



**T.C
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR ANA BİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**TÜRKÜ DÜZENLEMELERİNE YÖNELİK UYGULAMALARIN GİTAR
PERFORMANSINA ETKİSİ**

DOKTORA TEZİ

Mehmet KAYA

Malatya-2025

**T.C
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR ANA BİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**TÜRKÜ DÜZENLEMELERİNE YÖNELİK UYGULAMALARIN GİTAR
PERFORMANSINA ETKİSİ**

DOKTORA TEZİ

Mehmet KAYA

Danışman: Prof. Dr. Engin Gürpınar

Malatya-2025

	KABUL ONAY FORMU	Doküman No	İNÜ-KYS-FRM-142
		Yayın Tarihi	19.08.2019
		Revizyon No	
		Revizyon Tarihi	
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ			

**İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ**

**TÜRKÜ DÜZENLEMELERİNE YÖNELİK UYGULAMALARIN GİTAR
PERFORMANSINA ETKİSİ**

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
PROF. DR. ENGİN GÜRPINAR

HAZIRLAYAN
MEHMET KAYA

Jürimiz tarafından 07/11/2025 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda bu tez **oybirliği /oyçokluğu** ile başarılı bulunarak Güzel Sanatlar **Anabilim** Dalı **Doktora** Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvanı Adı Soyadı

İmza

- | | |
|-------------------------------|-------|
| 1. Prof. Dr. Engin GÜRPINAR | |
| 2.Doç. Dr. Kübra Dilek TANKIZ | |
| 3.Doç. Dr. Mehmet ÖZKANOĞLU | |
| 4.Doç. Dr. Ferdi KARAÖNÇEL | |
| 5.Dr. Öğr. Üyesi Ezlam SUSAM | |

O N A Y

Bu tez, İnönü Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri üyeleri tarafından kabul edilmiş ve Enstitü Yönetim Kurulu'nun .../.../20... tarih ve 20.../..... sayılı Kararıyla da uygun görülmüştür.

Prof. Dr. Eyüp İZCİ
Enstitü Müdürü

ONUR SÖZÜ

Prof. Dr. Engin GÜRPINAR'ın danışmanlığında doktora tezi olarak hazırladığım ***Türkü Düzenlemelerine Yönelik Uygulamaların Gitar Performansına Etkisi*** başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Mehmet KAYA



ÖNSÖZ

Bu araştırma süreci boyunca bilgi birikimi, rehberliği ve desteğiyle çalışmamın her aşamasında yol gösteren değerli danışmanım **Sayın Prof. Dr. Engin GÜRPINAR’a**,

Tez izleme süreci ile nitel veri analizine yönelik değerli katkı ve yönlendirmelerinden dolayı **Sayın Doç. Dr. Kübra Dilek TANKIZ’a**, tez izleme sürecindeki yapıcı öneri ve destekleri için **Sayın Dr. Öğr. Üyesi Ezlam SUSAM’a**,

Performans değerlendirme formunun hazırlanması ve değerlendirme aşamalarındaki değerli katkılarından dolayı **Sayın Prof. Dr. Onur ZAHAL** ve **Sayın Doç. Dr. Muhittin ÖZDEMİR’e**, formun değerlendirme sürecine sağladıkları değerli destekleri için **Sayın Doç. Dr. Mehmet ÖZKANOĞLU**, **Sayın Doç. Dr. Cem ÇELİKSIRT** ve **Sayın Öğr. Gör. Ruşen Utku ÖZKANOĞLU’na** en içten teşekkürlerimi sunarım.

Doktora sürecinde hep yanımda olan **Derya YAZICI** ve **Yeşim ALDEMİR’e**,

Çalışma grubu **öğrencilerine**,

Ayrıca tez sürecine katkı sunan değerli arkadaşlarıma ve her zaman yanımda olup beni koşulsuz destekleyen sevgili aileme minnettarlığımı ifade ederim.

Akademik yolculuğumun bu önemli durağında bana yol gösteren, yüreklendiren ve destek olan herkese; gönümünden derilmiş bir deste çiçekle en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Mehmet KAYA

ÖZET

TÜRKÜ DÜZENLEMELERİNE YÖNELİK UYGULAMALARIN GİTAR PERFORMANSINA ETKİSİ

KAYA, Mehmet

Doktora, İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi
Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı

Danışmanı: Prof. Dr. Engin Gürpınar
Kasım-2025, XVI+ 157 sayfa

Klasik gitarın Türkiye’ de kullanımına bakıldığında öncelikle bireysel çabalarla öğrenildiği ve öğretildiği zamanla halka yayıldığı ve 1970’li yıllardan itibaren eğitim kurumlarında bir ders olarak okutulduğu bilinmektedir. Bu sürecin başlarında Arenas, Carulli, Mourat gibi uluslararası düzeyde bilinen birçok klasik gitar metodu kullanılmış, Türk gitaristler yetiştikçe bu yaygın metotlara benzer ama onlardan farklı olarak içinde Türk müziği düzenlemelerin de yer aldığı ulusal çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Klasik gitar, Türk halk müziği bağlamında yeni diyebileceğimiz bu çalışmalarla beraber klasik gitar öğretimine yönelik yapılan etüt ve eserlerin sayısının artarak yayıldığı, mesleki ve özengen gitar eğitiminde daha görünür bir hale geldiğini söyleyebiliriz. Sürece katkı sağlayacağı düşünülererek tasarlanan bu çalışma; klasik gitar icrasında yaygın olarak kullanılan legato, tirando ve arpej gibi tekniklerin Türk halk müziği motifleriyle bütünleştirilmesiyle oluşturulan etütler ve türkü uyarlamalarının/ düzenlemelerinin, İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği lisans programı gitar derslerinde uygulanmasının, öğrencilerin gitar performans düzeylerine etkilerini ortaya koymak ve bu etkilere ilişkin öğrenci görüşlerini değerlendirmek amacıyla gerçekleştirilmiştir.

Bu araştırmada, nitel ve nicel araştırma yaklaşımlarının bir arada kullanıldığı karma yöntem benimsenmiş olup açımlayıcı sıralı desen temel alınmıştır. Nicel boyutta tek gruplu öntest–sontest modeli kullanılırken, nitel boyutta durum çalışması deseninin özelliklerinden yararlanılmıştır. Nicel veriler, “Gitar Performans Başarı Formu” aracılığıyla; nitel veriler ise çalışma grubunda yer alan öğrencilere uygulanan “Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu” ile toplanmıştır. Uygulama sürecinde, öğrenciler için hazırlanan alıştırma, etüt ve türkü düzenlemelerinin yanı sıra öntest ve sontest uygulamaları gerçekleştirilmiş, bu performansların video kayıtları alan uzmanı tarafından teknik, müzikalite ve toplam performans boyutlarında değerlendirilmiştir.

Elde edilen nicel veriler Shapiro–Wilk testi ile normallik açısından incelenmiş ve eşleştirilmiş örneklem t-testi ile analiz edilmiştir. Nitel veriler ise içerik analizi ile çözümlenmiş, tema, alt tema ve kodlar şeklinde yapılandırılmıştır.

Çalışmanın sonucunda, kültürel bağlam içeren materyallerin klasik gitar eğitimine entegrasyonunun, hem teknik gelişime hem de müzikal ifade becerisinin gelişimine anlamlı katkılar sağladığı görülmüştür. Ayrıca, bilindik ezgilerle oluşturulan repertuvarın öğrencilerin motivasyonunu yükselttiği, öğrenme istekliliğini artırdığı ve çalışma sürelerine doğrudan yansıdığı belirlenmiştir. Sonuç olarak, klasik gitar pedagojisinin yalnızca Batı müziği repertuarıyla sınırlı kalmayıp, yerel müzik kültüründen beslenen çok boyutlu bir yaklaşımla yeniden ele alınmasının, hem teknik hem de duyuşsal boyutta öğrenme niteliğini artıran etkili bir strateji olduğu ortaya konmuştur.

Anahtar Sözcükler: Klasik Gitar, Türk Halk Müziği Düzenlemeleri, Gitar uyarlamaları

ABSTRACT

THE IMPACT OF FOLK SONG ARRANGEMENT PRACTICES ON GUITAR PERFORMANCE

KAYA, Mehmet

PhD, İnönü University, Institute of Educational Sciences, Department of Fine Arts
Education, Division of Music Education

Thesis Supervisor: Prof. Dr. Engin Gürpınar
November -2025, XVI+ 157 pages

When examining the use of the classical guitar in Turkey, it is observed that the instrument was initially learned and taught through individual efforts, gradually gaining popularity among the public, and later—beginning in the 1970s—was formally incorporated into educational institutions as an academic course. In the early stages of this process, several internationally recognized classical guitar methods, such as those by Arenas, Carulli, and Mourat, were utilized. As Turkish guitarists began to emerge, national studies were developed that, while similar to these widely used methods, differed by incorporating arrangements of Turkish music within their pedagogical content. With these relatively recent studies conducted within the context of classical guitar and Turkish folk music, it can be stated that the number of etudes and compositions written for classical guitar education has increased and become more widespread, gaining greater visibility in both professional and amateur guitar training. Designed with the intention of contributing to the field, this study aimed to investigate the effects of etudes and folk song arrangements—created by integrating techniques commonly used in classical guitar performance such as *legato*, *tirando*, and *arpeggio* with Turkish folk music motifs—on students’ guitar performance levels when implemented in the undergraduate guitar courses of İnönü University Faculty of Education, Department of Music Education. In addition, the study sought to evaluate students’ opinions regarding the impact of these practices.

In this research, a mixed-methods approach combining both qualitative and quantitative methodologies was adopted, based on an explanatory sequential design. In the quantitative dimension, a single-group pretest–posttest model was employed, while in the qualitative dimension, the characteristics of a case study design were utilized. Quantitative data were collected through the *Guitar Performance Achievement Form*, while qualitative data were obtained using a *Semi-Structured Interview Form*

administered to the students in the study group. During the implementation process, exercises, etudes, and folk song arrangements prepared for the students were applied alongside pretest and posttest assessments. The recorded performances were evaluated by a field expert in terms of technique, musicality, and overall performance. The quantitative data obtained were examined for normality using the Shapiro–Wilk test and analyzed with a paired samples t-test. Qualitative data were analyzed using content analysis and structured into themes, subthemes, and codes.

The results of the study revealed that the integration of culturally contextualized materials into classical guitar education made significant contributions to both technical development and the enhancement of musical expression skills. Furthermore, it was determined that a repertoire consisting of familiar melodies increased students' motivation, enhanced their willingness to learn, and had a direct impact on their practice duration. In conclusion, it was demonstrated that re-evaluating classical guitar pedagogy through a multidimensional approach nourished by local musical culture—rather than being limited solely to the Western music repertoire serves as an effective strategy that enhances the quality of learning in both technical and affective dimensions.

Keywords: Classical Guitar, Turkish Folk Music Arrangements, Guitar Adaptations

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ.....	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZET	vi
ABSTRACT.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	x
TABLolar LİSTESİ	xiv
ŞEKİL RESİMLER LİSTESİ	xv
RESİMLER LİSTESİ	xvi

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu.....	1
1.2. Problem Cümlesi ve Alt Problemler	3
1.3. Araştırmanın Amacı.....	4
1.4. Araştırmanın Önemi	4
1.5. Araştırmanın Sayıtları.....	5
1.6. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	5
1.7. Tanımlar.....	5

BÖLÜM II

KURAMSAL BİLGİLER

2.1. Kuramsal Bilgiler.....	6
2.1.1. Müzik Eğitimi	6
2.1.1.1. Amatör (Özengen) Müzik Eğitimi	9
2.1.1.2. Mesleki (Profesyonel) Müzik Eğitimi	9
2.1.2. Çalgı Eğitimi.....	10
2.1.2.1. Teknik Çalışmalar	11
2.1.2.2. Müzikal İfade	12
2.1.2.3. Sahneleme	12
2.1.2.4. Kodaly Yöntemi.....	13
2.1.2.5. Dalcroze Yöntemi	13
2.1.2.6. Orff Yöntemi.....	13

2.1.2.7. Suzuki Yöntemi	14
2.1.3. Klasik Gitar Tarihi	14
2.1.4. Klasik Gitarda Kullanılan Teknikler ve Müzikalite	21
2.1.5. Türkiye’de Klasik Gitar ve Eğitimi	29
2.1.6. Halk Müziği	36
2.1.7. Türk Halk Müziğinde Çokseslilik Meselesi	38
2.1.8. Türk Halk Müziğine Yönelik Klasik Gitar Düzenlemeleri	46
2.2. İlgili Yayınlar.....	50

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli	63
3.1.1. Araştırmanın Nicel Boyutu	64
3.1.2. Araştırmanın Nitel Boyutu.....	64
3.2. Çalışma Grubu	65
3.3. Veri Toplama Araçları	66
3.3.1. Klasik gitar Performans Değerlendirme Formu.....	66
3.3.2. Öğrenci Görüşme Formu	67
3.3.3. Nicel Boyutta Geçerlik ve Güvenirlik	68
3.3.4. Nitel Boyutta Geçerlik ve Güvenirlik.....	69
3.4. Veri Toplama Süreci	70
3.4.1. Deney İşlem	71
3.4.2. Deneysel Süreçte Araştırmacının Rolü.....	72
3.5. Veri Analizi.....	73
3.5.1. Nicel Veri Analizi	73
3.5.2. Nitel Veri Analizi.....	74

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUM

4.1. Türkü Düzenlemelerine Yönelik Uygulamaları Kapsayan Çalışma Programının Gitar Çalma Performansına Etkilerine İlişkin Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar	76
4.1.1. Öntest Sontest Karşılaştırmasına İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	77
4.1.2. Birinci Değerlendiriciye İlişkin Bulgular ve Yorumlar	78
4.1.3. İkinci Değerlendiriciye İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	80

4.1.4. Üçüncü Değerlendiriciye İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	82
4.1.5. Dördüncü Değerlendiriciye İlişkin Bulgular ve Yorumlar	84
4.1.6. Beşinci Değerlendiriciye İlişkin Bulgular ve Yorumlar	86
4.2. Türkü Düzenlemelerine Yönelik Uygulamaları Kapsayan Çalışma Programının Gitar Çalma Performansı Üzerindeki Etkilerine İlişkin Öğrenci Görüşleri Doğrultusunda Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar.....	88
4.3. Türkü Düzenlemelerine Yönelik Uygulamaları Kapsayan Çalışma Programının, Öğrencilerin Sağ ve Sol El Teknik Gelişimlerine İlişkin Görüşleri Doğrultusunda Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar	91
4.4. Türkü Düzenlemelerine Yönelik Uygulamaları Kapsayan Çalışma Programının, Öğrencilerin Müzikal Gelişimlerine İlişkin Görüşleri Doğrultusunda Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar	93
4.5. Klasik Gitar Eğitiminde, Türkü Düzenlemelerine Yönelik Oluşturulan Repertuvar İle Batı Gitar Repertuarı Kullanım Tercihine İlişkin Öğrenci Görüşleri Doğrultusunda Ulaşılan Bulgular ve Yorumlar	95
Karma Repertuvar.....	95

BÖLÜM V

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç ve Tartışma	99
5.1.1. Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puanlarına İlişkin Sonuçlar ve Tartışma	99
5.1.2. Türkü Düzenlemelerine Yönelik Uygulamaları Kapsayan Çalışma Programının Gitar Çalma Performansı Üzerindeki Etkilerine İlişkin Öğrenci Görüşleri Doğrultusunda Elde Edilen Sonuçlar ve Tartışma.....	102
5.1.3. Türkü Düzenlemelerine Yönelik Uygulamaları Kapsayan Çalışma Programının, Sağ ve Sol El Teknik Gelişime Etkileri Bakımından Öğrenci Görüşlerine İlişkin Sonuçlar ve Tartışma	104
5.1.4. Türkü Düzenlemelerine Yönelik Uygulamaları Kapsayan Çalışma Programının Müzikalite Üzerindeki Etkilerine İlişkin Sonuçlar ve Tartışma	105
5.1.5. Klasik Gitar Eğitiminde, Türkü Düzenlemeleriyle Oluşturulan Repertuvar İle Batı Klasik Gitar Repertuarı Kullanım Tercihine Yönelik Öğrenci Görüşlerine İlişkin Sonuçlar ve Tartışma	106
5.2. Öneriler	108

KAYNAKÇA.....	110
EKLER	122
Ek 1. Performans Değerlendirme Formu	122
Ek 2. Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu	123
Ek 3. Etik Kurul İzni.....	124
Ek 4. Uzman Onay Formu	125
Ek 5. Düzenleme/Uyarlama ve Etütler	130
Ek 6. Öntest Eserleri	139
Ek 7. Sontest Eserleri.....	142
Ek 8. Ders Planı	147
Ek 9. Örnek Ders Görüntüleri.....	157

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Öğrencilerin çeşitli Değişkenlerine Göre Dağılımları.....	65
Tablo 2. Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puanlarına İlişkin Normallik Testi Sonuçları	73
Tablo 3. Uzman Puanlamaları Arasındaki Uyum Düzeyi (Kendall W Uyum Katsayısı)	74
Tablo 4. Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puanlarına İlişkin Betimsel İstatistik Sonuçları.....	76
Tablo 5. Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puanları Arasındaki Farka Yönelik Eşleştirilmiş Örneklem t-Testi Sonuçları.....	77
Tablo 6. Birinci Değerlendiricinin Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puanları Arasındaki Farka Yönelik Eşleştirilmiş Örneklem t-Testi Sonuçları	79
Tablo 7. İkinci Değerlendiricinin Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puanları Arasındaki Farka Yönelik Eşleştirilmiş Örneklem t-Testi Sonuçları.....	80
Tablo 8. Üçüncü Değerlendiricinin Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puanları Arasındaki Farka Yönelik Eşleştirilmiş Örneklem t-Testi Sonuçları	82
Tablo 9. Dördüncü Değerlendiricinin Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puanları Arasındaki Farka Yönelik Eşleştirilmiş Örneklem t-Testi Sonuçları.....	84
Tablo 10. Beşinci Değerlendiricinin Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puanları Arasındaki Farka Yönelik Eşleştirilmiş Örneklem t-Testi Sonuçları	86
Tablo 11. 1. araştırma sorusu kapsamında elde edilen görüşmelerden türetilen tema, alt tema ve kodlar ile frekans (f) değerleri	88
Tablo 12. 2. araştırma sorusu kapsamında elde edilen görüşmelerden türetilen tema, alt tema ve kodlar ile frekans (f) değerleri	91
Tablo 13. 3. araştırma sorusu kapsamında elde edilen görüşmelerden türetilen tema, alt tema ve kodlar ile frekans (f) değerleri	93
Tablo 14. 4. araştırma sorusu kapsamında elde edilen görüşmelerden türetilen tema, alt tema ve kodlar ile frekans (f) değerleri	95

ŞEKİL RESİMLER LİSTESİ

Şekil 1. Öğrencilerin Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puan Ortalamaları	78
Şekil 2. Birinci Değerlendiricinin Katılımcılara İlişkin Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puan Ortalamaları.....	80
Şekil 3. İkinci Değerlendiricinin Katılımcılara İlişkin Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puan Ortalamaları.....	82
Şekil 4. Üçüncü Değerlendiricinin Katılımcılara İlişkin Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puan Ortalamaları.....	84
Şekil 5. Dördüncü Değerlendiricinin Katılımcılara İlişkin Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puan Ortalamaları	85
Şekil 6. Beşinci Değerlendiricinin Katılımcılara İlişkin Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puan Ortalamaları.....	87

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1. “Gitar Çalan Adam”, Ankara Arkeoloji Müzesi, Hitit Dönemi. 16
- Resim 2. Sol tarafta Guitarra Latina, sağ Tarafta Guitarra Morisca görülmektedir:
“Yaklaşık 1260 yılına ait bu örnek İspanya’da ‘Cantigas de Santa Maria’
adlı elyazması şarkı koleksiyonlarından günümüze ulaşmıştır.” 18
- Resim 3. “1536 yılında, gitar tarihinin ilk yazılı örneği olarak kabul edilen İspanyol
besteci Luis Milan’ın (1500-1561) “El Maestro” adlı kitabının kapağında,
Orpheus’un elinde gitarın atası olarak kabul edilen vihuela görülmektedir” . 18
- Resim 4. Tirando Tekniği 21
- Resim 5. Apoyando Tekniği 22

BÖLÜM I

GİRİŞ

Bu bölümde araştırmanın problem durumu, amacı, önemi, problem cümlesi, alt problemleri, sayıtlar, sınırlılıklar ve tanımlar yer almaktadır.

1.1. Problem Durumu

Türk müziği çok seslendirme çalışmaları, özellikle cumhuriyetin ilanıyla birlikte müziksel dönüşüm süreçleri açısından ivme kazanmış ve bu alandaki araştırma ve uygulamalar günümüzde daha geniş bir yelpazeye yayılmıştır. Bu süreçte çok sesli müzik üretimi, devlet politikalarıyla desteklenmiş ve eğitim kurumlarında organize ve planlı müzik öğretimi modelleri geliştirilmeye başlanmıştır. Bu doğrultuda, halk müziği repertuvarının çok sesli düzenlemeleri de çağdaş Türk müziği söyleminin temel unsurlarından biri hâline gelmiştir. Bu süreçte geleneksel halk ezgi ve motiflerin Batı müziğinin armonik ve yapısal araçları kullanılarak çağdaş bir zemine kavuşması amaçlanmış ve kimi müzikologlar tarafından “çağdaş Türk müziği” olarak ifade edilen özgün bir sentez ortaya çıkarmaya çalışılmıştır. Buna yönelik yapılan çalışmalara bakıldığında bu sentezin, özellikle piyano ve yaylı çalgılar ile başladığı ve geliştiği, zamanla klasik gitar icrasına da yansıdığı görülmektedir.

Türkiye’de mesleki müzik eğitimi kapsamında verilen çalgı eğitimi, çeşitli eğitim kademelerinde yer almakta ve farklı kurumlarda sürdürülmektedir. Bu bağlamda klasik gitar eğitimi; devlet konservatuvarları, eğitim fakülteleri müzik öğretmenliği anabilim dalları, sanatlar fakültelerinin müzik bölümleri ve güzel sanatlar liseleri bünyesinde yürütülmektedir. Ancak söz konusu kurumlarda klasik gitar eğitiminin içeriği ve yöntemi bakımından çoğunlukla gitar eğitimcilerinin bireysel pedagojik tercihleri doğrultusunda şekillenmektedir. Bunun temel nedeni, klasik gitar ders içeriğine yönelik, güzel sanatlar liseleri dışında diğer kurumlar tarafından benimsenmiş ortak bir müfredatın oluşturulamaması ve öğretim sürecinin büyük ölçüde bireysel inisiyatiflere dayalı kalmasıdır.

Türkiye’de klasik gitarın bireysel çalgı eğitimi kapsamında yaygın olarak tercih edilmesine rağmen, özellikle yerli kültürel öğeleri temel alan çok sesli uygulamalarında da sistemli ve süreklilik arz eden bir metodolojik yaklaşım henüz yeterince oluşturulamamıştır. Alan yazını incelendiğinde, klasik gitar için yazılmış solo eserlerin,

ikili-üçlü gitar düzenlemelerinin, çeşitli orkestra çalışmalarının ve Batı klasik müziğine dayalı transkripsiyonların yoğunlukta olduğu görülmektedir. Ne var ki bu repertuvarın önemli bir kısmı Batı müziği kökenli olduğu ve yerel müzikal öğeleri içeren materyallere sınırlı düzeyde yer verildiği dikkat çekmektedir. Bu durum, sadece öğretimsel bir eksiklik değil, aynı zamanda kültürel temsil açısından da önemli bir boşluğa işaret etmektedir.

Halk müziği, Türkiye'nin zengin müziksel mirasının önemli bir parçasıdır ve bireylerin kültürel kimlik oluşumunda önemli rol oynamaktadır. Bu bağlamda klasik gitar eğitiminde yerel halk ezgilerine, türkülere ve melodik motiflere yer verilmesi, öğrencilerin aidiyet duygusunu artırmakta ve çalgı eğitimine olan ilgilerini desteklemektedir. Alanda yapılan çeşitli akademik çalışmalar da öğrencilerin aşına oldukları melodik yapılarla karşılaştıklarında çalgıya yönelik motivasyonlarının arttığını ve performans becerilerinin olumlu yönde etkilendiğini ortaya koymaktadır (Ayyıldız, 2024; Bozyiğit ve Birel, 2023; Doğru, 2022; Özdek, 2013; Tabak, 2016; Toptaş, 2012).

Halk müziği içerikli klasik gitar düzenlemeleri oluşturulurken karşılaşılan bazı yapısal sorunlar da mevcuttur. Özellikle Türk müziğinde yer alan mikrotonal yapıların, klasik gitarın batılı ses sistemiyle teknik olarak birebir karşılık bulamaması belirli teknik ve teorik uyarlama sorunlarına neden olmaktadır. Mikrotonal (koma) yapıların klasik gitar üzerinde doğal yollarla üretilmemesi, makamsal nitelikteki eserlerin icrasında sınırlılıklar doğurmaktadır. Bu nedenle klasik gitar eğitimine yönelik halk müziği uyarlamaları yapılırken makam temelli yaklaşım yerine yerel ezgilerin karakteristik, ritmik ve melodik dokularına odaklanması daha işlevsel bir yöntem olarak düşünülebilir.

Bu bağlamda öğrencilerin yerel müzik kültüründen beslenen, melodik olarak aşına oldukları ezgilere dayalı eğitim materyallerinin kullanılması, yalnızca teknik gelişimlerine değil aynı zamanda estetik ve ifade becerilerine de katkı sağlamaktadır (Kaya, 2010; Öncel, 2021). Böyle bir yaklaşım, bireyin kültürel geçmişinden beslenen müzikal anlatım biçimlerini destekleyerek çalgı öğretim sürecini daha anlamlı ve bütüncül bir hâle getirmektedir. Eğitimde kültürel çeşitliliğin yansıtılması, bireyin yalnızca bir icracı değil aynı zamanda kültürel bir taşıyıcı olarak yetişmesini desteklemektedir.

Sonuç olarak Türkiye’de klasik gitar eğitiminin Batı müziği merkezli geleneksel yaklaşımlarının yanında, halk müziği temelli yerli kaynaklarla da zenginleştirilmesi gerekliliği açıktır. Bu doğrultuda, pedagojik geçerliliği olan ve uygulamada karşılık bulan yeni metot ve materyallerin geliştirilmesi, klasik gitar eğitiminde hem yöntemsel hem de kültürel anlamda önemli bir ilerleme sağlayacaktır.

Bu bağlamda halk müzikleri ezgi ve motifleri ile klasik gitar tekniklerinin harmanlanmasıyla oluşturulan çoksesli etüt ve düzenlemelerin gitar sınıfı öğrencilerinin gitar çalma performanslarına nasıl bir katkı sağlayacağı ve bu sürecin etkileri bakımından öğrenci görüşlerinin belirlenmesi araştırmanın problem durumunu oluşturmaktadır.

1.2. Problem Cümlesi ve Alt Problemler

“Türkü düzenlemelerine yönelik uygulamaların gitar performansına etkisi nedir?” problem cümlesini oluştururken, alt problemler aşağıdaki gibidir.

1. Türkü düzenlemelerine yönelik uygulamaları kapsayan çalışma programının gitar çalma performansına etkilerine ilişkin;
 - a) Teknik,
 - b) Müzikal,
 - c) Toplam performans,

bakımından öntest ve sontest puanları arasında anlamlı bir fark var mıdır?

2. Türkü düzenlemelerine yönelik uygulamaları kapsayan çalışma programının gitar çalma performansı üzerindeki etkilerine ilişkin öğrenci görüşleri nelerdir?
3. Türkü düzenlemelerine yönelik uygulamaları kapsayan çalışma programının, sağ ve sol el teknik gelişime etkileri bakımından öğrenci görüşleri nelerdir?
4. Türkü düzenlemelerine yönelik uygulamaları kapsayan çalışma programının müzikalite üzerindeki etkilerine ilişkin öğrenci görüşleri nelerdir?
5. Klasik gitar eğitiminde, türkü düzenlemeleriyle oluşturulan repertuvar ile Batı klasik gitar repertuvarı kullanım tercihine yönelik öğrenci görüşleri nelerdir?

1.3. Araştırmanın Amacı

Üniversitelerin lisans düzeyinde klasik gitar eğitimine bakıldığında belli başlı gitar metotlarının kullanıldığı bunun yanında çoğunlukla klasik gitar dağarcığından oluşan eserlerin öğretildiği bilinmektedir. Özellikle son yıllarda bu dağarcığa Anadolu motifleri ile yapılmış özgün eser ile türkü düzenlemeleri de eklenmiştir. Klasik gitarın Türk müziği motifleri kullanılarak ve var olan türkülerin klasik gitar teknikleriyle harmanlanıp öğretilmesine yönelik birçok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar incelendiğinde çoğunlukla öğrencilerin önce Türk müziği makam yapısını öğrenmeleri daha sonra gitarda uygulamaları istenmektedir. Bunlardan farklı olarak bu araştırma klasik gitar eğitimine yönelik makam bilme kaygısı taşımadan öğrencilere bu topraklara ait aşına olabileceği ezgi ve motifler kullanılarak gitar öğretimini hedeflemektedir. Bu çalışma, Türk halk müziği ile klasik gitar icrasında sıkça kullanılan legato, tirando ve arpej gibi tekniklerin harmanlanmasıyla oluşturulan etütler ile türkü uyarlamalarının/düzenlemelerinin gitar derslerinde kullanımının, öğrencilerin gitar performans düzeylerine etkilerini ortaya koymayı ve bu etkilere ilişkin öğrenci görüşlerini belirlemeyi amaçlamaktadır.

1.4. Araştırmanın Önemi

Anadolu insanının halk müziği ezgileri ve melodik motiflerine, Batı müziği formlarına kıyasla çok daha yakın ve aşına olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, müzik eğitimi literatüründe yer alan öğretim ilke ve yöntemlerinden “yakından uzağa” ilkesi göz önünde bulundurulduğunda, klasik gitar öğretiminde yerel halk müziği materyallerinin kullanılmasının öğrenciler üzerindeki olumlu etkileri çeşitli araştırmalarda ortaya konmuştur. Halk müziği kaynaklı ezgiler, öğrencilerin kültürel aidiyet duygusunu güçlendirmekte, müzikal ifade yetkinliklerini artırmakta ve öğrenme motivasyonlarını desteklemektedir.

Bu araştırma, İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği programında öğrenim gören öğrenciler üzerinde gerçekleştirilmiş olup, türkü temelli etütler ile klasik gitara uyarlanmış türkü düzenlemelerinin öğretim sürecine etkilerini incelemektedir. Söz konusu uygulama, öğrencilerin gitar performans düzeylerinde meydana gelen gelişmeleri ortaya koyması ve bu sürece ilişkin öğrenci görüşlerini yansıtması bakımından önem teşkil etmektedir.

Ayrıca, klasik gitar eğitiminin yalnızca Batı müziği repertuvarına dayalı olarak değil, yerel müzik kültüründen de beslenen çok boyutlu bir anlayışla yürütülmesinin önemini ortaya koyan bu çalışma, bu yönüyle hem mesleki hem de özengen müzik eğitimi alanlarında klasik gitar öğretimine katkı sağlayacak niteliktedir.

1.5. Araştırmanın Sayıltıları

- * Araştırmada çalışma grubu için hazırlanan Halk müziği içerikli etüt ve düzenlemelerin araştırmanın amacına uygun hazırlandığı,
 - * Hazırlanan Halk müziği içerikli etütlerin halk müziği ve motiflerini temsil ettiği,
 - * Çalışma grubunun hazırlanan çalışma programına samimi ve özenli yaklaştığı,
 - * Çalışma grubunun yarı yapılandırılmış görüşme sorularına samimi cevaplar verdiği,
 - * Performans değerlendirme formlarının yansız bir şekilde doldurulduğu,
- araştırmanın sayıltılarını oluşturmaktadır.

1.6. Araştırmanın Sınırlılıkları

- *Çalışma grubunun İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği birinci, üçüncü ve dördüncü sınıf gitar öğrencilerinden oluşması,
 - *Çalışma grubunun 6 öğrenciden oluşması, (Gitar sınıfındaki öğrenci sayısının sınırlı olması nedeniyle uygulama, tek grup ile gerçekleştirilmiştir.
 - *Çalışma programın 10 haftalık süreden oluşması,
- araştırmanın sınırlılıklarını oluşturmaktadır.

1.7. Tanımlar

Alıştırma: Bir beceriyi, bilgiyi kazanmak için yapılan tekrar; temrin, talim, egzersiz. (<https://sozluk.gov.tr/>)

Eser: Emek sonucu ortaya konan ürün; yapıt; iz. (<https://sozluk.gov.tr/>)

Etüt: Ön çalışma. (<https://sozluk.gov.tr/>)

Motif: Bestenin bir parçasına çeşitli yönlerden birlik sağlayan belirleyici küçük birim; örge: (<https://sozluk.gov.tr/>)

BÖLÜM II

KURAMSAL BİLGİLER

Bu bölümde araştırmanın kuramsal çerçevesi ve ilgili yayınlar yer almaktadır.

2.1. Kuramsal Bilgiler

2.1.1. Müzik Eğitimi

Müzik eğitimi, felsefi bir bakış açısıyla ele alındığında bireyin entelektüel, duygusal ve sosyal gelişimine katkıda bulunan önemli bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır. Filozoflar, müziğin sadece bir sanat dalı değil, aynı zamanda insan deneyiminin derinliklerine inen bir ifade biçimi olduğunu belirtirler. Örneğin Platon, müzikle yapılan eğitimin diğer eğitimlerden daha üstün olduğunu belirtmiş, müziğin ritim ve ahenginin ruhun içine işleyerek kavrama yetisini geliştirdiğini belirtmiştir. Müzik eğitiminin bireyin düşünme yetisine yönelik farkındalık oluşturduğunu savunmuştur. (Platon, 2024, s. 143). Benzer şekilde, Dewey (1980, s. 8). Sanatın deneyim yoluyla öğrenme sürecine olan katkısını ifade ederken, müzik eğitiminin duygusal ve estetik algıyı geliştirdiğine vurgu yapmıştır. Sonuç olarak felsefi perspektiflerden bakıldığında müziğin bir sanat dalı olmasının yanında, bireylerin kişisel gelişimine yön veren önemli bir unsur olduğunu söyleyebiliriz.

Müzik eğitimi, bireylerin sosyal, duygusal ve bilişsel becerileri geliştiren önemli bir disiplin olarak kabul edilmektedir. Araştırmalar, müzik eğitiminin çocukların akademik başarılarını ve özgüvenlerini artırdığını, bunun yanında yaratıcı düşünme yeteneklerini ve grup çalışma becerilerini geliştirdiğini göstermektedir (Hallam, 2010, s. 95; Reimer, 2003, s. 45). Özellikle grupla yapılan müzik deneyimlerinin, bireylerin sosyal becerilerinin gelişimine katkı sağladığı, aynı zamanda uyum ve empati yeteneklerini de geliştirdiğini söyleyebiliriz. Ayrıca müzik eğitimi ve pratikleri, bireylerin öz disiplin ve öz farkındalık kazanmalarına yardımcı olması bakımından önemli olup kendilerini daha iyi ifade edebilme olanağı sunmaktadır. Tüm bunlar göz önüne alındığında müzik eğitimiyle sağlanan bu çok yönlü faydalar, sanatsal bir ifade biçimi olmanın ötesinde bireylerin toplumsal ve kültürel bağlamlarında daha duyarlı hale gelmelerine katkıda bulunmaktadır.

Eğitim ortamlarında müziğin yer alması, öğrencilerin yaratıcı düşünme becerilerini beslerken aynı zamanda kültürel çeşitliliği takdir etmelerini sağlar. Bu bağlamda müzik eğitimi, teknik bilgi ve becerilerin yanı sıra estetik duyarlılık ve eleştirel düşünme gibi unsurları da kapsayarak bireylerin bütünsel gelişimini desteklemeyi amaçlar. Uçan (2018) müzik eğitiminin önemini ve gerekliliğini;

“Müzik eğitimi, toplumları, ulusları ve tüm insanlığı biçimlendirme, yönlendirme, değiştirme, geliştirme ve yetkinleştirmede de en etkili, verimli ve yararlı süreçlerden biridir. Bu nedenle müzik eğitimi evrensel hak ve görevdir. Her bireyin müzik eğitimi alma hakkı, her devletin ve toplumun bireylerine müzik eğitimi verme görevi vardır. Bu durum evrensel insan hakları bildirgesinde belirtilidir.” şeklindeki ifadeleriyle ortaya koymuştur(s. 33).

2005 yılında Ankara’da toplanan “Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Başkanları”, genel müzik eğitiminin temel ilkelerini şöyle belirlemişlerdir:

- *Müzik eğitimi, temel insan hakları ve eğitim haklarından biridir.
- *Genel müzik eğitimi, herkes için gerekli, zorunlu, sürekli ve kesintisizdir.
- *Müzik kültürü “asgari ortak” genel kültürün vazgeçilmez bir ögesidir.
- *İnsanın müziksel gelişimi ve başarısı, genel gelişimini ve akademik başarısını olumlu yönde etkiler (Tarman, 2016, s. 9).

Müzik eğitimi alanında önemli çalışmaları olan Keith Swanwick’in müzik eğitimindeki temel görüşleri ise aşağıdaki gibidir:

Müzik Eğitiminin Anlamı ve Önemi: Swanwick, müziğin sadece bir sanat dalı olarak değil, bireylerin duygusal ve sosyal gelişiminde önemli bir rol oynayan bir ifade biçimi olduğunu savunur. Müzik eğitimi, öğrencilerin kendilerini ifade etmeleri ve duygularını anlamaları için kritik bir araçtır.

C(L)A(S)P Modeli: Swanwick, müzik eğitimi için C(L)A(S)P adında bir model geliştirir, bu modelin bileşenleri Composition (Besteleme), Audition (Dinleme), Performance (Performans), Skill acquisition (Beceri kazanımı) ve Literature studies (Edebiyat çalışmaları)’dır. Bu bileşenler arasındaki etkileşimlerin öğrencilerin müzikal deneyimlerini zenginleştirdiğini vurgular.

Duygusal ve Düşünsel Boyutların Birliği: Müzik eğitiminin hem duygusal hem de düşünsel yönlerden ele alınması gerektiğini savunur. Müziğin sadece teknik becerilerle değil, aynı zamanda estetik deneyimler ile anlam kazandığını belirtir.

Farklı Rollerde Deneyim Kazanma: Öğrencilerin müzikle olan ilişkilerini geliştirebilmeleri için farklı rollerde (besteci, dinleyici veya performans sanatçısı gibi) çeşitli deneyimler yaşamalarını önerir. Bu çeşitlilik, öğrencilerin müziği daha derinlemesine kavramalarına yardımcı olur.

Toplumsal Bağlamda Müzik Eğitimi: Müzik eğitiminin topluma entegre edilmesi gerektiğine inanır; bu bağlamda, gençlerin farklı kültürel perspektiflerden gelen çeşitli müzikal formlara açık olmaları önemlidir.

Aktif Katılımın Teşviki: Öğrencileri pasif dinleyiciler olmaktan çıkarıp aktif katılımcılar haline getirmek gerektiğini vurgular, bu da onların yaratıcı potansiyellerini geliştirmelerine olanak tanır. (Swanwick, 2002).

Swanwick'in görüşleriyle birlikte, müzik eğitime yönelik çok yönlü ve kapsamlı bir yaklaşım gerektiğine dair bir anlayışın geliştiği söylenebilir. Bu anlayış, müzik eğitiminin sadece teknik becerilerle sınırlı kalmaması, aynı zamanda öğrencilerin duygusal ve estetik deneyimlerini de kapsamaması gerektiğini öne sürmektedir. Swanwick bu çalışmasıyla müzik eğitimi sürecinin yürütücüleri olan öğretmenlerin müziği daha etkili bir şekilde nasıl öğretebileceklerini anlamalarına yardımcı olurken aynı zamanda öğrencilerin de gelişimlerini ve öğrenmelerini desteklemeyi amaçlamıştır. Uçan (2018) ise müzik eğitiminin hangi anlayışla ve yöntemle yürütüldüğünden bağımsız olarak temelde bireysel bir süreç olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre birey, müziksel davranışları ancak kendi yaşantıları aracılığıyla edinebilir ve bu davranışları yine kendi yaşantıları yoluyla dönüştürüp geliştirebilir. (s. 3)

Türkiye’de müzik eğitiminin sınıflandırılmasına yönelik kuramsal yaklaşım, ilk olarak Prof. Dr. Ali Uçan tarafından sistematik biçimde ortaya konmuş ve bu yaklaşım, alan yazında geniş kabul görerek sonraki müzik eğitimi çalışmalarına temel teşkil etmiştir (Tarman, 2016, s. 9).

Genel müzik eğitimi, okul öncesi, ilköğretim ve ortaöğretim kademelerinde, müzik öğretmenleri tarafından yürütülen bir süreçtir. Bu eğitim, iş veya meslek ayrımı gözetmeden tüm bireylere yönelik olarak sağlıklı bir yaşam için gerekli ortak müzik kültürünü kazandırmayı hedefler ve her aşamada zorunlu kabul edilir. Ayrıca, müziğin

insan formasyonundaki önemi nedeniyle eğitim sisteminin her kademesinde yer alarak toplumda bir müzik kültürü oluşturmayı amaçlar (Say, 2012, s. 536; Tarman, 2016, s. 9; Uçan, 2018, s. 34).

2.1.1.1. Amatör (Özengen) Müzik Eğitimi

Amatör müzik eğitimi, müziği sadece hobi olarak öğrenmek isteyen bireylere, müzikal deneyimlere yönelik etkin bir katılım sağlamak, zevk almak ve bu deneyimleri yaşam boyunca sürdürmek için gerekli davranışları kazandırmayı amaçlar. Bu eğitim, müziğe ilgi duyanlar için zorunlu değildir; bireylerin motivasyonuna ve yatkınlıklarına bağlı olarak seçmeli bir nitelik taşır. Amatör müzik eğitimi, özellikle müziği seven ve ona gönül veren kişiler içindir (Say, 2012, s.537; Tarman, 2016, s.10; Uçan, 2018, s.35).

Özengen müzik eğitimi, bireylerin yeteneklerini ve ilgileri farkına varıp kişisel çabalarla müziğe yönelmelerini ve bu bağlamda müziğe olan bağlılıklarını derinleştiren bir yaklaşımı temsil eder. Bu eğitim modeli, her öğrencinin kendi müzikal deneyimini ve ifadesini geliştirmesine olanak tanırken, kişisel yaratıcılığı teşvik eder. Özellikle besteleme ve doğaçlama gibi uygulamalarla desteklenen bu yöntem, öğrencilere özgün eserler yaratma fırsatı sunar. Ayrıca özengen müzik eğitimi, dinamik bir öğrenme ortamı oluşturarak işbirliği ve etkileşim yoluyla sosyal becerilerin gelişimine de katkıda bulunur. Sonuç olarak, özengen yaklaşım sayesinde öğrenciler yalnızca teknik beceriler kazanmakla kalmayıp aynı zamanda kendilerini ifade etmenin yollarını keşfederek sanatçı kimliklerini de geliştirme şansı bulurlar. Amatörler için müzik eğitimi, dernekler, kurslar, belediye konservatuvarları, özel okullar, resmi/özel koro kuruluşları ve online platformlar aracılığıyla yapılabilmektedir.

2.1.1.2. Mesleki (Profesyonel) Müzik Eğitimi

Mesleki müzik eğitimi, müziği meslek olarak seçmek isteyen ve bu alanda yetenekli bireylere hitap eden bir eğitim sürecidir. Bu eğitim, müziğin çeşitli alanlarında gerekli olan bilgi ve becerilerin kazandırılmasını amaçlar. Bireylerin mesleğine uygun davranışları geliştirmesi için uzman kişiler tarafından yürütülen bu süreçte, adayların belirli bir düzeyde müzik yeteneğine sahip olduklarını kanıtlamak amacıyla müzik yetenek sınavlarından başarılı olmaları gerekmektedir (Say, 2012, s. 537; Tarman, 2016, s. 10; Uçan, 2018, s. 35). Mesleki müzik eğitimi, öğrencilerin müzik alanında profesyonel bir kariyer hedeflemeleri için gereken bilgi ve becerileri kazandırmayı amaçlayan bir eğitim biçimidir. Bu eğitim programları; performans, müzik teorisi,

kompozisyon ve müzik teknolojileri gibi çeşitli disiplinleri kapsar. Bu eğitim sürecinde, öğrencilere müzik alan becerilerinin yanında mesleğe yönelik yeterlilik de kazandırılmaya çalışılır. Ayrıca mesleki müzik eğitimi, sanatsal gelişim ile ekonomik ihtiyaçlar ve kaygılar arasında bir denge kurarak, öğrencilerin sektörde başarılı olabilmeleri için gereken stratejik düşünme becerileri kazandırır.

2.1.2. Çalgı Eğitimi

Çalgı eğitimi, müzik eğitiminin temel taşlarından biri olmakla birlikte, bireylerin müzikal yeteneklerini geliştirmek ve müziğin evrensel dilini anlamalarını sağlamak amacıyla yapılan sistematik bir süreçtir. Bu süreç bireyin duyuşsal, bilişsel, devinişsel, duygusal ve sosyal becerilerini geliştirmeyi amaçlamaktadır. Bu becerilerin yanında Colwell (2006), aktif bir çalgı eğitiminin bireylerin öz disiplinini artırdığını ifade etmekle beraber, düzenli pratik gerektiren müzik çalışmaları sayesinde, süreklilik sağlamayı öğrendiklerini ve bu durumun genel yaşamlarında başarıya ulaşmalarında önemli bir faktör olduğunu belirtmiştir. Bu yönüyle çalgı eğitiminin, yalnızca bir sanat disiplini olarak değil bireyin sosyal ilişkilerini güçlendiren ve yaşam becerilerini pekiştiren çok yönlü bir eğitim aracı olduğunu söyleyebiliriz.

Çalgı eğitiminde duyuşsal alan, öğrencinin müzikle ilgili algılama, dinleme ve değerlendirme yeteneklerini geliştiren bir öğrenme sürecidir. Bu alan, öğrencilerin müzikal sesleri ayırt edebilme, tonları ve ritimleri doğru bir şekilde tanımlayabilme gibi duyuşsal becerilerini kapsar. Duyuşsal alanın etkin bir şekilde işlenmesi, öğrencilere sadece teknik bilgi sağlamakla kalmayıp aynı zamanda duyuşsal ve estetik bakış açıları kazandırır.

Bilişsel alan, bireye müziğin teorik yapısını anlama fırsatı sunar. Müzikal terimler, müziksel kavramlar, nota okuma becerileri ve ritmik yapı gibi unsurların öğrenilmesine yönelik zihinsel süreçler bu alanın kapsamındadır. Çalgı eğitimindeki bu bilişsel süreçler, çalgı çalma becerilerine yönelik, müziğin daha iyi anlaşılması ve ifade edilmesine yardımcı olur.

Devinişsel alan fiziksel becerilerin gelişimiyle ilgilidir. Çalgı eğitimi sürecinde bireyin müzik aletini kullanma becerilerini fiziksel olarak geliştirmesine odaklanan bu alan, motor becerilerin yanı sıra el-göz koordinasyonu, ritmik algı ve vücut farkındalığı gibi unsurları içerir. Öğrenciler, çalgıyı çalarken gerekli kas gruplarını güçlendirirken aynı zamanda çalgının doğasına uygun hareketleri öğrenirler. Devinişsel alanın gelişimi,

müzikal performansın kalitesine doğrudan etki eden kritik bir bileşendir ve bu nedenle çalgı eğitiminde dikkate alınması gereken temel unsurlardan biridir.

Duygusal alanda, bireyin müzik yoluyla kendini ifade etme ve duygularını açığa çıkarma- aktarma becerileri geliştirilmeye çalışılır. Bu süreç müzikal deneyimlerin derinleşmesine ve kişisel yorumların zenginleşmesine katkı sağlayarak bireyin yaratıcılığının açığa çıkmasını sağlar.

Çalgı eğitiminde sosyal alan ise, bireyin müzik aracılığıyla sosyal becerilerini geliştirmelerine olanak tanır. Bu alan, müzikal bir ortamda beraber müzik yapmanın, müzikal bilgi becerileri paylaşmanın ve sergilemenin yanında, iletişim ve empati kurma becerilerini geliştirerek, bireylerin kendini ifade etme kapasitesini artırır. Bu durumun bireyin özgüven duygusunu geliştireceği, bununla beraber çalgıya yönelik motivasyonunun da artacağını öngörülebilir.

