



T.C.

NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR ANABİLİM DALI

MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI

**TÜRK MÜZİĞİ SOLO SES İCRACILIĞINDA ÜSLUP VE
TAVIR İLE İLGİLİ ÖĞRENCİ ALGILARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Abidin ÖZPEK

Danışman

Doç. Aycan ÖZÇİMEN

Konya 2018

T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI

**TÜRK MÜZİĞİ SOLO SES İCRACILIĞINDA ÜSLUP
VE TAVIR İLE İLGİLİ ÖĞRENCİ ALGILARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Abidin ÖZPEK

Danışman

Doç. Aycan ÖZÇİMEN

Konya 2018



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin	Adı Soyadı	Abidin ÖZPEK
	Numarası	148309021010
	Ana Bilim Dalı	GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ A.B.D.
	Bilim Dalı	MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tezin Adı	TÜRK MÜZİĞİ SOLO SES İCRACILIĞINDA ÜSLUP VE TAVIR İLE İLGİLİ ÖĞRENCİ ALGILARI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

08./05./2018

Öğrencinin
Adı Soyadı İmzası
Abidin ÖZPEK



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Abidin ÖZPEK
	Numarası	148309021010
	Ana Bilim Dalı	GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ A.B.D.
	Bilim Dalı	MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Doç. Aycan ÖZÇİMEN
	Tezin Adı	TÜRK MÜZİĞİ SOLO SES İCRACILIĞINDA ÜSLUP VE TAVIR İLE İLGİLİ ÖĞRENCİ ALGILARI

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavr ile İlgili Öğrenci Algıları başlıklı bu çalışma 08/ 05/2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

	Ünvanı Adı Soyadı	İmza
Danışman	Doç. Aycan ÖZÇİMEN	
Jüri Üyesi	Doç. Dr. H. Serdar ÇAKIRER	
Jüri Üyesi	Doç. Dr. Sühan İRDEN	



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Abidin ÖZPEK
	Numarası	148309021010
	Ana Bilim Dalı	GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ A.B.D.
	Bilim Dalı	MÜZİK EĞİTİM BİLİM DALI
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Doç. Aycan ÖZÇİMEN
	Tezin Adı	TÜRK MÜZİĞİ SOLO SES İCRACILIĞINDA ÜSLUP VE TAVIR İLE İLGİLİ ÖĞRENCİ ALGILARI

ÖZET

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrenci algılarını belirlemeyi amaçlayan bu araştırma nicel verilere dayalı genel tarama modelinde ve ilişkisel tarama modelinde bir araştırmadır. Araştırmanın evrenini; ülkemizde konservatuar alanında köklü bir geçmişe sahip olan üniversitelerden Selçuk Üniversitesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi ve Ege Üniversitesi Devlet Konservatuarlarında Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersini alan öğrenciler oluşturmaktadır. Araştırmada Selçuk Üniversitesi (n=29) ve Afyon Kocatepe Üniversitesi (n=30) öğrenci sayıları az olduğu için öğrencilerin tamamına ulaşılmaya çalışılmıştır. Diğer üniversitelerde oransal olarak belirlenmiştir. İstanbul Teknik Üniversitesi (n=69) ve Ege Üniversitesi (n=71) Devlet Konservatuarlarında Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersini alan öğrenciler evrenden yansız olarak basit tesadüfi örnekleme alma yöntemiyle ve tabakalı örnekleme alma yöntemiyle seçilmiştir. Araştırmada kullanılmak üzere Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersi algı ölçeği geliştirilmiştir. Ölçek geliştirilmeden önce açıcı ve doğrulayıcı faktör analizleri yapılmıştır. Geçerlik ve güvenirlik analizleri yapıldıktan sonra anket uygulamasına geçilmiştir.

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrenci algılarında hazırlık çalışmaları algılarının yüksek düzeyde olduğu, eserlere ilişkin algı düzeylerinin düşük, orta ve yüksek düzeyde olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Solo Ses İcracılığı, Üslup, Tavır, Algı



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Abidin ÖZPEK
	Numarası	148309021010
	Ana Bilim Dalı	GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ A.B.D.
	Bilim Dalı	MÜZİK EĞİTİM BİLİM DALI
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Doç. Aycan ÖZÇİMEN
	Tezin İngilizce Adı	STUDENT PERCEPTIONS ABOUT STYLE AND ATTITUDE IN TURKISH MUSIC SOLO VOICE PERFORMANCE

SUMMARY

This research aimed to determine student perceptions about style and attitude in Turkish music solo voice performance. This research is a research in the general screening model and relational screening model based on quantitative data. The universe of this research; the students who have taken a style and attitude course in Turkish music solo voice performance in Selçuk University, Afyon Kocatepe University, Istanbul Technical University and Ege University State Conservatory from the universities which have a long history in the conservatory area of our country. Selçuk University (n = 29) and Afyon Kocatepe University (n = 30) were trying to reach all of the students because the number of students was few. It is proportionally determined at other universities. The students who attended the style and attitude course in Turkish music solo voice performances at Istanbul Technical University (n = 69) and Ege University (n = 71) State Conservatory were selected by simple random random sampling method and layered sampling method. The perception scale of style and attitude lesson was developed in Turkish music solo voice performance for use in the research. Explanatory and confirmatory factor analyzes were performed before the scale was developed. After analyzing the validity and reliability, the survey application was started. Preparatory studies on student perceptions about style and attitude in Turkish music solo voice performance have been achieved at a high level and perception levels of the works are low, medium and high level.

Key Words: Turkish Music, Solo Sound Progression, Style, Attitude, Perception

ÖNSÖZ

Türk müziği solo ses icracılığında Üslup ve tavır ile ilgili öğrenci algılarını belirlemeyi amaçlayan bu araştırma sürecinde bana ışık tutan ve yol gösteren danışman hocam sayın Doç. Aycan ÖZÇİMEN'e, lisans öğrenimim sırasında da desteklerini üzerimden hiç esirgemeyen çok değerli hocam Doç. Dr. Sühan İRDEN'e, yüksek lisans tez aşamasında engin bilgi ve tecrübeleriyle yardımlarını esirgemeyen sayın hocalarım Prof. Dr. Gülçin Yahya KAÇAR, Doç Dr. Serda Türkel Oter, Doç. Dr. H. Serdar ÇAKIRER'e, saygıdeğer babam Mustafa NALÇACI'ya sevgili eşim K. Fatma ÖZPEK'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Mayıs, 2018 KONYA

Abidin ÖZPEK

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....	ii
YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU	iii
ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	v
SUMMARY	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar LİSTESİ.....	x
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xiii
KISALTMALAR ve SİMGELER LİSTESİ.....	xiv
BÖLÜM I.....	1
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Amacı	3
1.2. Problem Cümlesi	3
1.3. Alt Problemler	3
1.4. Araştırmanın Önemi	4
1.5. Araştırmanın Varsayımları	4
1.6. Araştırmanın Sınırlılıkları	4
II. BÖLÜM	5
2.1. Üslup ve Tavrı Kavramları.....	5
2.1.1. Üslup Nedir	5
2.1.2. Tavrı Nedir ?	7
2.1.3. Üslup ve Tavrı Kavramlarının Tarihsel Gelişimi.....	8
2.1.4. Üslup ve Tavrı Kavramlarının Türleri	9
2.1.4.1. Dinî Eserlerde Üslup	9

2.1.4.2. Klasik Eserlerde Üslup.....	10
2.1.4.3. Klasik Sonrası Eserlerde Üslup.....	11
2.1.5. Tavrı Kavramının Türleri.....	15
2.1.5.1. Hafız Tavrı	15
2.1.5.1.1. Hafız Burhan	17
2.1.5.1.2. Hafız Kemal	18
2.1.5.1.3. Hafız Sami.....	19
2.1.5.1.4. Sadeddin Kaynak	24
2.1.5.1.5. Kani Karaca.....	28
2.1.5.2. Klasik Tavrı.....	30
2.1.5.2.1. Dinî Mûsikî Eğitimi Almış Kişilerde Klasik Tavrı.....	31
2.1.5.2.1.1. Bekir Sıtkı Sezgin	31
2.1.5.2.2. Dinî Mûsikî Eğitimi Almamış Kişilerde Klasik Tavrı.....	35
2.1.5.2.2.1. Alaeddin Yavaşca.....	35
2.1.5.2.2.2. Meral Uğurlu Tavrı	39
2.1.5.3. Çağdaş Tavrı	40
2.1.5.3.1. Münir Nureddin Selçuk.....	40
2.1.5.3.2. Sabite Tur Gülerman Tavrı	40
2.1.5.4. Günümüzde Devamlılığı Olan İcralar	43
2.1.5.4.1. Ziya Taşkent.....	45
2.1.5.4.2. Zekai Tunca.....	45
2.1.5.4.3. Elif Güreşçi Çiftçioğlu	46
2.1.5.4.4. Bahadır Özüşen	47

2.1.6. Solo Ses İcrasında Tavrı Belirleyen Unsurlar	47
2.1.6.1. Ses İcrası Eğitim Süreci	47
2.1.6.2. Nüans ve Süslemelerin Belirleyiciliği.....	50
2.1.6.3. Güftenin Nüans, Süsleme ve Tavıra Etkisi	53
2.1.6.4. Eserlere İlişkin Ses Kayıtlarının Tavır Üzerindeki Etkisi.....	56
III BÖLÜM.....	59
YÖNTEM.....	59
3.1. Araştırma Modeli	59
3.2. Evren ve Örneklem	60
3.3. Örneklem Özellikleri.....	63
3.4. Veri Toplama Aracı.....	64
3.5. Verilerin Çözümü.....	69
IV BÖLÜM	73
BULGULAR ve YORUM.....	73
4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	73
4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar	86
4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar	88
4.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	89
4.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	90
4.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	91
V BÖLÜM.....	93
SONUÇ ve ÖNERİLER.....	93
5.1. Sonuç.....	93
5.2. Öneriler	97
KAYNAKLAR	99

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. Evren ve Örneklem Dağılım Tablosu	62
Tablo 2. Araştırmaya Katılan Öğrencilerin Örneklem Özelliklerine İlişkin Frekans Dağılım Tablosu	63
Tablo 3. Model Uyum Kriteri Tablosu.....	66
Tablo 4. Ölçek Veri Seti Kolmogorov Smirnov ve Shapiro Wilk Analiz Tablosu	70
Tablo 5. Ölçek Veri Seti Betimsel İstatistik Analiz Tablosu	71
Tablo 6. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır İle İlgili Hazırlık Çalışmalarına İlişkin Aritmetik Ortalama ve Standart Sapma Analiz Sonuçları..	73
Tablo 7. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır İle İlgili Eserlere İlişkin Aritmetik Ortalama ve Standart Sapma Analiz Sonuçları	74
Tablo 8. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde Dersin Amaçlarının, Programda Açıkça Belirtilildiğini Düşünüyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları.....	75
Tablo 9. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde Solunum/Diyafram Çalışmalarının Yeterli Olduğunu Düşünüyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları.....	76
Tablo 10. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde Bu Ders İçin Diksiyon Hazırlığının Tam Olması Gerektiğini Düşünüyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları.....	76
Tablo 11. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde Ses Eğitimi Dersinde Uygulanan Hançere Çalışmalarının Bu Derse Bir Katkı Sağladığını Düşünüyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları	77
Tablo 12. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde Eserler Öğrenilmeden Önce Eserin Makamı Hakkında Bilgi Verilmesi Gerektiğini Düşünüyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları	77

Tablo 13. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavrı Dersinde Eserler Öğrenilmeden Önce Eserin Usulü Hakkında Bilgi Verilmesi Gerektiğini Düşünüyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları	78
Tablo 14. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavrı Dersinde Eserlerin Güftekarları Hakkında Bilgi Verilmesi Gerektiğini Düşünüyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları.....	79
Tablo 15. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavrı Dersinde eserlerin bestekârları hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları	79
Tablo 16. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavrı Dersinde Eserlerde Güftenin Şerhini Yapabiliyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları	80
Tablo 17. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavrı Dersinde Eserlerin Solfejini Yapabiliyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları	80
Tablo 18. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavrı Dersinde Eserlerin Melodisini Sözleriyle Birlikte Okuyabiliyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları	81
Tablo 19. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavrı Dersinde Eserleri Öğrenmeden Önce Örnek Kayıtları Ulaşıp Bu Kayıtları Dinliyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları.....	81
Tablo 20. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavrı Dersinde Eserler Üzerinde Perde, Vurgu, Tonlama, Anlam Prozodisi vs. Çalışmalarının Doğru Yaptırıldığına İnanıyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları	82
Tablo 21. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavrı Dersinde Eserlere Kendi Yorumumu Kattığımı Düşünüyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları.....	83

Tablo 22. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde Derslerde, Eserler İçin Ayrılan Süreyi Yeterli Buluyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları	83
Tablo 23. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde Dersi İlgilendiren Diğer Derslerde (Nazariyat, Usul bilgisi, Osmanlıca, Güfte incelemesi vs.) Aldığınız Bilgilerin, İcra Dersinin Hocası Tarafından Pekiştirilmesi Gerekliğini Düşünüyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları	84
Tablo 24. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde Dersin Hocasını Taklit Ederek/Ezberleyerek Eserleri Öğreniyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları	85
Tablo 25. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır İle İlgili Hazırlık Çalışmaları Algı Düzeyleri ve Eserlere İlişkin Algı Düzeyleri Arasında Basit Korelasyon Analiz Sonuçları	86
Tablo 26. Hazırlık Çalışması ve Eser Algılarının Ortalamalarının Cinsiyet Değişkeni Gruplarına İlişkin Bağımsız Örneklemeler T Testi Analiz Sonuçları ...	88
Tablo 27. Hazırlık Çalışması ve Eser Algılarının Ortalamalarının Yaş Değişkeni Gruplarına İlişkin Bağımsız Örneklemeler T Testi Analiz Sonuçları	89
Tablo 28. Hazırlık Çalışması ve Eser Algılarının Ortalamalarının Destek Alma Değişkeni Gruplarına İlişkin Bağımsız Örneklemeler T Testi Analiz Sonuçları ...	90
Tablo 29. Hazırlık Çalışması ve Eser Algılarının Ortalamalarının Sınıf Düzeyi Değişkeni Gruplarına İlişkin Bağımsız Örneklemeler T Testi Analiz Sonuçları ...	91
Tablo 30. Hazırlık Çalışması ve Eser Algılarının Ortalamalarının Sınıf Düzeyi Değişkeni Gruplarına İlişkin Varyans Homojenliği Analiz Sonuçları	91
Tablo 31. Hazırlık Çalışması ve Eser Algılarının Ortalamalarının Sınıf Düzeyi Değişkeni Gruplarına İlişkin Tukey Testi Sonuçları	92

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Araştırmanın Kurgulanan Kuramsal Modeli	60
Şekil 2. Evren ve Örneklem Dağılım Grafiği	62
Şekil 3. Doğrulayıcı Faktör Analizi Düzey I	67
Şekil 4. Doğrulayıcı Faktör Analizi Düzey II.....	68
Şekil 5. Ölçek Veri Seti Frekans Dağılım Grafiği	69
Şekil 6. Ölçek Veri Seti Q-Q Pilot Grafiği	70
Şekil 7. Ölçek Veri Seti Saplı Kutu Grafiği.....	71
Şekil 8. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavrı İle İlgili Hazırlık Çalışmaları Algı Düzeyleri ve Eserlere İlişkin Saçılım Grafiği.....	87

KISALTMALAR ve SİMGELER LİSTESİ

F	: F Testi
p	: Anlamlılık Değeri
N	: Örneklem Sayısı
x	: Aritmetik Ortalama
ss	: Standart Sapma
df	: Serbestlik Derecesi
t	: t Testi

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

Türk Müziği, Oğuz Türkleri'nden bu yana, bütün Türk boyları arasında gelişerek Anadolu'ya kadar gelerek, önceleri ozanların, saz şairlerinin elinde nasihat destanları, öğütler, ağıtlar, şenlikler ve oyun havaları, yas söyleyişleri şeklinde işlenmiştir. Türklerin İslamiyeti kabulü ve yüzyıllarca devam eden fetihler sebebiyle bugün Türkiye'nin komşusu olan ülkelerin müziği ile kaynaşmış ve kendini kabul ettirmiştir. Arap yarımadasından, Tuna boylarına kadar değişik etkilere uğramasına rağmen Türklerin İstanbul'u alışından sonra asıl hüviyetini bulmuştur (Vural, 1964:47).

Türk Müziği periyodik olarak yürüyen, ama eşit olmayan karmaşık aralıklı, tabii titreşime dayalı bir ses sistemine sahip; tek porte üzerine yazıldığı ve yatay gelişmeli olduğu için de melodi ve ritm (makam ve usul) malzemesi gelişip zenginleşmiş; bu malzeme kullanılarak dini, askeri, klasik ve halk müziği dallarında en az bin yıldır yaratılmakta olan büyük bir repertuar'a malik (55 – 60 bin eser); esas itibarıyla ses icrasına dayalı olduğu halde çoksesli, vurma, üfleme, yaylı ve mızraplı çalgıları en eski kademle kullanmış ve bütün bu teknik zenginlikleri sebebiyle Batının Armoni-Kontrpuan-Füg gibi çok seslilik efektlerinden faydalanmaya ihtiyaç duymamış bir müziktir (Tanrıkorur, 1998:83).

Batı müziğinde bir eseri dinlediğimiz zaman, hangi yüzyıla ait olduğunu aşağı yukarı anlayabiliriz. Çünkü eserde notaya nasıl ve hangi parmakla basılacağı dahi açık açık yazılmıştır ve bu kuralların dışına çıkamazsınız. Türk Müziğinde ise icracı değişik yüzyıllardaki eserleri aynı süslemeler ve aynı ilavelerle yani kendi tavır ve üslubu ile icra ettiğinden eserlerin hangi yüzyıla ait olduğu anlaşılamamaktadır. Türk müziğinde batı müziğindeki gibi katı kurallar yoktur. Çok klasik bir eser hem icracının üslubu hem de çalgı tekniğinden dolayı mutlaka otantik yapısını kaybeder. Yani icraya göre Üslup farkı daha öne çıkmakta ve eserin her çalınışında yeniden yaratılmış hissini vermektedir.

Bu algı ile Türk Müziği Eğitiminde usta-çırak ilişkisi çok önemlidir. Çünkü ustayı dinlemeye dayanır ve ustanın devamlı kontrolünü gerektirir. Türk

Müziğinde, nota dışı az veya çok süsleme geleneği ve icrada değişik Üslup ve tavırlar vardır. Notada yazılmadığı halde icrada mevcut olan bazı müzikal özellikleri öğrenebilmenin tek yolu çok iyi icracılar dinlemektir (Koray, 1957:98).

Prof. Yalçın Tura, Türk Müziği Üsluplarının çok zor incelenebileceğini, çünkü Türk müziği eserlerinin ancak 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren notaya alındığını bu yüzden notaya alan kişinin kendi yazdığı devir özelliklerini yitirdiğini belirterek Türk müziği eserlerinin korunmaları hassasiyetine işaret etmiştir (Tura, 2000:99).

17-18. Yüzyıldan 500 kadar çalgı eseri, 200 kadar sözlü eser kalmış, aynı eserlerin sonradan yazılmış olanları ile çok fazla farklar görülmüştür. Müziğimiz bu sebeple incelenirken buna uygun inceleme metotları bulunmalıdır.

Bu araştırma, Türk müziği solo ses icracılığında Üslup ve tavır ile ilgili öğrenci algılarının ortaya çıkarılması açısından önemlidir. Bu önem doğrultusunda;

Türk müziği solo ses icracılığında Üslup ve tavır ile ilgili öğrenci algılarının dağılım düzeyleri nedir?, Türk müziği solo ses icracılığında Üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamaları arasında anlamlı bir ilişki var mıdır?, Türk müziği solo ses icracılığında Üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin cinsiyet değişkenine göre hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamaları arasında anlamlı farklılık var mıdır?, Türk müziği solo ses icracılığında Üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin yaş değişkenine göre hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamaları arasında anlamlı farklılık var mıdır?, Türk müziği solo ses icracılığında Üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin okudukları sınıf değişkenine göre hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamaları arasında anlamlı farklılık var mıdır?, Türk müziği solo ses icracılığında Üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin destek alma değişkenine göre hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamaları arasında anlamlı farklılık var mıdır? Sorularına cevap bulunmuş ve Türk müziği solo ses icracılığında Üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin hazırlık çalışması ve eser algıları arasındaki ilişki düzeyinin ne olduğu, Türk müziği solo ses icracılığında Üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin

demografik değişkenlerine göre hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamaları arasında anlamlı farklılığın ne olduğu ortaya çıkarılmış olacaktır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili ğrenci algılarını belirlemek bu araştırmanın amacını oluşturmaktadır.

1.2. Problem Cümlesi

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili ğrenci algıları nedir?

1.3. Alt Problemler

1. Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili ğrenci algılarının dağılım düzeyleri nedir?
2. Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamaları arasında anlamlı bir ilişki var mıdır?
3. Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin cinsiyet değişkenine göre hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamaları arasında anlamlı farklılık var mıdır?
4. Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin yaş değişkenine göre hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamaları arasında anlamlı farklılık var mıdır?
5. Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin okudukları sınıf değişkenine göre hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamaları arasında anlamlı farklılık var mıdır?
6. Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin destek alma değişkenine göre hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamaları arasında anlamlı farklılık var mıdır?

1.4. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrenci algılarının ortaya çıkarılması açısından önemlidir. Bu önem doğrultusunda;

- Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin hazırlık çalışması ve eser algıları arasındaki ilişki düzeyinin ne olduğu,
- Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin demografik değişkenlerine göre hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamaları arasında anlamlı farklılığın ne olduğu ortaya çıkarılmış olacaktır.

1.5. Araştırmanın Varsayımları

- Anket uygulamaları katılımcılar tarafından gönüllü olarak cevaplanmıştır.
- Araştırma konusunda uzman görüşleri ve literatür taraması araştırmanın geçerliliği için yeterlidir.
- Araştırmada kullanılan ölçekte yer alan sorular ölçme amacına hizmet etmektedir.
- Kullanılan veri toplama aracı geçerli-güvenilirdir ve hesaplamalar 0.95 güven düzeyindedir.

1.6. Araştırmanın Sınırlılıkları

- Bu çalışma ülkemizde konservatuvar alanında köklü bir geçmişe sahip olan üniversitelerden Selçuk Üniversitesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi ve Ege Üniversitesi Devlet Konservatuarlarında Türk müziği solo ses icracılığında Üslup ve tavır ile ilgili dersi alan öğrenciler ile sınırlıdır.
- Bu çalışma dört üniversitenin erkek ve bayan öğrencileri ile sınırlıdır.
- Araştırma veri toplama aracıyla sınırlıdır

II. BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Üslup ve Tavır Kavramları

İlgili yayın ve araştırmalar çerçevesinde üslup ve tavır kavramlarına ilişkin bilgiler aşağıda yer almaktadır.

2.1.1. Üslup Nedir

“Üslup” (Style) “Bir çağa özgü teknik” (TDK, 2000) olarak ifade ediliyorsa da Türkiye’de daha çok “Bir yazarın, bir kişinin anlatışı, deyişi, yapış biçimi veya tarzı” (TDK, 2000) olarak ifade edilmektedir. Bu konuda Mehmet Said Türkoğlu; “Üslup, bir bakıma ruhun iz düşümüdür. Eskiler “Üslup-ı beyan, aynıyle insandır” derlerdi. Üslup, ruhun aynasıdır. Kişiliğin tüm tonları üslup sayesinde kendini ortaya koyar. Bir yazar, üslûbu sayesinde zihinlerdeki o bir başkasınınine benzemeyen söz saltanatını kurar” demektedir.

Bu anlamda “Üslup”, parmak izi gibi kişiselleştirilmektedir. Tavır ise, İngilizce’de “*Attitude*”: Tutum, Davranış (The Concise Oxford Turkish Dictionary, 1990); Türkçe’de ise Arapça kökenli olmakla birlikte, “*Durum*”, “*Davranış*”, “*Vaziyet*” olarak ifade edilmektedir.

Türk Müziği'nin genel karakteri söze dayalı olmasıdır ve bunun neticesinde sözlü müzikmiş gibi bestelenir. Belli bir takım sözler şarkı haline getirilirken hiç kopukluk olmadan melodi devam eder. Batı müziğinden farklı olarak Armoni'nin olmayışı Türk Müziği'nin özelliklerinden biridir. Gerçi dem tutmak, Tanbur ve Bağlama da bütün tellere vurularak çalma gibi bir takım çok sesliliğe yakın özellikler gözlense de genel karakteri çok sesli olmayışıdır. Batı müziğinde insan sesi enstrümandaki mükemmelliği aranmakta, buna karşın Türk Müziği'nde enstrümanlar insan sesindeki tabiliğe yönelmektedir.

Türk Müziğinin başlıca karakterlerinden birisi de ses sisteminin farklı oluşudur. Bu karakterlerin neticesini şöyle sıralayabiliriz;

- İnsan sesinin ana unsur olması ve çalgı eserlerinin de insan içinmiş gibi düşünülüp bestelenmesi.

- Kullandığı seslerin tabiatıta olan seslere yakın olması ve herhangi bir tampere sisteme girmemiş olması kendi içindeki düzeni bozmamış bir müzik olması.
- Yanaşık seslerin çok fazla kullanılması bu da İnsan sesine yakın olmasının sonucudur
- Çalgı için yapılan eserlerin bile genel olarak Yegah'la-Tiz Neva arasında bestelenmesi -bu sesler İnsana ait ses sahasını teşkil etmektedir-
- Batı müziğinde olduğu gibi sadece ikili veya üçlü zamanların ard arda gelmesiyle değil, hem ikili, hem üçlü zamanların ard arda gelmesiyle aksak usüllerin kullanılması.
- Bir usul, bir ölçü 2, 3 veya 4 gibi kısa birim zaman içerisinde biteceğine çok daha uzun birim zamanlarda bitmiş, daha değişik ritmik düzenle usul halinde saptanmış olması.
- Rahatlıkla glissando yapılabilmesi.
- Semai bir müzik olması, yani işitmeye dayalı olması.

Türk Müziğindeki eserler bir çalgı için yazılmış ise tüm çalgılar için aynı nota söz konusudur. Aralarındaki icra farkı nota aynı olduğu halde çalgıların teknik özelliklerine göre daha değişik süslemeler yapılarak farklı üslupta çalmak mecburiyetinden kaynaklanır. Örneğin bir kanunla bir ney arasında çalgıdan kaynaklanan teknik özellik vardır. Kanun sazının Ney sazına göre teknik özellikleri daha ileridir. Kanun'da yapılan süslemeler ney de yapılamayabilir. Dolayısıyla nota tam anlamıyla bestecinin zihnindeki müzik değil, o müziğin belli şekillerdeki bir ana çizgisidir. Yani bir nevi doğaçlamadır.

İcracıların bir eserdeki sesleri değiştirerek çalması, Türk Müziği'nin özelliklerinden biridir. Bu değişiklikleri yapan icracı da kendi tavrının ve üslubunun özelliğini eserlere yansıtarak bir takım Üslup farklılıkları doğurmuş olur.

Ebubekir Ağa'nın çok klasik bir eserini Ahmet Yatman'ın çaldığını düşünürsek (Ahmet Yatman; 1897-1973 kanun sazında piyasada teknik çalışı ve

orijinal taksimleri ile en iyi bilinen sanatçıdır.) icra sırasında kendi çalış üslûbunu o devrin icra üslûbunu ve bestecinin kendi üslûbunu birbirine karıştırır. Yani, hem bestecinin, hem devrin ve hem de onu çalan icracının çalma tavrı ve üslûbu bahis konusudur (Kahyaoğlu, 2000:111).

2.1.2. Tavır Nedir ?

1. Tavır; “Durum, davranış, vaziyet, hal” (Türk Dil Kurumu [TDK], 1998).

2. Tavır; “tempo” (Gazimi hal, 1961).

3. Tavır; “Bir sanatçının, bir yörenin, bir topluluğun kendine özgü görüş, anlayış ve anlatış özelliği; söyleyiş biçimi; biçem. Bir yörenin ezgilerinde bulunan özelliklerin tümü. Halk ezgilerinin yörelere, topluluklara ve kişilere göre değişen söyleniş özelliği, mahalli üslup. Bir ezginin yöresinin, türünün ve biçiminin gerektirdiği gibi çalınmasını sağlayan seslendirme yöntemi. Bu yöntemi uygularken takınılan davranış, vaziyet, hallerin bütünü” (Özbek, 1998:123).

4. Tavır; “Türk musikisinde okuyuş Üslup ve usulü. Büyük hânendelerin kendilerine mahsus tavırları vardır ki, peyrevleri (izinden gidenler) tarafından taklit edilir. Sazendeler için de bu terim kullanılır” (Öztuna, 2000:137).

5. Tavır; “Musiki’de tutulan şahsi ve üstadane tarz.” (Devellioğlu, 2008:55).

6. Tavır; “(1) Geleneksel sanat müziğimizde seslendirme stili. Tavır, genel bir yaklaşımı değil, derinlikli, öznel üslûbu içerir. (2) Halk müziğimizde belli bir çeşidi belirleyen Üslup. Aslında bir duyuş, anlatış özelliğidir” (Say, 2002:33).

Tavır, icra özellikleridir ve her ne kadar aynı sözcük ile bir müzik eserinin üslubunun etkisiyle oluşan özelliklerden söz ediliyorsa da bu sözcük aslen icraya ve icracıya ait özellikleri ifade eder. Bir ses icracısının tavrı denince de icrasındaki başka icracılardan farklı özellikler kastedilir. Biraz açmak gerekirse tavır, coğrafi bölgeye, döneme, türe, biçime, bestekâra ve hatta esere ait özellikler için kullanılmakta ise de esasen icra ve icracıya ait özellikleri ta’rîf eder. İcracı, bir eseri icra ederken, esere göre bedenini konumlandırır, eserdeki karaktere göre bir hale girer, esere göre ses çıkarır, esere göre sesi hareket ettirir, eserdeki karakterin

hallerine göre bakar, mimik ve jestlerle eserdeki anlamları ortaya çıkartarak konuyu yaşar ve yaşatır; tavır bu özelliklerin bütünüdür. Folklorik Türk müziğinde tanburalardaki mızrap ya da çalış farklılıklarının bu adla anılmasının, farklı coğrafi bölgelerin farklı özellik ve lezzetlerdeki müziklerinin her coğrafi bölgeye göre farklı tavırlarla icra edilmeyi zorunlu hale getirmesinden kaynaklandığını söyleyebiliriz (Timuçin Çevikoğlu, kişisel görüşme, 5 Mart 2018).

2.1.3. Üslup ve Tavır Kavramlarının Tarihsel Gelişimi

Cumhuriyetin ilanından sonra Türk Müziğinin geleneksel unsurlarının yeterince anlaşılamamış ve gerektiği şekilde geleceğe aktarılamamış olmasından bir üslup eksikliği yaşadığını söylemek yanlış olmaz. Bu eksikliğin bir çok nedeni ve bu nedenlerin bağlı olduğu çok çeşitli unsurları vardır. Bu nedenlerin başında elbette eğitim gelmektedir; ancak ondan daha önemli olan bu eğitimin beslendiği kaynakları yeterince derleyememiş olmamız konusunun üzerinde önemle durmak gerekir. Cumhuriyetten sonra Türkiye'nin envanter çalışması yeterince yapılmamıştır. Nice kültür değerleri ya yurtdışına kaçırılmış ya da ilgisizlikten yok olmuştur. Bu kültür mirasının ürünlerinin değerli olup olmadığına bakılmaksızın, “eski döneme ait olan yok edilmeli” insafsızlığıyla birlikte, müdavimleri de en ağır şekilde suçlanmışlardır; hatta tabiri caizse üvey evlat muamelesi görmüşlerdir. Kendi imkanları ile sanatında önemli mevkiye gelmiş üstad derecesindeki icracı ve hocaların yeterince desteklenmemiş olması Türk müzik sanatının icra üslûbunun başka ortamlara ayak uydurmaya çalışmasına neden olmuştur. Bunun neticesinde Türk müziği geleneklerinden kopma noktasına gelmiştir. Dünyadaki teknik gelişmelerin müziğe yansımalarının da yeterli düzeyde olmaması neticesinde Türk müziğinin üslup bağlamında daha da geriye düşmesi kaçınılmaz olmuştur (Gencer, 2011;127).

Türkiye’de kendisini aydın olarak niteleyen kişiler, diğer ülkelerdeki aydınlar gibi davranmayıp kendi kültürlerine ve tarihine olan ilgilerini yeterince koruyamadıklarından dolayı kültür erozyonuna zemin hazırlayacak faaliyetler ve düşünce iklimlerinde isteyerek de istemeyerek de olsa yer almışlardır. Bu yüzden, daha önceki yüzyıllara kadar çok güçlü olduğu hissedilen bu müziğin geldiği

noktayı tespit etmek, konunun ne derece önemli olduğunu anlamak açısından elzemdir.

