



**KEMAL İLERİCİ'NİN OBUA VE PİYANO İÇİN YAZDIĞI “MAYA”
ADLI ESERİN YAPISAL VE EĞİTSEL AÇIDAN İNCELENMESİ**

Göktuğ Ege Sağlam

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

OCAK, 2021

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren bir (1) ay sonra tezdten fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı : Göktuğ Ege
Soyadı : SAĞLAM
Bölümü : Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı
İmza :
Teslim tarihi :

TEZİN

Türkçe Adı: Kemal İlerici'nin Obua ve Piyano İçin Yazdığı "Maya" Adlı Eserin Yapısal ve Eğitsel Açıdan İncelenmesi

İngilizce Adı: Structural And Educational Analysis Of Kemal İlerici's Work Named "Maya" Written For Oboe and Piano

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

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

Yazar Adı Soyadı : Göktuğ Ege SAĞLAM

İmza :

JÜRİ ONAY SAYFASI

Göktuğ Ege Sağlam tarafından hazırlanan “Kemal İlerici’nin Obua ve Piyano İçin Yazdığı “Maya” Adlı Eserin Yapısal ve Eğitsel Açından İncelenmesi” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği ile Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Erdal TUĞCULAR

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Başkan: Prof. Dr. Aytekin ALBUZ

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Akın KUMTEPE

Güzel Sanatlar Fakültesi, Kırıkkale Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 30/12/2020

Bu tezin Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans tezi olması için şartları yerine getirdiğimi onaylıyorum.

Prof. Dr. Yücel GELİŞLİ

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın gerçekleştirilme süresince yanımda olan saygıdeğer danışman hocam Prof. Erdal TUĞCULAR'a, tez sürecimin başından sonuna kadar daimi destekçim olup mesleki gelişimime büyük katkı sağlayan sevgili hocam Prof. Ülkü ÖZGÜR'e, değerli bilgilerini ve kaynaklarını paylaşan sevgili hocam Dr. Öğr. Üyesi Selçuk BİLGİN'e, araştırma kapsamında incelediğim eserin el yazması notasına ulaşmamı sağlayan sayın Prof. Melik Ertuğrul BAYRAKTARKATAL'a, eser analiz kısımlarında değerli fikirlerini paylaşan sayın Prof. Dr. Aytekin ALBUZ'a, başlangıç mesleki müzik eğitimimde çok özel emekleri bulunan, ilk obua, piyano, armoni ve form bilgisi hocam emekli bando astsubay sayın Baki KÖLEOĞLU'na, müzikal anlamda gelişimime büyük katkı sağlayıp ufkumu genişleten çok kıymetli obua hocalarım Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası emekli obua sanatçıları ve eğitimcileri Çınar TÜRKAN ve İrfani ÖZDEMİR'e, hayatım boyunca maddi ve manevi desteklerini üzerimden hiç eksik etmeyen sevgili halalarım Saniye ve Hava SAĞLAM'a, hayatımın her evresinde her türlü desteklerini sunup yol gösteren, eksikliklerini hiç hissetmediğim sevgili aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

**KEMAL İLERİCİ'NİN OBUA VE PİYANO İÇİN YAZDIĞI “MAYA”
ADLI ESERİN YAPISAL VE EĞİTSEL AÇIDAN İNCELENMESİ
(Yüksek Lisans Tezi)**

Göktuğ Ege Sağlam

GAZİ ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Ocak, 2021

ÖZ

Bu araştırmanın konusunu Kemal İlerici'nin Türk Halk Müziği'nde bir uzun hava türü olan mayadan esinlenerek obua ve piyano için yazmış olduğu “Maya” adlı eserin yapısal ve eğitsel açıdan incelenmesi oluşturmaktadır. İlgili literatür tarandığında, İlerici'nin dörtlü armoni sisteminin ve bazı eserlerinin incelendiği çalışmalara rastlanılmakla birlikte, “Maya” adlı eserin ele alındığı bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Durum tespitine dayalı nitel bir çalışma olan bu çalışmada betimsel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. Doküman inceleme yoluyla literatür taranmış, analiz yöntemiyle ise “Maya” adlı eser incelenmiş, makamsal, form, armonik ve eğitsel açıdan çözümlenerek yorumlanmıştır. Eserde yapılan analizler ve elde edilen veriler sonucunda, Hüseyini makamının dizi dışı sesler ve makam geçkileriyle detaylı bir şekilde işlendiği, eser biçiminin geleneksel maya türü ve genişletilmiş üç bölümlü şarkı formu ile benzerlikler gösterdiği, piyano partisinin bazı kısımlarında kullanılan notaların yoğunluğu nedeniyle akorlarda duyum olarak sert etki bıraktığı izlenmiştir. Eğitsel açıdan ise; obua partisinin teknik ve müzikal boyutları ana hatlarıyla ele alınmış, uzun notalar üzerinde diyafram destekli doğru alınmış bir nefes, nefesin yetmemesi durumunda ise nefes çevirme, uzayan sesler üzerinde vibrato, bağlı çalma teknikleri ve otuz ikilik, altmış dörtlük notaların seslendirilebilmesi için hızlı çalım teknikleriyle ilgili yeterli düzeyde altyapıya sahip olunması gerektiği sonuçlarına varılmış, gerekli önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler : Obua, Maya, Kemal İlerici, Dörtlü Armoni Sistemi, Türk Halk Müziği,
Hüseyini Makamı
Sayfa Adedi : 121
Danışman : Prof. Erdal TUĞCULAR

**STRUCTURAL AND EDUCATIONAL ANALYSIS OF KEMAL
İLERİCİ'S WORK NAMED “MAYA” WRITTEN FOR OBOE AND
PIANO**

(Master’s Thesis)

Göktuğ Ege Sağlam

GAZI UNIVERSITY

INSTITUTE OF EDUCATIONAL SCIENCES

January, 2021

ABSTRACT

The topic of this research is the structural and educational analysis of Kemal İlerici's work named “Maya”, which he wrote for oboe and piano, inspired from the maya, a non-metric folk song genre in Turkish Folk Music. When the relevant literature was scanned, as well as studies of İlerici's quaternary harmony system and some of his works have been found, there has been no study of the work called “Maya”. Descriptive research methods and techniques were used in this research, which is a qualitative study based on due diligence. The literature was scanned through the document review, the work named “Maya” was examined by the analysis method, from the point of makam, form, harmonic and educational were solved and interpreted. As a result of performed analysis and datas obtained in the work, it was concluded that the Hüseyini makam was processed in detail manner with out of scale sounds and makam alterations, the form of the work showed similarities with the traditional maya genre and extended three-part song form, because of the intensity of the notes used in some parts of the piano party, it has been observed that the chords have a harsh effect as a sensation. In terms of educational; technical and musical dimensions of the oboe party was handled with outlines. It has been concluded that there should be owned sufficient framework, a correct breath taken with diaphragm support on long notes, breath spinning in case of insufficient breathing, vibrato on elongating sounds, legato playing techniques and in order to play thirty-two and sixty-four notes related to fast playing techniques. Based on the results, necessary recommendations were made.

Key words : Oboe, Maya, Kemal İlerici, Quarnary Harmony System, Turkish Folk Music, Hüseyini Makam

Page number : 121

Supervisor : Prof. Erdal TUĞCULAR

İÇİNDEKİLER

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU	i
ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI.....	ii
JÜRİ ONAY SAYFASI.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZ	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar LİSTESİ.....	x
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xi
BÖLÜM I	1
GİRİŞ.....	1
1.1. Eğitim	1
1.2. Sanat Eğitimi	2
1.3. Müzik Eğitimi	3
1.4. Çalgı Eğitimi	4
1.5. Obua Eğitimi.....	5
1.6. Piyano Eğitimi	6
1.7. Geleneksel Türk Halk Müziği	8
1.8. Geleneksel Türk Halk Müziği'nde Türler	9

1.8.1. Genel Olarak Serbest Ritimli (usulsüz) Olanlar (Uzun Havalılar)	11
1.8.1.1. <i>Maya</i>	12
1.9. Geleneksel Türk Halk Müziği'nde Ses Sistemi	13
1.10. Tonalite ve Makam Kavramları	14
1.10.1. Tonalite	14
1.10.2. Makam	15
1.11. Geleneksel Türk Halk Müziği'nde Diziler	16
1.12. Ayak-Makam İlişkisi.....	19
1.13. Araştırma Kapsamında İncelenecek Olan Hüseyini Makamı	20
1.14. Türk Müziği'nde Çokseslilik.....	22
1.15. Kemal İlerici (d. 15 Ekim 1910, Bolu – ö. 29 Eylül 1986, Ankara).....	24
1.15.1. Kemal İlerici'nin Dörtlü Armoni Sistemi	24
1.16. Problem Durumu	33
1.17. Alt Problemler	33
1.18. Araştırmanın Amacı	33
1.19. Araştırmanın Önemi	34
1.20. Sayıtlılar	34
1.21. Sınırlılıklar	34
BÖLÜM II.....	35
İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	35
BÖLÜM III	41
YÖNTEM.....	41
3.1. Araştırmanın Modeli	41
3.2. Çalışma Eseri.....	41
3.3. Veri Toplama Araçları	41
3.3.1. Veri Toplama Araçlarının Geliştirilmesi.....	42

3.3.2. İnceleme Yönteminin Geliştirilmesi	42
3.4. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması.....	45
BÖLÜM IV	46
BULGULAR VE YORUMLAR.....	46
4.1. Kemal İlerici'nin Maya Adlı Eserinin Makamsal Analizine İlişkin Bulgular..	50
4.2. Kemal İlerici'nin Maya Adlı Eserinin Form Analizine İlişkin Bulgular	54
4.3. Kemal İlerici'nin Maya Adlı Eserinin Armonik Analizine İlişkin Bulgular	62
4.4. Kemal İlerici'nin Maya Adlı Eserinin Eğitsel Analizine İlişkin Bulgular.....	71
BÖLÜM V	76
SONUÇ VE ÖNERİLER	76
5.2. Sonuçlar	76
5.3. Öneriler	77
KAYNAKLAR.....	80
EKLER	85
Ek-1. Kemal İlerici'nin Oluşturduğu Sayfa Düzeni İle “Maya”	86
Ek-2. Obua Ailesi	91
Ek-3. Kemal İlerici'nin Besteleri, Kitapları, Makaleleri, Bildirileri ve Derlemeleri	92
Ek-4. Kemal İlerici	97
Ek-5. Araştırmada Tablo İçinde Gösterilen, Türkiye’de Görülen Bazı Maya Uzun Havaların Notaları	98

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1. <i>Türkiye’de Görülen Bazı Mayalar</i>	13
Tablo 2. <i>Bağlama Perde Düzeni / Kara (Bozuk) Düzen</i>	14
Tablo 3. <i>Hoşsu ve Coşkun’a Göre Ayaklar</i>	17
Tablo 4. <i>Tanrıkörur’a göre Geleneksel Türk Halk Müziği Ayaklar ve Ayaklara Karşılık Gelen Geleneksel Türk Sanat Müziği Makamları</i>	19
Tablo 5. <i>Uzman Görüşleri</i>	45
Tablo 6. <i>Eserin Form Analiz Tablosu</i>	62

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Obua	5
Şekil 2. Obua kamışı	5
Şekil 3. Obuanın parçaları.....	5
Şekil 4. Obuanın ses genişliği	6
Şekil 5. Hüseyini makamı dizisi 1	21
Şekil 6. Hüseyini makamı dizisi 2.....	21
Şekil 7. İlerici'ye göre Hüseyini makamı dizisi	21
Şekil 8. Durucu ve Yürüyücü sesler	25
Şekil 9. Durucu ve Yürüyücü akor, tek dizek üzerinde.....	25
Şekil 10. Durucu ve Yürüyücü akor, çift dizek üzerinde	25
Şekil 11. Dizi dereceleri ve isimleri	26
Şekil 12. “Maya” adlı eserin makamsal analizi için hazırlanan obua partisinin birinci bölümü	42
Şekil 13. “Maya” adlı eserin form analizi için hazırlanan bölüm	43
Şekil 14. “Maya” adlı eserin armonik analizi için hazırlanan fonksiyonlar.....	44
Şekil 15. “Maya” adlı eserin eğitsel analizi için hazırlanan obua partisinin birinci bölümü	42
Şekil 16. Maya birinci sayfa.....	47
Şekil 17. Maya ikinci sayfa	48
Şekil 18. Maya üçüncü sayfa.....	49
Şekil 19. Obua partisinin birinci bölümü	50

<i>Şekil 20.</i> Obua partisinin ikinci bölümü.....	51
<i>Şekil 21.</i> Obua partisinin üçüncü bölümü	53
<i>Şekil 22.</i> Fikirlere bölünmüş A bölümü	55
<i>Şekil 23.</i> Fikirlere bölünmüş B bölümü	57
<i>Şekil 24.</i> Fikirlere bölünmüş A' bölümü.....	60
<i>Şekil 25.</i> Fonksiyonları belirlenen eserin birinci sayfası	63
<i>Şekil 26.</i> Fonksiyonları belirlenen eserin ikinci sayfası.....	66
<i>Şekil 27.</i> Fonksiyonları belirlenen eserin üçüncü sayfası	69
<i>Şekil 28.</i> Obua partisinin birinci bölümü	71
<i>Şekil 29.</i> Obua partisinin ikinci bölümü.....	73
<i>Şekil 30.</i> Obua partisinin üçüncü bölümü	74

BÖLÜM I

GİRİŞ

Bu bölümde araştırmanın kapsamıyla ilgili temel kavramlara, problem durumuna, alt problemlere, araştırmanın amacı ve önemine, sayıtlara ve sınırlılıklara yer verilmiştir.

1.1. Eğitim

İnsanlık tarihi boyunca edinilen bilgi birikiminin katlanarak arttığı bilinmektedir. Ortaya konulan bilgiler, daha sonra oluşacak olan yeni bilgilerin üretilmesine hazırlık sağlamaktadır.

Eğitim, insana yönelik bir hizmet olarak görülebilir. Bu hizmetin yerine getirilmesi sürecinde, geniş anlamda toplumda yaşayan her bir birey, bilinçli ya da bilinçsiz olarak bir eğitici/öğretici olarak rol aldığı gibi aynı zamanda bir eğitilen/öğrenen durumundadır. Buna sosyal öğrenme süreci de denir ve bazı teoriler tarafından ayrıntılı biçimde açıklanmaya çalışılır. Kısacası eğitim, yaşam boyu devam eden bu karşılıklı etkileşime bağlı olarak bir insanlaşma veya insanileştirme süreci olarak görülebilir (Şişman, 2016, s. 4).

Uçan (2005a)'a göre eğitim; “bilinçli, amaçlı ve istendik bir kültürlenme, kültürlenme ve kültürleşmedir” (s. 7).

Eğitim sürecini, birbirini etkileyen birbirini tamamlayan öğrenme ve öğretme olayları oluşturur (Küçükahmet, 2012, s. 16).

Çağdaş bir toplumun eğitilmiş insanlardan oluştuğu belirtilebilir. Eğitim almış insanlar, toplum hayatına birçok yönden katkıda bulunabilirler.

Çağdaş eğitimin, jeopolitik konumun ve toplum kültürünün ihtiyaçlarına göre değişiklik gösterebileceği düşünülse de, evrensel standartlarda kabul edilebilecek bazı bileşenleri vardır. Günümüzdeki çağdaş eğitimin üç ana bileşeni; bilim eğitimi, teknik eğitimi ve sanat eğitimidir.

Eđitim, en genel ifadesiyle gelişimdir. İnsanoğlunun sahip olduğu yetileri geliştirme, ileriye taşıma amacı guder. Bedenlerimizi, akıllarımızı ve dűřüncelerimizi eğitebiliriz. Ancak insan beden ve akıl olmanın ötesinde, aynı zamanda bir duyu varlığıdır; duyarlık taşır. Bu, hem bir yeti, hem de bir yaşam alanıdır ve diğer tüm yetiler gibi geliştirilmeye, eğitilmeye ihtiyaç duyar. Bu bağlamda sanat eğitimi de, insan duyarlılığının gelişimi için yapılan etkinlikleri kapsayan bir gelişim yoludur (Tunalı, 1983, s. 283).

1.2. Sanat Eğitimi

Sanat, tarih boyunca insanın en çok zorluk çektiği oluşum, özgürlüğün sınırlarını kimin saptayabileceğini araması olmuştur (Fırat, 1999). Bu noktada insanlığın, özgürlük sınırları arayışına sanat cevap vermeye çalışmıştır.

Sanat kavramı tarih boyunca özellikle dűřünürler tarafından farklı yönleriyle ve bakış açılarıyla ele alınmıştır.

Tarihte sanat kavramının bir taklit olduğu konusundaki ilk fikirler Aristoteles’indir. Aristoteles, insanların sanatçı olmak için ele aldıkları Őeylerin özünü taklit ettikleri ve buna bağlı olarak sanatçı olduklarını ifade etmiştir.

Antik Yunan dűřünürlerinden Eflatun (Platon, M.Ö. 427-347) sanatı, bir kopyayı tekrar kopya etmek, imgeyi tekrar imgelemek olarak tanımlamış ve sanatın bir yansıtma olduğunu söylemiştir (Read, 1981).

Sanat evreninin, insanın hayal edebilme gücüyle doğru orantılı olduğu belirtilebilir. Ancak Hindemith (2014)’ün belirttiği gibi “bütün sanat dallarında ortak olan bir sınırlama vardır: Bunların hepsi, zaman ve uzam konusunda bizim insani ve dünyevi duyumsal deneyimlerimizin çizdiği sınırlara bağımlıdırlar”. Sonuç olarak ele alınan sanat eserinin anlatım gücünün, bu eseri algılayan insanın hayatı boyunca elde ettiği deneyimlerle sınırlı olduğu söylenebilir. Bu deneyim ise bireyin aldığı sanat eğitimi ile doğrudan ilişkilidir.

Uçan (1997) sanat eğitimini şu şekilde ifade etmiştir:

Sanat eğitimi temelde, sanatsal etkileşimler yoluyla bireyin yaratma güdüsünü doyurmaya, estetik gereksinimlerini karşılamaya, beğeni duygusunu geliştirmeye ve içinde yaşadığı gerçekliğe daha duyarlı olmasını sağlamaya yöneliktir. Bu bakımdan sanat eğitimi, bireyin bilişsel ve devinişsel yönlerinin yanında, özellikle duyuşsal yönünün gelişmesinde çok önemli rol oynar (s. 27).

Sanat eğitimi çok geniş bir alan olduğu kabul edildiğinden Uçan sanat eğitimi dallarını;

1. Fonetik sanatlar eğitimi
2. Plastik sanatlar eğitimi
3. Dramatik sanatlar eğitimi olarak üç ana kolda ve alt başlıklarda incelemiştir.

Bu araştırma konusunun bilim dalı olan müzik eğitimi, fonetik sanatlar eğitiminin alt bilim dalıdır.

1.3. Müzik Eğitimi

“Müzik, duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri, belirli bir amaç ve yöntemle, belirli bir güzellik anlayışına göre birleştirilmiş seslerle işlenip anlatan bir bütündür” (Uçan, 1994, s. 11).

Schopenhauer’a göre, müzik zamansal ve dışavurumsal bir sanattır. Bir derinlik sanatı olarak müzik, içsel yaşantının en uygun dışavurum şeklidir. Müzik ve benlik bir aracılık ilişkisi içindedir; iç dünyamız müzik yoluyla bilinir hale gelir (Olteteanu, 2010, s. 166).

Fonetik sanatların alt dalı olan müzik eğitiminde de amaç, bireyi bilişsel, duyuşsal ve devinişsel açıdan geliştirmek ve bireyin davranışlarında bu açıdan farklı istendik değişimler oluşturmaktır (Şendurur ve Akgül, 2002).

Öğrencilerin müzikle ilgili kazandıkları davranışlar, eğitimin türüne göre farklılık gösterir. Çünkü her eğitim türünün işlevi farklıdır. Bu nedenle farklı tür eğitim veren okulların her biri farklı niteliklerde öğrenci yetiştirirler (Uçan, 1997, s. 33).

Yapılan araştırmalara göre müzik eğitimi 3 ana başlıkta ele alınabilir.

- 1) Genel Müzik Eğitimi
- 2) Özenen Müzik Eğitimi
- 3) Mesleki Müzik Eğitimi

Kocabaş (2003) genel müzik eğitimini iş-meslek, okul, bölüm, kol, dal, alan ve program ayrımı gözetmeksizin, her düzeyde, her aşamada, her yaşta herkese yönelik olup, sağlıklı ve dengeli bir insanca yaşam için gerekli asgari-ortak genel müzik kültürü vermeyi amaçlayan müzik eğitimi türü olarak tanımlamıştır.

Özenen (amatör) müzik eğitimini ise müziğe ya da müziğin belli bir dalında amatörce ilgili, istekli ve yatkın olanlara yönelik olup, etkin bir müziksel katılım, zevk ve doyum sağlamak ve bunu sürdürüp geliştirmeye yönelik gerçekleştirilen eğitim türü olarak tanımlamıştır.

Bu araştırmanın amacına uygun olarak kullanılacak müzik eğitimi türü olan mesleki müzik eğitimini Uçan (1996), “müzik alanının bütünü, bir kolunu ya da dalını meslek olarak seçen ya da seçmek isteyen, seçme eğilimi gösteren müziğe belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları ve bilgi birikimini kazandırmayı hedefleyen müzik eğitimi türü” olarak ifade etmiştir.

Türkiye’de mesleki müzik eğitimi veren kurumlar: Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri (AGSL), Eğitim Fakültelerinin Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalları, Sosyal ve Beşerî Bilimler Fakültesi Müzik Bölümleri, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümleri, Müzik ve Sahne Sanatları Fakülteleri Müzik Bölümleri, Devlet Konservatuarları, Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Milli Savunma Üniversitesi Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulu’dur.

Müzik eğitimi kapsamında istenilen amaçlar ve buna bağlı oluşacak sonuçlara ulaşılması için çalgılardan yararlanmak gereklidir. Çalgı eğitimi, müzik eğitiminde olumlu sonuçlar vermesi bakımından etkili, bireyin kendini geliştirmesi ve ilerleme sağlaması açısından önemli bir boyut taşımaktadır.

1.4. Çalgı Eğitimi

“Mesleki müzik eğitiminin temel boyutlarından biri de çalgı eğitimidir. Çalgı eğitiminin amacı, teknik ve müzikalite bakımından gelişmiş öğrenciler yetiştirmenin yanı sıra aynı zamanda çalgılarını müziğin ve müzik eğitiminin her alanında işlevsel olarak kullanabilen bireyler yetiştirmektir” (Coşkuner, 2007, s. 2).

“Çalgı eğitimi bireyi çalgı aracıyla yetiştirme, geliştirme, müzik ve çalgı anlamında belirli bir amaca yönelik istendik davranışlar kazanabilme eğitimi olarak tanımlanabilir” (Duranoğlu, 2007, s. 7).

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

Müziği daha iyi kavramak, müziksel yorumlama yönüne katkıda bulunmak ve müziksel bakış açısını edindiği bilgilerle geliştirerek genişletmek ve bu özellikleri çalgıya

yansıtılabilmek, öğrenciler tarafından çalgı eğitimi almanın ve icra etmenin amaçsal ortak yönleri olarak gösterilebilir.

Bu araştırmada ele alınan “Maya” adlı eser, Kemal İlerici tarafından obua ve piyano için, Geleneksel Türk Halk Müziği uzun hava türü olan mayadan esinlenerek bestelenmiştir.

1.5. Obua Eğitimi

Obua, konik biçimde oyulmuş abanoz, şimşir, gül, sedir ağacı gibi dayanıklı ve sert ağaçlardan üretilen, kendine has saf, dokunaklı ve çekici sesiyle merak uyandıran, tınısıyla genel olarak kırsal, çobanlama ve hüzünlü duygular hissettiren, çift kamışlı tahta üflemeli bir çalgıdır. Boyu 60 santimetre uzunluğunda olup, notaları sol anahtarı ile yazılır. Üst, gövde ve kalak olmak üzere üç parçadan oluşur. Duyuluşu diyapazona göre ayındır.



Şekil 1. Obua



Şekil 2. Obua kamışı



Şekil 3. Obuanın parçaları

Obua eğitimi, Türkiye’de mesleki müzik eğitiminde rastlanan bir çalgı eğitimi türüdür.

“Obua” sözcüğü, Fransızca’daki “Haut-bois” kelimesinden gelmektedir. Bu kelime, ince ses veren tahta (haut-yüksek, bois- tahta) olarak ifade edilmektedir. Bazı kaynaklarda “haut-bois” yüksek ya da gürültülü tahta olarak da tanımlanmaktadır. Çift kamışlı ve konik bir gövdeye sahip olan bu soprano tahta üflemeli çalgı, orkestra ve bandolar için önemli bir göreve sahiptir. Orkestrada bulunduğu önemli görevlerinden biri, diğer çalgıların akortlarını yapması amacıyla ses vermektir. Orkestradaki diğer çalgılar, akortlarını yapmak için

obuanın icra ettiği la notasını referans alırlar. Obua, orkestralardaki önemli vazifeleri dışında solo çalgı olarak geniş bir repertuara sahiptir (Şensöz, 2008, s. 2).

“Hem bir solo çalgı, hem oda müziği ve orkestra çalgısı olan obua, ustasının elinde hızlı pasajları etkileyici bir anlatımla verebilir. Kesik seslerle çalınan pasajlarda hünerlidir. Solo görev verildiği zaman “cantabile” (şarkı söyler gibi) melodileri dokunaklı bir şekilde sunar. Ses genişliği üç oktav dolayındadır.” (Say, 2005, s. 585).



Şekil 4. Obuanın ses genişliği

Günümüz Obua'sının doğuşu, 1650'li yıllarda Fransız Sarayında ünlü çalgı yapım ustası olan, Jean Hotteterre'ye dayanır. Kendisi, zamanın obua virtüözü Philidor ve besteci Lully ile birlikte, bu çalgıyı orkestraya taşımışlardır. İlk resmi kayıtlar, 1671 yılında Paris'te sahnelenen Robert Cambert'in "Pomone" operasına ait olsa da, Lully, çalgıyı bu tarihten önce kendi bale müziklerinde kullanmıştır (Goossens ve Roxburgh'tan aktaran Bayramoğulları, 2014).