Çalgı eğitimi sürecinde kazanılması istenen teknik ve müzikal beceriler, etkili bir performans sergilenebilmesi açısından büyük öneme sahiptir. Teknik ve müzikal ifadelerin kazandırılması sistematik ve çok yönlü bir çalgı eğitimi programıyla mümkün olabilir. Bu süreç özellikle teknik açıdan farklılıklar gösterse de tüm çalgılar için benzerlik gösterir. Bireyin çalgıya yönelik olumlu yönde oluşturacağı tutum ve davranışlar, teknik ve müzikal becerilerin kazandırılabilmesinin ön koşulu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ön koşulun sürdürülebilir olmasının, içsel ve dışsal motivasyonlara bağlı olduğunu söyleyebiliriz. Genel bir perspektiften baktığımızda çalgı eğitimi sürecinde dikkate alınması gereken bazı temel ilkeleri aşağıdaki gibi sıralayabiliriz.

2.1.2.1. Teknik Çalışmalar

Kullanılan çalgının yapısına göre farklılıklar gösteren doğru duruş ve tutuş pozisyonları, kas iskelet yapısının sağlığı açısından dikkat edilmesi gereken bir husustur. Bunun yanında çalgı öğrenme ve icra sürecinde doğru duruş ve tutuş, hem rahatlık hem de verimli ses üretimi açısından kritik öneme sahiptir.

Etütler, gamlar, arpejler ve egzersizler gibi çeşitli teknik çalışmalar, çalgı çalma becerisini geliştirmek için çok önemli olup düzenli olarak yapılmalıdır. Çalgı öğrenimine yönelik yapılan araştırmalar, günlük ve yeterince yapılan teknik çalışmaların çalgı performans başarısını arttırdığını göstermektedir. (Çiftçi ve Erim, 2022, s. 249)

Her çalgının kendine özgü fiziki bir yapısının olması sebebi ile sağ ve sol elin kullanım şekilleri farklılıklar göstermektedir. İcra sırasında doğru parmak kullanımı (duate) müziğin akıcılığına katkıda bulunur. Ayrıca tercih edilen duate ile yeterince pratik yapılması kas hafızasının oluğmasını sağlar.

2.1.2.2. Müzikal İfade

Müzikal ifade, icra aracılığı ile dinleyicilere aktarılmak istenen duyguları ifade eder. Dinleyicilerin bir müzik eseri ile btnleğebilmesi, anlayabilmesi ve bağ kurabilmesi bu müzik eserinde kullanılan müzikal ifadelerin zenginliği ve samimiliğiyle mümkün olabilir. Performans sırasında teknik becerilerle birlikte; ton, renk, müzik cmlerinde kullanılan dinamizm ve ifade, gürlük ve hız nüansları ve bütünlüğün korunması, icracının dikkat etmesi gereken bazı müzikal ifade biçimleridir.

Genel olarak çalgı eğitimi derslerinin büyük bir bölümü, teknik becerilerin kazandırılmasına ayrılmaktadır. Bu durum temel çalgı becerileri için kuğkusuz önemlidir ancak müzikal ifadelerin ve bunun yanında yaratıcılığın da aynı lde önemsenmesi ve eğitim sürecinin bir parçası haline getirilmesi gerekmektedir (zmenteğ, 2005, s.96). Çalgı eğitimi sürecinde ğrenci, çalgı üzerindeki teknik hâkimiyetini belirli bir düzeye tağıdığında, yalnızca fiziksel yeterlilik değil aynı zamanda içsel müziksel duyarlılığını da kullanarak kiğisel bir yorum geliğtirme potansiyeline sahip olur. Bu doğrultuda, birey çalgı aracılığıyla zihinsel ve duygusal yağantılarını müzikal anlatıma dnğtrebilmekte, böylece icrasına özgün bir ifade boyutu katabilmektedir (Uslu, 1998, s.5).

2.1.2.3. Sahneleme

Sahne, kazanılan teknik ve müzikal becerilerin nihayetinde sunulduğu yerdir. Sahnede bağarılı bir performansın ve dinleyiciler ile güçlü bir etkileğimin olabilmesi, teknik ve müzikal becerilerin yanında doğrudan sahne hakimiyetini de gerektirir. İcranın sunumunda ortaya çıkabilecek stres ve kaygı durumlarını yönetebilmek, kontrol altında tutabilmek oldukça önemlidir. Sahne performansları öncesi kk gruplar önünde performans pratikleri yapmak, stres ve kaygı durumlarının yönetimine katkı sağlayabilir. Ayrıca performans öncesi sergilenecek eserlere yönelik kayıtların yapılması ve dinlenilmesi yine performans bağarisına katkı sağlayacaktır.

Çalgı eğitiminde kullanılan eğitli pedagojik yaklağımların bağında Suziki, Orff, Kodly ve Dalcroze yöntemlerinin olduğunu söyleyebiliriz. Bu yöntemlerle genel

olarak öğrencilere ritim ve melodi gibi duyuşsal becerilerinin kazandırılmasının yanında psikomotor becerilerinde geliştirilmesi amaçlanmaktadır. Birbirlerinden farklı yollar izleseler de bu yöntemler, müzik eğitime dolayısıyla çalgı eğitime başlama yaşının mümkün olduğunca erken olması gerektiğini ve öğretilen şarkı ile ritim seçkilerine yönelik ana dil ve kendi halk müziklerinin önemini vurgulamaktadır.

2.1.2.4. Kodaly Yöntemi

Macar kökenli besteci, etnomüzikolog ve eğitimci Zoltan Kodaly (1882-1967)'nın geliştirdiği bu yöntemle; şarkı söyleme, müzik okuma-yazma, kulak eğitimi, dans etme besteleme, doğaçlama ve dinleme gibi müzikal öğelerin kazandırılması amaçlanmıştır. (Tarman; 2016, s. 57) Kodaly, anadilinde okuma- yazma öğrenebilen herkesin müzik dilini de öğrenebileceğini söylemektedir. Ayrıca insan sesinin doğal bir çalgı olduğunu ve herkesin ana dili ile kültüründeki halk müziğini söyleyebileceğini ve buna yönelik yapılacak müzik eğitimlerinin çok erken yaşlarda başlaması gerektiğini belirtmiştir.

2.1.2.5. Dalcroze Yöntemi

İsviçreli bir müzik eğitimcisi ve besteci olan Emile Jaques Dalcroze (1865-1950)'un geliştirdiği bu yöntem, özellikle çocuğun müziksel işitme yeteneği ile ritim duygusunun gelişmesine ve bununla beraber ritme eşlik eden bedensel hareketler ile doğaçlamalara odaklanmaktadır. Bu müzik yaklaşımı ile çocuğun duyuşsal, psikomotor, bilişsel, duyuşsal ve sosyal becerilerinin bir bütün olarak geliştirilmesi amaçlanmaktadır. Dalcroze, ritmik yapıları kullanabildiğimiz ilk çalgının vücudumuz olduğunu (beden perküsyonu), bunun yanında sesimizin de temel bir çalgı olduğunu söylemektedir. (Yapalı, 2024, s. 59) Bu yöntemle alınacak müzik eğitiminin beden perküsyonu ve ses dışında diğer çalgıların öğrenimine zemin oluşturacağı, ayrıca öğrenmenin daha hızlı ve etki olmasına katkı sağlayacağı belirtilmektedir.

2.1.2.6. Orff Yöntemi

Orff yöntemi Alman müzik eğitimcisi ve besteci Carl Orff (1895-1982) tarafından geliştirilmiştir. Bu yöntemin temellerini ritim oluşturmaktadır. Müzik eğitime, vürmalı çalgılarla başlanması ve bu eğitimde çocukların bildikleri tekerleme, şarkı ve oyunlarda yer alan ritimlerin kullanılması gerektiğini belirtmiştir (Tarman, 2016, s. 63). Bu yöntemde, ağaçtan yapılan silefon, metalden yapılan metalofon, davul, zil, def, tahta ritim çubukları gibi daha çok küçük yaş gruplarının

rahatlıkla çalabileceği vurmalı çalgılar kullanılmaktadır. Bu çalgılarla çocukların ritim duygularının geliştirilmesi, ayrıca doğaçlama yapma fırsatı verilerek yaratıcılıklarının açığa çıkması sağlanır. Orff yaklaşımı çocukların doğuştan gelen müzikal yeteneklerini keşfetmelerine olanak tanır.

Mi sol gibi yakın aralıklarla başlayan nota öğretimi, gelişim sağlandıkça pentatonik dizi ve daha sonra yedi sesli diyatonik diziye kadar ulaşır. Diğer yöntemlere nazaran ülkemizde daha yaygın kullanılan Orff yöntemi, 2007 yılında İstanbul'da kurulan Orff-Schulwerk Eğitim ve danışmanlık Merkezi'nin kursları ve bir çok milli eğitim okulunda uygulanmaktadır. (Tarman, 2016, s. 64)

2.1.2.7. Suzuki Yöntemi

Suzuki yöntemi Dr. Schinicki Suzuki tarafından Japonya'da çalgı eğitimine yönelik geliştirilmiştir. Suzuki'ye göre müzik eğitiminin amacı, özelleşmiş bir yetenek geliştirmekten ziyade aktarılabilir beceriler oluşturmak ve "güzel bir insan" yetiştirmek olmalıdır (Hotta, 2022). Bu yöntemde çocuğa doğumundan itibaren özellikle suzuki yönteminde bulunan müzikler dinletilmekte ve böylece ileride çalacağı eserlere yönelik kulağı eğitilmektedir. (Özen, 2004, s. 61). Keman derslerindeki deneyimlerden yola çıkarak önceleri keman için geliştirilen bu yöntem daha sonra piyano, çello, viyola, gitar, flüt, arp, blokflüt ve şan gibi çalgılara da uygulanmıştır (Tarman, 2016, s. 60). Çocukların konuşmayı, okuma yazma bilmeden duyuşsal olarak öğrendiklerini ve buradan hareketle çalgı eğitiminde de başlangıçta nota öğretimi olmadan dinleyerek ve pratik ederek çalının öğrenebileceğini belirten bu yöntem çocukların doğuştan gelen müzikal yeteneklerini ailelerin de desteği ile açığa çıkarmayı ve desteklemeyi amaçlamaktadır.

Çalgı öğrenimi örgün eğitim kurumlarında, kurslarla ya da bireysel çabalarla olabilmektedir. Ülkemizde çalgı eğitimi, devlet konservatuvarı, müzik eğitimi bölümleri, güzel sanatlar fakülteleri ve güzel sanatlar liseleri gibi örgün mesleki eğitim kurumlarında verilmektedir. Bunun dışında çalgı eğitimi özel kurs merkezlerinde ya da özel dersler ile online ya da yüz yüze, bireysel veya grup dersleri şeklinde yapılabilmektedir.

2.1.3. Klasik Gitar Tarihi

Günümüzde farklı tür ve stillerde çalınan ve dünya genelinde en popüler çalgılardan biri olan gitarın tarihçesi, yüzyıllar öncesine dayanmaktadır. Kazıbilim

çalışmalarıyla bulunan resim ya da kabartmalarda görünen telli ve özellikle sekiz (8) şeklindeki çalgıların gitarın kökeniyle olan bağına yönelik farklı görüşlerin olduğu ve bu görüşlerin, varsayımlar olarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Kazibilim ve simgebilim çalışmaları ile elde edilen çalgı unsurlarının, günümüz çalgılarıyla olan akrabalık ilişkilerinin, araştırmacılar tarafından yorumlanması ve kökenine yönelik yapılan çalgı sınıflandırmalarının, yaşanan coğrafya ve beslenen müzik kültürüne göre farklılaştığı görülmektedir. Örneğin Sümerlere yönelik çalışmalarıyla tanınan Galpin (1937) telli çalgılar sınıflamasını harps, lyres ve lute; üfleme çalgılar sınıflamasını flüt, pipes ve horns şeklinde belirtmişken (Elmas, 1994; Kimler, 1971), Alp (1999) telli çalgılar sınıflamasını lir ve lavta; üfleme çalgılar sınıflamasını da çift flüt şeklinde, Sachs-Hornbostel (1914) ise telli çalgılar sınıflamasını lir, arp, ud, gitar; üflemeli çalgı sınıflamasını flüt, trompet, klarnet şeklinde belirtmiştir (s.10). Bunlardan farklı olarak Dinçol (1999) ise telli çalgılar sınıflamasında arp, lir ve saz; üflemeli çalgılar sınıflamasında flüt, obua, trompet ve boynuz çalgılarını belirtmiştir. Galph'in ve takipçileri telli çalgılar sınıflamasında lute çalgısına yer verirken Dinçol'un, bu sınıflamada lut yerine saz (bağlama-kopuz) demesinin Türk medeniyet algısı ile ilgili olduğu açıktır.

Alaca Höyük'teki Hitit yerleşim alanlarında yapılan arkeolojik çalışmalarda elde edilen ve Ankara'daki Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunan taş kabartmalarda resmedilen (M.Ö. 1400), Hitit müzisyeninin çaldığı ve bugünkü gitara çok benzeyen (8 şeklinde) telli ve perdeli sazın, kayıtlardaki ilk gitar benzeri çalgı olduğu ifade edilmektedir. (Elmas, 1986, s. 8; Kanneci, 2001, s. 10) Bu görüşten farklı olarak Summerfield, (2002, s. 9) bu resimdeki çalgıya yönelik "*Tarihin bu döneminde bölgenin popüler enstrümanı, perdeli veya işaretli bir boyna sahip olmasına rağmen, günümüzün gitar şeklinden farklı bir gövdeye sahip olan tanburdu.*" ifadesini kullanmıştır.



Resim 1. “Gitar Çalan Adam”, Ankara Arkeoloji Müzesi, Hitit Dönemi.

Gitarın evrimsel süreci ile ilgili araştırmalara bakıldığında kökene yönelik lir, arp, ud, lut, tanbur, kopuz, rebap gibi Asya ve Anadolu çalgıları ile bağ kurulduğu, Avrupa’ya taşındıktan sonra ise ud, lut, vihuela ve lavta gibi çalgı isimlerinin öne çıktığı anlaşılmaktadır. Ud çalgısının, ulaştığı coğrafyalarda kullanılan dil- gramer kurallarına göre “laguta (al-ud)”, “Laud”, “Lauten”, “L’ut”, “Lute” gibi isimlerle anıldığı (Dönmez-Özkan, 2012, s. 99; Kanneçi, 2001, s. 10; Kösemihal, 1948, s. 104), VIII. ve IX. yüzyıllarda Arapların İspanya’ya girmesiyle Avrupa’ya ulaştığı, bu süreçle beraber tel sayılarında, akort sisteminde ve şekilsel yapısında birtakım değişikliklere uğradığı ve lavta olarak adlandırılmaya başlandığı belirtilmektedir (Elmas, 1994, s. 11; Halvaşı, 1992, s. 5; Say, 2012, s. 39). Griffiths ve Kieffer’in (2015) aktardığına göre, lavtanın eski biçimleri Mısır ve Pers’ten Çin’e kadar antik dünyanın birçok bölgesinde bulunmaktaydı. Çalgının Avrupa’daki tanınırlığının, 822 yılında Mağribi İspanya’ya yerleşen efsanevi Pers lavtacısı Ziryab gibi göçmenlerle başladığı belirtilmektedir. Orta Çağ boyunca Avrupa’da çeşitli telli çalgı türleri kullanılmış; bu süreçte ud, Orta Doğu’dan getirilerek Avrupa’da farklı ad ve boyutlarda, yuvarlak sırtlı yeni çalgılara dönüştürülmüştür. Lavta ve daha küçük boyutlu gittern ise bu dönemde en yaygın olanlar arasında yer almıştır. Lavtanın gelişen ses yapısı, kolay taşınabilirliği, çoksesli müziğe uygun olması ve eşlik çalgısı olarak kullanılabilmesi dönemin en popüler çalgılarından biri olmasını sağlamıştır(s, 2). Özçakır’a (1990, s. 2) göre, Rönesans döneminin sonlarından Barok dönemin başlarına kadar, gitarın atalarından sayılan lut ya da lavta isimli enstrüman oldukça yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Bu dönemde, büyük besteci J. S. Bach’ın keman için yazdığı dört suitin ayrıca lut için de düzenlendiği bilinmektedir. Kanneçi (2005, s. 10) ise gitarın ya da lutun çok sesli müziğe yatkın ve

solo icraya uygun bir çalgı olması nedeniyle repertuvarının gelişip zenginleştiğini, bunun da halkın bu enstrümana ilgisini artırdığını belirtmektedir. Bu ilginin, L. De Narvaez, A. Mudarra, J. Dowland, G. Sanz, R. de Visee, S. De Murcia, J. S. Bach, S. L. Weiss, G. A. Brescianello, A. Falcenhagen ve L. Boccherini gibi pek çok önemli bestecinin bu çalgı için orijinal eserler bestelemesine zemin hazırladığı ifade edilmektedir.

Udun Araplar eliyle İspanya'ya taşınmasıyla beraber Avrupa'ya yayıldığı, gittiği yerlere göre birtakım değişikliklerle uğrayarak türevlerini ortaya çıkarttığı, kendi çalım stillerini ve repertuvarlarını oluşturduğu bilinmektedir. Noad'a (1974, s. 6) göre, Rönesans döneminde (yaklaşık 1400-1600) dört telli gitar, cittern, bandora, orpharion ve arp gibi birçok telli çalgı kullanılmıştır. Ancak bu dönemde en yaygın ve önemli enstrüman, geniş bir repertuvara sahip olan ve İspanya hariç tüm Avrupa'da kullanılan ud olmuştur. İspanyollar ise, ud ile aynı akorda sahip ancak gitar formunda üretilmiş vihuela adlı çalgıyı tercih etmiştir.

Gitarın kökenine yönelik yapılan bu varsayımlardan en öne çıkan çalgının ud olduğu ve bu çalgının değişip dönüşmesiyle lavtanın sahneye çıktığını görmekteyiz. Bu varsayımlardan farklı olarak Summerfield'e (2002) göre, günümüzde kullanılan altı telli klasik gitarın kökeni farklı bir gelişim süreci izlemiştir. "Gitar" kelimesi, Farsçada "ip" anlamına gelen *tar* ile "dört" anlamındaki *char* kelimelerinin birleşiminden türemiştir ve başlangıçta dört telli bir çalgıyı ifade eden *char-tar* şeklinde kullanılmıştır. Zamanla bu ad İspanya'da *guitarra*ya, oradan da Avrupa'nın çeşitli dillerinde benzer adlara dönüşmüştür. Erken dönem *char-tar* türü çalgılardan MÖ 300 civarında Yunan tanburu ortaya çıkmış, MS 300 dolaylarında ise Romalılar kendi tanbur türlerini geliştirmiştir. Her iki çalgı da dört telli olup, Romalıların bu enstrümanları MS 476'da, Mağriplilerin İspanya'yı fethetmesinden yaklaşık üç yüzyıl önce İber Yarımadası'na götürdükleri düşünülmektedir. Bu Roma tanburlarının zamanla *guitarra morisca* ve *guitarra latina*ya evrildiği ve her iki formun da 1270 tarihli "The Cantigas of the Wise Alfonso" adlı kaynakta açıkça tasvir edildiği kabul edilmektedir. Guitarra latina, günümüz klasik gitarına benzeyen düz bir arkaya ve ses tahtasından tellerin geçtiği bir deliğe sahipti. Eşlik çalgısı olarak kullanıldı ve Vihuela'nın öncüsüydü. Guitarra morisca ise oval bir arkaya sahipti. Klavye büyük ve ses tahtasında birden fazla ses deliği vardı. Bunlar gibi birçok çalgı farklı bölgelerde yayılmış, sürekli gelişip çeşitlenerek, her ülkede farklı tipler oluşturmuştur. (Elmas; 1994, s. 12; Summerfield, 2002, s. 9)



Resim 2. Sol tarafta Guitarra Latina, sağ Tarafta Guitarra Morisca görülmektedir: “Yaklaşık 1260 yılına ait bu örnek İspanya’da ‘Cantigas de Santa Maria’ adlı elyazması şarkı koleksiyonlarından günümüze ulaşmıştır.” (Dönmez-Özkan, 2012)

16.yüzyıla gelindiğinde gitarın kökenine yönelik özellikle ud, lavta, vihuela ve dört telli gitarın dillendirildiğini görmekteyiz. Griffiths ve Kieffer (2015) *gitarın adının” İspanyolcada gittern, guitarra olarak bilinen küçük ortaçağ lavtasından ve şeklinin vihuela'dan geldiğini iddia etmiştir (s.25).*



Resim 3. “1536 yılında, gitar tarihinin ilk yazılı örneği olarak kabul edilen İspanyol besteci Luis Milan’ın (1500-1561) “El Maestro” adlı kitabının kapağında, Orpheus’un elinde gitarın atası olarak kabul edilen vihuela görülmektedir” (Dönmez-Özkan, 2012)

Tyler & Sparks’a (2002) göre, 16. yüzyıla ait tüm bulgular, gitarın o dönemde kendine özgü bir karaktere, işleve, akort sistemine ve repertuvara sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca, 16. yüzyıl müzisyenleri, teorisyenleri ve bestecileri, vihuelayı bir gitar olarak değil, udun figür-8 biçimindeki İspanyol muadili olarak görmüşlerdir. Bu

yüzyılda gitar genellikle dört telli olup, hem halk arasında hem de saray çevrelerinde lavta ve vihuelaya benzer yazılı repertuvarla icra edilmiştir (s.3).

İspanyol besteci Luis de Narvaez, gitar ve vihuelanın 16. yüzyıl İspanya'sında iki farklı çalgı olduğunu belirtmiştir. Juan Bermu tarafından yayınlanan 1549'da Osuna'da El libro primo de la declaraci de instumantos adlı müzik teorisi kitabı ve 1555'te genişletilmiş bir baskı olan El libro llamado declalaci deinstrumentos musicales kitabında buna yönelik bilgiler vermiş, gitarı vihueladan daha küçük bir çalgı olarak tanımlamıştır (Tyler & Sparks, 2002, s.5). Yine bu yüzyılda dört telli gitar, İspanya dışında Fransa, İtalya, Hollanda ve İngiltere gibi Avrupa'nın birçok ülkesinde de popülerlik kazandı. Bunda yapısal ve teknik gelişmelerin yanında müzik yayınlarının da artması, bu çalgının popülerleşmesinin nedenleri olarak gösterilebilir. Gelişen ve popülerleşen çalgıların evrimsel sürecinde dilbilim ve coğrafi farklılıkların oluştuğu anlaşılmaktadır. Örneğin, Latin dillerinde gitar Guitarra (İsp.), Guitarre (Fr.), Gitarre (Alm), Guitar (İng.) ve Chitarra (İt.) ve Kithara (Yun.) şeklindeki sesletim ve yazı farklılıklarıyla yazıya geçirilmiştir.

17. yüzyılın sonlarında dört telli gitar bir takım değişikliklere uğradı. Akordu DGBE ye dönüştü ve beşinci bas A (la) teli eklendi (Griffiths & Kieffer, 2015, s.20; Summerfield, 2002, s.11). Ses aralığı genişleyen gitar bu hali ile daha güçlenmiş, saraylarda ve konser salonlarına girmiş, böylece geniş kitlelere hitap etmeye başlamıştır. Bu dönemde *“pek çok besteci kendi yarattıklarından çok opera aryaalarını ve piyano parçalarını gitara uyarlamıştır”* (Elmas, 1994, s.14).

18. yüzyıla gelindiğinde tel sıralanışı alt telden üst tele doğru mi, si, sol, re ve la şeklinde olan beş telli gitara, altıncı tel mi teli eklenmiştir. Bu dönemde vihuelanın nesli tükenmek üzereydi (Noad 1974; Summerfield, 2002, s.11).” *Beş telli gitara altıncı telin Alman Jakob August Otto (1760-1829) tarafından takıldığı belirtilmektedir”* (Elmas, 1994, s.15). Noad bu gitara “Romantik gitar” demiştir. Günümüz modern gitarının standart akort sisteminin bu dönemde oluştuğunu ve günümüze değin korunduğunu anlamaktayız. Ayrıca gövde yuvarlaklarının genişletilerek daha belirgin hale gelmesi, sap kısmına on iki perde çubuğunun yerleştirilmesi, arkanın düz standart hale gelmesi ve akort yapmak için kullanılan burguların ağaç yerine metale dönüşmesi gibi yeniliklerle beraber gitarın benzerlerini gölgede bıraktığını, dönemin önemli bestecilerin bu çalgı için, günümüz öğrenci ve gitaristlerin repertuvarının bir bölümünü oluşturan besteler yazdığını görmekteyiz. F. Sor, D. Aguado, M. Giuliani, N. Paganini, F.

Schubert, N. Coste, M. Carcassi, A.Diabelli, L. Legnani,F. Gragnani, F. Carulli, F. Molino dönemin bu saz için beste yapmış önemli isimlerinden bazılarıdır (Elmas, 1994; Noad, 1974; Summerfield, 2002) .

Yine bu döneme yönelik Elmas (1994), Fransız İhtilali sonrasında gitarın Fransa’da soyluların elinden çıkıp halk arasında yaygınlaştığını belirtmiştir. Ayrıca, İspanyol gitar yapımında önemli gelişmeler yaşandığını ve bu durumun İspanya’nın gitar tarihine önemli katkılar sağladığını vurgulamıştır. Bu dönemde gitarın Güney Amerika’ya, özellikle de Arjantin’e ulaştığını ve burada Manuel Maciel ile Antonio Guerrero gibi tanınmış gitaristlerin yetiştiğini ifade etmiştir. (s.16-17)

18. yüzyılın sonlarına doğru özellikle İspanya ve İtalya’da gitarın popüleritesi artarken, 19. yüzyılın sonlarına doğru, özellikle orkestra çalgıları ve klavyeli çalgıların gölgesinde kalarak bir düşüşe geçmiştir (Summerfield, 2002, s.12). 19. Yüzyılın sonuna doğru virtüöz gitarist Julián Arcas’dan ilham alan İspanyol luthier Antonio de Torres Jurado, geniş bir klavye ve daha büyük gövde gibi günümüz gitarının standart ölçülerine yaklaşmış, virtüöz gitarist Francisco Tarrega’da bu yeni versiyonuyla müzisyenleri klasik gitarın muazzam potansiyelinin farkında kılacak yeni bir çalma tekniği geliştirerek gitarın tekrar popüler olmasının temellerini atmışlardır. (Elmas,1994, s.31; Summerfield, 2002, s.12). Bunların yanında özellikle gitarın en büyük temsilcilerinden ikisi olan Fernando Sor (1778-1839) ve Dionisio Aguado (1784-1849) gitarın İspanya’da canlanmasını sağlayan en önemli isimlerdendi.

Klasik gitar ile ilgili en ön önemli değişikliklerden biri de bağırsak teller yerine günümüzde halen kullanılan naylon tellerin kullanılmasıdır. Bu tellerin kullanım ömürlerinin daha uzun olması, çalgının sesinin daha gürleşmesi ve renk bakımından zenginleşmesi gibi teknik ilerlemeler, başta A. Segovia, E. Pujol, A. Diaz, N. Yepes, J. Bream, J. Williams, D. Russell gibi icracıların üstün icra performanslarını beraberinde getirmiş, klasik gitar konser salonlarına taşınarak müzisyen ve bestecilerin ilgisini çekmeye başlamıştır. Böylelikle gitar repertuvarların en beğenilen besteleri, A. Roussel, M.de Falla, M. M. Ponce, H. VillaLobos, F. M. Torraça, J. Rodrigo, W. Walton, gibi bazı besteciler tarafından yazılmıştır.

Gitarın yüzyıllar süren evrimsel sürecine bakıldığında birçok yapısal ve teknik değişikliklere uğradığını, bu değişikliklerle beraber şekillenip icracılar, besteciler ve halk tarafından benimsenerek, günümüze güçlü bir külliyatla ulaştığını söyleyebiliriz.

Batı tampereman sistemine göre şekillenen gitarın, günümüz dünyasında en yaygın ve popüler çalgılardan biri olmasının nedenlerini, eşlik ve solo çalgısı olarak kullanılabilmesine, kolay temin edilebilir ve kolay taşınabilir olmasına bağlayabiliriz. Günümüzde halen değiştirilmeye ve geliştirilmeye çalışılan klasik gitar; akustik gitar, elektro gitar, bas gitar gibi çeşitleriyle gitar ailesini oluşturmakta ve Batı klasik müziğin dışında çeşitli türlerde de (pop, flamenco, caz, rock, blues vb.) kullanılmaktadır. Özellikle Brezilya, Arjantin, Küba, Şili, Meksika gibi Latin Amerika ülkelerinde halk müziği çalgısı olarak kullanılmaktadır.

2.1.4. Klasik Gitarda Kullanılan Teknikler ve Müzikalite

Tirando Tekniği: Tirando, klasik gitar icrasında yaygın olarak kullanılan temel sağ el tekniklerinden biridir. İspanyolca kökenli bu terim, “çekme” anlamına gelir ve parmakların teli avuç içine doğru çekerek tınlatmasıyla uygulanır. Bu teknikte, tel çalındıktan sonra parmak bir üst tele yaslanmaz; dolayısıyla ses üretimi daha açık ve akıcı bir karakter kazanır. Tirando tekniği genellikle "i" (işaret), "m" (orta) ve "a" (yüzük) parmaklarıyla çeşitli kombinasyonlarla uygulanır. Özellikle arpej ve akor icralarında tercih edilen bu yöntem, hem yumuşak geçişleri hem de melodik ifadeyi ön plana çıkarmak isteyen icracılar için önemli bir kontrol ve esneklik sağlar (Elmas, 1994, s.70; Yeprem, 2001, s. 156).



Resim 4. Tirando Tekniği

Apoyando Tekniği: Apoyando tekniği, klasik gitar çalımında sağ el parmaklarının (özellikle i, m ve a) teli tınlattıktan sonra bir üst tele yaslanmasıyla uygulanan, sesin daha güçlü ve belirgin çıkmasını sağlayan bir yöntemdir. Bu teknik, parmağın tel üzerindeki kontrolünü artırarak hem ses hacmini büyütür hem de melodik netliği destekler. Özellikle gam yürüyüşlerinde, hızlı pasajlarda ve melodik vurgunun ön planda olduğu bölümlerde tercih edilen apoyando, çalım sırasında müzikal anlatımı

daha etkili hâle getirir. Teknik olarak vuruş tamamlandığında parmak, doğal bir şekilde bir üst tele yaslanır ve böylece güçlü bir ton elde edilir (Elmas, 1994, s.70; Güzel, 1994, s.139).



Resim 5. Apoyando Tekniği

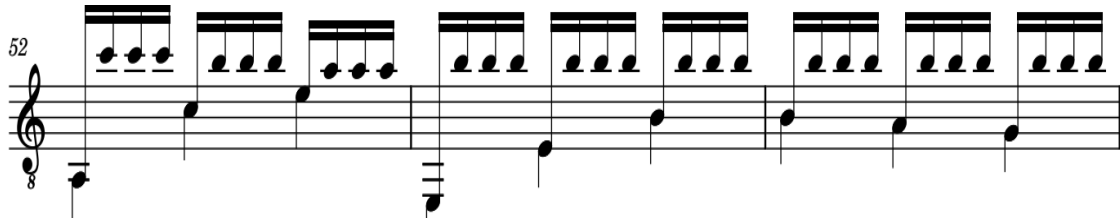
Arpej Tekniği: Arpej, klasik gitar çalımında akor seslerinin ardışık biçimde çalınmasıyla oluşan bir tekniktir. Farklı tel kombinasyonları üzerinden gerçekleştirilen bu teknik, sağ elin koordinasyonunu ve kontrolünü geliştirme açısından oldukça işlevseldir. Gitar repertuvarında pek çok besteci ve eğitmen, p, i, m, a parmaklarını esas alarak çeşitli arpej desenleri geliştirmiştir. Bu desenler, hem teknik gelişimi destekler hem de müzikal ifadeye zenginlik katar (Güzel, 1994,s.142; Şaklar, 2001,s.6).

Nota 1: Arpej nota örneği



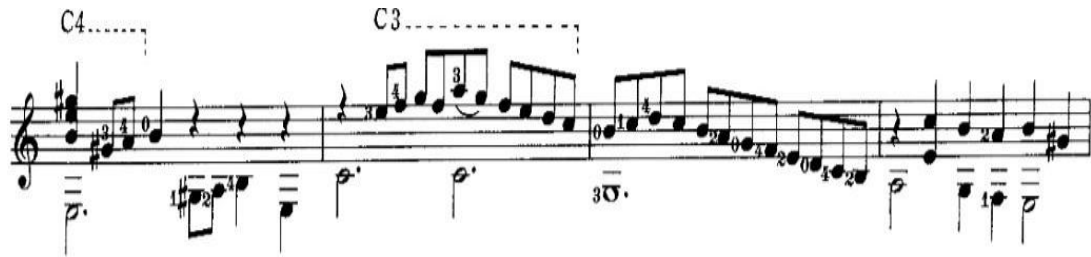
Tremole Tekniği: Klasik gitarda sesin doğal uzama süresinin sınırlı olması nedeniyle, sürekli bir tını etkisi yaratmak amacıyla geliştirilmiş özel bir çalma tekniğidir. Bu teknikte, sağ elin "p" parmağı armonik eşlik notaları çalarken genellikle uzatılmak istenen melodi notaları "a", "m" ve "i" parmaklarıyla peş peşe ve hızlı şekilde tekrarlanır. En sık kullanılan düzenleme p-a-m-i şeklindedir; ancak p-i-m-a ve daha gelişmiş varyasyonlar arasında p-i-a-m-i gibi beşli kombinasyonlar da yer almaktadır. Tremolo, hem teknik hem de müzikal anlatım açısından gitar repertuvarında önemli bir yer tutar.

Nota 2: Tremole nota örneği



Bare Tekniği: Klasik gitar icrasında bare tekniği, sol elin özellikle birinci parmağının aynı perde üzerinde birden fazla tele eşzamanlı olarak basılmasıyla uygulanan, çalgının armonik kapasitesini artıran temel tekniklerden biridir. Parmak, ilgili perdeye düz ya da pozisyona bağlı olarak hafif açılı bir şekilde yerleştirilerek farklı derecelerde uygulanabilir. İki ya da üç tele basılarak oluşturulan yarım bare ve altı teli kapsayan tam bare, en yaygın iki varyasyonudur. Nota yazımında genellikle “C” harfiyle gösterilen bu teknik, yanında yazılı Roma rakamıyla pozisyonu belirtir. Barenin etkinliği, sadece çalınabilirliği değil, aynı zamanda çalgının ergonomik kullanımını da etkiler; bu nedenle olabildiğince az telin kapatılması ve gereksiz güçten kaçınılması, teknik verimliliğın temelini oluşturur. Bare, klasik gitarda ses aralığını genişletirken, farklı pozisyonlarda yapılan uygulamalarıyla tuşe hâkimiyetini artırmakta ve çalgının ifade gücüne önemli katkı sağlamaktadır (Cangökçe, 2016:154; Halvaşı, 1999, s.73).

Nota3: Bare nota örneği



Rasgueado Tekniği: Sağ elin parmaklarını avuç içinden dışa doğru hareket ettiren kasların gelişimine katkı sağlayarak, çalgı üzerindeki kontrolü ve hız kapasitesini artıran önemli bir uygulamadır. Özellikle hızlı gam icrasında gerekli olan dışa doğru parmak hareketlerinin güçlenmesi, bu tekniğin düzenli çalışılmasıyla mümkün olmaktadır. En sık kullanılan rasgueado çeşitlerinden biri; a, m ve i parmaklarının ardışık ve ritmik biçimde telleri tarayarak gerçekleştirdiği tekniktir. Bu uygulamada, a parmağı telleri yukarıdan aşağıya doğru taradıktan sonra m ve i parmakları aynı yönde onu takip eder. Ardından, i parmağı son telden sonra yukarı yönde vuruş yaparak döngüyü tersine çevirir; bu vuruşu yine sırasıyla a, m ve i parmakları izler. Bu döngüsel ve hızlı

hareketler, hem ritmik tutarlılığı hem de parmak kaslarının koordinasyonunu geliştirmekte, rasgueado tekniğinin doğru biçimde icrasını mümkün kılmaktadır (Şaklar, 2001,s.9; Tennant, 1995, s.44).

Nota 4: Rasgueado nota örneği



Legato Tekniği: Klasik gitarda "legato" farklı perdelerdeki iki ya da daha fazla notanın, yalnızca ilkinin sağ elle tınlatılması ve devamındaki notaların sol el teknikleriyle seslendirilmesiyle gerçekleşen bir çalma biçimidir. İtalyanca kökenli bu terim, notalar arasındaki geçişin kesintisiz olmasını ifade eder ve çıkıcı (hammer-on) ya da inici (pull-off) olmak üzere iki temel biçimde uygulanır. Çıkıcı legatoda parmak ilgili perdeye vurularak ses elde edilirken, inici legatoda bastığı perdeden çekilerek alttaki nota seslendirilir. Bağlı çalım, melodik akışın daha doğal ve akıcı olmasını sağlarken, aynı zamanda ifadesel bir zenginlik kazandırır. Tarihsel olarak Sor ve Giuliani gibi besteciler, bu tekniği hem teknik bir araç hem de müzikal anlatımın vazgeçilmez bir unsuru olarak değerlendirmiştir (Halvaşı,1999, s.73; Milli Eğitim Bakanlığı[Meb], 2016, s.17).

Nota 5: Legato nota örneği



Glissando Tekniği: Klasik gitarda aynı tel üzerinde bir notadan diğerine geçerken parmağın tele basılı şekilde kaydırılmasıyla uygulanan bir tekniktir. Bu kayma hareketi sayesinde sadece başlangıç ve hedef notalar değil, aradaki kromatik sesler de duyulur ve böylece müzikal bir geçiş etkisi yaratılır. Terim olarak "kaydırma" anlamına gelen glissando, nota yazımında genellikle iki nota arasına çizilen düz bir çizgiyle gösterilir. Bu teknik, hem melodik akışı yumuşatmak hem de ifade gücünü artırmak için sıkça tercih edilir (Güzel, 1994, s.152; Küçükosmanoğlu, 2006, s.26).

Nota 6: Glissando nota örneği



Flajöle Tekniği: Klasik gitarda armonik (flajöle) sesler, temel tel titreşimlerinin üst harmoniklerini seslendirme tekniğine dayanan özel bir icra biçimini ifade eder. Doğal armonikler, sol el parmaklarının sap üzerine baskı uygulamadan, belirli perde demirlerine hafifçe temas ettirilmesi ve eşzamanlı olarak sağ el ile tele vurulması yoluyla elde edilir. Bu teknikle ortaya çıkan sesler, temel telin doğal titreşimlerinin üst frekanslarıdır ve berrak bir tınıya sahiptir. Genellikle 5. 7. ve 12. perdelerde en net ve güçlü duyum elde edilir. Bunun yanı sıra, oktav flajöle tekniği ise sol el ile telin ilgili perdesine tam basılırken, sağ elin “i” parmağı ile aynı telin oktav karşılığı olan perde demirine hafifçe temas edilmesi ve “a” parmağıyla telin çekilmesiyle uygulanır. Bu yöntem, sınırlı sayıda doğal armoniğin genişletilmesini mümkün kılmakta ve daha zengin bir armonik doku sunmaktadır. Armonik teknikleri, hem ses rengi hem de ifade çeşitliliği açısından klasik gitar repertuvarına önemli katkılar sunar. (Güzel, 1994, s.150; Halvaşı,1999, s.74).

Nota 7: Flajöle nota örneği



Pizzicato Tekniği: Pizzicato tekniği, klasik gitar icrasında özellikle ses rengini çeşitlendirmek ve belirli pasajlara vurgu yapmak amacıyla kullanılan önemli bir sağ el tekniğidir. Latince "pizzicare" (çekmek) fiilinden türeyen bu teknik, tellere sağ elin avuç içi yastığı (özellikle el ayasının başparmak kökü) ile hafifçe dokunarak, aynı anda sağ el parmaklarıyla tele vurulması yoluyla uygulanır. Bu uygulama sonucunda elde edilen ses, kısa, boğuk ve tok bir karakter taşır ve özellikle perküsyona benzer etkiler yaratır. Geleneksel gitar repertuvarında sınırlı yer bulmasına rağmen, özellikle modern gitar eserlerinde ve çağdaş bestecilerin çalışmalarında pizzicato kullanımı sıkça görülmektedir. Carlevaro (1995), pizzicato tekniğinin sadece renksel çeşitlilik sağlamakla kalmadığını, aynı zamanda eserin yapısal vurgularını pekiştiren önemli bir ifade unsuru olduğunu belirtmektedir. Ayrıca, teknik doğru bir el pozisyonu ve bilek

kontrolü gerektirdiğinden, icracının sağ el hakimiyetini geliştirmesine de katkı sağlar. Bu bağlamda pizzicato, gitaristlere yalnızca teknik bir beceri değil, aynı zamanda estetik açıdan ifade zenginliği kazandıran bir uygulama sunmaktadır (Carlevaro, 1995).

Nota 8: pizzicato örneği



Sağ el tekniğinde, parmakların teli farklı bölgelerden çekmesi sesin tınısal ve renk özelliklerinin değişmesine olanak tanır. Bununla birlikte, parmağın teli çekme açısı ile tel üzerindeki temas ve durma süresi de sesin tını, renk ve yoğunluk gibi niteliklerini belirleyen temel unsurlar arasında yer almaktadır. Bu bağlamda, teknik ve müzikalite açısından sağ elin kullanım biçimlerinin, bir eserin icrasındaki ifade gücü ve yorum derinliği üzerinde belirleyici bir rol oynadığı söylenebilir. Özellikle halk müziği temelli düzenlemelerin gitara uyarlanması bu durum daha da önem kazanmaktadır. Örneğin, orijinalinde cura ile icra edilen bir türkünün gitarla yorumlanması sırasında, parmağın teli köprüye (alt eşiğe) yakın bir noktadan uygun biçimde çekilmesi, eserin üslup ve tavır özellikleri bakımından geleneksel icraya daha fazla yaklaşılmasını sağlayabilir.

Müzikalite, doğuştan gelen yeteneklerin yanı sıra eğitim ve deneyim yoluyla geliştirilebilen çok yönlü bir özellik olarak kabul edilmektedir. Müzikal ifade, bir eserin duygusal ve estetik boyutlarının icracı aracılığıyla dinleyiciye aktarılması sürecidir. Bu süreç, yalnızca notaların doğru çalınmasından ibaret olmayıp, eserin içsel anlam dünyasının dinleyicide yankı bulmasını sağlayan duygusal ve zihinsel süreçleri içermektedir. Dinleyicinin bir müzik eseri ile duygusal bağ kurabilmesi, eserde işlenen kültürel veya evrensel motiflerin yanı sıra, müzikal ifadelerin içtenliği, çeşitliliği ve icracının yorum kabiliyetiyle yakından ilişkilidir.

Müzikalite aynı zamanda kültürel bağlam içinde şekillenen bir olgudur. Örneğin, Batı müziğinde armoni ve kontrpuan teknikleri öncelikliken, Anadolu halk müziğinde doğaçlama ve makamsal duyarlılık daha belirleyici bir rol üstlenmektedir. Özellikle halk müziği alanında, müzikalite teknik beceriden çok anlatım gücü ve duygusal aktarım söz konusudur.

Müzikalite kavramı, çok boyutlu bir yapı sergiler ve bu yapıyı meydana getiren çeşitli unsurlar, bireyin müzikal yeterliğini şekillendirir. Müzikaliteyi oluşturan başlıca öğeler arasında artikülasyon, tını (tonal renk), gürlük (dinamik), tempo, entonasyon ve ifade bütünlüğü sayılabilir. Bunların yanında Reimer (2003), müzikal ifadelerin gücünün ortaya çıkması için iyi bir kulağa sahip olunması gerekliliğinden bahsetmiştir.

Artikülasyon: Bir notanın hangi nitelikte seslendirileceğini belirleyen temel müzikal bir öğedir. Notanın bağlı, kesik ya da vurgulu çalınması gibi ifadeleri kapsamakla beraber, müzikal ifadenin karakterini doğrudan etkiler. Staccato, staccatissimo, portato ve legato gibi işaretler, artikülasyon bağlamında değerlendirilir. Gitaristler, parmak tekniği ve sağ-el vuruş biçimiyle sesin süresini, şiddetini ve geçişlerini kontrol ederek farklı artikülasyon biçimlerini ortaya koyabilmektedir.

Ton: Kullanılan çalgının ya da ses kaynağının ortaya çıkan sesin niteliği ve rengini ifade eder. Klasik gitarda ton üretimi, telin yapısını, tırnağın yapısına, parmak vuruş açısına, sağ elin konumuna ve dokunuşuna göre değişebilmektedir. Örneğin tellere köprüye daha yakın konumdan vurulduğunda daha parlak bir ses elde edilirken, klavyeye yakın bölgeden yapılan vuruşlarda daha yumuşak bir ton üretir.

Gürlük: Çalgıdan elde edilen sesin şiddet düzeyiyle ilgili bir müziksel ifadedir. Bir eserin dinamik yapısını belirlemede önemli rol oynar. Gürlük üzerinde bilinçli bir kontrol sağlamak, yalnızca teknik yeterliliği değil, aynı zamanda icracının müzikal sezgisini ve ifade gücünü de ortaya koyar. Bu yönüyle gürlük, müzikaliteyi doğrudan etkileyen unsurlardan biridir. Müzikte yaygın olarak kullanılan bazı gürlük terimleri şunlardır: *Pianissimo (pp)* – çok hafif, *Piano (p)* – hafif, *Mezzo piano (mp)* – orta hafiflikte, *Mezzo forte (mf)* – orta şiddette, *Forte (f)* – kuvvetli, *Fortissimo (ff)* – çok kuvvetli. Bu terimler, icracıya sesin hangi düzeyde duyurulacağı konusunda yön verir ve eserin duygusal yapısının dinleyiciye aktarılmasında önemli katkı sağlar.

Hız: Bir müzik eserinin ne kadar yavaş ya da hızlı çalınacağını belirleyen temel bir müzik öğesidir. Eserin ruhunu, hareketliliğini ve anlatım gücünü doğrudan etkiler. Özellikle klasik gitar çalımında hız, sağ ve sol elin uyum içinde çalışmasını gerektirir. El koordinasyonunun gelişmesi, notaların temiz ve anlaşılır şekilde çalınması açısından oldukça önemlidir. Müzik dilinde farklı hız derecelerini tanımlamak için bazı terimler kullanılır. Örneğin, *Adagio* çok yavaş bir tempoyu, *Andante* yavaş ama akıcı bir çalımı ifade eder. *Adantino* biraz daha hızlıdır. *Moderato* orta hızda, *Allegretto* hareketli,

Allegro hızlı ve neşeli, *Presto* ise oldukça hızlı tempoyu gösterir. Bu terimler hem eserin karakterini hem de icracının nasıl bir yaklaşım sergilemesi gerektiğini gösteren ipuçlarıdır.

Entonasyon: Çalgılarda genellikle doğru perdeye basmak olarak düşünülse de, esas olarak duyurulan sesin hedeflenen frekansa tam olarak karşılık gelmesi anlamına gelir. Çünkü bazen perde doğru basılsa bile, çalgının yapısal özellikleri veya icra tekniğindeki küçük hatalar nedeniyle ses istenilen frekansta duyulmayabilir. Bu durumda entonasyon problemleri ortaya çıkabilir. Özellikle klasik gitarda, parmağın perdenin tam doğru noktasına yerleştirilmesi, doğru frekansta ses elde etmek açısından büyük önem taşır. Ayrıca entonasyon sorunları, zamanla çalgının yapısından, tel yüksekliğinden veya telin kullanım durumundan da kaynaklanabilir.

İfade bütünlüğü: Nüans, cümleleme, artikülasyon, tempo (hız) ve gürlük gibi müzikal öğelerin tutarlı, dengeli ve estetik biçimde bir araya gelmesiyle oluşur. Bu unsurların birbirini destekleyecek şekilde uygulanması, eserin duygusal ve sanatsal yönünün dinleyiciye etkili biçimde aktarılmasını sağlar. Teknik yeterlilikle birlikte güçlü bir ifade bütünlüğüne sahip olmak, doğru çalmanın ötesine geçerek icranın sanat düzeyine ulaşmasını mümkün kılar.

Gitar eğitimi bağlamında müzikalite, öğrencilerin çalgı icra tekniklerini edinmelerinin yanında, müziğin duygusal ve kültürel derinliklerini anlamaları ve ifade edebilmeleri açısından kritik bir role sahiptir. Teknik yeterlilikler, doğru pozisyon, ritmik yapılar ve nota okuma becerileri müzikalitenin temel taşlarını oluştururken, asıl müzikal deneyim, öğrencinin müziği içselleştirmesi ve kişisel yorumunu katabilmesiyle ortaya çıkar. Bu noktada öğretmenin rolü sadece teknik öğretmek değil, aynı zamanda öğrencinin müzikal bakış açısını genişletmek ve onları yaratıcı düşünmeye teşvik etmek olmalıdır.

Sonuç olarak, müzikal ifadeler teknik yeterliliğin yanında, yorumlama becerilerinin ve estetik duyarlılığın harmanlandığı karmaşık bir süreç olarak, gitar eğitiminde vazgeçilmez bir unsur olarak kabul edilmeli ve teknik beceriler ile teorik bilgiler, müzikal ifadeyle bütüncül bir yaklaşımla öğrencilere aktarılmalıdır.

2.1.5. Türkiye’de Klasik Gitar ve Eğitimi

Klasik gitar ülkemizde, geçmişten günümüze önemli bir gelişim süreci yaşamıştır, Gitarın bu gelişim sürecini daha iyi anlamak için Cumhuriyet öncesi ve sonrası süreçler olarak inceleyebiliriz. Osmanlı’nın yüzünü Batı’ya çevirmesi ve ıslahat hareketleriyle başlayan yenileşme süreci, diğer alanlarda olduğu gibi saray musikisini de etkilemiştir. Özellikle mehterhanenin yerine Mızıka-ı Hümayünün kurulması ve başına Giuseppe Donizetti’nin şef olarak getirilmesi, müzik alanındaki değişimi hızlandırmıştır. “*Muzıka-i Humayun, aynı zamanda bir müzik okulu özelliği kazanmıştır. Flüt, piyano, armoni ve çalgılama (instrumentation) derslerini Donizetti vermiş, Avrupa’dan hem çalgı öğretmenleri, hem de çalgılar getirilmiştir*”.(Say, 2012, s. 510) Bu dönemde getirilen ya da Avrupa’dan hediye olarak yollanan çalgılar arasında gitarın veya türevlerinin de olduğu ve bu çalgıların genellikle saray çevresiyle sınırlı kaldığı bilinmektedir.

Osmanlı döneminde özellikle Avrupalı gezginlerin ülkemize yapmış oldukları seyahatlere istinaden kayıt altına alınan seyahatname, anı, günlük ve mektup gibi kaynaklar, Türkiye’de klasik gitarın tarihsel sürecine yönelik fikir vermektedir. Nitekim bu gezginlerden biri olan Lady Montagu 18 Nisan 1717 tarihinde Lady Mar’a yazdığı bir mektupta “ ... *Bir müddet sonra hanımları onlara gitar çalmalarını ve oynamalarını emretti. Fatma hanımın bir işareti üzerine, derhal dört tanesi lavta’ya, gitar’a benzeyen çalgılarla gayet içli havalar çalmaya, türküler söylemeye başladılar.*”(s. 77) ifadelerini kullanarak gitardan bahsetmiştir. Başka bir gezgin olan Sir William Ouseley 28 Temmuz 1812 yılında paşanın verdiği ziyafette enstrümantal ve vokal müziğinden bahsetmiş iki kişinin gitar çaldığını belirtmiştir (Genç, 2020, s.16). Osmanlı sarayı harem bölümündeki musiki faaliyetlerine yönelik değerlendirmelerde bulunan Castellan: “*Haremdeki kadınlar zamanlarının bir bölümünü raks ve musiki dersleri olarak geçirirler. Bu dersler ya piyano-forte, yani piyano ya da gitar [tanbur?] eşliğinde verilir.*” (Akt. Aksoy, 2003:61) ifadeleri ile gitar veya gitar benzeri çalgıdan bahsetmiştir. Haremde müzik eşliğinde yapılan eğlence ve dansların sabaha kadar sürdüğünü aktaran Aksoy (2003)“*Harpler [çeng], gitarlar [?], flütler {?} ve hanendelerden kurulu çalgı takımının bütün üyeleri kadındır*”(s.110) ifadelerini kullanarak yapılan bu eğlence müziğinde kullanılan çalgılara yönelik bilgiler vermektedir. Bunların dışında Arslan’ın (2022) aktardığına göre, Polonyalı Kont Edward Raczynski’nin yanı sıra Ubucini, Gérard de Nerval, Rudolf von Lindau ve

Edmond Dutemple'in günlükleri, klasik gitarın ülkemizde ilk kez ne zaman varlık göstermeye başladığını ortaya koyan önemli belgeler arasında yer almaktadır (s.64). Ancak tüm bu kaynaklarda gitar olarak adı geçen çalgının günümüz klasik gitarı olup olmadığı bir tartışma konusudur. Söz konusu gezginlerin gözlem yoluyla elde ettikleri bu bilgileri, kendi müzikal bilgi ve birikimlerinden yola çıkarak kayıt altına aldıklarını söyleyebiliriz. Dolayısıyla bu kayıtlarda gitar olarak geçen çalgıların ya daha çok eşlik çalgısı olarak kullanılan ve Avrupalılardan saraya hediye olarak gönderilen lavta, Guitarra latina, Guitarra morisca gibi çalgılar olduğu ya da saray musikisinde kullanılan tambur, mandolin ve ud gibi çalgılar olduğu düşünülmektedir. Aksoy'un (2003) "*Ne var ki bugün Türkler Avrupa musıkisinin alaylarındaki Avrupa tarzı askeri bandolar yoluyla yerleşmesi ve haremelerde gitarın(?), mandolinin(?) ve udun yerini yavaş yavaş piyanoya bırakmasıyla, bizim musıkimize, Avrupa ezgisinin çoksesliliğine gitgide daha çok alışıyorlar.*" (s.168) şeklinde aktarımına bakıldığında, piyano gibi çoksesli bir çalgı olan klasik gitarın haremde bu yönüyle kullanılmadığı anlaşılmaktadır.

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde birçok alanda olduğu gibi müzik alanında da yenilikler bir devlet politikasına dönüştürülerek köklü adımlar atılmıştır. Osmanlı dönemi müzik kurumları değiştirilerek güncellenmiş ve Musiki Muallim Mektebi gibi yeni müzik kurumları açılmış, Batılı manada müzik eğitiminin verilmesi amaçlanmıştır. Uluocak (2015), 1930'lu yıllarda keman ve piyano gibi Batı çalgılarının eğitiminde önemli gelişmeler yaşanmasına rağmen, klasik gitarın henüz konservatuvar programlarında yer almadığını belirtmektedir. Ayrıca bu dönemde Türkiye'ye konser vermek amacıyla gelen yabancı müzisyenler arasında klasik gitar icracısına rastlanmadığına dikkat çekmektedir. Araştırmacıya göre, bu durumun temelinde klasik gitarın toplumda yeterince tanınmaması ve yaygın bir ilgi görmemesi yatmaktadır (s. 67). Bu dönemde gitarın cumhuriyet öncesi süreçte olduğu gibi yalnız eğlence müziklerinde bir eşlik çalgısı olarak kullanıldığını anlamaktayız. Daha sonraları radyo yayınları, Batı'dan temin edilen gitar notaları, plak kayıtları ve ülkemize konser vermeye gelen gitaristler ile klasik gitar daha görünür hale gelmiştir.

"*Türkçe dışında Fransızca, İspanyolca ve Yunanca da bilen, oldukça kültürlü ve entelektüel bir gitarist olan Paleologos (Mazmanian, 1960), genç Türkiye Cumhuriyeti'nde çoğunlukla toplumun alt tabakalarında tanınan ve şarkılara eşlik etmekte kullanılan bir çalgı olarak bilinen klasik gitarı, sanatsal değere sahip bir konser çalgısı olarak tanıtan ilk isim olmuştur.*" (Uluocak, 2015, s.69). 1930'lu yıllarda,

klasik gitarı ileri seviyede çaldıkları bilinen, konserler vererek ve öğrenciler yetiştirerek Türkiye klasik gitar tarihine ilk katkı sağlayan gitaristlerin Andrea Paleologos, Dr. Fazıl Abrak, İlya Ksantapulos, Ziya Aydınant, Mazhar Reşit Ertüzün, Morio Parodi, Ertuğrul Şatıroğlu, Can Aybars ve Rıfat Esenbel olduğu ve ilk kuşak gitaristler olarak adlandırıldığı görülmektedir (Elmas, 1994, s.52; Kanneci, 2001, s.18). Tüm imkansızlıklara rağmen tamamen kendi bireysel çabalarıyla klasik gitarı ülkemizde görünür kılmaya çalışan bu ilk kuşak gitaristlerin katkılarıyla Misak Toros, Raffi Arslanyan ve Savaş Çekirge gibi ikinci kuşak gitaristler yetişmiştir. Özellikle İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük şehirlerde verdikleri konserler ve yetiştirdikleri öğrencilerle gitarın ülkemizde giderek yayılmasına büyük katkılar sağlamışlardır (Elmas, 1994, s.51; Kanneci, 2001, s.19).

Andera Paleologo'nun öğrencilerinden olan ve Ankara'da kurulan "Gitar Sevenler Derneği" nin kurucusu olan Ziya Aydınant'ın (1904-1980) hazırladığı ilk Türkçe klasik gitar metodu henüz akademik alana taşınamayan klasik gitar eğitimine kaynaklık etmesi bakımından önemlidir. Bu metotta Aydınant klasik gitar repertuvarının yanında kendi düzenlemelerine de yer vermiştir.

İ.T.Ü. Kültür ve Sanat Birliği ve İ.T.Ü. Vakfı'nda klasik gitar eğitimleri veren, aralarında Ahmet Kanneci, Emre Sabuncuoğlu gibi uluslararası düzeyde tanınan klasik gitarcılarında yetişmesine katkıda bulunan Savaş Çekirge Türkiye'de düzenlenen ilk klasik gitar yarışması olan 1. İstanbul Ulusal Gitar Yarışması'nın gerçekleştirilmesine öncülük etmiştir. Ayrıca Çekirge ulusal ve uluslararası gitar festivallerine katılmasının yanında buralarda jüri üyeliği yapmıştır (Rıfat, 1999). Kanneci (2014), Savaş Çekirge için "*Eğer bugün Türkiye'de Klasik Gitar varsa ve de her geçen gün yükselen bir ivmeye sahipse, bunu Savaş Çekirge'ye borçluyuz.*" (s. 9) ifadelerini kullanmıştır.

Bir Batı çalgısı olan klasik gitarın Avrupa'daki durumuna yönelik "*1970'lerin başında Almanya' da gitarla ilgili klasik müzik eğitimi imkanı veren az sayıda müzik yüksek okulu bulunuyordu.*"(Hoppstock, 2014) ifadesine bakıldığında, gitarın popülerliğinin Avrupa'da da geç olduğu anlaşılmaktadır. Bu durumu Kanneci (2001), genel olarak konservatuvarların, senfoni ve opera orkestralarına müzisyen yetiştirmeyi amaçladığını, bununla birlikte 1930'lu yıllarda akademik alanda yer bulabilen klasik gitarı da bir orkestra çalgısı olarak görmediklerini belirtmiştir. (s. 16) Bu durumun diğer çalgılara kıyasla klasik gitarın popülerliğini geciktirdiğini söyleyebiliriz. Buna rağmen ciddi bir külliyata ve virtüözlere sahip olabilen klasik gitar, dünya çapında en popüler

çalgılardan biri olmayı başarabilmiştir. Bu virtüözlerin farklı ülkelerde verdikleri konserler ve yaptıkları eğitici çalışmalar gitarın popülerleşmesi bakımından önemli görülmektedir. Nitekim “1970’li yıllarda ise Venezüellalı gitar virtüözü Alirio Diaz, çeşitli illerde konserler vermek için sıklıkla Türkiye’ye gelmiştir. Cemal Reşit Rey’in kendisine ithafen yazdığı *Gitar Konçertosunun ilk seslendirilişini yapmıştır*” (Kanneci, 2001, s. 22). Türkiye gitar tarihi açısından bakıldığında, bu tür faaliyetlerin gitar camiasındaki etkileşimi arttırması ve özendirmesi bakımından son derece önemli olduğu söylenebilir.

Birinci ve ikinci kuşak gitaristlerin yetiştirdiği gitaristlerin de çabalarıyla, gitarın yaygınlaşma ve popülerleşme ivmesi artmış, böylelikle akademik alana geçişinin zemini oluşmuştur. Nihayetinde 1977 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda Türkiye gitar tarihinde bir ilk olarak profesyonel gitarist yetiştirmeyi hedefleyen gitar sanat dalı kurulmuştur. Bu bölümde ders vermesi için İtalyan gitarist Carlo Domeniconi görevlendirilmiştir (Kanneci, 2001, s. 24) 1983-84 Eğitim-Öğretim Yılı’nda ise Yıldız Elmas tarafından Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü’nde Ana Dal ve Yan Dal Çalgı Eğitimi olarak, 1985 yılında Bekir Küçükay tarafından Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü’nde “Ana Çalgı Gitar” dersleri olarak, 1985-1986 eğitim-öğretim yılında Erdem Sökmen tarafından İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarında tam zamanlı ve yarı zamanlı olarak, 1985-1986 eğitim öğretim yılında Ahmet Kanneci tarafından Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarında yarı zamanlı olarak, 1986 yılında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Gitar Sanat Dalı olarak ve 1990 yılında Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Gitar Sanat Dalı olarak klasik gitar eğitimi verilmeye başlanmıştır. (Elmas, 1994, s.88; Kanneci, 2001, s.24; Uluocak, 2015, s.63) Bu gelişmelerle beraber klasik gitar gün geçtikte tanınmış geniş kitlelere ulaşmış ve birçok üniversitenin konservatuvar, güzel sanatlar ve müzik öğretmenliği programları ile güzel sanatlar liselerinde bir ders olarak okutulmaya başlanmıştır.

Eğitim kurumlarında yürütülen klasik gitar eğitimine yönelik, Batı müziği geleneği içerisinde yer alan bazı temel metotların pedagojik açıdan belirleyici bir rol üstlendiği görülmektedir. Bu bağlamda Ferdinando Carulli’nin *Méthode complète* (1811), Fernando Sor’un *Méthode pour la Guitare* (1830), Matteo Carcassi’nin *Méthode complète* (Op. 59, 1836), Dionisio Aguado’nun *Nuevo Método para Guitarra* (1843) ve Mario Rodrigues Arenas’ın *La Escuela de la Guitarra* (1923) gibi metotlar, sadece

Batı’da değil, Türkiye’deki klasik gitar eğitiminin de temel yapı taşları arasında yer almıştır. Bu metotlar, içeriklerinde yer alan alıştırımlar, teknik etütler ve müzikal eserler aracılığıyla hem çalgısal tekniklerin kazandırılması hem de müzikalitenin geliştirilmesi amacıyla kullanılmaktadır.

Hem teknik düzey çeşitliliği hem de kültürel temsil olanakları bakımından, ülkemiz gitarist ve gitar eğitmenleri, kendi eğitim içeriklerini üretme ihtiyacı hissetmişlerdir. Ülkemiz klasik gitar eğitimi sürecinde yerli metot kitaplarının gelişimi, alanın kurumsallaşması ve pedagojik ihtiyaçlara cevap verebilmesi açısından önemli bir aşama teşkil etmektedir. Bu bağlamda, Ziya Aydıntan’ın hazırlamış olduğu “Klasik Gitar Metodu”, Türkçe yazılmış ilk klasik gitar metodu olmasının yanında hem Batı klasik gitar literatüründen seçilen etüt ve eserleri hem de yerli müzikal değerlerden beslenen yaklaşımıyla dikkat çekmektedir. Aydıntan’ın çalışması, klasik gitar eğitimi kültürel bağlamla bütünleştirmeyi hedeflemiş ve bu yönüyle özgün bir pedagoji anlayışı geliştirilmesine katkı sağlamıştır. Klasik gitarın ülkemizde yayılmasına katkı sağlayan Bekir Küçükay’ın "Klasik Gitar İçin Başlangıç Metodu", Kemal Belevi’nin “Gitar Metodu”, Ahmet Kanneçi’nin "Klasik Gitar Metodu", Faruk Arısoy’un "Klasik Gitar Başlangıç Metodu", Süleyman Tarman’ın "Klasik & Pop Gitar Metodu", R. Utku Özkanoglu’nun "Temel Gitar Eğitim Metodu" ve Behzat Cem Günenç’in "Sorularla Gitar" gibi metodolojik çalışmaları ise, öğrencilerin teknik becerilerinin yanı sıra müzikal algısını da geliştirmeyi hedefleyen diğer önemli çalışmalardandır.

Türkiye’deki klasik gitar eğitiminde Batı klasik gitar külliyyatının ağırlıklı olarak kullanıldığı, Fernando Sor, Ferdinando Carulli, Mauro Giuliani, Matteo Carcassi, Dionisio Aguado, Francisco Tarrega, Agustin Barrios, Heitor Villa-Lobos, gibi klasik gitar için çok önemli Batı bestecilerin çalışmalarından yararlanıldığı bilinmektedir. Bununla birlikte, özellikle son yıllarda, Türk halk müziğine dayalı eserlerin klasik gitar pedagojisine entegre edilmesine yönelik eğilimlerin de güç kazandığı görülmektedir. Bu durum, yalnızca teknik kazanımlar açısından değil, aynı zamanda öğrencilerin kültürel aidiyet duygularını pekiştirmesi bakımından da önem arz etmektedir. Yine de eğitim kurumlarımızdaki klasik gitar eğitimine bakıldığında, Türk halk müziğine dayalı etüt ve eserlerin sayısının az olduğu ağırlıklı olarak Batı müziği kaynaklı materyallerden beslenildiği, görülmektedir. (Tabak, 2016, s.1) Bozyiğit ve Birel’in (2023) Türkiye genelinde klasik gitar eğitmeni olarak görev yapan öğretim elemanlarıyla gerçekleştirdiği araştırma, bu durumu daha açık şekilde ortaya koymaktadır. Söz konusu

çalışmada, klasik gitar derslerinde kullanılan repertuvarın büyük ölçüde Batı müziğine dayandığı, ancak buna karşın öğrencilerin hem teknik hem de müzikal anlamda gelişimlerini destekleyebilecek, aynı zamanda seslendirmekten keyif aldıkları Türk halk müziği içerikli düzenleme ve uyarlamaların da tercih edilmeye başlandığı belirtilmektedir (s. 87).

Klasik gitar eğitimi, başlangıçta bireysel girişimlerle sürdürülen bir etkinlikken, zamanla örgün eğitim kurumlarının programlarına dâhil edilerek sistematik bir yapıya kavuşmuş, bu gelişim süreciyle birlikte artan metodolojik çalışmalar, Türkiye’de klasik gitarın yaygınlaşmasına ve alanında yetkin birçok gitaristin yetişmesine zemin hazırlamıştır.

Kulaoğlu (1993), “Türkiye’de klasik gitarın konumu” adlı yüksek lisans çalışmasında, Türkiye’de klasik gitarın gelişimine katkı sağlayan gitaristlere ilişkin bu süreci özetleyen kronolojik bir liste hazırlamıştır (s.4).

Çizeldeki küçük harflerle yazılan isimler, büyük harflerle yazılan isimlerdeki kişilerin yetiştirdikleri öğrencileri göstermektedir.



1930'dan
sonraki
yıllar

Andrea PALEOLOGO
Mario PARODİ (Can Aybars)
Fazıl ABRAK (Mutlu Torun)
Ertuğrul ŞATIROĞLU (Önder Arık, Şadi Ensari, Cem Küçümen)
Rıfat ESENBEL
Ziya AYDINTAN (Nazmi Bosna)
Reşit Mazhar ERTÜZÜN (Savaş Çekirge)
Can AYBARS (İrkin Aktüze, İnci Tuğsavul, Nejat Başar)

1944'den
sonraki
yıllar

Sava PALASİS
Panayot DEVECİ
İrkin AKTÜZE

1960'tan
sonraki
yıllar

Misak TOROS (Engin Atamer)
Harun BATIRBAYGİL
Samih FIRAT
Mutlu TORUN
Savaş ÇEKİRGE
Saffi ARSLANYAN

1970'ten
sonraki
yıllar

Nazmi BOSNA (Ahmat Kanneçi)
Carlo DOMENİCONİ (Erdem Sökmen, Cem Küçükmen)
İhsan TURNAGÖL
Ertan BİROL (Erdem Sökmen, Serra Özin, Bülent Ergüder)
Ahmet KANNECİ (Cem Duruöz, Orhan Anafarta, Suat İdil, Alpkağan Tacoy, Emre Sabuncuoğlu)
Bekir KÜÇÜKAY
Erdem SÖKMEN
Cem KÜÇÜMEN
Şadi ENSARİ
Önder ARIK
Cem DURUÖZ
Orhan ANAFARTA
Suat İDİL
Alpkağan TAÇOY
Bülent ERGÜDER
Serra ÖZİN

1993 yılında hazırlanan bu listede yer alan gitaristlerin dışında, günümüze değin çok sayıda özgün gitar eserleri ve düzenlemeler yapan gitaristlerin yetiştiğini söyleyebiliriz. Kağan Korad, Kürşad Terci, Soner Egesel, Utku Özkanoglu, Emre Sabuncu, Ceyhun Şaklar, Sadık Yöndem, Safa Yeprem, Zekeriya Kaptan, Kemal Belevi, Çağdaş Üstüntaş, Melih Güzel, Mehmet Özkanoglu, Atahan Kaya, Muhittin

Özdemir, Cem Çeliksirt, Tolgahan Çoğulu, Behzat Cem Günenç, Serkan Yılmaz, Celil Refik Kaya ve Ayşegül Koca gibi daha birçok gitaristi bu listeye ekleyebiliriz.

Hiç kuşkusuz ülkemizde klasik gitarın gelişim sürecindeki en önemli unsurlardan biri de özellikle üniversitelerin düzenlediği gitar yarışmaları ve gitar festivalleridir. Ankara Sanat Festivali, Uluslararası İstanbul Gitar Festivali, Bilkent Üniversitesi Türkiye Gitar Buluşması, Uluslararası ODTÜ Gitar Festivali, Boğaziçi Gitar Günleri, Yıldız Teknik Üniversitesi Gitar Günleri Ulusal Gitar Müziği Beste Yarışması gibi organizasyonlar gelenekselleşerek ülkemizde klasik gitarın yayılmasına ve gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır.

2.1.6. Halk Müziği

Halk müziği, toplumların kültürel kimliğinin temel bir unsuru olarak, ortak yaşamsal deneyimleri müzik aracılığıyla ifade eder. Sözlü gelenek yoluyla nesilden nesile aktarılan bu tür, halkın yaşadığı coğrafya ve kültürel yapıya bağlı olarak kendine özgü anlatım dili, söyleme biçimleri, çalgılar, ezgi ve ritmik yapılar barındırır. Bu yönüyle halk müziği, yalnızca bir sanat dalı değil, aynı zamanda toplumların sosyal yapısını ve tarihsel süreçlerini anlamamıza imkân sağlayan bir kültürel bellek niteliği taşır. Sade anlatımı sayesinde dinleyiciye kolaylıkla ulaşan halk müziği, aşk, ölüm, yiğitlik, sevgi, göç, savaş, ekonomi ve toplumsal olaylar gibi temaları sanatsal kaygı gütmenden, içten ve yalın bir şekilde dile getirir (Arseven, 2000, s.15; Atılgan, 2000, s.163; Eroğlu, 2014, s.233; Yöre, 2012, s.565).

Dünyanın farklı bölgelerinde, hem şairlik hem müzisyenlik yönüyle öne çıkan kişiler, diyar diyar gezerek halkın hikâye, olay ve olgularını söz ve müzik aracılığıyla aktarmış, gittikleri yerlerin kültüründen de beslenmişlerdir. Bu icracılar, popüler ezgilerle halk şarkılarına estetik bir zarafet ve duygusal derinlik kazandırarak zamanla halk müziği repertuvarlarının oluşmasına katkı sağlamışlardır (Nur ve Bağcı, 2023, s.1265).

Türkiye’de halk müziğine yönelik fiilî çalışmalar Cumhuriyet döneminde başlarken, ülke dışında yapılan araştırmalar 19. yüzyıl başlarına kadar uzanır (Şenel, 2000, s.55). Bu çalışmalar, Türk halk müziğinin geniş bir coğrafyaya yayıldığını ve özellikle Kafkasya, Azerbaycan, Türkistan, Ural, Kırım ve Sibirya gibi bölgelerdeki Türk topluluklarının müzikleriyle benzerlikler taşıdığını göstermektedir (Yücel, 2011, s.2).

Türk halk müziği; ozanlar ve daha sonra âşıklar tarafından, anonim bir karakterle ve çoğunlukla isimlendirilmeden kuşaktan kuşağa aktarılan zengin bir gelenektir. İçeriğinde türkü, deyiş, oyun havaları, maniler, koşmalar, tekerlemeler, seyirlik oyun müzikleri ve tören müzikleri gibi, halkın yaşamını, inançlarını ve toplumsal pratiklerini yansıtan hem sözlü hem de sözsüz eserler yer alır (Atılğan, 2000, s.164; Kaya, 2014, s.9). Sözlü halk müziği, ölçülü (“Kırık havalar”) ve ölçüsüz (“Uzun havalar”) olmak üzere ikiye ayrılır. Uzun havalar bölgesel özellikler taşır, resitatif bir üslupla söylenir ve yöreye göre farklı isimler alır. Kırık havalar ise belirli ölçü ve tartıma sahip, bölgenin müzikal yapısını yansıtan ezgilerdir (Arseven, 2000, s.15; Yücel, 2011, s.3). Tüm bu eserler, toplumsal yaşamın bir parçası olarak düğünlerden asker ocaklarına kadar pek çok ortamda icra edilir (Özbek, 1994).

Arseven (2000), Türk halk müziğindeki geleneksel ezgilerin başlangıç yapılarının çeşitlilik gösterdiğini ve genellikle temel sesin çeşitli aralıklarındaki ince perdelerle başladığını, farklı seyir özellikleri sergileyen yapılar bulunduğunu belirtmektedir (s.16). Songar (2000) ise, bu ezgilerin Batı müziğinden farklı olarak 54 yerine 53 komaya dayalı, eşit olmayan 24 aralığa bölünmüş bir ses sistemiyle icra edildiğini ve bu aralıkların bağımsız perde niteliği taşıdığını ifade eder (s. 299).

Berker (2000), Türk halk müziğinde yöresel ve bölgesel unsurların belirgin olduğunu, ancak bu farklılıkların ulusal müzik anlayışından ayrı düşünülmemesi gerektiğini vurgular (s.246). Eroğlu (2014) ise, bir bölgenin genel icra biçimlerini “üslup”, o yöredeki kişilerin kendine özgü icra biçimlerini ise “tavır” olarak tanımlar (s.238).

16. yüzyıl ortalarında ozanlık geleneği yerini âşıklık geleneğine bırakmış, tek kişinin çalıp söylediği bu icra biçimi günümüze kadar ulaşmıştır. Bu geleneğin en yaygın çalgısı bağlamadır (Erdener, 2000, s.115). Ozan ve âşıkların yanı sıra, yöreler arasında ticaret yapan ve kültür taşıyıcılığı yapan çerçiler de halk müziğinin aktarımında önemli rol oynamıştır (Kınık, 2011, s.142).

Tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş süreciyle birlikte ulaşım, eğitim imkânlarının artması, radyo, teyp, CD, televizyon ve özellikle internet ile sosyal medya kullanımının yaygınlaşması, halk müziğinde köklü değişimlere yol açmıştır. Âşıklık geleneğinin giderek kaybolması bu değişimlerin başında gelir. Bunun yanında, çalgıların yapısal özelliklerinde, akort sistemlerinde ve çalma tekniklerinde yenilikler

ile çok seslendirme denemeleri de bu dönüşümün önemli örnekleri arasındadır (Atılğan, 2000, s.165; Erdener, 2000; Türkmen, 2010).

2.1.7. Türk Halk Müziğinde Çokseslilik Meselesi

Coğrafi, tarihi ve kültürel yapıya bağlı olarak gelişen ses sistemi içerisinde oluşturulan vokal ya da çalgılarla üretilen ve tek bir ezgi- melodi üzerine kurulan müziğe tek sesli müzik diyebiliriz. Toplumların kültürel ve geleneksel yapısına bağlı olarak şekillenen tek sesli müzikler duygusal bir derinlik ve samimiyet barındırırlar. Köklerini, müziğin ilk ortaya çıktığı tarihlere kadar dayandırabileceğimiz tek sesli müzik, bir takım yapısal ve teknik gelişmeler içermekle beraber, günümüzdeki tüm müziklerin temelini oluşturmaktadır. Genel olarak dizi, mod ve makam temelli tek sesli müziklerde, tarihsel süreç içerisinde paralel aralıklar, heterofoni¹, kanon² ve pedal ses gibi ilkel çokseslilik olarak nitelendirilebilecek yapısal unsurlar ortaya çıkmıştır. Bu müzik anlayışı, temel yapısını korurken çeşitli değişim ve gelişmeler geçirerek günümüze ulaşmıştır. Günümüzde tek sesli müzik uygulamaları, büyük ölçüde Avrupa müziği dışında kalan kültürlerde varlığını sürdürmektedir.

Dokuzuncu yüzyıldan itibaren Avrupa kiliselerinde icra edilen tek sesli Gregor ezgilerinin etkisini artırmak amacıyla, paralel dörtlü ve beşli aralıklarla eşlikler kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle Rönesans döneminden itibaren bu ve benzeri uygulamalar önemli bir gelişim göstermiş, polifonik³ yapılar oluşturarak çoksesli müziğin temellerini atmıştır (Erdener, 2000, s.106; Kaygısız, 2004). Genel olarak bu müzikte, temel ezgiye yatay veya dikey bir doğrultuda eşlik eden armonik yapının varlığından söz edilebilir.

Teksesli ve çoksesli müzik, farklı coğrafi bölgelerde, toplumların kültürel dokularına göre şekillenmiş ve bu bağlamda kendine özgü biçimler olarak gelişmiştir. Genellikle geleneksel toplumların müzikal ifadesini yansıtan tek sesli müzik, toplumun günlük yaşantısını ifadesi bakımından önemli bir yere sahiptir. Tek sesli müziğin kullanıldığı bölgelere ve yapıya yönelik Erdener (2000), tarıma dayalı ekonomiye sahip bazı Afrika, Orta Doğu ve Uzak Doğu ülkelerinin halk müziklerinde ikili, üçlü ve beşli

¹ Toplu halde çalarken ya da söylerken birinin esas ezgiden ayrılarak ezgisel veya ritmik varyasyonlar yapmasınucu armonik işlevi olmayan, tonal yönden parçaya bağlı kalan tınılar.

² Müzikte bir çeşit çok seslilik kuralı ile yapılmış parçalara kanon denir. 2 sesli bir kanon en az 2 kişi tarafından art arda başlanarak çalınır veya okunur.

³ Tek sesli (monofoni) veya akorlar eşliğinde baskın bir melodik sesin bulunduğu (homofoni) bir müzik dokusunun aksine, iki veya daha fazla bağımsız melodi satırından oluşan bir müzik dokusu türüdür .

aralıklarla oluşan çok seslilik unsurlarına sıkça rastlandığını, ancak bu çok sesliliğin Batı müziğinde görülen anlayışta olmadığını belirtmektedir (s. 98). Özetle Doğu dünyasında tek sesli geleneğin bir ürünü olan ve ezgisel kalıpları temsil eden makamsal/modal yapıların kullanıldığı, Batı dünyasında ise ezgisel kalıpları temsil eden modlar ve çoksesli yapıların kullanıldığı söylenebilir.

Türk toplumunun tek sesli çalgısal müziğinde, dem tutma ⁴ve paralel aralıkların kullanımı gibi polifonik yapılar vardır. *Türk halk müziğindeki polifoniye teknik manada muntazam armoni ve kontrpuanlarla⁵ yapılmış veya meydana gelmiş polifoni olarak görmemek gerekir.* (Karabulut, 2000, s.145) İçinde polifoni barındıran Türk halk müziği, hiç bir zaman Batı'lı anlamda çok sesliliğe yaklaşmaz. En fazla, Avrupa klasik müziğinin gelişiminin başlangıcıyla benzerlikler gösterirler. Bütün bunlar şaşırtıcı değildir. Çünkü 8. ve 9. yüzyıllara kadar çoksesliliğin en fazla heterofoni anlamında bulunduğunu biliyoruz. Kırgızistan, Kazakistan, Türkmenistan gibi uzun süreli ve yoğun Rus etkisi altında kalan yerlerde bile Türk halklarının halk müziğinde çokseslilik yoktur. (Sipos, 2015, s.495)

Türk müziği üzerine kapsamlı araştırmalar yapan Reinhard (2007), karakteristik yapısı ve icra biçimine bakıldığında, bağlama ve türevlerinin kökeninin Orta Asya'ya dayandığını ifade etmektedir. (s. 86). Tambur ve bağlama gibi telli ve perdeli çalgıların, tek sesli makamsal bir yapıya sahip olan Türk müziğini en iyi yansıtan çalgıların başında geldiği düşünülebilir. Türk müziği çalgıları bağlamında polifonik unsurların kullanımında, çalgıların yapısal ve teknik özelliklerine bağlı olarak belirgin farklılıkların ortaya çıktığı görülmektedir. Karabulut (2000), söz konusu farklılıkları genel Türk halk müziği çalgıları bakımından;

- 1- Çalgıların kendi tabii yapısında bulunan polifoni
- 2- Çalgıyı çalma tekniğine bağlı olarak yapılan polifoni.
- 3- Çalgının hem kendi yapısında, hem de, çalma tekniğine bağlı olarak yapılan polifoni
- 4- Çalgılar üzerinde yapılan çeşitli akort düzenleri ile elde edilen polifoni.

Şeklinde açıklamış ve bağlama özelinde ise;

- a) Bu çalgı grubunun bir arada çalınmasıyla meydana gelen polifoni

⁴ Bir ses esas ezgiyi söylerken veya çalarken ikinci parti karar sesini uzatır.

⁵ Kontrpuan, müzik teorisinde birbiriyle ahenkli ancak ritim ve melodik kontur^[a] itibarıyla bağımsız ve eş zamanlı iki veya daha fazla müzikal melodinin^[b](bunlara "ses" de denir) arasındaki ilişkiye verilen isimdir.

- b) Taksim veya uzun hava denilen ezgilerin çalınışlarında bir sazın ana ezgiyi çalması ve diğer sazların karar perdesinde dem tutması veya birkaç motifi tekrarlaması, melodiye eşlik edilmesi, ritmin belli edilmesi şeklinde meydana gelen polifoni, şeklinde ifade etmiştir (s.142).

Osmanlı dönemi ıslahat hareketleriyle beraber Batı kültürünün etkisine girilmiş ve birçok alanda olduğu gibi müzik alanında da bir takım gelişmeler yaşanmıştır. 1826'da II. Mahmut'un Yeniçeri ordusu yerine, Batı örneklerine benzer Asakir-i Mansure-i Muhammediye'yi, Mehterhanenin yerine ise Muzıka-i Hümayun'u kurması, bu gelişmelerin başını çekmektedir. Muzıka-i Hümayun'un başına İtalyan müzisyen-besteci Giuseppe Donizetti getirilmiş, daha sonraları bu askeri bandonun dışında koro, orkestra ve kızlardan oluşan bale grubu oluşturulmuş ve böylece Batı müzik kültürün fiilen işlendiği bir süreç girilmiştir. Ayrıca bu dönemlerde H. Vieutemhs, F. List gibi bilindik besteci-müzisyenler İstanbul'a gelerek konserler vermişlerdir (Erdener, 2000, s.119). Bu gelişmeler olurken, sarayda geleneksel Türk müziği faaliyetlerine de devam edilmiş, her iki müzik faaliyetleri ayrı ayrı yürütülmüştür.

Türk müziğine yönelik ilk çoksesli eserlerin Donizetti Paşa tarafından yapıldığı, Guatelli Paşa tarafından devam ettirildiğini söyleyebiliriz. Türk müziği motifleri içeren çoksesli bestelerin yanında Rast, Mahur, Nihavent, Buselik gibi bazı makamların, tonal ve modal armonik yaklaşımlarla, çoksesli olarak icra edilebildiğini, piyano için düzenlemelerinin yapılabildiğini ifade eden Guatelli Paşa, bu alanda en çok çalışma ve hizmet veren kişilerin başında gelmektedir. Bu çalışmaların yanında Mehmet Ali Bey, Klarnetçi Zati Bey, Saffet Bey gibi Türk müzisyenlerin yetişmesine de katkı sağlamıştır. (Daşer, 2007, s.20; Sağlam, 2001, s.23)

1860-1864 yılları arasında Milano'da piyano ve armoni alanında eğitim alan, ünlü operet bestecisi Dikran Çuhacıyan, Batı müziği tekniklerini kullanarak yazan ilk Türk bestecilerden biridir. Arsas adını verdiği ilk operası 1868 yılında İstanbul'daki Naum Tiyatro'sunda sergilenmiştir (Say, 2012, s.511). Donizetti ve Guatelli gibi Batılı müzisyenlerin Muzıka-i Hümayun'un başına geçmesi ve Batı müziği tekniklerini kullanan Türk müzisyenlerinin yetişmesiyle beraber çoksesli müzik, sarayda yoğun bir şekilde yapılmaya başlanmıştır. Birinci Dünya Savaşı yıllarına gelindiğinde, saraya gelen Batılı müzisyenlerin ve yetişen Türk müzisyenlerin katkılarıyla, gelişkin bir seviyeye ulaşan Muzıka-i Hümayun orkestrası, Avusturya, Macaristan ve Bulgaristan'da konserler vermiştir (Say 2012, s.513)

Ziya Gökalp'in, 5 Eylül 1918'de yayımlanan "İçtimaiyat; Hars ve Medeniyet" adlı makalesi ve 1923' de yayımladığı Türkçülüğün Esasları" adlı kitabında, Türk ulusal müziğinin, halk müziği ile Batı müziğinin kaynaşmasıyla ortaya çıkacağını, bu sürecin Avrupa'nın müzikal tekniklerini öğrenmek ve yerel halk türkülerini derlemekle mümkün olacağını vurgulamıştır. Ulusal ve Avrupai bir müzik yaratımının, hem eski uygarlığımızın müzikal mirasının hem de modern Batı müziği anlayışının harmanlanmasıyla mümkün olacağını ifade etmiştir. (Say, 2012, s. 513; Şenel, 1999, s. 105; Tan, 2000, s. 87; Uçan, 2018, s. 52) Cumhuriyet dönemi müzik politikaları kapsamında Gökalp'in bu düşünleri Atatürk dahil bir çok kişiyi etkilemiş ve Türk müziğinde çokseslilik bir devlet politikasına dönüşmüştür. Böylece halk müziklerinin Batı teknikleriyle yeniden yaratılması ve halk müziğinden beslenen Batılı tarzda yeni ulusal müziğin oluşturulması çabasına girilmiştir. Bu çalışmalara yönelik, 1924 yılında Muzıka-yı Hümayun'un kurulması, Riyaseti Cumhur Orkestrası'nın İstanbul'dan Ankara'ya nakledilmesi, 1924 yılında Ankara'da, Batı müzik eğitimi veren ve müzik öğretmeni yetiştirmeyi amaçlayan Musiki Muailim Mektebinin kurulması, 1926 yılında İstanbul'daki Darüelhan'ın şark bölümünün kapatılarak İstanbul konservatuvarına dönüştürülmesi, 1926-1932 yılları arasında, Atatürk'ün direktifleri doğrultusunda, Anadolu'da halk müziği derleme çalışmalarının yapılması gibi bir takım adımlar atılmıştır (Doruk, 2000, s.259; Tan, 2000, s.89). Kurulan Musiki Muallim Mektebine atanacak müdür için Batı müziği eğitimi konusunda yüksek müzik okulunu bitirmiş olma şartı getirilmiştir. Ayrıca bu kurumda verilecek eğitimler arasında müzik kuramları, armoni, kompozisyon, kontrpuan ve müzik tarihi gibi derslerinin yanında çalgı eğitimi olarak da piyano, keman, viyolonsel ve yan flüt eğitimlere yer verilmiştir. (Uçan, 2018, s.399)

Bu gelişmelerle hız kazanan çoksesli müzik çalışmalarına ek olarak, yetenekli genç müzisyenler Batı müziğinin armoni, kompozitörlük, orkestra yönetimi gibi çoksesli müzik öğelerini öğrenmeleri ve açılan bu kurumlarda görev yapmaları maksadıyla Avrupa'nın çeşitli yerlerine devlet teşvikleriyle gönderilmişlerdir. Cumhuriyet dönemi müzik politikaları kapsamında halk müziği düzenlemeleri ya da halk müziği motifleri kullanarak yeni ulusal Türk müziği yaratma çabasına giren ve Avrupa'da eğitim gören müzisyenlerin başını Türk beşleri olarak da adlandırılan Cemal Reşit Rey (1904-1985), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Ahmet Adnan Saygun (1907-1991), Hasan Ferit Alnar (1906-1978) ve Necil Kazım Akses (1908-1991) çekmektedir

(Doruk, 2000, s. 259; Özdemir, 2017, s. 2; Özkan ve Dönmez, 2014, s. 133; Tan, 2000, s. 86).

1852'lerden sonra Rus beşleri olarak bilinen Balakirev, Borodin, Cesar Cui, Rimsky Korsakof ve Moussorsky gibi ünlü müzisyen-bestecilerinin de çoksesli müzik unsurları öğrenmek amacı ile Avrupa'da eğitim aldıkları ve yurtlarına döndükten sonra tek sesli Rus halk ezgilerini çokseslendirerek eserler ürettikleri bilinmektedir. (Berker, 2000, s.250; Daşer, 2007, s.20) *Atatürk'ün "Mesela Ruslar ne yapmışlarsa. Biz de Türk musikisini milletlerarası bir sanat haline getirelim"* (Tan, 2000, s.88) ifadesi, cumhuriyet dönemi müzik politikaları bakımından Ruslardan etkilendiğini göstermektedir. Türk devletlerinde de benzer süreçlerin yaşandığını söyleyebiliriz. Örneğin yirminci yüzyılın 20'li ve 40'lı yıllarında, Özbekistan'da, özellikle Rus bestecilerin etkileriyle senfonik müzik bestelenmiş ve geliştirilmiştir. V.Uspensky, A. Kozlovsky ve G. Mushel gibi besteciler parlak senfonik eserlerle yirminci yüzyıl tek sesli Özbek müziği tarihinde yeni bir sayfa açmışlardır. Bu doğrultuda milli senfonik eserlerin yaratılmasının temeli atılmıştır. Bu besteciler, çeşitli konularda müzikal oyunları ve oda müziği eserlerini çoksesli olarak besteleme çabasına girmişlerdir (Mannopov vd., 2021, s.54).

Türk müziği çokseslendirmeye yönelik atılan adımlar, birçok tartışmayı beraberinde getirmiştir. Bu tartışmalara yönelik fikirler, Türk bilgin ve müzik insanlarından önce Antoine Murad, Sulzer, Borrel ve Toderini gibi yabancı bilgin ve gezginler tarafından ifade edilmiştir. Özellikle Borrel, Türk müziğine armoni eklenmesinin sorun yaratabileceğini belirtmiş ve bunun yerine makam teorisine uygun, makam yapısını bozmayan bir çoksesliliğin geliştirilmesi gerektiğini vurgulamıştır (Sağlam, 2009, s.128). Müzik eğitimcisi ve bestecisi olan İlhan Usmanbaş ise, " *tek sesli yapıya sahip olan Türk müziğinin çokseslendirilmeye ihtiyaç duymadığını, geleneksel makam müziğinin çoksesli hale getirildiğinde, makam yapısının bozulacağı hatta kaybolacağını ifade etmiştir*" (İlyasoğlu, 2000, s.214). Bu ve bunun gibi Türk müziği çokseslendirme yaklaşımlarının olumsuz sonuçlar doğuracağını ifade edenlerin aksine çoğunlukla olumlu ama birbirinden farklı yaklaşımların olduğunu anlamaktayız. Bu yaklaşımları başlıca şu şekilde sıralayabiliriz.

* Batı müziği yöntemiyle armonize etmek (Gökalp),

* Genel son müzik kurallarına göre işlemek (Atatürk),

- * Belirli kurallara sıkı sıkıya bağlı kalmaksızın, mümkün olan her yolu deneyerek işleme ve yeniden yaratma (Saygun),
- * Sistematik bir çokseslilik düşünülüyorsa Avrupa'nın ses sisteminin benimsenmesi (Hindemith),
- * Dörtlü ve beşlilerle, üçlülük yedili uygulamalarla Türk halk ezgilerinin yapısına uyan bir çokseslilik (Zuckmayer),
- * Halk müziğinden beslenerek Çağdaş Türk Müziği'nin temellerinin atılması (Bartok)
- * Genel son müzik kuralları ışığında kendi yapısından geliştirilen kurallara göre işleme (İlerici),
- * Halk müziğimize dayalı özgün eserler bestelenmesi (Doruk). (Şenel, 2000, s. 84; Uçan, 2012, s. 151, 2018)

Çokseslilik tartışmaları devam ederken cumhuriyet dönemi müzik politikaları kapsamında Joseph Marx (1882-1964), Lico Amar (1891-1959), Paul Hindemith (1895-1965), Ernst Pratoius (1880-1946), Bela Bartok (1881-1945), Carl Ebert (1887-19809 ve Eduard Zuckmayer (1890-1972) gibi alanında yetkin olan müzisyenlik, bestecilik ve eğitimcilik özelliği olan bu müzik insanları sürece katkı sağlamaları amacı ile devlet tarafından ülkemize davet edilmiştir (Uçan, 2012, s.41). Bu müzik insanlarından özellikle Paul Hindemith, Bela Bartok ve Eduard Zuckmayer'in yaptıkları önemli çalışmalar ve üstlendikleri görevler bakımında öne çıktıkları görülmektedir.

Alman besteci ve müzikolog Paul Hindemith, 1935 yılında Türkiye'ye Maarif vekaletince davet edilerek Ankara, İstanbul ve İzmir'de bulunan okullarda müzik dersine yönelik incelemeler yapmıştır. Bu derslerde öğretilen Batı halk ezgilerinin uyarlamalarının öğrencilerde yeterli müziksel etkiyi yaratmayacağını, ezgilerin yalnızca teknik olarak değil, duygusal ve bağlamsal olarak da değerlendirilmeleri gerektiğini vurgulamıştır. Türk müziğini yaymanın halk türkülerinin çokseslendirilmesiyle mümkün olabileceğini savunarak 1936'da H. Ferit Alnar, U. Cemal Erkin ve N. Kazım Akses ile beraber otuza yakın halk türküsüne çoksesli düzenleme yaptırmıştır. Bu süreçte Ankara Devlet Konservatuarı'nın kurulmasına katkıda bulunmuş, bu okuldan yetişen sanatçıların Devlet Opera ve Balesi ile Senfoni Orkestrası gibi önemli sanat kurumlarında yer alacağını öngörmüştür. (Doruk 2000, s.261; Erdener, 2000, s.109; Uçan 2012, s.36)

Modal müzik ve modal armoni üzerinde çeşitli çalışmalar gerçekleştiren Zuckmayer, Türkiye'ye gelmeden önceki yıllarda bu konulara yoğunlaşmıştır. Görevine başladığı 1936-1937 yıllarında, "Türk halk müziği oyun havalarını ve pek çok halk türkülerini, Atatürk'ün 1934 yılında önerdiği genel müzik kurallarına uygun şekilde" incelemiş ve düzenlemiştir. Bu süreçte, üst üste gelen dörtlü ve beşlilerle birlikte, üçlüz ve yedili aralık yapıları kullanarak Türk halk ezgilerinin dokusuna uygun bir çokseslilik oluşturma çabası içinde olmuştur. Aynı dönemde Hindemith, konservatuvarda ders veren Türk bestecilerine halk türkülerini iki sesli biçimde düzenlemeleri konusunda tavsiyelerde bulunmuştur. Ankara Radyosu ve Devlet Konser Salonunda düzenlenen çok sayıda konser, bu çalışmaları sergileme fırsatı sağlamıştır. Bu etkinliklerde, çağdaş Türk bestecileri olan Erkin ve Saygun'un çokseslendirdiği Türk halk türkeleri ve oyun havalarının yanı sıra, Zuckmayer'in de çokseslendirdiği eserler dinleyicilerle buluşturulmuştur. (Uçan, 2012, s.160)

1936 yılında, Ankara Halkevi'nin daveti üzerine Macar besteci ve müzikolog Béla Bartók, Türkiye'ye gelerek halk müziği derleme çalışmalarına katkı sağlamak amacıyla çeşitli konferanslar vermiştir. Bartók'un Türkiye'ye davet edilmesinin temel amacı, bu alana yönelik fikir ve deneyimlerinden yararlanma isteğidir. Bartók, İstanbul Konservatuarı'nın plak arşivinde incelemeler yaparak, Türk halk müziğinin zenginliğine dikkat çekmiş ve Ankara ile Adana'da 103 halk müziği eseri kaydederek önemli bir arşiv oluşturmuştur. Bu dönemde, Milli Eğitim Bakanlığı'nın Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü liderliğinde, halk müziği derlemelerine yönelik sistematik gezilere başlanmıştır. 1936 ve 1938 yıllarında gerçekleştirilen büyük derleme gezileri, müzik kültürünü derinleştirmek ve yerel ezgileri gün yüzüne çıkarmak amacıyla Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kâzım Akses ve Ferit Alnari gibi önemli müzik insanlarının katılımıyla gerçekleştirilmiştir. (Kaya, 2019, s.11; Şenel, 1999, s.111; Tan, 2000, s.90)

Türk müziğinde çoksesliliğin gerekliliği üzerine yapılan tartışmalar, zamanla yapılacak çokseslilik yaklaşımının nasıl olması gerekliliği üzerine yoğunlaşmıştır. Geleneksel Türk müziği ses sistemine uygun bir çokseslilik konusunda farklı görüş ve yaklaşımlar olmakla beraber, yapılan çoksesli beste ya da düzenlemelerde, dörtlü-beşli armonik yapıların öne çıktığını ve kimi Türk çağdaş müzik besteci-kuramcılarının, Çağdaş Türk Müziğini, teknik ve yöntem bakımından sistematik bir tabana oturtma çabalarına girdiğini söyleyebiliriz. 1907 yılında H. Sadettin Arel'in, 1944 yılında Kemal

İlerici'nin, 1986 yılında Necati Gedikli'nin ve 1998 yılında Yalçın Tura'nın yaptığı çalışmaları bu çabalara örnek olarak gösterebiliriz. (Sağlam, 2001, s.26) Ancak herkes tarafından kabul görmüş sistematik bir çokseslendirme yaklaşımının oluşturulamadığı anlaşılmaktadır. Bu kapsamda, Batı müziği temeline dayanan majör- minör dizi ve aralıkları referans alarak, H. Saadettin Arel ve Supi Ezgi tarafından oluşturulan Arel-Ezgi sistemi, geleneksel Türk müziğini yansıtmaması bakımından Çağdaş Türk Müziği bestecileri tarafından benimsenmemiştir. Öte yandan Kemal İlerici (1910-1986), Batı müziği armonisinin klasik "üçlü sistem"ine alternatif olarak, Türk müziği makamsal sisteminden yola çıkarak dörtlü ve beşli aralıklara dayanan bir armoni önerisi geliştirmiştir. Türk beşleri dahil diğer bestecilerinde kullandığı dörtlü aralıklara dayalı akorların kullanımının Türk müziğinde karakteristik bir özellik taşıdığını belirten İlerici'nin, sonraki kuşak besteciler üzerinde de etkili olan "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adlı eseri, akademik çevrelerde önemli etkiler bırakmıştır (Özdemir 2017, s.3; Sağlam, 2001, s.37; Say 2012). 1995 yılında Necdet Levent tarafından yayımlanan "Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni" ve 1999 yılında Tevik Tutu ve Bahadır Tutu tarafından yayımlanan "Dörtlü Armoni ve Türk Müziğinde Uygulanışı" adlı kitaplar, İlerici'nin geliştirdiği Türk müziği çokseslendirmeye yönelik sistematik kuram üzerine, açıklamalı çalışmalar içermektedir. (Özdemir, 2017, s.3)

İlerici'nin geliştirdiği armoni önermesi, *hüseyini makamı dizisindeki duruculuk, yürüyücülük özelliklerinin ortaya koyduğu ilişkilere ve bu ilişkiler sonucunda elde edilen üçlü dengeye dayandırılmaktadır.* (Sağlam, 2001, s. 73) Yaptığı araştırmada Türk halk müziğinde en çok hüseyini makamının kullanıldığını, tampereman sisteme sahip olan piyano ile icra edilecek çoksesli düzenleme veya bestelerin Türk müziğini tamamıyla ifade edemese de, çokseslilik açısından önemli olan bu çalgıdan yararlanılması gerektiğini belirtmiş ayrıca, Türk müziği makamsal yapısının Türk müziği çalgıları ve korolar aracılığı ile korunması gerektiğini savunmuştur.

Sağlam'ın, 2001 yılında yayımladığı "Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi" isimli kitabında, İlerici'nin armoni kuramına yönelik Türk bestecilerinin görüşlerine yer verilmiş ve bu kurama yönelik sistematik eleştiriler yapmıştır. Türk müziği armonizasyonunda, makam yapısında bulunan komalarla oluşturulan aralıkların sorun yarattığı belirtilmiştir. Kemal İlerici'nin hazırladığı bu armoni kuramına yönelik yapılan eleştiriler incelendiğinde, Türk müziğinin armonizasyonu bakımından genel anlamıyla kabul gören bir sistem olmadığı,

dolayısıyla Türk müziği armonisi olarak da tanımlanamayacağı belirtilmektedir (Tarkum, 2018, s. 38). Sistematik bir zemine oturtulamayan çoksesliliğe rağmen geleneksel halk müziğine yönelik günümüze değin, modern müzik teknikleriyle harmanlanan çok sayıda beste ve düzenleme yapılmıştır. Bando, orkestra, koro ve piyanoyla başlayan bu süreç, zamanla klasik gitar beste ve icrasına da yansımıştır.

2.1.8. Türk Halk Müziğine Yönelik Klasik Gitar Düzenlemeleri

Özellikle Fransız Devrimi ile başlayan ulusalcılık hareketleri, toplumların kültürel kimliklerini yeniden tanımlama sürecinde belirleyici bir rol üstlenmiş ve müzik alanında da ulusal unsurlara yönelme eğilimini güçlendirmiştir. Bu dönemde, halk müziğinden beslenen ve yerel kültürel dokuyu yansıtan eserlerin üretimi hız kazanmış, söz konusu süreç, müzik literatüründe düzenleme, uyarlama ve adaptasyon gibi kavramların öne çıkmasına zemin hazırlamıştır. Müzikte düzenleme, uyarlama-adaptasyon mevcut bir eserin yeniden gözden geçirilip farklı bir biçimde sunulması sürecini ifade etmektedir. Bu süreç, eserin melodik, armonik veya ritmik unsurlarını değiştirerek ya da yeni çalgılar ekleyerek, eserin özgün yapısını korurken ona yenilik ve tazelik katmayı hedefler. Erkan (2013, s.100), uyarlama ve adaptasyonu (ing. adaptation, transcription) bir ezginin veya eserin, çoksesliliğin yapısal unsurlarından faydalanarak başka bir çalgıda icra edilecek şekle getirilmesi ve kısmen yeni bir eser hâline dönüştürmesi olarak tanımlamaktadır. Sıklıkla uyarlama ile birlikte kullanılan düzenleme kavramını ise, (arrangement) bir ezginin veya eserin, yeni bir düzende yeni bir anlayışla özellikle birden çok çalgıda icra edilmesine yönelik tasarlanması olarak tanımlamıştır. Düzenleme, bestecinin orijinal niyetini yansıtmakla birlikte, düzenleyicinin kişisel yorumunu ve yaratıcı katkısını da içerir. Örneğin, Johann Sebastian Bach'ın eserleri gibi birçok klasik eserin, farklı dönemlerde birçok sanatçı tarafından yeniden yorumlanması ya da caz türü gibi farklı tınılarda yeniden düzenlendiğini-uyarlandığını görmekteyiz. Bu süreç, genellikle farklı müzik türleri arasında köprüler kurarak dinleyicilere yeni deneyimler sunmaya yardımcı olur. Bu bilgiler dikkate alındığında, tek sesli icra yapısına sahip bir halk müziğinin piyano veya gitar gibi çoksesli yapıya sahip çalgılarla, çoksesli bir formda icra edilmesine uyarlama diyebiliriz. Ancak uyarlama yerine düzenleme tabirinin yaygın olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Erzincan (2006), uyarlamalarda söz konusu eserlerin, bu süreçle beraber bir değişime uğradığı, ilk halinden başkalaştığı ve orijinallliğini yitirerek yeni bir esere

dönüştüğünü, bu yeni haliyle artık “özgün”, daha önce var olanın başkalaşmış bir şekli olduğunu ifade etmektedir. (s.3)

F.Tárrega, M.Lobet ve Segovia gibi gitar sanatçıları, kendi bestelerinin yanı sıra Bach, Scarlatti, Handel, Chopin ve Schubert gibi önemli bestecilerin piyano, viyolonsel, keman ve çembalo için yazılmış eserlerini, özgün yapısını bozmadan gitara uyarlamışlardır. Bununla birlikte, çeşitli besteciler tarafından eserler iki veya üç gitar için ya da gitarın eşlik ettiği keman, flüt gibi çalgılarla düzenlenerek repertuvara kazandırılmıştır (Güzel, 1994, s. 91). Albeniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) ve Manuel de Falla (1876-1946), gibi gitarist olmayan bestecilerin, yerel ezgiler kullanarak besteledikleri İberia Süiti, Asturias, On iki İspanyol Dansı, La Vida Breve gibi eserlerin klasik gitara uyarlanması, klasik gitar repertuvarının gelişmesi açısından oldukça önemlidir. (Bozyiğit ve Birel, 2023; Güzel, 1994; Kanneci, 2005; Özdağ 2017; Özkan ve Dönmez, 2014)

19. ve 20. yüzyıllarda klasik gitar repertuvarında gözlenen bestecilikteki kısırlaşma eğiliminin yanında, ulusalcılık akımının etkisiyle halk müziği unsurları kullanılmıştır. Bu durum, gitarın halk müziği motifleriyle bütünleşmesini sağlamış ve zamanla enstrümanın halk çalgıları arasında algılanmasına zemin hazırlamıştır. Francisco Tárrega, Joaquín Turina, Regino Sainz de la Maza, Federico Moreno Torroba, Joaquín Rodrigo, Vicente Sojo, Antonio Lauro, Heitor Villa-Lobos, Agustín Barrios Mangoré, Leo Brouwer, Manuel Ponce, Jorge Morel, Yukihiro Yocoh, Miroslav Tadić, Dušan Bogdanović, Carlo Domeniconi ve Ricardo Moyano gibi besteciler ve icracılar, kendi kültürel kökenlerinden beslenerek klasik gitar repertuvarına önemli katkılar sunmuşlardır.

Tampereman ses sistemine göre şekillenmiş Batı halk müziğinin, çoksesli bir yapıya sahip piyano ve gitar gibi çalgılara uyarlanması, icrada kullanılan perde yapısı bakımından bir sorun teşkil etmemektedir. Çünkü söz konusu çalgılar da tampereman ses sistemi içinde, yedi temel notanın yanında, diyez ve bemol olarak adlandırılan yarım seslerle birlikte on iki eşit aralıktan oluşacak şekilde evrimleşmiştir (Songar, 2000, s. 299). Tek sesli müzik yapısına sahip Türk müziği ise, Batı ses siteminden farklı olarak birbirine eşit olmayan 24 aralığa bölünmüş ve her biri birer perde olarak isimlendirilmiştir. Komalı makamsal yapıya sahip Türk müziği, ezgisel ve ritmik yapıların çeşitliliği üzerine gelişmiştir. Bu haliyle Türk müziğinin gitar ve piyano gibi çoksesli çalgılara uyarlanması birtakım sorunlar yaratmış ve Türk müziği

çokseslendirme tartışmaları kapsamında ele alınmıştır. Saadettin Arel'in, Yunus Emre Oratoryosu'nu dinledikten sonra A. Adnan Saygun'a "bestenigâr, evç ve segâh gibi makamlarımızı kullanmışsınız fakat bu makamlarda bulunan nim hicaz, ırak gibi perdeleri kullanmamışsınız" şeklindeki söylemi üzerine Saygun, bu küçük perdeleri kullanmamama rağmen siz bu makamların izlenimlerini anlayabildiniz diyerek, çok sesli yapıda kullanılan makamsal öğeleri bir renk olarak düşündüğünü ifade etmiştir (Kayalı, 2013, s. 41). Bu durum Türk müziği çokseslilik tartışmalarının perde sorunsalını anlamamız açısından önemli bir örnektir.

Türk müziğinin tamperaman sisteme sahip çalgılarla icra edilip edilemeyeceği üzerine yapılan tartışmaların günümüze kadar geldiğini söyleyebiliriz. Bu tartışmalar kapsamında yeni arayışlara girildiği, perde sorunsalına yönelik çözümler üretilmeye çalışıldığını görmekteyiz. Bunlardan en öne çıkanını 1976 yılında Erkan Oğur'un geliştirdiği perdesiz gitar ve 2008 yılında Tolgahan Çoğulu'nun geliştirdiği ayarlanabilir mikrotonal gitardır. Bu gelişmelerin makamsal yapıdaki Türk müziğinin gitar icrasına yönelik perde sorunu aşması bakımından önemli olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle değiştirilebilir perde düzeneğiyle hem Batı müziği klasik gitar repertuvarının icrasının hem de makamsal müziklerinin icrasının mümkün olduğu mikrotonal gitar ile bu tartışmalar kapsamında perde sorunu çözülmüş görünmektedir. Perdesiz gitarın kullanımı, klasik gitarın Batı müziği kültüründeki icrası bakımından oldukça farklı olmuştur. Çokseslilik anlayışı ve teknik çalım bakımından farklılaşan perdesiz gitar, ülkemizde yapılan halk müziği uyarlamaları çalışmalarının dışında kalmıştır.

Genel hatlarıyla ülkemizde koro ve orkestralara yönelik yapılan düzenlemeler ile özellikle piyanoya yönelik yapılan beste ve uyarlamalarla başlayan çokseslilik çalışmaları, zamanla klasik gitarı da içine almıştır. Yöndem (1998), Türk halk müziğine yönelik Türk veya yabancı gitarist ve besteciler tarafından yapılan gitar çalışmalarını;

1. *Türküleri olduğu gibi uyarlamak,*
2. *Türkülerin temalarından faydalanılarak çeşitlemeler oluşturmak,*
3. *Türkülere gitar eşliği yazmak,*
4. *Piyanoya uyarlanan türkülerini ya da türkü temalı besteleri gitara uyarlamak,*

şeklinde sıralamıştır. (s. 17)

Kanneci'nin (2001)" Gitar İçin Beste Yapmış Türk Bestecilerin Eğitimi ve Yapıtlarının Uluslararası Gitar Repertuvarındaki Yeri" adlı yüksek lisans tezi ve Yeprem'in (2007) "2.Türkiye Gitar Buluşması" kapsamında "Türk Gitar Müziği Çalışmaları" adlı yayınlar ülkemizde klasik gitarın kullanımına yönelik yapılan uyarlama, düzenleme ve bestelerin derlenip belirlenmesi açısından en kapsayıcı çalışmalar olarak görünmektedir. Yeprem (2007) çalışmasında, ülkemizdeki Türk gitaristlerce yapılan solo gitar eserlerinden sonra en önemli alanın Türk müziğine yönelik yapılan uyarlamalar olduğunu ifade etmiş ve çalışmasında Türk halk müziğine yönelik 114 adet gitar uyarlaması tespit edebilmiştir. (s. 41) Bu kapsamda Ziya Aйдıntan tarafından yapılan aynı zamanda metodunda da yer verdiği "Gesi Bağları" ve "Katibim" türküsü, Bekir Küçükay tarafından yapılan "Aman Avcı" ve "Yemen Türküsü", Carlo Domeniconi tarafından "Uzun İnce Bir Yoldayım" türküsü üzerine çeşitlemesi, Ahmet Kanneci tarafından yapılan "Hora", "Ay kız" türküleri, solo olarak tasarlanan ilk Türk müziği gitar uyarlamaları örneklerini oluşturmaktadır. Günümüze değin bu uyarlama ve düzenlemelerin sayısının oldukça arttığını söyleyebiliriz. Bu gitaristlerin dışında, Can Aybars, Kemal Belevi, Mutlu Torun, Cem Duruöz, Hasan Cihat Örtör, Melih Güzel, Sadık Yöndem, Süleyman Tarman, Recep Özçakır, Murat İşbilen, Zekeriya Kaptan, İlğaz Benekay, Kağan Korad, Safa Yeprem, Serkan Yılmaz, Çağdaş Üstüntaş, Mehmet Özkanoğlu, Tolgahan Çoğulu, Okay Özdağ gibi gitaristler, Türk Halk Müziği gitar dağarcığının gelişimine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Özellikle Ahmet Kanneci'nin teşvikleriyle Ertuğrul Bayraktar, Ertuğrul Korkmaz, Turgay Erdener ve İstemihan Taviloğlu gibi bestecilerde türküleri klasik gitara uyarlayarak repertuvara katkı sağlamışlardır. (Kanneci 2001, s. 23; Özdağ, 2017, s. 60)

Türk gitarist ve bestecilerin yanı sıra yabancı gitaristlerin de Türk halk müziği gitar uyarlamalarına katkısı oldukça önemlidir. 1977'de Mimar Sinan Üniversitesi'nde Türkiye'nin ilk gitar bölümünü açan, İtalyan gitarist ve besteci Carlo Domeniconi'nin Aşık Veysel'in "Uzun ince bir yoldayım" türküsü üzerine yaptığı çeşitleme uluslararası bir boyut kazanmıştır. Ayrıca Domeniconi, "20 Türkische Volkslieder" isimli çalışması ile "Odam Kireçtir, Hış hış Hançer, Makaram Sarı Bağlar, Havada Bulut Yok, Oy Trabzon," gibi çok bilindik türkülerin olduğu yirmi türküyü gitara uyarlayarak repertuvara katkı sağlamıştır. Bir diğör önemli gitarist ve besteci ise Kara Toprak, Uzun İnce Bir Yoldayım ve Yemen Türküsü'nü gitara uyarlayan Ricardo Moyano'dur. Bir dönem ülkemizde yaşayan Carlo Domeniconi ve İstanbul üniversitesi gitar bölümünde

görev yapmakta olan Ricardo Moyano'nun kültürel etkileşim bağlamında, Türk halk müziğini klasik gitara uyarlamaları gayet doğaldır. Günümüzde iletişim, ulaşım ve teknolojik araçlarının gelişimiyle, besteci ve gitaristlerin farklı coğrafyadaki yerel müziklerden etkilenecek gitara uyarlaması, daha kolay ve görünür hale gelmiş, bu bakımdan Domeniconi ve Moyano dışında Türk halk müziğini gitara uyarlayan Kevin Seddiki, Reentko Dirks gibi yabancı gitaristlerin sayısı da artmıştır.

Bozyiğit ve Birel'in 2023 yılında yaptığı *“Klasik Gitar Eğitiminde Kullanılan Türk Halk Müziği Düzenlemelerinin Öğretim Elemanı Görüşleri Doğrultusunda İncelenmesi”* adlı çalışmasında Aşık Veysel'e ait Kara Toprak türküsünün Ricardo Moyano tarafından yapılan gitar uyarlamasının, ülkemiz öğretim elemanları tarafından en yaygın olarak bilinen türkü uyarlaması olduğunu, ikinci olarak da Bekir Küçükay'a ait Avcı uyarlamasının olduğu belirtilmiştir. Ülkemizde sistematik bir zemine oturtulamamış düzenleme-uyarlamalar, gitarist-bestecilerin bireysel çabalarıyla da devam etmektedir. Bu duruma yönelik Yeprem (2007), üniversitelerin gitar sınıflarında Türk gitar müziği repertuvarına yönelik armoni – müzik Formları - transcription gibi derslerinin yanında, besteleme-uyarlama-düzenleme gibi yeni derslerin konulması gerektiğini belirtmiştir.(s.9)

Kültürel temelli repertuvarların klasik gitar eğitimine entegrasyonu, yalnızca teknik becerilerin geliştirilmesine değil, aynı zamanda müzikal ifade gücü ve estetik duyarlılığın artırılmasına da önemli katkılar sunmaktadır. Bununla birlikte, bu yaklaşım gelecekteki gitaristler için kültürel müzik mirasının aktarımı ve korunması açısından da stratejik bir değer taşımaktadır.

2.2. İlgili Yayınlar

Ayyıldız (2024) “Oda Müziği Gitar Topluluklarına Yönelik Türk Müziği İçerikli Uygulamalar: Bir Eylem Araştırması” adlı doktora tezinde üniversitelerin müzik eğitimi ana bilim dallarında okutulan oda müziği derslerine yönelik, gitar öğrencileri için Türk müziği kaynaklı bir ders içeriği oluşturmayı amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda farklı üniversitelerde gitar dersi veren on dokuz öğretim elemanı ile görüşmeler yapılmış ve ihtiyaçlar belirlenmiştir. Uygulamalı bir eylem araştırması olarak hazırlanan bu çalışmada, hüseyini, kürdi ve hicaz makam dizileri ve eserler verilmiş olup, verilen bu makamlarda yedi türkü düzenlemesi tasarlanarak eylem planları oluşturulmuştur. Uygulama süreci, makam dizisi çalışmaları ve Türk müziğine özgü türkü düzenlemeleri

ile gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın çalışma grubunu İnönü Üniversitesi müzik öğretmenliğinde öğrenim görmekte olan 11 gitar öğrenci oluşturmuştur.

Çalışmada gözlem, görüşme, video kayıt ve öğrenci ürünleri gibi veri toplama araçları kullanılarak içerik analizi yapılmıştır. Elde edilen bulgular ışığında Türk müziği içerikli düzenlemelerin sayıca az olduğu ve yeteri kadar eğitsel kaynağın bulunmadığı, bu nedenle derslerde istenen düzeyde Türk müziği çalışmalarına yer verilemediği belirtilmiştir. Bununla beraber öğrenci ve uzman görüşlerine dayalı bulgular, öğrencilerin Türk müziği kaynaklı çalışmalara istekli olduklarını ve bu çalışmaların performansa ve motivasyona olumlu katkı sağladığını ortaya koymaktadır. Bu çalışmada hazırlanan Türk müziği içerikli düzenlemelerin oda müziği gitar repertuvarına katkı sağladığı belirtilmiştir.

Doğru (2022) “Güzel sanatlar lisesi klasik gitar eğitimine yönelik Türk halk ezgileri kaynaklı materyal öneri ve uygulamaları” adlı doktora tezinde Türkiye'deki güzel sanatlar liselerinde uygulanan klasik gitar eğitiminde Türk halk ezgilerine dayalı materyallerin etkisini incelemektedir. Bu çalışmada güzel sanatlar lisesi gitar ders kitaplarındaki makamsal çalma uygulamalarına yönelik hazırlanan Türk halk ezgileri kaynaklı materyallerin, öğrencilerin gitar performanslarına olan etkisini anlamak ve klasik gitar eğitimi dağarcığına katkı sağlamak amaçlanmıştır. Araştırmada deneysel desen ve görüşme yönteminin kullanıldığı karma yöntem kullanılmıştır. Çalışmada GSL kitaplarında yer alan Rast, Segâh, Hüseyini, Hicaz ve Karcıgar makamları seçilene her makama yönelik 5 türkü belirlenmiş ve toplamda 25 türkü düzenlemesi yapılmıştır. Ayrıca her türkü için en az 7 farklı seviyede olmak üzere toplamda 187 çoksesli materyal oluşturulmuş, ilgili makamlarda 19 dizi ile 5 dizi egzersizi hazırlanmıştır. Deneysel süreçte, 10. ve 11. sınıf öğrencileri için beş farklı makamda toplam 25 türkü, çeşitli seviyelerde çoksesli materyallerle uyarlanmıştır. Yapılan deneysel çalışmada öğrencilerin başarı puanlarında anlamlı bir artış gözlemlendiği ve gitar dersine olan motivasyonları üzerinde olumlu etkiler meydana geldiği belirtilmiştir. Araştırma için hazırlanan bu tür materyallerin gitar eğitimine olan katkıları vurgulanmış ve benzer araştırmaların yapılması gerektiğini önerilmiştir.

Öncel (2021) ”Klasik Gitar Eğitiminde Ulusal Müziklere Yer Verilmesinin Öğretim İlkeleri Açısından Değerlendirilmesi” adlı yüksek lisans tez ülkemizde uygulanmakta olan klasik gitar eğitimine yönelik ulusal müziklerin kullanılması durumunun öğretim ilkeleri bakımından değerlendirilmesini amaçlamaktadır. Klasik

gitar eğitiminde yaygın olarak Batı müziği repertuvarının kullanıldığı ama ulusal müziklerin de eğitime dahil edilmesi gerektiği savunulmaktadır. Bu amaçla öğretim ilkeleri çerçevesinde uzman görüşlerine başvurulmuştur. Yarı yapılandırılmış görüşme formu ile uzman görüşleri alınmış, elde edilen veriler, betimsel analiz yöntemi ile analiz edilmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda, klasik gitar eğitiminde ulusal müziklere yer verilmesinin eğitimciden eğitimciye değişebilecek bir durum olduğu belirtilmiştir. Ayrıca klasik gitar eğitiminde ulusal müziklere yer verilmesinin öğrencilerin müzikal kimliğini geliştirdiği vurgulanmış ve yöntemin öğretim ilkeleri bakımından uygun olduğu sonucu ortaya çıkmıştır.

İnalöz (2020) "Erzincan Türkülerinin Müzikal Açıdan Analizi ve Gitar Düzenlemeleri Önerisi" adlı yüksek lisans tezinde TRT repertuvarında yer alan Erzincan türkülerinin Erzincan Valiliği tarafından yayınlanan, "Erzincan'a Girdim Ne Güzel Bağlar Erzincan Türküleri I – II" kaynaklarında bulunan toplamda 592 adet Erzincan türküsü incelenmiştir. Bu türküler içinde gitar eğitimine uygun olabilecek 178 türkü belirlenmiştir. Gitar düzenlemelerine uygun olduğu düşünülen bu 178 Erzincan türküsünden gitar eğitiminde kullanılmak üzere 35 türkü seçilmiştir. Seçilen bu türküleri yönelik makam, dizi, usul, ses aralık gibi yapısal form bilgileri verilerek gitara uyarlanmıştır. Gitara uyarlanan bu türkülerin gitar repertuvarına ve gitar eğitimine yönelik katkı sağladığı belirtilmektedir.

Pala (2020) "Klasik Gitar İçin 6 Makamsal Ezginin Model Bir Çok Seslendirme Çalışması" adlı yüksek lisans tezinde çalışmada klasik gitarda 6 makamsal ezginin model birçok seslendirme çalışması yapılmıştır. Bu çalışma bare, legato, arpej, tirando vb. gitar teknikleri kullanılarak düzenlenen halk müziği ve makamsal müziklerle klasik gitar repertuvarına katkı sağlamayı amaçlamıştır. Araştırmada düzenlemelere yönelik 6 Türk halk müziği eseri belirlenmiş olup, bu eserlerde dörtlü armoni ve üçlü armoni olmak üzere iki çok seslendirme yolu kullanılmıştır. Ayrıca iki düzenlemede mikro tonal sesleri elde etmek amacı ile gitara fazladan perdeler takılmıştır. Bu düzenlemeleri çalan gitaristlerin aynı zamanda düzenlemede kullanılan makamsal dizilere yönelik de fikrinin olacağı ve klasik gitar repertuvarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Aymergen (2019) "Makamsal çokseslilik ve gitar için uygulamalar, doğaçlamalar" adlı yüksek lisans tezinde Türk Müziği çokseslilik çalışmaları bağlamında, Kemal İlerici'nin hazırladığı "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adlı eserinin ve öğrencisi Prof. M. Ertuğrul Bayraktar tarafından geliştirilen

bu armoni sistemine yönelik hazırlanan ders notlarının birincil referans olarak kullanıldığı belirtilmektedir. Makamsal müziklerinde kullanılan seslerin, Batı müziği tampereli ses sistemine sahip olan gitar çalgısında icra edilmesinde zorluklar yaşandığı ifade edilmektedir. Ancak, makamsal ezgi çekirdeklerinin özellikleri dikkate alındığında, çoksesli bir yapının ortaya çıktığı belirtilmektedir.

Çalışmada, beş makam yapısı incelenmiş ve bu makamların ezgi çekirdeklerine dayanan makamsal armonik yapının, diğer makamlara da uygulanabilir nitelikte olduğu belirtilmiştir. Bu durumun, geleneksel Türk müziği çokseslilik alanında, besteci ve icracıya büyük bir özgürlük alanı sağladığını ifade edilmiştir.

Bozyiğit (2019) ” Klasik gitar eğitiminde Türk halk müziği düzenlemelerinin kullanım durumu” adlı yüksek lisans tezinde klasik gitar için yazılmış Türk Halk Müziği düzenlemelerinin müzik öğretmenliği bölümlerindeki kullanımına yönelik öğretim elemanlarının görüşlerine başvurulmuştur. Bu bağlamda üniversitelere bağlı eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dallarında görev yapan 22 öğretim görevlisine yönelik, unvan, çalışma süresi gibi demografik bilgilerin yanında, ders verdikleri sınıf düzeyi ve derslerde Türk Halk Müziği düzenlemelerinin kullanım durumları gibi soruların sorulduğu anket uygulanmıştır.

Yapılan anketin sonuçlarına göre öğrencilerle çalışılacak eser seçimlerinde, genel olarak gitar repertuvarında bilinen düzenlemelerin tercih edildiği ve özellikle öğretim elemanlarının, kendi çalıştıkları düzenlemeleri öne çıktığı anlaşılmaktadır. Bu çalışma ile Türk Halk Müziği düzenlemelerinin klasik gitar eğitimindeki önemini ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Kılınç (2017) “Bozlak Müziğinin Klasik Gitar ile Yeniden Yorumlanması” adlı yüksek lisans tezinde bozlak müziğini tarihsel, etimolojik ve müzikal açıdan inceleyerek bu geleneksek müziğin klasik gitar ile icra edilebilirliğini araştırılmıştır.

Tez, öncelikle bozlak müziğinin kökenleri, abdal toplumu ve bu müziğin icrasında kullanılan çalgılar, makamlar ve ayaklar üzerinde durmaktadır. Bozlak müziği, Anadolu coğrafyasında göçebe yaşayan toplumların duygularını, doğaya olan bağlılıklarını ve sosyal hayatlarını yansıtan bir müzik türü olarak tanımlanmaktadır. Abdal toplumunun bozlak müziğiyle olan ilişkisi, bu toplumun yaşam tarzları ve kültürel değerleri üzerinden açıklanmıştır. Çalışmada, bozlak müziğine yönelik Türk halk müziği çalgısı bağlama çalım teknikleri kullanılarak yapılacak klasik gitar

düzenlemeri üzerinde durulmuştur. Tez, hem geleneksel barok müziği unsurların modern formlarla buluşmasını sağlamakta, hem de Bozlak müziğinin günümüz önemini vurgulamaktadır. Sonuç olarak, bozlak müziğinin zengin kültürel mirasını gün yüzüne çıkartmayı ve klasik gitar aracılığıyla yeni yorumlar geliştirmeyi hedeflemektedir.

Tabak (2016) "Klasik Gitar Öğretiminin Makamsal İçerikli Etüt ve Eserlerle Uygulanabilirliği" adlı doktora tezinde, doğrudan Türk müziği makamları kullanılarak bestelenmiş etütler ve eserlerin klasik gitar öğretiminde uygulanabilirliği araştırılmıştır. Araştırmada uygulanmak üzere Hüseyinî, Kürdî, Hicâz, Râst ve Nihâvend makamlarında birer etüt ve birer eser bestelenmiştir. Bu makamlarla bestelenen eserler ve etütler iki haftalık periyotlarla öğrencilere çalıştırılmış öntest ve sontestlerle kayıt altına alınmıştır. Çalışma grubunu Harran Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Programı'nda öğrenim gören yedi bireysel çalgı gitar öğrencisi oluşturmuştur. Öntest- sontest performans değerlendirmelerinde büyük bir artış gözlenmiş ve öğrencilerin teknik beceri seviyelerinin geliştiği görülmüştür. Ayrıca yapılan görüşmelerde öğrencilerin bu yaklaşımın olumlu olduğunu ifade ettikleri belirtilmektedir.

Atay (2015) "Türk Müziği Form ve Makamlarında Gitar Uygulamaları" adlı yüksek lisans tezde, birinci bölümünde Türk müziğinin tarihi, öğeleri ve formları hakkında bilgiler, ikinci bölümde ise gitarın tarihi, yapısı ve tekniği hakkında bilgiler verilmiştir. Üçüncü bölümde ise klasik Türk müziği eserlerinden seçilen yedi eser hakkında bilgilere ve bu eserlere yönelik farklı gitar teknikleri kullanılarak yapılan düzenlemelere yer verilmiştir. Yapılan bu düzenlemelerin gitar repertuvarına katkı sağlaması hedeflenmiştir.

Gayretli (2015) "Güzel Sanatlar Lisesi Gitar Ders Kitaplarında Yer Alan Türk Müziği Makamlarının Uygulanabilirliğine İlişkin Öğretmen Görüşlerinin İncelenmesi" adlı yüksek lisans tezi, güzel sanatlar liseleri gitar ders kitaplarında yer alan Türk müziği makamlarının uygulanabilirliğine ilişkin öğretmen görüşlerini incelemektedir. Bu çalışma, GSL gitar ders kitaplarında yer alan Türk müziği makamlarının öğretimine yönelik karşılaşılan sorunları saptamak ve konunun daha işlevsel bir yapıya kavuşmasını amaçlamaktadır. Araştırma yöntemi olarak betimsel yöntem kullanılmış olup, veriler yarı yapılandırılmış görüşmeler aracılığıyla toplanmıştır. Araştırmanın örneklemini Türkiye'nin çeşitli illerinde görev yapmakta olan 21 GSL gitar öğretmeni oluşturmaktadır. Bu görüşmelerden elde edilen veriler analiz edilerek sınıflandırılmış ve değerlendirilmiştir. Araştırma sonucunda, öğretmenler tarafından ders kitaplarındaki

Türk müziği içeriğine yeterince yer verilmediği, bazı makamların tampere sisteme uygun olmadığı ve öğrencilerin Türk müziğini tam olarak algılayamadıkları tespit edilmiştir. Bu bulgular doğrultusunda GSL gitar eğitimindeki makamsal Türk müziği içeriği ve yöntemleri gözden geçirilmeli ve düzenlenmelidir, önerilerinde bulunmuştur.

Aykar (2014) “Suzuki Yönteminin Türk Halk Ezgileri Kullanılarak Başlangıç Gitar Eğitimine Uygulanabilirliği” isimli yüksek lisans tezinde, en önemli çalgı öğretim yöntemlerinden biri olan Suzuki yönteminin başlangıç gitar eğitimine uygulanabilirliğini araştırmıştır. Çocukların ana dili öğrenme süreçlerinde olduğu gibi, çalgı çalma sürecinde de, müziğe maruz kalarak, dinleyerek, taklit ederek ve özümseyerek daha kolay öğrendikleri vurgulanmış ve bu amaçla, Türk halk ezgilerinden oluşturulan bir gitar repertuarı, suzuki yöntemi kullanılarak 5-12 yaş aralığında ki 6 gitar öğrencisine uygulanmıştır. Bireysel ve grup derslerini içeren bu uygulama 16 hafta sürmüştür. Araştırma sonucunda öğrencilerin sistemli ve düzenli olarak çalıştıkları gözlemlenmiş; Suzuki'nin dinleme, tekrar etme, ezberleme vb. prensiplerini yerine getirdikleri görülmüş, örnek repertuarın bilişsel, devinışsel ve duyuşsal alanlardaki tüm hedef ve hedef davranışları çok iyi düzeyde gerçekleştirdikleri gözlemlenmiştir.

Özdek (2013) “Gitar Eğitiminde Makamsal Nitelikli Eserlerin Seslendirilmesine Yönelik Hazırlanan Alıştırmaların Performansa Etkisi” adlı doktora tezinde gitar eğitiminde kullanılan makamsal yapıdaki eserlerin seslendirilmesine yönelik hazırlanan alıştırmaların, öğrencilerin gitar çalma becerilerine olan etkilerini anlamak amacıyla yapılmıştır. Araştırmada, literatür tarama, görüşme ve deney yöntemlerinin kullanıldığı karma bir model kullanılmıştır. Araştırmada veriler, üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi anabilim dalları ve güzel sanatlar fakültelerine bağlı müzik bölümlerde gitar derslerini yürüten on altı gitar öğretim elemanına uygulanan görüşme formu ve Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü'nde eğitim görmekte olan gitar öğrencilerine yönelik yapılan deneysel çalışmalarla toplanmıştır. Deneyde öğrenci icralarına yönelik performans değerlendirme ölçeği kullanılmıştır. Bu ölçekler 10 uzman tarafından puanlanmış ve bu yolla elde edilen verilere yönelik istatistiksel analizler yapılarak yorumlanmıştır. Araştırma sonucunda; makamsal içerikli gitar eserlerinin gitar eğitiminde önemli ölçüde kullanıldığı ancak makamsal içerikli gitar etüt veya alıştırmalarının sayıca yeterli olmadığı vurgulanmıştır. Ayrıca çalışmada gitar eğitime yönelik hazırlanan makamsal nitelikli gitar eserlerine yönelik hazırlayıcı

alıştırmaların işgörüşellik bakımından öğrencilerin gitar çalma becerilerine olumlu katkı sağladığı anlaşılmaktadır.

Toptaş (2012) “Halk Türkülerinin Sistemik Olarak Piyano Eğitiminde Kullanılması” adlı doktora tezinde, lisans düzeyinde piyano eğitimi alan öğrencilere yönelik hazırlanan özgün makamsal etütlerin çalıştırılmasının, türkü kaynaklı düzenlenen piyano eser icrasında öğrencilerin piyano çalma becerilerine olan etkileri araştırılmıştır. Araştırmada literatür taraması yapıldıktan sonra uygun görülen üç halk türküsü lisans öğrencilerinin teknik seviyelerine uygun olarak düzenlenmiş, ardından düzenlenen her türkünün makamında birer özgün etüt hazırlanmıştır. Bu üç türkünün makamına yönelik üç adet özgün makamsal etüt geliştirilmiştir. Çalışmada lisans öğrencilerinden deney ve kontrol grubu öğrencileri oluşturulmuş, hazırlanan üç türkü düzenlemesine yönelik öntest uygulanmıştır. Deney grubuna hazırlanan makamsal etütler, kontrol grubuna ise standart yöntemde kullanılan etütler çaldırılarak süreç devam etmiş ve çalışmanın sonunda hazırlanan üç türkü düzenlemesine yönelik sontest yapılmıştır. Makamsal etütlerle çalıştırılan deney grubunun kontrol grubuna göre daha başarılı olduğu ve halk türkülerinin sistemik bir şekilde piyano eğitiminde kullanılmasının faydalı olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Uludağ (2012) “Gitar Eğitiminde Türk Müziği İçerikli Akor ve Kadans Kurulumlarına Yönelik Farklı Akortlarda Konumlandırmalar ve Etkililik Düzeyleri” adlı doktora tezinde lisans düzeyindeki öğrencilerin Türk müziği içerikli akor ve kadans kurgularını gitar icracılığında var olan klasik ve farklı akort sistemleri ile çalmalarının gitar çalma becerilerinin geliştirilmesinde ne ölçüde etkili olduğu araştırılmıştır. Bu çalışmada Hüseyini, Nikriz ve Saba makamı dizileri kullanılmış olup, bu dizilere bağlı kalınarak, dörtlü armoni ve karma armoni gibi farklı çokseslendirme teknikleri kullanılarak akor ve kadans kurguları oluşturulmuş ve bu kurguların Türk müziği eserleri icrasında öğrencilerin gitar çalma becerilerine etkilerininine bakılmıştır.

Araştırmanın çalışma grubunu, 2012-2013 Eğitim Öğretim yılı bahar yarıyılı Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü sınıflar düzeyinde toplam 16 bireysel çalgı gitar öğrencisi oluşturmaktadır. Araştırmada öğrenciler iki gruba ayrılarak ve öntest-sontest kontrol gruplu deney deseni kullanılmıştır. 12 hafta ve haftada 16 ders saati süresince deney grubuna (n=8) gitar icracılığında kullanılan dört farklı akort sistemi ile kontrol grubuna ise (n=8) klasik akort sistemi ile konuya

yönelik gitar eğitimi uygulanmıştır. Deney gruplarının genel olarak daha yüksek puanlara sahip olduğu ancak istatistiksel olarak anlamlı bir fark olmadığı belirlenmiştir. Bu çalışmanın sonuçlarına dayanarak, farklı akort sistemlerinin kullanımının gitar çalma becerilerini iyileştirmede etkili olabileceği söylenebilir. Ancak daha fazla araştırma yapılması önerilmektedir.

Çoğulu (2010) “The adaptation of bağlama techniques into classical guitar performance” adlı doktora tezinde bir Anadolu halk çalgısı olan bağlamanın çalım tekniklerini klasik gitar icrasına uyarlayarak klasik gitara yeni teknikler kazandırmak ve çağdaş klasik gitar repertuarı için bu tekniklerin kullanıldığı yeni düzenlemeler yapmak tezin amacını oluşturmaktadır. Klasik gitara uyarlanmış bu tekniklerin öğretilmesi amacıyla bir çok alıştırma ve etüt yazılmış olup, bunların nasıl icra edilebileceğine yönelik bilgiler ayrıntılı bir şekilde fotoğraflarla, tablolarla ve notalarla tezde gösterilmiştir. Ayrıca gösterilen bu teknikler, etütler ve düzenlemeler; tez yazarı tarafından çalınmış ve tezle birlikte verilen DVD'ye kaydedilmiştir. Tezde klasik gitarın tarihi, Türkiye'de klasik gitarın tarihi ve klasik gitarın çalım teknikleri anlatılmaktadır. Çalışmada Klasik gitarın çalım teknikleri; sol el teknikler, sağ el teknikler, çağdaş teknikler ve konuyla ilgili flamenko teknikleri işlenmiş, klasik gitar repertuarında şimdiye kadar yapılmış beste ve düzenlemelerde bağlama çalım tekniklerinin etkileri araştırılmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren çağdaş klasik batı müziği geliştikçe, bu müzik tarzının özelliklikleri de çağdaş klasik gitar repertuarını etkilediğini, bu nedenle tezde bağlama çalgısının çalım tekniklerine odaklanmış ve melez teknikler oluşturulmuştur.

Kaya (2010) “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Makamsal Etüt Ve Egzersizlerle Viyolonsel Eğitiminin Uygulanabilirliği” adlı doktora tezinde, müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda makamsal etüt ve egzersizlerle viyolonsel eğitiminin uygulanabilirliği araştırılmıştır. Bu amaçla Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı viyolonsel öğrencilerinden, deney grubu ve kontrol grubu oluşturulmuştur. Deney grubunu oluşturan öğrencilere makamsal etüt ve egzersizler verilirken kontrol grubu öğrencilerine tonal etüt ve egzersizler verilmiştir. Çalışmada elde edilen verilere göre, deney grubu öğrencilerinin hedeflenen davranışları kazanmadaki performans düzeyleri kontrol grubuna göre daha yüksek bulunmuştur. Bu sonuçlar, makamsal etüt ve egzersizlerin viyolonsel eğitiminde uygulanabilir olduğunu göstermektedir. Ayrıca, deney ve kontrol grubu öğrencilerinden alınan görüşlere göre

de makamsal etüt ve egzersizlerin müziksel becerileri geliştirme açısından önemli bir rol oynadığı ortaya konulmuştur.

Daşer (2007) “Klasik Gitar Eğitiminde Makamsal Türk Halk Ezgilerinin Kullanımı” adlı yüksek lisans tezinde, Türk halk ezgilerinin klasik gitar eğitiminde kullanımına yönelik bir durum tespiti yapma amacıyla müzik öğretmenliği bölümlerinde Türk halk ezgilerinin klasik gitar öğretiminde kullanılma durumlarını araştırmaktadır. Veriler, müzik öğretmenliği bölümlerinde görev yapmakta olan klasik gitar öğretim elemanlarının görüşlerinden elde edilmiş, veri toplama yöntemi olarak anket ve kaynak tarama yöntemleri kullanılmıştır. Araştırmada, klasik gitar eğitiminin genel ilkeleri ve tarihi üzerinde durulmuş, Türk halk müziğinin özellikleri ve bağlama enstrümanının genel özellikleri açıklanmıştır. Daha sonra Türk halk ezgilerinin klasik gitar eğitimine uyarlanması fikri üzerinde durulmuş ve halk müziği enstrümantal yapısındaki çokseslilik vurgulanmıştır. Ayrıca araştırmacı tarafından çeşitli makam ve ritimlerden oluşan on iki halk ezgisi düzenlenerek bir klasik gitar için örnek bir halk ezgisi repertuarı oluşturulmuştur.

Sonuç olarak, araştırma sonucunda elde edilen bulgular doğrultusunda Türk halk ezgilerinin klasik gitar eğitimi sürecinde daha fazla yer almasının önemi vurgulanarak çeşitli önerilere yer verilmiştir. Araştırma sonucunda, Türk halk ezgilerinin klasik gitar eğitiminde kullanımının önemli olduğu ve öğretim elemanları tarafından desteklendiği görülmüştür. Katılımcılar, Türk halk ezgilerinin klasik gitar eğitimine zenginlik katacağı, öğrencilerin motivasyonunu artıracığı ve çalma tekniklerini geliştireceği konusunda hemfikirdir olmuştur.

Yokuş (2005) "Ülkemizde Halk Müziği Kaynaklı Piyano Eserlerinin Piyano Eğitiminde Uygulanabilirliğinin Değerlendirilmesi" adlı yüksek lisans tezinde, müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda, kaynağını Türk halk müziğinden alan piyano eserlerinin piyano eğitimindeki yerini ve önemini anlamaya yönelik farklı üniversitelerin müzik öğretmenliği programlarında görev yapmakta olan piyano eğitimcileri ve bu okulların lisans 4. sınıf öğrencilerine yönelik görüşmeler yapılmıştır. Bu araştırmaya yönelik veriler; kaynak tarama, anket ve görüşme yolu ile elde edilmiştir. Çalışma, Türk halk müziği repertuarından seçilmiş örnek eserleri incelerken, bu eserlerin piyano eğitiminde nasıl kullanılabileceğini tartışmaktadır.

Yokuş'un çalışması, Türk halk müziği kaynaklı piyano eserlerinin piyano eğitimindeki uygulanabilirliğini ele alarak, bu türün özelliklerini ve potansiyelini ortaya koymaktadır. Çalışmanın temel amacı, Türk halk müziği mirasının piyano eğitimi üzerindeki etkisini ve bu türün piyanistlerin repertuvarına nasıl katkı sağlayabileceğini incelemektir. Çalışmanın sonuçlarına göre, Türk halk müziği kaynaklı eserlerin piyano eğitiminde önemli bir rol oynayabileceği ve özellikle yerel kültürü yansıtan unsurlarıyla öne çıktığı belirtilmektedir. Bu tür eserlerin piyanistlere farklı tarzlar ve teknik beceriler kazandırabileceği vurgulanmakta ve bu nedenle de piyano eğitimine entegre edilmesi gerektiği savunulmaktadır.

Yalçın (2004) “Halk Müziğine Dayalı Gitar Öğretimi” adlı yüksek lisans tezinde, Türk halk müziğine dayalı gitar eğitiminin nasıl olmalı problem cümlesinden yola çıkarak farklı üniversitelerde görev yapmakta olan gitar öğretmenleriyle görüşmeler yapılmış ve bu görüşmelerden elde edilen veriler bulgular kısmını oluşturmuştur. geleneksel Türk halk müziği repertuvarının gitar üzerinde nasıl öğretilebileceğini incelemiştir. Tezde, halk müziği formları ve teknikleri üzerine detaylı bir analiz yapılmış ve bu formaların gitar öğretilmesine ve gitarın çok seslendirilmesine yönelik metodik bir yaklaşım sunmuştur. Ayrıca, tezde Türk halk müziği'nin tarihi ve kültürel bağlamı da ele alınmıştır. Yalçın'ın tezi, Türk halk müziği geleneğinin enstrümantal bir biçim olan gitara nasıl aktarılacağı konusunda önemli bir kaynak oluşturmaktadır.

Güzel (2003) “Gitar Tekniklerinin Ülkemize Özgü Müzikal Kaynaklardan Yola Çıkılarak Öğretilmesi ve Geliştirilmesi” adlı doktora tezinde klasik gitar teknikleri kullanılarak, ülkemize özgü müzikler referansı ile hazırlanacak bir Türk müziği repertuvarıyla klasik gitar eğitiminin öğretilmesi ve geliştirilmesine odaklanmaktadır. Tezde, Türk müziğinin temel unsurları olan makamlar, usuller ve formlar ele alınarak, bu kavramların nasıl gitar çalarken kullanılabileceği detaylı bir şekilde analiz edilmekte ve açıklanmaktadır. Örneğin, yapılacak ilk çalışmaların re hüseyini doryan dizisi ve onun ilk üçlüsü ve beşlisiyle başlamasının yerinde olacağını, ardından la minör Buselik, do majör ionyan çargah ve mi kürdi frigyan dizilerinin gitarda birlikte kullanımıyla makamsal müziğin öğrenilmiş olacağını belirtmiştir. Bu çalışma aynı zamanda, gitar tekniklerinin nasıl icra edilebileceği ve nasıl daha da geliştirilebileceği konusunda örneklemeler sunarak geniş bir kapsamda incelenmektedir. Örneğin sağ el ses çıkarma aşamasında “i,m” parmakları yerine “p” parmağının kullanılmasının daha uygun olacağı belirtilmiştir.

Araştırmacın, Türk müziğinin klasik gitarda kullanımına yönelik hazırladığı bu metodolojik çalışma, Pera Güzel Sanatlar Lisesi gitar öğrencileri ve aynı kurumda kurs bölümünde kursiyer gitar öğrencilerine uygulanmıştır. Uygulama süreci yaklaşık bir buçuk yılı kapsadığı ve bu süreçte öğrenme performansının ve ilerleme grafiğinin üst düzeye ulaşıldığı belirtilmiştir.

Tezin amacı; Türk müziğinin zengin mirasını geniş kitlelere tanıtmak ve gelecek nesillere aktarmak olarak belirlenmiştir. Bu doğrultuda, tezde yer alan bilgilerin Türk müziğini öğrenme isteği olanlara rehberlik etmesi amaçlanmıştır.

Akpınar (2001) “Türkiye’deki Üniversitelerin Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarındaki Keman Öğretiminde Makamsal Ezgilerin Kullanılma Durumları” adlı doktora tezinde, Türkiye'deki üniversitelerin eğitim fakültelerindeki güzel sanatlar eğitimi bölümlerinin müzik öğretmenliği anabilim dallarında keman öğretimi üzerine yapılan bu araştırmada makamsal ezgilerin keman öğretiminde nasıl kullanıldığı ve hangi durumlarda tercih edildiği incelenmiştir. Araştırmanın verileri, araştırmacı tarafından keman eğitimine yönelik hazırlanan makamsal ezgilerin öğrencilere çaldırılmasından sonraki gözlem ve anket uygulamalarıyla elde edilmiştir. Araştırmadan elde edilen veriler ışığında makamsal ezgilerin keman eğitimindeki önemine değinilmiş ayrıca keman öğretiminde makamsal ezgilerin yaygın olarak kullanıldığını belirtilmiştir.

Albuz (2001) “Viyola Öğretiminde Geleneksel Türk Müziği Ses Sistemine İlişkin Dizilerin Kullanımı ve Bu Sistem Kaynaklı Çokseslilik Yaklaşımları” adlı doktora tezinde, Viyola öğretiminde geleneksel Türk müziği dizilerin kullanımını ve bu dizilere bağlı kalarak oluşturulabilecek çokseslilik yaklaşımlarını inceleyen bir çalışma yapmıştır. Araştırmanın verileri eğitim fakülteleri, müzik öğretmenliği programlarında görev yapmakta olan çokseslilik alanıyla ilgili öğretim elemanlarına uygulanan anketler yoluyla ve kaynak tarama yöntemiyle elde edilmiştir. Elde edilen verilerden, viyola öğretiminde Türk müziği dizilerini tampere ses sistemine uyarlamak kaydıyla yararlanılabileceği ve bu yaklaşımın çalgı öğretimi üzerinde daha etkili olduğu vurgulanmıştır. Albuz'un bu çalışması, geleneksel Türk müziği unsurlarının viyola eğitimine yönelik nasıl entegre edilebileceği konusunda önemli ipuçları sunarak viyola öğrencilerinin çokseslilik kavramını anlamalarına yardımcı olabilecek yeni yaklaşımların geliştirilmesine de katkı sağlamaktadır. Araştırma, viyola öğretiminde geleneksel Türk müziği ses sistemine ilişkin dizilerin kullanımının önemini

vurgulamakta ve bu alanda daha fazla araştırmanın yapılmasının gerekliliğini göstermektedir.

Kanneci (2001) “Gitar için Beste Yapmış Türk Bestecilerinin Eğitimi ve Yapıtlarının Uluslararası Gitar Repertuvarındaki Yeri” adlı yüksek lisans tezinde Türk müziği geleneğinin gitar üzerindeki etkisini araştırarak, ülkemiz bestecilerinin yapmış olduğu gitar eserlerinin dünya gitar repertuvarına girmesinin yolu ve bu eserlerin ülke gitar eğitimine katkılarının araştırılması amaçlanmıştır. Bu çalışma sayesinde, Türk müziği ve kültürünün gitar repertuvarında daha geniş bir şekilde yer bulması ve tanıtılması hedeflenmektedir.

Bu araştırma, Türkiye’de klasik müzik eğitimi alan öğrencilere de rehberlik etmektedir. Gitar öğrencileri için yeni repertuvar seçenekleri sunarken aynı zamanda onlara uluslararası alanda kendilerini tanıtmalarına yardımcı olabilecek potansiyel eserler hakkında bilgi vermektedir. Ayrıca bu tez sayesinde gitar severlere de farklı kültürlerden ve müzik türlerinden eserler keşfetme imkanları sunulmaktadır. Ulaşılan veriler literatür taramasının yanında ulusal ve uluslar arası düzeyde audio ve plak kayıtlarının, konser festival programlarının, müzik dergilerinin ve nota arşivlerinin incelenmesiyle elde edildiği belirtilmiştir.

Yöndem (1998) “Türkiye’deki Mesleki Müzik Yüksek Öğretim Kurumlarında Klasik Gitara Uyarlanmış Türkü Kaynaklı Eğitim Müziklerinin Öğretiminde ve Seslendiriminde Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Önerileri” adlı doktora tezinde performans değerlendirme testi, anket ve türkü düzenlemelerine yönelik müzikal analiz yapılmıştır. Klasik gitara uyarlanmış Türkü kaynaklı eğitim müziklerinin öğretimi sırasında karşılaşılan sorunların başında notasyon sorunu geldiği belirtilmektedir. Klasik gitara uyarlanmış türkü kaynaklı müziklerin doğru bir şekilde yorumlanması ve seslendirilmesi konusunda da güçlükler yaşandığı vurgulanmaktadır. Bu sorunların üstesinden gelmek için alınabilecek önlemlere de değinilmektedir. Örneğin, geleneksel Türkü melodilerinin notaya dökülmesi sırasında daha uygun bir nota yazım sistemi kullanılabilir veya özel semboller ile geleneksel teknikleri ifade etmek için yeni yöntemler geliştirilebilir. Yapılan bu çalışmada elde edilen veriler, müzik öğretmenliği bölümlerinde görev yapan klasik gitar öğretmenlerinin görüşleri üzerinden toplanmıştır. Araştırmanın sonuçlarına göre, klasik gitar öğretim elemanlarının çoğu Türk halk müziği ezgilerini klasik gitar eğitimine dahil etmektedir. Ayrıca, makamsal tarzda bestelenmiş veya düzenlenmiş eserlerin klasik gitar eğitimini olumlu yönde etkilediği

görüşü de ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak, Türk halk ezgilerinin klasik gitar eğitiminde kullanılması önerilmiştir.

Güzel (1994) “ Türk Müziği Ezgi ve Dizilerinin Gitara Uygulanabilirliği” adlı yüksek lisans tezinde Türk müziği dizileriyle oluşturulan gam, etüt ve alıştırma gibi eğitsel çalışmaların yapılabilirliği araştırılmıştır. Türk müziği ezgi ve dizilerden oluşan gitar repertuvarının ülkemiz gitar eğitimi açısından önemli bir eksiklik olduğu vurgulanmış, bu amaçla bestecilik ve kompozisyonla uğraşan gitarist ve bestecilerin bu alana yönelmelerine çalışmıştır. Öğretilmek istenen klasik gitar tekniklerinin, mevcut metot, etüt ve eserlerin yanında Türk dizi ve ezgileriyle hazırlanmış etüt ve eserlerle birlikte verilmesinin tekniklerinin kazandırılmasında gitar eğitimine yönelik yeni bir renk getireceğini savunmuştur. Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış olup kompozisyonla uğraşan gitarist, gitar eğitimcisi ve bestecilerle belirli sorular dahilinde görüşmeler yapılmıştır. Yapılan düzenleme, uyarlama ve özgün yapıtlar araştırmacı ve öğrencileri tarafından çeşitli müzik ortamlarında seslendirilmiş olup dinleyicilerin görüşleri alınmıştır. Bu seslendirmelere yönelik dinleyici görüşleri olumlu olmuştur. Araştırmadan elde edilen bulgular doğrultusunda Türk Müziği Ezgi ve Dizilerinin Gitara Uygulanabilirliği ortaya konulmuştur.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Araştırmanın bu bölümünde, araştırmanın modeline, çalışma gurubuna, veri toplama araçlarına, verilerin analizi sürecine ilişkin detaylı açıklamalar yer almaktadır.

3.1. Araştırma Modeli

Klasik gitar eğitime yönelik Türk halk müziği ezgileri ve motifleri kullanılarak oluşturulan etüt, alıştırma ve türkü düzenlemeleriyle hazırlanan çalışma programının uygulandığı ve çalışma programına yönelik öğrenci görüşlerinin alındığı bu araştırmada nitel ve nicel araştırma yöntemlerinin bir arada kullanıldığı karma yöntem kullanılmıştır. Araştırma yöntemleri literatüründe, nitel ve nicel veri toplama ve analiz yaklaşımlarının birarada ve sistematik biçimde kullanılmasına olanak tanıyan karma yöntem tasarımı, araştırmanın çok yönlü ve derinlemesine incelenmesine katkı sağlamaktadır. (Creswell, 2003, s. 32). Bu bağlamda, nicel ve nitel veri türleri birbirini destekleyici şekilde iç içe geçirilerek veya sıralı biçimde birinin çıktılarının diğerine temel oluşturacağı şekilde yapılandırılır. Araştırmacının her iki veri türünü aynı araştırma çerçevesi içinde dikkatlice bütünleştirmesi, elde edilen sonuçların hem güvenilirliğini hem de geçerliliğini artırma potansiyeli taşımaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 339).

Açımlayıcı sıralı desenler, karma araştırma yaklaşımlarından biri olarak, nicel ve nitel yöntemlerin ardışık biçimde kullanıldığı ve her iki yöntemin birbirini tamamlayacak şekilde bütünleştirildiği araştırma desenleridir. Bu desende araştırma süreci iki temel aşamadan oluşur. İlk aşamada, araştırma sorusuna nicel veriler aracılığıyla yanıt aranmakta; bu verilerin toplanması ve analiz edilmesiyle sayısal bulgular elde edilmektedir. İkinci aşamada ise, ulaşılan nicel bulguların yanında nitel bir süreç başlatılmakta; böylece elde edilen nitel veriler, ilk aşamadaki nicel sonuçların daha derinlemesine açıklanmasına katkı sağlamaktadır. Bu iki aşamalı ve etkileşimli yapı sayesinde, araştırma konusu daha kapsamlı ve çok yönlü biçimde ele alınabilmektedir (Creswell & Clark, 2014, s. 79).

3.1.1. Araştırmanın Nicel Boyutu

Bu araştırmanın nicel boyutu, zayıf deneysel desenler kapsamında yer alan “*tek grup ön test-son test modeli*” esas alınarak yapılandırılmıştır. Söz konusu model, deneysel araştırmalar literatüründe sıkça kullanılan ve bir uygulamanın etkisini doğrudan ölçmeyi amaçlayan temel yöntemlerden biridir. Bu desende, öncelikle belirli bir müdahale sürecinden önce katılımcıların mevcut düzeyleri ölçülmekte; ardından uygulama süreci tamamlandıktan sonra yeniden ölçüm yapılarak, elde edilen veriler karşılaştırmalı biçimde analiz edilmektedir. Böylece bağımsız değişkenin, bağımlı değişken üzerindeki etkisi, ölçümler arasındaki farklılıklar üzerinden değerlendirilmektedir (Karasar, 2012, s. 94).

Araştırmanın nicel boyutunu oluşturan veriler, türkü düzenlemelerine yönelik uygulamaların öğrencilerin gitar çalma performansı üzerindeki etkisini belirlemeye yönelik yürütülen uygulamadan elde edilmiştir. Toplam 10 hafta süren çalışma kapsamında, uygulamaya başlamadan önce ve uygulama tamamlandıktan sonra katılımcılara *ön test* ve *son test* uygulanmış; bu testler aracılığıyla, öğrencilerin performans düzeylerindeki değişimlerin ölçülmesi ve yorumlanması sağlanmıştır.

3.1.2. Araştırmanın Nitel Boyutu

Çalışma grubu öğrencilerinin yaşadıkları deneyimlere ve sürece ilişkin görüşlerini anlamak amacıyla durum çalışması deseni tercih edilmiştir. Durum çalışması, belirli bir bağlam içerisinde ortaya çıkan bir olgunun ya da sürecin, tüm yönleriyle ve derinlemesine incelenmesini amaçlayan kapsamlı bir yaklaşımdır. Bu yöntemde, araştırılan durumla ilişkili tüm etkenler çok yönlü olarak analiz edilerek, söz konusu durumun nasıl oluştuğu, ne şekilde değiştiği ve hangi unsurlardan etkilendiği bütüncül bir bakış açısıyla ele alınır (Yazıcıoğlu ve Erdoğan, 2011, s. 27).

Bu bağlamda, araştırmada kullanılan durum çalışması deseni aracılığıyla öğrencilerin türkü düzenlemelerine dayalı uygulama sürecine dair algı, tutum ve deneyimlerinin daha ayrıntılı biçimde ortaya konulması amacı ile yarı yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmış ve uygulanmıştır. Böylece, uygulamanın yalnızca performans çıktıları açısından değil, aynı zamanda öğrencilerin bireysel algıları ve öğrenme süreçleri bakımından da çok yönlü olarak değerlendirilmesi sağlanmıştır.

3.2. Çalışma Grubu

Araştırma, 2024-2025 eğitim-öğretim yılı içerisinde, İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı'nda öğrenim görmekte olan altı gitar öğrencisi ile yürütülmüştür. Gitar sınıfındaki öğrenci sayısının sınırlı olması nedeniyle uygulama, tek gruplu desen çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin demografik özelliklerine ilişkin bilgiler; cinsiyet, yaş, sınıf düzeyi, mezun olunan okul türü ve lisans öncesi klasik gitar çalma durumu değişkenlerine göre sınıflandırılmış ve bu dağılımlar Tablo 1'de ayrıntılı biçimde sunulmuştur.

Tablo 1.
Öğrencilerin çeşitli Değişkenlerine Göre Dağılımları

		n
Cinsiyet	Kadın	2
	Erkek	4
Yaş	20 ve altı	1
	20-25	3
	26-30	2
Sınıf düzeyi	1. sınıf	1
	3. sınıf	3
	4. sınıf	2
Mezun olduğu okul türü	Güzel sanatlar lisesi	2
	Diğer	4
Lisans öncesi gitar çalma durumu	Biliyor	4
	Bilmiyor	2

Tablo 1'de araştırma grubunu oluşturan toplam altı öğrencinin demografik özelliklerine yer verilmiştir. Cinsiyet değişkeni bakımından bakıldığında dört erkek, iki kadın olmak üzere toplam altı öğrenci ile çalışılmıştır. Yaş dağılımına bakıldığında, bir öğrencinin 20 yaş altında, üç öğrencinin 20-25 yaş aralığında ve iki öğrencinin 26-31 yaş aralığındadır. Sınıf düzeyine ilişkin veriler değerlendirildiğinde, birinci sınıfta bir, üçüncü sınıfta üç ve dördüncü sınıfta iki öğrenci çalışmaya katılmıştır. İkinci sınıf düzeyindeki öğrenciler ise belirlenen yeterlilik ölçütlerini karşılamadıkları için çalışma grubuna dâhil edilmemiştir. Mezun olunan okul türü değişkenine göre ise iki öğrenci güzel sanatlar lisesi, üç öğrenci Anadolu lisesi ve bir öğrenci meslek lisesi mezunudur. Lisans öncesi gitar çalma deneyimine ilişkin değişken incelendiğinde, dört öğrencinin

müzik öğretmenliği lisans programına başlamadan önce gitar çalmayı bildiği, iki öğrencinin ise gitar çalmayı bilmediği belirtilmiştir.

3.3. Veri Toplama Araçları

Araştırma kapsamında, hem nicel hem de nitel verilerin toplanmasına olanak sağlayacak şekilde iki ayrı veri toplama aracı geliştirilmiştir. Nicel veriler için, öğrencilerin gitar performans düzeylerini teknik yeterlik ve müzikal ifade boyutlarında değerlendirmek amacıyla "Gitar Performans Değerlendirme Formu" hazırlanmıştır. Nitel veriler için ise, uygulama sürecine ilişkin öğrenci deneyimlerini derinlemesine ortaya koymak amacıyla "Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu" geliştirilmiştir. Her iki form, içerik geçerliliğini sağlamak amacıyla klasik gitar alanında uzman öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda düzenlenmiş ve uzman onayından geçtikten sonra uygulanmıştır. Araştırma kapsamında geliştirilen "Gitar Performans Değerlendirme Formu" ile "Yarı Yapılandırılmış Öğrenci Görüşme Formu", aynı çalışma grubundaki öğrencilere uygulanmıştır.

3.3.1. Klasik gitar Performans Değerlendirme Formu

Türkü düzenlemelerine yönelik uygulamaların klasik gitar performans başarısı üzerindeki etkilerini belirlemek amacıyla performans değerlendirme formu tasarlanmıştır. Araştırma kapsamında kullanılan performans değerlendirme formu, "*Müzik Öğretmenliği Klasik Gitar Eğitimi Dersi İçin Eklektik Bir Model Önerisi*" (Özdemir, 2014) başlıklı doktora tezi ile "*İşbirlikli Öğrenmeye Dayalı Doğaçlama Çalışmalarının Gitar İcrası ve Eşlikleme Becerisine Etkisi*" (Gayretli, 2022) adlı doktora tezinde kullanılan gitar performans değerlendirme araçlarından yararlanılarak hazırlanmış; bu çalışmanın amacına uygun biçimde gerekli uyarlamalar yapılarak geliştirilmiştir. Hazırlanan değerlendirme formu, öncelikle bir Prof. ve bir Doç. Dr. öğretim üyesi iki alan uzmanı ile birlikte gözden geçirilerek içerik açısından yapılandırılmış ve son biçimi verilmiştir. Ardından bu akademislenlere ek olarak iki Doç. Dr. bir Öğrt. Gör. toplam beş alan uzmanının görüşüne sunulmuş; içerik geçerliliği açısından değerlendirilmiş ve uzman onayı ile kullanılabilirliği teyit edilmiştir. Formun hazırlanması sürecinde, kaynak olarak kullanılan doktora çalışmalarının sahiplerinden gerekli etik izinler alınmıştır.

Değerlendirme formu, "Teknik Değerlendirme" ve "Müzikal Değerlendirme" olmak üzere iki ana başlık altında toplam 18 maddeden oluşmakta ve beşli likert tipi

derecelendirme sistemi ile puanlanmaktadır. Her madde, “hiç” (1 puan) ile “çok iyi” (5 puan) arasında değerlendirilmiştir. Formda yer alan ölçütler şu şekilde sıralanmıştır:

- Ses temizliği (entonasyon)
- Bağlı çalma
- Artikülasyon
- Pozisyon geçişlerinde netlik
- Akor pozisyonlarında ses netliği
- Bareli pozisyonlarda ses netliği
- Arpejlemelerde netlik
- Sağ elin doğru kullanımı
- Sol elin doğru kullanımı
- Doğru duate ile çalma
- Genel tempoya bağlı kalma
- Hız terimlerine bağlılık
- Gürlük terimlerine bağlılık
- Ezgi ve eşlik ayrımını yapabilme
- Müzikal cümleme
- Ton üretme
- Etkili seslendirme
- Eser bütünlüğünü koruma

Bu değerlendirme aracından elde edilebilecek toplam puan en az 18, en fazla 90 olarak belirlenmiştir. Böylece, gitar icrasına yönelik teknik ve müzikal becerilerin nesnel ve bütüncül bir biçimde değerlendirilmesi hedeflenmiştir. Klasik gitar performans değerlendirme formu için Ek 1’e bakınız.

3.3.2. Öğrenci Görüşme Formu

Yarı yapılandırılmış görüşme, araştırmacı ile katılımcı arasında önceden belirlenmiş ancak esnekliğe açık bir soru dizgesi çerçevesinde gerçekleşen, karşılıklı ve

etkileşim temelli bir iletişim sürecidir. Bu görüşme türü, araştırmanın gerçekleştirildiği bağlamın özellikleri doğrultusunda şekillenirken, bir yandan belirli temalar etrafında sistematik veri toplamayı, diğer yandan ise katılımcıların kişisel deneyimlerini, algılarını ve anlam yapılarını serbestçe ifade etmelerine olanak tanır (DeMarrais, 2004, s. 55). Bu yönüyle yarı yapılandırılmış görüşmeler, hem araştırma amacına yönelik odaklanmayı mümkün kılar hem de veri üretiminde esnekliği gözeten bir yaklaşım sunar (Kvale, 1996, s. 14).

Görüşme sorularının hazırlanma sürecinde, nitel veri toplama sürecinin güvenilirliğini ve geçerliliğini artırmak amacıyla bazı temel ilkelere dikkat edilmiştir. Bu ilkeler arasında; anlaşılır ve açık biçimde ifade edilmiş sorular geliştirmek, araştırma konusuna doğrudan temas eden odaklı sorular tasarlamak, öğrencilerin yanıtlarını sınırlamayan açık uçlu ifadeler tercih etmek, yönlendirici ifadelere yer vermemek, tek bir kavrama odaklı, çok boyutlu olmayan sorular oluşturmak, görüşme esnasında kullanılmak üzere alternatif sorular ve sondaj soruları hazırlamak, farklı türde sorularla veri çeşitliliğini sağlamak ve soruları mantıksal bir akışa göre düzenlemek gibi unsurlar yer almaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 128-135)

Bu doğrultuda, yarı yapılandırılmış görüşme formu; hem akademik geçerliliği destekleyecek hem de uygulama sürecinin bağlamsal gerekliliklerine uygunluk gösterecek biçimde özenle tasarlanmıştır. Söz konusu görüşme formu, çalışma süreci sonunda öğrencilerin uygulamaya ilişkin deneyim, algı ve değerlendirmelerini ortaya koymak amacıyla hazırlanmış dört açık uçlu görüşme sorusunu içermektedir. Görüşme formunun nihai hâli oluşturulduktan sonra, on haftalık uygulama sürecinin tamamlanmasının ardından her katılımcı öğrenciyle bireysel görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmeler ses kaydına alınmış ve ardından ayrıntılı biçimde yazılı dökümü yapılmıştır. Görüşme formu için Ek 2'ye bakınız.

3.3.3. Nicel Boyutta Geçerlik ve Güvenirlik

Nicel araştırmalarda geçerlik ve güvenirlilik, elde edilen bulguların bilimsel geçerliliğini ve genellenebilirliğini sağlayan temel ölçütler arasında yer almaktadır. Geçerlik, bir ölçüm aracının amacına uygun veriler üretme derecesini ifade ederken; güvenirlilik, elde edilen sonuçların tutarlılığını ve tekrarlanabilirliğini göstermektedir. Bu bağlamda, verilerin analiz sürecinde kullanılan istatistiksel yöntemlerin seçimi büyük önem taşır. Çalışmanın geçerlik ve güvenirliliğin sağlanması amacıyla analizler, altı

katılımcı ve beş değerlendiriciden elde edilen verilerle gerçekleştirilmiştir. Verilerin normal dağılıma uygunluğu Shapiro-Wilk testi ile değerlendirilmiş, p değerinin .05'ten büyük olması ve çarpıklık-basıklık değerlerinin -2 ile +2 aralığında bulunması normalliği doğrulamıştır (Shapiro & Wilk, 1965). Bu doğrultuda, analizlerde parametrik testler kullanılmış ve öntest-sontest farklarını belirlemek amacıyla eşleştirilmiş örneklem t-testi uygulanmıştır. Etki büyüklüğünün hesaplanmasında Cohen's d kullanılmış ve sonuçların istatistiksel anlamlılığı yanında uygulamalı anlamlılığı da değerlendirilmiştir (Cohen, 1988). Tüm bu adımlar, çalışmanın nicel bulgularının geçerli ve güvenilir biçimde elde edildiğini göstermektedir.

Bu çalışmada puanlar insan değerlendiriciler tarafından verildiği için güvenilirlik kanıtı olarak iç tutarlılık katsayıları raporlanmamıştır. Cronbach's alpha (α)/McDonald's ω , madde iç tutarlılığını yani aynı gizil yapıyı yansıtan maddelerin birbiriyle kovaryansını ölçer ve değerlendirici kaynaklı hatayı modellemez. Oysa performans puanlamalarında başlıca hata kaynağı değerlendirici etkisidir. Dolayısıyla bu çalışmada güvenilirlik, amacına uygun olarak değerlendiriciler arası güvenilirlik katsayıları hesaplanıp verilerin analizi başlığında verilmiştir.

3.3.4. Nitel Boyutta Geçerlik ve Güvenirlik

Nitel araştırmalarda “güvenilirlik” ve “geçerlik” kavramları, nicel paradigmadan farklı olarak güvenduyulabilirlik (trustworthiness) çerçevesinde ele alınmaktadır. Creswell & Miller (2000), bu bağlamda araştırmanın geçerliliğini güçlendirmek amacıyla üçleme (triangulation) yönteminin kullanılmasını önermektedir. Bu yöntem, farklı ve çoklu veri kaynaklarının karşılaştırılması yoluyla temalar ve kategoriler oluşturmaya ifade eder; böylece çalışmanın içsel tutarlılığı ve geçerliliği artırılmaktadır (s. 126).

Lincoln & Guba (1985) ise, nitel araştırmalarda geleneksel anlamda geçerlilik ve güvenilirlik kavramları yerine güvenduyulabilirlik kavramını benimsemiş ve bunu dört temel ölçütü açıklamıştır. Bu ölçütler, nicel araştırmadaki iç geçerlik, dış geçerlik, iç güvenilirlik ve dış güvenilirlik kavramlarına karşılık gelen sırasıyla “inandırıcılık (credibility)”, “aktarılabirlik (transferability)”, “tutarlılık (dependability)” ve “teyit edilebilirlik (confirmability)” olarak tanımlanmıştır (s. 290–327). Bu bağlamda, nitel araştırmanın doğasına uygun olarak bu kavramların kullanımı benimsenmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 264). Bunun yanı sıra Miles ve Miles Miles & Huberman

(1984), nitel araştırmada geçerlilik ve güvenilirlik süreçlerinin büyük ölçüde araştırmacının becerisine, esnekliğine ve süreç içerisindeki uyum yeteneğine bağlı olduğunu vurgular. Araştırmacı, veri toplama araçlarını gözlem, görüşme, kayıt gibi alan çalışmaları arasında sürekli olarak yeniden düzenleyerek, araştırma sürecini dinamik ve canlı kılmaktadır (s. 268).

Araştırmada kullanılan “*Gitar Performans Değerlendirme Formu*” ile yarı yapılandırılmış görüşme formu, alanında uzman ğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda geliştirilmiş ve söz konusu formların içerik geçerliği, yine bu uzmanlar tarafından onaylanmıştır. Bu durum, veri toplama araçlarının amaca uygunluğunu ve kapsam geçerliğini sağlamaya yönelik önemli bir adım olarak değerlendirilmiştir.

Araştırmanın yöntemi, çalışma grubu, veri toplama araçları, veri analiz süreci ve uygulama aşamalarına ilişkin ayrıntılı açıklamalara yer verilmiş; böylece araştırmanın güvenilirliğini artırmak amacıyla süreç boyunca izlenen yöntemler açık biçimde raporlanmıştır.

Öğrencilerle gerçekleştirilen görüşmeler kayıt altına alınmış, ardından yazılı forma dnştrlmştir. Görüşme verileri içerik analizi yöntemine göre incelenmiş; elde edilen bulgular doğrultusunda *tema*, *alt tema* ve *kodlar* oluşturulmuştur. Bu sistematik analiz süreci, çalışmanın inanılabilirliğini ve teyit edilebilirliğini desteklemektedir.

Görüşmeler sırasında araştırmacı, öğrencilerin düşüncelerini yönlendirmekten veya etkilemekten özellikle kaçınmış; bu yolla elde edilen verilerin ğrenci deneyimlerini yansıtması ve araştırmanın tarafsızlığının korunması hedeflenmiştir. Araştırmacının bu tutumu, güven duyulabilirliğin temel ilkelerinden biri olan *araştırmacı önyargısından uzak durma* ilkesini gözettiğini göstermektedir.

3.4. Veri Toplama Süreci

Araştırmanın veri toplama süreci iki aşamalı bir yaklaşımla yrtlmştir. İlk olarak, çalışma grubunda yer alan katılımcıların gitar performansları uygulamanın başlangıcında ntest, sonunda ise sontest olmak üzere iki ayrı zamanda görüntülü ses kaydı yoluyla belgelenmiştir. Bu kayıtlar, klasik gitar alanında uzman beş ğretim elemanı tarafından değerlendirilmiştir. Değerlendirme sürecinde, her bir öğrencinin performansı "Gitar Performans Değerlendirme Formu"ndaki ölçütlere göre teknik yeterlik ve müzikal ifade başlıkları altında puanlanmıştır. Uzman değerlendirmelerinden

elde edilen veriler, araştırmanın nicel bulgularını oluşturmuştur. Öte yandan, uygulama sürecine dair öğrenci görüşlerini ortaya koymak amacıyla yarı yapılandırılmış görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmeler, katılımcıların uygulamaya ilişkin bireysel deneyimlerini ve algılarını daha ayrıntılı biçimde anlamaya yönelik olarak gerçekleştirilmiş ve içerik analizi yoluyla değerlendirilmiştir. Böylece, araştırma sürecine ilişkin hem sayısal hem de niteliksel veriler bütüncül bir yaklaşımla elde edilmiştir.

3.4.1. Deney İşlem

Uygulama öncesi, İnönü Üniversitesi Müzik Öğretmenliği bölümü gitar eğitmeni ile yapılan görüşmede gitar sınıfı öğrencilerin seviyeleri hakkında bilgiler alınmış, ardından öğrenci seviyeleri göz önünde tutularak triando, apoyando, tremolo, arpej, flajöle, kampana, legato ve glissendo gibi temel gitar tekniklerini kapsayan beş türkü düzenlemesi ve bu düzenlemelerle bağlantılı beş de etüt ve alıştırma hazırlanmıştır. Deney süreci ders dışı etkinlik kapsamında görüldüğü için, uygulama öğrencilerin derslerinin çakışmadığı tüm çalışma grubuna uygun gün ve saate göre tasarlanmıştır. 10 haftalık çalışma süreci haftada 1 gün ve 40’ar dakikalık üç ders şeklinde araştırmacı tarafından yürütülmüştür. Her hafta için ders planları ayrıntılı olarak oluşturulmuştur.

Araştırmacı tarafından öğretilecek eser ve etütlere yönelik teknik ve müzikal kazanımlar (triando, apoyando, tremolo, arpej, flajöle, kampana, glissendo, eserin hızı, eserde geçen gürlük ve müzikal ifade terimleri, artikülasyonlar, süslemeler, motif, cümle vb.) öğrencilere önce anlatılmış ardından gösterip yapma tekniği kullanılarak örnekendirilmiştir. Bu kazanımların kazandırılmasına ve geliştirilmesine yönelik gerekli açıklamalar yapılmıştır. Özellikle eserlere yönelik yapılan kayıtlarla kazanımların pekiştirilmesi hedeflenmiştir.

Araştırmacı; çalışma programı boyunca süreci aksatmadan yürütmüş, çalışma grubu ile iletişim halinde kalmış ders için gerekli materyalleri (eser, etüt ve alıştırma notaları, kayıt için gerekli araçlar) her ders için hazır bulundurmuştur.

Öntest-sontest etüt ve eserler, alan uzmanları ile birlikte belirlenmiştir. Öntestte bir etüt bir eser, sontestte bir etüt bir eser seçilmiştir. Seçilen etüt ve eserlerin denkliği alan uzmanları tarafından onaylanmıştır. Öntestte “Capriccio” (M. Giuliani) ve “etüt no.7” (M. Carcassi), sontestte ise “study no.20” (F.Sor) ve “Feste Lariane” (L. Mozzani) eser ve etütleri kullanılmıştır. Öntest ve sontest süreçlerinde kullanılan etüt

ve eserler, alan uzmanları tarafından bir bütün olarak ele alınmış, öntest ve sontest için birer puanlama yapılmıştır. Öntest eseri ve etüdü öğrencilere uygulama sürecinden bir hafta önce verilmiş, öğrencilerin bu eserlere hazırlık yapabilmeleri amacıyla iki haftalık bir çalışma süresi tanınmıştır. On haftalık çalışma sürecinin ilk haftasında, temel teknik ve yeterlilikleri içeren birinci etüt ve birinci alıştırma yönelik ders yapılmıştır. İkinci hafta, öncelikle önteste kullanılan eser ve etüde ait görüntülü kayıtlar alınmış, ardından “Sürgün” adlı türkü düzenlemesine yönelik ders yapılmıştır. Üçüncü hafta, “Sürgün” düzenlemesine ilişkin performans kayıtları alınmış ve ardından ikinci etüt ve ikinci alıştırma yönelik ders yapılmıştır. Dördüncü hafta, “Kafkas” türkü düzenlemesine yönelik ders yapılmıştır. Beşinci haftada bu düzenlemeye ait performans görüntüleri alınmış ve üçüncü etüt ile üçüncü alıştırma yönelik ders yapılmıştır. Altıncı hafta, “Uzun İnce Bir Yoldayım” türkü düzenlemesine yönelik ders yapılmıştır. Yedinci haftada bu eserin performans kaydı alınmış ve dördüncü etüt ile alıştırma yönelik ders yapılmıştır. Sekizinci hafta, “Deriko” türkü düzenlemesine yönelik ders yapılmıştır. Dokuzuncu haftada bu eserin performans görüntüleri kaydedilmiş ve beşinci etüt ile beşinci alıştırma yönelik ders yapılmıştır. Onuncu haftada, “Askoroz Deresi” türkü düzenlemesine yönelik ders yapılmıştır. Ardından çalışma programının genel bir değerlendirmesi yapılmış; öğrencilere, alan uzmanlarıyla belirlenen sontest eseri ve etüdü verilmiştir. Öntest eser ve etüdüne iki haftalık süre verildiği için sontest eser ve etüt kayıtlarının alınması için de öğrencilere iki haftalık süre verilmiştir. Bu sürenin tamamlanmasını takiben, sontest kayıtları alınmış ve öntest kayıtlarıyla birlikte değerlendirme için (1 Prof. Dr., 3 Doç. Dr. ve 1 Öğr. Gör.) alan uzmanlarına sunulmuştur.

3.4.2. Deneyisel Süreçte Araştırmacının Rolü

Araştırmacı tarafından çalışma grubuna yönelik on hafta süren bir program uygulanmıştır. Bu doğrultuda araştırmacı, çalışma sürecinde çeşitli roller üstlenmiştir. Öncelikle türkü düzenlemelerini içeren alıştırma, etüt ve eserlerin çalışılmasında öğretmen rolü üstlenmiş, gerekli durumlarda ise rehber, gözlemci ve süreci kolaylaştırıcı bir konumda yer almıştır. Öğrencilerin yönlendirilmesinde dikkatli bir tutum sergileyerek sürecin yapılandırılmış şekilde ilerlemesini sağlamış; ayrıca öğrencileri motive ederek performanslarına yönelik yapıcı geri bildirimlerde bulunmuştur. Bu yaklaşım, uygulamanın araştırma amacına uygun biçimde yürütülmesine önemli katkı sağlamıştır.

3.5. Veri Analizi

3.5.1. Nicel Veri Analizi

Çalışmanın verilerini analiz etmek için istatistik paket programı kullanılmıştır. Analizler altı katılımcıdan ve beş değerlendiriciden alınan veriler üzerinden gerçekleştirilmiştir. Gitar performansına ilişkin teknik, müzikalite ve toplam performans öntest ve sontest puanlarının normallik dağılımı Shapiro-Wilk testleri ve çarpıklık (skewness) ve basıklık (kurtosis) değerleri ile değerlendirilmiştir. Analiz sonuçları Tablo 2’de sunulmuştur. Shapiro-Wilk testi sonucunda p değeri .05’ten büyük olduğu için, örneklemin normal dağılım varsayımını karşıladığı kabul edilir (Shapiro & Wilk, 1965). Ayrıca elde edilen çarpıklık ve basıklık değerlerinin -2.0 ile +2.0 aralığında olması sebebiyle veri setinin normal dağılım gösterdiği kabul edilmiştir (Westfall & Henning, 2013). Elde edilen sonuçlar değişkenlerin normal dağılım gösterdiğini ve normallik varsayımının karşılandığını ortaya koymuştur. Normal dağılım gösterdiği kabul edildiğinden araştırmada parametrik analiz yöntemleri kullanılmıştır (Field, 2018; Tabachnick & Fidell, 2013). Gitar performansına ilişkin teknik, müzikalite ve toplam performans öntest ve sontest puan ortalamaları arasında anlamlı fark olup olmadığını belirlemek amacıyla eşleştirilmiş örneklem t-testi analizi yapılmıştır. Elde edilen farkların büyüklüğünü yorumlamak amacıyla Cohen’in *d* etki büyüklüğü de hesaplanmıştır. Cohen’e göre $d \geq 0,20$ küçük, $d \geq 0,50$ orta ve $d \geq 0,80$ büyük etki düzeyi olarak kabul edilmektedir (Cohen, 1988). Hipotez sınamalarında anlamlılık düzeyi 0.05 olarak kabul edilmiştir.

Tablo 2.

Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puanlarına İlişkin Normallik Testi Sonuçları

Değişkenler	Öntest			Sontest		
	<i>W*</i>	<i>Skewness</i>	<i>Kurtosis</i>	<i>W*</i>	<i>Skewness</i>	<i>Kurtosis</i>
Teknik	0.96	-0.66	1.04	0.97	-0.55	-0.04
Müzikalite	0.93	0.23	-1.71	0.92	-0.14	-1.86
Toplam Performans	0.98	-0.15	-0.56	0.93	-0.36	-1.17

Not. *W**: Shapiro-Wilk Test $>.05$.

Değerlendiricilerin katılımcılara verdikleri ön test-son test puanları arasındaki uyum non-parametrik testlerden Kendall’ın Uyum Katsayısı (*W*) kullanılarak hesaplanmış ve sonuçlar Tablo 3’te sunulmuştur. Değerlendiriciler arası uyum

değerlendirilirken Intraclass Correlation Coefficient (ICC), varyans bileşenleri modeline dayandığı için artıklarda normal dağılım, ölçeğin aralıklı olması ve yeterli sayıda gözlem/değerlendirici gibi varsayımlara duyarlı olup düşük örnekleme güven aralıkları genişleyip tahminler kararsızlaşabilmektedir (Bonett, 2002; Koo ve Li, 2016; Liljequist vd., 2019). Çalışmamızda da değerlendirme formunun ordinal yapısı ve düşük gözlem/değerlendirici sayısı nedeniyle ICC yerine Kendall'ın W katsayısı tercih edilmiştir (Kendall & Gibbons, 1990). Değerlendiriciler arası puanlama tutarlılığını belirlemek amacıyla yapılan Kendall's W testi sonuçlarına göre, değerlendiriciler arasında genel olarak orta ile yüksek düzey arasında değişen ve istatistiksel olarak anlamlı uyumlar saptanmıştır. Kendall's uyum katsayısı, 0 ile 1 arası değer alır ve 1'e ne kadar yakınsa o denli yüksek uyum olduğunu gösterir (Can, 2020).

Tablo 3.

Uzman Puanlamaları Arasındaki Uyum Düzeyi (Kendall W Uyum Katsayısı)

Değişkenler	Test	N	Kendall W	p
Teknik	Öntest	6	.570	.008
	Sontest	6	.521	.014
Müzikalite	Öntest	6	.642	.004
	Sontest	6	.419	.040
Toplam Performans	Öntest	6	.710	.002
	Sontest	6	.424	.037

3.5.2. Nitel Veri Analizi

Araştırma kapsamında görüşme formlarından elde edilen verilere yönelik içerik analizi yapılmıştır. İçerik analizinin temel amacı, araştırmada elde edilen nitel verileri açıklayıcı kavram ve ilişkilere dönüştürmektir. Analizin özünde, birbirine benzeyen ifadeleri anlamlı bütünler hâlinde sınıflandırmak ve okuyucunun kavrayabileceği bir biçimde düzenleyip yorumlamak yer alır. Özellikle nitel araştırmalarda içerik analizi, metinlerin altında yatan anlamları açığa çıkarma ve bu anlamları sistematik bir şekilde organize ederek araştırma sorularına yanıt oluşturma bakımından önemli bir rol üstlenir. Yıldırım ve Şimşek (2011), içerik analizinin temelinde benzer verilerin temalar altında bir araya getirilmesi ve bu sayede bulgulara bütüncül bir yaklaşım geliştirilmesinin yattığını ifade etmektedir. (s. 227- 259). Bu doğrultuda, öğrencilerle gerçekleştirilen görüşmelerden elde edilen veriler sistematik bir biçimde analiz edilerek öncelikle anlamlı kodlara dönüştürülmüştür. Elde edilen bu kodlar benzerlik ve içerik açısından

gruplandırılarak alt temalar altında yapılandırılmış, ardından alt temalar bir araya getirilerek temalar oluşturulmuştur. Temalar, tablo biçiminde görselleştirilmiş ve ilgili alıntılar üzerinden yorumlanarak bulgulara ilişkin açıklamalar yapılmıştır. Kodların yanına, verinin hangi öğrenciye ait olduğunu göstermek amacıyla Ö1, Ö2 şeklinde katılımcı numaraları ve bir kodu kaç öğrencinin söylediğini görmek amacı ile frekans sayısı belirtilmiştir.



BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde araştırmanın nicel ve nitel bulguları ve bu bulgulara ait istatistiksel analiz verileri ve yorumlar yer almaktadır.

4.1. Türkü Düzenlemelerine Yönelik Uygulamaları Kapsayan Çalışma Programının Gitar Çalma Performansına Etkilerine İlişkin Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar

Öğrencilerin gitar performanslarına yönelik teknik, müzikalite ve toplam performans puanlarına ilişkin betimsel istatistik değerleri Tablo 4'te verilmiştir.

Tablo 4.

Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puanlarına İlişkin Betimsel İstatistik Sonuçları

Değişkenler	Öntest				Sontest			
	Ort.	Ss	Min	Maks	Ort.	Ss	Min	Maks
Teknik	24.33	3.34	18.80	28.60	30.70	4.31	24.00	36.20
Müzikalite	16.90	4.23	11.60	22.20	24.33	4.17	18.80	28.80
Toplam Performans	41.20	7.49	30.20	50.80	55.43	9.11	42.20	65.00

Teknik, müzikalite ve toplam performans puanlarına ilişkin betimsel istatistikler incelendiğinde, teknik öntest ortalaması 24.33 ($Ss = 3.34$), sontest ortalaması 30.70'dir ($Ss = 4.31$). Müzikalite öntest ortalaması 16.90 ($Ss = 4.23$), sontest ortalaması 24.33'tür ($Ss = 4.17$). Toplam performans öntest ortalaması 41.20 ($Ss = 7.49$), sontest ortalaması ise 55.43'tür ($Ss = 9.11$).

Araştırma kapsamında elde edilen betimsel istatistiksel bulgular, uygulama sürecinin öğrenci performansları üzerinde olumlu bir etkisi olduğunu göstermektedir. Teknik yeterliğe ilişkin öntest ($\bar{X} = 24.33$; $Ss = 3.34$) ve sontest ($\bar{X} = 30.70$; $Ss = 4.31$) ortalamaları karşılaştırıldığında, öğrencilerin uygulama sonrasında teknik becerilerinde anlamlı bir artış gözlemlenmiştir. Benzer şekilde, müzikalite boyutunda da öntest ($\bar{X} = 16.90$; $Ss = 4.23$) ve sontest ($\bar{X} = 24.33$; $Ss = 4.17$) ortalamaları arasındaki fark, öğrencilerin müzikal ifade ve yorumlama gibi alanlarda gelişim gösterdiğine işaret etmektedir. Toplam performans puanları açısından değerlendirildiğinde ise öntest ortalamasının 41.20 ($Ss = 7.49$), sontest ortalamasının ise 55.43 ($Ss = 9.11$) olduğu görülmekte; bu durum, uygulama sürecinin genel performansa bütüncül olarak katkı

sağladığını ortaya koymaktadır. Bulgular, teknik yeterlik ile müzikalitenin karşılıklı etkileşim hâlinde geliştiğini ve bu gelişimin öğrencilerin genel icra kalitesini artırdığını göstermektedir. Bu veriler, nitelikli bir çalgı eğitimi sürecinde teknik ve müzikal gelişimin birlikte ele alınmasının önemini de yansıtmaktadır.

4.1.1. Öntest Sontest Karşılaştırmasına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Öğrencilerin teknik, müzikal ve toplam performans öntest ve sontest puan ortalamaları arasında anlamlı bir fark olup olmadığını belirlemek amacıyla eşleştirilmiş örneklem t-testi analizi yapılmıştır. Analiz sonuçları Tablo 5'te sunulmuştur.

Tablo 5.

Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puanları Arasındaki Farka Yönelik Eşleştirilmiş Örneklem t-Testi Sonuçları

	Öntest		Sontest		<i>t</i>	<i>p</i>	<i>d</i>
	<i>Ort.</i>	<i>Ss</i>	<i>Ort.</i>	<i>Ss</i>			
Teknik	24.33	3.34	30.70	4.31	-12.62	< .001	5.15
Müzikalite	16.90	4.23	24.33	4.17	-24.90	< .001	10.17
Toplam Performans	41.20	7.49	55.43	9.11	-15.88	< .001	6.48

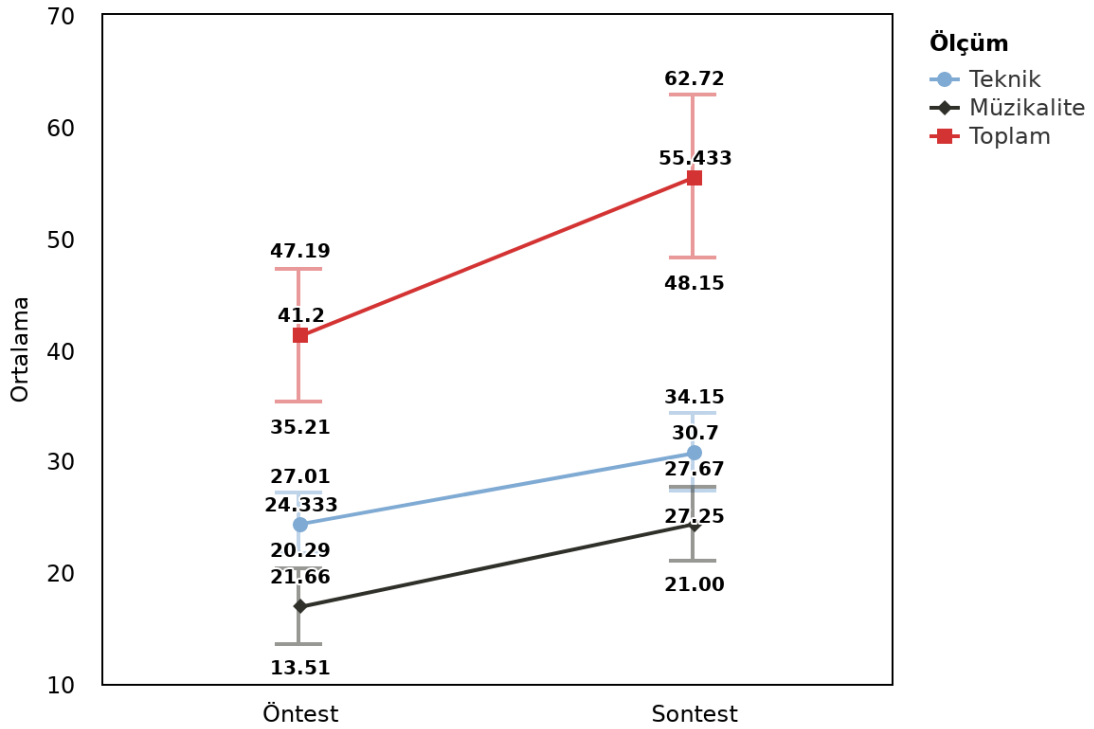
Not. N = 6, *d*: Cohen's *d*.

Tablo 5 incelendiğinde, öğrencilerin teknik boyuta ilişkin öntest ve sontest puan ortalamaları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmuştur ($t(5) = -12.62$, $p < .001$, %95 GA [-7.66,-5.07]). Bu farkın etki büyüklüğü yüksek düzeydedir ($d = 5.15$, %95 GA [-8.43,-1.98]). Sontest puan ortalaması ($Ort. = 30.70$, $Ss = 4.31$), öntest puan ortalamasına ($Ort. = 24.33$, $Ss = 3.34$) göre anlamlı düzeyde daha yüksek bulunmuştur.

Öğrencilerin müzikalite boyutuna ilişkin öntest ve sontest puan ortalamaları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmuştur ($t(5) = -24.90$, $p < .001$, %95 GA [-8.20,-6.67]). Bu farkın etki büyüklüğü yüksek düzeydedir ($d = 10.17$, %95 GA [-16.33,-4.08]). Sontest puan ortalaması ($Ort. = 24.33$, $Ss = 4.17$), öntest puan ortalamasına ($Ort. = 16.90$, $Ss = 4.23$) göre anlamlı düzeyde daha yüksek bulunmuştur.

Öğrencilerin toplam performansa ilişkin öntest ve sontest puan ortalamaları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmuştur ($t(5) = -15.88$, $p < .001$, %95 GA [-16.54,-11.93]). Bu farkın etki büyüklüğü yüksek düzeydedir ($d = 6.48$, %95 GA [-10.45,-2.54]). Sontest puan ortalaması ($Ort. = 55.43$, $Ss = 9.11$), öntest puan ortalamasına ($Ort. = 41.20$, $Ss = 7.49$) göre anlamlı düzeyde daha yüksek bulunmuştur.

Elde edilen istatistiksel bulgular, uygulama sürecinin öğrencilerin teknik yeterlik, müzikalite ve toplam performans düzeylerinde anlamlı ve güçlü bir gelişim sağladığını ortaya koymaktadır. Teknik boyutta gözlemlenen anlamlı fark ve yüksek etki büyüklüğü, öğrencilerin çalgı tekniğinde önemli bir ilerleme kaydettiğini göstermektedir. Müzikalite boyutunda elde edilen çok yüksek düzeyde anlamlı fark ve dikkat çekici etki büyüklüğü, uygulamanın öğrencilerin müzikal anlatım, ifade gücü ve yorumlama becerilerine güçlü katkı sağladığını göstermektedir. Toplam performans puanlarında görülen anlamlı artış ve yüksek etki büyüklüğü ise teknik yeterlik ve müzikalitenin bütüncül gelişiminin, genel icra performansına belirgin şekilde yansıdığını göstermektedir. Bu bulgular, uygulamanın hem teknik hem de sanatsal yönleri kapsayan bütünsel bir öğrenme süreci sunduğunu ve müzik performansı eğitiminde etkili bir yöntem olarak değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır.



Şekil 1. Öğrencilerin Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puan Ortalamaları

4.1.2. Birinci Değerlendiriciye İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Birinci değerlendiricinin öğrencilere ilişkin teknik, müzikal ve toplam performans öntest ve sontest puan ortalamaları arasında anlamlı bir fark olup olmadığını belirlemek amacıyla eşleştirilmiş örneklem t-testi analizi yapılmıştır. Analiz sonuçları Tablo 6’da sunulmuştur.

Tablo 6.

Birinci Değerlendiricinin Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puanları Arasındaki Farka Yönelik Eşleştirilmiş Örneklem t-Testi Sonuçları

	Öntest		Sontest		<i>t</i>	<i>p</i>	<i>d</i>
	<i>Ort.</i>	<i>Ss</i>	<i>Ort.</i>	<i>Ss</i>			
Teknik	30.33	7.09	34.50	8.22	-3.87	.012	1.58
Müzikalite	26.17	9.62	28.50	8.50	-2.15	.084	0.88
Toplam Performans	56.50	16.49	63.00	16.49	-3.28	.022	1.34

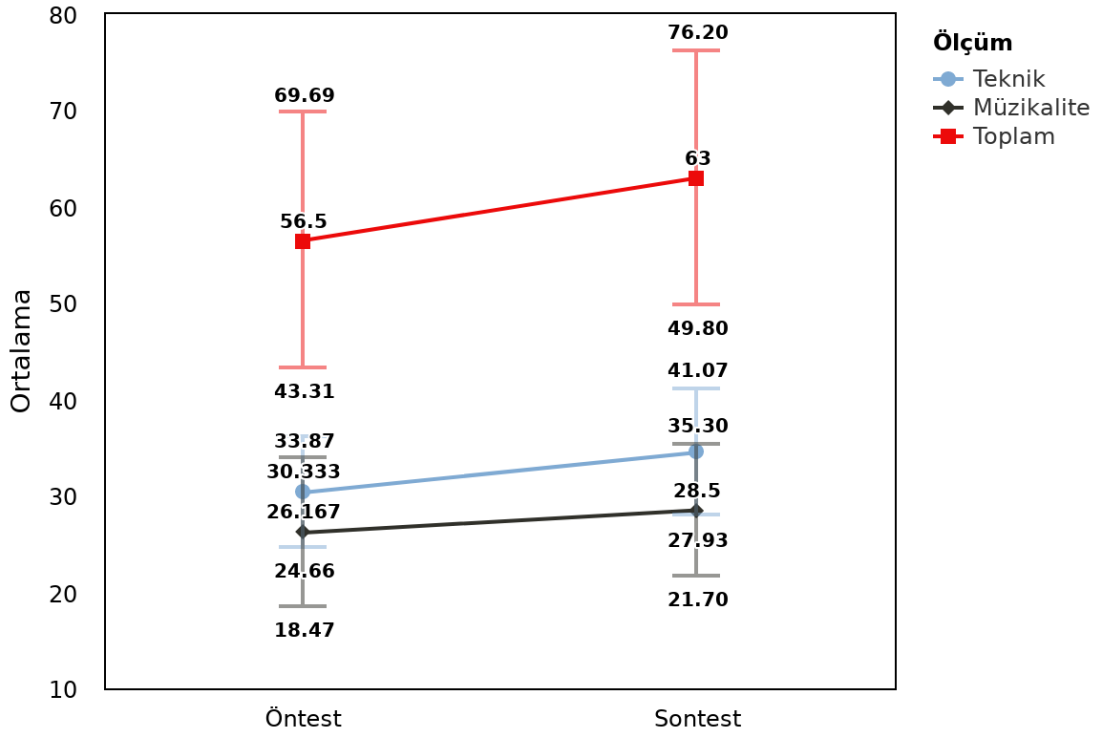
Not. N = 6, *d*: Cohen's *d*.

Tablo 6 incelendiğinde, öğrencilerin teknik boyuta ilişkin öntest ve sontest puan ortalamaları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmuştur ($t(5) = -3.87$, $p = .012$, %95 GA[-6.94,-1.40]). Bu farkın etki büyüklüğü yüksek düzeydedir ($d = 1.58$, %95 GA[-2.79,-0.31]). Sontest puan ortalaması ($Ort. = 34.50$, $Ss = 8.22$), öntest puan ortalamasına ($Ort. = 30.33$, $Ss = 7.09$) göre anlamlı düzeyde daha yüksek bulunmuştur.

Öğrencilerin toplam performansa ilişkin öntest ve sontest puan ortalamaları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmuştur ($t(5) = -3.28$, $p = .022$, %95 GA[-11.59,-1.41]). Bu farkın etki büyüklüğü yüksek düzeydedir ($d = 1.34$, %95 GA[-2.45,-0.18]). Sontest puan ortalaması ($Ort. = 63.00$, $Ss = 16.49$), öntest puan ortalamasına ($Ort. = 56.50$, $Ss = 16.49$) göre anlamlı düzeyde daha yüksek bulunmuştur.

Öğrencilerin müzikalite boyutuna ilişkin öntest ve sontest puan ortalamaları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmamıştır ($p > .05$).

Birinci uzman tarafından yapılan değerlendirmeye bakıldığında teknik boyut açısından öntest ve sontest puan ortalamaları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık tespit edilmiştir. Elde edilen bulgular, sontest ortalamalarının öntest ortalamalarına kıyasla belirgin biçimde yüksek olduğunu göstermektedir. Hesaplanan etki büyüklüğünün yüksek düzeyde olması, uygulanan sürecin öğrencilerin teknik becerileri üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Toplam performans boyutunda da benzer şekilde, sontest ortalamasının öntest ortalamasına göre anlamlı ölçüde yükseldiği görülmektedir. Bu durum, çalışmada uygulanan yöntemin performansın bütünsel olarak geliştirilmesine katkı sunduğunu desteklemektedir. Buna karşın, müzikalite boyutu açısından öntest ve sontest ortalamaları arasında anlamlı bir fark bulunmamıştır. Bu bulgu, çalışmanın süresi, uygulama içeriği veya müzikalitenin daha uzun vadeli gelişim gerektiren bir alan olması gibi etkenlerle açıklanabilir.



Şekil 2. Birinci Değerlendiricinin Katılımcılara İlişkin Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puan Ortalamaları

4.1.3. İkinci Değerlendiriciye İlişkin Bulgular ve Yorumlar

İkinci değerlendiricinin öğrencilere ilişkin teknik, müzikal ve toplam performans öntest ve sontest puan ortalamaları arasında anlamlı bir fark olup olmadığını belirlemek amacıyla eşleştirilmiş örneklem t-testi analizi yapılmıştır. Analiz sonuçları Tablo 7’de sunulmuştur.

Tablo 7.

İkinci Değerlendiricinin Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puanları Arasındaki Farka Yönelik Eşleştirilmiş Örneklem t-Testi Sonuçları

	Öntest		Sontest				
	Ort.	Ss	Ort.	Ss	t	p	d
Teknik	20.00	0.00	28.17	2.64	-7.58	< .001	3.09
Müzikalite	11.00	0.00	21.00	2.37	-10.35	< .001	4.23
Toplam Performans	31.00	0.00	49.17	4.26	-10.44	< .001	4.26

Not. N = 6, d: Cohen's d.

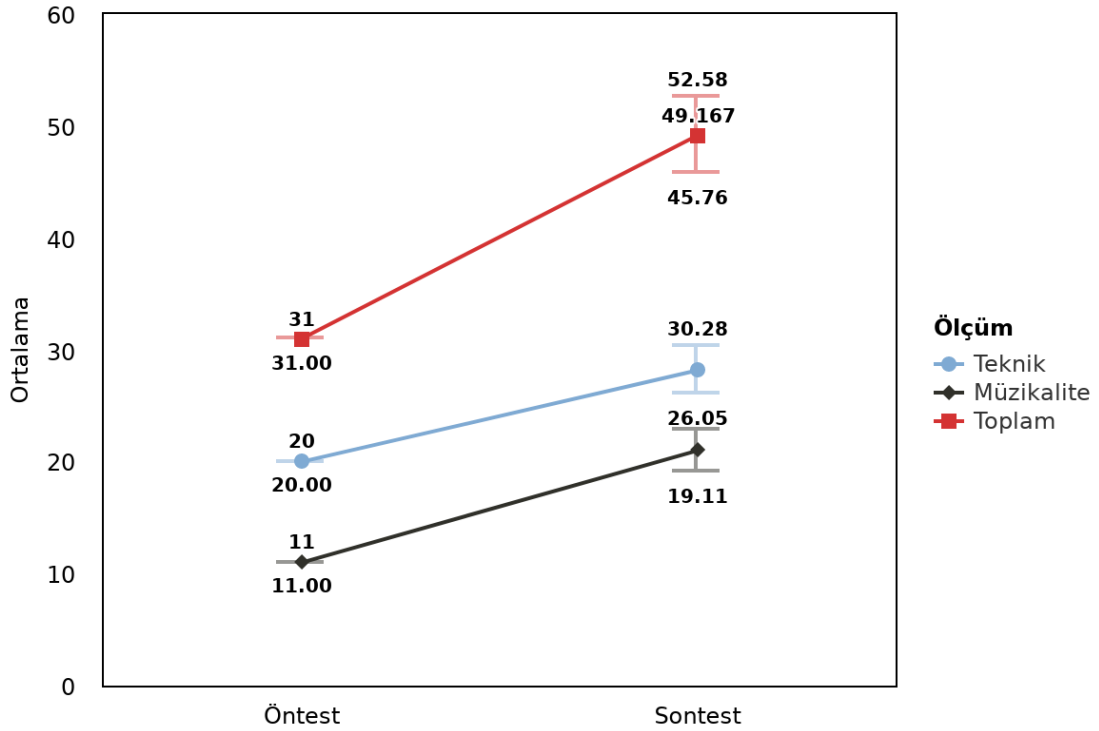
Tablo 7 incelendiğinde, öğrencilerin teknik boyuta ilişkin öntest ve sontest puan ortalamaları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmuştur ($t(5) = -7.58$, $p < .001$, %95 GA[-10.94,-5.40]). Bu farkın etki büyüklüğü yüksek düzeydedir ($d = 3.09$,

%95 GA[-5.10,-1.07]). Sontest puan ortalaması ($Ort. = 28.17$, $Ss = 2.64$), öntest puan ortalamasına ($Ort. = 20.00$, $Ss = 0.00$) göre anlamlı düzeyde daha yüksek bulunmuştur.

Öğrencilerin müzikalite boyutuna ilişkin öntest ve sontest puan ortalamaları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmuştur ($t(5) = -10.35$, $p < .001$, %95 GA[-12.48,-5.40]). Bu farkın etki büyüklüğü yüksek düzeydedir ($d = 4.23$, %95 GA[-6.88,-1.58]). Sontest puan ortalaması ($Ort. = 21.00$, $Ss = 2.37$), öntest puan ortalamasına ($Ort. = 11.00$, $Ss = 0.00$) göre anlamlı düzeyde daha yüksek bulunmuştur.

Öğrencilerin toplam performansa ilişkin öntest ve sontest puan ortalamaları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmuştur ($t(5) = -10.44$, $p < .001$, %95 GA[-22.64,-7.52]). Bu farkın etki büyüklüğü yüksek düzeydedir ($d = 4.23$, %95 GA[-6.93,-1.59]). Sontest puan ortalaması ($Ort. = 49.17$, $Ss = 4.26$), öntest puan ortalamasına ($Ort. = 31.00$, $Ss = 0.00$) göre anlamlı düzeyde daha yüksek bulunmuştur.

İkinci uzman tarafından yapılan değerlendirmeler incelendiğinde, çalışma grubunun teknik beceri, müzikalite ve toplam performans boyutlarında, uygulama öncesi ve sonrası ölçümler arasında anlamlı farklılıklar olduğu görülmektedir. Teknik boyutta, sontest ortalamalarının öntest ortalamalarına kıyasla belirgin şekilde yükselmesi, öğrencilerin çalışmanın ardından teknik yeterliklerinde anlamlı bir gelişim gösterdiğini ortaya koymaktadır. Benzer şekilde, müzikalite boyutunda da sontest puanlarının öntest puanlarına kıyasla kayda değer bir artış göstermesi, öğrencilerin yorumlama, ifade ve müzikal anlatım becerilerinde dikkate değer ilerlemeler sağladığını göstermektedir. Yüksek etki büyüklüğü, bu gelişimin çalışma sürecindeki eğitsel uygulamaların müzikal ifade yeteneğine güçlü bir katkı sunduğunu işaret etmektedir. Toplam performans açısından değerlendirildiğinde, sontest ortalamalarının anlamlı düzeyde artması, teknik ve müzikalite alanlarındaki gelişimlerin bütüncül performansa yansıdığını göstermektedir. Bu bulgu, uygulamanın hem teknik yeterlik hem de müzikal yorumlama yönünde öğrenciler üzerinde bütünlük ve etkili bir gelişim sağladığını desteklemektedir.



Şekil 3. İkinci Değerlendiricinin Katılımcılara İlişkin Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puan Ortalamaları

4.1.4. Üçüncü Değerlendiriciye İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Üçüncü değerlendiricinin öğrencilere ilişkin teknik, müzikal ve toplam performans öntest ve sontest puan ortalamaları arasında anlamlı bir fark olup olmadığını belirlemek amacıyla eşleştirilmiş örneklem t-testi analizi yapılmıştır. Analiz sonuçları Tablo 8’de sunulmuştur.

Tablo 8.

Üçüncü Değerlendiricinin Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puanları Arasındaki Farka Yönelik Eşleştirilmiş Örneklem t-Testi Sonuçları

	Öntest		Sontest		t	p	d
	Ort.	Ss	Ort.	Ss			
Teknik	23.00	1.79	25.00	4.00	-0.96	.381	0.39
Müzikalite	16.67	4.50	23.50	4.97	-6.17	.002	2.52
Toplam Performans	39.50	6.38	50.50	10.27	-4.62	.006	1.89

Not. N = 6, d: Cohen's d.

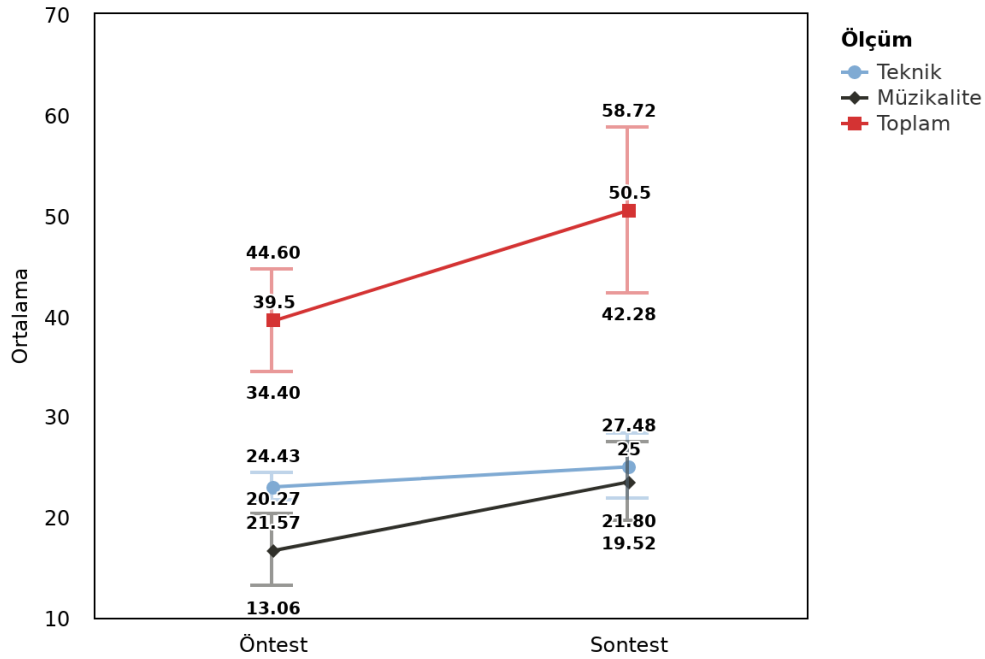
Tablo 8 incelendiğinde, öğrencilerin müzikalite boyutuna ilişkin öntest ve sontest puan ortalamaları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmuştur ($t(5) = -6.17, p = .002, \%95 \text{ GA } [-9.68, -3.99]$). Bu farkın etki büyüklüğü yüksek düzeydedir

($d = 2.52$, %95 GA [-4.21,-0.79]). Sontest puan ortalaması ($Ort. = 23.50$, $Ss = 4.97$), öntest puan ortalamasına ($Ort. = 16.67$, $Ss = 04.50$) göre anlamlı düzeyde daha yüksek bulunmuştur.

Öğrencilerin toplam performansa ilişkin öntest ve sontest puan ortalamaları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmuştur ($t(5) = -4.62$, $p = .006$, %95 GA [-17.12,-4.88]). Bu farkın etki büyüklüğü yüksek düzeydedir ($d = 1.89$, %95 GA [-3.25,-0.48]). Sontest puan ortalaması ($Ort. = 50.50$, $Ss = 10.27$), öntest puan ortalamasına ($Ort. = 39.50$, $Ss = 6.38$) göre anlamlı düzeyde daha yüksek bulunmuştur.

Öğrencilerin teknik boyuta ilişkin öntest ve sontest puan ortalamaları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmamıştır ($p > .05$).

Üçüncü uzman tarafından yapılan değerlendirmeler incelendiğinde, çalışma grubunun, uygulama süreci sonunda özellikle müzikalite ve toplam performans boyutlarında belirgin gelişmeler kaydettiği görülmektedir. Müzikalite boyutunda sontest ortalamalarının öntest ortalamalarına kıyasla anlamlı ve yüksek düzeyde artış göstermesi, öğrencilerin icra sürecinde duygu aktarımı, nüans kullanımı, artikülasyon ve yorum bütünlüğü gibi ifade unsurlarında önemli bir ilerleme sağladıklarını göstermektedir. Benzer biçimde, toplam performans puanlarının anlamlı düzeyde yükselmesi, teknik ve ifade yönündeki gelişmelerin bütüncül icraya doğrudan yansıdığını göstermektedir. Bu durum, müzikalite alanındaki ilerlemenin, genel performans üzerinde de önemli bir belirleyici olduğunu düşündürmektedir. Buna karşılık, teknik boyutta öntest ve sontest puanları arasında anlamlı bir farkın bulunmadığı görülmüştür. Bu bulgu, klasik gitar teknik boyutunun uzun süre ve devamlılık isteyen bir süreç olmasının yanında icra sırasındaki düşük icra performansı gibi etkenlerle açıklanabilir.



Şekil 4. Üçüncü Değerlendiricinin Katılımcılara İlişkin Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puan Ortalamaları

4.1.5. Dördüncü Değerlendiriciye İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Dördüncü değerlendiricinin öğrencilere ilişkin teknik, müzikal ve toplam performans öntest ve sontest puan ortalamaları arasında anlamlı bir fark olup olmadığını belirlemek amacıyla eşleştirilmiş örneklem t-testi analizi yapılmıştır. Analiz sonuçları Tablo 9’da sunulmuştur.

Tablo 9.

Dördüncü Değerlendiricinin Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puanları Arasındaki Farka Yönelik Eşleştirilmiş Örneklem t-Testi Sonuçları

	Öntest		Sontest		<i>t</i>	<i>p</i>	<i>d</i>
	Ort.	Ss	Ort.	Ss			
Teknik	25.33	4.08	33.67	3.56	-7.28	< .001	2.97
Müzikalite	15.00	4.94	25.83	2.04	-8.32	< .001	3.40
Toplam Performans	40.33	7.99	59.50	5.43	-11.27	< .001	4.60

Not. N = 6, *d*: Cohen's *d*.

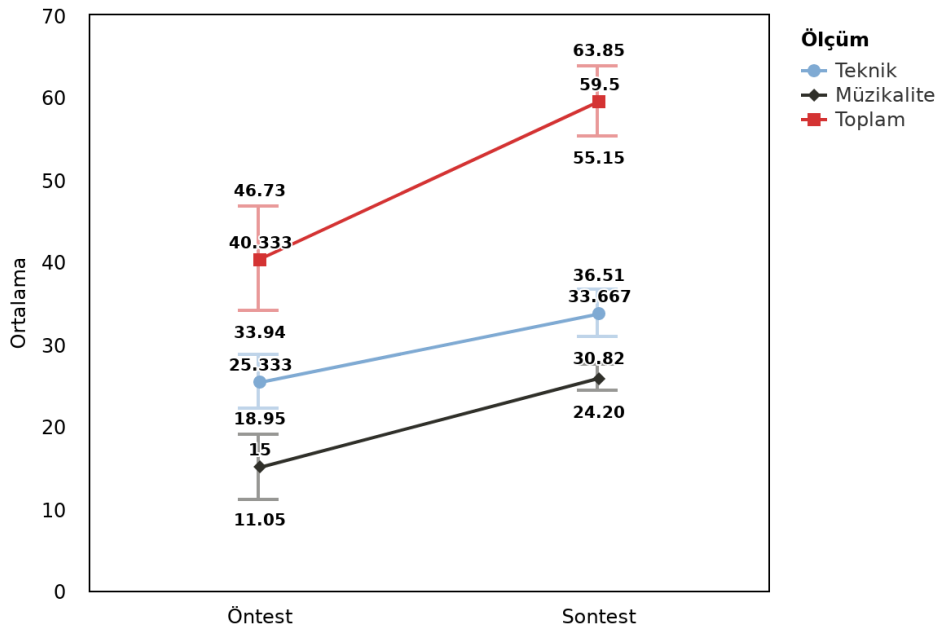
Tablo 9 incelendiğinde, öğrencilerin teknik boyuta ilişkin öntest ve sontest puan ortalamaları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmuştur ($t(5) = -7.28$, $p < .001$, %95 GA [-11.28,-5.39]). Bu farkın etki büyüklüğü yüksek düzeydedir ($d = 2.97$, %95 GA [-4.91,-1.01]). Sontest puan ortalaması (Ort. = 33.67, Ss = 3.56), öntest puan

ortalamasına ($Ort. = 25.33$, $Ss = 4.08$) göre anlamlı düzeyde daha yüksek bulunmuştur.

Öğrencilerin müzikalite boyutuna ilişkin öntest ve sontest puan ortalamaları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmuştur ($t(5) = -8.32$, $p < .001$, %95 GA $[-14.18, -7.49]$). Bu farkın etki büyüklüğü yüksek düzeydedir ($d = 3.40$, %95 GA $[-5.58, -1.20]$). Sontest puan ortalaması ($Ort. = 25.83$, $Ss = 2.04$), öntest puan ortalamasına ($Ort. = 15.00$, $Ss = 4.94$) göre anlamlı düzeyde daha yüksek bulunmuştur.

Öğrencilerin toplam performansa ilişkin öntest ve sontest puan ortalamaları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmuştur ($t(5) = -11.27$, $p < .001$, %95 GA $[-23.54, -14.79]$). Bu farkın etki büyüklüğü yüksek düzeydedir ($d = 4.60$, %95 GA $[-7.47, -1.74]$). Sontest puan ortalaması ($Ort. = 59.50$, $Ss = 5.43$), öntest puan ortalamasına ($Ort. = 40.33$, $Ss = 7.99$) göre anlamlı düzeyde daha yüksek bulunmuştur.

Dördüncü uzman tarafından yapılan değerlendirmeler incelendiğinde, uygulama sürecinin öğrencilerin teknik beceri, müzikalite ve toplam performans alanlarında belirgin ve yüksek düzeyde etkili gelişmeler sağladığı görülmektedir. Teknik boyuttaki anlamlı artış, icra sürecinde parmak hakimiyeti, pozisyon geçişleri ve çalım kontrolünün güçlendiğini; müzikalitedeki yükseliş ise yorumlama, ifade derinliği ve nüans kullanımının geliştiğini işaret etmektedir. Toplam performanstaki yüksek artış, bu iki boyuttaki ilerlemenin bütüncül icraya doğrudan yansıdığını ortaya koymaktadır.



Şekil 5. Dördüncü Değerlendiricinin Katılımcılara İlişkin Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puan Ortalamaları

4.1.6. Beşinci Değerlendiriciye İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Beşinci değerlendiricinin öğrencilere ilişkin teknik, müzikal ve toplam performans öntest ve sontest puan ortalamaları arasında anlamlı bir fark olup olmadığını belirlemek amacıyla eşleştirilmiş örneklem t-testi analizi yapılmıştır. Analiz sonuçları Tablo 10'da sunulmuştur.

Tablo 10.

Beşinci Değerlendiricinin Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puanları Arasındaki Farka Yönelik Eşleştirilmiş Örneklem t-Testi Sonuçları

	Öntest		Sontest		<i>t</i>	<i>p</i>	<i>d</i>
	<i>Ort.</i>	<i>Ss</i>	<i>Ort.</i>	<i>Ss</i>			
Teknik	23.00	5.80	32.17	6.62	-7.50	< .001	3.06
Müzikalite	15.67	3.93	22.83	4.75	-11.93	< .001	4.87
Toplam Performans	38.67	9.58	55.00	11.26	-9.16	< .001	3.74

Not. N = 6, *d*: Cohen's *d*.

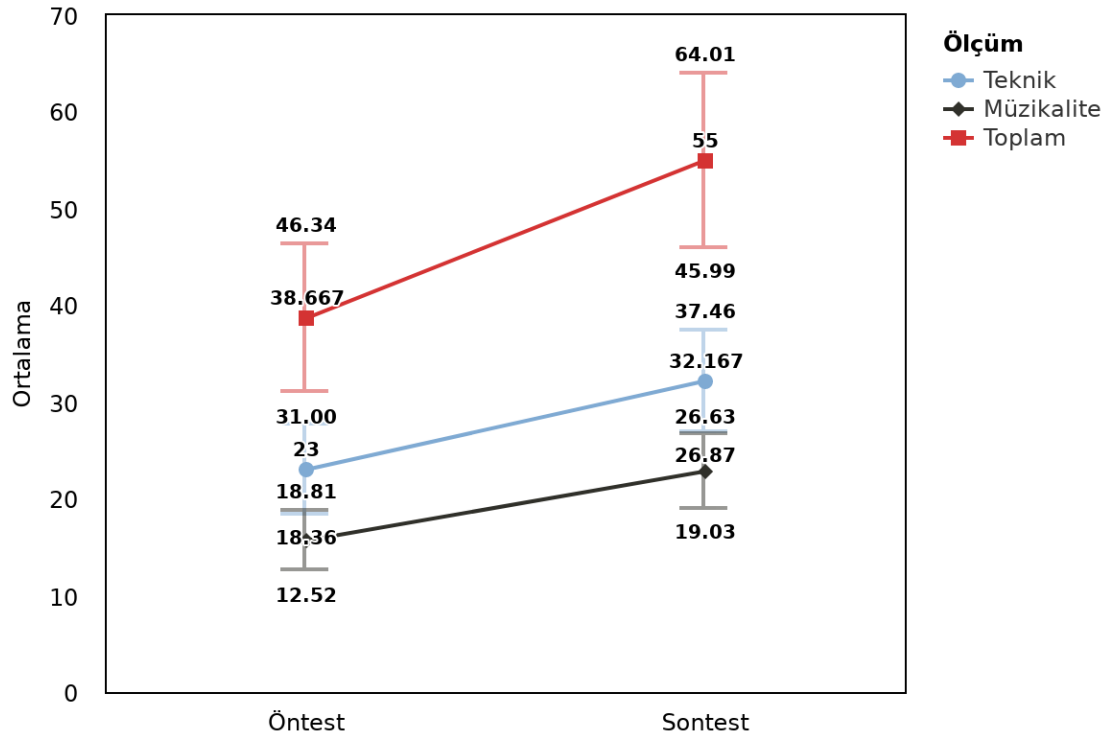
Tablo 10 incelendiğinde, öğrencilerin teknik boyuta ilişkin öntest ve sontest puan ortalamaları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmuştur ($t(5) = -7.50$, $p < .001$, %95 GA [-12.31,-6.02]). Bu farkın etki büyüklüğü yüksek düzeydedir ($d = 3.06$, %95 GA [-5.05,-1.05]). Sontest puan ortalaması ($Ort. = 32.17$, $Ss = 6.62$), öntest puan ortalamasına ($Ort. = 23.00$, $Ss = 5.80$) göre anlamlı düzeyde daha yüksek bulunmuştur.

Öğrencilerin müzikalite boyutuna ilişkin öntest ve sontest puan ortalamaları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmuştur ($t(5) = -11.93$, $p < .001$, %95 GA [-8.71,-5.62]). Bu farkın etki büyüklüğü yüksek düzeydedir ($d = 4.87$, %95 GA [-7.89,-1.86]). Sontest puan ortalaması ($Ort. = 22.83$, $Ss = 4.75$), öntest puan ortalamasına ($Ort. = 15.67$, $Ss = 3.93$) göre anlamlı düzeyde daha yüksek bulunmuştur.

Öğrencilerin toplam performansa ilişkin öntest ve sontest puan ortalamaları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunmuştur ($t(5) = -9.16$, $p < .001$, %95 GA [-20.92,-11.75]). Bu farkın etki büyüklüğü yüksek düzeydedir ($d = 3.74$, %95 GA [-6.11,-1.36]). Sontest puan ortalaması ($Ort. = 55.00$, $Ss = 11.26$), öntest puan ortalamasına ($Ort. = 38.67$, $Ss = 9.58$) göre anlamlı düzeyde daha yüksek bulunmuştur.

Beşinci uzman tarafından yapılan değerlendirmeler incelendiğinde; uygulama sürecinin, öğrencilerin teknik beceri, müzikal ifade ve genel performans düzeylerinde

dikkate değer gelişmeler sağladığını göstermektedir. Teknik boyuttaki anlamlı artış, çalgı hâkimiyeti, sağ ve sol el koordinasyonu ve icra istikrarının güçlendiğini ortaya koymaktadır. Müzikalitede gözlenen ilerleme, yorumlama yetkinliği ve dinamik kontrol gibi unsurların geliştiğine işaret etmektedir. Toplam performanstaki belirgin yükseliş ise teknik yeterlilik ile ifade becerisinin bütünleşerek icra kalitesini üst seviyeye taşıdığını göstermektedir.



Şekil 6. Beşinci Değerlendiricinin Katılımcılara İlişkin Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puan Ortalamaları

4.2. Türkü Düzenlemelerine Yönelik Uygulamaları Kapsayan Çalışma Programının Gitar Çalma Performansı Üzerindeki Etkilerine İlişkin Öğrenci Görüşleri Doğrultusunda Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar

Tablo 11.

1. araştırma sorusu kapsamında elde edilen görüşmelerden türetilen tema, alt tema ve kodlar ile frekans (f) değerleri

Tema	Alt Tema	Kod	Katılımcılar	f
Gitar Performansına Yönelik Etki	Teknik ve Müzikal Gelişim	Sağ el tekniğinde gelişim	Ö (1,2,6)	3
		Legato ve tremolo tekniklerinde gelişim	Ö (2,6)	2
		Teknik eksiklerin fark edilmesi	Ö (1,2)	2
		Müzikal ifadelerde gelişim	Ö (1, 2,3)	3
		Teknik ve Müzikal yansıma	Ö (2)	1
	Düzenlemelere yönelik etki	Armonik düzenleme becerisi kazanma	Ö (2)	1
		Çoksesli çalma farkındalığı	Ö (2,5)	2
		Kulaktan çalma eğilimin olması	Ö (5)	1
	Motivasyonel Katkı ve İlgi	Bilindik ezgilerle motivasyon artışı	Ö (4,5)	2
		Çalışma programına pozitif tutum	Ö (2,3,5)	3
		Klasik repetuara alternatif sunması	Ö (4,5)	2
		Çalışma süresinde artış	Ö (2,4,5,6)	4
		Müzikal ilgide yönelme ve ilham	Ö (2)	1

*f: Kodun kaç görüşmecide tekrarlandığını gösterir.

Çalışma programı, öğrencilerin sağ ve sol el tekniklerinde önemli bir gelişim sağladıklarını ortaya koymuştur. Öğrencilerin çoğu, sağ el tekniklerinin özellikle tremolo, legato ve arpej icrasında daha akıcı ve bilinçli hâle geldiğini belirtmiştir (Ö-1, Ö-2, Ö-6). Bazı katılımcılar, çalışma sürecinde teknik yetersizliklerini daha net fark ettiklerini ve bu süreçte çalıştıkları etüt ve düzenlemelerle eksikliklerini gidermeye çalıştıklarını ifade etmiştir. (Ö-1, Ö-2).

Müzikal ifade ve nüanslara yönelik duyarlılıkta da anlamlı bir artış olduğu görülmektedir. Öğrenciler, çalıştıkları eserlerde daha önce önemsemedikleri ayrıntılara dikkat etmeye başladıklarını, ifade gücü kazandıklarını ve nüansları uygulama konusunda gelişme kaydettiklerini dile getirmiştir (Ö-1, Ö-2, Ö-3). Ayrıca programın yalnızca halk müziği repertuarı ile sınırlı bir etki yaratmadığı, klasik gitar repertuarına da yansımaları olduğu belirtilmiştir (Ö-2). Bu durum, teknik kazanımların aktarılabilirliğini ve müzikal gelişimin bütüncül doğasını destekler niteliktedir.

Program sürecinde öğrenciler, armonik düzenleme yapabilme becerilerinde gelişme kaydettiklerini ve bu yolla icra ettikleri eserleri daha bütünlüklü algıladıklarını belirtmişlerdir (Ö-2). Özellikle ezgiye bas yürüyüşleri ya da eşlik ekleme gibi armonik

yapılandırmaların fark edilmesi, çoksesli düşünme becerisini desteklemiştir (Ö-2, Ö-5). Bu durum, halk müziği temelli repertuarın çoksesli gitar eğitimiyle bütünleştirilebileceğini ortaya koymaktadır. Aynı zamanda bazı katılımcılar, program süresince teknik gelişime paralel olarak farkındalık düzeylerinin de yükseldiğini; müzikal yapıların analizine ve uygulamasına yönelik daha bilinçli bir yaklaşım benimsediklerini ifade etmiştir (Ö-5). Bununla birlikte bir katılımcı, kulaktan çalmaya yönelik alışkanlıkların zaman zaman ezgi-eşlik ayrımının göz ardı edilmesine neden olabileceğini belirtmiştir (Ö-5).

Uygulama sürecinde öğrencilerin motivasyonlarında artış olduğu belirtilmiştir. Aşına olunan ezgilerin çalınması, öğrencilerin çalgıya yönelik tutumlarını olumlu yönde etkilemiş; çalışmaya yönelik istek ve hevesin arttığı ifade edilmiştir (Ö-4, Ö-5). Öğrenciler, daha önce klasik repertuar karşısında zaman zaman isteksizlik yaşadıklarını, ancak bu çalışma sürecinde duygusal bağ kurabildikleri ezgilere yönelmenin öğrenme süreçlerine katkı sunduğunu belirtmiştir. Çalışma programına yönelik genel tutumun da olumlu olduğu belirtilmiştir (Ö-2, Ö-3, Ö-5). Program, öğrencilere yalnızca teknik beceri kazandırmakla kalmamış, aynı zamanda klasik repertuar dışına çıkan ve bireysel yönelimi destekleyen bir alan sunmuştur (Ö-4, Ö-5). Bu yönüyle programın, klasik repertuarın hâkimiyetinde yürüyen gitar eğitimine alternatif ve destekleyici bir bakış kazandırdığı ifade edilebilir. Ayrıca, sürece katılan öğrencilerin önemli bir kısmı, gitar çalışma sürelerinin arttığını vurgulamıştır (Ö-2, Ö-4, Ö-5, Ö-6). Bu durum, çalışılan materyallerin ilgi çekici bulunmasının ve öğrenme sürecine gönüllü katılımın bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Ö.-1 *Sağ el ve sol elimdeki eksikleri daha çok farkına vardım. Müzikal ifadeleri, nüansları geliştirebileceğimi gördüm, düşünüyorum.*

Ö.-2 *Türkü ya da ezgilere armonik açıdan bas veya melodi ekleyerek düzenleme yapmanın ne demek olduğunu öğrendim. Müzikalite de geliştim. (...) Şimdi çalmak gayet benim için keyfi oldu. Gitar çalarken ki performansımda da legato tekniğimde özellikle bir gelişme ve tremole tekniğinde biraz gelişme olduğunu gördüm. Teknik ve müzikal gelişimim Batı müziğinde çaldığımız klasik müziklere yansımış oldu bir bakıma. Motivasyonumu da arttırdı. Daha çok çalıştım. Olumsuz yönde herhangi bir kötü birşey olmadı.*

- Ö.-3** *Bu çalışmaya başladığımda çok heyecanlandım. Teknik ve müzikal açıdan ilerlediğimi düşünüyorum.*
- Ö.-4** *(...) Gitara sıfırdan başladım. Okula başladığımda hep klasik eserlerle devam etti. O yüzden de motive açısından bazen klasik eserler bir yerde kalabiliyor yani. Ama “Deriko” gibi “uzun ince bir yoldayım” gibi biraz daha halk müziği türküleri ve bu yörelere ait eserler biraz daha gitar motivasyonumu geliştirdi ve daha çok çalışarak bu teknikleri biraz daha bu şekilde oturtmaya çalıştım. Bu yüzden gayet benim için olumlu oldu diyebiliriz. (...)*
- Ö.-5** *Kulağımızın aşına olduğu yani ezgisini bildiğimiz müziği çaldığımızda gitara daha hakim oluyorum. Yani biraz daha motive oluyorum. Biraz daha fazla gitarı elime alıyorum. Bilindik ezgileri çalarken gitarda notaları tek tel üzerinden çalardım. Ama bu eğitimle, öğrettiğiniz teknikle ezgileri çoksesli bir şekilde üst teller de kullanarak çalmaya çalışıyorum. (...) Açıkçası türkü düzenlemelerine türkülerin gitar ile çoksesli çalınması ilgimi arttırdı. Yani ileride belki yapabilirim diye düşündüm. Çalıştığımız türküler bağlama üzerinden ya da bilindik kemençe gibi halk müziği çalgılarından dinledim. Ama gitarla bas yürüyüşlerin olması ezgi ve eşliğin bir arada olması güzel bence. Olumsuz olarak kulaktan çalma eğilimi göstererek ezgi eşlik ayrımında eşliği es geçe biliyorum. Program öncesi ve sonrasında performansımda olumlu bir gelişim olduğunu düşünüyorum.*
- Ö.-6** *Sağ el çok gelişti. Bu çalışma öncesinde daha yetersizdim. Önceden klasik gitara daha az çalışırdım bu programla haftalık çalışma sürem arttı. Teknik ve müzikalite açısından geliştiğimi düşünüyorum.*

4.3. Türkü Düzenlemelerine Yönelik Uygulamaları Kapsayan Çalışma Programının, Öğrencilerin Sağ ve Sol El Teknik Gelişimlerine İlişkin Görüşleri Doğrultusunda Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar

Tablo 12.

2. araştırma sorusu kapsamında elde edilen görüşmelerden türetilen tema, alt tema ve kodlar ile frekans (f) değerleri

Tema	Alt Tema	Kodlar	Katılımcılar	f
Sağ ve Sol el Teknik Gelişimi	Sağ El Teknik Gelişimi	Tremolo tekniğinde ilerleme	Ö(1, 2, 3, 5, 6)	5
		Parmak vuruşlarında doğru eklem kullanımı	Ö (1, 2,4)	3
		Arpej tekniğinde gelişim	Ö (3, 4)	2
		Sağ el akıcılığının artması	Ö (6)	1
		Ton kalitesinde gelişme	Ö (6)	1
	Sol El Teknik Gelişimi	Legato tekniğinde gelişim	Ö (1, 2, 4, 5, 6)	5
		Bağlı çalma becerisinde ilerleme	Ö (2, 4, 5)	3
		Pozisyon geçişlerinde rahatlık	Ö (3)	1
		Sol el hızında artış	Ö (6)	1
	Sağ-Sol El Uyum	Sağ-sol el koordinasyonunun gelişimi	Ö (3, 4, 6)	3
		Sağ –sol el tekniklerin kazanımı	Ö (3, 4)	2

*f: Kodun kaç görüşmecide tekrarlandığını gösterir.

Sağ el teknik gelişimi alt temasında öğrencilerin büyük çoğunluğu, sağ el tekniklerinde belirgin bir gelişim yaşadıklarını ifade etmişlerdir. Özellikle tremolo tekniğinin uygulamalı şekilde ele alınması sayesinde bu teknikteki kontrol becerilerinin arttığı görülmüştür(Ö-1, Ö-2, Ö-3, Ö-5, Ö-6). Ayrıca bazı öğrenciler, parmak vuruşlarında doğru eklem kullanımını anladıklarını (Ö-1, Ö-2), ton kalitesindeki gelişme (Ö-6) ve arpej tekniğinde ilerleme sağladıklarını belirtmişlerdir (Ö-3, Ö-4). Bu bulgular, çalışmanın sağ elin teknik kapasitesini artırıcı etkisini açıkça ortaya koymaktadır. Bireysel çalışmalarda sağ elin akıcılığına yönelik olumlu gelişmelerin (Ö-6) ve başparmak kullanımına ilişkin kontrol becerisinin arttığı (Ö-2, Ö-4) yönündeki görüşlerin, uygulamaların hedefe uygun planlandığını ve etkili biçimde yürütüldüğünü göstermektedir.

Sol el teknik gelişimine alt temasına dair öğrenciler, özellikle legato tekniğinde belirgin bir ilerleme sağlandığını belirtmişlerdir (Ö-1, Ö-2, Ö-4, Ö-5, Ö-6). Bağlı çalma becerisinde gelişim sağlandığını belirten öğrenciler (Ö-2, Ö-4, Ö-5), legato çalışmalarının doğrudan sonuç verdiğini ifade etmişlerdir. Pozisyon geçişlerinde rahatlık (Ö-3) ve sol el hızında artış (Ö-6) gibi daha az ifade edilen ancak önemli kodlar, sol el teknik becerilerinin kapsamlı bir şekilde etkilendiğini göstermektedir. Sol

elin motor becerilerini güçlendiren egzersizlerin sistematik olarak uygulanmasının öğrencilerin algısal farkındalıklarını da olumlu yönde etkilediği sonucuna varılabilir.

Sağ-sol el uyumu alt temasında öğrencilerin bazıları, sağ ve sol el koordinasyonlarında gelişme yaşadıklarını belirtmişlerdir (Ö-3, Ö-4, Ö-6). Bu durum, her iki elin uyum içinde çalışmasını gerektiren tekniklerin (örneğin tremolo, legato, arpej) düzenli egzersizlerle pekiştirildiğini göstermektedir. Ayrıca, farklı tekniklerin entegre şekilde kullanımına ilişkin farkındalık kazandıklarını ifade eden katılımcılar (Ö-3, Ö-4), hem teknik hem de müzikalite açısından bütünsel bir gelişim süreci yaşadıklarını ortaya koymaktadır. Bu sonuçlar, uygulamalı egzersizlerin koordinatif yetenekleri güçlendirdiğini ve öğrencilerin teknik entegrasyon becerilerini geliştirdiğini desteklemektedir.

Ö.-1 *Sol elimde özellikle legato tekniğinin geliştiğini söyleyebilirim. Sağ elimde ise tremole tekniğinin. Sağ elimde parmak vuruşlarında, parmağın ana eklemlerden hareket etmem gerektiğini anladım.*

Ö.-2 *(...) Ama bas ağırlıklı baş parmağımı çok kullanmıyordum. Tremole yaparken sadece alt taraftaki “ima” parmaklarını kullanarak yapıyordum. (...) Bunu yaparken özellikle çok fazla hızlandırdığım için bir tane parmağın melodiye yuttuğunu gördüm. (...) Bu türkü düzenlemelerinde de baş parmakta özellikle çift ezgi üzerine giderken alt tarafta ezgiyi destekler nitelikte bir tramole vardı. Legato tekniklerinde biraz sıkıntıları vardı. Çoğunlu yutuyordum. (...) Biraz kuvvetsizlik vardı. (...) Ee bu çalışma içerisinde verilen etütlerle yaptığımız egzersizlerle biraz daha düzelmiş olduğu açıkçası. Ee daha bağlı çalışıyorum mesela şuan çaldığım eserleri, diğer çaldığım eserlere de şu an Batı müziğinde çaldığımız klasik müziklere de aynılarını bir bakımdan eklemiş oldum.*

Ö.-3 *Bu çalışma sağ el ve sol el parmak kordinasyonumu geliştirdi. Farklı pozisyonlar, farklı teknikler kullandık. Tremole, legato, arpej gibi tekniklere çalışmam beni geliştirdi. Müziğe hakim olunca parmaklarımızı daha kolay konumlandırabiliyoruz.*

Ö.-4 *Sağ el ve sol el kordinasyonunda bir gelişme oldu. Hafta hafta verilen eserlerle birlikte aslında arpeji de bu çalıştığımız tekniği de tamamen oturttuğumuzu düşünüyorum. Özellikle sağ elini iyi bir şekilde geliştiğini düşünüyorum. (...)*

Verilen eserlerle de oturttuk. Sol elde legato ve bas yürüyüşlerini geliştirdimm. Eserlerin bazılarının gerçekten çok yararlı olduğunu düşünüyorum.

Ö.-5 Yani bakıldığı zaman ben solağım ama sağ gitar çalıyorum. Sağ elim biraz pasifti o konuda. Tremoleyi daha önce hiç çalışmamıştım. Ama bu eserlerle sağ elim gelişti. Sol elde bağlı çalma ve legato tekniğinde bayağı ilerlediğimi düşünüyorum.

Ö.-6 Sağ elime daha akıcı kullanabiliyorum. Sağ elimde tremole gelişti ve gitar hakimiyetim arttı. Sol elim de hızlandı ve daha iyi ton çıkarıyorum.

4.4. Türkü Düzenlemelerine Yönelik Uygulamaları Kapsayan Çalışma Programının, Öğrencilerin Müzikal Gelişimlerine İlişkin Görüşleri Doğrultusunda Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar

Tablo 13.

3. araştırma sorusu kapsamında elde edilen görüşmelerden türetilen tema, alt tema ve kodlar ile frekans (f) değerleri

Tema	Alt Tema	Kodlar	Katılımcılar	f
Müzikal İfade Becerisi	Duygusal İfade ve Yorum Katma	Türküleri daha rahat ifade edebilme	Ö (1, 2)	2
		Türkülerde duyguyu daha içten aktarma	Ö (2, 5)	2
		Bilindik eserlerle daha duygulu icra	Ö (3, 5, 6)	3
	Müzikal Cümleme ve Armoni Farkındalığı	Ana melodi ve cümle farkındalığı	Ö (2, 4)	2
		Cümleme ve yapı çözümleme becerisi	Ö (3, 4, 6)	3
		Ezgi-eşlik ayrımı yapabilme	Ö (4, 3)	2
	Aşinalık ve Anlamlandırma	Bilindik eserlerle müzikaliteyi geliştirme	Ö (3, 4)	2
		Bilindik ezgilerin yorumlamaya etkisi	Ö (4, 6)	2

*f: Kodun kaç görüşmecide tekrarlandığını gösterir.

Elde edilen bulgular, türkü düzenlemeleriyle yapılan çalışmanın öğrencilerin müzikal ifade kapasitelerini olumlu yönde etkilediğini göstermektedir. Öğrencilerin birçoğu, Türk halk müziği temelli eserleri icra ederken daha rahat bir anlatım sunduklarını ve duygularını daha içten aktarabildiklerini belirtmiştir (Ö1, Ö2, Ö5). Bu durum, kültürel aşinalığın, duygusal ifadeyi destekleyici bir unsur olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Tanıdık ezgilerle çalışmanın, yorum gücünü artırdığı yönündeki ifadeler, repertuvar tercihlerinin müzikal anlatım üzerindeki etkisini açıkça yansıtmaktadır (Ö3, Ö5). Bu bulgu, öğrencilerin müzikal anlatım becerilerinin yalnızca teknik yönelimle değil, aynı zamanda duygusal bağ kurabildikleri müziklerle desteklenerek geliştirilebileceğini göstermektedir.

Çalışmaya katılan öğrenciler, program süresince müzikal yapıları tanıma ve analiz etme becerilerinde gelişme kaydettiklerini ifade etmiştir. Özellikle eserlerde ana melodiyi ayırt edebilme, cümlecik yapılarını çözümleyebilme ve ezgi-eşlik ayrımını fark edebilme gibi kazanımlar dikkat çekmiştir (Ö2, Ö3, Ö4, Ö6). Bu gelişim, öğrencilerin yalnızca icra becerilerinde değil, aynı zamanda müzikal yapıya yönelik kavrayışlarında da derinleşme yaşadıklarını ortaya koymaktadır. Ayrıca bu kazanımların türkü düzenlemeleri aracılığıyla gerçekleşmiş olması, geleneksel müzik repertuvarının yapısal farkındalığa katkı sunabileceğini göstermektedir.

Tanıdık ezgilerin çalışma materyali olarak sunulması, öğrencilerin müzikaliteyi geliştirme sürecine anlamlı katkılar sağlamıştır. Öğrencilerin çoğu, daha önceden aşina oldukları eserlerle çalışmanın müzikal duyarlılıklarını artırdığını, bu sayede çalma süreçlerinde yorum katma becerilerinin geliştiğini ifade etmiştir (Ö3, Ö4, Ö6). Repertuvarın tanınırlığı, öğrencilerin müziğe olan hâkimiyetlerini güçlendirmiş; bu da yorumlama süreçlerine olumlu yansımıştır. Bu bağlamda, öğrencilerin duygusal ve yapısal anlamda müziği daha derinlemesine kavradıkları ve performanslarına daha yüksek düzeyde anlam yükleyebildikleri söylenebilir.

Ö.-1 *Müzikalitemi neredeyse aynı görüyorum ama Türk halk müziği içerikli müziği biraz daha rahat ifade edebiliyorum*

Ö.-2 *(...) çaldığım eserlerde duyurmam gereken ana melodinin nerede olduğunu, ana cümlecğin neresi olduğunu öğrendim. (...) Klasik müzik içerisinde o duyguyu çok fazla benimseyemiyoruz. Yani kendi müziğimizmiş gibi tam anlamıyla benimseyemiyoruz onu. O yüzden türkü düzenlemelerinde kendimizi biraz daha kaptırıyoruz. Sanırım o duyguyu tam anlamıyla kendimize verebilmek için. (...) Türkün düzenlemelerine daha fazla dikkat ettiğimi söyleyebilirim ton ve müzik açısından. (...) Batı müziği klasik eserlerimizde hani çok fazla böyle duyguyu tam anlamıyla benimseyemiyoruz. Türk müziği için aynı şeyi söyleyemeyeceğim ama daha fazla benimsediğimiz için daha iyi ifade ediyoruz.*

Ö.-3 *Aşina olduğumuz eserleri çalmada biraz daha müzikalite duygu katabiliyoruz. Klasik gitar repertuvarından çalıştığımızda bazen ezgiyi melodiyi anlamak zor oluyor. Bazı parçalarda da teknikle uğraşmaktan ezgi melodi kayboluyor. Duyguyu katmanın yolu sanırım biraz hakim olmak. Müzikleri tanımak biraz daha.*

Ö.-4 *Bir eser önüme geldiğinde bir eserin cümlesini tanımayı, tanımlamayı ezgi eşlik ayrımını yapmayı öğretti diyebilirim. (...) teknikleri nasıl kullanmam gerektiğini ve bunu müzikal bir şekilde nasıl uygulamaya geçireceğim konusunda gerçekten yararlı olduğunu düşünüyorum. Genel olarak bir eseri tanımanın ne demek olduğunu öğrendim. Daha müzikal çalmanın sebebi, seçilen eserlerin tandık olması büyük bir etken.*

Ö.-5 *Batı müziğinde de sevmediğim bir parça olduğu zaman o duyguyu veremiyorum ama bildiğim ve sevdiğim eseri çalıştığım da daha duygulu daha müzikal çalabiliyorum.*

Ö.-6 *Müzikteki cümlelemeleri daha iyi anladım. Önceden daha düz çalıyordum. Bilindik ezgi olduğunda daha hakim olunduğum için eseri çalarken yorumumu katabiliyorum.*

4.5. Klasik Gitar Eğitiminde, Türkü Düzenlemelerine Yönelik Oluşturulan Repertuvar İle Batı Gitar Repertuarı Kullanım Tercihine İlişkin Öğrenci Görüşleri Doğrultusunda Ulaşılan Bulgular ve Yorumlar

Tablo 14.

4. araştırma sorusu kapsamında elde edilen görüşmelerden türetilen tema, alt tema ve kodlar ile frekans (f) değerleri

Tema	Alt Tema	Kodlar	Katılımcılar	f
Klasik Gitar Eğitiminde Repertuvar	Türkü Düzenlemeleri Repertuarı	Rahat icra	Ö (1)	1
		İlgi artışı	Ö (1)	1
		Motivasyon	Ö (2, 4, 5)	3
		Duygu yoğunluğu	Ö (4)	1
		Kolay öğrenme	Ö (5)	1
		Performans katkısı	Ö (3, 6)	2
	Batı Klasik Gitar Repertuarı	Geliştirici yön	Ö (3, 6)	2
		Teknik katkı	Ö (6)	1
	Karma Repertuvar	İki repertuarın birlikte kullanımı	Ö (1,3, 5,6)	4
		Sevilen/benimsenen eserler	Ö (2)	1
		Tek yönlülük yerine çeşitlilik	Ö (4, 5)	2

Türkü Düzenlemeleri Repertuarı alt temasında öğrenciler, türkü düzenlemelerinin klasik gitar performansını olumlu yönde etkilediğini belirtmişlerdir. Örneğin, Ö-1 numaralı öğrenci, klasik gitar müziğini sevmesine rağmen çalarken gerildiğini, ancak türkü düzenlemelerinde bu gerilimin azaldığını ifade etmiştir. Öğrenci, müziğe hâkimiyetin artmasıyla rahat bir icra deneyimi yaşadığını ve bu süreçte

Türkü düzenlemelerine ilgisinin arttığını dile getirmiştir. Benzer şekilde, Ö-2, Ö-4 ve Ö-5 numaralı öğrenciler, tanıdık ve kültürel olarak aşina ezgilerin çalışılmasının motivasyonu artırdığını vurgulamıştır. Ö-4 öğrencisi ayrıca türkü düzenlemelerindeki bas tel armonik yürüyüşlerinin ve tını farklılıklarının, performans sırasında duygu yoğunluğunu artırdığını ifade etmiştir. Bunun yanında, Ö-5 öğrencisi tanıdık ezgilerin çalınmasının öğrenmeyi kolaylaştırdığını belirtmiş ve bu durumun klasik gitar eğitimi sürecinde performansa doğrudan katkı sağladığını ortaya koymuştur. Ö-3 ve Ö-6 öğrencileri de türkü düzenlemelerinde kullanılan tekniklerin (legato, arpej, tremolo vb.) klasik gitar becerilerini geliştirdiğini ve performansı olumlu etkilediğini belirtmişlerdir.

Batı Klasik Gitar Repertuarı alt temasında öğrenciler, Batı müziği eserlerinin teknik gelişime önemli katkı sağladığını ifade etmişlerdir. Ö-3 ve Ö-6 numaralı öğrenciler, Batı klasik gitar repertuarının geliştirici yönünü vurgulamış, Ö-6 öğrencisi ise teknik becerilerin Batı repertuarı aracılığıyla geliştiğini belirtmiştir.

Karma Repertuar alt temasında ise öğrenciler, iki repertuarın bir arada kullanılmasının eğitime değer kattığını ifade etmişlerdir. Ö-1, Ö-3, Ö-5 ve Ö-6 öğrencileri, klasik gitar repertuarı ile türkü düzenlemelerinin birlikte çalışılmasının teknik ve duyuşsal açıdan dengeli bir öğrenme sağladığını belirtmiştir. Ö-2 öğrencisi, çalışmada sevdiği ve benimsediği eserleri daha çok çalıştığını vurgulayarak bireysel yönelimin eğitim sürecindeki önemine dikkat çekmiştir. Ayrıca, Ö-4 ve Ö-5 öğrencileri, eğitimde tek yönlülük yerine repertuar çeşitliliğinin uygulanmasının daha etkili olduğunu ifade etmiştir.

Genel olarak, bulgular öğrencilerin hem teknik hem de duyuşsal açıdan farklı repertuar türlerinin bir arada kullanılmasının klasik gitar eğitimine katkı sağladığını ortaya koymaktadır. Türkü düzenlemeleri, öğrencilerin motivasyonunu ve performansını artırırken; Batı klasik repertuarı teknik gelişimi desteklemektedir. Karma repertuar ise iki dünyanın avantajlarını birleştirerek, öğrenciye dengeli bir öğrenme ve icra deneyimi sunmaktadır. Bu sonuçlar, klasik gitar eğitiminde kültürel aşinalığı yüksek eserlerle Batı repertuarının dengeli biçimde sunulmasının önemini açıkça göstermektedir.

Ö.-1 *Klasik gitar müziğini aslında daha çok seviyorum sanırım ama çalarken biraz geriliyorum. Ama düzenlemeleri çalardan klasik repertuardaki gibi gerilmedim. Çünkü müziğe daha hakim olduğum için daha rahat oluyorum. Bu yüzden Türkü*

düzenlemelerine ilgim biraz arttı. Klasik gitar eğitiminde düzenlemelerle desteklenmeli. Klasik gitar eğitiminde hem klasik gitar repertuvarının kullanılmasını hem de böyle bilindik ezgi uyarlamalarının olması daha güzel olur.

Ö.-2 Bu çalışma bu keşke daha erken tanışsaydık öyle söyleyeyim. (...) Bazen Batı müziği eserlerini tam kendimize aktaramıyoruz ya da dediğim gibi benimseyemiyoruz. Türkü düzenlemelerinde de aynısını yaşadım. Mesela “uzun önce bir yoldayım” türküsünün düzenlemesini tam benimseyemedim ama “deriko” yu mesela çok benimsedim. “sürgün” ü aynı şekilde Kafkasın etütü mesela beni biraz daha böyle tam anlamıyla verdi. Yani tam anlamıyla bazılarını benimseyebiliyorum, bazılarını sevmiyorum. Bu tarz bir çalışma daha kapsamlı bir Türk müziği ile ilgili daha çok çalışırdım tekniği ve gitarı tam anlamıyla öğrenmek için daha fazla üzerine düşerdim. Sevdiğim benimsediğim eserlerde daha çok çalışıyorum.

Ö.-3 Batı müziğinin geliştirici yanı daha çok bence. Başından beri bu tarz düzenlemelerle klasik gitar eğitimi alsaydık şimdiki çalışımla arasında ciddi farklar olmaya bilirdi. Sevdiğim eserlere çalışmak belirleyici olurdu. Eğitim açısından düşünüldüğünde yine de ikisinin bir arada gitmesi daha iyi olabilir.

Ö.-4 Uzun ince bir yoldayım gibi deriko gibi eserleri bağlamadan sadece duygu yoğunluğu olur, daha iyi duyulur diye düşünürdüm önceden. Ama bu düzenlemelerle ve özellikle o bas teldeki armonik yürüyüşlerle gerçekten aslında gitarda çok farklı bir duygu yoğunluğu olduğunu gördüm. Hani tını olarak ton olarak. O yüzden kesinlikle yani bu süreçten sonra da kesinlikle türkü düzenlemeden çalmaya ve çalışmaya devam edeceğim diyebilirim. Gitar gibi çoğu kültüre yansıyan bir çalgı hem kendi toplumumuzdaki müziklerle hem de klasik eserlerle bir harmanlanıp öğrenciye verilmesi motivasyon açısından bence çok çok önemli bir şey. (...) Yani her zaman öğrenciye klasik müzik, klasik müzik dayatması yerine ara ara kendi kültüründen düzenlemeler daha yakışık kalacağını düşünüyorum. Performansı etkileyecek şeyler kesinlikle etkiliyor.

Ö.-5 Bilindik, aşına müziklerin öğretiminin öğrenci açısından daha kolay anlaşılacağını ve daha fazla motive edeceğini düşünüyorum. Bunun yanında klasik repertuvardan da yararlanılması gerektiği ve karma bir model uygulanmasını düşünüyorum.

Ö.-6 *Klasik gitar repertuarı kesinlikle geliştiriyor. Ama kendi halk ezgilerimizi de çalmak geliştirir. Eğitim sürecinde iki repertuvardan da beslenmeli.*



BÖLÜM V

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç ve Tartışma

Bu bölümde, araştırma kapsamında elde edilen bulgular doğrultusunda ulaşılan sonuçlara, ilgili tartışmalara ve önerilere yer verilmiştir. Bulgulara dayalı olarak ulaşılan sonuçlar, alt problemlerin sıralamasına uygun biçimde aşağıda sunulmuştur.

5.1.1. Teknik, Müzikal ve Toplam Performans Öntest ve Sontest Puanlarına İlişkin Sonuçlar ve Tartışma

a) Teknik;

Araştırma kapsamında elde edilen bulgular, öğrencilerin teknik yeterlik düzeylerinde deneysel sürecin ardından anlamlı bir gelişim yaşandığını ortaya koymuştur. Uygulama öncesi ve sonrasında elde edilen puan ortalamaları karşılaştırıldığında (öntest ortalaması 24.33, $S_s = 3.34$, sontest ortalaması 30.70, $S_s = 4.31$), aradaki farkın istatistiksel olarak anlamlı olduğu, bu farkın oldukça yüksek düzeyde bir etki büyüklüğüne sahip bulunduğu görülmektedir. Bu durum, uygulanan yöntem ya da programın, çalgı eğitiminin teknik boyutunu geliştirmede etkili olduğunu göstermektedir. Özellikle sontest puanlarının, öntest sonuçlarına kıyasla anlamlı düzeyde artış göstermesi, yapılan eğitsel çalışmanın öğrencilerin teknik yeterliklerini olumlu yönde etkilediğini göstermektedir. Etki büyüklüğünün yüksek oluşu ise bu gelişimin yalnızca tesadüfi değil, güçlü ve kalıcı bir öğrenme çıktısına dayandığını düşündürmektedir. Bu sonuç, bireylerin müzikal icra sürecinde teknik becerilerini geliştirmelerine yönelik halk müziği içerikli uygulamalarla planlanan sistematik çalışmaların, ölçülebilir ve anlamlı kazanımlar sağlayabileceğini göstermesi bakımından önemlidir.

b) Müzikalite;

Araştırma kapsamında müzikalite boyutunda gerçekleştirilen ölçme-değerlendirme sonuçları, uygulama öncesi ve sonrası elde edilen puanlar arasında anlamlı ve belirgin bir farklılaşma olduğunu ortaya koymuştur. Yapılan analizler sonucunda, uygulama sonrasında öğrencilerin müzikaliteye ilişkin puan ortalamalarının (öntest ortalaması 16.90, $S_s = 4.23$, sontest ortalaması 24.33, $S_s = 4.17$) anlamlı şekilde

yükseldiği görülmüştür. Bu artış, yalnızca istatistiksel açıdan anlamlı olmakla kalmayıp aynı zamanda çok yüksek düzeyde bir etki büyüklüğüne de sahiptir. Bu bulgular, uygulamanın öğrencilerin müzikal algı, ifade gücü ve yorumlama becerisi ve müzikal duyarlılık gibi bileşenlerinde olumlu bir etki yarattığını göstermektedir. Özellikle müzikal duyarlılığın, bireyin içsel algı ve dışsal yorum düzlemlerinde eşzamanlı olarak geliştiği göz önünde bulundurulduğunda, yapılan eğitsel müdahalenin kapsamlı ve derinlikli bir etki yarattığı anlaşılmaktadır. Bu durum, müziksel yorumlama ve estetik anlamlandırma süreçlerine yönelik yapılandırılmış eğitimin, bireyde kalıcı bir farkındalık ve sanatsal bütünlük oluşturabileceğine işaret etmektedir.

Sonuç olarak, bu bulgular, yalnızca sayısal bir artışa değil, müzikal gelişim sürecinin niteliğinde yaşanan somut bir dönüşüme işaret etmekte; öğrencilerin halk müziği içerikli uygulamayla, müziksel deneyimlerinde bilinçli, duyarlı ve anlam odaklı bir yönelimin oluştuğunu göstermektedir.

c) Toplam Performans;

Araştırmada elde edilen toplam performans puanlarına ilişkin veriler (öntest ortalaması 41.20, $S_s = 7.49$, son test ortalaması ise 55.43, $S_s = 9.11$), uygulama öncesi ve sonrası süreçler arasında anlamlı bir gelişim yaşandığını açık biçimde ortaya koymuştur. Sayısal analizler, çalışmaya katılan öğrencilerin genel performans düzeylerinde istatistiksel olarak anlamlı ve dikkat çekici ölçüde bir artış olduğunu göstermektedir. Bu artış, yalnızca temel bir farklılık değil; aynı zamanda yüksek düzeyde bir etki büyüklüğüyle desteklenerek uygulamanın öğrenciler üzerindeki kuvvetli yansımaları gözler önüne sermektedir.

Toplam performans, müziksel icra süreçlerinde hem teknik yeterlikleri hem de estetik duyarlılığı içeren bütüncül bir kavramdır. Bu doğrultuda, son test sonuçlarının anlamlı düzeyde yükselmiş olması, çalışmada izlenen eğitsel yaklaşımların öğrencilerin çalgı hakimiyetine, yorumlama yetisine, ifade gücüne doğrudan katkı sunduğunu düşündürmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, çalgı eğitimi uygulamasının, öğrencilerin eserleri yalnızca teknik açıdan icra etmeleri değil, aynı zamanda müziksel anlamı bütünsel olarak kavrayabilmeleri ve bu kavrayışı performansa yansıtabilmeleri açısından da etkili olduğu sonucuna varılabilir. Kapsayıcı olarak belirtmek gerekirse, toplam performansa ilişkin gözlenen bu gelişim, bireylerin sanatsal ifade düzeylerinin daha ileri bir aşamaya taşınabileceğini ve bu ilerlemenin nitelikli, yönlendirilmiş,

bilinçli bir eğitsel müdahaleyle sağlanabileceğini güçlü biçimde ortaya koymaktadır.

Bu araştırmanın bulguları, klasik gitar eğitiminde kültürel temelli içeriklerin, özellikle Türk halk müziği ezgilerinin çok seslendirilmiş düzenlemeler yoluyla programa dahil edilmesinin, öğrenci performansı üzerinde hem teknik hem müzikal hem de genel performans açısından anlamlı ve çok boyutlu etkiler yarattığını göstermektedir. Nicel verilerde gözlenen yüksek düzeydeki artışlar, öğrencilerin bireysel gelişimlerine ilişkin nitel bulgularla da örtüşmektedir. Araştırma sürecinde uygulanan repertuvar, öğrencilerin aşına oldukları kültürel temaları içermesi bakımından, öğrenme sürecinde bilişsel yükü azaltarak, teknik becerilere daha fazla odaklanabilmelerine imkân tanımıştır. Araştırmada elde edilen bulgular, "yakından uzağa" ve "bilinenden bilinmeyene" gibi öğretim ilkeleriyle doğrudan ilişkili olup, öğrencilerin tanıdık melodilerle yapılandırılmış çalışmalara yönelik, öğrenme süreçlerini daha doğal, anlamlı ve içselleştirilebilir hâle getirmiştir. Literatüre bakıldığında çalışmanın sonuçları açısından benzer verilerle karşılaşılmaktadır. Ayyıldız'ın (2024) oda müziği gitar topluluklarında Türk müziği içerikli düzenlemelerin performans başarısına olumlu katkısına dikkat çekmiş ve öğrencilerin bu içeriklere karşı motivasyonlarının arttığını ifade etmiştir. Benzer biçimde, Doğru (2022) tarafından güzel sanatlar lisesi öğrencilerine, çoksesli düzenlemelerle oluşturulan 25 türkü materyalinin öğretime yönelik gerçekleştirilen deneysel çalışmada, gitar performansında anlamlı bir artış sağlamıştır. Bu sonuçla çalışma, kültürel repertuvarın teknik gelişime katkısını destekler niteliktedir. Aynı yönde, Tabak'ın (2016) üniversite düzeyinde gerçekleştirdiği çalışmada da makamsal içerikli eserlerle yürütülen öğretim sürecinde teknik performansın anlamlı biçimde geliştiği belirtilmektedir. Özdek'in (2013) çalışması ise, halk müziği içerikli alıştırımların öğrencilerin çalgı hakimiyetini arttırdığını, bu çerçevede yapılan çalışmaların performans gelişimine katkı sunduğunu göstermiştir. Bu çalışmalara ek olarak Toptaş (2012) ve Kaya'nın (2010) çalışmaları da sistematik biçimde makamsal içerikli uygulamaların kullanıldığı deneysel uygulamalarda öğrenci performansının belirgin biçimde arttığını ortaya koymuştur.

Kültürel bağlam taşıyan materyallerin klasik gitar eğitimine entegre edilmesinin, hem teknik yeterlilikliğin hem de müzikal becerilerin kazandırılmasında önemli bir rol oynadığı anlaşılmaktadır. Gerek uygulama sürecinde gözlemlenen ilerlemeler gerekse öğrencilerin deneyimlerine ilişkin nitel bulgular, repertuvar seçiminde kültürel yakınlığın ve tanınırlığın pedagojik gücünü doğrular niteliktedir. Elde edilen bulgular,

gitar eğitiminde evrensel tekniklerin yerel içeriklerle harmanlanmasının; öğrenmenin niteliğini artıran, öğrenciyi merkeze alan, sürdürülebilir ve içselleştirilebilir bir öğretim modeli sunduğunu göstermektedir. Bu bağlamda klasik gitar eğitiminin yalnızca Batı müziği repertuarı ile sınırlandırılmaması, kültürel çeşitliliğe açık, pedagojik derinliği yüksek bir yaklaşımla yeniden ele alınması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

5.1.2. Türkü Düzenlemelerine Yönelik Uygulamaları Kapsayan Çalışma Programının Gitar Çalma Performansı Üzerindeki Etkilerine İlişkin Öğrenci Görüşleri Doğrultusunda Elde Edilen Sonuçlar ve Tartışma

Çalışma grubu öğrenci görüşlerinden elde edilen bulgular çalgı tekniği, müzikal ifade ve motivasyon düzeylerinde dikkate değer gelişmelerin sağlandığını ortaya koymuştur. Öğrencilerin sağ el tekniklerinde (ör. tremolo, arpej) ve sol el becerilerinde (ör. legato, pozisyon geçişleri) yaşadığı gelişim, klasik gitar eğitiminde çoğu zaman "soğuk ya da sıkıcı" olarak bulunan teknik çalışmaların, tanıdık melodik yapılarla sunulduğunda daha etkili olabildiğini göstermiştir. Ayrıca müzikal ifade gücü, dinamik ve nüanslara yönelik duyarlılıkta gözlenen gelişmeler, yalnızca teknik yeterliğin değil, estetik farkındalığın da pekiştiğini göstermektedir. Özellikle uygulamada tercih edilen geleneksel ezgilerin öğrencilerde hem bilişsel hem de duyuşsal etki yarattığı, repertuvarla kurdukları bağın öğrenmeyi anlamlı hâle getirdiği anlaşılmaktadır. Bu bulgu, öğrenme sürecinde daha önce dinlenmiş zihninde var olan müzik yapılarının kullanılmasının çalgı öğrenimini ve gelişimini doğrudan etkilediğini savunan çalışmalarla örtüşmektedir (McPherson & Gabrielsson, 2002, s. 112).

Ayrıca elde edilen bulgular, armonik düşünme becerisinde gelişim sağlandığını ve bu gelişimin çoksesli yapıların algılanması ve icraya aktarılması açısından da etkili olduğunu göstermektedir. Ezgilere eşlik ekleme, armonik dokular oluşturma gibi beceriler, öğrencilerin müziksel düşünce sistemlerinde gelişme sağlamış; böylece halk müziği repertuarının çoksesli gitar eğitime entegre edilebilirliği somut biçimde ortaya konmuştur. Bunun yanında, süreç boyunca bireylerin müziksel analiz, yapı çözümleme ve yoruma ilişkin farkındalığın geliştiği gözlemlenmiştir. Ezginin kulaktan çalınarak bas ses ve eşliklerin yutulması gibi alışkanlıkların ortaya çıkabileceği ifade edilmiş ancak uygulama sürecinde bu tür olumsuzlukların önüne geçilerek ezgi ve eşlik ayrımı konusuna dikkat edilmiştir.

Uygulamanın en çarpıcı çıktılarından biri de motivasyonel düzeydeki yükselmedir. Katılımcıların repertuvarla kurdukları duygusal bağ, öğrenme istekliliğini artırmış ve çalgı çalışmaya ayrılan sürelerin artmasına doğrudan etki etmiştir. Tanıdık ezgilerle kurulan ilişki, öğrenmeyi yalnızca teknik bir etkinlik olmaktan çıkararak kişisel bir deneyime dönüştürmüştür; böylece program, çalgı eğitimine duyulan ilgiyi pekiştiren bir araç işlevi görmüştür.

Elde edilen sonuçlar, literatürde benzer yönde ulaşılan bulgularla örtüşmektedir. Bozyiğit ve Birel'in (2023) öğretim elemanlarıyla yürüttükleri çalışmada, gitar derslerinde türkü düzenlemelerinin kullanımının, öğrencilerin derse yönelik ilgilerini artırdığı ve motivasyon üzerinde olumlu bir etki yarattığı ifade edilmiştir. Araştırmacılar, bu tür yerel müzik unsurlarının klasik gitar eğitimine dâhil edilmesinin öğrencilerin duygusal bağ kurmalarını kolaylaştırdığına dikkat çekmiştir. Benzer biçimde, Daşer'in (2007) yürüttüğü yüksek lisans tez çalışmasında da makamsal Türk halk ezgilerinin klasik gitar derslerine katkı sağlayabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Söz konusu çalışma, bu ezgilerin eğitim sürecine yalnızca teknik çeşitlilik değil, aynı zamanda öğrencinin derse karşı tutumunda olumlu bir dönüşüm sağladığını vurgulamaktadır. Bu doğrultuda, mevcut çalışmada elde edilen bulguların, hem Bozyiğit ve Birel'in (2023) hem de Daşer'in (2007) çalışmalarında ulaşılan sonuçlarla tutarlı olduğu görülmektedir. Öğrenci motivasyonunu artıran, teknik gelişimi destekleyen ve kültürel bağlamı güçlendiren bu tür repertuvarlar, klasik gitar eğitiminin içerik zenginliğini artırmakta; daha kapsayıcı ve öğrenciyi merkeze alan bir öğrenme ortamı oluşturmaktadır.

Sonuç olarak, uygulanan çalışma programı; teknik yetkinliğin artırılması, müzikal ifadenin derinleştirilmesi, armonik bakış açısının kazandırılması ve motivasyonun desteklenmesi gibi çok boyutlu kazanımlar sağlamıştır. Bu bağlamda, halk müziği repertuvarı temelli uygulamaların, klasik gitar eğitimine alternatif bir yön kazandırdığı, mevcut eğitim anlayışına bütüncül ve kültürel bağlamla örtüşen bir katkı sunduğu söylenebilir.

5.1.3. Türkü Düzenlemelerine Yönelik Uygulamaları Kapsayan Çalışma Programının, Sağ ve Sol El Teknik Gelişime Etkileri Bakımından Öğrenci Görüşlerine İlişkin Sonuçlar ve Tartışma

Öğrenci görüşlerinden elde edilen bulgular, sağ ve sol el tekniklerinin gelişimine yönelik anlamlı kazanımların sağlandığını ortaya koymuştur. Uygulama sürecine ilişkin yapılan öntest ve sontest puanları bu sonucu desteklemektedir. Özellikle sağ el tekniğinde tremolo ve arpej gibi teknik gelişmelere vurgu yapılmıştır. Ayrıca parmak vuruşlarında eklem kullanımı ve baş parmak hakimiyetindeki ilerleme, uygulama planının teknik kapasiteyi geliştirme amacına hizmet ettiğini göstermektedir. Bu kazanımlar, bireysel çalışmalarda sağ elin daha bilinçli kullanılmasına olanak tanımış; teknik detaylara gösterilen özenin doğrudan beceriye yansıdığı sonucunu doğurmuştur. Sol el tekniklerine ilişkin bulgular, özellikle legato tekniğinde kayda değer bir gelişim sağlandığını göstermektedir. Bağlı çalma, pozisyon geçişleri ve hız gibi alt becerilerde gözlenen ilerleme, sol el motor becerilerinin sistematik teknik çalışmalarla geliştirilebildiğini kanıtlamaktadır. Bu bağlamda, teknik çalışmaların yalnızca fiziksel yetkinlik değil, aynı zamanda algısal farkındalık açısından da geliştirici bir etki yarattığı anlaşılmaktadır. Her iki elin senkronizasyonuna dair elde edilen veriler, teknik uygulamaların koordinatif becerileri pekiştirdiğini göstermektedir. Tremolo, legato ve arpej gibi eş zamanlı beceri gerektiren tekniklerdeki gelişmeler, çalgı icrasında bütünsel bir ilerlemeyi desteklemekte; teknik disiplinin müzikal bütünlükle harmanlandığı bir süreci işaret etmektedir. Bu doğrultuda, uygulamaya dayalı olarak yürütülen eğitim programının, öğrencilerin çalgısal teknik yeterliklerinde hedeflenen kazanımlara ulaşılmasında etkili olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Güzel'in (2003) yürüttüğü çalışmada benzer bir yaklaşıma işaret etmektedir. Araştırmacı, yerel müzik kültüründen beslenen özgün materyaller aracılığıyla çeşitli gitar tekniklerinin öğretimini amaçlamış, bu doğrultuda etüt, alıştırma ve düzenlemeler geliştirerek uygulamalı bir yöntem benimsemiştir. Söz konusu eğitim sürecinin, öğrenciler açısından hem daha ilgi çekici hem de daha verimli olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Sonuç olarak, hem mevcut uygulama, hem de literatürde yer alan ve kültürel yapıları içeren uygulamalar öğrencilerin öğrenme sürecine daha etkin katılımını sağlayarak, teknik yeterliği kalıcı ve bütüncül bir biçimde desteklemektedir. Söz konusu bulgular, gitar öğretiminde yapılandırılmış ve hedef odaklı teknik içeriklerin, öğrencilerin çalgısal hakimiyetlerini artırmada önemli bir rol oynadığını göstermektedir.

Gitar eğitimi sürecine halk müziklerine entegre edilen bu tür teknik çalışmaların; kontrol becerisi, el koordinasyonu ve motor farkındalık gibi alanlarda anlamlı kazanımlar sağladığı sonucuna varılmıştır.

5.1.4. Türkü Düzenlemelerine Yönelik Uygulamaları Kapsayan Çalışma Programının Müzikalite Üzerindeki Etkilerine İlişkin Sonuçlar ve Tartışma

Araştırma bulguları, halk müziği içerikli düzenlemelerin klasik gitar eğitimine entegrasyonunun, yalnızca teknik kazanımlar açısından değil; aynı zamanda müzikal anlatım, yorum gücü ve estetik farkındalık boyutlarında da anlamlı katkılar sunduğunu göstermektedir. Öğrencilerin, müzikalite puanlarında gözlemlenen artış, bu katkının istatistiksel olarak da desteklenebileceğini ortaya koyarken; nitel veriler, bu gelişimin daha derinlikli boyutlarını açığa çıkarmıştır. Repertuvarın kültürel olarak tanıdık ve duysal hafızada yer etmiş öğeler barındırması, öğrencilerin yorum katma cesaretini ve içsel bağ kurma düzeyini güçlendirmiştir. Bu bulgular, İnalöz'ün (2020) gitar düzenlemeleriyle halk ezgilerinin özünü koruyarak evrensel icraya uygun hâle getirilebileceğini savunduğu çalışmasındaki bulgularla paralellik göstermektedir.

Ayrıca ortaya çıkan sonuçlar, müzikal cümle yapılarını anlaşılması, eşlik ve temayı ayırt edilebilmesi gibi bilişsel kazanımların ön plana çıktığını göstermiştir. Bu yönüyle araştırma, teknik öğretimin ötesine geçerek öğrencilerin müzikal düşünme biçimlerinde nitel bir dönüşüm sağladığını ortaya koymaktadır. Öncel'in (2021) ulusal müziklerin klasik gitar eğitiminde kullanımı ile öğrencilerin müzikal kimlik gelişimini desteklediğine ilişkin bulguları da bu sonuçları doğrular niteliktedir. Bu bağlamda, kültürel temelli müzikal içeriklerin, müziksel anlam üretimini teşvik eden bir öğrenme ortamı yarattığı ifade edilebilir. Tanıdık ezgilerin icrası sırasında daha rahat, kontrollü ve müzikle bütünleşmiş performansların sergilenmiş olması, öğrenme süreçlerinin duysal katılımı güçlendiğini göstermektedir. Bu durum, Kaya'nın (2010) *“Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Makamsal Etüt Ve Egzersizlerle Viyolonsel Eğitiminin Uygulanabilirliği”* adlı çalışmasından elde edilen sonuçlarla örtüşmektedir. İcra edilecek repertuvarın kültürel ve estetik açıdan öğrenciye yakın olmasının teknik ve müzikal gelişimi doğrudan etkilediğini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, türkü temelli düzenlemelerle yürütülen gitar eğitimi uygulamaları, öğrencilere yalnızca teknik beceri değil; aynı zamanda yorum derinliği, müzikal çalma becerileri de kazandırmıştır. Repertuvar çeşitliliğinin artırılması, öğrencilerin yalnızca

Batı müziği merkezli eğitimle sınırlı kalmadan kendi kültürel köklerinden gelen ezgilere de estetik katkılar sunmalarına olanak tanımış; bu da çalgı eğitimine ait pedagojik yaklaşımların zenginleştirilmesini mümkün kılmıştır. Araştırma, kültürel temelli içeriklerin klasik gitar eğitimine bilinçli ve sistematik biçimde entegre edilmesi hâlinde, öğrencinin bilişsel, duyuşsal ve teknik gelişimini bütüncül olarak destekleyeceğini göstermesi bakımından önem arz etmektedir.

5.1.5. Klasik Gitar Eğitiminde, Türkü Düzenlemeleriyle Oluşturulan Repertuvar İle Batı Klasik Gitar Repertuarı Kullanım Tercihine Yönelik Öğrenci Görüşlerine İlişkin Sonuçlar ve Tartışma

Araştırmadan elde edilen verilerine bakıldığında, geleneksel ezgi temelli uygulamaların, hem teknik beceriler hem de duyuşsal yeterlilikler bakımından klasik gitar eğitimine olumlu katkılar sağladığı ortaya çıkmıştır. Çalışmaya katılan öğrencilerin ifade ettikleri deneyimler, kültürel açıdan tanıdık melodilerin eğitim sürecine dâhil edilmesinin, çalgısal yeterlilikleri artırmanın ötesinde, motivasyon, ilgi ve özgüven üzerinde de belirgin bir olumlu etkide bulunduğunu ortaya koymaktadır. Bilindik melodilerin tercih edilmesi, öğrencilerin repertuvarla duygusal bağ kurmasına olanak tanımış; bu durumun müzikal ifadeyi kolaylaştırdığı sonucuna varılmıştır. Bu bulgular, öğrenme sürecinin yalnızca teknik kazanımlar çerçevesinde değil, aynı zamanda bireysel yönelimler ve kültürel yakınlıkla da doğrudan ilişkilendiğini ortaya koymaktadır.

Araştırmaya yönelik hazırlanan etüt ve düzenlemelerde işlenen legato, arpej ve tremolo gibi tekniklerin, klasik gitar repertuarı icrasına da yansıdığı ortaya çıkmıştır. Bu teknik bileşenlerin kültürel bir bağlamla birleştirilerek sunulması, öğrencilerin hem bilişsel hem de duyuşsal açıdan öğrenme süreçlerine daha yoğun katılım göstermelerine neden olmuştur. Green'in (2002) popüler müziğe olan ilgi ile bağlantılı olarak önerdiği öğrenci merkezli yaklaşımın, bu çalışmada "bilindik ezgiler" üzerinden etkili biçimde karşılık bulduğu anlaşılmaktadır. Bu bulgular, daha önce yapılan pek çok çalışmayla da örtüşmektedir. Örneğin, Ayyıldız (2024) , Doğru (2022), Özdek (2013), Tabak (2016) ve Toptaş (2012) gibi araştırmacılar, geleneksel müzik materyallerinin çalgı eğitimi üzerindeki olumlu etkilerine dikkat çekmişlerdir. Bu çalışmalarda da, öğrencilerin performans düzeylerinde anlamlı artışlar olduğu ve motivasyonlarının kayda değer biçimde yükseldiği vurgulanmaktadır. Benzer biçimde, Güzel (1994), Çoğulu (2011),

Yokuş (2005) ve Yöndem (1998) gibi araştırmacıların yaptığı çalışmalarda, çalgı eğitimine yönelik yerli müzik kaynaklarının özellikle gitar ya da piyano gibi çoksesli çalgılara uyarlanması pedagojik açıdan zenginleştirici etkilerine işaret edilmiştir. Bu araştırmalarda, yerel melodik yapıların eğitim sürecine aktarılabilirliği, bireysel yorum gücünü artırma potansiyeli ve ulusal repertuvar bilinci geliştirme yönündeki katkılar öne çıkmaktadır.

Araştırma sonucunda, öğrencilerin kendilerini daha rahat hissettikleri, yorumlama becerilerini geliştirebildikleri ve teknik süreçlere daha istekli katılım gösterdikleri ortaya çıkmıştır. Bu sonuçlar, klasik gitar eğitiminde yalnızca Batı müziği repertuvarının değil, aynı zamanda türkü düzenlemelerine yönelik uygulamaların da kullanılmasının önemini ortaya koymaktadır. Ayrıca, Öncel'in (2021) klasik gitar eğitiminde ulusal müziklerin öğretim ilkeleriyle uyumlu olduğu ve Batı müziği eserlerinin yanında alternatif bir yaklaşım olarak kullanılabileceğine ilişkin tespitleri de bu araştırmanın sonuçlarıyla örtüşmektedir. Bozyiğit ve Birel'in (2023) öğretim elemanlarıyla yürüttükleri araştırmada da benzer bir eğilim gözlemlenmiş; Türk Halk Müziği düzenlemelerinin müfredata dâhil edilmesi gerekliliği vurgulanmış ve bu içeriklerin öğrencilerde motivasyon ve performans üzerinde doğrudan etkili olduğu belirtilmiştir. Dolayısıyla bu çalışmanın sonuçları yalnızca öğrenci merkezli deneyimlerle değil, öğretim elemanlarının gözlemleriyle de desteklenmektedir.

Bu sonuçlar ışığında, klasik gitar eğitiminin yalnızca teknik yeterliklerin aktarıldığı bir süreçten ibaret olmadığı; öğrencinin kültürel bağlamı, bireysel müzikal kimliği ve duyuşsal eğilimlerinin dikkate alındığı çok boyutlu bir yaklaşım gerektirdiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda evrensel alanda kabul görmüş klasik gitar dağarcığının yanında müzik kültürümüze ait ezgilerin klasik gitar pedagojisine uyarlanması, çalgı eğitimi açısından önemi ortaya konmuştur. Ayrıca çalışmanın ulaştığı sonuçlar, çalgı eğitimine yönelik planlamalarda sadece *ne öğretileceği* değil, *nasıl ve hangi müzikal bağlamda öğretileceği* sorularının da dikkate alınması gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, klasik gitar eğitiminin hem evrensel müzik kültürüyle ilişkili hem de yerel müzik mirasıyla bütünleşmiş bir yapıda ele alınması gerekliliği, bu çalışmanın temel çıktılarından biridir. Halk müziği ezgi ve motifleri ile klasik gitar tekniklerinin birleşimiyle oluşturulacak özgün içeriklerin, gitar eğitimine yeni bir yön ve derinlik kazandıracağı düşünülmektedir.

5.2. Öneriler

1. Klasik gitar eğitiminde Batı kaynaklı repertuvarların yanında, Türk halk müziği içerikli eser ve etütler müfredat içerisine düzenli olarak dâhil edilmelidir. Bu durum öğrencilerin teknik becerilerinin yanı sıra kültürel kimlikleriyle bütünleşen bir müzikal ifade geliştirmelerine katkı sağlayacaktır.
2. Temel gitar tekniklerinin kazandırılmasına yönelik çalışmalar, halk ezgilerine dayalı örneklerle zenginleştirilmelidir. Bu tür uygulamalar öğrencilerin teknik gelişimine katkı sağlamanın yanında, aynı zamanda motivasyonlarını da artırır.
3. Klasik gitar eğitimi sürecinde repertuvar seçimi yapılırken öğrencilerin bireysel müzikal ilgileri dikkate alınmalıdır. Tanıdık ve duygusal bağ kurulabilen melodilerle çalışmak, öğrenme sürecinde içsel motivasyonu arttıracaktır.
4. Gitar eğitimi veren kurumlar, ulusal ezgileri klasik gitar tekniklerine uyarlayabilecek akademik düzenlemelere öncülük etmelidir. Bu çerçevede, öğretim elemanları ve besteciler arasında işbirlikçi çalışmalar teşvik edilmelidir.
5. Geleneksel Türk müziğine özgü yapıların, klasik gitar eğitiminde teknik ve melodik çeşitlilik yaratacak biçimde kullanılması önerilmektedir. Bu yaklaşım hem müzikal anlayışın genişlemesini sağlar hem de çoksesli düşünme becerilerini destekler.
6. Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda, öğretmen adaylarına kültürel temelli repertuvarın pedagojik ve teknik faydaları anlatılmalı; bu repertuvarın gitar eğitiminde nasıl uygulanacağına yönelik örnek uygulamalar sunulmalıdır.
7. Klasik gitar için özgün halk müziği düzenlemeleri üretecek müzisyen ve akademisyenler desteklenmelidir. Bu sayede hem ulusal repertuvarın gelişmesi hem de klasik gitar eğitiminde çeşitlilik artması sağlanacaktır.

8. Müzikal analizi, kültürel müzikoloji ve çalgı eğitimi gibi alanların iş birliğiyle öğretim uygulamaları geliştirilmelidir. Bu öğrencilerde hem performansa hem de kavramsal farkındalığa katkı sağlayacaktır.
9. Geleneksel müzik yapılarının kullanıldığı klasik gitar etkinliklerinin sayısı artırılarak geniş çevrelere ulaşması sağlanmalıdır.
10. Benzer içerikteki çalışmaların artırılması ve farklı üniversitelerde uygulanarak modelleştirilmesi, müzik eğitimi alanında bütüncül bir gelişim için önemli bir adım olacaktır.
11. Bu araştırmada müzik öğretmeni adaylarıyla çalışılmış olmakla birlikte, benzer uygulamaların güzel sanatlar liseleri, konservatuvar ve güzel sanatlar fakültesi müzik bölümü öğrencileri veya farklı çalgılar üzerinde denenmesi, daha kapsayıcı sonuçlar elde edilmesini sağlayabilir.

KAYNAKÇA

- 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.
- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı gezginlerin gözüyle osmanlılarda musiki*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Albuz, A. (2001). *Viyola öğretiminde geleneksel Türk Müziği ses sistemine ilişkin dizilerin kullanımı ve bu sistem kaynaklı çokseslilik yaklaşımları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Alp, S. (1999). *Hititlerde şarkı, müzik ve dans. hitit çağında anadoluda üzüm ve şarap*. Kavaklıdere Kültür Yayınları
- Arseven, V. (2000). Türk halk müziğinin ezgisel yapısı üzerine. S. Turhan. (Ed), *Türk halk müziğinde çeşitli görüşler*.(s. 15-29), (İkinci Basım), Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arslan Ö. A. (2022). Batılı Seyyahların Gözünden Osmanlı Devleti'nde Lavta Türü Çalgılar. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (20), 46-68. <https://doi.org/10.31722/ejmd.1104496>
- Atay, G. (2015). *Türk müziği form ve makamlarında gitar uygulamaları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İzmir.
- Atılğan, H. (2000). Halk müziğinde anonimlik ve beste meselesi. S. Turhan. (Ed), *Türk halk müziğinde çeşitli görüşler*. (s. 163-174), (İkinci Basım), Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aykar, A. (2014). *Suzuki yönteminin türk halk ezgileri kullanılarak başlangıç gitar eğitimine uygulanabilirliği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Konya.

- Aymergen, O. (2019). *Makamsal çokseslilik ve gitar için uygulamalar, doğaçlamalar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- Ayyıldız, E. B. (2024). *Oda müziği gitar topluluklarına yönelik türk müziği içerikli uygulamalar: bir eylem araştırması*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Malatya.
- Berker E. (2000). Toplumun müzik düzeyini yükseltmede müzik kurumlar, besteci'ler ve icracı sanatçılara düşen sorumluluklar. S. Turhan. (Ed), *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. (s. 244-257), (İkinci Basım), Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bonett, D. G. (2002). Sample size requirements for estimating intraclass correlations with desired precision. *Statistics in Medicine*, 21(9), 1331–1335. <https://doi.org/10.1002/sim.1108>
- Bozyiğit, M. (2019). *Klasik gitar eğitiminde Türk halk müziği düzenlemelerinin kullanım durumu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü. Van
- Bozyiğit, M ve Birel, A. S. (2023). Klasik gitar eğitiminde kullanılan türk halk müziği düzenlemelerinin öğretim elemanı görüşleri doğrultusunda incelenmesi. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (59), 56-79. <https://doi.org/10.53568/yyusbed.1241344>
- Can, A. (2020). *SPSS ile bilimsel araştırma sürecinde nicel veri analizi* (Dokuzuncu basım). Pegem Yayıncılık.
- Cangökçe, H. (2016). Klasik gitarda sol el teknikleri. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(1), 149-157.
- Carlevaro, A. (1995). *School of Guitar*. Chanterelle Verlag.
- Cohen, J. (1988). *Statistical power analysis for the behavioral sciences* (2nd ed.). Lawrence Erlbaum Associates
- Colwell, R. J. (2006). *Handbook of research on music teaching and learning*. Schirmer Books.
- Creswell, J. W. (2003). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches* (2nd ed.). Sage Publications.

- Creswell, J. W. & Miller, D. L. (2000). Determining validity in qualitative inquiry. *Theory Into Practice*, 39(3), 124–131. https://doi.org/10.1207/s15430421tip3903_2
- Creswell, J. W. & Plano Clark, V. L. (2014). *Designing and conducting mixed methods research* (2nd ed.). SAGE Publications.
- Çiftçi, H. E. ve Erim, A. (2022). Müzik öğretmeni adaylarının çalgı çalışma taktiklerinin çeşitli değişkenlere göre incelenmesi. *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 9(1), 236-252. <https://doi.org/10.21666/muefd.901451>
- Çoğullu, T. (2010). *The adaptation of bağlama techniques into classical guitar performance*. Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Daşer, O. (2007). *Klasik gitar eğitiminde makamsal Türk halk ezgilerinin kullanımı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Ankara.
- DeMarrais, K. (2004). Qualitative interview studies: Learning through experience. In K. deMarrais & S. D. Lapan (Eds.), *Foundations for research: Methods of inquiry in education and the social sciences* (pp. 51–68). Lawrence Erlbaum Associates.
- Dewey, J. (1980). *Art as experience*. (23rd Impression) Perigee Books.
- Dinçol, B. (1999). *Eski önyasa ve mısırdaki müzik*. Ege Yayınları.
- Doğru, L. (2022). *Güzel sanatlar lisesi klasik gitar eğitimine yönelik Türk halk ezgileri kaynaklı materyal öneri ve uygulamaları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Burdur
- Doruk Y. (2000). Türkiye’de müzik konusunda yapılan yanlışlıklar ve bunun çağdaş Türk müziğine yansımaları. S. Turhan. (Ed), *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. (s. 257-267), (İkinci Basım), Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Dönmez, B. M. ve Özkan, S. B. (2012). Mitolojik etimolojisinden hareketle gitar üzerine bir köken analizi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 3(5), 96-107.

- Elmas Y. (1986). *Müzik tarihinde gitarın biçim evrimi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul
- Elmas Y. (1994). *Sorularla gitar*. Pan Yayıncılık.
- Erdener. Y, (2000). Çoksesli müzikle endüstrileşme arasındaki ilişkiler. S. Turhan. (Ed), *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*.(s. 89-105), (İkinci Basım), Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Erdener. Y, (2000) Halk Türküleri Koro İçin Çoksesli Hale Getirilmeli midir?. S. Turhan. (Ed), *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*.(s. 105-139),(İkinci Basım), Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Erkan, Ç. (2013). Türk müziğinde uluslararası sanat müziğindeki bir besteleme tekniğinin kullanımı: “Uyarlama”. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (2), 99-105
- Eroğlu, F. B. (2014). Türk halk müziğinde yöre, üslûp ve tavır kavramları. *Türük Uluslararası Dil Edebiyat ve Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 1(3), 231-238. <https://doi.org/10.12992/TURUK120>
- Erzincan M. (2006). *Türk halk müziğinde uyarlama kavramı ve bağlamaya uyarlanan dört zeybek ezgisi üzerinde müzikal analiz*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Field, A. P. (2018). *Discovering statistics using ibm spss statistics* (Beşinci basım) Sage.
- Galpin, F. W. (1937). *The Music of the Sumerians*. Cambridge at the university pres.
- Gayretli, Ş. (2015). *Güzel sanatlar lisesi gitar ders kitaplarında yer alan Türk müziği makamlarının uygulanabilirliğine ilişkin öğretmen görüşlerinin incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Malatya.
- Gayretli, Ş. (2022). *İşbirlikli öğrenmeye dayalı doğaçlama çalışmalarının gitar icrası ve eşlikleme becerisine etkisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İnönü Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Malatya
- Genç, S. (2020). 1812 Yılında Batılı Bir Diplomat Sir William Ouseley'in İzinde Kars'tan İstanbul'a Seyahat. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1.), 4-34

- Green, L. (2002). *How popular musicians learn: A way ahead for music education*. Ashgate.
- Griffiths, J. & Kieffer, P. (2015). *Lute, vihuela, and early guitar*. Reference-US, Article ID: 9780199757824-0251
- Güzel, M. (1994). *Türk müziği ezgi ve dizilerinin gitara uygulanabilirliği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Güzel, M. (2003). *Gitar tekniklerinin ülkemize özgü müzikal kaynaklardan yola çıkılarak öğretilmesi ve geliştirilmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Hallam, S. (2010). The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people. *International Journal of Music Education*, 28(3), 269-289.
- Halvaşı, A. A. (1992). *19. Yüzyıl gitar bestecileri*. Yüksek Lisans Tezi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Halvaşı, A. A. (1999). *Ülkemiz Müzik Eğitiminde Klasik Gitar*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Hoppstock T. (2014). Almanya’ da klasik gitar. *İtü Gitar dergi* 10. (5) 1305-3426.
- Hornbostel, E. M. von, & Sachs, C. (1914). Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch. *Zeitschrift für Ethnologie: Organ der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, 46, 553–590.
- Hotta, E. (2022). *Suzuki: The man and his dream to teach the children of the world*. Belknap Press: An Imprint of Harvard University Press. Harvard.
- İlyasoğlu, E. (2000). *İlhan Usmanbaş ölümsüz deniz taşlarıydı*. (Birinci Basım) Yapı Kredi Yayınları.
- İnalöz, M. A. (2020). *Erzincan türkülerinin müzikal açıdan analizi ve gitar düzenlemeleri önerisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Ankara.

- Kanneci, A. (2001). *Gitar için beste yapmış türk bestecilerinin eğitimi ve yapıtlarının uluslararası gitar repertuvarındaki yeri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Ankara
- Kanneci, A. (2005). *Türk bestecilerinin solo gitar sonatlarının gitar eğitimine katkıları yönünden incelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Ankara
- Kanneci A. (2014). Dostum Savaş Çekirge. *İtü Gitar dergi*. *İtü Gitar dergi* 10. (5) 1305-3426. <https://www.klasikgitar.itu.edu.tr/wp>
- Karabulut, M. (2000). Geleneksel Türk halk müziğinde polifoninin varlığı. S. Turhan. (Ed), *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. (s. 139-148), (İkinci Basım), Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemi* (23. baskı). Nobel Yayıncılık.
- Kaya, C. V. (2019). Türk halk müziği derleme çalışmaları tarihçesi. *TRT Bir Dünya Müzik Dergisi*, (45 s 10).
- Kaya, E. E. (2010). *Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda makamsal etüt ve egzersizlerle viyolonsel eğitiminin uygulanabilirliği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.
- Kaya M. (2014). *Klasik gitarın halk müziğinde kullanımının değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Edirne
- Kayalı, B. (2013). *Piyanonun Türk Musikisi İcra Ve Kuramına Etkisinin Değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Edirne.
- Kaygısız, M. (2004). *Müzik Tarihi*, (İkinci Basım), Kaynak Yayınları.
- Kendall, M. G. & Gibbons, J. D. (1990). *Rank correlation methods* (5th ed.). Oxford University Press.
- Kılınç, M. (2017). *Bozlak müziğinin klasik gitar ile yeniden yorumlanması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yaşar üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İzmir.

- Kınık, M. (2011). Bir iletişim aracı olarak türk halk müziği ve türküler. *Erciyes İletişim Dergisi*, 2(1).
- Kimler, A. D. (1971). The discovery of an ancient mesopotamiantheory of music. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 115, 131-149.
- Koo, T. K., & Li, M. Y. (2016). A guideline of selecting and reporting intraclass correlation coefficients for reliability research. *Journal of Chiropractic Medicine*, 15(2), 155–163. <https://doi.org/10.1016/j.jcm.2016.02.012>
- Kösemihal, M. R. (1948). Baş ozan korkut ata ve onun yelteme kopuzu. *Türk Foklor Araştırmaları, Musiki Mecmuası*, (52) 467
- Kulaoğlu, S. (1993), *Türkiye’de klasik gitarın konumu*, Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Küçükosmanoğlu, H.O (2006) *Eğitim Fakültelerinde Başlangıç Gitar Eğitiminde Kullanılan Metotların İncelenmesi*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.
- Kvale, S. (1996). *Interviews: An introduction to qualitative research interviewing*. Sage Publications.
- Liljequist, D., Elfving, B., & Roaldsen, K. S. (2019). Intraclass correlation – A discussion and demonstration of basic features. *PLOS ONE*, 14(7), e0219854. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0219854>
- Lincoln, Y. S., & Guba, E. G. (1985). *Naturalistic inquiry*. Sage Publications.
- Mannopov, S., Karimov, A., Ataboeva, S., Ergashev, A., & Usmanova, S. (2021). Development of Symphonic Music in Uzbekistan. *Journal of Pedagogical Inventions and Practices*, 2, 53-56.
- McPherson, G. E. & Gabrielsson, A. (2002) From sound to significance: Exploring the content in music performance. In C. Richardson & G. E. McPherson (Eds.), *The Science & Psychology of Music Performance* (pp.98-115). Oxford University Press.
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1984). *Qualitative data analysis: A sourcebook of new methods*. Sage Publications.

- Milli Eğitim Bakanlığı (2016). *sSanatlar lisesi, çalgı eğitimi, gitar 10 ders kitabı*. Milli Eğitim Yayınları
- Noad, F. (1974). *Renaissance for Guitar*. Ariel Music Publications.
- Montagu, L. (1717-1718). *Türkiye Mektupları*. (çev. A. Kurutluoğlu). Tercüman 1001 Temel Eser (Eserin orijinali 1973’de yayımlandı)
- Nur, A. D. Ve Bağcı, H. (2023). Orta çağ avrupası’nda din dışı müzik ve gezgin müzisyenlik gelenekleri. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 16(43), 1263-1284 <https://doi.org/10.12981/mahder.1341371>
- Öncel, M. B. (2021). *Klasik gitar eğitiminde ulusal müziklere yer verilmesinin öğretim ilkeleri açısından değerlendirilmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Van.
- Özbek, M. (1994). *Foklor ve Türkülerimi*. (İkinci Basım). İstanbul Ötüken Neşriyat.
- Özdağ, O. (2017). *Türkiye'nin 81 ilinden o yöreye ait bir halk ezgisinin klasik gitara çoksesli olarak düzenlenmesi*. Sanatta Yeterlik Eser Metni. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. İstanbul.
- Özçakır, R. (1990). *Klasik gitar Türk okul müziğinde bir eşlik çalgısı olarak nasıl kullanılabilir*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Özdek, A. (2013). *Gitar eğitiminde makamsal nitelikli eserlerin seslendirilmesine yönelik hazırlanan alıştırmaların performansa etkisi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Kayseri
- Özdemir, G. (2017). *İlerici armonisine giriş*. (Birinci Basım) Anı Yayıncılık.
- Özdemir, M. (2014). *Müzik öğretmenliği klasik gitar eğitimi dersi için eklektik bir model önerisi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. İstanbul
- Özen, N. (2004). Çalgı eğitiminde yararlanılan müzik eğitimi yöntemleri. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(2) 57-63
- Özkan, S. B. ve Dönmez, B. M. (2014). Türkiye’de gitar pratiklerinde anadolu müziksel öğelerinin kullanılması süreci üzerine sosyo-kültürel bir araştırma. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(17), 128-162.

- Özmenteş, S. (2005). Müzik eğitiminin boyutları ve çalgı eğitimi. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 6 (9), 89 – 98
- Pala, İ. (2020). *Klasik gitar için 6 makamsal ezginin model bir çok seslendirme çalışması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Platon (2024). *Devlet*. Olimpia Yayınları.
- Reimer, B. (2003). *A philosophy of music education: Advancing the vision* (3rd ed.). Upper Saddle River, NJ: Pearson Education.
- Reinhard, K. U. (2007). *Türkiye'nin müziği-sanat müziği, halk müziği*. cilt i-ii, (çev. S. Sun), Sun Yayınevi.
- Rıfat S. (1999). *Gitara Adanmış Bir Yaşam. Savaş Çekirge (1944 – 1998)*
- Sağlam, A. (2001). *Türk müziğinde çokseslilik uygulamaları ve ilerici armonisi*. Pan Yayıncılık.
- Sağlam, A. (2009). *Türk müziği/müzik devrimi*. (Birinci basım). Alfa Aktüel.
- Say, A. (2012). *Müzik Tarihi*. (Sekizinci Basım), Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Shapiro, S. S. & Wilk, M. B. (1965). An analysis of variance test for normality (complete samples). *Biometrika*, 52(3-4), 591-611. <https://doi.org/10.1093/biomet/52.3-4.591>
- Sipos, J. (2015). *Polyphonic examples from the music of some turkic peoples. multipart music. MTA BTK Zenetudományi Intézet, Budapest, 493-505.*
- Songar, A. (2000). Türk müziği ile batı müziğinin ses sisteminin “informatif değer” bakımından karşılaştırılması. S. Turhan. (Ed), *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. (s. 55-82), (İkinci Basım), Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Summerfield, M. J. (2002). *The Classical guitar: its evolution, players and personalities since 1800*. Ashley Mark publishing Company
- Swanwick, K. (2002). *A basis for music education*. Routledge
- Şaklar, C. (2001). *Klasik gitar sağ el tekniği üzerine yeni bir yaklaşım*. Yayımlanmış yüksek lisans tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul

- Şenel S. (2000). Türk halk musikisinde “uzun hava” tanımları ve bu tanımlar etrafında ortaya çıkan problemler. S. Turhan. (Ed), *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. (s. 55-82), (İkinci Basım), Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Şenel, S. (1999). Cumhuriyet Dönemi’nde Türk halk müziği araştırmaları. *Folklor/Edebiyat*, 17, 99-128.
- Tabachnick, B. G. & Fidell, L. S. (2013). *Using multivariate statistics* (6th ed.). Allyn and Bacon.
- Tabak, C. (2016). *Klasik gitar öğretiminin makamsal içerikli etüt ve eserlerle uygulanabilirliği*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Malatya.
- Tan N. (2000). Atatürk ve Türk Halk Müziği. S. Turhan. (Ed), *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. (s. 82-91), (İkinci Basım), Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tarkum, E. (2018). Türk müziği ve batı müziğinin yapısal özellikleri ve çokseslilik açısından incelenmesi. *Trakya University Journal of Social Science*, 20(1), 31-43. <https://doi.org/10.26468/trakyasobed.437587>
- Tarman S. (2016). *Müzik Eğitiminin Temelleri*. (Geliştirilmiş İkinci Basım). Müzik eğitimi yayınları.
- Tennant, S. (1995). *Pumping nylon, the classical guitarist’s technique handbook*. USA: MCMXCV Alfred Publishing.
- Toptaş, B. (2012). *Halk türkülerinin sistematik olarak piyano eğitiminde kullanılması*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Malatya.
- Türkmen, E. F. (2010). Halk müziğindeki değişimler ve halk müziği eğitime etkileri. *Kuramsal Eğitimbilim Dergisi*, 3(2), 53-68.
- Tyler, J.& Sparks, P. (2002). *The Guitar and its Music: From the Renaissance to the Classical Era*. Oxford University Press
- Uçan A. (2012). *Eduard Zuckmayer ve Cumhuriyet Müzik Eğitimi*. (Birinci Basım). Müzik Eğitimi Yayınları.
- Uçan A. (2018). *Müzik Eğitimi*. (Geliştirilmiş Dördüncü Basım). Arkadaş Yayınları.

- Uludağ, A. K. (2012). *Gitar eğitiminde Türk müziği içerikli akor ve kadans kurulumlarına yönelik farklı akortlarda konumlandırmalar ve etkililik düzeyleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Malatya.
- Uluocak, S. (2015). Türkiye’de Cumhuriyet’in ilk elli yılında klasik gitar eğitimi: Paleologos ve öğrencileri, *Sahne ve Müzik*, (1), 60-80
- Uslu, M. (1998). Çalgı ve duygusal eğitim. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 10(10), 279-286.
- Yalçın G. (2004). *Halk müziğine dayalı gitar öğretimi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.
- Yapalı, Y. (2024). Dalcroze yaklaşımı ve eken çocukluk müzik eğitimi için önerileri. *Alanyazın*, 5(1), 57-69. <https://doi.org/10.59320/alanyazin.1406430>
- Yazıcıoğlu, Y. ve Erdoğan, S. (2011). *SPSS uygulamalı bilimsel araştırma yöntemleri* (Üçüncü Basım). Detay Yayıncılık.
- Yeprem, M. S. (2001). *Flamenko sanatı ve gitar: Gitar metodu*. Bemol Yayıncılık.
- Yeprem, M. S. (2007, Şubat). *Türk gitar müziği çalışmaları*. 2.Türkiye Gitar Buluşması [Konferans]. Bilkent Üniversitesi. Ankara.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri (sekizinci baskı). Seçkin Yayınları.
- Yokuş, H. (2005). *Ülkemizde Türk halk müziği kaynaklı piyano eserlerinin piyano eğitiminde uygulanabilirliğinin değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Bursa.
- Yöndem S. (1998). *Türkiye’deki mesleki müzik yüksek öğretim kurumlarında klasik gitara uyarlanmış türkü kaynaklı eğitim müziklerinin öğretiminde ve seslendiriminde karşılaşılan sorunlar ve çözüm önerileri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. Ankara.
- Yöre, S. (2012). Kırşehir yöresi halk müziği kültürünün kodları ve temsiliyeti. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 9(1), 563-584.
- Yücel, H. (2011). Türk halk müziği üzerine bir inceleme. *Akademik Bakış Dergisi*, 26(1), 1-13.

Westfall, P. H. & Henning, K. S. S. (2013). *Understanding advanced statistical methods* (Birinci Basım). Chapman & Hall/CRC.

İnternet Kaynakları

<https://www.klasikgitar.itu.edu.tr/wp>

https://www.klasikgitar.itu.edu.tr/?page_id=13

<http://www.ancientanatolia.blogspot.com>

<https://www.classicalguitarcorner.com/fundamentals-of-the-classical-guitar/>

<https://www.classicalguitaracademy.co.uk/apoyando-rest-stroke/>

https://bakhobi.blogspot.com/2021/01/gitarda-ileri-geri-vuruslar.html#google_vignette

<https://classicalguitarshed.com/pizzicato/>

EKLER

Ek 1. Performans Değerlendirme Formu

Hedef Davranış		Çok iyi (5)	İyi (4)	Orta (3)	Zayıf (2)	Hiç (1)	Ağırlıklı Ölçme Puanı
A-TEKNİK DEĞERLENDİRME	1- Ses Temizliği (Entonasyon)						
	2- Bağlı Çalma						
	3- Artikülasyon						
	4- Pozisyon Geçişlerinde Netlik						
	5- Akorlu Pozisyonlarda Ses Netliği						
	6- Bareli Pozisyonlarda Ses Netliği						
	7- Arpejlemelerde Netlik						
	8- Sağ Eli Doğru Kullanma						
	9- Sol Eli Doğru Kullanma						
	10- Doğru bir duate ile çalma						
B-MÜZİKAL DEĞERLENDİRME	11- Genel Tempoya Bağlı Kalma						
	12- Hız Terimlerine Bağlılık						
	13- Gürlük Terimlerine Bağlılık						
	14- Ezgi ve Eşlik ayırımını yapabilme						
	15- Cümleme						
	16- Ton üretme						
	17- Etkili seslendirme						
	18- Eser Bütünlüğü Koruma						

Ek 2. Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu

Görüşme Formu

Değerli klasik gitar öğrencileri, İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı'nda yürütmekte olduğum “Türkü Düzenlemelerine Yönelik Uygulamaların Klasik Gitar Performansına Etkisi” adlı doktora tez çalışmamın nicel verileri toplamak amacı ile tarafınıza uygulanan çalışma programına yönelik deneyimlerinizi ve fikirlerinizi anlamak amacı ile oluşturulan aşağıdaki soruları samimi ve açık ifadelerinizle cevaplandırmanızı rica ediyorum. İlginize şimdiden teşekkür ediyorum.

1. Türkü düzenlemelerine yönelik uygulamaları kapsayan çalışma programının, gitar çalma performansınız üzerindeki etkileri nelerdir?
2. Türkü düzenlemelerine yönelik uygulamaları kapsayan çalışma programının, sağ ve sol el teknik gelişiminize etkileri nelerdir?
3. Türkü düzenlemelerine yönelik uygulamaları kapsayan çalışma programının, müzikalitenize etkileri nelerdir?
4. Klasik gitar eğitiminde, türkü düzenlemeleriyle oluşturulan repertuvar ile Batı klasik gitar repertuvarı kullanım tercihinize yönelik öğrenci görüşleri nelerdir?

Ek 3. Etik Kurul İzni

T.C. İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ BİLİMSEL ARAŞTIRMA VE YAYIN ETİĞİ KURULU Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etik Kurulu			
Oturum Tarihi : 27-09-2024		Oturum Sayısı : 17	
Karar Sayısı : 25			
Etik Açından Uygun			
Çalışma Adı		Türkü düzenlemeleri ve Türk Halk müziği uygulamalarının gitar performansına etkisi: Bir karma yöntem araştırması	
Araştırmacılar		Doktora Öğrencisi Mehmet kaya (Yürütücü)	
Başkan		Prof.Dr. EMİN ÇELEBİ	
Kurul Üyeleri			
Kullanıcı pınar özbay		Prof.Dr. Yusuf BATAR	
Prof.Dr. Mehmet ÖNAL		Prof.Dr. Bilal ALTAY	
Prof.Dr. Mehmet GÜNGÖR		Prof.Dr. Süleyman ÇALDAK	
Prof.Dr. Lutfiye ÖZDEMİR			

Ek 4. Uzman Onay Formu

UZMAN ONAY FORMU

Sayın hocam, İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı programında Prof. Dr. Engin Gürpınar danışmanlığında “Türkü düzenlemelerine yönelik uygulamaların klasik gitar performansına etkisi” başlıklı doktora tez sürecinin tez yazım dönemindeyim. Deney sürecinde, İnönü Üniversitesi Müzik Öğretmenliği gitar öğrencilerine uygulanmak üzere 5 alıştırma, 5 etüt ve 5 türkü düzenlemesi hazırlanmıştır. Toplamda 10 hafta sürecek olan deney süreci öntest–sontest, alıştırma-etüt-türkü düzenlemesi ve yarı yapılandırılmış görüşme formu uygulamalarından oluşacaktır. Araştırmanın nicel boyutunu oluşturacak bu süreci anlamak için hem hazırlanan düzenleme ve etütlerin araştırma için uygunluğunu hem de etüt ve düzenlemeler için hazırlanan performans değerlendirme formunu değerlendirmek üzere uzman olarak görüşlerinize ihtiyaç duymaktayım. Hazırlanan etüt ve düzenlemelerin notaları ektedir. Değerli vaktinizi ayırdığınız için çok teşekkür ederim.

1.Düzenleme “Sürgün”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
1.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
2.Düzenleme “Askaroz Deresi”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
2.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
3.Düzenleme “Uzun İnce Bir Yoldayım”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
3.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
4.Düzenleme “Deriko”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
4.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
5.Düzenleme “Kafkas Türküsü”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
5.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
Uygun değil veya düzeltilmeli kutucuklarının işaretlenmesi durumunda lütfen önerileri yazınız.			

Adı Soyadı: Doç. Dr. Cem ÇELİKSİRT

Tarih : 12/10/2024

Adres : Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı /Ankara

UZMAN ONAY FORMU

Sayın hocam, İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı programında Prof. Dr. Engin Gürpınar danışmanlığında “Türkü düzenlemelerine yönelik uygulamaların klasik gitar performansına etkisi” başlıklı doktora tez sürecinin tez yazım dönemindeyim. Deney sürecinde, İnönü Üniversitesi Müzik Öğretmenliği gitar öğrencilerine uygulanmak üzere 5 alıştırma, 5 etüt ve 5 türkü düzenlemesi hazırlanmıştır. Toplamda 10 hafta sürecek olan deney süreci öntest–sontest, alıştırma-etüt-türkü düzenlemesi ve yarı yapılandırılmış görüşme formu uygulamalarından oluşacaktır. Araştırmanın nicel boyutunu oluşturacak bu süreci anlamak için hem hazırlanan düzenleme ve etütlerin araştırma için uygunluğunu hem de etüt ve düzenlemeler için hazırlanan performans değerlendirme formunu değerlendirmek üzere uzman olarak görüşlerinize ihtiyaç duymaktayım. Hazırlanan etüt ve düzenlemelerin notaları ektedir. Değerli vaktinizi ayırdığınız için çok teşekkür ederim.

1.Düzenleme “Sürgün”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
1.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
2.Düzenleme “Askaroz Deresi”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
2.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
3.Düzenleme “Uzun İnce Bir Yoldayım”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
3.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
4.Düzenleme “Deriko”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
4.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
5.Düzenleme “Kafkas Türküsü”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
5.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
Uygun değil veya düzeltilmeli kutucuklarının işaretlenmesi durumunda lütfen önerileri yazınız.			

Adı Soyadı: Doç. Dr. Mehmet ÖZKANOĞLU

Tarih : 10/10/2024

Adres : Mersin Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları /Mersin

UZMAN ONAY FORMU

Sayın hocam, İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı programında Prof. Dr. Engin Gürpınar danışmanlığında “Türkü düzenlemelerine yönelik uygulamaların klasik gitar performansına etkisi” başlıklı doktora tez sürecinin tez yazım dönemindeyim. Deney sürecinde, İnönü Üniversitesi Müzik Öğretmenliği gitar öğrencilerine uygulanmak üzere 5 alıştırma, 5 etüt ve 5 türkü düzenlemesi hazırlanmıştır. Toplamda 10 hafta sürecek olan deney süreci öntest–sontest, alıştırma-etüt-türkü düzenlemesi ve yarı yapılandırılmış görüşme formu uygulamalarından oluşacaktır. Araştırmanın nicel boyutunu oluşturacak bu süreci anlamak için hem hazırlanan düzenleme ve etütlerin araştırma için uygunluğunu hem de etüt ve düzenlemeler için hazırlanan performans değerlendirme formunu değerlendirmek üzere uzman olarak görüşlerinize ihtiyaç duymaktayım. Hazırlanan etüt ve düzenlemelerin notaları ektedir. Değerli vaktinizi ayırdığınız için çok teşekkür ederim.

1.Düzenleme “Sürgün”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
1.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
2.Düzenleme “Askaroz Deresi”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
2.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
3.Düzenleme “Uzun İnce Bir Yoldayım”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
3.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
4.Düzenleme “Deriko”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
4.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
5.Düzenleme “Kafkas Türküsü”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
5.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
Uygun değil veya düzeltilmeli kutucuklarının işaretlenmesi durumunda lütfen önerileri yazınız.			

Adı Soyadı: Doç. Dr. Muhittin ÖZDEMİR

Tarih : 11/10/2024

Adres : Namık Kemal Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı /Tekirdağ

UZMAN ONAY FORMU

Sayın hocam, İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı programında Prof. Dr. Engin Gürpınar danışmanlığında “Türkü düzenlemelerine yönelik uygulamaların klasik gitar performansına etkisi” başlıklı doktora tez sürecinin tez yazım dönemindeyim. Deney sürecinde, İnönü Üniversitesi Müzik Öğretmenliği gitar öğrencilerine uygulanmak üzere 5 alıştırma, 5 etüt ve 5 türkü düzenlemesi hazırlanmıştır. Toplamda 10 hafta sürecek olan deney süreci öntest–sontest, alıştırma-etüt-türkü düzenlemesi ve yarı yapılandırılmış görüşme formu uygulamalarından oluşacaktır. Araştırmanın nicel boyutunu oluşturacak bu süreci anlamak için hem hazırlanan düzenleme ve etütlerin araştırma için uygunluğunu hem de etüt ve düzenlemeler için hazırlanan performans değerlendirme formunu değerlendirmek üzere uzman olarak görüşlerinize ihtiyaç duymaktayım. Hazırlanan etüt ve düzenlemelerin notaları ektedir. Değerli vaktinizi ayırdığınız için çok teşekkür ederim.

1.Düzenleme “Sürgün”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
1.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
2.Düzenleme “Askaroz Deresi”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
2.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
3.Düzenleme “Uzun İnce Bir Yoldayım”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
3.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
4.Düzenleme “Deriko”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
4.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
5.Düzenleme “Kafkas Türküsü”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
5.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
Uygun değil veya düzeltilmeli kutucuklarının işaretlenmesi durumunda lütfen önerileri yazınız.			

Adı Soyadı: Prof. Dr. Onur ZAHAL

Tarih : 12/10/2024

Adres : İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi /Malatya

UZMAN ONAY FORMU

Sayın hocam, İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı programında Prof. Dr. Engin Gürpınar danışmanlığında “Türkü düzenlemelerine yönelik uygulamaların klasik gitar performansına etkisi” başlıklı doktora tez sürecinin tez yazım dönemindeyim. Deney sürecinde, İnönü Üniversitesi Müzik Öğretmenliği gitar öğrencilerine uygulanmak üzere 5 alıştırma, 5 etüt ve 5 türkü düzenlemesi hazırlanmıştır. Toplamda 10 hafta sürecek olan deney süreci öntest–sontest, alıştırma-etüt-türkü düzenlemesi ve yarı yapılandırılmış görüşme formu uygulamalarından oluşacaktır. Araştırmanın nicel boyutunu oluşturacak bu süreci anlamak için hem hazırlanan düzenleme ve etütlerin araştırma için uygunluğunu hem de etüt ve düzenlemeler için hazırlanan performans değerlendirme formunu değerlendirmek üzere uzman olarak görüşlerinize ihtiyaç duymaktayım. Hazırlanan etüt ve düzenlemelerin notaları ektedir. Değerli vaktinizi ayırdığınız için çok teşekkür ederim.

1.Düzenleme “Sürgün”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
1.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
2.Düzenleme “Askaroz Deresi”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
2.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
3.Düzenleme “Uzun İnce Bir Yoldayım”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
3.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
4.Düzenleme “Deriko”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
4.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
5.Düzenleme “Kafkas Türküsü”	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
5.Etüt	UYGUN X	UYGUN DEĞİL ☐	DÜZELTİLMELİ ☐
Uygun değil veya düzeltilmeli kutucuklarının işaretlenmesi durumunda lütfen önerileri yazınız.			

Adı Soyadı: Öğr. Gör. Utku ÖZKANOĞLU

Tarih : 13/10/2024

Adres : Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarı / Antalya

Ek 5. Düzenleme/Uyarlama ve Etütler

Sürgün

Beste: Zülfü Livaneli

Düz. Mehmet Kaya

8

8

16

24

32

40

48

52

55

58

Sürgün Etüt

Mehmet Kaya

The musical score for 'Sürgün Etüt' is written on a single treble clef staff in 3/4 time. The piece consists of 25 measures. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of four or six. Slurs are used to group measures, and there are several repeat signs. Measures 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22, and 25 are marked with a small '8' below the staff, possibly indicating a specific fingering or a measure count. The piece concludes with a double bar line and a final chord in the 25th measure.

Uzun İnce Bir Yoldayım

Beste: Aşık Veysel

Düz. Mehmet Kaya

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 80. The score is written for a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The piece is divided into measures, with measure numbers 1, 4, 8, 12, 16, 20, 24, 28, 32, 36, and 40 indicated. The score ends with a double bar line.

Uzun İnce Bir Yoldayım Etüt

Mehmet KAYA

$\text{♩} = 80$

6

10

14

18

22

26

30

34

Kafkas Halk Şarkısı

Beste: Şeyh Şamil

Düz. Çağdaş ÜSTÜNTAŞ
Rev. Mehmet KAYA

The musical score is written in 4/4 time and consists of four staves. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with numerous triplet markings (indicated by a '3' over a bracket). The bass line consists of sustained notes, often with a '3' marking, suggesting a triplet rhythm. The score includes a repeat sign at measure 4, a 'Fine' marking at measure 8, and a final double bar line with a repeat sign at measure 12.

Staff 1: Measures 1-3. Melody starts with a triplet of eighth notes, followed by a triplet of sixteenth notes, and then a triplet of eighth notes. The bass line has a triplet of eighth notes.

Staff 2: Measures 4-7. Measure 4 is a repeat of measure 1. Measures 5-7 continue the triplet pattern in the melody and bass line.

Staff 3: Measures 8-11. Measure 8 is marked 'Fine' and includes a repeat sign. Measures 9-11 continue the triplet pattern.

Staff 4: Measures 12-15. Measure 12 is marked with a repeat sign. Measures 13-15 continue the triplet pattern, ending with a final double bar line and a repeat sign.

kafkas türküsü için etüt

Mehmet KAYA

$\text{♩} = 80$

8 p

6

12

18

24

30

Deriko

Anonim

Düz: Mehmet Kaya

♩ = 90

8 *p*

5 *p*

10 *p*

14 *p*

20 *p*

26 *p*

33 *p*

40 *p*

47 *p*

54

Askaroz Deresi

Anonim

Düz. Mehmet Kaya

The musical score is written in 8/8 time and consists of 56 measures. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line is a steady eighth-note accompaniment. Various musical ornaments and dynamics are used throughout the piece.

Measures 1-6: The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note with a grace note (marked ④), an eighth note with a grace note (marked ③), and a quarter note with a grace note (marked ②). The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line consists of eighth notes. Dynamics include *p* (piano) and *i* (pizzicato).

Measures 7-13: The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line remains steady. Dynamics include *p* and *i*.

Measures 14-19: The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line remains steady. Dynamics include *p* and *i*.

Measures 20-25: The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line remains steady. Dynamics include *p* and *i*.

Measures 26-32: The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line remains steady. Dynamics include *p* and *i*.

Measures 33-38: The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line remains steady. Dynamics include *p* and *i*.

Measures 39-44: The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line remains steady. Dynamics include *p* and *i*.

Measures 45-49: The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line remains steady. Dynamics include *p* and *i*.

Measures 50-55: The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line remains steady. Dynamics include *p* and *i*.

Measures 56-58: The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line remains steady. Dynamics include *p* and *i*.

Askaroz Deresi Etüt

Mehmet KAYA

Musical score for "Askaroz Deresi Etüt" by Mehmet KAYA. The score is written in 5/8 time and consists of 40 measures. It features a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The piece includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (p, i, m, a). Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles. The score is divided into systems of five measures each, with measure numbers 5, 9, 14, 19, 24, 29, 34, and 39 marking the beginning of new systems.

Ek 6. Öntest Eserleri

11

Allegro

7 *f*

poco ritenuto

p *f*

mf

mf

cresc. *f*

mf

poco ritenuto *p*

30703

CAPRICCIO

Mauro GIULIANI
(1780 - 1840)

Allegro

89. *p m i m p i p m p i p m*

4 4 1

p i m i a i a i m i

3 7 2 7

4 2 1 2 4 4 1

3 7 4 2 3

Cl 0

1 1 4 1 4

C I

Poco rit.

a tempo

Ek 7. Sontest Eserleri

Sor, Op.60.

Cette leçon a pour but la fixité du doigt sur le quel est basée l'exécution d'un passage.

Nr. 20.

The musical score for Sor's Op. 60, No. 20, is a technical exercise consisting of ten staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The piece is characterized by a continuous eighth-note pattern. Fingerings are indicated by numbers 0-4 above the notes. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff includes a repeat sign and a key signature change to G major. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign, with the word "Fine." written at the end of the second staff.

[illegible]

Varyasyon I

87

a i m i a i m i

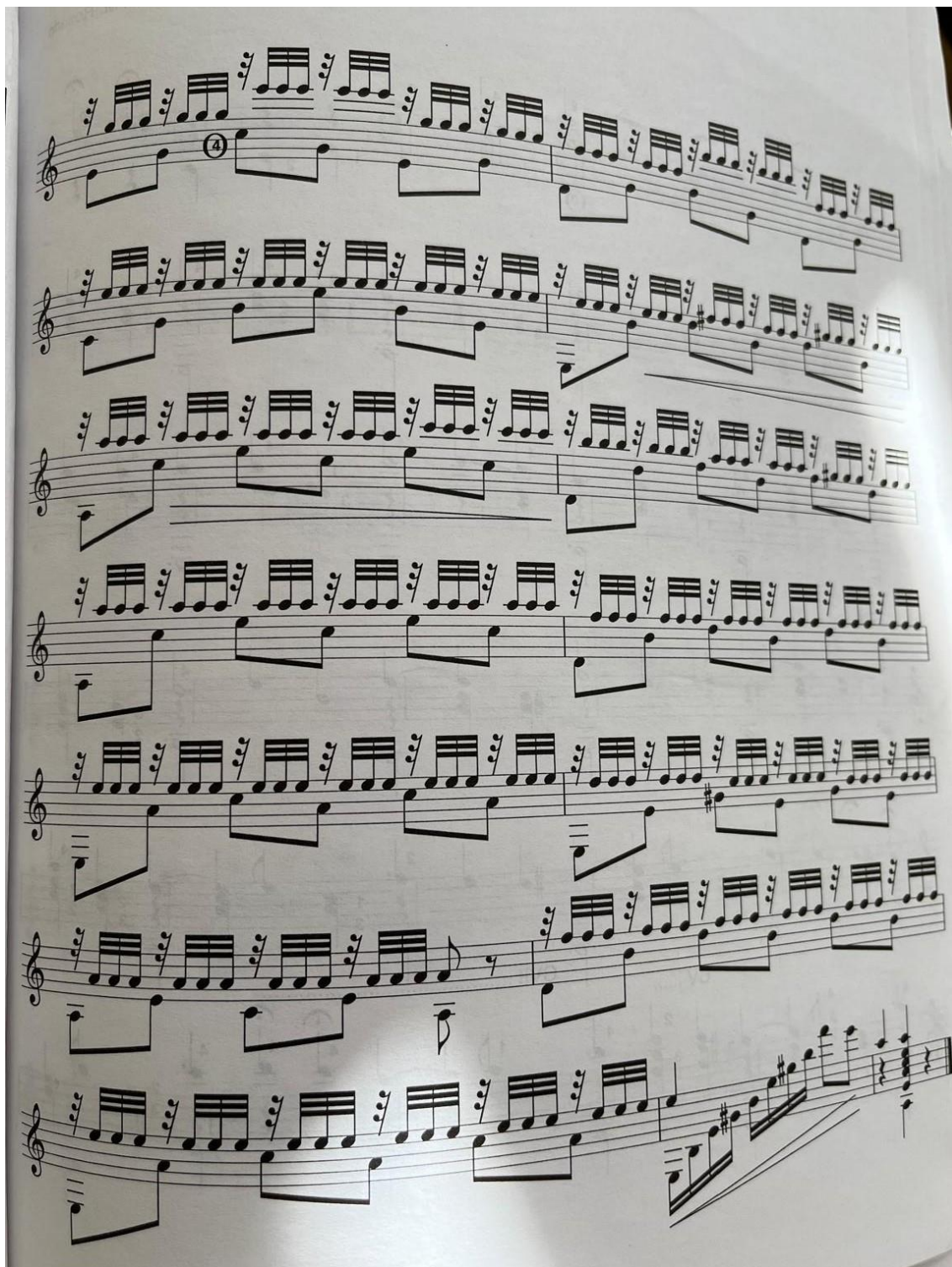
P i a i

4

Varyasyon 2

p a m i p a m i

The musical score is written on seven staves in 3/4 time. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. The first staff includes the lyrics 'p a m i p a m i' above the notes. The piece features a variety of rhythmic patterns, including continuous sixteenth-note runs and more complex syncopated rhythms. A double bar line with repeat dots appears at the end of the fifth staff. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.



Ek 8. Ders Planı

Haftalık Ders Planı	
Hafta	1.Hafta
Süre	40'+40'+40'
Konu	1.Alıştırma ve 1. Etütün çalışılması
Kazanımlar	Tremolo tekniğini uygular. Arpej Tekniğini uygular. Bas partiyi kavrar.
Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri	Gösterip yapma Soru- Cevap Dinleme, Anlatım Bireysel Çalışma
Araç - Gereç	Gitar, Ayaklık, Nota Sehпасı, Ses ve Görüntü Kayıt Cihazı
Öğrenme-Öğretme Süreci	Öğrencilere dağıtılan birinci alıştırmanın notaları deşifre edilerek parmakların ısınması sağlanır. Bir süre bu alıştırma çalışıldıktan sonra birinci etütün notaları dağıtılarak deşifre yapılır. Burada kazandırılmaya çalışılan tremolo tekniğine yönelik sağ elin nasıl kullanılacağına yönelik açıklamalar yapılır. Tek tek öğrenciler dinlenilerek tekniklere yönelik yorumlar yapılır. Gerekli durumda düzeltmeler ve öneriler verilir.

Haftalık Ders Planı	
Hafta	2. Hafta
Süre	40'+40'+40'
Konu	Sürgün eseri gitar düzenlemesi
Kazanımlar	Arpej, Triando, Apoyando, Tremolo, Glissendo, Bare tekniklerini uygular.
Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri	Gösterip yapma Soru- Cevap Dinleme, Anlatım Bireysel Çalışma
Araç - Gereç	Gitar, Ayaklık, Nota Sehpaı, Ses ve Görüntü Kayıt Cihazı
Öğrenme-Öğretme Süreci	Geçen hafta çalınan etüt tekrar çalınarak parmakların ısınması sağlanır. Öğrencilere türkü düzenlemesi dağıtılarak deşifre yapılır. Eser içinde kullanılan Arpej, Triando, Apoyando, Tremolo, Glissendo, Bare gibi tekniklere yönelik açıklamalar yapılır ve çalarak örneklemeler yapılırTek tek öğrenciler dinlenilerek tekniklere yönelik yorumlar yapılır. Gerekli durumda düzeltmeler ve öneriler verilir.

Haftalık Ders Planı	
Hafta	3. Hafta
Süre	40'+40'+40'
Konu	2.Alıştırma ve 2. Etüt
Kazanımlar	Arpej, Triando, Apoyando, Tremolo, Glissendo, Bare tekniklerini uygular. Cümlelemeye önem gösterir. Bareli pozisyonları temiz basar.
Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri	Gösterip yapma Soru- Cevap Dinleme, Anlatım Bireysel Çalışma
Araç - Gereç	Gitar, Ayaklık, Nota Sehpası, Ses ve Görüntü Kayıt Cihazı
Öğrenme-Öğretme Süreci	Öğrencilere dağıtılan ikinci alıştırmanın notaları deşifre edilerek parmakların ısınması sağlanır. Geçen hafta çalınan türkü düzenlemesine yönelik ses-görüntü kaydı yapılır. Kayıt işleri bittikten sonra ikinci etüdün notaları dağıtılarak deşifre yapılır. Burada kazandırılmaya çalışılan teknik ve müzikal kazanımlara yönelik bilgiler verilir. Gösterip yapma tekniği kullanılarak örnekler verilirTek tek öğrenciler dinlenilerek tekniklere yönelik yorumlar yapılır. Gerekli durumda düzeltmeler ve öneriler verilir.

Haftalık Ders Planı	
Hafta	4. Hafta
Süre	40'+40'+40'
Konu	Kafkas Türküsü eseri gitar düzenlemesi
Kazanımlar	Triando, Apoyando ve Legato tekniklerini uygular. Ezgi ve eşlik ayrımını yapabilir. Etkili seslendirir.
Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri	Gösterip yapma Soru- Cevap Dinleme, Anlatım Bireysel Çalışma
Araç - Gereç	Gitar, Ayaklık, Nota Sehпасı, Ses ve Görüntü Kayıt Cihazı
Öğrenme-Öğretme Süreci	Geçen hafta çalınan etüt tekrar çalınarak parmakların ısınması sağlanır. Öğrencilere türkü düzenlemesi dağıtılarak deşifre yapılır. Eser içinde kullanılan Triando, Apoyando ve Legato, Ezgi ve eşlik ayrımı, Etkili seslendirme gibi teknik ve müzikal kazanımlara yönelik açıklamalar yapılır ve çalarak örneklemeler yapılır. Tek tek öğrenciler dinlenilerek tekniklere yönelik yorumlar yapılır. Gerekli durumda düzeltmeler ve öneriler verilir.

Haftalık Ders Planı	
Hafta	5. Hafta
Süre	40'+40'+40'
Konu	3.Alıştırma ve 3. Etüt
Kazanımlar	5/8 ritmik yapıyı kavrar. Legato tekniğini uygular. Sağ el arpej tekniğini uygular. Hız terimlerine bağlı kalır.
Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri	Gösterip yapma Soru- Cevap Dinleme, Anlatım Bireysel Çalışma
Araç - Gereç	Gitar, Ayaklık, Nota Sehpaı, Ses ve Görüntü Kayıt Cihazı
Öğrenme-Öğretme Süreci	Öğrencilere dağıtılan üçüncü alıştırmanın notaları deşifre edilerek parmakların ısınması sağlanır. Geçen hafta çalınan türkü düzenlemesine yönelik ses-görüntü kaydı yapılır. Kayıt işleri bittikten sonra üçüncü etüdün notaları dağıtılarak deşifre yapılır. Burada kazandırılmaya çalışılan teknik ve müzikal kazanımlara yönelik bilgiler verilir. Gösterip yapma tekniğı kullanılarak örnekler verilir,Tek tek öğrenciler dinlenilerek teknik ve müzikaliteye yönelik yorumlar yapılır. Gerekli durumda düzeltmeler ve öneriler verilir.

Haftalık Ders Planı	
Hafta	6. Hafta
Süre	40'+40'+40'
Konu	Askaroz deresi eseri gitar düzenlemesi
Kazanımlar	5/8 ritmik yapıyı kavrar. Legato tekniğini uygular. Sağ el arpej tekniğini uygular.
Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri	Gösterip yapma Soru- Cevap Dinleme, Anlatım Bireysel Çalışma
Araç - Gereç	Gitar, Ayaklık, Nota Sehpaı, Ses ve Görüntü Kayıt Cihazı
Öğrenme-Öğretme Süreci	Geçen hafta çalınan etüt tekrar çalınarak parmakların ısınması sağlanır. Öğrencilere türkü düzenlemesi dağıtılarak deşifre yapılır. Eser içinde kullanılan teknik ve müzikal kazanımlara yönelik açıklamalar yapılır ve çalarak örneklemeler yapılır. Tek tek öğrenciler dinlenilerek tekniklere yönelik yorumlar yapılır. Gerekli durumda düzeltmeler ve öneriler verilir.

Haftalık Ders Planı	
Hafta	7. Hafta
Süre	40'+40'+40'
Konu	4.Alıştırma ve 4. Etüt
Kazanımlar	Arpej, Triando, Kampana ve legato tekniklerini uygular. Doğru duate kullanır.
Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri	Gösterip yapma Soru- Cevap Dinleme, Anlatım Bireysel Çalışma
Araç - Gereç	Gitar, Ayaklık, Nota Sehпасı, Ses ve Görüntü Kayıt Cihazı
Öğrenme-Öğretme Süreci	Öğrencilere dağıtılan dördüncü alıştırmanın notaları deşifre edilerek parmakların ısınması sağlanır. Geçen hafta çalınan türkü düzenlemesine yönelik ses-görüntü kaydı yapılır. Kayıt işleri bittikten sonra üçdördüncü etüdün notaları dağıtılarak deşifre yapılır. Burada kazandırılmaya çalışılan teknik ve müzikal kazanımlara yönelik bilgiler verilir. Gösterip yapma tekniği kullanılarak örnekler verilir, Tek tek öğrenciler dinlenilerek teknik ve müzikaliteye yönelik yorumlar yapılır. Gerekli durumda düzeltmeler ve öneriler verilir.

Haftalık Ders Planı	
Hafta	8. Hafta
Süre	40'+40'+40'
Konu	Uzun İnce Bir Yoldayım eseri gitar düzenlemesi
Kazanımlar	Arpej, Akor Kırma, Triando, Apoyando, Flajöle ve Kampana tekniklerini uygular. Ton üretebilir. Ezgiyi ve eşliği bağlı çalar.
Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri	Gösterip yapma Soru- Cevap Dinleme, Anlatım Bireysel Çalışma
Araç - Gereç	Gitar, Ayaklık, Nota Sehпасı, Ses ve Görüntü Kayıt Cihazı
Öğrenme-Öğretme Süreci	Geçen hafta çalınan etüt tekrar çalınarak parmakların ısınması sağlanır. Öğrencilere türkü düzenlemesi dağıtılarak deşifre yapılır. Eser içinde kullanılan teknik ve müzikal kazanımlara yönelik açıklamalar yapılır ve çalarak örneklemeler yapılır. Tek tek öğrenciler dinlenilerek tekniklere yönelik yorumlar yapılır. Gerekli durumda düzeltmeler ve öneriler verilir.

Haftalık Ders Planı	
Hafta	9. Hafta
Süre	40'+40'+40'
Konu	5. Alıştırma ve 5. Etüt
Kazanımlar	Triando ve legato tekniklerini uygular. Doğru duate kullanır.
Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri	Gösterip yapma Soru- Cevap Dinleme, Anlatım Bireysel Çalışma
Araç - Gereç	Gitar, Ayaklık, Nota Sehpaı, Ses ve Görüntü Kayıt Cihazı
Öğrenme-Öğretme Süreci	Öğrencilere dağıtılan beşinci alıştırmanın notaları deşifre edilerek parmakların ısınması sağlanır. Geçen hafta çalınan türkü düzenlemesine yönelik ses-görüntü kaydı yapılır. Kayıt işleri bittikten sonra beşinci etüdün notaları dağıtılarak deşifre yapılır. Burada kazandırılmaya çalışılan teknik ve müzikal kazanımlara yönelik bilgiler verilir. Gösterip yapma tekniğı kullanılarak örnekler verilir, Tek tek öğrenciler dinlenilerek teknik ve müzikaliteye yönelik yorumlar yapılır. Gerekli durumda düzeltmeler ve öneriler verilir.

Haftalık Ders Planı	
Hafta	10. Hafta
Süre	40'+40'+40'
Konu	Driko eseri gitar düzenlemesi
Kazanımlar	Kampana, Legato, Triando, Arpej, Kesik Çalma (stacato) tekniklerini uygular.Pozisyon geçişlerini temiz yapar.
Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri	Gösterip yapma Soru- Cevap Dinleme, Anlatım Bireysel Çalışma
Araç - Gereç	Gitar, Ayaklık, Nota Sehpaı, Ses ve Görüntü Kayıt Cihazı
Öğrenme-Öğretme Süreci	Geçen hafta çalınan etüt tekrar çalınarak parmakların ısınması sağlanır. Öğrencilere türkü düzenlemesi dağıtılarak deşifre yapılır. Eser içinde kullanılan teknik ve müzikal kazanımlara yönelik açıklamalar yapılır ve çalarak örneklemeler yapılır. Tek tek öğrenciler dinlenilerek tekniklere yönelik yorumlar yapılır. Gerekli durumda düzeltmeler ve öneriler verilir.

Ek 9. Örnek Ders Görüntüleri