2.1.4. Üslup ve Tavır Kavramlarının Türleri

2.1.4.1. Dinî Eserlerde Üslup

Din; insanlıkla birlikte başlayan bir kavram. İlk yaratılan insan; Hz. Adem, ilk Peygamber... Yaratıcı'nın yarattıkları içerisinde kendine en yakın ve yeryüzünde halifesi olduğunu ilan ettiği insana (üns-enîs yakınlık, yakınlık sahibi) Kendisinin emir ve yasaklarını tebliğ eden, ulaştıran elçisi.

En güzel yaratılış ile yaratılan insan, bütün yaratılmışların en güzeli olduğu gibi, ayrıca her tür güzellikleri algılayacak yüksek özelliklere sahibidir. “Ses” olan her yerde de “Mûsıkî” vardır. Dolayısı ile Din ve Mûsıkî veya Dinî Mûsıkî ilk yaratılan insan ile birlikte başlamıştır.

İslam inancında, mûsıkî hakkında kesin bir “Nas” (değiştirilemez kesin hüküm) bulunmamaktadır. Mûsıkînin İslamda yeri, din bilgini Fakihlerin ve müctehid imamların (Kaynaklara dayanarak hüküm çıkarma düzeyine erişmiş çok ulu bilginler) icthadî fikirleri ve hükümleri ile açıklanmıştır. Mûsıkî, cins ve icra bakımından, dinleyende eğer insani değerleri alçaltıcı, nefsanî duygular uyandırıyor ise, “levh” (vakti boşa harcamak ziyan ve israf etmek) ve hatta “haram” sayılmış; yok eğer manevî ve yüce duygular uyandırıyor ise, “mubah” (yapılmasında sakınca olmayan) ve hatta “helal” sayılmıştır. Bu hüküm dahi, mûsıkîyi icra eden ve dinleyen durum ve seviyesine göredir.

Der mezheb-i münkiran haramest sema

Der mezheb-i aşîkan helalest sema

beyti bunu ifade etmektedir. (Sema: işitmek, dinlemek, inkar etmeyi mezhep edinmişler için haram; aşkı mezhep edinen aşıklara ise helaldir).

Hazret-i Peygamberimiz de; gerek “Kur'anı güzel sesle süsleyiniz” hadîs-i şerîfi ile, gerek sesinin güzelliği ile tanınan Bilal-i Habeşî'yi müezzînlik ve ezan okuma ile görevlendirmesi ile, mûsıkî'nin İslam'daki yerini en güzel ve açık bir

biçimde belirtmiştir. Kur'an okunmasında uyulması gerekli kurallar bilimi demek olan 'Kıraat' ve 'Tecvîd' ilimleri de mûsikî ile iç içe kurallardır.

Din'in bir diğer manası ve yönü olan Tasavvuf ise, mûsikîyi "Tezkiye-nefs ve Tasfiye-i Kulûb"da (kişilik terbiyesi ve kalb temizliği) en iyi araç olarak bilinmektedir. Tasavvuf, bir felsefî, bir düşünce şeklinden çok; bir yaşayış biçimi, bir hayat şeklidir ki; bu yaşayış biçimi ile Hakk'a ulaşma yolunda ilerlenilir. Tasavvuf hayatının, dış yüzünde göze çarpan en belirgin özellik, sanata olan bağlılıktır. Allah'ın 'El-Mübdî (İbda'edici, bedii eser yaratıcı) isminin tecellisi olan güzel sanatların her kolu ile Tasavvuf, ilgilenmiştir.

Dinin bir mükellefiyet (yükümlülükler) bir de muhabbet (sevgi) yönü vardır. Yükümlülüklerin nasıl ve ne şekilde yerine getirileceğini (Eda-yı mükellefiyet) din bilginleri öğretirler. Bu yoldaki muhabbetin ve hatta aşkın nasıl ve ne şekilde ortaya konacağını (ızhâr-ı muhabbet) ise, Tasavvuf gösterir (www.mutriban.com).

2.1.4.2. Klasik Eserlerde Üslup

Müzikte ve özelde Türk makam müziğine klasiğin ne olduğu, klasik Üslupta tavırda nasıl bir icra yapıldığına yönelik yaklaşımlar şöyledir. Alaeddin Yavaşca, "klasik, türünde model olarak kabul edilen, kurallara ideallere uygun olan, alışılmış belli şartlarda oluşan, belli bir dönemde mükemmeliyete varan, belli teknik ve estetik yapıda eserler" şeklinde klasik kelimesini ifade ederken; bu tanımlardan elde edilen sonuçlara göre de klasik mûsikî eserlerinde var olan zorunlulukları "belli bir form (biçim), kurallara bağlılık, melodinin bir estetik ve düzende kullanılışı, belirli bir zaman bölümünde gelişmiş olması ve mükemmeliyete erişmiş bulunması gerekmektedir" (Yavaşca, 2002:43) şeklinde belirler.

Türk Makam Müziği'nde bir icracı için klasik tavırda, Üslupta çalışıyor veya söylüyor denildiğinde öncelikle klasik kelimesinin ifade ettiği anlam çerçevesinde genel olarak bir kabul görülme durumu ve sadelik içinde bir icra akla gelmektedir. Klasik İng. "class" yani sınıf kelimesinden türediği düşünülürse bir sınıfa ait anlamını da içermektedir. Türk Makam Müziği'nde klasik üslup ve

tavra ilişkin Nevzat Atlı; klasik eserlerin belli bir yapısı olduğundan o yapının öngördüğü şekilde icra edilmesinin yanında; nüans işaretlerinin olmamasından kaynaklanan icra zorluğundan bahsetmiştir.

Hasan Oral Şen'in Alaeddin Yavaşca'nın hayatını kaleme aldığı kitabında (Şen, 2001:s.41), Yavaşca'nın ses icracılığı bölümüne başlarken yapmış olduğu terminolojik sınıflandırmada klasik tavır, üslubu; *“klasik tavır, Üslup denildiğinde mûsikîmiz büyük formdaki; kar, beste, ağır semai ve yürük semai ile klasik anlamda şarkı v.b. eserlerin melodik zenginliğin ön planda olduğu dönemlerde, usûlden fedakarlık yapılmadan, ritmin önem kazandığı ve nüanssız bir icra tarzı akla gelmektedir”* şeklinde tanımlamıştır. Şen'in bu tanımlaması konu ile ilgili referans gösterilebilecek sınırlı sayıdaki yazılı kaynaklardan birisi olması dolayısıyla yapılan görüşmelerde de sık sık bahsedilmiş ve yorumlanmıştır. Aynı biçimde Özer Özel'in “Saz ve Söz” isimli elektronik dergide Türk Müziği'nde Üslup Gelişimi” başlıklı makalesinde klasik üslubu; Abdülkadir Meragi ile başlayıp Dede Efendi ile sona eren zaman dilimi içerisinde kabul edilen ve uygulanan besteleme biçiminden yola çıkarak klasik eserleri okuma biçimine yönelik ayrıntılar dikkat çekicidir.

2.1.4.3. Klasik Sonrası Eserlerde Üslup

XIX. yüzyıl hem Doğu, hem de Batı dünyası için çok önemli bir zaman dilimidir. "Klasik çağ" kapanmış, yeni anlayışlara ve gereklere göre yeni sanat akımları gelişmiş, edebiyat, resim, musiki, heykel gibi güzel sanatların kollarında bambaşka karakterde eserler ortaya konmaya başlanmıştır. Türk kültür hayatına otuz kırk yıl gecikerek gelen bu akım en belirgin şekilde Türk Musikisi'nde etkisini göstermiş, derin yankılar uyandırmış, yüzyılın ortalarından itibaren musiki sanatımızda "Romantik Edebiyat" doğmuştur (Özalp,1998:71).

Osmanlı İmparatorluğu toplumunda "Tanzimat" adını alan yenilikçi hareketlerin başlatıldığı sıralarda Beethoven 1827, Schubert 1828'de ölmüş, Batı Musikisi'nde "Romantizm" de bu sıralarda başlamıştır (Öztuna, 2000:121).

Divan Edebiyatı şairleri kendi dallarında eser vermeye devam etmelerine rağmen, Sultan III. Ahmet gibi bir hükümdar, Nedim gibi ünlü bir Divan şairi halk

edebiyatına yönelmişlerdir. Bu yönelişi daha sonraları yaşamış olan şairlerde, şair bestekârlarda da görmek mümkündür. Bu düşünce ve davranış XIX. yüzyılda daha ileri bir düzeye ulaşmıştır. Ünlü bestekârlarımızın çoğu şiirle de uğraşarak eserlerinin bazılarının sözlerini kendileri yazmışlardır. Yine bu sair bestekârlarımızın bu yüzyılda yaşayanlarının en ünlüleri halkın zevkine ve şiir anlayışına eğilerek mani, koşma, güzelleme v.b. şiir şekillerine benzer şiirler yazarak halk türkülerine benzeyen eserler ortaya koymuşlardır.

Sultan III. Selim, Sultan II. Mahmut gibi hükümdarlar, Numan Ağa, Hammamizade İsmail Dede, Dellalzade, Şakir Ağa, Latif Ağa gibi büyük bestekârlar bütün bunların en güzel örneklerini vermişlerdir.

Dahi bestekâr İtri Efendi'den başlayarak Yahya Nazım Çelebi ile devam eden Şarkı formunun ilk örnekleri, Hacı Arif Bey ve Şevki Beyle zirveye ulaşmıştır. Bununla birlikte XIX. yüzyıl bestekârları zaman zaman yine Divan Edebiyatı'nın ağır ve ağdalı bir dil ile yazılmış divanlarının sayfalarına dönerek seçmiş oldukları şiirleri bestelemekten geri kalmamışlardır. Böylece kar, murabba, ağır semai gibi eski büyük form beste şekillerine yer vermişlerse de daha önceki yıllara nazaran sayıları çok daha azdır (Pelikoğlu, 2012:102).

Batı'dan gelen esintilerin şiddeti Sultan II. Mahmut'un saltanat yıllarında artmış, ünlü sanatkârlar bile bu esintilerden az çok etkilenmiştir. Batı Musikisine karşı olan ilgi ve düşkünlük Enderun sanatkârlarını güçlendirmiş ve padişaha gizliden gizliye serzenişlerde bulunmuşlardır. Oysa hemen hemen kendi kaderine terk edilmiş olan Türk Musikisi Türk halkının gönlünde yaşıyor ve sanatsever zenginlerin, devlet adamlarının koruması altında varlığını sürdürebiliyordu. Yine de Türk Musikisi hayatını sürdürüyor, geleneksel öğretim yöntemleriyle yeni sanatkârlar yetişiyor, yetişenler de hafızalarındaki saklı olan eserleri daha sonrakilere naklederek unutulmalarını nispeten önleyebiliyorlardı. Ancak bu çalışmalar sınırlı çevrelerde kalıyor, yavaş yavaş bir geçim aracı olarak sonradan "Piyasa Ağzı" denen bozucu, yozlaştırıcı bir duruma gidiyordu. Musikimizde nüans işaretleri bulunmadığı için bir çok icra özellikleri unutuluyordu (Öztuna, 2000:111).

XIX. yüzyıldaki sanat anlayışının bu kadar büyük ölçüde değişmesinin bir başka yönü daha vardır. Zevkler yavaş yavaş basite kaymaya başladığından eski ağır, mistik havalı kâr, beste ve semai'ler zamanın romantik akısına uyamadığı için, eskiye ait bir gelenek olarak düşünölmeye başlanmış ve sanat endişesinden uzaklaşarak sanatı kurallara feda etmemek zihniyeti doğmuştur. Bu düşünce ve telakkilerin bu yüzyılın sonuna doğru yoğunluk kazandığı ve az sayıdaki sanatkârın dışında, şarkı ve şarkı edebiyatında büyük bir artışın olduğu dikkat çekmektedir. Birkaç istisnanın dışında, XIX. yüzyıl sonuna kadar sadece şarkı bestekârı yetişmiştir (Pelikoğlu,2012:57).

Türk Mûsikisinde bu olumsuz gelişmeler sürerken, Türk Halk Mûsikisi'nin Klasik Türk Musikisi'ni etkilemesi daha belirgin bir duruma gelmiştir. Bu yüzyılın sonuna doğru açılmaya başlayan ve yaygınlık kazanan çalgılı kahvelerle, tarihi çok eskilere dayanan "Semâi Kahveleri"nde icra edilen musikide de, her iki tür musikiden renk ve motifler taşıyan örnekler pek çoktur. Bu nedenle XIX. yüzyılda her iki musiki arasında yer alan pek çok musiki eseri vardır. Aynı zamanda "Piyasa Sazendeliği" bir meslek haline geldiğinden, bu topluluklar bunlara benzeyen eserlerin Kahveleri'nin en renkli ayı Ramazan ayları idi. Bu kahveler her Ramazan ayının birinci günü ile son günü arasında açılırdı. Bu gibi kahvelerin bu adı olması koşma, mani, divan, yıldız v.b. den başka en önemlisi semai okunmasındandır. Gelenek olarak yer değıştirilmez ve hep aynı yerde açılırdı. Yılın on bir ayında sıradan birer kahve olan bu yerler, Ramazanlarda süslenir, temizlenir, birden bire önem kazanır, geceleri halk buralarda toplanırdı. Semâi Kahveleri, İstanbul'un birçok yerinde olmasına rağmen Şehzadebaşı'nda Çukurçesme'deki birinci, Beşiktaş'taki ikinci, Çeşme Meydanı'ndaki üçüncü gelirdi. Daha çok halk musikisine benzeyen bu musikiyi dinlemek isteyenler buralara akın ederdi (Öztuna, 2000:25).

Sultani-yegah, neveser, saba-buselik, hicaz-buselik, araban-kürdi makamlarını tertip eden Dede Efendi, bir musiki dehası olarak ses sanatımızda derin izler bırakmış, bestekârlık yolunda her genç sanatkara öncölük ve ustalık etmiştir. Hacı Arif Bey ayrı tutulursa, şarkı formunda Dede Efendi çapında bir başka bestekâr yetişmemiştir (Say, 2000:31).

Basmacı Abdi Efendi (1786–1851) ise; İtri'den itibaren ilk örnekleri görülmeye başlayan ve Hacı Arif Bey'le olgunluk derecesine ulaşan şarkı formunda, XIX. yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan mûsikişinaslar arasında bir öncü olarak tanınır (Pelikoğlu,2012:21).

XIX. yüzyılın sonlarına doğru geniş bir ilgi görmeye başlayan şarkı bestekârlığında Rıfat Bey (1820–1888)'in de önemli bir yer vardır. Türk Mûsikisinin geleneksel kurallarına uymak ve büyük formda eser vermekle birlikte, Hacı Arif Bey'den sonra bu formu geliştirenlerin başında gelir (Öztuna, 2000:91).

Necip Paşa (1819–1883) sanat açısından XIX. yüzyılın dikkate değer simalarından biridir. Hem Batı musikisini ülkemize yerleştirmeye çalışanların basında gelir, hem de bir Türk Musikisi bestekârı ve koleksiyoncusudur. Önce Donizetti Paşa ile diğer Batılı hocalardan Batı Musikisi öğrendi. Aynı zamanda Enderun'da eski usul öğrenim görmüş, Enderun hocalarından Türk Musikisi öğrenmişti. Avrupalı musikişinaslar, başlangıçta sadece kendi musikilerinin pratik yönünü öğretmeyi düşünmüşlerse de, eski Enderun geleneği içinde yetişmiş olan yetenekli öğrencileri görünce armoni, fûg, kontrpuan öğretmeye, yani kompozitör yetiştirmeye heves ettiler. İşte Necip Pasa bu heves ve heyecanın yetiştirdiği ilk sanatkârlardandır. Çok kudretli bir notistti; piyano ve flüt çalar, Harem'de cariyelere ders verirdi. Muzika-i Humayun'da pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Çellist Cemil Bey, Flütist Saffet Ata binen, Viyolonist Vodra Bey, Klarinetçi Zati Arca onun çıraklarındandır. Bir Batı Musikisi sanatkârı olduğu halde, dini ve din dışı musiki eserlerimizi toplayarak bir koleksiyon yapmıştı. Batı Musikisi eserlerinden başka bir peşrev, bir saz semaisi ile on kadar şarkısı biliniyor (Pelikoğlu, 2012:151).

Neyzen Salim Bey (1829–1884) söz eseri de bestelemiş olmasına rağmen daha çok saz eserleriyle tanınmış, bunların çoğu sevilmiş ve tutulmuştur. Zevkli ve güçlü istidadı sayesinde saz musikimize ölmez eserler hediye etmiştir. Bir tarikat müntesibi ve tasavvufu uğrasan bir kimse olmakla birlikte, eserlerinde daha çok duygu ve düşüncenin hâkim olduğu bir yolda ilerlemiştir. (KAM, Ruşen

Ferit, İzahlı Müzik Notları) Saz eserleri repertuarımızda beş peşrev ile dört saz semaisi bulunuyor (Öztuna,2000:32).

XIX. yüzyılın sonlarına doğru geniş bir ilgi görmeye başlayan şarkı bestekârlığında Rıfat Bey (1820–1888)'in önemli bir yer vardır. Türk Mûsikisi geleneksel kurallarına uymak ve büyük formda eser vermekle birlikte, Hacı Arif Bey'den sonra bu formu geliştirenlerin başında gelir. Çok sayıda şarkı bestelemesine rağmen eserlerinin çoğu unutulmuştur. Muhayyer-kürdi makamını terkeb eden de Rıfat Bey'dir. Çok öğrenci yetiştirmiş, bildiğini isteyen herkese öğretmekten çekinmemiştir Ayin, tevşih, ilahi, beste, semai, şarkı, köçekçe olarak iki yüz elli kadar eser bestelemiştir. Bu eserler sözlü musiki eserlerimizin en seçkin eserleri arasındadır (Öztuna,2000:47)

Bilhassa saz Türk Mûsikisi'ne ait peşrev ve saz semaileri ile iştihar eden Salih Dede Efendi (1823–1886), bu asrın en kudretli saz musikisi bestekârlarından olan Tanburi Büyük Osman Bey'den sonra, bu vadide en ziyade muvaffak olmuş üstad bestekârlarındandı. Otuz kadar peşrev ve saz semaisi bestelemiştir. Ancak bu eserlerin bugün hepsi elimizde değildir. Bir bölümü unutulmuştur. Dini musiki alanında tek eseri Şedd-i Araban makamında bestelemiş olduğu Mevlevi Ayini'dir. Güldeste makamı da O'nun buluşudur. Eğer yeni bulunanlar eklenmediyse bir ayin, bir oyun havası, on peşrev, altı saz semaisi, iki şarkısı biliniyor (Pelikoğlu,2012:55).

Tanburi Osman Bey (1816–1885), için bir saz ve söz eseri bestekârı, özellikle peşrev bestekâridir denebilir. Saz semailerinde peşrevleri kadar başarılı olmadığı kabul edilir. Zaten saz semailerini babasının ve başka bestekârların peşrevleri için istek üzerine bestelemiştir. Elimizde on altı peşrev, on bir saz semaisi, yirmi beş kadar şarkısı bulunuyor (Öztuna,2000:48).

2.1.5. Tavır Kavramının Türleri

2.1.5.1. Hafız Tavrı

Klasik Türk Müziğinde, icrası oldukça meşakkatli, çok iyi derecede müzik bilgisi ve edebî bilgi gerektiren, müzikle edebiyatı kaynaştırabilme yeteneği ve geniş ses kapasitesi gibi kullanım özellikleri olan gazel icrası, genellikle eski

hafızlar örnek alınarak incelemeye tâbi tutulmuştur. Eskiden bir halk kültürü olan gazel ve icracılığı, her meclisteki müzik ortamlarında mutlak surette okunup, çeşitli icraların var olmasına sebep olmuştur. Gazel icrasında, edebiyatımızın vazgeçilmez nazım şekli olan gazellerden iki beyit seçilerek, buna dantel gibi işlenecek makam belirlenir. Bu daha ziyade icracıya ait, onun zevkine ve kültürüne bağlı bir iştir.

Gazel okumada kullanılan lâfzı terennümlerle (katma sözler, ah, aman of vb.) icraya başlanabilir veya bunları kullanmadan ilk beytin ilk mısraı da okunabilir. Burada ilk beyit, seçilmiş olan makamın genel özellikleri gösterilerek icra edilir. İkinci beytin ilk mısraı meyan kabul edilerek, makamın genişlemesi ve geçiş bölümleri gösterilir. İkinci beytin ikinci mısraın da tekrar makamın genel yapısına (karar) dönülerek, gazel okuyuşu bitirilir. Gazel okurken, şiirin aruz vezni kalıplarına da dikkat edilerek okunur. Yani, veznin kalıbı, misal; Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün ise, bu kalıp bölünmeden, şiirin ilk mısraının tamamı okunacak şekilde icra edilir. Bu, bütün mısralar için geçerlidir. Bunun içinde, kuvvetli nefes ve ses genliği gerekmektedir.

Gazel icracısı, öncelikle yüreğinde bir aşk taşımalıdır. Bu aşk, kullanacağı gazel'in güftesini belirlemede mihenk taşıdır. İcracı, manasını bilmediği veya duygusuna vâkıf olamadığı güfteyi gazel olarak icra etmemelidir. Aksi halde, ne duygu olur, ne de söylediği anlaşılır ki zaten, bu durumda müzik cümleleri de bozuk olur. Yani, icracının, edebiyatı, dil bilgisini ve özellikle aruz vezni kalıplarını bilmesi ve bunları iyice anlamış, kullanabilir noktada olması gerekmektedir.

Hâfız Sâmi, güftelerle beliren üslûbu, muhteşem tavırla icrâ eden büyük bir gazelhân, kasîdehân (ses san'atkârı) olarak öne çıkar. Şüphesiz Tanbûrî Cemîl Bey, bu konuda da en ileri örnekleri gözleyebildiğimiz eşsiz bir san'atkârdır. Nubar Tekyay da çok seçkin bir sâz san'atkârıdır. Merhûm Bekir Sıdkı Sezgin de son dönemin en öne çıkan ses san'atkârıdır.

Her hangi bir eserin icrasını düşünüldüğünde İcracı, ne okuduğu güfteden haberdar, ne de bu işin duygusundan. Böyle bir icra, dinleyenlerde olumsuz bir

takım duygular meydana çıkartır. Çünkü duygusuz okumak motamo okumadır ve bir şey anlatamaz. Bu durumda asıl olan, ne anlatmak istediğini, icracının kendisinin bilmesidir. Eğer bu kapasite yoksa yapılan iş taklitten öteye gidemez.

Müzik bilgisi, her icracının önemle üzerinde durup, hassasiyetle çalışması gereken bir konudur. Eğer makam bilgisi yetersiz olursa, okunmaya çalışılan gazelde müzikal yapı zedelenir. Müzik cümleleri yerli yerine oturmaz, adeta havada kalarak, kulağa rahatsızlık verecek ahenksizliğe düşer. Bu sebeple, hangi makamdan gazel okunacaksa, o makamın bütün özellikleri iyi idrak edilmiş olmalıdır. Böylelikle, okurken basılan her perde temiz ve falsosuz işitilecektir.

Türk Müziğinde hafız tavrının öncü isimlerinden biri olduğu düşünülen Hafız Sami'nin icrasından hareketle;

- A. Güzel ses
- B. Tecvit (kuran-ı kerim okuma ilmi)
- C. İlm-i kıraat (usul ve kaideye uygun kuran okuma)
- D. Manaya vukuf (güfteyi anlayarak okuma)
- E. Edaya vukuf (temsili okuma – ifade gücü – Üslup)
- F. Müzik
- G. Pedagoji, psikoloji ve sosyoloji ilimlerine vukuf (insan ruhundan anlamak)
- H. Aşk (müziğin olmazsa olmazıdır)
- I. Samimiyet (hal ve icrada)
- J. Dinleme sanatı (dinletme sanatı) (Sağman, 1947:93)

gibi unsurların hafız tavrını belirlediğini söyleyebiliriz.

2.1.5.1.1. Hafız Burhan

En meşhur hafızlarımızdan olan ve soyadıyla değil, "Hafız Burhan" adıyla tanınan Burhan Sesyılmaz, 1897'de İstanbul'un Aksaray semtinde doğdu. Çocukluğunda sesi öyle çok beğenilmişti ki, daha hıfzını bile tamamlamadan cami

camii gezdirilir, mukabelelerde okutulur ve müezzinlik ettirilirdi. Bu yüzden Kuran'a doğru dürüst çalışmadı ve musiki öğrenimi görmedi. Yarım kalan hıfzını ancak ileriki yaşlarında tamamlayabildi.

Delikanlılığında Mızıka-ı Hümayun'a, yani sarayın musiki merkezine alınan Hâfız Burhan, eksik kalan musiki öğrenimini bitirme fırsatını bu önemli kurumda yakaladı ve önemli hocaların öğrencisi oldu.

Muzıka-ı Hümayun'dan ayrıldıktan sonra, büyük ilgi gördüğü piyasada çalışmaya başladı ve sayısız plak doldurdu. Bir ara ticarete de soyundu ve Beşiktaş'ta plakçı dükkânı açtı.

Hâfız Burhan, 1920'lerde kurulan İstanbul Radyosu'nda da okudu, fakat sesinin şiddetinden mikrofonlar çalışmaz hale gelirdi. Stüdyonun en uzak köşesindeki mikrofona sırtını dönerek okumak zorunda kalır, her radyo seansı mesele olurdu. İstanbul camilerinde okuduğu ezanlar çok uzak mesafelerden bile duyulur, icra ettiği mevlidler, gazeller ve fasıllar büyük heyecan yaratırdı.

Çoğu Yunanistan'da olmak üzere dış ülkelerde de konserler veren Hâfız Burhan, hâfız-gazelhan geleneğinin son temsilcilerindendi. Son derece tiz, parlak ve yakıcı bir sese sahipti. Plaklarına gazel, şarkı, türkü, marş, kanto, ninni, operet parçaları, film müzikleri ve tango gibi geniş bir yelpazede parçalar okumuş, satış rekorları kırmış, halk tarafından el üstünde tutulmuştu. Hele meşhur "Makber"ini bilmeyen, dinlemeyen yoktu.

İşte, böylesine parlak bir kariyere sahip olan Hafız Burhan'ın ölümü de sesi yüzünden oldu. Hayata Ankara'da, 1943'ün 18 Nisan günü Mareşal Fevzi Çakmak'ın kızı için mevlid okuduğu sırada çok tiz perdelerde gezinirken geçirdiği bir kalp krizi neticesinde veda ettiğinde henüz 46 yaşındaydı (www.hurriyet.com.tr/kelebek/h-fiz-burhan).

2.1.5.1.2. Hafız Kemal

En iyi mevlidhan ve gazelhanları arasında yer aldı. Nusretiye Camii müezzinliğiyle başlayan resmi görevi Süleymaniye Camii baş müezzinliğiyle sona erdi. Bazı eserlerde Süleymaniye Camii imamlığından bahsedilirse de yapılan araştırmalarda bu görevde bulunduğu dair bir kayda rastlanmamıştır. İstanbul

Radyosu'nun ilk kuruluşunda Hafız Sadettin'le (Kaynak) birlikte programlara katılan Hafız Kemal, devrin meşhur sazandeleri eşliğinde Columbia ve Odeon şirketleri için hazırladığı plaklara gazeller ve Hafız Sadettin ile birlikte şarkılar okudu. Ayrıca Darülelhan Arşivi için de plak doldurmuştur. Konser ve plak çalışmalarını yurt dışında da devam ettirdi; konser vermek üzere Atina'ya (Ekim 1931). plak doldurmak için de Berlin (1928) ve Paris' e (1930) gitti. 1 Temmuz 1930 tarihinde konservatuvarda göreve başladı. Soyadı kanunundan sonra Gürses soyadını alan Hafız Kemal, hayatının son yıllarında yakalandığı kalp hastalığından kurtulamayarak 9 Ağustos 1939 tarihinde İstanbul'da öldü. Edirnekapı dışındaki mezarlıkta bulunan divan şairi Baki'nin kabri yanına defnedildi.

Osmanlı Devleti'nin son döneminde yetişmiş ünlü hânendelerden olan Hafız Kemal özellikle okuduğu ezan, mevlid ve gazelleriyle tanınmıştır. Musiki konusunda bir müddet Kasımpaşalı Cemal Efendi ile Bestenigâr Ziya Bey'den ve bilhassa Hacı Kırami Efendi'den istifade etti. İcrasında kendine has bir üslup geliştirdiği kabul edilir. Onun mevlid ve gazel tavrını en iyi şekilde alıp uygulayan talebeleri Hafız Hüseyin Tolon ile Sadi Hoşses olmuştur.

Beş plaktan oluşan Mevlidi devrin musiki meraklılarının elinde dolaşan eserler arasındadır. Hafız Kemal bazı yayınlarda, devrin na'than ve mersiyehanlarından Cerrahpaşa Camii imam ve hatibi Hafız Mehmed Arif Efendizade Hafız Kemal ile (1882 - 1943) karıştırılmıştır. Diyanet İşleri eski başkanlarından M.Şerafettin Yaltkaya'nın küçük kardeşi olan, Yenikapı Mevlevihane'sinde sikke giyip sema çıkaran, daha sonra Kadiriyye tarikatına intisap eden na'than Hafız Kemal bir ara Romanya'da imam ve hatiplik de yapmıştır (www.islamansiklopedisi.infodia/pdf).

2.1.5.1.3. Hafız Sami

Ulaşılan kaynaklar ve ses kayıtlarının incelenmesi sonucunda Hafız Sami'nin şöhretinin haksız olmadığı, okuyuşunun özellikli olduğu anlaşılmıştır. Yaşadığı dönemdeki müzik kültürünü algılayış ve kullanım açısından üstün bir

performans göstermiş olan Hafız Sami, bilhassa icra açısından müziği ileri götürmüş ve aynı zamanda tarihe ismini yazdıranlardan olmuştur.

Hafız Sami; kuran, ezan, mevlit, ilahi, durak, ayin, kaside, gazel, şarkı ve beste okumuştur. Ama bu formların hepsine örnek olacak kayıt mevcut değildir. Bu gün elimizde olan kayıtlarda, gazel, şarkı ve yürük semai formuna ait örnekler bulunmaktadır.

Hayatı ve icracılığı hakkında en kapsamlı bilgi veren Ali Rıza Sağman, Hafız Sami'yi şöyle anlatmaktadır:

“Müzik denince gözümüzün önüne iki büyük kol gelir: Okuyucular, çalgıcılar. Hafız Sami adını taşıyan bu adam, bu iki koldan sağının, yani okuyuculuğun eşsiz bir kudreti idi. Hafız Sami bir isim değil, tılsım anlatan, büyü bildiren büyük bir unvandır. Bu unvan, dolaştığı dili büker, yanaştığı gönlü tılsımlar, ruhlara revnak verir. O, içlerimizde durmadan yangınlar yaratan ilahî bir sestir. O, sınırları tutuşturan bir meşaledir.” (Sağman, 1947:91)

Hafız Sami'nin okuyuşunda şu şartlar mevcuttu;

“Hafız Sami'yi hangi cephesinden mütalaa etseniz, bir kural üstülük görürsünüz. Onun söylenemez, anlatılamaz yönü okuyuşudur. Sesteki o halavet, o taravet, okuma tavrındaki hüsün ve melahat, güfte taksim vadisindeki sanat ve bedaat nasıl, neyle, hangi vasıta ve tercümanla anlatılabilir. Elhasıl; Hafız Sami okurken titreriz, vecde geliriz. Ruhlarımız maneviyatın şahikalarına yükselir, ayılır, bayılırız. İçimizde türlü fırtınalar kopar, bin bir çeşit kasırgalar tozar, ufuklar birbirine girerler, en son her şey yatışır ve ortalık sükûnet bulur. Bunların hepsi ruh alemine bağlı duygulardır, olaylardır. Dil bunların ancak adlarını mırıldanabilir.” (Sağman, 1947:94)

Hafız Sami, güftelerle beliren üslûbu, muhteşem tavrıyla icra eden büyük bir gazelhan, kasîdehan (ses sanatkârı) olarak öne çıkar. Şüphesiz Tanbûrî Cemîl Bey, bu konuda da en ileri örnekleri gözleyebildiğimiz eşsiz bir sanatkârdır. Nubar Tekyay da çok seçkin bir saz sanatkârdır. Merhûm Bekir Sıdkı Sezgin de son dönemin en öne çıkan ses sanatkârdır. Başka birçok isim eklemek mümkün şüphesiz...

“Bir sanatkârın icrası hakkında konuşmadan önce, sesin karakteri hakkında bilgi sahibi olmak gerekmektedir. Bu düşünceyle güzel ses ve karakteri konusunu biraz izah etmemiz ve bunu iki şubede incelememiz gerekmektedir.

Sesin kendisi güzeldir;

Yaratılış gereği seste hiç pürüz olmaması, bütün tonların kulağa temiz gelmesi. Bir misal: Kemanın yayı “re” perdesi üzerinde yavaş yavaş gidip geliyor. Kulaklar yalnız bu perdeyi duymaktadır. Başka hiçbir perdeye temas yoktur. Bu ses nasıldır? Kulağa nasıl bir tat veriyor? Kemanın bir tek sesi böyle kulağı nasıl en geniş ölçüde süslüyorsa, dediğimiz tarzdaki güzel ses de hiç nağme yapmadan, bir tek perde üzerinde bir “ah” çekince, zatındaki halavet, tonundaki taravet ve güzelliği büsbütün belirtir. Mansur’un la perdesinde çıkardığı dem’in ruha verdiği lezzeti düşününüz. Rebap, kemençenin sesleri de böyledir. Hiç nağmesiz olarak da bu sesler kulağa fevkaladeliklerini onaylatırlar.” (Sağman, 1947:77)

“Hafız Sami’nin sesinin zatî, o derece tatlı ve o kadar çekiciydi ki kemanın perdesindeki lezzetin çok üstünde bir tatlılık taşırdı. Yakından tanıyanlar pekiyi bilirler ki Sami’nin sesinden sonra keman sesi yavan kalırdı. Bu hayret verici iş, pek iptidâî tarzda alınmış ve bugün elde bulunan plaklarından da bir dereceye kadar anlaşılabilir. Hülâsa; nağmesiz bir sesin mahiyetini, tonunu ölçmek ve anlamak kolay bir iş değildir. Hafız Sami, tek perde üzerinde bir “ah” çekse ve uzatsa türlü nağme yapmışçasına tüyleri ürpertirdi.” (Sağman, 1947:113)

“Hançere oynaktır, falsosuzdur, ses geniştir. Hançere oynaktır; en ince ve hızlı nağmeleri çıkarmakta en küçük külfete düşmez. Alaturkada pek nadiren kullanılan 64’lükleri dahi yapmakta kudret ve maharet gösterir. Perdeden perdeye geçerken itme- kakma (ses kaybetme) gibi zorluklara düşmez. Fırıldak gibidir. Nağmeler kendi kendilerine oluverir. Hem de olgun, kurallara en uygun bir şekilde. Bu kudretin bizdeki şampiyonu Hafız Sami idi.” (Sağman, 1947:58)

“Falso; bir sesin zenginliğinden hiç ayrılmayacak bir iştir. Falsolu sense kadar da tatlı olsa, bu sesi meydana getiren hançere ne derece oynak bulunsa “falso hastalığı”na uğramış olduktan sonra, o güzellikler kendiliklerinden sönerler. Seste falsonun üç çeşidini söylemek uygun olur. Şöyle ki; önceden

başlanmış ve kulaklara lazım gelen ahengi vermiş olan akordu bulamamak ve bu akorda aykırı akorttan okumaya başlamak. Ayrıca, arızalı perdelerin, (natürel, diyez, bemol gibi) haklarını tam anlamıyla vermekten aciz olmak. İcracı notada bilse, basacağı perdenin ne olacağını zihnen kavramış dahi olsa ses kendiliğinden hataya düşer. Bu da sese söz dinletememek demektir. Falsoda karşılaşılan diğer bir husus da başlanan akordu yavaş yavaş yükseltmek veya alçaltmaktır. Bir icracının, sesinin zenginliğinden bahsederken, falso meselesi önem arz etmektedir. Falso varsa çeşidi tayin edilmelidir ki sesin iyiliği veya kötülüğü hakkında verilen hüküm, ilmi ve doğru olsun.” (Sağman, 1947:79)

“ O çok iyi bilirdi ki fizikteki herhangi bir ses, müzikteki ses zincirleri için bir anahtar, bir başlangıç olabilir. Kendi ifadesiyle;“ akort düdüğü “sol”ü gösterebilir, bıraksın. Ben okumaya başlayayım, fihrist yapayım. Yani türlü makamlara geçeyim. Döneyim, dolaşayım, rast makamına geleyim ve “sol” diye karar vereyim. Bu “sol” perdesi, düdüğün yarım saat evvel gösterdiği “sol”dur., derdi.

Hafız Sami’nin hiçbir gazelinde, hiçbir şarkısında bu kabilden bir hata gösterilemez. Yarım sesleri değil, gerekince çeyrek sesleri bile hemen bulmakta ve kural gereğince kullanabilen bir kudretin, bu seslerde falsoya düşmesi bahis mevzuu olamaz.” (Sağman, 1947:11).

“Hafız Sami her zaman büyük bir sevgi ve saygıyla anılmaya yakışır bir şahsiyettir. Sesi çok perdeli, yani çok yüksek, çok tatlı ve canlar yakıcıydı. Bilhassa fasıllarda “şet”ten okuyarak, yani üst oktavda okuyarak saz heyetinin üstünde dolaşması, ahenge başka bir revnak ve haşmet verirdi.” (Sağman, 1947:31).

“Ses genişliği; perdenin çokluğu, sesin istediği tona girmesi, soluk, yorulmamak, türlü tona sahip olmak gibi unsurları içermektedir. Perdenin çokluğundan kasıt oktavlarda sesin rahat olması ve perdeleri hançeresinden rahat çıkarabilmesidir. Sesin istediği tona girmesi ise tonlu veya tonsuz okuyabilmektir. Bu mevzu tiz ve pes okumakla karıştırılmamalıdır. Burada anlatılmak istenen, piyano-forte okuyabilmektir. Üçüncü önemli mesele soluk nefes meselesidir. Bu

da kalp ve ciğerin sağlam ve güçlü olmasını gerektirir ki böylelikle de icracı çabuk yorulmaz, türlü tona sahip olur. Yani sesler hakiki tonu ne ise o tipte çıkar. Sesini hem kalp sesi, hem kafa sesi olarak, hem incelterek, hem kalınlaştırarak, hülâsa tülü kılık ve biçimlere sokarak kullanabilme kudretine sahip olur.

Hafız Sami, hangi akordun, hangi oktavının, hangi perdesini dolaşırsa dolaşsın heceler aynı intizamı muhafaza ederler. Ses lastik gibidir uzadıkça uzanır. Ne nağmeler, ne heceler külfete düşmezler. İşte bu hal, bu iktidar Hafız Sami'ye vergidir. Demek oluyor ki sesin zenginliği, en peslerde de, ortalarda da, en tizlerde de istenildiği tarzda okumaya muvaffak olandır. Ancak Hafız Sami'dir ki bu başarıya bütün manasıyla kavuşmuş, bu işte de liderlik yapmak karakterini göstermiştir. Eser okurken kelimeyi açık ve düzgün ifade etmek, söylenenin ne olduğunu iyice anlatmak, en peslerde ve en tizlerde heceleri bozmadan, hem yakın sesleri, hem uzak sesleri tane tane belirterek okuyabilmek bir icracının en önemli unsurlarıdır.

Bu gezinti, başladığı akordun ikinci oktavındadır. Bu oktavın muhayyeri de ara sıra kendini gösterir. Sami atlama nağmelerle, meyan içinde meyanlarla, türlü merdivenlerle bilgileri hayrete, duyguları vecde batırır.” (Sağman, 1947:76).

Hafız Sami, güftelerle beliren üslûbu, muhteşem tavırla icra eden büyük bir gazelhan, kasîdehan (ses sanatkârı) olarak öne çıkar. Şüphesiz Tanbûrî Cemîl Bey, bu konuda da en ileri örnekleri gözleyebildiğimiz eşsiz bir sanatkârdır. Nubar Tekyay da çok seçkin bir saz sanatkâridir. Merhûm Bekir Sıdkı Sezgin de son dönemin en öne çıkan ses sanatkâridir.

“Hafız Sami sesine türlü ton verebiliyordu. “ah” derken, sesi yukarı istikamete giderken tip başkadır. “yar ey” derken, ses düz ve ufki doğrultu takip ederken başkadır. Sami'nin bu doğrultudaki sesine plakların dayanamadığını biliriz. “i” sesini uzatırken, yani kesre harekesinin uzatılmasını icra ederken, seste bir keskinlik hasıl olur. Kesreler üzerinde Sami'nin yaptığı nağmeler pek parçalı, pek muntazam ve pek hoştur” (Sağman, 1947:78).

“Kısaca Sami'nin sesi:

1.Cins, ton bakımından güzeller güzeliydi.

2.Hançere bütün manasıyla oynak, külfet ve tekellûf bilmez.

3.Falsodan eser yok.

4.Vüsat ve manaları” (Sağman, 1947:78).

“Hafız Sami’nin icrası bahsinde birazda tavrı mevzuna değinmemiz gerekmektedir. Tavrı meselesi dil ile anlatılmaz, ancak kulak ile dinlenir, ruh ile sezilir meselelerdendir. Sami’yi dinlemişsek tavrını da anlamışız demektir. Başka biri okurken “fılanın tavrına benzediği” gibi hükümler verebiliriz. Yoksa hiç dinlemediğimiz ve hiç kimseye benzemediğini duyduğumuz birinin nasıl okuduğunu yazıyla, hatta notayla anlamanın imkânı yoktur.

Sesin, perdeler üzerindeki imtidatlarını, (uzatma) nağmelerini, belirtmek belki mümkündür. Fakat bu imkân, daha ziyade bestelerdedir. “Tavrı” ise daha çok taksimde görülür. Uzatmanın, çevirmenin nasıllıklarını, güfte okumalarının keyfiyetlerini heceler üzerinde gösterilen canlılıklarını, ne yazıyla, ne notayla anlatamazsınız. Elhasıl tavrı dediğimiz okuyuş veya çalışı ancak kulak anlar ve kavrar” (Sağman, 1947:79).

“ Hafız Sami, kullandığı sesin yarısını nağmeye sarf ederse, yarısını da uzatmalarda kullanırdı. Bunun sebebi, nağmenin azlığı değil, lüzumsuz yere yapılan nağmenin melalengiz olduğunu bilmesiydi. Tavrı ağzı işte bu idi. Yoksa Sami, sırasında 32’lik değil, 64’lükleri bile külfetsizce yapmaya muktedir zengin bir hançereye sahipti. Sami’nin ağzı, (tavrı) tam orijinaldi. Kendinden evvelkilerden hiç kimseyi taklit etmemiştir. Hafız Sami’nin sekinet (sakinlik) ve mekinete (ağırbaşlı) dayanan yakıcı bir tavrı vardır” (Sağman, 1947:80).

2.1.5.1.4. Sadeddin Kaynak

Musiki tarihimizde son yüzyıla kadar “dini yahut ladini” bir tasnif bulunmasa da tarihi süreç içerisinde kimilerine göre modernleşme kimilerine göre ise gelenekten kopmanın bir sonucu olarak geleneğimizin en önemli unsurlarından birisi olan Türklere has musiki, ciddi bir gerileme süreci içerisinde. Dahil bulunduğu bu zaman dilimi içerisinde bir bütün olarak kabul edilmesi gereken musiki, bazıları tarafından özellikle “ilahiyata dair” unsurlardan soyutlanmaya çalışılmış ve bunun bir sonucu olarak yukarıda zikredilen iki suni tasnif

günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Fakat bu yüzyılın önemli şahısları üzerinden hareket edildiğinde görülecektir ki musiki kendi tedrisatı içerisinde bir tevhid arz eder. Yani günümüz ifadesiyle Türk musikisi dinli yahut dinsiz bir tasnif konusu barındırmaz. İşte musiki tarihinde ve kendi müzik yaşamında bu tevhidin ifade edilebileceği belki de en önemli isim Hafız Sadettin Kaynak'tır.

Türk musikisinin hemen hemen her alanına önemli seviyede katkılar ve intikaller sağlamış olan Hafız Sadettin Kaynak'ın son yüzyıl musiki tarihimizde nedense sadece belli hususlarıyla ilgili çalışmalar yapılmıştır. Üzücüdür ki bu çalışmalar Sadettin Kaynak'ın genelde salt bir gazelhan yahut bir bestekâr olarak anılmasını sağlamıştır. Fakat hayat hikâyesinin çeşitli anekdotları incelendiğinde görülür ki Sadettin Kaynak, kendi yüzyılının gerektirdiği bütün modern argümanları sergilemekle birlikte hem tradisyonel manada hem de inanç bazında sahip olduğu manevi karakterini ifade etmekten en ufak bir şüphe duymamıştır.

Bu konu ile ilgili en büyük anekdot Sadettin Kaynak'ın hafızlık unvanı ile ilgilidir. Merhum Ali Rıza Avni'nin kaleme aldığı ve daha sonrasında Sadettin Kaynak'ın bizzat tashih ettiği biyografinin başında şu uyarıyı yaptığı bilinmektedir:

“Evlat, benim için ileride yazacağın veya senden isteyecekleri tercüme-i halim için yazılanların başına ‘Hafız’ demeyi sakın unutma!” Hayatının hemen hemen her safhasında bu unvan merkezinde yaşamış bulunan Sadettin Kaynak'ın hafızlık vasfı aileden gelme bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Babası Hafız Ali Alaeddin Efendi'nin son derece önem verdiği oğullarının hafız olması isteği ilk olarak Sadettin Kaynak'ta vücut bulmuş ve Kaynak henüz dokuz yaşındayken hıfziyyetini ikmal ederek ve hafızlık unvanını kazanmıştır. Bu temelle bakıldığında Sadettin Kaynak'ın dinî musikideki en önemli vasfı Kur'an kariliğidir. Hafızlık imtihanını verdiği Fatih Camii'nde imtihandan sonra babasının Kaynak'a söylediği sözler kendisindeki bu kabiliyetin bir ürünü olsa gerektir. Hoca ve hafızların huzurunda hafızlık imtihanını veren Sadettin Kaynak babasından şu müjdeyi almıştır:

“Oğlum, ileride kendinden söz ettirecek kadar Kur’an kıraatinde söz sahibi bir hafız olacaksın.” Birçok dünyevî unvan kazanmakla birlikte Sadettin Kaynak’ın kendisine dair betimlemelerde hafızlık unvanına dikkat çekmesinden de anlaşılıyor ki hayatında Kur’an kıraati son derece önemli bir yer teşkil etmekteydi. Yaptığı icralara getirilen yorumlara bakılırsa Sadettin Kaynak’ın hayatında en çok önem verdiği ve üzerinde titizlikle durduğu iş Kur’an kıraatidir. Bu açıdan bakıldığında Sadettin Kaynak’ın tüm icralarının ve musiki ile olan irtibatının bu temelden incelenmesi onun sanat dünyasının anlaşılmasında çok daha etkili olacaktır, diyebiliriz.

Hakkında yazılmış biyografilerde zikredilmektedir ki Sadettin Kaynak’ın, kendisinden bahsedildiğinde icracılığının temelinde Kur’an kıraati vardır. Son derece parlak ve karakteristik sesiyle gerçekleştirdiği Kur’an kıraatinde tecvid gibi teknik kaideler hususunda da son derece başarılı olduğu kaynaklarda yer almaktadır.

Sadettin Kaynak’ın, Kur’an üslûbuyla alakalı olarak döneminin önemli isimlerinden de takdir aldığı bilinmektedir. Bunlarda yazılı olarak kayda geçenlerden en önemlisi Hafız Ali Rıza Sağman’ın, hakkında yazdıklarıdır:

“Kur’an Nasıl Okunur’da onun (Sadettin Kaynak’ın) Kur’an okuyuşu hakkında bildiklerimi yazacağım. Kaynak bugün Kur’an okuma işinde birincilerden sayılır. O tatlı, o yumuşak ve o zengin sesi, her şeyden ziyade Kur’an okumak için yaratılmıştır. Sadettin’in hali iyi olur da neşeli okursa; dinleyenler üzerinde en ilahî tesiri yapar. O ibrişim (ipek iplik) seda, o güzel eda, ne Kur’an’ı sıkar, ne kulakları tıkar, ne de ruhları boğar. Sadettin Kaynak, bugün müzik eserleri ile en yüksek başarılarla kavuşmuş, atilere doğru kök salmış parlak bir sanatkârimızdır.”

Yukarıdaki satırlardan da anlaşılmaktadır ki Sadettin Kaynak’ın Kur’an kıraati, dönemin en parlak seviyesindedir. Bununla birlikte Kur’an kıraati icrası yanında Sadettin Kaynak’ın en önemli vasfı camii içi musikideki icralarıdır. Özellikle ezan okuma konusundaki tavrı ve üslubu literatürümüzde son derece nitelikli bir yere sahiptir. Yeri gelmişken şu anekdotu da belirtmekten fayda

bulunmaktadır: Kur'an kıraatinde ve camii musikisinde Sadettin Kaynak'ın ilham aldığı en büyük isim Hafız Sami'dir. Bunu icralarında görmekle birlikte Sadettin Kaynak'ın kendi beyanlarından da bilmekteyiz. Sadettin Kaynak'ın dini musiki içerisindeki vasfını kategorize etmek gerekirse onun en önemli özelliklerini camii musikisi icrasında görebiliriz. Her ne kadar musiki hocaları arasında Şeyh Cemal Efendi gibi tekke musikisine ait isimler de bulunsa dönemin sosyal yönlendirmelerinin sonucu olarak Sadettin Kaynak'ın eserlerini daha çok cami musikisine dair olan kategoride görmekteyiz.

“Türkçe ezan”ın gölgesinde kalmıştır. Sadettin Kaynak'ın dini musikideki faaliyetlerinden birisi de şüphesiz camii kürsüsünde bulunduğu icralardır. Bir başka ifadeyle mevlithanlık unvanı Sadettin Kaynak'ın diğer faaliyetleri kadar önemli bir seviyededir. Kendi döneminde çıtası çok yüksek olan mevlithanlar arasında farklı bir yere sahip olması onun mevlithanlılığı konusundaki kabiliyeti için son derece önemli bir veri olarak karşımızda durmaktadır. Sadettin Kaynak'ın dini musikideki faaliyetleri icracılık kısmıyla birlikte bestecilik kısmı ile de büyük önem arz eder. Kayıt altına alınmış onlarca ilahisi bulunan Sadettin Kaynak'ın bu eserlerinin birçoğu günümüzde hafız grupları tarafından meşk ve icra edilmektedir.

Sadettin Kaynak'ın bestelediği ilahilerle ilgili şu söylenebilir ki, camii musikisinin bütün özelliklerini yansıtan bu besteler Sadettin Kaynak'ın melodik karakterini de içlerinde barındırır. Fakat “Hafız Sadettin” izleri taşıyan bu eserlerin kaliteleri de bestekârını gölgede bırakmıştır diyebiliriz. Öyle ki, günümüzde camii musikisinde okunan pek çok eseri halkımızın kulaklarında yer etmiş olmakla birlikte bu eserlerin Sadettin Kaynak'a ait olduğu çok az kişi tarafından bilinir. Kaynak'ın dini musikideki bestekârlığı içerisinde kayıt altına alınmış üç adet nefes ve iki adet şugul formunda eseri mevcuttur.

Sadettin Kaynak'ın dini musikideki başarısı hakkında söylenecek önemli bir husus da her ne kadar dini form içinde gözükme de bestelediği mersiyelerdir.

Vefat eden kişinin arkasından matem felsefesiyle kaleme alınan mersiye, Türk edebiyatında son derece önemli bir yere sahiptir. Sadettin Kaynak şehitler için, güftesini kendi yazdığı, Aşk Yolunda Can Veren Bu Masumlar Eşdiler mısralı düğâh makamında bir mersiye bestelemiştir. Kaynak'ın bestelediği ikinci mersiye ise, sözleri ünlü şair Mehmet Akif'e ait olan Çanakkale şehitleri için yazılmış Ey Bu Topraklar İçin Toprağa Düşmüş Asker mısralı şiidir. Bununla birlikte güftesinin kime ait olduğu bilinmeyen düğâh makamında Can Vatan Canan Vatan Bûy-i Vatan mısralı üçüncü bir mersiyesi de bulunmaktadır.

Sadettin Kaynak'ın mersiyeciliği hakkında dönemin önemli musikişinaslarından olan Ahmet Muhtar Gölge'nin bir tespitini de paylaşmak son derece yerinde olacaktır. Gölge'ye göre her ne kadar tekke musikisi formunda eserler bestelemiş olmasa da Sadettin Kaynak'ın bu konudaki kabiliyeti kaleme aldığı diğer bestelerindeki potansiyelde görülmektedir. Örneğin; Sadettin Kaynak hiç Kerbela mersiyesi bestelememiştir. Fakat bestelediği mersiye ve icralara bakıldığında şu söylenebilir ki, ünsiyeti bulunmadığı tekke formunda eğer bir Kerbela mersiyesi besteleyseydi bu mersiye, şu anki Kerbela mersiye repertuarı içerisinde son derece müstesna bir yere sahip olurdu. Belki de Allah, Ehl-i Beyt aşıklarının gönlü dayanmayacak düşüncesiyle Sadettin Kaynak'ı bu nimetten mahrum etmişti.

Günümüzde klasik Türk musikisinde yapılan tasniflerle konuya bakıldığında Sadettin Kaynak'ın sahip olduğu dini musiki faaliyetlerinin bir ekol olduğu görülmektedir ve günümüzün özellikle camii musikisinde faaliyet gösteren hafız ve mevlithan adayları için bu birikim bir deryadır (Özer, 2011:44).

2.1.5.1.5. Kani Karaca

Kani Karaca 1930'da Adana'da doğdu. İki aylıkken bir kaza sonucu gözlerini kaybetti. İlkokulda okurken, aynı zamanda köyün imamı olan öğretmeninden ders alarak Kur'an'ı hıfz etti. 1950'de İstanbul'a geldi. Bir süre Sadettin Kaynak'la çalışarak Üslup ve tavır bilgileri öğrendi. Dinî mûsikî çalışmalarını daha sonra, Üslup ve tavır yönünden çok etkilendiği Yer altı Camii imamı ve hatibi ünlü hafız Ali Üsküdarlı'nın öğrencisi olarak sürdürdü.

Sadettin Heper'den kudümle usûl vurmaya öğrendi, kendisinden ayrıca başta Mevlevî ayinleri olmak üzere pek çok dinî ve dindışı eser meşk etti

İstanbul'un mûsikî çevrelerinde çeşitli mûsikîşinaslardan yararlanarak mûsikî bilgisini ilerletti. Hafız Ali Üsküdarlı ve zamanın birçok değerli hafız ve mûsikîşinaslarının karşısında verdiği dinî mûsikî sınavı ile icazet aldı; bu sınavdaki başarısı Kani Karaca'nın makam bilgisi ile yeteneğini kabul ettirdiği önemli bir aşama oldu.

Kani Karaca bir hafız olarak yetiştiği halde dindışı mûsikîde de büyük başarı gösterdi. 1950'lerin sonları ile 1960'lı yıllarda İstanbul Radyosu'ndan yayımlanan programlarda Mesud Cemil, Cevdet Çağla, Vecihe Daryal, Yorgo Bacanos, Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, Sadettin Heper gibi çok değerli saz sanatçılarının eşliğinde okuduğu çok seçkin eserler radyo tarihinin en üstün nitelikli programları arasındadır. Bu dizi radyo konserlerinde yer alan eserlerin hemen hemen hepsi ilk kez Karaca'nın yorumuyla seslendirilmiştir.

Kani Karaca her yıl Konya'da ve İstanbul'da düzenlenen Mevlana'yı anma haftaları ile İstanbul Festivali çerçevesindeki sema törenlerine düzenli olarak naathan, ayinhan ve kudümzen olarak katıldı. Yüzlerce kere okuduğu , İtrî'nin naat'î onun yorumuyla beslenip benimsendi.

Karaca İstanbul'un son elli yılda tanıdığı en seçkin hafız ve mevlidhanlardan biridir. Doğuştan okuyuş yeteneği gerektiren hafızlık ve mevlidhanlık ile besteli eserlerdeki icracılığı onun okuyuculuğunun iki yönüdür.

Mevlid, kaside, ezan gibi yazılı bestesi olmayan, ancak doğaçlama ezgilerle okunan dinî mûsikî şekillerinden başka, Kur'an okumakta da büyük bir sanat başarısı göstermiştir. Kani Karaca mûsikî eğitimi görmemiş din hocalarının artması sonucu hafızlığın sanat yönü gitgide kaybolurken dinî mûsikînin geçen yüzyılda yetişmiş üstadlarıyla zamanımıza kadar ulaşan seçkin gelenekleri izleyip geliştirenlerdendir.

Onun mûsikî icrasına en önemli katkısı, İstanbul'a has mevlid ve Kur'an okuma Üsluplarını günümüzde de büyük sanat gücüyle yaşatmasıdır. Karaca bugün kaybolmaya yüz tutmuş olan gazelin de çok üstün nitelikli bir

yorumcusudur. Doğaçlama mûsikîde ezgi ile güfteyi her mûsikî şeklinin gerektirdiği ifadeye göre başarıyla kaynaştırır. Bariton sesiyle, pestlerde olduğu kadar tizlerde de perdelerin seslerini falsosuzca vererek, makamların seyirlerini ve özelliklerini ustaca gösterir. Belli bir makamın ses alanından çıkarak başka bir makamın ses alanına geçmek anlamına gelen “geçki” sanatını başarıyla uygular; iç içe örülü, uzun ve kısa, uzak ve yakın geçkilerdeki makam, ezgi ve buluş çeşitliliği, okuyuş üslûbuna ayırt edici bir özellik katar. Kani Karaca dinî mûsikînin olduğu kadar dindışı mûsikînin de günümüzdeki büyük icracılarından (www.biyografi.info/kisi/kani-karaca).

2.1.5.2. Klasik Tavır

Klasik sözcüğüne kavramına ilişkin, atfolunan tanımlamalardan, karşılıklardan yola çıkarak, Türk Mûsikîsini “Klasik Türk Mûsikîsi olarak adlandırabilir miyiz?” sorusuna bir yanıt vermek gerekirse, Batı müziği tarihindeki gibi formlar, besteciler ve üslubun belirli bir devir zaman dilimi içinde ele alınıp adlandırılacağı dönem temelli bir klasiklik kavramına (bugün itibarıyla) sahip olmadığımız açıkça anlaşılır. O takdirde diğer bir anlamına binaen, yalnızca didaktik mahiyetleri, kunt yapıları ve içerdikleri yüksek sanatsal değerler itibarı ile farklı devirlerin “klasikleşmiş” eserlerinden, örneklerinden söz edebiliriz. Şu halde, bir Klasik Türk Mûsikîsi’nden değil, ancak “Türk Mûsikîsinin klasikleri’nden söz edebiliriz ki doğru kullanım da böyle olmalıdır. Nitekim, Türk Mûsikîsi Tesbit Tasnif Heyeti’nin önce Darüelhan Külliyyatı olarak neşrettiği “180 parça klasikler” ve daha sonra İstanbul Konservatuvarı’nın, “Türk Mûsikîsinin Klasikleri” başlığıyla yapılan fasıllar neşriyatı; bilahare Milli Eğitim Bakanlığı Türk Mûsikîsi Araştırma ve Değerlendirme Komisyonu’nun, yine aynı başlık altında gerçekleştirdiği neşriyat, dönem ve üslup itibarı ile değil, ama seçilen ve yayınlanan eserlerin “nitelikli, makbûl, mûteber, başta, en önemli nümûneler’i teşkil etmeleri itibarıyla, “klasik” sözcüğünün doğru kullanılmasına misal oluşturlar (Türk Mûsikîsinin Klasikleri, İBK Yayını, 1951-1970).

Böylece bir hüküm istihraç edecek olursak, Türk Mûsikîsinin aslî olarak bir klasiklik vasfı yoktur, ama Türk Mûsikîsi’nin (her dönem itibarı ile) “klasikleri” mevcuttur. Türk Mûsikîsini tavsîf etmek, tanımlamak için de tek

ölçüt, “Klasik Türk Mûsikîsi” veya “Türk Sanat Mûsikîsi” gibi bilimsel temeli olmayan isimlendirmeler yerine, onun temel karakteristiğini oluşturan “makam” özelliğine vurgu ve gönderme yapılarak, “Türk Makam Mûsikîsi” biçiminde isimlendirilmesi gerekir. Adlandırma meselesi dışında, sınıflandırılmak istendiğinde, mûsikîmiz bakımından en doğru sınıflandırmanın, XV. yy, XVII. yy, XIX. yy. Türk mûsikîsi gibi, “yüzyıl”lar ölçütü kullanılarak yapılacak sınıflandırmalar olduğu anlaşılır (Develioğlu,2008:67).

Bestekârlarımız ve eserleri bakımından da mesele aynı biçimde mütalaa edilmelidir. Nasıl ki ayîn-i kadîmler birer ayın klasiği ise, kendisi ve müziği popüler döneme ait olmakla birlikte şarkıları birer “Yesarî Asım klasiği” sayılmak gereken Yesarî Asım Arsoy üstad, bir “klasik Türk mûsikîsi bestekârı” değil, ancak, O’nun ölümsüz eserlerinin beheri, bestelendikleri dönemin zevk ve üslûbunu yansıtan, birer son devir Türk müziği klasiğidirler.

2.1.5.2.1. Dinî Mûsikî Eğitimi Almış Kişilerde Klasik Tavır

2.1.5.2.1.1. Bekir Sıtkı Sezgin

Türk musikisinde klasik üslûbun en önemli temsilcilerinden biridir. Bekir Sıdkı Sezgin, 1 Temmuz 1936 tarihinde İstanbul’da Şehremini semtinde doğmuştur. Üç buçuk yaşında “Hıfz”’a başlamış ve beş yaşında tamamlamıştır. İlkokul öğrenimi süresince babası Hafız Hüseyin Efendi’den Kur’an tilaveti ve Kur’an ilimleri dersleriyle mevlid, ilahi, durak, şugul, tevşîh, na’t, kaside, ezan gibi dinî mûsiki form bilgilerini almaya devam etti. Ortaokulun son sınıflarına kadar özel musiki eğitimi aldı ve dini musikimizin her formuna ait eserler meşk etti, az çok bilgi sahibi oldu. Bu dersler babası tarafından yeterli bulunmadı ve mevlidhan Hafız Mecid Sesigür, Laleli Camii Başmüezzini Hafız Numan, Nuruosmaniye Camii İmamı Hafız Hasan Efendi’den na’t, mevlid, Ezan, talim, mahrec-i huruf dersleri aldirttı. Toplum içinde ilk icra denemesini 10 yaşında iken cami kürsüsüne çıkarak mevlidin “Tevhid Bahri”ni okuyarak yapan Sezgin, aile ve dost meclislerinde bildiği eserleri okuyarak takdir edilirdi.

1942 yılında ilköğretime başlayan Bekir Sıdkı Sezgin ilk ve ortaokulu babasının görevi sebebiyle bulunduğu Isparta ve Muğla’da okumuştur. 1950’de

ortaokulu bitirdikten sonra öğrenimine iki yıl ara verdi ve bu süre içerisinde hıfzını tamamladı. 1952’de İstanbul’da Pertevniyal Lisesi’ne ve bir yıl sonra babasının teşviki ile başarılı bir sınavdan sonra İstanbul Belediyesi Konservatuvarı’na girdi ve buradan mezun oldu. Laleli Camii başmüezzinlerinden Hafız Numan Efendi’den ezanın her beş vakti için farklı makamlardan okunuşunu öğrenmiştir. Bu arada 1946-1948 yıllarında İzmir’de zaman zaman ziyaret ettiği Hoca Mehmet Rakım Elkutlu’dan bazı eserlerini meşketme imkânı bulmuştur.

Konservatuar süresince öğrendiği eserlerin çoğunu din dışı eserler oluşturmuyordu. 1959 yılından sonra İzmir’de Zakirbaşı İlhami, Manisalı Hafız Ahmed, Mübaşir Kemal, Hafız İsmail Efendi’den bilmediği klasik eserleri, tevşih, durak, tavır ve Üslup öğrenen büyük üstad, bütün bu titiz derslerin ve uğraşların sonucunda usta bir ses icracısı olarak kendisine üstün bir zemin hazırladı. İstanbul Belediye Konservatuvarı’ndaki eğitimi sırasında Mesut Cemil Tel, Şefik Gürmeriç, Şive Ölmez, Ferdi Ştatzer, Münir Nurettin Selçuk ve Nevzat Atlığ’dan yararlanmış, Sadettin Kaynak’la tanışmıştır. Bekir Sıdkı Sezgin resmî görevleri dışında bazı özel konserler vermiş, ancak gazinolarda hiç 1956 yılında askerlik görevini Denizli’de tamamladıktan sonra Ekim 1958 yılında İzmir’e yerleşti. 1959 yılında, TRT İzmir Radyosu’nun sınavını kazandı ve “yetişmiş sanatkâr” olarak bu radyoda göreve başladı. Yine aynı yıl içerisinde solist ve diğer bir sınavla da “Birinci sınıf ses sanatkârı” ünvanını aldı. Sezgin, 1964 yılında İzmir’de evlendi. Hüseyin Kudsi (d. 1965), H. Siyami (d.1967), F. Hümeysra (d.1969) adlarında 3 çocuğu oldu.1967 tarihinden sonra İzmir Radyosu’nda stajyer sanatkarlara dersler verdi. 1973’de ise ‘Klasik koro şefliğine’ getirildi. 1975-1976 ders yılında İstanbul’da öğrenime açılan Türk Mûsikisi Devlet Konservatuvarı’nın şan bölümünde repertuar hocalığına tayin edildi. Bu münasebetle İzmir’den ayrılıp İstanbul’a yerleşti.1978’de İstanbul Radyosu’ndaki vazifesine Küçük Koro ve Kadınlar Topluluğu şefliğiyle Repertuar Kurulu üyeliği, ayrıca TRT Merkez Denetleme Kurulu üyeliği ilave edildi. 1981 yılı sonunda TRT’den emekli oldu.

1971 – 1983 yılları arasında değişik ülkelerde dini ve ladini mûsıkimizle ilgili birçok konserler verdi. Özel bir anlaşma ile 1985 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikisi Devlet Konservatuvarı’nda öğretim üyeliğine başladı.

Görevi vefatına kadar devam etti. Bir ara Adapazarı Belediye Konservatuvarı'nda da öğretim üyeliği yapan Sezgin'in Türk Mûsikisi Devlet Konservatuvarı'ndaki son görevleri Ses Eğitimi ve Temel Bilimler bölümlerindeki repertuvar ve üslup, Sosyal Bilimler Enstitüsü yüksek lisans programında dinî mûsiki eğitimi dersleri hocalığıdır. Bekir Sıtkı Sezgin, 10 Eylül 1996 tarihinde İstanbul'da 60 yaşında kalp krizinden ölmüştür. Klasik ve klasik sonrası dönemleri eserlerinin yanı sıra özellikle dinî formlardaki başarılı icraları onu zamanın mûsikişinasları arasında farklı bir konuma getirmiştir. Çok az plak doldurmuş olan Sezgin'in ancak özel toplantılarda ve konserlerinde kaydedilmiş pek çok ses bandı bugün mûsiki çevrelerindeki özel arşivlerde yer almaktadır.

Hüzzam makamını çok seven Sezgin'in 1962'de bestelediği, sözleri Yavuz Sultan Selim'e ait, "Sanma şahım herkesi sen sadıkâne yar olur" mısraıyla başlayan ağır aksak usulündeki şehnaz şarkısı ilk bestesidir. Bu tarihten itibaren vefatına kadar Mevlevî ayini, tevşîh, durak, sala, şugul, ilahi, na't, münacaat, peşrev, saz semaisi, kar-ı natık, karçe, beste, ağır semai, yürük semai, şarkı, çocuk şarkısı formlarında 100'e yakın eser bestelemiştir.

Bekir Sıtkı Bey, her ilimde olduğu gibi mûsikide de üstada ihtiyacı şart koşar. Ona göre mûsiki sadece teknik bilgiyle ya da kitaplardan değil, meşk yoluyla, iyi bir ağızdan, fem-i muhsinden usta-çırak ilişkisiyle dinleyerek ve izleyerek öğrenilebilir. Bekir Bey, bu fikrini ömrü boyunca muhafaza etmiş. Onun için meşk esnasında en küçük bir ayrıntı bile çok önemlidir ve meşk bir çeşit nefis terbiyesidir. Besteciler, yaşadıkları yer ve dönemlerin etkisi altında, kendilerine özgü yaklaşımlarla beste yaparlar. Beste yapılırken yer ve dönem özelliklerinin yanı sıra, bestecilerin konuya ait duyuş (hissediş) ve düşünüşleri ile bestecilik tekniklerinin beraberce oluşturdukları ifade biçimi eserlerin üslubunu belirler. Bekir Sıtkı Bey, iyi bir Türk müziği sanatçısı olabilmek için mûsiki birikiminin, edebiyat ve tasavvuf bilgileriyle desteklenmesi gerektiğini, iyi bir icranın bütün bu özelliklere ses tekniğinin ilavesiyle sağlanacağı görüşündedir. Bugün müzikle ilgilenenlere eski adamların neden çalgıcı, şarkıcı dediklerinin de gerekçesidir bu görüş.

Bekir Sıtkı Sezgin'in insanı takdir duygularına sevk eden icrasının en başta gelen unsurları, aruz veznini iyi bilmesi, ortaya koyduğu ses hâkimiyeti, geniş repertuar bilgisi ile yumuşak üslûbudur. Bekir Bey, şüphesiz Türk müziğinin son dönemdeki kusursuz icracılarından. Eserlerini okurken adeta yaşadığı boyutun ötesine geçerek oralardan birtakım sesleri hissettiğini söylemiş Bekir Sıtkı Bey ve küçük yaşta aldığı dini musiki eğitiminin icracılıktaki en önemli alt yapısını oluşturduğunu hemen her fırsatta vurgulamış. Ses perdelerini basma konusunda gösterdiği hassasiyetinden ötürü mûsiki çevrelerinde lakabı "perdeci" olarak anılmış Bekir Bey.

Klasik musiki, tasavvuf ve Mevlevî mûsikisi repertuarı çerçevesinde yurt içinde ve Almanya, Belçika, Fransa, Hollanda, İtalya, İngiltere, İspanya, Japonya gibi ülkelerde her biri başlı başına bir sanat hadisesi olarak nitelendirilen pek çok konserde sahne alır Bekir Sıtkı Sezgin. Bu konserlerdeki icralarda kendisine dönemin en seçkin saz sanatçıları olan Cevdet Çağla, Yücel Aşan, Necdet Yaşar, Abdi Coşkun, Niyazi Sayın, Akagündüz Kutbay, Doğan Ergin, Ömer Erdoğanlar, Cinuçen Tanrıkorur, İhsan Özgen, Cüneyt Kosal, Erol Deran, Sadreddin Özçimi gibi üstadlar eşlik etmiş.

Bekir Sıtkı Sezgin'in doldurduğu plak sayısı çok değildir. Bugün sesine ulaşabildiğimiz kayıtların büyük kısmı özel toplantılarda ve konserlerde kaydedilmiş icralardır. Sosyal medya mecralarından birçok kaydı bulunuyor Bekir Bey'in. Fakat bunlarla birlikte pek çok ses bandı bugün musiki çevrelerindeki özel arşivlerde muhafaza ediliyor (www.peramuzesi.org.tr/Aktivite-Detay/).

Ortaya koyduğu mükemmel icranın gelecek nesillere taşınmasında da büyük gayret göstermiş ve talebeler yetiştirmiş büyük bir sanatçıdır Bekir Sıtkı Bey. Oğlu Hüseyin Kutsi Sezgin, Sadreddin Özçimi, Doğan Dikmen, Serhat Sarpel, Necmettin Yıldırım, Aytaç Ergen, Fatih Salgar ve Hakan Alvan bunlardan bazılarıdır. Bekir Bey, eserlerini icra etmekten en çok zevk aldığı sanatçıları Eyyübî Zekai Dede, Hacı Arif Bey, Mehmet Rakım Elkutlu ve Avni Anıl olarak sıralamış. Sohbetlerde hayatını mûsikiye vakfetmesine rağmen tevazuuyla henüz hiç bir şey öğrenemediğini söylemiş.

Bekir Sıtkı Bey büyük sanatçılığının göstergesi olarak besteleyeceği güftelerin seçiminde hayli hassas davranırmış. Bestelediği eserlerin en dikkat çeken özelliğinin usûl mükemmeliyeti olduğunu söyler mûsiki üstadları. İlk bestesini Yavuz Sultan Selim'in "Sanma şahım herkesi sen sadıkane yar olur" şiirine yapar. Besteciler, yaşadıkları yer ve dönemlerin etkisi altında, kendilerine özgü yaklaşımlarla beste yaparlar. Beste yapılırken yer ve dönem özelliklerinin yanı sıra, bestecilerin konuya ait duyuş (hissediş) ve düşünceleri ile bestecilik tekniklerinin beraberce oluşturdukları ifade biçimi eserlerin üslubunu belirler. Dünyadan ayrılanlara kadar Türk müziğinin hemen bütün formlarında yüze yakın eser besteler Bekir Sıtkı Sezgin. 10 Eylül 1996 yılında dar-ı bekaya göçene dek, Türk müziğinin taşıyıcılığını en iyi ifa eden Bekir Bey, hep mükemmel icraları ve dervişane edasıyla gözümün önüne gelir. Kendisinin en çok dinlediğim iki icrası benim kendisini hep yüce bir zirve olarak tahayyül etmemin en büyük sebebidir (www.dunyabizim.com/portre).

2.1.5.2.2. Dinî Mûsikî Eğitimi Almamış Kişilerde Klasik Tavır

2.1.5.2.2.1. Alaeddin Yavaşca

Müzik kültüründe müzik hiçbir zaman sadece müzik olmamıştır. Eski eserlerde musikinin “ilm-i şerif” olarak adlandırılması müziğin sahip olduğu müzik dışı anlam yükü hakkında bize bir fikir verir. Zira “şerif” sözcüğü kutsallık ima eder ve “ilm-i şerif” ifadesi genellikle İslami ilimler için kullanılmıştır. Müziği “lisan-ı aşk” olarak tarif eden İbnülemin Mahmud Kemal İnâl bu lisanın tekellüm edilmesinin ruhumuzu geldiği kudsi aleme yükselttiğini ve ezeli güzelliği seyretmişçesine can ve cananımızı ihya ettiğini söyler. Alaeddin Yavaşca’nın müziğe ve müzik adamına bakışı da aynı çerçevededir.

Kendi ifadesiyle: “Türk musikisindeki gerçek bestekârlarımızın benimsedikleri ortak düşünce şudur: Musikideki güzellikleri insanlara ulaştırabilmek için, Yüce Yaradan bestekâr kullarını aracı olarak kullanır. Asıl kaynak odur. Bu güzellikler için bestekâr görevlendirilmiştir.” (Sipahi, 2011:151).

Bu çerçevede modern sanat anlayışındaki gibi sanatçının iş ve ürünleri “yaratıcılık” vasfıyla tanımlanmaz, aksine sanatçı tek olan Yaratıcı’nın

hizmetindedir. Bu sanat anlayışı sanatçıyı kibirden kaçınmaya ve mütevazı davranmaya yöneltir. “Mütevazı olmak sanatı” da, tıpkı diğer sanatlar gibi bir ustadan meşk edilir. Usta-çırak ilişkisinde ustaya gösterilen hürmet, sadakat ve teslimiyet sanatçının egosunu kırarak ona mütevazı olmayı öğreten pratik alıştırmalara dönüşür. Osmanlı zanaat ve esnaf ahlakında da çok belirgin bir şekilde gözlemlediğimiz gibi, Osmanlı kültür dünyasında zanaatın veya sanatın her türü aynı zamanda bir ahlaki etkinliktir. Sanatsal faaliyetin temel motivasyonu, maddi faydalardan ziyade meslek gururu, şeref ve itibar gibi manevi kıymetlerdir (Ülgener, 2006:113).

Meslek gururu en çok meşk verenin çırağından, meşk alanın ustasından duyduğu gururda kendini gösterir. Mahviyetkar bir üslup içinde sanatkâr, en azından retorik düzeyde, sürekli olarak kendisini geri planda tutar, bunun yerine hocasıyla veya talebeleriyle gururlanır. İbnülemin Mahmud Kemal İnal’e göre “şerif olan musikiye kesb-i nispet edenlerin ahlakının da şerif” olması gerekir (İnal,1958). Nitekim, bugüne ulaşan meşk zincirlerinin en tepede birleştiği ana halkalardan biri olan İsmail Dede Efendi de müziği “ahlak-ı beşeri tasfiyye eden bir ilm-i şerif” olarak tarif eder (Barkçin, 2010:77).

Barkçin’in ifadesiyle musiki eskilerin gözünde “bir fikir, zikir ve şükür” aracıdır. Geleneksel müziğimizde kullanılan makam, usul, perde, seyir, karar, devir, semai, dem gibi tabirlerin neredeyse tamamının aynı zamanda tasavvufi terimler olması bu ilişkinin bir başka göstergesidir. Hal böyle olunca meşk, bir müzik tekniğinin veya repertuarın aktarımı olmaktan çıkar, belli ahlaki değerlerin taşıyıcısı haline gelir. Usta-çırak ilişkisi içinde çırak ustasının ahlakını ve davranışlarını örnek alarak kendini pişirir, ahlakını güzelleştirir. Sadece müzik değil edeb ve ahlak meşk eder. Bugün bile pek çok çırak ustalarıyla provalara, kayıt stüdyolarına, sohbet meclislerine gidip her ortamda nasıl davranılacağını, hatta hangi sorulara hangi kalıplarla cevap vereceğini ustalarından meşk ederek öğrenmektedir (Gill & Gürkân, 2011:55).

Osmanlı’nın zarif İstanbul Türkçesi’nin en çok musiki müntesipleri arasında yaşaması muhtemelen bununla ilgilidir. Tüm bunlar ustayla çırak arasında son derece yakın, derinlikli, şahsi bir ilişki meydana getirir. Ustayla çırak

arasında adeta bir baba-oğul ilişkisi doğar, ki genellikle ustalar çıraklarına “evladım” veya “oğlum/kızım” diye seslenirler. Bu da tasavvuftaki “peder-i manevi” kavramına tekabül eder. Nitekim Alaeddin Yavaşıca’nın meşk zincirini devam ettirmesi için talebeleri arasından seçip el verdiği Doğan Dikmen’e göre “şakirdi olmaya tenezzülen kabul buyurduğu talebelerinin en büyük arzusu” ondan ömür boyunca “*oğlum nasılsın*” sözünü duymaktır (Gill & Gürtan,2011:56).

Bu ilişki içinde her iki tarafın sorumlulukları vardır. Meşk müzik yeteneğinin zekatı olarak görüldüğünden ustalar çok yakın zamana kadar çıraklarından ücret talep etmemişlerdir. Bununla birlikte Karakayalı’nın Bourdieu’nın kavramlarından yola çıkarak “çırağın özel bir habitus içine kabul edildiği yarı-ritüelistik bir etkinlik” olarak tanımladığı meşkin ustanın sembolik sermaye biriktirmesine ve bu yolla sosyal statüsünü korumasına hizmet ettiği de inkâr edilemez (Barkçin,2010:181).

Ne var ki burada maddi çıkardan ziyade şeref ve itibar gibi manevi kıymetler ön plandadır. Ayrıca ustaların hafızalarındaki eserleri talep edenlerden gizlemesi ve sahip oldukları birikimi çıkar amacıyla kullanarak ihtiyacı olanlardan sakınması hiçbir şekilde hoş görülmez. Öyle ki mahfuzatını saklayıp öğretmeyen, talebelerine intikal ettirmeyene musiki üstadı olarak bile bakılmaz (Behar, 2006:21).

Bu, modern sanat anlayışının bireyi her şeyin üzerinde tutan başına buyruk ve içe kapanık sanatçı kalıbına taban tabana zıttır. İyi sanatçı olmak kişiyi sorumluluktan kurtarmaz, aksine ona daha büyük sorumluluklar yükler. Meşk ücretsiz olmakla beraber meşke kabul edilmek için belli liyakat ölçülerini karşılamak gerekir. Herkes talebe olarak kabul edilmez. Ancak burada ölçüt sosyal sınıf veya ahabap-çavuş ilişkileri değil liyakattir. İnal’ın ifadesiyle “ilimde hatıra riayet yoktur. İlim keyfe hizmet etmez. Keyif ilme hizmet etmeye mecburdur” (İnal, 1958:44).

Ancak sadece liyakat de yeterli değildir. Meşkin gerektirdiği meşakkate de katlanmak gerekir. Mesela “vaktiyle musiki tahsiline talip ve ragıp olanların

musiki üstatlarına müracaatta çekmedikleri çile kalmazdı. Bir şarkı geçmek için bilfarz İstanbul'un Edirnekapı'sından Boğaziçi'nin Rumelikavağı'na gidip gelmeleri ahval-i adiyeden idi" (İnal, 1958:45).

Tanınmış neyzenlerden Burhaneddin Ökte Yenikapı Mevlevihanesi Neyzanbaşı Hilmi Dede'den meşk almak için Kadıköy'den Topkapı'ya gittiğinde, bazı günler Dede'nin "bugün fazla yemek yedim, bugün git yarın gel" dediğinden bahseder (Behar, 2006:44). 1920'li yılların ulaşım koşullarını düşündüğümüzde çekilen meşakkatin boyutu daha iyi anlaşılabilir. Burada sınanan sabır ve sebatır. Meşk alırken gerekli azmi, sabrı ve hürmeti göstermeyen talebe istediği kadar yetenekli olsun meşk halkasının içinde kalamaz. Çırağın gösterdiği hürmet ve sadakat sadece somut bir şahsa veya şahıslara değil soyut anlamda geleneğe yöneliktir. Mehmet Genç'in ve Sabri Ülgener'in kapsamlı bir şekilde analiz ettikleri gibi, Osmanlı zihniyet dünyasının temel ilkelerinden biri olan tradisyonizm meşk ahlakına da damgasını vurmuştur. Buna göre "tavr-ı kadimden huruç edip yeni ve değişik usuller peşinde koşmak boş bir zahmetten ve affedilmez bir bid'atten başka bir şey değildir" (Ülgener, 2006:33). Peki tavr-ı kadimin ne olduğu nasıl bilinecektir?

On yedinci yüzyıla ait bir kanunnameye göre "kadim odur ki, onun öncesini kimse hatırlamaz" (Genç, 2010:76).

Ustadan çırağa bir zincir halinde bugüne aktarılan, başlangıç noktası tespit edilemeyecek kadar geriye götürebilen bir gelenektir kadim. Yine de, buradaki "kadim" gündelik dildeki "eski"den farklıdır ve esasında "eskimeyen yeni" anlamına gelir. Tradisyonizmin anahtar kavramı "emsal"dır. Yeni bir şey ancak emsale göre yapılabilir. Kadimin ruhuna aykırı olan "emsalsiz yeni" boşluğa düşmeye mahkûmdur, bu yüzden hoş görülmez (Gencer, 2011:88).

Her tür yenilik için geçmişte bir emsal arayan gelenekselci zihniyetle, emsalsiz bir yeninin peşine düşen modern zihniyet arasındaki en önemli gerilim alanlarından biridir bu. Emsalin izini sürmek ve delilini göstermek, bir silsileye bağlanmakla mümkündür. Bu yüzden meşk kültüründe bir meşk silsilesine dahil olmak bir zarurettir. Alaeddin Yavaşca işte bu meşk silsilesinin son halkasıdır.

2.1.5.2.2.2. Meral Uğurlu

Ses sanatçısı Meal Uğurlu 1939 yılında Edirne’de dünyaya geldi.1955 yılına girdiği İstanbul Belediye Konservatuvarında Münir Nurettin Selçuk, Halil Bedii Yönetken ve Nevzat Atlığ ile öğrenim gördü. 1958 yılında henüz öğrenciyken İstanbul Radyosuna girdi.1963 yılında Ankara radyosunda çalışmaya başlayan Uğurlu, 1976 yılında İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosun’da göreve başladı. Birçok değerli müzisyenle çalışan sanatçı, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Konservatuvarı’nda öğretim görevlisi olarak çalıştı.

Klasik Türk Müziği’nin günümüzdeki en yetkin yorumcularındandır. New York ve Washington’da da konserler veren Uğurlu’nun, ender yorumlanan besteler içeren birçok albümü vardır.

Meral Uğurlu, *“Türk Müziği adıyla bugün piyasada pazarlanan müziğin, kendisini hem öfkелendirdiğini, hem de utandırdığını, bu ortamda kendisini yapayalnız ve çırılçıplak hissettiğini”* söylüyor.

Babam subaydı. Etkileyici tenor sesiyle çok güzel Kur’an okurdu. Annem müzik severdi. Ablam ve erkek kardeşimle, sanatsever bir ailede büyüdük. Babamın tayinleri nedeniyle şehir şehir dolaştığını söylüyor. Evde radyo hep açıktı. Münir Nurettin, Alaeddin Yavaşca gibi ustaları dinlerdik. Benden iki yaş büyük ablam sürekli yeni duyduğu eserlerin güftelerini not alır, evde çalışırdı. Melahat Pars’tan ders alırdı. Birgün **“Dil harab-ı aşkım, sensin sebep berbadıma”** yı söylerken, kulağımda kaldığı kadarıyla hatasını düzelttim. Çok şaşırdı. Ailem sesimi fark etti.

1955 yılında İstanbul Konservatuvarı’nın sınavlarına birlikte girdik, kazandık.15,5 yaşında, orta son öğrencisiydim. Altı ay yüzünden yaşım tutmayınca jürideki Münir Nurettin ağırlığını koydu. “Bu çocuğun kulağı çok iyi, çok yetenekli” dedi.

Ablam iki yıl sonra evlendi ve okulu bıraktı. 3.sınıfta Münir Nurettin’in özel ders verdiği üslup grubuna seçildim.1958 yılında son sınıfta hocam Emin Ongan’ın çok ısrar etmesi üzerine radyo sınavlarına girdim. Münir Nurettin okulu bitirmeden radyoya girmemi istememişti. Kazanınca mavi okul çantamla, radyoya

gidip gelmeye başladım. Benim için orası da konservatuar gibiydi.1959 yılında ilk bandımın yayınlanacağı güne kadar sesimin radyoya sesimin çıkacağına inanmadım ve aileme söylemedim.O gün öğrendiklerinde çok sevindiler (www.turksanatmuzigi.org/sanatcilarimiz/meral-ugurlu).

2.1.5.3. Çağdaş Tavır

2.1.5.3.1. Münir Nureddin Selçuk

Münir Nurettin Selçuk, 1900 yılında İstanbul'un Beyazıt semtinde doğdu. İlkokulu tamamladıktan sonra askeri rüştiyeden mezun oldu. Daha sonra Kadıköy Sultanisine kaydoldu. 1917 yılında ailesinin ısrarı ile tarım öğrenimi için Macaristan'a gitti. Fakat öğrenimini tamamlamadan yurda dönerek kendisini musîki çalışmalarına verdi.

Ziya Paşa'nın başkanlığı döneminde, ünlü musîki ustalarının önünde parlak bir sınav vererek Darül-elhan'a girdi. Cumhuriyetin ilanı ile "Cumhurbaşkanlığı Fasıl Heyeti"inde çalıştı. 1926'da kendi isteği ile bu görevden ayrılarak İstanbul'a yerleşti ve serbest olarak çalışmaya başladı. Bu yıllarda ünü oldukça yaygınlaştığı halde ciddi bir eğitimden geçmeyi ve metodik çalışmayı düşündüğü için, 1927 yılında Paris'e giden sanatkar, Paris Konservatuarının ünlü hocalarından şan, piyano ve solfej dersleri aldı. 1928 yılında geri döndü.

1942 yılında Belediye Konservatuarı "İcra Heyeti"ne girdi. Kişisel sebeplerle bir yıl sonra istifa ederek ayrıldı. 1953'de İstanbul Radyosu'nda müşavirlik yaptı. Aynı yıl konservatuarın İcra Heyeti başkanlığına getirildi ve burada 16 yıl çalıştı. Son görevi İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Konservatuarı, repertuar öğretmenliği idi. Münir Nurettin Selçuk, 27 Nisan 1981 tarihinde evinde vefat etmiştir (Ak, 2014:66).

2.1.5.3.2. Sabite Tur Gülerman

Sabite Tur Gülerman, Mûsiki icrasına TRT'de başlamıştır. Ankara ve İstanbul Radyoları'nda uzun yıllar çalışmış, 1970'li yıllarda televizyonda da konserler vermiştir. Belli başlı dönemlerde radyodaki solist arkadaşları ile dönüşümlü olarak, gazino programları yapmıştır. Bunların başında, 1950'li

yıllarda, Tepebaşı Gazinosu'nda, Selahattin Pınar'ın sazı ve bazen de sesi ile eşlik ettiği sahneleri gelir. Aynı dönemlerde 78 ve 45 devirli plaklar da doldurmuştur.

Sabite Tur Gülerman Ses Tiyatrosu'nun kurucularından aynı zamanda tiyatro oyuncusu olan Refet Gülerman'la evlenmiştir.

Sabite Tur Gülerman'ın sanatı ve sanatçı kişiliği hakkında bilgi edinmek üzere araştırma yaparken, 1950'li yıllarda “Radyonun Sesi” adıyla yayınlanan haftalık magazin mecmualarından oldukça yararlanılmıştır. Bahsi geçen bu yayınlar içerisinde, Sabite Tur Gülerman'a ait makalelere ve resimlere sıkça rastlanılmıştır. Bu yayınlar “ekler” kısmında birer kopyası ile mevcut bulunmaktadır.

“Radyonun Sesi” dergilerinde, Sabite Tur Gülerman'ın, sanatçı kişiliği, şahsiyeti ve arkadaşları ile ilgili pek çok bilgiye ulaşılmıştır. Bunlardan bazıları şöyledir; Dergi'nin müdavimlerinden birinin dergiye yazdığı mektupta şöyle bir suale rastlanmıştır. “memleketimizde en yüksek ses oktavı hangi sanatçıdadır?” Bu suale Şerif Muhittin Targan'ın yanıtı şöyle olmuştur; “memleketimizde en yüksek ses oktavı üç buçuktur ve Sabite Tur Gülerman'ın ses aralığı bu miktara epeyce yakındır (“Radyonun Sesi” 1953 Sayı: 24, İstanbul).

Aynı dergide, Sabite Tur Gülerman'ın Radyo'da okumaya başladığından beri, repertuarını büyük bir titizlikle tanzim ettiği, bir ay içinde okuduğu eseri tekrar okumamak kaydı ile ayda dört seans yaparak otuz iki şarkı okuduğu, bu disiplini ile mûsiki üstadlarınca repertuarı en geniş okuyucu unvanını aldığı bilgileri yer almaktadır (“Radyonun Sesi” 1953 Sayı: 10 İstanbul Gümüşlere).

Yayınlanan resimlerin altında, “mûnis ve tatlı”, “cana yakın gülüş” şeklindeki tanımlamalar Sabite Tur Gülerman'ın insanlar üzerinde bırakmış olduğu etkiyi de göstermektedir. Zahide Tarhan bu yazısında, Sabite Tur Gülerman'ın en güzel huyları arasında, saf ve çocuksu bir ruha sahip olduğunu hem dobra, hem de oldukça mütevazı olduğunu belirtmiştir. Bu makalede, gündelik ev hayatı ve hobileri ile ilgili de bilgiler yer almaktadır. “Ev hayatını çok seviyor, titiz ve intizamlı bir eve sahip, en büyük hobisi ise maslak (İşleme Tabloları) dır. Çin, Japon ve Avusturya'ya ait özellikle siyah kumaş üzerine

islenmiş maslakları, vazgeçemedikleri arasında yer alır.” (“Radyonun Sesi” 1951 Sayı: 75 Tarhan).

Her ortama ayak uydurabilen bir yapısı olması, futbol maçlarına özellikle milli takımın oynadığı maçlara düşkünlüğü, koyu Fenerbahçe’li olması ve maçları radyodan büyük bir heyecan ve zevkle dinlemesi, çocuklara olan sevgisi ve düşkünlüğü, doğayı ve hayvanları çok sevmesi, evinde sincap dahi beslemiş olması Leman Özkangil’in aynı dergiye yazmış olduğu başka bir makale de yer almaktadır (“Radyonun Sesi” 1954 Sayı: 48).

“Radyo’nun Sesi” dergisinde Sabite Tur Gülerman hayranlarının yazmış oldukları mektuplar sonucunda yapılan halk oylamasıyla ismini belirledikleri, 18 Kasım 1953 yılında dünyaya gelen çocukları “Cengiz”, Sabite Tur ve Refet Gülerman’ın hayata bakışlarını değiştirmiştir. Sabite Tur’un doğum sonrası, arkadaşları, eşi, Leman Özkangil ve bebeği ile çektiği olduğu fotoğrafları “Ekler” bölümünde yer almaktadır. Hastanede onu ziyarete gelen arkadaşları Hamiyet Yüceses, Safiye Ayla, Ayten Arıkan’dır. Onlarla çektiği olduğu resimler de “Ekler” bölümünde yer almaktadır.

Radyoda mesaide bulunduğu en samimi arkadaşları; en başta Hamiyet Yüceses olmak üzere Safiye Ayla, İnci Birol, Suzan Güven, Saime Sinan, Nigar Uluerer, Radife Erten, Muzaffer Tema, Şen Kardeşler, Ayten Arıkan ve Hürrem Erman’dır.

Radyo neşriyatlarında eşlik eden sazlar; Necati Yıldızdoğan, Ulvi Erguner, Mübeccel Çetin, Ali Erköse, Ayhan Özışık, Naime Batanay, Fahire Fersan, Rüştü Eriç, Cevdet Çağla, Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, Erol Deran’dır.

“Sabite Tur Batı Enstrümanları ile Türk Mûsikîsinin çalınıp söylenmesini uygun bulmuyor” başlığı ile başlayan başka bir makalede, Sabite Tur Gülerman’ın Selahattin Pınar’ı unutamadığı, onun adı anılır anılmaz gözlerinin dolu dolu olduğunu yazmıştır. Ardından Selahattin Pınar’a ait unutamadığı bir anısını anlatıyor ve şöyle aktarıyor:

“Askınla yanan kalbime busenle şifa sun” mısralı şarkısını okuduğum bir neşriyattı. Telefonla aradığını söylediler, tebrik etti ve işte hayatım boyunca

unutamayacağım ve her neşriyatımda bana ayrı bir kuvvet ve heyecan veren cümleleri; “Alemdağ’ın bütün bülbülleri sende mi ötüyor? Bütün kristalleri gırtlığına doldurmuşlar onlar mı şakıyor.”

Sabite Tur’a bu anısını anlattıktan sonra, en sevdiği bestekârlar ve eserler soruluyor. Sabite Tur, en sevdiği bestekârların, Selahattin Pınar, Hacı Arif Bey, Saadettin Kaynak ve Zeki Arif Ataergin olduğunu, en sevdiği eserlerin ise, “söndü yadımda akisler gibi”, Saadettin Kaynak’ın kendisinden meşk ettiği “söyleyin nerde o göz nuru” ile “Aşkınla yanan kalbime bûsenle şifa sun” olduğunu söylüyor (Yelpaze Dergisi 1963 İstanbul).

2.1.5.4. Günümüzde Devamlılığı Olan İcralar

Günümüzde müzik adı altında dinlenen sanatçıların bir Üslup veya tavra sahip olması mümkün olmadığına ilişkin sanatçıların görüşleri aşağıda yer almaktadır. Bir sanatçının tavır ve Üslup’a sahip olabilmeleri için geleneğin kültür ve birikimine dayanması, geleneksel iyi bir eğitim-öğretimden geçmesi, icralarında musiki özelliklerini yansıtmayı gerektirmekte olduğunu anlıyoruz.

Münir Nurettin Selçuk’un Konuya İlişkin Görüşleri;

Münir Nurettin Selçuk’un 1974 yılında Milliyet Gazetesi Sanat Dergisine vermiş olduğu konuya ilişkin röportaj soru cevap şeklinde aşağıda yer almaktadır (Milliyet Gazetesi, Sanat Dergisi, 15 Şubat 1974).

Türk Sanat Müziği, sizin tanık olduğunuz 60 yıllık dönemde nereden nereye geldi?

İlk yıllarda Türk Musikisi gerek ehemmiyeti, gerekse icraatı bakımından, geleneksel bir şekilde daha iyi icra edilmekteydi. O devrin anlayışına göre yetişen gerek ses gerekse saz ehli yalnız klasik musiki ile meşgul oldukları için kaliteli eserler yaratılıyordu. Cumhuriyetin ilanından sonra, bir süre yine bu yol da gidildi. Bahsettiğim süre içinde eserler sadece erkek sesleri için besteleniyordu. Eser bestelenirken hanım sesleri nazara alınmıyordu. Hanım sesleri için eserler yapılmaya başlandıktan sonra musikimizde bir basitleşme görülmeye başladı. Musikimizin en kolay formu olan "Şarkı Formu"nda eserler bestelenmeye başladı. Sanat yönü ihmale uğradı. Bugün denilebilir ki pek az sayıdaki bestecilerimiz

müstesna, eski büyük bestekârlar tarzında eserler bestelenememektedir. Günümüzde basit şarkı formuna uygun eserler revaç buluyor.

Eski eserler 64 usule kadar çıkan büyük melodi zenginliği içinde bestelenirdi. Bugün ise 8 usulün üstüne çıkılmıyor. Diyebilirim ki melodi olarak eski eserlerin bir mısraı bugünün dört şarkısına bedeldir. Bunun yanı sıra eskiden gerek Enderunlarda, gerekse vükela konaklarında bugünün konservatuvarlarını andıran meşk yerleri meydana getirilmişti. Buralardan iyi icracılar yetişiyordu. Bu devre içinde abideleşen musikimiz, daha önce belirttiğim sebepler ve hükümetler tarafından ihmal edilince basit bir hale geldi. Zevksiz eserler meydana getirildi. Bu işe radyo gibi genel yayın yapan organlar da katılınca bugün adına "Türk Sanat Müziği" denilen aslında sanatla hiç bir ilişkisi olmayan bir tür çıktı ortaya... Bütün bunların oluşmasında ticari menfaatlerin de rolü çok büyük tabii.

Müziğimizi bu durumdan kurtarmak için ne gibi tedbirler alınmalıdır? Bu konudaki önerileriniz?

