

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI**

**GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ KEMANİ BESTEKARLARININ
ESERLERİNDEKİ BATI MÜZİĞİNE AİT MÜZİKAL UNSURLAR VE
KEMAN EĞİTİMİNDE KULLANILABİLİRLİĞİ**

DOKTORA TEZİ

**Hazırlayan
Mehmet EFE**

ANKARA – 2007

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI**

**GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ KEMANİ BESTEKARLARININ
ESERLERİNDEKİ BATI MÜZİĞİNE AİT MÜZİKAL UNSURLAR VE
KEMAN EĞİTİMİNDE KULLANILABİLİRLİĞİ**

DOKTORA TEZİ

**Hazırlayan
Mehmet EFE**

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. M. Cihat CAN**

ANKARA – 2007

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE;

Mehmet Efe'ye ait “**Geleneksel Türk Sanat Müziği Kemani Bestekarlarının Eserlerindeki Batı Müziğine Ait Müzikal Unsurlar ve Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği**” adlı çalışma, jürimiz tarafından güzel sanatlar eğitimi ana bilim dalı müzik eğitimi bilim dalında doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Adı Soyadı

İmza

Üye: Prof. Dr. M. Cihat CAN(Tez Danışmanı)

M. Cihat Can

Üye: Prof. Dr. Salih AKKAŞ

Salih Akkaş

Üye: Prof. Dr. Meral TÖREYİN

M. Meral Töreyn

Üye: Prof. Şeyda ÇILDEN

Şeyda Çilden

Üye: Yrd. Doç. Dr. Özlem ÖMÜR

Özlem Ömür

ÖNSÖZ

Bu araştırma konusunun ortaya çıkması ve gerçekleştirilmesi süresince desteklerini esirgemeyen ve her aşamasında değerli fikir ve görüşleriyle katkı sağlayan çok değerli danışmanım Prof. Dr. Cihat CAN başta olmak üzere tez izleme komisyonu üyeleri Prof. Dr. Salih AKKAŞ ve Prof. Dr. Zuhale CAFOĞLU'na, G.Ü.G.E.F. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı öğretim elemanları ve çok sevgili 2006-2007 eğitim öğretim yılı öğrencilerine, dinletili anket uygulamasının stüdyo kaydı aşamasında destek ve yardımlarını esirgemeyen çok değerli müzisyen dostum Serkan SÖNMEZ'e, tezin yazım aşamasında defalarca rahatsız ettiğim ve bu araştırma boyunca fikirleri, teknik bilgisi, emeği ve güzel kalbiyle bana moral verip destek olan çok değerli müzik eğitimcisi Arş.Gör. Ferit BULUT'a ve araştırmanın her aşamasında varlığıyla ve tez hazırlama süreci boyunca destekleriyle her an yanımda olan çok sevgili eşim Nursel EFE'ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ KEMANİ BESTEKARLARININ ESERLERİNDEKİ BATI MÜZİĞİNE AİT MÜZİKAL UNSURLAR VE KEMAN EĞİTİMİNDE KULLANILABİLİRLİĞİ

ÖZET

Bu araştırmanın amacı, az sayıdaki Geleneksel Türk Sanat Müziği çevrelerinde keman icracısı ve aynı zamanda besteci kimlikleriyle tanınan sanatçılarımızın eserlerindeki, Batı müziğine ait müzikal unsurların varlığının tespit edilmesi ve buradan yola çıkılarak, bu eserlerin keman eğitim müziği dağarında yer alabileceğine ilişkin temel oluşturmak amaçlı öğrenci ve uzman görüşlerinin saptanmasıdır.

Bu amaçla dokuz kemani bestekara ait iki yüz seksen üç eser üzerinde nota analizi yapılmıştır. Analizin içeriğini ise bu eserler içerisindeki Batı Müziği unsurlarının “müzikal dinamikler, kromatik pasajlar, çift sesler, hızlı pasajlar, arpejler, akorlar, büyük aralıklar” tespit edilmesi oluşturmaktadır.

Bu analizler ışığında seçilen on eser bölümü ses kayıt stüdyosu ortamında araştırmacı tarafından seslendirilmiş, bu ve benzeri eserlerin keman eğitim müziği dağarında yer alıp alamayacağı konusuna temel oluşturmak amacıyla bu konuda uzman öğretim elemanı ve keman eğitimi alan öğrencilerin görüşlerine başvurulmuştur.

Geleneksel Türk Sanat Müziği bestekarları arasında kemani bestekarların eserlerinin kemanın yapısına daha uygun olduğu varsayımından yola çıkılmaktadır. Bu uygunluk Reşat Aysu ve Haydar Tatlıyay gibi bestecilerin eserlerinde kendini açıkça belli etmektedir. Kemani bestekarların eserlerindeki müzikal malzeme geleneksel müziklerimizle, 12 eşit aralıklı tampere sisteme dayalı keman eğitiminde bir köprü malzemesi olarak kullanılabilir. Bu malzeme sayesinde hem Batı müziğine dayalı keman eğitimi alan öğrenciler makamsal müziklerimizi daha iyi anlayabilir,

hem de geleneksel müziklerimizle uğraşan keman ğrencileri Batı müziği unsurlarını daha kolay ayırt edebilir.

Sonuç olarak araştırmaya konu olan bestecilerin eserlerinde Batı Müziği unsurlarının varlığı tespit edilmiş, Klasik Batı Müziği temelli keman eğitimi yapılan Eğitim Fakülteleri Müzik ğretmenliği Ana Bilim Dalları'nda bu ve benzeri eserlerin keman ğretim programlarında yer alabileceği ortak görüşü saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Keman Eğitimi, Türk Mziği

THE MUSICAL COMPONENTS IN THE WORKS OF TRADITIONAL ART MUSIC VIOLONIST COMPOSERS AND THEIR USE IN VIOLIN EDUCATION

ABSTRACT

The purpose of this study is to effect the musical components that belong to Western music in the works of artists known as violonists and composers in the Traditional Turkish Art Music circles and to determine whether this Works can be used in violin education through asking student and specialist opinions.

In the study, 9 violin composer's 283 works were analyzed. The analyses included musical dynamics, chromatic passages, double voices, fast passages, arpeggios, chords and wider intervals.

According to these analyses, 10 works performed and recorded by the researcher. Next, the student and specialist opinions were asked to determine whether these types of works can be used in violin education repertoire.

We suggest that among the Traditional Turkish Art Music violonist composers Works can be more useful for violin education. This usefulness can be seen in the Works of Reşat Aysu and Haydar Tatlıyay. The musical ingredients of such Works can be an important bridge connecting the Traditional Turkish Music with well tempered Western musical system. Thanks to this musical ingredients the students practicing violi according to the tradition can understand maqamic music better, the students practicing violin according to the Turkish Music tradition can also distinguish Western music components more easily.

The results of this study show that there are musical components that are related to Western music in the works of the composers analyzed in the study. Thus, it can be said that these and such Works can be embedded violin education program, used at music education branches of the Education Faculties in Turkey.

Key Words: Violin Education, Turkish Music

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Örnekleme Dahil Olan Öğrencilerin Cinsiyetlerine Göre Dağılımını Gösteren Betimsel İstatistik	36
Tablo 2. Örnekleme Dahil Olan Öğretim Elemanlarının Cinsiyetlerine Göre Dağılımını Gösteren Betimsel İstatistik	36
Tablo 3. Örnekleme Dahil Olan Öğrencilerin Keman Eğitimindeki Geçmişleri Gösteren Betimsel İstatistik	37
Tablo 4. Örnekleme Dahil Olan Öğretim Elemanlarının Keman Eğitimsi Olarak Mesleki Deneyimlerini Gösteren Betimsel İstatistik	37
Tablo 5. Öğretim Elemanlarının Mezun Olduğu Yüksek Öğretim Kurumu.....	38
Tablo 6. M. Reşat AYSU'nun Örnekleme Seçilen 29 Eserinin İçerdiği Batı Müziği Unsurları.....	48
Tablo 7. Haydar TATLIYAY'ın Örnekleme Seçilen 42 Eserinin İçerdiği Batı Müziği Unsurları.....	55
Tablo 8. Sadi IŞILAY'ın Örnekleme Seçilen 34 Eserinin İçerdiği Batı Müziği Unsurları.....	60
Tablo 9. Cevdet ÇAĞLA'nın Örnekleme Seçilen 50 Eserinin İçerdiği Batı Müziği Unsurları.....	64
Tablo 10. Kemani TATYOS'un Örnekleme Seçilen 29 Eserinin İçerdiği Batı Müziği Unsurları.....	67
Tablo 11. Aydın ORAN'ın Örnekleme Seçilen 24 Eserinin İçerdiği Batı Müziği Unsurları.....	69

Tablo 12. Selahattin İNAL'ın Örnekleme Seçilen 27 Eserinin İçerdiği Batı Müziği Unsurları.....	72
Tablo 13. Yücel AŞAN'ın Örnekleme Seçilen 37 Eserinin İçerdiği Batı Müziği Unsurları.....	75
Tablo 14. Talat ER'in Örnekleme Seçilen 11 Eserinin İçerdiği Batı Müziği Unsurları.....	78
Tablo 15. Batılı Unsurlar'ın Besteciler Tarafından Kullanılma Durumlarını Gösteren Ortak Çerçeve Tablo.....	80
Tablo 16. Öğrencilerin Geleneksel Türk Müziği Kemani Bestekarlarını Tanıma Oranları	81
Tablo 17. Öğretim Elemanlarının Geleneksel Türk Müziği Kemani Bestekarlarını Tanıma Oranları	81
Tablo 18. Deneklerin Araştırmaya Konu Olan Sahiplerini Tanıma Durumlarını Gösteren Betimsel İstatistik	82
Tablo 19. Öğrencilerin Cinsiyetlerinin Dinlemiş Olduğu Eserleri Beğenmelerine Etkisini Gösteren T-Testi	83
Tablo 20. Öğrenci Görüşlerine Göre, Dinletilen Eserleri Çalmanın Sağ El Tekniğine Zarar Verme Durumunun, Keman Eğitimi Süresine Göre Değişimini Gösteren T-Testi Sonuçları	83
Tablo 21. Öğrenci Görüşlerine Göre, Dinletilen Eserleri Çalmanın Sol El Tekniğine Zarar Verme Durumunun, Keman Eğitimi Süresine Göre Değişimini Gösteren T-Testi Sonuçları	84
Tablo 22. Öğrencinin Aldığı Eğitimin Teknik Açısından Bu Eserleri Seslendirmeye Yeterli Olması Durumunun, Alınan Keman Eğitimi Süresine Göre Değişimini Gösteren T-Testi Sonuçları	85

Tablo 23. Öğrencinin Dinlemiş Olduğu Eserlerde, Bugüne Kadar Çaldığı Etüt ve Eserlerde Karşılaştığı Teknik ve Müzikal Davranışların Uygulanabilirliğinin, Alınan Keman Eğitimi Süresine Göre Değişimini Gösteren T-Testi Sonuçları	86
Tablo 24. Öğrencinin Dinlediği Eserlerin, Müzikal Beğenisine Hitap Etmesinin, Alınan Keman Eğitimi Süresine Göre Değişimini Gösteren T-Testi Sonuçları	87
Tablo 25. Öğrencinin Oinlemiş Olduğu Eserlerin, Keman Eğitim Müziği Dağarında Yer Alması Konusundaki Düşüncelerinin, Alınan Keman Eğitimi Süresine Göre Değişimini Gösteren T-Testi Sonuçları	88
Tablo 26. Öğretim Elemanının Dinlemiş Olduğu Eserlerin, Keman Eğitim Müziği Dağarında Yer Alması Konusundaki Düşüncelerinin, Keman Eğitmcisi Olarak Mesleki Deneyim Süresine Göre Değişimini Gösteren Varyans Analizi Sonuçları...	88
Tablo 27. Öğretim Elemanının Dinlemiş Olduğu Eserlerin, Keman Eğitim Müziği Dağarında Yer Alması Konusundaki Düşüncelerinin Ortalamasının Keman Eğitmcisi Olarak Mesleki Deneyim Süresine Bağlı Değişimini Gösteren Betimsel İstatistik	89
Tablo 28. Öğrencilerin Keman İle Türk Müziği İcrası Konusunda, Eğitim Yada Deneyimi Olmasının, Müzik Öğretmenliğine Getirisi Açısından Değerlendirilmesine Yönelik Betimsel İstatistik	90
Tablo 29. Öğretim Elemanlarının Keman İle Türk Müziği İcrası Konusunda Eğitim Yada Deneyinim Olmasının Müzik Öğretmenliğine Getirisi Açısından Değerlendirilmesine Yönelik Betimsel İstatistik	91
Tablo 30. Öğrencilerin Keman İle Türk Müziği İcrası Konusunda Eğitim Yada Deneyiminin Keman İcrasına Getirileri Açısından Değerlendirilmesine Yönelik Betimsel İstatistik	92

Tablo 31. Öğretim Elemanları Görüşlerine Göre Keman İle Türk Müziği İcrası Konusunda Eğitim Yada Deneyinim Keman İcracılığı Açısından Değerlendirilmesine Yönelik Betimsel İstatistik	93
Tablo 32. Öğrencilerin Keman İle Türk Müziği İcrası Konusunda Eğitim Durumunun Dinlediği Türk Musikisi Saz Eserlerinde Batı Müziği Etkisini Hissedebilmesini Etkileyip Etkilemediğini Gösteren T-Testi.....	94
Tablo 33. Öğretim Elemanlarının Keman İle Türk Müziği İcrası Konusunda Eğitim Durumunun Dinlediği Türk Musikisi Saz Eserlerinde Batı Müziği Etkisini Hissedebilmesini Etkileyip Etkilemediğini Gösteren T-Testi.....	94
Tablo 34. Öğrencilerin Keman İle Türk Müziği İcrası Konusunda Eğitim Durumunun Dinlemiş Olduğu Eserlerin Keman Eğitim Müziği Dağarında Yer Alması Gerekliliği Düşüncesi Üzerine Etkisini Gösteren T-Testi.....	95
Tablo 35. Öğretim Elemanlarının Keman İle Türk Müziği İcrası Konusunda Eğitim Ya Da Deneyimi Olması Durumunun, Dinlemiş Olduğu Eserlerin Keman Eğitim Müziği Dağarında Yer Alması Gerekliliği Düşüncesi Üzerine Etkisini Gösteren T-Testi.....	95
Tablo 36. Öğrencilerin Dinlemiş Olduğunuz Eser Bölümlerinin Keman Eğitim Müziği Dağarında Yer Alması Konusundaki Düşüncelerinin Betimsel İstatistiği	96
Tablo 37. Öğretim Elemanlarının Dinlemiş Olduğunuz Eser Bölümlerinin Keman Eğitim Müziği Dağarında Yer Alması Konusundaki Düşüncelerinin Betimsel İstatistiği.....	97

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Bach Mi Majör Partita Loure Bölümünden Bir Kesit	11
Şekil 2. Bach Re Minör Partita Ciaccona Bölümünden Bir Kesit	12
Şekil 3. Corelli Re Minör Sonat'ından Bir Kesit	13
Şekil 4. Corelli'nin Fa Majör Sonat'ından Bir Kesit (No 10 Op.5).....	14
Şekil 5. Paganini Kapris No:24 IV. Varyasyon	15
Şekil 6. Beethoven'in Re Majör Sonat'ından Bir Kesit (No:1 Op.12 No:1)	16
Şekil 7. Batı Müziğinde Kullanılan Süslemeler.....	17
Şekil 8. M. Reşat AYSU, Nihavent Peşrevi - I.Hane'nin İçerdiği Çiftsesler	42
Şekil 9. M. Reşat AYSU, Kürdilihicazkar Saz Semaisi - I.Hane 1.Ölçünün İçerdiği Akor	42
Şekil 10. Talat ER, Nihavent Saz Semaisi - I.Hane'nin İçerdiği Arpejler.....	43
Şekil 11. Haydar TATLIYAY, Kürdili Hicazkar Saz Semaisi II. Hane'nin İçerdiği Hızlı Pasajlar	43
Şekil 12. Haydar TATLIYAY, Nihavent Sigan'ın 5. Ölçüsünün İçerdiği Kromatik Pasaj	43
Şekil 13. Sadi IŞILAY, Muhayyer Kürdi Saz Semaisi 13. Ölçüsünün İçerdiği Büyük Aralık Kullanılarak Geniş Ses Alanının Kat Edilmesi.....	44
Şekil 14. Talat ER, Nihavent Saz Semaisi II. Hane'nin İçerdiği Müzikal Dinamikler	44
Şekil 15. Aydın ORAN, Hicaz Oyun Havası'nın İçerdiği Triller.....	44

Şekil 16. Reşat AYSU, Acem Aşiran Saz Semaisi'nin İçerdiği Stakkatolar.....	45
Şekil 17. Tatyos EFENDİ, Hüseyini Saz Semaisi $\frac{3}{4}$ 'lük IV. Hane	45
Şekil 18. Haydar TATLIYAY, Kürdili Hicazkar Saz Semaisi $\frac{2}{4}$ 'lük IV. Hane.....	46
Şekil 19. Reşat Aysu'nun Kürdilihiacazkar Sazsemaisi'nin I. Hane ve Teslim'inin İçerdiği Çiftses, Sıttakkato, Arpej Ve Hızlı Pasaj Örnekleri.....	53
Şekil 20. Haydar TATLIYAY'ın Nihavent Sigarı'nın Sekiz Ölçüsünün İçerdiği Arpej, Sekme ve Kromatik Örnekleri	58
Şekil 21. Sadi IŞILAY'ın Muhayyekürdi Saz Semaisinin Sekiz Ölçüsünün Büyük Aralık,Hızlı Pasaj ve Kromatik Örnekleri	62
Şekil 22. Cevdet ÇAĞLA'nın Buselik Saz Semaisinin Sekiz Ölçüsünün İçerdiği Ritmik Unsur ve Hızlı Pasaj Örnekleri	65
Şekil 23. Kemani TATYOS'un Nihavent Şarkısı'nın İki Ölçüsünün İçerdiği Kromatik Örneği	68
Şekil 24. Aydın ORAN'ın Nikriz Sazsemaisi'nin I.Hane, Teslim ve III. Hane'lerinin İçerdiği Hızlı Pasaj ve Arpej Örnekleri.....	70
Şekil 25. Selahattin İNAL'ın Hüzzam Şarkısı'nın Aranağme, Zemin ve Meyan Sazı'nın İçerdiği Süsleme ve Arpej Örnekleri	73
Şekil 26. Yücel AŞAN'ın Buselik Saz Semaisinin III.Hane ve IV.Hanesinin İçerdiği Çiftses ve Sıttakkato Örnekleri	76
Şekil 27. Talat ER'in Nihavent Saz Semaisinin I.Hane ve Tesliminin İçerdiği Arpej ve Müzikal Dinamik Örnekleri	

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	v
TABLolar LİSTESİ.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
İÇİNDEKİLER	xii

I. BÖLÜM	1
GİRİŞ	1
1.1. Türk ve Batı Müziği Etkileşiminin Tarihsel Arka Planı	3
1.2. Türk Müziğinde Keman	5
1.3. Geleneksel Türk Müziği'nde Keman Eğitimi	6
1.4. Batı Müziği Kemanı'nın Türk Müzik Eğitimi'ne Girişi	8
1.5. Geleneksel Türk Sanat Müziği Ezgilerinde Görülen Başlıca Batılı Unsurlar. 10	
1.5.1. Çoksesli unsurlar (Çiftsesler, akor ve arpejler).....	11
Şekil 3. Corelli Re Minör Sonat	13
1.5.2. Tonal müzik karakteri taşıyan ezgisel öğeler (Hızlı pasajlar, Kromatik, kısa ezgiler içerisinde büyük aralıklar, sekme kullanarak geniş ses alanlarının kat edilmesi)	13
1.5.3. Gürlük, süsleme ve ifade unsurları, müzikal dinamikler (Kreşendo, dekresendo, piyano, forte, trill, tremolo, stakkato...)	16
1.5.4. Geleneksel Türk Sanat Müziği Kemanî Bestekarları	18
1.5.4.1. Mehmet Reşat AYSU	18
1.5.4.2. Haydar TATLIYAY	20
1.5.4.3. Sadi IŞILAY	21
1.5.4.4. Cevdet ÇAĞLA	23
1.5.4.5. Kemanî Tatyos EFENDİ	24
1.5.4.6. Yücel AŞAN	25
1.5.4.7. Aydın ORAN	25
1.5.4.8. Selahattin İNAL	26
1.5.4.9. Talat ER	27
1.6. Problem Cümlesi	28
1.7. Alt Problemler	29
1.8. Amaç	30
1.9. Önem	30
1.10. Sınırlılıklar	31
1.11. Varsayımlar	33

II.BÖLÜM	34
YÖNTEM.....	34
2.2. Evren ve Örneklem	35
2.3. Kişisel Bilgiler	36
2.4. Verilerin Toplanması	38
2.5. Verilerin Analizi	39
III. BÖLÜM.....	41
BULGULAR VE YORUM.....	41
3.1. Çoksesli Unsurlar (Çiftsesler, akor ve arpejler).....	42
3.2. Tonal müzik karakteri taşıyan ezgisel öğeler (Hızlı pasajlar, Kromatik pasajlar, kısa ezgiler içerisinde büyük aralıklar kullanarak geniş ses alanlarının kat edilmesi).....	43
3.3. Gürlük, süsleme ve ifade unsurları, müzikal dinamikler (Kreşendo, dekreşendo, piyano, forte, trill, tremolo, stakkato...)	44
3.4. Ritmik unsurlar (3/4 lük vals, 2/4 lük yürük).....	45
3.5. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum.....	47
3.5.1.Reşat AYSU	47
3.5.2.Haydar TATLIYAY	54
3.5.3.Sadi IŞILAY	59
3.5.4.Cevdet ÇAĞLA.....	62
3.5.5.Kemani TATYOS	66
3.5.6.Aydın ORAN	68
3.5.7.Selahattin İNAL	71
3.5.8.Yücel AŞAN	74
3.5.9.Talat ER	77
3.6. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum.....	81
3.7. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum	82
3.8. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum.....	83
3.9. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum.....	84
3.10. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum.....	85
3.11. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum	86
3.12. Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum.....	87
3.13. Dokuzuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum.....	89
3.14. Onuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum	93
3.15. Onbirinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum.....	95
IV BÖLÜM	98
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	98
4.1. Sonuçlar	98
4.2. Öneriler	101
KAYNAKÇA	103
EKLER.....	106

I. BÖLÜM

GİRİŞ

“Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir an önce genel son müzik kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu sayede Türk ulusal müziği yükselebilir, evrensel müzikte yerini alabilir.”(Saygun, Tarihsiz: 46)

“Müzik denildiği zaman yüksek duygularımızın, yaşayış ve anılarımızın ifadesini bulan bir müzik murad ediyoruz.” (Özalp, 2000: 12)

Mustafa Kemal Atatürk’ün yeni Türkiye Cumhuriyeti kurulduğunda ülkede uygulanması gereken müzik politikalarına ilişkin görüşleri bu yöndedir. Ulusların en büyük kültür değerlerinden biri olan müzik sanatının gelişmesinde ise en önemli kaynak, o ulusun geleneksel müzikleridir. Şüphesiz ki müzik sanatındaki değişim ve gelişim başka kültürlerin ürettiği müzik değerlerinden de etkilenecektir, bu durum müzik sanatının kültürler üstü gücünden kaynaklanmaktadır. Günümüzde ses kayıt sistemleri ve haberleşme sistemlerinin hızla gelişmesiyle bu etkileşim çok daha hızlı ve yoğun yaşanmaktadır.

Bugün çok yoğun yaşanan bu etkileşimin Geleneksel Müziklerimiz içindeki makamsal ezgi yapısını değiştirme süreci önemli bir araştırma konusu olmakla birlikte bu etkileri içinde barındıran Geleneksel Türk Müziği eserlerinin eğitim müziğimize malzeme olarak kazandırılması da önem arz etmektedir. Çünkü bu tür eserler Klasik Batı Müziği temelli eğitim yapan müzik eğitimi kurumlarımızda Geleneksel Müziğimize uzak kalan öğrencilerimizi kendi müziğiyle daha pratik bir yolla buluşturma yöntemi olarak zengin bir müzikal hazine ile birlikte arşivlerimizde durmaktadır.

Bugün elimizde geçmiş üstatlardan bize miras kalan muhteşem bir musiki mevcuttur. Bu musiki mirasını en iyi biçimde değerlendirmek, icra etmek, korumak,

yaşatmak ve gerek bugünün insanlarına gerekse yetişmekte olan genç nesillere tanıtmak ve yaymak en büyük ödevlerimizden biridir. Fakat yalnız bununla yetinemeyiz. Bugünün insanı bugünün sanatkarı olarak, sadece geçmişi tekrarlamakla vazifemizi yerine getiremeyiz. Bize düşen geçmişin mirasından, hız alarak çalışmak, bugünün tecrübelerini, imkanlarını seferber ederek yeni bir birikim meydana getirmek ve devraldığımız mirası bizden sonrakilere çok daha zenginleşmiş olarak bırakabilmektir. Her gün yenilenmeyen gelenek yozlaşmaya, yok olmaya mahkumdur. Zenginlik yeni zenginlikler doğurmadığı taktirde erir biter yok olur.(Tura,1998:31)

Keman eğitimi müziğine geleneksel müziklerimizden malzeme çıkarmayı amaçlayan bu araştırmada Geleneksel Türk Müziği Kemani Bestekarlarının eserlerindeki Batı Müziği Unsurları'nın kullanılma durumları ve bu eserlerin müzik eğitimi çevrelerinde, keman eğitim müziğinde kullanılabilirliğine ilişkin kabul görme durumları incelenmiştir.

Keman, bütün tarihi süreci boyunca birçok müzik türü içinde yer bulmuş, günümüzde ise, dünyada ve ülkemizde müzik eğitimi veren kurumlarda eğitimi sürdürülen önemli bir müzik enstrümanıdır. Klasik Batı Müziği tarihi boyunca, metodolojisi ve edebiyatı, yazılan eserlerin sayısı itibariyle en zengin enstrüman haline gelmiştir. Osmanlı'nın Batılılaşma hareketleri döneminde ülkemize giren Batı Müziği ve Batı Kemanı, Cumhuriyet döneminde açılan bütün müzik eğitimi kurumlarında yer bulmuş ancak metodolojik ve eser dağarı açısından Batıdan alındığı sınırlar içinde kalmış, geleneksel müziğimizden yararlanma konusunda ise yazılmış çok kıymetli fakat az sayıdaki eserle, hem Türk Müziği Keman Okulunu yaratamamış hem de evrensel müziğe kendi ezgisel dünyasını duyuramamıştır.

Müzik öğretmeni yetiştiren eğitim fakültelerinde sürdürülen keman eğitimi de Batı Müziği tekniklerine, “Fransız, Alman, İtalyan” gibi keman okullarının öğretim sistemlerine dayanmaktadır. Bu öğretim sistemleri ile yetişen müzik öğretmenleri sağlam bir tekniğe sahip olmakla birlikte Klasik Batı Müziği icrasında sınırlı bir düzeye ulaşmakta, Geleneksel Türk Müziği icrası konusunda tamamen eksik

kalmakta, dolayısıyla kendi müziğini icra edemediği için bu müziğe ait formlar ve makamsal ezgi yapısı hakkında sınırlı teorik bilgilerle yetinmektedir.

Buradan yola çıkarak, doğru icra edilebilmesi için Batının güçlü teknik metoduna ihtiyaç duyan, aynı zamanda geleneksel müziğimizin makamsal ezgileriyle Batılı unsurları bir arada işleyen, Geleneksel Türk Müziği formları ile yazılmış eserlerin gün ışığına çıkarılması ve keman öğretim programlarında yer almasını sağlamak gerekmektedir. Keman öğretim programına kazandırılabilceği amaçlanan bu eserlerin, öncelikle bestelerini yaratma sürecinde enstrümanlarını kullandıkları varsayımından yola çıktığımız Kemani bestekarların eserlerinden oluşacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda araştırmanın konusunu kapsayan süreçler ve olgulara genel hatlarıyla sırasıyla bölüm içinde yer verilmiştir.

1.1.Türk ve Batı Müziği Etkileşiminin Tarihsel Arka Planı

Geleneksel halk müziğimiz ve geleneksel sanat müziğimiz tarihsel süreç içinde çok farklı coğrafyaların ürettiği müziklerin etkisinde kalmıştır ve bugün o etkileşimin zengin bir hazinesi olarak elimizdedir. Bu etkilenme birbirine yakın kültürler arasında olduğu için çok doğal bir gelişme süreci göstermiştir ancak Türk müziği ile Batı müziği arasındaki etkileşim bu kadar kolay ve doğal bir süreç değildir. Batı müziğinin Türk müziğini etkileme süreci Osmanlı İmparatorluğu döneminde başlamıştır.

Osmanlı ülkesine Batı müziğinin ilk girişi XVII. yüzyılın sonlarından itibaren Batı'nın üstünlüğü ve Kuzey'de Rus devletinin doğuşu ile kendi aleyhine bozulan kuvvetler dengesini düzeltmek için Batıya dönmek zorunda kalan Osmanlı Devlet politikasının bir sonucu olarak gerçekleştirmiştir. Bazı tarihsel kaynaklarda daha önceki dönemlere ait birkaç kanıt bulabilmek mümkün olsa da bunlara dayanarak makamsal ezgilerde kayda değer bir Batı etkilenmesinden söz edilemez. Geniş zaman aralıklarında seyrek olarak karşılaşılan bu olaylar arasında;

Fatih Sultan Mehmet, İstanbul'u aldığıında Galata Latin kiliselerine, çan çalınması dışında müdahale etmemesi sonucunda buralarda hristiyanların ibadetlerini sürdürürken org ve koro müziklerinin devam etmesi,

XVI. Yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman'a, müttefiki Fransa Kral'ı I. Francois'ın bir müzik grubu yollaması,

İstanbul'a zaman zaman organist Othmar Luscinius (1520), flütçü Pierre Gabriel Buffardin (1713), J.S. Bach'ın büyük kardeşi Johan Jacob Bach gibi bazı batılı müzikçilerin gelmesi, ilk akla gelenlerden bazılarıdır. Ancak XVII. ve XVIII. Yüzyıllarda Avrupalı müzikçiler için İstanbul'da kazanç kapısı bulmak hala imkansız olduğundan gelenler ya İstanbul'da fazla kalmamışlar yada başka işlerle meşgul olmuşlardır.(Can,2002: 2)

Osmanlı Devleti'nde Batı karşısında kaybedilen ilk savaşlardan sonra imzalanan Karlofça (1699)ve Pasarofça (1718) anlaşmalarıyla, dış dünyaya karşı tutum değişikliği ve içeride bazı yenilikler yapılması zorunlu hale gelmiştir. Lale devrinden itibaren Osmanlı yöneticilerinin Batı'ya bakış açısındaki değişme, bazı Batı kültür ve sanat unsurlarının saraya girmesini de kolaylaştırmıştır. XVIII. Yüzyıl'dan sonra padişahların çoğu Batı müziğini dinleyip himaye etmeye başlamıştır.(Can,2002:2)

Opera, Osmanlı ileri gelenleri arasında en fazla ilgi uyandıran sanat dallarından biri olmuştur. Batı'ya gönderilen bazı Osmanlı elçileri oralarda gördüklerini, yazmış oldukları sefaretnamelerin operanın sarayda ilgi görmesinde büyük rolü olmuştur.Yirmi Sekiz Çelebi 1720'de, Fransa hakkında daha fazla bilgi edinebilmek, fen ve sanatını araştırmak ve iki devlet arasındaki dostluğu geliştirmek amacıyla *Fevkalede Elçi* payesiyle Paris'e gönderilmesi üzerine yazmış olduğu sefaretnamede, askeri okullar, hastaneler, rasathane, limanlar, karantina yönetimi, hayvanat bahçeleri, park, tiyatro gibi kayda değer bulduğu şeylerin yanında davet edildiği opera hakkında da bilgiler vermiştir.(Can, 2002:3)

Operadan sonra dikkat çeken bir başka olay Batı bando müziğinin Osmanlı Sarayı'na girmesidir. III.Selim devrinde (1789-1808) Nizam-ı Cedid askerlerinin

eğitim ve yürüyüşlerinde Fransız Monseieur Manguel yönetiminde bir boru trampet takımı (1794) kullanılmıştır. II. Mahmut zamanında Yeniçeri teşkilatının kaldırılmasından (1826) sonra Muzika-yı Hümayun kurulmuş ve İtalyan bandosu ustası Giuseppe Donizetti “ Osmanlı İmparatorluğu Muzikalarının Genel Eğitmeni” ünvanıyla İstanbul’a getirilmiştir.

Batı ile gelişen ilişkiler sonucunda bazı Batı çalgıları da Osmanlı ülkesine girmiştir. Saray çevrelerinde ilk olarak görülmeye başlayan Batı çalgıları arasında keman, viyolonsel ve piyano gibi sazlar yer almaktadır.

1.2. Türk Müziğinde Keman

Günümüzde kullanılan modern Avrupa kemanın Osmanlı İmparatorluğu’na girmesinden önce ıklığ, gicek ,ki-yak, kopuz, kemençe gibi etnik yaylı çalgıların Türk müziğinde önemli bir yeri vardı. Bu çalgılar hem görünüş hem de çalınış itibariyle modern kemandan çok farklıydı. Bu çalgıların tamamı dizde ve yayla çalınmaktaydı. (Gazimihal, 1955:18)

Keman batı dillerinde birçok farklı isimle adlandırılmış olup, Fransa’da “violon” denilmiştir. Keman birçok ülkenin geleneksel müziklerinde başta kullanılan halk çalgısı olmuş ve o ülkelerin kendi dillerine özgü isimleriyle anılmıştır. Örneğin Macarca’da “hegedii”, Almanca’da “geige”, Rusca’da “sprinka” gibi. Bizde keman sözcüğü çalgıyı anlatmaktan ziyade yayı anlatmak için kullanılmış olup, yayı andıran her şey “yay, kavis” anlamındadır. Kemençe sözcüğü ise Farsça “keman” ve “çe” kelimelerinden oluşmaktadır. Keman, yay ve kavis anlamında, “çe” ise küçültme edatı olarak kullanıldığına göre kemençe küçük yaylı anlamına gelmektedir. Görüldüğü gibi, hiçbirisi de çalgı olarak kemanı tanımlamıyor. Zaten Anadolu’da yayla çalınan çalgıya “ıklığ”, bu sazın yayına “keman”, çalana da kemancı deniyordu. (Kurtaslan, 2001:1)

Modern Avrupa kemanı Osmanlı’ya gelmeden önce ona en çok benzeyen yaylı çalgı olan “sine keman” kullanılıyordu. Sine keman bir Türk çalgısı olmakla

birlikte Osmanlı'da ilk ne zaman kullanıldığına dair kesin bir bilgi yoktur. C. Fonton'un Türk Müziği ile ilgili kitabında bu çalgıya ilişkin II. Mahmut zamanında yaşamış olan müzisyen Corci yazılıyorsa da sine kemanın daha önceleri Galata meyhanelerinde kullanıldığı bilinmektedir. C.Fonton başka açıklamasında sine kemanın Türk Müziğinde ne denli ustaca kullanıldığını şu sözlerle ifade etmiştir. “Şarkılar bugün bizim kemanımızı kullanabiliyorlar, hatta bazıları kendi zevklerine göre oldukça iyi bile çalıyorlar.” Osmanlı Sarayının kahraman müzisyeni olan, bütün çalgıları çalabilen, halkın tabiri ile en nankör bir madde, en az ahenkdar bir cisim bile sada verir hale gelen harika Rum Corci “violin d’amour (sine keman)” dan çıkan müessirliği ile meşhur olmuştur. (Kurtaslan, 2001:1-2)

Corci'nin ölümünden sonra da sine keman itibar görmeye devam etti üstatlar kazandı. 1781-1786 yılları arasında İstanbul'da yaşamış olan Avrupalı gezgin rahip Todorini “Lettaruruta Turchesca” (Türk Literatürü) isimli üç ciltlik kitabının birinci cildini Türk müziğine ayırmıştır. Todorini bu kitabında aynı yüzyılın sonlarında Türkler arasında hem Avrupa violonun aynısı olan kemanının hem de Avrupa'daki violon d'amoura tıpatıp benzeyen sine kemanın kullanıldığını açıkça belirtmektedir. (Aksoy,1994:116)

Modern keman Türk Müziğinin çok önemli bir sazı haline gelmiş tekkelerde dahi yerini almıştı. Saraydaki icra heyetlerinde kemanların sayısı gün geçtikçe artmaya başlamıştı. İstanbul'un değişik yerlerinde konser salonları gibi kahvehaneler vardı, bu kahvehanelerde haftanın belli günlerinde Memduh Efendi, Kemeñeci Vasilaki gibi tanınmış usta keman icracıları konserler veriyorlardı. Bu kahvehaneler şiir ve müzik dinlemek isteyenlerin sıkça ziyaret ettikleri yerlerdi.(Kurtaslan,2001:1,2)

1.3. Geleneksel Türk Müziğinde Keman Eğitimi

Geçmişte uygulanan Osmanlı müziği eğitimindeki temel kural olan meşk sistemi, çok sayıda müzisyen kuşağını birbirine bağlayan eğitim- öğretim zincirinin ve aktarım yönteminin esas malzemesi, hatta birleştirici ögesi idi. Gerek Enderun'da ve

gerekse halk arasında tüm sistem, meşk esası üzerine oturtulup, bu temel alınarak yürütülmüştür. Öyle ki bu durum günümüzden seksen yıl öncesine kadar vazgeçilmez bir şekilde devam ettirilmiştir.

Meşk eğitim sisteminin doğasına baktığımızda yöntemin sadece salt bir eğitim yolu olmadığını, aynı zamanda geleneksel usta çırak ilişkisinin tutarlı bir şekilde uygulaması olduğunu da görürüz. Bu şekilde kuşaklar arası ilişkide icap eden doğru alana oturtuluyordu. Aslında meşk kelimesinin Hat sanatından müzik eğitimine bir terim olarak geçtiği bilinmektedir. Hattat hoca kendi karalama ve eserlerini öğrencisine verir ve talebesinin bu karalama yada taklit ederek gelişmesinin gerektiğini söylerdi. Tabii bu kemikleşmiş sistem müzik hayatında da vücut bulmuş ve hatta Osmanlı günlük dilinde meşk edilen yer anlamında *meşkhane* kelimesinin bir zaman sonra sadece müzik meşk edilen yer ifadesini karşılmasına kadar varmıştır.

Türk Müziğinde eğitim bütünüyle “Meşk” adı verilen bir öğrenime dayanırdı. Öğrencilerin, ses ve saz eseri dağarcığı edinmeleri hep meşk etmekle gerçekleşirdi. Genelde saz meşkinin, sözlü eser meşkinden daha zor, uzun ve sabır isteyen bir süreç olduğu kabul edilir. Çalgı öğrencilerinin, öncelikle sazlarını yenmeleri gerekirdi. Diğer bir deyişle çalgılarına özgü bütün becerileri kazanmaları zorunlu görülürdü. Bu zorunluluk; çalgıların icralarında mükemmelliğe ulaşmanın doğal bir amaç olmasını gerektirirdi.

Öğrenci, bir çalgıyı öğrenmeye eğer varsa hocasının seçtiği bir saz eserini meşk etmekle başlardı. Bu eserlerin çalgı eğitimine başlamak amacıyla seçilmeleri onların zorluk, kolaylık dereceleri ile kesinlikle ilgili değildi. Bu eserlerin, sadece tanınan, bilinen, sıkça icra edilen ve sevilen eserler olmasına gayret gösterilirdi. Çalgı eğitiminde tekniğin gelişmesinden ziyade repertuarın zenginleşmesine önem verilmekteydi. (Barut,1995:1)

Tabii saz müziğinin, sözlü eşgiderine oranla bu kadar geri kalmasının bizce, meşk yöntemiyle saz eğitiminin ses eğitiminden çok daha zor olması ve bu sebeple çok az tercih edilir kılınmasıdır. Çünkü vücuda doğal olmayan bir işlev yükleyen

icracılığının öğretiminde belirli bir metodun olmaması, teorik eğitimin benimsenmemesi ve “kolayına geldiği gibi çal” ilkesinin öğretmen tarafından uygulanması bu tercihlerin yönünü belirlemiştir. Halbuki eğitmenin kolayına geldiği gibi çal demek yerine kolay çalma yöntemlerini öğretmesi gerekirdi. O dönemde ve hatta günümüzde dahi, geleneksel müziğimizi öğreten ve bunun yanında, potansiyel ve evrensel anlamda, eskilerin deyimiyle; sazını yenmiş bir sazende yetiştirecek Türk Keman Metodu’nun varlığından söz edemeyiz.(Şensoy,1999 :3-6)

1.4. Batı Müziği Kemanı’nın Türk Müzik Eğitimi’ne Girişi

Osmanlı Türkiye’sinin müzik yaşamında, çağın bir gereği olarak geleneksel tek sesli Türk Sanat ve Halk müzikleriyle yetinmeyip bunların yanı sıra çoksesliliğin de devletçe benimsenip saray ile ordudan başlayarak ülkeye yerleştirilmeye çalışılması ve bu doğrultuda sınırlıda olsa çok önemli başarılar elde edilmesi, imparatorluk döneminin son yüzyılını kapsamaktadır. Bu dönemde kurulan Muzika-i Hümayun’un (padişahın müzik topluluğu) kuruluşunun ilk yıllarındaki işlevi, saray ve ordu bandolarına çalıcı yetiştirmek ve saray bandosu olarak görev yapmaktır. Daha sonra G. Donizetti’nin çabalarıyla Avrupa’dan çalgı ve çalgı öğretmenleri getirilerek 1846 yılında Muzika-i Hümayun yaylı sazlar bölümü açıldı. Kısa bir süre sonra yetişen öğrencilerden bir orkestra kuruldu. A. Mariani ve L.Artidi bu orkestraya şef olarak gelen usta kemancılar arasında yer almaktadırlar. Dışarıdan gelen hocalar, gönderilen öğrenciler, Batılı anlamda Türk keman okulunun başlangıcı sayılabilecek bu çalışmalar zaman içinde sonuç verecek Türk kemancıları gerek ülkemizde gerekse yurt dışında önemli başarılar kazanacaktır.

Cumhuriyetin ilanı ile yeni kültür politikaları kapsamında hızla kurumsallaşmaya gidilmiştir. 1917’de kurulan ve halka açık öğrenim kurumu olan Darüelhan İstanbul’da Batı Müziği bölümü ile yeniden açılmış, 1924’de Ankara’da ortaöğretim için müzik öğretmeni yetiştirilmek üzere Musiki Muallim Mektebi hizmete girmiştir. 1936 yılında bu okul konservatuara dönüştürülmüş 1937’ de Gazi Eğitim Enstitüsü’ne bağlanmıştır. Muzika-i Hümayun ise 27 Nisan 1924’de İstanbul’dan

Ankara'ya getirilerek bugünkü adı Cumhurbaşkanlığı olan “Riyaset'i Cumhuriyet Musiki Heyeti” adını almıştır.

1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasıyla ve 1937-1938 Musiki Muallim Mektebi'nin Gazi Terbiye Enstitüsü'ne nakledilmesiyle ülkemizdeki keman eğitimi akademik bir boyut kazanmıştır. Ancak; “keman eğitimi Türkiye’de uzun yıllar hemen hemen tüm boyutlarıyla dışa bağımlı bir biçimde uygulanmıştır. Öyle dönemler olmuştur ki, keman eğitiminin öğrenci dışındaki tüm öğeleri dışarıdan alınmış ya da sağlanmış. Uzun yıllar süren bu dışa bağımlılık kitap konusunu olumsuz yönde etkilemiştir.” (Uçan,1980:47)

Adı geçen yeni müzik kurumlarının hepsinde, tamamıyla Batı Müziğinin kendisinin eğitimi ve icrası yapılmaktaydı. Bu sebeple Türk keman okulunun gelişmesi gibi bir kavram yerine, Batı keman okullarının Türk Müzik Kültürü’ne ithal edilmesinden söz edilebilir ancak.

Türk Müziği ezgilerinin gerek çağdaş tekniklerle işlenip dünyaya tanıtılması, gerekse Türk okul müziğinin etkinliğini arttırmak ve böylece keman eğitimi daha verimli, daha dinamik ve sağlıklı zeminlere oturtmak amacıyla bugüne kadar ciddi çalışmalar yapılmış, önemli adımlar atılmıştır. Birçok müzik eğitimcimiz ve bestecimiz Türk Müziği motiflerinden yararlanarak akademik boyutlarda çeşitli eser ve metotlar yazmışlardır.

Bu düşünce doğrultusunda Türkiye’de çağdaş keman eğitimi alanında yapılan ilk çalışmalar Ali Uçan ve Edip Günay’ın 1974-1977 birlikte çalışarak hazırladıkları “Mektupla Yüksek Öğretim Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü” keman ders kitapları ve yine 1980 yılında beraber hazırladıkları “Çevreden Evrene Keman Eğitimi” kitapları ile Ali Uçan’ın 2001 yılında hazırlamış olduğu “Keman Eğitimi İçin Özgün Parçalar” kitabıdır. (Akpınar,2001:7-8)

1.5. Geleneksel Türk Sanat Müziği Ezgilerinde Görülen Başlıca Batılı Unsurlar

Osmanlı sarayında Fasl-ı Cedid’de Batı müziğindeki majör ve minör tonlara yakın makamlardaki peşrevler, saz semaileri, şarkılar, köçekçeler ve oyun havaları icra edilmiştir. Batı müziğinin sarayda benimsenmeye başladığı yıllarda sultanın huzurunda icra edilen küme fasıllarında Hamamizade İsmail Efendi, Dellalzade İsmail Efendi, Şakir Ağa, Çilingirzade Ahmet Ağa, Kömürcüzade Hafız Mehmet Efendi, Basmacı Abdi Efendi, Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Sait Efendi, Rıza Efendi, Kemani Ali Ağa, Mustafa Ağa, Numan Ağa, Zeki Mehmet Ağa, Keçi Arif Ağa, Necip Ağa gibi Klasik Türk Musıkisi’nin önemli isimleri yer almaktaydı. Bu müzikçiler bir taraftan kendi faaliyetlerini sürdürürken diğer taraftan sarayda icra edilen Batı müziğini de izleme fırsatı buluyorlardı. Bunlar arasında yer alan İsmail Dede (1777-1845), Muzıka-i Humayun şeflerinden Donizetti ve Guatelli’den öğrendiği birtakım Batı Musıkisi unsurlarına yer verdiği *Kar-ı Nev*, *Yine Neş’e-i Muhabbet*, *Ey Büt’i Nev Eda* ve *Yine Bir Gülnihal* gibi eserler de bestelemiştir. Bu dönemde yazılmış makamlardan bahseden bazı kurumsal çalışmalarda da Batı tesirlerini görmek mümkündür. II. Mahmut zamanında Enderun’a alınmış, I. Abdülmecit zamanında musahiblik ve serhanendelik, Sultan Abdülaziz döneminde müezzinbaşılık görevlerinde bulunmuş olan Haşim Bey tarafından yazılan *Mecmua-i Haşim*’de (1865)tarif edilen doksana yakın makamdan her biri için Batı Müziği tonlarından bir karşılık verilmiştir. Ancak Haşim Bey’in yaptığı bu kıyaslamalar hatalarla doludur.(Can,Yahya,2002:4)

Daha sonraki dönemlerde eserlerinde bir takım Batılı unsurlara yer veren besteciler arasında Tanburi Cemil Bey (1871-1916), Nevres Bey (1873-1937), Sedat Öztoprak (1890-1942), Refik Talat Alpman(1894-1947), Aleko Bacanos(1888-1950), Hüseyin Sadattin Arel (1880-1955), Şerif Muhiddin Targan (1892-1962), Refik Fersan (1893-1965), Hayri Yenigün (1893-1979), Münir Nurettin Selçuk (1900-1981), Reşat Aysu (1910-1999), Çinuçen Tanrıkorur (1938-2000), Aleaddin Yavaşca (1927-) ve Mutlu Torun (1942-) gibi önemli isimler dikkat çekmektedir. (Can,Yahya,2002:5)

Geleneksel Türk Sanat Müziği ezgilerinde görülen Batı etkilerini birkaç grupta ele alarak incelemek mümkündür. Araştırma kapsamında bestekarların eserlerinde kullanma durumlarını analize tabi tutulan Batı müziğine ait unsurların çeşitli kaynaklardan alınmış tanımları ve bu unsurlara ilişkin örnekler şöyledir.

1.5.1. Çoksesli unsurlar (Çiftsesler, akor ve arpejler)

Çiftses : Çift: İki tane. İkiye bölünebilir. Batı dillerinde *double*. Çiftses ise iki farklı sesin aynı anda seslendirilmesi. Telli ve yaylı çalgılarda iki telde birden yapılan seslendirme. Fransızca'da *doubles cordes*, Almanca *doppelgriff*.

Şekil 1. Bach Mi Majör Partita Loure Bölümünden Bir Kesit



Yukarıdaki şekilde çiftsesin Batı müziğinde kullanımına ilişkin en çarpıcı örneklerinden birine yer verilmiştir. J.S. Bach özellikle solo keman için bestelediği partita ve sonatlarında kemanda icrası oldukça zor çiftsesleri yoğun bir şekilde kullanmıştır.

Akor : Aynı anda duyulan ya da duyurma işlevinde olan üç yada daha fazla sesin birleşimi. Dilimize Fransızca'dan giren bir armoni terimidir. Latince ad=yönelik, cor=yürek. İtalyanca *accordare*, Fransızca *accord*, İngilizce *chord*, Almanca *akkord*. Türkçe karşılık olarak “uygu” önerilmiş, bu terim büyük ölçüde benimsenmiştir.

Tonal sistemin temel akorları, majör ve minör akorlar ve onların çevrimleridir. Armonide akorlar, notaların üçlü aralıklarla üst üste konması ile oluşur. Akorun sesleri notada dikey olarak yazılır.

Şekil 2. Bach Re Minör Partita Ciaccona Bölümünden Bir Kesit



Yukarıdaki şekilde akorların Batı müziğinde kullanımına ilişkin en çarpıcı örneklerinden birine yer verilmiştir. J.S. Bach özellikle solo keman için bestelediği partita ve sonatlarında kemanda icrası oldukça zor olan akorları yoğun bir şekilde kullanmıştır.

Armoni biliminin temeli, kök durumundaki üçlü-beşli akorlardır. Bu akorlar üç sestten oluşur. Kalın sese kök, ortadaki sese üçlü, ince sese beşli denir. Beşli aralık içindeki akorların nitelikleri farklıdır: Majör beşli akor, minör beşli akor, artık beşli akor, eksik beşli akor. Kök durumunda beşli akorlar, majör yada minör bir dizinin bütün dereceleri üzerine kurulabilir.

Bir dizinin temel dereceleri üzerine kurulmuş akorlara “temel akorlar” denir. Bunlar, I, IV. ve V. Derecelerin akorlarıdır. Armonide temel işlevi bu akorlar yerine getirir. Öteki akorlar genelde destekleyicidir, ikincildir. Beşli bir akorun üstüne bir üçlü daha eklenirse “yedili akor” elde edilmiş olur. Yedili akorlarda dizinin her derecesi üzerine kurulabilir. Bu akorun yedili şeklinde kullanılması, onun işlevini değiştirmez.

19. Yüzyılın sonlarında dokuzlu ve onbirli akorlar kullanılmış, böylece tonal armoninin temel yaklaşımı dışına çıkmıştır. 20. Yüzyılın tonal sisteme dayanmayan eserlerinde, uyumlu ve uyumsuz akor gibi kavramlar söz konusu değildir. (Say, 2002, s.18)

Arpej: Kırılarak seslendirilen akor. İtalyanca arpa sözcüğünden gelir: Bir akorun seslerini arp çalar gibi birbiri ardı sıra hızla seslendirme. Akorun başına tırtıllı bir çizgi konarak belirtilir. İtalyanca ve İngilizce *arpeggio*, Fransızca *arpege*, İspanyolca *arpejo*. Nota yazımındaki örnekleri şöyledir;

Şekil 3. Corelli Re Minör Sonat'ından Bir Kesit



Yukarıdaki şekilde arpejin keman müziğinde kullanımına ilişkin örnek bir eser bölümü görülmektedir. Batı Müziği eserlerinin tamamına yakınında görülebilecek olan bu gösterişli müzikal unsur, yüksek tempolu eserlerde icrası oldukça zor ve teknik beceri gerektiren hallerde karşımıza çıkmaktadır.

1.5.2. Tonal müzik karakteri taşıyan ezgisel öğeler (Hızlı pasajlar, Kromatik , kısa ezgiler içerisinde büyük aralıklar, sekme kullanarak geniş ses alanlarının kat edilmesi)

Aralık:İki perde arasındaki ölçülebilir uzaklık. Latince Interval, Almanca Intrvall, Fransızca intervalle, İtalyanca intervallo, İngilizce interval, İspanyolca intervalo.

Aralıklar sesler arasındaki yükseklik farkını belirler ve derecelerin sayısına göre adlandırılır. Kalın sestten başlayıp ince sese doğru ölçülen aralıklara “çıkıcı aralık”, ince sestten başlayıp kalın sese doğru ölçülenlere “inici aralık” denir. Bir oktav içinde bulunan aralıklar “basit aralık”, bir oktavdan daha uzak olan aralıklar “birleşik aralık” adını alır.

Aralıkların sayısal olarak belirlenmesi yeterli değildir. Aynı dereceye sahip olan aralıklar eşit olmayabilir. Aralıkların nitelikleri şu terimlerle belirtilir: tam aralık, büyük aralık, küçük aralık, artık aralık, eksik aralık.

Bir sekizliden daha büyük olan aralıkların adları, sayıların sırasını izleyerek büyür. Sekizliden bir büyük aralık, “bir sekizli+bir ikili” ye eşit olan dokuzludur.

Şekil 4. Corelli’nin Fa Majör Sonat’ından Bir Kesit (No 10 Op.5)

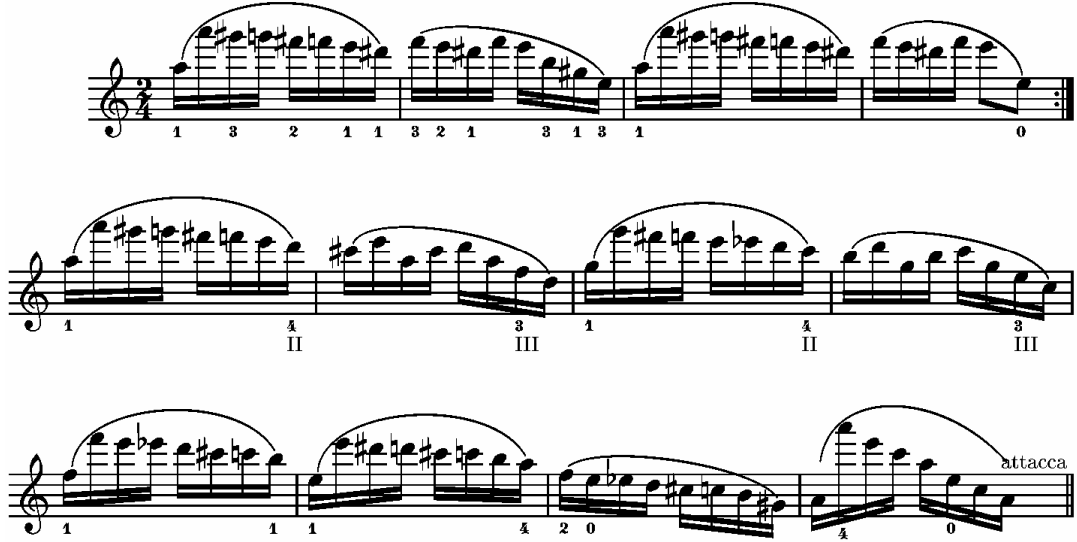


Yukarıdaki şekilde büyük aralıkların keman müziğinde kullanımına ilişkin örnek bir eser bölümü görülmektedir. Keman icrasında tel atlamalarına sebep olan büyük aralıklar hem sağ el, hem de sol el teknikleri açısından icrası zor ve üstün teknik kapasite gerektiren Batılı müzikal unsurlardandır.

Kromatik: Oniki perdeli dizide, yarım perdeler sırasıyla çıkararak yada inerek ilerleyiş. Yunanca chroma=renk. Fransızca chromatique, Almanca Chromatik, İtalyanca cromatico. Türkçe’de alaca önerilmiştir. Antik Yunan müzik teorisinde üç cins dizi vardı: Diatonik, anarmonik, kromatik.

Şekil 5. Paganini Kapris No:24 IV. Varyasyon

VAR 4



Yukarıdaki şekilde kromatik dizinin kullanımına ilişkin örnek bir eser bölümü görülmektedir. Özellikle eserlerin geçit ve köprü bölümlerinde sıkça kullanıldığı gözlenen kromatik pasajlar armonik yapı içinde farklı duyuş özelliği sebebiyle bir eser içinde başlıca bir bölümün karakteristiğini oluşturacak biçimde de yer alabilir. Paganini'nin bir eser bölümünden alınan örnekte de bu durum açıkça görülmektedir. Kemanda icrası zor ve uzun teknik çalışmalar gerektiren bir Batı Müziği unsurudur.

Kromatik dizi yazıya geçirilirken alışılmış yöntem, çıkışta diyezleri, inişte bemolleri kullanmaktadır. Kompozisyonda kromatik diziyi kullanmak ise kromatizm diye adlandırılmaktadır. Diatonik cinse dayanan ortaçağ kilise müziği, kromatik cinsi tanımıyordu. 16. Yüzyıla gelindiğinde uygulaması yapılmaya başlayan kromatik dizi, bu dönemde çalgı müziğinin gelişmesi ve Rönesans hümanizminin Antik Yunan kültürüne ilgi sonucunda yazılan eserlerde canlılık göstermiştir. Kromatik diziden bilinçle yararlanan ilk bestecilerin başında Don Carlo Gesualdo (1560-1613) gelir.

Uluslar arası sanat müziğinde yaklaşık tarihlerle 17. Yüzyıldan 19. Yüzyıl sonlarına kadar kullanılan diatonik diziyeye dayalı tonal armoninin aşılması yolunda kromatizme yönelmenin köklü ve bilinçli örneği ilkin Richard Wagner'in "Tristan ve Isolde" operasının müziğinde görülür. (Say, 2002:313)

Pasaj (Pasage (Fr)): “Geçit”. Birçok eserde yer alan , seslendirilmesi ustalık gerektiren, gösterişli parlak geçit. (Say, 2002:417)

Bir müzik yapıtının gösterişli bölümü yada bir parçası. Genellikle müzik yapıtlarının en karakteristik bölümlerini tanımlamak için kullanılır.(Sözer, 1996:540)

Şekil 6. Beethoven’ın Re Majör Sonat’ından Bir Kesit (No:1 Op.12 No:1)



Yukarıdaki şekilde hızlı pasajların keman müziğinde kullanımına ilişkin örnek bir eser bölümü görülmektedir. Bütün Batı Müziği formları içerisinde icrası üstün teknik beceriler isteyen hızlı pasajlar, keman eserlerindeki icrası açısından aynı durumu içermektedir.

1.5.3. Kreşendo, dekreşendo, piyano, forte, trill, tremolo, stakkato (Gürlük, süsleme ve ifade unsurları, müzikal dinamikler)

Dinamik: Seslendirme sanatında seslerin gürlük derecelerini belirten ayırtıların (nüansların) bir bütün olarak müzikal devinim için kullanılan terim. Yunanca dynamis=güç, kuvvet. Yorum kavrayışı açısından sesin gürlük derecelerinin belirlenmesi görecelidir. Müzikal açıdan en hafifinden en şiddetlisine kadar ses gürlüğü, bu konuda yol gösterici olan terimlerle kesin biçimde belirlenemez. Gürlük derecelerini işaretleyen (pp) ile (ff) arasında sonsuz sayıda ince

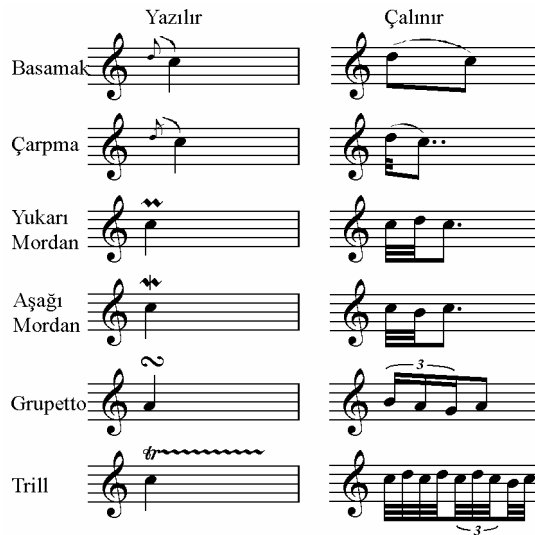
fark vardır. Önemli olan, notada gösterilen ayıtı ile müzikal duyarlılığın arasında uyarıcı bağlar kurmaktır. Bu bağlantıyı çalgı müziğinde bilinçle uygulayan ilk müzikal hareket, 18. Yüzyılın ortalarındaki Mannheim okuludur.

Süsleme: Bazı sanat dallarında olduğu gibi müzikte de dekoratif amaçlarla ana ezgiye eklenen öğelere verilen ad. Süslemenin en doğal biçimleri, geleneksel halk şarkıları söyleyen saz şairlerinde görülür. Onların bu alandaki katkıları, doğaçlama benzeri bir yoldan geçer.

Uluslararası sanat müziğinde çeşitli süsleme figürleri bilinçli biçimde kullanılmaktadır ve onlar müzik yazısında kurallaşmış şekliyle ayrıntılı biçimde gösterilir. Süslemeler arasında en sık kullanılan figürler, basamak ya da abantı (appoggiatura), çarpma (acci-accatura), yukarı aşağı mordan (mordent), grupetto, tremolo ve tril'dir.

Süsleme işaretleri, müzik yazısında kısaltılmış yazımıyla belirtilir. Ne şekilde seslendirileceği nota üzerinde gösterilmez, müzikçinin onları bildiği varsayılır.

Şekil 7. Batı Müziğinde Kullanılan Süslemeler



Yukarıdaki şekilde Batı müziğinde kullanılan süslemelerin nota üzerindeki yazım ve icra anındaki seslendiriliş biçimleri görülmektedir. Geleneksel Türk Müziğinde çok daha sık kullanılan süsleme sanatının nota üzerinde gösterilmesi gibi bir durum

söz konusu değildir. Ancak araştırma içinde incelenen kemani bestekarların eserlerinde kısmen de olsa nota yazısı üzerinde süslemeler ve gürlük ifadelerine yer verdikleri görülmektedir.

Araştırma içerisinde kullanılan “Dinamik” kelimesi gürlük, süsleme ve ifade unsurlarının tamamını kapsamaktadır.

1.5.4. Geleneksel Türk Sanat Müziği Kemani Bestekarları

Bu bölümde araştırmaya konu olup örnekleme seçilen dokuz bestekarın araştırmanın temel konusu olan Türk ve Batı Müzikleri etkileşimlerinin eserlerinde; “Nasıl bir yaşam ve birikim sonucunda yer bulduğu yada bulmadığı?” sorusundan hareketle biyografilerine yer verilmiştir

1.5.4.1. Mehmet Reşat AYSU

Altı çocuklu bir ailenin beşinci çocuğu olarak 1910 yılında Tekirdağ’da doğdu. Reşat Aysu, fertlerinin tamamı müzisyen olan bir aileden gelmektedir. Tekirdağ belediyesinde memuriyetinin yanı sıra klarnet çalan ve belediye bandosunun şefliğini yapan babasının yanı sıra, büyük ağabeyi trombon, ortancası klarnet, küçüğü bateri ve basso, ablası ud, kız kardeşi de hem keman hem ud çalarmış.

Aysu, Darüşşafaka Lisesinde okurken nota ve keman çalmayı kendi kendine öğrenmiştir. Bunu şöyle anlatmaktadır;

“Notayı Darüşşafaka’da iken, Bimen Şen’in “Çamlar altında uzattı dest-i nazın bir peri” güfteli saba şarkısını birçok kereler, tek başıma tekrar ederek öğrenmiştim. Kemanı da kimseden ders almadan öğrendim.”

Dokuz yaşında bestekarlığa başlayan Aysu'nun ilk bestesi Rahatülverah makamlı ve güftesi filozof şair Rıza Tevfik Bölükbaşına ait “Ağla Sevdiceğim Gül Ruhlarından Jaleler Dökülsün Nevbahar Oldu” dur.

1931 yılında bu okuldan mezun olarak Ankara’da açılan Ziraat Fakültesine girmek üzere Ankara Gazi Orman Çiftliği’nde on ay süren stajını tamamlamıştır. Aysu kendi kaleme aldığı otobiyografisinde, Ankara Gazi Orman Çiftliğinde faaliyet gösteren Macar Zigan Orkestrasından Çiganvari keman çalmak gibi birçok şey öğrendiğini belirtmektedir.

1932 yılında başlayıp 1937 yılında sona eren fakülte yıllarında müziğe kemani, sesi ve orkestrasıyla büyük katkılarda bulunmuştur. Fakültede on üç kişilik bir tango orkestrası kurmuş, bu orkestra ile birçok konserler vermiş ve harçlığını temin etmiştir. Yalnızca Türk Musikisi sınırları içinde kalmak istemediğinden yabancı keman virtüözlerinin plaklarını dinlemek ve metotlarını çalışmak sureti ile Batı tekniği ile keman çalmaya başlamıştır. Ayrıca hiç kimseden ders almadan, bu müziğin armoni, kontrpuan gibi teknik yönlerini orkestra için eserler besteleyecek düzeyde öğrenmiştir.

Reşat Aysu, hem Türk Hem Batı Musikisinin çeşitli formlarında eserler vermiş büyük bir bestekardır. Çok parlak ve yüksek kalitede eserler vermesinde güçlü bestecilik yeteneğinin yanı sıra çok iyi nota bilmesi ve ilk kez dinlediği bir eseri hiçbir saza ihtiyaç göstermeksizin notaya alabilmesinin büyük katkısı vardır. Reşat Aysu’nun en önemli eserleri, hiç şüphesiz bestelediği saz seMAILeri ve peşrevlerdir. Bu eserlerin tümü Türk Musikisi usulleri ile bestelenmiştir. Fakat melodiler alışılmışların dışındadır ve bestekarın, uzun yıllar üzerinde çalıştığı Türk ve Batı Musikilerinin bir sentezidir. Reşat Aysu’nun eserlerinin ilk icracısı Erol Sayan’ın deyimi ile bu eserler çağımızın çok ilerisindedir. Gerek bilinen melodilerden bir tek motif bile taşımamaları, gerekse özellikle dördüncü hanelerinde bestekarın tavrını tam olarak aksettiren saz seMAILeri, Türk Musikisinde ait oldukları makamlardan bestelenmişlerin içerisinde en kıymetlileridir.

1947 yılında İzmir’de Madam Amati yönetiminde kurulan senfoni orkestrasında I. ve II. Keman olarak çalışmış, Beethoven, Mozart, Lizst ve Boccherini bestecilerin eserlerinden derlenen konserler vermiştir.

Aysu’nun kendine özgü;geniş yapılı melodiler, hızlı icra edilmesi gereken motifler, özellikle dördüncü hanelerde, Türk Müziği mensuplarınca ilk kez bu eserlerde rastlanan güç fakat güzel varyasyonlar eserlerinin genel karakterini belirlemektedir. Aysu’nun diğer bir özelliği de Türk Müziğinin genel ve geleneksel yapısının korunması ile birlikte bunun geliştirilmesinin de gerekli olduğunu düşünmesidir.

İlki 1943 yılında bestelenen 24 Saz Semaisi, 44 Saz Eseri, 100’e yakın Tango, Fox-Trot, Lied ve 238’i yayımlanmış 380 beste eserlerinin büyük bir bölümünü oluşturmaktadır.

Mehmet Reşat Aysu 1999 yılının 14 Ekim sabahı müzik dünyamıza büyük bir kültürel miras bırakarak aramızdan ayrılmıştır.(Helvacı, 2000:3-4-5-6)

1.5.4.2. Haydar TATLIYAY

Haydar Tatlıyay 1890 yılında Yunanistan’ın Serez ilçesinde dünyaya geldi. Haydar’ın babası o günlerin sayılı klarnetçilerinden Mehmet Efendi ve annesi ise güzel keman çalışı ile çevresinde ün yapan Ayşe Hanımdır.

İki sanatkardan dünyaya gelen bu çocuk daha iki buçuk yaşındayken eline geçirdiği tahta oyuncakları birbirlerine sürterek annesini taklit etmeğe çalışır onun bu tutumu annesinin gözünden kaçmaz oyuncak bir keman alır. Amma, seneler geçince o annesinin kemanına rahat vermez olur. Annesi çocuğunun tutkusuna eğilir ve ders vermeye başlar. (Udi Hasan Dramalı) Amcasının torunudur, oda ud dersi almaya başlar. Bunlar iki arkadaş ve akraba o günlerin törelerine uyarak kahvelerde, düğünlerde birlikte saz çalarak para kazanmaya başlarlar. (Kalaycıoğlu,1978:40)

Bir ara musikiyi bırakmış, Çanakkale'ye geldikten sonra bir kahvecinin yanına girmiş duvarda asılı duran bir kemanı görmüş, tekrar keman çalmaya başlamıştır. İzmir'de bulunduğu yıllarda özellikle havı Tetik'ten yararlanarak piyasanın iyi kemanileri arasına girdi. Askerlik hizmetinden sonra Mısır'a gitti. Çok maceralı bir hayat süren Tatlıyay bir çok evlilikten sonra 1948 yılında Makbule hanımla evlendi. 1963 yılında İstanbul'da öldü ve Zincirlikuyu Asri Mezarlığında toprağa verildi. Eserlerini ve hayat hikayesini bir araya toplayan Makbule Tatlıyay bunları 1965 yılında bastırdı.

Haydar Tatlıyay pratik yoldan yetişen, sazına hakim ve üstün bir müzikalite ile çalan bir sanatkardı. Mesud Cemil, “Bu adama dikkat ediniz! Bu sıradan bir adam değil, bir virtüozdur” derdi. Bestekarlıkla da uğraşmış, ilk olarak “Niçin GördümSeni” sözleriyle başlayan rast makamındaki kantoyu bestelemişti. Pek çok oyun havası, saz eseri ve bazı güzel şarkıları vardır.(Özalp N.,2000: 259-260)

1.5.4.3. Sadi IŞILAY

Bestekar Sadi Işılay 1899 yılında İstanbul Laleli'de dünyaya gelmiştir. Babası “Laleli Baba” türbesinin karşısında devrin meşhur kıraathanesini tutar ve kıraathanenin büyük bir kısmını da “Lütuf Paşalılar” ismi altında hususi bir musiki teşekkülü halinde kullanırdı. Bu topluluğa, Udi Şekerci Cemil, Darülaceze muhasebecisi Hafız İsmail, Kemani Tatyos, Şevki Bey, Kanuni Şemsi Bey ve bu çapta musiki üstatları gelirler ve meşk ederlerken, üstat Sadi Işılay'da 7-8 yaşlarında bir çocuk olarak onların aralarına karışır ve bu büyük sanatkarları hayran hayran dinler sonsuz bir zevk duyardı. Sadi Işılay'ın musikiye olan merakını onlar keşfetmiş olacaklar ki, kendisine bir keman hediye etmekle teşvik vazifelerini yapmış oldular.

Üstat on iki yaşına gelince Muallim İsmail Hakkı Bey'in Koska'daki “Musiki-i Osmani” cemiyetine devama başladı. Buradaki sanatkarlar arasındaki bu ufak çocuğun gösterdiği muvaffakiyet büyük bir alaka topladı.

Musiki tahsili ile beraber, “Gülşen’i Maarif Mektebi” ve “Vefa” idadisinde tahsilni ikmale çalışan Sadi Işılai’ı, Aksaray yangını ve Birinci Cihan Harbi, Kadıköy’e taşınmak mecburiyetinde bırakmış ve bu hadiseler kendisine, Şehzade Ziyaeddin Efendi ‘nin köşkünde haftada üç gün yapılmakta olan musiki çalışmalarına devam etmek fırsatını vermiştir. Büyük sanatkar ,Tanburi Cemil Bey’den tavır ve musiki ifadesi dersleri almış, Hoca Ziya Bey ile on sekiz fasıl öğrenmiştir.

Bir yandan, yurdun her yerinde verdiği konserlerle halk arasında haklı bir şöhret kazanan sanatkar, Büyük Zafer’den sonra dört sene boyunca İzmir’de bazı okullarda musiki öğretmenliğinde bulunmuş, bundan sonra üç sene Fransa’da kalarak plaklara Türk Musikisi eserleri doldurmuş, şort filimler çevirmiş ve bu filimlerden birçoğu da Amerika’ya gönderilmiştir.

Üstat, Fransa’ya birlikte gittiği Deniz kızı Eftelya ve Hafız Sadettin Kaynak ile birçok konserler vermiş ve bu konserlerle musikimizi elinden geldiği kadar orada da tanıtmaya çalışmıştır. Fransa’dan dönüşte Reşat Erer’den boşalan Konservatuar İcra Heyeti ve İlmi Kurul üyeliği görevlerinde on yedi sene bulunmuştur. (Kalaycıoğlu R.,1978: 1)

Işılai, keman sanatkarı olarak yıllarca aranan sevilen bir kimse oldu. Temiz yay tekniği, sağlam baskıları, iyi bir refakatçi oluşu ile haklı bir ün kazanmıştı. Taksimleri biraz monoton olmakla birlikte eski icra geleneğini devam ettiren, Türk Musikisi’nde keman icrasını iyi bilen bir sanatkardı. O dönemin tanınmış ses sanatkarlarının çoğunun okumuş olduğu plaklara çalmıştır.

Bestekarlığa 1928’de segah makamındaki “Ruhunda ölen nağmede sevdâ sesi var mı?” güfteli şarkısını besteleyerek başladı. Bir gazete röportajında eserlerinin sayısının altmışı geçtiğini söylemiş söylemiş olmasına rağmen bilinen eserleri bir peşrev iki saz semaisi, iki methal, iki sirto, bir oyun havası otuz şarkıdan ibarettir. Taksim ve oyun havaları plağı yapmış,film müziği bestelemiştir. .(Özalp N.,2000: 239-240)

1.5.4.4. Cevdet ÇAĞLA

Ahmet Cevdet Çağla 1900 yılında İstanbul Acıbadem’de doğdu. Babası “Tophane İmalatı Harbiye Mektepleri” müdürü, topçu yarbayı, ressam ve musikişinas Eşref beydir. Eşref Bey keman, annesi Nazime Hanım piyano, kız kardeşleri ud çalardı. Bu musikişinas aile, özellikle Eşref Bey oğlunun da sanatla ilgilenmesini istiyordu. Bu sebeple daha yedi yaşında iken o dönemin Batı Musikisi kemancılarından olan Antonyadis’ten ders aldırttı. Babasının düzenlediği musiki toplantılarına katılan, bestelediği hüseyini makamındaki mevlevi ayinini kız kardeşinin notaya aldığı Musullu Hafız Osman Efendi’den usul ve makamlarımızı öğrendi.

Beykoz ilkokulundan sonra Frére’lere devam ederken okul orkestrasında çaldı. Daha sonra Kadıköy Sultanisi’nde okudu. “Yüsek İktisat ve Ticaret Okulu”nda okuduğu sıralarda, Maarif Nezaretinin açtığı bir sınavı kazandı. Batı Musikisi’ni öğrenmek, öğretmen olmak için iki buçuk yıllığına 1916 yılında Berlin’e gitti. Aynı zamanda pedagoji eğitimi görecekti. Almanya’da bulunduğu yıllarda batı Musikisi’ni yakından inceledi ve keman tekniğini ilerletti, 1918’de ülkesine döndü. Almanya’dan döndükten sonra öğrenimini tamamlamaya çalışırken, Kemani Reşat Erer’in ayrılması üzerine Drüttalim-i Musiki Cemiyeti’ne girdi. Orada ders veren hocalardan yararlanarak bilgisini ve üslubunu zenginleştirdi. On iki yıl süreyle bu cemiyetin düzenlediği konserlere, yurt içi ve yurt dışı turnelerine katıldı. Berlin Müzik Akademisi’nde konserler verdi, Polydor firması adına plaklar doldurdu.

1926 yılında hizmete giren ilk İstanbul radyosunda çalıştıktan sonra 1938’de Ankara radyosuna nakletti; 1950’ye kadar bu hizmetini sürdürdü. 1950 yılında tekrar İstanbul’a nakleden sanatkar, 1965 yılında Mesud Cemil ile Bağdat konservatuarına keman hocası olarak gidişine kadar, İstanbul radyosunda altı yıl müzik yayınları şefliği yaptı. Bağdat’ta üç yıl kaldıktan sonra yurda döndü (1959). Yenide eski görevine atandı. Üç yıl piyasada çalıştıysa da sahne çalışmaları sürekli olmamıştır. Pek çok sanatkara plaklarda eşlik etti, kişisel olarak plak doldurdu. Yasaların çizdiği yaş gereğince 1965 yılında emekli olduktan sonra, sözleşmeli olarak radyoda çalıştı, koro şefliği yaptı, özel konserlere katıldı.

Temiz icrası, klasik üslubu, eşlik etmekteki ustalığı, yaptığı taksimlerdeki üstün geçki tekniği ile döneminin en usta keman sanatkarlarından biriydi. “Şed yollarını” iyi bildiğinden alışılmamış perdeleri kullanarak yaptığı süprizli geçkileri ile tanınmıştır.

Yirminci yüzyıl Türk Musikisi’nin en dikkate değer bestekarlarından. Geleneksel şarkı bestekarları arasında kendisine sağlam bir yer yapmış, ustalıklı, başarılı ifadeli eserler bestelemiştir. Klasik geleneklere bağlı olmakla beraber eserlerinde zevkli, yadırganmayan bazı yenilikler de uygulamıştır. Yüz kadar eseri biliniyor. Cevdet Çağla 22 Şubat 1988 tarihinde vefat etmiştir. (Özalp, 2000: 270-271-272)

1.5.4.5. Kemani Tatyos EFENDİ

Gerçek adı Tateos Enkserciyan olan Tatyos Efendi 1858 yılında İstanbul Ortaköy’de doğdu. Ortaköy Ermeni klisesi musikişinaslarından Monakyan’ın oğludur. Buradaki Ermeni okulunu bitirdikten sonra bir sanatkar olması için önce bir çilingirin, sonra bir savatcının yanına çırak olarak verildi. Musikiye aşırı düşkünlüğü sebebiyle bütün bunları bıraktı; dayısı Movses Papazyan’dan kanun dersleri alarak musiki hayatına atıldı. Bir süre amatör topluluklarda kanun çaldı. Daha sonra bu sazi bırakan Tatyos Efendi, Kemani Kör Sebuğ’dan keman çalmasını öğrendi. Bir yandan da Andon ve Civan kardeşlerden, hanende Asdik Ağa’dan aldığı derslerle bilgisini ilerletti pek çok fasıllar geçti. Hanende Karakaş, Tanburi Ovakim, Kanuni Şemsi gibi sanatkarlarla başta Galata’daki Prinçli Gazinosu olmak üzere, başka gazinolarda da uzun yıllar kaliteli fasıllar yönetti.

Tanınmış bir sanatkar olarak Ahmet Rasim Bey, Civan ve Andon kardeşler, Şevki Bey, Kemeñçeci Vasilaki, Tanburi Cemil Bey ile ilişki kurmuş, birlikte çalmıştır. Saz eserlerinde bu kadar başarılı bir bestekar olmasında uzun süren bu beraberliklerin etkisi olmuştur.

Aynı zamanda şair olan Tatyos Efendi çok eserinin sözlerini kendisi yazmıştır. İyi bir bestekardı ve üstün bir musiki anlayışı vardı. Çağının gerekleri ve sanat anlayışına göre güzel saz ve söz eserleri bestelemiş, eserlerinde makamlarımızın geleneksel ifade özelliklerini başarı ile yansıtmıştır. Saz eseri bestekarı olarak karciğar, suzinak, rast peşrevleri; hüseyini, suzinak, rast saz seMAILeri ve bazı şarkıları ile hatırasını yaşatmaktadır.

Fazla içki yüzünden sağlığı bozulmuş, çalışamaz olmuş, son yıllarını büyük bir yoksulluk ve kimsesizlik içinde geçirerek bir çeşit karaciğer sirozundan 16 Mart 1913 tarihinde ölmüştür. (Özalp, 2000:385-386)

1.5.4.6. Yücel AŞAN

1936 yılında İstanbul Üsküdar'da doğan sanatçı, ilk ciddi musiki çalışmalarına Üsküdar Musiki Cemiyetinde başladı. Cemiyetin başkanı Emin Ongan'dan keman dersleri aldı. Çalışmalarını İstanbul Belediye Konservatuarında ve İleri Türk Musikisi konservatuarında sürdürerek, bu kuruluşların öğretmeni olan Laika Karabey ve Şefik Gürmeriçten yararlandı. 1958 yılında Ankara Radyosunun açtığı sınavı kazanarak yetişmiş sanatçı sıfatıyla göreve başladı. 1977den itibaren koro şefliği, üç yıl sonra da TRT müzik dairesi repertuar kurulu üyeliğini yürüttü. 23 Şubat 1998 yılında aramızdan ayrıldı. Büyük bir çoğunluğu sözlü olmak üzere kırk'a yakın bestesi vardır. Eserleri arasında: Aldırmadı ısrarımı reddetti ne yapsam, Sarıyor Ruhumu bir kol gibi, Mazi uyusun sandalın ardındaki izde, Her mevsim bahçesinden goncalar dermek için, sayılabilir.

1.5.4.7. Aydın ORAN

1937 yılında Ankara'da doğdu. 1958'de İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesini bitirdi. 1962-1981 tarihleri arasında serbest avukatlık yaptı. Müzik ve keman öğrenimini özel olarak sürdürdü. Kadıköy Musiki Cemiyeti, İleri Türk Musikisi

Konservatuarı derneği, İstanbul Üniversitesi Korosu ve Musiki Kültür Derneğinde keman çaldı. 1960 yılında İstanbul Radyosunda yapılan sınavı kazanarak keman sanatçısı oldu. Vatani görevini bitirdikten sonra, 1962 yılında başladığı bu görevi hala sürdürmektedir.

Sırası ile Necip Aşkın, Prof. Md. Lilly Radomsky, Ekrem Zeki  n ve Fethi Kopuz'dan keman dersleri aldı. İleri Türk Musikisi Konservatuarı, Boğaziçi Musiki Derneği, Musiki Kültür Derneğinde Türk Müziği, Marmara  niversitesinde 1983-84  ğrenim yılında Batı Müziği keman hocalığı yaptı. Boğaziçi  niversitesi'nde 1976-1983 yılları arasında "Karşılaştırmalı Türk Müziği Tarihi ve Teorisi" dersleri verdi. Aynı  niversitenin Türk Müziği Kulübü'n n yurt içi ve yurt dışı konserlerine katıldı. Ergüder Yoldaş yönetimindeki Türk Müziği orkestrasının maestro olarak yer aldı. Radyo Senfoni orkestrası, Flarmoni Derneği Orkestrası ve Fethi Kopuz yönetimindeki Kadıköy Halk Eğitim Merkezi ve Marmara  niversitesi orkestralarında misafir  ye, 1. keman, maestro ve solist olarak Batı Müziği icra etti.

1990 yılında açılan sınav sonucu İstanbul Radyosu Saz Eserleri şefliği görevine getirilmiştir. 1996-1997 yılları arasında İstanbul Radyosu İcra Denetim Kurulu  yeliği yapmıştır. Solo keman için etüt-kaprisler ve Tanburi Cemil  eşitlemeleri besteledi. (Oran,2004:2-3)

1.5.4.8. Selahattin İNAL

1924 yılında  ankırı'da doğdu.  evresinde " opur" lakabıyla tanınan fırıncı Hacı şükrü Efendi ile Nafia Hanım'ın oğludur. İlkokulu memleketinde bitirdikten sonra lise öğrenimini Ankara'da tamamladı. Bir yandan da baba mesleği olan fırıncılık yapıyordu. İlk musiki çalışmalarına mandolin  alarak başladı. Daha sonra kendi kendine keman çalmaya başladı. Lisede okuduğu yıllarda velisi, o sıralarda Ankara'da bulunan Hakkı Derman'dı. Musiki çalışmalarına ciddi olarak bu yıllarda başladı ve Hakkı Derman'dan dersler aldı. Başlangıçta hocasının etkisinde kalmakla birlikte, sonraları kendine özgü bir üslup elde ederek aranan sevilen bir keman

sanatkarı oldu. Askerlik hizmetinden sonra Ankara Radyosunun açtığı bir sınavı kazandı, keman sanatkarı olarak göreve başladı. Otuz bir yıllık hizmetten sonra 1981 yılında buradan emekli oldu, Ankara'da uzun yıllar piyasada çalıştı.

İlk beste denemesini 1947 yılında yaptı. Bundan sonra ölümüne kadar beste tekniği sağlam, duygulu güzel şarkılar besteledi. Bunların çoğu piyasada tutulmuş ve plaklara okunmuştur.

Haziran 1982 tarihinde Akciğer kanserinden öldü; Ankara Karşıyaka Mezarlığı'nda toprağa verildi. (Özalp, 2000: 331)

1.5.4.9. Talat ER

25 şubat 1968 yılında Adana'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini burada tamamladı. Keman'a olan ilgisi çok küçük yaşlarda, TRT Ankara Radyosu Türk Sanat Müziği programları ve klasik Batı Müziği, pazar konserlerini izleyerek başladı. Henüz ilkokul son sınıftayken, aile dostları olan TRT Ankara Radyosu keman sanatçısı Hasan Özçivi'nin teşvikiyle keman'a başladı. On üç yaşındayken, neyzen Ahmet Polatöz, Ali İntizam ve Şükrü Birbaş yönetimindeki Adana Musiki Derneğine katıldı. Sonraki yıllarda Ümit Öcal'ın yönettiği Adana'nın sesi musiki derneği, Faik Kasapoğlu'nun yönettiği öğretmenler korosuna devam etti.

1985 yılında yapılan sınavı kazanarak Adana Belediye Konservatuvarına başladı. Burada Avni Anıl, Ali Şenozan ve Suphi İdrisoğlu gibi hocalardan faydalandı. Askerlik görevi için Ankara'da bulunduğu yıllarda, TRT sınavlarına hazırlanmakla birlikte, beraber askerlik yaptığı konservatuar mezunu arkadaşlarıyla klasik Batı Müziği konusunda çalışma imkanı buldu . 1987 yılında TRT Ankara Radyosunun açmış olduğu yetişmiş saz sanatçısı sınavını kazandı. TRT ve TRT dışında çeşitli konserlere katıldı, bunlardan bazıları : 1996 Konya Türk Müziği Devlet Konservatuvarı davetlisi olarak TRT Ankara Radyosu kanun sanatçısı Tahir Aydoğdu ile birlikte keman, kanun resitali, 1997 yılında O.D.T.Ü.' de keman, kanun resitali, 1997 yılında O.D.T.Ü.'de besteci, ud sanatçısı Türk Müziği araştırmacısı

Cinuen Tanrıkorur ve Tahir Aydoğdu ile birlikte resital, 1998 yılında cumhuriyetimizin kuruluşunun 75.yılı münasebetiyle düzenlenen Konya Türk Müziğı Devlet Konservatuarı'nın davetlisi olarak etkinliklere katıldı. 1999 yılında Hacette Üniversitesi'nde çeşitli resitaller, 2000 yılında O.D.T.Ü.'de TRT Ankara Radyosu spikerlerinden Derya Kaya'nın sunumunu yaptığı ve şiirleriyle katıldığı, keman resitali, TRT'den görevli olarak Almanya, Danimarka, İsviçre, Kuveyt ve Özbekistan'da konserler, Türk Tanıtma Vakfı (TÜTAV) ile birlikte Bulgaristan, Malta, Singapur gibi ölkelerde Türk Müziğı'nin tanıtımı ile ilgili konserler, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü ve O.D.T.Ü.'de keman dersleri verdi.

Türk müziğinde keman metodu eksikliğinden dolayı sıkıntılar yaşanmaktadır, bu sebeple keman metodu konusunda araştırmalar yapmaktadır . 2000 yılında başladığı beste çalışmaları neticesinde 1 şarkı 4 saz eseri TRT repertuarına girmiştir . keman'a olan yoğun ilgisinden dolayı, yarım kalan yüksek öğrenimine açık öğretim fakültesinde devam etmektedir. Er, TRT Ankara Radyosu ses sanatçılarından Ayfer Er ile evlidir.(http://www.turkmusikisi.com/destek/talat_er.htm [02.01.2007])

1.6. Problem Cümlesi

Araştırma içeriğı itibariyle iki ana problem durumundan yola çıkmaktadır, bu sebeple iki ayrı ana problem cümlesi şöyledir;

1.Geleneksel Türk Müziğı Kemani Bestekarları'nın eserlerinde kullanılan Batı Müziğine ait müzikal unsurlar nelerdir?

2. Batı Müziğı unsurları içeren Geleneksel Türk Müziğı Eserleri müzik öğretmeni yetiştiren eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümlerinde kabul görme durumları nelerdir, uygulanan keman öğretim programları içerisinde yer alabilir mi?

1.7. Alt Problemler

Birinci ana probleme ilişkin alt problemler şöyledir;

1. Geleneksel Türk Müziği kemani bestekarlarının eserlerinde müzikal dinamikleri, kromatik pasajları, çift sesleri, hızlı pasajları, arpejleri, büyük aralıkları ve akorları kullanma durumları nelerdir?

İkinci ana probleme ilişkin alt problemler şöyledir;

2. Araştırmaya konu olan bestekarların Eğitim Fakültelerinin Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri'nde keman eğitimcisi olarak görev yapan öğretim elemanları ve keman eğitimi alan öğrenciler tarafından tanınma durumları nedir?

3. Öğrencilerin, Geleneksel Türk Müziğine olan beğenileri üzerinde, cinsiyet anlamlı bir farklılığa yol açmakta mıdır?

4. Öğrencilerin aldıkları keman eğitim süresi ile Geleneksel Türk Müziği eserlerinin keman ile icrası esnasında, sağ ve sol el tekniklerine olumsuz etkisi üzerine olan düşünceleri arasında anlamlı bir farklılık var mıdır?

5. Öğrencilerin Geleneksel Türk Müziği Eserlerini seslendirmeye yeterli olması durumu, aldığı keman eğitimi süresine bağlı olarak farklılaşmakta mıdır?

6. Öğrencilerin Geleneksel Türk Müziği Eserlerine, bugüne kadar çalmış olduğu etüt ve eserlerde karşılaştığı teknik ve müzikal davranışları uygulayabilmesi aldığı keman eğitimi süresine bağlı olarak farklılaşmakta mıdır?

7. Öğrencilerin, Geleneksel Türk Müziğine olan beğenileri üzerinde, aldıkları keman eğitimi anlamlı bir farklılığa yol açmakta mıdır?

8. Öğrencilerin almış oldukları eğitim süresi, öğretim elemanlarının ise mesleki deneyim süreleri, Geleneksel Türk Müziği eserlerinin keman öğretim programlarında yer alması gerekliliği konusundaki görüşleri farklılaşmakta mıdır?

9. Öğrenci ve öğretim elemanlarının keman ile Türk Müziği icrası konusunda eğitim veya deneyime sahip olmasının müzik öğretmenliğine getirileri ve keman icrasına katkıları üzerinde anlamlı farklılığa sebep olmakta mıdır?

10. Öğrenci ve öğretim elemanlarının keman ile Türk Müziği icrası konusunda eğitim veya deneyime sahip olmasının, dinledikleri Geleneksel Türk Müziği eserlerindeki Batı Müziği etkilerini hissedebilmeleri üzerinde anlamlı farklılığa sebep olmakta mıdır?

11. Öğrenci ve öğretim elemanlarının keman ile Türk Müziği icrası konusunda eğitim veya deneyime sahip olması ile Geleneksel Türk Müziğine ait eserlerin keman eğitimi dağarında yer alması gerekliliği ile ilgili görüşleri arasında anlamlı farklılık var mıdır?

1.8. Amaç

Bu araştırmanın amaçları az sayıdaki, Geleneksel Türk Sanat Müziği çevrelerinde keman icracısı ve aynı zamanda besteci kimlikleriyle tanınan sanatçılarımızın eserlerindeki, geleneksel ezgi seyirinin içindeki, Batı Müziğine ait müzikal unsurların varlığının tespit edilmesi ve buradan yola çıkarak, bu eserlerin keman eğitim müziği dağarında yer almasına temel oluşturmak amaçlı öğrenci ve uzman görüşlerinin saptanmasıdır.

1.9. Önem

“Geleneksel Türk Müziğimizin kendine özgü,(makam-ölçü-biçim-yapıt vb. açılardan)çok önemli değerleri olduğunu biliyorum ,buna inanıyorum. Ama bu değerlerin, uluslararası müzik alanındaki yerinin yalnızca “etnomüzikolojik ilgi” ile sınırlı kalmasına gönlüm ve aklım razı olmuyor. Müzik değerlerimizin, uluslar arası müzik sanatı alanında da yerinin olması gerektiğine inanıyorum.” (Sun,1998:3)

Değerli müzik eğitimcisi Muammer Sun'un Türk Müziği Makam Dizileri adlı kitabında belirttiği bu görüşler ülkemizde yıllardır birbirinden bağımsız hareket eden adeta birinin diğerini yok saydığı Batı Müziği-Türk Müziği çekişmesiyle hayat bulamaz. Genel anlamdaki bu bakış açısı, müzik eğitimi veren kurumlarımızda da öğretim programlarının içeriği açısından kendini göstermektedir ve geleneksel müziğimizden faydalanma konusunda bir hayli eksiktir.

Keman eğitimi özelinde ise, Geleneksel Müziklerimize dayalı malzemenin kullanılması önemli bir konudur. Bu çerçevede keman eğitimi müziği içinde kullanılacağı düşünülen eserlerin içindeki Batılı unsurlarının kullanılma durumlarının tespit edilmesi, ortaya çıkarılması önem taşımaktadır.

Kemani bestekarların eserlerindeki müzikal malzeme geleneksel müziklerimizle, on iki eşit aralıklı tampere sisteme dayalı keman eğitiminde bir köprü malzemesi olarak kullanılabilir. Bu malzeme sayesinde hem Batı müziğine dayalı keman eğitimi alan öğrenciler makamsal müziklerimizi daha iyi anlayabilir, hem de geleneksel müziklerimizle uğraşan keman öğrencileri Batı müziği unsurlarını daha kolay ayırt edebilir.

Bu araştırma tamamen Klasik Batı Müziği temelli keman eğitimi yapan eğitim kurumlarımızın keman öğretim programlarına, içinde hem geleneksel hem de Batı müziği unsurları içeren eserler kazandırabileceği, öğretim elemanı ve öğrencilere geleneksel müziğimize farklı bir bakış açısı getirebileceği, Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin keman ile icrası konusunda bugüne kadar ortaya konmuş eserlerin incelenmesi sonucunda, yetişecek yeni nesil besteci ve icracılara farklı ufuklar sunabileceği açısından önem taşımaktadır.

1.10.Sınırlılıklar

Bu araştırmanın ilk basamağını oluşturan Geleneksel Türk Müziği Kemani bestekarlarının eserlerindeki Batı Müziği etkilerinin incelenmesi; “Reşat Aysu, Cevdet Çağla, Sadi Işılay, Aydın Oran, Kemani Tatyos Efendi, Haydar Tatlıyay,

Selahattin İnal, Talat Er,Yücel Aşan'a" ait toplam iki yüz seksen üç eserle sınırlandırılmıştır.

Araştırmada kullanılan “Batı” kavramı, Orta ve Batı Avrupa ülkeleri ile, Kuzey Amerika ülkelerini kapsamaktadır. İngilizce’de, coğrafi olarak yön bildiren batı (west) kelimesi ile, sosyokültürel bir birlik için kullanılan ve söz konusu ülkeleri içeren Batı (the West) kelimesinin kullanım yerleri birbirinden farklıdır. “The” belirli tarif kelimesi ile kullanılanve büyük harfle başlayan “the west”, dünyadaki pek çok çalışmada Orta ve Batı Avrupa ülkeleri ile, Kuzey Amerika ülkelerini belirtmek için kullanılmaktadır. (Göher F., 2006: 6)

Aşağıda bu kavrama ilişkin çeşitli kaynaklardan alınmış tanımlara yer verilmektedir.

Batı (the West): Avrupa’nın (eski doğu bloğu ülkelerinden hariç tutulan) batı kısmı ve kuzey Amerika (New Oxford Dictionary English, 2001:2098)

Batı (the West): Batı Avrupa ve Kuzey Amerika (Longman Active Study Dictionary, 2005: 845)

Batı (the West): Avrupa’nın doğu kısımları hariç, Orta ve Batı Avrupa ile Kuzey Amerika (Cambridge Dictionary, 2004: 1764)

Diğer Batı dillerinde de benzer yaklaşımlar görülür.

Bu araştırmada kullanılan “Batı Müziği” kavramı, yukarıdaki tanımlarda adı geçen coğrafyalara özgü ve bu coğrafyalarda doğup gelişmiş müzikleri ifade etmektedir.

İkinci basamak ise bu eserlerin keman öğretim programlarında yer alabileceğine ilişkin yaylı sazlar öğretim elemanları ve keman öğrencilerinin görüşlerinin alınmasıdır. Bu aşamada yapılan dinletili anket uygulaması G.Ü.G.E.F. Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı’nda görev yapmakta olan yaylı

sazlar alanında uzman otuz ğretim elemanı ve aynı Anabilim Dalı'nda eğitimini sürdürmekte olan kırk beş keman öğrencisi ile sınırlandırılmıştır.

1.11. Varsayımlar

1. Eser analizi ve bu eserler içinden seçilen bölümlerin deneklere dinletilerek yapılan durum tespiti yönteminin araştırmanın amacına, konusuna, ve problem çözümüne uygun olduğu,
2. Örneklemeye seçilen bestekarların eserlerini yaratma süreçlerinde keman çalgısının etkili olduğu,
2. Örneklemeye seçilen ğretim elemanı ve öğrencilerin yapılan dinletili anket uygulamasındaki soruları içtenlik ve gerçeği yansıtacak şekilde yanıtladıkları,
3. Örneklemi oluşturan bestekarların eserlerinin, ğretim elemanları ve öğrencilerin evreni temsil ettiği temel varsayımlarından hareket edilmiştir.

II.BÖLÜM

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın yöntemi, evreni ve örneklemini belirtilmiş, araştırmada elde edilen verilerin toplanması ve analizinde kullanılan teknikler açıklanmıştır.

2.1. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmanın ilk aşamasında kullanılan yöntem betimsel olup kemani bestekarlara ait 283 Türk müziği eserinin nota analizleri yapılmıştır. Analizin içeriğini ise bu eserler içerisindeki Batı müziği unsurlarının “müzikal dinamikler, kromatik pasajlar, çift sesler, hızlı pasajlar, arpejler, akorlar, büyük aralıklar” tespit edilmesi oluşturmaktadır.

İkinci aşama ise dinletili anket uygulaması ile gerçekleştirilmiştir. Bu uygulama için sekiz bestekara ait on eser bölümü araştırmacı tarafından ses kayıt stüdyosu ortamında keman ile CD kaydına alınmıştır. Hazırlanan anket soruları keman eğitimi konusunda uzman öğretim elemanları ve eğitimine devam etmekte olan müzik öğretmenliği anabilim dalı öğrencilerine uygulanmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırma konusu iki aşamalılık içermektedir bu sebeple araştırmanın ilk aşamasına ve ikinci aşamasına ait iki farklı evren ve örneklem grubu bulunmaktadır.

İlk aşamada; Geleneksel Türk Müziğinin kemani bestekarlarının tamamı ve bu bestekarlara ait bütün eserleri evereni oluştururken, örnekleme seçilen bestekarlar dokuz kişidir (Reşat Aysu, Haydar Tatlıyay, Selahattin İnal, Kemani Tatyos Efendi, Cevdet Çağla, Sadi Işılay, Yücel Aşan, Talat Er). Bu bestekarlara ait random (rastgele) metodu ile iki yüz seksen üç eser örnekleme seçilmiştir. Keman Geleneksel Türk Sanat Müziğine son birkaç yüzyılda girmiş olduğundan kemani bestekarların sayısı fazla değildir. Bu bakımdan önde gelen bu dokuz besteci evreni yansıtır niteliktedir.

İlk aşamada örnekleme seçilip incelenen eserler ikinci aşamada yapılmış olan dinletili anket uygulaması için yeni bir evren oluşturmuş bu evren içinden de eser bölümleri örnekleme seçilip CD kaydına alınmıştır. Anket uygulamasının evrenini ise Ankara ili, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı öğrenci ve öğretim elemanlarının tamamı oluşturmaktadır. Örneklem ise evereni yansıttığı düşünülen, bireysel çalgı dersi kapsamında keman eğitimi alan 1-2-3 ve 4. sınıf öğrencileri ile aynı kurumda görev yapan yaylı sazlar alanında uzman öğretim elemanları olarak belirlenmiştir. Anket uygulaması 2006-20007 eğitim öğretim yılının güz dönemi final sınavı sonrasında random metodu kullanılarak, 1-2-3 ve 4. sınıflar içinden kırk beş öğrenci ve otuz öğretim elemanı seçilmiştir.

2.3. Kişisel Bilgiler

Tablo 1. Örneklem Dahil Olan Öğrencilerin Cinsiyetlerine Göre Dağılımını Gösteren Betimsel İstatistik

Cinsiyet	f	%
Bayan	35	77.8
Erkek	10	22.2
Toplam	45	100.0

Tablo 1’de görüldüğü gibi araştırmaya katılan öğrencilerin %77.8’i bayan, %22.2’si erkektir.

Tablo 2. Örneklem Dahil Olan Öğretim Elemanlarının Cinsiyetlerine Göre Dağılımını Gösteren Betimsel İstatistik

Cinsiyet	f	%
Bayan	18	60.0
Erkek	12	40.0
Toplam	30	100.0

Tablo 2’de görüldüğü gibi araştırmaya katılan öğretim elemanlarının %60’ı bayan, %40’ı erkektir.

**Tablo 3. Örnekleme Dahil Olan Öğrencilerin
Keman Eğitimindeki Geçmişleri Gösteren Betimsel İstatistik**

Kıdem	f	%
5 Yıldan Az	10	22.2
6 ile 10 Yıl Arası	35	77.8
Toplam	45	100.0

Tablo 3’de görüldüğü gibi araştırmaya katılan deneklerin %77.8’i 6 ile 10 yıl arasında keman eğitimi almışken, %22.2’si 5 yıldan az tecrübeye sahiptir.

**Tablo 4. Örnekleme Dahil Olan Öğretim Elemanlarının
Keman Eğitimsi Olarak Mesleki Deneyimlerini Gösteren Betimsel İstatistik**

Kıdem	f	%
5 yıldan Az	8	26.7
6 ile 10 yıl arası	8	26.7
16 ile 20 yıl arası	6	20.0
21 yıl ve üzeri	8	26.7
Toplam	30	100.0

Tablo 4’de görüldüğü gibi araştırmaya katılan öğretim elemanlarının %26.7’si 5 yıldan az, %26.7’si 6 ile 10 yıl arasında, %20’si 16 ile 20 yıl arası, %26.7’si 21 yıl ve üzerinde keman eğitimsi olarak mesleki deneyimleri vardır.

Tablo 5. Öğretim Elemanlarının Mezun Olduğu Yüksek Öğretim Kurumu

	f	%
Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı	28	93.3
Diğer	2	6.7
Toplam	30	100.0

Tablo 5’de görüldüğü gibi araştırmaya katılan öğretim elemanlarından %93.3’ü Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı’ndan mezun olurken, %6.7’si diğer bölümlerden mezun olmuştur. Yukarıdaki oranlardan da anlaşılabacağı gibi araştırmaya katılan öğretim elemanlarının tamamına yakın Eğitim Fakültesi mezunudur, iki öğretim elemanı ise Eğitim Enstitüsü Mezunudur.

2.4. Verilerin Toplanması

1. Araştırmaya konu olan bestekarların eserlerinin en doğru yazılmış ya da basılmış durumda olanlarına ulaşılmıştır. “ TRT repertuarı, Rahmi Kalaycıoğlu Külliyesi, İlgili araştırmalar, Bestecilerin hayatta olan yakınlarından alınan arşivler.”

2. Elde edilen eserlerin araştırmanın amacına uygun şekilde incelenmesi “Nota analizi, eserlerin araştırmacı tarafından seslendirilmesi.”

3. Nota analizi ve eserlerin seslendirilmesi sonucunda örnekleme seçilen sekiz bestekara ait on eser bölümü ses kayıt stüdyosu ortamında kayıt edilmiştir.

4. Araştırmanın alt problemrindeki sorulara yanıt arayan anket formları daha önceden hazırlanmış CD kaydı ile birlikte Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı'nda eğitimine devam eden ve bireysel çalgısı keman olan öğrenciler ile yine Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı yaylı sazlar alanında uzman öğretim elemanlarına uygulanmıştır.

2.5. Verilerin Analizi

Bu araştırmada, araştırmanın alt problemlerine uygun olarak yüzde, frekans, aritmetik ortalama, crosstab, t-testi (independence) ve ilişkisiz örneklem için tek faktörlü varyans analizi (One-Way Anova) testi kullanılmıştır.

Araştırmanın deney deseninde yer alan testlerden en sık kullanılanı; ilişkisiz (bağımsız) örneklem t-testidir (independent samples t-test). İlişkisiz örneklem için t-testi, iki ilişkisiz örneklem ortalaması arasındaki farkın manidar olup olmadığını test etmek için kullanılır.

İlişkisiz örneklem için t-testinin uygulanabilmesi şu varsayımların karşılanmasına bağlıdır:

1. Bağımlı değişkene ait ölçümler ya da puanlar, aralık ya da oran ölçeğindedir ve karşılaştırmaya esas iki grup ortalaması aynı değişkene aittir.
2. Bağımlı değişkene ilişkin ölçümlerin dağılımı her iki grupta da normaldir.
3. Ortalama puanları karşılaştıracak örneklem ilişkisizdir (Büyüköztürk, 2002 :39).

Araştırmamızda bu alt varsayımları karşılayan üçüncü, dördüncü, beşinci, altıncı, yedinci, sekizinci, onuncu ve onbirinci alt problemlerde bu istatistiksel işlem kullanılmıştır.

Deney ve tarama çalışmalarında kullanılan ilişkisiz t-testi, denekli ya da katılımcıların iki deneysel koşuldan (iki ayrı alt gruptan) sadece birini bulunmasını ve orada ölçülmesini gerektiren tek faktörlü gruplar arası desenler için uygun olan bir işlemdir. Burada denekler arası değişkenliği incelenen bir bağımlı değişken

ve bunun üzerinde etkisi incelenen ve grup değişkeni olarak da tanımlanabilen bir sınıflamalı değişken (faktör) vardır. Bağımlı değişken üzerinde etkisi araştırılan faktörün iki düzeyi vardır denekler bu düzeylere yansız atanmıştır. Deneklerin farklı işlem koşullarında ya da düzeylerinde bulunduğu bu tür bir desende bağımlı değişkene ilişkin elde edilen iki puan (ölçüm) seti, birbirinden ilişkisizdir (Büyüköztürk, 2002:39).

Araştırmada kullanılan bir diğer deneysel işlem ise İlişkisiz Örneklemeler İçin Tek Faktörlü Varyans Analizi (One-Way Anova)'dır.

Tek faktörlü (yönlü) varyans analizi, ilişkisiz iki ya da daha çok örneklem ortalaması arasındaki farkın sıfırdan anlamlı bir şekilde farklı olup olmadığını test etmek üzere uygulanır. ANOVA'nın uygulamaya ilişkin başlıca varsayımları şu şekildedir:

1. Bağımlı değişkene ait puanlar (ölçümler) en az aralık ölçeğindedir.
 2. Puanlar bağımlı değişkende etkisi araştırılan faktörün her bir düzeyinde normal dağılım gösterir.
 3. Ortalama puanları karşılaştırılacak örneklemeler ilişkisizdir.
 4. Bağımlı değişkene ilişkin varyanslar her bir örneklem için eşittir.
- (Büyüköztürk, 2002:44).

Çalışmanın bu varsayımları sağlayan sekizinci alt probleminde bu deneysel işlem uygulanmıştır.

Çalışmanın dokuzuncu alt probleminde betimsel istatistik kullanılmıştır. Crosstab (çapraz tablo) olarak ifade edilen bu betimsel istatistik türü araştırmaya katılan denek ya da katılımcıların iki ya da daha çok sınıflamalı (kategorik) değişkene göre frekans ve yüzde dağılımını verir. Gözenekler için yüzde değerleri incelenerek değişkenler arasında ilişki olup olmadığı konusunda fikir edinilebilir (Büyüköztürk, 2002:27).

III. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın bu bölümünde, elde edilen bulgulara ve bu bulgulara ilişkin yorumlara yer verilmiştir.

İlk olarak Kemani bestekarların eserlerinde araştırılan Batılı müzikal unsurlar (kendi eserlerinden alınan bölümlerle) örneklendirilerek açıklanmıştır. Bu örneklendirme kapsamına alınan eserler, M. Reşat AYSU'nun Nihavent Peşrevi, Acemaşiran Saz Semaisi ve Kürdilihicazkar Saz Semaisi, Talat ER'in Nihavent Saz Semaisi, Haydar TATLIYAY'ın Kürdilicazkar Saz Semaisi ve Nihavent Sigan'ı, Sadi IŞILAY'ın Muhayyerkürdi Saz Semaisi, Aydın ORAN'ın Hicaz Oyun Havası, Kemani Tatyos EFENDİ'nin Hüseyini Saz Semaisi'dir.

İkinci olarak, alt problemlerin çözümüne ilişkin bulgulara ve yorumlara yer verilmiştir.

3.1. Çoksesli Unsurlar (Çiftsesler, akor ve arpejler)

Şekil 8. M. Reşat AYSU, Nihavent Peşrevi - I.Hane'nin İçerdiği Çiftsesler

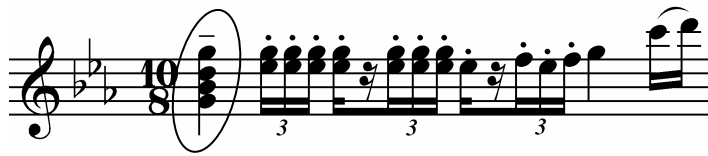
Nihavent Peşrevi

♩=126

M. Reşat AYSU



Şekil 9. M. Reşat AYSU, Kürdilihicazkar Saz Semaisi - I.Hane 1.Ölçünün İçerdiği Akor



Şekil 10. Talat ER, Nihavent Saz Semaisi - I.Hane'nin İçerdiği Arpejler

Nihavent Saz Semâisi
(Aşka Çağrı)

Aksak Semai Talat ER

♩=108

3.2. Tonal müzik karakteri taşıyan ezgisel öğeler (Hızlı pasajlar, Kromatik pasajlar, kısa ezgiler içerisinde büyük aralıklar kullanarak geniş ses alanlarının kat edilmesi)

Şekil 11. Haydar TATLIYAY, Kürdili Hicazkar Saz Semaisi
II. Hane'nin İçerdiği Hızlı Pasajlar

2.Hane

Şekil 12. Haydar TATLIYAY, Nihavent Sigan'ın 5. Ölçüsünün İçerdiği Kromatik Pasaj

Şekil 13. Sadi IŞILAY, Muhayyer Kürdi Saz Semaisi 13. Ölçüsünün İçerdiği Büyük Aralık Kullanılarak Geniş Ses Alanının Kat Edilmesi



3.3. Gürlük, süsleme ve ifade unsurları, müzikal dinamikler (Kreşendo, dekreşendo, piyano, forte, trill, tremolo, stakkato...)

Şekil 14. Talat ER, Nihavent Saz Semaisi II. Hane'nin İçerdiği Müzikal Dinamikler



Şekil 15. Aydın ORAN, Hicaz Oyun Havası'nın İçerdiği Triller

Hicaz Oyun Havası



Şekil 16. Reşat AYSU, Acem Aşiran Saz Semaisi'nin İçerdiği Stakkatolar

*Acemaşiran Saz Semaisi**1. Hane*

Reşat AYSU



3.4. Ritmik unsurlar (3/4 lük vals, 2/4 lük yürük)

Şekil 17. Tatyos EFENDİ, Hüseyini Saz Semaisi 3/4'lük IV. Hane

*Semai**4. Hane*

Şekil 18. Haydar TATLIYAY, Kürdili Hicazkar Saz Semaisi 2/4'lük IV. Hane

4.Hane

The musical score for '4.Hane' is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The piece consists of several measures of music, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are three triplets marked with a '3' above the notes. The score includes two first and second endings, marked with '1.' and '2.' above the notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign (⌘).

Keman

The musical score for 'Keman' is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The piece consists of several measures of music, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are two first and second endings, marked with '1.' and '2.' above the notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign (⌘).

Ut

The musical score for 'Ut' is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The piece consists of several measures of music, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are two first and second endings, marked with '1.' and '2.' above the notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign (⌘).

Beraber

The musical score for 'Beraber' is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The piece consists of several measures of music, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are two first and second endings, marked with '1.' and '2.' above the notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign (⌘).

3.5. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın birinci alt problemi şu şekildedir: Geleneksel Türk Müziği kemani bestekarlarının eserlerinde müzikal dinamikleri, kromatik pasajları, çift sesleri, hızlı pasajları, arpejleri, büyük aralıkları ve akorları kullanma durumları nelerdir?

Her bestekara ait eser analizlerine ilişkin bulgular, eserler arasındaki çok farklı stil ayrılıkları sebebi ile bestekarların kendi isim başlıkları altında verilmiştir.

3.5.1.Reşat AYSU

Aşağıda araştırma kapsamına alınan Reşat Aysu'ya ait eserlerin listesi yer almaktadır. Bu eserler, içerdiği Batı müziği unsurları açısından analiz edilip, Tablo 6'da unsurların neler olduğu ve eserin kaçınıcı ölçülerinde yer aldığı belirtilmiştir.

Reşat AYSU'nun, *içerdiği Batı müziği unsurları açısından* analizi yapılan eserler listesi:

1. “Çargah Saz Semaisi”
2. “Şehnaz Buselik Saz Semaisi”
3. “Aksak Semai”
4. “Acem Kürdi Saz Semaisi”
5. “Sultanı Yegah Saz Semaisi”
6. “Çargah Peşrevi”
7. “Nikriz Saz Semaisi”
8. “Nihavent Peşrevi”
9. “Mahur Saz Semaisi”
10. “Muhayyer Kürdi Saz Semaisi”
11. “Kürdili Hicazkar Saz Semaisi”
12. “Karcığar Saz Semaisi”
13. “Nihavent Saz Semaisi”
14. “Hicaz Saz Semaisi”
15. “Suzinak Şarkı”
16. “Kürdilihicazkar Saz Semaisi”
17. “Rast Şarkı”
18. “Muhayyer Şarkı”
19. “Nişabürek Şarkı”
20. “İsfahan Şarkı”
21. “Saba Şarkı”

22. “Hüzzam Şarkı”
23. “Hüzzam Şarkı”
24. “Hüseyni Şarkı”
25. “Hüzzam Şarkı”
26. “Buselik Şarkı”
27. “Hüzzam Şarkı”
28. “Hicaz Şarkı”
29. “Muhayyerkürdi Şarkı”

Tablo 6. M. Reşat AYSU’nun Örnekleme Seçilen 29 Eserinin İçerdiği Batı Müziği Unsurları

Eser No	Dinamikler	Kromatik	Çift sesler	Hızlı pasajlar	Arpej	Akor	Büyük Aralık
1	Puandorg(15)	(16)	EA,EC,FD,GE(18),DF,CE,GB,FA,EG(19),EG,GD,GE,AF,(20),CE,DF,BD,GB,GC,(21),CG,D F#,EG(22),FA,EG,DF,CE(23),GD,DF,CE,(24),FA,EG,DF,CE,CA(25),EC,EB(28),FA,EG(29)	(1,2,10,11,12,13)	FDBGFD(5,46), CGEC(8,12,47,48,53)	C4/6, Dm4/6,C	GB(10’lu, 4) BF(13’lü, 6)
2	Puandorg(24,39,116,118,122,124,125)Rallendando(35,118,128),Ritardando(124)	(10,48)	EA,CA(42),AA(43),CA,CG#(60,68),	(1,2,5,6,8,9,10,11,12,14,44..147)	EACE(2,5,10,51,82,92,93,98,100,104,115,116,129,139,141),BCEB(51),EG#B(96,97,133),GBDG(102)	ACEA(59,61,69,70,75,100,108),DEA(71)	-
3	Puandorg(92),Senyo(5,13,17,172),Rallandando(67,92),Pizzicato(70),Crescendo(117,119)Variasyon(155..170) Yavaş yavaş hızlanma (168...170)	CBnat.A(1) AG#ABb(3) GF#E#(56,58, 142,132)	AC(119,123,126),BD(119,123,125,127),CE(119,122,123,125..127),DF(119,122,123,125,127),GB(120),EG#(19,130),125,127),FA(120,122,129,130),G(Bnaturel)(130)	(194-171,177-196,168-170)	ACEA(1,5,10,11,23,40,45,63,86,113,114,115,128,155,168..170),DAF#D(2),GEC(7,157,162,165),CBGE(10,11,14),ACEG(14,15),FDB(23,64,87,148),DBG#(24),FDBnatG#FD(26),GECG(39),AFD(78,101,156,158,161),BGE(79,159,160,163,164,165)	CEA(46,71,72) CEG(126)	-

Eser No	Dinamikler	Kromatik	Çift sesler	Hızlı pasajlar	Arpej	Akor	Büyük Aralık
4	Rallentando(103)	-	CF(1,3,4),CE(1,2,4,119,120),DF(1,2,118,119),EG(1,2,4,118,119) FA(1,2,3,118),AC(1.4,120),GBnat(1),BD(1,3,119,120),GBb(1.4,118,120),DF#(2),AF#(3),AD(121)	(1...20)	ACFA(3.5,13,20,61,101,102,104),BDF(6),BGECBG(99,100,103)	FCA(121,145)	-
5	-	DC#CbnatBbA(19),G#GF#FE(20),CnntBnt.BbA(35) ED#DC#(36)	AD(7) FD(41)	(1..16)	ACEG((5),ACEGB(8),GBC#GB(10),ECA(11),ADFA(13),EGBC#(14,15,23,28,31,44,47	FAD(5)	-
6	-	-	-	(1..8,15..17,23,24,26,28,38..40)	CGCE(1,2,4,5,33,34),FDBG(10),ECGE(1221),DAF(14,36)	-	-
7	-	CBA#Bnt(3,15),A#BC(71,73,75)	AC#(7,8) GD(7,8,99)	(1.....16)	GDBG(4,9,12,13,16,92,93,94..98)	-	-
8	-	-	BbD(1..5,7,8,9,11,13..18,20,24,25,28,31..34,36,38..40),GBb(1,2,7..9,13..16,18,21,23..25,27,28,31..34,37,38,40),AC(1..5,7,8,15,20,24,25,27,31,32,34,36,37,39,40),CEb(2..4,7,11,13,15,17,22,28,31,34,36,389,DF(2,7,11,14,15,22,24,25,31,36),DF#(4..6,13,14,27,39),GF(16),DA(19),CB(19),BF#(20),DG(21..23),F#G(21),AG(5,16),AF(5,7,9,24,31),BE(5,24),BA(5,6),DG(5..8,10,14,18,22,38),EG(5..7,11,13,14,21,24,26,31),AC#(9),GC(12,16),AE(16,22,27),Bnat.E(22)	-	GDBG(18,10,18,24,40),CEGC(12)	CEbG(35)	AC(9'lu)(5,6,25,27),GBb(11'li)(16,25,27)DG(11'li)(21),EG(10'lu)(21),F#G(9'lu),BbD(10'lu)(25,27,28),DF#(10'lu)(27),EA(11'li)(27),CEb(10'lu)(28)

Eser No	Dinamikler	Kromatik	Çift sesler	Hızlı pasajlar	Arpej	Akor	Büyük Aralık
9	Hızlanarak(178..196)	—	DB(37,39,40,43,44,46,48,49,54,58,63..65,68,69,72,73,77,78,80,81,149,150,153,154,156,158,159),CE(41,43,47,52,53,55, 58,60,61,63..65,67,69,72,73,76,78,80,81,149,152,153,156,157),AC(41,45,46,49,57,58,64,69,71,78,150),GB(41,42,51,56,59,64,65,71,82,83,148,150..154,156,158),F#A(42..44,51,53,59,63,67,76,77,153,157),EG(43,51,53,59,63,67,76,77,153,157) BG(44,50,51,56,58,65,70,79),D F#(43,51,52,53,55,57,59,60..64,67,72,76,152,153,157),BD#(52,55,57)AC#(54,58,62,64,81),D G(66,81),CF#(73),BF#(148),BE(148)	(3-4,14-17,178..196)	CAF#D(4),EG#BE(9),DF#A D(10),EC A(35) GBDG(91),BDG(102,162,173),GBDGB(135,146),GBDG(140),ACEA C(141),C AG(162,163,179-180),CAF #D(183-187)	G6,GM(79,99,131,163,180,196)	DC(15),CG(128),DE(95,121),GE(194)
10	Rallendando(42),Çabuklaşarak(43),Yavaş yavaş ağırlaşma(45,55),Çok süratli(49)	-	—	(1..16,41..45,49..54)	EC#Bb(53,54)	—	—
11	Pizzicato(87..89)	-	EbG(1,2) FAb(3) DF(3)	(1..11,13..17)	EbCGEb(53,54) FCAb(14) DBbGBb(15)	GCEb G(1)	-
12	-	FnatEb(7)	DG(65)	(1...16)	—	—	—

Eser No	Dinamikler	Kromatik	Çift sesler	Hızlı pasajlar	Arpej	Akor	Büyük Aralık
13	-	EbEnatFF#(38)	DBb(27,31,32,34..38),AC(27,31,32,..38),GBb(27,33,35..38) FA(27),DF(32,34,36),DG(28),EbC(32..36),F#A(38)	(1..12,48..50)	GDBbG(1,8),DF#A(1,14,39),CF#A(3),ECA(3),CAF#D(8)	GDBbG(1)	-
14	Puandorg(26,32),Rallendando(24,25,8),Süratli(27)	-	CG(15) FD(26)	(1..36)	(AEC(1),BbGEC(2,27,29),DAFD(18,24,25,28,30),GDBbG(20)	ACEA(1,36)	-
15	Pizzicato(7,39,50,52,56),Rallendando(60)	-	FF(8) GG(8) AA(8)	-	GBbDG(31,57)	-	-
16	Rallendando(89,91)	-	EbG(1,3),Fab(3),DF(3)	(1..10,13..16)	EbCGEb(2)	GCEbG(101..104)	-
17	-	-		(1..26)	-	-	-
18	-	-	-	(1..25)	-	-	-
19	-	-	AC#(1..4,23,29,30),C#E(1..4,23,25,26,27,30),DF(1,2,4,23,26),BD(2,3,4),GB(3,30),BD#(26),EG(26)AF(30)	7..22,25..37)	-	-	-
20	-	-	-	(1..35)	-	-	-
21	-	-	-	(8..28)	--	-	-
22	-	-	-	(1..31)	-	-	-

Eser No	Dinamikler	Kromatik	Çift sesler	Hızlı pasajlar	Arpej	Akor	Büyük Aralık
23	-	-	-	-	-	-	-
24	-	-	-	(1...31)	-	-	-
25	-	-	-	(1...3)	-	-	-
26	-	-	BF(7,9,10),DA(7),CG(7,11),AE(7,10,11,23,28,32,34,40,44,62),G#D(7,10),BA(9),EC(13..18,22..26,28,30,31..35,37..39,40,42,44,52,59..62),DB(13,14,18,19,21,27,28,30,32,34,35..39,42,44,50,52,60,62),CA(13..17,19..22,24,30,32,34,39,40,43,44,47,49,51..54,60,62,63),FD(14,18,25,27..29,31,37,57,58),EG(25,26,29,56),DF#(55),GBb(56)	-	GED(6),ECA(6,11-12,15-16),FDB(9-10)	ECE(1,2,4),BDF(3,5,6,57),ACE(49)	-
27	-	-	-	-	-	-	GB(10'lu,4),BF(13'lu,6)
28	-	-	AC#(9,48,65,69),DB(9,48,49,65,68,69),C#E(9,10,48,49,65,68,69),DF(9,10,48,49,65,68,69),GB(9,48),EG(10,49,68,69),FA(10,68,69)	-	BGEC(27,62-63,64)	-	-
29	-	GF#E#F#(29,33)	DA(9)	-	AEC(3)	-	-

Tablo 6'da görüldüğü üzere Reşat Aysu'ya ait on altı saz ve on üç sözlü toplamda yirmi dokuz eserin analizlerine ilişkin tabloya göre; on eserde müzikal dinamiklere, yedi eserde kromatik pasajlara, on sekiz eserde çift seslere, yirmi iki eserde hızlı pasajlara, on dokuz eserde arpejlere, on iki eserde akorlara, dört eserde büyük aralık atlamalarına yer verildiği tespit edilmiştir. Tablo üzerindeki sayısal yoğunluktan da anlaşılacağı gibi, Batı müziği unsurları Reşat Aysu'nun eserlerinde sıklıkla kullanılmıştır.

Şekil 19. Reşat Aysu'nun Kürdilihicazkar Saz Semaisi'nin I. Hane ve Teslim'inin İçerdiği Çiftses, Sıttakkato, Arpej Ve Hızlı Pasaj Örnekleri

Kürdilihicazkâr Saz Semaisi

Reşat AYSU

1.Hane

Çift ses ve sıttakkato

Arpej

Akor

§ Teslim

Hızlı Pasaj

(SON)

Yukarıda iki hanesi ile örneklendirilen eser, Reşat Aysu'nun en çok tanınan ve seslendirilen eserlerinden biridir. Aslen Ziraat mühendisi olan Aysu bir yurt dışı gezisi sırasında İspanya'da bir festival gününe tesadüf eder ve festival sırasında çalınan müziklerden ve dans eden bir İspanyol güzelinden etkilenerek bu eseri yazar. Nota üzerinde açıkça görüldüğü gibi besteci Batı Müziğine ait müzikal unsurları eserinde oldukça yoğun bir şekilde kullanmıştır. Eser makamın durak sesi olan Sol

sesi üzerine kurulu dört-altı konumundaki Do minör akoru ile başlamaktadır. Daha sonra kullanılan çift sesler ve arpejler tamamı ile Batı Müziği karakteristiği içermektedir. Ayrıca acelite gerektiren hızlı pasajlar da eser içinde yer almaktadır. Sağ el tekniklerini ilgilendiren sıtakkato çalma şekilleri nota üzerinde ifadelendirilmiştir.

3.5.2.Haydar TATLIYAY

Aşağıda araştırma kapsamına alınan Haydar TATLIYAY’a ait eserlerin listesi yer almaktadır. Bu eserler, içerdiği Batı müziği unsurları açısından analiz edilip, Tablo 7’de unsurların neler olduğu ve eserin kaçınıcı ölçülerinde yer aldığı belirtilmiştir.

Haydar TATLIYAY’ın, *içerdiği Batı müziği unsurları açısından analizi* yapılan eserler listesi:

1. “Hicaz Saz Semaisi”
2. “Uşşak Saz Eseri”
3. “Beyati Saz Eseri”
4. “Nihavent Saz Eseri”(Sigan)(Nim Sofyan)
5. “Nihavent Saz Eseri”(Sigan)(Sofyan)
6. “Uşşak Şarkı”“Akşam Alıyor”
7. “Uşşak Şarkı”“Sevdim Sevillemedim”
8. “Uşşak Şarkı”“Beyhudedir Dönüşün”
9. “Uşşak Şarkı”“Hicranı Elem Açtı”
10. “Nihavent Şarkı”“İçim Yanıyor”
11. “Nihavent Şarkı”“Geçiyor Ömrümün”
12. “Hüzzam Şarkı”“Sensiz O Güzel Yer”
13. “Hüzzam Şarkı”“Mızrabını Tanburuna Vur”
14. “Segah Şarkı”“Yeryüzünde Eşi Olmayan”
15. “Nihavent Şarkı”“İçim Yanıyor”
16. “Rast Fantezi” “Mavi Gözlerin”
17. “Uşşak Şarkı”“Ömrümün Gülsün Gülki..”
18. “Rast Fantezi” “Hicranı Elem”
19. “Hicaz Fantezi” “Zalim Felek Ne Felaket...”
20. “Nihavent Sonbahar Yağmuru”
21. “Neveser Saz Semai”
22. “Neveser Saz Semai”
23. “Hüzzam Saz Semai”

24. “Segah Saz Semai”
25. “Suzinak Saz Semai”
26. “Suzinak Methal”
27. “Methal Muhayyer”
28. “Muhayyer Saz Semai”
29. “Uşşak Methal”
30. “Uşşak Saz Semaisi”
31. “Beyati Saz Semaisi”
32. “Kürdili hicazkar Saz Semaisi”
33. “Kürdili hicazkar Saz Semaisi”
34. “Kürdili hicazkar Yegah Üzerine”
35. “Hicazkar Saz Semaisi”
36. “Rast Saz Semaisi”
37. “Nihavent Methal”
38. “Nihavent Saz Semaisi”
39. “Uşşak Methal”
40. “Suzidil Saz Semaisi”
41. “Sultaniyegah Saz Semaisi”
42. “Hüseyni Saz Semaisi”

Tablo 7. Haydar TATLIYAY’ın Örneklemeye Seçilen 42 Eserinin İçerdiği Batı Müziği Unsurları

Eser No	Dinamikler	Kromatik	Çift sesler	Hızlı pasajlar	Arpej	Akor	Büyük Aralık
1	Puandorg(26,32),Rallenda ndo(8,24,25) ,Süratli(27)	-	CG(15),FD(26)	(1..36)	AEC(1), bGE(2,27,29), DAFD (18,24,25,28, 30),GDBbG(20)	ACEA(1,36)	-
2	-	-	-	(5..9,13..28)	-	-	-
3	-	-	-	-	-	-	-
4	-	FGbFEnat (3-4), DC#(17,33)	-	-	-	-	-
5	-	GF#FnatE natEbD(6) EbDC#De bEnat(19)	-	(35...41)	GBbD(1,6,21),F#AC(2)	-	-
6	-	-	-	(1...22)	-	-	-
7	-	-	-	(3...11,20..28,36...50)	-	-	-
8	-	-	-	(1..4,16..20,26,..30)	-	-	-
9	-	-	-	-	-	-	-
10	-	C#DEb(16)	-	-	GBbD(31)	-	-
11	-	-	-	-	DGBb(8,9)	-	-

Eser No	Dinamikler	Kromatik	Çift sesler	Hızlı pasajlar	Arpej	Akor	Büyük Aralık
12	-	C#DEb(3,9,15)	-	(1...15)	-	-	-
13	-	-	-	(1....18)	-	-	-
14	-	GF#E#(26,33)	-	-	-	-	-
15	-	C#DEb(16)	-	-	GBbD(31)	-	-
16	-	-	-	-	-	-	-
17	-	-	-	-	-	-	-
18	-	-	-	-	-	-	-
19	-	-	-	-	-	-	-
20	Staccato (12)	C#DEb (50)	-	1....7,20.....29	GBbD (8,48)	-	-
21	-	ABbBnat Cnat (2) CBnatCC #D (5,10)	BbD (24,25)	3,14....17,19,21	DGBbD (11,23,50)	-	GG (8li) (18)
22	-	EbDC#D (16,17,41) GF#Fnat(13)	-	16.....25,37..... 44	-	-	-
23	Staccato (62)	CBA#BC (4,5,9,10, 18) FF#GF# (13) DC#DEb (14)	-	12,19,20,22..... 27	GCEb (23) BDG (31)	-	-
24	-	GAbGF# (1,58) C#CB (6)	-	-	-	-	-
25	-	-	-	2.....7,13...15,1 7,19,20,23	DGBD (26)	-	-
26	Staccato (18)	DC#DEb (29)	-	21....37	DGB (11)	-	-

Eser No	Dinamikler	Kromatik	Çift sesler	Hızlı pasajlar	Arpej	Akor	Büyük Aralık
27	-	-	-	2,8,22,23,29.... 36,38...49,56... .60,65...68,71,7 3,75	-	-	-
28	-	-	-	1,5,6,,14	-	-	AC (10 lu) (41)
29	-	-	-	3,6...9,11,13... 17,19...22,26,27 ,37	-	-	-
30	-	GF#EF# (19)	-	1,4,6...9,12...1 8,21	-	-	-
31	-	-	-	1...9,11...13,17 ...28,30...36,39 ,41...43,45...55	-	-	-
32	Puandorg (12,14,36,37, 39,43)	-	-	2,5,8,9,11,19,23 ,24,26...28,34,3 5,38...42,44...4 8,52...60,62...6 7	GCEbG (21) BbC (31,33,49,66) FBD (32)	-	-
33	-	G#GnatF# (19)	-	11,18,43.....67	GCEb (31,33,35) DFAb (37)	-	-
34	Ağırlaşarak (44...46,68.. 70)	CBnatBb A (5) G#ABb (12) EbDC# (18) DEbEnat (19) DC#DEb (20,21)	-	66	DGBbD (1)	-	-
35	Allegro (32.....39)	BCC#D (12,35,50) FEEbD (22) FEFF# (24)DEbE natFE (29) EbDC#D (37) EbDC#D (51)	-	-	GBDG (44,45) GCEbG (60,84,85)	-	-
36	-	-	-	1,12,13,15,16,1 7,20,21,23,25... 28,30,32,34...3 6,38,42...46,48, 50	-	-	-

Eser No	Dinamikler	Kromatik	Çift sesler	Hızlı pasajlar	Arpej	Akor	Büyük Aralık
37	Staccato (9)	Bnat cdBCBnat (2)	-	41....44,46....5 6	DBbG (5,12,31,39,4 5,70,83)	-	-
38	-	DCDEb (1) EbEnatF (40,41)	-	24....57	DGBb (1,5,16,23) GEbC (26, DAFD (56)	-	-
39	-	-	-	3,6...9,11,13,14	-	-	-
40	-	- BCC#Cna tDC#CB (11)	-	1,3,5,8,29	G#BD (16)	-	-
41	-	GF#FE (14)	-	8,10,12,20...23, 29...37)	AF#D (11)	-	-
42	-	-	-	17,19...23, 27,28,35,36	-	-	-

Haydar Tatlıyay'a ait yirmi yedi saz ve on beş sözlü toplamda kırk iki eserin analizlerine ilişkin tabloya göre; sekiz eserde müzikal dinamiklere, yirmi eserde kromatik pasajlara, iki eserde çift seslere, yirmi dokuz eserde hızlı pasajlara, on sekiz eserde arpejlere, bir eserde akora, iki eserde ise büyük aralık atlamalarına yer verildiği tespit edilmiştir. Sayısal değerlerdeki yoğunluk oranına baktığımızda hızlı pasajların Tatlıyay'ın eserlerinde sıklıkla yer aldığını diğer Batı Müziği unsurlarının eserlerin bazı bölümlerinde az sayıda yer aldığı gözlemlenmektedir.

Şekil 20. Haydar TATLIYAY'ın Nihavent Siganı'nın Sekiz Ölçüsünün İçerdiği Arpej, Sekme ve Kromatik Örnekleri

Nihavent 'Sigan'

Haydar TATLIYAY

The musical notation is in 4/4 time and features various rhythmic patterns and accidentals. The first staff shows two Arpej examples (circled) and a Sekme example (circled). The second staff shows a Kromatik example (circled).

Yukarıda sekiz ölçüsü ile örneklendirilen eser Haydar Tatlıyay'ın en çok tanınan ve seslendirilen eserlerinden biridir. Geleneksel Türk Sanat Müziği beste formlarının dışında da esreler veren Tatlıyay'ın saz eserleri sözlü eserlerine oranla sayısal olarak fazladır. Nihavent Sigan isimli eser Tatlıyay'ın özgün çalışmalarından biridir. Çingene müziği anlamına gelen “sigan” kelimesi Batılı birçok büyük bestecinin eserlerine hem isim hem de müzik tarzı olarak yansımıştır. P.Sarasate-Çigan Havaları, Ravel'in Çiganı, Brahms'ın Macar Rapsodileri bu yansımanın en güzel örneklerindendir. Eserlerinde gösterişli pasajlara, kromatik dizilere arpejlere sıklıkla yer veren bestekar yaşadığı dönemin müzik çevrelerinde “Alaturkanın Paganini'si” olarak şöhret kazanmıştı. Sadece yurt içinde değil Arap ve Balkan ülkelerinde tanınan bir icracı ve bestekardır. Araştırma konusu içinde yer alan önemli bestekar Cevdet Çağla'nın Tatlıyay ile ilgili görüşleri şöyledir.

“Son devrin Türk musikisi alanında yetişmiş olan kudretli bir keman icracısı, aynı zamanda bestecilik sahasında da Türk musikisi repertuarına kazandırdığı, zengin ve renkli saz eserleri ile de haklı bir şöhretin mümessili olmuştur. Taksim ve bestelerinde Arap çöllerinden, Balkan dağlarına kadar şarkın sihirli ve hülyalı nağmelerini bizlere sunan kudretli, sanatkar parmakları unutmak mümkün mü?” (Tatlıyay, M. 1965:53)

3.5.3.Sadi IŞILAY

Aşağıda araştırma kapsamına alınan Sadi IŞILAY'a ait eserlerin listesi yer almaktadır. Bu eserler, içerdiği Batı müziği unsurları açısından analiz edilip, Tablo 8'de unsurların neler olduğu ve eserin kaçınıcı ölçülerinde yer aldığı belirtilmiştir.

Sadi IŞILAY'ın, *içerdiği Batı müziği unsurları açısından analizi yapılan eserler listesi:*

1. “Hüzzam Methal”
2. “Segah Saz Semaisi”
3. “Muhayyerkürdi Saz Semaisi”
4. “Hicaz Şarkı”“Bende Hicran Yarasından Da”

5. “Hüzzam Şarkı” “Manada Güzel”
6. “Hicaz Şarkı” “Şu Yollar Uzar Gider”
7. “Nihavent Şarkı” “Bir Kır Çiçeğimden”
8. “Segah Şarkı” “Ruhunda Ölen”
9. “Mahur Şarkı” “Ateşin Gözlerini”
10. “Nihavent Şarkı” “Son Çiçeklerde Soldu”
11. “Suzinak Şarkı” “Bir Zamanlar Bu Gönül”
12. “Segah Şarkı” “Ruhunda Ölen”
13. “Hicazkar Şarkı” “Yolları Gurbete Bağlayan Dağ.”
14. “Hüzzam Şarkı” “Hülyamı Saran”
15. “Ömrüm Bu Hazan Mevsimi”
16. “Mahur Şarkı” “Ateşin Gözlerini Ruha”
17. “Beyati Şarkı”
18. “Gel Son Nefesten Evvel”
19. “Nihavend Şarkı” “Git Sen Dönme Sakın”
20. “Muhayyer Sümbüle Şarkı”
21. “Hicaz Şarkı” “Bende Hicran Yarasından Da Derin..”
22. “Hicazkar Şarkı” “Benden Kaçarak Kol Kola...”
23. “Hüzzam Şarkı” “Hülyamı Saran Hareli..”
24. “Hüzzam Şarkı” “Manada Güzel Ruhta...”
25. “Nihavend Şarkı” “Son Çiçeklerde Soldu”
26. “Hicaz Şarkı” “Sevenler Sevilenler Dilden..”
27. “Segah Şarkı” “Ruhumda Ölen Nağmede..”
28. “Segah Şarkı” “Ruhumda Ölen Nağmede..”
29. “Hicaz Şarkı” “Sevenler Sevilenler Dilden...”
30. “Hicaz Şarkı” “Şu Yollar Uzar Gider”
31. “Hicazkar Şarkı” “Yolları Gurbete Bağlayan..”
32. “Evc Şarkı” “Vadet Bana Artık..”
33. “Nihavend Şarkı” “Son Çiçeklerde Soldu”
34. “Hicazkar Sirto”

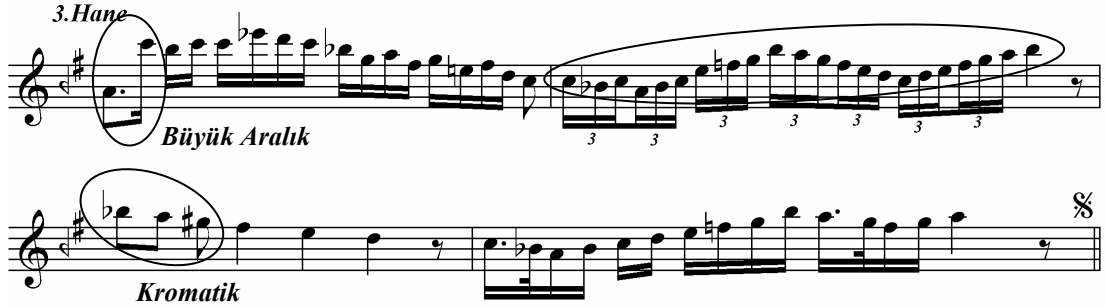
Tablo 8. Sadi İŞILAY’ın Örnekleme Seçilen 34 Eserinin İçerdiği Batı Müziği Unsurları

Eser No	Dinamikler	Kromatik	Çift sesler	Hızlı pasajlar	Arpej	Akor	Büyük Aralık
1	-	-	-	(9...23)	-	-	-
2	-	-	-	(7...16)	-	-	-
3	-	BbAG#(15)	-	(1...8,11...27)	-	-	AC(13)(10lu), ABb(18)(9lu)
4	-	GF#E#(20)	-	(1...25)	-	-	-
5	-	AG#ABb(8)	-	(1...14)	-	-	-
6	Puandorg(27)	-	-	(8...14)	-	-	-
7	Puandorg(16)	-	-	-	DBbGBb(8)	-	-
8	-	-	-	(7...39)	-	-	-
9	-	CBA#(20)	-	-	DGB(3,11,2 6,53,54)	-	-

Eser No	Dinamikler	Kromatik	Çift sesler	Hızlı pasajlar	Arpej	Akor	Büyük Aralık
10	Puandorg(54)	-	-	-	-	-	-
11	-	-	-	(1...24)	GDBb(1)	-	-
12	-	FED#E(21)	-	-	-	-	-
13	Puandorg(40)	-	-	-	-	-	-
14	-	-	-	1..17)	-	-	-
15	Puandorg(9)	-	-	(1...15)	-	-	-
16	-	-	CBA#(20)	-	-	DGB(3,11,25,51,52)	-
17	-	-	-	-	-	-	-
18	-	BbAAG#(2,5)	-	-	-	-	-
19	-	-	-	-	-	-	-
20	-	AG#ABb(1,2)E#F#G(13,14)	-	-	-	-	-
21	-	-	-	-	ADF(1,19)	-	-
22	-	-	-	-	-	-	-
23	-	-	-	(2...14)	-	-	-
24	-	AG#ABbA(9)	-	-	-	-	-
25	Puandorg(53)	-	-	-	-	-	-
26	-	G#F#E#(41)	-	-	-	-	-
27	-	-	-	-	-	-	-
28	-	BA#BC(1,3)	-	(1....21)	-	-	-
29	-	GF#E#(41,42)	-	-	-	-	-
30	-	-	-	-	-	-	-
31	-	-	-	-	-	-	-
32	-	GF#E#(1,6,7,14)	-	-	-	-	-
33	Puandorg(53)	-	-	-	-	-	-
34	-	C#DEb(4,23)	-	31,32,38....40	-	-	-

Sadi Işıl’a ait beş saz ve yirmi dokuz sözlü toplamda otuz dört eserin analizlerine ilişkin tabloya göre yedi eserde müzikal dinamiklere, on dört eserde kromatik pasajlara, on üç eserde hızlı pasajlara, dört eserde arpejlere, bir eserde akorlara, bir eserde de büyük aralık atlamalarına yer verilmiştir. Işıl’ın eserlerinde sayısal olarak en çok hızlı pasajların yer aldığını görülmektedir, diğer Batı Müziği unsurları da az sayıda yer almaktadır.

Şekil 21. Sadi IŞILAY'ın Muhayyekürdi Saz Semaisinin Dört Ölçüsünün Büyük Aralık,Hızlı Pasaj ve Kromatik Örnekleri



Yukarıda sekiz ölçüsü ile örneklendirilen eser Sadi Işıl原因'ın en çok tanınan ve seslendirilen eserlerinden biridir. Saz eserlerinden ziyade şarkı formundaki sözlü eserleriyle tanınan bestekarın eserlerinde Batılı unsurları görmemize rağmen bu unsurlar geleneksel ezgi seyrinin karakteristiğini değiştirmeyen yoğunluktadır.

3.5.4.Cevdet ÇAĞLA

Aşağıda araştırma kapsamına alınan Cevdet ÇAĞLA'ya ait eserlerin listesi yer almaktadır. Bu eserler, içerdiği Batı müziği unsurları açısından analiz edilip, Tablo 9'da unsurların neler olduğu ve eserin kaçınıcı ölçülerinde yer aldığı belirtilmiştir.

Cevdet ÇAĞLA'nın, *içerdiği Batı müziği unsurları açısından* analizi yapılan eserler listesi:

1. "Acemkürdi Saz Semaisi"
2. "Kürdili Hicazkar Şarkı" "Ne Zamanki Kalbim"
3. "Kürdili Hicazkar Şarkı" "Şimdi Hatırda Mıdır"?
4. "Karcıgar Şarkı" "Gül Açar Bülbül Öter"
5. "Karcıgar Şarkı" "Mersin Mersin"
6. "Nihavend Şarkı" "Bir Dert Gibi Akşam"
7. "Nihavend Şarkı" "Baharda Bu Yıl"
8. "Hüzzam Şarkı" "Şu Göğsüm Yırtılıp"
9. "Nihavend Şarkı" "Bana Bir Zalimi"
10. "Nişabürek Şarkı" "İftirakınla Efendim"
11. "Suzinak Şarkı" "Sazın Gibi Al Sineme"

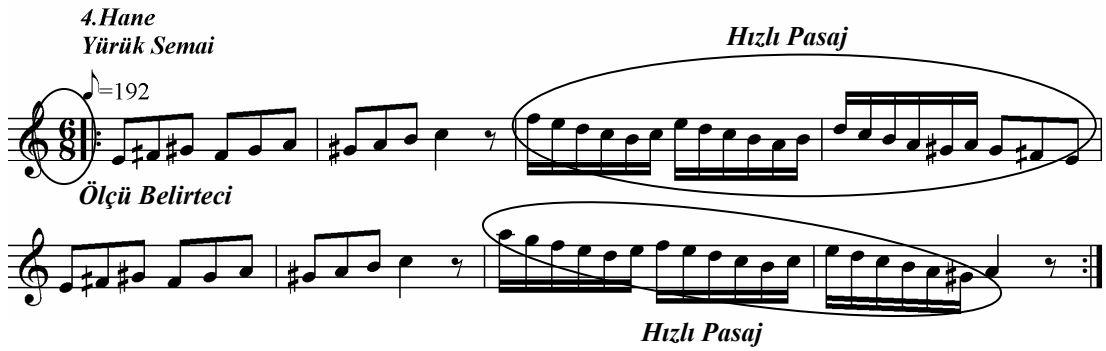
12. “Nihavend Şarkı”“Aşıkım Dağlara Kurulu Tahtım”
13. “Acemkürdi Şarkı”“Hatay”
14. “Kürdili Hicazkar Şarkı”“Seni Coşkun Suların”
15. “Karcıgar Şarkı”“Gül Açar Bülbül”
16. “Suzinak Şarkı”“Bir Gamlı Hayal Kaldı”
17. “Muhayyer Türkü”
18. “Suzinak Şarkı” “Gönlüm Kuru Bir Gül Gibi..”
19. “Şetraban Şarkı” “Gönlümü Mest Eyledin”
20. “Ferahnak Şarkı”“Akşam Olsun Şu Perdeler İnsin”
21. “Kürdili Hicazkar Şarkı”“Ah Eden Kimdir Bu Saat Kuytuda”
22. “Acem Kürdi Şarkı”
23. “Nihavend Şarkı”“Bana Bir Zalimi Leyla Diye Sevdirdi”
24. “Karcıgar Şarkı”“Bana O Kadar Yakınsın Ki Seni Ben Sandım”
25. “Nikriz Şarkı”“Benim Aşkım Senin Aşkın ..”
26. “Şevk-Efza Şarkı”“Hicran Gibi Alemde..”
27. “Hicaz Şarkı”“Hicran Üsine-İ Pür-Hunumu..”
28. “Nişabürek Şarkı”“İftirakınla Efendim Bende..”
29. “Kürdili Hicazkar Şarkı”“İhtiyarlık Bahsi Hiçtir”
30. “Sultanıyegah Şarkı”Kaçınıcı Faslı Bahar Bu”
31. “Nikriz Fantezi”
32. “Karcıgar Şarkı”“Mersin Mersin Güzel Mersin”
33. “Kürdili Hicazkar Şarkı”“Ne Zamanki Kalbim...”
34. “Kürdili Hicazkar Şarkı”“Nür Salkımısın Gülki Bahar..”
35. “Hicazkar Şarkı”“Ol Servi Revan Boş Kodu..”
36. “Buselik Şarkı”“Öğrenirsen Sende Bir Gün”
37. “Acem Kürdi Şarkı”“Ruhumda Senden Bir Nale..”
38. “Buselik” “Sıyırıp Kınından Gümüş”
39. “Hicazkar Şarkı”“Serpil Yağmur Gibi..”
40. “Kürdili Hicazkar Şarkı”“Seni Coşkun Suların..”
41. Kürdili Hicazkar Şarkı”“Sen Başıma Taç Gönlüme..”
42. “Kürdili Hicazkar Şarkı”“Sen Başıma Taç ...”
43. Kürdili Hicazkar Şarkı”“”Seni “Coşkun Suların...”
44. Hicazkar Şarkı”“Serpil Yağmur Gibi..”
45. “Kürdili Hicazkar Şarkı”“Yeşil Sular Çalkalandı”
46. “Buselik Şarkı”“Sıyırıp Kınından Gümüş..”
47. “Saba Şarkı”“Süzdükçe Güzel Gözlerini..”
48. “Kürdili Hicazkar Şarkı”“Şimdi Hatırda Mıdır..”
49. “Buselik Saz Semaisi”
50. “Suzinak Saz Semaisi”

Tablo 9. Cevdet ÇAĞLA'nın Örnekleme Seçilen 50 Eserinin İçerdiği Batı Müziği Unsurları

Eser No	Dinamikler	Kromatik	Çift sesler	Hızlı pasajlar	Arpej	Akor	Büyük Aralık
1	Puandorg(15)	DbCBnat(38),G #ABb(44)	-	-	-	-	-
2	Puandorg(22)	FED#(24)	-	-	-	-	-
3	Puandorg(13)	DC#DEb(3)	-	-	-	-	-
4	Puandorg(30)	FED#EC(16-17)	-	-	-	-	-
5	Puandorg(21)	-	-	-	DBbGC(3,12)	-	-
6	-	-	-	-	-	-	-
7	-	C#DEb(30)	-	-	-	-	-
8	-	D#EF(34)	-	(18..22,27..30,37..46)	-	-	-
9	-	-	-	-	-	-	-
10	-	-	-	-	-	-	-
11	-	-	-	-	DBbG(3)	-	-
12	-	-	-	-	-	-	-
13	Puandorg(14)	-	-	-	-	-	-
14	-	CbBbA(17)	-	-	-	-	-
15	-	FED#E(17)	-	-	-	-	-
16	-	-	-	-	-	-	-
17	-	GF#E#(21)	-	-	-	-	-
18	Puandorg(18,43,50,57)	C#DEb(50)	-	-	-	-	-
19	-	-	-	-	-	-	-
20	-	GF#E#(21)	-	-	-	-	-
21	-	-	-	-	-	-	-
22	Puandorg(13)	-	-	-	-	-	-
23	-	-	-	-	-	-	-
24	-	EEbD(23)	-	-	-	-	-
25	-	-	-	-	-	-	-
26	-	-	-	-	FACF(19)	-	-
27	-	GF#E#(13)	-	-	-	-	-
28	-	-	-	-	-	-	-
29	-	-	-	-	-	-	-
30	Puandorg(11)	-	-	-	-	-	-
31	Staccato(27,29-30)	CC#D(5-6,30)	-	-	-	-	-
32	-	-	-	-	DBbG(3)	-	-
33	Puandorg(4,23,26)	DEbEnat(4)	-	-	-	-	-
34	Puandorg(16)	-	-	-	-	-	-
35	-	-	-	-	-	-	-
36	-	G#ABb(12)	-	-	-	-	-
37	Puandorg(8)	-	-	-	-	-	-
38	-	-	-	-	-	-	-
39	-	-	-	-	-	-	-
40	-	-	-	(11...16)	-	-	-
41	-	-	-	-	-	-	-
42	-	AbDF#(10-11)	-	-	-	-	-
43	-	-	-	(1-7,10.....15)	-	-	-
44	-	EbDC#(11)	-	-	-	-	-
45	-	-	-	-	-	-	-
46	-	-	-	-	-	-	-
47	Puandorg(1,21)	-	-	-	-	-	-
48	-	-	-	-	-	-	-
49	-	-	-	19,20,23,24,29,35...37	-	-	-
50	-	CBnatBbAC (3) FEEbD (14,30)	DA,FBb,FA (8)	1.....16	-	-	-

Cevdet Çağla'ya ait üç saz ve kırk yedi sözlü toplamda elli eserin analizlerine ilişkin tabloya göre; on dört eserde müzikal dinamiklere, on dokuz eserde kromatik pasajlara, bir eserde çift seslere, beş eserde hızlı pasajlara, dört eserde arpejlere yer verilmiştir. Akor ve büyük aralık atlamalarına Çağla'nın eserlerinde rastlanmamaktadır.

Şekil 22. Cevdet ÇAĞLA'nın Buselik Saz Semaisinin Sekiz Ölçüsünün İçerdiği Ritmik Unsur ve Hızlı Pasaj Örnekleri



Yukarıda sekiz ölçüsü ile örneklendirilen eser Cevdet Çağla'nın içinde Batı müziği unsuru tespit edilen eserlerinden biridir. Küçük yaşlarından itibaren ailesi tarafından Türk müziğinin yanı sıra Batı müziği dersleri alması sağlanan Çağla, keman tekniğini de Antonyadis isimli bir Batı kemancı üstadından dersler alarak ilerletmiştir. Saz eserlerinden ziyade şarkı formundaki sözlü eserleriyle tanınan bestekârın eserlerinde Batılı unsurları görmemize rağmen bu unsurlar geleneksel ezgi seyrinin karakteristiğini değiştirmeyen yoğunluktadır.

3.5.5.Kemani TATYOS

Aşağıda araştırma kapsamına alınan Kemani TATYOS'a ait eserlerin listesi yer almaktadır. Bu eserler, içerdiği Batı müziği unsurları açısından analiz edilip, Tablo 10'da unsurların neler olduğu ve eserin kaçınıcı ölçülerinde yer aldığı belirtilmiştir.

Kemani TATYOS'un, *içerdiği Batı müziği unsurları açısından analizi* yapılan eserler listesi:

1. "Hüzzam Şarkı" "Gözümde Hasretle"
2. "Suzinak Şarkı" "Güzelim Gözlüğünü"
3. "Rast Şarkı" "Bir Gönlüme Bir Hali"
4. "Uşşak Şarkı" "Bu Akşam Gün.."
5. "Hüseyini Şarkı" "Çektim Elimi.."
6. "Suzinak Şarkı" "Çeşmi Cellâdın Boyandı"
7. "Kürdili Hicazkar Şarkı" "Ehl-İ Aşkın.."
8. "Rast Şarkı" "Çeşm-i Celladın Ne Kanlar Döktü.."
9. "Uşşak Şarkı" "Gam-zedeyim Deva Bulmam"
10. "Süznak Şarkı" "Gel Ela Gözlüm Efendim.."
11. "Hüseyini Şarkı" "Gönül Düştü Yine Gülizar-I Zevke"
12. "Nihavend Şarkı" "Ah Cana Firkatinle"
13. "Hicaz Şarkı" "Bilsen Neler Geçti Şu.."
14. "Hicazkar Şarkı" "Mani Oluyor Halimi.."
15. "Rast Şarkı" "Mavi Atlaslar Giyersin"
16. "Hüseyini Şarkı" "Meskenim Kuşe-İ Zillet"
17. "Rast Şarkı" "Mey-İ Lalinle Dil Mestane.."
18. "Uşşak Şarkı" "Rahmı Yok Bir Yare.."
19. "Uşşak Şarkı" "Ruhum Musun Ey Ruhli.."
20. "Uşşak Şarkı" "Ruhum Musun Ey Ruhli.."
21. "Süzinak Şarkı" "Süznak-İ Fasl-I Aşkı.."
22. "Muhayyer Şarkı" "Uyandı Bahtım Etmeli"
23. "Kürdili Hicazkar Peşrev"
24. "Bestenigar Peşrev"
25. "Hüseyini Saz Semai"
26. "Suzinak Peşrev"
27. "Bestenigar Peşrev"
28. "Hüseyini Saz Semaisi"
29. "Suzinak Peşrev"

Tablo 10. Kemani TATYOS'un Örnekleme Seçilen 29 Eserinin İçerdiği Batı Müziği Unsurları

Eser No	Dinamikler	Kromatik	Çift sesler	Hızlı pasajlar	Arpej	Akor	Büyük Aralık
1	-	-	-	-	-	-	-
2	-	-	-	-	-	-	-
3	-	-	-	-	GBbD(17,19)	-	-
4	-	-	-	-	-	-	-
5	-	-	-	-	-	-	-
6	-	-	-	-	-	-	-
7	-	-	-	(6...8)	-	-	-
8	-	-	-	-	-	-	-
9	-	-	-	-	-	-	-
10	-	-	-	-	-	-	-
11	-	-	-	-	-	-	-
12	-	C#DEb(1,6)	-	(1....23)	-	-	-
13	-	-	-	-	-	-	-
14	-	-	-	-	-	-	GB(9'lu)(24)
15	-	-	-	-	BbGD(1,15)	-	-
16	-	-	-	-	-	-	-
17	-	-	-	-	-	-	-
18	-	-	-	-	-	-	-
19	-	-	-	-	-	-	-
20	-	-	-	-	-	-	-
21	-	-	-	-	-	-	-
22	-	-	-	-	-	-	-
23	-	-	-	-	-	-	-
24	-	-	-	-	-	-	-
25	-	-	-	8, 12	-	-	-
26	-	-	-	7....10	-	-	-
27	-	-	-	-	-	-	-
28	-	-	-	8,12	-	-	-
29	-	-	-	7.....10	-	-	-

Kemani Tatyos Efendi'ye ait yedi saz ve on iki sözlü toplamda on dokuz eserin analizlerine ilişkin tabloya göre; bir eserde kromatik pasaja, beş eserde hızlı pasajlara, iki eserde arpejlere, bir eserde büyük aralık atlamalarına yer verilmiştir. Tatyos Efendi'nin eserlerinde müzikal dinamikler, çift sesler ve akor gibi Batı Müziği unsurları yer almamaktadır. Gözlemlenen diğer unsurlarda sayısal olarak çok azdır.

Şekil 23. Kemani TATYOS'un Nihavent Şarkısı'nın İki Ölçüsünün İçerdiği Kromatik Örneği



Yukarıda iki ölçüsü ile örneklendirdiğimiz eser, Kemani Tatyos'un Batılı unsur içeren az sayıdaki eserlerinden biridir. Ancak yukarıdaki kromatik yapı Batılı bir unsuru temsil etmekten çok makam içindeki doğal seyrin bir parçasıdır. Eserlerinde Batılı unsurlara hemen hiç rastlanmayan Tatyos yaşadığı dönem itibariyle araştırmada yer alan bestekarlar içinde en eski olanıdır. Tatyos Efendi dışında araştırmaya konu olan bestekarların tamamı Cumhuriyet dönemi bestekarlarıdır.

3.5.6. Aydın ORAN

Aşağıda araştırma kapsamına alınan Aydın ORAN'a ait eserlerin listesi yer almaktadır. Bu eserler, içerdiği Batı müziği unsurları açısından analiz edilip, Tablo 11'de unsurların neler olduğu ve eserin kaçınıcı ölçülerinde yer aldığı belirtilmiştir.

Aydın ORAN'nın, içerdiği Batı müziği unsurları açısından analizi yapılan eserler listesi:

1. "Kürdili Hicazkar Şarkı" "Güzelliği Dillere Destan"
2. "Nişabürek Şarkı" "Faslı Gülşen Erdi Açsın"
3. "Segah Şarkı" "Gönül Yıldızları"
4. "Nihaved Şarkı" "Bilemem"
5. "Suz-İ Dil Şarkı" "Gönül Teli"
6. "Hüzzam Şarkı" "Vazgeçtim Sanma"
7. "Hicazkar Şarkı" "Anlatamam"
8. "Hisarbuselik Şarkı" "İkimizin Şarkısı"
9. "Neveser Şarkı" "Bir Dosta İthaf"
10. "Buselik Şarkı" "Bestekar"
11. "Suz-İ Dil Şarkı" "Sevebilsem"

12. “Muhayyer Kürdi Şarkı”“Bir Gün Daha Dün Oldu”
13. “Şevkefza Şarkı”“Her Mısrada Sen Yoksan”
14. “Suz-İ Dil Şarkı”“Bin Türlü Yalan..”
15. “Kürdili Hicazkar Şarkı”“Meclisiniz İlham Verir”
16. “Hicaz Şarkı”“Yılların Ardından”
17. “Nihavend Şarkı”“Sever Sevdiğin Bilmez”
18. “Hicaz Şarkı”“Aşık Olmak O Kadar..”
19. “Acem Kürdi Şarkı”“Senden Bir Sevgi Sözü..”
20. “Muhayyer Kürdi Şarkı”“Sana Armağan”
21. “Buselik Methal”
22. “Acemaşiran”
23. “Evç Peşrevi”
24. “Nikriz Saz Semaisi”

Tablo 11. Aydın ORAN’ın Örneklemeye Seçilen 24 Eserinin İçerdiği Batı Müziği Unsurları

Eser No	Dinamikler	Kromatik	Çift Sesler	Hızlı pasajlar	Arpej	Akor	Büyük Aralık
1	-	-	-	1...8,17..20)	-	-	-
2	-	D#EF(5)	-	-	-	-	-
3	-	-	-	-	-	-	-
4	-	C#DEb(13)	-	-	-	-	-
5	-	CC#DEb(25)	-	-	-	-	-
6	-	-	-	(1....9)	-	-	-
7	-	-	-	-	-	-	-
8	Puandorg(9)	D#EF(13,24)	-	-	-	-	-
9	Puandorg(19,33)	GC#D(19,33)	-	-	-	-	-
10	-	- GF#E#(25,26,53,54)	-	-	ACE(1), GBD(2)	-	-
11	Puandorg(27)	-	-	-	-	-	-
12	Puandorg(9)	-	-	-	-	-	-
13	Puandorg(1,10,,28)	-	-	-	-	-	-
14	-	-	-	-	-	-	-
15	-	-	-	-	-	-	-
16	-	-	-	-	-	-	-
17	-	BCC#D(7),EbE FF#(8)	-	-	-	-	-
18	-	GF#E#(49,50,54)	BbD(32), AE(33)	-	-	-	-
19	-	-	-	-	-	-	-
20	-	GF#E#(15)	-	-	-	-	-
21	mf (1,11) p (9)						
22	-	-	-	7	-	-	-
23	-	-	-	-	-	-	F#A(10’lu (33)
24	-	-	-	3....8, 7.....22	DGB (15)	-	-

Aydın Oran’a ait dört saz ve yirmi sözlü toplamda yirmi dört eserin analizlerini gösteren tabloya göre; altı eserde müzikal dinamiklere, dokuz eserde kromatik pasajlara, bir eserde çift seslere, dört eserde hızlı pasajlara, iki eserde arpejlere, bir eserde büyük aralık atlamalarına yer verilmiştir. Kromatik pasajlar ve müzikal dinamikler Oran’ın eserlerinde sayısal olarak en çok rastlanan Batı Müziği unsurlarıdır, bunun yanında hiçbir eserinde akor görülmemektedir.

Şekil 24. Aydın ORAN’ın Nikriz Sazsemaisi’nin I.Hane, Teslim ve III. Hane’lerinin İçerdiği Hızlı Pasaj ve Arpej Örnekleri

Nikriz Saz Semaîsi

Aksak Semâî Aydın ORAN

1.Hane

Hızlı pasaj

§ Teslim *Hızlı pasaj*

Hızlı pasaj

3.Hane

Arpej

Yukarıda iki hane ve bir teslim bölümüyle örneklendirdiğimiz eser, Aydın Oran'ın Batı müziği unsuru içeren eserlerinden biridir. Sözlü eserleri saz eserlerinden daha fazla olan Oran, Batı müziği konusunda eğitim ve deneyim sahibidir. Cumhuriyet döneminin yetiştirdiği Batılı anlamdaki ilk keman sanatçısı ve pedagoglarından olan Ekrem Zeki Ün ve Fethi Kopuz'dan keman dersleri alarak keman tekniğini ilerletmiş ve Marmara Üniversitesinde Batı müziği keman hocalığı yapmıştır. Türk müziğinde keman icrası konusunda araştırmaları olan bestekarın “Türk Müziğinde Keman İcra,Teknik ve Sanatı” isimli bir keman metodu bulunmaktadır.

3.5.7.Selahattin İNAL

Aşağıda araştırma kapsamına alınan Selahattin İNAL'a ait eserlerin listesi yer almaktadır. Bu eserler, içerdiği Batı müziği unsurları açısından analiz edilip, Tablo 12'de unsurların neler olduğu ve eserin kaçınıcı ölçülerinde yer aldığı belirtilmiştir.

Selahattin İNAL'ın, *içerdiği Batı müziği unsurları açısından* analizi yapılan eserler listesi:

1. “Rast Şarkı” “Göz Göz Oldu Yüreğim”
2. “Buselik” “Gözümde Özleyiş”
3. “Muhayyer Kürdi Şarkı”“Hayat Budur..”
4. “Rast Şarkı”“Her Gönülde Hasreti”
5. “Hüzzam Şarkı”“Çok İsterdim Aramıza..”
6. “Kürdili Hicazkar Şarkı” “Dertleri Sevk Edindim..”
7. “Nihavent Şarkı”“Dün Gece Hayalinle”
8. “Hicaz Şarkı” “El Çek Tabib El Çek..”
9. “Acemaşiran Şarkı”“Gökyüzünde Tüten Olsam”
10. “Rast Şarkı”“Gönül Aşkınla Gözyaşı Dökmekten...”
11. “Ana Başta Tac imiş”
12. “Nihavend Şarkı”“Ahımı Hicranımı Sakladım..”
13. “Hüzzam Şarkı”“Kadın Bir Gül Aşk Bir ..”

14. “Hüzzam Şarkı” “Mevsim Mevsim”
15. “Uşşak Şarkı” “Muhabbet Bağının Gülleri..”
16. “Hüseyni Şarkı” “Niye Dargın Gibisin”
17. “Hicaz Şarkı” “Ruhum Hasretin Acısı Dolsa”
18. “Hüzzam Şarkı” “Sesimde Şarkısı Aşkın.....”
19. “Hicaz Şarkı” “Sen Hep Beni Mazideki..”
20. “Rast Şarkı” “Saçımın Tellerine....”
21. “Rast Şarkı” “Saçının Tellerine Gönlümü..”
22. “Hicaz Şarkı” “Sen Hep Beni Mazideki....”
23. “Hüseyni Şarkı” “Tez Geçse De Her Sevgide..”
24. “Kürdili Hicazkar Şarkı” “Yok Artık Tahammülü”
25. “Rast Şarkı” “Yemin Ettim Bir Kere...”
26. “Rast Şarkı” “Yaklaşıyor Gün De”

Tablo 12. Selahattin İNAL’ın Örnekleme Seçilen 27 Eserinin İçerdiği Batı Müziği Unsurları

Eser No	Dinamikler	Kromatik	Çift sesler	Hızlı pasajlar	Arpej	Akor	Büyük Aralık
1	-	-	-	(13....24)	-	-	-
2	-	-	-	-	-	-	-
3	-	-	-	-	-	-	-
4	-	-	-	-	-	-	-
5	-	-	-	28...33)	-	-	-
6	-	-	-	(1..5),(15...26)	-	-	-
7	-	CbbBnat.(6)	-	-	-	-	-
8	-	-	-	-	-	-	-
9	Puandorg(16,24,32,34)	-	-	-	-	-	-
10	Trill(27)	-	-	-	-	-	-
11	-	GF#E#(13,15)	-	-	-	-	-
12	Puandorg(2,4,6,9,10,18,)	-	-	-	-	-	-
13	Puandorg(12,38,49)	-	-	-	-	-	-
14	-	-	-	-	BbDG(24)	-	-
15	-	-	-	-	-	-	-
16	-	-	-	-	-	-	-
17	-	-	-	-	-	-	-
18	-	F#E#G(24)	-	-	GBbD(11,27)	-	-
19	Puandorg(18)	GF#E#(14,15,16,)	-	-	-	-	-
20	-	-	-	-	-	-	-
21	-	-	-	-	-	-	-
22	-	GF#E#(14,15,16)	-	-	-	-	-

Eser No	Dinamikler	Kromatik	Çift sesler	Hızlı pasajlar	Arpej	Akor	Büyük Aralık
23	-	-	-	-	ADFA(18,19,33,41)	-	-
24	-	-	-	-	-	-	-
25	Puandorg(18,26)	-	-	-	-	-	-
26	-	-	-	-	-	-	-

Selahattin İnal'a ait yirmi yedi sözlü eserin analizlerine ilişkin tabloya göre; altı eserde müzikal dinamiklere, beş eserde kromatik pasajlara, üç eserde hızlı pasajlara, dört eserde, arpejlere yer verilmiştir. saz eseri bulunamayan bestekarın eserlerinde Batı Müziği unsurları yok denecek kadar az gözlemlenmektedir, bu sebeple bestekarın eserlerinde Geleneksel Türk Müziği makamsal ezgi yapısının dışına çıkmadığı söylenebilir.

Şekil 25. Selahattin İNAL'ın Hüzam Şarkısı'nın Aranağme, Zemin ve Meyan Sazı'nın İçerdiği Süsleme ve Arpej Örnekleri

HÜZZAM ŞARKI
SESİMDE ŞARKISI AŞKIN FIGAN OLUP GİDİYOR

USÜLO : DOYEK
♩ = 100

MÜZİK : Selahattin İNAL
SÖZ : H. Münir EBCİOĞLU

ARANAĞME

Çarpma *Çarpma*

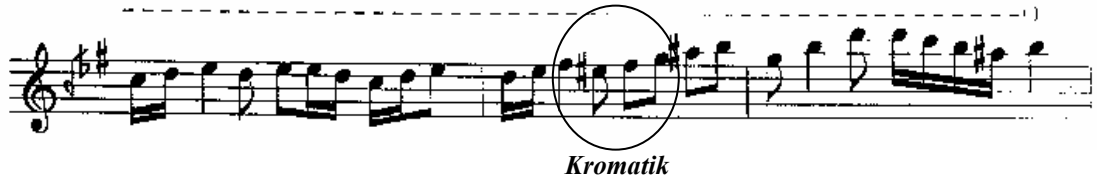
SE SİM DE ŞAR KI SI AŞ KIN

FI GAN O LUP GI DI YOR AH FI GAN O LUP GI DI

1 (SAZ - - - - -) 2 (SAZ - - - - -) % (SAZ - - - - -)

YOR YOR

Arpej



Yukarıda on üç ölçü ile örneklendirdiğimiz eser Selahattin İnal'ın en çok tanınan ve seslendirilen eserlerinden biridir. Daha çok şarkı formunda sözlü eserler besteleyen İnal'ın eserlerinde Batılı unsurlar çok az görülmektedir. Tespit edilenler de makamsal ezgi yapısından ayırt edilebilecek özellikte değildir.

3.5.8.Yücel AŞAN

Aşağıda araştırma kapsamına alınan Yücel AŞAN'a ait eserlerin listesi yer almaktadır. Bu eserler, içerdiği Batı müziği unsurları açısından analiz edilip, Tablo 13'de unsurların neler olduğu ve eserin kaçınıcı ölçülerinde yer aldığı belirtilmiştir.

Yücel AŞAN'ın, *içerdiği Batı müziği unsurları açısından analizi yapılan eserler listesi:*

1. "Segah Şarkı" "Gözlerine Ümitler"
2. "Nihavend Şarkı" "Güzelim Gel Yine"
3. "Hüseyni Şarkı" "Çıkıp ta Yaylanın"
4. "Rast Şarkı" "El Uzatsam Ellere"
5. "Nikriz Şarkı" "Eşini Kaybetmiş Bir Garip.."
6. "Rast Şarkı" "Ey Gonca Neden Gül yüzünden.."
7. "Nihavend Şarkı" "Kanlıca Koyunda"
8. "Gül'izar Şarkı" "Gitsen Bırakıp Gönümünü"
9. "Buselik Şarkı" "Gittin Adanın Herşeyi.."
10. "Rast Şarkı" "Gönül Dağlarıma Kar Yağdı Yazın"
11. "Nihavend Şarkı" "Aşk Şimşegi Gibi Çakan"
12. "Kürdili Hicazkar Şarkı" "Aldırmadı Israrımı Reddetti.."
13. "Suz-i Dil Şarkı" "Akşam Kuru Bir Gül Gibi"
14. "Segah Şarkı" "Her Mevsim Bahçesinden.."
15. "Evçara Şarkı" "Hülyayı Yas Akşamları.."
16. "Buselik Şarkı" "Kalbin Ateş Kesilir.."
17. "Muhayyer Şarkı" "Mavi Uyusun Sandalın"
18. "Hüzzam Şarkı" "Maziye Karışmış Sararan..."
19. "Muhayyer Kürdi Şarkı" "Nedir Yıllar Yılı Yaptığın.."
20. "Ferahfeza Şarkı" "O Güzel Gözleri Baktıkça.."

21. “Hicaz Şarkı”“O Kızın Geçti Güzellik..”
22. “Acemaşiran Şarkı”“Sarıyor Ruhumu Bir..”
23. “Buselik Şarkı”“Sazımın Tellerine Bir ..”
24. “Nihavend Şarkı”“Sen Akşamlar Kadar..”
25. “Segah Şarkı”“Sen Gece Ol Bende Rüya”
26. “Acemaşiran Şarkı”“Sarıyor Ruhumu Bir Kor Gibi...”
27. “Buselik Şarkı”“Sazımın Tellerine Bir Haller Oldu”
28. “Nihavend Şarkı”“Sen Akşamlar Kadar..”
29. “Segah Şarkı”“Sen Gece Ol Bende Rüya”
30. “Nikriz Şarkı”“Yıllar Bitecek..”
31. “Hicaz Şarkı”“Yıldızların Artık Sararıp..”
32. “Hicaz Şarkı”“Sanki Bülbül Ötüyor..”
33. “Şevkefza Şarkı”“Bir Sevgi Dağısın..”
34. “Karcıgar Şarkı”“Ateş Misin Yakıyorsun..”
35. “Hüseyni Şarkı”
36. “Hicaz Saz Semai”
37. “Buselik Saz Semai”

Tablo 13. Yücel AŞAN’ın Örneklemeye Seçilen 37 Eserinin İçerdiği Batı Müziği Unsurları

Eser No	Dinamikler	Kromatik	Çift sesler	Hızlı pasajlar	Arpej	Akor	Büyük Aralık
1	-	-	-	-	-	-	-
2	Puandorg(39)	-	-	-	-	-	-
3	-	-	-	-	-	-	-
4	-	FED#E(68,71)	-	-	-	-	-
5	-	-	-	-	-	-	-
6	-	-	-	-	-	-	-
7	-	EbDC#(14)	-	-	-	-	-
8	-	GF#E#F#(13).A#GF#E#(15),F#E#F#G#(16)	-	-	-	-	-
9	-	-	-	-	-	-	-
10	-	AG#ABb(36)	-	-	-	-	-
11	-	-	-	-	-	-	-
12	-	-	-	-	-	-	-
13	-	-	-	-	-	-	-
14	-	CBA#B(1,8,9,11,16,26,30,34)	-	-	-	-	-
15	-	-	-	-	-	-	F#A(10’lu)(15) EA(11’li)(17)
16	-	-	-	-	ACE(9)	-	-
17	-	-	-	-	-	-	-
18	-	-	-	-	-	-	-
19	-	F#E#D(42)	-	-	-	-	-
20	-	-	-	-	-	-	-

Eser No	Dinamikler	Kromatik	Çift sesler	Hızlı pasajlar	Arpej	Akor	Büyük Aralık
21	-	-	-	-	-	-	-
22	-	-	-	-	CFA(3,20)	-	-
23	-	-	-	-	-	-	-
24	-	-	-	-	-	-	-
25	-	-	-	-	-	-	-
26	-	-	-	-	CFA(3)	-	-
27	-	-	-	-	ACF(1-2)	-	-
28	-	-	-	-	-	-	-
29	-	-	-	-	-	-	-
30	-	-	-	-	-	-	-
31	-	GF#E#(2)	-	-	-	-	-
32	-	CBA#B(32,50)	-	-	-	-	-
33	-	-	-	-	-	-	-
34	-	-	-	-	-	-	-
35	-	-	-	-	-	-	-
36	-	-	-	-	-	-	-
37	Staccato (20,21)	FED#E (19)	G#E (14)	-	-	-	-

Yücel Aşan'a ait iki saz ve otuz beş sözlü eserin analizlerine ilişkin tabloya göre; iki eserde müzikal dinamiklere, dokuz eserde kromatik pasajlara, bir eserde çift sese, dört eserde, arpejlere, bir eserde büyük aralık atlamalarına yer verilmiştir. Hızlı pasajlar ve akorlar Aşan'ın eserlerinde yer almamaktadır. Diğer Batı Müziği unsurları da sayısal oran olarak çok az yer bulmaktadır, bu durum ışığında bestekarın eserlerinde Geleneksel Türk Müziği makamsal ezgi yapısının dışına çıkmadığı söylenebilir.

Şekil 26. Yücel AŞAN'ın Buselik Saz Semaisinin III.Hane ve IV.Hanesinin İçerdiği Çiftses ve Sıttakkato Örnekleri





Yukarıda dokuz ölçü ile örneklendirdiğimiz eser Yücel AŞAN'ın içinde Batı müziği unsurları bulunduran eserlerinden biridir. Daha çok şarkı formunda sözlü eserler besteleyen AŞAN'ın eserlerinde Batılı unsurlar çok az görülmektedir. Tespit edilen Batılı unsurlar eser içinde makamın seyir yapısını değiştirecek özellikte değildir.

3.5.9.Talat ER

Aşağıda araştırma kapsamına alınan Talat ER'e ait eserlerin listesi yer almaktadır. Bu eserler, içerdiği Batı müziği unsurları açısından analiz edilip, Tablo 14'de unsurların neler olduğu ve eserin kaçınıcı ölçülerinde yer aldığı belirtilmiştir.

Talat ER'in, *içerdiği Batı müziği unsurları açısından* analizi yapılan eserler listesi:

1. "Kürdi Şarkı" "İlkbahara Bekle Beni.."
2. "Segah Şarkı" "Gün Doğmayacak.."
3. "Kürdili Hicazkar Şarkı" "Şöyle Bir Günüm Olsun"
4. "Nihavend Şarkı" "Başka Hayaller"
5. "Hicaz Şarkı" "Seviyorum Desen de.."
6. "Kürdili Hicazkar Şarkı" "Sen Yanımda Olsan da.."
7. "Nikriz Şarkı" "Seyrettim Nazarında Aşkın.."
8. "Hüzzam Şarkı" "Kalbim Yanıyor"
9. "Nihavent Saz Semai"
10. "Mahur Methal"
11. "Mahur Sirto"

Tablo 14. Talat ER'in Örnekleme Seçilen 11 Eserinin İçerdiği Batı Müziği Unsurları

Eser No	Dinamikler	Kromatik	Çift sesler	Hızlı pasajlar	Arpej	Akor	Büyük Aralık
1	-	-	-	-	-	-	-
2	Tril(3,20,21,24),Mordan(6),Puandorg(24)	GF#E#(18,20)	-	-	-	-	-
3	Mordan(15,23,45,54,62)	-	-	-	-	-	-
4	Mordan(19),Puandorg(38),Ağır aşarak(40)	-	-	-	-	-	-
5	-	-	-	-	ADF#(30,72)	-	-
6	Mordan(9,12,14)	-	-	-	-	-	-
7	Tril(30)	-	-	-	-	-	-
8	Mordan(9,14,121,25),Tril(15)	-	-	-	-	-	-
9	Rit.(6,24,18 Mordan(23) Gliss(6,18,24) P (1,6,18,24)	-	-	-	BbDGB (1,3) DF#A (6)	-	-
10	Puandorg(8,32,40,48) Rit(8,32,40,48) P (9) F (17) Mordan (36) Staccato (27)	-	-	-	-	-	-
11	Gliss (37) P (33) F (25,37)	CBA# (29)	-	-	-	-	-

Talat Er'e ait üç saz ve sekiz sözlü toplamda on bir eserin analizlerine ilişkin tabloya göre; dokuz eserde müzikal dinamiklere, iki eserde kromatik pasajlara, iki eserde de arpejlere yer verilmiştir. Er eserlerinde çok sesli unsurlara, hızlı pasajlara, ve büyük aralık atlamalarına yer vermemiştir. Müzikal dinamiklerin sıklıkla kullanıldığını tespit ettiğimiz Er'in eserlerinde müzikal dinamiklerin ezgisel yapı üzerinde değiştirici bir unsur olmadığı gerçeğinden yola çıkarak Geleneksel Türk Müziği makamsal ezgi yapısının dışına çıkmadığı söylenebilir.

Şekil 27. Talat ER'in Nihavent Saz Semaisinin I.Hane ve Tesliminin İçerdiği Arpej ve Müzikal Dinamik Örnekleri

Nihavent Saz Semâisi
(Aşkâ Çağrı)

Aksak Semai Talât ER

♩=108

p Arpej *p* Arpej

dinamik *rit.* *gliss.* *p* *dinamik*

§ Teslim *dinamik*

dinamik D.C.

Yukarıda I. Hane ve Teslim bölümleriyle örneklendirdiğimiz eser Talat ER'in içinde Batı müziği unsurları bulunduran eserlerinden biridir. Daha çok şarkı formunda sözlü eserler besteleyen ER'in eserlerinde Batılı unsurlar müzikal dinamikler açısından fazlaca görülmektedir. Eserlerinde kullandığı Batı müziği unsurlarının çeşitliliği, Geleneksel Türk sanat müziği deneyiminin yanı sıra almış olduğu Batı müziği eğitime dayandırılabilir.

Tablo 15. Batılı Unsurlar'ın Besteciler Tarafından Kullanılma Durumlarını Gösteren Ortak Çerçeve Tablo

Batılı Unsurlar Besteciler	Dinamikler	Kromatikler	Çift sesler	Hızlı pasajlar	Arpejler	Akorlar	Büyük aralıklar
Reşat AYSU	10 Eser	7 Eser	18 Eser	22 Eser	19Eser	12 Eser	4 Eser
Haydar TATLIYAY	8 Eser	20 Eser	2 Eser	29 Eser	18 Eser	1 Eser	2 Eser
Sadi İŞILAY	7 Eser	14 Eser	-----	13 Eser	4 Eser	1 Eser	1Eser
Cevdet CAĞLA	14 Eser	19 Eser	1 Eser	5 Eser	4 Eser	-----	-----
Kemani TATYOS	-----	1Eser	-----	5 Eser	2 Eser	-----	1 Eser
Aydın ORAN	6 Eser	9Eser	1 Eser	4 Eser	2 Eser	-----	1 Eser
Selahattin İNAL	6 Eser	5Eser	-----	3Eser	4 Eser	-----	-----
Yücel AŞAN	2 Eser	9Eser	-----	-----	4Eser	-----	1 Eser
Talat ER	9 Eser	2 Eser	-----	-----	2 Eser	-----	-----
Toplam	62 eser	86 eser	22 eser	81 eser	59 eser	14 eser	10 eser

Tablo 15’de Dokuz Besteciye ait toplam 62 eserde müzikal dinamiklere, 86 eserde kromatik pasajlara, 22 eserde de çift seslere, 81 eserde hızlı pasajlara, 59 eserde arpejlere, 14 eserde akorlara, 10 eserde de büyük aralıklara yer verildiği görülmektedir. Yukarıdaki sayısal verilere göre kromatikler ve hızlı pasajlar en yoğun görülen batılı unsurlardır. Çıfısesler, akorlar ve büyük aralıklar ise kemani bestekarların eserlerinde çok az oranda yer alan Batılı unsurlardır.

3.6. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın ikinci alt problemi şu şekildedir: “Araştırmaya konu olan bestekarların Eğitim Fakültelerinin Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri’nde Keman eğitimcisi olarak görev yapan öğretim elemanları ve keman eğitimi alan öğrenciler tarafından tanınma durumları nedir?”

Tablo 16. Öğrencilerin Geleneksel Türk Müziği Kemani Bestekarlarını Tanıma Oranları

	f	%
Tanıyorum	13	28.9
Tanımıyorum	32	71.1
Toplam	45	100.0

Tablo 16’da görüldüğü gibi araştırmaya katılan öğrencilerin %71.1’i bestekarları tanımadığını belirtirken, %28.9’u tanıdığını ifade etmiştir. Bu oranlardan anlaşılabacağı gibi öğrencilerin çok büyük bir kısmı araştırmaya konu olan bestekarları tanımamaktadırlar.

Tablo 17. Öğretim Elemanlarının Geleneksel Türk Müziği Kemani Bestekarlarını Tanıma Oranları

	F	%
Tanıyorum	18	60.0
Tanımıyorum	12	40.0
Toplam	30	100.0

Tablo 17’de görüldüğü gibi araştırmaya katılan öğretim elemanlarının %60’ı bestekarları tanıdığını belirtirken, %40’ı tanımadığını ifade etmiştir. Bu oranlardan anlaşılabacağı gibi öğretim elemanlarının yarısından fazlası bestekarları tanıdığını ifade etmiştir.

Tablo 18. Deneklerin Araştırmaya Konu Olan Eserlerin Sahiplerini Tanıma Durumlarını Gösteren Betimsel İstatistik

SANATÇILAR	Öğretim elemanlarının geleneksel Türk müziği kemani bestekârlarını tanıma durumları	Öğrencilerin geleneksel Türk müziği kemani bestekârlarını tanıma durumları
Reşat AYSU	2	4
Haydar TATLIYAY	2	1
Sadi IŞILAY	7	2
Kemani TATYOS	6	3
Yücel AŞAN	4	1
Aydın ORAN	2	1
Cevdet ÇAĞLA	3	3
Talat ER	4	4
TOPLAM	30	45

Tablo 18’den de anlaşıldığı gibi araştırmaya katılan öğretim elemanları arasında en çok tanınan Sadi Işıl原因 olarak görölmektedir. Araştırma örnekleminde yer alan öğrenciler arasında en çok tanınan sanatçı ise Reşat Aysu ile Talat Er’dir.

3.7. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın birinci alt problemi şu şekildedir:” Öğrencilerin, geleneksel Türk müziğine olan beğenileri üzerinde, cinsiyet anlamlı bir farklılığa yol açmakta mıdır?”.

Tablo 19. Öğrencilerin Cinsiyetlerinin Dinlemiş Olduğu Eserleri Beğenmelerine Etkisini Gösteren T-Testi

Dinlediğiniz müzikal eserler beğeninize hitap ediyor mu?	Cinsiyet	N	$\bar{X}$	ss	sd	t	P
	Kadın	35	4.17	.89	43	-.092	.927
	Erkek	10	4.20	.78			

Tablo 19’da görüldüğü gibi öğrencilerin müzik eserlerine yönelik tutumları, cinsiyete göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir ($t_{(43)} = -.092$; $p > .05$). Dinlenen müzikal eserlerin, bayan öğrencilerin beğenisine hitap etme durumu ($\bar{X} = 4.17$) ile erkek öğrencilerin beğenisine hitap etme durumu ($\bar{X} = 4.20$) birbirine çok yakındır.

3.8. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın dördüncü alt problemi şu şekildedir:” Öğrencilerin aldıkları keman eğitim süresi ile Geleneksel Türk Müziği eserlerinin keman ile icrası esnasında, sağ ve sol el teknikleri etkisi üzerine, olan düşünceleri arasında anlamlı bir farklılık var mıdır?”.

Tablo 20. Öğrenci Görüşlerine Göre, Dinletilen Eserleri Çalmanın Sağ El Tekniğine Zarar Verme Durumunun, Keman Eğitimi Süresine Göre Değişimini Gösteren T-Testi Sonuçları

	Keman eğitimi süresi	N	$\bar{X}$	ss	sd	t	p
Bu eserleri çalmak sağ el tekniğine zarar vermez.	1-5 yıl arası	10	4.50	.97	43	-.156	.877
	5 yıldan fazla	35	4.54	.70			

Tablo 20’de görüldüğü gibi öğrencilerin dinledikleri eserleri çalmalarının sağ el tekniğine zarar vermesi konusundaki görüşleri, aldıkları keman eğitimi süresine

göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir ($t_{(43)} = -.156$; $p > .05$). Bu konuda 1-5 yıl arası keman eğitimi almış öğrencilerin cevaplarının ortalaması ($\bar{X} = 4.50$) ile 5 yıldan fazla eğitim almış öğrencilerin görüşlerinin ortalaması ($\bar{X} = 4.54$) birbirine çok yakındır.

Tablo 21. Öğrenci Görüşlerine Göre, Dinletilen Eserleri Çalmanın Sol El Tekniğine Zarar Verme Durumunun, Keman Eğitimi Süresine Göre Değişimini Gösteren T-Testi Sonuçları

	Keman eğitimi süresi	N	$\bar{X}$	ss	sd	t	p
Bu eserleri çalmak sol el tekniğine zarar vermez.	1-5 yıl arası	10	4.40	1.07	43	.000	1.00
	5 yıldan fazla	35	4.40	.81			

Tablo 21’de görüldüğü gibi öğrencilerin dinledikleri eserleri çalmalarının sol el tekniğine zarar vermesi konusundaki görüşleri, aldıkları keman eğitimi süresine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir ($t_{(43)} = 1.00$; $p > .05$). Bu konuda 1-5 yıl arası keman eğitimi almış öğrencilerin cevaplarının ortalaması ($\bar{X} = 4.40$) ile 5 yıldan fazla eğitim almış öğrencilerin görüşlerinin ortalaması ($\bar{X} = 4.40$) birbiri ile aynıdır.

3.9. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın beşinci alt problemi şu şekildedir:” Öğrencilerin dinlemiş oldukları Geleneksel Türk Müziği Eser bölümleri ve benzeri eserleri teknik olarak seslendirmeye yeterli olması durumu aldığı keman eğitimi süresine bağlı olarak farklılaşmakta mıdır?”.

Tablo 22. Öğrencinin Aldığı Eğitimin Teknik Açısından Bu Eserleri Seslendirmeye Yeterli Olması Durumunun, Alınan Keman Eğitimi Süresine Göre Değişimini Gösteren T-Testi Sonuçları

Almış olduğunuz keman eğitimi teknik açıdan bu eserleri seslendirmeye yeterlidir.	Keman eğitimi süresi	N	$\bar{X}$	ss	sd	t	P
	1-5 yıl arası	10	3.90	.87	43	1.594	.118
	5 yıldan fazla	35	3.20	1.30			

Tablo 22’de görüldüğü gibi öğrencilerin aldığı keman eğitiminin teknik açıdan bu eserleri seslendirmeye yeterli olup olmadığı konusundaki görüşleri, aldıkları keman eğitimi süresine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir ($t_{(43)} = 1.594$; $p > .05$). Bu konuda 1-5 yıl arası keman eğitimi almış öğrencilerin cevaplarının ortalaması ($\bar{X} = 3.90$) ile 5 yıldan fazla eğitim almış öğrencilerin görüşlerinin ortalaması ($\bar{X} = 3.20$) birbirine yakın değerler göstermektedir.

3.10. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın dördüncü alt problemi şu şekildedir:” Öğrencilerin Geleneksel Türk Müziği eserlerine bugüne kadar çalmış olduğu etüt ve eserlerde karşılaştığı teknik ve müzikal davranışları uygulayabilmesi aldığı keman eğitimi süresine bağlı olarak farklılaşmakta mıdır?”.

Tablo 23. Öğrencinin Dinlemiş Olduğu Eserlerde, Bugüne Kadar Çaldığı Etüt ve Eserlerde Karşılaştığı Teknik ve Müzikal Davranışların Uygulanabilirliğinin, Alınan Keman Eğitimi Süresine Göre Değişimini Gösteren T-Testi Sonuçları

Dinlemiş olduğunuz eserlerde bugüne kadar çalmış etüt ve eserlerde karşılaştığınız teknik ve müzikal davranışlar uygulanabilir.	Keman eğitimi süresi	N	$\bar{X}$	ss	sd	t	P
	1-5 yıl arası	10	3.60	.96	43	-.820	.417
	5 yıldan fazla	35	3.91	1.09			

Tablo 23’de görüldüğü gibi öğrencilerin dinlemiş olduğu eserlerde bugüne kadar çalmış etüt ve eserlerde karşılaştığı teknik ve müzikal davranışların uygulanabilirliği aldığı keman eğitimi süresine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir ($t_{(43)} = -.820$; $p > .05$). Bu konuda 1-5 yıl arası keman eğitimi almış öğrencilerin cevaplarının ortalaması ($\bar{X} = 3.60$) ile 5 yıldan fazla eğitim almış öğrencilerin görüşlerinin ortalaması ($\bar{X} = 3.91$) birbirinden anlamlı derecede farklı değildir.

3.11. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın yedinci alt problemi şu şekildedir:” Öğrencilerin, geleneksel Türk müziğine olan beğenileri üzerinde, aldıkları keman eğitimi anlamlı bir farklılığa yol açmakta mıdır?”.

Tablo 24. Öğrencinin Dinlediği Eserlerin, Müzikal Beğenisine Hitap Etmesinin, Alınan Keman Eğitimi Süresine Göre Değişimini Gösteren T-Testi Sonuçları

Dinlemiş olduğunuz eserler müzikal beğeninize hitap ediyor mu?	Keman eğitimi süresi	N	$\bar{X}$	ss	sd	t	p
	1-5 yıl arası	10	4.40	.96	43	.925	.360
	5 yıldan fazla	35	4.11	.83			

Tablo 24’de görüldüğü gibi öğrencilerin dinlemiş olduğu eserlerin müzikal beğenilerine hitap etmesi, aldığı keman eğitimi süresine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir ($t_{(43)} = .925$; $p > .05$). Bu konuda 1-5 yıl arası keman eğitimi almış öğrencilerin cevaplarının ortalaması ($\bar{X} = 4.40$) ile 5 yıldan fazla eğitim almış öğrencilerin görüşlerinin ortalaması ($\bar{X} = 4.11$) birbiri ile anlamlı derecede farklılaşmamaktadır.

3.12. Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın sekizinci alt problemi şu şekildedir:” Öğrenci ve öğretim elemanlarının aldıkları keman eğitim süresi, Geleneksel Türk Müziği eserlerinin keman eğitim programlarında yer alması gerekliliği konusundaki görüşleri farklılaştırmakta mıdır?”

Tablo 25. Öğrencinin Dinlemiş Olduğu Eserlerin, Keman Eğitim Müziği Dağarında Yer Alması Konusundaki Düşüncelerinin, Alınan Keman Eğitimi Süresine Göre Değişimini Gösteren T-Testi Sonuçları

Dinlemiş olduğunuz bu eser bölümleri ve benzeri	Keman eğitimi süresi	N	$\bar{X}$	ss	sd	t	P
eserlerin keman eğitim müziği dağarında yer alması gerekmektedir.	1-5 yıl arası	10	4.20	.78	43	-.184	.855
	5 yıldan fazla	35	4.25	.88			

Tablo 25’de görüldüğü gibi öğrencilerin dinlemiş olduğu eserlerin keman eğitimi programlarında yer alması konusundaki düşünceleri, aldığı keman eğitimi süresine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir ($t_{(43)} = -.184$; $p > .05$). Bu konuda 1-5 yıl arası keman eğitimi almış öğrencilerin cevaplarının ortalaması ($\bar{X} = 4.20$) ile 5 yıldan fazla eğitim almış öğrencilerin görüşlerinin ortalaması ($\bar{X} = 4.25$) birbirine yakın değerler göstermektedir.

Tablo 26. Öğretim Elemanlarının Dinlemiş Olduğu Eserlerin, Keman Eğitim Müziği Dağarında Yer Alması Konusundaki Düşüncelerinin, Keman Eğitmeni Olarak Mesleki Deneyim Süresine Göre Değişimini Gösteren Varyans Analizi Sonuçları

	Kareler toplamı	Sd	Kareler ortalaması	F	P	Anlamlı fark
Gruplararası	.633	3	.211	.803	.503	—
Gruplar içi	6.833	26	.263			
Toplam	7.467	29				

Tablo 26’da görüldüğü gibi öğretim elemanlarının dinlemiş olduğu eserlerin keman eğitim müziği dağarında yer alması konusundaki düşünceleri, aldığı keman

eğitimi süresine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir ($F_{(3-26)} = .803$; $p > .05$). Başka bir deyişle, öğretim elemanlarına dinletilmiş olan eser bölümleri ve benzeri eserlerin keman eğitim müziği dağarında yer alması konusundaki düşünceleri, Tablo 26'daki ortalamalardan da görüldüğü gibi keman eğitimcisi olarak mesleki deneyim süresine bağlı olarak değişmemektedir.

Tablo 27. Öğretim Elemanının Dinlemiş Olduğu Eserlerin, Keman Eğitim Müziği Dağarında Yer Alması Konusundaki Düşüncelerinin Ortalamasının Keman Eğitimcisi Olarak Mesleki Deneyim Süresine Bağlı Değişimini Gösteren Betimsel İstatistik

Keman eğitimcisi olarak mesleki deneyim süresi	N	$\bar{X}$	ss
5 yıldan az	8	4.25	.4629
6 ile 10 yıl arası	8	4.50	.5345
16 ile 20 yıl arası	6	4.66	.5164
21 yıl ve üzeri	8	4.50	.5345
Toplam	30	4.46	.5074

3.13. Dokuzuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın dokuzuncu alt problemi şu şekildedir: "Öğrenci ve öğretim elemanlarının keman ile Türk Müziği icrası konusunda eğitim veya deneyime sahip olmasının müzik öğretmenliğine getirileri ve keman icracılığına katkıları üzerinde anlamlı farklılığa sebep olmakta mıdır?"

Tablo 28. Öğrencilerin Keman İle Türk Müziği İcrası Konusunda, Eğitim Yada Deneyimi Olmasının, Müzik Öğretmenliğine Getirisi Açısından Değerlendirilmesine Yönelik Betimsel İstatistik

		Müzik öğretmenliği açısından keman ile türk müziği eğitimi artı bir değerdir.		Toplam
		Hayır	Evet	
Keman ile Türk müziği icrası konusunda eğitim ya da deneyiminiz var mı?	Hayır	3	29	32
	Evet	-	13	13
Toplam		3	42	45

Tablo 28’de görüldüğü gibi keman ile Türk Müziği icrası konusunda eğitimi ya da deneyimi olan onüç öğrenci bulunmaktadır. Örneklemin geriye kalan otuziki kişisi böyle bir eğitim ya da tecrübeye sahip değildir. Keman eğitiminde tecrübeli olan onüç kişinin tamamı bu tecrübenin müzik öğretmenliği açısından artı bir değer olduğunu düşünmektedir. Keman eğitimine sahip olmayan otuziki kişiden yirmidokuzu da keman eğitimine sahip olmaksızın bu durumun müzik öğretmenliğine artı bir değer katacağını düşünmektedir. Ancak otuziki kişiden üçü bu eğitimin veya tecrübenin müzik öğretmenliği üzerine olumlu etkisi olmayacağını iddia etmektedir.

Tablo 29. Öğretim Elemanlarının Keman İle Türk Müziği İcrası Konusunda Eğitim Yada Deneyimin Olmasının Müzik Öğretmenliğine Getirisi Açısından Değerlendirilmesine Yönelik Betimsel İstatistik

		Müzik öğretmenliği açısından keman ile türk müziği eğitimi artı bir değerdir.		Toplam
		Hayır	Evet	
Keman ile Türk müziği icrası konusunda eğitim ya da deneyiminiz var mı?	Hayır	3	17	20
	Evet	0	10	10
Toplam		3	27	30

Tablo 29’da görüldüğü gibi keman ile Türk Müziği icrası konusunda eğitimi ya da deneyimi olan on öğretim elemanı bulunmaktadır. Örneklemin geriye kalan 20 kişisi böyle bir eğitim ya da tecrübeye sahip değildir. Keman eğitiminde tecrübeli olan on öğretim elemanının onu da bu tecrübenin müzik öğretmenliği açısından artı bir değer olduğunu düşünmektedir. Keman eğitimine sahip olmayan yirmi öğretim elemanından onyedisi keman eğitimine sahip olmaksızın bu durumun müzik öğretmenliğine artı bir değer katacağını düşünmekte iken üçü ise bu eğitimin veya tecrübenin müzik öğretmenliği üzerine olumlu etkisi olmayacağını iddia etmektedir.

Tablo 30. Öğrencilerin Keman İle Türk Müziği İcrası Konusunda Eğitim Yada Deneyiminin Keman İcrasına Getirileri Açısından Değerlendirilmesine Yönelik Betimsel İstatistik

		Keman ile Türk müziği eğitimi keman icracılığı açısından artı bir değerdir.		Toplam
		Hayır	Evet	
Keman ile Türk müziği icrası konusunda eğitim ya da deneyiminiz var mı?	Hayır	5	27	32
	Evet	1	12	13
Toplam		6	39	45

Tablo 30’da görüldüğü gibi keman ile Türk Müziği icrası konusunda eğitimi ya da deneyimi olan onüç öğrencinin onikisi bu tecrübenin keman icrası açısından artı bir değer olduğunu düşünmektedir. Ancak bir tanesi bu görüşe katılmamaktadır. Keman ile Türk Müziği icrası konusunda eğitim yada deneyime sahip olmayan otuziki öğrenciden yirmiyedisi bu durumun keman icrasına artı bir değer katacağını düşünmektedir. Ancak otuziki öğrenciden beşi bu eğitimin veya tecrübenin keman icrası üzerine olumlu etkisi olmayacağını iddia etmektedir.

Tablo 31. Öğretim Elemanları Görüşlerine Göre Keman İle Türk Müziği İcrası Konusunda Eğitim Yada Deneyimin Keman İcracılığı Açısından Değerlendirilmesine Yönelik Betimsel İstatistik

		Keman ile Türk müziği eğitimi keman icracılığı açısından artı bir değerdir.		Toplam
		Hayır	Evet	
Keman ile Türk müziği icrası konusunda eğitim ya da deneyiminiz var mı?	Hayır	4	16	20
	Evet	0	10	10
Toplam		4	26	30

Tablo 31’de görüldüğü gibi keman ile Türk Müziği icrası konusunda eğitimi ya da deneyimi olan on öğretim elemanından onu da bu tecrübenin keman icrası açısından artı bir değer olduğunu düşünmektedir. Keman ile Türk Müziği icrası konusunda eğitim ya da deneyime sahip olmayan yirmi öğretim elemanından onaltısı keman eğitimine sahip olmaksızın bu durumun keman icrasına artı bir değer katacağını düşünmektedir. Ancak yirmi öğretim elemanından dördü bu eğitimin veya tecrübenin keman icrası üzerine olumlu etkisi olmayacağını iddia etmektedir.

3.14. Onuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın onuncu alt problemi şu şekildedir:” Öğrenci ve öğretim elemanlarının keman ile Türk Müziği icrası konusunda eğitim veya deneyime sahip olmasının, dinledikleri Geleneksel Türk Müziği eserlerindeki Batı müziği tesirini hissedebilmeleri üzerinde anlamlı farklılığa sebep olmakta mıdır?”

Tablo 32. Öğrencilerin Keman İle Türk Müziği İcrası Konusunda Eğitim Durumunun Dinlediği Türk Musikisi Saz Eserlerinde Batı Müziği Etkisini Hissedebilmesini Etkileyip Etkilemediğini Gösteren T-Testi

	Cevaplar	N	$\bar{X}$	ss	Sd	t	p
Keman ile Türk müziği icrası konusunda eğitiminiz ya da deneyiminiz var mı?	Hayır	32	3.18	.65	43	-.003	.998
	Evet	13	3.18	.48			

Tablo 32’de görüldüğü gibi öğrencilerin dinledikleri Türk Müziği saz eserlerinde Batı müziği tesirlerini tespit etmelerinde, keman ile Türk Müziği konusundaki tecrübeleri etkileyici bir faktör olamamaktadır ($t_{(43)} = -.003$; $p > .05$). Keman eğitimi olmayanların eserlerdeki Batı tesirine ait görüşleri ($\bar{X} = 3.18$) ile eğitimi olanların bu konudaki görüşleri ($\bar{X} = 3.18$) birbiri ile aynıdır.

Tablo 33. Öğretim Elemanlarının Keman İle Türk Müziği İcrası Konusunda Eğitim Durumunun Dinlediği Türk Musikisi Saz Eserlerinde Batı Müziği Etkisini Hissedebilmesini Etkileyip Etkilemediğini Gösteren T-Testi

	Cevaplar	N	$\bar{X}$	ss	sd	t	p
Keman ile Türk müziği icrası konusunda eğitiminiz ya da deneyiminiz var mı?	Hayır	20	3.36	.51	28	1.621	.116
	Evet	10	3.70	.58			

Tablo 33’de görüldüğü gibi Öğretim elemanlarının dinledikleri Türk Müziği saz eserlerinde Batı müziği tesirlerini tespit etmelerinde, keman ile türk müziği konusundaki tecrübeleri etkileyici bir faktör olamamaktadır ($t_{(28)} = 1.621$; $p > .05$). Keman eğitimi olmayanların eserlerdeki Batı tesirine ait görüşleri ($\bar{X} = 3.70$) ile eğitimi olanların bu konudaki görüşleri ($\bar{X} = 3.36$) birbirine yakınlık göstermektedir.

3.15. Onbirinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın onbirinci alt problemi şu şekildedir:” Öğrenci ve öğretim elemanlarının keman ile Türk Müziği icrası konusunda eğitim veya deneyime sahip olması ile Geleneksel Türk Müziğine ait eserlerin keman eğitim müziği dağarında yer alması ile ilgili görüşleri arasında anlamlı farklılık var mı?”

Tablo 34. Öğrencilerin Keman İle Türk Müziği İcrası Konusunda Eğitim Durumunun Dinlemiş Olduğu Eserlerin Keman Eğitim Müziği Dağarında Yer Alması Düşüncesi Üzerine Etkisini Gösteren T-Testi

Keman ile Türk müziği icrası konusunda eğitiminiz ya da deneyiminiz var mı?	Cevaplar	N	$\bar{X}$	ss	sd	t	p
	Hayır	32	4.15	.88	43	-1.085	.284
	Evet	13	4.46	.77			

Tablo 34’de görüldüğü gibi öğrencilerin dinledikleri eserlerin keman eğitim dağarında yer alması gerekliliği üzerine geliştirdikleri düşüncelerin ortalaması üzerinde, keman eğitimi etkileyici bir faktör olamamaktadır ($t_{(43)} = -1.085$; $p > .05$). Keman eğitimi olmayanların bu eserleri keman eğitimi dağarında görme istekleri ortalaması ($\bar{X} = 4.15$) ile eğitimi olanların ortalamaları ($\bar{X} = 4.46$) birbiri ile anlamlı derecede farklılık göstermemektedir.

Tablo 35. Öğretim Elemanlarının Keman İle Türk Müziği İcrası Konusunda Eğitim Ya Da Deneyimi Olması Durumunun, Dinlemiş Olduğu Eserlerin Keman Eğitim Müziği Dağarında Yer Alması Düşüncesi Üzerine Etkisini Gösteren T-Testi

Keman ile Türk müziği icrası konusunda eğitiminiz ya da deneyiminiz var mı?	Cevaplar	N	$\bar{X}$	ss	sd	t	p
	Hayır	20	4.30	.47	28	2.837	.008
	Evet	10	4.80	.42			

Tablo 35’de görüldüğü gibi öğretim elemanlarının dinledikleri eserlerin, keman eğitim dağarında yer alması ile ilgili düşüncelerin üzerinde, keman eğitimi ya da deneyimi etkileyici bir faktör olmaktadır ($t_{(28)} = 2.837$; $p < .05$). Keman eğitimi olanların bu eserleri keman eğitimi dağarında görme istekleri ortalaması ($\bar{X} = 4.80$), keman eğitimi olanların ortalamasından ($\bar{X} = 4.30$) anlamlı derecede yüksek çıkmıştır.

Tablo 36. Öğrencilerin Dinlemiş Olduğunuz Eser Bölümlerinin Keman Eğitim Müziği Dağarında Yer Alması Konusundaki Düşüncelerinin Betimsel İstatistiği

		f	%
Dinlemiş olduğunuz bu eser bölümleri ve benzeri eserlerin keman eğitim müziği dağarında yer alabileceği görüşüne ne derecede katılıyorsunuz?	Az katılıyorum	1	2.2
	Kısmen katılıyorum	9	20.0
	Büyük ölçüde katılıyorum	13	28.9
	Tamamen katılıyorum	22	48.9
	Toplam	45	100.0

Öğrencilere dinletilen Geleneksel Türk Müziği saz eserleri bölümlerinin keman eğitimi dağarında yer alması konusundaki düşünceleri sorulmuştur. Tablo 36’da görüldüğü gibi alınan cevaplar şu şekildedir: Araştırmaya katılan kırkbeş öğrenciden %48.9’u bu tamamen katılmakta iken, %28.9’luk kısmı ise büyük ölçüde katılmaktadır. %20’si kısmen katılmaktadır. %2.2’si ise az katılmaktadır. Bu bağlamda öğrencilerin tamamının bu görüşe yüksek düzeyde katıldıkları söylenebilir.

Tablo 37. Öğretim Elemanlarının Dinlemiş Olduğunuz Eser Bölümlerinin Keman Eğitim Müziği Dağarında Yer Alması Konusundaki Düşüncelerinin Betimsel İstatistiği

Dinlemiş olduğunuz bu eser bölümleri ve benzeri eserlerin keman eğitim müziği dağarında yer alabileceği görüşüne ne derecede katılıyorsunuz?		f	%
	Büyük ölçüde katılıyorum	16	53.3
	Tamamen katılıyorum	14	46.7
	Toplam	30	100.0

Öğretim elemanlarına dinletilen geleneksel Türk müziği saz eserleri bölümlerinin keman eğitimi dağarında yer alması konusundaki düşünceleri sorulmuştur. Tablo 37’de görüldüğü gibi alınan cevaplar şu şekildedir: Araştırmaya katılan otuz öğretim elemanından %46.7’si bu görüşe tamamen katılmakta iken, %53.3’lük kısmı ise büyük ölçüde katılmaktadır Bu bağlamda öğretim elemanlarının tamamının bu görüşe yüksek düzeyde katıldıkları söylenebilir.

IV BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde, araştırma bulguları ve yorumlarına dayalı olarak varılan sonuçlar ve öneriler yer almaktadır. Sonuçlar alt problemlerin sırasına göre sunulmuştur.

4.1. Sonuçlar

1. Dokuz Besteciye ait toplam 62 eserde müzikal dinamiklere, 86 eserde kromatik pasajlara, 22 eserde de çift seslere, 81 eserde hızlı pasajlara, 59 eserde arpejlere, 14 eserde akorlara, 10 eserde de büyük aralıklara yer verildiği görülmektedir. Yukarıdaki sayısal verilere göre kromatikler ve hızlı pasajlar en yoğun görülen batılı unsurlardır. Çifsesler, akorlar ve büyük aralıklar ise kemani bestekarların eserlerinde çok az oranda yer alan batılı unsurlardır. Oransal olarak birbirinden farklılıklar göstermekle birlikte, örnekleme yer alan bestekarların eserlerinde Batı müziğine ait unsurlar yer almaktadır. Batı müziği unsurları saz eserlerinde, sözlü eserlere oranla çok daha fazla görülmektedir. Bestekarlar arasında ise Reşat Aysu ve Haydar Tatlıyay'ın Batılı unsurları eserlerinde en yoğun biçimde kullanan bestekarlar olarak göze çarpmaktadır. Selahattin İnal, Kemani Tatyos, Sadi Işılay, Cevdet Çağla, Yücel Aşan, Aydın Oran ve Talat Er ise eserlerinde Batılı unsurları kullanmakla birlikte Geleneksel Türk Sanat Müziği ezgi yapısının dışına çıkmadıkları tespit edilmiştir.

2. Araştırmaya katılan öğretim elemanları arasında en çok tanınan bestekar Sadi Işılay olarak görülmektedir. Araştırma örnekleminde yer alan öğrenciler arasında en çok tanınan bestekarlar ise Reşat Aysu ile Talat Er'dir. Ancak genel olarak değerlendirildiğinde bestekarların tanınma durumları oldukça düşük oranlardadır.

3. Öğrencilerin, Geleneksel Türk Müziğine olan beğenileri üzerine, cinsiyeti anlamlı bir farklılığa yol açmamaktadır.

4. Öğrencilerin, aldıkları keman eğitim süresi ile Geleneksel Türk Müziği eserlerinin keman ile icrası esnasında, sağ el ve sol el tekniklerine etkisi üzerine olan düşünceleri arasında anlamlı bir fark olmadığı sonucuna varılmıştır. Öğrencilerin tamamı dinlemiş oldukları örnek eser bölümleri ve benzeri eserlerin sağ ve sol el tekniklerine zarar vermeyeceğini düşünmektedir.

5. Öğrencilerin dinlemiş oldukları Geleneksel Türk Müziği Eser bölümleri ve benzeri eserleri seslendirmeye teknik açıdan yeterli olma durumu, aldığı keman eğitimi süresine bağlı olarak farklılaşmamaktadır. 1-5 yıl arası keman eğitimi almış öğrencilerle, beş yıldan fazla eğitim almış öğrenciler bu eserleri seslendirmekte teknik olarak yetersizlik görmemektedirler.

6. Öğrencilerin dinlemiş olduğu eserlerde bugüne kadar çalmış etüt ve eserlerde karşılaştığı teknik ve müzikal davranışlar uygulanabilirliği aldığı keman eğitimi süresine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir. Bu konuda 1-5 yıl arası keman eğitimi almış öğrencilerin cevaplarının ortalaması ile 5 yıldan fazla eğitim almış öğrencilerin görüşlerinin ortalaması birbirinden anlamlı derecede farklı değildir.

7. Öğrencilerin dinlemiş olduğu eserlerin müzikal beğenilerine hitap etmesi, aldığı keman eğitimi süresine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir. Bu konuda 1-5 yıl arası keman eğitimi almış öğrencilerin cevaplarının ortalaması ile 5 yıldan fazla eğitim almış öğrencilerin görüşlerinin ortalaması birbiri ile anlamlı derecede farklılaşmamaktadır.

8. Öğretim elemanlarının dinlemiş olduğu eserlerin keman eğitimi dağarında yer alması konusundaki düşünceleri, mesleki deneyim sürelerine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir. Başka bir deyişle, deneyimli öğretim elemanların görüşleri ile daha az deneyimli öğretim elemanlarına dinletilmiş olan eser bölümleri ve benzeri eserlerin keman eğitim müziği dağarında yer alması konusundaki düşünceleri farklılık göstermemektedir.

Öğrencilerin dinlemiş olduğu eserlerin keman eğitim müziği dağarında yer alması konusundaki düşünceleri, aldığı keman eğitimi süresine göre anlamlı bir farklılık göstermemektedir. Bu konuda 1-5 yıl arası keman eğitimi almış öğrencilerin cevaplarının ortalaması ile 5 yıldan fazla eğitim almış öğrencilerin görüşlerinin ortalaması birbirine yakın değerler göstermektedir.

9. Öğrencilerin almış oldukları eğitim süresi, öğretim elemanlarının ise mesleki deneyim süreleri, Geleneksel Türk Müziği Eserlerinin keman öğretim programlarında yer alabileceği konusundaki görüşleri farklılık göstermemektedir.

10. Öğrenci ve öğretim elemanlarının keman ile Türk Müziği icrası konusunda eğitim veya deneyime sahip olmasının, bu konuda eğitim yada deneyime sahip olmayan öğrenci ve öğretim elemanlarıyla müzik öğretmeliği ve keman icracılığına olumlu katkıları üzerinde farklı düşünmemektedirler.

11. Öğrencilerin dinledikleri türk musikisi saz eserlerinde batı müziği tesirlerini tespit etmelerinde, keman ile türk müziği konusundaki tecrübeleri etkileyici bir faktör olamamaktadır. Keman eğitimi olmayanların eserlerdeki batı tesirine ait görüşleri ile eğitimi olanların bu konudaki görüşleri birbiri ile aynıdır. Öğretim elemanlarının dinledikleri türk musikisi saz eserlerinde batı müziği tesirlerini tespit etmelerinde, keman ile türk müziği konusundaki tecrübeleri etkileyici bir faktör olamamaktadır. Keman eğitimi olmayanların eserlerdeki batı tesirine ait görüşleri ile eğitimi olanların bu konudaki görüşleri birbirine yakınlık göstermektedir.

12. Öğrencilere dinletilen geleneksel Türk müziği saz eserleri bölümlerinin keman eğitimi dağarında yer alması konusundaki düşünceleri sorulmuştur. Alınan cevaplar şu şekildedir: Araştırmaya katılan kırkbeş öğrenciden %48.9'u bu tamamen katılmakta iken, %28.9'luk kısmı ise büyük ölçüde katılmaktadır. %20'si kısmen katılmaktadır. %2.2'si ise az katılmaktadır. Bu bağlamda öğrencilerin tamamının bu görüşe yüksek düzeyde katılmaktadırlar. Öğretim elemanlarına dinletilen geleneksel Türk müziği saz eserleri bölümlerinin keman eğitimi dağarında yer alması konusundaki düşünceleri sorulmuştur. Alınan cevaplar şu şekildedir: Araştırmaya katılan otuz öğretim elemanından %46.7'si bu görüşe tamamen katılmakta iken,

%53.3'lük kısmı ise büyük ölçüde katılmaktadır. Bu bağlamda öğretim elemanlarının tamamı bu görüşe yüksek düzeyde katılmaktadırlar.

4.2. Öneriler

1. Batı müziği unsurları içeren diğer Geleneksel Türk Sanat Müziği bestecilerinin eserlerinin keman eğitiminde kullanılabilirliği araştırılmalıdır
2. Araştırmaya konu olan eserlerden keman eğitimine en elverişli olanları seçilerek , bu eserler keman eğitimi yada icrasına en elverişli tonalitelere taşınmalı, bu ve benzeri eserler edisyon haline getirilip gruplandırılarak müzik eğitimine kazandırılmalıdır.
3. Bu ve benzeri eserlerin diğer çalgılara adaptasyonu yapılmalı, eserler çalgı eğitiminin bütün boyutlarında kullanılmalıdır.
4. Bu eserlerin usta icracılar tarafından ses ve görüntü kayıtlarının yapılarak yeni eğitsel materyaller ortaya konmalıdır.
5. Hazırlanan materyaller öğretim elemanlarına hizmet içi eğitim kapsamında tanıtılmalı ve bu materyaller öğretim süreçlerinde kullanılmak üzere hayata geçirilmelidir.
6. Hazırlanan materyallere ek olarak öğrencilerin Geleneksel Türk Sanat Müziği bestecilerini ve eserlerini daha iyi tanımaları için konser etkinlikleri düzenlenmeli ayrıca öğrencilerin konser programlarında bu eserlere yer vermesi sağlanmalıdır
7. Türk Müziği Konservatuarları ile Eğitim Fakülteleri arasında iş birliği sağlanarak, gerek öğrenciler gerekse öğretim elemanları için bilgi paylaşımı ortamları mutlak suretle sağlanmalıdır. .
8. Eğitim Fakültelerinde genel itibariyle eksik olan müzik kütüphaneleri sayısal olarak arttırılmalı ve Geleneksel Türk Sanat Müziği' ne ait eserlerin bu kütüphanelerde mutlak suretle yer alması sağlanmalıdır.
9. Geleneksel Türk Sanat Müziği içinde sayıları sözlü eserlere oranla çok az olan saz eserlerinin çoğaltılmasına yönelik devlet yada özel kuruluşların katkılarıyla beste yarışmaları düzenlenmelidir.

10. Geleneksel Türk Sanat Müziği eserlerinin çok seslendirilmesine yönelik çalışmalar yapılmalı ve gelecek nesillere ulaşmasını sağlamak için müzik teknolojilerinin bütün olanaklarından faydalanılarak eserler modernize edilmelidir.
11. Batı müziği unsurları içeren Geleneksel Türk Müziği eserlerinin Keman öğretim programlarında yer alması sağlanmalıdır.

KAYNAKÇA

AKPINAR, MEHMET. (2001). Türkiye’deki Üniversitelerin Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dallarındaki Keman Öğretiminde Makamsal Ezgilerin Kullanılma Durumları. Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

BARUT, ZEYNEP. (2005). Türk Musikisinde Keman Eğitimi İçin Bir Metod Araştırması. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.

BEHAR, CEM. (2005). Musikiden Müziğe Osmanlı/ Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik. İstanbul:Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.

BÜYÜKAKSOY, FERİDUN. (1997). Keman Öğretiminde İlkeler ve Yöntemler. Ankara: Armoni Ltd. Şti.

BÜYÜKÖZTÜRK, ŞENER. (2001). Deneysel Desenler: Öntest Sontest Kontrol Gruplu Desen. Ankara: Pegem Yayınları.

BÜYÜKÖZTÜRK, ŞENER. (2002). Sosyal Bilimler İçin Veri Analizi El Kitabı. Ankara: PegemA Yayınları.

CAN, CİHAT. (2002) Türk Musikisi Ders Notları Ankara:G.Ü.G.E.F. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü: Basılmamış Ders Notları

ER, TALAT. (02.01.2007) http://www.turkmusikisi.com/destek/talat_er.htm

GEDİKLİ,NECATİ. (1999). Geleneksel Musikilerimiz ve Sorunları.İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi

GÖHER, FEYZAN. (2006). Türk ve Batı Çocuk Şarkılarının Karşılaştırmalı Analizi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

HELVACI, OKTAY. (2000). Reşat Aysu'nun Hayatı, Eserleri ve Bestecilik Kimliği. Van: Yüzüncüyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı.Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

KAÇAR, GÜLÇİN.,CAN, CİHAT. (2003). The Effects Of Western Music on The Melodies Of Turkish Art Music, Makedonya Folklorü Dergisi. Sayı No: 62 UCD 398.ISSN 0542-2108.

KALAYCIOĞLU, RAHMİ. (1978). Türk Musikisi Bestekarları Külliyyatı. Reşat Aysu, Sayı 44. İstanbul: Türk Musikisi Bestekarları Külliyyatı Yayınları.

KALAYCIOĞLU, RAHMİ. (1978). Türk Musikisi Bestekarları Külliyyatı. Cevdet Çağla, Sayı 3. İstanbul: Türk Musikisi Bestekarları Külliyyatı Yayınları.

KALAYCIOĞLU, RAHMİ. (1978). Türk Musikisi Bestekarları Külliyyatı. Haydar Tatlıyay, Sayı 40. İstanbul: Türk Musikisi Bestekarları Külliyyatı Yayınları.

KALAYCIOĞLU, RAHMİ. (1978). Türk Musikisi Bestekarları Külliyyatı. Sadi Işılay, Sayı 9. İstanbul: Türk Musikisi Bestekarları Külliyyatı Yayınları.

KURTASLAN, ZAFER. (2000). Çağdaş Türk Bestecilerinin Keman Konçertolarının Yay Tenikleri Üzerine Bir Araştırma. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Longman Active Study Dictionary. (2005). Edimburgh: Pearson Education Limited

New Oxford Dictionary. (2001). İngiltere: Oxford Press

ORAN, AYDIN. (2004). Türk Müziğinde Keman İcra, Teknik ve Sanatı. İstanbul: Gökhan Matbaacılık ve Mücellithanesi.

ÖZALP, NAZMİ (2000). Türk Musikisi Tarihi I. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları:3109, Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi:964, Araştırma İnceleme Dizisi:72

ÖZALP, NAZMİ (2000). Türk Musikisi Tarihi II. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları:3110, Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi:965, Araştırma İnceleme Dizisi:72

ÖZALP, NAZMÎ (1992). Türk Musikisi Beste Formları. Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları:Yayın No:72

ÖZKAN, İSMAİL H.(2000). Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velvelleri. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.

SAY, AHMET (2002). Müzik Sözlüğü. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

SAGUN,ADNAN (Tarihsiz). Atatürk ve Musiki. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları 1

SÖZER,VURAL (1996). Müzik Ansiklopedik Sözlük. İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.

SUN, MUAMMER. (1998). Türk Makam Dizileri. Ankara:Evrensel Müzikevi Yayınları.

ŞENSOY, HAKAN. (1995). Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Keman Eğitimi Üzerine. İstanbul. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.

TATLIYAY, MAKBULE. (1965). Üstad Kemani Haydar Tatlıyay Hayatı ve Eserleri. İstanbul: Baha Matbaası

T.R.T. (2000). Türk Müziği Saz Eserleri I. Ankara:Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.

T.R.T. (1999) Türk Sanat Müziği Seçme Eserleri I-II. Ankara: Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.

TURA, YALÇIN. (1998) Türk Musikisinin Mes'eleleri. İstanbul: Pan Yayıncılık

UÇAN, ALİ. (1980). “Çevreden Evrene Keman Eğitimi Üzerine”. Ankara: Çağdaş Eğitim Dergisi, Sayı 5.

EKLER

EK 1

**GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ KEMANİ BESTEKARLARININ ESERLERİNDEKİ BATI
MÜZİĞİNE AİT MÜZİKAL UNSURLAR VE KEMAN EĞİTİMİNDE
KULLANILABİLİRLİĞİ KONULU ARAŞTIRMAYA İLİŞKİN
ÖĞRETİM ELEMANI ANKET FORMU**

**GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ KEMANİ BESTEKARLARININ ESERLERİNDEKİ BATI
MÜZİĞİNE AİT MÜZİKAL UNSURLAR VE KEMAN EĞİTİMİNDE
KULLANILABİLİRLİĞİ KONULU ARAŞTIRMAYA İLİŞKİN ANKET FORMU**

GENEL AÇIKLAMA

Sayın Meslektaşım,

Size ilişkide, Geleneksel Türk Müziği kemani bestekarlarına “ Reşat AYSU, Haydar TATLIYAY, Sadi İŞILAY, Kemani TATYOS, Yücel AŞAN, Aydın ORAN, Cevdet ÇAĞLA, Talat ER”e ait on eserin bölümlerinde oluşan cd kaydına ilişkin 23 sorudan oluşan bir anket formu sunulmuştur.

Anketin amacı; Yukarıda adı geçen bestekarların eserlerinin sizler üzerinde yaratacağı etkilere ilişkin görüşlerinize başvurarak, araştırma için veriler oluşturmaktır.

Araştırma anketi iki ana bölümden oluşmaktadır;

I.Bölüm; Kişisel Bilgileri ve araştırmaya ilişkin genel soruları içermektedir.

II.Bölüm; Yukarıda adı geçen ve araştırmaya konu olan bestekarlara ait on eserin bölümlerinden oluşan, araştırmacı Mehmet Efe’nin seslendirdiği cd kaydına ilişkin sorulardan oluşmaktadır. Bu soruları size uygun olan seçeneği (X) işareti koyarak cevaplandırmanız uygun olacaktır.

Ankete vereceğiniz içten cevaplar araştırmaya ışık tutması bakımından önemlidir.

Ankete verilecek cevaplar sadece bilimsel amaçlar için kullanılacak, kişisel bilgiler hiçbir kişi yada kuruma verilmeyecektir. Ankete özel kimlik bilgilerinizi yazmak zorunda değilsiniz. Araştırmanın sonuçlarını makul bir süre sonunda aşağıdaki adresten öğrenebilirsiniz.

İlgi ve yardımlarınız için şimdiden teşekkür ederim.

Arş.Gör. Mehmet EFE
G.Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Doktora Öğrencisi

Adres:
Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fak.
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı
Teknikokullar/ANKARA
Tel; (İş) 312 212 64 70
Mobil 532 332 82 82
E.Posta; efe@gazi.edu.tr

I.BÖLÜM

1. Cinsiyetiniz ? Kadın () Erkek ()
2. Keman eğitimcisi olarak mesleki deneyiminiz kaç yıl?
 - a. () 5 yıldan az
 - b. () 6-10 yıl
 - c. () 11-15 yıl
 - d. () 16-20 yıl
 - e. () 20 yıl ve daha yukarı
3. Lisans öğreniminizi hangi yükseköğretim kurumunda tamamladınız ?
 - a. () Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı
 - b. () Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü
 - c. () Türk Müziği Devlet Konservatuarı
 - d. () Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü
 - e. () Diğer (Kurumun adını ve bölümünüzü Lütfen açıkça belirtiniz).....
4. Genel açıklama sayfasında adı geçen bestekarları tanıyor musunuz?
 - a. () Evet
 - b. () Hayır
5. Tanıyor iseniz isim yada isimlerini yazınız!
.....
6. Herhangi bir eserini dinlediniz mi?
 - a. () Ev
 - b. () Hayır
7. Herhangi bir eserini seslendirdiniz mi?
 - a. () Evet
 - b. () Hayır
8. Keman ile Türk Müziği icrası konusunda eğitiminiz yada deneyiminiz var mı?
 - a. () Evet
 - b. () Hayır
9. Keman ile Türk Müziği icrası konusunda eğitim yada deneyime sahip olmamak, müzik öğretmenliği eğitimi açısından eksiklik midir?
 - a. () Tamamen
 - b. () Büyük Ölçüde
 - c. () Kısmen
 - d. () Az
 - e. () Hiç
10. Keman ile Türk Müziği icrası konusunda eğitim yada deneyime sahip olmak, müzik öğretmenliği eğitimi açısından artı değer midir?
 - a. () Tamamen
 - b. () Büyük Ölçüde
 - c. () Kısmen
 - d. () Az
 - e. () Hiç

11. Keman ile Türk Müziği icrası konusunda eğitim yada deneyime sahip olmamak, keman icracılığı açısından eksiklik midir?

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

12. Keman ile Türk Müziği icrası konusunda eğitim yada deneyime sahip olmak., keman icracılığı açısından artı değer midir?

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

II. BÖLÜM

Dinlemekte olduğunuz Türk Musıkisi Saz eserlerinde Batı Müziği etkileri ne derecede hissedilmektedir?

1.Reşat AYSU- Acemaşiran Saz Semaisi Birinci Hane, Teslim

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

2.Talat ER- Nihavent Saz Semaisi Birinci Hane

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

3.Reşat AYSU- