



**TÜRK MÜZİĞİ EĞİTİMİ VEREN YÜKSEKÖĞRETİM KURUMLARI
VE BU KURUMLARDA YÜRÜTÜLEN GELENEKSEL VİYOLONSEL
EĞİTİMİNE İLİŞKİN ÖĞRETİM ELEMANI GÖRÜŞLERİ**

Latife Ercan Ayhan

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

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

KASIM, 2023

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

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

YAZARIN

Adı : Latife
Soyadı : Ercan Ayhan
Bölümü : Güzel Sanatlar Eğitimi
İmza :
Teslim tarihi :

TEZİN

Türkçe Adı: Türk Müziği Eğitimi Veren Yükseköğretim Kurumları ve Bu Kurumlarda Yürütülen Geleneksel Viyolonsel Eğitimine İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri

İngilizce Adı: Higher Education Institutions That Provide Turkish Music Education and Faculty's Opinions on Traditional Cello Education in These Institutions

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

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

Yazar Adı Soyadı: Latife Ercan Ayhan

İmza:

JÜRİ ONAY SAYFASI

Latife Ercan Ayhan tarafından hazırlanan “Türk Müziği Eğitimi Veren Yükseköğretim Kurumları ve Bu Kurumlarda Yürütülen Geleneksel Viyolonsel Eğitimine İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği ile Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı’nda Yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Dr. Şebnem Yıldırım Orhan

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Başkan: Prof. Dr. Aytekin Albuz

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Üye: Doç Dr. Burcu Avcı Akbel

Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

.....

Tez Savunma Tarihi:

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

Prof. Dr. Şaban Çetin

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

.....

TEŞEKKÜR

Çalışmalarım boyunca, çok değerli katkı ve yardımlarıyla beni yönlendiren tez danışmanım Prof. Dr. Şebnem Yıldırım Orhan'a, değerli görüşlerinden yararlandığım ve çalışmamın şekillenmesinde yol gösteren kıymetli eşim Alper Ayhan'a, araştırmanın bütün aşamalarında maddi manevi yardımlarını esirgemeyen kıymetli annem Yurdagül Ercan, babam Mehmet Emin Ercan ve kardeşlerim Çiğdem Ercan Ekizoğlu, Didem Yılmaz'a ve sürecin başında hiç olmayan fakat çalışmamın sonunda 10 aylık olan biricik kızım Ayla Yıldız Ayhan'a bana vermiş olduğu azim ve motivasyon için teşekkürü bir borç bilirim.

**TÜRK MÜZİĞİ EĞİTİMİ VEREN YÜKSEKÖĞRETİM KURUMLARI
VE BU KURUMLARDA YÜRÜTÜLEN GELENEKSEL VİYOLONSEL
EĞİTİMİNE İLİŞKİN ÖĞRETİM ELEMANI GÖRÜŞLERİ**
(Yüksek Lisans Tezi)

Latife Ercan Ayhan
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
Kasım 2023

ÖZ

Bu araştırma, “Türk Müziği Eğitimi Veren Yükseköğretim Kurumları ve Bu Kurumlarda Yürütülen Geleneksel Viyolonsel Eğitime İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri”ni tespit etmeye yönelik, durum tespitine dayalı betimsel bir çalışmadır. Araştırma verileri, tespit edilen ve Türk Müziği viyolonsel eğitimi veren 12 öğretim elemanı görüşlerinin Google Forms aracılığıyla toplanmış, alınan görüşler (nitel ve nicel içerik analizi yöntemiyle çözümlenerek) tablolastırılmış, öğretmen ifadeleri Ö1, Ö2... şeklinde yazıya dökülerek sunulmuştur. Araştırmanın sonuçlarına göre, 42 Yükseköğretim kurumlarının 26'sında Türk Müziği eğitimi verilmekte ve 16'sında Türk Müziği viyolonsel eğitimi programı bulunmaktadır. Aktif olarak eğitim veren 14 yükseköğretim kurumlarından 12 öğretim elemanı ile gerçekleştirilen Türk Müziği viyolonsel eğitimi konusunda katılımcılar; ilk iki dönemde temel tekniklerin öğretiminde fa anahtarının kullanımı, sonraki yıllarda ise Türk Müziği konularına sol anahtar ile devam edilmesi yönünde görüş bildirmişlerdir. Yanı sıra katılımcılar, Türk Müziği için yazılı bir metodun bulunmadığını ve bu eksikliğin ise bazı hocaların kendi yazdıkları ancak basılı olmayan ders notları üzerinden gidermeye çalışıldığını beyan etmektedirler. Türk Müziği eğitimi verilen Yükseköğretim kurumlarında görev yapan öğretim elemanlarının, özellikle bu konuda deneyimli olarak çalışanların ortak bir dili kullanıp, Türk Müziğinde daha aktif çalışılabileceği ve diğer müzik eğitimi bölümlerinde de kullanılabilecek repertuar açısından ve sistemi daha iyi öğretip öğretemediği açısından takip edebilecekleri bir metodun yazılması. Yükseköğretim kurumlarında görev yapan öğretim üyeleri arasında bir çalıştay düzenlenerek, kullanılan anahtar, repertuar, müfredata ilişkin görüş birliğinin sağlanması ve ortak bir paydada bir müfredatın oluşturulması önerilmektedir.



Anahtar Kelimeler : Müzik, Yükseköğretim kurumları, Konservatuvar, Güzel Sanatlar
Fakültesi, Türk Müziği, Çalgı, Viyolonsel, Uzman Görüşleri
Sayfa Adedi : xii + 46
Danışman : Prof. Dr. Şebnem Yıldırım Orhan

**HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS THAT PROVIDE TURKISH
MUSIC EDUCATION AND FACULTY'S OPINIONS ON
TRADITIONAL CELLO EDUCATION IN THESE INSTITUTIONS
(M.S. Thesis)**

Latife Ercan Ayhan

GAZI UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF EDUCATIONAL SCIENCES

November 2023

ABSTRACT

This study is a descriptive research based on a situational analysis aimed at determining the "Views of Instructors on Traditional Violoncello Education Conducted at Institutions Offering Turkish Music Education in Higher Education Institutions." The research data were collected by using Google Forms to gather the opinions of 12 instructors who provide Turkish Music violoncello education, and content analysis was conducted. According to the results of the research, Turkish Music education is offered in 26 out of 42 higher education institutions, with Turkish Music violoncello education available in 16 of them. In this context, participants expressed their views on Turkish Music violoncello education, suggesting that in the first two semesters, the use of the treble clef should be emphasized in teaching basic techniques, while in subsequent years, Turkish Music topics should be taught using the bass clef. Furthermore, participants noted that there is no written method for Turkish Music, and some instructors attempt to compensate for this deficiency by using their own unpublished lecture notes. The research recommends that instructors working in higher education institutions offering Turkish Music education, especially those with expertise in this field, should collaborate to establish a common language and develop a methodology that can be used not only for more active work in Turkish Music but also for creating a curriculum that can be followed by other music education departments. Organizing a workshop among conservatory faculty members to achieve consensus on the key used, the repertoire, and the curriculum, as well as creating a curriculum based on a common denominator, is suggested for the improvement of Turkish Music education in higher education institutions.



Key Words : Music, Konservatuvary, Higher Education Institute, Faculty of Fine Arts, Turkish Music, Enstruman, Cello.
Page Number : xii + 46
Supervisor : Prof. Dr. Şebnem Yıldırım Orhan

İÇİNDEKİLER

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU	i
ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI.....	ii
JÜRİ ONAY SAYFASI.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZ	v
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
TABLolar LİSTESİ.....	xii
BÖLÜM I	1
GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu	2
1.2. Amaç.....	2
1.2.1. Alt amaçlar	2
1.3. Önem	3
1.4. Sınırlıklar	3
1.5. Sayıtlar	3
1.6. İlgili Araştırmalar	3
BÖLÜM II.....	6
KURAMSAL ÇERÇEVE	6

2.1. Müzik ve Müzik Eğitimi	6
2.2. Türk Müziği ve Türk Müzik Eğitimi	7
2.3. Viyolonsel ve Viyolonsel Eğitimi.....	10
2.4. Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi ve Tarihçesi	14
2.5. Türk Müziğinde Makam ve Makam Kavramı.....	15
BÖLÜM III	17
METOD	17
3.1. Araştırmanın Modeli	17
3.2. Yöntem	17
3.3. Verilerin Toplanması ve Analizi	17
3.4. Çalışma Grubu	20
BÖLÜM IV	23
BULGULAR VE YORUMLAR.....	23
4.1. Türk Müziği Eğitimi Veren Yükseköğretim Kurumları ve Bu Kurumlarda Uygulanan Geleneksel Viyolonsel Eğitimi Müfredat Programına İlişkin Öğretim Elemanı Görüşlerine Yönelik Bulgu ve Yorum.....	23
4.1.1. Derslerde Kullanılan Eğitim Materyali Durumları.....	23
4.1.2. Lisans Eğitiminde Türk Müziği Viyolonsel Eğitimine İlişkin İzlenen Yol ve Yöntemler.....	24
4.1.3. Türk Müziği Viyolonsel Eğitimi Sürecinde Düzeye Göre Çalışılması Beklenen Eser Durumu	26
4.1.4. Eserlerin Seçilmesinde Göz Önünde Tutulan Kriterler	28
4.1.5. Viyolonsele Yeni Başlayan Öğrenciler İçin Uygulanan Yol ve Yöntemler	29
4.1.6. Türk Müziği Viyolonsel Eğitimine İlişkin Öğretim Programı Bulunma Durumu.....	31

4.2. Öğretim Elemanlarının Geleneksel Viyolonsel Öğretiminde Kullandıkları Kaynak durumuna İlişkin Görüşlerine Yönelik Bulgu ve Yorum	32
4.2.1. Öğretim Elemanlarının Kullandıkları Yazılı Kaynak Durumu	32
4.2.2. Nota Üzerine İşaret Koyma Durumu (Duate, Çek, İt, Bağ Vs.)	33
4.2.3. Enstrüman ile İlk Tanışan Öğrencilerin Çalması Düşünülen Eser Durumu	33
4.2.4. Çalgı Dersi ile Nazariyat Dersinin Paralel Yürütülmesi Durumu	35
4.3. Geleneksel Viyolonsel Eğitiminde Kullanılan Anahtarlara İlişkin Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Yönelik Bulgu ve Yorum	36
4.3.1. Türk Müziği Viyolonsel Öğretiminde Fa Anahtarının Kullanılması Durumu	36
4.3.2. Türk Müziği Viyolonsel Öğretiminin Fa anahtarı ile yürütülmesine ilişkin Görüşler	38
BÖLÜM V	41
SONUÇ VE ÖNERİLER	41
5.1. Sonuç ve Tartışma	41
5.2. Öneriler	42
KAYNAKLAR	44

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. <i>Devlet Konservatuvarları ve Türk Müziği İlişkisi</i>	18
Tablo 2. <i>Çalışma Grubu Demografik Bilgileri</i>	21
Tablo 3. <i>Öğrencilerin Başlangıçtan İtibaren Türk Müziği Eseri Çalma Durumu</i>	24

BÖLÜM I

GİRİŞ

Geleneksel Türk Müziği, kulağa ve hafızaya dayalı, usta-çırak ilişkisiyle nesilden nesile aktarılarak meşk sistemiyle günümüze kadar gelmiştir. Türk Müziği'nin nüans müziği olduğu bilinen bir gerçektir.

Meşk sistemi, notanın henüz kullanılmadığı dönemlerde Türk musıkisinde önemli bir rol oynamış ve binlerce eser ve üslûbun günümüze kadar gelmesini sağlamıştır. Klasik Türk musikisi, çalım itibarıyla bir nüans müziğidir (Gerçek, 2008, s.151). Herhangi bir metodu olmadığı için ekol ve ustalar arasında meşk edilerek nesilden nesile aktarılmış ve günümüze kadar gelmiştir. Meşk sisteminde nüansın usta tarafından anında müdahale ile çırağa aktarılması iyi bir yöntemdir. Ancak bu yöntemin en büyük dezavantajı, çırakların eserleri yeni nesillere aktaramaması ve binlerce eserin zamanla yok olmasıdır. Türk Müziği'ne notasyon sisteminin girmesiyle bu dezavantaj büyük ölçüde ortadan kalkmıştır.

Türk müziği tarihinde ilk nota yazım denemeleri Göktürkler ve Uygurlar döneminde gerçekleşmiştir. Bu çalışmalar, Kuça notasyonu ve Ebced notasının temelini oluşturmuştur. Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle birlikte Ebced notasyonu yaygın olarak kullanılmaya başlanmış ve yaklaşık 700 yıl boyunca bu kültürün müzik eserlerinin kaydedilmesine katkı sağlamıştır. Ebced sistemi kullanılmaya devam ederken, Kantemiroğlu, Tanburi Küçük Artin, Çanakkaleli Hrisantos ve Hamparsum Limonciyan gibi müzik bilimcileri çalışarak Ebced notasyonu sisteminin dışında kalan farklı sistemlerle nota yazım şekilleri geliştirmişlerdir (Feyzi, 2018, s. 1890). Bu çalışmamızda uzman görüşlerine dayanarak Türk müziği çalgı eğitimine yazılı bir kaynak önerisi sunmaktayız.

1.1. Problem Durumu

Türk Müziği'nin gelişimiyle birlikte bas ses eksikliğini tamamlamak amacıyla viyolonsel çalgısı Türk Müziği'ne dahil edilmiştir. Bu çalgının Türk Müziği konservatuarlarında eğitimi verilmeye başlanmıştır. Viyolonsel icrası, lise ve üniversitelerde eğitiminin verilmesi, radyo ve diğer koroların viyolonsele olan ilgisiyle günümüze kadar önemli katkılar sağlamıştır. Şu anda hemen hemen tüm konservatuarlarda viyolonsel çalgısı bilimsel metodlarla öğretilmektedir. Bu eğitimle birçok çellist yetişmekte ve resmi veya gayri resmi icra korolarında bilimsel ve sanatsal faaliyetlerini sürdürmektedirler (Akdağoglu, 2020, s.222).

Yapılan çalışmalar, Batı ve Türk Müziği konservatuarlarında viyolonsel eğitimi verilen kurumlarda Türk Müziği kaynaklı eğitim materyallerinin eksikliğine dikkat çekmiştir (Akdağoglu, 2018; Eroğlu, 2018; Lehimler, 2014). Bu çalışmada Türk Müziği viyolonsel eğitimi verilen konservatuarlar ve diğer okullarda kullanılan materyaller ve eğitim sistemi üzerine öğretim elemanlarının görüşleri incelenmiştir. Bu görüşler, rehber niteliği taşıyarak Türk Müziği viyolonsel eğitimi konusunda yol gösterici olmayı hedeflemiştir. Bu bağlamda çalışmanın problem cümlesi; Türk Müziği Eğitimi Veren Yükseköğretim Kurumları ve Bu Kurumlarda Yürütülen Geleneksel Viyolonsel Eğitime İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri" nasıldır? biçiminde oluşturulmuştur.

1.2. Amaç

Bu çalışmada, Türk Müziği viyolonsel eğitimi alanında verilen viyolonsel eğitime ilişkin öğretim elemanları görüşlerini ortaya koymak amaçlanmıştır.

1.2.1. Alt amaçlar

Türk Müziği Viyolonsel eğitimi veren öğretim elemanlarının;

1. Müfredata ilişkin görüşleri nasıldır?
1. Kullandıkları yazılı kaynaklara ilişkin görüşleri nasıldır?
2. Viyolonsel eğitiminde kullandığı anahtara ilişkin görüşleri nasıldır?

1.3. Önem

Bu çalışmada öncelikli olarak amaçlanan ülkemizde bulunan Türk Müziği konservatuvarları ya da bunlara eş olarak profesyonel Türk Müziği çalgı eğitimi verilen müzik kurumlarında, Türk müziği viyolonsel öğretimindeki uygulanan sistematik, öğretim programı ve ortak bir dilin olup olmadığının sorgulanmasıdır. Farklı kurumlarda farklı ekollerden gelen öğretim elemanlarının farklı yol izlediği varsayımından yola çıkılmıştır. Her kurumda çalışan hocaların eğitim alt yapıları, bakış açıları ve kişisel eğilimlerine göre değişen standart olmadığı düşünülen bir metodolojinin olduğu, ortak bir eğitim dilinin olmadığı varsayımıyla yola çıkılan bu araştırmada, var olan durumun saptaması amaçlanmıştır. Ortaya konulacak bu durum ile alana ilişkin çalışan öğretim elemanlarının ortak bir dil kullanarak bir metot çıkarması ya da buna uygun bir sistematik hakkında ortak bir görüş sağlaması bakımından çalışmanın alana önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.4. Sınırlıklar

Çalışma, Türk Müziği Eğitimi Veren Yükseköğretim Kurumlarında, makamsal viyolonsel eğitimi 2020-2023 eğitim-öğretim yılı ile 14 kurumda görev yapan, gönüllü 12 öğretim elemanı ile çalışma grubu sınırlandırılmıştır.