Her şeyden önce hükümetin bu işi resmen ele alması gerekir. Enstitü veya konservatuvar şeklindeki müesseseler büyük şehirlerimizde derhal açılmalıdır. Bugün komşumuz Yunanistan'da bile 16 konservatuvar mevcuttur. Böylelikle bilgili icracılar yetiştirmiş oluruz. Musikimizi yaşatmak zorundayız. Gerek iç gerekse dış ilişkilerimiz yüzünden buna mecburuz. İlerisi için kaliteli elemanlar yetiştirilmelidir. Her işte olduğu gibi musikimizi de ehil ellere bırakmalıyız. Adama göre iş değil de, işe göre adamlar getirilmeli musikimizin başına. Öncelikle bugünkü yeteneksiz ellerden kurtarmalıyız musikimizi...

Dr. Timuçin Çevikoğlu'nun Konuya İlişkin Görüşleri

Çağdaş tavır nedir ? Bu kavramlarla ilgili bilgi verir misiniz?

"Çağdaş tavır ta'bîri benim için hiçbir şey ifade etmiyor, neyin kastedildiğini anlamıyorum. Eğer bugün büyük çoğunlukla dinlenenler kastediliyorsa, bu icraların geleneğin kültür ve birikimine dayanmayan, iyi bir icra için şart olan geleneksel eğitim-öğretimden yoksun, bu mûsikînin özelliklerini yansıtmayan icralar olduğunu üzümlere söyleyebilirim. Bu son derece kötü hale sadece toplum genelinin değil, toplumun aydınlarının ve hatta müzikçilerinin bile

değerlendirme kriterlerini kaybetmiş olmalarının yol açtığını düşünüyorum” (Timuçin Çevikoğlu, kişisel görüşme, 5 Mart 2018).

Münir Nurettin Selçuk ve Sabite Tur Gülerman çağdaş bir tavra sahip, geleneğin kültür ve birikimine sahip, geleneksel eğitim ve öğretim görmüş ve icralarında musikinin özelliklerini yansıtan değerli sanatçılardır.

2.1.5.4.1. Ziya Taşkent

1932 yılında Adapazarı'nda doğdu. İlk ve orta öğreniminin bir kısmını burada, bir kısmını da İstanbul'da yaptı. Pendik ortaokulundan mezun oldu. Lise öğrenimini Kabataş ve Ankara Gazi Lisesinde tamamladı. Liseyi bitirdiği yıl olan 1953'te radyoda açılan sınava katıldı. Radyo sanatçısı oldu. Sahne çalışmalarına 1967 yılında başlayan Ziya Taşkent, 1973'ten itibaren de Ankara radyosunda "koro yönetmenliği "ne başladı. Çeşitli gazete ve kuruluşlardan birçok "Yılın Sanatçısı" ödülü sahibi olan Ziya Taşkent'in radyo repertuarında 30'dan fazla eseri var.

17 Ağustos Marmara depreminde ses sanatçısı eşi Ulviye Taşkent, kızı Rengin Dalmanoğlu ve torunları Ece ve Efe Dalmanoğlu ile birlikte Yalova'nın Çiftlikköy ilçesinde yaşamını yitirdi.

2.1.5.4.2. Zekai Tunca

1944'de Ankara'da doğdu. Ankara Erkek Teknik Yüksek Öğretmen Okulu'nu (Gazi Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi) bitirdi.

Ankara Radyosu yayınlarından kulak dolgunluğuyla, bulunduğu her ortamda şarkı söylenilerek süren müzik ilişkisi 1960 yılında merhum Hikmet Taşan vasıtasıyla katıldığı Dr. Recai Özdil Topluluğu'nda notalı ve sistemli çalışmaya döndü.

1964'de Ankara Radyosu'nun bir sınavında ilk on finalist arasına girdi.

1965'de Birleşmiş Türk Müziği Sanatçıları Derneği'nin düzenlediği ses yarışmasında Ankara birincisi oldu.

1966'da TRT'nin açtığı en geniş kapsamlı stajyer sanatçı sınavını, ilk sıralarda başardı (Birçok ünlü yetiştiren 66 grubu).

1967'de Ankara Radyosu'ndaki stajını, zorunlu hizmetle, Ordu Endüstri Meslek Lisesi'nde öğretmenlik görevi nedeniyle yarım bıraktı. Aynı yıl Nurcan Tunca ile evlendi. Doğu Karadeniz ses yarışmalarında 1969'da ikinci, 1970'de birinci oldu ve 1970'de Trabzon'dan katıldığı TRT Çok Sesli Koro sınavını kazanarak Ankara Radyosuna geri döndü. Bu koroda batı müziğinin önemli hocaları ve şeflerinin ders ve çalışmalarında nota, solfej, şan sahasında ve müzik ufkunun genişlemesinde büyük kazanımları oldu.

1971'in ilk günü oğlu Mehmet Alper doğdu. 1972-74 arasında topçu yedek subay olarak askerliğini yaptı ve tekrar çok sesli koroya döndü. 1975 yılında verdiği bir sınavla Ankara Radyosu Türk Sanat Müziği, yetişmiş(solist) sanatçısı oldu. Bu görevinin yanı sıra TRT müzik dairesi uzmanlığı, repertuar ve denetleme kurulları üyeliklerinde bulundu. (<http://www.nilgunkomar.com/2011/12/yasayan-degerlerimiz-zekai-tunca.html>).

2.1.5.4.3. Elif Güreşçi Çiftçioğlu

04.09.1971 yılında Ordu'da doğdu. Babası, aynı zamanda Ordu Musiki Derneğinin kurucusu, Musikişinas Hüseyin Taner Güreşçi'dir. Elif Güreşçi lise sonda iken Ankara'ya ailesi ile birlikte geliyor. Hacettepe Üniversitesi İktisadi İdari Bilimler Fakültesi İşletme Bölümünü bitiriyor.

Ortaokul yıllarında meylettiği müzik çalışmalarını okuduğu üniversitesinin Türk Sanat Müziği Korosunda aynen devam ettiriyor. Bu dönemde Ahmet Hatipoğlu'ndan özel dersler alıyor. Ayrıca Cahit Ünyaylar, Tevfik Soyata, İsmail Akdeniz, Özgen Gürbüz gibi hocalarla çalışıp kendisini bu alanda yetiştiriyor.

1994 yılında Ankara Radyosunun akitli sanatçı sınavını, 1997'de ise kadro sınavını kazanıyor. Özellikle Perihan Altındağ Sözeri ve Bekir Sıtkı Sezgin gibi klasik icracıları örnek alan Güreşçi, 1999 yılında "Eski Sedalar" adlı bir albüm çalışması yapmıştır.

Yurt içinde ve dışında birçok programa davet edilmiş, çokça radyo, TV programı yapmış, kendisine birçok ödül verilmiştir. Halen Ankara Radyosunda görevini başarı ile sürdürmektedir. (<https://www.turkudostlari.net/kimdir>).

2.1.5.4.4. Bahadır Özüşen

Ses sanatçısı Bahadır ÖZÜŞEN, 15 Haziran günü Ankara'da dünyaya geldi. Aslen Selanik göçmenidir.

TRT Ankara Radyosunun ünlü ses sanatçılarından olan babası Akif Özüşen'den aldığı feyzle küçük yaşlarda musikiye başladı. İlk, orta ve lise öğrenimini Ankara'da tamamladı.

1992 yılında TRT Ankara Radyosu Türk Sanat Müziği Gençlik Korosu'na katılarak; Avni Anıl, Tarık Kip, Yüksel Kip, Ferit Sıdal ve Ziya Taşkent gibi ünlü sanatçılardan ders aldı ve ciddi müzik kariyerine ilk adımını atmış oldu. Burada aldığı dört yıllık eğitimin ardından, 1996 yılında akitli, 30 Eylül 2002 tarihinde ise asil ses sanatçısı olarak TRT Ankara Radyosun'daki görevine başladı. Halen TRT Ankara Radyosu'nda Türk Sanat Müziği ses sanatçısı olarak icrasını sürdürmektedir.

Anadolu Üniversitesi İşletme Fakültesi mezunu olan Bahadır Özüşen, evli ve iki çocuk babasıdır.

2.1.6. Solo Ses İcrasında Tavrı Belirleyen Unsurlar

Üslubu belirleyen unsurlar olarak, bir icracının geçtiği eğitim süreci içinde en çok etkisi düşünülen; dini mûsikî eğitiminin yeri, icracının kullandığı akortlar, icra sırasında esere dahil ettiği ifade nüans ve süsleme elemanlarının kullanılışı, icracının esere kattığı yorumlar üzerinde durulacaktır.

2.1.6.1. Ses İcrası Eğitim Süreci

Müzik kültürünün gelecek kuşaklara aktarılması, bireylerin kendilerini gerek ses gerekse çalgı alanında yetiştirebilmesi konularında hizmet veren ve toplumun kültürel yapısını etkileyen kurumlardan ve bu kurumlardaki müzik eğitiminden bahsetmekte yarar vardır. Osmanlılar zamanında müzik eğitim kurumlarını, Enderunlar, Mevlevihaneler, cami ve tekkeler, mehterhaneler ve özel meşk haneler gibi kurumlar oluşturmaktaydı.

Öğrencileri ve eğitimcileri subaylardan oluşan ve müzik dalı doğrudan padişahın şahsına bağlı bulunan Enderûn-ı Hümayûn'da özel yetenekli öğrenciler

seçilip eğitim verilmekteydi. Dini müzik eğitimi de yapılan ve sarayın hafız, müezzin ve imamlarının da yetiştiği bu kurumdaki müzik öğretiminde İtalya'dan eğitimcilerin getirtilip batı müziği eğitim sisteminin ön plana çıkmasıyla ve Türk müziğine verilen önemin azalmasıyla 1908 yılında kapatılmıştır (Ak,2002:21). Kültürel aktarımın sağlanmasında ve geliştirilmesi açısından Mevlevihanelerin Geleneksel Türk müziğine katkıları büyüktür. Mevlevihanelerde sema yapıldığı ve bu sema ayinlerinin müziksiz yapılamayacak olmasından dolayı her mevlevihanede müzik teşkilatının olduğu pek çok kaynakta yer almaktadır. Mevlevihaneler büyük müzik okulları olarak yüzyıllarca müzik alanında dahiler yetiştirmiştir. Bu eğitim kurumlarında sadece Mevlevi müziği değil dindışı ve dini müziğin her çeşidinin edebiyat, dil gibi diğer sanat dallarıyla beraber öğretildiği de pek çok kaynakta mevcuttur. Tarikat ve tekkelerin çoğunda az veya çok müzik faaliyeti bulunduğu fakat bunların birer müzik eğitim kurumu olarak teşkilatlanmadıkları da kaynaklardan aktarılmaktadır.

Cami ve camilere bağlı bölümlerde de dini müzik icra edilmiş fakat saz eğitimi bunun içine girmemiştir. Pek çok hafız ve din adamının aynı zamanda müzikle ilgilendikleri halde cami çerçevesinde dindışı müzik icra ettikleri görülmemiştir. Askeri müzik için eğitim yerinin Mehterhane-i Hümayûn olduğu bilinmektedir. İstanbul merkez teşkilatında, eyalet ve vilayet merkezlerinde ve büyük imparatorluk kalelerinde mehter takımı bulunmaktaydı. Buralarda müzik yeteneği olan ve asker sınıfından olan istekli kişiler müzik alanında yetiştirilirdi. 1826'da Mehterhane kaldırılıp yerine ilk batı müziği eğitiminin verilmeye başlandığı ve padişahın şahsına ve saraya bağlı bir kurum olan Muzika-i Hümayûn açılmıştır. Hem Türk müziği hem de batı müziği eğitimi alan ilk Türklerin bu kurumda yetiştiği bilinmektedir (Ak, 2002:22).

Özel dersane ve ev toplantılarında da bazı müzik eğitimcileri ve müzisyenlerin evlerine öğrenci kabul edip bireysel ve toplu olarak meşk ettiği de bilinmektedir (Ak, 2002:45).

Aktarıldığı üzere Türk müziği eğitimi, dini, dindışı, askeri müzik olarak çeşitli kurumlarda farklı uygulamalarla verilmiştir fakat tarihsel sürece bakıldığında bu kurumlarında ses eğitime yönelik teknik çalışmalara

rastlanmamaktadır. Söz konusu bu kurumlarda eserlerin meşk sistemi içerisinde taklit yöntemiyle yapıldığı anlaşılmaktadır.

Bireyin icra ve üslûbunu geliştirmede önemli bir yere sahip olan ses eğitiminin ders bağlamında günümüz Türk Müziği konservatuarlarında işleniş tarzı önem arz etmektedir. Günümüzde Türk Müziği konservatuarlarında ses eğitimi dersleri toplu ses eğitimi ve bireysel ses eğitimi olarak işlenmektedir. Toplu ses eğitiminde dersin başında nefes egzersizleri yapılmakta ve daha sonra piyano eşliğinde ses egzersizleri uygulanmaktadır. Bireysel ses eğitiminde de perdeli bir Türk Sanat Müziği çalgısı eşliğinde farklı formlarda eserler icra edilmekte ve Üslup ve tavrı geliştirmeye yönelik ses egzersizlerine yer verilmektedir. Özcan (2010), araştırmasında bu konuyu öğretmen ve öğrenciler açısından ele alarak bir takım tespitlerde bulunmuştur. Türk müziği konservatuarlarında verilmekte olan ses eğitimi sürecinde öğrencinin ses sağlığının dikkate alınıp alınmadığı, sesi kullanırken, sesin gürlüğü, rejister geçiş tonları, diksiyon, boğumlanma, anlaşılabilirlik, ritmik uyumun sağlanması, entonasyon, eserin makamsal özellikleri ve bireyin ses yapısına özen gösterilip gösterilmediği, seslendirilen eserlerin türü ve teknik düzeylerinin uygunluğu, seslendirilen eserlerin Üslup ve dönem özellikleri açısından Türk müziği üslûbuna uygunluğu, yapılan bireysel ve toplu ses eğitiminin uygunluğu, yapılan teknik çalışmaların şarkı söylemeyle ilgili yeni bir yaklaşım içerip içermediği, ses eğitimi derslerinin öğretim planında belirlenen amaca ulaşp ulaşmadığı ve ses eğitimi dersini destekleyici yardımcı bir derse ihtiyaç olup olmadığı konularında öğretmen ve öğrencilerden alınan görüşlere yer verilmiştir. Bu görüşler doğrultusunda günümüz Türk Müziği konservatuarlarında yapılan ses eğitimi derslerinin yöntem açısından farklılık gösterdiği ve eğitim-öğretim yöntem birliğinin olmadığı belirlenmiştir. Aynı zamanda ses eğitimi ders saatlerinin belli standartlarda olmadığı ve Türk müziği Üslup ve tavrını geliştirmede yetersiz olduğu görüşüne varılmıştır (Özcan, 2010:33).

Müziğin uygulamalı ve bir anlık zaman diliminde seslendirilip, kaydedilmediğinde tekrar aynı şekilde yinelenemeyen bir sanat dalı olması, anlık duygu ve diğer etkenlerin yapılan icrayı derinden etkilemesi gibi pek çok sebep

notaya alınsa bile eserin yorumlanmasında her seferinde farklılıkların oluşmasına ve icracıdan icracıya farklılaşan yorumların ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Bu durum ister Avrupa, Amerika, Uzak Doğu vb. olsun isterse Türk müziği olsun, her tür ve formda, müziğin bir ustadan öğrenilmesini gerekli kılmaktadır. Bu durumda Türk sanat müziğinin böylesi bir usta çırak ilişkisinden mahrum bırakılması, sadece nota yoluyla seslendirilmesi veya meşk sisteminin kullanılmaması önerilmemelidir. Aksine eğitim yöntemleri işe koşularak daha etkin bir biçimde kullanılmasının uygun olacağı düşünülmektedir.

Bir ses icracısının eserleri Üslup ve tavır yönünden mükemmel icra edebilmesi için Allah'ın lûtfuna mazhar olmuş yetenekli, zekî ve çalışkan olması, iyi bir eğitim görmesi, geleneği iyi tanınması, inceleme zevkine ve geniş bir görüşe sahip olması gerekir. Bu şartlar oluştuğundan sonra ancak iyi bir sanatkâr kendine has icra özelliklerini oluşturabilir ve geliştirebilir (Timuçin Çevikoğlu, e-mail görüşmesi, 5 Mart 2018).

Aslında müziğin her dalında verilen eğitimin bir çeşit meşk olduğu da öne sürülebilir. Aradaki fark kullanılan yöntemlerin geliştirilmiş olmasıdır. Ayrıca Meşk sisteminde, kaynaklardan edinilen bilgiye göre belli bir ses eğitimi yöntemi bulunmasa da sadece öğrencinin eğitimciden teorik ve uygulamalı olarak Türk müziğini öğrendiği bir sistem olarak da gösterilmemelidir. Çünkü meşk sistemi aynı zamanda yaşam içinde belirli bir adabın, düzenin, görgünün ve kültürün aktarıldığı bütün bir eğitim sistemidir. Dolayısıyla yüzyıllardır günümüze kadar süregelen böyle köklü bir sistemde; taklit yoluyla da olsa öğrencinin hocasından edindiği belirli kültür birikiminin yanı sıra güzel şarkı söyleme tekniğini de alması üzerinde durulması gereken bir konudur.

2.1.6.2. Nüans ve Süslemelerin Belirleyiciliği

Özellikle toplu ses icralarının gerçekleştiği korolarda uygulanan ve solo icralarda da ağırlıklı hissedilen, hançere (gırtlak) süslemeleri ile Batı müziği ifade nüanslarının kullanılmasının Türk makam müziği icrasındaki etkilerinin nasıl olduğu üzerinde durulmaktadır.

Alaeddin Yavaşca hançerede yapılan süsleme elemanlarının sıklıkla yer bulduğu icra alanının fasıl müziği olduğuna değinerek, süsleme elemanlarını fazla müzikal bulmadığının altını çizer(Zeybek,2013:46).

Koro icralarda melodik ifadenin daha iyi ortaya çıkmasını sağlayan ifade nüanslarının en iyi Mesud Cemil Bey'in idaresindeki korolarda gerçekleştiğini ifade eden Erol Sayan, süsleme elemanlarının ise koro icrasında sıklıkla kullanılmadığı görüşündedir(Zeybek,2013:47).

İfade nüanslarının ve süsleme elemanlarının müziğin ana malzemelerinden olduğunu ve her müzisyenin icrasında mutlaka kullanması gerektiğini belirten Erol Deran'ın kendi icrasından da örnek verdiği söylemi şöyledir:

Erol Deran, böylece Türk makam müziğinde önceden kararlaştırılan ifade nüanslarının bile canlı icra anında o anki duyguya göre değişiklik gösterebileceğini ifade ederek, aslında günümüzde makam müziği icrasında ifade nüanslarının hala tam olarak yerleşmediğini açıkça ifade etmiş olur. İfade nüanslarının her sanatçının kendi tasarrufunda olduğunu, bir nevi içgüdüsel olarak kullanıldığını, Türk makam müziğinde Batı müziğindeki gibi ifade nüans kavramlarının olmadığını ifade etmekle birlikte Bülent Aksoy, ifade nüanslarını üslup ve tavrın vazgeçilmez bir parçası olarak değerlendirmiştir.

Ahmet Özhan *“nüans yerleri vardır; o tarzla yorumcu arasında provalarda ortaya konan onun hürriyetini de, yorumcunun hürriyetini de kendisine iade ettiğimiz bir takım özel çalışmalarla halledilecek şeylerdir”* (Ahmet Özhan, *Kişisel Görüşme*, 24 Nisan 2012).

Söylemi ile yorumcunun özgürlüğünde gerçekleşen ve çalışmalar sırasında provalarda ortaya konan ve böylece tespit edilen ifade nüanslarının aynı zamanda icracının tarzının da yapı taşları olduğunu belirtir. Reha Sağbaş Türk makam müziğinde nüansların eserlerin güftelerindeki anlam ile şekillendiğini ifade ederken, Mesut Cemil Bey'in korosunda nasıl bir nüanslanışının olduğuna yönelik *“Mesut Cemil'in korosunda çarpmalar yoktur; sadece hafif kuvvetli zamanlar vardır, bunu haklı olarak yapmıştır Mesut Cemil çünkü ilk defa koro idare ediliyor”* sözleriyle ifade etmiştir(Zeybek,2013:48).

İyi bir icracının estetik kuralları her zaman göz önünde bulundurması gerektiğinden bahseden Münip Utandı “Türk Müziği’nde ancak uygun olan batı müziği nüansları kullanılabilir; şarkı söylemek önünüze koyduğunuz bir notayı teknik bir ifadeden ibaret bir olay değildir, koro icrası ve bireysel icra elbette birbirinden farklı olmalı” (Munip Utandı, kişisel görüşme, 25 Şubat 2012) diyerek nüans kullanımında bir sınırlandırmanın yapılması gerekliliğini savunmuştur.

Fikret Karakaya, toplu icra/ birlikte okuyuşun eserlerdeki versiyon farklılıklarından dolayı meydana gelen zorluğunun üstünde durur ve ifade nüanslarının Mesut Cemil Bey’den önce Darül elhan plaklarında Ali Rıfat Çağatay’ın korosunda başlamış olma ihtimaline değinir (Zeybek,2013:49).

Osman Nuri Özpekel “batı müziği terminolojisinde bizim aklımızın hayal edemeyeceği kadar nüans çeşitleri var; ama bunların hepsini Türk Müziği’ne koyarsanız o zaman o da Türk Müziği olmaktan çıkar” derken ifade nüanslarının saz müziğinde daha etkili kullanılacağını dile getirmiştir (Zeybek,2013:49).

Günümüzde bir klasik eserin icrasında ifade nüanslarının kullanılmasının bir mahzuru olmayacağı; ancak, ifade nüanslarının o eserin geleneksel icra tarzından hiçbir şekilde feragat edilmeden kullanılması gerekliliğinden bahseden Doğan Dikmen, geleneğin bilinmeden modernin yapılamayacağını da vurgulamıştır(Zeybek,2013:50).

Şehnaz Rizeli “koroda eserlerin daha süslemesiz ya da (süslemelerin) en aza indirgenerek icra edilmesi, işin doğasından oluşmuş bir gereklilik ve bunun solo icra için artı ya da eksi bir etkisinin olabileceğini düşünmüyorum” (Şehnaz Rizeli, kişisel görüşme, 28 Şubat 2012) görüşüyle koro icrasının gelenekte sahip olduğu az süslemeli tarzın solo icralara herhangi bir katkısının olmayacağını tespitinde bulunur.

Gönül Paçacı, Cumhuriyet döneminde hayatın her alanında hissedilen çağdaşlaşma düşüncesi ile paralel olarak müzik hayatında da Mesut Cemil’in koro şefliğinde başlayan Türk makam müziği koro icrasının günümüze kadar ayakta kalabilmiş olmasının altında yatan nedenlerini şu şekilde açıklar:

Mehmet Güntekin, “koro icrasında, klasik korolarda gırtlak nağmelerinden arındırılmış bir müzik yapılmıyor; herkes (bizatihi) koronun içinde belli bir ölçüde o gırtlak nağmelerini yapıyor ve toplamdan çıkan bir sonuç var orada, bir kişinin yaptığı gırtlak gibi çıkmayabilir, ama (kimse) dümdüz okunmuyor” diyerek Makam müziği geleneğinde yerleşmiş olan ve koro icralarında hançerede gerçekleştirilen süsleme elemanlarının en aza indirilmesi ve/veya yapılmaması görüşüne karşı çıkar. Aynı zamanda, toplu okuyuşlarda da belli oranda herkesin hançeresini kullandığını belirtir (Zeybek,2013:50).

Kudsi Sezgin, ifade nüanslarının nota üzerinde yazılmamış olması durumunda bile, kudretli olan icracının nüansları eserin içinde gerekli olduğu şekilde kullanabileceğinin altını çizerken bu özelliğin ancak usta-çırak eğitimi ile aktararak kazanılabileceğini belirtir. Ayrıca pek çok eserde sıkça rastlanan apojyatrlerin de kişiden kişiye uygulama yetisi açısından farklılık göstereceğini de ifade eder(Zeybek,2013:51).

Özer Özel “herkes aynı yerde aynı gırtlak yapamadığı için bir kargaşa oluyor, hançere (gırtlak) süslemelerini aza indirmişler ve herkes aynı yetenekte olmadığı için, bazı şeyleri törpülemişler” (Özer Özel, kişisel görüşme, 11 Nisan 2012) şeklindeki açıklamasıyla; Mesut Cemil Bey’in toplu söyleyiş bakımından koro icrasına yönelik olarak getirdiği değişikliklerin koronun iyi bir icra ortaya koyabilmesi, beraberlik içinde olabilmesinin gereğinden bahseder.

Çiğdem Yarkın, Mesut Cemil Bey’in korosundaki dönemin ünlü ses icracılarının solo icrada yaptıkları hançere süslemelerinin çok azını koroda yaptıklarını belirtir(Zeybek,2013:51).

2.1.6.3. Güftenin Nüans, Süsleme ve Tavıra Etkisi

Güfte ve tavır arasında önemli bir ilişki vardır. Güfte metronomun belirlenmesinde, metronom ise tavrın oluşmasında oldukça önemlidir. Örneğin, eldeki güfte hüzünden bahsederse icracı bu güfteyi temaya uygun bir şekilde seslendirmelidir. Başka bir deyişle icracı hüznün temasının havasına uygun bir “gider” (metronom) belirlemelidir.

TRT Türk Halk Müziği Repertuarına 1616 numarada kayıtlı “Hey on beşli” adlı Tokat türküsü’nde de benzer bir durum söz konusudur. Türkünün sözleri şöyledir:

Hey onbeşli onbeşli

Tokat yolları taşlı

Onbeşliler gidiyor

Kızların gözü yaşlı

Aslan yârim kız senin adın hediye

Ben dolandım sen de dolan gel beriye

Fistan aldım endazesini on yediye

Giderim elinizden

Kurtulam dilinizden

Yeşil baş ördek olsam

Su içmem gölünüzden

Aslan yarım kız senin adın hediye

Ben dolandım sen de dolan gel gediye

Fistan aldım endazesini on yediye

Gidiyom gidemiyom

Sevdim terk edemiyom

Sevdiğim pek gönüllü

Gönlünü edemiyom

Türkünün çıkışı 1915 yılına uzanır. Çanakkale Savaşı sırasında Sultan V. Mehmet Reşat 27 Mayıs 1915’te Askeri Mükellefiyet Kanunu’nda değişiklik yaparak lise talebelerini de cepheye çağırır. Türkü, bu çağrı ile Tokat’tan yola çıkan 1315 (1897) doğumlular için yakılmıştır (Çolak 2008:33).

Dolayısıyla cepheye bir uğurlama söz konusudur. Fakat günümüzde bu türkü çok ciddi kurumlarda, bu kurumlara mensup sanatçılar tarafından oyun havasına çevrilmiş, dahası eser eğlence sektörünün vazgeçilmezi olmuştur. Yani popüler kültür içerisine intibak eden bu türkünün geçmişteki mesajından günümüze hiçbir şey kalmamıştır. Başka bir deyişle metronomun değişmesi bu eseri, güftenin önemli olmadığı, farklı bir müzikal söyleme itmiştir. Bu meyanda dinleyici/icracı için melodik ve ritmik yapı güftenin önüne geçmiştir. Dini mûsikî alanında da bu durumu sıkça görmek mümkündür. İlahi mesajı iletme için ihdas edilen ilahi türü, esasen güftenin ön planda olduğu eserlerdir. Fakat pratikte bu eserlerin çoğu hızlı bir şekilde icra edilerek eğlence müziğine dönüştürülmüştür.

TRT Türk Müziği Repertuarına 16043 numarayla kayıtlı olan “Sevdim Seni Mabuduma” adlı Hüzam (Eserin bazı bölümleri segahlı olduğu halde notaya Hüzam olarak alınmıştır) ilahi bu taaruza maruz kalan eserlerdendir. Ahmet Hatipoğlu’nun düzenlediği ve Hüseyin Yaltırık’ın kaleme aldığı TRT notasında eserin metronomu 62 olarak belirtilmiştir. Fakat eser icrada “arabesk” ezgilerle ve dans ritimleriyle hızlandırılarak ana mesajından uzaklaştırılmıştır. Dolayısıyla güfte ikinci plana atılarak melodik ve ritmik yapının cazibesıyla eser, farklı bir hal almıştır. Yani esere yeni bir yön verilmiştir. Çünkü “Halk bunu istiyor” diyerek, halka geleneğini farklı biçimlerde sunma ve bu yeni şekli, artan taleple, bir an evvel maddiyata dönüştürme gayretinde olan popüler “kültür”, geleneği eğip bükerken bir yandan da isteklere/ üretimlere, yön verip devamlılığı sağlamak gayretindedir. Bu yüzden popüler kültür, icracılarını söylemlerinde halkın isteklerine vurgu yapmaya iter. Oysa ki icracı burada sonuca odaklanırken sebebi örtme gayretindedir. Çünkü bu devrimde halkın bu yönlü isteğinin sebebi halka sunulandır. Talep her şartta arzın ön şartı değildir. Bakış açısını değiştirip tüm bu gayret karşısında geleneğin takındığı tavıra baktığımızda ise karşımıza geniş bir araştırma konusu çıkar.

TRT Türk Müziği Repertuarına 8233 numarayla kayıtlı Yorga Bacanos’a ait “Neş’eyle Geçen Ömrümü Eyvah Keder Ettin” başlıklı Kürdilihicazkâr makamındaki eserin icralarında metronomda bir tutarsızlık görülmektedir. Bazı solistler parçayı ağır okumayı tercih etmişlerdir. Bunun sebebi parçanın

içerisindeki süslemelerin ve ani geçkilerin daha iyi duyurulması olabilir. Çünkü parçayı hızlandırdığınızda 16'lık ve 32'lik notalar çarpmaları sıkıştırırken, geçkilerin ihtişamını azalabilir. İki örnek verecek olursak Safiye Ayla eseri 88 metronomda okurken Radife Erten 80 metronomda okumuştur. Parçanın giderinin sonraki icralarda 92 metronoma kadar yükseldiği görülmektedir.

Geleneksel mûsikîmizde metronomun hızlanmasında müzik piyasasının önemli bir rolü vardır. 90'larda başlayan "Mini Fasil"larda şarkıları belirli bir süreye sıkıştırmak için hızlıca icra etmek gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu piyasada da oldukça rağbet görmüş; oluşan metronom problemi ise günümüze kadar ulaşmıştır (Dikmen, Doğan, Kişisel Görüşme, TRT İstanbul Radyosu, İstanbul 30.06.2014).

Problemi çözümsüz kılansa bazı solistlerin eserleri hareketli icra etmekte bir beis görmemesidir. Bu algı yanıltmasından acilen vazgeçilmez ise problem daha da büyüyecek; gelecek nesillere güfteyi yok sayan ve melodiyi önceleyen, hareketli bir müzik taşınacaktır.

2.1.6.4. Eserlere İlişkin Ses Kayıtlarının Tavır Üzerindeki Etkisi

Türk kültürünün en güçlü sanat geleneklerinden biri olan geleneksel Türk müziği, başlangıcından bugüne çok güçlü ve renkli kültürlerle etkileşim yaşamış, tarih boyunca çeşitli evrelerden geçerek günümüzdeki şeklini almıştır. Türklerin göçebe bir hayat sürdükleri Orta Asya döneminden 21. yüzyıla kadar uzanan zaman diliminde, pek çok kültürle gerek siyasi gerekse coğrafi yakınlıklar sebebiyle yolu kesişen geleneksel Türk müziği hem tarihsel geçmişi hem de kendine özgü karakteristik özellikleri bakımından Avrupa ve diğer Orta Doğu müziklerinden ayrı bir yerde durmaktadır. İcrasında yaratıcılığın ve doğaçlamanın önemli bir yer tuttuğu geleneksel Türk müziği öğretiminde kullanılacak yöntem ve çalgı metotlarının Avrupa müziğine özgü yöntem ve metotlarla sınırlı kalmayıp kendi karakteristik yapısını aktarabilmeye fırsat sunan yaklaşımlarla desteklenmesi gerekmektedir. Bu müziğin devralındığı Osmanlı İmparatorluğu dönemine bakıldığında, yazılı kaynakların sınırlı olmasına rağmen, aktarımın

birtakım kayıplar olsa bile bütün estetik değerleriyle gerçekleştirildiği bir müzik ortamı görülmektedir. Bu dönemden günümüze pek çok değerli ve derinlikli eser nakledilmiştir. Bu nakiller esnasında gerçekleşen yalnızca eserin aktarımı değil aynı zamanda belirli ekollerdir de. Dini ve dindışı eserler arasındaki icra üslûbu farklılıkları ya da dönemin ünlü müzisyenlerinin üsluplarının aktarımı, yaklaşık beş yüz yıllık bir zaman dilimi boyunca hafızanın ve usta-çırak ilişkisinin esas olduğu meşk adı verilen bir yöntem ile ayakta kalmıştır.

Bugün geleneksel Türk çalgı müziği hızla gelişmeye başlamış olmakla birlikte bu çalgıların öğretiminde sistematik yaklaşım konusunda birtakım sıkıntılar bulunmaktadır. Ayrıca devlet konservatuvarlarında üst düzey icracıların kullandıkları bazı yöntem, uygulama ve materyaller de göz ardı edilmiştir. Bu çalışma; günümüz üst düzey çalgı icracılarının Osmanlı dönemine ait müzik eğitim geleneklerini kullanıp kullanmadıklarını, hangi çalışma, yöntem, anlayış, uygulama ve materyaller yardımıyla bu düzeye geldiklerini ortaya koymak amacıyla yapılmıştır.

Çalışmaya ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgıları dahil edilmiştir. Bu çalgıların seçilme nedenleri, geleneksel Türk müziğinin en önde gelen ve günümüzde en yaygın bir biçimde kullanılan çalgılardan olmasının yanında nefesli ve telli (mızraplı–yaylı) çalgılara örnek olmalarındandır.

“Mûsikî aletleri bilimi demek olan Organoloji’de çalgılar, hangi müzik söz konusu olursa olsun, bu sanatın insanla birlikte doğuşundan bu yana geçirdiği merhaleler göz önüne alınarak, vurmali çalgılar, nefesli çalgılar ve telli çalgılar sırası içinde incelenmektedir (Tanrıkörur, 2003:55). Tanrıkörur (2003) ‘Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi’ adlı eserinde Osmanlı mûsikîsinin çeşitli türlerinde kullanılan çalgıları vurmali–nefesli–telli (mızraplı–yaylı) sırasına göre vermiş ve bir şemada göstermiştir (Tanrıkörur, 2003:56). Tanrıkörur’un verdiği bu şemaya göre çalışmaya dahil edilen çalgılardan ney nefesli çalgılarda, ud, kanun, tanbur telli çalgıların mızraplılar bölümünde ve klasik kemençe de yine telli çalgıların yaylılar bölümünde yer almaktadır. Çalışmaya dahil edilen çalgıların öğretimi yukarıda da belirtildiği üzere geçmişte usta–çırak yöntemi; yani tekrar ve hafızaya

dayalı meşk yöntemi ile yapılmıştır. Bazı eğitimciler tarafından eleştirilen meşk yöntemi aslında günümüzde daha çok “sanal meşk” adı altında devam etmektedir.

Geçmişte söz konusu olmayan artık hayatta olmayan bir icracıdan meşk alma olgusu, bugünün teknikleriyle pekâlâ gerçekleştiriliyor. Ses kayıt ve çoğaltma cihazları aracılığıyla artık “sanal” bir hocadan meşk almak mümkündür bugün. Örneğin sadece Tanburî Cemil Bey’in taş plaklarını dinleyerek tanbur ya da kemençede gerek çalış tekniklerini gerekse icra üsluplarını geliştirmiş seçkin saz sanatçılarımız vardır (Behar, 2006:s.112).



III BÖLÜM

YÖNTEM

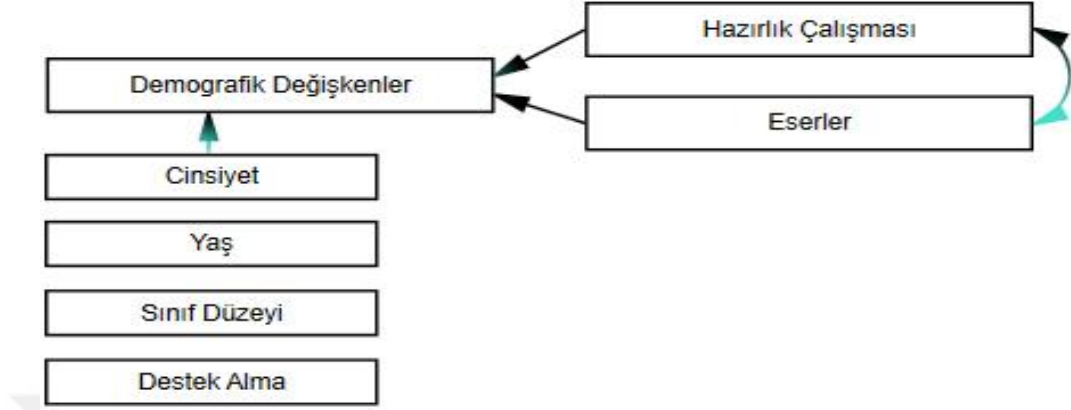
Bu bölümde araştırmanın modeli; evren ve örnekleme, araştırmaya katılanların demografik dağılımları, veri toplama araçları ve özellikleri, araştırma verilerinin toplanması ve çözümü ile ilgili açıklamalar yer almaktadır.

3.1. Araştırma Modeli

Model, bir sistemin temsilcisidir. Modeller, temsil ettikleri sisteme oranla daha yalın olurlar. Model, “ideal” bir ortamın temsilcisi olup, yalnızca “önemli” görülen değişkenleri içine alacak şekilde, gerçek durumun özetlenmiş halidir. Araştırma modeli, “...araştırma amacına uygun ve ekonomik olarak, verilerin toplanması ve çözümlenebilmesi için gerekli koşulların düzenlenmesidir. Bu koşulların düzenlenmesinde iki temel yaklaşım vardır. Bunlar tarama modelleri ve deneme modelleridir. Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, onu uygun bir biçimde “gözleyip” belirleyebilmektir (Karasar, 2000:76-77).

Türk müziği solo ses icracılığında Üslup ve tavır ile ilgili öğrenci algılarını belirlemeyi amaçlayan bu araştırma nicel verilere dayalı genel tarama modelinde ve ilişkisel tarama modelinde bir araştırmadır. *Genel tarama modelleri*, çok sayıda elemandan oluşan bir evrenden, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile, evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama modelleridir. *İlişkisel tarama modelleri*, iki ve daha çok sayıdaki değişken arasında birlikte değişim varlığını ve/veya derecesini belirlemeyi amaçlayan araştırma modelleridir (Karasar, 2000:79). *İlişkisel tarama modelleri*, iki veya daha çok sayıdaki değişken arasında birlikte değişim varlığını ve/veya derecesini belirlemeyi amaçlayan araştırma modelleridir. Bu model ilişkisel bir çözümlemeye olanak verecek şekilde yapılmak zorundadır (Karasar, 2000:81).

Bu araştırma için Türk müziği solo ses icracılığında Üslup ve tavır ile ilgili kurgulanan kuramsal model Şekil 1’de yer almaktadır.



Şekil 1. Araştırmanın Kurgulanan Kuramsal Modeli

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmalarda iki tür evren vardır. Birisi genel evren, öteki ise çalışma evrenidir. Çalışma evreni, ulaşılabilen evrendir. Bu yönü ile somuttur. Araştırmacının, ya doğrudan gözleyerek ya da ondan seçilmiş bir örnek küme üzerinde yapılan gözlemlerden yararlanarak, hakkında görüş bildirebileceği evrendir. Pratikte araştırmalar, çalışma evreni üzerinde yapılmakta olup sonuçların da, yalnızca bu sınırlı evrene genellenmesi kaçınılmazdır (Karasar, 2000:110). Araştırmanın evrenini; ülkemizde konservatuar alanında köklü bir geçmişe sahip olan üniversitelerden Selçuk Üniversitesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi ve Ege Üniversitesi Devlet Konservatuarlarında Türk müziği solo ses icracılığında Üslup ve tavır dersini alan öğrenciler oluşturmaktadır. Araştırma evreni kuruluş yıllarına göre dört üniversite ile sınırlandırılmıştır. İlgili üniversitelerle yapılan yazışmalarla öğrenci sayıları alınarak araştırma evreninin genel kapsamı çizilmiştir. Buna göre Selçuk Üniversitesinde ($\alpha=29$) Afyon Kocatepe Üniversitesinde ($\alpha=50$) İstanbul Teknik Üniversitesinde ($\alpha=164$) Ege Üniversitesinde ($\alpha=170$) olmak üzere Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersini alan toplam ($\alpha=413$) öğrenci tespit edilmiştir.

Örneklem, belli bir evrenden, belli kuralara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliği kabul edilen küçük kümedir. Örneklem almanın, yani örneklemenin belli ve bilinen kuralları vardır. Ancak o zaman alınan örneklemin evreni temsil edebileceği kabul edilir (Karasar, 2000:110-111). Örneklem büyüklüğünün belirlenmesi, örnek bir kütleden elde edilen verilerden yola çıkarak evren hakkında genellemeler yapmak, olasılığına dayanır. Bu sebepler, örnek kütle büyüdükçe evren hakkında yapılan genellemelerde yanılma olasılığı azalır. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda, araştırmacının uygun bir örnek kütle için, hem temsil yeteneği sağlayan bir örneklem büyüklüğünü, hem de maliyet, zaman ve veri analizi şartlarını dikkate alarak bir dengeye ulaşması gerekir (Altunışık ve diğerleri, 2010:134).

N: Evren birim sayısı, n: Örneklem büyüklüğü

P: Evrendeki X'in gözlenme oranı, Q (1-P): X'in gözlenmeme oranı

Z_{α} : $\alpha= 0.05, 0.01, 0.001$ için 1.96, 2.58 ve 3.28 değerleri

d= Örneklem hatası

σ = Evren standart sapması

$t_{\alpha, sd}$ = sd serbestlik dereceli t dağılımı kritik değerleridir ($sd=n-1$). $t_{\alpha, sd}$ kritik değerler $sd= n-1 \rightarrow 5000$ olduğunda Z_{α} değerlerine eşit alınabilir (Özdamar, 2003, s.116-118).

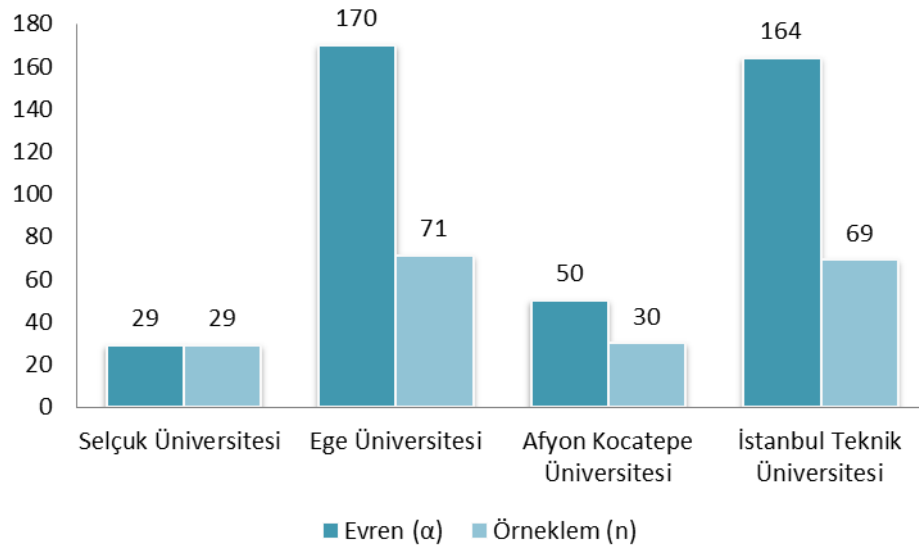
$$n = \frac{\sigma^2 \cdot Z_{\alpha}^2}{d^2} \quad n = \frac{P \cdot Q \cdot Z_{\alpha}^2}{d^2}$$

Örnekleme tekniklerini iki kategoriye ayırmak mümkündür. Bunlar olasılığa dayalı olan ve olasılığa dayalı olmayan örnekleme teknikleridir. Olasılığa dayalı örnekleme tekniklerinden olan *basit tesadüfi örnekleme*, tanımlanan evrendeki her elemanın, “eşit” ve “bağımsız” seçilme şansına sahip olmasıdır. Yani, her eleman eşit seçilme şansına sahip olmalı ve aynı zamanda birisinin seçilmesi, diğerinin seçilmesine kesinlikle engel olmamalı, etki etmemelidir. *Tabakalı (zümrelere göre) örnekleme*, belli bir değişken dikkate alınarak, bu

değişkene ilişkin evrende var olan özelliklerin örnekte de aynı oranda temsil edilmesidir. (Altunışık ve diğerleri, 2010:138). Araştırmada Selçuk Üniversitesi (n=29) ve Afyon Kocatepe Üniversitesi (n=30) öğrenci sayıları az olduğu için öğrencilerin tamamına ulaşılmaya çalışılmıştır. Diğer üniversitelerde oransal olarak belirlenmiştir. İstanbul Teknik Üniversitesi (n=69) ve Ege Üniversitesi (n=71) Devlet Konservatuarlarında Türk müziği solo ses icracılığında Üslup ve tavrı dersini alan öğrenciler Tablo 1’de görüldüğü üzere evrenden yansız olarak basit tesadüfi örnekleme alma yöntemiyle ve tabakalı örnekleme alma yöntemiyle seçilmiştir.

Tablo 1. Evren ve Örneklem Dağılım Tablosu

	Evren (α)	Örneklem (n)
Selçuk Üniversitesi	29	29
Ege Üniversitesi	170	71
Afyon Kocatepe Üniversitesi	50	30
İstanbul Teknik Üniversitesi	164	69
Toplam	413	199



Şekil 2. Evren ve Örneklem Dağılım Grafiği

Yazıcıoğlu ve Erdoğan (2004) tarafından hazırlanan örneklem Büyüklükleri ($\alpha=0.05$) tablosu dikkate alınarak örneklem büyüklüğü ± 0.05 örneklem hatası $p=0,5$ ve $q=0,5$ güven aralığı olarak belirlenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda ($\alpha=413$) kişilik bu evreni (n=199) kişiden oluşacak bir

örneklem grubunun 0,05 anlamlılık ve % 5 hoşgörü düzeyinde temsil edebileceği düşünülmüştür (Balcı, 2004:95).

3.3. Örneklem Özellikleri

Anket çalışmaları sonucunda araştırma evreni için seçilen Devlet Konservatuvarlarında Türk müziği solo ses icracılığında Üslup ve tavır dersini alan öğrencilerden 199 geçerli anket formu elde edilmiştir. Bu anketlerin demografik verilerine ilişkin istatistikler Tablo 2’de yer almaktadır.

Tablo 2. Araştırmaya Katılan Öğrencilerin Örneklem Özelliklerine İlişkin Frekans Dağılım Tablosu

Değişkenler	Frekans (f)	Yüzde (%)
Cinsiyet		
Bayan	87	43,7
Erkek	112	56,3
Yaş		
25 Yaş ve Altı	154	77,4
26 Yaş ve Üzeri	45	22,6
Sınıf Düzeyi		
1.Sınıf	63	31,7
2.Sınıf	54	27,1
3.Sınıf	44	22,1
4.Sınıf	38	19,1
Konservatuara başlamadan önce, başka kişi, kurum veya kuruluştan bu alanda özel destek aldınız mı?		
Evet	167	83,9
Hayır	32	16,1
İlgili dersin öncesinde veya sonrasında dersle ilgili çalışma yapıyor musunuz?		
Evet	84	42,2
Hayır	115	57,8
Dersin hocasının, eserlere bir enstrümanla refakat etmesi sizin için önemli mi?		
Evet	191	96,0
Hayır	8	4,0
Doğru kaynaklardan, eserlerin doğru notasına ulaşabiliyor musunuz?		
Evet	96	48,2
Hayır	103	51,8
Doğru kaynaklardan, eserlerin doğru sesli kayıtlarına ulaşabiliyor musunuz?		

Evet	88	44,2
Hayır	111	55,8
Bu dersle ilgili diğer dersler (usul, nazariyat vs.) eş zamanlı olarak işleniyor mu?		
Evet	48	24,1
Hayır	151	75,9
Toplam	199	100 %

Araştırmaya katılan öğrencilerin cinsiyet değişkenine göre dağılımları Tablo 2’de incelendiğinde öğrencilerin cinsiyetlerinin % 43,7’sini bayanlar ve % 56,3’ünü erkekler oluşturmaktadır. Öğrencilerin yaşlarının dağılımlarının % 77,4’ünü 26 yaş ve altı % 22,6’sını 26 yaş ve üzeri oluşturmaktadır. Öğrencilerin okudukları sınıf düzeyinin % 31,7’sini 1.sınıf % 27,1’ini 2.sınıf % 22,1’ini 3.sınıf % 19,1’ini 4.sınıf oluşturmaktadır. Konservatuara başlamadan önce, başka kişi, kurum veya kuruluştan bu alanda özel destek aldınız mı? Sorusuna öğrencilerden evet cevabı verenlerin oranı % 83,9 hayır cevabı verenlerin oranı % 16,1’dir. İlgili dersin öncesinde veya sonrasında dersle ilgili çalışma yapıyor musunuz? Sorusuna öğrencilerden evet cevabı verenlerin oranı % 42,2 hayır cevabı verenlerin oranı % 57,8’dir. Dersin hocasının, eserlere bir enstrümanla refakat etmesi sizin için önemli mi? Sorusuna öğrencilerden evet cevabı verenlerin oranı % 96,0 hayır cevabı verenlerin oranı % 4,0’dır. Doğru kaynaklardan, eserlerin doğru notasına ulaşabiliyor musunuz? Sorusuna öğrencilerden evet cevabı verenlerin oranı % 48,2 hayır cevabı verenlerin oranı % 51,8’dir. Doğru kaynaklardan, eserlerin doğru sesli kayıtlarına ulaşabiliyor musunuz? Sorusuna öğrencilerden evet cevabı verenlerin oranı % 44,2 hayır cevabı verenlerin oranı % 55,8’dir. Bu dersle ilgili diğer dersler (usul, nazariyat vs.) eş zamanlı olarak işleniyor mu? Sorusuna öğrencilerden evet cevabı verenlerin oranı % 24,1 hayır cevabı verenlerin oranı % 75,9’dur.

3.4. Veri Toplama Aracı

Araştırmada kullanılmak üzere Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersi algı ölçeği geliştirilmiştir. Ölçek geliştirilmeden önce uzman görüşleri alınarak madde havuzu oluşturulmuştur. Oluşturulan maddeler anket sorularına dönüştürülerek 94 öğrenci üzerinde pilot olarak uygulanmıştır. Toplanan veriler

üzerinde Açımlayıcı Faktör Analizi ve Doğrulayıcı Faktör Analizi yapılmıştır. Analiz sonuçlarına ilişkin bilgiler aşağıda verilmiştir.

Faktör analizi, bir veri matrisinin temelini oluşturan yapıyı tanımlamayı amaç edinen temel işlevleri dışında birçok değişkenli istatistiksel yöntemin uygulanmasında önemli roller üstlenebilen bir çok değişkenli bütünün genel adıdır. Genel anlamda; aralarında ilişki bulunan p sayıdaki değişkenle açıklanan yapıyı, kendi içlerinde ilişkili; ancak aralarında ilişki bulunmayan daha az sayıdaki ($k < p$) yeni değişkenle açıklamaya yarayan yöntemler bütünüdür (Alpar, 2011:261).

Kaiser-Meyer-Olkin örneklem ölçüm yeterliliği ,917 çıkmıştır. Bu da veri setinin faktör analizi yapmak için çok iyi olduğunu göstermektedir (Kalaycı ve diğerleri, 2010:322; Karagöz, 2016:884). Barlett testi yaklaşık Ki-Kare değerinin 1696,502 serbestlik derecesi 1366 $p < 0.01$ düzeyinde anlamlı çıkmıştır. Bu da veri setinin faktör analizi için çok uygun olduğunu göstermektedir (Alpar, 2011:286; Aksu ve Eser, 2017:53).

Özdeğer istatistiği $\lambda_1 = 10,017$ toplam varyansın % 58,92'sini $\lambda_2 = 2,865$ toplam varyansın % 16,85'ini açıklamaktadır. Birikimli yüzde satırından da toplam varyansın % 75,77'si iki faktör tarafından açıklandığı anlaşılmaktadır. Açıklanan varyans oranının $p \geq 2/3$ veya $p \geq 0.66$ koşulunun sağlanması önemli temel bileşen sayılır (Büyüköztürk, 2005:125).

Veri seti için analiz sonuçlarında bulunan 0.76 değeri türetilecek önemli faktör sayısının iki olmasının yeterli olduğunu göstermektedir. Faktör yükleri hazırlık aşaması için ,750 ile 920 arasında değişmektedir. Faktör yükleri eserler için ,701 ile ,961 arasında değişmektedir. Faktör yük değerinin, 0.45 yada daha yüksek olması seçim için iyi bir ölçüttür (Büyüköztürk, 2005:124).

Yapıyı açıklamak için genellikle; 0.30 ve 0.40 arasındaki faktör yükleri kabul edilebilir en düşük düzeydeki yükler, 0.50 ve üzerindeki yükler uygulama anlamlılığı olan yükler ve 0.70 üzerinde olan yükler yapıyı iyi açıklayabilen yükler olarak tanımlanabilir (Alpar, 2011:267). Bu da faktör yüklenimlerinin ölçek için yüksek olduğu anlamına gelmektedir.

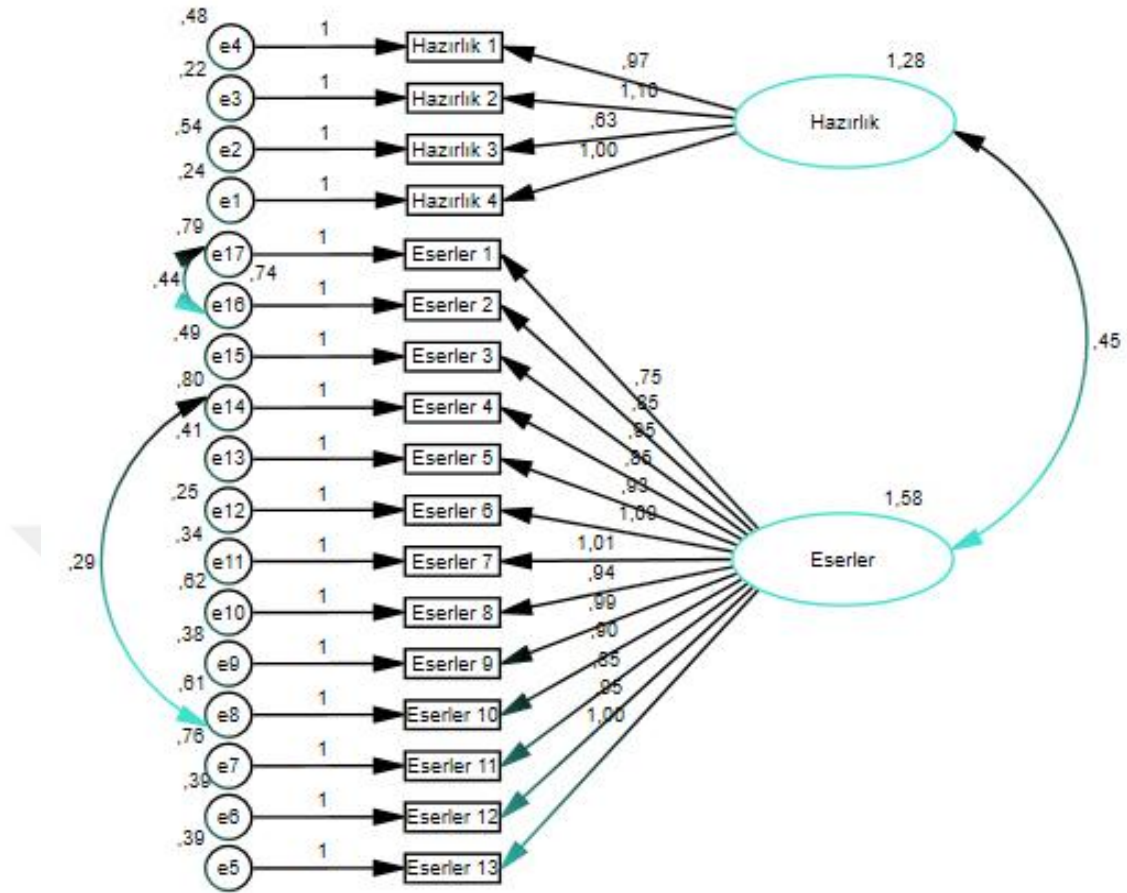
Ölçek iç tutarlılık analiz sonuçları; hazırlık çalışmaları boyutu için Crombach (α)=,911 eserler boyutu için Crombach (α)=,971 ve ölçek geneli için Crombach (α)=,952 çıkmıştır. Ayrıca ölçeğe ilişkin iki yarı test güvenilirliği için Spearman Brown ve Guttman Split Half tekniği kullanılmıştır. Spearman Brown formülüyle hesaplanan iki yarı test güvenilirliği ,875 ve Guttman Split-Half tekniği kullanılarak hesaplanan iki yarı test güvenilirliği de ,867 çıkmıştır. Güvenirlik katsayısının 0.70 ve üzeri olması test puanları için genel olarak yeterli görülmektedir (Kalaycı, 2010:405; Büyüköztürk, 2005:171). Bu sonuçlar ölçeğin iç tutarlılığının ve iki yarı test güvenilirliğinin yüksek olduğunu göstermektedir.

Açımlayıcı faktör analizi yapıldıktan sonra veri seti için doğrulayıcı faktör analizi de yapılmıştır. Doğrulayıcı faktör analizi, genellikle ölçek geliştirme ve geçerlilik analizlerinde kullanılmakta ve önceden belirlenmiş veya kurgulanmış bir yapının doğrulanmasını amaçlamaktadır (Bayram, 2013:42).

Tablo 3. Model Uyum Kriteri Tablosu

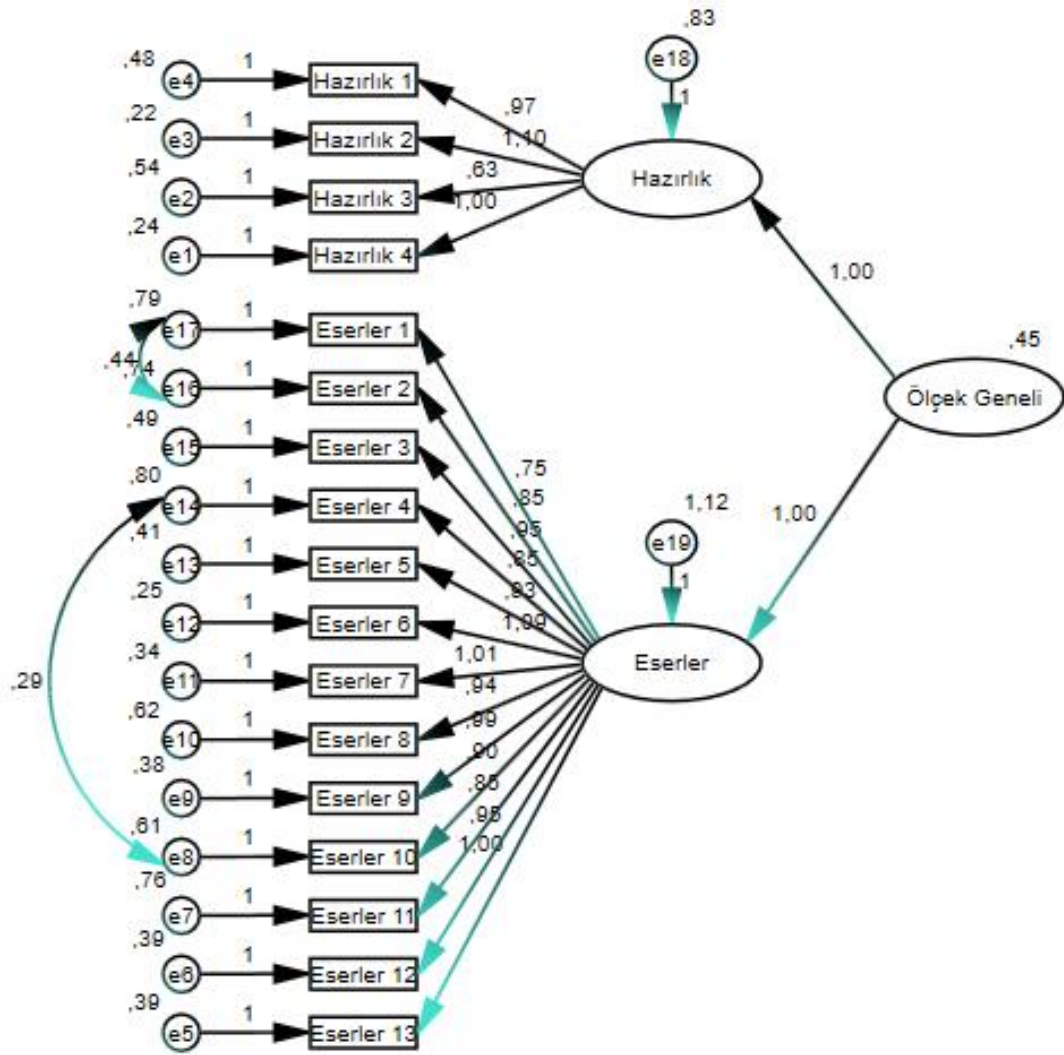
Model Uyum Kriteri	İyi Uyum	Kabul Edilebilir Uyum
X^2 Uyum Testi	$0,05 < p \leq 1$	$0,01 < p \leq 0,05$
CMIN / SD	$X^2 / sd \leq 3$	$X^2 / sd \leq 5$
Karşılaştırmalı Uyum İndeksleri		
NFI	$,95 \leq \text{NFI}$	$,90 \leq \text{NFI}$
TLI	$,95 \leq \text{TLI}$	$,90 \leq \text{TLI}$
IFI	$,95 \leq \text{IFI}$	$,90 \leq \text{IFI}$
CFI	$,97 \leq \text{CFI}$	$,95 \leq \text{CFI}$
RMSEA	$\text{RMSEA} \leq 0,05$	$\text{RMSEA} \leq 0,08$
Mutlak Uyum İndeksleri		
GFI	$0,90 \leq \text{GFI}$	$0,85 \leq \text{GFI}$
Artık Temelli Uyum İndeksleri		
RMR	$0 < \text{RMR} \leq 0,05$	$0 < \text{RMR} \leq 0,08$
Model Karşılaştırma Uyum İndeksleri		
AIC		En küçük model
CAIC		En küçük model
ECVI		En küçük model

Kaynak: Meydan ve Şeşen (2015:37); Karagöz (2016:975)



Şekil 3. Doğrulayıcı Faktör Analizi Düzey I

Yukarıda Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersi algı ölçeği uyum iyiliği sonuçlarına bakıldığında ki-kare 133,383 serbestlik derecesi 108 ($p=.049$), ki-kare/serbestlik derecesi=1,23 karşılaştırmalı uyum indeksleri NFI ,927 TLI ,981 IFI ,985 CFI ,985 yaklaşık hataların ortalama karekökü RMSEA ,08 mutlak uyum indeksleri GFI ,869 artık temelli uyum indeksi RMR ,05 olarak bulunmuştur. Model karşılaştırmalı uyum indeksleri Akaike Bilgi Kriteri AIC 223,383 Tutarlı Akaike Bilgi Kriteri CAIC 382,831 Beklenen Çapraz Doğrulama İndeksi ECVI 2,402 hem doymuş hem de bağımsız modelden daha küçük çıkmıştır. Genel olarak sonuçlara bakıldığında uyum iyiliklerinin oldukça iyi olduğu görülmektedir.

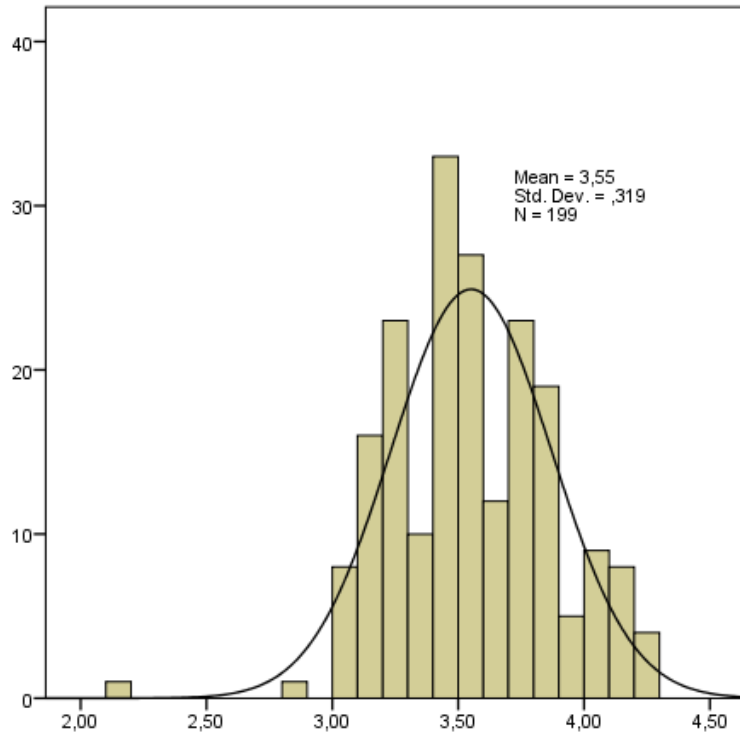


Şekil 4. Doğrulayıcı Faktör Analizi Düzey II

Yukarıda Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersi algı ölçeği uyum iyiliği sonuçlarına bakıldığında ki-kare 133,114 serbestlik derecesi 107 ($p=,044$), ki-kare/serbestlik derecesi=1,24 karşılaştırmalı uyum indeksleri NFI ,927 TLI ,980 IFI ,985 CFI ,985 yaklaşık hataların ortalama karekökü RMSEA ,05 mutlak uyum indeksleri GFI ,868 artık temelli uyum indeksi RMR ,08 olarak bulunmuştur. Model karşılaştırmalı uyum indeksleri Akaike Bilgi Kriteri AIC 225,114 Tutarlı Akaike Bilgi Kriteri CAIC 388,106 Beklenen Çapraz Doğrulama İndeksi ECVI 2,421 hem doymuş hem de bağımsız modelden daha küçük çıkmıştır. Genel olarak sonuçlara bakıldığında uyum iyiliklerinin oldukça iyi olduğu görülmektedir.

3.5. Verilerin Çözümü

Ölçekler aracılığıyla toplanan veriler, SPSS 22.0, paket programına kaydedilip analiz edilmiştir. Ancak çok değişkenli istatistik tekniklerinin hepsi bazı varsayımlara dayanmaktadır. Bu varsayımlara dikkat edilmesi daha iyi tahmin ve çok boyutlu uzayı daha gerçekçi değerlendirmeyi sağlamaktadır. *Normallik* için Ki-kare uygunluk, Kolmogorov Simirnov (K-S) ve Shapiro-Wilks (W) testleri normallik varsayım için kullanılan analitik testlerden bazılarıdır. Araştırmada basıklık ve çarpıklık kritik değeri $\pm 1,96$ olarak belirlenmiştir. Bu değerlerin dışında kaldığında veriler dönüştürülerek parametrik analizlerin yapılması sağlanacaktır. Sağlanmaması durumunda ise parametrik olmayan analizlere başvurulacaktır.



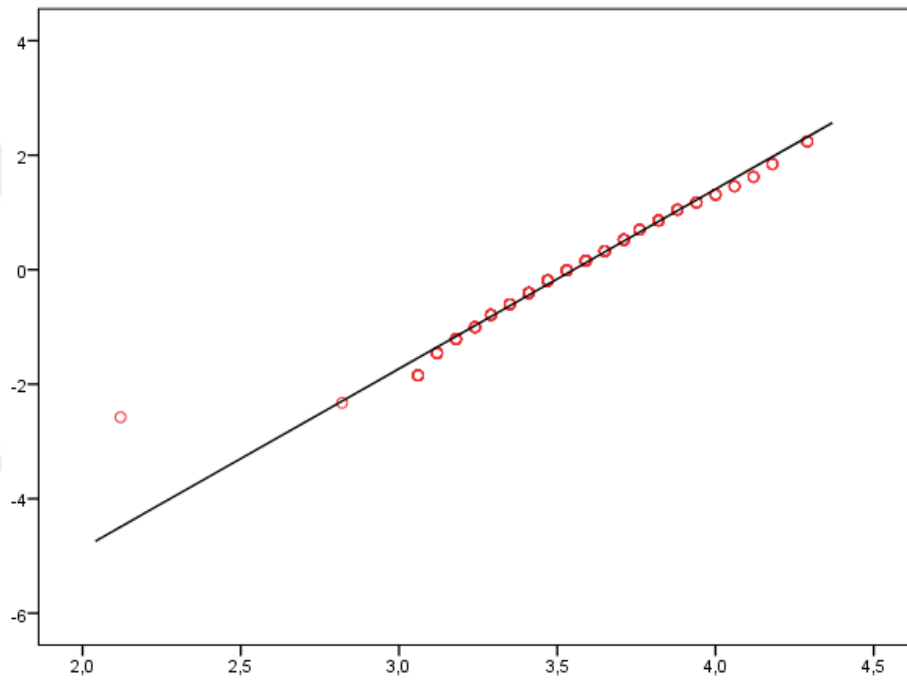
Şekil 5. Ölçek Veri Seti Frekans Dağılım Grafiği

Frekans dağılım grafiği Şekil 5’de incelendiğinde dağılım normal olduğu söylenilebilir.

Tablo 4. Ölçek Veri Seti Kolmogorov Smirnov ve Shapiro Wilk Analiz Tablosu

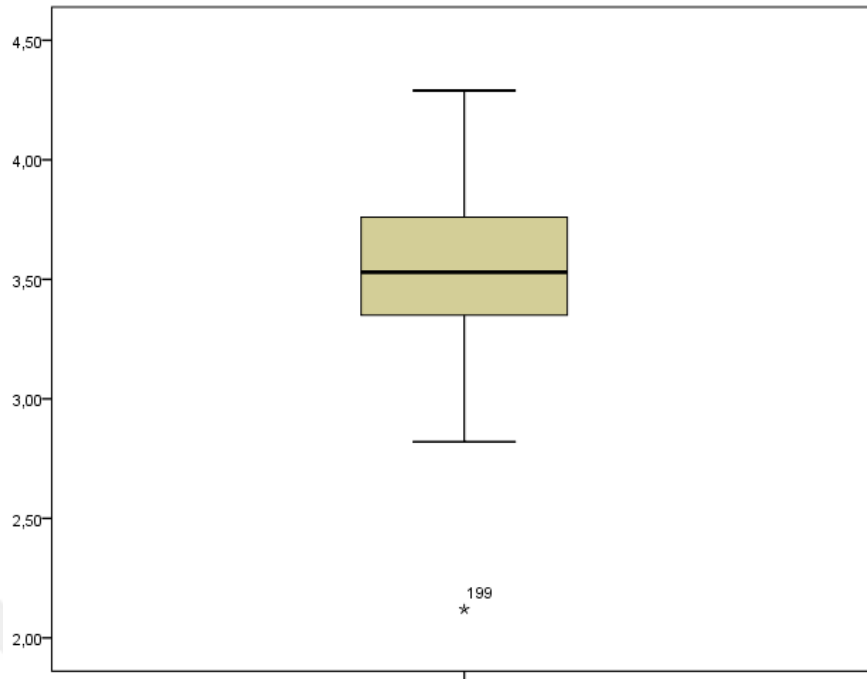
	Kolmogorov-Smirnov			Shapiro-Wilk		
	İstatistik	df	Anlamlılık	İstatistik	df	Anlamlılık
Ölçek Geneli	,063	199	,051	,973	199	,001

Ölçek veri seti $n>30$ olduğu için Kolmogorov Smirnov analiz tablosuna göre değerlendirme yapılacaktır. Tablo 4 incelendiğinde [KS=.063, df 199, $p>.05$] istatistiksel olarak anlamlı olmadığı için veriler normal dağılım sergilemektedir.



Şekil 6. Ölçek Veri Seti Q-Q Pilot Grafiği

Ölçek veri seti q-q pilot grafiği Şekil 6'da incelendiğinde dağılımın doğrusal olduğu görülmektedir.



Şekil 7. Öleşek Veri Seti Saplı Kutu Grafiği

Öleşek veri seti uç değerler grafiği Şekil 7’de incelendiğinde uç değerlerin sadece 199. denekte olduğu görülmektedir. Ancak etik kaygılar nedeniyle veri setinden çıkarılmamıştır.

Tablo 5. Öleşek Veri Seti Betimsel İstatistik Analiz Tablosu

	İstatistik	Standart Hata
Ortalama	3,55	,022
Medyan	3,53	
Varyans	,102	
Standart Sapma	,31862	
Minimum	2,12	
Maximum	4,29	
Çarpıklık	-,125	,172
Basıklık	1,266	,643

Öleşek betimsel istatistik analiz sonuçları Tablo 5’de incelendiğinde çarpıklık değerinin -,125 ve basıklık değerinin +1,266 olduğu görülmektedir. Bulgular $\pm 1,96$ değerler arasında yer aldığından (Fisher Katsayısı=İstatistik/Standart Hata 0,72 ve 1,96) dağılımın normal dağıldığı ve Tip I ve Tip II hataya düşülmemesi için analizlerin parametrik analizlerle yapılmasının uygun olduğu görülmektedir.

Betimsel istatistik bir değişkene ilişkin sayısal değerlerin toplanması, betimlenmesi ve sunulmasına olanak sağlayan istatistiksel işlemleri tanımlar. Bir örneklem üzerinde ya da ulaşılabilen durumlarda evrenin tamamından gözlem yaparak elde edilen verileri kullanarak, araştırmaya katılan bireylerin ya da objelerin özelliklerini belirlemeyi amaçlayan süreçtir (Büyüköztürk, 2005:5).

İki ilişkisiz örneklem ortalamaları arasındaki farkın manidar olup olmadığını test etmek için “t testi” kullanılır (Büyüköztürk, 2005:39).

İkiden fazla grup karşılaştırıldığında ilişkisiz örneklemelerde tek yönlü varyans analizi (ANOVA) kullanılarak analiz edilmektedir. Anlamlı farkın bulunduğu durumlarda farklılığın hangi gruplar arasında olduğunu anlamak için çoklu karşılaştırma testlerinde (post hoc test) testi kullanılır. (Büyüköztürk, 2005:48).

Korelasyon katsayısı, iki değişken arasındaki ilişkinin miktarını bulup yorumlamak amacıyla kullanılır ($r=-,30$ ile $+,30$ düşük ilişki, $r=-,31$ ile $+,69$ orta ilişki, $r=-,70$ ile $+,1,0$ yüksek ilişki) (Büyüköztürk, 2005:32).

Anket beşli Likert; 1,00-1,79 Kesinlikle Katılmıyorum, 1,80-2,59 Katılmıyorum, 2,60-3,39 Kararsızım, 3,40-4,19 Katılıyorum, 4,20-5,00 Kesinlikle Katılıyorum kabul edilerek kullanılmıştır.

Araştırmanın anlamlılık düzeyi $p<0,05$ olarak alınmıştır. Analiz sonucunda elde edilen bulgular, araştırma sorularına uygun olarak tablolara dönüştürülerek yorumlanmıştır.

IV BÖLÜM

BULGULAR ve YORUM

Bu bölümde anket aracılığı ile elde edilen verilerin analizi sonucundan ortaya çıkan bulgular ve yorumlar yer almaktadır.

4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrenci algılarının dağılım düzeyleri Tablo 6'da yer almaktadır.

Tablo 6. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır İle İlgili Hazırlık Çalışmalarına İlişkin Aritmetik Ortalama ve Standart Sapma Analiz Sonuçları

Hazırlık Çalışmalarına İlişkin Önergeler	Aritmetik Ortalama	Standart Sapma
Dersin amaçlarının, programda açıkça belirtildiğini düşünüyorum	3,55	0,60
Solunum/diyafram çalışmalarının yeterli olduğunu düşünüyorum	3,53	1,03
Bu ders için diksiyon hazırlığının tam olması gerektiğini düşünüyorum	4,48	0,60
Ses eğitimi dersinde uygulanan hançere çalışmalarının bu derse bir katkı sağladığını düşünüyorum	4,56	0,56
Toplam	4,03	0,70

Notlar: (i) $n=199$ (ii) Crombach's Alfa=.879 (iii) Ölçekte 1=Kesinlikle Katılmıyorum ve 5= Kesinlikle Katılıyorum anlamındadır (iv) Friedman çift yönlü Anova testine göre $\chi^2= 204.148$, $p=.000$ sonuçlar istatistiksel bakımdan anlamlıdır.

Tablo 6 incelendiğinde öğrencilerin hazırlık çalışmaları algısının tüm maddeler için yüksek düzeyde olduğu görülmektedir. Bir başka deyişle öğrenciler; Dersin amaçlarının, programda açıkça belirtildiğini düşünüyorum $3,55\pm0,60$ Solunum/diyafram çalışmalarının yeterli olduğunu düşünüyorum $3,53\pm1,03$ Bu ders için diksiyon hazırlığının tam olması gerektiğini düşünüyorum $4,48\pm0,60$ Ses eğitimi dersinde uygulanan hançere çalışmalarının bu derse bir katkı sağladığını düşünüyorum $4,56\pm0,56$ önermelerinde hazırlık çalışmaları algı düzeyleri yüksektir.

Tablo 7. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır İle İlgili Eserlere İlişkin Aritmetik Ortalama ve Standart Sapma Analiz Sonuçları

Eserlere İlişkin Önermeler	Aritmetik Ortalama	Standart Sapma
Eserler öğrenilmeden önce eserin makamı hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum	4,26	0,68
Eserler öğrenilmeden önce eserin usulü hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum	4,44	0,66
Eserlerin güftekarları hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum	3,18	1,24
Eserlerin bestekârları hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum	4,36	0,60
Eserlerde güftenin şerhini (açıklamasını) yapabiliyorum	3,08	1,56
Eserlerin solfejini yapabiliyorum	4,08	0,26
Eserlerin melodisini sözleriyle birlikte okuyabiliyorum	3,03	0,86
Eserleri öğrenmeden önce örnek kayıtlara ulaşp bu kayıtları dinliyorum	2,70	0,76
Eserler üzerinde perde, vurgu, tonlama, anlam prozodisi vs. çalışmalarının doğru yaptırıldığına inanıyorum	2,61	0,98
Eserlere kendi yorumumu kattığımı düşünüyorum	2,33	0,85
Derslerde, eserler için ayrılan süreyi yeterli buluyorum	2,43	0,83
Dersi ilgilendiren diğer derslerde (Nazariyat, Usul bilgisi, Osmanlıca, Güfte incelemesi vs.) aldığınız bilgilerin, İcra dersinin hocası tarafından pekiştirilmesi gerektiğini düşünüyorum	3,42	0,78
Dersin hocasını taklit ederek/ezberleyerek eserleri öğreniyorum	4,35	0,66
Toplam	3,40	0,82

Notlar: (i) n=199 (ii) Crombach's Alfa=.851 (iii) Ölçekte 1=Kesinlikle Katılmıyorum ve 5= Kesinlikle Katılıyorum anlamındadır (iv) Friedman çift yönlü Anova testine göre $\chi^2=1215.707$, $p=.000$ sonuçlar istatistiksel bakımdan anlamlıdır.

Tablo 7 incelendiğinde öğrencilerin eserler algısının tüm maddeler için yüksek, orta ve düşük düzeyde olduğu görülmektedir. Bir başka deyişle öğrenciler; Eserlere kendi yorumumu kattığımı düşünüyorum $2,33 \pm 0,85$ Derslerde, eserler için ayrılan süreyi yeterli buluyorum $2,43 \pm 0,83$ maddelerinde eserlere ilişkin algı düzeyleri düşüktür. Eserlerin güftekarları hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum $3,18 \pm 1,24$ Eserlerde güftenin şerhini

(açıklamasını) yapabiliyorum $3,08 \pm 1,56$ Eserlerin melodisini sözleriyle birlikte okuyabiliyorum $3,03 \pm 0,86$ Eserleri öğrenmeden önce örnek kayıtlara ulaşp bu kayıtları dinliyorum $2,70 \pm 0,76$ Eserler üzerinde perde, vurgu, tonlama, anlam prozodisi vs. çalışmalarının doğru yaptırıldığına inanıyorum $2,61 \pm 0,98$ maddelerinde eserlere ilişkin algıları orta düzeydedir. Eserler öğrenilmeden önce eserin makamı hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum $4,26 \pm 0,68$ Eserler öğrenilmeden önce eserin usulü hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum $4,44 \pm 0,66$ Eserlerin bestekârları hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum $4,36 \pm 0,60$ Eserlerin solfejini yapabiliyorum $4,08 \pm 0,26$ Dersi ilgilendiren diğer derslerde (Nazariyat, Usul bilgisi, Osmanlıca, Güfte incelemesi vs.) aldığınız bilgilerin, İcra dersinin hocası tarafından pekiştirilmesi gerektiğini düşünüyorum $3,42 \pm 0,78$ Dersin hocasını taklit ederek/ezberleyerek eserleri öğreniyorum $4,35 \pm 0,66$ maddelerinde eserlere ilişkin algıları yüksek düzeydedir.

Tablo 8. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde Dersin Amaçlarının, Programda Açıkça Belirtilildiğini Düşünüyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığılmalı Yüzde
Kesinlikle Katılmıyorum	1	,5	,5	,5
Kararsızım	95	47,7	47,7	48,2
Katılıyorum	95	47,7	47,7	96,0
Kesinlikle Katılıyorum	8	4,0	4,0	100,0
Toplam	199	100,0	100,0	

$$X^2=165,121 \text{ (df 3) } p<0,05$$

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde dersin amaçlarının, programda açıkça belirtildiğini düşünüyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde; öğrencilerin % 0,5'i kesinlikle katılmıyorum % 47,7'si kararsızım % 47,7'si katılıyorum % 4,0'ı kesinlikle katılıyorum görüşünü belirtmişlerdir. Öğrencilerin dersin amaçlarının, programda açıkça belirtildiğini düşünüyorum önermesinde gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Tablo 9. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde Solunum/Diyafram Çalışmalarının Yeterli Olduğunu Düşünüyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığılmalı Yüzde
Kesinlikle Katılmıyorum	38	19,1	19,1	19,1
Kararsızım	61	30,7	30,7	49,7
Katılıyorum	57	28,6	28,6	78,4
Kesinlikle Katılıyorum	43	21,6	21,6	100,0
Toplam	199	100,0	100,0	

$$X^2=77,291 \text{ (df 3) } p<0,05$$

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde solunum/diyafram çalışmalarının yeterli olduğunu düşünüyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde; öğrencilerin % 19,1'i kesinlikle katılmıyorum % 30,7'si kararsızım % 28,6'sı katılıyorum % 21,6'sı kesinlikle katılıyorum görüşünü belirtmişlerdir. Öğrencilerin solunum/diyafram çalışmalarının yeterli olduğunu düşünüyorum önermesinde gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Tablo 10. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde Bu Ders İçin Diksiyon Hazırlığının Tam Olması Gerektiğini Düşünüyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığılmalı Yüzde
Kararsızım	11	5,5	5,5	5,5
Katılıyorum	81	40,7	40,7	46,2
Kesinlikle Katılıyorum	107	53,8	53,8	100,0
Toplam	199	100,0	100,0	

$$X^2=74,332 \text{ (df 2) } p<0,05$$

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde bu ders için diksiyon hazırlığının tam olması gerektiğini düşünüyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde; öğrencilerin % 5,5'i kararsızım % 40,7'si katılıyorum % 53,8'i kesinlikle katılıyorum görüşünü belirtmişlerdir.

Öğrencilerin bu ders için diksiyon hazırlığının tam olması gerektiğini düşünüyorum önermesinde gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Tablo 11. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde Ses Eğitimi Dersinde Uygulanan Hançere Çalışmalarının Bu Derse Bir Katkı Sağladığını Düşünüyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığılmalı Yüzde
Kararsızım	7	3,5	3,5	3,5
Katılıyorum	73	36,7	36,7	40,2
Kesinlikle Katılıyorum	119	59,8	59,8	100,0
Toplam	199	100,0	100,0	

$$X^2=95,558 \text{ (df 2) } p<0,05$$

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde ses eğitimi dersinde uygulanan hançere çalışmalarının bu derse bir katkı sağladığını düşünüyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde; öğrencilerin % 3,5'i kararsızım % 36,7'si katılıyorum % 59,8'i kesinlikle katılıyorum görüşünü belirtmişlerdir. Öğrencilerin ses eğitimi dersinde uygulanan hançere çalışmalarının bu derse bir katkı sağladığını düşünüyorum önermesinde gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Tablo 12. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde Eserler Öğrenilmeden Önce Eserin Makamı Hakkında Bilgi Verilmesi Gerektiğini Düşünüyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığılmalı Yüzde
Kesinlikle Katılmıyorum	2	1,0	1,0	1,0
Kararsızım	15	7,5	7,5	8,5
Katılıyorum	110	55,3	55,3	63,8
Kesinlikle Katılıyorum	72	36,2	36,2	100,0
Toplam	199	100,0	100,0	

$$X^2=153,020 \text{ (df 3) } p<0,05$$

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde eserler öğrenilmeden önce eserin makamı hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları

incelendiğinde; öğrencilerin % 1,0'ı kesinlikle katılmıyorum % 7,5'i kararsızım % 55,3'ü katılıyorum % 36,2'si kesinlikle katılıyorum görüşünü belirtmişlerdir. Öğrencilerin eserler öğrenilmeden önce eserin makamı hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum önermesinde gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Tablo 13. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde Eserler Öğrenilmeden Önce Eserin Usulü Hakkında Bilgi Verilmesi Gerektiğini Düşünüyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığılmalı Yüzde
Kesinlikle Katılmıyorum	1	,5	,5	,5
Katılmıyorum	2	1,0	1,0	1,5
Kararsızım	7	3,5	3,5	5,0
Katılıyorum	87	43,7	43,7	48,7
Kesinlikle Katılıyorum	102	51,3	51,3	100,0
Toplam	199	100,0	100,0	

$$X^2=253,940 \text{ (df 4) } p<0,05$$

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde eserler öğrenilmeden önce eserin usulü hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde; öğrencilerin % 0,5'i kesinlikle katılmıyorum % 1,0'ı katılmıyorum % 3,5'i kararsızım % 43,7'si katılıyorum % 51,3'ü kesinlikle katılıyorum görüşünü belirtmişlerdir. Öğrencilerin eserler öğrenilmeden önce eserin usulü hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum önermesinde gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Tablo 14. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde Eserlerin Güftekarları Hakkında Bilgi Verilmesi Gerektiğini Düşünüyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığılmalı Yüzde
Kesinlikle Katılmıyorum	1	,5	,5	,5
Katılmıyorum	97	48,7	48,7	49,2
Kararsızım	4	2,0	2,0	51,3
Katılıyorum	60	30,2	30,2	81,4
Kesinlikle Katılıyorum	37	18,6	18,6	100,0
Toplam	199	100,0	100,0	

$$X^2=162,683 \text{ (df 4) } p<0,05$$

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde eserlerin güftekarları hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde; öğrencilerin % 0,5'i kesinlikle katılmıyorum % 48,7'si katılmıyorum % 2,0'ı kararsızım % 30,2'si katılıyorum % 18,6'sı kesinlikle katılıyorum görüşünü belirtmişlerdir. Öğrencilerin eserlerin güftekarları hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum önermesinde gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Tablo 15. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde eserlerin bestekârları hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığılmalı Yüzde
Kesinlikle Katılmıyorum	2	1,0	1,0	1,0
Kararsızım	1	,5	,5	1,5
Katılıyorum	118	59,3	59,3	60,8
Kesinlikle Katılıyorum	78	39,2	39,2	100,0
Toplam	199	100,0	100,0	

$$X^2=203,271 \text{ (df 3) } p<0,05$$

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde eserlerin bestekârları hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde; öğrencilerin % 1,0'ı kesinlikle

katılmıyorum % 0,5'i kararsızım % 59,3'ü katılıyorum % 39,2'si kesinlikle katılıyorum görüşünü belirtmişlerdir. Öğrencilerin eserlerin bestekârları hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum önermesinde gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Tablo 16. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde Eserlerde Güftenin Şerhini Yapabiliyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığılmalı Yüzde
Kesinlikle Katılmıyorum	65	32,7	32,7	32,7
Katılmıyorum	1	,5	,5	33,2
Kararsızım	24	12,1	12,1	45,2
Katılıyorum	71	35,7	35,7	80,9
Kesinlikle Katılıyorum	38	19,1	19,1	100,0
Toplam	199	100,0	100,0	

$$X^2=84,593 \text{ (df 4) } p<0,05$$

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde eserlerde güftenin şerhini (açıklamasını) yapabiliyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde; öğrencilerin % 32,7'si kesinlikle katılmıyorum % 0,5'i katılmıyorum % 12,1'i kararsızım % 35,7'si katılıyorum % 19,1'i kesinlikle katılıyorum görüşünü belirtmişlerdir. Öğrencilerin eserlerde güftenin şerhini (açıklamasını) yapabiliyorum önermesinde gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Tablo 17. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde Eserlerin Solfejini Yapabiliyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığılmalı Yüzde
Katılıyorum	184	92,5	92,5	92,5
Kesinlikle Katılıyorum	15	7,5	7,5	100,0
Toplam	199	100,0	100,0	

$$X^2=143,523 \text{ (df 1) } p<0,05$$

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde eserlerin solfejini yapabiliyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları

incelendiğinde; öğrencilerin % 92,5'i katılıyorum % 7,5'i kesinlikle katılıyorum görüşünü belirtmişlerdir. Öğrencilerin eserlerin solfejini yapabiliyorum önermesinde gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Tablo 18. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde Eserlerin Melodisini Sözleriyle Birlikte Okuyabiliyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığılmalı Yüzde
Katılmıyorum	70	35,2	35,2	35,2
Kararsızım	54	27,1	27,1	62,3
Katılıyorum	75	37,7	37,7	100,0
Toplam	199	100,0	100,0	

$$X^2=33,628 \text{ (df 1) } p<0,05$$

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde eserlerin melodisini sözleriyle birlikte okuyabiliyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde; öğrencilerin % 35,2'si katılmıyorum % 27,1'i kararsızım % 37,7'si katılıyorum görüşünü belirtmişlerdir. Öğrencilerin eserlerin melodisini sözleriyle birlikte okuyabiliyorum önermesinde gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Tablo 19. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde Eserleri Öğrenmeden Önce Örnek Kayıtları Ulaşıp Bu Kayıtları Dinliyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığılmalı Yüzde
Kesinlikle Katılmıyorum	11	5,5	5,5	5,5
Katılmıyorum	62	31,2	31,2	36,7
Kararsızım	103	51,8	51,8	88,4
Katılıyorum	22	11,1	11,1	99,5
Kesinlikle Katılıyorum	1	,5	,5	100,0
Toplam	199	100,0	100,0	

$$X^2=179,367 \text{ (df 4) } p<0,05$$

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde eserleri öğrenmeden önce örnek kayıtları ulaşp bu kayıtları dinliyorum önermesine ilişkin

frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde; öğrencilerin % 5,5'i kesinlikle katılmıyorum % 31,2'si katılmıyorum % 51,8'i kararsızım % 11,1'i katılıyorum % 0,5'i kesinlikle katılıyorum görüşünü belirtmişlerdir. Öğrencilerin eserleri öğrenmeden önce örnek kayıtları ulaşp bu kayıtları dinliyorum önermesinde gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Tablo 20. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde Eserler Üzerinde Perde, Vurgu, Tonlama, Anlam Prozodisi vs. Çalışmalarının Doğru Yaptırıldığına İnanıyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığılmalı Yüzde
Kesinlikle Katılmıyorum	24	12,1	12,1	12,1
Katılmıyorum	77	38,7	38,7	50,8
Kararsızım	51	25,6	25,6	76,4
Katılıyorum	47	23,6	23,6	100,0
Toplam	199	100,0	100,0	

$$X^2=28,437 \text{ (df 3) } p<0,05$$

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde eserler üzerinde perde, vurgu, tonlama, anlam prozodisi vs. çalışmalarının doğru yaptırıldığına inanıyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde; öğrencilerin % 12,1'i kesinlikle katılmıyorum % 38,7'si katılmıyorum % 25,6'sı kararsızım % 2,6'sı katılıyorum görüşünü belirtmişlerdir. Öğrencilerin eserler üzerinde perde, vurgu, tonlama, anlam prozodisi vs. çalışmalarının doğru yaptırıldığına inanıyorum önermesinde gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Tablo 21. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde Eserlere Kendi Yorumumu Kattığımı Düşünüyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığılmalı Yüzde
Kesinlikle Katılmıyorum	49	24,6	24,6	24,6
Katılmıyorum	35	17,6	17,6	42,2
Kararsızım	115	57,8	57,8	100,0
Toplam	199	100,0	100,0	

$$X^2=55,035 \text{ (df 2) } p<0,05$$

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde eserlere kendi yorumumu kattığımı düşünüyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde; öğrencilerin % 24,6'sı kesinlikle katılmıyorum % 17,6'sı katılmıyorum % 57,8'si kararsızım görüşünü belirtmişlerdir. Öğrencilerin eserlere kendi yorumumu kattığımı düşünüyorum önermesinde gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Tablo 22. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde Derslerde, Eserler İçin Ayrılan Süreyi Yeterli Buluyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığılmalı Yüzde
Kesinlikle Katılmıyorum	21	10,6	10,6	10,6
Katılmıyorum	94	47,2	47,2	57,8
Kararsızım	61	30,7	30,7	88,4
Katılıyorum	23	11,6	11,6	100,0
Toplam	199	100,0	100,0	

$$X^2=72,899 \text{ (df 3) } p<0,05$$

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde derslerde, eserler için ayrılan süreyi yeterli buluyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde; öğrencilerin % 10,6'sı kesinlikle katılmıyorum % 17,6'sı 'si katılmıyorum % 30,7'si kararsızım % 11,6'sı katılıyorum görüşünü

belirtmişlerdir. Öğrencilerin derslerde, eserler için ayrılan süreyi yeterli buluyorum önermesinde gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Tablo 23. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavrı Dersinde Dersi İlgilendiren Diğer Derslerde (Nazariyat, Usul bilgisi, Osmanlıca, Güfte incelemesi vs.) Aldığınız Bilgilerin, İcra Dersinin Hocası Tarafından Pekiştirilmesi Gerektiğini Düşünüyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığılmalı Yüzde
Kesinlikle Katılmıyorum	1	,5	,5	,5
Kararsızım	146	73,4	73,4	73,9
Katılıyorum	19	9,5	9,5	83,4
Kesinlikle Katılıyorum	33	16,6	16,6	100,0
Toplam	199	100,0	100,0	

$$\chi^2=258,628 \text{ (df 3) } p<0,05$$

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavrı dersinde dersi ilgilendiren diğer derslerde (Nazariyat, Usul bilgisi, Osmanlıca, Güfte incelemesi vs.) aldığınız bilgilerin, İcra dersinin hocası tarafından pekiştirilmesi gerektiğini düşünüyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde; öğrencilerin % 0,5'i kesinlikle katılmıyorum % 73,4'ü kararsızım % 9,5'i katılıyorum % 16,6'sı kesinlikle katılıyorum görüşünü belirtmişlerdir. Öğrencilerin dersi ilgilendiren diğer derslerde (Nazariyat, Usul bilgisi, Osmanlıca, Güfte incelemesi vs.) aldığınız bilgilerin, İcra dersinin hocası tarafından pekiştirilmesi gerektiğini düşünüyorum önermesinde gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Tablo 24. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır Dersinde Dersin Hocasını Taklit Ederek/Ezberleyerek Eserleri Öğreniyorum Önermesine İlişkin Frekans ve Yüzde Analiz Sonuçları

	Frekans	Yüzde	Geçerli Yüzde	Yığılmalı Yüzde
Kesinlikle Katılmıyorum	1	,5	,5	,5
Kararsızım	14	7,0	7,0	7,5
Katılıyorum	97	48,7	48,7	56,3
Kesinlikle Katılıyorum	87	43,7	43,7	100,0
Toplam	199	100,0	100,0	

$$X^2=146,226 \text{ (df 3) } p<0,05$$

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde dersin hocasını taklit ederek/ezberleyerek eserleri öğreniyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde; öğrencilerin % 0,5'i kesinlikle katılmıyorum % 7,0'ı kararsızım % 48,7'si katılıyorum % 43,7'si kesinlikle katılıyorum görüşünü belirtmişlerdir. Öğrencilerin dersin hocasını taklit ederek/ezberleyerek eserleri öğreniyorum önermesinde gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

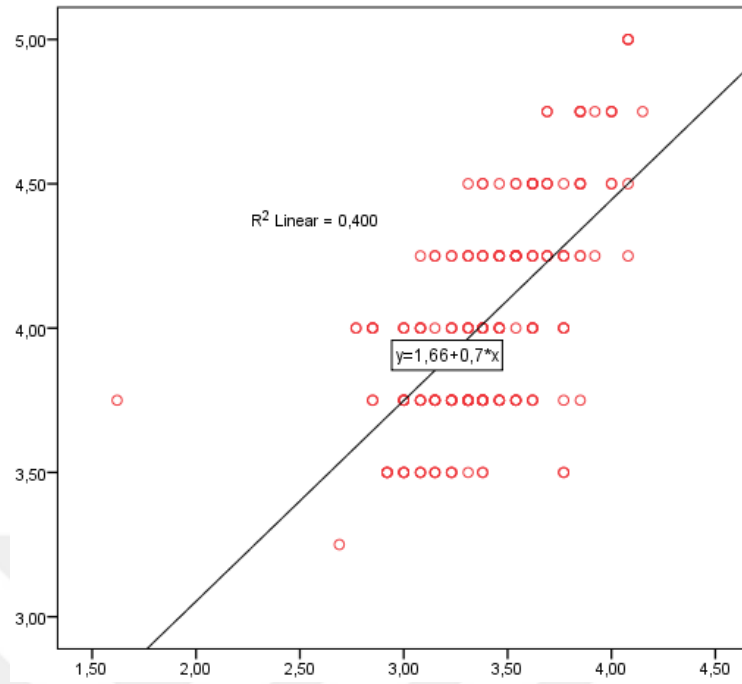
Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamaları arasında anlamlı ilişkiye ait “basit korelasyon” analizi yapılmıştır. Analiz sonuçları Tablo 25’de yer almaktadır.

Tablo 25. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır İle İlgili Hazırlık Çalışmaları Algı Düzeyleri ve Eserlere İlişkin Algı Düzeyleri Arasında Basit Korelasyon Analiz Sonuçları

		(Y ₁)	(Y ₂)
Hazırlık Çalışmaları Ölçüm Verileri (Y ₁)	Korelasyon	1	
	Anlamlılık		
	N	199	
Eserler Ölçüm Verileri (Y ₂)	Korelasyon	,632**	1
	Anlamlılık	,000	
	N	199	199

** $p < 0,01$ anlamlılık seviyesinde ilişki anlamlı

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili hazırlık çalışmaları algı düzeyleri ve eserlere ilişkin algı düzeyleri arasında anlamlı ilişkiye ait yapılan basit korelasyon analizi sonuçları Tablo 25’de incelendiğinde; hazırlık çalışmaları algı düzeyleri ile eserlere ilişkin algı düzeyleri arasında ($r=+,63$, $p<0,01$) pozitif, orta ve anlamlı bir ilişkinin olduğu görülmektedir. Değişkenler arasındaki ilişkilerin betimlenmesinde korelasyonel istatistikler kullanılır. Korelasyon analiz sonuçları iki ilişki arasında doğrudan bir neden-sonuç ilişkisini açıklayamaz. Ancak değişkenler arasındaki durumun bilinmesi halinde ötekinin kestirilmesini sağlamayı kolaylaştırmaktadır. Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili hazırlık çalışmaları algı düzeyleri ve eserlere ilişkin saçılım grafiği Şekil 7’de yer almaktadır.



Şekil 8. Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslup ve Tavır İle İlgili Hazırlık Çalışmaları Algı Düzeyleri ve Eserlere İlişkin Saçılım Grafiği

Şekil 8 incelendiğinde, hazırlık çalışmaları ile eserlere ilişkin puanları arasında istatistiki olarak anlamlı bir ilişkinin olduğu ve belirtme katsayısı incelendiğinde Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinin % 40,0'nın hazırlık çalışmaları ve eserler ile açıklandığı görülmektedir.

4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin cinsiyet değişkenine göre hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamaları arasında anlamlı farklılığa ilişkin bağımsız örneklem t testi analizi yapılmıştır. Analiz sonuçları Tablo 26’da yer almaktadır.

Tablo 26. Hazırlık Çalışması ve Eser Algılarının Ortalamalarının Cinsiyet Değişkeni Gruplarına İlişkin Bağımsız Örneklem T Testi Analiz Sonuçları

		N	$\bar{X}$	S	sd	t	p
Hazırlık Ölçüm Verileri	Bayan	87	4,15	0,30	197	4,065	,000*
	Erkek	112	3,94	0,39	196,897		
Eserler Ölçüm Verileri	Bayan	87	3,44	0,27	197	1,335	,183
	Erkek	112	3,38	0,38	195,955		

* $p < 0,05$ anlamlılık değeri

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin cinsiyet değişkenine göre hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamalarına ilişkin bağımsız örneklem t testi analiz sonuçları incelendiğinde; hazırlık ölçüm verileri cinsiyet değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermektedir [$t_{197}=4.065$, $p < 0.05$]. Bayan öğrencilerin hazırlık çalışması ölçüm puanları ($\bar{X}=4,15$) erkek öğrencilerin ölçüm puanlarına ($\bar{X}=3,94$) göre daha olumludur. Bu bulgu, hazırlık çalışmaları ölçüm puanları ile cinsiyet değişkenine göre anlamlı bir ilişkinin olduğunu göstermektedir. Öğrencilerin eserler ölçüm verileri ise cinsiyet değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir [$t_{197}=1.335$, $p > 0.05$].

4.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin yaş değişkenine göre hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamaları arasında anlamlı farklılığa ilişkin bağımsız örneklem t testi analizi yapılmıştır. Analiz sonuçları Tablo 27’de yer almaktadır.

Tablo 27. Hazırlık Çalışması ve Eser Algılarının Ortalamalarının Yaş Değişkeni Gruplarına İlişkin Bağımsız Örneklem T Testi Analiz Sonuçları

		N	$\bar{X}$	S	sd	t	p
Hazırlık Ölçüm Verileri	25 Yaş ve Altı	154	4,03	0,38	197	,071	,948
	26 Yaş ve Üzeri	45	4,03	0,33	82,440		
Eserler Ölçüm Verileri	25 Yaş ve Altı	154	3,43	0,34	197	1,635	,104
	26 Yaş ve Üzeri	45	3,33	0,30	81,326		

* $p < 0,05$ anlamlılık değeri

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin yaş değişkenine göre hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamalarına ilişkin bağımsız örneklem t testi analiz sonuçları incelendiğinde; hazırlık ölçüm verileri yaş değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir [$t_{197} = .071$, $p > 0.05$]. Öğrencilerin eserler ölçüm verileri yaş değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir [$t_{197} = 1.635$, $p > 0.05$].

4.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin destek alma değişkenine göre hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamaları arasında anlamlı farklılığa ilişkin bağımsız örneklem t testi analizi yapılmıştır. Analiz sonuçları Tablo 28’de yer almaktadır.

Tablo 28. Hazırlık Çalışması ve Eser Algılarının Ortalamalarının Destek Alma Değişkeni Gruplarına İlişkin Bağımsız Örneklem T Testi Analiz Sonuçları

		N	$\bar{X}$	S	sd	t	p
Hazırlık Ölçüm Verileri	Evet	167	4,06	0,37	197	2,767	,006*
	Hayır	32	3,87	0,35	45,228		
Eserler Ölçüm Verileri	Evet	167	3,42	0,32	197	1,117	,265
	Hayır	32	3,34	0,39	39,529		

* $p < 0,05$ anlamlılık değeri

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin konservatuara başlamadan önce, başka kişi, kurum veya kuruluştan bu alanda özel destek alma değişkenine göre hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamalarına ilişkin bağımsız örneklem t testi analiz sonuçları incelendiğinde; hazırlık ölçüm verileri destek alma değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermektedir [$t_{197}=2.767$, $p < 0.05$]. Destek alan öğrencilerin hazırlık çalışması ölçüm puanları ($\bar{X}=4,06$) destek almayan öğrencilerin ölçüm puanlarına ($\bar{X}=3,87$) göre daha olumludur. Bu bulgu, hazırlık çalışmaları ölçüm puanları ile destek alma değişkenine göre anlamlı bir ilişkinin olduğunu göstermektedir. Öğrencilerin eserler ölçüm verileri ise destek değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir [$t_{197}=1.117$, $p > 0.05$].

4.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin okudukları sınıf düzeyi değişkenine göre hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamaları arasında anlamlı farklılığa ilişkin tek yönlü varyans analizi yapılmıştır. Analiz sonuçları Tablo 29 Tablo 30 ve Tablo 4.31’de yer almaktadır.

Tablo 29. Hazırlık Çalışması ve Eser Algılarının Ortalamalarının Sınıf Düzeyi Değişkeni Gruplarına İlişkin Tek Yönlü Varyans Analiz Sonuçları

		N	$\bar{X}$	S	sd	F	p
Hazırlık Ölçüm Verileri	1.Sınıf	63	4,00	0,34	3-195	2,210	,088
	2.Sınıf	54	4,14	0,43			
	3.Sınıf	44	3,98	0,32			
	4.Sınıf	38	3,99	0,35			
Eserler Ölçüm Verileri	1.Sınıf	63	4,03	0,37	3-195	2,865	,038*
	2.Sınıf	54	3,34	0,34			
	3.Sınıf	44	3,43	0,35			
	4.Sınıf	38	3,51	0,22			

* $p < 0,05$ anlamlılık değeri

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin okudukları sınıf düzeyi değişkenine göre hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamalarına ilişkin bağımsız örneklem tek yönlü varyans analiz sonuçları incelendiğinde; hazırlık ölçüm verileri sınıf düzeyi değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir [$F_{(3-195)}=2.210$, $p > 0.05$]. Öğrencilerin eserler ölçüm verileri ise sınıf düzeyi değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermektedir [$F_{(3-195)}=2.865$, $p < 0.05$]. Anlamlı farklılığın hangi gruplar arasından kaynaklandığının tespiti için çoklu mukayeseye imkan tanıyan çoklu karşılaştırma Tukey testi yapılmıştır.

Tablo 30. Hazırlık Çalışması ve Eser Algılarının Ortalamalarının Sınıf Düzeyi Değişkeni Gruplarına İlişkin Varyans Homojenliği Analiz Sonuçları

	Levene İstatistik	df1	df2	Sig.
Hazırlık Ölçüm Verileri	3,088	3	195	,283
Eserler Ölçüm Verileri	3,418	3	195	,084

Tablo 30 incelendiğinde öğrencilerin hazırlık ölçüm verileri ile eserler ölçüm verilerinin varyanslarının homojen dağıldığı görülmektedir. Varyans homojenliği sağlandığından Tukey testi sonuçları Tablo 31’de yer almaktadır.

Tablo 31. Hazırlık Çalışması ve Eser Algılarının Ortalamalarının Sınıf Düzeyi Değişkeni Gruplarına İlişkin Tukey Testi Sonuçları

Bağımlı Değişken	(I) Sınıf Düzeyi	(J) Sınıf Düzeyi	Ortalama Fark (I-J)	Standart Hata	P
Eserler Ölçüm Verileri	1.Sınıf	2.Sınıf	-,08947	,06148	,467
		3.Sınıf	-,17012*	,06513	,047
		4.Sınıf	,00028	,06809	1,000
	2.Sınıf	1.Sınıf	,08947	,06148	,467
		3.Sınıf	-,08065	,06733	,629
		4.Sınıf	,08975	,07019	,578
	3.Sınıf	1.Sınıf	,17012*	,06513	,047
		2.Sınıf	,08065	,06733	,629
		4.Sınıf	,17039	,07342	,097
	4.Sınıf	1.Sınıf	-,00028	,06809	1,000
		2.Sınıf	-,08975	,07019	,578
		3.Sınıf	-,17039	,07342	,097

Tukey testi sonuçları incelendiğinde; anlamlı farklılığın sınıf düzeyi değişkenine göre 1.sınıf ile 2.sınıf ve 3.sınıf öğrencileri arasında yaşandığı görülmektedir. Betimsel istatistikler incelendiğinde 1.sınıf öğrencilerinin algılarının 2.sınıf ve 3. sınıf öğrencilerine göre daha olumlu olduğu belirlenmiştir.

V BÖLÜM

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu bölümde, anket aracılığı ile elde edilen verilerin analizi sonucundan ortaya çıkan sonuçlar ve öneriler yer almaktadır.

5.1. Sonuç

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrenci algılarının dağılım düzeyleri incelendiğinde öğrencilerin, dersin amaçlarının, programda açıkça belirtildiğini düşünüyorum, solunum/diyafram çalışmalarının yeterli olduğunu düşünüyorum, bu ders için diksiyon hazırlığının tam olması gerektiğini düşünüyorum, ses eğitimi dersinde uygulanan hançere çalışmalarının bu derse bir katkı sağladığını düşünüyorum önermelerinde hazırlık çalışmaları algı düzeyleri yüksek çıkmıştır.

Eserlere kendi yorumumu kattığımı düşünüyorum, derslerde, eserler için ayrılan süreyi yeterli buluyorum maddelerinde eserlere ilişkin algı düzeyleri düşük çıkmıştır.

Eserlerin güftekarları hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum, eserlerde güftenin şerhini (açıklamasını) yapabiliyorum, eserlerin melodisini sözleriyle birlikte okuyabiliyorum, eserleri öğrenmeden önce örnek kayıtları ulaşp bu kayıtları dinliyorum, eserler üzerinde perde, vurgu, tonlama, anlam prozodisi vs. çalışmalarının doğru yaptırıldığına inanıyorum maddelerinde eserlere ilişkin algıları orta düzey çıkmıştır.

Eserler öğrenilmeden önce eserin makamı hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum, eserler öğrenilmeden önce eserin usulü hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum, eserlerin bestekârları hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum, eserlerin solfejini yapabiliyorum, dersi ilgilendiren diğer derslerde (Nazariyat, Usul bilgisi, Osmanlıca, Güfte incelemesi vs.) aldığınız bilgilerin, İcra dersinin hocası tarafından pekiştirilmesi gerektiğini düşünüyorum, dersin hocasını taklit ederek/ezberleyerek eserleri öğreniyorum maddelerinde eserlere ilişkin algıları yüksek düzeyde çıkmıştır.

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde dersin amaçlarının, programda açıkça belirtildiğini düşünüyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde kararsızım ve katılıyorum ağırlığında gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde solunum/diyafram çalışmalarının yeterli olduğunu düşünüyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde kararsızım ve katılıyorum ağırlığında gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde bu ders için diksiyon hazırlığının tam olması gerektiğini düşünüyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde kesinlikle katılıyorum ağırlığında gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde ses eğitimi dersinde uygulanan hançere çalışmalarının bu derse bir katkı sağladığını düşünüyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde kesinlikle katılıyorum ağırlığında gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde eserler öğrenilmeden önce eserin makamı hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde katılıyorum ve kesinlikle katılıyorum ağırlığında gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde eserler öğrenilmeden önce eserin usulü hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde katılıyorum ve kesinlikle katılıyorum ağırlığında gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde eserlerin güftekarları hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde katılmıyorum ve katılıyorum ağırlığında gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde eserlerin bestekârları hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde katılıyorum ağırlığında gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde eserlerde güftenin şerhini (açıklamasını) yapabiliyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde kesinlikle katılmıyorum ve katılıyorum ağırlığında gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde eserlerin solfejini yapabiliyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde katılıyorum ağırlığında gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde eserlerin melodisini sözleriyle birlikte okuyabiliyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde katılmıyorum ve katılıyorum ağırlığında gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde eserleri öğrenmeden önce örnek kayıtları ulaşıp bu kayıtları dinliyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde kararsızım ağırlığında gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde eserler üzerinde perde, vurgu, tonlama, anlam prozodisi vs. çalışmalarının doğru yaptırıldığına inanıyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde katılmıyorum ve kararsızım ağırlığında gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde eserlere kendi yorumumu kattığımı düşünüyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde kararsızım ağırlığında gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde derslerde, eserler için ayrılan süreyi yeterli buluyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz

sonuçları incelendiğinde katılmıyorum ağırlığında gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde dersi ilgilendiren diğer derslerde (Nazariyat, Usul bilgisi, Osmanlıca, Güfte incelemesi vs.) aldığınız bilgilerin, İcra dersinin hocası tarafından pekiştirilmesi gerektiğini düşünüyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde kararsızım ağırlığında gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır dersinde dersin hocasını taklit ederek/ezberleyerek eserleri öğreniyorum önermesine ilişkin frekans ve yüzde analiz sonuçları incelendiğinde katılıyorum ve kesinlikle katılıyorum ağırlığında gözlenen fark anlamlı bulunmuştur.

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamaları arasında anlamlı ilişkiye ait “basit korelasyon” analizi sonuçları incelendiğinde, hazırlık çalışmaları algı düzeyleri ile eserlere ilişkin algı düzeyleri arasında pozitif, orta ve anlamlı bir ilişkinin olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin cinsiyet değişkenine göre hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamaları arasında anlamlı farklılığa ilişkin bağımsız örneklem t testi analiz sonuçları incelendiğinde, hazırlık ölçüm verileri cinsiyet değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermektedir. Bayan öğrencilerin hazırlık çalışması ölçüm puanlarının erkek öğrencilerin ölçüm puanlarına göre daha olumlu olduğu, bu bulgunun, hazırlık çalışmaları ölçüm puanları ile cinsiyet değişkenine göre anlamlı bir ilişkinin olduğunu gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır. Öte yandan, öğrencilerin eserler ölçüm verilerinin cinsiyet değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermediği sonucuna ulaşılmıştır.

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin yaş değişkenine göre hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamaları arasında anlamlı farklılığa ilişkin bağımsız örneklem t testi analiz sonuçları incelendiğinde, hazırlık ölçüm verileri yaş değişkenine göre anlamlı bir farklılık

göstermediği, öğrencilerin eserler ölçüm verileri yaş değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermediği sonucuna ulaşılmıştır.

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin destek alma değişkenine göre hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamaları arasında anlamlı farklılığa ilişkin bağımsız örneklem t testi analiz sonuçları incelendiğinde, hazırlık ölçüm verileri destek alma değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermektedir. Destek alan öğrencilerin hazırlık çalışması ölçüm puanlarının destek almayan öğrencilerin ölçüm puanlarına göre daha olumlu olduğu, bu bulgunun, hazırlık çalışmaları ölçüm puanları ile destek alma değişkenine göre anlamlı bir ilişkinin olduğunu gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır. Öte yandan, öğrencilerin eserler ölçüm verileri ise destek değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermediği sonucuna ulaşılmıştır.

Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrencilerin okudukları sınıf düzeyi değişkenine göre hazırlık çalışması ve eser algılarının ortalamaları arasında anlamlı farklılığa ilişkin tek yönlü varyans analiz sonuçları incelendiğinde, hazırlık ölçüm verileri sınıf düzeyi değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermediği sonucuna ulaşılmıştır. Öte yandan, öğrencilerin eserler ölçüm verileri ise sınıf düzeyi değişkenine göre anlamlı bir farklılık bulunmuştur. Anlamlı farklılığın hangi gruplar arasından kaynaklandığının tespiti için çoklu mukayeseye imkan tanıyan çoklu karşılaştırma Tukey testi yapılmıştır. Tukey testi sonuçları incelendiğinde; anlamlı farklılığın sınıf düzeyi değişkenine göre 1.sınıf ile 2.sınıf ve 3.sınıf öğrencileri arasında yaşandığı görülmektedir. Betimsel istatistikler incelendiğinde 1.sınıf öğrencilerinin algılarının 2.sınıf ve 3. sınıf öğrencilerine göre daha olumlu olduğu belirlenmiştir.

5.2. Öneriler

Bu bölümde; araştırmanın betimsel ve çıkarımsal istatistik sonuçlarına ilişkin öneriler yer almaktadır.

- **Uygulamaya Yönelik Öneriler**

- Öğrenciler, dersin amaçlarının, programda açıkça belirtildiğini düşünüyorum önermesine orta düzeyde katılım sağlamışlardır.

Bu nedenle dersin amaçlarının programda açıkça belirtilmesi önem arz etmektedir. Yine solunum ve diyafram çalışmalarının ağırlık verilmesi gerekmektedir.

- Eserleri öğrenmeden önce örnek kayıtlara ulaşip bu kayıtları dinliyorum önermesine öğrenciler düşük düzeyde katılım sağlamışlardır. Bu nedenle eserleri öğrenmeden önce örnek kayıtlara ulaşip dinlemek önem arz etmektedir.
- Öğrenciler, eserler üzerinde perde, vurgu, tonlama, anlam prozodisi vs. çalışmalarının doğru yaptırıldığına inanmamaktadırlar. Bu önermenin de çözüme kavuşturulması önem arz etmektedir.
- Öğrenciler, derslerde eserler için ayrılan süreyi yeterli bulmamaktadırlar. Bu nedenle derslerde eserler için ayrılan süre optimal düzeyde ayarlanmalıdır.

- **Araştırmaya Yönelik Öneriler**

- Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrenci algıları nitel bir araştırma ile yinelenabilir.
- Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrenci algıları bağımsız değişkenler geliştirilerek nicel bir araştırma ile yinelenabilir.
- Öğrencilerin Konservatuar eğitimi için önceki yapılan hazırlıkların başarıya etkisine ilişkin deneysel bir araştırma tasarlanabilir.

KAYNAKLAR

Alpar, R. (2011). Çok Değişkenli İstatistiksel Yöntemler. Ankara: Detay Yayıncılık.

Altunışık, R., Çoşkun, R., Bayraktaroğlu, S., & Yıldırım, E. (2010). Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri. Sakarya: Sakarya Yayıncılık.

Ak, A. Ş. (2002), Türk Müsikîsi Tarihi, Ankara: Akçağ Yayınları

Ak, A., Ş. (2014): Türk Musikisi Tarihi, Akçağ Yayınları, Ankara

Aksoy, B. (2008): Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar, İstanbul, Pan Yayınları.

Aksu, G., & Eser, M. T. (2017). Açımlayıcı ve Doğrulamalı Faktör Analizi. Ankara : Detay Yayıncılık.

Barkçin, S. (2010): “Bir Edeb Yolu Olarak Musiki”, Kadem, Sayı: 1, s. 14-22.

Bayram, N. (2013). Yapısal Eşitlik Modellemesine Giriş. Bursa: Ezgi Kitabevi.

Behar, C. (2006): Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal,

Büyüköztürk, Ş. (2005). Sosyal Bilimler İçin Veri Analizi El Kitabı. Ankara: PegemA Yayıncılık. İstanbul, Yapı Kredi, 2006.

Çevikoğlu, T. (2018). Kişisel Görüşme, 05 Mart 2018

Çolak, İ. (2008). Mahşerin İrfan Ordusu: Okuldan Çanakkale’ye, Nesil Yayınları,

İstanbul

Dikmen, M.D. (2011) “Oğlum Nasılsın... Özledik Ya Hu”, Alaeddin Yavaşca, Sinan Sipahi (ed.), Ankara, Kültür Bakanlığı.

Develioğlu, F. (2008). Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lügat. (25.Baskı). Ankara: Aydın Kitap Evi.

Ergur, A.(2009): Müzikli Aklın Defteri, İstanbul, Pan Yayınları.

Gazimihal, M. R. (1975). Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız. Ankara: Kültür Bakanlığı, MİFAD Yayınları Üniversite Basım.

Gazimihal, M. R. (1961). Musiki Sözlüğü. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Gazimihal, M. R. (1929). Şarki Anadolu Türkü ve Oyunları. İstanbul: Evkaf Matbaası.

Gencer, B.(2011): Hikmet Kavşağında Edmund Burke ile Ahmet Cevdet, İstanbul, Kapı Yayınları,

Genç, M.(2010): Osmanlı İmparatorluğu’nda Devlet ve Ekonomi, İstanbul, Ötüken Yayınları,

Gill & Gurtan, D.(2011): “Performing Meşk, Narrating History: Legacies of Transmission in Contemporary Turkish Musical Practices”, Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East, XXXI/3, s. 615-630,

İnal, İ. M. K.(1958): Hoş Sada: Son Asır Türk Musikişinasları, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1958

Kahyaoğlu, Y.(2000), Kanını sazı ve Türk Musi.kisindeki yeri üzerine bir inceleme, AÜ. S.B.E. Erzurum, S.50-51-52

Kalaycı, Ş., Albayrak, A. S., Eroğlu, A., Küçüksille, E., Ak, B., Karaath, M., et al. (2010). SPSS Uygulamalı Çok Değişkenli İstatistik Teknikleri. Ankara: Asil Yayın Dağıtım.

Karagöz, Y. (2016). SPSS ve AMOS 23 Uygulamaları. Ankara: Nobel Yayıncılık.

Karasar, N. (2000). Bilimsel Araştırma Yöntemi. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Koray, F.(1957) Müzik Formları, Maarif Basımevi İstanbul.L.S.21

Meydan, C. H., & Şeşen, H. (2015). Yapısal Eşitlik Modellemesi. Ankara: Detay Yayıncılık.

Milliyet Gazetesi (1974). Münir Nurettin Selçuk Röportajı, Sanat Dergisi, Sayı:67, 15 Şubat 1974.

Özalp, M.N. Türk Musikisi Tarihi, Derleme, Cilt.1, s.206

Özbek, M. A. (1998). Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Özcan, Ö. (2010), Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Uygulanan Ses Eğitimi Yöntemlerinin İncelenmesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar.

Özmen, M. (2011). : Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Müzik Adamı, İBB Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı, 2011. İstanbul

Öztuna, Y. (2000). Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Pelikoğlu, M. C. (2012). Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açıdan Adlandırılması. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Sağman, A.R. (1947), Meşhur Hafız Sami Merhum, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul.

Say, A. (2002). Müzik Sözlüğü. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sipahi, S. (ed.) (2011): Alaeddin Yavaşca, Ankara, Kültür Bakanlığı.

Sözer, V. (1964) Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, Tan Gazetesi Matbaası. İstanbul, s.432

Şen, O. H. (2001): Alaeddin Yavaşca, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, İstanbul, s.45.

Tanrıkörür, C. (1998), Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler, ötüken Neşriyat A.Ş. İstanbul, 5.58

Tanrıkörür, C. (2003). Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi (2. Basım). İstanbul: Dergah Yayınları.

Tura, Y., İTÜ. Türk Müziği Devlet Konservatuarı Öğretim Üyesi, (Basılmamış ders notları)

Türk Dil Kurumu. (1998). Türkçe Sözlük (10. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.

Türk Mûsikîsinin Klasikleri, İBK Yayını, 1951

Türk Mûsikîsinin Klasikleri, MEB Yayını, 1970

Yazıcıoğlu, Y., & Erdoğan, S. (2004). SPSS Uygulamalı Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Detay Yayıncılık.

Yavaşca, A.,(2002) Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı,İstanbul, s.28

Zeybek,Ö.,(2013) Türk Makam Müziği'nde Üslup-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca Ve Bekir Sıdkı Sezgin İcrâlarının Analizi,Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi,İstanbul Teknik Üni.Sosyal Bilimler Enstitüsü

“Radyonun Sesi” Haftalık magazin mecmuası. Sahibi : “Ekicigil, Esref” İstanbul

8 Ağustos 1953 Sayı 24, Sayfa 29 Yazan: Gümüşdere, İsmet

4 Temmuz 1953 Sayı 10, Sayfa 29 Yazan: Gümüşdere, İsmet

27 Ekim 1951 Sayı 75 Sayfa 14,15 Yazan : Tarhan, Zahide

23 Ocak 1954 Sayı 48, Sayfa 14,15,16 Yazan Leman Özkangil

28 Kasım 1953 Sayı 40, Sayfa 27,28,29

Ve Yelpaze Dergisi 1963’’

İnternet Siteleri

www.peramuzesi.org.tr/Aktivite-Detay

www.turksanatmuzigi.org/sanaticilarimiz/meral-ugurlu

www.biyografi.info/kisi/kani-karaca

wwwislamansiklopedisi.infodia/pdf

www.mutriban.com

www.ansiklopedia.com

www.arkakapak.com/muzik/393/

www.hurriyet.com.tr/kelebek/h-fiz-burhan

<http://www.nilgunkomar.com/2011/12/yasayan-degerlerimiz-zekai-tunca.html>

<https://www.turkudostlari.net/kimdir>



EKLER**EK (A)**

**TÜRK MÜZİĞİ SOLO SES İCRACILIĞINDA ÜSLUP VE TAVIR
İLE İLGİLİ ÖĞRENCİ ALGILARI ÖLÇEĞİ**

Sayın Katılımcılar,

Bu çalışma; *Türk müziği solo ses icracılığında üslup ve tavır ile ilgili öğrenci algılarını belirlemeyi* amaçlamaktadır. Yapılan araştırma tamamen akademik nitelikli olup; çalışmadan elde edilecek bilgiler bilimsel amaca yönelik olarak kullanılacak ve alınan cevaplar kesinlikle gizli tutulacak ve başka hiçbir yerde ve hiçbir şekilde kullanılmayacaktır. Çalışmaya vereceğiniz değerli katkılarınızdan dolayı şimdiden teşekkür eder ve saygılarımı sunarım.

Abidin ÖZPEK
Yüksek Lisans Öğrencisi

Üniversite:.....

I. Sosyodemografik Değişkenler

1) Cinsiyetiniz

Bayan () Erkek ()

2) Yaşınız

25 ve altı () 26 ve Üzeri Yaş ()

3) Sınıfınız

1. Sınıf () 2. Sınıf () 3. Sınıf () 4. Sınıf ()

4) Konservatuara başlamadan önce, başka kişi, kurum veya kuruluştan bu alanda özel destek aldınız mı?

Evet () Hayır ()

5) İlgili dersin öncesinde veya sonrasında dersle ilgili çalışma yapıyor musunuz?

Evet () Hayır ()

6) Dersin hocasının, eserlere bir enstrümanla refakat etmesi sizin için önemli mi?

Evet () Hayır ()

7) Doğru kaynaklardan, eserlerin doğru notasına ulaşabiliyor musunuz?

Evet () Hayır ()

8) Doğru kaynaklardan, eserlerin doğru sesli kayıtlarına ulaşabiliyor musunuz?

Evet () Hayır ()

9) Bu dersle ilgili diğer dersler (usul, nazariyat vs.) eş zamanlı olarak işleniyor mu?

Evet () Hayır ()

II. Ölçek Maddeleri

Not: (1) Kesinlikle Katılmıyorum, (2) Katılmıyorum, (3) Kararsızım, (4) Katılıyorum, (5) Kesinlikle Katılıyorum

Hazırlık Çalışmaları	1	2	3	4	5
Dersin amaçlarının, programda açıkça belirtildiğini düşünüyorum					
Solunum/diyafram çalışmalarının yeterli olduğunu düşünüyorum					
Bu ders için diksiyon hazırlığının tam olması gerektiğini düşünüyorum					
Ses eğitimi dersinde uygulanan hançere çalışmalarının bu derse bir katkı sağladığını düşünüyorum					
Eserler					
Eserler öğrenilmeden önce eserin makamı hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum					
Eserler öğrenilmeden önce eserin usulü hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum					
Eserlerin güftekarları hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum					
Eserlerin bestekârları hakkında bilgi verilmesi gerektiğini düşünüyorum					
Eserlerde güftenin şerhini (açıklamasını) yapabiliyorum					
Eserlerin solfejini yapabiliyorum					
Eserlerin melodisini sözleriyle birlikte okuyabiliyorum					
Eserleri öğrenmeden önce örnek kayıtları ulaşıp bu kayıtları dinliyorum					
Eserler üzerinde perde, vurgu, tonlama, anlam prozodisi vs. çalışmalarının doğru yaptırıldığına inanıyor musunuz?					
Eserlere kendi yorumumu kattığımı düşünüyorum					
Derslerde, eserler için ayrılan süreyi yeterli buluyorum					
Dersi ilgilendiren diğer derslerde (Nazariyat, Usul bilgisi, Osmanlıca, Güfte incelemesi vs.) aldığınız bilgilerin, İcra dersinin hocası tarafından pekiştirilmesi gerektiğini düşünüyorum					
Dersin hocasını taklit ederek/ezberleyerek eserleri öğreniyorum					

EK (B)



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı
Müdürlüğü



Sayı : 47233972-100/23497
Konu : Eğitim - Öğretim İşleri (Genel)

01/11/2016

Sayın Abidin ÖZPEK

İlgi : 31/10/2016 tarihli, BİLA sayılı yazı

İlgili dilekçenizde istemiş olduğunuz 2016-2017 Eğitim Öğretim Yılı Türk Müziği
Ses İcracılığında Üslup ve Tavrı dersini alan öğrenci sayısı 29 kişidir.
Bilgileriniz ve gereğini rica ederim.

Doç. Dr. Dilek ZERENLER
Devlet Kons. Müdürü

EK (C)**Ege Ün. Evrak Tarih ve Sayısı: 14/10/2016-E.78926**

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
DEVLET TÜRK MÜSİKİSİ KONSERVATUVARI
Öğrenci İşleri



Sayı : 64929158-799
Konu : Eğitimle İlgili Diğer İşler

Sayın Abidin ÖZPEK

İlgi : 12.10.2016 tarihli dilekçeniz.

İlgili dilekçenize istinaden ; Konservatuarımız Ses Eğitimi Bölümünde kayıtlı öğrenci sayısı aşağıda belirtilmiştir.
Bilgilerinize rica ederim.

e-imzalıdır
Prof. Dr. Mehmet Öcal ÖZBİLGİN
Müdür V.

Ses Eğitimi Bölümü Kayıtlı Öğrenci Sayısı: 170

EK (D)**Evrak Tarih ve Sayısı: 14/11/2016-E.16190**

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
Devlet Konservatuarı



Sayı : 64473906-302.14.04-
Konu : Öneriler

Sayın Abidin ÖZPEK

İlgi : 01.11.2016 tarihli dilekçe.

İlgili dilekçeye istinaden; Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Sanat Müziği Bölümü Ses Eğitimi Anasanat Dalında 50 öğrenci bulunmaktadır.

Bilgilerinize...

e-imzalıdır
Yrd.Doç.Dr. Çağhan ADAR
Müdür Yardımcısı

EK (E)



**TC
İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
TÜRK MÜSİKİSİ DEVLET KONSERVATUARI MÜDÜRLÜĞÜ**

SAYI:67278750/45689904- 03-1255

12 Ekim 2016

Sayın Abidin ÖZPEK

İlgi: 04.10.2016 günlü yazınız.

İlgi yazı Konservatuar Yönetim Kurulu'nun 10.10.2016 günlü ve 521 sayılı toplantısında görüşülmüş olup;

2016-2017 eğitim öğretim yılında Ses Eğitimi Bölümümüzde 164 öğrenci eğitim görmektedir.

Gereğini bilgilerinize rica ederim.

Prof. Adnan KOÇ
Müdür