Obua Osmanlı Devleti'nde, 1770 yılı civarında obua sanatçısı Johann Jacob Bach'ın İstanbul'a gelmesiyle birlikte yer almaya başlamıştır. Ayrıca Mahmud Ragıp Gazimihal'in belirttiği üzere, saray sazandelerinden Pazı Osman ve Ebuzer'in obua çaldıkları bilinmektedir (Baydar, 2010, s. 50).

“Oboe Secrets” kitabında obua eğitiminde başarı elde edilmesi için önerilen teknikler şu şekilde sıralanmaktadır:

1. Bütün diziler, beşliler, oktavlar, arpejler ve diğer kalıpları ezberden çalışın. Çalışırken notalardan çok aralıklara odaklanın.
2. Bir parçayı çalarken notaları düşünmekten daha çok aralıkları düşünmeye çaba harcayın. Notaları algılamak kolaydır. Bizim farkına varmamız gereken notaların arasında uzanan aralıklardır. Çalışırken ve bir eseri icra ederken aralıklara odaklanmak daha önemlidir.
3. Yapabildiğiniz kadar ezberden çalışın. Ezberden küçük cümleler bile çalmak yararlıdır.
4. Armoni farkındalığınızı geliştirin ve artırın.
5. Haftada birkaç kez eğlencesine bilinen melodileri kulaktan çalın.
6. Aktarım egzersizleri ve etüt çalışmaları sağlam müzik temelinin anahtarlarıdır. Bu çalışmaları düzenli olarak yapmayı ihmal etmeyin. (Leclair'den aktaran Şahin, 2016, s. 7-8).

1.6. Piyano Eğitimi

Piyano, ilk örneği 1711 yılında İtalya'nın Floransa kentinde Bartolomeo Cristofori isimli çalgı yapımcısı tarafından üretilen, boyut yönüyle diğer çalgılara göre büyük olan, klavyeli,

telli bir çalgıdır. Klavyesinden mekanizmasına, tellerinden pedallarına kadar birçok farklı parçadan oluşmakta, bütünlüğünden meydana gelen zengin ses olanakları ile müzik tarihinde evrensel bir çalgı olarak bulunmaktadır (Say, 2005).

Piyanoya şimdiki şeklini 1855'te Henry Steinway vermiştir. Ses alanı yedi sekizliden biraz fazla olmakla beraber klavyesinde 88 tuş (87 yarım ses) bulunmaktadır. Verebildiği en pest ses 27,5 Hz frekanslı La0 sesi; en tiz ses ise 4186 Hz frekanslı tampere Do8 sesidir (Zeren, 2003).

Piyano eğitimi, Türkiye'deki genel olarak mesleki müzik eğitimi, ve daha özeldede özengen müzik eğitimi alanlarında rastlanan çalgı eğitiminin önemli bir boyutunu oluşturmaktadır.

Çalgı eğitiminin temel boyutlarından biri piyano eğitimidir. Temel bir çalgı olarak piyanonun tüm nitelikleri, müzik eğitiminin her evresinde ihtiyaçların karşılanmasında bu çalgıya başvurulmasını sunmaktadır. Piyano, sadece eğitim sürecinde ihtiyaç duyulmayıp, bu sürecin tamamlanmasından sonra da ihtiyaç duyulan bir çalgıdır. Eğitim süreci sonunda elde edilen davranışlar ve piyano kullanma ihtiyacı, kişilerin meslek yaşamında da kendini göstermektedir. Piyano, eğitim süreci sonunda ve meslek yaşamında yapılacak çalışma ve aktivitelerde temel çalgı olarak ilk akla gelecek ve başvurulacak bir çalgıdır (Kurtuldu, 2007, s. 12).

Piyano çalmak temel olarak bireyin üst düzey disiplinli çalışmasına dayanan ve teknik becerilerin de üst düzey geliştirilmesi gereken sanattır. Piyano tekniği, çalgı eğitiminin en önemli aşamasıdır ve tekniklerin bütünsel bir yaklaşım ve profesyonel bir kavrama süreci ile uyumlu hale getirilmesi gerekmektedir. Bir başka deyişle piyano çalma teknikleri, piyano kültürü ile desteklenmeli; teori ile uygulama birlikte geliştirilmelidir. Piyano ile ilgili verilerin gelişimi ile teknik gelişim, işitme gelişimi ve müzik anlayışıyla birlikte yürütülür. Biri diğerinden asla ayrı tutulamamaktadır (Gasimova, 2010, s. 100).

“Müzikte eşlik kavramına ilişkin tanımlamalara bakacak olursak, en yaygın olarak karşılaştıklarımızdan biri, Bilgin'in (1998) tanımlamasıdır: Eşlik, bir altyapı oluşturarak eserin ana ezgisini destekleyen, armonik ya da ezgisel çizgilerle temel atarak ana ezgiyi zenginleştiren ve öne çıkarmayı amaçlayan yardımcı parti ya da partilerdir (s. 24).” (Şimşek, 2019, s. 26).

Say (2005, s. 186), eşliği “ses müziği veya çalgı müziğinde esas sesi destekleyen ve armonik niteliği ortaya çıkaran, ona içerik ve derinlik kazandıran müzikal birliktelik” olarak betimlemektedir.

Öğrenciler toplu çalışmalar ya da eşlikli bireysel çalışmalar yaparken, öncelikle kendi çalgısını, daha sonra ise birlikte müzik yaptığı ya da kendi çalgısına eşlik eden diğer çalgıyı, çalgıları dinlemelidir. Öğrenciler aktif çalıcı oldukları kadar aktif dinleyici de olabilmelidir (Özmenteş, 2005, s. 94).

1.7. Geleneksel Türk Halk Müziği

Bir toplumu ulus yapan en önemli faktörlerden biri, hiç şüphesiz ki kültürdür. Kültürü oluşturan en önemli unsurlardan biri uluslararası literatürde Folklor olarak bilinen Halk Bilimi, bunun da en önemli dallarından biri de Halk Müziği'dir (Emnalar, 1998, s.523).

Halk müziği; bir sanat amacı gütmeyen yalın ezgilerle oluşturulabilen, doğa, sevinç, aşk, ayrılık, göç, yiğitlik gibi insani duyguları ve toplumsal olayları konu edinen, halkın ortak ürünü olan bir müzik türü olarak tanımlanır (Arseven, 2000, s. 84).

“Halk müziği; dürtüyle, sezgiyle, içgüdüyle, doğaçtan yapılan, hem de çevrenin alışkanlıklarını gözeterek yapılan bir müzik olduğu için, “ulusal nitelikler”in yankısı sayılır” (Mimaroglu, 2014, s. 215).

Sarisözen (1962), halk müziği hakkındaki görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir “Konu bakımından yeryüzünde ne kadar tabii ve sosyal olay varsa halk musikisinde hepsinin de yer aldığı görülür. Estetik bakımdan bir sevinci, bir elemi ifade eden ve çeşitli olayları canlandıran melodilerin en ince örneklerini yine halk müziğinde bulabiliriz” (s. 1).

Emnalar (1998) Geleneksel Türk Halk Müziği'ni şu şekilde ifade etmiştir:

Halkın ya da halk sanatçılarının çeşitli olaylar karşısındaki etkileniş ve duygulanımlarının ezgiyle anlatımı olarak kısaca tanımlayabileceğimiz Geleneksel Türk Halk Müziği: Kendine özgü çalgıları, çalış ve söyleyiş tavırları, türleri, biçimleri ve geniş dağarıyla ulusal nitelikleri bünyesinde taşıyan, halk biliminin diğer dallarıyla iç içe oluşan, yöresel müziklerin birleşimiyle ortaya çıkan bir müzik çeşididir (s. 27).

Arseven'in Geleneksel Türk Halk Müziği'nin genel karakteri hakkındaki görüşleri ise, “İçtenlik, sadelik, gösterişten arınmışlık, alçak gönüllülük, niteliği gösterir ve gerçekçi bir renk ve özellik taşırlar. Hiçbir halk türküsünün sözünde veya bir halk oyunu havasında, yapmacık, ikiyüzlülük ve kabalık görülmez. Şakacılık temasını işleyen türkülerin sözlerinde bile, insanı çabucak kavrayan sıcak bir görüntü vardır” şeklindedir (Arseven'den aktaran Hoşsu, 1997, s. 7).

Coşkun'a göre "Yörelere, seslendirme ortamlarına, söz ve ezgi yapılarına göre çeşitli özellikler gösteren Türk Halk Müziği örneklerinden bir kısmı yalnız çalgısal, bir kısmı sözlü bir kısmı ise hem çalgısal hem sözlüdür" (Coşkun'dan aktaran Emnalar, 1998, s. 27).

1.8. Geleneksel Türk Halk Müziği'nde Türler

Tür, anlamına bakıldığında birbirine benzemeyen fakat birbirini tamamlayan iki farklı şekilde ifade edilebilir. Birinci ifade edilme şekline göre, bir eserin tasarlanmasında ilk olarak gelen bir özdür. İkinci ifade edilme şekline göre ise, aralarında yeterli nitelik uygunlukları gösteren biçimlerin aynı grup altında toplanması anlamına gelmektedir (Hodeir'den çeviren Usmanbaş, 2003, s. 13).

Akdoğu (1995)'ya göre "Üretilen müziğin konusu, amacı, seslendirildiği ortam, kullanılan dizgeler, çalgılar, ezgisel ve sözel anlayış, tek ya da çok sesli oluş da türü belirler. Bu açıdan bakıldığında Türk Müziği, aşağıda belirtilen alt türlere ayrılır:

TÜRK MÜZİĞİ

A. Geleneksel Türk Müziği (GTM)

a. Dünyasal

1. Geleneksel Halk Müziği (Ghm)
2. Geleneksel Sanat Müziği (Gsm)
3. Geleneksel Askeri Müzik/Mehter Müziği (Mem)
4. Eğlence Müziği

b. İnançsal

1. Cami Müziği (Cam)
2. Tasavvuf Müziği
 - a. Tasavvufi Sanat Müziği (Tsm)
 - b. Tasavvufi Halk Müziği (Thm)

B. Çağdaş Türk Müziği (ÇTM)

a. Dünyasal

1. Çağdaş Sanat Müziği (Çsm)

2. Çağdaş Askeri Müzik/Bando Müziği (Bam)

3. Yığın Müziği

a. Pop

b. Caz

b. İnançsal

1. Çağdaş Tasavvufi Sanat Müziği (Çtsm)”

(Akdoğu'dan aktaran Emnalar, 1998, s. 238)

Yukarıdaki türlere göre, Türk Müziği'nde geleneksel müzikler, dünyasal ve inançsal olarak iki ana başlık altında toplanmıştır. Buna göre Geleneksel Türk Halk Müziği'ne bu iki başlık altında değinilmiş, Akdoğu (1995)'ya göre türleri şu şekilde açıklanmıştır:

GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ

1. Dünyasal THM

A. Genel Olarak Ritimli (Usullü) olanlar

1. Türküler

a. Azeri Türküler

b. Karadeniz Türküleri

c. Konya Türküleri

d. Rumeli Türküleri

e. Teke Yöresi Türküleri (Teke Zortlatmaları)

f. Yozgat Türküleri

2. Barana Havaları

3. Güvende Takımı

4. Müzikli Öyküler

5. Zeybekler

B. Genel Olarak Serbest Ritimli (usulsüz) Olanlar (Uzun Havalar)

1. Arguvan Havaları

2. Baraklar

3. Bozlaklar
 4. Divanlar
 5. Gurbet Havaları
 6. Hoyratlar
 7. Mayalar
 8. Müstezatlarda
 9. Yol Havaları
2. İnançsal THM (Tasavvufi Halk Müziği)

1. İlahiler
 - a. Nefesler
 - b. Savtlar
 - c. Gülbanglar
2. Kalenderiler
3. Semahlar
4. Ali Mevlidi

(Akdoğu'dan aktaran Emnalar, 1998, s. 240)

1.8.1. Genel Olarak Serbest Ritimli (usulsüz) Olanlar (Uzun Havalarda)

Genel olarak serbest ve ritimsiz (usulsüz) olarak doğaçlama üretilen ve uzun hava olarak adlandırılan türler, yöresel özelliklerine ve söyleniş biçimlerine göre şu şekilde tanımlanmaktadır:

Serbest ölçülü olmaları ve resitatif (konuşur gibi) üslupla söylenmeleri nedeniyle diğer ezgilerden hemen ayrılan uzun havalar, en eski ezgi ve söyleme türü olarak ilk çağlardan günümüze gelmişlerdir... Uzun havaların ölçüsel serbestliği, "keyfilik" türünden öznelci bir serbestlik (başbozukluk) değildir. Yani her isteyen bir uzun havayı istediği gibi okuyamaz, çalamaz. Uzun havalar da genel ve özel olarak, uzun hava ve türlerine özgü kurallara bağımlıdır (Kaynar, 1996, s. 105).

Gazimihal'e göre, "gazel ve taksim, uzun havanın makam bilgisine göre işlenmiştir" (Gazimihal'den aktaran, Kaynar, 1996, s. 106).

Sarisözen (1962, s. 5) Uzun Hava'yı; "halk mûsikîsi içinde serbest ölçülü ve serbest ritimli olan, bunun yanında belli bir dizisi olup bu dizi içindeki seyir yapısı belirli kalıplara bağlı sözlü eserlere verilen isimdir" şeklinde ifade etmiştir.

Bartok ise Uzun Hava'yı "En geniş tanım olarak Avrupa müzik terminolojisinde parlando denilen kümeler içindeki güfteli, güftesiz bütün serbest düzenli ezgilerdir. Dar anlamda ise yapı olarak karma olup, uzun seslerin ve süslemelerin serpiştirildiği daha büyük boyutlu parlando ezgilere verilen isimdir." şeklinde ifade etmiştir. (Bartok'tan çeviren, Aksoy, 1991, s. 221).

Bartok, uzun hava ifadesinin; "tek bir türe ilişkin olmayan, icracılarca geniş bir kavram olarak" değerlendirildiğini aktarmaktadır. (Bartok'tan çeviren, Aksoy, 1991, s. 221).

Gâzimihal'e göre etimolojik olarak uzun hava sözü "Ozannama yani Ozanlama" dan gelmektedir (Gazimihal'den aktaran, Büyükyıldız, 2009, s. 146).

1.8.1.1. Maya

Mayanın kelime anlamına bakıldığında, bir şeyin oluşması için gerekli madde, bir şeyin özü şeklinde ifade edilmektedir. Bu anlamın, Geleneksel Türk Halk Müziği'nde uzun hava türü olarak kullanılan maya kelimesi ile ilişkisinin ne olduğu belirsizliğini korumaktadır. Dolayısıyla bu türe verilen ismin nereden geldiğine dair açık bir kanıt bulunmamaktadır. Maya uzun havalar, Türkiye'de Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yaygın olarak görülen bir türdür (Emnalar, 1998, s. 366).

Maya uzun havalar Erzurum, Erzincan, Sivas, Elazığ, Diyarbakır başta olmak üzere çevre illerde de görülebilmektedir. Genel olarak ezgi yapısıyla birbirine benzemekle birlikte yörelere göre farklı dizilerde icra edilebilmektedirler (Ersen, 2019, s. 8).

Erzurum, Erzincan ve Sivas mayaları genellikle bir sekizli içinde seyreder. Hatta bir beşli içinde seyredenleri çoğunluktadır. Ancak Elazığ mayalarında "Cılgalı" ya da "Cıgalı Maya" olarak adlandırılan uzun havaların ses genlikleri bir sekizliden fazla ses genliğindedir. Buradaki mayalar da Hüseyini ya da Muhayyer makamındadırlar. Elazığ'da aynı makamdan türküler ayak sayılarak türkünün dörtlükleri arasında da maya söylemek gelenek olmuştur (Emnalar, 1998. s. 367).

Mayaların konuları genellikle aşk, sevgi, sevgili, ayrılık, gurbet, ve benzeri konular üzerinedir. Sözleri çoğunlukla anonim olmasına karşın saz şairlerine ait olanları da vardır. Genellikle 4+7 duraklı 11'li hece ölçüsünde olan mayaların sözlerinde "Oh", "Yavri yavri", "Oğul", "Of",

“Ağam” gibi katma sözler de kullanılmıştır. Mayalarda türü belirleyen temel öge Hüseyini makamında olmalarıdır (Emnalar, 1998, s. 366-367).

Tablo 1

Türkiye’de Varolan Bazı Mayalar

Eser Adı	Derleyen	Yöresi
Akşam Olur Gölge Düşer Kayıya	Halil Söyler	Sivas
Akşam Olur Güneş Gider Ay Gelir	İstanbul Konservatuvarı	Belediye Sivas
Diyarbakir Dolar Şimdi	TRT İstanbul Radyosu THM Müdürlüğü	Diyarbakır
Huma Kuşu Yükseklerden Seslenir	Hulisi Sever	Erzurum
Susam Açmaz Sümbül Açmaz Gül Ağlar	İshak Sunguroğlu	Elazığ

Türk Halk Müziği’nde bir tür olarak görülen mayaların sözleri hece vezniyle ifade edilmiş olup, uyak düzeni (aaab) şeklinde olan dört dizeli maya adlı edebi türlerden meydana gelmiştir. Anadolu kültüründe müzik yönünden öneminin, bu şiirlerin kullanılmasıyla çalınıp söylenen uzun havalardan oluştuğu belirtilmektedir (Hoşsu, 1997, s. 29).

Hoşsu (1997), mayanın Geleneksel Türk Halk Müziği’ndeki hüseyini ayağı denilen “La-Mi” sesleri arasında icra edildiği, “La” sesinden “Mi” sesine atlayıp “Re” ve “Do” sesleri güçlendirilerek, “Sib 2” kullanıldıktan sonra “La” sesinde karar yaptığı ve bu şekilde hüseyini beşlisi ile inici bir seyir gösterdiğini ifade etmekte, daima hüseyini makamında olması gerektiğini vurgulamaktadır.

Maya uzun havalının iki farklı şekilde seslendirildiği belirtilmekte ve bu seslendirmeler şu şekilde ifade edilmektedir:

1. a) Ayak: Sesin iştirak etmediği, yalnız saz ile çalınan ritmik müzik.
b) Ses: Ayak bitmiştir ve saz susmuştur. Artık ses girer ve cümle aralarında sesin sustuğu sıralarda saz ritmik olarak bir ara ezgi çalar.
c) Son cümle bitince tekrar ses icrası olmadan sadece saz ile ritmik olan bitiş parçası çalınır ve maya bu şekilde son bulur.
2. a) Ayak ritmik müzik şeklinde sadece sazlarla çalınır.
b) Ayağın son bitiş cümlesine yakın ses karar perdesi göstererek, adeta dem tutarak uzun bir ses gösterir. Bu ses ayak bittikten bir süre daha devam eder. Bu sırada saz susmuştur ve artık ses mayanın sözlerini söylemeye başlar. Cümle motifleri arasında eşlik etmek için saz serbest bir müzik ile sesin söyleyişine göre ona eşlik eder.
c) Tam cümle aralarında ritmik müzik çalınır.
d) Son cümlede saz yoktur ve sadece ses ile biter. Bazı üslûplara göre ses her cümleye başlamadan önce biraz uzun bir biçimde karar tonunu uzatır ve cümleye bundan sonra başlanır. Bu okuma üslûbuda kaide üzere sayılabilir (Özgül, Turhan ve Dökmetaş’tan aktaran Akbaş, 2019, s. 102).

1.9. Geleneksel Türk Halk Müziği’nde Ses Sistemi

Geleneksel Türk Halk Müziği ses sisteminin bir aynası olan bağlamadaki perdeler, gerek kırsal yörelerde gerekse kentlerde, sayısal bakımdan küçük farklılıklar göstermesine karşın, genel

olarak bir sekizli içinde on iki perde, dolayısıyla ilk perdenin oktavı dahil on üç perde olarak, geçmişten 1930'lu yıllara kadar kullanılmıştır. 1930'lu yıllardan başlamak üzere artarak veya azalarak değişkenlikler göstermiş, sonunda bir sekizli içinde on yedi, ilk perdenin oktavıyla birlikte on sekiz perde olarak büyük çoğunluk tarafından kabul edilmiştir (Tura, 1988, s. 150).

Akdoğu (1994)'ya göre, diyatonic dizge içinde günümüzdeki bağlama perdelerinin düzeni aşağıda gösterildiği gibidir:

Tablo 2

Bağlama Perde Düzeni / Kara (Bozuk) Düzen

Sib	Sib2	Si	Do	Reb	Reb2	Re	Mib	Mib2	Mi	Fa	Solb	Solb2	Sol	Lab	Lab2	La
-----	------	----	----	-----	------	----	-----	------	----	----	------	-------	-----	-----	------	----

(Akdoğu'dan aktaran Emnalar, 1998, s. 554).

Ünlü Alman müzikolog Kurt Reinard ve müzikolog eşi Ursula Reinard, yirmi sekiz yılda (1955-1983) on altı kez Türkiye'ye gelerek, neredeyse bütün kentlere yapmış oldukları araştırma-inceleme gezileri sonucu, şu fikri belirtmişlerdir: “Türkiye’de bağlama perdelerinin sayısı, akordu gibi kentten kente, hatta köyden köye farklılık gösterir; bazen on yedi, bazen yirmi altı perdesi bulunur. Buna karşılık köylerde bağlama ile yapılan müzik yalındır, çünkü çoğu kez çalgının on iki ya da daha az perdesi vardır.” (Sun, 2007, s. 8).

Bağlamada, bir sekizli içinde on iki, ilk perdenin oktavını da katarsak on üç perdenin çeşitli yörelerde uzun süre kullanıldığı daha sonraları ve günümüzde on yedi perdenin yerleşmiş olduğu çeşitli araştırmalar sonucu ortaya çıkmıştır (Akdoğu'dan aktaran Emnalar, 1998, s. 555).

Geleneksel Türk Halk Müziği araştırmacı ve derlemecisi Muzaffer Sarısözen, 1952 yılında yayınladığı Yurttan Sesler kitabında, ses değiştirici işaretlerdeki komaları sib2, sib3, mib2, mib3, fadiyez3, fadiyez4, vb. biçiminde rakamlarla göstererek, Geleneksel Türk Halk Müziği ses sistemine önemli katkı sağlamıştır (Özgür ve Aydoğan, 2015, s. 47).

1.10. Tonalite ve Makam Kavramları

1.10.1. Tonalite

Say (2005)'a göre tonalite “Bir dizinin temel ilkelere göre kuruluşu; dizilerin ve tonların ne şekilde kurulmuş bulunduğunu açıklayan sistem ve onun dayandığı kurallar bütünü” dür ve bir dizide öteki bütün sesleri kendine doğru çeken bir temel ses özelliğindeki tonik sesiyle belirlenir.

Eski Yunanlıların kullandığı ve piyano klavyesindeki sadece beyaz tuşlardan oluşan dizilere mod denmektedir. Kilise müziğinde de kullanılan bu modlardan en yaygın iki tanesi “İyonien” ve “Doryen” modlarıdır. Dünyevi duyguları çağrıştırmaya sebebi ile bu iki mod zamanla kiliseden dışlanmış ve İyonien modu “majör”, Eolyen modu ise “minör” dizi olarak tonal sistemin çekirdeğini oluşturmuşlardır (Özgür ve Aydoğan, 2009).

Bir dizinin en önemli sesi ilk sestir ve bu ses dizinin ismini ifade etmektedir. Bu sese “eksen” veya “tonik” denir. Eksen ses, dizideki diğer tüm sesleri kendine çeker. Tonal dizilerde yazılmış olan yapıtlar dizinin birinci, üçüncü ya da beşinci seslerinden herhangi biri ile başlayabilir fakat eksen sesi ile bitmek durumundadır (Özgür ve Aydoğan, 2009).

1.10.2. Makam

Makam kelimesi anlamı “yer, durum, konum, konumlanış, yerleşim” bildiren Arapça bir kelimedir. Müzik diline önceleri “mahal/mevki/yer/mevzi” gibi aynı veya benzer anlama gelen kelimelerle birlikte girmiş; ancak zaman içerisinde daha yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmış ve diğerlerinden farklılaşarak müziğe özgü teknik bir terim olma durumu kazanmıştır (Öztürk, 2014).

Emnalar (1998)’a göre, bir dizi içerisinde durak ve güçlü perdeler arasındaki ilişkiyi ortaya çıkaracak şekilde nağmeler meydana getirerek gezinmeye makam denmektedir. Bir makamın en önemli perdeleri, dizi içerisindeki görevleri sebebi ile durak ve güçlü perdeleridir. Kendisini teşkil eden çeşitli nispetlerle ve aralıkların düzenlenmesiyle vasfını belli eden müzik yelpazesinin hususi bir şeklidir (Yekta, 1986).

Karadeniz (1979)’in ifadesine göre makam; belirli aralıklarla birbirine uyumlu seslerin kurulu bir gam içerisinde bir araya gelerek özel bir seyir kuralı olan musiki cümleleri kurması ve bu cümlelerin bir araya gelerek bir çeşni oluşturmasıdır.

İlerici (1981, s. 2) ise makamı şu şekilde açıklamaktadır:

Geleneğimizde, bildiğiniz gibi, bir dizinin işleniş biçimine (MAKAM) denilmektedir. (...) Bu, geleneksel, makam anlayışının, dizileri işleme biçimleri bakımından, bizi aydınlatacağında; yol gösterip, güç kazandıracağına kuşku yoksa da, bunlara, özgür besteci yaşamınızda, elbet, tutsak kalacak değilsiniz. Bizim için, bundan böyle, önemli olacak olan (Dizi) dir. (Makam) ise, diziyi işlerken, bize yol göstericilik yapacak olan bir yöntem olup, uyup uymamak elimizdedir.

Türkler, Orta Asya’da oldukça geniş bir alanda yayılarak yüzyıllar boyunca farklı ülkeler kurmuştur. İlk zamanlar davul çalıp ilahiler söyledikleri, zaman içerisindeyse Türklerin pentatonik müzik eşliğinde en eski çalgısı olarak bilinen kopuz ile dans edip eğlendikleri bilinmektedir. Sonraları Türklerin İslamiyet’i kabul etmesi ile Arap ve İran kültürünün

etkisinde kalınmış ve pentatonik müzik yerini zamanla makamsal müziğe bırakmıştır (Özgür ve Aydoğan, 2015).

Türk müziğinde makamlar basit, göçürülmüş ve bileşik olmak üzere üçe ayrılır. Bir dizide farklı seslerin önemlendirilmesiyle farklı makamlar oluşabileceği gibi, aynı dizinin çıkıcı yerine inici ya da inici-çıkıcı kullanılmasıyla da farklı makamlar oluşturulabilmektedir (Aydoğan, 1998).

1.11. Geleneksel Türk Halk Müziği’nde Diziler

Günümüzde Geleneksel Türk Halk Müziği kuramında diziler isimlendirilirken ayak kavramı kullanılmaktadır.

Türk Halk Müziği’nde ezgilerin genellikle izlediği bir seyir ve buna bağlı bir dizisi vardır. Bu özelliklerden oluşan kalıplara Ayak adı verilmektedir.

Ataman’a göre; “Ayak, Türk müziğindeki makam karşılığı, bir müzik parçasının ezgi gidişidir. Asma karar ve güçlüsü vardır. Bu dizilerin içerdiği ilişkilerin Türk Müziğinde bulunması gerekmez. Bir tetrakort veya üçlü içinde seyreden ezgiler olduğu gibi, bir makamın çok daha yükseklerine çıkan ezgilerde vardır. Halk müziği, kuralların içinde olmayan özgür bir müziktir. Ezgileri muhakkak bir makama koymak gerekmez...”(Ataman’dan aktaran Coşkun, 1984, s. 25).

Coşkun’un çalışmasında ayak kavramı tanımlanmaya çalışılırken ayak-makam tartışmalarının o yıllarda da yapıldığı ve şimdiye kadar hala netlik kazanmamış, çözülmeyi bekleyen problem olarak karşılaşılan önemli bir konu olduğu görülmektedir (Sümbüllü, 2009, s. 7).

Ayak-dizi isimlerinin kimler tarafından ve ne amaçla konulduğu belirsizliğini sürdürmektedir. Bu isimlendirmeler, bölgeden bölgeye farklı olarak dile getirilmektedir. Bazı diziler seyir halinde olan ezgi içinde değişiklik göstermezken, seyir içinde farklı dizilerin görüldüğu de gözlemlenmektedir.

1950 yılından önceki dönemde “ayak” terimi, hem yazılı kaynaklarda hem de Türk halk musikisi mensupları arasında bilinmez ve kullanılmazken, özellikle radyo istasyonlarının da açılmasıyla genel bir terim üzerinde anlaşma, birleşme kaygısı ve ihtiyaçları hissedilmeye başlanmış olmasından dolayı, Türk halk musikisi sanatçıları arasında, bilimsel sakıncası düşünülmeden “makam” karşılığı olarak “ayak” terimi bir kurtarıcı gibi görülmeye

başlanmıştır. Bu fikir yönünde, kalıp ezgi ve dizi adlandırılması kavramında kullanma eğilimi bugün de devam etmektedir (Kutluğ, 2000, s. 517). Kutluğ'un açıklamalarına göre “makam”ın Geleneksel Türk Halk Müziği dizilerinde “ayak” olarak adlandırılmasının yanlış olduğu görülmektedir.

Ayak kavramının ne anlama geldiğine dair uzman görüşlerinin ardından Geleneksel Türk Halk Müziği ayak dizileri ile ilgili yapılan alanyazın incelemesi sonucunda, dizilerin dizek üzerinde gösterilmesi yönünden iki kaynak dikkat çekmektedir. Bu kaynaklar Hoşsu ve Coşkun' a ait çalışmalardır. Çalışmalar kapsamında Geleneksel Türk Halk Müziği kuramında ayak adı ile isimlendirilen birçok diziden bahsedilmektedir. Hatta bu dizilerin dizek üzerinde gösterimi, isimleri hususundaki farklılıklardan dolayı kavramsal ve kuramsal kargaşaya sebep olduğu düşünülmektedir. Hoşsu ve Coşkun'a göre ayaklar aşağıdaki tabloda gösterilmiştir (Sümbüllü, 2006, s. 128).

Tablo 3

Hoşsu ve Coşkun'a Göre Ayaklar

Mustafa Hoşsu'ya göre Ayaklar	Köksal Coşkun'a göre Ayaklar
Maya ve Ayak	Maya ayağı
Hüseyini Ayağı	Hüseyini ayağı
Engin Hüseyini Ayağı	Engin Hüseyini Ayağı
Garip Ayağı	Garip Ayağı
Kerem Ayağı	Kerem Ayağı
Engin Kerem Ayağı	Engin Kerem Ayağı
Kesik Kerem Ayağı	Kesik Kerem Ayağı
-----	Yahyalı Kerem Ayağı
-----	Yanık Kerem Ayağı
Bozlak (Abdal) Ayağı	Bozlak Ayağı
Kalenderi Ayağı	Kalenderi Ayağı
Müstezad Ayağı	Müstezad Ayağı
Misket Ayağı	Misket Ayağı
-----	Abdal Ayağı
Azeri Ayağı	Azeri Ayağı
İbrahimi Ayağı	-----
Lavik Ayağı	-----
Yörük Ayağı	-----
Çubuk Uzun (Çiçek Dağı) Ayağı	-----
Fidayda Ayağı	-----

Tablo 3'e göre, Hoşsu ve Coşkun'un GTHM' de diziler konusunda kendi aralarında da farklılıklar ortaya koydukları görülmektedir. Ayak olarak kabul edilen ve adlandırmada 11 dizi benzerlik gösterirken Hoşsu, Coşkundaki farklı olarak İbrahimi, Lavik, Yörük, Çubuk

Uzun (Çiçek Dağı) ve Fidayda ayaklarının da varlığından bahsetmektedir. Coşkun ise Hoşsu'dan farklı olarak Yahyalı Kerem, Yanık Kerem ve Abdal ayaklarının varlığından söz etmektedir. Hatta adlandırmada 11 ayak dizisi birbirleri ile örtüşürken porte üzerinde gösterimleri ve içerik bakımından benzer ayakların farklılık arz etmeleri de dikkat çekmektedir (Sümbüllü, 2009, s. 9).

Geleneksel Türk Halk Müziği ve Geleneksel Türk Sanat Müziği arasındaki dizi benzerlikleri adına Tanrıkorur (1998), Geleneksel Türk Halk Müziği'nde ayakların Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde hangi makamlara karşılık geldiğini açıklamıştır. Bu karşılaştırmada Geleneksel Türk Halk Müziği kuramında tek bir ayak adlandırmasına karşılık, Geleneksel Türk Sanat Müziği kuramında birçok makamsal adlandırmada yaşanan çelişki ve tutarsızlıkların olduğunu belirtmiştir. Tablo 4'te Tanrıkorur'a göre Türk Müziği'ndeki ayaklar ve bu ayaklara karşılık gelen makamlar gösterilmektedir.

Tablo 4

Tanrıkörür'a göre Geleneksel Türk Halk Müziği Ayaklar ve Ayaklara Karşılık Gelen Geleneksel Türk Sanat Müziği Makamları

Geleneksel Türk Halk Müziği'nde Kullanılan Ayaklar	Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Kullanılan Makamlar
Kerem Ayağı ve Çeşitleri	Hüseyni Makamı Uşşak Makamı Neva Makamı Tahir Makamı Gülizar Makamı Bayati Makamı Muhayyer Makamı Karcıgar Makamı Bayati-Araban Makamı Muhayyer-Kürdi Makamı
Garip Ayağı	Uzzal Makamı Şehnaz Makamı Zirgüle Makamı Şedaraban Makamı Suzidil Makamı
Müstezat Ayağı ve Çeşitleri	Rast Makamı Nikriz Makamı Hicazkar Makamı Mahur Makamı Zavil Makamı Acemaşiran Makamı Nihavent Makamı Sultaniyegah Makamı Ferahfeza Makamı Buselik Makamı Hisar-Buselik Makamı Şehnaz-Buselik Makamı
Misket Ayağı ve Çeşitleri	Segah Makamı Müstear Makamı Hüzzam Makamı Ferahnak Makamı
Kalender (Derbeder) Ayağı	Saba Makamı Bestenigar Makamı Dügah Makamı

Tablo 4'te görüldüğü gibi 5 ayak dizisi, 34 farklı makama denk gelmektedir.

1.12. Ayak-Makam İlişkisi

Günümüzde nazari açıdan Geleneksel Türk Halk Müziği dizilerini isimlendirme konusunda tartışmalar sürmektedir. Bu isimlendirme tartışmaları Ayak-Makam ilişkisi olarak nitelendirilmektedir. Bazı uzmanlar Geleneksel Türk Halk Müziği dizilerini, gelenekselleşmiş olan ayak kavramı ile isimlendirirken, bazı araştırmacı ya da uzmanlar ise makam, makam dizisi gibi kavramlar ile isimlendirmektedir. Ayak-Makam ilişkisi çerçevesinde yapılan bu tartışmaların özellikle Geleneksel Türk Halk Müziği'nde tek ayak

dizisi isimlendirilmesine karşılık Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde birçok farklı makamsal isimlendirme ile yapılmasından kaynaklandığı görüşünü savunmaktadırlar (Sümbüllü, 2009, s. 13-14).

Bu araştırmada ele alınan Kemal İlerici'nin "Maya" adlı eseri ise, makam olarak Geleneksel Türk Sanat Müziği kuramına göre la perdesinde karar veren Hüseyini makamı dizisine karşılık olarak gelmekte, ayak olarak Geleneksel Türk Halk Müziği kuramına göre la perdesinde karar veren Kerem Ayağı dizisine karşılık gelmektedir.

Klâsik Musikimiz' de olduğu gibi halk musikimizde de Türk Musikisi makamları kullanılmıştır. Genel olarak aynı aralıkları taşımakla birlikte bu makamların seyir ve karakteri az çok değişiklik gösterir. En çok Hüseyinî, Uşşak, Muhayyer, Bayati, Neva, Gerdaniye, Karcıgar, Hicaz, Hicaz Hümayun, Uzzal, bazen Hicazkâr, Segâh, Hüzzam, Evç, Rast, Mahur, Çargâh, Nikriz, Zavil, Saba gibi makamlardır. Bu makamlar daha çok belli beste şekillerinde işlenmiştir. Bu konuda da ortak bir görüş sağlanamamıştır. Halk musikisi mensupları arasında makam isimlerinden kaçınma, makam yerine "Ayak" ya da "dizi" gibi sözlerin kullanma gayreti görülür. Bazen de, Harput folklorunda olduğu gibi, yöresel bazı terimlerin makam yerine kullanılması gerekçe gösterilir (Özalp, 2000, s. 427).

Yener (2001), GTHM' in her yönden incelenerek gerekli terminolojisinin oluşturulmasının zorunlu hale geldiğini savunmaktadır. Ayak-Makam kavramları üzerine çeşitli uzman görüşlerinden bahsederek problem çözümü adına aşağıdaki sonuçları önermiştir.

1. Türk Halk Müziği dizilerin ifade etmede "Ayak" yeterli ve uygun bir terim değildir.
2. Türk Halk Müziği'nde bazı ezgiler makam terimi ve makam anlayışı ile ifade edilebilir. Ancak, bazı halk müziği dizilerinin ifadesinde makam terimine de ihtiyatla yaklaşılmalıdır.
3. Türk Halk Ezgileri'ni makam dizileri içerisinde ifade etmek şimdilik en çıkar yol olarak görünmektedir (hüseyini dizisi, hicaz dizisi, nikriz dizisi, saba dizisi vb.) (Yener'den aktaran Sümbüllü, 2009 , s. 14-15).

1.13. Araştırma Kapsamında İncelenecek Olan Hüseyini Makamı

Hüseyini Makamı, Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar oldukça geniş bir coğrafyada, çok uzun yıllardır kullanılan bir makamdır (Özgür ve Aydoğan, 2015, s. 91).

Durağı Dügah perdesi olan makamın, güçlüsü Hüseyini perdesi, seyri inici-çıkıcı, yedeni ise Rast perdesidir. Makamın dizisi Dügah perdesinde Hüseyini 5'lisine Hüseyini perdesinde Uşşak 4'lüsünün eklenmesiyle oluşmuştur. Makam, Muhayyer perdesinde Buselik 5'lisi ile genişler (Özkan, 2010, s. 179-180).



Şekil 5. Hüseyini makamı dizisi 1 (Özkan, 2010, s. 179-180).

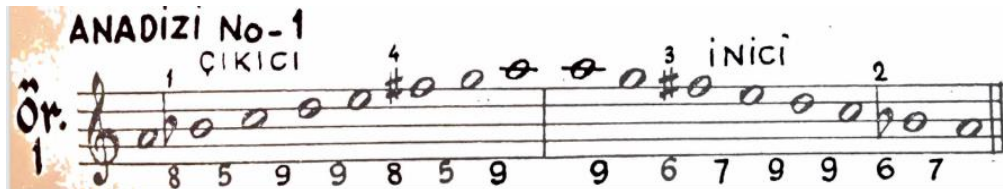


Şekil 6. Hüseyini makamı dizisi 2 (Özkan, 2010, s. 179-180).

Özgür ve Aydoğan (2015), Hüseyini makamının işlenişi hakkında şu açıklamalarda bulunmuşlardır:

Hüseyini, inici-çıkıcı özellikte bir makamdır. Yardımcı durak basamağındaki mi perdesinin başlangıç ve bitişlerde duyurulması Hüseyini makamının oluşumunda önemli bir rol oynar. Bu makamdaki ezgiler genellikle yardımcı durak çevresinden başlar. Hüseyini 5'li tümü duyurularak V. basamaktaki mi perdesinde ilk kalış yapılır. Bu basamakta genellikle mi Uşşâk tümü ya da dizisi işlenir. Daha sonra bestecinin seçimine göre dizinin diğer perdelerinde kalışlar görülür. Bu kalışlarda genellikle II. basamakta Segah veya Ferahnak, III. basamakta Çargah ya da Pençgah, IV. basamakta Rast ya da Buselik etkileri görülür. Halk ezgilerinde Hüseyini 5'li tümündeki mi perdesinin pesleşerek, Karcıgar 5'li tümüne dönüştüğüne sıkça rastlanmaktadır.

İlerici, başta uzun ve kırık havalı olmak üzere çeşitli halk ezgilerinin genellikle Hüseyini makamında bestelendiğini ve bu nedenle Hüseyini makamını ana makam olarak seçtiğini belirtmektedir (İlerici'den aktaran Özgür ve Aydoğan, 2015, s. 91).



Şekil 7. İlerici'ye göre Hüseyini makamı dizisi (İlerici, 1981, s. 1).

Şekil 7’de görüldüğü üzere İlerici’nin Hüseyini makamını tanımlamasında çıkıcı ve inici dizide farklılıklar görülmektedir. Çıkıcı dizide ikinci ve altıncı derecelerin koma değerleri daha tiz, inici dizide daha pes ifade edilmiştir.

İlerici, Hüseyinî makamının Türk’e ve Türklüğe ait bir nitelik olarak görülmesini şu şekilde ifade etmiştir:

Her çeşit sanat ürününün psikolojik inceleniminden kesinlikle anlaşıldığı gibi, ruhla, her çeşit ürünü arasındaki benzerlik su götürmez olduğundan, biz (Türk ruhunun ürünü ve şaşmaz aynası) olan Hüseyinî makamını anadizi olarak seçtik. Çünkü, Hüseyinî makamı, Türk ruhunun bütün yüceliği ve inceliğiyle ulu varlığını gösterebilecek, yansıtabilecek yaratılıştaki bütün yurdun en ücra köşelerine kadar yayılmış uzun tarihlerinden beri ulusumuzun candan benimsediği, genellikle, Köroğlu, Erzurum yıldızı, mayalar ve hemen hemen her çeşit kırık ve uzun havalar gibi ulusal armağanı, halk ezgilerinin kendisiyle seslendirildiği, kendi iç kurallarıyla, bildiğiniz gibi, kendi yöresinde, Türk makamlarının kuruluşunu anlatmaya en elverişli bir varlıktır. Kısacası, görüldüğü gibi Hüseyinî çok önemli bir makam olup Türk ruhunun şaşmaz aynasıdır. Şaşmaz aynasıdır çünkü: Türk ruhunun özü olan şu psikolojiyi en gösterişli biçimde ancak, onunla aydınlatabiliriz. Yüce ulusumuzun bir teki olarak, onun yüce ruhundan ruhuma yansıttığına ve sezdiğime göre, şanlı tarihimizin de tanık olduğu gibi Türk olabilmek için, ilk önce EFE RUHLU olmak gerekir. Korkak bir ruh bu toplumda barınmaz. Yalnız, yüce Türk’lüğün kahramanlığı iyi bakılırsa, kaba ve kör bir güç gösterisi değildir. Onda, ulusal çeşni olarak doğanın güzelliğini, ulusal ritm olarak rüzgâr ve suların akışındaki tutulması güç uçarı kıvrak ritmi, kendine örnek seçmiş ve herşeyinde onları özlediğin açıkça belli eden bir ince duygu kaynağı, bir CENTİLMEN EFELİK görmemek elde değildir. (İlerici, 1981, s. 149-150).

1.14. Türk Müziği’nde Çokseslilik

Çokseslilik, çok renklilik gibidir; renklerle bezeli bir doğayı müzikle anlatmak için renkli bir yol sunar (Şimşek, 2019, s. 25).

Çoksesli müzik uygulamalarının ilk olarak Ortaçağ’da dini müzik alanında ortaya çıktığı düşünülmektedir. Öyle ki çokseslilikle ilgili bilinen ilk yazılı kayıttan da 9. yüzyılda yazılmış olan Musica Enchiriadis (Müzik Elkitabı) adlı kitapta yer aldığı kabul edilir (Boran ve Şenürkmez, 2007, s. 26).

Avrupa’da orta çağdan bugünlere kadar uzanan çokseslilik gelişim süreci, 11. yüzyıldan başlayarak gelişimini sürdürmüş, yöntem yönünden iki genel yönelim göstermiştir. Birincisi kontrpuan tekniğine dayalı yatay çokseslilik anlamına gelen polifoni, ikincisi ise armoni bilimi ve sanatına dayalı dikey çokseslendirme anlamına gelen homofonidir. Modern müzikte sadece bu iki çokseslendirme yöntemine bağlı kalınmayıp, yeni teknikler ve stiller kullanılarak farklı yaklaşımlar getirilmiştir (Say, 2002, s. 135).

Armoninin sözlük anlamına bakıldığında ahenk, uyum anlamına gelmektedir. Bu sözcüğün anlamını Say, “Müzik dilinde, uyumların (akorların) yapılarını ve bu uyumlar (akorlar) arasındaki ilişkileri konu edinen estetik dalı” şeklinde ifade eder (Say, 1992, s. 97).

Batıdaki armoni eğitimi, yüzyıllar içinde gelişen çoksesliliği özetleyerek ondan genel kurallar elde etme çabasıdır. Türk müzik eğitimine baktığımızda ise özetleyip genel kurallar elde edebileceği kadar uzun bir “çoksesli Türk müziği” geçmişine sahip olunmadığı görülmektedir (Engür, 2017, s. 2).

Batı müziğindeki gelişmelerden uzak kalındığı fark edilmesiyle, çoksesliliğin öğrenilip öğretilerek yaygınlaştırılmaya çalışıldığı bir dönem başlamış, 1826’da kapatılan Mehterhane’nin yerine Muzika-i Humayûn kurulmuş ve Batı müziği araç, yöntem ve teknikleri Türk müzik eğitimi içindeki yerini almaya başlamıştır (Engür, 2017, s. 2).

Türkiye’de müzikte çoksesliliğin sağlanması, sağlanlaştırılması ve geliştirilmesi 1826’dan bu yana Devletin resmî müzik politikası olmuştur (Uçan, 2005b, s. 174).

Türk müziğinin geliştirilmesinde bestecilik yönünden, günümüze değin çeşitli yaklaşımlar izlendiğini söyleyebiliriz. Bunlar, Türk müziğini Batı müziği yöntemiyle armonize etme, genel son müzik kuralları ışığında kendi öz yapısından çıkarılıp geliştirilen kurallara göre işleme ve belirli kurallara sıkı sıkıya bağlı kalmaksızın, mümkün olan her yolu deneyerek işleme şeklinde sınıflandırılabilir (Uçan, 1997, s. 46-47).

Gökalp’e göre halk müziği ile Batı müziği kaynaştırılmalı, halk müziği ezgileri Batı müziği yöntemiyle armonize edilerek hem ulusal hem de çağdaş özelliklere sahip bir müzik oluşturulmalıdır (Uçan, 2005a, s. 44).

Türk müziğine ait bir armoni kuramı geliştirme çabaları ise 1944 yılında başlamıştır. O zamana kadar Çoksesli Türk müziği, üçlü armoni ve üçlü armoninin soyutlanması olarak ortaya çıkan dörtlü armoniye dayanmaktadır (Sağlam, 2001, s. 48).

Çoksesliliğin tonal ve makamsal yapılarda farklılıklar gösterdiğini Köksal (2015) şu sözleriyle anlatmıştır: “Türk okul şarkılarının ve halk türkülerindeki makamsal yapının, batı müziğindeki tonal yapıdan farklı olduğu, Türk müziğindeki makamsal sistemin farklı akor yapısında oluşundan dolayı farklı bir armonik yapı söz konusu olduğu görülmektedir. Bu farklılıktan kaynaklı olarak dörtlü armoni sistemi kullanılmaktadır.”(Köksal’dan aktaran, Özparlak, 2019, s. 20).

İlk kez 1944 yılında Kemal İlerici, Türk müziği sistemiyle örtüştüğünü, hüseyini makamının iç işleyiş yasalarının ortaya koyduğunu iddia ettiği ve dörtlü aralıklara dayalı akorların armonik gücünü üçlü çember devinimiyle oluşan bağlantılarla açıkladığı Türk müziğine özel bir armoni önermesi geliştirmiştir (Sağlam, 2001, s. 48).

1.15. Kemal İlerici (d. 15 Ekim 1910, Bolu – ö. 29 Eylül 1986, Ankara)

Turan (2019, s. 1), Kemal İlerici'nin mesleki hayatını kronolojik olarak şu şekilde belirtmiştir:

Geleneksel Türk müziğinin kuramsal ilkelerini yeni bir yaklaşımla belirlemeye çalışmış, bunlara dayanarak bir Türk müziği armonisi geliştirmiş ve besteleriyle bu anlayışın örneklerini vermiş bir bestecidir. Kastamonu Muallim Mektebi'ni bitirerek (1926) öğretmenliğe başladı. 1932'de İstanbul'a atandı. Bir yandan öğretmenlik yaparken, bir yandan da Belediye Konservatuvarına (bugün İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı) devam etti. Burada Hasan Ferit Alnar'dan, daha sonra da Ahmet Adnan Saygun'dan armoni dersleri aldı. 1945'te Ankara Devlet Konservatuvarının kompozisyon bölümünü bitirdi. Kısa bir süre Tatbikat Sahnesi'nde ders verdikten sonra 1949'da Atatürk Lisesi müzik öğretmenliğine atandı. 1953-54 yıllarında Fransa'da, Batı'nın önde gelen müzikçilerine, geliştirdiği dörtlü armoni sistemini tanıttı. Türkiye'ye döndükten sonra, emekliye ayrıldığı 1969'a değin Atatürk Lisesi'ndeki görevini sürdürdü. Kemal İlerici'nin başlıca eserleri arasında; Yaylı Sazlar Dörtlüsü (1943), Köyümde (1945), Maya (1949), Yurt Renkleri (1950), Efe Kaprisi (1967) ve Mehmet'le Söyleşiler (1969) gelmektedir. Klasik Türk müziği üslubunda birkaç saz eseri de bestelemiştir.

Kemal İlerici, eserlerinin el yazmalarını Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Arşivi'ne bırakmıştır.

İlerici, Türkiye'nin geldiği nokta ve bu bağlamda Türk müziğinin çokseslendirilmesi hakkındaki düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir: “Türk Ulusu, tarihin akışı ve kendi isteği ile, doğu İslam dünyası inaniş çerçevesinden ayrılıp, batı inaniş dünyasına girmiştir. Yenidünyamızın ses alanında en önemli özelliği, insan duygularını ve olayları sesle anlatmada, ‘Armonik müzik dilini’ seçmiş olmasıdır” (İlerici, 1970).

1.15.1. Kemal İlerici'nin Dörtlü Armoni Sistemi

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

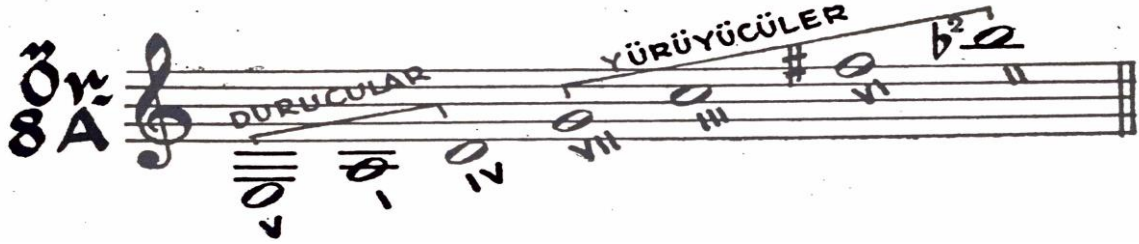
“Tarihi süreç incelendiğinde, makamsal müziğin ayrı bir armoni sanatına sahip olması gerektiğini ilk defa Kemal İlerici'nin dile getirdiği ve “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” adı altında dörtlü armoniyi içeren çok detaylı bir kitap yazdığı görülür” (Tutu ve Tutu 1999).

İlerici (1970), dörtlü armoni sistemini şu şekilde ifade etmiştir;

Çalgıların icrasında duyulan ikili, dörtlü ve beşli aralıklar bu armoni sisteminin temel yapısını oluşturmuştur. Bilindiği gibi, batı müziğinde “ana dizi” olarak “do majör” dizisi kabul edilmiş ve dizinin durucu sesleri bir araya getirilerek durucu akor, yürüyücü sesleri bir araya getirilerek yürüyücü akor elde edilmiş, akorlar üçlülerin üst üste gelmesi ile elde edilmiş olduğundan “üçlü armoni sistemi” olarak anılmaktadır. Dörtlü armoni sisteminin oluşumunda ise, batı müziğinden farklı olarak, ana dizi olarak ise Türk Halk Müziği eserlerinin neredeyse yüzde seksenini

oluşturan “Hüseyni makam dizisi” kabul edilmiştir ve bunun yardımı ile makam dizilerinin üretilmesini, ezgisel, uygulsal sorunların çözülebilmesini sağlamıştır (s. 1).

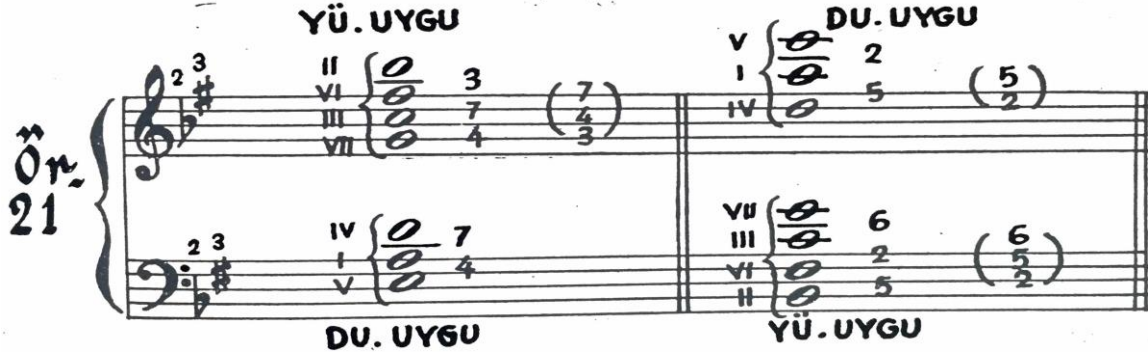
“Dörtlü armoni sisteminde, Hüseyni makam dizisinin durucu sesleri 1.,4.,5. ve 8. derece sesleri, yürüyücü sesleri ise 2., 3., 6. ve 7. derece sesleri üst üste getirilerek durucu ve yürüyücü akorları elde edilmiştir” (İlerici, 1970, s. 25-26).



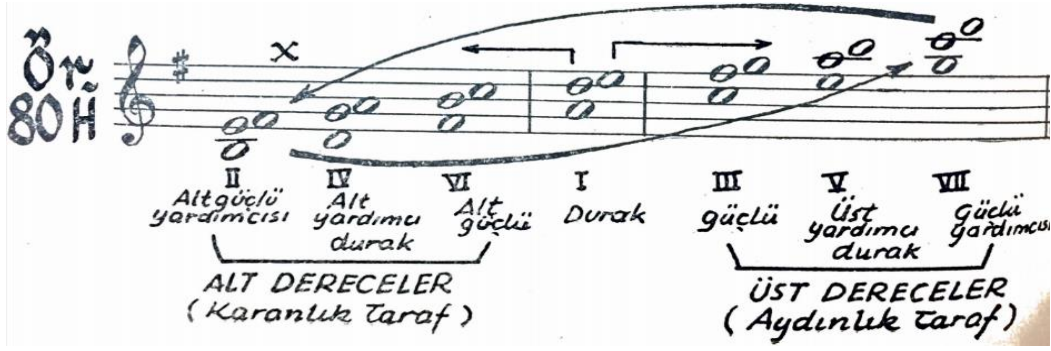
Şekil 8. Durucu ve yürüyücü sesler (İlerici, 1981, s. 25)



Şekil 9. Durucu ve yürüyücü akor, tek dizek üzerinde (İlerici, 1981, s. 28)



Şekil 10. Durucu ve yürüyücü akor, çift dizek üzerinde (İlerici, 1981, s. 35)



Şekil 11. Dizi dereceleri ve isimleri (İlerici, 1981, s. 166)

İlerici, bütün makamların Hüseyini makamından türetilebileceğini belirtip, Hüseyini makamının dereceleri üzerinde kurulabilecek makamları şu şekilde ifade etmiştir:

- I., IV., V. derecelerde: Hüseyini, Karcıgar, Kürdi, Arazbar, Saba, Yegah, Buselik, Hicaz, Uzzal, Hicaz Hümayun, Zirgüleli Hicaz.
- III. ve VII. derecelerde: Rast, Suzinak, Pençgah, Nikriz, Neveser, Çargah
- II. ve VI. derecelerde: Segah, Dilkeşhaveran, Ferahnak, Hüzzam, Nişabur (Levent, 1995).

İlerici, ezgisel (melodik) dilde dizilerin makamsal kullanılışlarını gelişim sırasına göre “Tek Bölge Çalışması” ve “Çift Bölge Çalışması” adını verdiği ezgi analiz yöntemleriyle kategorize etmiştir. Tek Bölge Çalışması, kendi içinde dört türe ayrılmaktadır:

1. Biri durak, diğeri yardımcı durak olmak üzere dizinin yalnızca birinci ve ikinci seslerinin kullanıldığı,
2. Dizinin üçüncü derecesinin yardımcı durak kabul edilip, dizinin birinci, ikinci ve üçüncü derecelerinin kullanıldığı,
3. Dizinin dördüncü derecesinin yardımcı durak kabul edilip, dört derecenin kullanıldığı,
4. Dizinin beşinci derecesinin yardımcı durak sayılıp, beş sesin kullanıldığı türlerdir.

Çift Bölge Çalışması ise kendi içinde Tek Bölge Çalışması’nı içermekle birlikte şöyle sağlanmaktadır:

1. Dizide yardımcı durak olarak belirlenen bir derece üzerinde (genellikle dizi derecelerinde değişme yapmadan) kurulan yeni dizide tek bölge çalışması yapılır. Bu yeni dizinin birinci derecesi, asıl dizinin yardımcı durağı kimliğindedir. Bu derecede ilk duruş yapıldığında ince bölgede bir soru unsuru “Yürüyücü bölüm (Antecedent)” oluşur.

2. (Asıl dizide) Birinci dereceye geçilip kalın bölge ince bölgeye benzeş olacak ve denge kuracak bir şekilde çalışılarak asıl dizinin birinci derecesinde kalınır. Böylece cevap unsuru “Durucu bölüm (Consequant)” kurulmuş, beraberlik sağlanmış ve makam var edilmiş olur.

İlerici, yürüyücü ve durucu bölümleri şu şekilde açıklamıştır: “(...) biri yürüyen, öbürü duran, iki kısımdan varolmuştur. Demek ki birinci dereceden başka bir yere gitmek uzaklaşmayı yürüyümü; birinci dereceye gelmek sonuçlanımı sağlıyor. Bu kısımlara, bütün kuran unsurlar oldukları için (BÖLÜM = Phrase) diyelim. Birinci derecede kalarak, anlamı kapayan, bitiren ve bir sonuca ulaştıran bölümlere (DURUCU BÖLÜM = Konsekan), birinci dereceden başka yerde kalan, anlamı açan, soru gibi ve asıntıda kalan bölümlere ise, (YÜRÜYÜCÜ BÖLÜM = Antesedan) diyelim” (İlerici, 1981, s. 284).

İlerici, diğer derecelerin birinci derece dizisiyle karılmak yoluyla elde edilen “Çift Bölge Çalışmaları” nı, az iyiden çok iyiye (ideâl olana) doğru şöyle sıralamıştır:

1. İkinci dereceden kurulan bir dizinin, birinci derece dizisiyle karılması
2. Üçüncü dereceden kurulan bir dizinin, birinci derece dizisiyle karılması
3. Dördüncü dereceden kurulan bir dizinin, birinci derece dizisiyle karılması
4. Beşinci dereceden kurulan bir dizinin, birinci derece dizisiyle karılması

Beşinci dereceden kurulan dizinin, birinci derece dizisiyle karılması; dizinin makamsal işleniminde en gelişmiş tür olarak belirlenmiştir.

İlerici, Türk müziği ve piyano ile çalınımı sorununu şu şekilde ifade etmiştir:

Piyanoda, sesler Tampere (bileceğiniz sekizlisi on iki eşit kısma bölünerek değiştirilmiş) olduğundan, sekizli içinde de, ancak oniki yarım ses vardır. Türk müziği gibi uygarlığın en ileri bir çağında, insanın, bütün verebilim gücünden yararlanabileceği bir müziği, (bir sekizlisi elli dört sesi kapsayabilecektir.) büsbütün ve kusursuz olarak, elbet anlatamazsa da, seslerimizin çok ses ilişkilerini değerlendirmeye, kesin olarak yarayacak, Türk pianosu yapıncaya kadar, bugünün orkestralarından yararlanarak, Türk gücünü, bütün dünyaya duyurabilmek için, bunların bel kemiği olan pianodan ve dolayısıyla onun verebilim güçlerinden yararlanmak zorundayız. Fakat, bu Türk sesleri ile çalışılmayacak demek değildir. Türk sazları ve koro için, kendi seslerimizle çalışmamak, düşüncesizliklerin en büyüğü olacağı gibi, yarınki ileri insanlığı anlatabilecek seslerimizi unutturup, insanlığa, günü gelince, bu değeri sonsuz armağanı veremeyecek duruma girmek de, kusurların en büyüğü olur.

İkinci ve altıncı dereceleri pianoda şu biçimlerde çalmak iyi olur:

- a) Hüseyini dizisinin özgün dereceleri olan, altıncı ve ikinci dereceler, pianoda çıkarken tam ses, inerken kromatik yarım seslerle inerek, (ör. 20 A).



- b) Veya inerken, önce tam, sonra yarım ses kullanılarak, (ör. 20 B).



c) Veya çarpma gibi, tam sesi yarıma indirmekle, (ör. 20 C).



d) Veyahut uygusal durumda, kromatik iki sesi beraberce basarak yapılabilir. (Taklit edilebilir)
(Ör. 20 D) armoni örneği (ör. 20 E).



(İlerici, 1981, s. 33-34).

Hüseyni makamı dizisinde Geleneksel Türk Halk Müziği'nde kullanılan si bemol 2 ve fa diyez 3 komalarını içeren perdelerin olmadığı çalgılarda, II. derece si naturel, VI. derece fa diyez kabul edilip seslendirilmektedir.

Melik Ertuğrul Bayraktarkatal, Kemal İlerici'nin armonik dizgesini şu şekilde özetlemiştir:

Kemal İlerici'nin Türk müziği konusundaki geniş bilgi ve araştırmalara dayanarak ortaya koyduğu özgün çoksesselik kuramı, Türk müziğinin kendine özgü üslubuna uygun bir çoksesseliliğin yaratılması gerektiği düşüncesine dayanır. Makamların yapılarının farklılığı ve ses ilişkilerinin başka bir bakışla yeniden yorumlanması, Kemal İlerici'nin özgün çoksesselilik dizgesinin çıkış noktasını oluşturur. Kemal İlerici, makamları tek tek inceler, ses ilişkilerini saptar ve sınıflamasını yapar. Bu sınıflama sonucunda elde ettiği bulguları "ana makam" olarak ele aldığı Hüseyni makamında açıklayarak çoksesselilik kuramını kurar. Hüseyni makamını ana makam olarak almasını ise halk müziğinde en çok kullanılan makam olmasıyla açıklar. Makamlardaki seslerin sınıflanması sonucunda kuramın iki temel noktası ortaya çıkar:

- Seslerin yürüyücülük ve duruculuk özelliklerine göre sınıflanarak yürüyücü / gerilimli ve durucu / çözümlü temel akorların elde edilmesi.
- Makamların seyir özelliklerine göre seslerin fonksiyonlarının saptanarak dizi derecelerinin görevlerinin vurgulanması. Bu bakışla Hüseyni makamının seyrini, halk müziğinde kullanıldığı biçimiyle inceleyelim, (Örnek 1).

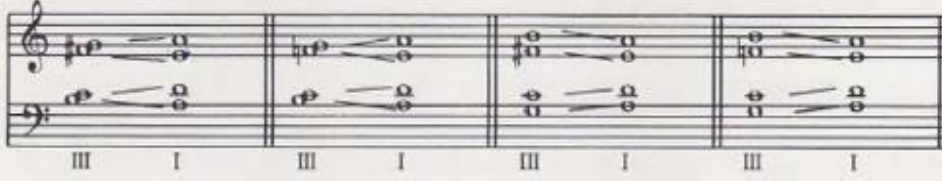
Örnek 5



Örnek 6



Örnek 7

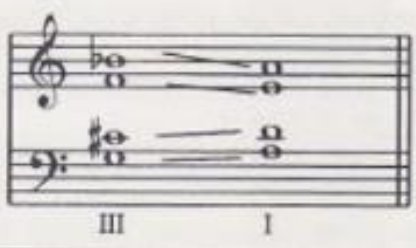


Örnek 8



Hicaz makamındaki III-I (Dominant - tonik) bağlantısı (Örnek 9) da gösterilmiştir.

Örnek 9



(Örnek 10 - 11) Kürdî ve Hüseyinî makamı

Örnek 10
Kürdî

III Yürüyüş I Duruş

Örnek 11
Hüseyinî

I II III IV V VI VII VIII

A₄^{5/7} B₄^{5/7} C₄^{5/7} D₄^{5/7} E₄^{5/7} F₄^{5/7} G₄^{5/7} F₄^{5/7}

A₄^{5/9} B₄^{5/9} C₄^{5/9} D₄^{5/9} E₄^{5/9} F₄^{5/9} G₄^{5/9} F₄^{5/9}

A₄^{5/11} C₄^{5/11} A₄^{5/11} E₄^{5/11}

A₄^{5/13} C₄^{5/13} E₄^{5/13}

Kürdî makamındaki bağlanış (Örnek 10) da görülmektedir.

Bu örnekler her makam için çoğaltılabilir. Her makamın farklı yapısıyla ortaya çıkan akorlar ve bağlanışları karma olarak da kullanılabilir. Bunun sonucunda çok zengin ve değişik tınılara ulaşılabilir. Kemal İlerici'nin bu önemli çıkış noktasıyla birlikte zenginleştirilmiş akorların da önemi büyüktür. Bu, besteciye çok önemli açılımlar sağlar. Bunun için akorların kuruluşları ve adlandırmalarını inceleyelim.

Akorların kuruluşlarında caz müziği göstergeleri ve gerektiğinde de dizi dereceleri birlikte kullanılacaktır. Makamlardaki her derece için kullanılacak akorlar gösterilecektir (Örnek 11).

Bu akorları Hüseyinî" makamı seyri içinde kullanalım (Örnek 12).

Dokuzluların etkin olduğu blok akorlarla Hüseyinî dizisinin armonizasyonu (Örnek 13) de sunulmaktadır.

Hicaz makamında (Örnek 14) deki gibidir.

Hicaz makamının bir türü olan Zirgüleli Hicaz makamında blok akorlarla dizi çalışması yapılabilir (Örnek 15).

Örnek 12
Hüseynî

Örnek 13

Örnek 14

Örnek 15
Zirgüleli Hicaz

Örnek 16

Görüldüğü gibi, iki ayrı simetrik dörtlüden oluşan Zirgüleli Hicaz makamında E üzerinden ve A üzerinden Hicaz makamının dörtlü aralıkları vardır. E üzerinden ve A üzerinden Hicaz makamının dört sesi düşünülerek armonize edilir (Örnek 16).

Bu örnekler, Türk müziğindeki zengin makamlarla, bu makamların birbirleriyle olan ilişkileriyle ve birbiri yerine geçen akorlarla çoğaltılabilir. Özellikle bu armonik yapı, makamlarla, ezgi yapısıyla, usullerle birleşerek çok farklı tını ortamı ve kompozisyon olanakları sağlar. Türk müziğinin özünden kaynaklanan doğaçlama olanakları bu yapı içinde de çok geniş olarak kullanılır ve çok geniş ufuklar açar. Burada Kemal İlerici'nin armonik dizgesinin çıkış noktası ve armonik dizge, çok özet olarak anlatılmıştır. Dizgenin gerçek anlamdaki anlatımı geniştir. Kemal İlerici, dizgesini 532 sayfalık kitabında anlatmıştır. İlk biçimini 1944 yılında alan armonik dizge, 1970 ve 1981 yıllarında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından toplam yedi bin adet bastırılmış ve kısa sürede tükenmiştir. Kitabın adı, "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi"dir; dili Türkçedir. (<https://www.ertugrullbayraktar.com/kemalilericiarmoni>)".

Dörtlü armoni sistemi konusuna dair batı müziği içinde de çalışmalar gerçekleştirilmiştir. W. Karthaus'un, "Das System der Musik" adlı kitabının üçüncü bölümünde "Quartenharmonik" (Dörtlü Armoni) ele alınmıştır. Bu kısımda dörtlü aralıklı akorların sıralanması, bağlantıları, yürüyüşleri, tam ses dizisindeki kullanımı ve buna benzer konular işlenmiştir. Dörtlü armoninin akor seslerindeki aralıkları nedeniyle majör ve minör dizilerden farklılık

gösterdiği ve ayrı bir kimliği olduğundan, modern müzik alanında pek ilgi duyulduğu gözlemlenmemiştir (Levent, 1995).

İlerici'nin yıllar boyunca üzerinde çalışarak ortaya koymuş olduğu dörtlü armoni sistemi, batı müziğinde ele alınan dörtlü armoni sisteminden farklılık göstermektedir. Türk müziğinin makamsal dokusu içinde yer bulduğundan, önemli bir anlam ve değere sahiptir (Levent, 1995).

1.16. Problem Durumu

Kemal İlerici'nin "Maya" adlı eseri, Geleneksel Türk Halk Müziği maya uzun hava türünden esinlenerek obua ve piyano için yazılmış ilk eserdir. Ancak ilgili literatür tarandığında "Maya" adlı eserin incelendiği bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Buradan yola çıkılarak araştırmanın problem cümlesi "Kemal İlerici'nin Obua ve Piyano İçin Yazdığı Maya Adlı Eseri Makamsal, Form, Armonik ve Eğitsel Açından İnceleme Sonucu Nasıldır? " olarak belirlenmiştir.

1.17. Alt Problemler

Yukarıda belirtilen problem durumuna bağlı olarak, amaca ulaşmak için aşağıdaki araştırma sorularına yer verilmiştir:

Kemal İlerici'nin "Maya" adlı eserinin;

- Makamsal yapısı nasıldır?
- Biçimsel yapısı nasıldır?
- Armonik yapısı nasıldır?
- Obua partisi eğitsel açıdan nasıldır?

1.18. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Kemal İlerici tarafından Türk Halk Müziği uzun hava türü olan mayadan esinlenerek obua ve piyano için yazılmış, türü bakımından ilk örneği teşkil eden "Maya" adlı eserin yapısal ve eğitsel açıdan incelemesini yaparak ortaya koymak ve tanıtmak, müzik eğitimcileri ve öğrencilerine Türk Halk Müziği tür ve biçimlerinden

esinlenerek yazılmış çoksesli eserlerin analizi ile ilgili bilgiler sunarak, ele alınacak araştırmalara örnek teşkil etmek ve literatüre katkı sağlamaktır.

1.19. Araştırmanın Önemi

Bu araştırmanın, obua ve piyano için Türk Halk Müziği uzun hava türü olan mayadan esinlenilerek ilk defa Kemal İlerici tarafından yazılmış “Maya” adlı eserin tanınmasını sağlaması yönünde önemli olduğu, müzik eğitimcilerine ve öğrencilerine makamsal, form ve armonik bilgi kaynağı sağlaması açısından fark yaratacağı düşünülmektedir. Makamsal çerçevede şekillenmiş bir obua ve piyano eserini bilmek ve anlamak açısından, Türk müziği makamlarını esas alıp çok sesli eserler yazacak olan ve çalgılara uyarlamak isteyen bestecilere katkı sağlaması yönünden önem teşkil etmektedir.

1.20. Sayıtlar

Bu araştırmada Kemal İlerici'nin obua ve piyano için yazdığı “Maya” adlı eserinin çoksesli Türk müziği literatüründe önemli bir yere sahip olduğu ve araştırma modelinin uygun olduğu düşünülmektedir.

1.21. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. Kemal İlerici'nin obua ve piyano için yazdığı “Maya” adlı eseri ile,
2. Eser inceleme boyutuna ilişkin olarak makamsal, formal, armonik ve eğitsel analiz basamakları ile,
3. Yapılan incelemenin niteliğine ilişkin uzman görüşleriyle,
4. Araştırma için ayrılabilen zaman ve maddi kaynaklar ile sınırlı tutulmuştur.

BÖLÜM II

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Yapılan araştırmalar sonucu, Kemal İlerici'nin obua piyano için yazdığı "Maya" adlı eserine ilişkin bir çalışmaya rastlanmamakla birlikte, farklı müzik dallarından maya, Kemal İlerici ve geliştirdiği dörtlü armoni sistemi, obua ve çoksesli Türk müziği eserleri ile ilgili çeşitli araştırmaların yapıldığı tespit edilmiştir.

1. Erdiñç Yalınkılıç (2019) "Besteci, müzikolog Kemal İlerici'nin "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" ve öğrencisi M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın makamsal armoni yaklaşımları" adlı yüksek lisans tezinde, Kemal İlerici'den en uzun süre ders alan ve sistemini iyi bilen öğrencilerinden M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın, öğretmeninin sistemi üzerine yaklaşımları ve "makamsal ezgi çekirdekleri" nin sunduğu yeni armonik olanaklar, bu yeni makam algısı çerçevesinde incelemiştir.
2. Mert Özerk (2018) "Muammer Sun'un orkestra ve oda müziği eserlerinde obua kullanımının müzikal ve teknik açıdan incelenmesi" adlı yüksek lisans tezinde, Muammer Sun'un, çoğunu Kemal İlerici'nin dörtlü armoni sistemini ele alarak yazdığı orkestra ve oda müziği eserlerinde, obua kullanımının müzikal ve teknik açıdan ele alıp analitik bir inceleme yapmıştır.
3. Mustafa Ersen (2019) "Türk halk müziğinde bir uzun hava türü olan "Maya"nın müzikal açıdan incelenmesi" adlı yüksek lisans tezinde, Türk Halk Müziği'nde bir seslendirme geleneği olarak görülen "maya" uzun hava türünün, tüm yönleriyle incelenmesi sonucunda verileri sınıflandırarak, maya türünün daha anlaşılır biçimde incelenmesine odaklanmıştır. İlk bölümde; Türk Halk Müziği ve türleri, yurdumuzda görülen uzun hava türleri ve maya uzun hava açıklanmıştır. İkinci bölümde; "maya"nın kelime anlamı ve kelime kökeni, halk edebiyatındaki yeri, konuları bakımından, hece ölçüsü bakımından ve söyleme geleneği olarak ele alınmıştır. Üçüncü bölümde "maya"nın Türk Halk

Müziği'ndeki yeri, dizi özellikleri, ezgisel ve ritmik yapısı, icra edildiği bölgeler, icrasında kullanılan çalgılar ve bilinen icracıları araştırılmıştır. Sonuç bölümünde ise, yapılan araştırma sonunda elde edilen maya türünün özellikleri ile birlikte, daha önceki yapılan araştırmalar göz önünde bulundurularak, icracılara türün yapısal ve müzikal özellikleri bakımından rehberlik etmesi amaçlanmıştır. Bunun için seçilmiş eserlerden analiz örnekleri sunulmaktadır. "Maya" türünü öğrenme ve öğretmeye olanak sağlaması amaçlanan bu çalışmanın, Türk Halk Müziği'nin daha anlaşılır olması hedefine de hizmet edeceği düşünülmüştür.

4. Erkan Akbaş (2019) “TRT Türk Halk Müziği repertuarında yer alan Maya türündeki uzun havaların müzikal açıdan incelenmesi” adlı yüksek lisans tezinde, Türk halk müziğimizin sözlü eserlerinden olan Maya türündeki eserlerin seyir özellikleri bakımından incelenmesi ve değerlendirilmesini amaçlamıştır. Bu amaca bağlı olarak, Maya türündeki eserlerin, seyir özellikleri yönünden benzerlik ve farklılıkları incelenmiştir. Bu araştırma, TRT THM repertuarında yer alan Maya türündeki uzun havaların çeşitli kaynaklarda belirtilen kuramsal bilgiler ile karşılaştırılma yapılması bakımından önem arz etmektedir. Ayrıca yapılan müzikal analizler sonucunda; Türk halk müziğindeki uzun hava türlerinden olan Mayaların kendi içerisinde değerlendirme yapılması bakımından da önemlidir. Bu araştırma, Geleneksel Türk halk müziği uzun hava türlerinden Maya türüne yönelik ezgi özelliklerinin saptanması amacına yönelik betimsel ve karşılaştırmalı bir araştırma olup, tarama modeli ile yapılan bir çalışmadır.
5. Peter Salvucci (2016) “Türk müziği besteleme teknikleri: Usul, makam, ve çokseslilikte geleneksel anlayışlar ve çağdaş gelişme için öncül bir yaklaşım” adlı yüksek lisans tezinde, Türk makam müziği geleneğinde bulunan bestecilik teknikleri ve teoretik modellerini sunup, bestecilik ve icra için yeni teklifleri geliştirmeye çalışmıştır. Bu çalışma Türk müziğinin üç ana konusuna odaklanmaktadır: usul ve aruz, makam, ve çokseslilik. Usul, ritmik devri olarak tanımlanıyorsa, aruz, usulle birlikte kullanılan şiirsel ölçüdür. Besteciler usul geçkisi, usul iç-içeliği, ve phasing tekniklerini uygulamaktadır. Ayrıca, yeni geçki tekniklerini türetmek için usul devirlerindeki mevcut usul hücrelerinin tanınması kullanılabilir. Makam, esaslarının antik Yunan teorisiyle karşılaştırmasını açıklayan yeni bir görüşle, tonal-modal bir bileşim olarak tanımlanmaktadır. Bu tanım bestecilikte makam geçkisini incelemek için önerilmiş bir analiz modeline doğru yöneltilmektedir. Safiyyüddin'in onüçüncü yüzyıllık transpoze edilebilir perde sistemi, 17 kavramsal perde bölgesi üzerinde transpozisyon imkanları

sonucunda, pratik geçki imkanlarıyla ilişkilendirilir. Tonal armoni, dörtlü armonisi, ve kontrapuan tekniği dahi Türk nağmelerini okseslilendirme doğrultusunda çeşitli yaklaşımlar kullanılmaktadır. Bu tez Orta ağ ve Rönesans dönemlerinin kontrapuan tekniklerini makamın hizmetine çevirerek makamın mikrotonal yapısından veya melodik özelliğinden eksiltmeden oksesli bir yaklaşımı sunmaktadır. Besteciliğin her ana konusu bir biriyle kullanılıp makamla ilgili yeni tarz imkanlarını yaratmaktadır. Bestecilik tekniklerine örnek vermek için, usul ve aruz, makam transpozisyonu, ve oksesli makamdaki yeni kullanımını açıklayan özgün parçalar sunulmaktadır.

6. S. Ercan Bağceci (1996) “Dörtlü armoni sistemi ile modal tarzdaki eğitim müziği şarkılarının çok seslendirilmesi üzerine bir çalışma” adlı yüksek lisans tezinde "Dörtlü Armoni Sistemi ile Modal Tarzdaki Eğitim Müziği şarkılarının okseslendirilmesi"ni incelemiştir. Çalışmanın gerçekleştirilebilmesi için "Dörtlü Armoni Sistemi" Kuramı ve oksesli eserlerin armonik yapılan incelenerek; Modal tarzdaki Eğitim Müziği şarkılarına Piyano, Piyano eşlikli şan ve çalgı için düzenlemeler yapılmıştır. Çalışmada; zde ulusallık, yöntemde ve teknikte çağdaşlık, nitelikte ise evrensellik hedeflenerek armonik alışmalar "12 Eşit Aralık Yöntemi" ne göre yazılmıştır. Özellikle üzerinde durulan konular: Türk Müziği ses sistemi ve okseslilik alışmaları, Anadizi Hüseyini makamı, Dizi derecelerinin görevleri, Akorlar ve bağlanışları, Marş Armoni, Modülasyon, Süslemeler, ve dörtlü armoni sistemine göre yazılmış yapıtlardan örnekler olarak özetlenebilir.
7. Tolga Karaca (2011) “Dörtlü armoni sistemi ile Ahmed Yesevî oratoryosu” adlı yüksek lisans tezinde, günümüze kadar bestelenmiş olan Oratoryoların sadece batı müziği sazları için değil, dörtlü armoni sistemi ile ve Türk müziği sazları için de düzenlenebileceğini gösterebilmek amacıyla bir çalışma yapmıştır. Günümüze kadar birçok besteci bu alanda çalışmalar yapmıştır. Bunlardan günümüz batı bestecilerinin yanı sıra Türk Beşleri diye adlandırdığımız Necil Kzım Akses, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey gibi ağdaş Türk Müziği bestecilerimizi de saymak mümkündür. Ancak, hiçbir bestecimiz Oratoryo'yu Türk Müziği sazlarına ve T.M.'nde kullanılan armoni sistemine göre bestelememiştir. Bu alışmada, Güldeniz EKMEN tarafından bestelenmiş yedi ilhiyi Türk Müziği seslerini, sistemini ve bizim sazlarımızın özelliklerini ön planda tutarak Oratoryo haline getirilmiş ve müzikal incelemesini yapılmıştır. Bu tez, giriş ve sonuç bölümleri dhil olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünün ardından ilk bölümde üç farklı armoni sistemi hakkında

bilgiler ve örnekler verilmeye çalışılmıştır. İkinci bölümde ise, Oratoryolar hakkında geniş bilgiye yer verilmiştir. Son ve üçüncü bölümde ise Ahmed Yesevî Oratoryo'su Türk müziği sazları, sesleri ve armoni sistemi kullanılarak armonize edilmiştir. Bunun yanında, aynı bölüm içerisinde eserin müzikal incelenmesi de yapılmıştır.

8. Naci Madanoğlu (2012) “Türk müziği çalgıları ve Viyolonsel için model bir oda müziği beste çalışması” adlı sanatta yeterlik çalışmasında, Türk müziğinin çok seslendirilmesi çalışmalarına ve bu alanda repertuar oluşturulmasına katkı sağlama amacı doğrultusunda besteler ve çok seslendirmeler yer almaktadır. Bu çalışmada ayrıca, Türk müziği çalgıları için kapsamlı bir oda müziği geleneğinin hayata geçirilmesi, dolayısıyla çalgıların gelişimini tetikleyecek bir yaklaşımın oluşturulmasına katkı sağlama önemli kazanımlardan biri olacaktır. Çok seslendirilen eserler Türk müziğinin usta bestecilerinden; Hasip Dede'nin “Nihavent Saz Semaisi” , Hacı Arif Bey' in “Vücut İkliminin Sultanısın Sen” ,İsmail Hakkı Bey'in “Nerelerde Kaldın Ey Servi Nazım” ve Mutlu Torun'un “Segâh Maye Nefes” isimli kompozisyonlarıdır. Eserlerin bestelenişinde kullanılan armonik yapı, üçlü armoni, dördü armoni, ve yirminci yüzyıl başından itibaren bestecilerin kullandığı; belirli bir fonksiyona bağlı kalmayan, tabii ya da suni yedili-dokuzlu-on birli gibi akorların ve aralıkların kullanıldığı bir özellik taşımaktadır. Yatay (polifonik) ve dikey (homofonik) çok seslilik özellikleri taşıyan eserlerde, sade bir cümle yapısı öngörülmuş karmaşık form yapılarıyla eserlerin kolay anlaşılabilmesi ve icra edilebilirliği engellenmemeye çalışılmıştır. “Türk Beşleri” ile başlayan, sonraki kuşaklarla sürdürülmeye çalışılan bir bakış açısıyla; estetik değer taşıyan, bilim ve sanat değeri taşıyan, kendi kültür değerlerinden uzak olmayan, aynı zamanda kendi sınırları dışında da kabul görme iddiasında olan bir düşünceyle hareket edilmeye özen gösterilmiştir.
9. Berkay Karabeyoğlu (2017) “Muammer Sun'un Piyano İçin Yurt Renkleri (1.Defter) ve Necdet Levent'in Piyano İçin On Parça eserlerinin piyano eğitimi açısından incelenmesi” adlı yüksek lisans çalışmasında, dördü armoni sistemiyle yazılmış olan Muammer Sun'un Piyano için Yurt Renkleri (1.Defter) ve Necdet Levent'in Piyano için On Parça eserlerini piyano eğitimi açısından incelemiştir.
10. Muhammet Koç (2001) “Kemal İlerici'nin armonizasyon sistemi üzerine istatistiksel bir inceleme” adlı yüksek lisans tezinde, araştırmacı ve kuramcı Kemal İlerici'nin Geleneksel Türk Halk Müziği ezgilerinin armonize edilmesi için önermiş olduğu Özgün Çokseslendirme Kuramı üzerine istatistiksel bir inceleme yapmıştır. Geleneksel Türk

Halk Müziğinde yaygın olarak kullanılan Kerem Ayağından elli Türkü dizi, ezgisel hareket, tonel merkezler v.b. yönlerden analiz edilerek, elde edilen sonuçlarla Kemal İlerici'nin özgün çokseslilik kuramının bir karşılaştırılması ve değerlendirilmesi yapılmıştır.

11. Gülen Ada Tanır (2001) “Kemal İlerici hayatı, eserleri ve müzikolojiye katkıları” adlı yüksek lisans tezinde, Kemal İlerici, hayatı, eserleri ve müzikolojiye katkılarını incelemektedir. Kemal İlerici (1910-1986), yıllarca müzik öğretmeni olarak çalışmasına karşın, Türk müziğiyle ve Türkiye'nin çoksesli ulusal müziğinin oluşturulmasıyla ilgili, incelenmeye değer çalışmalar yapmış bir müzik adamıdır. Bu incelemede İlerici'nin çalışmaları tüm yönleriyle ele alınmaktadır. Bu amaçla İlerici'nin Türk müziği makamlarından yola çıkarak ortaya koyduğu sisteminin bir özetine yer verilmiş, ayrıca İlerici'nin ve öğrencilerinin eserlerinden oluşturulan bir örneklemin analizi yapılarak, söz konusu sistemin uygulamadaki sonuçları da değerlendirilmiştir. İncelemelerin sonucunda, İlerici'nin Türk müzikolojisi isine başlıca katkılarının şunlar olduğu saptanmıştır: a. Türk müziği makamlarının analizlerini yapmış, bunlardan yola çıkarak bir armonik sistem geliştirmiştir; b. Türk müziği ses sistemi ve makamlarına yönelik yeni açıklamalar getirmiştir; c. Müzik terminolojisiyle ilgili yeni önerilerde bulunmuştur.
12. Doruk Engür (2017) “Müzik öğretmenliği eğitiminin Kemal İlerici armonisi algısına etkisi” adlı doktora tezinde, müzik öğretmenliği eğitiminin Kemal İlerici tarafından geliştirilen dörtlü armoni sistemi algısına etkisini araştırmıştır. Tonal sistem söz konusu olduğunda formal bir eğitim olmaksızın dinlenen müzikler aracılığıyla armonik ilişkilerin örtük bellekte yer etmesi olasıyken, İlerici armonisi söz konusu olduğunda ortalama bir bireyin bu sistemle çokseslendirilmiş müziklere algı değişikliğine yol açacak derecede maruz kalmayacağı tahmin edilebilir. Buna rağmen dörtlü ilişkili hedef akoruna yönelik bir hazırlama etkisinin varlığı, İlerici armonisinin Türk müziğine ait öğelerden faydalanılarak oluşturulduğu, dolayısıyla söz konusu armoni sisteminden doğrudan etkilenmemiş kişilerin de bu sistemi Türk müziğiyle bağdaştırabildiği şeklinde yorumlanabilir. Elde edilen bu bulgu ve yorumlar ışığında, bu çalışmanın, müzik eğitimi alanına olduğu kadar, Batı müziği dışında bir müzik kültürüne ait armoni sisteminin algısal süreçleri ile ilgili veriler elde etmiş olması açısından, bilişsel psikoloji alanına da katkı sağlayacağı düşünülmüştür.
13. Bayram Bayramoğulları (2014) “Yeni müzik'te Obua: Obua'nın yeni müzik çalış tekniklerinin incelenmesi ve müzik eserlerinde kullanımının değerlendirilmesi” adlı

sanatta yeterlik tezinde, Obua'nın yeni alış tekniklerini incelemiş ve bu araştırmasını "Yeni Mzık" eserlerinde nasıl kullanıldıklarına ilişkin değerlendirmeleri içeren bir "Türkçe temel kaynak" oluşturabilmek amacıyla yapmıştır. Ayrıca araştırmasının nc bölümünde ağdaş dönem Türk bestecilerin eserleri arasında değerlendirme yaparak obuanın kullanımını ile ilgili bulgulara yer vermiştir.



BÖLÜM III

YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeline, çalışma eserine, veri toplama araçlarına, veri toplama araçlarının geliştirilmesine, inceleme yönteminin geliştirilmesine ve verilerin çözümlenmesi ve yorumlanmasına ilişkin bilgilere yer verilmiştir.

3.1. Araştırmanın Modeli

Nitel bir çalışma olan bu araştırmada durum tespitine dayalı betimsel araştırma yöntem ve teknikleri esas alınmıştır. Doküman inceleme yoluyla literatür taranmış ve Kemal İlerici'nin obua ve piyano için yazdığı “Maya” adlı eser incelenmiştir. “Araştırma kapsamında incelenen konuyla ilgili olgu ve olaylar hakkında bilgi içeren yazılı belgelerin analiz edilmesiyle veri sağlanmasına doküman incelemesi denilmektedir” (Karataş, 2015, s. 11).

3.2. Çalışma Eseri

Araştırmanın çalışma eseri olan “Maya” seçkisiz olmayan örnekleme yöntemlerinden amaçsal örnekleme yaklaşımı ile seçilmiştir. “Amaçsal örnekleme (purposive/purposeful sampling), çalışmanın amacına bağlı olarak bilgi açısından zengin durumların (information-rich cases) seçilerek derinlemesine araştırma yapılmasına olanak tanır” (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2018, s. 92).

3.3. Veri Toplama Araçları

Araştırma verilerinin elde edilmesinde kaynak tarama ve literatür incelemesi gibi nitel veri toplama araçları kullanılmıştır. Eserin yapısal ve eğitsel açıdan incelenmesinde nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz teknikleri ile veriler toplanmıştır.

3.3.1. Veri Toplama Araçlarının Geliştirilmesi

Kemal İlerici'nin "Maya" adlı eserinin yapısal ve eğitsel açıdan incelenmesinin amaçlandığı bu çalışmada ilgili alan uzmanlarından izlenecek yolun uygun olup/olmadığının tespiti için uzman görüşü alınmıştır.

3.3.2. İnceleme Yönteminin Geliştirilmesi

Eserin besteci tarafından yazılmış el yazması notası, "Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Halk Kültürü Arşivi" nde bulunmaktadır. İlerici'nin "Maya" adlı eseri, araştırmacı tarafından talep edilmiş ve Melik Ertuğrul Bayraktarkatal tarafından araştırma için alınmıştır. Nota yazımının araştırma üzerinde anlaşılır bir görüntüye varması ve yapılan analizlerin daha iyi anlaşılması için, "Maya" araştırmacı tarafından bilgisayar üzerinde "Finale" adlı nota yazım programı ile yazılmıştır. Eserin makamsal analizi için ilgili alanyazın incelenmiş, şekiller oluşturulmuştur. "Maya" makamsal açıdan incelenirken ana ezginin olduğu obua partisi ele alınmış, üç bölüme ayrılarak şekiller oluşturulmuş ve eser makamsal açısından bu şekiller üzerinden incelenerek yorumlanmıştır.



Şekil 12. "Maya" adlı eserin makamsal analizi için hazırlanan obua partisinin birinci bölümü

Şekil 12'de görüldüğü üzere, araştırma kapsamında incelenen "Maya" adlı eserin makamsal analizi için hazırlanan obua partisinin birinci bölümü yer almaktadır.

Eserin biçimsel analizi için ilgili alanyazın incelenmiş, şekiller oluşturulmuştur. "Maya" klasik form yapı özelliği taşımadığından, analizler yapılırken uzun hava formu esas alınarak şekiller oluşturulmuş ve eser form yapısı açısından bu şekiller üzerinden incelenerek yorumlanmıştır.

The image shows a musical score for the piece "Maya". It consists of two systems of music. The first system features an Oboe (Obua) and Piano (Piyano). The Oboe part begins with a rest, followed by a melody with dynamics *mf* and *allarg...*. The Piano part has dynamics *mf*, *f*, and *mf loco*. The second system shows the Oboe playing a triplet and the Piano playing a triplet. Dynamics include *f*, *mp*, and *pp*. A checkmark is visible at the end of the second system.

Şekil 13. “Maya” adlı eserin form analizi için hazırlanan bölüm

Şekil 13’te görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen “Maya” adlı eserin form analizi için hazırlanan bölüm, fikir ve fikrin sonlandırıldığı kısım yer almaktadır.

Eserin armonik analizi için ilgili alanyazın incelenmiş, şekiller oluşturulmuştur. “Maya” klasik armonik yapı özelliği taşımadığından, analizler yapılırken İlerici’nin dörtlü armoni sistemi esas alınarak şekiller oluşturulmuş ve eser armonik yapısı açısından bu şekiller üzerinden incelenerek yorumlanmıştır.

The image displays a musical score for the piece "Maya". It features two systems of music. The first system includes the Oboe (Obua) and Piano (Piyano) parts. The Oboe part starts with a *mf* dynamic and includes an *allarg...* marking. The Piano part has dynamics ranging from *mf* to *f*. The second system includes the Oboe (Ob.) and Piano (Pno.) parts. The Oboe part has a *f* dynamic. The Piano part has dynamics from *f* to *pp*. Both systems include figured bass notation for harmonic analysis, such as I, V, III, and V.

Şekil 14. “Maya” adlı eserin armonik analizi için hazırlanan fonksiyonlar

Şekil 14’te görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen “Maya” adlı eserin armonik analizi için hazırlanan fonksiyonlar yer almaktadır.

Eserin eğitsel analizi için ilgili alanyazın incelenmiş, şekiller oluşturulmuştur. “Maya” eğitsel açıdan incelenirken ana ezginin olduğu obua partisi ele alınmış, üç bölüme ayrılarak şekiller oluşturulmuş ve eser eğitsel açıdan bu şekiller üzerinden incelenerek yorumlanmıştır.

The image shows the first section of the Oboe part for educational analysis. It consists of three staves of music. The first staff starts with a *mf* dynamic and includes an *allarg...* marking. The second and third staves continue the melody with a *f* dynamic. The score includes articulation markings and dynamic changes.

Şekil 15. “Maya” adlı eserin eğitsel analizi için hazırlanan obua partisinin birinci bölümü

Şekil 15’te görüldüğü üzere, araştırma kapsamında incelenen “Maya” adlı eserin eğitsel analizi için hazırlanan obua partisinin birinci bölümü yer almaktadır.

Kemal İlerici’nin “Maya” adlı eserinin incelenmesine ilişkin izlenecek yolun ve kullanılacak şekiller ve tabloların uygun olup/olmadığının tespiti için uzman görüşü alınmıştır. Uzmanlara eserin inceleme boyutlarına ilişkin bilgiler verilerek uygun/uygun değil/değiştirilmeli ifadeleri ile inceleme yöntemini değerlendirmeleri talep edilmiştir. Eserin makamsal, form, armonik ve eğitsel açıdan incelenmesine ilişkin ilgili alan uzmanlarından uygun/uygun değil/değiştirilmeli ifadeleri kullanılarak alınan uzman görüşlerine Tablo 5’te yer verilmiştir.

Tablo 5

Uzman Görüşleri

	Uzman 1			Uzman 2		
	Uygun	Uygun Değil	Değiştirilmeli	Uygun	Uygun Değil	Değiştirilmeli
Makamsal Analizine İlişkin Görüşler	X			X		
Form Analizine İlişkin Görüşler	X			X		
Armonik Analizine İlişkin Görüşler	X			X		
Eğitsel Analizine İlişkin Görüşler	X			X		

Tablo 5’te görüldüğü üzere araştırmanın makamsal, form ve armonik analizine ilişkin uzmanlardan alınan görüşlerde iki uzman da araştırmanın makamsal, form, armonik ve eğitsel analizini uygun bulduklarını ifade etmişlerdir.

3.4. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Araştırmada elde edilen veriler, araştırmacının makamsal, form, armoni ve eğitsel bilgisi doğrultusunda çözümlenmiş ve yorumlanmıştır. Araştırmanın konusu ile ilgili literatür taranmış ve Kemal İlerici’nin “Maya” adlı eserinin makamsal, form, armonik ve eğitsel boyutları betimsel veri çözümleme yöntemleri doğrultusunda analiz edilerek incelenmiştir.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, araştırmanın alt problemlerinden yola çıkılarak elde edilen bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

“Maya” adlı eserin makamsal ve form yapısı incelenirken Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Geleneksel Türk Halk Müziği kuramlarından faydalanılmış, armonik yapısı incelenirken Kemal İlerici’nin dörtlü armoni sistemi esas alınmış, eğitsel yönü incelenirken ise eser içinde obua için belirtilen teknik ve müzikal boyutlar genel hatlarıyla ele alınmış ve obua eğitimi açısından yorumlanmıştır.

Eserin besteci tarafından oluşturulduğu sayfa düzeni, araştırmacı tarafından üç sayfaya indirgenip bulgular ve yorumlar kısmına eklenmiş ve eserin tam hali sunulmuştur. Eserin sayfaları, alt problemlerden yola çıkılarak yapılan analizlere göre araştırmacı tarafından belirli bir düzen içinde bölünmüş, analizler alt başlıklar halinde ele alınıp bilgisayarda yazılan notalar üzerinden yapılmıştır. Bestecinin oluşturduğu özgün sayfa düzenine uyulmuş haline ekler kısmında yer verilmiştir.

Maya

Obua ve Piyano İçin Müzik

Kemal İLERİCİ

Adagio Maestoso

Obua

Piyano

8

Ob.

Pno.

13

Ob.

Pno.

21

Ob.

Pno.

8^{vb}

mf

f

mf

mp

mf

loco

f

f

f

mp

pp

f

ff

p

ff

8^{vb}

pp

Göktuğ Ege SAĞLAM © 2020 ANKARA

Şekil 16. Maya birinci sayfa

The musical score for Maya, page 2, is divided into three systems. Each system consists of an Oboe (Ob.) part and a Piano (Pno.) part.

- System 1 (Measures 27-36):** The Oboe part begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes. The Piano part starts with a *loco* marking and includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Dynamics range from *f* to *sf*.
- System 2 (Measures 37-42):** The Oboe part has a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes. The Piano part features a *loco* section with a forte (*f*) dynamic, followed by a section marked *ad. Libitum...* with dynamics of *f*, *p*, and *mp*.
- System 3 (Measures 43-51):** The Oboe part continues with a melodic line, including a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes. The Piano part features a *loco* section with a forte (*f*) dynamic, followed by a section marked *dolce* with dynamics of *f* and *ff*.
- System 4 (Measures 52-58):** The Oboe part has a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes. The Piano part features a *loco* section with a forte (*f*) dynamic, followed by a section marked *ff* and *f*.

61

Ob.

Pno.

68

Ob.

Pno.

74

Ob.

Pno.

81

Ob.

Pno.

8vb

tr

3

mf

ff

mf

f

f

mp

loco

mf

f

f

f

pp

p

f

f

f

f

f

ff

ff

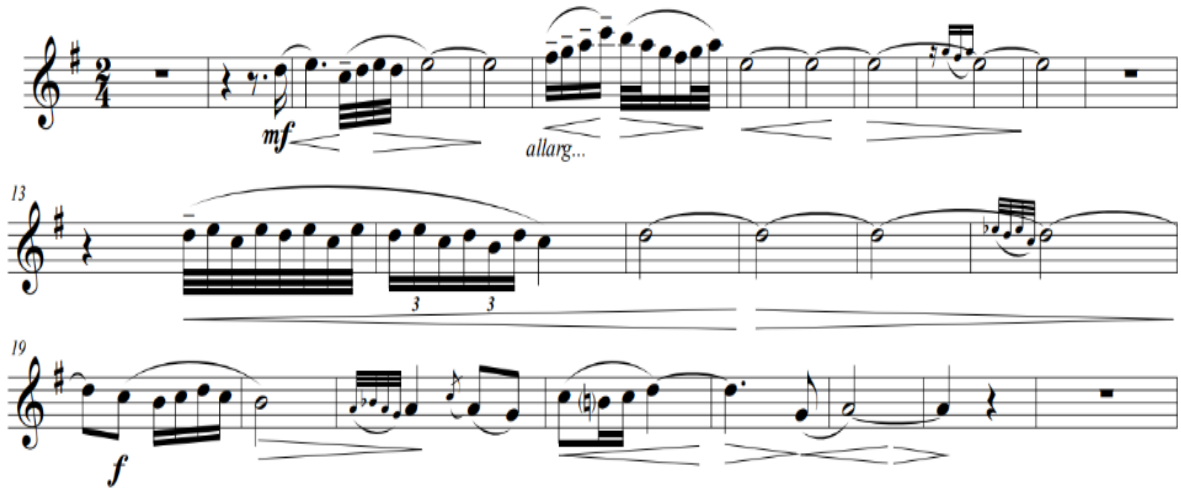
8vb

Göktuğ Ege SAĞLAM© 2020 ANKARA

Şekil 18. Maya üçüncü sayfa

4.1. Kemal İlerici'nin Maya Adlı Eserinin Makamsal Analizine İlişkin Bulgular

Bu bölümde “Maya” makamsal açıdan incelenmiştir. Eser, 12 eşit ses sistemi ile yazılmış, ezgi çizgisini ise genel olarak obua partisi oluşturmuştur. Geleneksel Türk Halk Müziği ve Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde yazılan notalar (örneğin 4'lü, 5'li, ya da 6'lı aralık) aşağıdan duyulmaktadır. Burada obua ve piyano do çalgı olduğu için eser yerinden duyulmaktadır. “Maya” geleneksel makam analizi tekniği ile incelenmiştir. Geleneksel makam analizlerinde kalışlar; karar sesi üzerinde tam kalış, güçlü sesi üzerinde yarım kalış, diğer perdeler üzerinde yapılan kalışlar ise asma kalış olarak adlandırılmaktadır.



Şekil 19. Obua partisinin birinci bölümü

Şekil 19'da görüldüğü üzere;

- Birinci bölüme, 3. ölçüde Hüseyini makamının güçlü derecesi olan V. derece mi perdesine yönelimle başlamıştır.
- 4. ölçüye III. derece do ve IV. derece re perdeleriyle bir geçiş gösterilip, güçlü V. derece mi perdesinde Hüseyini çeşnili yarım kalış yapılmıştır.
- 6. ölçüde ezgi tiz bölümde genişleyerek 7. ölçüde tekrar güçlüye düşülmüş ve bu yarım kalış 10. ölçüde kısa basamak notaları da katılarak 11. ölçünün sonuna kadar sürmüştür.
- 13. ve 14. ölçüde alt seslerden güçlüye yönelimler gösterilip, III. derece do perdesinde Çargah çeşnili asma kalış yapılmıştır.
- 15. ölçüden 19. ölçüye kadar altgüçlü IV. derece re perdesinde asma kalış yapılmış, 18. ölçüde V. derece mi perdesi pesleştirilerek bir kısa basamak katılmış, I. derece la perdesi üzerinde Karcıgar çeşnisine hazırlık oluşmuştur.

- 20. ölçüye bir önceki ölçüden dizinin III. ve IV. derece perdeleriyle düşülerek II. derece si perdesinde Hüzam çeşnili asma kalış yapılmış, daha sonra 21. ölçüde I. derece la perdesine Karcıgar çeşnili düşülüp tam kalış yapılmış ve VII. derece yeden sol perdesine Buselik çeşnili düşülmüştür.
- 22. ölçüde III. derece do perdesinden altgüçlü IV. derece re perdesine yönelmeyle bu perdede asma kalış gösterilip, 25. ölçüye VII. derece sol perdesini gösterip I. derece la karar perdesinde tam kalış sağlanmıştır.

Bu bölümde Hüseyini makamı dizisinde, olduğu tümler üzerinden seyir özelliği gösterilmiş, genel olarak IV. ve V. üzerinde uzun kalışlar yapılmış, V. derece kısa basamak notası içinde de olsa pesleştiği için II. derece üzerinde hüzam ve I. derece üzerinde Karcıgar çeşnileri oluşturulmuştur. 21. ölçüde II. derece si perdesinin pesleşmesi kısa basamak içinde zayıf zamana denk geldiği için geçici olarak düşünülüp, makam analizinde doğal hali ele alınmıştır. Ayrıca İlerici, Hüseyini makamının 12 eşit ses sisteminde çalınımını açıklarken, II. derece si perdesini inici seyirde kromatik olarak karar sesine getirilebileceğini belirtmiştir.

Şekil 20. Obua partisinin ikinci bölümü

Şekil 20’de görüldüğü üzere;

- İkinci bölümde 27. ölçüde VII. derece sol perdesi üzerinde başlayan asma kalış, IV. derece ve tiz durak VIII. derecenin gösterilmesiyle 33. ölçüye kadar devam etmektedir.
- 34. ölçüden 37. ölçüye kadar VI. derece üzerinde Eviç çeşnili asma kalış yapılmıştır.

- 37. ölçüde do diyez üzerinde Hicaz çeşnisi yapılp, II. derece si perdesine Kürdi çeşnili düşölüp asma kalış yapılmıştır.
- 38. ölçüde tiz durak VIII. dereceye çıkılıp, 39. ölçüde III. derecenin tizleşmesiyle do diyeze Segah çeşnili düşölmüştür.
- 40. ölçü do diyezde Segah çeşnili asma kalış ile başlayıp, 41. ölçüden 43. ölçüye kadar IV. derece re notası üzerinde asma kalış yapılarak sonraki ölçülerde meydana gelecek Hicaz makamına geçki hazırlığı oluşmuştur.
- 44. ölçüye geçilirken III. derece do diyez, II. derece si bemol olarak değıştirilerek I. derece üzerinde oluşacak Hicaz makamına geçki sağlanmış, 44. ve 45. ölçüde II. derece si bemol perdesi üzerinde asma kalış yapılmıştır.
- 46. ölçüye geçilirken Hicaz beşlisi gösterilmiş ve V. derece mi notasında, eğer bu perdenin ait olduğu makam Hicaz ailesi makamlarından Uzzal makamı olarak kabul edilirse yarım kalış, Hicaz makamı olarak kabul edilirse asma kalış yapılmıştır.
- 47. ölçüye geçilirken Hicaz beşlisi gösterilmiş, 50. ölçüye kadar I. derece üzerinde Hicaz çeşnili tam kalış yapılmıştır.
- 50. ölçüde, pes tarafta durak perdesi altında genişleme gösterilmiş, mi perdesine Kürdi çeşnili düşölüp asma kalış yapılmıştır.
- 51. ölçüde pes tarafta genişleme devam edilerek tekrar durak perdesine dönölmüş ve I. derece durak perdesinde 52. ölçüye de kapsayan Kürdi çeşnili bir kalış sağlanmış, daha sonra VII. derece sol yeden perdesi üzerinde Buselik çeşnili asma kalış yapılmıştır.
- 53. ölçüde sol yeden perdesinden güçlü V. derece üzerindeki VI. derece fa diyez perdesine geçilmiş, IV. derece re perdesi üzerine Buselik çeşnisi gösterilerek düşölmüştür.
- 54. ölçüde III. derece do perdesi üzerinde Nikriz çeşnili asma kalış yapılmış, 55. ölçüde II. derece si perdesi üzerinde Hüzzam çeşnili asma kalış yapılmış ve 56. ölçüde I. derece la perdesi üzerine Karcığar çeşnili gelinip tam kalış yapılmıştır.
- 57. ölçüden 64. ölçüye kadar, obua partisinde kullanılan fikirler piyano partisinde genişletilerek tekrar edilmiş, I. derece üzerinde Hüseyini çeşnisi ile tam kalış sağlanmış ve Hüseyini makamı ana dizisine dönölmüştür.

Bu bölümde, eserin seyri genel olarak inici bir özellik taşımakta olup, Eviç, Segah, Hicaz ve Karcıgar makamlarına geçkiler yapılarak, Hüseyini makamının işlenişinde gelişmeler gösterilmiştir.



Şekil 21. Obua partisinin üçüncü bölümü

Şekil 21’de görüldüğü üzere;

- Üçüncü bölüme 65. ölçüye IV. derece re perdesinden V. derece güçlü mi perdesine gelinerek başlanmış, daha sonra güçlü altındaki III. ve IV. derece sesleri işlenip 66. ölçüde tekrar V. derece güçlüye dönülüp 68. ölçüye kadar yarım kalış yapılmıştır.
- 68. ölçüde eser tiz bölümde genişleyip, 69. ölçüde V. derece güçlü mi perdesine Hüseyini çeşnili düşülüp, daha sonra IV. derece re perdesine Rast çeşnili düşülmüştür.
- 70. ölçüde V. derece güçlü mi perdesi üzerinde Hüseyini çeşnisi devam ettirilip, daha sonra bu perdeye Kürdi çeşnili düşülmüş ve 74. ölçüye kadar yarım kalış yapılmıştır.
- 75. ölçüde V. derece güçlü mi perdesi, IV. derece ve III. derecelerden ezgisel hareketlerle gelip vurgulanmış, 76. ölçüde III. derece do perdesinde yedeni de katılarak Çargah çeşnili asma kalış yapılmıştır.
- 77. ölçüde tekrar V. derece güçlü mi perdesine yönelmiş, 78. ölçünün başında III. derece üzerinde Çargah çeşnili asma kalış yapılmıştır.
- 79. ölçüye geçilirken I. derece la perdesi diyez olarak Segah makamının yedeni oluşmuş, II. derece si perdesi üzerinde Segah çeşnisi gösterilmiştir. Daha sonra II. derece yeden sol perdesi gösterilip güçlü üzerindeki VI. derece fa diyez perdesi doğal hale gelmiştir.

- 80. ölçüde güçlü V. derece üzerinde Kürdi çeşnisi gösterilip, tiz durak VIII. dereceye yönelme gösterilmiş ve bu perdede asma kalış yapılmıştır.
- 81. ölçüde VII. derece tiz durak la perdesinden I. derece la perdesine inilirken VI. derece fa diyez perdesi doğal hale gelerek Acemli Hüseyini dizisi oluşmuş ve V. derece güçlü mi perdesine yönelme gösterilip yarım kalış yapılmıştır.
- 82. ve 83. ölçüde V. derece güçlü mi perdesinde yarım kalış devam edilmiş, 84. ölçüye geçilirken inici olarak Hüseyini beşlisi gösterilip, daha sonra I. derece la karar perdesine gelinmiş ve 85. ölçüde I. derece la karar perdesi sürdürülüp eser sonlanmıştır.

“Maya”, araştırmanın giriş kısmında dörtlü armoni sistemi konusunda belirtilen İlerici'nin ezgi analiz sistemine göre, “Beşinci dereceden kurulan bir dizinin, birinci derece dizisiyle karılması” esas alınarak bestelenmiştir.

4.2. Kemal İlerici'nin Maya Adlı Eserinin Form Analizine İlişkin Bulgular

Bu bölümde eser biçimsel açıdan incelenmiş, elde edilen veriler şekiller ile gösterilerek yorumlanmıştır. Bulgular sunulduktan sonra biçimsel analiz tablolaştırılarak ifade edilmiştir. Maya, Geleneksel Türk Halk Müziği'nde ezgisel yapısı ölçüsel olmayan uzun hava türü olarak bilinmektedir. Bu türden esinlendiği düşünülen eserin biçimi, belirgin motif ya da cümlelerden oluşmayıp, daha uzun sesleri içeren ezgi fikirlerinden oluştuğu gözlemlenmektedir. Biçimsel analiz, cümle ya da cümleleme anlamında “fikir” ve dönem kavramı çerçevesinde “bölüm” olarak belirtilmiştir.

Şekil 22’de görüldüğü üzere;

- Eser ölçü olarak 2/4’lük, tempo olarak Adagio Maestoso yazılmıştır.
- Geleneksel Türk Sanat Müziği’nde zemin bölümü olarak ifade edilen, eserin giriş kısmını oluşturan ve sahip olduğu makam dizisinin oluşturduğu tümeleri ve özelliklerini gösteren A bölümü, eserin ilk 14 ölçüsünden oluşan a fikri ve 15. ölçüden 27. ölçüye kadar oluşan b fikrinden oluşmaktadır.
- Eserin a fikri, genel olarak geleneksel maya türünde de görüldüğü gibi Hüseyini makamının güçlüsü V. derece mi perdesine yönelerek başlamaktadır. V. derece mi perdesi üzerinde kalış, ezgisel hareketler ve süslemeler eklenip devam ettirilerek makamın güçlü derecesi vurgulanmaktadır.
- Obua partisinde uzayan sesler fikirleri genişletmiş, bu partide uzayan seslere karşılık olarak piyano partisinde ezgisel ve armonik hareketler yapılmıştır.
- Güçlü mi perdesi vurgulandıktan sonra, 14. ölçüde yürüyücü nitelik taşıyan III. derece üzerinde kalış yapıp a fikri sonlanmıştır.
- 15. ölçüde başlayan b fikri, dizinin IV. derecesi olan re perdesinde kalışlarla sürdürülmüş, piyano partisinde VI. derece mi perdesinin pesleştirilip mi bemol olmasıyla Karcıgar makamı etkisi oluşmuştur.
- 19. ölçüden itibaren farklı çeşniler katılarak Hüseyini beşlisi içinde gezinilmiş, 24. ölçüde obua partisinde I. derece la perdesinde karar verilmiş, 26. ölçüde piyano partisinde yapılan kalışlar ile b fikri sonlandırılarak A bölümü oluşmuştur.

Ob. 27 **B** ^c *f*

Pno. 27 *f* *loco* *f* *f* *f*

Ob. 37 ^d *f* *ad. Libitum...* *p* *mp*

Pno. 37 *f* *f* *f* *f*

Ob. 43 *f* *f* ^e *f*

Pno. 43 *f* *f* *f* *dolce*

Ob. 52 *f* ^{e'} *ff*

Pno. 52 *ff* *f* *f*

Ob. 61 ^{A'} ^{a'} *mf*

Pno. 61 *mf* *ff* *mf* *f* *f* *mf* *loco*

Şekil 23. Fikirle bölünmüş B bölümü

Şekil 23'te görüldüğü üzere;

- Eserin B bölümü, 27. ölçüden 38. ölçüye kadar oluşan c fikri, 38. ölçüden 50. ölçüye kadar oluşan d fikri, 50. ölçüden 57. ölçüye kadar oluşan e fikri ve 57. ölçüden 63. ölçüye kadar oluşan e' fikrinden oluşmaktadır.
- Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde meyan olarak ifade edilen gelişme bölümünü B bölümü oluşturmaktadır.
- 27. ölçüde yürüyücü nitelik taşıyan VII. derece sol perdesinden başlayan c fikri, 34. ölçüye kadar bu derece üzerindeki duruşlarını sürdürmüştür.
- 34. ölçüden 37. ölçüye kadar bir diğer yürüyücü nitelik taşıyan VI. derece üzerinde durulmuş, c fikrinin başından itibaren obua ve piyano partisi arasında soru cevap şeklinde bir ezgi oluşmuştur.
- Ezgi, makam dizisi dışında seslerle geliştirilerek II. derece si perdesinde c fikri sonlanmıştır.
- 38. ölçüde tiz durak VIII. derece la perdesinde başlayan d fikri, armonide meydana gelen değişikliklerle devam etmiştir.
- Hicaz makamına geçki ile devam eden d fikri, 49. ölçüde sonlanmıştır.
- "Maya" adlı eser b ve c fikirlerinde, hem obua, hem piyano partisi üzerinde ezgisel ve buna bağlı armonik değişikliklere uğramıştır. Obua partisinde her ne kadar durak ve tiz durak arasında bir dizi içinde kalınsa da, Hüseyini makamında güçlü ve onun yardımcısı özelliği taşımayan perdelerde kalışlar yapılmış, farklı makam geçkileri oluşmuştur.
- Obua partisinin solo olarak pes tarafta genişlemesiyle başlayan e fikrinde, geleneksel olarak Hüseyini makamının pes taraftaki genişleme bölgesinin sınırı olan VI. derece fa diyaz perdesi dışına çıkılmış, bu perdenin altındaki V. derece üzerine inilmiştir.
- Hüseyini makamı dizisi içinde II. derece ve VI. derecenin pesleştirilip bemol almasıyla ezgisel hareketler oluşturulup farklı çeşni etkileri gösterilmiş ve Karcıgar çeşnili kalışla e fikri sonlanmıştır.
- Ezginin piyano partisinde başladığı e' fikri, obua partisinde oluşturulmuş motiflere, benzer şekilde cevap niteliğinde yazılmış motiflerle oluşturulmuş ve 63. ölçüde tam karar sağlanarak sonlanmıştır.

- B bölümünün e ve e' fikirlerinde ezgi, obua ve piyano partisinde soru-cevap şeklinde sergilenmiş ve sonrasında A bölümüne bağlanmıştır.

B bölümünün e ve e' fikirleri, diğer fikirlere göre daha kısa oluşturulduğu için, bir dönüş köprüsü olarak da ele alınabilir. Bu da söylenen uzun havanın çalgıyla devam ettirilmesi izlenimi vermektedir.



61 Ob. \checkmark A' a' *mf*

61 Pno. *ff* *mf* *f* *f* *mf* *8vb* *mp* *loco* *mf*

68 Ob. *tr* *f* *f*

68 Pno. *f* *f* *f* *mf*

74 Ob. \checkmark *f*

74 Pno. *pp* *p* *f* *f* *ff* *f*

81 Ob.

81 Pno. *f* *f* *ff* *8vb* *ff* *ff*

Şekil 24. Fikirlere bölünmüş A' bölümü

Şekil 24’te görüldüğü üzere;

- Eserin son bölümü olan A’ bölümü, 63. ölçüden 77. ölçüye kadar oluşan a’ fikri ve 77. ölçüden 85. ölçünün sonuna kadar oluşan f fikrinden oluşmaktadır.
- Geleneksel Türk Sanat Müziği’nde karar bölümü olarak ifade edilen, eserin sonuç kısmını oluşturan ve sahip olduğu makam dizisinin tümlerine ve özelliklerine geri dönen A’ bölümüne, eserin giriş kısmındaki a fikrinin soru motifi tekrar edilerek başlanmıştır.
- 69. ölçüde, IV. derece re perdesi üzerindeki tril ve sonrasında 70. ölçüde VI. derece fa diyez perdesinin yarım kalış öncesinde pesleştirilip doğal hale gelmesiyle, V. derece güçlü mi perdesinde duruculuk sağlanıp üç ölçü boyunca uzatılmıştır.
- Görüldüğü üzere a’ fikrinde piyano partisi a fikrine göre değişiklik göstermese de, obua partisinde değişiklikler oluşmuştur.
- 69. ölçüde IV. derece re perdesi üzerinde tril yapılmış ve III. derece do perdesi tizleştirilip diyez almış olup, bunlara bağlı ezgi hareketleri oluşmuştur.
- Meydana gelen değişikliklerden sonra a’ fikri, 76. ölçüde III. derece do perdesi üzerinde a fikrine göre daha kısa bir kalış gösterilerek sonlanmıştır.
- 77. ölçüde güçlü V. derece mi perdesi üzerine yönelimle başlayan, “Maya” adlı eserin son fikri olan f fikrinde, geride kalan fikirlerdeki giriş ve gelişme niteliği, yerini sonuca bırakmıştır.
- Genel olarak inici-çıkıcı bir seyir izleyen eser, 79. ölçüde VI. derece fa diyez perdesi pesleştirilip doğal hale gelmiş, 80. ölçüde VIII. derece tiz durak la perdesi gösterilmiş ve 81. ölçüde inici bir seyirle Acemli Hüseyini dizisi oluşmuştur.
- 82. ölçüde V. derece güçlü mi perdesi son kez vurgulanmış ve f fikri, eserin ait olduğu makamın öz tümü Hüseyini beşlisi ile I. derece durak la perdesinde sonlanmıştır.

Bu bölüm, taşıdığı a’ fikri ve seyir özellikleri nedeniyle A bölümü ile benzerlikler göstermektedir. Ayrıca Hüseyini makamının inici seyir izlerken tipik bir özelliği olan, IV. derece üzerinde Buselik çeşnisi gösterilip, buna bağlı olarak I. derece üzerinde Acemli Hüseyini dizisinin oluşması görülmektedir.

Yapılan form analizi sonucuna göre; yukarıda gösterilen notalar ve aşağıda gösterilen tablodan da anlaşılacağı üzere, eserin A, B ve A' bölümlerinden oluştuğu görülmektedir.

Tablo 6

Eserin Form Analiz Tablosu

Biçim Ögeleri	A		B				A'	
Fikirler	a	b	c	d	e	e'	a'	f
Ölçü Numaraları	1-14	15-26	27-37	38-49	50-56	57-62	63-76	77-85

4.3. Kemal İlerici'nin Maya Adlı Eserinin Armonik Analizine İlişkin Bulgular

Bu bölümde eser armonik olarak incelenmiş, elde edilen veriler şekiller ile gösterilerek yorumlanmıştır.

Eserin armonisi belirlenirken, İlerici'nin dörtlü armoni sistemi esas alınarak akorlar oluşturulmuştur. Fonksiyonlar üzerinde dizi dışı sesler gösterilirken eksiltilmiş aralıklar eksi (-) işareti ile, arttırılmış aralıklar ise artı (+) işareti ile ifade edilmiştir. Bas sese gelen dizi dışı sesler ise, akorun en alt kısmına geldiği için oluşabilecek karışıklıklardan kaçınmak ve anlama kolaylığı sağlaması açısından, eksiltilmiş sesler bemol (b) işareti ile, arttırılmış sesler ise diyez (#) işareti ile gösterilmiştir.

The image displays a musical score for Oboe (Obua) and Piano (Piyano) across four systems of music, covering measures 8 through 21. The score is written in 2/4 time and includes various dynamic markings and performance instructions.

- System 1 (Measures 8-14):** The Oboe part begins with a *mf* dynamic and includes an *allarg...* instruction. The Piano part features a *f* dynamic in the right hand and *mf* in the left hand. Fingering numbers for the piano include 9, 6, 5, 13, 11, and 14. Position numbers for the piano are I and V².
- System 2 (Measures 15-14):** The Oboe part has a *f* dynamic. The Piano part includes a *f* dynamic in the right hand and *mp* and *pp* in the left hand. Fingering numbers include 13, 7, 13, and 9. Position numbers include III², V⁴, and III.
- System 3 (Measures 15-14):** The Oboe part has a *f* dynamic. The Piano part includes a *ff* dynamic in the right hand and *p* in the left hand. Fingering numbers include 5, 10, 11, 14, 6, 4, 12, 5, 7, 4, and 3. Position numbers include IV² and III³.
- System 4 (Measures 21-10):** The Oboe part has a *f* dynamic. The Piano part includes a *ff* dynamic in the right hand and *pp* in the left hand. Fingering numbers include 5, 6, 10, 9, and 8^{vb}. Position numbers include I² and IV.

Şekil 25. Fonksiyonları belirlenen eserin birinci sayfası

Şekil 25’te görüldüğü üzere;

- Esere, I. derece dört sesli yedili akorunun birinci ve üçüncü durucu sesleri atılmış son çevrim haliyle başlamış, 5. ölçüye kadar sol ve la notaları uzamıştır.
- I. dereceye Sol sesi eklenildiği için, akor durucu fonksiyonunu kaybedip yürüyücü fonksiyon kazanmıştır.
- 2. ölçüye geçilirken, İlerici’nin dörtlü armoni sisteminde akor bağlantı kurallarının tipik bir özelliği olan ikili aralığın tam dörtlü aralığa çözülüşü görülmektedir.
- 2. ve 3. ölçüde, I. derece dört sesli yedili akoruna eksik durucu sesleri eklenmiş, 5. ölçüye kadar uzamıştır.
- 5. ölçüde V. derece üzerinde çevrim durumundaki durucu seslerine, akorun üçüncü ve dördüncü yürüyücülük niteliği taşıyan re ve sol notaları eklenilip beş sesli yürüyücü bir akor oluşturulmuş ve bu akor 8. ölçüye kadar uzamıştır.
- 8. ölçüde güçlü III. derece temel hali üzerinde dördüncü ses diyez almış, yedinci ses doğal hale gelmiş olup, akor ikilisi ve on üçlüsü de katılarak oluşmuştur.
- 8. ölçüde oluşturulan III. derece akoru, V. dereceye göre alt güçlü akoru olduğundan, V. dereceye alterasyon hazırlığı oluşmuştur.
- 9. ölçüde V. derece akorunun temel hali üzerine 8. ölçüden uzatılan III. derece akoru üst üste getirilerek çoklu akor oluşmuştur.
- 10. ölçüde V. derece temel akoru üzerine on üçlüsü eklenmiş, 11. ölçüye geçilirken ana dizinin üçüncü sesi do diyez almış ve V. dereceye alterasyon yapılmıştır.
- 13. ölçüde yazılan notalar iki sestem olduğu için bir akor niteliği taşımasa da, ezgiye göre nitelik taşıyan fonksiyonun belirlenmesi uygun görülmüştür.
- 13. ölçüde III. derece akorunun ikinci çevrim haline dokuzlusu eklenerek diğer sesleri kullanılmamış, bastaki ses ve dokuzlusu katlanmış ve 15. ölçüye kadar devam etmiştir.
- 15. ölçüde kurulmuş IV. derece ikinci çevrim akoru, 19. ölçüye kadar devam etmiştir.
- 16. ölçüde IV. derecenin ikinci yürüyücü sesi si ve üçüncü yürüyücü sesi fa ve sonrasında dördüncü yürüyücü sesi do oluşturulan akor içinde yer almıştır.
- Karcığar makamının tipik bir özelliği olan V. derece mi perdesinin oynaklığı, 16 ve 18. ölçüler arası bir etki olarak görülmektedir.

- 19. ölçüde III. derecede, ana dizinin tüm yürüyücü sesleri kullanılarak tam dominant etkisi yaratmış, akor 21. ölçüye kadar uzarken yedinci ses doğal hale gelmiştir.
- 21. ölçüde I. derecenin ikinci çevrim hali üzerine derecenin birinci yürüyücü sesi mi eklenip uzatılmış, bu akor 25. ölçü içinde sonlanmıştır.
- 26. ölçüye ikili aralığın tam dörtlü aralığa çözümüyle gelinip, IV. derece üzerinde temel konumda la ve re sesleri kullanılıp, diğer durucu ses olan sol sesinin kullanılmadığı görülmektedir.



Şekil 26’da görüldüğü üzere;

- Esere 28. ölçüde VII. derece temel hali ile devam edilmiştir.
- 28. ölçü içinde temel halli akora on üçlüsü eklenmiş, bir sonraki ölçüde on üçlü, ezgi yürüyüşü ile yerini on birliye bırakıp oluşan akor 31. ölçüye kadar uzatılmıştır.
- 31. ölçüde VII. derece ikinci çevrim hali ile devam ettirilmiş, 34. ölçüye kadar alt partideki ezgi yürüyüşünden dolayı akorun niteliğinde değişiklikler oluşmuştur.
- 35. ölçüde III. derece, akorun temel haline altıslısı ve on ikilisi eklenerek oluşmuştur.
- 36. ölçüde, bir önceki ölçüdeki akorun on ikilisi on birliye gelmiş, diğer akor sesleri devam etmiştir.
- 38. ölçüde I. derecede, ezgide Segah makamı etkisi olduğundan, ikilisi arttırılmış ikinci çevrim haline arttırılmış yedili de eklenmiştir.
- 40. ölçüde IV. derecede akoru, temel haline üçüncü yürüyücü sesi olan fa ve arttırılmış onlusu eklenerek oluşmuştur.
- 41. ölçüde IV. derece üzerinde arttırılmış onlu on birliye gelmiş, diğer akor sesleri devam etmiştir.
- 42. ölçüde IV. derece konum değişikliğine uğramış, ikinci çevrim hali oluşmuştur.
- 44. ölçüde I. derece birinci çevrim haline eksiltilmiş dokuzlusu ve on üçlüsü eklenerek beş sesli bir akor oluşmuş, bu akor 45. ölçünün ortasına kadar devam etmiştir.
- 46. ölçüde V. derece, eksiltilmiş temel haline üçlüsü ve altıslısı eklenerek beş sesli bir akor oluşmuştur.
- 47. ölçüde I. derecede, üçüncü yürüyücü ses do notası arttırılmış olarak akorun en alt kısmına gelmiş, beş sesli akorun son çevrim halini almıştır.
- 47. ölçüde başlayan akor her ne kadar üç ölçü boyunca devam ettirilse de, alt partide yapılan ezgi yürüyüşü fonksiyon değişikliklerine neden olmuştur.
- 48. ölçüde V. derece üzerinde altı sesli bir akor oluşmuş, ardından akorun bas sesine la notasının gelmesiyle I. derece akoru üzerinde beş sesli akorun ikinci çevrim hali oluşmuştur.
- 49. ölçüde I. derece akorunun yedilisi, sekizlisine geldiği, diğer akor sesleri devam ettiği görülmektedir.

- 54. ölçüden itibaren Karcığar makamı etkisi görüldüğünden, dizi içinde altıncı ses eksiltildiği için fonksiyonlarda da değişiklikler oluşmuştur.
- 54. ölçüde III. derece temel haline, ezgide oluşan Karcığar makamı etkisinden dolayı, akorun üçüncü yürüyücü sesi olan mi eksiltilmiş altılı olarak eklenmiş ve bu akor, 55. ölçüde onlusunun da eklenmesiyle ana dizinin tüm yürüyücü sesleri kullanılıp dominant etkisi artırılarak 56. ölçüye kadar devam etmiştir.
- 57. ölçüde III. derece ikinci çevrim haliyle oluşmuş olup, sürdürülen akora 58. ölçüde on birisini ekleyerek ana dizinin tüm yürüyücü sesleri kullanılıp tam dominant etkisi yaratmış, sonrasında Karcığar makamı etkisi devam ettiği için I. derece akorunun birinci sesinin eksiltilmiş temel haline bağlanmıştır.
- 58. ölçüde sürdürülen I. derece akoruna onlusu eklenmiş ve yürüyücü nitelik kazanmıştır.

61
Ob. *mf*

61
Pno. *ff* *mf* *f* *f*

9 *mf* *mp* 13 *mf* 14
loco 5
I 6 5 V 2

68
Ob. *tr*

68
Pno. *f* *f* *mf*

13 -7 -4 4
III 2
13 -7
+4
III 2 V 4

74
Ob.

74
Pno. *pp* *p* *f* *f* *ff* *f*

III 9 III 4 VI 4

81
Ob.

81
Pno. *f* *f* *fff* *8vb*

6 14
5 *ff* 10
V 2 4 I 4

Şekil 27. Fonksiyonları belirlenen eserin üçüncü sayfası

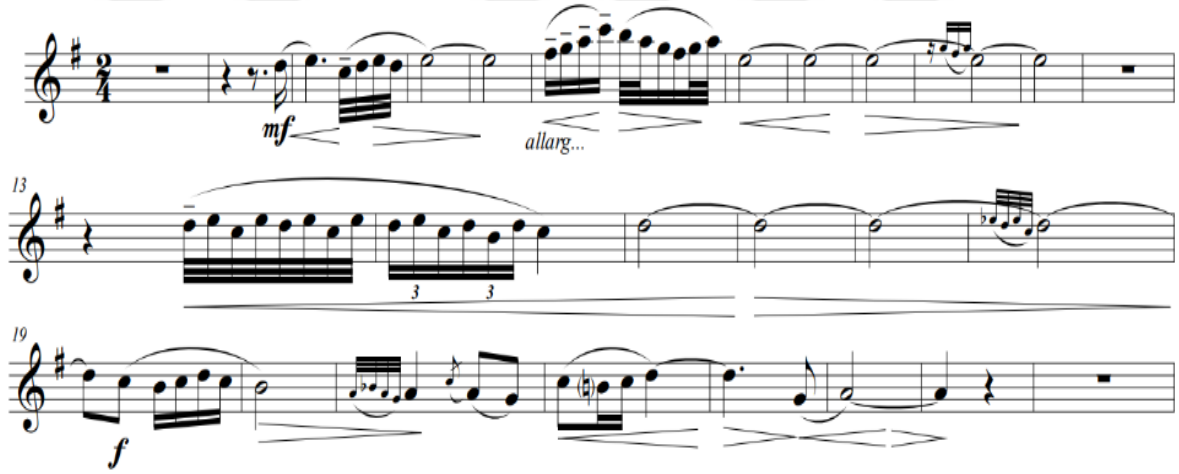
Şekil 27’de görüldüğü üzere;

- Esere ilk dört ölçüde olduğu gibi, I. derece dört sesli yedili akorunun birinci ve üçüncü durucu sesleri atılmış son çevrim haliyle başlanmış, 67. ölçüye kadar sol ve la notaları devam etmiştir.
- I. dereceye sol sesi eklenildiği için, akor durucu fonksiyonluğunu kaybedip yürüyücü fonksiyonluk kazanmıştır.
- 64. ölçüye geçilirken, İlerici’nin dörtlü armoni sisteminde akor bağlantı kurallarının tipik bir özelliği olan ikiliği aralığın tam dörtlü aralığa çözülüşü görülmektedir.
- 64. ve 65. ölçüde, I. derece dört sesli yedili akoruna eksik durucu sesleri eklenmiş, 67. ölçüye kadar devam etmiştir.
- 67. ölçüde V. derece üzerinde çevrim durumundaki durucu seslerine, akorun üçüncü ve dördüncü yürüyücülük niteliği taşıyan re ve sol notaları eklenilip beş sesli yürüyücü bir akor oluşmuş ve bu akor 70. ölçüye kadar devam etmiştir.
- 70. ölçüde güçlü III. derece temel hali üzerinde dördüncü ses diyez almış, yedinci ses doğal hale gelmiş olup, akor ikilisi ve on üçlüsü de katılarak oluşmuştur.
- 70. ölçüde oluşturulan III. derece akoru, V. dereceye göre alt güçlü akoru olduğundan, V. dereceye alterasyon hazırlığı oluşmuştur.
- 71. ölçüde V. derece akorunun temel hali üzerine 70. ölçüden uzatılan III. derece akoru üst üste getirilerek çoklu akor oluşmuştur.
- 72. ölçüde V. derece temel akoru üzerine on üçlüsü eklenmiş, 73. ölçüye geçilirken ana dizinin üçüncü sesi do diyez almış ve V. dereceye alterasyon yapılmıştır.
- 75. ölçüde yazılan notalar iki sestem olduğu için bir akor niteliği taşımasa da, ezgiye göre nitelik taşıyan fonksiyonun belirlenmesi uygun görülmüştür.
- 75. ölçüde III. derece akorunun ikinci çevrim haline dokuzlusu eklenerek diğer sesleri kullanılmamış, bastaki ses ve dokuzlusu katlanmış ve 77. ölçüye kadar devam etmiştir.
- 78. ölçüde III. derece akoru temel haliyle kullanılmıştır.
- 79. ölçüde VI. derece temel haliyle kullanılmış, dördüncü ses fa diyez ezgi içinde Acemli Hüseyni dizisi oluşturulduğu için akor içinde de doğal halini alarak oluşturulan akor 81. ölçüye kadar devam etmiştir.

- 82. ölçüde V. derece dört sesli yedili akoru son çevrim haliyle kullanılmış, aynı ölçü içinde konum değişikliğine uğrayarak temel hali oluşmuş ve 83. ölçü içine kadar devam etmiştir.
- 84. ölçüde I. derece akoru temel hali ile kullanılıp devam etmiş ve eser 85. ölçüde sonlanmıştır.

4.4. Kemal İlerici'nin Maya Adlı Eserinin Eğitsel Analizine İlişkin Bulgular

Bu bölümde “Maya” oluşturulan şekiller üzerinden eğitsel açıdan incelenmiştir. Eser eğitsel açıdan incelenirken ana ezgiyi oluşturan obua partisi, biçimsel anlam bakımından üçe bölünerek ele alınmış ve obua eğitimi yönünden incelenerek yorumlanmıştır.



Şekil 28. Obua partisinin birinci bölümü

Şekil 28’de görüldüğü üzere;

- Obua partisinin birinci bölümü, çalgının ses genişliği bakımından orta bölümünden “orta kuvvetli” dinamiği ile başlamıştır.
- Obua partisinde 2. ölçüde “orta kuvvetli” ve 19. ölçüde “kuvvetli” dinamikleri kullanılıp, belirtilen dinamikler üzerinde başladığı ezgi çizgisinden itibaren genel olarak “büyüme” ve “küçülme” dinamikleri gösterilmiştir.
- Tartımlar içerisinde ikilik, noktalı dörtlük, dörtlük, sekizlik, on altılık ve otuz ikilik notaların, sus işaretlerinde ise ikilik, dörtlük, noktalı sekizlik ve sekizlik susların çeşitli kalıplar ile kullanıldığı görülmektedir.
- Süsleme nota kullanımı bakımından, 10, 18 ve 21. ölçülerin sesleri üzerinde çeşitli kısa basamaklar kullanılmıştır.

- Çalım tekniği bakımından, 3, 6 ve 13. ölçülerde cümle bağı altında eğimli çalma tekniği kullanılmış, cümle ve uzatma bağlarının çoğunluk göstermesinden dolayı bağlı çalma ve uzun ses üfleme tekniğinin yoğun olduğu tespit edilmiştir.
- 3, 6 ve 13. ölçüde farklı tartım kalıpları içinde yazılan otuz ikilik notaların ve 10, 18, 21. ölçüler üzerinde yazılan süslemelerin belirtilen tempo içerisinde icra edebilebilmesi için obua eğitimi bakımından hızlı çalabilme tekniğinin yeterli düzeyde olması gerekmektedir.
- 6. ölçünün başında tempoda bir genişleme belirtildiğinden, tempo üzerinde ritmik yorumlama bakımından çalıcının bu konuda yeterli eğitimi alması gerekmektedir.

Birinci bölümün, obuanın ses genişliği olarak orta ve ince bölümünü temsil eden yaklaşık bir buçuk oktav ses genişliğinde, çalgının üfleme ve ses elde etme bakımından zorluk teşkil etmeyen ses sınırları içinde yazıldığı görülmektedir. Teknik açıdan bağlı çalma tekniğinin yoğunluk gösterdiği, müzikal açıdan ise dinamik olarak “orta kuvvetli” ve “kuvvetli” kullanılıp bu dinamikler üzerinde “büyüme” ve “küçülme” dinamikleri gösterildiği gözlemlenmektedir. Dizi dışı sesler olarak si bemol ve mi bemol notalarının süsleme notalar içinde kullanıldığı görülmektedir. Süslemeler içinde kullanılan kısa basamak notalarını tanımak ve seslendirebilmek, tartımsal yönden ise yazıldığı kalıplar çerçevesinde hızlı ve yavaş çalınması gereken çeşitli tartım kalıplarını seslendirebilmek için, eseri seslendirecek obua icracısının bu bağlamda gerekli kuramsal ve uygulamalı eğitimi alması düşünölmektedir.

The image shows a musical score for the second part of the Oboe part, measures 27-54. The score is in G major and 2/4 time. It features various rhythmic patterns, including triplets and a septuplet, and dynamic markings such as 'f' and 'ad. Libitum...'. The score is written on a single staff with a treble clef.

Şekil 29. Obua partisinin ikinci bölümü

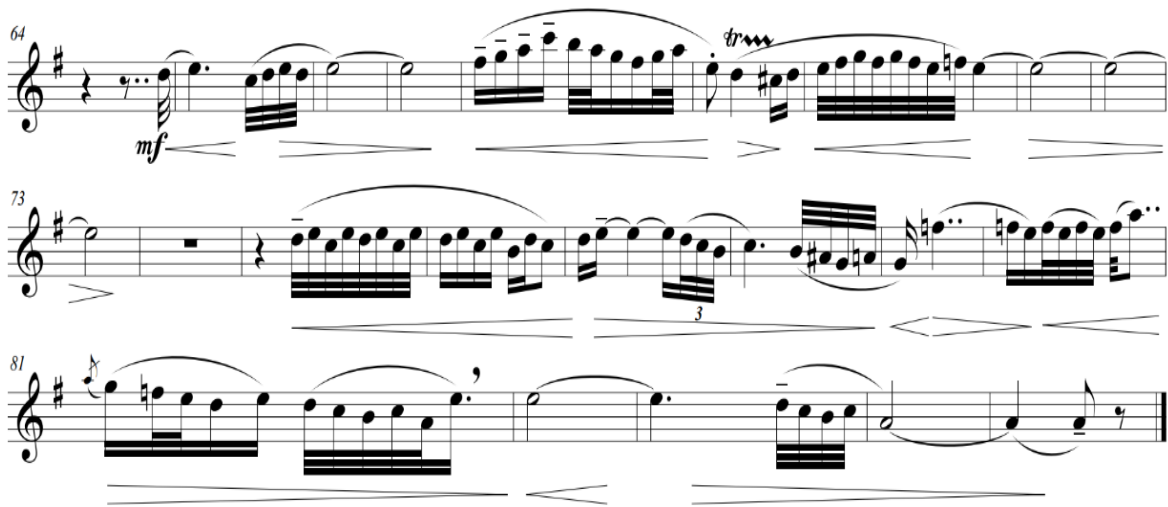
Şekil 29’da görüldüğü üzere;

- Obua partisinin ikinci bölümü, çalgının ses genişliği bakımından ince bölümün başlangıç notasında “kuvvetli” dinamik ile başlamıştır.
- Obua partisinde 27, 33, 43, 50 ve 54. ölçülerde “kuvvetli” dinamiği kullanılıp, belirtilen dinamik üzerinde başladığı ezgi çizgisinden itibaren genel olarak “büyüme” ve “küçülme” dinamikleri gösterilmiştir.
- Tartımlar içerisinde ikilik, çift noktalı dörtlük, noktalı dörtlük, dörtlük, sekizlik, on altılık, otuz ikilik ve altmış dörtlük notaların, sus işaretlerinde ise ikilik, çift noktalı sekizlik, sekizlik, on altılık ve otuz ikilik susların çeşitli kalıplar ile kullanıldığı görülmektedir.
- Süsleme nota kullanımı bakımından, 27, 38, 51, 54, 55 ve 56. ölçüler üzerinde çeşitli kısa basamaklar kullanılmıştır.
- Çalım tekniği bakımından, 30, 39 ve 40. ölçülerde cümle bağı altında eğimli çalma tekniği kullanılmış, cümle ve uzatma bağlarının çoğunluk göstermesinden dolayı bağı çalma ve uzun ses üfleme tekniğinin yoğun olduğu tespit edilmiştir.
- 30. ölçüde yazılan altmış dörtlük notanın, 33, 37, 39, 40, 43, 45, 46 ve 52. ölçülerde farklı tartım kalıpları içinde yazılan otuz ikilik notaların ve 27, 38, 51, 54, 55 ve 56. ölçüler üzerinde yazılan süslemelerin belirtilen tempo içerisinde icra edebilebilmesi için, obua

eğitimi bakımından yeterli düzeyde hızlı çalabilme tekniğinin uygulanması gerekmektedir.

- 30. lüde yazılan altmış dörtlük notaların ve 37. lüde lemeler içinde yazılan otuz ikilik notaların, eserin diğer yazılan nota kısımlarına göre daha hızlı çalınması gerektiğinden, obua eğitimi bakımından hız tekniğini geliştirmek ve doğru bir şekilde seslendirilebilmesi için ayrıca çalışılması gereken yerler olduğu görülmektedir.
- 39. lnn başında tempoda bir serbest alım belirtildiğinden, tempo üzerinde ritmik yorumlama bakımından alıcının bu konuda yeterli eğitimi alması gerekmektedir.

İkinci bölümün, obuanın ses genişliği olarak orta bölümünü temsil eden yaklaşık bir oktav ses genişliğinde, çalgının üfleme ve ses elde etme bakımından zorluk teşkil etmeyen ses sınırları içinde yazıldığı, dizi dışı sesler olarak sırasıyla mi diyez, do diyez, si diyez, si bemol ve fa doğal notalarının, süsleme notalar içinde ise si bemol ve mi bemol notalarının belirli makam gekilerine göre kullanıldığı görülmektedir. Teknik açıdan bağlı çalma tekniğinin yoğunluk gösterdiği, müzikal açıdan ise dinamik olarak “kuvvetli” kullanılıp, bu dinamik üzerinde “büyüme” ve “klme” dinamikleri belirtilmiştir. Eserin ezgisel ve tartımsal olarak en yoğun bölümünü ikinci bölüm oluşturmuştur. Bu yoğunluğa bağlı olarak, dizi dışı sesleri kuramsal çerçevede tanıyabilmek ve icra edebilmek, süsleme kısa basamak notalarını tanımak ve seslendirebilmek, tartımsal yönden ise yazıldığı kalıplar içinde hızlı ve yavaş çalınması gereken çeşitli tartım kalıplarını seslendirebilmek için, eseri seslendirecek obua icracısının bu bağlamda gerekli kuramsal ve uygulamalı eğitimi alması dşnlmektedir.



şekil 30. Obua partisinin nc bölümü

şekil 30’da görüldüğü üzere;

- Obua partisinin üçüncü bölümü, birinci bölümde olduğu gibi çalgının ses genişliği bakımından orta bölümden “orta kuvvetli” dinamiği ile başlamıştır.
- Obua partisinde 64. ölçüde “orta kuvvetli” dinamiği kullanılıp, belirtilen dinamik üzerinde başladığı ezgi çizgisinden itibaren genel olarak “büyüme” ve “küçülme” dinamikleri gösterilmiştir.
- Tartımlar içerisinde ikilik, çift noktalı dörtlük, noktalı dörtlük, dörtlük, çift noktalı sekizlik, noktalı on altılık, on altılık ve otuz ikilik notaların, sus işaretlerinde ise ikilik, dörtlük, çift noktalı sekizlik ve sekizlik susların çeşitli kalıplar ile kullanıldığı görülmektedir.
- Süsleme nota kullanımı bakımından, 69. ölçünün ikinci sesi üzerinde tril ve 81. ölçü üzerinde kısa basamak kullanılmıştır.
- Çalım tekniği bakımından, 68, 75, 77 ve 83. ölçülerde cümle bağı altında eğimli çalma, 69. ölçüde bağ altında kesik çalma teknikleri kullanılmış, cümle ve uzatma bağlarının çoğunluk göstermesinden dolayı bağlı çalma ve uzun ses üfleme tekniğinin yoğun olduğu tespit edilmiştir.
- 65, 68, 70, 75, 78, 80, 81, ve 83. ölçüde farklı tartım kalıpları içinde yazılan otuz ikilik notaların ve 69. ölçü üzerinde yazılan tril, 81. ölçü üzerinde yazılan kısa basamak süslemelerinin belirtilen tempo içerisinde icra edebilebilmesi için, obua eğitimi bakımından yeterli düzeyde hızlı çalabilme tekniğinin uygulanması gerekmektedir.

Üçüncü bölüm, birinci bölüm ile benzerlikler göstermekte olup, obuanın ses genişliği olarak orta ve ince bölümünü temsil eden yaklaşık bir buçuk oktav ses genişliğinde, çalgının üfleme ve ses çıkarma bakımından zorluk teşkil etmeyen ses sınırları içinde yazıldığı gözlemlenmektedir. Teknik açıdan bağlı çalma tekniğinin yoğunluk gösterdiği, müzikal dinamikler açısından ise “orta kuvvetli” kullanılıp bu dinamik üzerinde “büyüme” ve “küçülme” dinamikleri gösterildiği görülmektedir. Dizi dışı sesler olarak sırasıyla do diyez, fa doğal, la diyez seslerinin belirli makam geçkilerine göre kullanıldığı görülmektedir. Süslemeler içinde gösterilen tril ve kısa basamak notalarını tanımak ve seslendirebilmek, tartımsal yönden ise yazıldığı kalıplar çerçevesinde hızlı ve yavaş çalınması gereken çeşitli tartım kalıplarını seslendirebilmek için, eseri seslendirecek obua icracılarının bu bağlamda gerekli kuramsal ve uygulamalı eğitimi alması düşünülmektedir.

BÖLÜM V

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde araştırmada elde edilen bulgulardan ulaşılan sonuçlar özetlenmiş ve çeşitli önerilerde bulunulmuştur.

5.2. Sonuçlar

Eğitimci, besteci ve müzikolog Kemal İlerici, Türk müziğinin armonik açıdan kendi makamsal yapı ve özelliklerinin ele alınarak incelenmesi gerektiğini vurgulayarak, geliştirdiği dörtlü armoni sistemi ile çokseslendirme yaklaşımı ortaya koymuş ve bu sisteme özgü eserler vermiştir. Geleneksel Türk Müziği ve klasik batı müziği kuramlarından yararlanarak, dörtlü armoni sistemi ile “Maya” adlı özgün bir eser bestelemiştir. Bu bakımdan, 12 eşit ses sistemi içinde solo çalgı ve piyanonun birlikte kullanılarak çoksesli makamsal eser yazılmasına örnek teşkil etmiştir.

Eserde Hüseyini makamının geleneksel yapıda olduğu gibi inici-çıkıcı bir seyir izlediği, Karcıgar, Eviç, Segah ve Hicaz makamlarına kısa geçkiler yapıldığı, Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin genellikle şarkı formunda kullanılan ; zemin, meyan ve karar bölümünün, eserin seyir yapısı içinde kullanıldığı görülmektedir.

Geleneksel Türk Halk Müziği uzun hava türü olan mayadan esinlenilmiş, obua uzun havanın solo kısmını temsil etmiş, piyano ise uzun havaya eşlik eden çalgının yerini almış olduğu görülmektedir. Eserin fikirleri, taşıdığı makam, seyir özellikleri ve biçimsel analizinden görüldüğü üzere, geleneksel maya türü ve klasik batı müziği biçimi olan genişletilmiş üç bölümlü şarkı formu ile benzerlikler göstermektedir. Maya uzun hava türünden esinlenilerek obua ve piyano için yazılmış ilk örneği teşkil etmektedir.

Yapılan armonik analizler sonucunda, akorların dörtlü armoni sistemi esas alınarak oluşturulduğu saptanmıştır. Belirlenen fonksiyonlar üzerinde, çoğunlukla akorun durucu ve yürüyücü sesleri birlikte kullanılmıştır. Bu birliktelikten doğan akorlar yalın hallerini kaybedip, yerini dört, beş, bazen de altı farklı sestem oluşan akorlara bırakmıştır. Buna bağlı olarak, eserin duyuşsal olarak yoğun ve yer yer sert tınlayan akorlardan oluştuğu gözlemlenmiştir.

Eser uzun hava türü mayadan esinlendiği için yavaş bir tempoda yazılmış, daha çok uzayan sesler ve bu sesler üzerindeki süslemelerden oluştuğu gözlemlenmiştir. “Maya” obua eğitimi için teknik bakımdan ele alındığında çoğunlukla uzun ses üfleme ve bu sesler üzerinde vibrato teknikleri kullanılmış, müzikal anlamda ele alındığında ise, genel olarak “kuvvetli” dinamiği “büyüme” ve “küçülme” dinamikleriyle ön planda tutulmuştur. Obua partisinin bazı kısımlarında farklı tartım kalıpları içerisinde çalım bakımından hız gerektiren otuz ikilik ve altmış dörtlük notalar gözlemlenmiş, ayrıca çalışılması gereken yerler eğitsel analiz kısmında belirtilmiştir. “Maya” adlı eser obua eğitimi açısından esinlendiği biçime bağlı uzun sesler, makamsal ezgi fikirleri ve buna bağlı makam geçkileri, hızlı çalınma gerektiren tartım kalıpları içermektedir. Obua partisi seslendirilirken uzun sesler üzerinde diyafram destekli yeterli düzeyde doğru alınmış bir nefesin gerektiği ve nefesin yetmemesi durumunda nefes çevirme tekniğinin kullanılması gerektiği, uzayan sesler üzerinde vibrato yapılması gerektiği, yeterli düzeyde bağlı çalma tekniğinin gerektiği, otuz ikilik ve altmış dörtlük notaların seslendirilmesi için hızlı çalabilme tekniğiyle ilgili yeterli düzeyde altyapıya sahip olunması gerektiği, bunlara bağlı olarak eserin obua partisinin obua eğitimi bakımından eğitici ve öğretici yönlerinin olduğu sonuçlarına varılmıştır.

5.3. Öneriler

Kemal İlerici'nin “Maya” adlı eserini çalışacak veya çalıştıracak obua ve piyano eğitimcilerinin, araştırma kapsamında yer alan analizler doğrultusunda eseri tanımaları,

“Maya” adlı eserin obua partisinin seslendirilebilmesi için, obuada farklı dinamiklerde uzun ses üfleme çalışmaları ve uzayan sesler üzerinde vibrato çalışmaları yapılması,

Obua partisinde, uzatma bağı ile bağlanan uzun ses notaları öncesinde alınan nefesin yetmemesi durumunda nefes çevirme tekniğinin kullanılması,

Obua eğitiminde, bu tür eserlerin dizi dışı seslerini kuramsal çerçevede kavramak ve icra etmek açısından, obuanın ses genişliği ve 12 eşit ses sistemi içinde makamsal dizilerin seslendirilmesine yönelik çalışmalar yapılması,

Eser tartım kalıpları bakımından çeşitlilik ve yer yer yoğunluk gösterdiğinden, seslendirilmeden önce yeterli düzeyde nota okuma ve çalma eğitimi alınması,

Uzun hava hakkında bilgi sahibi olunması için yörelere göre değişiklik gösteren türlerinin dinlenilmesi,

Uzun hava türlerinin icra ediliş biçimi hakkında fikir sahibi olunması için yöresel sanatçıların icralarının dinlenilmesi,

Türk Halk Müziği'nde icra edilen maya, hoyrat, barak, bozlak gibi uzun hava türlerinden esinlenerek, solo çalgı ve piyano için 12 eşit ses sistemi içinde daha fazla makamsal eser yazılması,

Türk müziği çokseslendirme, form bilgisi, armoni, obua ve piyano derslerinde makamsal, biçimsel ve armonik yapılarla ilişkin kuramsal bilgilerin araştırma doğrultusunda incelenen eser üzerinde uygulanması,

Solo partideki ezginin farklı çalgılarla çalışılması açısından, obua partisinin ses genişliği benzerlik gösteren çeşitli çalgılarla seslendirilmesi,

Müzik eğitimi anabilim dallarında Kemal İlerici armonisi ve makamsal çokseslendirmeye ilişkin yeterli düzeyde bilgi sahibi olunması için, seçmeli ders olarak verilen “Türk Müziği Çokseslendirme” dersinin zorunlu ders olarak verilmesi,

“Maya” adlı eserin makamsal, form ve armonik açıdan incelenmesinin yapıldığı bu çalışmada izlenen yöntemin, Türk Halk Müziği tür ve biçimlerinden esinlenerek yazılmış eserlerin analizi ile ilgili ele alınacak araştırmalara örnek teşkil etmesi,

Bu esere obua, piyano ve oda müziği derslerinde yer verilerek, Kemal İlerici'nin kompozisyon stiline tanınması ve dörtlü armoni sistemine ait bilgi sahibi olunması,

Eserin piyano partisinde anlam, çalım ve duyum zorluğu oluşturan akorlar içindeki ses yoğunluğunun azaltılıp daha yalın hale getirilmesi,

Hüseyini makamının Kemal İlerici'nin dörtlü armoni sistemi içinde kullanılıp çokseslendirilmesine ilişkin bilgilerin bulunduğu bu çalışmanın, bu konuya yönelik yapılacak başka araştırmalara kaynak olarak kullanılması,

Bu tür eserlerin armonik analizi için kapsamlı bir Kemal İlerici armonisi eğitimi alınması, İlerici'nin oluşturduğu dörtlü armoni sistemini öğrenmek ve bu konuda farklı ve kapsamlı kompozisyonlar çalışmak isteyen müzik eğitimcileri ve öğrencilerinin, İlerici'nin “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” kitabını incelemesi önerilmektedir.



KAYNAKLAR

- Akdoğu, O. (1995). *Türk Müziği 'nde türler ve biçimler*. İzmir: Can.
- Arat, N. (1996). *Etik ve estetik değerler*. İstanbul: İnkilap.
- Arıkan, R. (2004). *Araştırma teknikleri ve rapor hazırlama*. Ankara: Asil.
- Arseven, V. (2000). *Türk halk müziğinin ezgisel yapısı üzerine* (2. Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Aydoğan, S. (1998). *Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda müziksel işitme okuma öğretimi*. (Doktora tezi). Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Bartok, B. (1991). *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*. (Aksoy, B. Çev.) İstanbul: Pan.
- Baydar, E. (2010). Bach ve Buffardin'in İstanbul buluşmasına Türk müzik tarihi bağlamında bakış. *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks*, 2(2), 43- 52.
- Bayraktarkatal, E. *Kemal İlerici'nin Armonik Dizgesinin Bir Özeti*. <https://www.ertugrulbayraktar.com/kemalilericiarmoni> sayfasından erişilmiştir.
- Bayramoğulları, B. (2014). *Yeni Müzik'te Obua: Obua'nın Yeni Müzik Çalış Tekniklerinin İncelenmesi ve Müzik Eserlerinde Kullanımının Değerlendirilmesi*. (Sanatta yeterlik tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Boran, İ. & Şentürkmez, K. Y. (2007). *Kültürel tarih ışığında çoksesli Batı müziği*. İstanbul: YKY.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E.K., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş. & Demirel, F. (2018). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. (24.baskı) Ankara: Pegem.
- Coşkun, K. *THM bilgileri, basılmamış ders notu*. İzmir.
- Coşkun, K. (1984). *Türk Halk Müziğinde Ayaklar*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü (Yayınlanmamış Bitirme Çalışması).

- Coşkuner, S. (2007). *Türkiye’de Anadolu güzel sanatlar liseleri (yaylı çalgılar) bireysel çalgı eğitimi dersinde piyano eşlikli çalışmalara ilişkin öğretmen görüşleri*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm yönleriyle Türk halk müziği ve nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Ersen, M. (2019). *Türk halk müziğinde bir uzun hava türü olan “maya”nın müzikal açıdan incelenmesi*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Fırat, E. O. (1999). *Çağdaş küğ tarihi için imler – 1*. İstanbul: YKY.
- Gasimova, T. (2010). Piyano öğrenme ve öğretme teknikleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi/Journal of Institute of Fine Arts*, 62, 25, <http://edergi.atauni.edu.tr/index.php/GSED/article/view/6125> sayfasından erişilmiştir.
- Gedikli, Necati. (1988). *Geleneksel Müzik Türlerinde Çokseslilik Çalışmaları*. Birinci Müzik Kongresi Bildirileri Sorular-Cevaplar.
- Hindemith, P. (2014). KomponistInSeinerWelt - WeitenUndWrenzen, *Bestecinin dünyası, ufuklar ve sınırlar* (Y. Oymak & M. Nemutlu, Çev.) içinde (s. 25). İstanbul: Norgunk.
- Hodeir, A. (2003). *Müzikte türler ve biçimler*. (Usmanbaş İ. Çev.). İstanbul: Pan.
- Hoşsu, M. (1997). *Geleneksel Türk halk müziği nazariyatı*. İzmir: Peker.
- İlerici, K. (1970). *Bestecilik bakımından Türk müziği ve armonisi*. İstanbul: Milli Eğitim.
- İlerici, K. (1981). *Bestecilik Bakımından Türk müziği ve armonisi*. İstanbul: Millî Eğitim.
- Karadeniz, E. (1979). *Türk musikisinin nazariye ve esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Karataş Z. (2015). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 62-80.
- Kaynar, Ü. (1996). *Türk halk kültürü ve halk müziği*. İstanbul: Ege.
- Kocabaş, A. ve Selçioğlu, E. (2003). İlköğretim 4. ve 5. sınıf müzik dersinin gerçekleştirme düzeyine ilişkin öğrenci görüşleri. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 8, 139-155.

- Kurtuldu, K. M. (2007) *Bilgiyi işleme modeline dayalı piyano eğitiminde genel öğrenme stratejilerinin yeri ve görsel imajlar oluşturma yönteminin kullanılabilirlik düzeyi*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri, Ankara.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar-İnceleme*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Küçükahmet L. (2012). *Eğitim bilimine giriş*. Ankara: Nobel.
- Levent, N. (1995). *Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni*. İzmir: Piyasa.
- Mimaroglu, İ. (2014). *Müzik tarihi*. İstanbul: Varlık.
- Olteteanu, I. (2010). The Listener's phenomenal experience of music's expressiveness: the centrality and objectivity of the musical expression of emotional states. *Contemporary Readings in Law and Social Justice*, 2(1), 164-169.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi*. (Cilt II). İstanbul: Milli Eğitim.
- Özgür, Ü., Aydoğan, S. (2009). *Müziksel işitme okuma eğitimi ve kuram I*. Ankara: Sözkese.
- Özgür, Ü. & Aydoğan, S. (2015). *Gelenekten Geleceğe Makamsal Türk Müziği*. Ankara: Arkadaş.
- Özkan, İ. H. (2010). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. (10. Baskı), İstanbul: Ötüken.
- Özmenteş, S. (2005). Milli eğitimin boyutları ve çalgı eğitimi. *İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6(9), 89-98.
- Özparlak, Ç. S. (2019). *Piyano eğitiminde makamsal eserlerin seslendirilmesinde öğrencilerin hazırbulunuşluğuna yönelik çalışma önerileri*. (Doktora tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Öztürk, O, M. (2014). *Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri*. (Doktora tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Read, H. (1981). *Sanat ve toplum*. (S. Mülayim Çev.). Ankara: Umran.
- Reinard, K. & Reinard, U. (2007). *Türkiye'nin müziği. I. cilt sanat müziği*. (Sun, S. Çev.) Ankara: Sun.

- Sağlam, A. (2001). *Türk müziğinde çokseslilik uygulamaları ve İlerici armonisi*. Bursa: Alfa Aktüel.
- Sarısozen M. (1962). *Türk Halk Musikisi Usulleri*. Ankara: Resimli Posta.
- Say, A. (1992). *Müzik ansiklopedisi (Cilt 1)*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Say, A. (2005). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Sümbüllü, H.T. (2009). *Sol kararlı Türk halk müziği dizilerinin makamsal analizi ve adlandırılmasına yönelik bir model önerisi*. (Doktora tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Sürmen, E. (1987). *Basılmamış ders notları*. Ankara.
- Şahin, C. (2016). *Türkiye'deki konservatuvarlarda uygulanan obua sanat dalı programlarının incelenmesi, Bülent Ecevit Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Obua Sanat Dalı için taslak program önerisi hazırlanması*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Şendurur, Y. & Akgül B.D. (2002). Müzik eğitimi ve çocuklarda bilişsel başarı. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(1) 165-174.
- Şensöz, A.P. (2008). *Barok'tan Modern'e obuanın mekanik yapısının gelişimi*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Şimşek P.R. (2019). *Eğitim dağarı oluşturmada klasik müzik eserlerinin armonik çözümlenmeleri ve eşlik modelleri*. Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Tanrıkorur, C. (1998). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Ötüken.
- Tunalı, İ. (1983). *Estetik beğeni*. İstanbul: Say.
- Tura, Y. (1988). *Türk Musikisinin Mes'eleleri*. İstanbul: Pan.
- Turan, S. (2019). Kemal İlerici, sanat yaşamı, dörtlü armoni sistemi ve “Efe Kaprisi'nin” müzikal açıdan incelenmesi. *Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi*, 3, 2630 – 5844
- Tutu, M. & Tutu, S. (1999). *Dörtlü Armoni ve Türk Müziği'ne Uygulanışı*. Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.

- Uçan, A. (1996). *İnsan ve müzik, insan ve sanat eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Uçan, A. (1997). *Müzik eğitimi, temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Uçan, A. (2005a). *Müzik eğitimi*. Ankara: Evrensel.
- Uçan, A. (2005b). *Geçmişten günümüze günümüzden geleceğe Türk müzik kültürü*. (Genişletilmiş 2. Baskı). Ankara: Evrensel.
- Yekta, R. (1986). *Türk musikisi*. (Çev: O. Nasuhioğlu), İstanbul: Pan.
- Zeren, A. (2003). *Müzik sorunlarımız üzerine araştırmalar*. İstanbul: Ayhan.



EKLER



Ek-1. Kemal İlerici'nin Oluşturduğu Sayfa Düzeni İle "Maya"

Maya

Obua ve Piyano İçin Müzik

Adagio Maestoso Kemal İLERİCİ

Obua

Piyano

Ob.

Pno.

Ob.

Pno.

Ob.

Pno.

Ob.

Pno.

mf

f

mf

mp

mf

loco

allarg...

f

f

mp

pp

p

f

ff

f

p

ff

Göktuğ Ege SAĞLAM © 2020 ANKARA

Ek-1. (devam) Kemal İlerici'nin Oluşturduğu Sayfa Düzeni İle "Maya"

2

Maya

The musical score is arranged in three systems, each with an Oboe (Ob.) and Piano (Pno.) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 23. The Oboe part features a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The Piano part provides harmonic support with a forte (*f*) dynamic, including a section marked *ff* and *pp* (pianissimo) with a *loco* instruction. The score continues to measure 30, where the Oboe part has a forte (*f*) dynamic. The Piano part continues with a forte (*f*) dynamic, featuring triplets. The score concludes at measure 36, with the Oboe part marked *ad. Libitum...* and the Piano part marked *f*.

Ek-1. (devam) Kemal İlerici'nin Oluşturduğu Sayfa Düzeni İle "Maya"

Maya

3

40

Ob.

Pno.

45

Ob.

Pno.

51

Ob.

Pno.

Ek-1. (devam) Kemal İlerici'nin Oluşturduğu Sayfa Düzeni İle "Maya"

4

Maya

56

Ob.

Pno.

f *ff*

63

Ob.

Pno.

mf *f* *mf* *loco*

68

Ob.

Pno.

f

Ek-1. (devam) Kemal İlerici'nin Oluşturduğu Sayfa Düzeni İle "Maya"

Maya

5

The musical score is divided into three systems, each with an Oboe (Ob.) and Piano (Pno.) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 72-76):
Ob.: Measures 72-76. Measure 72 has a whole note. Measure 73 has a whole rest. Measure 74 has a whole note. Measure 75 has a whole note. Measure 76 has a sixteenth-note triplet.

Pno.: Measures 72-76. Measure 72 has a whole note with a forte (*f*) dynamic. Measure 73 has a whole rest. Measure 74 has a whole note with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 75 has a whole note with a piano (*p*) dynamic. Measure 76 has a whole note with a piano (*p*) dynamic.

System 2 (Measures 77-80):
Ob.: Measures 77-80. Measure 77 has a quarter note. Measure 78 has a quarter note. Measure 79 has a quarter note. Measure 80 has a quarter note.

Pno.: Measures 77-80. Measure 77 has a whole rest. Measure 78 has a quarter note with a forte (*f*) dynamic. Measure 79 has a whole note with a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 80 has a whole note with a forte (*f*) dynamic.

System 3 (Measures 81-84):
Ob.: Measures 81-84. Measure 81 has a quarter note. Measure 82 has a quarter note. Measure 83 has a quarter note. Measure 84 has a quarter note.

Pno.: Measures 81-84. Measure 81 has a whole rest. Measure 82 has a whole note with a forte (*f*) dynamic. Measure 83 has a whole note with a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 84 has a whole note with a fortissimo (*fff*) dynamic.

Ek-2. Obua Ailesi

Soldan Sağa: Soprano Obua, Obua, Aşk Obuası, Korangle, Bas Obua ve Heckelphone.



Ek-3. Kemal İlerici'nin Besteleri, Kitapları, Makaleleri, Bildirileri ve Derlemeleri

Geleneksel Besteleri

Ferahfeza Saz Semaisi No.1

Hicaz Saz Semaisi No.2

Nühüft Saz Türküsü No.3

Nihavent Saz Türküsü No.4

Şedaraban Saz Semaisi No.5

Hüzzam Saz Semaisi No.6

Çoksesli Besteleri

Piyano Parçası (1941)

Yaylı Sazlar Kuarteti (1943)

Köyümde (1945)

Maya (1948)

Beş Koro Parçası (1948/49)

Yurt Renkleri (1950)

Hüseyini Saz Semaisi ve İki Türkü (1951)

Uzun Hava (1952)

Bizden Birkaç Renk (1952)

Dilek Kızıma (1960/69)

Mehmetle Söyleşiler No.1 (1962)

Efe Kaprisi (1967)

Küçük Kızım Ükü'ye Serçe Kardeşten Armağanlar (1967)

Mehmetle Söyleşiler No.2 (?)

Benim Kırlarım (1969)

Yurdumdan Sesler (1970)

Obua ve Orkestra için Konçerto (1970)

Duygu Demeti (1971)

Edip Özüştikle Söyleşiler (1972)

Erzinlerle Söyleşiler (1972)

Solo Viyolonsel İçin Uşşak Peşrevi (1972)

Oy Dağlar (1973)

Dilek Kızım'dan Dört Orkestra Parçası (1974)

Obua ve İngiliz Kornosu için İkileme (duo) (1974)

Kendi Listesinde Yer Almayan Besteleri

İki Sesli Sevilmiş Saz ve Söz Yapıtları (1965/66)

Chris'in Yaş Günü (1977)

Hüseyini Saz Semaisi (1979)

İki Dost (1980)

Piyano Sonatı (?)

Gençlerle Söyleşiler (1972)

Gül Nihal Rast Şarkısı (1972)

Kına Yaktın Eline (?)

Hüseyini Şarkı (1974)

İkinci Ses Yazdığı Eserleri

Dil yaresini, Hicaz şarkı - Şevki Bey

Güle sor bülbüle sor, Buselik şarkı - İsmail Baha Süreلسان

Rakkase, Rast şarkı - İsmail Baha Süreلسان

Zaman olur ki anın, Hüseyini şarkı - Lemi Atlı

Bülbül olsam, Karcıgar köçekçe - ?

Bir esmere, Saba şarkı - Tanburi Mustafa Çavuş

Mani' oluyor, Hicazkar şarkı, Leyla Hanım

Ben seni sevdim seveli, Bestenigar şarkı - Hammamizade İsmail Dede Efendi

Hüseyini Saz Semaisi - Kemani Tatyos Efendi

Şeddi Araban Saz Semaisi - Tanburi Cemil Bey

Ferahfeza Saz Semaisi - Tanburi Cemil Bey

Yegah Saz Semaisi - Neyzen Aziz Dede

Mahur Saz Semaisi - Kemeñeci Nikolaki

Şehnaz Saz Semaizi - Kemeñeci Nikolaki

Saba Mevlevihane Peşrevi - Kemani Hamza

Rüzgar söylüyor şimdi, Muhayyerkürdi şarkı - Şekip Ayhan Özışık

Titrer yüreğim, Muhayyer şarkı - Suphi Ziya Özbekkan

Fesliğen ektim İsfihan şarkı Tanburi Mustafa Çavuş

Hicaz Saz Semaisi - Neyzen Yusuf Paşa

Rast Peşrevi - Giriftzen Asım Bey

Belki bir gün, Rast şarkı - Şekip Ayhan Özışık

Şehnaz Longa - Santuri Ethem Efendi

Yine hazan mevsimi, Nihavent şarkı - Nasibin Mehmet

Zaman var ki, Hüzzam şarkı - Klarinetçi İbrahim Efendi

Hasret dolu ahım, Uşşak şarkı - Şerif İçli

Kitap, Makale, Bildiri ve Röportajları

“Ulus ve Birey Eğitiminin Dayandığı Temeller, Neden ve Niçinleri ile” 1962 yılında 7. Maarif Şurası için hazırlanan bir bildiri

*“Türk Müziğinin Taşıdığı Değerler” 1964 yılında Opus dergisinde yayınlanan yazı dizisi
“Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” 1970 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından ilk basımı yapılmış kitap. İkinci baskısı 1981 yılında yine Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yapılmıştır*

“Müzikseverlere” Filarmoni Dergisi Ekim 1972 (yıl 9, sayı 75) tarihinde yayınlanan makale

“İş Halinde Üçlü Sistem Armoni” 1974 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından basılan kitap

“Çoksesli Türk Sesdili” 1975 yılında öğretmenliği sırasında Ankara Devlet Konservatuvarı öğretmenler kurulu tarafından yazılması istenen kitap (projenin iptal edilmesi sebebiyle kitap daha sonra basılamamıştır)

“Müzikte Çok Seslilik - Kemal İlerici” 1980 yılının (Aralık, sayı: 1) Gösteri Sanat Edebiyat Dergisinde yayınlanmış bir röportaj

“Türk Müziğinin Bütünlüğü Üzerine” 1983 tarihinde II. Uluslararası Folklor Kongresi Bildirileri.III.C. Halk Müziği - Oyun - Eğlence.Ankara,1983 künyeli bildiri

Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi Kitabında Yer Verdiği Derleyip Notaya Aldığı Eserleri

Köroğlu : Halk Türküsü ve Oyun Havası, Kastamonulu B. Hakkı'dan derlendiği belirtiliyor (s.5).

Bozlak : (Uzun Hava), Aksaray'lı Asaf Güven'den derlendiği belirtiliyor (s.10).

Bozlak : (Uzun Hava), İhsan Ozanoğlu'ndan derlendiği belirtiliyor. (s.41).

Sepetçioğlu : (Kastamonu Oyun Havası), İhsan Ozanoğlu'ndan derlendiği belirtiliyor (s.53).

Yozgat Turnası : Asaf Güven'den, Nadire : Mümin Meydani'den derlendiği belirtiliyor (s.64).

Yeşilim : (Konya Türküsü) Avni Özbenli'den derlendiği belirtiliyor (s.71).

Beyler Bahçesi : (Kastamonu Türküsü) İhsan Ozanoğlu'ndan derlendiği belirtiliyor (s.98).

Kazım : İhsan Ozanoğlu'ndan derlendiği belirtiliyor (s.105).

Evlerine Varamadım : (Kastamonu Türküsü) İhsan Ozanoğlu'ndan derlendiği belirtiliyor (s.113).

Yaş Nane : (Kastamonu Türküsü) Aşık Hakkı'dan derlendiği belirtiliyor (s.125).

Genç Osman : Mümin Meydani'den derlendiği belirtiliyor (s.139).

Kız Bahçanda : (Kastamonu Türküsü) İhsan Ozanoğlu'ndan derlendiği belirtiliyor (s.141).

Nefes : (Şerif hanımın İmamı Ali'ye medhiyesi) Konya'da B. Ali Rıza'dan derlendiği belirtiliyor (s.142).

Evlerinin Önü Han'dır : (Kastamonu Türküsü) İhsan Ozanoğlu'ndan derlendiği belirtiliyor (s.187).

Çırtak : (Kastamonu Oyun Havası) İhsan Ozanoğlu'ndan derlendiği belirtiliyor (s.195).

İstanbul'un Ortasında Galata : Mümin Meydani'den derlendiği belirtiliyor (s.199).

Düriye : (Halk Türküsü) Süleyman Savran'dan derlendiği belirtiliyor (s.202).

Bir Dalda İki Fişne : (Kastamonu Türküsü) ve Sevdim Efendim : (Kastamonu Türküsü) Mümin Meydani'den derlendiği belirtiliyor (s.209).

Kırk Çeşme : (Kastamonu Türküsü) Havuşoğlu'ndan derlendiği belirtiliyor (s.217).

Üç Güzel : (Kastamonu Türküsü) Mümin Meydani'den derlendiği belirtiliyor (s.218).

Talashoğlu : (Kayseri Türküsü) Ali Koç'tan derlendiği belirtiliyor (s.223).

Eğil Dağlar : (Türkü) İhsan Ozanoğlu'ndan derlendiği belirtiliyor (s.294).

Sarı Kız : (Aksaray Türküsü) Asaf Güven'den derlendiği belirtiliyor (s.329).

Bir Yıldız Doğdu Gecedem : (Aksaray Türküsü) Asaf Güven'den derlendiği belirtiliyor (s.330).

Şemsiyemin Ucu Kare : Zülfiye Uyaniker'den derlendiği belirtiliyor (s.494).

İlenger Attım Bağa : Zülfiye Uyaniker'den derlendiği belirtiliyor (s.502).

Ek-4. Kemal İlerici



Ek-5. Araştırmada Tablo İçinde Gösterilen, Türkiye’de Varolan Bazı Maya Uzun Havaların Notaları

AKŞAM OLUR GÖLGE DÜŞER KAYIYA
(MAYA)

Yöresi: Sivas/Zara
Kaynak: Halil Söylet

Derleyen: Halil Söylet
Notalayan: Ahmet Turan Şan

Serbesti

Ya rı yav rı Ak şam o lur göl ge dü şer ka yı ya
Mah mur göz lüm
yer se ner ki u yu ya u yu
ya³ Ben kur ba nam se nin gi
bi ma yı ya Fe va mı dir
sa ra nı ta so lam yar
Fe va mı dir
boy ru eg ni ga lam yar

Ek-5. (devam) Araştırmada Tablo İçinde Gösterilen, Türkiye’de Varolan Bazı Maya Uzun Havaların Notaları

AKŞAM OLUR GÜNEŞ GİDER AY GELİR
(DİVRİK MAYASI)

Yöresi: Sivas/Divriği
Kaynak: Anonim

Derleyen: İstanbul Belediye Konservatuarı
Notalayan: Ferruh Arsunar

Giriş



Serbest

Vah ey Yav ri yav ri ak şam o lur gü neş gi der
ay ge lir Ey o yar git miş
ya ta ğın da yan ge lir yan ge lir
Ah yav ri

Ek-5. (devam) Araştırmada Tablo İçinde Gösterilen, Türkiye’de Varolan Bazı Maya Uzun Havaların Notaları

yav ri ah e din ce ci ğe rim den kan ge lir za ten bah tim
ka ra ya zım ey bøy ley
miş ah za ten bah tim
ğü lüm ey len ey len ey len ey len ka ra ya
zım bøy ley miş

1.

Yavri yavri akşam olur güneş gider ay gelir
O yar gitmiş yatağında yan gelir
Yavri yavri ah edince ciğerinden kan gelir
Zaten bahtım kara yazım böylemiş
Ah zaten bahtım kara yazım böylemiş

2.

Yavri yavri çık ayvana bak yıldızın merdine
Ben de düşüm bir yosmanın derdine
Yavri yavri şivan ile vatanına eline
Zaten bahtım kara yazım böylemiş
Ah zaten bahtım kara yazım böylemiş

Ek-5. (devam) Araştırmada Tablo İçinde Gösterilen, Türkiye’de Varolan Bazı Maya Uzun Havaların Notaları

KAYNAK KİŞİ HASAN HÜSEYİN YÖRE DİYARBAĞIR DEBLEYEN TRT İSTANBUL RADYOSU TÜRK HALK MÜZİKİ MODÜRLÜĞÜ NOTALAYAN AHMET TURAN SAN

SÖRE :

SERBEST *tr* *tr* *tr*

O ĞUL O ĞUL Dİ YAR BE KİR

DO LAR ŞİM Dİ DO LAR DO LAR

BO ŞA LIR ŞİM Dİ Dİ GEL HA VİR

Dİ GEL Dİ GEL O ĞUL O ĞUL

ŞU BE NİM HAS RET GON LEM DO LAR DO LAR

BO ŞA LIR ŞİM Dİ

OY YA DER Dİ ME DER MAN

YA KAT LI ME FER MAN

2 DÖRTLÜK *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

O ĞUL O ĞUL E ĞİR DİM KE LEP

Ek-5. (devam) Araştırmada Tablo İçinde Gösterilen, Türkiye’de Varolan Bazı Maya Uzun Havaların Notaları

HUMA KUŞU YÜKSEKLERDEN SELENİR

Sesli: 2/4

Yavri yavri Huma kuşu yükseklerden sesle... nür ağa... myarkey nanda...
bir çit su na... bes le... nür bes le... ni... r...
Yavri yavri sen ağlama küpüklerin ıslanır... nür Ağa... mubarek lim ki...
De li gö mü... ı us la... nür us la... nür... r...
İle... n ağ lim ki... gü lüm e... y le ne... y le ne... y le ney te... n...
De li gö mü... ı us la... nür

- 1-
- (Yavri yavri) Huma kuşu yükseklerden seslenir
(Opul) Yer koyunda bir çit su na beslenir
(Yavri yavri) Sen ağlama küpüklerin ıslanır
(Opul) Ben ağlar ki beki deli gömül ıslanır
- 2-
- (Yavri yavri) Sen bağ el ki ben bahçende gül olum
(Opul) Laykendir yanın yanın köp edim
(Yavri yavri) Sen efendi ben kapında kal olum
(Opul) Koy desimler bu da buncak kuladur

Ek-5. (devam) Araştırmada Tablo İçinde Gösterilen, Türkiye’de Varolan Bazı Maya Uzun Havaların Notaları

CIGALI MAYA
(SUSAM AÇMIŞ SÜMBÜL AÇMAZ GÜL AĞLAR)

Yazan: Elazığ
Faynak Hatı: Osman Uge

Derleyen: İshak Sunguroğlu
Notalayıcı: Şenel Onaldı

08

Saz...

Serbest

Ah ba lern Su sanı aç miş süm bül aç maz
gü l ağ lar

ABŞMAGME

Ah yav ru gü l da li nay
Bül bül kon mus ah
zar ağ lar

Ek-5. (devam) Araştırmada Tablo İçinde Gösterilen, Türkiye’de Varolan Bazı Maya Uzun Havaların Notaları

ARANAGME 1

Ah yav ru be nim gün lm

me ll mah zu ne

yey ka nağ lar ey

ARANAGME 1

Ah glr ne dem ca na

nim dan ay ril dm

Serbest

yar ca nan

ARANAGME 1

yar a

Ek-5. (devam) Araştırmada Tablo İçinde Gösterilen, Türkiye’de Varolan Bazı Maya Uzun Havaların Notaları

ah g lm
ne en ni ne
en ni ne
en ni vay ca na nım dan a
ah a a
ah ay ni dim
He le he le yar yar yar yar
Yar can
var Yar

ARANAGME I

Ek-5. (devam) Araştırmada Tablo İçinde Gösterilen, Türkiye’de Varolan Bazı Maya Uzun Havaların Notaları

Ah
Gülüm ne en ni
ne en ni ne
en ni vay Ca na nım
dan ah ah
ah ah ay ni dım

Ah balam Susam açmış sümbül açmaz gül ağlar
Ah yavru Gül dalına bülbül konmuş (ah) zar ağlar
Ah yavru Benim gönlüm melûl mahzun (ey) kan ağlar
Ah Gülü nedem cananımdan ayrıdım
Hele hele yar yar yar yar
Canan yar yar ah
Gülüm nenni nenni nenni vay
Cananımdan ah ah ayrıdım



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..