1.5. Sayıtlar

Bu çalışmada ,

- Google Forms aracılığıyla elde edilen veriler gerçeği yansıtır biçimdedir.

1.6. İlgili Araştırmalar

Avcı Akbel, 2018 yılında yaptığı “Viyolonsel Eğitiminde Türk Müziği Perdelerinin Seslendirilmesinde Yaşanan Güçlükler ve Çözüm Önerileri” isimli makalesinde Türk Müziği Viyolonsel eğitiminde, Türk Müziği perdelerinin seslendirilmesindeki güçlüklerin aşılmasına yönelik öneriler ve paydaş görüşler ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu çalışma nitel bir araştırma olup, çalışmanın verileri Türk Müziği eğitimi verilen konservatuvarlarda çalışan 10 gönüllü öğretim elemanı ve bu kurumlarda eğitim gören 6 son sınıf öğrencisi ile gerçekleştirilmiştir. Veriler, yarı yapılandırılmış görüşme formu ve odak grup görüşmesi ile

toplanılmıştır. Veriler, içerik analizi tekniği ile çözümlenmiştir. Araştırma sonucunda, Türk Müziği icrasında entenasyon problemlerinin sıklıkla yaşandığı, bilhassa Türk Müziği perdelerinin doğru seslendirilmesinde zorluklar yaşandığı ortaya konmuştur. Bireylere çaldığı eserleri çokça dinlemeleri, etüt çalışmaları yapmaları, makamlara hakim olmaları, hatalarını düzeltme konusunda kendilerini geliştirmeleri, yavaş tempoda çalışma yapmalarını, tekniklerini esnetebilmeleri, perdeli enstrümanlarla birlikte çalışmaları, solfej yapmaları, kayıt alarak çalışmaları, çok fazla sayıda eser çalmaları, çalışma sürelerini arttırmaları ve taklit ederek çalışmalarını yönünde önerilerde bulunulmuştur. Eğitimcilere ise, eğitimi bütünsel yaklaşımda vermeleri yönünde, birçok egzersiz yazmaları, öğrencide viyolonsel icra tekniğini doğru bir şekilde oturtmaları, ilk başta tampere sistemi öğretmeleri, öğrenci ile birlikte kendilerinin de icra etmesi, etüt ya da taksim örnekleri yazmaları, öğrenciye motive edici davranışlarda bulunmayı, kendilerini geliştirmeleri yönünde önerilerde bulunulmuştur.

Kılıç, Sümbüllü, 2018 yılında yaptığı “Türk Müziği Viyolonsel Eğitime Yönelik Bir Değerlendirme” isimli makalesinde viyolonsel sazı ile icra eden sanatçı ve eğitimcilerden Türk Müziği viyolonsel eğitime yönelik görüşler alarak, değerlendirmelerde bulunmaktadır. Çalışma betimsel bir çalışmadır ve çalışmada anket tekniği kullanılmıştır. Çalışma kapsamında 20 ileri düzey Türk Müziği viyolonsel icrası yapan sanatçı ve eğitimcilere ulaşılmıştır. Örneklemden veriler alınmak üzere anket oluşturulmuştur. Çalışma sonucunda ileri düzey Türk Müziği viyolonsel icracılarından demografik özellikleri üzerine bilgiler ile viyolonsel eğitim- öğretime yönelik farklı değişkenler üzerinde sonuçlara ulaşılmıştır.

Avcı Akbel, 2018 yılında yaptığı “Öğretim Elemanlarının Viyolonsel Eğitiminde Türk Müziğinin Kullanılma Durumuna ve Öğretim Yöntemlerine İlişkin Görüşleri” isimli çalışmasında, Türkiye’deki müzik öğretmeni yetiştiren üniversitelerde verilen viyolonsel eğitiminde Türk müziğinin öğretilme yöntemlerini ortaya koyamaya ve bu alanda görev yapan öğretim elemanlarının kendi görüşleri ile süreci değerlendirmeleri amaçlayan nitel bir çalışmadır. Çalışma, betimsel bir çalışmadır. Görüşme yöntemleri ve literatür tarama yöntemleri ile gerçekleştirilen çalışma, içerik analizleri sonucuna göre, viyolonselde Türk Müziği eğitiminin öğretmenin ilgisi varsa ve gereklilik halinde verildiği, verilen eğitimde tampere dönüştürülmüş haldeki uyarlanma veyahut düzenlemelerin kullanılması, Türk müziği icra ederken öğrencilerin en fazla usul yapılarında zorluk çektikleri ortaya çıkmıştır. Müzik öğretmeni yetiştiren bu kurumlarda viyolonsel eğitiminde Türk Müziğine yer verilmemesinin sebepleri arasında kaynak eksiliğinin olması, eğitimcilerin ilgisi, Türk

Müziği üzerine daha önce çalışmalar yapmaması, metodoloji, öğrenci sebepli alt yapı eksikliği, tonal ve mikrotonal eğitimin birlikte olamayacağı düşünceleri gösterilmiştir.

Demirci, 2013 yılında yaptığı “Viyolonsel Eğitiminde Geleneksel Türk Müziğine Yönelik Bir Çalışma Modeli” isimli makalesinde, Geleneksel Türk Müziğinde makamsal icraya yönelik hazırlanan çalışma modelinin, öğrencilerdeki müzikal-teknik becerilerini arttırmadaki önemini test etmeye ve seçilen türküyü istenilen seviyede icra etmeye yönelik deneysel bir çalışmadır. Çalışma Grubu, 2010-2011 öğretim yılında Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalında aktif olarak viyolonsel eğitimi alan son sınıf öğrencilerinden oluşmaktadır. 6 öğrencinin katılımıyla oluşan bu çalışma grubu 3 deney, 3 kontrol grubu olarak random yöntemi ile belirlenmiştir. Çalışmada 2x2’lik split-plot desen kullanılmış olup, bu desen doğrultusunda, performans değerlendirme ölçeği deney ve kontrol grubuna ön test- son test amaçlı uygulanmıştır. Verilerin analizinde Wilcoxon işaretli sıralar testi, Mann Whitney U testi ve istatistiksel analiz yöntemleri kullanılmıştır. Bulgularda, deney grubunun ön test-son test puanları arasındaki farkın son test puanlarının lehine olduğu saptanırken, kontrol grubunun ön test-son test puanları arasındaki fark ise istatistiksel olarak anlamsız bulunmuştur. Araştırmanın sonucunda, makamsal icraya yönelik olarak yapılan çalışma modelinin, deney grubunda olan öğrencilere müzikal-teknik becerilerini arttırmada önemli bir etkisi gösterdiği söylenebilir.

Tutu, 2001 yılında yapmış olduğu “Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi” isimli Yüksek Lisans Tezi çalışmasında ortaya koyduğu gibi Türk Müziği Viyolonsel eğitiminde sistematik bir yaklaşım olan metot bulunmamaktadır. 2023 yılında güncel olarak hala bir kaynağın bulunmadığı ve sistematik bir metodun olmadığı paralel bir şekilde ortaya konmuştur.

BÖLÜM II

KURAMSAL ÇERÇEVE

Aşağıda çalışmayı temellendirdiğimiz konu başlıklarına yer verilmiştir.

2.1. Müzik ve Müzik Eğitimi

Doğa, bestelenmiş bütün müziklerin ilham kaynağıdır. Müzik duygu ve düşüncelerin nota ve seslerle ifadesidir. Müzik en etkili iletişim sanatı olup, insanların duygu durumu üzerinde oldukça etkilidir. Müzik yoluyla kendimizi ve duygularımızı ifade edebiliriz.

Müzik, birtakım duygu ve düşünceleri belli kurallar çerçevesinde uyumlu seslerle anlatma sanatıdır (Adil, Öztürk, 2021, s. 17). Binlerce yıldır, insanın doğayı ve doğaüstünü algılama ve tanıma mücadelesinin en önemli kılavuzlarından biri olmuştur. Müziği ifade gücü bazen insana doğa ile doğrudan iletişim kurma imkânını verirken bazen de ona açıklayamadığı hadiseleri kontrol edebilme umudunu aşlamıştır (Güray, 2010, s.119).

Ülkemizde müzik eğitimi örgün ve yaygın olmak üzere iki farklı şekilde verilir. Örgün eğitim milli eğitim bakanlığına bağlı genel müzik eğitimi olarak verilmektedir. Yaygın eğitim ise, örgün eğitime destek olmak üzere halk eğitim, belediye kursları gibi eğitim veren eğitim kurumlarıdır.

Müzik eğitimi, "Özengen" ve "Mesleki" müzik eğitimi olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Özengen eğitim, müziğe amatörce ilgi ve yetenek gösterenlere yönelik bir eğitimidir. Mesleki müzik eğitimi ise, müzik alanında meslek edinmek veya ileri düzeyde eğitim almak isteyen kişilere yönelik bir eğitim sistemidir (Uçan, 2005, s.31-32). Bu amaç doğrultusunda müzik eğitimi, talebenin bu eğitimi neden aldığı göz önünde bulundurularak ayrıntılı olarak düzenlenir.

2.2. Türk Müziği ve Türk Müzik Eğitimi

Müzik Kültürü binlerce yıllık tarihsel süreçte oluşum gösteren bir süreç bütünüdür. Ancak binlerce yıldır var olan milletlerin gelenek ve kültürleri vardır. Bu kökler geçmişin izleri ile birlikte gelenek olarak karşımıza çıkar. Bunun en güzel örneği müzik kültürüdür. Türk Müziği bu yönüyle hem köklü hem de binlerce yıllık geleneğin, bu köklü mirasın örneğidir.

Türk müziği kültürü, tarih öncesi dönemlerden itibaren var olmuş ve zaman içinde sürekli olarak gelişerek bugünlere kadar gelmiştir. Türk müziği kültürü, dünya müzik kültürleri arasında en uzun tarihsel sürece sahip, en köklü, en dinamik ve en özgün kültürlerden biridir (Uçan, 2005, s.113).

Türk müziği, Türk devletlerinin devletli ve devletsiz dönemlerinden itibaren Altaylılar döneminden başlayarak, Hunlar öncesi ve Hunlar dönemi, Göktürkler, Uygurlar, Karahanlılar, Gazneliler, Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları, Osmanlı İmparatorluğu ve günümüze kadar süren askeri, sivil ve dini açılardan kültürel etkileşimlerin ve zengin bir tarihsel sürecin ürünüdür. Türk müziği, 5000 yıllık geçmişin izlerini günümüze taşıyan bir uygarlık ürünüdür (Hatipoğlu, 2008, s.1).

Türk müziği kültürünün bu kadar zengin olmasının nedeni, Türklerin göçebe bir yaşam sürmeleri ve birçok farklı kültürle etkileşimde bulunmalarındır. Bu etkileşimler, Türk müziğinin çeşitlilik ve zenginlik kazanmasına katkı sağlamıştır.

Türk medeniyetleri Orta Asya'dan Anadolu'ya göç ederken konargöçer bir yaşam sürmüşler ve bu süreçte gittikleri her yerde diğer toplumlarla kültürel etkileşim içinde olmuşlardır. Büyük Selçuklu Devleti'nden Osmanlı'ya kadar süren bu göçebe dönemde Türk müzik kültürü de etkilenmiştir. Bu etkileşim sadece müzikle sınırlı kalmamış, günümüzde hala kullandığımız yabancı kökenli kelimelerin dilimize de etkide bulunmuştur. Zamanla yerleşik bir kültür haline gelen Türk müzik kültürü, "İslam Sanatları" adı altında gelişim göstermiştir (Andaç, 2019, s.1).

5000 yıllık zengin bir kültürel etkileşime sahip olan Türk müziği, Orta Asya'dan günümüze kadar birçok değişim ve gelişim göstererek bu günkü halini almıştır. Osmanlı devleti döneminde Türk Müziği özellikle saraylarda büyük bir öneme sahipti. Zamanla sadece sarayda değil, halk tarafından da Türk müziğine büyük önem vermeye başlanmıştır. Saray müziği oldukça zengin çeşnilere sahip, oldukça sanatsal bir müzik türüdür.

Saraylarda icra edilen müziklerin bol makamlı olduğu görülmektedir. Halk da saray dışında bir müzik türü ortaya koyarak Türk halk müziğini oluşturmuştur. Osmanlıda saray kültürü

hâkimiyet gösterirken sarayda Türk sanat müziği, saray dışında ise halkın icra ettiği Türk halk müziği türleri oluşmuştur. Sanat müziği yapı itibari ile zengin olması sarayda müzik kültürüne verilen önemin ne denli önemli olduğunu göstermektedir (Andaç, 2019, s.1).

Anadolu'nun tamamında, sarayda olduğu gibi müziğe ve müzik eğitime oldukça önem verilmiştir. Saray içi ve dışında farklı cemiyet ve dernekler kurularak musiki eğitimleri verilmiştir.

Verilen musiki eğitimleri ülke içinde çeşitli kurumlarca verilmiştir. Saray içinde Enderun-i Hümayun, Mehterhane-i Hümayun ve Musika-i Hümayun gibi kurumlar müzik eğitimi verirken saray dışında; Mevlevihaneler, Özel meşkhaneler, Sivil yapılanmalar (esnaf loncaları, cemiyet ve dernekler), Tanzimat sonrası açılan müzik okulları gibi okullardır. Osmanlı Döneminde Türk müziği eğitimi meşk sistemi ile ustadan çırağa aktararak yapıldı. Türk müziğini oluşturan makam, usul, repertuvar gibi bilgileri ustasından meşk ederek, yani tekrarlar-ezberle sistemine dayalı sistem ile söz ve saz eserleri yüzyıllar boyu kuşaktan kuşağa aktarılmış ve 19. yüzyılın ilk çeyreğine kadar gelmiştir. Sonrasında Batı etkisiyle açılan konservatuvarlarda da bu meşk sistemi uygulanmıştır (Somakcı, 2017, s.171).

Batılılaşma etkisi birçok alanı etkilediği gibi musikiyi de etkilemiştir. Batı etkisiyle birlikte kısmen de olsa notasyon sistemine geçiş yapılmıştır.

Notasyon sisteminin kullanılmasıyla birlikte birçok Türk müziği eseri günümüze kadar ulaşmayı başarmıştır (Feyzi, 2018, s.1897). Notasyon sistemi benimsenmiş olsa da, yine de tamamen meşk sisteminden kopulduğu söylenilemez.

Kurumlarda 19. yüzyılın ilk çeyreğine kadar sadece meşk sistemi kullanılmış, 1826 yılından sonra batılılaşma etkisiyle notasyon sistemi ile de eğitim öğrenime başlanılmıştır. Kurumlarda bazen bu iki yöntem kullanılmış, bazen de birinden biri öğretim metodu olarak tercih edilmiştir (Somakcı, 2017, s.181). Notasyon sisteminin zamanla benimsenmesi ile birlikte tarihsel süreçte farklı farklı nota sistemleri ile eserler kayıt altına alınmıştır.

Türkler, İslamiyetin kabulü sonrası tarihsel süreçte birçok notalama sistemi kullanmışlardır. Bunlar;

- 1) Ebced Notası
- 2) Osman Dede (Kutbunnayi) Ebced Notası
- 3) Kantemiroğlu Ebced Notası

4) Abdülbaki Nasır Dede Ebced Notası

5) Hamparsum Notası (ncel, 2015, s.216).

Bu notasyon sistemi sayesinde birçok Türk müziği eseri kaybolmaktan kurtularak günümüze kadar ulaşabilmiştir. Öyle ki 19. yüzyıl bağlamında dşnldğnde en yoğun kullanılan notasyon sisteminin Hamparsum notası olduğunu söylemek mümkündür ki dizekli batı notasının Musika-i Hümayun yöneticileri tarafından musikişinaslara aktarımı aşamasında bu yöneticilerin dizekli notasyonu öğretmek için öncelikle Hamparsum notası öğrendikleri bilgisi, bu nota sisteminin döneme ait musikişinaslar tarafından kullanım sıklığına dair ipuçları vermektedir

Nota sistemi 19.yy'ın ilk çeyreğinden itibaren önem kazanılıp, kullanılması ile birlikte farklı nota sistemleriyle yazılmış olan eserler Batı nota yazım sistemine çevrilerek Türk müziği saz ve sözlü eserleri yazılı repertuvar olarak dnştrlmştir (Alkaç, ve Kaya, 2017, s.18).

On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan, günümüzde de kullanılmaya devam edilen Hamparsum notası dışında Ali Ufki ve Kantemiroğlu notalarının icad edildikleri, bulunla birlikte birkaç başka nota yazısının da icad edildiği ve denendiği bilinmektedir. 19. yy icadı olan Hamparsum notası dışında hiçbir notasyon sisteminin Hamparsum notası kadar rağbet görmediği ve benimsenmediği bilinmektedir (Behar, 1998, s.38). Hamparsum notası ile yazılıp kayıt altına alınan eserlerin günümüze ulaşmasında ve öğrenilmesinde notasyon sistemi önemli bir yere sahip olmuştur. Sadece meşk sistemi ile (ustadan-çırağa) ğretilen Türk müziği eğitimi, notasyon sisteminin kullanılmaya başlanmasıyla farklı bir eğitim sistemine evrilmeye başlamıştır.

Türk müziği eğitimi ve ğretiminde belirli metodlar veya kurallar bulunmamaktaydı. Meşk sistemiyle birlikte nota sistemi kullanılmaya başlansa da, eğitimle ilgili nasıl ve hangi şekilde olacağı konusunda ortak bir görüş yoktu.

ğrenimle ilgili meşkte katı kurallar olduğu söylemek pek mümkün değildi. Örneğin musiki eğitimine öğrencinin kaç yaşında başlatılması konusunda fikir birliği yoktu. Müzik eğitim sürecinin kaç yıl olması gerektiği konusunda da fikir birliği bulunmamaktaydı. Mahalle mektebinde okuduğu bir ilahi ile sesi güzel olduğu görülen talebe hemen musiki meşkine başlatıldığı gibi, çok ileri yaşlarda da musiki meşkine başlayan talebeler de vardı. Meşkin hızı, zamanı ve kaç gün ne kadar ders verildiği ile ilgili de formal bir bilgi aramak mümkün değildi. Meşkte hız ve yoğunluk, öğrencinin yeteneğine, öğrenme güçlüğüne, çalışabildiği zamana, istek ve hazır bulunuşluğuna göre değişebiliyordu (Behar, 1998, s.53). Dolayısıyla

öğrencinin ilgi düzeyine göre bir eğitim metodu hocası tarafından oluşturuluyordu. Bu durumun günümüzde de benzer anlayışla devam ettiği söylenebilir.

2.3. Viyolonsel ve Viyolonsel Eğitimi

Viyolonsel, telli çalgılar ailesinin yaylı çalınanlar sınıfından bir enstrümandır. Orkestralarda bas grubunda yer aldığı gibi, solist olarak da yaygın bir şekilde kullanılır. Viyolonsel'in tarihçesi hakkında kesin kayıtlar bulunmamakla birlikte, atalarının viyola, da gamba ve viol ailelerinden geldiği söylenebilir. Diğer adı çello oldukça yaygın olarak kullanılmaktadır.

Viyolonsel çalgısına görünüş ve tutuş bakımından benzerlik gösteren enstrümanlar rebap, tambur ve kemençedir. Lir ve Viol'un oluşumunda bu çalgılar önemlidir. Tarihi Antik Yunan'a kadar uzayan Lir çalgısı 16. , 17. Yüzyıllarda özellikle İtalya'da kendini göstermiştir. Lirone perfetta, lirone da bracco-alto, lira da gamba-bariton, Lira da bracco-soprano çalgıları ise bass seslerin yerine kullanılmıştır. Bahsi geçen bu çalgılar görünüş olarak keman çalgısına benzemektedir. Viyola- Bu kelime Batı Orta Çağ ülkelerinde yaylı çalgılar için kullanılmaktadır. Viola da Gamba (basso di viola) viyolonsel çalgısının şekil ve boyutlarına en yakın enstrümandır. Akort sistem şeması –D,G,c,e,a,d. (Re, Sol, do, la,re)'dir. 18. Yüzyıl döneminde bir tel daha eklenerek (bass ses la) 7 telli çalgı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Günümüzdeki adı viyolonsel olan bu çalgı, 15. , 16.yy dönemlerinde eşlik ve bass enstrümanı olarak İtalya'da farklı farklı oda müziği gruplarında boy göstermiştir. Ülkelerine göre farklı farklı isimler alan viyolonsel çalgısı, D. Montagnana, N. Amati, A. Stradivarius, G. Guarneri, gibi İtalyan çalgı yapımcıları tarafından 18. Yüzyılda şekillenip, 19. Yy da pik eklenerek günümüzdeki son haline kavuşmuştur (Güllü, 2022,s.3,s.4,s.5).

Viyolonsel, XVI. yüzyılın başlarında Viola da braccio adıyla anılan yaylı çalgılar ailesinin üyesidir. Orjinalinde, üç telli olarak F, C, G seslerine akort edildiği bilinir. 1530 yıllarında ilk kez İtalya'da görülen bu çalgı, sonraki yıllarda en kalın sesin altına, tam beşli aralıklı bir tel (si) eklenmesiyle geliştirilmiştir. Violin teriminden, aynı dönemin kilise arşivlerinde viola da gamba yerine, daha çok bas keman olarak söz edilmiştir. GB. Fontana'nın sonatlarını içeren bir ciltte, violoncino ile daha sonra yaygınlaşan violoncello terimleri ayrılmıştır. Violoncello terimi ile G: Cesare Arresti'nin Op. 4 sonatında ilk kez karşılaşılır. Bu şekilde bugün asıl bilinen violoncello terimi kısa zamanda benimsenerek İngiltere, Almanya ve Fransa'da 1700'lü yıllarda genel olarak yaygınlaşır. Kısaltılmış olan Cello terimi ise, daha çok İngiltere ve Almanya'da kullanılmıştır. Monteverdi'nin analizlerinde

kullanılan sistem İtalya’da bir akım haline gelmiştir. C, G, D, A akort sistemi (bugün bilinen modern akort sistemi olarak) XVI. yüzyıl başlarında violadan bir oktav aşağı biçimde yapılmıştır (Öztürk, 2007).

16. yüzyılda İtalya’da ortaya çıkan “Viyola da Gamba “ atası olarak kabul edilen telli çalgılar ailesinin yaylı çalgılar sınıfından dört telli bir çalgıdır. Viyolonsel için orta rejistride yazılan notalar, dördüncü çizgi Fa anahtarına; sesler inceldikçe dördüncü çizgi Do anahtarına ve sol anahtarına yazılarak kullanılır. Yay tutuş tekniği keman ve viyoladan farklıdır.

Say’dan aktaran Akdağoglu (2018); Dört telinden her biri, kendine özgü kişilikte ses üretir. Birinci teli olan La teli, yoğun renk özelliklerine sahiptir. Tutkulu, coşkulu ve dokunaklı melodiler bu tel için yazılır. Re teli daha yumuşak, içe dönük, hatta bazen kırılgan izlenimi yaratan tınlar üretir. Sol ve Do tellerinin ise birbirine yakın olan, zengin ve dolgun renkleri vardır. Solo viyolonsel için ilk eserler Domenico Gabrieli’nindir ve 1675’te yayımlanmıştır. Hem solo çalgı özelliği ile hem eşlikte başarılı olan viyolonsel, oda müziği topluluklarının, özellikle yaylılar dördlüsünün, yaylılar üçlüsünün, yaylılar beşlisinin, ayrıca orkestraların vazgeçilmez üyesidir. Orkestralarda viyolonsel grubunun öncelikli işlevi genel olarak kontrbasla birlikte bas partisini seslendirmektir. Bu tını zenginliğindeki çalgıyı yalnızca bir “bas çalgısı” olarak algılamak olanaksızdır. Temalar, eşlik figürleri, orkestraya canlılık katabilecek hızlı ve teknik güçlüklerle dolu her türlü pasaj, viyolonselin rahatlıkla gerçekleştirdiği görev alanındadır. Etkili tınısına duyulan güvenç dolayısıyla viyolonsel grubuna ana temayı duyurma görevi de verilir. Bir eserin ana temasını dile getirmekte hiçbir çalgı insan sesine viyolonsel kadar yakın olamaz. Viyolonsel, insan sesinin üç türünü de ses alanında toplamıştır. Tenorla gençliği, baritonla olgunluğu, basla ciddiyeti ve egemenliği simgeler (Say, 2006, s.568-569).

19. yüzyıla kadar eşlik sazı olarak görülüp, geri planda bırakılan viyolonsel, Almanya’nın Dresten şehrinde bass partisinden kurtulmuştur. Daha sonraları Dresden Viyolonsel Okulu ismini alacak olan bir grup viyolonselcinin öncülüğünde viyolonsel, virtüöz çalgıları arasındaki yerini kazanmıştır (Ekber, 2014, s.4).

Bu dönemde bir ekolden söz edilemese de, ileri zamanlarda oluşacak olan ekolün temellerinin bu dönemde atıldığı görülmektedir. Bu dönemde Almanya’da viyolonsel ekolü öncü isimlerinden olacak olan B. Romberg (1767-1818) önemli bir yere sahiptir. 1840’da Violoncell Schule başlıklı metod kitabında bahsedilen sağ el tekniği, günümüze kadar 19 yydan beri evrensel çapta kabul edilerek gelmiştir. 18 yy sonlarında varolan klasizim, 19. Yy’ yerini romantizime bırakırken Almanya’daki müzikal anlayışta Romberg bu geçişin önemli isimlerinden olmuştur (Doğangün, 2020, s.717).

Romberg, viyolonselde çalış ve hareket kabiliyetini kolaylaştırma ihtiyacı üzerine viyolonseli modifiye etmiştir. Tuşeyi kavrayan başparmağın tutuşunu kolaylaştırmak için tuşeyi inceltmiş ve hafifletmiştir. Romberg, Fransız kemancılarından etkilenecek boş tel ve doğal harmonik işaretlerini kullanmış ve başparmak işaretini icat etmiştir. Böylece kemancıların kullanmış olduğu Harmonik işaret, ilk olarak viyolonselciler tarafından

kullanılması Romberg ile başlamıştır. Romberg eğitimin ilk zamanlarından beri enstrümanın insanın doğal duruşuna yakın olması gerektiğini vurgulayarak 1/4, 1/2 ya da 3/4 gibi küçük boyutlarda da viyolonsel üretilmesini sağlamıştır. Bu sebeple ünlü keman yapımcısı Ekkard Seidl, Romberg için ‘çocuk enstrümanların babası’ demiştir (Ekber, 2014, s.13).

Batı müziği çalgısı olan viyolonsel, zamanla Türk müziği icrasında da kullanılmış, topluluklarda bas ses olarak da yer almıştır. Önemli Türk müziği viyolonsel icracılarının hüneriyle daha sonra vazgeçilmez olmuştur. Günümüzde ise popülaritesi oldukça artmış devlet koro ve topluluklarında kadrolu viyolonsel sanatçıları bulunmaktadır.

Türk müziğinde bass ses eksikliğinden dolayı viyolonselin bu ihtiyacı karşılamasıyla Türk müziğinde kabul görmüştür. Viyolonselin perdesiz olması, yay ile çalınan bir enstrüman olması ve Türk Müziğine has sesleri icra edebilmesi bakımından keman ile ortak özellik göstermesi, Viyolonselin 20. yy itibari ile Türk Müziği icracıları tarafından benimsenip, kabul görmesinde etken olmuştur (İlgar, 2018, s.1).

Viyolonselin Türk müziğinde kullanılmaya başlanması 20. Yy başlarındadır. O dönemde Osmanlıda Batılılaşma çalışmaları ile birlikte, Viyolonsel ilk kez çok sesli batı müziği olan bando ve orkestralarda batı müziği icra edilmek üzere kullanılmıştır. Türk makam müziğinde bass ses eksikliğinden doğan ihtiyaç ve viyolonselin mikrotanal sesleri verebiliyor olması itibari ile viyolonsel böylece fasıl topluluklarında yer almaya başlamıştır (Öztürk, Beşiroğlu, 2009, s.33).

Batı çalgısı olan viyolonsel Türk müziğindeki yerini Tanburi Cemil bey ile birlikte almıştır. Viyolonselin müzik tarihimizde 2 asırdır kullanıldığı bilinmektedir. Viyolonselin Türk müziği kültürüne girmesi Tanburi Cemil beyin çalışmaları ile gerçekleşmiştir. Böylece kendine özgü ses rengi ile icralarda beğeni ile kabul görmüş ve Türk müziği içerisinde kültür edinimini kazanabilmeyi sağlamıştır. Bu konumu oldukça önemlidir. Zira Batı müziği kökenli çalgıların Türk müziği kültürü içinde yer edinebilmesi ender ve zor bir durumdur. Türk müziği kültürü içerisinde viyolonsel icracıların yetişmesi ve icracılığın gelecek nesillere aktarılmasında meşk sisteminin önemi büyüktür. Bu durum icracıların şahsi başarılarının sayesinde de oluşmuştur (Değirmencioğlu, 2006, s.6).

Viyolonsel enstrümanı ile TM icrası çalışmaları yapan ilk kişi, Tanburi Cemil Beydir. Tanburi Cemil Bey’in bestelemiş olduğu eserler ve küçük formda bestelenmiş eserlerde kullandığı teknikler, icra ettiği sazların öne çıkmasına sebep olmuştur. Tanburi Cemil Bey’den sonra bu geleneği sürdüren önemli müzik adamı ve viyolonsel sanatçısı olarak oğlu

Mesut Bey olmuştur. Viyolonsel icracılığında kendine has tavrı olan Mesut Bey'in, viyolonsel enstrümanının tanınmasında büyük rolü olmuştur (Kılıç, Sünbüllü, 2018, s.14-15).

Türk müziğindeki bass ses eksikliğini tamamlayan viyolonsel enstrümanına ilgi gün geçtikçe artmaktadır. Günümüzde de Türk müziği icrası yapılan her toplulukta viyolonsel enstrümanı da bulunmaktadır. TM konservatuarlarında, Mûsikî cemiyetlerinde ve derneklerde viyolonsel icra edilmekte, Devlet Müzik Topluluklarında (KBDMT), Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT)'nda viyolonsel çalgı eğitimi verilmektedir. Ufak müzik gruplarında bile aranan enstrüman haline gelen viyolonselin, Türk müziği icrasında kendini kabul ettirdiğini görmekteyiz. Türk müziği viyolonsel icrasında Tanburi Cemil Bey ve oğlu Mesut Bey'in yapmış olduğu çalışmalar ve kayıtlar Türk müziği viyolonsel icrasında rehber niteliğinde olup, viyolonselin Türk müziği icracılığında bugünkü yerini almasında büyük etken olmuştur. (Özgüler, 2007, s.26)

Özgüler 'den aktaran Kılıç, Sünbüllü (2018); TM'nin bas eksikliğini doldurabilen bir saz olan viyolonsele ilgi her geçen gün artmakta, günümüzde TM'nin icra edildiği hemen her ortamda viyolonsel bulunmaktadır. Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT)'nda, Kültür Bakanlığı Devlet Mûsikî cemiyetlerinde ve derneklerde viyolonsel icra edilmekte, TM konservatuarlarında viyolonsel eğitimi verilmektedir. Bugün birkaç kişilik küçük topluluklarda bile aranan bir saz olan viyolonselin, kendini TM'de de kabul ettirdiği görülmektedir. Bugün viyolonselde, TM icrasının temellerinin oluşmasında, Tanburi Cemil Bey ve Mesud Cemil Bey'in çok büyük katkıları olmuştur. Viyolonsel icracılarına, icralarıyla birer kılavuz olmuşlardır. Onların icraları ve kayıtları sayesinde, TM'de viyolonsel bir biçim kazanmıştır (Özgüler 2007 s.26).

Viyolonsel Türk müziğinde yerini almış olsa da Cumhuriyet döneminde izlenilen politikalar gereği Türk müziği viyolonsel eğitimi adına kurumsal bir eğitime hemen hemen 100 yıl sonra geçilmiştir. 1976 yılında Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda eğitim vermeye başlanmıştır. Daha sonra 1990'da Ege Üniversitesi Devlet konservatuarı, sonrasında Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuarlarında viyolonsel eğitimi vermeye başlanmıştır (Değirmencioglu, 2009, s.3).

1990 yılında Türk müziği viyolonsel eğitimi ilk kez Ege Üniversitesi Devlet Konservatuarında ders olarak verilmiştir. Sistematik bir eğitim süreci olması açısından batı metotları ile viyolonsel eğitimine başlanılmıştır, daha sonra talebe belli bir seviyeye ulaşınca Türk Müziği dizileri ve sesleri üzerinde çalışmalarla Türk Müziği eğitimi vermeye başlanmıştır. Halen günümüzde bu eğitim sistemi yaygın olarak kullanılmaktadır (Andaç, 2019, s.12).

2022 yılında ise yukarıda adı geçen Türk Müziği Eğitimi verilen eğitim kurumlarına toplam 26 kadar olmak üzere 30 kurum eklenmiştir.

Viyolonsel enstrümanı Batı Müziği çalgısı olması nedeni ile Türk Müziği eserleri icra edilirken, Çalım tekniği ve teorik olarak bazı zorluklarla karşılaşmıştır. Bunun sebebi, Türk Müziği ile Batı Müziği arasındaki ses farklılıkları, registerler (ses alanı) seçimi, Türk Müziğindeki anahtar kullanım farkı gibi farklılıklardır (Andaç, 2019, s.15).

Batı müziği enstrümanı olan viyolonselin Türk müziğine girmesiyle birlikte viyolonsel enstrümanın fa anahtarında çalınıyor olması Türk müziği çalımını açısından zorlayıcı olmuştur. Türk müziği eserleri sadece sol anahtarı üzerinden icra edilir. Viyolonsel enstrümanın yapısına aykırı olan bu durum karşısında eserler 4 ses aşağıdan transpoze çalınarak bu durum ortadan kaldırılmıştır. Bununla beraber çalım güçlüğü, karışıklık ve metod eksikliği handikaplarını ortaya çıkarmıştır. 2 yüzyıldır Türk müziği enstrümanı olarak kullanılan viyolonsel, eğitimi verilirken tıpkı diğer çalgılarda da olduğu gibi daha çok meşk usulü ile olmuştur. Günümüzde de meşk usulü ile birlikte farklı metotlardan yararlanılarak viyolonsel eğitimi verildiği bilinmektedir. Gerçekleşen bu çalışmada da Türk müziği viyolonsel eğitimine ilişkin öğretim elemanları görüşleri alınıp, bulgulara varılmıştır.

Türk Müziği ve Batı müziği ses sistemleri, isimlendirmeleri farklılıklarından dolayı birebir frekanslı seslerin Batı Müziği ve Türk Müziğinde ayrı isimlendirilmesi söz konusudur. Bundan dolayı Batı müziğinde var olan ses frekansları ve isimleriyle Türk Müziğinde var olan ses frekansları ve isimleri dört ses değişiklik göstermektedir. Bu sebepten Batı Müziğindeki ses frekans ve sistemine göre mi sesi frekansı, Türk Müziğinde la ses frekansına (dügah perdesi) denk gelmektedir. Bu 4 ses farklılığın olması sebebi ile Türk Müziği viyolonsel eğitimi oldukça karmaşık bir hal almaktadır. Bu nedenle viyolonsel eğitimini kolaylaştırmak için öncelikle batı kökenli metotlarla viyolonsel eğitim-öğretimi başlamakta ve belli bir teknik gelişim oluşturulduktan sonra (oturuş, tutuş, seslerin tuşe üzerinde oturması) Türk Müziği dizisi, seyir ve makam çalışmaları yapılması eğitimciler tarafından tercih edilmektedir (Andaç, 2019, s.15-16).

2.4. Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi ve Tarihçesi

Türk müziği makamsal ve perde hassasiyeti öneminin olduğu, sanatsal bir müzik türüdür. Dolayısıyla Türk müziği viyolonsel eğitiminde, Türk müziği icra eden diğer çalgılarda da

olduğu gibi makamsal etüt ve egzersizlerin önemi büyüktür. Bu sebeple çalgı eğitiminde kullanılacak olan eserlerin seçimi çalgı özellikleri dikkate alınarak yapılmalıdır.

Osmanlı devletinde batılılaşma ile birlikte Türk Müziğinden daha çok Batı müziği etki kazanmaya başlamıştır. Bu sebepten batı kökenli olan yaylı çalgılar ailesi büyük önem arz etmeye başlamıştır. Yeniçeri Ocağına bağlı olan 'mehterhane takımları' kapatılarak yerine Batı'dan getirilen müzisyenlerle 'Mızıka-ı Humayun' adında ilk defa batı enstrümanlarının kullanıldığı askeri bir bando takımı kurulmuştur. Birbirinden oldukça farklı yapıda olmasından dolayı (Türk Müziği ile Batı müziği arasındaki mikrotonal ses aralık farklarından dolayı) bu yeni müzik türü askeri bandoda yer almasına karşın uzun süre gariipsenmiş ve kabul görmemiştir. Saray içerisinde zamanla Batı müziği kullanarak eser besteleyen bestekar sultanların bestelediği eserler sayesinde, Batı müziğini halk benimsemiş ve kabul görmeye başlamıştır.

Viyolonsel çalgısı ile Türk müziği denemelerini ilk kez Tanburi Cemil Bey olduğu bilinmektedir. Cemil Bey'in bestelemiş olduğu eserler, küçük formu eserlerde ortaya koyduğu teknikler, icra ettiği çalgıların öne çıkmasını sağlamıştır. Tanburi Cemil beyin vefatının ardından bu geleneğini devam ettiren önemli müzik adamı ve viyolonsel sanatçısı olan oğlu Mesut Cemil'dir. Viyolonsel sazının tanınmasında, viyolonsel icrasında kendine has bir tekniği olan Mesud Cemil beyin rolünün büyük olduğu söylenebilir (Kılıç, Sömbülü, 2018, s.14-15). Günümüzde varolan viyolonsel icra tekniği Şerif Muhittin Targan ile birlikte başlayıp Mesut Cemil'e kadar uzanmaktadır. Başlarda Batı Tekniği ile birlikte makamsal icranın nizamlı yay hareketleri ve sağ-sol tekniğine göre icra edilmesi, makamsal icranın yorum şekli itibarıyla Tanburi Cemil Bey'in icrasının etkisindedir (Akdağoglu, 2020, s.222-223). Şüphesiz ki Tanburi Cemil bey'in viyolonsel ile yaptığı icralar da makamsal seyir örnekleriyle Türk müziği viyolonsel icrasında bir ekol olarak görülür.

2.5. Türk Müziğinde Makam ve Makam Kavramı

Makam sözcüğü Abdülkadir Meragi tarafından ilk olarak 15. Yy'da kullanıldığı sanılmaktadır. Fârâbî , İbn-i Sinâ, Merâgî, Urmevî, Seydî, Hızır bin Abdullah, Abdülbâkî Nasr Dede, Kantemiroğlu, Rauf Yekta, Arel-Ezgi-Uzdilek gibi birçok ünlü müzikolog, Türk müziği makamı ve örgüsü üzerinde çalışmalarda bulunmuşlar, edvarlar yazmışlardır. Kuralları olan melodik seyir ve ezgisel örgü, geçen yüzyıllarda makam, avaze, şube, terkiib gibi özelliklerde kategorilere ayrılmış ve isimlendirilmiştir. Eski edvarlarda kainatın temel

unsurları olan hava, su, ateş, toprak ile bağlantılı olarak müziği tertip edip, sistemli bir hale konulduğu gözlemlenmektedir. 17. Yy itibari ile makamların tarifinde, sınıflandırılmasında ve seyir özelliklerinde farklı bakış açıların oluşması ile birlikte yeni kavramlar oluşmuştur. Zaman içerisinde her geçen gün sayıları artmış, Türk musıkisi 600'e yakın makam sayısına ulaşarak çok zengin bir musiki konumuna gelmiştir (Kaçar, 2008. S. 145).

Makam, müzik dizilerinin belli bir aralık dizilimi üzerine kurulmuş, kalıplaşmış ezgi dolaşım (seyir) özelliklerine göre seyir etmesinden ortaya çıkan kurallar bütünüdür (Tanrıkörur, 2003, s. 140).

Makam kavramı Türk Makam müziğinin temel yapı taşıdır. Makam kavramı 13. yüzyıldan itibaren yapılan tarifler incelendiğinde hepsinin genel olarak benzer tanım ve tariflerle 'ezgilerin bir ses organizasyonu içinde şekillenmesiyle' oluşan müziksel bir ifade olduğu görülmektedir (Öztürk, 2011, s. 136).

Dörtlü ve beşlilerin birleşimiyle sekizlikler oluşturulabilir ve bu sekizliklere "dizi" denir. Dizideki seslerin konumlarında ayrı ayrı görevleri vardır ve makam değişmedikçe bu görevi yerine getirirler (Arel, 1993, s.27).

Makam 4'lü ve 5'lilerin birleşimi ile çeşitli ezgi organizasyonlarının meydana gelmesinden oluşan ezgiler bütünüdür. Makamlar basit makam, mürekkep makam ve şed makamlar olmak üzere üçe ayrılır.

Makamlar 3'e ayrılırlar. Basit, Birleşik ve Şed (Göçürülmüş). İki ya da daha fazla makamın birleşmesinden oluşan makamlara Birleşik makam denir. Bazı makamların da farklı perdelere göçürülmesinden transpoze elde edilmektedir ve buna şed makamlar yani göçürülmüş makamlar denir (Yahya Kaçar, 2008, s.151).

Basit makamlar şunlardır: Suzinak, Karcığar, Uzzal Zirgüle, Hümayun, Hicaz, Neva, Hüseyini, Uşşak, Rast, Kürdi, Buselik, Çargâh. Bileşik (mürekkep) makamlar duraklarına göre sekiz zümreye ayrılabilirler: 1. Buselik perdesinde duranlar, 2. Segah perdesinde duranlar, 3. Dügah perdesinde duranlar, 4. Rast perdesinde duranlar, 5. Irak perdesinde duranlar, 6. Acem-Aşiran perdesinde duranlar, 7. Hüseyini Aşiran perdesinde duranlar, 8. Yegah perdesinde duranlar (Arel, 1993, s.40).

Türk müziğinde müstakil isim sahibi olan şed makamların on dört tanesi vardır: 1. Heftgah, 2. Zirgüleli Suzinak, 3. Hicazkar, 4. Evcara, 5. Suzidil, 6. Şedaraban, 7. Kürdili-Hicazkar, 8. Aşkefza, 9. Ferahnuma, 10. Ruhnevaz, 11. Sultani-yegah, 12. Mahur, 13. Acem-aşiran (Arel, 1993, s.281).

BÖLÜM III

METOD

3.1. Araştırmanın Modeli

Araştırma taşıdığı amaç ve bu amaca uygun olarak izlenen yöntem ve toplanan verilerin niteliği açısından durum saptamaya yönelik betimsel bir çalışmadır.

3.2. Yöntem

Türk Müziği Eğitimi Veren Yüksek Öğretim Kurumlarında Türk Müziği Viyolonsel Eğitimi Veren Öğretim Elemanlarından, Google forms aracılığıyla görüş alınmıştır. Alınan görüşler (nitel ve nicel veriler içerik analizi yöntemi ile çözümlenerek) tablolastırılmış, daha sonrasında interaktif görüşmeler sağlanarak öğretmen ifadeleri Ö1,Ö2,... şeklinde yazıya dökölüp sunulmuştur.

3.3. Verilerin Toplanması ve Analizi

Verilerin toplanmasına yönelik işlem basamakları aşağıdaki gibidir:

- 1- Türkiye'deki Devlet Konservatuvarlarının belirlenmesi,
- 2- Türk Müziği Eğitimi veren Devlet Konservatuvarlarının belirlenmesi,
- 3- Türk Müziği viyolonsel eğitimi verilen kurumların seçilmesi,
- 4- Bu kurumlarda viyolonsel eğitimi veren öğretim elemanlarının saptanması,
- 5- Soruların hazırlanıp pilot uygulamasının yapılması,
- 6- Google forms aracılığıyla sorularının öğretim elemanlarına gönderilmesi

7- Gönüllü öğretim elemanlarından gelen cevapların içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmesi.

8- Gelen cevapların analizi ve gereken durumlarda öğretim elemanlarıyla interaktif görüşmelerin yapılması.

Tablo 1

Devlet Konservatuvarları ve Türk Müziği İlişkisi

Devlet Konservatuvarı	Türk Müziği Eğitimi	Türk Müziği Viyolonsel Eğitimi	Öğrenci Durumu	Kadrolu Viyolonsel Öğretmeni	Sözleşmeli Viyolonsel Öğretmeni
Ankara İTÜ Devlet Konservatuvarı	-	-	-	-	-
Gaziantep Üniversitesi Türk Müziği Konservatuvarı	+	+	+	+	-
Hacettepe Üniversitesi Konservatuvarı	-	-	-	-	-
İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı	+	+	+	+	-
Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	-	-	-	-	-
Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	+	-	-	-	-
Mustafa Kemal Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	+	+	-	-	-
Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	+	+	-	-	+
Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi	-	-	-	-	-
Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	+	-	-	-	-
İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	-	-	-	-	-
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	+	+	+	+	-
Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	+	-	-	-	-
Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı	+	+	+	+	-
Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	-	-	-	-	-
Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	-	-	-	-	-
Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	+	-	-	-	-
Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	-	-	-	-	-

Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	+	-	-	-	-
Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	-	-	-	-	-
Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	+	+	+	-	+
Bülent Ecevit Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	-	-	-	-	-
Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	+	-	-	-	-
On dokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	+	-	-	-	-
Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı	+	+	+	+	-
Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi	+	+	+	+	-
Trabzon Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Var aktif değil.	-	-	-	-
On sekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	-	-	-	-	-
Giresun Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	+	-	-	-	-
Gazi Osman Paşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	+	+	-	+	-
			Öğrenci olmadığı için eğitim verilememekte		
Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	+	-	-	-	-
Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	-	-	-	-	-
Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	-	-	-	-	-
İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Aktif olup öğrenci alımı için yeterli öğretim üyesi sayısına ulaşamadığı için henüz öğrenci alımı yapılmamıştır	-	-	-	-
Artuklu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	-	-	-	-	-
Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	+	-	-	-	-
Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı	+	+	+	+	-
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	+	+	+	+	-
Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı	+	+	+	-	+
Necmettin Erbakan Üniversitesi Türk	+	+	+	+	-

Müziği Konservatuvarı	Devlet					
Düzce Sanat ve Fakültesi	Üniversitesi ve Tasarım	+	+	+	+	-
Erciyes Güzel Fakültesi	Üniversitesi Sanatlar	+	+	+	+	-

Yukarıda tabloda görüldüğü gibi 39 konservatuvar, 1 icra sanatları ve 1 Sanat ve Tasarım fakültesi ve 1 Türk Müziği eğitimi veren güzel sanatlar fakültesi bulunmaktadır. Bu kurumların 29 'unda Türk müziği eğitimi bölümü mevcuttur. 1 kurumda yeterli öğretim elamanı sayısına ulaşamadığı için aktif değil, 1 kurumda kültürel müzikoloji bölümü adı altında Türk müziği eğitimi verilmekte ve 1 kurumda bölüm ismi var ama bölüm aktif eğitim vermemektedir. Türk müziği eğitimi verilen kurumların 16'sında Türk Müziği viyolonsel eğitimi adında ders ismi olup, 1 kurumda öğretim elemanı olmadığı için, 1 kurumda da öğrenci olmadığı için Türk müziği viyolonsel eğitimi verilememektedir. 14 kurumda Türk Müziği viyolonsel eğitimi adında aktif olarak ders verilip, 11'inde kadrolu, 3'ünde sözleşmeli öğretim elemanı bulunmaktadır.

3.4. Çalışma Grubu

Türk müziği viyolonsel eğitimi veren 14 öğretim elemanından, 12 öğretim elemanına ulaşılmış ve hepsi çalışmaya gönüllü olarak katılmıştır. Bu durumda çalışma grubunun neredeyse %86'sına ulaşıldığı söylenebilir. Bu, çalışmanın katılımcı açısından kapsamlı ve temsiliyeti yüksek bir şekilde gerçekleştirildiğini göstermektedir. Katılımcıların yüksek oranda temsil edilmesi, çalışmanın sonuçlarının daha genellemeler yapılabilir ve güvenilir olmasını sağlamıştır.

Tablo 2

Çalışma Grubu Demografik Bilgileri

*	Yaş	MOL	LMY	SMD	MOÜ	HHÇ	TVNV	BKÇ
Ö1	28	Güzel Sanatlar Lisesi	2016	Doktora (devam etmekte)	Gazi Üniversitesi	Serpil Umuzdaş, Şebnem Y Orhan, Peter Opie, Serhat Yıldırım	1	1 yıl 7 ay
Ö2	41	Normal Lise	2003	Doktora	Ege Üniversitesi	Bahadır Tutu, Şebnem Yıldırım Orhan	10	8
Ö3	52	Normal Lise	1999	Yüksek Lisans	Ege Üniversitesi	Hüseyin Ünal, İsmail Akdeniz, Serdar Gökmen	22	22
Ö4	53	Normal Lise	1993	Doktora	Ege Üniversitesi	Aziz Gürerk, Hakkı Çoban, Erol Şekeramber.	22	10 Çalışma
Ö5	48	Normal Lise	1998	Doktora	Ege Üniversitesi	Serdar Gökmen, Hakkı Çoban	24	22
Ö6	45	Normal Lise	2005	Yüksek Lisans	Ege Üniversitesi	Bahadır Tutu /Türk Müziği, Mustafa Demiröz/Batı Müziği	5	5
Ö7	26	Güzel Sanatlar Lisesi	2018	Lisans	Fırat Üniversitesi	Abdülkadir ERGİN (Batı Müziği Eğitimi) Ender Şen (Türk musikisi Eğitimi)	4	3
Ö8	34	Güzel Sanatlar Lisesi	2010	Doktora	Erzurum Atatürk Üniversitesi (Lisans)	Ümit Akçelik, Emrah Lehimler Batı Müziği Viyolonsel Eğitimi	10	9
Ö9	56	Normal Lise	1988	Yüksek Lisans	Dokuz Eylül Üniversitesi	-	30	33
Ö10	31	Güzel Sanatlar Lisesi	2013	Doktora	Necmettin Erbakan üniversitesi	Mehmet Andaç Türk müziği Batı müziği karışık/ Fulya Baykal Batı müziği / Zeynep Eren Batı müziği	2	2
Ö11	33	Güzel Sanatlar Lisesi		Doktora (devam etmekte)	Gazi Üniversitesi	Canan Mutlu, Elif Kayıkçı, Nevzat Özkan, Şinasi Çilden, Şebnem Yıldırım Orhan	3	3
Ö12	45	Anadolu Teknik Lisesi	2002	Doktora	İnönü Üniversitesi	Ayna ISABABAYEVA	5	17

*Kısaltmalar

MOL: Mezun Olunan Lise,

LMY: Lisans Mezuniyet Yılı,

SMD: Son Mezun Olunan Derece

MOÜ: Mezun Olunan Üniversite,

HHÇ: Hangi Hocalarla Çalışıldığı (Viyolonsel eğitimi sürecinde viyolonsel alanında Türk Müziği/Batı Müziği belirterek),

TVNV: Türk Müziği Viyolonsel Eğitimini Ne kadar Süredir Verdiği,

BKÇ: Bulunduğu Kurumda Kaç Yıldır çalıştığı

Tabloda görüldüğü gibi çalışma grubunun %42'sinin (5 kişi) Ege Üniversitesi Türk müziği konservatuvarı mezunu, %17 (2 kişi) Gazi Eğitim Fakültesi mezunu olduğu, %42'sinin (5

kişi) ise İnönü Üniversitesi, Fırat Üniversitesi, Erzurum Atatürk Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Necmettin Erbakan Devlet Konservatuvarlarından mezun oldukları söylenebilir. Gönüllü öğretim elemanlarından 6 kadarı Türk Müziği Lisans mezuniyetine sahip olduğu, Ö2, Ö3, Ö4, Ö5, Ö6, Ö7, Ö10 numaralı öğretim elemanlarının Türk Müziği Eğitimi veren viyolonsel hocaları ile çalıştıkları, Ö1 numaralı öğretim elemanının Türk Müziği ud eğitimi veren hoca ile çalıştığı, Ö8 , Ö11,Ö12 numaralı öğretim elemanlarının ise sadece batı Müziği hocaları ile çalıştıkları görölmektedir.



BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Türk Müziği Eğitimi Veren Yükseköğretim Kurumları ve Bu Kurumlarda Uygulanan Geleneksel Viyolonsel Eğitimi Müfredat Programına İlişkin Öğretim Elemanı Görüşlerine Yönelik Bulgu ve Yorum

4.1.1. Derslerde Kullanılan Eğitim Materyali Durumları

Ö1: “M. Miedlar, Ud Metodu, TRT TSM Repertuvar Kitabı I-II, Türk müziği Keman Alıştırmaları (Vasfi Hatipoğlu)”.

Ö2: “Kitaplar, videolar, metotlar”.

Ö3: “Türk müziği nota”.

Ö4: “Sebastian Lee, Dotzauer, ders notlarım”.

Ö5: “Dotzauer, Lee, Feuillard, Tutu”.

Ö6: “Etüt kitapları, TRT nota arşivi”.

Ö7: “Trt nota arşivi”.

Ö8: “Batı Müziği Çello Metotları, Parmak ve Yay Egzersizleri, Batı Müziği Eserleri, Makamsal Dizi Tanıtımları, İcra Edilecek Eserlerin Tanıtımı ve Öğretimi, Sıtkı Bahadır Tutu Viyolonsel İçin 40 Makamsal Etüt Kitabı, Levent Değirmencioğlu ve Hacı Mehmet Andaç Bolahenk Akortta 20 Makam Dizisi”.

Ö9: “Başlangıçta batı metotları, Türk Müziği saz eserleri. Seviye arttıkça Batı metotları devam ederken, teknik seviyesi daha ileri Türk müziği saz eserleri”.

Ö10: “Etüt kitapları ve sazlar”.

Ö11: “Suzuki cello school cello part vol 1,2,3,4. Sebastian lee 12 melodik Etüt. Werner, Praktische Violoncello-Schule, Op.12 (Werner, Josef). İki viyolonsel İçin Anadolu Ezgileri, Şinasi Çilden. Kendi uyarladığım 3 türkü”.

Ö12: “Öğrencinin eğitime hangi düzeyden başladığına bağlı. Temel düzeydeyse öğrenci Batı ağırlıklı materyal, Türk müziğine başlayacak düzeyde çalgısına hakimse Türk müziği materyalleri”.

Tablo 3

Öğrencilerin Başlangıçtan İtibaren Türk Müziği Eseri Çalma Durumu

Öğretim Elemanı	Evet	Hayır	Kısmen	İsteğe bağlı açıklama
Ö1	+			
Ö2		+		
Ö3	+			
Ö4			+	İlk iki dönem batı, sonraki 6 dönem Türk müziği.
Ö5			+	
Ö6		+		
Ö7			+	
Ö8			+	
Ö9			+	
Ö10			+	
Ö11			+	
Ö12			+	Öğrencinin eğitime hangi düzeyden başladığına bağlı. Temel düzeydeyse öğrenci Batı ağırlıklı materyal, Türk müziğine başlayacak düzeyde çalgısına hakimse Türk müziği materyalleri.

Yukarıda ifade edildiği gibi 12 öğretim elemanının 2’sinin evet, 2’sinin hayır, 7’sinin kısmen, 2’si de kısmen diyerek isteğe bağlı açıklama vermiştir. Türk Müziği viyolonsel eğitiminde başlangıçtan itibaren kısmen Türk Müziği eserleri çalındığına ilişkin ortak bir görüş bildirdikleri söylenebilir.

4.1.2. Lisans Eğitiminde Türk Müziği Viyolonsel Eğitimine İlişkin İzlenen Yol ve Yöntemler

Ö1: “Öğrencinin seviyesine göre değişim göstermektedir. Başlangıç seviyesindeki öğrencinin teknik becerileri edinmesi için Batı müziği öğretim yöntemi ve metodlarıyla

başlanmakta ve olabildiğince Türk müziği öğeleri ile sentezlenerek aktarılmadır. Teknik beceriler sağlandıktan sonra Türk müziği makamları, eserleri, akort düzenleri ve yorumlama üzerine çalışılmaktadır”.

Ö2: “Başlangıçta öğrencinin hazır bulunuşluk seviyesine göre bir ya da en fazla bir buçuk sene Batı müziği metotlarından yararlanıyorum. Sonra Türk müziği öğretimine geçiyorum”.

Ö3:” Teknik ve uygulama. İlk başta öğrencinin hazırbulunuşluk düzeyine göre temel tutuş, çekme gibi iki dönem teorik çalışmalar yapıyoruz. Fa anahtarı hiç öğretmiyorum direk sol anahtarı üzerinden egzersizlerle başlar öğrenci. Sonrasında nazariyata bağlı kalmaya çalışılarak saz eserleri geçeriz ve geçilen makamda taksim çalışmaları yapılır”.

Ö4: “Öncelikle Tampere sistemini öğretiyorum. Perdesiz bir saz olduğundan zaman alıyor. Ardından koma içermeyen veya az koma barındıran eserleri tercih ediyorum. Lisans 3 ile zorlu eserler başlamakta ve her dönem konser vermek suretiyle kendisine güven sağlanması hedeflenmektedir”.

Ö5: “Tonal etütler, makamsal etütler, repertuvar çalışması”.

Ö6: “Batı müziği etüt kitaplarından başlayarak kademeli olarak Türk Müziği eserlerine yoğunlaşıyoruz”.

Ö7: “Nazariyat dersinde geçtikleri makamın viyolonsel üzerinde yerini karar seslerini öğreniyoruz makamın dizisini, makamın viyolonsel üzerindeki yerlerini geçiyoruz. Geçtiğimiz eserin önce Bona ve solfejini Usül ile birlikte geçtikten sonra sazımızla icra etmeye çalışıyoruz”.

Ö8: “Öncelikle Batı Müziği Çello Eğitimi verip yay ve pozisyon bilgilerine dair öğretim sürecini tamamladıktan sonra Türk Müziği Viyolonsel İcrasına uygun makam ve eser öğretimine geçiyorum. Buna yönelik kendi hazırlamış olduğum parmak egzersizlerini öğrencilerime çalıştırıyorum. Ayrıca geçilen eserin sürekli olarak kayıtlarının dinlenmesini ve bol bol pratik yapılmasını öneriyorum. Bunun dışında Sıtkı Bahadır Tutu'nun ve Levent Değirmencioğlu&Hacı Mehmet Andaç'ın Türk Müziği Viyolonsel Eğitimine ilişkin metot kaynaklarını da kullanıyorum”.

Ö9: “Başlangıçta batı metotları, eş zamanlı olarak teknik düzeyi yüksek olmayan Türk müziği saz eserleri. Seviye ilerledikçe eserlerin teknik kapasiteside artıyor. Çalınan her bir Türk Müziği saz eseri fa anahtarı ile tekrar yazılarak, batı metotları çalışırken kazanılan teknik beceri ile paralel olması hedeflenir”.

Ö10: “Öncelikle etüd ve egzersizlerle teknik açıdan ilerleme sonrasında Türk müziği repertuarı çalışması”.

Ö11: “Toplam 3 öğrencim var biri son sınıfa bu sene geçti. Henüz bunu tam tecrübe edecek öğrenci sayısına ulaşmadım ancak. Fiziksel beceriler. Teknik beceriler ve müzikal beceriler bakımından. Yeterli gördüğüm öğrencilere .Türk Müziği Yaylı çalgılar çalan arkadaşlarımdan, bazı eserler çalınması gereken eserler konusunda bilgi alıyorum sanat müziğinde bazı saz eserlerinin öneriyorlar. Benim de ilgim olduğu için genelde türk halk müziğinin uyarlama ezgilerinin kullanıyorum. Bunların dışında bu, sene yıl sonu benden görev almam istenen bazı yıl sonu konserlerinde bu öğrencimin de görev almasını sağlayacağım”.

Ö12: “Öğrencinin çalgı hakimiyeti çok önemli, ilk aşamada bunu sağlamaya çalışıyorum. Sonrasında, Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalımızın Türk müziği çalgıları için hazırlamış olduğu 8 dönemlik ortak bir program var. Saz eserlerinden oluşuyor; her dönemde 4 saz eseri (İkisi baraj, ikisi seçmeli 4 saz eseri) Bu eserler üzerinden devam ediyor eğitim. Tabi bu eserlerin gerekleri doğrultusunda ek etüt çalışmaları da olabiliyor”.

Yukarıda ifade edildiği gibi 12 öğretim elemanından sadece biri Lisans eğitimi boyunca fa anahtarını hiç kullanmadığını, Türk Müziği makamsal geçkiler üzerinden Türk Müziği eğitimine başladığını, %92 (11 kişi) belli bir dönem fa anahtarı ve temel uluslararası viyolonsel eğitimi olan batı tekniğini öğrettikten sonra sol anahtarı üzerinden Türk Müziği Eğitimi verdikleri ortak sonucuna ulaşılmaktadır.

4.1.3. Türk Müziği Viyolonsel Eğitimi Sürecinde Düzeye Göre Çalınması Beklenen Eser Durumu

Ö1: “Zorunlu değildir fakat Dede Efendi, Tanburi Cemil Bey, Refik Fersan, Reşat Aysu, Niyazi Seyhun vb. gibi önemli adledilen bestekârların eserlerini icra etmesi beklenmektedir. Tanburi Cemil Bey'in Şedaraban Saz semaisi, Udi Nevres Bey'in Hüzzam Saz semaisi, Mesut Cemil Bey'in Nihavent Saz Semaisi, Refik Fersanın Arazbar-Buselik Saz Semaisi Türk Müziğinde icracıların zor kabul ettiği eserler arasındadır”.

Ö2: “Yok. Yok”.

Ö3: “Var. Yıllara göre değil süreç içerisinde çalmasını beklediğimiz eserler var. İlk olarak Çargah makamından başlarız. Sonrasında Acemaşiran, Rast, uşak gibi eserlerle devam eder nazariyata göre ilerler”.

Ö4: “Zorunlu eserler ile sınırlamıyoruz. Zira her öğrencinin seviyesi bir olmuyor. Lisans 1 sadece etütler ve kısa eserler ve TM 4lü beşlilerin icrası. Lisans 2 seviyeye uygun müfredatımızda olan makamlara uygun eserler ve seyir. Lisans 3 yine müfredat makamları ve dönem sonlarında taksim zorunludur. Lisans 4 ise; müfredat ve geçiş taksimi zorunludur. Bunlar belirlediğimiz zorunlu kriterlerdir”.

Ö5: “Var. Bunlara Ege bilgi paketindeki Viyolonsel dersi müfredatından ulaşılabilir”. (Mevcut)

Ö6: “Var. Kendi hocam Doç. Dr. Sıtkı Bahadır Tutu'nun Ege Üniversitesi Türk Müziği Konservatuvarında yayınladığı ders programını küçük farklarla uyguluyorum. Birinci dönem sonunda F. Doutzauer, (Viyolonsel Metodu I, Düzenleyen Klingerberg, 1906) 21-22. etütler Do Acemaşiran Etüt (Tutu: 33) İkinci dönem sonunda Refik Fersan Rast Medhal Üçüncü dönem sonunda Lavtacı Andon Hüseyini Peşrev Dördüncü dönem sonunda H.Sadettin Arel Mini Mini Bir Nihaved Peşrev Beşinci dönem sonunda Tamburi Cemil Bey Muhayyer Saz Semai Altıncı Dönem sonunda Udi Nevres Bey Hüzzam Saz Semai Yedinci Dönem sonunda Tamburi Cemil Bey Şedaraban Saz Semai Sekizinci Dönem sonunda Said Dede Efendi Şevkefza Saz Semai Dilhayat Kalfa Evcara Peşrev”.

Ö7: “Var. Mâhûr Saz Semâî - Refik Talat Alpman Nihavend Saz Semaîsi (Reşat Aysu)”.

