

**TRABZON ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**KEMAN EĞİTİMİNDE BATI MÜZİĞİ UNSURLARI İÇEREN
GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ ESERLERİNİN
KULLANILMASINA İLİŞKİN ÖĞRENCİ GÖRÜŞLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ali Selçuk ÖMEROĞLU

**TRABZON
Şubat, 2021**

**TRABZON ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**KEMAN EĞİTİMİNDE BATI MÜZİĞİ UNSURLARI İÇEREN
GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ ESERLERİNİN
KULLANILMASINA İLİŞKİN ÖĞRENCİ GÖRÜŞLERİ**

**Ali Selçuk ÖMEROĞLU
ORCID: ****_****_****_******

**Trabzon Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nce Yüksek
Lisans Unvanı Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.**

**Tezin Danışmanı
Doç. Dr. Meltem DÜZBASTILAR
ORCID: ****_****_****_******

**TRABZON
Şubat, 2021**

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Tezimin içerdiği yenilik ve sonuçları başka bir yerden almadığımı; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalardan bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada kullanılan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yaptığımı ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi, ayrıca bu çalışmanın Trabzon Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığımı ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonuca razı olduğumu bildiririm.

Ali Selçuk ÖMEROĞLU

03/02/2021

ÖN SÖZ

Bu çalışma müzik eğitimi bölümlerindeki keman eğitiminde Batı müziği unsurları içeren Geleneksel Türk Sanat Müziği eserlerin kullanımına ilişkin öğrencilerin görüşlerini incelemektedir. Çalışmanın ilk bölümünde GTSM bestekârlarının eserlerindeki Batılı unsurlar, ikinci bölümünde ise bu eserlerin keman eğitiminde kullanımına ilişkin T.Ü.F.E.F. Müzik Eğitimi bölümü keman öğrencilerinin görüşleri alınmıştır.

Özellikle 17. yüzyıl da Batı'nın iyice gelişmesiyle beraber Türk müziği de Batı'dan etkilenmiştir. Batı müziği keman eğitimi 20. Yüzyılda Türk Müzik eğitimine resmi olarak girmiş olup kurumsallaşmıştır. O dönemde yer alan Türk besteciler Batı müziğini öğrenme çabası içerisinde girmiş ve daha sonrasında Batılı unsurları kendi eserlerine yansıtılmışlardır. Bu araştırma, müzik eğitimi bölümleri keman eğitimindeki öğretim yöntemlerine bir çeşitlilik sağlamayı hedeflemiştir.

Araştırma konusunun oluşum ve gelişim sürecinde desteklerini benden esirgemeyen sayın danışmanım Doç. Dr. Meltem DÜZBASTILAR' a teşekkürlerimi sunuyorum. T. Ü. F. E. F. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı başkanı Prof. Dr. M. Kayhan KURTULDU' ya araştırmanın uygulanması sürecinde sağladığı imkânlar için teşekkür ediyorum. T.Ü.F.E.F. Müzik Eğitimi bölümü lisans ve lisansüstü öğretmenlerime teşekkürlerimi sunuyorum. Repertuvar araştırması için bana kolaylık sağlayan TRT Trabzon Radyosu yetkililerine ve özellikle Mustafa GÜLER' e teşekkürü bir borç bilirim. İlk öğretmenim, babam Kemalettin ÖMEROĞLU'na, her anımda desteğini benden esirgemeyen annem Selma ÖMEROĞLU'na ve kardeşim Gökberk ÖMEROĞLU'na çok teşekkür ediyorum.

Uzun yıllardır fikrini taşıdığım bu çalışmanın yararlı olmasını temenni eder, bu süreçte desteğini esirgemeyen herkese çok teşekkür ederim.

Şubat, 2021

Ali Selçuk ÖMEROĞLU

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|----------|
| ÖN SÖZ..... | iv |
| İÇİNDEKİLER | v |
| ÖZET..... | x |
| ABSTRACT | xi |
| TABLolar LİSTESİ..... | viii |
| ŞEKİLLER LİSTESİ..... | ix |
| 1. GİRİŞ | 1 |
| 1. 1. Araştırmanın Amacı..... | 3 |
| 1. 1. 1. Problem Cümlesi | 3 |
| 1. 1. 2. Alt Problemler | 3 |
| 1. 2. Araştırmanın Gerekçesi ve Önemi | 4 |
| 1. 3. Araştırmanın Sınırlılıkları | 5 |
| 1. 4. Araştırmanın Varsayımları..... | 5 |
| 1. 5. Tanımlar | 5 |
| 2. LİTERATÜR TARAMASI | 6 |
| 2. 1. Araştırmanın Kuramsal Çerçevesi | 6 |
| 2. 1. 1. Kemanın Tarihsel Gelişim Süreci..... | 6 |
| 2. 1. 2. Osmanlı Döneminde Batı Müziğinin Gelişimi | 7 |
| 2. 1. 2. 1. Müzik-i Hümayun'un Süreç İçerisindeki Gelişimi..... | 9 |
| 2. 1. 3. Türk Müzik Kültürü | 9 |
| 2. 1. 3. 1. Osmanlı Döneminde Müzik Kültürünün Gelişimi | 9 |
| 2. 1. 3. 2. Türkiye Cumhuriyeti Dönemi Müzik Kültürünün Gelişimi | 10 |
| 2. 1. 4. Türk ve Batı Müziği Etkileşiminin Tarihsel Arka Planı..... | 11 |
| 2. 1. 5. Türk Müziğinde Keman Eğitimi..... | 11 |
| 2. 1. 6. Türk Müzik Eğitiminde Batı Müziği Keman Tekniğinin Başlangıcı | 12 |
| 2. 1. 7. Geleneksel Türk Sanat Müziği Ezgilerinde Görülen Başlıca Batı Müziği Seslendirme Unsurları | 13 |
| 2. 1. 7. 1. Müzikal Dinamikler | 13 |
| 2. 1. 7. 2. Çift Sesler | 15 |
| 2. 1. 7. 3. Arpej..... | 15 |

| | |
|---|-----------|
| 2. 1. 7. 4. Akor..... | 16 |
| 2. 1. 7. 5. Kromatik Pasajlar | 17 |
| 2. 1. 7. 6. Hızlı Pasajlar | 18 |
| 2. 2. Literatür Taramasının Sonucu..... | 19 |
| 3. YÖNTEM..... | 20 |
| 3. 1. Araştırma Modeli | 20 |
| 3. 2. Çalışma Grubu | 21 |
| 3. 3. Verilerin Toplanması | 22 |
| 3. 3. 1. Veri Toplama Aracı | 22 |
| 3. 3. 2. Veri Toplama Süreci | 22 |
| 3. 4. Verilerin Analizi | 23 |
| 4. BULGULAR..... | 24 |
| 4. 1. Birinci Ana Problemin Alt Problemlerine İlişkin Bulgular..... | 24 |
| 4. 1. 1. Göksel Baktagir'in Eserlerinde Akor, Arpej, Çift Ses, Hızlı Pasajlar ve Kromatik Pasajları Kullanma Durumları | 24 |
| 4. 1. 2. Cinuçen Tanrıkörur'un Eserlerinde Akor, Arpej, Çift Ses, Hızlı Pasajlar ve Kromatik Pasajları Kullanma Durumları | 26 |
| 4. 1. 3. Haydar Tathıyay'ın Eserlerinde Akor, Arpej, Çift Ses, Hızlı Pasajlar ve Kromatik Pasajları Kullanma Durumları | 28 |
| 4. 1. 4. Mehmet Reşat Aysu'nun Eserlerinde Akor, Arpej, Çift Ses, Hızlı Pasajlar ve Kromatik Pasajlar..... | 31 |
| 4. 1. 5. Şerif Muhiddin Targan'ın Eserlerinde Akor, Arpej, Çift Ses, Hızlı Pasajlar ve Kromatik Pasajlar..... | 33 |
| 4. 2. İkinci Ana Problemin Alt Problemlerine İlişkin Bulgular | 37 |
| 4. 2. 1. Öğrencilerin Daha Önce Geleneksel Türk Sanat Müziği Formunda Eserler Çalma Durumları..... | 37 |
| 4. 2. 2. Öğrencilerin Çaldıkları Bu Eserlerde Batı Müziğine Ait Unsurların Bulunma Durumu ve Bu Eserlerde Yer Alan Batı Müziği Örnekleri..... | 38 |
| 4. 2. 3. Öğrencilerin Keman Eğitiminde Geleneksel Türk Sanat Müziği Formunda Eserler Çalmak İsteme Durumları..... | 39 |
| 4. 2. 4. Geleneksel Türk Sanat Müziği Formunda Eserler İcra Etmenin Öğrencilerin Kemana Olan İlgisine Etkisi | 40 |
| 4. 2. 5. Keman Eğitiminde Batı Müziği Unsurları İçeren GTSM Eserleri İcra Etmenin Öğrencilerin Çalışma Motivasyonuna Etkisi | 41 |

| | |
|---|------------|
| 4. 2. 6. Keman Eğitiminde Batı Müziği Unsurları İçeren GTSM Eserlerinin Kullanılmasının Öğrencilere Ritmik, Ezgisel ve Entonasyon Açısından Etkisi | 42 |
| 4. 2. 7. Keman Eğitiminde Bir Tekniği Öğrenirken O Tekniğe Ait Unsurları İçerisinde Barındıran GTSM Eserlerini Kullanmanın Öğrenciye O Tekniği Öğrenmede Etkisi | 44 |
| 5. TARTIŞMA | 46 |
| 6. SONUÇ ve ÖNERİLER..... | 48 |
| 6. 1. Sonuçlar | 48 |
| 6. 2. Öneriler | 51 |
| 6. 2. 1. Araştırma Sonuçlarına Dayalı Öneriler..... | 51 |
| 6. 2. 2. İleride Yapılabilecek Araştırmalara Yönelik Öneriler | 51 |
| 7. KAYNAKLAR..... | 52 |
| 8. EKLER..... | 54 |
| 9. ÖZ GEÇMİŞ ve İLETİŞİM BİLGİLERİ | 103 |

ÖZET

Keman Eğitiminde Batı Müziği Unsurları İçeren Geleneksel Türk Sanat Müziği Eserlerinin Kullanılmasına İlişkin Öğrenci Görüşleri

Bu araştırmada, Geleneksel Türk Sanat Müziği bestekârlarının eserlerinde yer alan Batı Müziği unsurlarının kullanım durumunu tespit etmek ve bestekârların bu eserlerinin keman eğitiminde kullanılabilirliğine ilişkin öğrenci görüşlerinin alınması amaçlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda Geleneksel Türk Sanat Müziği bestekârlarından Göksel Baktagir, Cinuçen Tanrıkorur, Şerif Muhiddin Targan, Mehmet Reşat Aysu ve Haydar Tatlıyay'a ait yirmi beş eserin müzikal analizi yapılmıştır. Analiz yapılırken bestekârların eserlerinde çift ses, hızlı pasajlar, kromatik pasajlar, arpejler, akorlar ve müzikal dinamiklerin kullanım durumları belirlenmiştir.

Bu bestekârların eserlerinin keman eğitiminde kullanılma durumunu tespit etmek amacıyla, öğrenci görüşlerini almak için Trabzon Üniversitesi, Güzel Sanat Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı keman öğrencileriyle görüşme yapılmıştır.

Geleneksel Türk Sanat Müziği bestekârlarından Reşat Aysu, Haydar Tatlıyay ve Göksel Baktagir'in eserlerinde keman eğitiminde kullanılacak Batılı unsurların kullanım durumlarının fazla olduğu tespit edilmiştir.

Sonuç olarak seçilen bestekârların eserlerinde Batı Müziği unsurlarına sıkça rastlanmıştır. Yapılan görüşmeler sonucunda öğrencilerin yüksek bir çoğunluğunun Batı Müziği unsurları içeren GTSM eserlerinin keman eğitiminde kullanılmasına ilişkin pozitif yönde görüş bildirdiklerine dair bir sonuç elde edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Türk Sanat Müziği, Batı Müziği Unsurları, Keman Eğitimi

ABSTRACT

Student Opinions on the Use of Traditional Turkish Art Music Works That Feature Western Music Elements in Violin Education

In this research, it is aimed to determine the use of Western Music elements in the works of traditional Turkish Art Music composers and to obtain student opinions on the availability of these works of composers in violin education.

For this purpose, musical analysis of twenty-five works by Göksel Baktagir, Cinuçen Tanrikorur, Şerif Muhiddin Targan, Mehmet Reşat Aysu and Haydar Tatlıyay, one of the composers of Traditional Turkish Art Music, was carried out. During the analysis, the use of double sounds, fast passages, chromatic passages, apejs, chords and musical dynamics were determined in the works of the composers.

In order to determine the use of the works of these composers in violin education, a meeting was conducted with the violin students of Trabzon University, Department of Fine Education, Department of Music Education to get student opinions.

In the works of Reşat Aysu, Haydar Tatlıyay and Göksel Baktagir, one of the composers of traditional Turkish Art Music, it was determined that the use of Western elements that can be used in violin education is high.

As a result, western music elements were frequently found in the works of the selected composers. As a result of the interviews, a positive result was obtained regarding the use of these works, which include western music elements of a high majority of students, in violin education.

Keywords: Traditional Turkish Art Music, Western Music Elements, Violin Education

TABLolar LİSTESİ

| <u>Tablo No</u> | <u>Tablo Adı</u> | <u>Sayfa No</u> |
|-----------------|--|-----------------|
| 1. | Tanımlayıcı Özellikler..... | 21 |
| 2. | Göksel Baktagir'in Seçilen Beş Eserinin Analizi..... | 25 |
| 3. | Cinuçen Tanrıkorur'un Seçilen Beş Eserinin Analizi | 27 |
| 4. | Haydar Tatlıyay'ın Seçilen Beş Eserinin Analizi..... | 29 |
| 5. | M. Reşat Aysu'nun Seçilen Beş Eserinin Analizi | 31 |
| 6. | Şerif Muhiddin Targan Eser No:1 Eser Analizi | 34 |
| 7. | Şerif Muhiddin Targan Eser No:2 Eser Analizi | 35 |
| 8. | Şerif Muhiddin Targan Eser No:3 Eser Analizi | 36 |
| 9. | Şerif Muhiddin Targan Eser No: 4 ve 5 Eser Analizi..... | 37 |
| 10. | Öğrencilerin Daha Önce GTSM Formunda Eserler Çalma Durumları | 38 |
| 11. | Öğrencilerin İcra Ettiği Eserlerde Batı Müziği Unsurlarının Bulunma Durumu ve Karşılaşılan Unsurlar..... | 39 |
| 12. | Öğrencilerin Keman Eğitiminde GTSM Formunda Eserler Çalmak İsteme Durumları..... | 40 |
| 13. | Geleneksel Türk Sanat Müziği Formunda Eserler İcra Etmenin, Öğrencilerin Kemana Olan İlgisini Etkileme Durumu..... | 41 |
| 14. | Keman Eğitiminde Batı Müziği Unsurları İçeren GTSM Eserleri İcra Etmenin Öğrencilerin Çalışma Motivasyonuna Etki Durumu..... | 42 |
| 15. | Keman Eğitiminde Batı Müziği Unsurları İçeren GTSM Eserlerinin Kullanılmasının Öğrencilere Ritmik, Ezgisel ve Entonasyon Açısından Etki Durumu | 43 |
| 16. | Keman Eğitiminde Bir Tekniği Öğrenirken Tekniğe Ait Unsurları İçeren GTSM Eserleri Kullanmanın Etkisi | 44 |

ŞEKİLLER LİSTESİ

| <u>Şekil No</u> | <u>Şekil Adı</u> | <u>Sayfa No</u> |
|-----------------|--|-----------------|
| 1. | L. V. Beethoven, sonata no.9, A major, op.47 | 14 |
| 2. | Cinuçen Tanrıkorur, şehnaz saz semaisi (Yıldızlı Yaz Akşamları)..... | 14 |
| 3. | Tchaikovsky, violin concerto op.35, ölçü:111-113 | 15 |
| 4. | M. Reşat Aysu'nun şedd-i arabân saz semaisi IV. hanede yer alan çift sesler..... | 15 |
| 5. | Henry Schradieck, the school of violin technics book 1, bölüm: 12, etüt:14..... | 16 |
| 6. | Cinuçen Tanrıkorur'un nihavend saz semaisindeki (Mehtapta Yakamozlar) arpejler | 16 |
| 7. | O. Sevcik, school of violin technique, op. 1, part 4, etüt:17..... | 16 |
| 8. | Göksel Baktagir'in kürdilihicazkâr saz semaisi (Meltem) I. hanedeki akorlar | 17 |
| 9. | Camille Saint-Saens, eser: havanaise no:75, ölçü: 56-62..... | 17 |
| 10. | Göksel Baktagir'in neveser saz semaisi IV. hanedeki kromatik pasajlar | 18 |
| 11. | L. Van Beethoven, F majör sonatı, adagio bölümünden bir kesit (no:5, op.24)..... | 18 |
| 12. | Şerif Muhiddin Targan, Koşan Çocuk adlı eserinden bir bölüm..... | 19 |
| 13. | Göksel Baktagir'in mahur saz semaisinin teslim bölümünde yer alan akor, çift ses, hızlı pasaj ve müzikal dinamik örnekleri | 25 |
| 14. | Cinuçen Tanrıkorur'un Evcara saz eserindeki müzikal dinamik, çift ses ve hızlı pasaj örnekleri..... | 27 |
| 15. | Haydar Tatlıyay'ın Hicazkâr oyun havası I. hanede yer alan hızlı pasaj örnekleri..... | 29 |
| 16. | M. Reşat Aysu'nun Şedd-i Araban saz semaisi teslim bölümünde yer alan hızlı pasaj ve kromatik pasaj örnekleri | 31 |
| 17. | Şerif Muhiddin Targan'ın ud için yazmış olduğu nihavend etütten bir bölüm..... | 34 |

1. GİRİŞ

Güler'e (1997) göre eğitim, geçmişten günümüze bir insanın, yaşantısı içerisinde bir konum ve söz sahibi olabilmesi için edindiği bilgi, anlayış ve becerilere denir. Başka bir deyişle, bir insanın hayatını idame ettirebilmesi için izleyeceği yolları belirlemesine etkili olan sosyal süreçlerdir. Biyolojik ve sosyal anlamda insan kendini geliştirir. Yaşadığı çevrede bir insana ait özellikleri kazanır. Bu özellikleri kazanma sürecine öğrenme süreci denir. Eğitim, bir bireyi hedeflenen belirli amaçlar doğrultusunda yetiştirme sürecidir. Bir bireye bilgi, tutum, beceri gibi davranışları benimsetip geliştirilmesi amaçlanır. Lieberman'a (1956) göre eğitim:

Zihinsel gelişimi hızlandırıcı, bir mesleğe hazırlayıcı ve kültürel iletişimin devamını sağlayıcı fonksiyonların olduğunu, insanın boş zamanını verimli kullanabilmesi için entelektüel yönünün güçlü olması gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca en çok arzu edilen okul aktiviteleri yalnızca entelektüel, yalnızca mesleksi veya yalnızca kültür olmamalı hepsini bir arada barındırmalıdır (s. 38).

Güler (1997) eğitimin tarihi ve sosyal temelleri adlı kitabında eğitimi "eğitim bütün toplumlarda saygın bir yere sahiptir. Eğitim aracılığı ile yaşayan değerlerini koruma, idealleri doğrulama, değerleri aktarma fırsatı vardır. Bu fırsat her toplumun kendi insanlarını hayata hazırlamasını sağlar. Kişiliğin bilinçlendirilmesini sağlayan eğitim, aynı zamanda insanların yönlendirilmesini de hedefler" şeklinde ifade etmektedir (s. 1). Sanat eğitimi ise, "bireye, kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli sanatsal davranışlar kazandırma ya da bireyin sanatsal davranışında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma sürecidir" (Uçan, 1997, s. 30).

Sanat eğitiminin başlangıç noktası bireyin yetenek ve gereksinimlerine yanıt oluşturmaktır. Sanat eğitimiyle bilişsel ve duyuşsal birçok algı bilinçlendirilip harekete geçirilmektedir. Sanatsal etkinlikler yoluyla kendini tanıyan, yeteneklerinin farkında olan bireyler ve toplumlar, içinde yaşadıkları çevreye daha duyarlı olacaklar, çevreleriyle olumlu bir etkileşim içine girebilecekler, estetik ihtiyaçlarını doyurabilecek ve yaşamlarını daha anlamlı hale getirebileceklerdir (Şahin & Yağcı, 2012). İlgi ve yetenekleri doğrultusunda sanat eğitimi gören bireylerin toplumda daha etkin rol alabileceği ve daha faydalı bir birey olacağı söylenilebilir. Mercin ve Alakuş'a (2007) göre "sanat eğitimi, eğer zamanında verilmezse, bireyin estetik duyarlılık, karşı görüşlere saygı, farklı kültürlerle değer verme, sanat eserlerini koruma bilinci kazanma ve evrensel ortak bir değeri paylaşma vb. gibi davranışları kazanamamasına yol açar" (s. 17).

Macar müzik eğitimcisi Kodaly müzik eğitiminin önemini belirten şu sözleri kullanmıştır. "Eskiden çocuğun müzik eğitimi, doğumundan dokuz ay önce başlamalı, diye düşünürdüm. Şimdi aynı düşüncede değilim. Çocukların müzik eğitimi annenin doğumundan dokuz ay önce başlamalı" sözleri ile müzik eğitimine verdiği önemi belirtmiştir. Kamacıoğlu'na (1993) göre eğitim, insanın

değişimini ve gelişimini hedefler. Başarılı bir eğitim, bir bireyi ilgi ve yetenekleri doğrultusunda en üst noktaya çıkarmayı hedefler. Her birey ömrü boyunca, eğitim-öğretimi devam ederken bir müzik ortamında bulunmuştur. Doğru bir kişilik eğitimi için müzik eğitiminin önemi büyüktür. Özellikle çocuk ve genç kesimdeki bireyler için çok daha büyük önem kapsar. Müzik eğitimi, “genel müzik eğitimi”, “özengen müzik eğitimi” ve “mesleki müzik eğitimi” olmak üzere üçe ayrılır.

Genel müzik eğitimi, bireylerin meslek gruplarını, eğitim durumlarını ayırt etmeksizin, herkese hitap edip, bireylere insani değerler açısından sağlıklı ve sistemli bir hayat için gereken genel müzik kültürünü benimsetmeyi hedefler. Genel müzik eğitimi, ülkemizdeki eğitim kurumlarının ortaöğretim ve lise kısımlarında zorunlu ders olarak müzik öğretmeni tarafından işlenmektedir.

Uçan’a (1997) göre “Özengen müzik eğitimi, müziğe ya da müziğin belli bir dalında özengence(amatörce) ilgili, istekli ve yatkın olanlara yönelik olup, etkin bir müziksel katılım, zevk ve doyum sağlamak ve bunu olabildiğince sürdürüp geliştirmek için gerekli müziksel davranışlar kazandırmayı amaçlar” (s. 31). Özengen müzik eğitimi hayatında bir hobi edinmek isteyen bireylere yönelik bir eğitimidir şeklinde ifade etmiştir.

1982 ve 1983 yıllarında bir takım yasalar çıkartılmıştır. Bu yasalar mesleki müzik eğitimine akademik bir nitelik kazandırma yönündedir. Mesleki müzik eğitiminin daha hızlı geliştirilmesine yönelik yeni imkanlar sağlanmıştır. Müzik eğitimi bölümlerine, güzel sanatlar fakültelerinde “lisans”, “yüksek lisans”, “doktora” ve “sanatta yeterlilik” düzeylerinde eğitimin gelişmesine yönelik adımlar atılmıştır. Devlet konservatuvarlarının bestecilik, seslendiricilik ve çalgı yapımı bölümleri içinde eğitim ve araştırmaya yönelik “lisans”, “yüksek lisans”, “doktora” ya da “sanatta yeterlilik” düzeylerinde önemli adımlar atılmıştır (Uçan, 1989’dan aktaran Demirbatır, 2001, s. 124).

Geçmişte günümüze dek mesleki müzik eğitimi alanında ülkemiz büyük gelişmişlik göstermiştir. Akademik çalışmalar gerçekleştiren kurumlara, yeni açılan kurumlar da eklenerek mesleki müzik eğitimi alanında yerini almıştır. Bu kurumların üniversite eğitimi içerisinde konumlanması itibarıyla yüksek lisans, doktora gibi programların açılmasına destek olmuş, akademik kadroların oluşturulmasında olanak sağlanmıştır. Müzik eğitimi bölümlerinde yer alan programlardan bir tanesi de çalgı eğitimidir. Çalgı eğitiminin, mesleki müzik eğitiminin gelişimine katkı sağlayacağı söylenilebilir.

Çalgı çalmak, çalıcının içsel dünyasında oluşturduğu müzikal düşünceyi diğer insanlara iletmek için kullandığı çok yönlü bir eylemdir. Kendisi dışında bir nesneyi kullanarak müzik yapma eylemini gerçekleştiren çalıcı/sanatçı; fiziksel, biyolojik ve psikolojik bütün deneyimlerini ortaya koymak zorundadır. Bu süreç içinde çalıcının müzikal yaşamı boyunca edindiği bütün deneyimler yoğun biçimde kullanılırken bedensel, çevresel ve sosyal bütün etkenler de sürece dahil olmaktadır. Bir çalgıyı ortalama düzeyde veya profesyonel biçimde icra etmek ise neredeyse bir insanın yaşamının büyük bir bölümünü kapsayacak kadar uzun bir süre gerektirir. Müzikal algı ve beceri durumları genel ortalamanın üzerinde olan bireyler

İlgileri doğrultusunda seçtikleri çalgıyı performans yapabilecek duruma gelinceye kadar oldukça yoğun biçimde emek harcamak zorundadırlar. Müziğin doğasındaki vazgeçilmez özelliklerden biri olan; çalma becerisini geliştirmek, icra ve yorumda üst düzey bir performans elde etmek, sanatsal ifadenin ve virtüözitenin en önemli göstergelerinden biri olarak görülür (Karabulut & Canbay, 2017, s. 341).

Çalgı eğitimi, müzik eğitiminin içerisinde önemli bir yere sahiptir. Çalgı eğitimi, bireylerin müziksel yaşantılarına yön vermek ve hayatları boyunca bireylere müzikal davranış kazandırmayı amaçlayan bir süreçtir. Çalgı eğitimi birçok farklı dalı içerisinde barındırır. Bu dalların içinde keman eğitimi önemli bir yere sahiptir.

Keman, yaylı sazlar ailesinin en temel üyelerinden birisidir. Konservatuarlar, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri, Güzel Sanatlar Fakülteleri ve Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri gibi çalgı eğitimi veren örgün eğitim kurumlarının bünyesinde eğitimi verilen en önemli çalgılardan birisidir.

1. 1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada, Geleneksel Türk Sanat Müziği bestekârlarının eserlerinde yer alan Batı Müziği unsurlarının kullanım durumunu tespit etmek ve bestekârların bu eserlerinin keman eğitiminde kullanılabilirliğine ilişkin öğrenci görüşlerinin alınması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda Geleneksel Türk Sanat Müziği bestekârlarından Göksel Baktagir, Cinuçen Tanrıkorur, Şerif Muhiddin Targan, Mehmet Reşat Aysu ve Haydar Tatlıyay'a ait yirmi beş eserin müzikal analizi yapılmıştır. Analiz yapılırken bestekârların eserlerinde çift ses, hızlı pasajlar, kromatik pasajlar, arpejler, akorlar ve müzikal dinamiklerin kullanım durumları belirlenmiştir. Araştırmanın içeriği itibariyle iki ana problem cümlesi vardır.

1. 1. 1. Problem Cümlesi

1. Geleneksel Türk Sanat Müziği Bestekârlarının eserlerinde yer alan Batı Müziğine yönelik seslendirme unsurları nelerdir?
2. Batı Müziğine yönelik seslendirme unsurları içeren eserlerin kullanılma durumlarına ve işlevine yönelik öğrenci görüşleri nasıldır?

1. 1. 2. Alt Problemler

Birinci ana probleme ilişkin alt problemler şöyledir;

1. Göksel Baktagir'in eserlerinde müzikal dinamik, çift ses, arpej, akor, kromatik pasaj ve hızlı pasajları kullanma durumları nelerdir?
2. Cinuçen Tanrıkorur'un eserlerinde müzikal dinamik, çift ses, arpej, akor, kromatik pasaj ve hızlı pasajları kullanma durumları nelerdir?

3. Haydar Tatlıyay'ın eserlerinde müzikal dinamik, çift ses, arpej, akor, kromatik pasaj ve hızlı pasajları kullanma durumları nelerdir?
4. Mehmet Reşat Aysu'nun eserlerinde müzikal dinamik, çift ses, arpej, akor, kromatik pasaj ve hızlı pasajları kullanma durumları nelerdir?
5. Şerif Muhiddin Targan'ın eserlerinde müzikal dinamik, çift ses, arpej, akor, kromatik pasaj ve hızlı pasajları kullanma durumları nelerdir?

İkinci ana probleme ait alt problemler şöyledir;

1. Öğrencilerin daha önce Geleneksel Türk Sanat Müziği formunda eserler çalma durumları nasıldır?
2. Öğrencilerin çaldıkları bu eserlerde Batı Müziğine ait unsurların bulunma durumu ve bu eserlerde yer alan Batı Müziği örnekleri nelerdir?
3. Öğrencilerin keman eğitiminde Geleneksel Türk Sanat Müziği formunda eserler çalmak isteme durumları nasıldır?
4. Geleneksel Türk Sanat Müziği formunda eserler icra etmek öğrencilerin kemana olan ilgisini nasıl etkiler?
5. Keman eğitiminde Batı Müziği unsurları içeren GTSM eserleri icra etmek öğrencilerin çalışma motivasyonunu nasıl etkiler?
6. Keman eğitiminde Batı Müziği unsurları içeren GTSM eserlerinin kullanılmasının öğrencilere ritmik, ezgisel ve entonasyon açısından etkisi nasıl olur?
7. Keman eğitiminde bir tekniği öğrenirken o tekniğe ait unsurları içerisinde barından GTSM eserlerini kullanmanın öğrenciye o tekniği öğrenmede nasıl bir etkisi olur?

1. 2. Araştırmanın Gerekçesi ve Önemi

Müzik eğitimi bölümleri keman eğitimi dersinde geleneksel müziklerimizin kullanılması önemli bir konudur. Keman eğitimin derslerinde kullanılmak üzere Batı Müziği seslendirme unsurları içeren eserlerin kullanım durumları açısından önem taşımaktadır. Bu sayede keman eğitiminde Batı müziği eğitimi alan öğrenciler Geleneksel Türk Müziğini ve makamları tanımları açısından faydalı olabilecektir. Ayrıca Geleneksel Türk Müziği eserleri icra eden öğrenciler, bir eserdeki Batı müziğine ait unsurları fark etmede daha avantajlı olması beklenmektedir.

Bu araştırma Eğitim Fakültelerinin, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerindeki keman eğitimi programlarında Klasik Batı Müziği eğitimi verilen programlara hem Batı Müziği unsurları hem de Geleneksel Türk Müziği unsurlarının yer aldığı eserlere yer verebilmek ve bu sayede öğrencilere farklı bir bakış açısı kazandırmak, iki türe de hakim öğretmenler, besteciler yetiştirmesine yardımcı olması açısından önem taşımaktadır.

Çalışma sonuçlarının keman öğrencilerinden Geleneksel Türk Müziği ile ilgilenen öğrencilerin Batı Müziği ile daha yakınlaşacağı ve sadece Batı Müziği ile ilgilenen öğrencilerin makamsal müziklerimize daha aşina olmasına fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

1. 3. Araştırmanın Sınırlıkları

1. Geleneksel Türk Sanat Müziği bestekârlarından Göksel Baktagir, Cinuçen Tanrıkorur, Haydar Tatlıyay, Mehmet Reşat Aysu ve Şerif Muhiddin Targan'ın eserlerindeki Batı Müziğine ait unsurları incelemek üzere bestecilerin rastgele seçilen beşer eserlerinden oluşan toplam yirmi beş eserle sınırlandırılmıştır.
2. T.Ü.F.E.F. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda eğitimine devam eden 21 keman öğrencisiyle sınırlandırılmıştır.

1. 4. Araştırmanın Varsayımları

- Araştırmanın çalışma grubu olarak seçilen yirmi bir öğrencinin görüşme sorularını samimi ve içtenlikle cevapladıkları varsayılmıştır.
- Araştırmada kullanılan ölçme aracının araştırmanın amacına yönelik olduğu varsayılmıştır.

1. 5. Tanımlar

Arpej: “Bir akoron “yayıma” hareketi, yani aşağıdan yukarıya veya bazen yukarıdan aşağıya (arpta olduğu gibi) peş peşe duyurulan seslerdir” (Sadie, 1980, s. 41).

Dinamik: “Müzikteki ses geçişleri. Örneğin; forte, piyano, kreşendo vb” (Sadie, 1980, s. 313).

Akor: “Genellikle üçten az olmamak kaydıyla, herhangi bir eşzamanlı sesler kombinasyonudur. Akorlar, armoninin temelidir” (Sadie, 1980, s. 206).

Kromatik: “Yunanca kökenli bir kelimedir. Renk kelimesinden türetilmiştir. Modern müzikte diyatoniğe ait olmayan tonları ifade eder. Kromatik ölçek artan veya azalan yarım tonlardan oluşan 12 sestir” (Sadie, 1980, s. 208).

Pasaj: “Geçit. Kompozisyonun bir bölümü. Enstrümanist tarafından genellikle parlak bir şekilde uygulanır” (Sadie, 1980, s. 787).

2. LİTERATÜR TARAMASI

2. 1. Araştırmanın Kuramsal Çerçevesi

Araştırmanın bu bölümünde keman enstrümanının tarihsel gelişim sürecine, keman eğitiminin gelişim sürecine, Türk müzik kültürüne, Türk Müziği- Batı Müziği etkileşiminin gelişim sürecine, Geleneksel Türk Sanat Müziği bestekârlarına ve bu bestekârların eserlerindeki Batı müziği unsurlarına yer verilmiştir.

2. 1. 1. Kemanın Tarihsel Gelişim Süreci

Keman, birçok dilde farklı şekilde isimlendirilmiştir. Örneğin; Fransızca da “violon” olarak adlandırılan keman, İtalyanca da “violino”, Almanca da ise “violin” olarak isimlendirilmiştir. Çok sayıda ülkenin geleneksel müziklerinde önemli bir yer tutan bu çalgı, o ülkelerin diline özgü adlarıyla anılmıştır. Bunlardan bazıları; Almanca da “geige”, Macarca da “hegedii”, Rusça da “sprinka” gibi farklı isimlerle kullanılmıştır. Keman sözcüğü birçok dilde çalgıyı ifade ederken, bizde yayı belirtmek için kullanılmıştır. Farsça kökenli bir kelime olan kemençe, küçültme edatı olan “çe” ve yay, kavis anlamına gelen keman sözcüğünün beraber kullanımıyla küçük yaylı bir çalgıyı ifade etmiştir. Örneklerden görüldüğü üzere yukarıdaki ifadelerden hiç biri kemanı tam anlamıyla ifade etmemiştir. Anadolu da yay ile çalınan çalgıya “ıklığ”, bu sazın yayına “keman”, çalana da “kemani” deniliyordu (Kurtaslan, 2001).

Günümüzde kullanılan ve bilinen şekline benzeyen ilk keman 1550’lerde İtalya yarım adasında ortaya çıkmıştır. 1600’lerde İtalya opera orkestralarında yer edinmesiyle önemi fark edilmiştir. 13. Louis 1626 yılında “Lesvingt Quarte Violins du Roy” orkestrasını kurmuştur. Bu orkestra sayesinde orkestra enstrümanı olarak önemli artmıştır. Ortaçağa göre daha ileri bir müzik anlayışının hakim olduğu Rönesans döneminde ise müzikte ve müzik aletlerinin yapılarında önemli gelişmeler olmuştur. Bu gelişim 1400-1600 yılları arasındadır. Rönesans, çalgı müziğinin kökten geliştiği bir çağdır. Çalgılar, Rönesans döneminde, hayatın her alanında gelişmiş ve önem kazanmıştır. Çalgı müziği, Barok döneme gidildikçe daha önem kazanmıştır. Vokal müzik kadar önem taşır hale gelmiştir. Çalgı tınları zenginleştirilmiştir. Bu dönemde yeni çalgılar icat edilmiştir. Rönesans müziği homojen bir yapıya sahiptir. Bu yapı, çalgı ailelerini gruplaştırarak icra etmeyi sağlamıştır. Böylece diyebiliriz ki; “Rönesans ve Barok döneminin yaylı çalgıları günümüz keman ailesinin öncüleridir” (Ergün, 2006, s. 13).

Osmanlı döneminde yaylı bir çalgı olan sine keman, birçok yönüyle günümüz kemanına fazlasıyla benzerlik gösteriyordu. Bu enstrüman Türk çalgısı olmamakla beraber Osmanlı döneminde kullanılmaya başlandığı tarihe yönelik net bir ifade yer almamaktadır. C. Fonton’un

Türk Müziği ile ilgili kitabında bu çalgıyı çalan ilk kişinin II. Mahmut döneminden bir müzisyen olan Corci belirtilmişse de, sine kemanın daha eski zamanlarda Galata meyhanelerinde kullanılmış olduğu bilinmektedir. C. Fonton'un verdiği diğer bir bilgiye göre ise sine kemanın Türk Müziği icrasında çok ustaca kullanılmış olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir. Şarkılar bugün bizim kemanımızı kullanabiliyorlar, hatta bazıları kendi zevklerine göre oldukça iyi bile çalıyorlar. Osmanlı döneminin ünlü bir müzisyeni, tüm enstrümanları icra edebilen Corci “violon d’amour (sine keman)” dan çıkan müesserliği ile meşhur olmuştur. Sümbülzade Vehbi şu dize ile O’nu anmıştır; “Yakışır sine-i keman Corci’ye” (Kurtaslan, 2001).

Türk müziğinde fazlasıyla önem kazanmış olan keman, tekkelerde de kullanılmaya başlanmıştı. Saraydaki saz gruplarındaki keman çalan bireyler zamanla büyük bir artış göstermişti. İstanbul’un farklı bölgelerinde yer alan ve konser salonlarına benzeyen yerler vardı. Bu yerlerde belirli günlerde ve zamanlarda Memduh Efendi, Tatyos Efendi , Kemançeci Vasilaki gibi isimler bu yerlerde çalgılarını icra ediyorlardı. Aynı zamanda bu yerler şiir ve müzik severlerin büyük ilgi gösterdikleri yerlerdi. Bu dönemin okullarında keman eğitimi verilmiyordu. Kemancılar hafızadan öğrenip çalarlardı. Birçoğu kendi kendini yetiştirdiği gibi başka üstatları taklit ederek icralarını geliştirmişlerdir. Türk müziğinin tek sesli oluşundan dolayı besteciler, farklı çalgılar için eser besteleyemedi. Bu yüzden icradaki teknik özgürlük bir bakıma nağmelerdeki ihtişamın gölgesinde kaldı. Türk müziği keman icracılarının hayat hikâyelerine bakacak olursak keman çalma geleneğinin babadan oğula geçerek devam ettirildiği görülür (Efe, 2001).

2. 1. 2. Osmanlı Döneminde Batı Müziğinin Gelişimi

Çok sesli bir yapıya sahip olan Batı müziği, Osmanlı döneminde yurt dışından gelen, orkestraların ve operaların verdikleri konserlerin etkisiyle saraylarda bir merak uyandırmıştır. 1543 yılında Osmanlı Devleti ile Fransa arasında Osmanlı-Fransız antlaşması yapılmıştır. Bu antlaşmadan sonra edebiyata ve sanata verdiği önemle bilinen Fransa Kralı I. François, sarayda konser vermeleri için Kanuni Sultan Süleyman’a bir orkestra göndermiştir. III. Sultan Selim ve II. Mahmut döneminde yapılan reformlarla Türk müziğinin yanında Batı müziği de benimsenmiştir (Kılıç & Güdek, 2016).

Çok sesli bir yapıya sahip olan Batı müziğinin gelişimi konusunda aşağıdaki gelişmeler yapılmıştır;

1826 yılında Sultan II. Mahmut Yeniçeri Ocağı’nı kapatması ve dolayısıyla mehter takımını da kapatmasıyla birlikte Batı tarzında bir bando kurulmasını sağlamıştır ve sonrasında Batı müziği eğitiminin ilk kez verilecek olduğu bir askeri bando ve müzik okulu olan Müzika-i Hümayun kurulmuştur (Kılıç & Güdek, 2016).

Muzika-i Hümayun, saray bandosu olarak faaliyet göstermekteydi. Bunun yanı sıra saray ve ordu bandolarında görev alacak enstrümanist bireyler yetiştiriliyordu. 1846 yılında Muzika-i

Hümayun'a bağlı bir yaylı sazlar bölümü kuruldu. G. Donizetti'nin desteğiyle Avrupa'dan enstrümanlar ve eğitimler getirilmesinin katkısı büyüktü. İlerleyen zaman içerisinde eğitim gören bu bireylerden bir orkestra kuruldu. Kurulan bu orkestraya A. Mariani ve L. Arditi gibi ünlü isimler şeflik yapmıştır. Hem dışarıdan gelen eğitimler, hem de dışarıya eğitim için gönderilen öğrenciler sayesinde Türk keman okulunun kurulması için önemli adımlar atılmış olup çalışmalar sonucunda eğitim görmüş bireyler önemli başarılarla imza atacaktlardır (Efe, 2001).

Müzika-i Hümayun, saray konservatuarı olarak geçiyordu. Bu kurum Enderun Musiki Teşkilatı'nın bir koluydu (Gazimihal, 1955). 1820 yılında II. Mahmut, Guiseppe Donizetti'yi İstanbul'a davet etmiştir. Guiseppe Donizetti aynı zamanda ünlü İtalyan besteci Gaetano Donizetti'nin kardeşidir. Amaç, kurumun bandosunu, orkestrasını ve öğretim elemanlarını oluşturmaktır. Müzika-i Hümayun'ın ilk zamanlarına ilişkin edinilen bilgilere göre Osmanlı tarafından hoş karşılanmıştır. Bununla birlikte bir prestij unsuru olarak görülmüştür. Bu kurumda Klasik Batı müziği eğitimi yapılmıştır. Bu konuda Türk müzik tarihindeki ilk kurumdur (Kurtaslan, 2010).

Muzika-i Hümayun bandolara icracı yetiştiriyordu. Amaç, saray ve ordu bandolarına çalıcı yetiştirmektir. G. Donizetti'nin uğraşları sonucunda Avrupa'dan eğitimler ve enstrümanlar getirildi. Eğitimler ve enstrümanlar geldikten sonra Muzika-i Hümayun'da yaylı sazlar bölümü açıldı. Donizetti'nin şefliğini üstlendiği bir orkestra kuruldu. Donizetti'den sonra bu orkestranın şefliğini Angelo Marrini üstlenmiştir. Daha sonrasında da Luigi Arditi orkestrayı yönetmiştir. Bu ünlü İtalyan ismin ortak özellikleri kemancı olmalarıydı. Muzika-i Hümayun'un faaliyet gösterdiği bu dönemde arşivcilik geleneğinin öneminin bilinmemiştir. Arşivcilik yapılmadığından dolayı yaylı sazlar bölümünün öğretim programı hakkında kesin bulgular yoktur (Gazimihal, 1939).

Muzika-i Hümayun'da yabancı uyruklu isimlerin keman dersi verdiği bilinmektedir. Valz ve Bugvani adlı iki isim bu kurumda dersler vermiştir. Seyfettin Asal'ın ilk keman hocası olma özelliğini taşıyan Madam Duachasten'inde Beyoğlu'nda özel ders verdiği bilinmektedir (Gazimihal, 1955).

Muzika-i Hümayun dışında Bahriye Musiki Mektebinde de keman eğitimi verilmiştir. 17 Mayıs 1916 tarihinde kurulmuştur. Kurumun amacı Bahriye bandolarında görev yapmak üzere bireyler yetiştirmektir. 1917'de yabancı deniz bandoları örnek alınmıştır. Bu hususta bando sazlarını ve orkestra sazlarını icra edebilecek bireyler yetiştirmek amaçlanmıştır. Yaylı çalgı eğitimine başlanmıştır. Bu hedef doğrultusunda Alman müzikçi Paul Lange görevlendirilmiştir. Bu okulda uzun yıllar öğretmenlik yapan bir isim de Vahram Mühendisyan'dır. Bir çok öğrenci yetiştirmiştir. Bahri Bey ve Halil Bey'de Bahriye Musiki Mektebi'nde öğretmenlik yapan isimlerdir. Ayrıca Osmanlı döneminde, A. Von Adelburg (1830-1873), H. Vieuxtemps (1820-1881), Leopold Auer (1845-1930) gibi dünyaca ünlü kemancılar sarayda konserler vermişlerdir (Tuğlacı, 1986).

2. 1. 2. 1. Muzika-i Hümayun'un Süreç İçerisindeki Gelişimi

Sultan III. Selim'le birlikte Batılılaşma çalışmaları başlamıştır. Bu çalışmalar II. Mahmut dönemiyle de devam etmiştir. Mehterhanenin yerine Batılı tarzda bir topluluk olan Muzika-i Hümayun geçmiştir. Muzika-i Hümayun sayesinde Batı müziği, dönemin kültürüne giriş yapmıştır. Batı müziğinin gelişiminde önemli bir etkisi olan bu kurum aynı zamanda müzisyenliğin değer kazanmasında da önemli bir role sahip olmuştur. Donizetti ve Guatelli gibi önemli isimlerin önderliğinde bu kurum saygınlık kazanmıştır. Muzika-i Hümayun, Ankara'da ki Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrasının altyapısını oluşturmuştur. Cumhuriyet döneminde oluşturulan bu orkestranın konservatuvar kadrolarını oluşturma da zemin hazırlanmıştır. Muzika-i Hümayun'un müzik kültürünün gelişmesine önemli katkıları olmuştur. Osmanlı döneminden Türkiye Cumhuriyeti'ne kadar ki süreçte yetiştirilen müzisyenler ve bu müzisyenlerin Batı müziği ile ilgili hale gelmelerinde bu kurumun etkisi büyüktür. Bu kurumda yetişen müzisyenler, Batı notasıyla ve repertuarıyla tanışır hale gelmiştir. Bu müzisyenler Batı müziğinin temsilcileri olarak farklı kurumlarda yer almışlardır. Çeşitli ordu ve devlet mızıklarının başında görev almışlardır. Muzika-i Hümayun aynı zamanda günümüzde yer alan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının temeli olma özelliğini taşımaktadır. Dolayısıyla, Türk müzik kültürünün gelişmesinde bu kurumun etkisi büyüktür. Türk toplumunun Batı müziği ile etkileşimi konusunda Muzika-i Hümayun büyük önem taşımaktadır (Kılıç & Güdek, 2016).

2. 1. 3. Türk Müzik Kültürü

Türk müzik kültürü, Türkiye'nin mevcut bulunduğu konumun etkisiyle bir takım değişim ve gelişmeler göstermiştir. Türk müzik kültürü Orta Asya Türk devletleri döneminde oluşum göstermiştir. Altaylılar döneminde başladığı bilinmektedir.11. Yüzyılda Anadolu ile etkileşim halinde olmuştur. 14. Yüzyıla gelindiğinde Balkanlar ve Batı Avrupa'nın müzik kültürüyle etkileşim içine girmiştir. Kuzey Afrika ve Güney Batı Asya ile de etkileşim içerisinde olmuştur. Türk müzik kültürü dönemler boyunca birbirini takip eden, önceki temel alınarak ilerleyen bir süreç göstermiştir. Türk müzik kültürü, Selçuklu, Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti dönemlerinde de böyle gelişim göstermiştir (Uçan, 2000).

2. 1. 3. 1. Osmanlı Döneminde Müzik Kültürünün Gelişimi

Osmanlı döneminde Türk müzik kültürü yayılım göstermeye devam etmiştir. Afrika'ya kadar yayılan Türk müzik kültürü üç kıtaya yayılmıştır. Gerçek anlamda dünya müziği haline gelmiştir. Tabılhane Mehterhaneye dönüşmüştür. Saray Musiki Meşkhanesi, Enderun Musiki Mektebine dönüşmüştür. Mevlevihaneler etkin bir yapı haline gelmiştir. Darülkurra ve Darülhuffazlar etkinleştirilmiştir. Bu kurumlarda yeni makamlar ve usuller kullanılmıştır (Uçan, 2000).

Besteleme ve seslendirme alanlarında büyük gelişimler gösterilerek iyi bir seviyeye gelindi. Kuramsal çözümleme geleneği canlılığını korumuştur. Bir çok kuram kitapları yazıldı. Çeşitli müzik yazı sistemleri oluşturuldu. Meşk geleneği de devam ederken, bu kuramlar yazılaştırılıp günümüze gelmesi sağlandı. Avrupalı müzikçiler Türkiye’de konserler verdiler. Avrupa “nota yazısı” Türk müziğine uyarlandı. 24 Avrupa kemanı saray fasıl müziğinde kullanıldı. Batı Avrupa örneğine uygun ilk “boru-trampet takımı” oluşturuldu. Avrupa’da “Türk modası” ve “alla Turca” müzik yapma yaygınlaştı. Avrupalı besteciler tarafından Türk müziği ve Türklük ile ilgili eserler bestelenmiştir. Türk mehter müziğinde yer alan “davul-zil-çelik üçgen” üçlüsü Batı Avrupa senfonik orkestrasında yer aldı. Türkiye’de de Batı Avrupa’da ki gibi bir “bando” kuruldu. “Müzikte çokseslilik” devletçe benimsenmiştir. Bu sayede Türk müzik kültürü köklü bir değişim sürecine girdi. İlk “çoksesli Türk müzik eseri” özelliği taşıyan ve “ilk Türk ulusal marşı” olarak kabul edilen “Mahmudiye Marşı” bestelenip seslendirilmiştir. “Modal-makamsal-tonal” evreye geçilmiştir. İlk Türk Senfonik Orkestrası’nın çekirdeği oluşturulmuştur. Genel Eğitim Tüzüğü’yle beraber müzik eğitiminde batılı bir anlayışı kapsayan değişimler yapılmıştır. “Avrupa modası” ve “alla Franga” müzik yapma yaygınlaştı. Orta Avrupa’ya öğrenciler gönderilmiştir. Halka açık ilk resmi müzik okulu olan Darülelhan açılmıştır. Saray Senfonik Orkestrası, Avrupa’nın farklı şehirlerinde konserler vermiştir (Uçan, 2000).

2. 1. 3. 2. Türkiye Cumhuriyeti Dönemi Müzik Kültürünün Gelişimi

Türkiye Cumhuriyeti döneminde Türk müzik kültürü, daha önce başlamış olan “yenileşme ve batılılaşma” ile yetinmemeyi ve ulusal özyapıyı (karakteri) koruyup geliştirerek çağdaşlaşma ve evrenselleşmeyi amaçlayan yeni bir süreç içine girdi. Bu süreçte “özde ulusallık”, “yöntemde-tekniğe çağdaşlık” ve “nitelikte evrensellik” birbirlerini tamamlayıp bütünleyen üç temel vazgeçilmez ilke ölçüt ve amaç olarak belirlendi. Kısaca “ulusallık-çağdaşlık-evrensellik” biçiminde dile getirilen bu üçlü ilke-ölçüt ve amaç doğrultusunda yeniden temellenme, yeniden yapılanma, yeniden örgütlenme, yeniden kuruluşlaşma atılımları gerçekleştirildi. Bütün bunlar tümüyle laik düzen içinde belirli bir sistem bütünlüğüne kavuşturuldu; “anayasal, yasal, tüzüksel, yönetmeliksel, yönergesel ve programsal” düzenlemelere bağlandı. Bu düzenlemeler müziği “yapma-yaşama, öğrenme-öğretme, yaratma-besteleme, seslendirme-yorumlama, dinleme-dinletme, üretme-tüketme, derleme-sınıflama, inceleme-araştırma, kuramlama-uygulama, koruma-destekleme ve yayma-yaygınlaştırma” alanlarının tümünü kapsayıcı biçimde geniş tutuldu. Müziğin bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitimsel boyutları birlikte göz önüne alındı. Yerel/yöresel, bölgesel, ulusal ve uluslararası müziksel iletişim ve etkileşim ile müziksel kültürleşim, çağın ve çağcılığın gerektirdiği biçimde sürekli gelişen bir düzeneğe (mekanizmaya) bağlandı (Uçan, 2000, s. 27).

Bu bağlamda yapılan yenilikler;

Tevhid-i Tedrisat Kanunu(Öğretimi Birleştirme Yasası) yürürlüğe girdi (1924). Musikî Muallim Mektebi kuruldu ve açıldı (1924). 1923’te yeniden açılan Darülelhan, Konservatuvara dönüştürüldü (1926) Geleneksel Türk Sanat Müziği Tespit ve Tasnif Heyeti (1926) ve İcra Heyeti(1927) oluşturuldu. Radyo müzik yayını başladı (1927) Devlet Konservatuarı(1936) kuruldu. Gazi Terbiye Enstitüsü Müzik Bölümü açıldı ve Musikî Muallim Mektebi buraya aktarıldı (1937). Askerî Muzika Ortaokulu (1938) açıldı. Türk Halk Müziği Belgeliği (1938) oluşturuldu. Devlet Operası (1949) ve Balesi (1959) kuruldu. Televizyon müzik yayını başladı (1968). TRT Çoksesli Korosu (1971). Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikbilimleri Bölümü (1975).

Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı (1975). Devlet Klasik Türk Müziği Korosu (1978). Devlet Türk Halk Müziği Korosu (1987). Devlet Çoksesli Korosu (1989). Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi (1986). Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü (1989) (Uçan, 2000, s. 28).

2. 1. 4. Türk ve Batı Müziği Etkileşiminin Tarihsel Arka Planı

Geleneksel Türk müziğimiz, farklı coğrafik bölgelerin müzik yapısından yıllar boyunca etkilenmiştir. Temelin bir çok kültürün müziğinin parçalarını bulunduran müziğimiz bu sayede zengin yapıdadır. Özellikle konum olarak yakın bölgeler kültürel etkileşimi daha çok göstermişlerdir. Türk ve Batı müziğinin etkileşimi bu kadar kolay gerçekleşmemiştir. Osmanlı döneminde başlayan bu etkileşimin oluşmasında, XVII. Yüzyılın sonu itibariyle Batı'nın gelişiminin ve Osmanlı'nın dengeyi sağlamak amacıyla oluşturduğu politikanın etkisi büyüktür. Bu politika sonucu Batı ile etkileşim artmıştır (Efe, 2007).

2. 1. 5. Türk Müziğinde Keman Eğitimi

Türk musikisinin temel öğretim sistemi meşktir. Bu musiki yüzyıllardır bu sistemle aktarılmıştır. Meşk yöntemi sayesinde usta öğretici, meşk adabını bizzat yaşayarak öğrencisine öğretmekteydi. Öğretici üslubu ve dağarcığındaki eserleri öğrencilerine ezberleterek aktarmaktaydı. Meşk yöntemi sayesinde usûl bilgisi, makam bilgisi, beste tekniği ve tavır gelecek nesle iletilmiş olurdu. İşlevini yitirmiş olmakla birlikte meşk sistemi günümüzde az da olsa uygulanmaktadır (Dural, 2011).

Dural (2011), konuya ilişkin görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir. “Bu yönteme hak ettiği önem verilmeli ve Türk musikisi geleneği gelecek nesillere aktarılmalıdır” (s. 5).

Bir öğrenci, çalgısını öğrenirken meşk etme yöntemiyle öğrenirdi. Hocasının belirlediği bir saz eseri ile meşk ederlerdi. Bu saz eserlerinin seçilmesindeki amaç eserlerin güçlük seviyelerinden ziyade daha sık icra edilen, sevilen, bilinen eserlerden seçilmesiydi. Bu eğitimde, çalgı üzerinde teknik gelişim değil de repertuarın zenginleştirilmesi daha önemliydi (Barut, 1995).

Barut (1995) “Türk musikisinde keman eğitimi için bir metot araştırması” adlı sanatta yeterlilik tezinde “Türk Müziğinde Keman” adlı başlıkta Kemancı Corci'nin Türk müziğinde kemana ilk kullanan kişi olduğunu söylemiştir. Akort sisteminde farklılıklar olduğunu belirtmiştir. 1 numaralı telin (en ince telin) 4'lü aralıkla akort edildiğini belirtmiştir. O dönemde Türk müziği keman eğitimi için keman metodu bulunmadığını vurgulayıp, öğrencilerin tampere sistemle başlayıp daha ileri ki seviyelerde Türk musikisi icra ettiklerini belirtmiştir. Yazar, “Türk müziğinde keman metotları” adlı bölümünde bazı keman metotlarından bahsederek bunları incelemiştir. Bu metotlar; Zafiraki'nin “Keman Muallimi” metodu, Abdülkadir Töre'nin “Usul-i Tâlim-i Keman” metodu ve Mustafa Sunar'ın “Alaturka Keman Muallimi” adlı metotlardan bahsetmiştir. Aynı çalışmada yazar, Zafiraki'nin “Keman Muallimi” adlı keman metodu için Türk müziği keman eğitimi

alanında yazılmış ilk keman metodu olduğunu belirtmiştir. Bu metotta kemanın telleri için tizden peste doğru Nevâ, Dügâh, Yegâh ve Kaba Rast olarak belirtmiştir. Keman tutuş pozisyonu için çenede değil de omuzda olduğu önemli bir şekilde vurgulanmış. Metotta 3. pozisyona kadar yer verildiği ve parmak çalışmaları için de Nevâ telinden başlatılmış olduğu belirtilmiştir.

Abdülkadir Töre'nin "Usûl-i Tâlim-i Keman" adlı metodu için de akordun mansur ve tel isimleri olarak Zafiraki'nin metodundaki gibi tizden peste doğru Nevâ, Dügâh, Yegâh ve Kaba Rast olduğunu belirtmiştir. Bu metotta şöyle farklılıkların yer aldığı belirtilmiş; parmak çalışmaları için Neva teli değil de Kaba Rast perdesinden başlatılmış ve pozisyon anlamında 5. Pozisyona kadar yer verildiği belirtilmiştir (Barut, 1995).

Mustafa Sunar'ın keman metodu için de akordun mansur ve tel isimlerinin aynı olduğunu belirtmiş yalnız bu metotta transpoze akorttan bahsederek tel isimlerini Gerdâniye, Nevâ, Rast ve Kaba Çargâh olarak da belirtmiştir. Parmak çalışmaları için başlangıç olarak Abdülkadir Töre gibi Kaba Rast telinden verildiği belirtilmiş (Barut, 1995).

2. 1. 6. Türk Müzik Eğitiminde Batı Müziği Keman Tekniğinin Başlangıcı

Cumhuriyetin ilanı ile kurumsallaşma yolunda adımlar atılmıştır. Bu adımlar kültür politikaları kapsamında gerçekleştirilmiştir. 1917 yılında kurulmuş olan Darüelhan, İstanbul da Batı Müziği bölümü olarak tekrar anlam kazanmıştır. 1924 yılında Musiki Muallim Mektebi hizmete girmiştir. Ankara'da faaliyet gösteren bu okul, ortaöğretim kurumları için müzik öğretmeni yetiştirmek üzere açılmıştır. 1936'da konservatuvara dönüştürülen bu kurum, 1937 yılında Gazi Eğitim Enstitüsüne bağlanmıştır. İstanbul da faaliyet gösteren Müzika-i Hümayun, 1924 yılında İstanbul'dan Ankara'ya taşınmıştır. Günümüzde Cumhurbaşkanlığı olan "Riyaset-i Cumhuriyet Musiki Heyeti" adını almıştır (Efe, 2007). Uçan ve Günay'a (1980) göre 1936'da Ankara Devlet Konservatuarı kurulmuştur. Musiki Muallim Mektebi, Gazi Terbiye Enstitüsü'ne bağlanmıştır. Bu sayede keman eğitiminin akademik önemi artmıştır. Yalnız ülkemizde keman eğitimi uzun bir süre dışa bağımlı şekilde uygulanmıştır. Bu dönemlerde keman eğitimi için gerekli tüm ihtiyaçlar dışarıdan sağlanmıştır. Seneler süren bu durum, ülkemizde keman eğitimi için kitap konusunu da olumsuz etkilemiştir.

Ülkemizde keman eğitiminin daha aktif ve verimli olması hususunda bazı çalışmalar yapılmıştır. Batı'ya ait motiflerin Türk müziği ezgilerinde işlenip tanıtımı yapılmıştır. Amaç, keman eğitimine daha dinamik bir zemin hazırlamaktır. Bu amaç doğrultusunda yapılan bu çalışmalar büyük önem taşımaktadır. Müzik eğitimcilerimiz ve bestecilerimiz tarafından eserler ve metotlar yazılmıştır. Türk müziği motifleri eserlerinde kullanan müzik eğitimciler ve bestecilerin bu eserleri akademik anlamda önem taşımaktadır (Efe, 2007). Akpınar'a (2001) göre Türkiye'de çağdaş keman eğitimi alanında yapılan ilk çalışmalar Ali Uçan ve Edip Günay'ın 1974-1977 yılları arasında birlikte çalışarak hazırladıkları "Mektupla Yüksek Öğretim Eğitim Enstitüleri Müzik

Bölümü” keman ders kitapları ve yine 1980 yılında beraber hazırladıkları “Çevreden Evrene Keman Eğitimi” kitapları ile Ali Uçan’ın 2001 yılında hazırlamış olduğu “Keman Eğitim İçin Özgün Parçalar” kitabıdır.

2. 1. 7. Geleneksel Türk Sanat Müziği Ezgilerinde Görülen Başlıca Batı Müziği Seslendirme Unsurları

Faslı Cedit’de Batı müziğinde yer alan majör ve minör tonlara yakın makamlardaki formlar icra edilmiştir. “Peşrevler, saz semaileri, şarkılar, köçekçeler ve oyun havaları” icra edilmiştir. Bu yıllar Batı müziğinin Osmanlı sarayında benimsenmeye başlandığı yıllardır. Sultanın huzurunda icra edilen fasıllarda “Hamamizade İsmail Efendi, Dellalzade İsmail Efendi, Şakir Ağa, Çilingirzade Ahmet Ağa, Kömürçüzade Hafız Mehmet Efendi, Basmacı Abdi Efendi, Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Sait Efendi, Rıza Efendi, Kemani Ali Ağa, Mustafa Ağa, Numan Ağa, Zeki Mehmet Ağa, Keçi Arif Ağa, Neciğ Ağa” gibi önemli isimler yer almıştır. Bu isimler kendi faaliyetlerini sürdürürken bir yandan da sarayda icra edilen Batı müziğini de izleme fırsatı buluyorlardı. Bunlar arasında yer alan İsmail Dede (1777-1845), Muzika-i Hümayun şeflerinden Donizetti ve Guatellini’den öğrendiği bir takım Batı müziği unsurlarına yer verdiği “Karı-ı Nev, Yine Neş’e-i Muhabbet, Ey Büt’i Nev Eda ve Yine Bir Gülnihal” gibi eserler bestelemiştir (Can, 2002’den aktaran Efe, 2007, s. 10).

İlerleyen dönemlerde eserlerinde Batı müziği unsurlarına yer veren besteciler; “Tanburi Cemil Bey (1871-1916), Nevres Bey (1873-1937), Sedat Öztoprak (1890-1942), Refik Talat Alpman (1894-1947), Aleko Bacanos (1888-1950), Hüseyin Saadettin Arel (1880-1955), Şerif Muhiddin Targan (1892-1962), Refik Fersan (1893-1965), Hayri Yenigün (1893-1979), Münir Nurettin Selçuk (1900-1981), Reşat Aysu (1910-1999), Cinuçen Tanrıkorur (1938-2000), Aleaddin Yavaşca (1927-...) ve Mutlu Torun (1942-...)” gibi önemli isimler dikkat çekmektedir (Can, 2002’den aktaran Efe, 2007, s. 10).

Geleneksel Türk Sanat Müziği eserlerinde yer alan Batı müziğine ait unsurları birkaç başlık altında inceleyebiliriz. Geleneksel Türk Sanat müziği bestekârlarının, eserlerinde kullanmış oldukları Batı müziği unsurlarının tanımları ve tanımlarına ilişkin örnekleri şöyledir;

2. 1. 7. 1. Müzikal Dinamikler

Dinamik; müzikteki ses geçişleri. Örneğin; forte, piyano, kreşendo vb. (Sadie, 1980, s. 313).

Beethoven
Sonata No. 9 in A Major, Op. 47
Violin

Adagio sostenuto.

Presto.

rall. a tempo

Şekil 1. L. V. Beethoven, sonata no.9, A major, op.47

Yukarıdaki şekilde Ludwig Van Beethoven'a ait bir eserin bir bölümü yer almaktadır. Eserin bu bölümünde müzikal dinamiklerin besteci tarafından sıkça kullanılmış olduğu gözlenebilir bir durumdur.

Araştırmaya konu olarak seçilen GTSM bestekârlarından Cinuçen Tanrıkorur'a ait Yıldızlı Yaz Akşamları isimli Şehnaz Saz Semai'nin bir bölümünde yer alan müzikal dinamikler aşağıda verilmiştir.

Şekil 2. Cinuçen Tanrıkorur, şehnaz saz semaisi (Yıldızlı Yaz Akşamları)

2. 1. 7. 2. Çift Sesler

Uyumlu iki sesin birlikte icra edildiği icra şekilleridir. Tuşlu çalgılarda icra edilirken iki farklı tuşun (sesin) aynı anda beraber, yaylı ve telli çalgılarda icra edilirken iki telin aynı anda seslendirilmesi diyebiliriz.



Şekil 3. Tchaikovsky, violin concerto op.35, ölçü:111-113

Yukarıda P. I. Tchaikovsky'ye ait keman konçertosundan bir bölüm yer almaktadır. Besteci, çift sesleri bu eserde çok fazla kullanmıştır. Ayrıca, on altılık hızlı pasajlardan oluşan çift sesler İcra bakımından zorluk seviyesi yüksektir.

Çift seslere bir başka örnek olarak, GTSM bestekârlarından M. Reşat Aysu'ya ait Şedd-i Araban Saz Semaisinin bir bölümünde yer alan çift sesler aşağıda verilmiştir;



Şekil 4. M. Reşat Aysu'nun şedd-i arabân saz semaisi IV. hanede yer alan çift sesler

2. 1. 7. 3. Arpej

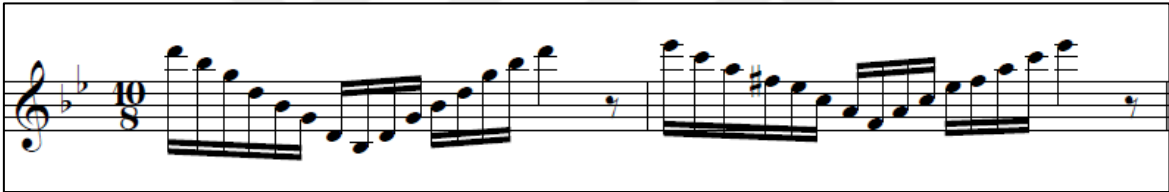
“Kırılarak seslendirilen akor. İtalyanca arpa sözcüğünden gelir: Bir akorun seslerini arp çalar gibi birbiri ardı sıra seslendirme. Akorun başına tırtıllı bir çizgi konarak belirtilir. İtalyanca ve İngilizce arpeggio, Fransızca arpege, İspanyolca arpejo” (Efe, 2007, s. 13).



Şekil 5. Henry Schradieck, the school of violin technics book 1, bölüm: 12, etüt:14.

Yukarıdaki şekilde ünlü Alman keman eğitimcisi Henry Schradieck'e ait, 1899 yılında yayımlanan "The School of Violin Technics 1" adlı kitabında yer alan bir arpej örneği yer almaktadır. Henry Schradieck, The School of Violin Technics Book II ve Book III'te de arpej egzersizlerine sıkça yer vermiştir.

Arpej geçişlere örnek olarak GTSM bestekârlarından Cinuçen Tanrıkorur'a ait Nihavend Saz Semai'nin bir bölümünde yer alan arpejler aşağıda verilmiştir.



Şekil 6. Cinuçen Tanrıkorur'un nihavend saz semaisindeki (Mehtapta Yakamozlar) arpejler

2. 1. 7. 4. Akor

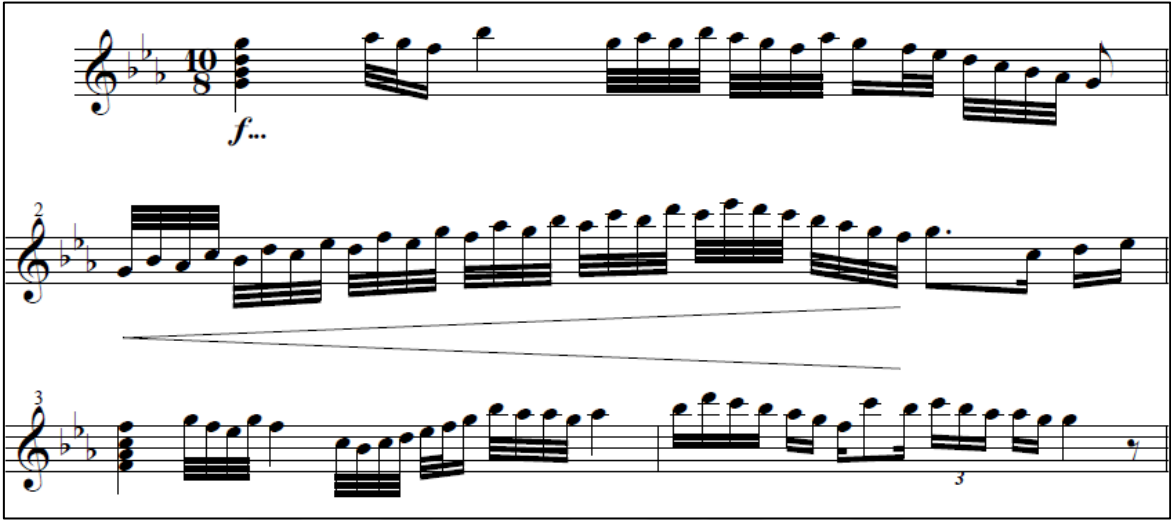
Üç ya da daha fazla sesin birleşmesiyle oluşur. Temel akorlar, majör ve minör akorlar ve bu akorların çevrimleri olarak nitelendirebiliriz. Armoni de önemli bir yere sahip olup, üçlü aralıklarla üst üste gösterilir.



Şekil 7. O. Sevcik, school of violin technique, op. 1, part 4, etüt:17

Yukarıdaki şekilde Çek keman eğitimcisi Otakar Sevcik'in "School of Violin Technics Opus 1, Book 4" te yer alan "akor" örneğine yer verilmiştir. O. Sevcik kitaplarında akor örneklerine sıkça yer vermiştir. Keman icrası bakımından zorluk seviyesi yüksek olan akorlara yer vermiştir.

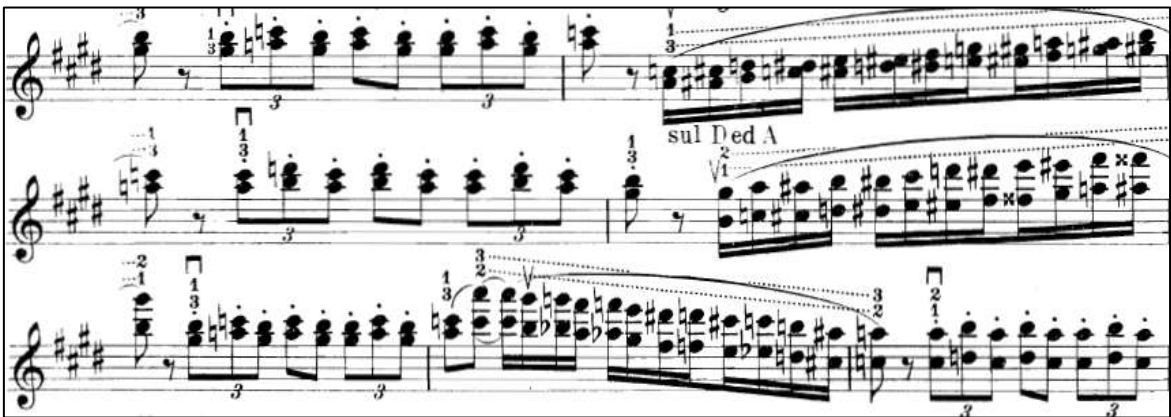
GTSM bestekârlarından Göksel Baktagir'e ait Meltem isimli Kürdilihicazkâr Saz Semai'nin bir bölümünde yer alan akorlar aşağıda verilmiştir;



Şekil 8. Göksel Baktagir'in kürdilihicazkâr saz semaisi (Meltem) I. hanedeki akorlar

2. 1. 7. 5. Kromatik Pasajlar

"On iki perdeli dizide, yarım perdeler sırasıyla çıkarak ya da inerek ilerleyiş. Yunanca chroma=renk. Fransızca chromatique, Almanca Chromatik, İtalyanca cromatico. Türkçe de alaca önerilmiştir. Antik Yunan müzik teorisinde üç cins dizi vardı: Diatonik, anarmonik, kromatik" (Efe, 2007, s. 14).



Şekil 9. Camille Saint-Saens, eser: havanaise no:75, ölçü: 56-62

Yukarıdaki şekilde Camille Saint-Saens, ünlü Fransız bestecinin Havanaise adlı eserinde kromatik pasajlara yer verilmiştir. Eserde dikkat çeken başka bir detay şöyledir; kromatik dizilerin aynı zamanda çift ses barındırması, icra bakımından zorluk seviyesini yükseltmektedir.

Kromatik pasajlara örnek olarak, GTSM bestekârlarından Göksel Baktagir'e ait Neveser Saz Semai'nin bir bölümünde yer alan kromatik pasajlara aşağıda verilmiştir;



Şekil 10. Göksel Baktagir'in neveser saz semaisi IV. hanedeki kromatik pasajlar

2. 1. 7. 6. Hızlı Pasajlar

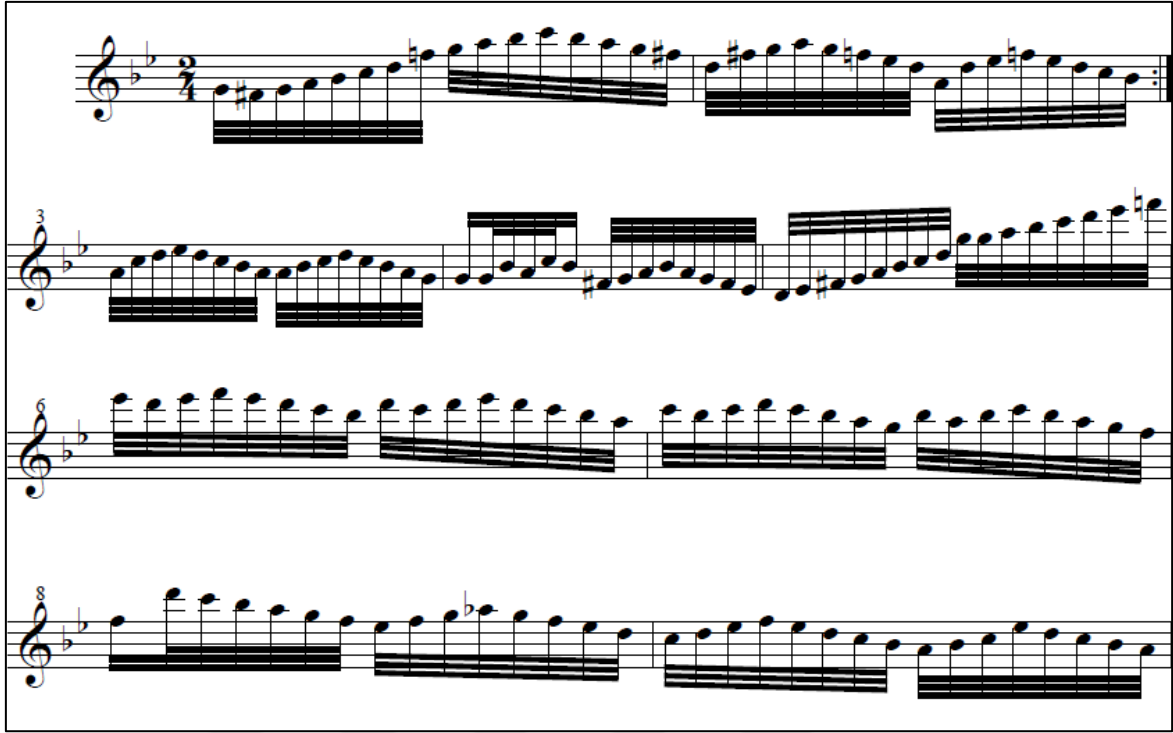
Pasaj: “Geçit”. Birçok eserde yer alan, seslendirilmesi ustalık gerektiren, gösterişli parlak geçit (Say, 2002).



Şekil 11. L. Van Beethoven, F majör sonatı, adagio bölümünden bir kesit (no:5, op.24)

Yukarıdaki şekilde L. Van Beethoven'a ait bir eserdeki hızlı pasaj örnekleri görülmektedir. On altılık ve otuz ikilik hızlı pasajlar dikkat çekmektedir. Kemanda icra bakımından yüksek derecede teknik beceri gerektiren bu pasajlar ayrıca eserin parlaklığını arttırmak için büyük önem arz eder.

Hızlı pasajlara ek örnek olarak GTSM bestekârlarından Şerif Muhiddin Targan'a ait Koşan Çocuk adlı eserin bir bölümü aşağıda verilmiştir;



Şekil 12. Şerif Muhiddin Targan, Koşan Çocuk adlı eserinden bir bölüm

2. 2. Literatür Taramasının Sonucu

1982-1983 yıllarında çıkarılan yasalarla beraber müzik eğitimciliği alanında önemli gelişmeler görülmüştür. Var olan kurumlara ek olarak yeni kurumların açılmasıyla beraber müzik eğitimi alanında kayda değer bir gelişim görülmüştür.

Mesleki müzik eğitiminin içerisinde yer alan çalgı eğitimi, bireylerin müzikal hayatlarında yol gösterici olup, bir bireye hayatı boyunca müzikal davranış kazandırmayı amaçlayacak bir süreci kapsar. Keman eğitimi de yıllar süren süreç içerisinde gelişim göstermiştir. Türk Müziği keman eğitimi alanında Osmanlı zamanında etkileri görülmeye başlanıp yeni keman eğitimi metotları yazılmıştır.

Geleneksel Türk Sanat Müziği bestekârlarının, Klasik Batı Müziğinin kimi sanatçılar tarafından evrensellik olarak kabul edilip kimi sanatçılar tarafından edilmese de müzik anlayışının göstermiş olduğu gelişimin etkisiyle bestekârların eserlerinde Batı Müziği unsurları görülmeye başlanmıştır. Bu tür eserlerin keman eğitimi içerisinde kullanılmasına ilişkin yapılmış araştırmalar vardır. Öğrencilerin Türk Müziği-Batı Müziği ilişkini doğru kavrayıp, birbirinden ayrılmaması gereken iki müzik türü olarak benimsemeleri gerekir. Bu sayede hem eğitimcilik alanında, hem bestecilik alanında önemli bir gelişim görülmesi muhtemeldir.

3. YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli

Bu çalışma nitel araştırma yöntemlerine göre tasarlanmıştır. Veri toplama yöntemi olarak doküman analizi yapılmış ve görüşme uygulanmıştır.

T.Ü.F.E.F. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda yer alan keman öğrencilerinin, keman eğitiminde Batı Müziği unsurları içeren G.T.S.M. eserlerini kullanılmasına ilişkin görüşlerinin belirlenmesine yönelik veri toplama yöntemi olarak nitel araştırma yöntemlerinden görüşme uygulanmıştır. Batı Müziği seslendirme unsurları içeren eserlerin analizi için doküman analizi yapılmıştır.

Görüşme, sosyal bilim araştırmalarında özellikle nitel araştırmalarda sıklıkla başvurulan ve işlevsel olan bir veri toplama yöntemidir. Görüşmenin temelinde diğer insanların deneyimlerini anlama çabası vardır. Görüşme, araştırma konusu üzerine katılımcının perspektifinden canlı bir resim ortaya çıkarmak için tasarlanmış bir tekniktir. Görüşme, bir kişinin diğerlerinden bilgi alma amaçla yönettiği, genellikle iki kişi bazen de daha fazla kişinin katılımıyla gerçekleştirilen, amaçlı konuşma olarak nitelendirilebilir (Bogdan & Biklen, 2007). Sencer'e (1981) göre belirli bir konuya yönelik bilgi edinmek amacıyla uygulanır. Görüşmeci tarafından bir görüşme formu kullanarak katılımcılar ile yüz yüze şeklinde gerçekleştirilir. Katılımcılardan sözlü yanıtlar alınır. Marvasti'ye (2004) göre görüşme, nitel çalışmalarda kullanılan en temel veri toplama araçlarından biridir. Katılımcıların sorulan sorulara anlamlı yanıtlar vermeleri şeklinde gerçekleştirilir. Bu amaç doğrultusunda araştırmada veri toplama aracı olarak görüşme uygulanmıştır.

Doküman analizi, nitel araştırma yöntemlerindedir. Nitel çalışmalarda kullanılan diğer yöntemlerde olduğu gibi doküman analizi de bir konu doğrultusunda anlayış oluşturmaya amaçlamıştır. Basılı ve elektronik tüm belgeleri analiz etmek ve değerlendirmekte kullanılır. Ampirik belge elde edebilmek için veriler önce incelenmelidir. İncelenen veriler daha sonrasında yorumlanmalıdır (Corbin & Strauss, 2008).

Bu çalışmada, araştırmanın ilk bölümünde yer alan çalışma grubuna seçilen bestekârların eserlerindeki Batı Müziği seslendirme unsurlarını belirlemek için bestekârlara ait yirmi beş esere müzikal analizi yapılmıştır. Göksel Baktagir, Cinuçen Tanrıkorur, M. Reşat Aysu, Haydar Tatlıyay ve Şerif Muhiddin Targan Batı Müziği eğitimi almış ve eserlerinde Batı Müziği seslendirme unsurlarına sıkça yer vermiş bestekârlardır. Eserlerde müzikal dinamikler, kromatik pasajlar, çift sesler, hızlı pasajlar ve akorların bulunma durumu incelenmiştir. Bu unsurların eserlerde buldukları ölçü numarası ve unsurlarda yer alan notaların harf karşılığı alınarak belirtilmiştir. Bestekârlara ait yirmi beş eserin seçilme sebebi; bestecilerin bu eserlerinde Batı Müziği seslendirme unsurlarına en çok yer verdiği eserler olmasıdır.

3. 2. Çalışma Grubu

Bu araştırmanın çalışma grubu, birinci alt probleme ilişkin beş bestekâra ait toplamda yirmi beş eser ve 2019-2020 eğitim öğretim yılında, T.Ü.F.E.F. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda öğrenimi aktif devam eden 21 keman öğrencisinden oluşmaktadır. Araştırmaya katılan öğrencilere yönelik tanımlayıcı özelliklere Tablo 1'de yer verilmiştir.

Tablo 1. Tanımlayıcı Özellikler

| Tablolar | Gruplar | Frekans(n) | Yüzde(%) |
|--|-----------------|------------|----------|
| Sınıf | 1 | 3 | 14.28 |
| | 2 | 6 | 28.57 |
| | 3 | 5 | 23.80 |
| | 4 | 7 | 33.33 |
| Cinsiyet | Kız | 15 | 71.42 |
| | Erkek | 6 | 28.57 |
| Mezun Olunan Lise Türü | AGSL | 16 | 76.19 |
| | And. Lis. | 3 | 14.28 |
| | Diğer | 2 | 9.52 |
| Keman Çalgısındaki Deneyim | 2-4 Yıl | 4 | 19.04 |
| | 5-7 Yıl | 8 | 38.09 |
| | 8-10 Yıl | 6 | 28.57 |
| | 11 yıl ve üzeri | 3 | 14.28 |
| Keman Dersine Devamsızlık Durumu | Hiç | 5 | 23.80 |
| | Ara sıra | 12 | 57.14 |
| | Sık sık | 4 | 19.04 |
| Keman Çalmaya Ayrılan Günlük Zaman Dilimi | 1 saat ve altı | 13 | 61.90 |
| | 2 saat | 7 | 33.33 |
| | 3 saat ve üzeri | 1 | 4.76 |
| Ailede Müzik Alanında Mesleği Olan Yakın | Var | 7 | 33.33 |
| | Yok | 14 | 66.66 |
| Keman Eğitimi İçin Okul Dışında Destek Alma Durumu | Evet | 18 | 85.71 |
| | Hayır | 3 | 14.28 |
| Keman Dersi Akademik Başarı Düzeyi | 40-55 | 2 | 9.52 |
| | 60-75 | 10 | 47.61 |
| | 80-100 | 9 | 42.85 |

Tablo 1'e göre sınıf değişkenleri incelendiğinde öğrencilerden 3'ü (14.28) 1.sınıf, 6'sı (28.57) 2.sınıf, 5'i (23.80) 3.sınıf, 7'si (33.33) 4.sınıf olduğu görülmektedir. Cinsiyet değişkenlerine bakıldığı zaman 15'i (71.42) kız, 6'sı (28.57) erkek olduğu görülmektedir. Mezun olunan lise türü değişkenine göre öğrencilerin 16'sı (76.19) AGSL, 3'ü (14.28) Anadolu Lisesi, 2'si (9.52) Düz Lise mezun olduğu görülmektedir. Keman çalgısındaki deneyim değişkenine göre

öğrenciler 4'ü (19.04) "2-4 yıl", 8'i (38.09) "5-7 yıl", 6'sı (28.57) "8-10 yıl", 3'ü (14.28) "11 yıl ve üzeri" olarak dağılım göstermiştir. Öğrencilerin keman dersi devamsızlık durumu değişkeni incelendiğinde 5'i (23.80) "hiç", 12'si (57.14) "ara sıra", 4'ü (19.04) "sık sık" olarak dağılmıştır. Keman çalmaya ayrılan günlük zaman dilimi değişkeni incelendiğinde öğrencilerin 13'ü (61.90) "1 saat ve altı" 7'si (33.33) "2 saat", 1'i (4.76) "3 saat ve üzeri" olduğu görülmektedir. Ailede müzik alanında mesleği olan yakın durumu incelendiğinde öğrencilerin 7'si (33.33) "var", 14'ü (66.66) "yok" olarak cevaplamıştır. Öğrencilerin keman eğitimi için okul dışı destek alma durumu değişkeni incelendiğinde 18'i (85.71) "hayır", 3'ü (14.28) "evet" cevabı vermiştir. Öğrencilerin keman dersi akademik başarı düzeylerine bakıldığı zaman öğrencilerden 2'si (9.52) "40-55", 10'ü (47.61) "60-75", 9'u (42.85) "80-100" olduğu görülmektedir.

3. 3. Verilerin Toplanması

Araştırmanın ilk bölümünde, araştırmaya konu olan bestekârların eserlerinin notalarına TRT repertuarından ulaşılmıştır. Araştırmaya konu olan beş bestekârın seçilen eserlerinin araştırmanın amacına yönelik nota analizi araştırmacı tarafından yapılmıştır.

Araştırmanın problem cümlelerine yanıt almak amacıyla Trabzon Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda eğitimine devam eden ve bireysel çalgısı keman olan 21 öğrenciyle bire bir görüşme yapılmıştır.

3. 3. 1. Veri Toplama Aracı

Bu araştırmada ilk veri toplama aracı olarak araştırmacı tarafından geliştirilen, öğrencilerin demografik bilgilerini almak amacıyla 11 değişik soru içeren bir "Kişisel Bilgi Formu" kullanılmıştır. Bu değişkenler; sınıf, cinsiyet, mezun olunan lise türü, keman çalgısı deneyimi, ilk keman eğitimi başlanılan yer, günlük keman çalışma zaman dilimi, keman eğitimi için okul dışında bir destek alınma durumu, ailede müzikle ilgili bir alanda mesleği olan yakın bulunma durumu ve bireysel keman dersi akademik başarı düzeyidir.

Araştırmada kullanılan bir diğer veri toplama aracı olarak soruları araştırmacı tarafından hazırlanan 7 soruluk bir görüşme formu hazırlanarak öğrencilerle görüşme yapılmıştır. Görüşme formu T.Ü.F.E.F Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü'nde yer alan alanında uzman iki keman eğitmeni tarafından incelenerek görüşme formunun geçerliliği sağlanmıştır. Görüşme formunda yer alan sorular; "daha önce Geleneksel Türk Sanat Müziği formunda eserler çaldınız mı? Eğer çaldıysanız bu eserlerin içerisinde Batı Müziğine ait unsurlar var mıydı? Cevap evet ise karşılaştığınız unsurlara örnek verebilir misiniz? Keman dersinde GTSM formunda eserler çalmak ister misiniz? GTSM formunda eserler icra etmek kemana olan ilginizi nasıl etkiler? Keman dersinde Batı Müziği unsurları içeren GTSM formunda eserler icra etmek çalışma motivasyonunuzu nasıl etkiler?"

Keman dersinde Batı Müziği unsurları içeren GTSM eserlerinin kullanılması ritmik, ezgisel ve entonasyon açısından sizi nasıl etkileyeceğini düşünüyorsunuz? Keman dersinde bir tekniği öğrenirken GTSM eserleri içerisinde yer alan o tekniğe ait Batı Müziği unsurlarının derste kullanılması sizce o tekniği öğrenmede kolaylık sağlar mı?” şeklindedir.

3. 3. 2. Veri Toplama Süreci

Veri toplama sürecinde ilk olarak eserlerinde Batı Müziği unsurları olan bestekârlar araştırılmış ve seçilen bestekârların eserlerine TRT Trabzon Radyosu aracılığıyla ulaşılmıştır. Eserlerde Batı Müziği seslendirme unsurlarından müzikal dinamik, kromatik pasaj, çift ses, arpej ve akor içerme durumları incelenmiştir.

Araştırmanın ikinci bölümünde, her sınıfın ortak dersi araştırılıp kişisel bilgi formunu uygulamak için ders öğretmeninin izniyle öğrencilere uygulanmıştır. Daha sonra öğrencilerle görüşme yapılmak üzere önce görüşme formu hazırlanmıştır. Görüşme formu hazırlandıktan sonra T.Ü.F.E.F Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı keman öğrencilerine tek tek ulaşıp görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bir öğrenci ile yapılan görüşme yaklaşık 8 dk. sürmüştür. Görüşmeler sonucunda genel süre 168 dk. olarak belirlenmiştir.

3. 4. Verilerin Analizi

Araştırmanın ilk bölümünde Batı Müziği unsurlarını belirlemek için her bestekârın seçilen beş eserine müzikal analiz yapılmıştır. Eserlerde Müzikal dinamikler, kromatik pasajlar, çift sesler, hızlı pasajlar ve akorların bulunma durumu incelemiştir. Bu unsurların eserlerde buldukları ölçü numarası ve unsurlarda yer alan notaların harf karşılığı alınarak belirtilmiştir.

Çalışma grubu ile araştırmacı arasında yapılan görüşmeler öğrencilerden izin alınarak ses kayıt cihazı ile kaydedilmiştir. Deşifre edildikten sonra yazılı metin haline dönüştürülmüştür. Elde edilen verilere içerik analizi yapılmıştır. Bu analizin amacı elde edilen verileri açıklayabilecek kavram ve ilişkilere ulaşmaktır. Benzer verileri, kavram ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek içerik analizinin temelini oluşturmaktadır. Organize edilen verileri yorumlamaktır. Toplanan veriler ilk olarak kavramsallaştırılmıştır. Oluşturulan kavramlar mantıklı bir şekilde düzenlenmiştir. Kavramsallaştırma sonucunda verileri açıklayan temalar saptanmıştır (Yıldırım & Şimşek, 2003). Öğrenciler ile yapılan görüşme formu yedi tema çerçevesinde analiz edilmiştir. Analiz sonucunda elde edilen verilere ilişkin frekanslar tablolandırılmıştır.

4. BULGULAR

Araştırmanın bu bölümünde elde edilen bulgular alt problemlerin sırasıyla verilmiştir.

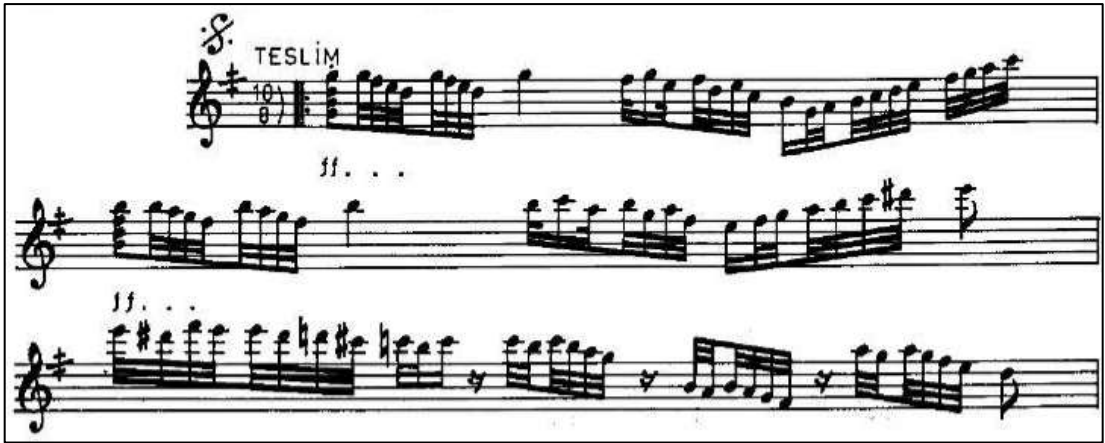
4. 1. Birinci Ana Problemin Alt Problemlerine İlişkin Bulgular

Araştırmanın birinci ana problemi şöyledir: Araştırmaya konu olan Geleneksel Türk Sanat Müziği bestekârlarının eserlerinde çift sesler, akorlar, arpejler, hızlı pasajlar ve kromatik pasajların kullanım durumları nasıldır? Birinci ana probleme ilişkin alt problemler şu şekildedir;

4. 1. 1. Göksel Baktagir'in Eserlerinde Akor, Arpej, Çift Ses, Hızlı Pasajlar ve Kromatik Pasajları Kullanma Durumları

Baktagir'e ait beş eserin Batı Müziği unsurları bakımından analizi edilmiş ve Şekil 13'te bir eserden örnekler verilmiştir. Bestekârın bu unsurları kullanım durumlarına ilişkin ayrıntılar Tablo 2'de yer almaktadır. Baktagir'e ait analizi yapılan eserler şu şekildedir;

1. Flamenco Turca
2. Neveser Saz Semaisi
3. Mahur Saz Semaisi
4. Kürdilihicazkâr Saz Semaisi (Meltem)
5. Hicaz Çeşitleme



Şekil 13. Göksel Baktagir'in mahur saz semaisinin teslim bölümünde yer alan akor, çift ses, hızlı pasaj ve müzikal dinamik örnekleri

Yukarıda eserin teslim bölümünde yer alan akorlar ve hızlı pasajlar görülmektedir. Ayrıca bu eserde, seçilen Batı müziği unsurlarının hepsine rastlanmaktadır.

Tablo 2. Göksel Baktagir'in Seçilen Beş Eserinin Analizi

| Eser No | Müzikal Dinamikler | Kromatik | Çift Sesler | Hızlı Pasajlar | Arpej | Akor |
|---------|---|---|--|--|--|--|
| 1 | - | - | AD, AD, AD(24), AA, Bb, Bb(36), FA, FA, EG, DF, DF, CE, CE, BbD, BbD, AC (39)BbD, BbD, BbD, BbD, BbD, BbD, BbD, BbD, BbD, BbD (48,52) CE, CE, CE CE, CE, CE, CE, CE, CE (49,53) | (9, 10, 13, 17, 23, 25, 35, 36, 37, 38, 42, 43, 46, 64, 65, 66, 67) | BbDG(20) BbDF(21) DGBb(22) BbDFBb, BbDFBb(33) | ACE, ACE, ACE(26) |
| 2 | <i>tr</i> (9, 10, 11, 15) | G, F#, Fnat, Enat, Eb, D (5, 17, 115) E, Bb, Bnat, Cnat(6-7, 17-18, 115-116) Ab, G, F#, Fnat, Enat, Eb, D, C#, Cnat, B, Bb, A G#, Gnat, F# (60-61) | - | (1, 4, 5, 6, 7, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 115, 116, 117) | DF#A(3), F#AC#(7, 19, 117), GBbD(9) DBbG(34) F#DBb(58) DF#A(63) | - |
| 3 | Crescendo(13, 14, 26, 42, 43, 48, 49, 60, 61, 66, 67, 76, 78, 79, 88, 90, 91) <i>tr</i> (107, 108, 109, 110) <i>f</i> (24) <i>p</i> (101) <i>ff</i> (5, 9, 16, 20, 27, 28, 32, 50, 68, 121, 125) | B, C, C#, D, C#, Cnat, B (38, 39, 56-57, 40-41, 58-59,) C, D, D#, E, D#, Dnat(44-45, 62-63, 46-47, 64-65) | DF#,DF#, EG,EG, F#A, F#A, (78,90) GB, GB, AC, AC) (79, 81) GB, F#A (105), EG, DF#, CE, (106) BD(107) DF#(108) AC(109) CE(110) BC (111, 112) | (5, 6, 7, 9, 10, 11, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 121, 122, 123, 125, 126, 127) | DBG(1) | GBDG (5, 9, 16, 20, 28, 32, 121, 125), BDF#B (6, 10, 17, 21, 29, 33, 122, 126) |
| 4 | - | - | CEb, CEb (17), FAb, FAb (18) | (1, 2, 5, 7, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 21, 23, 125, 127) | - | GBbDG(1) FAbCF(3) GBbD(18) |
| 5 | - | A, G#, Gnat, F#, Fnat, ED#, Dnat(26, 65) | AA, BbBb, BbBb (1, 3, 40, 42) GBb, AC#, BbD, C#E, DF, EG, GBb (10, 12, 49, 51) GBb, EG, GBb, GBb, EG, EG (25, 64) | (2, 4, 41, 43) | - | DFAD(5, 7, 44, 46), EAC#E(5, 7, 44,46) BbCFBb, FBbF (9, 11, 45,50) |

Tablo 2’de Göksel Baktagir’e ait beş eserin içerdiği Batı müziği unsurlarına ait veriler verilmiştir. Tablo da nota isimleri ve Batı müziği unsurlarının kaçınıcı ölçüde olduklarına dair bilgiler yer almaktadır. Baktagir’in seçilen üç eserinde kromatik pasajlar, dört eserinde çift sesler, beş eserinde de hızlı pasajlar, iki eserinde müzikal dinamikler, üç eserinde arpej geçişler ve dört eserinde akorlar yer almaktadır. Tabloya göre, Göksel Baktagir eserlerinde, bahsedilen Batı müziği unsurlarını sıklıkla kullanmıştır.

4. 1. 2. Cinuçen Tanrıkörur’un Eserlerinde Akor, Arpej, Çift Ses, Hızlı Pasajlar ve Kromatik Pasajları Kullanma Durumları

Cinuçen Tanrıkörur’a ait beş eserin Batı müziği unsurları bakımından müzikal analizi yapılmış ve şekil 14’te bir eserden örnekler gösterilmiştir. Bestekârın seçilen eserlerine ilişkin analiz edilen veriler Tablo 3’te gösterilmiştir. Cinuçen Tanrıkörur’un analiz edilen eserleri;

1. Şehnaz Saz Semaisi (Yıldızlı Yaz Akşamları)
2. Nihavend Saz Semaisi (Mehtapta Yakamozlar)
3. Nihavend Sözsüz Romans
4. Arazbar-Buselik Saz Semaisi
5. Evcâra Saz Eseri (Bir Konser Parçası)

BİR KONSER PARÇASI
(Münir N. Beken’e) C. Tanrıkörur

Duygulu ve düşünceli
(♩ = 144)

Şekil 14. Cinuçen Tanrıkörur’un Evcara saz eserindeki müzikal dinamik, çift ses ve hızlı pasaj örnekleri

Tablo 3. Cinuçen Tanrıkorur'un Seçilen Beş Eserinin Analizi

| Eser No | Dinamikler | Kromatik | Çift Sesler | Hızlı Pasajlar | Arpej | Akor |
|---------|--|----------|--|--|------------------------------------|----------------------|
| 1 | Glissando (8, 15...16.) <i>p</i> (7, 19, 25, 31, 49, 57, 61, 65, 109, 133) <i>pp</i> (9, 13) <i>mf</i> (26, 27, 28) <i>f</i> (27, 28, 45, 53) <i>ff</i> (26) Crescendo(25, 109, 133) Ritardando (61, 65) A tempo(62,66) Rallentando(134) Puandorg(132) | - | DD, C#C#, BbBb, AA, GG FnatFnat EE, DD, F#G, GF, AE, BbD(9, 21, 33, 139) | - | - | - |
| 2 | Crescendo(9, 21) Poco(10) A tempo (11, 39) <i>p</i> (9, 21, 38) <i>f</i> (37) Ritardando (10, 37, 119) | - | - | (9, 10, 13, 14, 21, 22, 25, 26, 29, 30, 39, 41, 42, 45, 46, 123, 124, 127, 128) | DBbG, DBbG (33) EbCA, FAC(34) | ADF#(35) BbDG(36) |
| 3 | Glissando(7, 11, 21, 24, 34, 38, 66, 70) | - | EA, G#B, BD, AC (9) CE, EG#, GB, EA(10) | (3, 5-6, 15-16, 46, 54) | - | - |
| 4 | Glissando(1, 2, 46, 50) Crescendo(22, 30, 32.) Decresendo(25) <i>P</i> (13, 22, 32) <i>pp</i> (30) <i>mf</i> (15, 25, 28) <i>f</i> (29, 43) | - | G#B,G#B,G#B,G#B,G#B (4) | (13, 14, 34, 35, 43, 44, 57, 58, 104, 105, 19, 40, 63, 68, 72, 110) | - | FBD#(55) |
| 5 | Dolce e espressive <i>Eco, A tempo</i> Diminuendo, Sempre, <i>p, pp, mf, Rallentando</i> <i>Giocondo, Pensieroso, Perfinire, Acc.</i> | - | ¾'lük bölümde (4, 7, 8, 12, 15, 16, 20, 23, 24) | Serbest Bölümde | Serbest Bölümde DF#A(nat)DFADFA | - |

Şekil 13'te Evcara Saz Eserinin birinci hanesinde yer alan unsurlara örnekler gösterilmiştir. Eserin genelinde de Batı müziği unsurlarına rastlanmaktadır. Bu eserden yola çıkılarak bestekârn eserlerinde Batı müziği unsurlarını çok sık kullandığını söyleyebiliriz.

Tablo 3'teki verilere göre Tanrıkörur, seçilen beş eserinde de müzikal dinamikleri çok sık kullandığı görülmektedir. Dört eserde çift sesler kullanılmış ve yine dört eserde hızlı pasajlar yer almaktadır. İki eserde de akorlar yer almaktadır. Bunlara ilişkin Tanrıkörur seçilen eserlerin hiç birinde kromatik pasajlara yer vermemiştir.

4. 1. 3. Haydar Tatlıyay'ın Eserlerinde Akor, Arpej, Çift Ses, Hızlı Pasajlar ve Kromatik Pasajları Kullanma Durumları

Haydar Tatlıyay'a ait beş eserin Batı Müziği unsurları bakımından analizi edilmiş ve Şekil 15'de bir eserden örnekler verilmiştir. Bestekârn bu unsurları kullanım durumlarına ilişkin ayrıntılar Tablo 4'te yer almaktadır.

Haydar Tatlıyay'ın analiz edilen eserleri:

1. Neveser Saz Semaisi
2. Hicazkâr Oyun Havası (Dolap)
3. Hicaz Oyun Havası
4. Acem Kürdî Saz Eseri (Nale)
5. Kürdilihicazkâr Peşrev

HİCAZKAR DOLAPHaydar TATLIYAY

Şekil 15. Haydar Tatlıyay'ın Hicazkâr oyun havası I. hanede yer alan hızlı pasaj örnekleri

Bestekârın bu saz eserinin I. Hanesinde yer alan hızlı pasajlar dikkat çekmektedir. Eserin genelinde hızlı pasajlara sık sık yer veren bestekâr bu eserde akorlara, çift seslere, arpejlere ve kromatik pasajlara yer vermemiştir.

Tablo 4. Haydar Tatlıyay'ın Seçilen Beş Eserinin Analizi

| Eser No | Dinamikler | Kromatik | Çift Sesler | Hızlı Pasajlar | Arpej | Akor |
|---------|------------|----------|----------------------|--|--|------|
| 1 | - | - | BbD, BbD (54, 55) | (3, 22...23) | GBbD(11, 17, 29, 35, 46, 52, 142, 148) | - |
| 2 | - | - | - | (2, 3, 4, 10, 12, 18, 19) | - | - |
| 3 | - | - | - | (2, 3, 4, 5, 18, 20, 22, 25, 28, 33, 35, 42, 46, 48, 50) | - | - |
| 4 | - | - | - | (1, 5, 11, 15, 21, 23, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 46) | - | - |
| 5 | - | - | - | (2, 5, 8, 9, 11, 33, 34, 68, 92, 105, 106) | - | - |

Tablo 4'teki verilere bakıldığında Haydar Tatlıyay, seçilen eserlerinin tümünde hızlı pasajları sıklıkla kullanmıştır, bir eserinde de çift seslere ve arpejlere yer vermiştir. Tatlıyay, beş eserinde müzikal dinamikler, kromatik pasajlara ve akorlara yer vermediği görülmektedir. Hızlı pasajlar, bestekârın eserlerinde ön plandadır.

4. 1. 4. Mehmet Reşat Aysu'nun Eserlerinde Akor, Arpej, Çift Ses, Hızlı Pasajlar ve Kromatik Pasajları Kullanma Durumları

Reşat Aysu'ya ait seçilen beş eserin Batı Müziği unsurları bakımından analizi yapılmış ve Şekil 16'da bir eserine yer verilerek örnekler gösterilmiştir. Bestekârın beş eserinin genelinde eserlerindeki Batılı unsurları kullanım durumu Tablo 5'te ayrıntılı olarak verilmiştir.

Reşat Aysu'nun analizi yapılan beş eseri:

1. Şedd-i Araban Saz Semaisi
2. Hicazkâr Saz Semaisi
3. Şehnaz Saz Semaisi
4. Şedd-i Araban Saz Semaisi
5. Sultaniyegâh Saz Semaisi



Şekil 16. M. Reşat Aysu'nun Şedd-i Araban saz semaisi teslim bölümünde yer alan hızlı pasaj ve kromatik pasaj örnekleri

Yukarıdaki şekilde eserin teslim bölümünde yer alan kromatik ve hızlı pasajlar yer almaktadır. Eserin geneline bakıldığı zaman Aysu'nun hızlı pasajları sık sık kullandığı görülmektedir. Bestekâr bu eserde çift ses, arpej, dinamikler ve akorlara yer vermemiştir.

Tablo 5. M. Reşat Aysu'nun Seçilen Beş Eserinin Analizi

| Eser No | Dinamikler | Kromatik | Çift Sesler | Hızlı Pasajlar | Arpej | Akor |
|-------------------|--|--|---|---|--|------------------|
| 1 | Rallentando(38, 69, 80, 88, 96, 104, 111, 121, 128) A tempo (71, 89, 101, 103, 105, 122) | | CE(nat), B(nat)D, AC#, GBnat, FA, E(nat)G(115), DF#, C#Eb(nat), BbD(116), B(nat)D, C#Eb(nat), DF#, BbD, BbD, BbD(117), DF#, E(nat)G, F#A, B(nat)D, BD, BD(118), F#A, GBnat, AC(nat), F#A, GBb, AC#(119), C#E(nat), | | | |
| | Rit (100, 103) | | BbD, ACnat, GBnat, F#A, EbG(123), DF#, C#E(nat)(124), BnatD, CE(nat), DF, BD, BD, BD(125), DF, E(nat)G, FC, B(nat)D, BD, BD(126)FA, GBnat, ACnat, FA, GB, AC(127), C#E(nat), BD, ACnat, GBnat, F#A, E(nat)G(131), DF#, C#E(nat), B(nat)D(132), B(nat)D, C#E(nat), DF#, BD, BD, BD(133), DF#, E(nat)G, F#A, B(nat)D, BD, BD(134), F#A, DBnat, EC(nat), C(nat)A, DF#, | (1, 2, 12) | DGBD(1), CEGC, CGEC(2), CGEC(5), BDFB(6), GBD(74), AFD(76), DBG(82), AFD(84), DBG(98), AFD(100), GBD(141), GBD(142), CGE, CEG(144) | GDBnatG (136) |
| | yavaş yavaş ağırlaşarak(144) | - | B(nat)D (135) | | | |
| | süratlenerek (147) | | CG(43,68) | | | |
| | süratli(151) | | DFnat, EbG, DF, EbG, FAb, GBb, FAb, EbG, DF, EbG, DF, CEb(113, 117), BD, CEb, BbD, CEb, DFnat, EbG, DF, CEb, BD, | (1, 2, 3, 5, 9, 13, 16, 17, 26, 137, 139, 141, 143) | GCEbG (37) GEbCG (51) CGEbC (52) GBD, GBD(133) | EbCG (104) |
| animacto(157-159) | | AbD(114,118), GB, AbC, GB, AbC, BD, CE, BD, AbC, GB, FAb(115, 119), BD, CEb, BD, CEb, DFnat, EbG, DF, CEb, BD, CEb, BD, AbC(123) | | | | |
| 2 | Ritardando (52, 56) A tempo (53) Crescendo(125) Yavaş yavaş hızlanma (106-107) Süratli (70, 88, 105) | - | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |

Tablo 5'in Devamı

| Eser No | Dinamikler | Kromatik | Çift Sesler | Hızlı Pasajlar | Arpej | Akor |
|---------|-----------------|---|---|--|--|--|
| 3 | Rallentando(89) | - | AC#, BbD, C#E, DF, EG# (143) FA(144) GBb, FA, EG, FA, EG, DF, EG, DF, C#E (146) EG, DF, C#E, DF, C#E, BbD, C#E, BbD, AC#(147) BbD, C#E, DF, EG, C#E, BbD(149) C#E, AC#(150) BbD, C#E, DF, EG, C#E, BbD(151) FA, FA, FA(153) GBnat, FA, EG#, FA(154) | (1, 2, 5, 13, 14, 15, 16, 25, 26) | AECnatECnatA (43) AC#EAC#E(67) EC#A(85) FDBb(86) AFD(101) BbGE(102) EC#A(109) FDBb(110) AFD(125) GEC#(129) C#EG, C#EG, C#EG(181) DFA, DFA, DFA (182), EGBb, EGBb, EGBb (183), BbGE, GEC#, EC#Bb (184), AFD, FDA, DAF(185), BbGE, GEC# (189) | C#EA(68) C#EG(48) C#EA(195) EC#A(196) |
| 4 | - | C, Eb, Enat, Fnat, F#, G, G#, A, A#, B, Cnat, C#, D, Eb, E, Fnat, F#, G, G#, A, A, G#, G, F#, Fnat, E, Eb, D (11, 25, 39, 145) | GBb, GBb, GBb, GBb, GBb, GBb(29) AA(31) | (5, 6, 7, 21, 35, 143, 19, 33) | - | - |
| 5 | - | D, C#, Cnat, Bnat, Bb, A, G#, Gnat, F#, Fnat, E (39-40) | - | (26) | AFD, FDA(25) BbGE, GEC#, BbGE, GEC# (27) | DAF (5, 9, 17, 21, 29, 33) |

4. 1. 5. Şerif Muhiddin Targan'ın Eserlerinde Akor, Arpej, Çift Ses, Hızlı Pasajlar ve Kromatik Pasajları Kullanma Durumları

Şerif Muhiddin Targan'a ait seçilen beş eserin Batı müziği unsurlarını kullanımına ilişkin analizi yapılmıştır. Şekil 17'de bir eserinden örnekler yer almaktadır. Bestekârın seçilen beş eserindeki Batılı unsurları kullanım durumuna ilişkin veriler Tablo 6'da verilmiştir.

Şerif Muhiddin Targan'ın analiz edilen eserleri:

1. Ud için yazmış olduğu etüt (no:1)
2. Kapis-I
3. Ud için yazmış olduğu etüt (no:2)
4. Koşan Çocuk
5. Kapis-II

Şerif Muhiddin Targan'a ait seçilen beş eserin Batı müziği unsurlarını bulundurma durumlarına ilişkin analizi yapılmıştır ve Şekil 17'de bir eserinden bir bölüme yer verilerek örnekler gösterilmiştir. Eserin bu bölümünde kromatik pasajlar, çift sesler ve arpejler dikkat çekmektedir. Etüt genel hatlarıyla incelendiğinde müzikal dinamiklere ve akorlara da yer verildiği görülmektedir. Bestekârın beş eserinin genelinde eserlerindeki Batılı unsurları kullanım durumu Tablo 6'da ayrıntılı olarak verilmiştir.



Şekil 17. Şerif Muhiddin Targan'ın ud için yazmış olduğu nihavend etütten bir bölüm

Tablo 6. Şerif Muhiddin Targan Eser No:1 Eser Analizi

| Eser No | Dinamikler | Kromatik | Çift Sesler | Hızlı Pasaj | Arpej | Akor |
|---------|------------|---|---|--|-------|---|
| 1 | Allegretto | A, Bb, Bnat, C, C#, D, Eb, Enat, F, F#, G, G#, A, B, Bnat, C, C#, D, D#, E, F (112-115) | AF#, DF#, AF#, DF#, AF#, DF#, AF#, DF# (1), AA, DA, AA, DA, AA, DA, AA, DA (2), AE, C#E, AE, C#E, AE, C#E, AE, C#E(3), AG, EG, AG, EG, AG, EG, AG, EG (4), AF#, DF#, AF#, DF#, AF#, DF# (5), AF#, DF#, AF#, DF#, AF#, DF#, AF#, DF#(6), BD, GD, BD, GD, BD, GD, BD, GD (7), EC#, AC#, EC#, AC#, EC#, AC#, EC#(8), EB, GB, EB, GB, EB, GB, EB (9), DF#, DF#, DF#, DF# (10), DF#, DF#, DF#, DF#(11), DF#, DF#, DF#, DF#, DF#, DF#, DF# (12), C#E, C#E, C#E, C#E, C#E, C#E, C#E, C#E (15), EG, EG, EG, EG, EG, EG, EG, EG(16), DF#, DF#, DF#, DF#, DF#, DF#, DF#, DF#(17), BD, BD, BD, BD, BD, BD, BD, BD(29), AC#, AC#, AC#, AC#, AC#, AC#(30), DF#, DF#, DF#, DF#, DF#, DF# (32), AF#, AF#, AF#, AF#, AF#, AF#, AF#, AF# (33), AA, AA, AA, AA, AA, (34), AE, AE, AE, AE, AE, AE, AE, AE, AE(35), AG, AG, AG, AG, AG, AG, AG, AG, AG (36), DF#, AF#, (63) | (33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 59, 65, 66, 67, 68, 69, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91) | - | DF#A, DF#A, DF#A, DF#A, DF#A, DF#A, DF#A, DF#A (14), BDF#, BDF#, BDF#, BDF#, BDF#, BDF#, BDF#, BDG, BDF#(18) DAF#, DAF#, DAF#, DAF#, DAF#, DAF# (19), DGAE, DGAE, DGAE, DGAE, DGAE, DGAE(20), DF#AD, DF#AD, DF#AD, DF#AD, DF#AD, DF#AD (21), DF#AD, DF#AD, DF#AD, DF#AD, DF#AD (22), DADF#, DF #AD (54), DDF#(65), DADF#, DF#AD (71), DADF# (74), DDF#(77), DDF#, DDF#, DDF#, DC#E, DC#E (103), DBD, DBD, DAC#, DAC#, DAC#(104), DGB, DGB, DGB (105)DADF#, DCnatE, DCnatE, DCnatE(125), DF#AD (127) |

Tablo 7. Şerif Muhiddin Targan Eser No:2 Eser Analizi

| Eser No | Dinamikler | Kromatik | Çift Sesler | Hızlı Pasaj | Arpej | Akor |
|---------|--|----------|--|--|-------|---|
| 2 | Allegretto(1), Allegro(19), a Tempo (42,49), Accelerando (44), Presto (53), Crescendo(19,20,21 ,22,23,35,36,90,124) Decrescendo (19,20,21,22,35,36) | - | DD, DD, DD, DD (1), DA, DA, DA, DA (2), DBb, DBb, DBb, DBb (5), DA, DA, DA, DA, DF, DF, DF, DF(7), DA, DA, DA, DA, DE, DE, DE, DE (8), DA, DA, DA, DA (9), DD, DD, DD, DD(10), DA, DA, DA, DA(11), DD, DD, DD, DD (12), DBb, DBb, DBb, DBb(14), DA, DA, DA, DA, DF, DF, DF, DF (16), DA, DA, DA, DA, DE, DE, DE, DE(17), DA, DA, DA, DA(18), DD(37), DD, DD, DD, DD (49), DA, DA, DA, DA(50), DD, DD, DD, DD (51), DA, DA, DA, DA(52), DBb, DBb, DBb, DBb(53), DA, DA, DA, DA, DF, DF, DF, DF (55), DA, DA, DA, DA, DE, DE, DE, DE (56), DA, DA, DA, DA (57), DD(123, 157), DD, (158), DA(159), DD, DD, DD(160), DA, DA, DA(161), DBb, DBb, DBb (162),DA, DA, DA, DF, DF, DF (164), DD, DD, DD(166), DA, DA, DA (167), DD, DD, DD(168), DA, DA, DA(169), DBb, DBb, DBb(170), DA, DF (172), DA, DE (173), DA(174) | 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 165) | - | DDF, DDF, DDF, DDF(1,3), DC#E, DC#E, DC#E, DC#E(2, 4), DDE, DDE, DDE, DDE(5), DCE, DCE, DCE, DCE, DBbD, DBbD, DBbD, DBbD(6), DDF, DDF, DDF, DDF(10), DC#E, DC#E, DC#E, DC#E(11), DDF, DDF, DDF, DDF(12), DC#E, DC#E, DC#E, DC#E (13), DDE, DDE, DDE, DDE (14), DCE, DCE, DCE, DCE, DBbD, DBbD, DBbD, DBbD (15), DCE, DBbD (38), DDF, DDF, DDF, DDF, (49), DC#E, DC#E, DC#E, DC#E(50), DDF, DDF, DDF, DDF(51), DC#E, DC#E, DC#E, DC#E(52), DDE, DDE, DDE, DDE(53), DCnatE, DCnatE, DCnatE, DCnatE, DBbD, DBbD, DBbD, DBbD (54), DDF, DDF, DDF (158), DC#E, DC#E, DC#E (159), DDF, DDF, DDF(160), DC#E, DC#E(161), DDE(162), DCnatE, DBbD(163), DDF(166), DCE(167), DDF(168), DC#E(169), DDE(170), DCnatE, DBbD(171), DFAD(172) |

Tablo 8. Şerif Muhiddin Targan Eser No:3 Eser Analizi

| Eser No | Dinamikler | Kromatik | Çift Sesler | Hızlı Pasaj | Arpej | Akor |
|---------|------------|----------|--|---|---|-------------|
| 3 | - | - | F#A, F#C#, F#A, F#C#, F#A(18), DF#, DF#, C#F# (19), DF#, DF#, C#F# (20), DF#, DF#(21), C#F#, DF#(22), C#F#, DF#(23), C#F# (24), AC#(31), AA, F#A, AA, F#A, AG, EG, AG, EG(39), AF#, DF#, AF#,DF#AF#BF#AF#,AE (40),ED, BD, ED, BD, EC#, AC#, EC#, AC#(41), EB, GB, EB(42), F#A, F#A, F#A(46), BD, EG(47), AC#, AC#, BD(48), GB, GB, GB, F#A, F#A, F#A (49), AE, AE(63), DB, DF#, DF#, DB, DF#, DF# (67), DA, DA, AF#, AF#, DA, DA, AF#, AF# (68), DG, DG, AE, AE, DG, DG, AE, AE(69), DF#, DF#, DF#, DF#(70), GA, GA, AF#, AF#, GA, GA, AF#, AF# (75), GE, GE, GE, GE(76), F#G, F#G, F#D, F#G, F#D(77), DC#, DC# (78), DB, GB, DB, DB, GB (79), AA, F#A, AA, F#A (80), AF#, DF#,DF#, AF#, DF#, DF#(81), AF#, AF#DE, EG, AG, AG, EG, EG(82), EE(83), EC#, DC#EB, EB(84), DF#, F#A, F#C#, F#A, F#C#DF#(87), DF# (88), C#F# (89), DF#, DF#(90), C#F#, DF#(91), C#F#, DF#(92), C#F#(93), DB, DB, DF#, DF#(113), DB, DF#, DF#, DA, AF# (114), DF#, DF#, AF#, AF#, DG, AE (115), DG, AE, AE, DF#,DF#(116), DF# (117), GA, AF# (121), GE(122), F#G, F#D (123), F#D (124), DB, GB, (126), C#A, F#A, (127),AG, EG (128), AF#, DF#(129),AE, EE, ED (130), EG, AC#(142), DF#, GB (143), F#B (144). | (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65,67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98,99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152) | F#AC# (37), AC#E (38), F#AC# (45), F#AC# (109), F#AC# (134), AC#E, C#EG (140) | DF#AD (152) |

Tablo 9. Şerif Muhiddin Targan Eser No: 4 ve 5 Eser Analizi

| Eser No | Dinamikler | Kromatik | Çift Sesler | Hızlı Pasajlar | Arpej | Akor |
|---------|--|---|---|---|---|------|
| 4 | Allegretto Poco rallentando (33, 80), Con brio (37, 48) | - | BbD (22), BD, BD, AC, AC, AC, AC, EG, EG, EG, EG, DF#, DF#, DF#, DF#, BD, BD (39, 50), BD, BD, AC, AC, AC, AC, (40,51), GB, GB, DG, DG, GB, GB, DG, DG, GB, GB, BD, BD (42-53) | (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80) | GBD (37, 38, 42, 48, 49, 53, 78, 79, 80) | - |
| 5 | Allegro | C#, D, Eb, Enat, F, F#, G, G#, A, Bb (43-44) | - | (24, 28, 35, 37, 39, 41, 55, 56, 57, 58) | AFD (61) | - |

4. 2. İkinci Ana Problemin Alt Problemlerine İlişkin Bulgular

Araştırmanın ikinci ana problemi şu şekildedir; Batı Müziğine yönelik seslendirme unsurları içeren eserlerin kullanılma durumlarına ve işlevine yönelik öğrenci görüşleri nasıldır? İkinci ana probleme ilişkin alt problemler aşağıda verilmiştir.

4. 2. 1. Öğrencilerin Daha Önce Geleneksel Türk Sanat Müziği Formunda Eserler Çalma Durumları

21 katılımcının 6'sı (%28,57) derste Geleneksel Türk Sanat Müziği formunda eserler çaldığını belirtmiştir. Bu 6 katılımcıdan 2 kişi Güzel Sanatlar Lisesinde Türk Sanat Müziği formunda eserler icra ettiğini belirtmiştir. 4 katılımcı, Müzik Eğitimi programında “Türk Müziği Toplu Çalma” ve “Orkestra” dersinde Türk Sanat Müziği formunda eserler icra ettiğini belirtmiştir. 6 katılımcı da Göksel BAKTAGİR eserlerini derste icra ettiklerini belirtmiştir. Saz semaisi, peşrev, longa ve sirto formunda eserler icra ettikleri görülmüştür. 6 katılımcı da derslerde Türk Sanat Müziğine daha çok yer verilmesi düşüncesinde olduğu belirtmiştir.

21 katılımcıdan 11(%52,38) kişi ders dışında Geleneksel Türk Sanat Müziği formunda eserler icra ettiğini belirtmiştir. Bu 11 katılımcıdan 7 kişi buldukları şehirdeki Türk Sanat Müziği topluluklarında yer alıp Geleneksel Türk Sanat Müziği icra ettiklerini belirtmişlerdir. 3 katılımcı

Trabzon TRT TSM Gençlik Korosunda yer alıp Geleneksel Türk Sanat Müziği formunda eserler icra etmiştir. 1 kişi ise kendi bireysel çalışmalarıyla icra ettiğini belirtmiştir. 11 katılımcı da Türk Sanat Müziği formunda eserleri derslerde icra etmeyi istediklerini belirtmişlerdir.

21 katılımcıdan 4 (%19,04) kişi derste veya ders dışında Geleneksel Türk Sanat Müziği formunda eserler icra etmediklerini belirtmiştir. Orkestra derslerinde Çok Sesli Türk Halk Müziği eserleri icra ettiklerini belirtmişlerdir ancak Geleneksel Sanat Müziği formuna ilişkin bir icra da bulunmadıkları belirtilmiştir. Bu 4 katılımcıdan 3 kişi, Geleneksel Türk Sanat Müziğinin ilgilendikleri bir tür olmadığı belirtmiştir. 1 kişi ise Geleneksel Türk Sanat Müziği formunda eserler icra etmek için kişinin mevcut keman hakimiyetinin yeterli olmadığını ve yeterli seviyeye gelmeden icra edildiğinde kendisinde gerileme göreceğini düşündüğünü belirtmiştir.

Tablo 10. Öğrencilerin Daha Önce GTSM Formunda Eserler Çalma Durumları

| | f | % |
|---------------------|----|--------|
| Derste çaldım | 6 | 28,57 |
| Ders dışında çaldım | 11 | 52,38 |
| Çalmadım | 4 | 19,04 |
| Toplam | 21 | 100,00 |

Probleme ilişkin bir katılımcının görüşleri şu şekildedir;

Ö1:Geleneksel Türk Sanat Müziği formunda eserler daha önce icra ettim. Trabzon da yer alan Türk Sanat Müziği topluluklarında, derneklerde ve TRT Trabzon Türk Sanat Müziği Gençlik Korosunda sazende olarak yer aldım. Trabzon da Türk Sanat Müziği alanında iyi olanaklar olduğunu düşünüyorum. Keman sazıyla tanışmam Trabzon İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Türk Sanat Müziği Cemiyetinde başladı. Keman dersi alırken bir yandan Türk Sanat Müziği Korosunda sazende olmak sazımı geliştirmem de önemli bir etken oldu.

4. 2. 2. Öğrencilerin Çaldıkları Bu Eserlerde Batı Müziğine Ait Unsurların Bulunma Durumu ve Bu Eserlerde Yer Alan Batı Müziği Örnekleri

21 katılımcıdan 17 kişi daha önce Geleneksel Türk Sanat Müziği formunda eserler icra ettiğini belirtmişti. Hem derste hem ders dışında GTSM formunda eserler icra eden 17 katılımcıdan 11 katılımcı Batı Müziği unsurlarıyla karşılaştığını belirtmiştir. Bu katılımcılardan 4 kişi “legato bağı”, 7 kişi “kromatik pasajlar”, 4 kişi “arpej” geçişleri, 3 kişi “hızlı pasajlar”, 1 kişi “spiccato” tekniği, 1 kişi staccato tekniği ve 2 kişi “akor” geçişleri ile karşılaştığını belirtmiştir.

Geleneksel Türk Sanat Müziği eserleri icra ettiğini daha önce belirten 17 katılımcıdan 6 kişi çaldığı GTSM eserlerinde Batı Müziğine ait unsurlara rastlamadığını belirtmiştir.

Tablo 11. Öğrencilerin İcra Ettiği Eserlerde Batı Müziği Unsurlarının Bulunma Durumu ve Karşılaşılan Unsurlar

| | f | % |
|--------|----|--------|
| EVET | 11 | 64.70 |
| HAYIR | 6 | 35.29 |
| TOPLAM | 17 | 100.00 |

Tablo 11’de birinci soruya “evet” yanıtını veren öğrencilerin icra ettikleri eserlerdeki Batı Müziği unsurlarının bulunma durumu ve karşılaştıkları Batılı unsurlara ilişkin bulgular yer almaktadır. Bu probleme ilişkin aşağıda bir katılımcının görüşleri verilmiştir;

Ö2: Evet rastladım, özellikle Reşat Aysu ve Haydar Tatlıyay gibi kemani bestekârların eserlerinde bu unsurlara sıkça rastladım ve bu unsurların enstrüman hakimiyeti açısından beni olumlu yönde de etkilediğini söyleyebilirim. Bu bestekârların eserlerinde kromatiklerle, hızlı geçişlerle ve uzun arpejlerle sıkça karşılaştığımı söyleyebilirim. Ayrıca bu eserlerin pozisyon hakimiyetimi de olumlu yönde etkilediğini söyleyebilirim.

4. 2. 3. Öğrencilerin Keman Eğitiminde Geleneksel Türk Sanat Müziği Formunda Eserler Çalmak İsteme Durumları

21 Katılımcı arasından 20 kişi bireysel keman eğitimi dersinde Geleneksel Türk Sanat Müziği formunda eserler çalmak istediğini belirtmiştir. Bu katılımcılar, bireysel keman eğitimi derslerinde GTSM formunda eserleri icra etmenin enstrümana ayrılan zamanı artıracığını, öğrencinin de motivasyonunu pozitif yönde etkileyeceğini belirtmişlerdir.

21 katılımcı arasından 1 kişi bireysel keman eğitimi dersinde GTSM formunda eserler çalmak istemediğini belirtmiştir. Geleneksel Türk Sanat Müziği formunda eser icra etmek için yeterli keman hakimiyeti olmadığını ve yeterli seviyeye ulaşmadan icra etmenin keman tekniğine zarar vereceğini belirtmiştir.

Tablo 12. Öğrencilerin Keman Eğitiminde GTSM Formunda Eserler Çalmak İsteme Durumları

| | f | % |
|--------|----|--------|
| EVET | 20 | 95,23 |
| HAYIR | 1 | 4,76 |
| TOPLAM | 21 | 100.00 |

Tablo 12’de katılımcıların keman dersinde Geleneksel Türk Sanat Müziği formunda eserler çalmak isteme durumlarına ait bulgular verilmiştir. Probleme ilişkin iki katılımcıya ait iki farklı görüş aşağıda verilmiştir. Bir katılımcıya ait görüşler şu şekildedir;

Ö3: Çok isterim çünkü çok yönlü olmak büyük bir avantajdır. Okullarda metotlar doğrultusunda Batı Müziği eğitimi alıyoruz gayet güzel ama Türk Müziği kendi müziğimiz aynı şekilde onu da aynı doğrultuda geliştirmeliyiz. Yeterli ilgi olduktan sonra, kemanda Batı Müziği alanında iyi bir hakimiyete sahip bir kişi Türk Müziğinde de iyi bir gelişim gösterebilir bence. Müziğin evrensel olduğunu bu iki farklı müzik türünü kendi metotlarını bilerek ona göre icra ederek ve yeteri kadar ilgiyi göstererek kanıtlamış oluruz.

Başka bir katılımcıya ait bir görüş şu şekildedir;

Ö4: Tabi ki isterim yalnız bir kişi kemanda yay tekniği ve tuşe hakimiyeti açısından yeterli seviyeye gelmemişse, o seviyede Geleneksel Türk Sanat Müziği eserleri çalmanın kişiyi olumsuz etkileyeceğini düşünüyorum. Batı Müziği eğitimi alıyoruz ve belirli kurallar var o kurallar doğrultusunda çalışıyoruz. GTSM formunda eserler çalabilmek için Türk Müziğine ait kuralları da bilmek gerekir. Bu yüzden keman eğitiminde iyi bir seviyeye gelmemiş bir kişinin sadece Türk Müziği değil her hangi bir müzik türünü çalışması o kişiyi negatif yönde etkileyeceğini düşünüyorum.

4. 2. 4. Geleneksel Türk Sanat Müziği Formunda Eserler İcra Etmenin Öğrencilerin Kemana Olan İlgisine Etkisi

21 katılımcı da Geleneksel Türk Sanat Müziği eserleri icra etmenin kemana olan ilgilerini olumlu yönde etkileyeceğini belirtmiştir. Saz semaisi, peşrev ve longa formunda eserler keman öğrencilerinin öncelik olarak dikkatini çekmektedir. Katılımcıların çoğu özellikle Batı Müziği unsuru içeren GTSM eserleri icra etmenin ilgiyi olumlu yönde etkileyeceğini ve keman eğitimi ders başarısını da olumlu yönde etkileyeceğini belirtmiştir.

21 katılımcıdan hiç kimse Geleneksel Türk Sanat Müziği formunda eserler icra etmenin enstrümana(keman) olan ilgiyi olumsuz etkileyeceğini belirtmemiştir.

Tablo 13. Geleneksel Türk Sanat Müziği Formunda Eserler İcra Etmenin, Öğrencilerin Kemana Olan İlgisini Etkileme Durumu

| | f | % |
|---------|----|--------|
| OLUMLU | 21 | 100.0 |
| OLUMSUZ | 0 | 0 |
| TOPLAM | 21 | 100.00 |

Tablo 13'te katılımcıların, Geleneksel Türk Sanat Müziği formunda eserler icra etmenin kişilerin kemana olan ilgisini nasıl etkileyeceğine ilişkin bulgular yer almaktadır. Tüm katılımcıların bu konuda ortak bir fikirde birleştiği görülmektedir. Probleme ilişkin bir katılımcının görüşlerine aşağıda yer verilmiştir.

Ö5: 10 yıllık keman deneyimine sahibim yalnız son iki yıldır Türk Müziği formlarıyla ilgileniyorum. Türk müziğinin bir derya olduğu ve içine ne kadar girerseniz sizi o kadar sürükleyeceğini düşünüyorum. Bir yandan da kendi müziğimiz için bir şeyler yapmaya çalışmak beni mutlu ediyor. Son iki yıldır araştırıp, bulup, çalıştığım özellikle Türk Müziği ve Batı Müziği unsurlarını bir arada bulunduran eserler daha çok dikkatimi çekti ve eserleri icra etme yolunda kemana olan ilgimi arttırdığını söyleyebilirim.

4. 2. 5. Keman Eğitiminde Batı Müziği Unsurları İçeren GTSM Eserleri İcra Etmenin Öğrencilerin Çalışma Motivasyonuna Etkisi

21 katılımcıdan 20 kişi Batı Müziği unsurları içeren Geleneksel Türk Sanat Müziği formunda eserler icra etmenin keman çalışma motivasyonunu olumlu yönde etkileyeceğini belirtmiştir. Bu 20 kişi Batı müziğine ait öğrendiği yeni bir tekniği öğrenci GTSM formunda bir eserin içerisinde görüp icra ettiği zaman o tekniği de pekiştirmiş olacağını belirtmiştir. Bu sayede günlük çalışma sürelerini arttıracığı yönde görüş belirtmişlerdir.

21 katılımcıdan 1 kişi Batı Müziği unsurları içeren GTSM formunda eserleri çalmanın çalışma motivasyonunu düşüreceğini belirtmiştir. Kişi keman hakimiyeti açısından kendini yeterli görmemektedir ve Türk Müziğinin nazari yapısından dolayı Batı Müziğine ait bir tekniği GTSM formunda bir eserde kullanılmasının kişinin enstrüman hakimiyetine teknik açıdan zarar vereceğini düşündüğü için çalışma motivasyonunu da olumsuz yönde etkileyeceğini belirtmiştir.

Tablo 14. Keman Eğitiminde Batı Müziği Unsurları İçeren GTSM Eserleri İcra Etmenin Öğrencilerin Çalışma Motivasyonuna Etki Durumu

| | f | % |
|---------|----|--------|
| OLUMLU | 20 | 95,23 |
| OLUMSUZ | 1 | 4,76 |
| TOPLAM | 21 | 100.00 |

Tablo 14’te katılımcıların, keman eğitiminde Batı Müziği unsurları içeren GTSM eserleri icra etmenin öğrencilerin keman çalışma motivasyonuna etkisine ilişkin bulgular yer almaktadır. Probleme ilişkin iki katılımcıya ait görüşler aşağıda verilmiştir.

Ö6: Genellikle peşrev, saz semaisi, longa ve sirto gibi formlarda dikkatimi çeken ve benim fikrimce eserin seviyesini yükselten Batı Müziği unsurları barındıran eserleri icra etmek çalışma motivasyonumu olumlu yönde etkilemişti bu tür eserleri keman eğitiminde de icra etmek aynı şekilde çalışma motivasyonumu arttıracaktır. Ayrıca eserlerde bu unsurların bulunmasının müziğimize evrensellik kattığını düşünüyorum.

Ö7: Eğer kemanda Türk Müziği bir eğitimim olsaydı bu soruya cevabım pozitif olurdu ancak 3 yıldır keman çalmaktayım ve Batı Müziği eğitimi alıyorum. Türk Müziği formlarını araştırma fırsatım olmuştu. Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği severek dinlediğim türler. Ailemde de bu türlerle ilgilenen kişiler var. Ancak şu an sistemli bir şekilde keman eğitimime devam ediyorum ve yolun daha başında olduğumu düşünüyorum. Şu an şu aşamada hocamın belirlediği plan doğrultusunda ilerlemen gerektiğini düşünüyorum. Dolayısıyla şu an kemanda Türk Müziği icra etmeye çalışmam bile bende bir karışıklığa sebep olabilir bu benim çalışma motivasyonumu da aynı şekilde etkiler. Belki ilerleyen yıllarda daha iyi bir altyapı ile beraber neden olmasın.

4. 2. 6. Keman Eğitiminde Batı Müziği Unsurları İçeren GTSM Eserlerinin Kullanılmasının Öğrencilere Ritmik, Ezgisel ve Entonasyon Açısından Etkisi

Tablo 15’te yer alan veriler doğrultusunda, 21 katılımcıdan 20 kişi soruya evet yanıtı verdikten sonra bu üç terim üzerinde görüş ayrılıklarının olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 15. Keman Eğitiminde Batı Müziği Unsurları İçeren GTSM Eserlerinin Kullanılmasının Öğrencilere Ritmik, Ezgisel ve Entonasyon Açısından Etki Durumu

| Katılımcı No | Ritmik | Ezgisel | Entonasyon |
|--------------|--------|---------|------------|
| 1 | ✓ | ✓ | ✓ |
| 2 | ✗ | ✓ | ✗ |
| 3 | ✓ | ✓ | ✓ |
| 4 | ✗ | ✓ | ✓ |
| 5 | ✓ | ✓ | ✓ |
| 6 | ✓ | ✓ | ✓ |
| 7 | ✗ | ✓ | ✓ |
| 8 | ✓ | ✓ | ✗ |
| 9 | ✓ | ✓ | ✓ |
| 10 | ✗ | ✗ | ✗ |
| 11 | ✓ | ✓ | ✓ |
| 12 | ✗ | ✓ | ✓ |
| 13 | ✓ | ✓ | ✓ |
| 14 | ✗ | ✓ | ✗ |
| 15 | ✓ | ✓ | ✓ |
| 16 | ✗ | ✓ | ✓ |
| 17 | ✗ | ✓ | ✗ |
| 18 | ✓ | ✓ | ✓ |
| 19 | ✓ | ✓ | ✗ |
| 20 | ✗ | ✓ | ✗ |
| 21 | ✗ | ✓ | ✓ |

Bazı katılımcılar sadece ritmik açıdan ya da ezgisel açıdan ya da entonasyon açısından faydalı olacağını belirtmiştir. 9 kişi hem ritmik, hem ezgisel hem de entonasyon açısından faydalı olacağını belirtmiştir. 2 kişi ritim ve ezgisel açıdan faydalı olacağını belirtmiştir. 4 kişi sadece ezgisel açıdan faydalı olacağını belirtmiştir. 5 kişi de ezgisel ve entonasyon açısından faydalı olacağını belirtmiştir. Bir katılımcıya ait görüşler aşağıda ki gibidir;

Ö8: Keman eğitiminde Batı Müziği unsurları içeren GTSM eserlerini kullanmanın ritmik, ezgisel ve entonasyon açısından faydalı olacağını düşünüyorum çünkü Türk Müziği kendi müziğimiz ve ritimsel yapılarına, ezgisel yapılarına daha aşinayız. Dolayısıyla etkileri pozitif olacaktır ancak bir yandan da genelleme yapmak sanırım doğru olmayacaktır. Eserden esere değişiklik gösterebilecek bir durum olduğunu da düşünüyorum.

21 katılımcıdan 1 kişi, keman eğitiminde Batı Müziği unsurları içeren GTSM formunda eserlerin kullanılmasının ritmik, ezgisel ve entonasyon açısından fayda sağlamayacağını belirtmiştir. GTSM formunda eserlerin ritmik ve ezgisel özelliklerinin farklı olduğunu ve Türk Müziğinin nazari yapısından dolayı keman eğitiminde negatif yönde bir etkisi olacağını belirtmiştir. Bir katılımcıya ait görüşler aşağıda verilmiştir.

Ö9: Farklı formlar arasında benzerlik barındıran unsurların pozitif etki yaratacağı düşünülebilir yalnız bu durumun negatif yönleri de düşünülmelidir. Türk Müziğinin nazari yapısı itibariyle kendi içerisinde kuralları olmasından dolayı, ne kadar ortak özellikler içermiş olsalar da birbirinden ayrı kullanılması gerektiğini düşünüyorum. Her türün kendi kurallarıyla incelenip çalışılması gerektiğini aksi halde keman hakimiyeti iyi derecede olmayan kişilerde gerileme ve teknik anlamda sıkıntılar olabileceğini düşünüyorum.

4. 2. 7. Keman Eğitiminde Bir Tekniği Öğrenirken O Tekniğe Ait Unsurları İçerisinde Barındıran GTSM Eserlerini Kullanmanın Öğrenciye O Tekniği Öğrenmedeki Etkisi

21 katılımcı içerisinde 20 kişi ortak bir görüş belirtmiştir. Batı Müziğine ait keman eğitiminde kullanılan bir tekniği öğrenmede o tekniğe ait unsurları içeren GTSM eserleri kullanmanın bilinen bir ezgi sayesinde yeni öğrenilen bir tekniğin daha somut hale geleceğini ve tekniği pekiştirmek için çeşitlilik oluştuğunu, öğrenmede daha kolaylık sağlayacağını belirtmişlerdir. Özellikle GTSM formundaki eserlere ilgisi olan katılımcılar GTSM eserlerinde Batı Müziğine ait unsurlar yer almasının hem enstrüman hakimiyetine olumlu bir şekilde etki edebileceğini hem de müzikal duyum olarak daha iyi olacağını belirtmiştir.

21 katılımcı içerisinde 1 kişi Batı Müziğine ait bir tekniği öğrenmede her hangi bir GTSM formunda bir eser kullanmanın kolaylık sağlamayacağını belirtmiştir. Keman eğitiminde bir keman tekniğini öğrenirken o tekniği içeren GTSM formunda eser kullanmanın öğrencide algılama problemi yaşayacağını belirtmiştir. Batı Müziğine ait her hangi bir tekniği öğrenirken Türk Müziği formlarından her hangi birinin kullanılmasının karışıklığa neden olacağını belirtmiştir.

Tablo 16. Keman Eğitiminde Bir Tekniği Öğrenirken Tekniğe Ait Unsurları İçeren GTSM Eserleri Kullanmanın Etkisi

| | f | % |
|--------|----|--------|
| EVET | 20 | 95,23 |
| HAYIR | 1 | 4,76 |
| TOPLAM | 21 | 100.00 |

Tablo 16'da sekizinci alt probleme ilişkin bulgular yer almaktadır. Probleme ilişkin katılımcı görüşleri aşağıda verilmiştir.

Ö10: Eğer o tekniğe ait unsurları barındıran eser bildiğimiz, daha önce duyduğumuz, dinlediğimiz bir eserse tekniği öğrenmede kolaylık sağlar. Batı Müziğine ait bir tekniği ya da bir terimi öğrenirken daha önce bilmediğimiz, kulağımızda olmayan etütlerden ya da eserlerden öğreniyoruz. Bilmediğimiz bir tekniği öğrenirken bildiğimiz bir parçadan yola çıkmanın avantaj sağlayacağını düşünüyorum. Ayrıca Batı Müziğine ait kemanda kullanılan teknikleri içeren GTSM eser sayısının da yeterince fazla olduğu biliyorum bu yüzden bir tekniği öğrenmede pekiştirmek amacıyla GTSM eserlerinin kullanılabilceğini düşünüyorum.

Ö11: Kemanda Batı Müziğine ait bir teknik öğreniyorsak bu tekniği öğrenme aşamasında Türk Müziği eserlerinde kullanılan o tekniklerin doğru kullanılmış olduğu hakkında kesin bir bilgi var mıdır? Türk Müziği kendi yapısı ve kemanda icrası bakımından Batı Müziğiyle farklılık gösterdiği için öğrencide büyük bir algılama sorunu yaşatabilir ve büyük bir karışıklığa neden olabilir. İki tür birbirinden ayrı değerlendirilmelidir.

5. TARTIŞMA

Bu bölümde araştırmada edinilen bulgular ile daha önce yapılmış benzer konulardaki çalışmalardan elde edilmiş sonuçlar karşılaştırılarak bir takım çıkarımlar yapılmıştır. Araştırmada yer alan ana problem cümlelerinden bir tanesi Geleneksel Türk Sanat Müziği bestekârlarının eserlerindeki Batı Müziği unsurları nelerdir? şeklindedir. Bu problem doğrultusunda Efe'nin (2007) araştırmasında yer alan Geleneksel Türk Sanat Müziği keman bestekârlarının eserlerinde yer alan Batı Müziği unsurlarına ilişkin bulgular bu araştırmaya kaynak olmuştur.

Efe'nin (2007) araştırması incelendiğinde Batı Müziği unsurları içeren Geleneksel Türk Sanat Müziği kemani bestekârların eserlerinin incelendiği ve eserlerinde yer alan Batı Müziği unsurları açısından benzer bir sonuca ulaşıldığı görülmektedir. Araştırmaya konu olan kemani bestekârların eserlerinde Batı Müziği unsurlarının sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Öğretim elemanları ve öğrencilere yapılan anket sonucu keman eğitiminde kullanılabilirliği açısından benzer sonuçlar yer almaktadır.

Araştırmadaki katılımcıların Geleneksel Türk Sanat Müziği eserlerine yönelik tutumlarının cinsiyete göre farklılık göstermediği görülmüştür. Efe'nin (2007) araştırmasında da benzer sonuca ulaşılmıştır.

Kurtaslan'ın (2010) araştırmasında Geleneksel Türk Müziği ile Batı Müziği arasındaki yapısal ve icradaki üslup farklarına yer vermiştir. Konuya ilişkin keman eğitiminde öğretmenin rolünün çok önemli olduğunu vurgulayıp doğru örnekleme gerektiği savunmuştur. Türk müziği eserlerin keman eğitiminde kullanılmasına ilişkin görüşleri şu şekildedir;

“Araştırmada Türk Müziğinin melodik özelliklere sahip ÇTKE'ye yer vermenin keman tekniklerinin öğretilmesi ve pekiştirilmesi sürecinin sıkıcılıktan uzaklaştırıldığı ve daha uzun süreli çalışma isteği sağladığı, böylelikle daha pekiştirici olduğu sonucuna ulaşılmıştır” (Kurtaslan, 2010, s. 103).

“Çağdaş Türk keman müziği eserlerinde öğrencinin müzikal yönünü geliştirmek, içindeki müzikaliteyi kendi kültüründen çıkan ürünlerle ortaya çıkartmak daha kolay olmaktadır. Örneğin forteyi, piyanoyu, kreşendoyu bir türkü ile öğretmek öğrencinin bu müzikal kavramları anlamlandırmasını kolaylaştırmaktadır” (Kurtaslan, 2010, s. 113).

Bulut'un (2001) doktora tezindeki geleneksel müziklerimizin Batı çalgıları ile çalınmasında çalgının teknik özelliklerinden bütünüyle yararlanmak zorunludur. Keman eğitiminde geleneksel melodilerden yararlanılması söz konusu olduğunda kemanın bütün teknik olanaklarını göz önünde bulundurmamak gerekmektedir.

Haner'in (2018) Türk Müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitim modeli isimli doktora tezinde, Türk Müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli uygulanan öğrencilerin, detache tekniği kullanım becerisi, legato tekniği kullanım becerisi, 3. pozisyon kullanımı becerisi, 1-3. Pozisyon geçişi becerisi, 2. Pozisyon kullanım becerisi, 1-2. Pozisyon geçişi becerisi, 2-3. Pozisyon geçiş becerisi, trill tekniği kullanım becerisi, agilite becerisi, staccato tekniği kullanım becerisi açısından olumlu yönde geliştirmede etkili olduğu sonucuna varılmıştır.

Tekin'in (2019) bireysel çalgı keman eğitiminde Geleneksel Türk Müziğinin kullanım düzeyi üzerine bir inceleme isimli araştırmasında, Müzik Eğitimi bölümlerinde keman eğitim sürecinde Geleneksel Türk Müziği eserlerinin kullanım düzeyinin düşük olduğu bu bağlamda keman derslerinde artırılması gerektiği sonucu yer almaktadır.

Teke'nin (2019) araştırmasında yer alan, çağdaş keman metotlarında makamsal etütlere de yer verilmesi, keman eğitiminde Türk Sanat Müziğine daha fazla yer verilmesi, makamsal tarzda bestelenmiş etüt ya da eserlerin, klasik keman icra tekniğine olumsuz yönde kayda değer düzeyde etki etmeyeceği yönde elde edilen sonuçlar araştırmayı destekler nitelikte olup benzer sonuçlar içermektedir.

Öğrenciler keman eğitiminde Türk Müziği eser icra etmenin sağ ve sol el teknikleri açısından zorluk yaşayacağını belirtmiştir. Konuya ilişkin Parasız'ın (2009) araştırmasında keman eğitiminde kullanılan Çağdaş Türk Müziği eserleri icra etmede hız, sağ el ve sol el teknikleri açısından zorluk yaşandığı görülüp benzer sonuçlara ulaşılmıştır.

6. SONUÇLAR ve ÖNERİLER

Bu araştırmada, seçilen beş bestekâra ait 25 eser analiz edilmiştir. Analizi yapılan bu eserlerin keman eğitiminde kullanımına ilişkin öğrencilerle yapılan görüşmeler neticesinde elde edilen bulgular ile bazı sonuçlara ulaşılmış ve sonuçlar doğrultusunda önerilerde bulunulmuştur.

6. 1. Sonuçlar

1. Beş bestekâra ait toplam 13 eserde akorlara, 13 eserde arpejlere, 24 eserde hızlı pasajlara, 7 eserde kromatik pasajlara, 17 eserde çift seslere ve 14 eserde müzikal dinamiklere yer verildiği görülmektedir. Analizler sonucu elde edilen verilere bakıldığında hızlı pasajlar ve çift seslerin araştırmaya konu olan bestekârların eserlerinde çok sık kullanmış olduğu Batı Müziği unsurlarıdır. Eserler içerisinde yer alan Batılı unsurlar bestekâra göre farklılık göstermektedir. Reşat Aysu, şerif Muhiddin Targan, Cinuçen Tanrıkorur ve Göksel Baktagir'in eserlerinde araştırmaya konu olan Batı Müziği unsurlarının hepsi yoğun biçimde yer almaktadır. Haydar Tatlıyay, eserlerinde hızlı pasajları sıklıkla kullanmıştır. Tatlıyay, seçilen eserlerinde hızlı pasajlar dışında bir eserinde çift seslere ve arpejlere de yer vermiştir.
2. GTSM bestekârlarından Göksel Baktagir'e ait seçilmiş olan beş eserin içerisinde Batı müziği unsurlarına sıkça yer verildiği görülmüştür. Besteci eserlerinde akor, arpej, çift ses, hızlı pasajlar ve kromatik pasajlara yer verdiği görülmüştür.
3. Cinuçen Tanrıkorur'a ait analizi yapılan beş eserin içerisinde akor, arpej, çift ses, hızlı pasajlar yer alırken, seçilen eserlerde kromatik pasajlara rastlanılmamıştır. Bestekârın bu eserlerinde özellikle hızlı pasajları ve çift sesleri çok sık kullandığı görülmektedir.
4. Haydar Tatlıyay'a ait seçilmiş olan beş eser incelendiğinde bestecinin Batı müziği unsurları kullandığı görülmektedir. Beş eserinde de hızlı pasajlara çok sıkça yer vermiş olup, eserlerin bir kısmında da çift seslere yer verdiği görülmektedir. Tatlıyay'ın seçilen beş eserinde kromatik pasaj ve akorlara yer vermediği görülmektedir
5. Mehmet Reşat Aysu'ya ait seçilen beş eserin analizi yapıldığında bestekârın bu eserlerde Batı müziği unsurlarından sıkça yararlandığı görülmektedir. Seçilen eserlerde özellikle hızlı pasajlar ve müzikal dinamikler dikkat çekmektedir. Besteci arpej, akor ve kromatik pasajlara da eserlerinde sıkça yer vermiştir.
6. şerif Muhiddin Targan'ın seçilen beş eserinde Batı müziği unsurlarını sıkça kullandığı görülmektedir. Seçilen eserlerde hızlı pasajlar, çift ses ve müzikal dinamiklere sıkça yer verdiği görülmektedir. Targan, kromatik pasajları ve akorları da eserlerinde kullanmıştır.

7. Öğrencilerin daha önce GTSM formunda eserler icra etme değişkenine göre 17 kişi daha önce GTSM formunda eserler icra ettiğini, 4 kişi de etmediğini belirtmiştir. Konuya ilişkin görüşlerinde bu değişkenin anlamlı bir farklılık göstermediği görülmüştür.
8. GTSM formunda eserler icra ettiğini belirten 17 katılımcı arasından 11 kişi Batı müziği unsurlarıyla karşılaştığını belirtmiştir. Bu katılımcılardan 4 kişi “legato bağı”, 7 kişi “kromatik pasajlar”, 4 kişi “arpej” geçişleri, 3 kişi “hızlı pasajlar”, 1 kişi “spiccato” tekniği, 1 kişi staccato tekniği ve 2 kişi “akor” geçişleri ile karşılaştığını belirtmiştir.
9. 21 Katılımcı arasından 20 kişi bireysel keman eğitimi dersinde Geleneksel Türk Sanat Müziği formunda eserler çalmak istediğini belirtmiştir.
10. 21 katılımcı da Geleneksel Türk Sanat Müziği eserleri icra etmenin kemana olan ilgilerini olumlu yönde etkileyeceğini belirtmiştir. Saz semaisi, peşrev ve longa formunda eserler keman öğrencilerinin öncelik olarak dikkatini çektiği saptanmıştır.
11. 21 katılımcıdan 20 kişi Batı Müziği unsurları içeren Geleneksel Türk Sanat Müziği formunda eserler icra etmenin keman çalışma motivasyonunu olumlu yönde etkileyeceğini belirtmiştir. Bu 20 kişi Batı müziğine ait öğrendiği yeni bir tekniği öğrenci GTSM formunda bir eserin içerisinde görüp icra ettiği zaman o tekniği de pekiştirmiş olacağını belirtmiştir. Bu sayede günlük çalışma sürelerini arttıracığı yönde görüş belirtmişlerdir. 21 katılımcıdan 1 kişi Batı Müziği unsurları içeren GTSM formunda eserleri çalmanın çalışma motivasyonunu düşüreceğini belirtmiştir. Kişi, keman hakimiyeti açısından kendini yeterli görmemektedir ve Türk Müziğinin nazari yapısından dolayı Batı Müziğine ait bir tekniği GTSM formunda bir eserde kullanılmasının kişinin enstrüman hakimiyetine teknik açıdan zarar vereceğini düşündüğü için çalışma motivasyonunu da olumsuz yönde etkileyeceğini belirtmiştir.
12. Keman eğitiminde Batı Müziği unsurları içeren GTSM eserlerinin kullanılmasının öğrencilere ritmik, ezgisel ve entonasyon açısından etkisine bakıldığında 9 kişi hem ritmik, hem ezgisel hem de entonasyon açısından faydalı olacağını belirtmiştir. 2 kişi ritim ve ezgisel açıdan faydalı olacağını belirtmiştir. 4 kişi sadece ezgisel açıdan faydalı olacağını belirtmiştir. 5 kişi de ezgisel ve entonasyon açısından faydalı olacağını belirtmiştir. 21 katılımcı arasından 1 kişi, keman eğitiminde Batı Müziği unsurları içeren GTSM formunda eserlerin kullanılmasının ritmik, ezgisel ve entonasyon açısından fayda sağlamayacağını belirtmiştir. GTSM formunda eserlerin ritmik ve ezgisel özelliklerinin farklı olduğunu ve Türk Müziğinin nazari yapısından dolayı keman eğitiminde negatif yönde bir etkisi olacağını belirtmiştir.
13. 21 katılımcıdan 20 kişi Batı Müziğine ait keman eğitiminde kullanılan bir tekniği öğrenmede o tekniğe ait unsurları içeren GTSM eserleri kullanmanın bilinen bir ezgi sayesinde yeni öğrenilen bir tekniğin daha somut hale geleceğini ve tekniği pekiştirmek

için çeşitlilik oluştuğunu, öğrenmede daha kolaylık sağlayacağını belirtmişlerdir. Özellikle GTSM formundaki eserlere ilgisi olan katılımcılar GTSM eserlerinde Batı Müziğine ait unsurlar yer almasının hem enstrüman hakimiyetine olumlu bir şekilde etki edebileceğini hem de müzikal duyum olarak daha iyi olacağını belirtmiştir. 1 kişi Batı Müziğine ait bir tekniği öğrenmede her hangi bir GTSM formunda bir eser kullanmanın kolaylık sağlamayacağını belirtmiştir. Keman eğitiminde bir keman tekniğini öğrenirken o tekniği içeren GTSM formunda eser kullanmanın öğrencide algılama problemi yaşayacağını belirtmiştir. Batı Müziğine ait her hangi bir tekniği öğrenirken Türk Müziği formlarından her hangi birinin kullanılmasının karışıklığa neden olacağını belirtmiştir.

14. Araştırmaya katılan öğrenciler arasında seçilen bestekârlardan Göksel Baktagir'in en çok tanınan bestekâr olduğu görülmektedir. Öğrencilerin Şerif Muhiddin Targan'ı ve Cinuçen Tanrıkorur'u tanıma durumları oldukça düşüktür.
15. Araştırmaya katılan öğrencilerin, Geleneksel Türk Sanat Müziğine ilgilerinin belirlenmesinde cinsiyet anlamlı bir farklılık belirtmemektedir.
16. Araştırmaya katılan öğrencilerin 15'i kadın, 6'sı erkek olarak dağılım göstermiştir. Erkek sayısının iki katı kadın katılımcı araştırmada yer almıştır.
17. Öğrencilerin keman eğitimi deneyimleri incelendiğinde keman çalgısındaki deneyim değişkenine göre öğrenciler 4'ü "2-4 yıl", 8'i "5-7 yıl", 6'sı "8-10 yıl", 3'ü "11 yıl ve üzeri" olarak dağılım göstermiştir. Bu bağlamda 2-4 yıl arası deneyime sahip öğrenciler ile 5 yıl ve daha fazla deneyime sahip öğrenciler keman eğitiminde Batı Müziği unsurları içeren GTSM formunda eserler kullanımına ilişkin birbirine yakın görüşler belirtmişlerdir.
18. Öğrencilerin keman çalmaya ayrılan günlük zaman dilimi değişkeni incelendiğinde öğrencilerin 13'ü "1 saat ve altı" 7'si "2 saat", 1'i "3 saat ve üzeri" olduğu görülmüştür. Öğrencilerin günlük keman çalışma durumlarının, keman eğitiminde GTSM formunda eserler icra etme isteği durumuna ilişkin görüşlerinde büyük bir fark görülmemiştir.
19. Öğrencilerin mezun olunan lise türü değişkenine göre öğrencilerin 16'sı AGSL, 3'ü Anadolu Lisesi, 2'si Düz Lise mezun olduğu görülmektedir. Öğrencilerin mezun oldukları lise türünün konuya ilişkin görüşlerinde büyük bir fark görülmemiştir.
20. Öğrencilerin, keman eğitimi için okul dışında destek alma durumlarına bakıldığında 3 kişi evet, 18 kişi hayır olarak yanıtlamıştır. Öğrencilerin çoğunluğu okul dışında keman eğitimi için destek almadığını belirtmiştir. Öğrencilerin okul dışında keman eğitimleri için destek alma durumlarının keman eğitiminde Batı Müziği unsurları içeren GTSM formunda eserler icra etmeye yönelik görüşlerinde büyük bir fark görülmemiştir.

21. Öğrencilerin ailede müzikle ilgili bir alanda mesleği olan yakın değişkeni incelendiğinde keman eğitiminde Batı Müziği unsurları içeren GTSM eserlerin kullanımına ilişkin görüşlerinde büyük bir fark görülmemiştir.
22. Daha önce GTSM formunda eser icra etmiş öğrencilerin, keman eğitim sürelerinin eserlerdeki Batı Müziği unsurlarını fark etmesinde anlamlı bir farklılık sağlamıştır. Keman eğitim süresi 8 yıl ve üzeri olan öğrencilerin Batı Müziği unsurları içeren GTSM eserleri hakkında daha fazla yorum yapabildikleri ve örnekler verebildikleri görülmüştür.

6. 2. Öneriler

6. 2. 1. Araştırma Sonuçlarına Dayalı Öneriler

1. Keman eğitimi alan öğrencilere hem Geleneksel Türk Sanat Müziği bestekârlarını daha iyi tanıyabilmeleri için, hem de derste yöntem çeşitliliğini arttırmak amacıyla Batı Müziği unsurları içeren GTSM bestekârlarının eserleri pekiştirici olarak kullanılabilir.
2. Öğrencilere bestekârların eserlerinde Batılı unsurları nasıl kullanmış olduklarına dair inceleme konusunda sorumluluklar verilebilir. Bu sayede öğrenciler hem Batılı unsurları daha somutlaştırabilir hem de kemanda icra açısından farklı bir bakış açısı kazanabilirler.
3. Ders dışında öğrencilerin çalışması için öğretmenler tarafından Batı Müziği unsurları içeren GTSM eserlerini nasıl çalışacakları hakkında bilgiler verilerek bu konu da yönlendirmeler yapılabilir.
4. Keman eğitiminde Batı Müziği unsurları içeren GTSM eserlerinin kullanılması ve öğrencilerin bu konuda gerçekleştirilecek etkinliklerde yer alması sağlanabilir. Bu tür etkinliklerle beraber öğrencilerin keman dersine yönelik motivasyonunda artış gözlemlenebilir.

6. 2. 2. İleride Yapılabilecek Araştırmalara Yönelik Öneriler

1. Eserlerinde Batı Müziği unsurları yer alan diğer Geleneksel Türk Sanat Müziği bestekârların eserleri incelenip bu bestekârların eserlerinin keman eğitiminde kullanılmasına ilişkin araştırmalar yapılmalıdır.
2. Müzik öğretmeni yetiştiren bütün kurumlarda yer alan bireysel çalgı dersi kapsamında yer alan diğer enstrümanlar için de bu tür eserler araştırılıp çalgı eğitiminde nasıl kullanılacağına ilişkin araştırmalar yapılmalıdır.
3. Bu tür eserlerin keman eğitiminde kullanılabilmesi için bu alanda çalışmaların sayısının artırılması sağlanmalıdır.
4. Batı Müziği unsurları içeren Geleneksel Türk Sanat Müziği eserlerinin Güzel Sanatlar Liseleri enstrüman derslerinde de kullanımına ilişkin araştırmalar yapılmalıdır.

7. KAYNAKLAR

- Akpınar, M. (2001). *Türkiye'deki üniversitelerin eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik öğretmenliği anabilim dallarındaki keman öğretiminde makamsal ezgilerin kullanılma durumları* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Barut, Z. (1995). *Türk musikisinde keman eğitimi için bir metot araştırması* (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bogdan, R. C., & Biklen, S. K. (2007). *Research for education: An introduction to theories and methods*. (5th ed.). Boston: Pearson Education.
- Bulut, M. H. (2001). *Sivas yöresi halaylarının kültürel çeşitlilik açısından incelenerek keman eğitiminde kullanılması* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Corbin, J., & Strauss, A. (2008). *Basic of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. (3rd ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Demirbatır, E (2001). Müzik alanı yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlilik tez bibliyografyası *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14(1), 123-141.
- Dural, S. (2011). *Türk musikisi meşk geleneğinde bir icra: Hafız Sami* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ergün, G. (2006). *Kemanın tarihsel gelişimi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Efe, M. (2001). *Keman eğitiminin başlangıç evresinde kullanılan Otokar Sevcik op.1 part 1 numaralı etüt kitabının devinışsel hedef ve hedef davranışlar yönünden incelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Efe, M. (2007). *Geleneksel Türk Sanat Müziği kemani bestekarlarının eserlerindeki Batı Müziğine ait müzikal unsurlar ve keman eğitiminde kullanılabilirliği*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Gazimihal, M. R. (1939). *Türkiye-Avrupa musiki münasebetleri* (1. bs.). İstanbul: Numune Matbaası.
- Gazimihal, M. R. (1955). *Türk askeri muzıkları tarihi* (1. bs.). İstanbul: Maarif Basımevi.
- Güler, A. (1997). *Eğitimin tarihi ve sosyal temelleri*. (1. bs.). Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi Yayınları.
- Haner, O. (2018). *Türk Müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli* (Yayımlanmamış doktora tezi). İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Kamacıoğlu, F. (1993, Nisan). *Eğitim müziği ve Kodaly metodu*. I. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu'nda sunulmuş bildiri, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.
- Karabulut, B., & Canbay, A. (2017). Türkiye'deki devlet konservatuvarlarında verilen yarı zamanlı çalgı eğitimine yönelik bir değerlendirme. *Mehmet Akif Ersoy Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(22), 341-357.

- Kılıç, A., & Güdek, B. (2016). Muzika-i Hümayundan günümüze Klasik Batı Müziğinin gelişimi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 47(101), 89-102.
- Kurtaslan, Z. (2001). *Çağdaş Türk bestecilerinin keman konçertolarının yay teknikleri üzerine bir araştırma* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Kurtaslan, Z. (2010). *Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki keman eğitiminde çağdaş Türk keman eserlerinin kullanılma durumuna ilişkin öğretim elemanı görüşleri*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Lieberman, M. (1956). *Education as a profession*. (1st ed.). New Jersey: Prentice Hall.
- Marvasti, A. (2004). *Qualitative research in sociology*. (1st ed.). London: Sage Publications Ltd.
- Mercin, L., & Alakuş, A. O. (2007). Birey ve toplum için sanat eğitiminin gerekliliği. *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1(9), 14-20.
- Parasız, G. (2001). *Türkiye’de eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümlerinde öğretim elemanı ve öğrenci görüşlerine göre ana çalgı keman eğitiminde karşılaşılan sorunların incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Sadie, S. (Ed.). (1980). *The new grove dictionary of music and musicians* (6th ed., Vol. 1-20). London: MacMillan.
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sencer, M. (1981). *Yöntembilim terimleri sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Şahin, D., & Yağcı, M. (2012). Bireyin toplumsallaşma sürecinde sanat eğitiminin önemi. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 273-277.
- Teke, E. (2019). *Bireysel çalgı keman eğitiminde makamsal yaklaşıma yönelik öğrenci görüşleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Tekin, P. C. (2019). *Bireysel çalgı keman eğitiminde Geleneksel Türk Müziği’nin kullanım düzeyi üzerine bir inceleme* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Erzurum.
- Tuğlacı, P. (1986). *Mehterhane’den bando’ya*. (1. bs.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Uçan, A., & Günay, E. (1980). Çevreden evrene keman eğitimi. *Çağdaş Eğitim Dergisi*, 5(47), 19-27.
- Uçan, A. (1997). *Müzik eğitimi: Temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar ve Türkiye’de Cumhuriyetin ilk altmış yılındaki durum*. (1. bs.). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, A. (2000). *Geçmişten günümüze, günümüzden geleceğe Türk müzik kültürü*. (1. bs.). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2003). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (11. bs.). Ankara: Seçkin Yayıncılık.



8. EKLER

Ek 1. Etik Kurul Onayı



T.C.
TRABZON ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Genel Sekreterlik

Sayı : 81614018-000-E.137
Konu : Etik Kurul Belgesi

10.04.2020

Sayın; Ali Selçuk ÖMEROĞLU

"Keman eğitiminde Batı Müziği unsuru içeren Geleneksel Türk Sanat Müziği eserlerinin kullanılmasına ilişkin öğrenci görüşleri" adlı yüksek lisans tezi çalışmanız için gerekli olan Etik Kurul incelemesi Üniversitemizin Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etik Kurulu tarafından yapılmış olup, çalışmanıza onay verilmiştir.

e-imzalıdır
Prof. Dr. Atilla ÇİMER
Rektör a.
Rektör Yardımcısı

Ek : Tutanak



Ek 2. Veri Toplama Aracı**KEMAN EĞİTİMİNDE BATI MÜZİĞİ UNSURU İÇEREN GELENEKSEL TÜRK
SANAT MÜZİĞİ ESERLERİNİN KULLANILMASINA İLİŞKİN ÖĞRENCİ
GÖRÜŞME SORULARI**

1. Daha önce Geleneksel Türk Sanat Müziği formunda eserler çaldınız mı?
 - a- derste
 - b- ders dışında
2. Eğer çaldıysanız, eserlerin içerisinde Batı Müziğine ait unsurlar var mıydı?
 - a- Cevap evet ise; karşılaştığınız bu unsurlardan örnek verebilir misiniz?
3. Keman eğitimi derslerinde Geleneksel Türk Sanat Müziği formunda eserler çalmak ister misiniz?
4. Geleneksel Türk Sanat Müziği eserleri icra etmek kemana olan ilginizi nasıl etkiler?
5. Keman eğitimi dersinde Batı Müziği unsurları içeren Türk Sanat Müziği eserlerini icra etmek, çalışma motivasyonunuzu nasıl etkiler?
6. Keman eğitiminde, Batı Müziği unsurları içeren Geleneksel Türk Sanat Müziği eserlerinin kullanılmasının ritmik, ezgisel ve entonasyon açısından faydalı olacağına inanıyor musunuz?
 - a-Cevap evet ise; Sizce sebebi ne olabilir?
7. Keman eğitimi dersinde bir tekniği öğrenirken GTSM eserleri içerisinde yer alan o tekniğe ait Batı müziği unsurlarının derste kullanılması sizce o tekniği öğrenmede kolaylık sağlar mı?

Ek 2'nin devamı

Kannan ve Gitan için

FLAMENCO TURCA

Göktuğ BAKTAGÖZ
Ocak 1995, Gültapın, No 33

$\text{♩} = 92$

The musical score is written in a single system with ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 92. The first staff contains the initial melodic phrase. The second staff continues the melody with a fermata. The third staff introduces a complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The fourth staff features a trill (tr) and a grace note. The fifth staff continues the melodic line with a trill. The sixth staff has a triplet of eighth notes. The seventh staff continues the melody with a triplet. The eighth staff has a triplet of eighth notes. The ninth staff continues the melody with a triplet. The tenth staff concludes the section with a triplet of eighth notes.

Flamenco Turca'nın Devamı

Migrabin toriyle alttan

Migrabin toriyle alttan

Ek 2'nin devamı

Kanun solo

The first section, titled "Kanun solo", consists of five staves of music. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over the notes). The subsequent staves show a complex rhythmic accompaniment with dense sixteenth-note patterns and occasional rests. The music concludes with a final note on the fifth staff.

Flamenco Tarra'nın Devamı

The second section, titled "Flamenco Tarra'nın Devamı", consists of ten staves of music. It continues the rhythmic complexity of the first section. The top staff features a melodic line with triplet markings. The lower staves are filled with intricate rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and syncopated rhythms. The piece ends with a final flourish on the tenth staff, marked with a double bar line and a fermata.

SON 2004/04

Ek 2'nin devamı

Neveser Sazsemâisi
(Çalgın)

Aksak Semâi Göksef BAKTAGİR

Neveser Sazsemâisi: 2
(Çalgın)

2. Hane *tr*

3. Hane

4. Hane Semâi

Ek 2'nin devamı

Neveser Saz Semâîsi 3
(Çıplak)

Müsemmen

Ağırlaşarak...

Ek 2'nin devamı

Aksak Semâî

MÂHÜR SAZ SEMÂÎSİ-2

Göksel BAKTAĞIR
1993 Göztepe-İST

♩=(120)

1. HÂNE

TESLİM

11. ...

11. ...

1 2

Mâhür Saz Semâîsî - 2

G. Baktağır

3. HÂNE

11. ...

11. ...

Semâî

Ek 2'nin devamı

♩=165 4. HANE
Canlı-Ritmik

Mâhâr Saz Sanâisi - 2
G Baktapır
- 3 -

Ağırlaşarak . . .

Ek 2'nin devamı

KÜRDİLİ HİCAZKÂR
SAZ SEMÂİSİ
(Meltem)

Aksak Semâî
♩ = (110)

Göksel BAKTAGİR
24.2.1993 İstanbul

1. HÂNE

TESLİM

2. HÂNE

3. HÂNE *Kürdîlî Hicazkâr s. semâîsî (Meltem) < veyes*

Ek 2'nin devamı

The image displays a musical score for a piece titled 'Ek 2'nin devamı'. The score is written in a single system with ten staves. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The first staff begins with a treble clef and a key signature change to B-flat major. The second staff is marked '4 HANE d=180', indicating a tempo of 180 beats per minute. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several repeat signs and dynamic markings throughout the piece. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Ek 2'nin devamı

Klasikler 3. sem (mottam) 3 sayfa

Hızlıca . . .

Ağırlaşarak . . .

Ek 2'nin devamı

HİCAZ ÇEŞİTLEME

$\text{♩} = 76$

Sakal BAKTAĞIR
Nisan 1995 Gazetem No 29

SERBEST

SON

Ek 2'nin devamı

ŞEHNÂZ SAZSEMÂSİ
(YILDIZLI YAZ AKŞAMLARI)

Aksaksemâî
(♩ = 140)

e. Tanrıkorur

1.

2.

3.

Ek 2'nin devamı

10

Yürüksemâi (Marş temposu)
(♩ = 96)

Semâi (♩ = 144)

p. rit. a tempo

p. cresc. (2.de RALL.)

Istanbul, 13.8.1963
Beste: 28

Ek 2'nin devamı

.. BU DA BİZİM NİHÂVEND SAZMESÂİSİ!..
(MEHTAPTA YAKAMOZLAR) Cinuçen Tanrıkorur

Aksaksemâi (orta)
(2/4)

Tatlı ve romantik...

p cresc... *poco rit...*

a tempo *tr.* *tr.* *(sav)*
sönerek

Neşeli...

cevap (eco) *cevap (eco)*

p cresc... *tr.*

Ek 2'nin devamı

3.

4.

Türkaksarı (Yürükçe) (N. 296)

(Soru...) (Cevap...)

(Soru...) (Cevap...)

g/iss

rit...

rit. sempre...

Ek 2'nin devamı

NİHÄVEND SÖZSÜZ ROMANS

Recitativo G. Tanrıkorur

dolce e espressivo *mf*

(eco... 3 ...)

(eco) *(eco)* *(eco)*

pp

(ped.) p

mf *dim. sempre*

f

pp *mf* *pp* *mf*

pp *p*

Ek 2'nin devamı

Musical score for Ek 2'nin devamı, featuring multiple staves with various musical notations, dynamics, and performance instructions.

The score begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked *rall.* (rallentando). The first staff contains a triplet of eighth notes, followed by a first ending bracket labeled "1" with a tempo marking of $\text{♩} = 144$. The second staff is marked *giocondo* (joyful).

The third staff continues the melodic line. The fourth staff is marked *pensieroso* (thoughtful). The fifth staff is marked *acc.* (accelerando). The sixth staff is marked *p* (piano). The seventh staff is marked *p* (piano). The eighth staff is marked *a tempo* and *pp* (pianissimo).

The ninth staff is marked *per finire...* (to finish...). The tenth staff is marked *rall.* (rallentando). The eleventh staff is marked *rall. sempre di più* (rallentando sempre di più). The twelfth staff is marked *Fine*.

The score includes various musical notations such as triplets, first and second endings (8^a and 8^a), and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence.

Ek 2'nin devamı

ARAZBAR-BÜSELİK SAZSEMÂSİ

Cinuçen Tanrıkorur

Aksak remâî
(♩ = 120)

1. *mf*

2. *f*

3. *pp*

p

sfz

sfz

(biterken) (son)

The musical score is written in 10/8 time and consists of three systems. System 1 begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melody with a 'Cinuçen Tanrıkorur' vocal line and a piano accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*. System 2 continues the melody and accompaniment, marked with *f*. System 3 concludes the piece, marked with *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ek 2'nin devamı

4. *Exfer* ($\text{♩} = 204$)

The musical score is written for a single melodic line in 4/8 time. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of quarter note = 204. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/8 time signature. The music features a complex melodic line with many slurs and ties. The second staff continues the melodic line with a similar texture. The third staff has a 'pp' dynamic marking. The fourth staff has a 'p' dynamic marking. The fifth staff has a 'pp' dynamic marking. The sixth staff has a 'p' dynamic marking. The seventh staff has a 'pp' dynamic marking. The eighth staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Ek 2'nin devamı

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics "(aym tade)" and a piano accompaniment starting with a 4/8 time signature. The second system includes a piano accompaniment with various dynamics and performance instructions such as "rall.", "sakin (D=40)", "p cresc. rall. sempre", "rall. molto", and "vib.". The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

(k): Bir maraki sesle beraber tınlamanı için Karahli tınlacak yerde.

Ek 2'nin devamı

NEVESER Saz Semai

HAYDAR TATLIYAY

5)

3. Beslem

2.

4.

Neveser Saz Semaisi (Devamı)

H. Tatliyay

20)

2.

Ek 2'nin devamı

HICAZKÂR DOLAP

HAYDAR TATLIYAY

The musical score is presented in a single system with 11 staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 2/4. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, primarily using eighth and sixteenth notes. A 'cresc.' marking is present in the first staff. The score includes various dynamic markings such as 'p' and 'cresc.'. The piece concludes with a double bar line and a final cadence.

Ek 2'nin devamı

Nevâ Perdesinde
NEVA - HİCAZ Oyun Havası

HAYDAR TATLIYAY

The musical score is written for a single melodic line in 7/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo and dynamics are marked 'f' (forte). The score consists of 11 staves of music, each containing a series of rhythmic patterns and melodic phrases. The piece is characterized by its complex rhythmic structure and melodic ornamentation. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a final cadence.

Ek 2'nin devamı

ACEM KÜRDİ (Nale) *Saz Eseri* (Taksim : 333-857) HAYDAR TATLIYAY

13

h x x

h

Tealim

2. x

Acemkürdü - Saz Eseri (Nale) devamı
H. Tatliyay

2.9

Ek 2'nin devamı

KÜRDİLİ HICAZKÂR Peşrevi

HAYDAR TATLIYAY

I.

- 24 -

Tealim

II.

III.

Ek 2'nin devamı

K. Hicazkâr Pazarı (Devâmı)

No: 16

H. Tatlıgaya

-25-

Handwritten musical score for K. Hicazkâr Pazarı (Devâmı) by H. Tatlıgaya. The score consists of 11 staves of music in a single system. The notation is in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The music features a complex melodic line with many eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several triplets and slurs throughout. The piece ends with a double bar line and a fermata over the final notes. The number '25' is written at the beginning of the first staff, and 'F. ERG' is written at the bottom right of the last staff.

Ek 2'nin devamı

-1-

Sedd-i Araban (Sedaraban) Saz Semai

Beste
Z. Muh. Kesat Aysu
olsuncak
20. Kasım. 1919
No. 290

Birinci hâne

Teslim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

rall.

rall.

The image shows a handwritten musical score for a Saz Semai piece. It consists of ten staves of music. The first staff is labeled 'Birinci hâne'. The second staff is labeled 'Teslim'. The third staff is labeled 'İkinci hâne'. The fourth staff is labeled 'Üçüncü hâne'. The fifth staff is labeled 'Dördüncü hâne'. The sixth staff has a 'rall.' marking. The seventh staff has a 'rall.' marking. The eighth staff has a 'rall.' marking. The ninth staff has a 'rall.' marking. The tenth staff has a 'rall.' marking. The score is written in a style typical of early 20th-century Turkish musical notation.

Ek 2'nin devamı

- 2 -

Deste
M. Resat Aysu
20. Kasım 1933
No. 290

Dördüncü hâne'nin devamı

Sedd-i Araban (Şedaraban) Saz Semâi'nin Devamı Olsuncak

C) 4.125
 a tempo
 rall.
 a tempo
 rit. a tempo
 rit. a tempo
 rall.
 D) 4.125
 a tempo
 rall.
 a tempo
 4.126
 yavaş, yavaş ağır olarak sür'atlenerek Sarrâh
 animato

Ek 2'nin devamı

Deste
z-y. Muh. M. Resat Aşu
Olsoncağ
27. Nisan, 1978
NO. 292

Hicazkâr Saz Semâi

Birinci hâne

3. Testim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

A) Dördüncü hâne

rit. a tempo

Ek 2'nin devamı

-2-

Deste
Z. y. Muh. M. Kasat Aysu
alsuncak
27. Nisan 1976
NO. 292

Hicazkâr Saz Semâ'î'nin devamı

B) Öbürüncü hânenin devamı
♩ = 136 Andante - Ritr. rall. a tempo

♩ = 116 Ritiro

C) ♩ = 22 Agito

sür'atli . . . yavaş yavaş hızlanarak cresc.

Ek 2'nin devamı

Sayfa 1

Aksak Semaî
Semaî

ŞEHNAZ SAZ SEMAİSİ

M. Refik AYŞU
12 Ocak 1978 İstanbul
No : 291

The musical score is written in 5/8 time and consists of three systems of staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a section labeled '1. Hane' with a first ending bracket. The second system contains a section labeled 'Trinne' with a double bar line and repeat sign. The third system contains a section labeled '2. Hane' with a first ending bracket. The fourth system contains a section labeled '3. Hane' with a first ending bracket. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Ek 2'nin devamı

Sayfa 2

Sema1

ŞEHNAZ SAZ SEMAİSİ

M. Reşat Ayta
No : 291

4. Flöte

B)

pizz.

rit.

tempo

rit.

rit.

rit.

rit.

rit.

Ek 2'nin devamı

Sayfa 3

Semaî **ŞEHNAZ SAZ SEMAİSİ** *M. Reşat Arzu*
No : 291

ritardando

fine

Kaynak: M. Reşat ARSU'nun el yazma eserinden koparılmıştır.

Ek 2'nin devamı

MAKÂM : *ŞEŞ-İ ARŞAN*
 USÛL : *AKSAK ŞEHÂT*
 (2/4)

ŞEŞ-İ ARŞAN VEZ ŞEHÂSİ

GÜFTE : _____
 BESTE : *REŞAT AYRÜ*

The musical score consists of ten staves of notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' in a circle) throughout the piece. The score concludes with a double bar line and a circled '5' at the end of the final staff.

Ek 2'nin devamı

MAKAM : *Sema-i Araban*
 USUL : *Arbak Senâi*
 3. *Sema-i Araban Saz Senâisi*
 - 8 -

GÜFTE : _____
 BESTE : *Reşat Arsu*

4. (senâi)

MAKAM : *Sema-i Araban*
 USUL : *Arbak Senâi*
 4. *Sema-i Araban Saz Senâisi*
 - 8 -

GÜFTE : _____
 BESTE : *Reşat Arsu*

Ek 2'nin devamı

Sultani yegâh saz Semâisi

Daste
M. Resat Rysu
Dornova
10. Ekim. 1967.
No. 238.

Birinci hâne

Testim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

Ek 2'nin devamı

TEEMMÜL

Etüt 1 - Ud için

Şerif Muhiddin TARGAN
İstanbul / Çamlıca Nisan 1923

Allegretto

The musical score for 'TEEMMÜL' is written in a single staff with a treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Allegretto'. The score consists of 48 measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 34, 37, 40, 44, and 47 indicated at the beginning of their respective lines. The music is characterized by a steady, rhythmic flow of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring chords. The piece concludes with a final cadence in the 48th measure.

Ek 2'nin devamı

Teemmül - 2 -

50

54

59

64

67

71

77

80

83

86

89

93

Ek 2'nin devamı

KAPRİS I

Beste : Şerif Muhiddin Targan
İst. Çamlıca-Malikâne, 1923

Yayın No: 312

Allegretto. P: Çabuk

Allegro Çabuk

Ek 2'nin devamı

(Kaprîs I devamı)

The image displays a page of musical notation for a piece titled "(Kaprîs I devamı)". The score is written on ten staves, primarily using treble clefs. The first staff begins with the tempo marking "Allegro" and includes a "p" dynamic marking. The second staff features an "accel." marking. The third staff is marked "Allegro". The fourth staff includes the instruction "Piu. Celer." and contains fingering numbers (1, 2, 3, 4) and breath marks (N). The fifth staff has a "V" marking. The sixth staff includes a "V" marking and a "D" marking. The seventh staff has a "V" marking. The eighth staff has a "V" marking. The ninth staff has a "V" marking. The tenth staff has a "V" marking. The score is characterized by intricate rhythmic patterns, including many triplets and sixteenth-note runs. The notation is dense and detailed, typical of a technical exercise or caprice.

Ek 2'nin devamı

TEEMMÜL

Etüt 2 - Ud için

Şerif Muhiddin TARGAN

7

12

18

24

30

36

42

49

55

61

67

Ek 2'nin devamı

Teemüül - 2 -

73

78

83

89

95

101

107

113

119

124

130

135

The musical score for 'Teemüül - 2 -' consists of 13 staves of music. Each staff begins with a measure number: 73, 78, 83, 89, 95, 101, 107, 113, 119, 124, 130, and 135. The music is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the 135th measure.

Teemüül - 3 -

141

146

149

The musical score for 'Teemüül - 3 -' consists of 3 staves of music. Each staff begins with a measure number: 141, 146, and 149. The music is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the 149th measure.

Ek 2'nin devamı

(Koşan Çocuk'un devamı)

The musical score consists of ten staves of music. The first staff is the melody, followed by nine staves of accompaniment. The notation is dense with rhythmic patterns and includes various fingerings and articulation marks. The piece ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Ek 2'nin devamı

KAPRİS II

Beste: Şerif Muhiiddin Targan
İst. Çamlıca-Malikâne, 1924

Yayın No: 313

Allegro. Çabuk.

The musical score is presented in 11 staves. The first staff starts with the tempo marking "Allegro. Çabuk." and the key signature of one flat. The music is highly rhythmic and technical, featuring many sixteenth and thirty-second notes. There are numerous fingering numbers (1-4) and dynamic markings (AV, N., D., G) throughout the piece. The score ends with a double bar line and a "+" sign below the final staff.

9. ÖZ GEÇMİŞ ve İLETİŞİM BİLGİLERİ

Ömeroğlu, **** yılında ** doğdu. İlk ve ortaokul öğrenimini Milli Egemenlik İlköğretim Okulunda tamamladı. 2005 yılında Trabzon İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün Türk Sanat Müziği Topluluğu'nda müzik hayatı başladı. Bu topluluk içerisinde korist olarak görev yaparken bir yandan Şef Ergin Ören'den 3 yıl süren bir keman eğitimi aldı. Bu çatı altında birçok konserde yer aldı. Lise öğrenimini 2009 yılında başlayarak Trabzon Cumhuriyet Lisesi'nde gördü. Lisede sayısal bir sınıf öğrencisi olarak çalışmalarına devam ederken bir yandan özel bir kurumda müzik bölümleri yetenek sınavları için hazırlandı. 2013 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi Müzik Eğitimi bölümünü kazandı. Aynı yıl içerisinde öğrenimine devam ederken TRT Trabzon Türk Sanat Müziği Gençlik Korusu'na sazende olarak katıldı. TRT Ankara, İstanbul ve İzmir radyosu sanatçılarıyla beraber birçok konserde yer aldı. Üniversite öğrenimi devam ederken bir yandan Trabzon Liselerinden Yetişenler Derneği ve Akçaabat Belediyesi Türk Sanat Müziği Topluluğu'nda sazende olarak görev yaparak birçok konserde yer aldı. Karadeniz Teknik Üniversitesi Müzik Bölümü Korusu adıyla kurulan sonrasında Olimbera Voice ismini alan çok sesli koroda korist olarak görev yaptı. Yurtiçi ve yurtdışı birçok etkinliklerde yer aldı. Ulusal bir proje olan 100 Ses Gençlik Korusu'na katılarak etkinliklerde ve festivallerde bulundu. Trabzon'da özel kurumlarda keman eğitmeni olarak çalıştı. Ana dal enstrümanı keman olup, ud ve piyano da çalmaktadır. 1 yıl süren İngilizce hazırlık okumuştur. İngilizce eğitimine halen özel bir kurumda devam etmektedir.

İLETİŞİM BİLGİLERİ

Adres: ****

E-Posta: ****