Ö8: “Var. Özellikle saz formunda bestelenmiş eserlerin (Neyzen Yusuf Paşa, III. Selim, Dede Efendi, Tanburi İshak, Sultan Abdülaziz, Kemani Tatyos, Refik Fersan, Reşat Aysu, Haydar Tatlıyay, Tanburi Cemil Bey, Aydın Oran, Göksel Baktagir gibi) öğrenilmesi ve bunların tekrar tekrar baştan geçilip çalınması gerekir”.

Ö9: “Var fakat öğrencinin kapasitesi ve seviyesi en önemli belirleyici etken. Yıllara göre değil, belirlediğim seviyelere göre eserler çaldırıyorum. Basit makamlarda yazılmış saz semaisi ve peşrevlerin bir hane ve teslim bölümlerini ezbere çalma zorunluluğu vardır. Çoğu zaman Çalınacak eserin zorluk düzeyini öğrencinin gelişimi ve kapasitesi belirler”.

Ö10: “Var. Bunlar belli başlı peşrevler ve saz semaileridir. Bazılarını örnek verecek olursak Rast peşrevi Refik Fersan Rast peşrevi Tatyos efendi Hicaz saz semâîsi Refik Talat Alpman Mukayyet kurdi saz semâîsi Sadi ışılay Hüzzam saz semaisi Udi Nevres Muhayyer saz semaisi Tanburi Cemil Bey Bunlara ek olarak Rast Kâr-ı Nâtık”.

Ö11: “TSM için Eğitimcinin belirlediği peşrevlerin, saz semailerinin, longaların, sirtoların çalınması gerekli olabilir. THM içinde kırık havalar olabilir. Tsm de Hüseyini eser çeçen kızı, çalıştırılabilir. Thm de Gerizler Başında Evlerinin Önü Handır Çalın Davulları Kütahyanın Pınarları Kırmızı Buğday Sabahın Seherinde Tanrıdan Diledim”.

Ö12: “Elbette var. Bu alanda icracı olarak yetişmek isteyen birisi, Klasik Türk müziği repertuarına hakim olmalı; en azından her makamdan bir saz eseri seslendirmiş olmalı. Ortak akıl ile belirlenmiş bir repertuarımız var. Ama illaki bir eser tercihi yapılacaksa Tamburi cemil eserleri olabilir.

Yukarıda ifade edildiği gibi 12 öğretim elemanının %25’i (3 kişi) yıllara göre sistematik bir şekilde hazırladıkları çalmasını beklediği Türk Müziği saz eserleri var. %75’i (9 kişi) süreç içerisinde çalmasını beklediği ve kendi belirlediği Türk Müziği saz eserleri var. Her öğretim elemanının kendine özgü bir müfredat geliştirdikleri ve süreç içerisinde öğrencinin seviyesine göre çalmalarını bekledikleri Türk Müziği saz eserlerini çalmalarını bekledikleri üzerine ortak bir görüş bildirdikleri söylenebilir.

4.1.4. Eserlerin Seçilmesinde Göz Önünde Tutulan Kriterler

Ö1: “Eserler öğrencinin seviyesine göre verilmektedir. Türk müziğinin önemli bestekârlarının makam kullanımları eserdeki teknik kullanım düzeyine göre seçilen eserlerdir”.

Ö2: “Basitten zora, genelden özele, bilinenden bilinmeyene doğru gidilmesine gayret gösterilir. Nazariyatta derslerinde görülen makamlardaki eserlerin öğretilmesi önemsenmektedir”.

Ö3: “ Çargâh makamı do majöre benzediği için ilk geçtiğimiz eserdir. Sonrasında Acem aşiran fa karalı olduğu için, sonra rast sol karar olduğu için, uşak ve segâh gibi Türk Müziğinin temel makamlarını oluşturan saz eserleri seçilir. Öğrencinin seviyesine göre çalması beklenir”.

Ö4: “Sadece öğrenci seviyesi esastır. Ancak seviyesi ilerleyemeyen öğrenci tam not alamaz”.

Ö5: Türk sanat müziği geleneğine bağlı çalgısal repertuvardaki yaygınlığı, teknik yönden bir Türk sanat müziği çalgı icracısından beklenen seviyede olması, makamsal-dönemsel ve tür açısından ilgili diğer eserlerin seslendirilmesi için gereken becerileri kazandırması.

Ö6: “teknik gelişim ve zorluk dereceleri”.

Ö7: “Viyolonselini karakterini yansıttığını düşünüyorum. Bunlar benim için viyolonsel ile bağdaşmış eserlerdir”.

Ö8: “Yukarıda belirtmiş olduğum eserleri dönemlerine, makamına, usul yapısına, formuna, icra düzeyine göre değerlendirip öyle öğrencilerime öğretimini sağlıyorum”.

Ö9: “ Makam, usul, üslup, teknik düzey”.

Ö10: “Makamları çok güzel anlatmaları ve talebenin sazında perde hassasiyetini kazanabilmek yönünden ve buna ek olarak eserlerin içinde teknik manada etüt olabilecek bölümlerin olması yönünden seçilmiştir. Bunlar hepsi değildir kısaca örnek verilmiştir bu eserlere”.

Ö11: “Eserlerin makamsal seyrinden kaynaklı sağ elden ziyade daha çok sol eldeki zorlukları diyebiliriz”.

Ö12: “Türk müziği makam yapısını çok iyi yansıtmaması, Klasik Üslubu etmesi, korunarak günümüze gelmiş eserler olması (yani hatalardan uzak olması) vb. nedenler olabilir”.

Yukarıda ifade edildiği gibi 12 öğretim elemanının tamamı seçtikleri eserlerin basitten zora, bilinenden bilinmeyene, Klasik üslubu yansıtan, doğru tertip edilmiş notalı eserlerin olduğu ve sürece göre kazandırmayı hedefledikleri tekniklerin eserlerin seçiminde etken olduğu yönünde ortak bir görüş bildirdikleri söylenebilir.

4.1.5. Viyolonsele Yeni Başlayan Öğrenciler İçin Uygulanan Yol ve Yöntemler

Ö1: “Başlangıç seviyesindeki öğrencinin teknik becerileri edinmesi için Batı müziği öğretim yöntemi ve metodlarıyla başlanmakta ve olabildiğince Türk müziği öğeleri ile sentezlenerek aktarılmıştır”.

Ö2: “Bu öğrencilerde öğrencinin durumuna göre Batı müziği öğretimi daha kısa sürmekte”.

Ö3: “Evet yeni başlayanlarla temel öğretiler üzerine uzun süre çalışırız. Biraz çalışarak gelen öğrenci ile saza hakim olduğu için bu süreç daha kısadır”.

Ö4: “Seviye ölçülerek kendi seviyesine uygun eserler verilir”.

Ö5: “Evet. Bu yöntem Viyolonsel için 40 Makamsal Etüt adlı çalışmamın giriş kısmında detaylandırılarak anlatılmıştır”.

Ö6: “Genel anlamda farklı bir yol izlemem fakat biraz da olsa çalabiliyorsa batı müziği etütlerini bir iki basamak daha zorlayıcı şekilde seçerim”.

Ö7: “Daha önce fa anahtarı görmüş ise okulun müfredatı gereği türk müziğiyle başlarım”.

Ö8: “Türk Müziği Viyolonsel icrasına yönelik öncelikle öğrencinin 1. pozisyonunda çalabileceği düzeyde eserin nota yazımını yaparım. Ayrıca öğrencime icra etmesini hedeflemiş olduğum eserin ezgi yapılarından oluşturacağım etüt ve parmak egzersizlerinin öğretimini yaparım. Daha sonra ezgiye yönelik çalışmalarda icra edilmesi gereken yay tekniklerinin nasıl uygulanacağını aktarırım. Bunun yanı sıra etütlerde yer alan ezgilerin çalışmış olduğumuz eserin içerisinde yer aldığını fark ettiririm. Son olarak ağır tempoda eseri birlikte icra ettirip orijinal hızına gelene kadar çalışmalarını sürekli olarak takip eder, tespit ettiğim eksiklikleri gidermeye çalışırım”.

Ö9: “Daha önce aldığı eğitimle doğru öğrenmiş öğrencilerle (oturuş, tutuş, yay çekme, sol el tutuş pozisyonu, v. b.) daha hızlı ilerliyoruz. Her sınıfa bir öğrenci aldığım İçin ve öğrencilerle bireysel çalıştığımız İçin öğrencileri birbirleriyle değil kendileri ile kıyaslarım”.

Ö10: “Yeni başlamışsa farklı yol izlemem yine en baştan yaylı sazlarda en önemli konu olan yani yay çekmekten başlarım”.

Ö11: “Yani bazı denemeler yapıyorum öğrencilerin etütlerden ya da benim uygun gördüğüm programdan sıkıldığı noktalarda. Tm ezgilerinin ders materyali haline getirip uyarlıyorum ya da uyarlanmışları kullanıyorum. TSM Toplu icra derslerinde de gerek akran öğretimiyle, gerekse hocasıyla usta çırak ilişkisi çerçevesinde tsm viyolonsel çalımına ilişkin açığını kapatmaya çalıştığını tahmin ediyorum”.

Ö12: “Yeni başlamışsa öğrenci çalgı hakimiyeti her şeyin önünde. Yayını doğru kullanamayan, sol el hakimiyeti olmayan, parmak numarası pozisyon bilgisi olmayan bir öğrenci Türk müziğini seslendiremez. Bu çok nettir. Açık teller üzerinden majör yada minör gamları andıran Mahur Nihavend saz eserlerini ileriye gidemez ki o da Türk müziği çalıyor olmak demek değildir:) Biraz çalar gelen için de aynı şey söz konusu seviye nedir?”.

Yukarıda ifade edildiği gibi 12 öğretim elemanının tamamı öğrencinin hazırbulunuşluk seviyesinin eğitim-öğretim sürecini şekillendirdiği yönünde ortak bir görüş bildirdikleri söylenebilir.

4.1.6. Türk Müziği Viyolonsel Eğitimine İlişkin Öğretim Programı Bulunma Durumu

Ö1: “Hayır. Varsa bile uyulmuyor öğretmen kendi müfredatını uyguluyor”.

Ö2: “Benim belirlediğim sisteme göre ilerliyorum”.

Ö3: “Benim belirlediğim sisteme göre ilerliyorum”.

Ö4: “Uyuyoruz. Yazılı müfredatımız var”.

Ö5: “Evet. Müfredata Ege bilgi paketinden ulaşılabilir”. (Mevcut)

Ö6: “Ege üniversitesinin müfredatını uyguluyorum denilebilir.”

Ö7: “Evet. Uyuyorum”.

Ö8: “Yazılı bir müfredatım var ve ben bu müfredata elimden geldikçe uymaya çalışıyorum. Zaten Sanatta Yeterlik tez çalışmamı eğer incerseniz, Türk müziği viyolonsel icrası eğitmenlerine bu soruyu yöneltmiş; çok azında yazılı müfredat bulunduğu sonucuna ulaşmıştım. Özellikle bazı eğitmenler, üniversitelerin bilgi paketlerinde bir ara düzenlemiş oldukları müfredatlara beni yönlendirmeye çalışmışlardı”.

Ö9: “Var. Fakat her öğrenciye aynı müfredatı uygulamak oldukça zor. Öğrencinin seviye ve kapasitelerine göre farklı müfredatlar uygulamak daha verimli oluyor.”.

Ö10: “Yok. Kafamda belirginleşmiş bir sistem var ona göre etüt ve eserler çalışıyoruz”.

Ö11: “Var. Ben okulda göreve başlamadan önce çok büyük bir kısmı düzenlenmiş. Ben uymuyorum. Çünkü çalgı eğitiminde öğrencinin hazırbulunuşluğuna göre müfredatın esnetilebileceğinden yanayım”.

Ö12: “Var. Önceki sorularda cevap verdim. Ortak akıl ile belirlenmiş bir repertuarımız var”.

Yukarıda ifade edildiği gibi 12 öğretim elemanının %42’si (5 kişi) yazılı bir müfredatın olmadığı ancak kendilerinin belirledikleri bir eğitim-öğretim sürecini takip ettikleri ve bunlarında yazılı olmadığı, %8’i (1 kişi) başka üniversitenin müfredatını kullandığı, %50’si (6 kişi) sistemde yazılı bir müfredatın olduğu, bunlarında %25’i (3 kişi) bu müfredata uydukları, %25’i (3 kişi) bu müfredatın her öğrenciye göre uygunluk göstermediği için takibi zor olduğundan kullanmadıkları yönünde görüş bildirdikleri söylenebilir.

4.2. Öğretim Elemanlarının Geleneksel Viyolonsel Öğretiminde Kullandıkları Kaynak durumuna İlişkin Görüşlerine Yönelik Bulgu ve Yorum

4.2.1. Öğretim Elemanlarının Kullandıkları Yazılı Kaynak Durumu

Ö1: “Hayır”.

Ö2: “İşk 1-2 sene Suzuki, seb. lee metotlarından bazı etütleri çalıştırarak çoğunlukla bu metotlardan yararlanıyorum”.

Ö3: “Kendi belirlediğim bir müfredat var o sıraya göre takip ederim”.

Ö4: “Sadece ders notu”.

Ö5: “Evet”.

Ö6: “Kendime ait yok fakat zaman zaman Bahadır Tutu hocamın 40 makamsal etüt kitabını kullanıyorum”.

Ö7: “Evet. Uyuyorum”.

Ö8: “Yazılı bir metot kitabım yok. Ancak böyle bir çalışmayı yapıyorum. İnşallah bittiğinde sizlere de bununla ilgili haber verebilirim”.

Ö9: “Metot olarak yok. Ancak fa anahtarı kullanarak yazdığım oldukça fazla Türk müziği repertuvarında yer alan saz eseri ve kendi yazdığım makamsal etüt ve saz eserleri bulunmaktadır. pozisyon ve teknik anlamda viyolonsel için uygun olduğunu düşündüğüm yani fa anahtarı ile”.

Ö10: “Kendi kitabım yok ama yazmış olduğum etüdler var ileride kitaba dönüştürebilirim”.

Ö11: “Henüz yok ama hedefliyorum”.

Ö12: “Kendi yazdığım bir kitap var”.

Yukarıda ifade edildiği gibi 12 öğretim elemanının %25’i (3kişi) kendi yazılı olarak bir metodu olduğu, %75’i (9 kişi) ise başka kaynak, metot ve ders notu gibi kaynaklardan yararlandığı ortak görüş bildirdikleri söylenebilir.

4.2.2. Nota Üzerine İşaret Koyma Durumu (Duate, Çek, İt, Bağ Vs.)

Ö1: “Evet”.

Ö2: “Evet, son iki sene yazmayız”.

Ö3: “Başlarda yazarız. Çok üzerinde durmayız”.

Ö4: “Evet hepsinde”.

Ö5: “Evet”.

Ö6: “Yazanlar bulunmakla beraber, üzerinde duate bulunmayan notaları ben yazmaktayım. Bu alışkanlığı öğrencilerime de aktarmak dersimin bir parçası”.

Ö7: “Evet”.

Ö8: “Evet, bu konuya da oldukça dikkat ediyorum. Bunun yanı sıra 2, 4, 8 ve 12’li bağlı (Legato) çalışmaları, Detache, Pizzicato, Staccato, Crescendo, Decrescendo, P, Mf, F, gibi yay ve gürlük terimlerinin de yer aldığı esere yönelik çalışmaların da ayrıca öğretimini yapıyorum”.

Ö9: “Bu tür teknik bilgileri metot çalışırken öğrenirler. Eğer esere göre özel bir yay tekniği kullanılacaksa notada belirtirim”.

Ö10: “Bazen”.

Ö11: “Uyarladıklarımı yazarım”.

Ö12: “Evet kesinlikle”.

Yukarıda ifade edildiği gibi 12 öğretim elemanının 1’i eğitimin başlarında kullandığı sonrasında üzerinde çok durmadığı, 1’i sadece uyarladıkları eserler üzerinde kullandığı, 1’i son senelerde kullanmayı bıraktıkları, 1’i esere göre özel bir yay tekniği kullanılacaksa kullandıklarını, %67’si (8 kişi) ise sürekli olarak kullandıklarını ifade ettikleri söylenebilir.

4.2.3. Enstrüman ile İlk Tanışan Öğrencilerin Çalışması Düşünülen Eser Durumu

Ö1: “Başlangıç seviyesini tamamlamış bir öğrenci rast makamını nazariyat dersinde öğrenir ve viyolonsel öğretmeni tarafından esere geçmeden önce tekrar edilir makama yönelik alıştırmalar yapılır. Ritim kalıpları ve ses baskıları açısından başlangıç seviyesindeki bir öğrenciye uygun olması sebebiyle Benli Hasan Ağanın Rast peşrevini çalması beklenebilir”.

Ö2: “Yay çalışmaları. Çünkü sağ el hâkim olmadan sol ele geçmeyi doğru bulmuyorum”.

Ö3: “Çargâh saz eserleri. Do majöre en yakın makam olduğu için”.

Ö4: “Sebastian Lee küçük etütler öğrencilerin ilgisini kolay çekmeleri açısından tercih edilmekte”.

Ö5: “Yeni tanışan bir öğrenciden bir eser çalmasını beklemem. Buna karşın, Rast ve Nihavend makamındaki kolay şarkılar çalgısal olarak Mansur Düzendeki temel sağ ve sol el kazanımlarının gerçekleşme aşamasında kullanılabilir. Bu doğrultuda, Rast Medhal (Refik Fersan), Nihavend Semâî (Hasip Dede) üzerinde çalışılacak çalgısal türdeki ilk eserler olabilir”.

Ö6: “Enstrümanla yeni tanışan öğrenciden eser seslendirmesini beklemem”.

Ö7: “Türk Musıkîsinde 13 tane basit makam vardır. Buselik makamıyla başlıyoruz. Buselik Peşrev -Kemençeci Nikolaki nin peşreviyle Türk musikine giriş yapıyoruz”.

Ö8: “Enstrümanla tanışan öğrencimin ilk çalmasını istediğim eser, Breval'ın C Major Sonat'ıdır. Neticede bu enstrüman bir Batı Müziği çalgısı olduğu için öncelikle entonasyon sorunlarının çözülmesini ve temiz ses üretebilmesini isterim. Zaman içerisinde öğrencinin özgüveni yerine geldikçe Çargah ya da Acemaşiran makamına yönelik basit düzeyde saz eserlerinin öğretimini de yaparak, onların Türk müziğine yavaş yavaş alışmalarını hedeflerim”.

Ö9: “Öğrenciden öğrenciye değişir. Fakat genelde basit makamlardan tartım ve ritmik yapısı karmaşık olmayan herhangi bir eser. Yeni başlayan bir öğrenci için çaldığı eserden çok, çalgıdan doğru ses çıkarabilme baskılarının temiz olması v. b. Çalgı çalabilmek becerisini geliştirebilirse seviyesine uygun her eseri çalabilmeli”.

Ö10: “Öncelikle şunu söylemeliyim yeni tanışan bir talebenin eser çalması baya bi uzun zaman alır. Çünkü yay hakimiyeti ve sol el çalışmaları uzun sürmektedir. Sonrasında rast makamı dizisi ve bu makamdan peşrev çalışılır. Çünkü rast makamı Türk Müziğinde ilk çalışılması gerek temel makamdır”.

Ö11: “Breval Do Major Sonat sağ ve sol kazanımları bakımından önemli olduğunu düşünüyorum”.

Ö12: “Kürdi makamında bir saz eseri. Aslında sorduğunuz soruların hepsine cevap verecek yayınlarım var. İncelemenizi tavsiye ederim Avesis üzerinden”.

Yukarıda ifade edildiği gibi 12 öğretim elemanının 5'inin viyolonsel enstrümanı ile yeni tanışan bir öğrencinin çalmasını beklediği eser olmadığı, temel teknik, temiz ses çıkarımı gibi enstrümanı tanıtıcı çalışmalar yaptıklarını vurgulamaktadır. Geriye kalan 7 kişide 2'sinin Batı menşeli basit eserlerle başladığı, 5'inin ise Basit makamlar olarak adlandırılan Türk Müziğin temel makamlarını ifade eden saz eserleri ile basitten zora eserler çaldıklarını ifade etmişlerdir.

4.2.4. Çalgı Dersi ile Nazariyat Dersinin Paralel Yürütülmesi Durumu

Ö1: “Evet. Genelde bu şekilde yapılmaya çalışılıyor.”.

Ö2: “Hem zamanlı olması bana göre mümkün değil. Çünkü 1. Sınıftan itibaren nazariyatta makamlara geçiliyor. Hâlbuki biz Batı müziği metotlarına çalışıyoruz ilk 1,5 sene”.

Ö3: “Evet. Olabildiğince paralel gidilmeye çalışılıyor olsa da birebir gitmesi mümkün değil”.

Ö4: “Müfredatımızda zorunlu zaten”.

Ö5: “Gerekli bulmuyorum.”.

Ö6: “Genel olarak nazariyat dersine paralel gitmeye çalışırım fakat bazen nazariyatta uygulanması kolay olan makamlar çelloda teknik açıdan zor olabiliyor”.

Ö7: “Öğrencinin Nazariyat derslerinden sonra geçmiş olduğu makamın viyolonsel üzerindeki seslerin yerini makamın özelliğini sazın üzerinde geçiyoruz. Derslerimiz bu şekilde gidiyor”.

Ö8: “Bence olması gereken sistem budur. Çünkü yine tezimde buna yönelik bir çalışma yaptım. Yalnızca Türk Müziği viyolonsel eğitimi almış olan öğretmenler benim vermiş olduğum cevabı destekler nitelikte cevap vermişlerdi. Tamamen Batı müziği viyolonsel eğitimi vererek, fa anahtarından Türk müziği eserlerinin nota yazımını yapıp bu şekilde eğitim veren öğretmenlerle de karşılaşmış olduğumu söyleyebilirim”.

Ö9: “Genellikle”.

Ö10: “Tabiki. Böyle eş zamanlı ilerlenirse iki ders içinde daha verimli zamanlar geçebilir”.

Ö11: “Evet olabilir, ama yeterli Fiziksel, Teknik, müzikal becerileri kazandıktan sonra olabilir”.

Ö12: “İsterim tabiki de ama o koordinasyon çok mümkün olmuyor. Yeni başlamış bir öğrenciye siz çalgıyı öğretirken Nazariyat dersi ilerlemiş oluyor”.

Yukarıda ifade edildiği gibi 12 öğretim elemanının 1’inin gerekli bulmadığı, 4’ünün paralel gittikleri, 7’sinin de hem zamanlı gitmenin doğru olduğu fakat çalgıda temel öğretileri öğrenci öğrenirken, nazariyat dersinde birçok makamın çoktan geçildiği, bu yüzden paralel gitmenin zor olduğu, özellikle bazı makamların viyolonsel çalgısına teknik açıdan zorlayıcı olduğu için nazari açıdan kolay olsa da çalgıda icra etme konusunda çok zorlayıcı ve vakit aldığını bu sebepten paralel gidilebilmesinin çokta mümkün olmadığını ortak bir düşünce olarak ifade ettikleri söylenebilir.

4.3. Geleneksel Viyolonsel Eğitiminde Kullanılan Anahtarlara İlişkin Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Yönelik Bulgu ve Yorum

4.3.1. Türk Müziği Viyolonsel Öğretiminde Fa Anahtarının Kullanılması Durumu

Ö1: “Viyolonselde Fa anahtarının kullanımı tek bir akorttan icrayı gerçekleştirmek üzere seslerin yerlerini, oktavlarını belirtmesi anlamında fayda sağlayabilir. Türk müziği icrasında bir eser tercihen ve toplu icralarda mecburen farklı akortlarla çalınabilmektedir. Akort değiştiğinde ise yine zihinden transpoze gerekmektedir. Bu durumda Fa anahtarı kullanılsa bile aynı notanın fa anahtarı üzerinde farklı akortlardan yazılmış birkaç nüshası gerekir. Viyolonselin Türk müziğine giriş sebebi olarak gösterilen önemli alanlarından biri toplu icralardır. Günümüzde Türk müziğinde kullanılan diğer sazların sol anahtarı kullandığını düşünürsek bu durumda viyolonsel için ayrı bir nota yazımı yapılması gerekecektir. Sadece karar verilmiş bir akort üzerinden icra yapılırsa ki bu Türk müziğinde mümkün değildir Fa anahtarının kullanımı büyük fayda sağlayacaktır. Fakat farklı akortlar çalınabileceği için notanın ve anahtarın önemi burada azalmaktadır”.

Ö2: “Tüm Türk Müziği eserlerinin fa anahtarına dönüştürülmesi pek mümkün görünmüyor, bu sebeple Türk müziğinde de fa anahtarının kullanılmasını biraz ütöpik buluyorum”.

Ö3: “ Binlerce eserin fa anahtarına dönüştürülmesinin imkânsız olacağından ve Türk Müziği viyolonsel icrasında zorluk yaratacağından dolayı uygun bulmuyorum”.

Ö4: “Türk müzikçiler kendi içerisinde bas tenor altı ve soprano ayrımı yapmaksızın tüm sazlarına sol anahtar eserler üretmiş. Bu nedenle ilk yıl sonrasında temel eğitim biter bitmez sol anahtar ile icraya geçilmektedir. Zira türk müziğini fa anahtarıyla icra etmek demek şu an sözü eserler dahil yaklaşık trt repertuvarındaki 140.000 eseri de anahtarına çevirmek demek. Ancak çok sesli eserlerde saza da anahtar yapılması gerektiğini savunuyorum”.

Ö5: “Viyolonsel için 40 Makamsal Etüt adlı çalışmamın giriş kısmında detaylandırılarak anlatılmıştır”. (mevcut).

Ö6: “İki anahtar da kullanıyorum fakat fa anahtarının kullanılması gerektiğini düşünüyorum. çoğunlukla sol anahtarında yazılmış olan eserleri ilk dönemde kendim sol anahtarından fa anahtarına aktarıyorum. ikinci dönemde öğrencilerimden bunu yapmalarını istiyorum. İki anahtarda da çalabilmeleri gerekiyor çünkü TSM koroları, dernekleri notaları sol anahtarında sunuyor”.

Ö7: “Viyolonsele Fa anahtarıyla başlayıp belli bir ilerleme kaydettikten sonra türk müziğine geçiyoruz. Bu öğrenciler için baya zorlaştırılıyor. Genel bir anlamda çalışma yapılmasını elbette isterim. Fa anahtarıyla türk müziği eserlerinin yazılması daha uygun olacaktır”.

Ö8: “Türk müziğinde sözlü icra yapan solistlere göre nota yazımları yapıldığı için bu sebeple Sol anahtar kullanılmaktadır. Eğer yalnızca Türk müziği viyolonsel icrasında yalnızca fa anahtarının kullanımı istenirse o zaman tüm repertuvarda yer alan eserlerin Bolahenk, Süpürde, Şah Mabeyn ve Davud akortlarına göre transpozelerinin yapılması ve nota yazımlarının yeniden düzenlenmesi gerekmektedir. Bunu yapabilecek bir kahramanın da şu an için çıkabileceğini zannetmiyorum. Ayrıca Türkiye’de viyolonsel eğitimi alan tüm viyolonsel icracılarının ve öğretmenlerinin de makam, usul, form ve koma tablosunu çok iyi bilmesi ve notada yer alan sesleri viyolonsel icrasında rahatlıkla çıkarabilmesi gerekir”.

Ö9:” Kesinlikle fa anahtar kullanılmalı. Türk müziğinde viyolonsel için notaların yeniden fa anahtar ile yazılmasının çok faydalı olacağı düşüncesindeyim. Kaldı ki günümüz teknolojisinde nota yazımı ile ilgili bilgisayar programları söz konusu düzenlemeyi yapmak İçin oldukça yeterli”.

Ö10: “Fa anahtar çok gerekmedikçe kullanılmaması bunun yerine Türk müziği icralarında genelde sol anahtar kullanılması görüşünden. Ama ger ikisini de bilmek gerektiğini düşünüyorum”.

Ö11: “Bu durumun oluşmaması için Bazı Türk Müziği Bölümlerinde mesleki Viyolonsel Eğitiminde notaların yerlerinin, batı viyolonsel eğitiminden farklı gösterildiğini biliyorum.

Yani Batı Müziği Fa anahtarında icra için , kalından inceye doğru boş Teldeki Notalar: 4.tel do, 3.tel sol, 2. tel re, 1. tel la, yerine; sol anahtarındaki icrası için Boş teldeki notalar: 4.Tel Fa, 3 Tel do, 2 Tel sol, 1. Tel re. şekillinde sol anahtarında öğretilmektedir. Bu sayede viyolonsel ve diğer çalgılar sol anahtarını çaldığında bir standart sağlanıyor. sanat müziği çalgılarıyla ünison bir tını elde edilip, viyolonsel Tsm Toplu icra derslerinde Tsm ses sistemine dahil oluyor. Bu durum Türk Müziğinin ses sisteminin aralık farkından kaynaklamaktadır. Bu husustaki düşüncem fa anahtarı ile başlanıp daha sonra öğrencinin gerçekten TSM çalmaya yönelik ilgisine ve yeteceğine göre bu anahtar değişikliği sağlanabilir. Ya da sistemden haberdar edilebilir diye düşünüyorum.

Ö12: “Bunula ilgili bir yayınam var okuyun lütfen. Türk müziğinde fa anahtarı olmaz. Kesinlikle olmaz. Binlerce eserden oluşan repertuarın hepsi sol anahtarı. Öğrenci çalacağı her eseri Fa anahtarına dönüştüremez. Bu viyolonsel Batı kimliğinden kaynaklı bir uygulama. İrticalen yapılan programlarda ne yapacak öğrenci? Bana müsaade edin iki gün dönüştürüp geleyim mi diyecek. Son derece yanlış bir uygulama ve zorlamadır fa anahtarının tercihi ve kullanılması”.

Yukarıda ifade edildiği gibi 12 öğretim elemanının 1’inin hem sol hem fa anahtarı kullandığını, bunu ilk yılda kendisinin tertip ettiği, daha sonraki yıllarda öğrencilerin kendilerinin yapmasını istediğini ve sol anahtarına hakim olunması gerektiğini, çünkü Türk Müziği eserlerinin tamamen sol anahtarı üzerinde çalındığı için bunun mecburiyet olduğunu vurgulamıştır. 2’sinin eserlerin tamamının tek tek oturularak fa anahtarına dönüştürülmesi gerekliliği ifade ettiği, 9’unun ise bunun mümkün olmadığını, Türk Müziği icralarının sol anahtarı üzerinde yapıldığı, Türk Müziğinin transpoze bir müzik olduğu için genel yapısının zorlayıcı olması birde bunun üzerine eserlerin fa anahtarı üzerinde çalınması ile Türk Müziği viyolonsel icrasını oldukça zorlayıcı ve kafa karıştırıcı olduğu, Türk Müziği repertuarında bulunan binlerce eserin fa anahtarına tek tek dönüştürülmesinin mümkün olmayacağı, dolayısıyla karışık gibi dursa da en iyi yöntemin sol anahtarı üzerinden icra edilmesi yönünde ortak görüş bildirdikleri söylenebilir.

4.3.2. Türk Müziği Viyolonsel Öğretiminin Fa anahtarı ile yürütülmesine ilişkin Görüşler

Ö1: “Fa anahtarı kullanımı sadece seslerin viyolonsel hangi telinde hangi ses alanında çalınacağı konusuna açıklık getirecektir. Türk müziği icrası dolayısıyla viyolonsel icrası nota

üzerinde yazılı olmayan birçok kural ve icra yöntemleri içermektedir. İçerdiği bu kurallar ve icra yöntemleri Türk müziği icrasını oluşturmaktadır. Bu sebeple Fa anahtarı kullanımı Türk müziği viyolonsel eğitimine uluslararası boyut kazandırır demek için yeterli değildir”.

Ö2: “Tüm Türk Müziği eserlerinin fa anahtarına dönüştürülmesi pek mümkün görünmüyor, bu sebeple Türk müziğinde de fa anahtarının kullanılmasını biraz ütöpik buluyorum”.

Ö3: “ Arşivde var olan binlerce eserin fa anahtarına dönüştürülmesi mümkün değildir ve icra açısından oldukça karmaşık bir hal alacaktır. Türk Müziği geleneksel bir müzik türüdür. Kendine ait karmaşık bir sistemi var. Oldukça karışık gözükse de sol anahtarı kullanımı şuan sistemi ile en iyi halindedir”.

Ö4: “Yukarıda belirttiğim gibi. Çok zor. Ancak ben de bir besteci olarak yeni nesile örnek teşkil edebilmesi açısından eserlerimin çoğunda cello için yazdığım eserlerin fa anahtarı versiyonlarını da yazıyorum. Ancak önemli bir dezavantaj şu ki; sol anahtarı öğretip Türk müziği götürmeleri öğrencilere baştan başa bir kabus gibi gelirken, bir de fa anahtarı yazıp 4 ses çaldığını düşündüğünüzde öğrencilerin iştahlarının kaçacağı kanaatindeyim. Bu nedenle cello da olda kontrabas da olda TM tek sesli eserlerinde sol anahtarını diye Bi eserler haricinde kullanılmasını tavsiye etmiyorum.Ayrıca geride 140.000 adet eserin olması zaten buna da imkan vermemektedir.Sistemi klasik olarak korumakta fayda var”.

Ö5: “Viyolonsel için 40 Makamsal Etüt adlı çalışmamın giriş kısmında detaylandırılarak anlatılmıştır”.

Ö6: “Kesinlikle katılıyorum kazandırabilir. Fakat kazandırmasa da en azından öğrencideki şoku önler. Ayrıca Türk Müziği enstrümanlarının ses alanları, registerları ile ilgili çalışmalar da çoğaltılmalı”.

Ö7: “Viyolonselın uluslararası anahtarı fa anahtarıdır. Aktarılmaya çalışması elbette bir boyut kazandırabilir. Ortak bir dil gibi daha rahat ve daha çok birbirimizi anlayarak bir çok ortak iş yapılabilir”.

Ö8: “Ben artık şöyle bir yol izlemekteyim. Öncelikle eserin sol anahtarından yazımını yeniden nota yazım programında yazıyorum. Sonrasında hangi akortta çalışmanın yapılacağını tespit edip buna göre duatelerini, parmak numaralarını ve yay tekniklerini tespit ediyorum. Son olarak da bu nota yazımına ek olarak yapmış olduğum çalışmayı hangi karar sesinden icra edileceğini tespit ederek Fa anahtarına transpoze halini nota yazım programında yapıyorum. Tezimin ekler bölümünde hem sol hem de fa anahtarına göre nota yazımları var. Eğer bunları incellerseniz söylemlerimin daha tutarlı olacağını göreceksiniz”.

Ö9: “Tüm teknik beceri batı metotları ile çalışılıyorsa icra edilen repertuarında aynı anahtarla çalınması gerekir”.

Ö10: “Tabiki uluslararası olarak düşünürsek daha anlamlı olabilir. Böyle bir method oluşturulup yayınlanırsa uluslararası arenada Türk müziğine ve Türk müziği viyolonsel Eğitimine oldukça katkıda bulunacağı görüşündeyim”.

Ö11: “Kesinlikle kazandırılabilir. Metot olarak da tercih edilebilir. Ders Materyali haline getirilebilir. Dünyadaki başka viyolonsel çalıcılarının da bize ait eserleri sesledirmesinin kıymetli olduğunu düşünüyorum. Tabi bu durumun: Thm, Tsm Viyolonsel Eğitiminde, geleneksel yorumlamanın da fa anahtarına uyarlanma problem durumlarını da ortaya çıkaracağını düşünüyorum”.

Ö12: “Anahtar çalgıya Uluslararası boyut kazandırmaz. Bu batı müziği alanındaki hocaların bir zorlamasıdır aslında, çünkü gerçekten Türk müziğinde ve pratiklerinden bir haberler. Bir ses, dört ses, beş ses transpozeleri uluslararası camiaya nasıl açıklayacaksınız peki? Komik:)”.

Yukarıda ifade edildiği gibi 12 öğretim elemanının 8’inin sol anahtarı kullanma eğilimi olduğu, bu durumun Türk Müziği viyolonsel eğitimine notalara ulaşılabilirlik ve toplu çalma bakımından kolaylık sağlayacağı konusunda ortak görüş bildirdikleri söylenebilir.

BÖLÜM V

SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç ve Tartışma

Türkiye'de Türk Müziği eğitimi veren 25 konservatuvar ve 1 güzel sanatlar fakültesi bulunmaktadır. Bu kurumlar arasında batı müziği konservatuvarları, güzel sanatlar fakülteleri, güzel sanatlar liseleri ve müzik eğitimi ana bilim dalları yer almaktadır. Türk Müziği konservatuvarlarının sayısı ise sınırlıdır. Araştırmanın odaklandığı 42 konservatuvardan 26'sında Türk Müziği eğitimi verilmekte olup, bu konservatuvarların 16'sında Türk Müziği makamsal viyolonsel eğitimi sunulmaktadır.

Çalışma grubunu betimleyen tablo, öğretim elemanlarının mezun oldukları kurumlar ve Türk Müziği deneyimlerini ortaya koymaktadır. Tablo 2'de gözlemlendiği üzere, 8 öğretim elemanı Türk Müziği konservatuvarlarından mezun olup, 3 öğretim elemanı ise eğitim fakültelerinden mezun olmuş ve bu konservatuvarlarda görev yapmaktadır. Türk Müziği viyolonsel eğitimine ilişkin görüşleri alınan öğretim elemanları, temel teknik ve “fa anahtarı” üzerinde yoğunlaşmanın ilk iki dönemde önemli olduğunu vurgulamaktadırlar. Temel teknik üzerine başarı ile bitirilen iki dönemden sonraki dönemlerde ise Türk Müziği eğitimi geçilerek sol anahtarın kullanılması gerektiğine inanmaktadırlar. Türk Müziği'nin karakteristik yapısı dikkate alındığında, 12 öğretim elemanının 10'u yani %83'ünün “sol anahtarı” ile Türk Müziği eğitimin verilmesinin çok daha doğru olacağı görüşündedirler.

Bu öğretim elemanlarının çoğunluğu, tüm dünyada ortak olarak kullanılan temel viyolonsel eğitimlerini tamamlayıp, sonrasında Türk Müziği üzerine uzmanlaşmıştır. Araştırmaya dahil edilen öğretim elemanlarının 12'sinde 11'i yani % 92'sinin ortak görüşü, ilk iki dönem tüm dünyada ortak olarak kullanılan temel viyolonsel eğitimi verilip, sonraki süreçte Türk Müziği öğretilmesi yönündedir. Hepsinin ortak düşünceleri Türk Müziği viyolonsel eğitiminde yazılı bir metodun olmamasıdır. Ancak bazı hocalar kendi yazdıkları, basılı

olmayan bir metod üzerinden çalıştıklarını ifade etmektedirler. Usta çırak ilişkisi içerisinde kendi hocasının basılı olmayan metodunu kullanan öğretim elemanları da mevcut. Bu kaynağın basılı olmaması sebebiyle diğer öğretim elemanlarının bu metottan faydalanamadığı düşünülmektedir

Sonuç olarak, Türk Müziği viyolonsel eğitimi alanında çalışan öğretim elemanlarının deneyimleri ve görüşleri, Türk Müziği konservatuvarlarında sol anahtarla eğitimin önemine vurgu yapmaktadır. Tüm dünyada ortak olarak verilen temel viyolonsel eğitimi olan fa anahtarı ile ilk iki dönem bu eğitimin verilmesi, sonraki dönemlerde sol anahtarı üzerinden Türk Müziği eğitimine geçilmesi fikir birliğine varılmaktadır.

Tutu'nun 2001 yılında yapmış olduğu "Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi" isimli Yüksek Lisans Tezi çalışmasında ortaya koyduğu gibi Türk Müziği Viyolonsel eğitiminde sistematik bir yaklaşım olarak metod bulunmamaktadır. 2023 yılında güncel olarak hala bir kaynağın bulunmadığı ve sistematik bir metodun olmadığı paralel bir şekilde ortaya konmuştur.

5.2. Öneriler

1. Türk Müziği konservatuvarında görev yapan öğretim elemanlarının, özellikle bu konuda deneyimli olarak çalışanların ortak bir dili kullanıp, Türk Müziğinde daha aktif çalışılabileceği ve diğer müzik eğitimi bölümlerinde de kullanılabilecek repertuar açısından ve sistemi daha iyi öğretip öğretmediği açısından takip edebilecekleri bir metodun yazılması önerilir.
2. Konservatuvar öğretim üyeleri arasında bir çalıştay düzenlenerek, kullanılan anahtar, repertuar, müfredatı ilişkin görüş birliğinin sağlanması ve ortak bir paydada bir müfredatın oluşturulması önerilir.
3. Türk Müziği viyolonsel eğitiminin yaygınlaşması için öncelikli olarak daha fazla öğretim elemanının istihdam edilmesi gerekmektedir. Bu şekilde, daha geniş bir öğrenci kitlesine etkili bir eğitim sunulabilmesi bakımından önerilmektedir.
4. Hangi müzik türünde çalınırsa çalınsın, viyolonsel eğitiminde temel sağ el ve sol el tekniklerinin en az 2 dönem çalıştırılarak, birinci senenin sonu itibarıyla nazariyat dersi ile birlikte Türk Müziği eğitimi verilmesi yönünde müfredatın oluşturulması önerilmektedir.
5. Türk Müziği konservatuvarına gelen öğrenci profilini sadece yeni başlayan öğrencilerin değil, güzel sanatlar lisesinden çalarak gelen ya da biraz çalarak gelen öğrenci

profillerinin de geldiği düşünöldüğönde 8 senelik bir müfredatın oluşturulması ve bu metotlara uygun kitap ve metotların oluşturulması konusunda dikkat çekilmesi önerilmektedir.

Viyolonsel çalgı eğitimi tüm çalgı eğitimlerinde olduğu gibi, öğrencinin özellikleri ile bağlantılı olarak öğretim planını etkilemektedir (Gök, 2006, s.4). Bu nedenle, öğrencinin seviyesi ve potansiyeli dikkate alınarak öğretim planı şekillendirilmeli ve öğrencilere özelleştirilmiş bir eğitim sunulabilir.

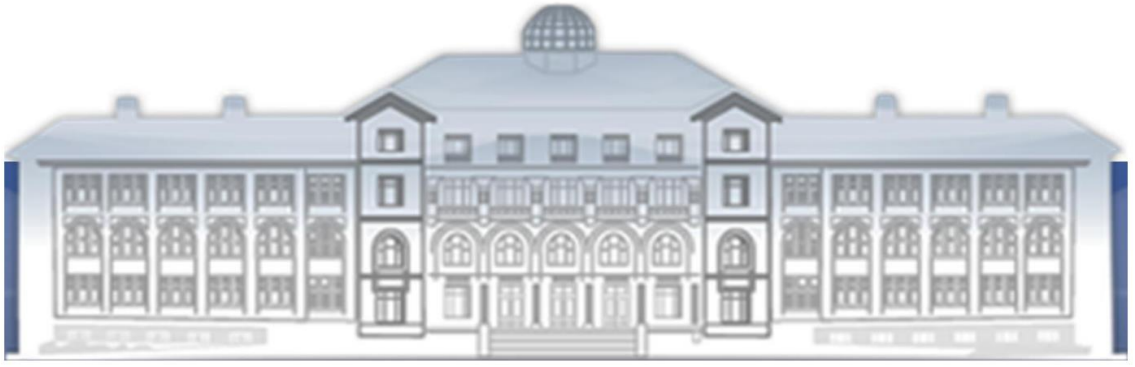


KAYNAKLAR

- Adil, H., Öztürk, G. (2021). Mozart etkisi. *Haliç Üniversitesi Sağlık Bilimleri dergisi*, 4(1), 17-23.
- Akdağoğlu, T. (2020). Türk Müziği'nde viyolonsel ekolleri. *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler dergisi*, 4(4), 204-226.
- Alkaç, G., & Kaya, F. (2017), Yükseköğretim Kurumlarındaki Türk Müziği çalgı eğitimine kanun ve klasik kemençe örneklemleri ile genel bir bakış, *Fine Arts (NWSAFA)*, 12(1), 7-29.
- Andaç, H. M. (2019). *Türk Müziği makamlarının viyolonsel tuşesi üzerinde konumlandırılmasına ilişkin şematik bir yaklaşım*. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
- Arel, H. S. (1993). *Türk musikisi nazariyatı dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Avcı, A. B. (2018), Viyolonsel eğitiminde Türk Müziği perdelerinin seslendirilmesinde yaşanan güçlükler ve çözüm önerileri, *GEFAD / GUJGEF*, 39(1), 597-625.
- Avcı, A. B. (2018). Öğretim Elemanlarının viyolonsel eğitiminde Türk Müziğinin kullanılma durumuna ve öğretim yöntemlerine ilişkin görüşleri. *Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi*, 6(2), 84-107.
- Behar, C. (1998). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: 1. Baskı Yapı Kredi Kültür Sanat
- Değirmencioğlu, L. (2006). *Geleneksel Türk sanat müziği viyolonsel öğretim ve icra yöntemleri üzerine bir araştırma*. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Değirmencioğlu, L. (2009, Ekim). *Osmanlı Devleti'nde XIX. Yüzyılda Batılılaşma Hareketlerinin Bir Sonucu Olarak İstanbul Merkezli Türk Müziği Kültürüne Giren Batı Müziği Sazlarından Viyolonsel*, 7. Uluslararası Türk Kültür Kongresi, (987-993). Ankara, Turkey.

- Doğangün, D. (2020). *Besteci-Viyolonselciler: 18. ve 19.yüzyıllarda İtalya-Fransa-Almanya örneği*. Vakanüvis-Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi, 5(2), 703-722.
- Ekber, K. (2014). *Romberg'den Klengel'e 19.Yüzyıl Alman viyolonsel okulunda besteci viyolonselciler ve 20.yüzyıl viyolonselcilerine etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Feyzi, A. (2018). Türk müziğinde notasyon ve miftâh-ı nota. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6(2), 1890- 1913.
- Gerçek, İ. H. (2008). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde meşk sisteminden notalı eğitim sistemine geçişle ilgili bazı düşünceler. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü dergisi*, 15(38), 151-158.
- Gök, M. (2006). *Öğrenci orkestrasının seslendirdiği eserlere ait viyolonsel partilerinin otokar sevcik op. 2,5 numaralı etütte yer alan varyasyonlar açısından incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Güray, C. (2010). Sema'dan semah'a sonsuz bir devir. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma dergisi*, 56(Ocak 2013), 119-152.
- Hatipoğlu, V. (2008). *Mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda Türk müziği usulleri öğretiminin değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- İlgar, K. (2018). *Türk Müziği'nde viyolonsel icrâcılığında Mesut Cemil*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Kılıç, A., Sünbüllü, H.T. (2018). Türk Müziği viyolonsel eğitimine yönelik bir değerlendirme. *Güzel Sanatlar Enstitüsü dergisi*, (41), 11-34.
- Öncel, M. (2015). Türk Musikisindeki notasyonun tarihsel seyri. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi dergisi* 19(Aralık 2015), 207-222.
- Önder, O. (2020). *Müzik Eğitimi Anabilim Dallarındaki viyolonsel eğitiminde hicaz saz semâilerinin kullanımına yönelik bir model önerisi*. Doktora Tezi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Burdur.
- Özgüler, Ö. (2007). *Türk müziğinde viyolonsel*. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Öztürk Y. Ö., Beşiroğlu Ş. Ş. (2009). *Viyolonselın Türk makam müziğine girişı ve Tanburi Cemil Bey*. Doktora Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztürk, C. (2007). *Başlangıç metodu ve teorik bilgiler ile viyolonsel*. İstanbul.
- Sarısaray, M. (2010). *Trt Türk Sanat Musikisi sözlü ve saz eserleri repertuvarının makâm, usûl ve besteci bağlamında analizi*. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Say, A. (2006). *Müzik tarihi*. Ankara.
- Somakcı, P. (2017). Osmanlı saraylarında uygulanan müzik eğitimi ve müzik kurumları. *Uluslararası disiplinlerarası ve kültürlerarası sanat*, 2(2), 171-182.
- Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı dönemi türk mûsikîsi*, İstanbul.
- Tutu, S. B. (2001). *Türk müziğinde viyolonsel eğitimi*. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Uçan, A. (2005). Müzik eğitimi temel kavramlar- ilkeler- yaklaşımlar ve Türkiye'deki durum. Ankara.
- Uçan, A. (2005). *Türk müzik kültürü*. Ankara.
- Yahya Kaçar, G. (2008). Türk Mûsikîsinde makam, *İstem*, 11(Aralık 2008), 145-158.



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR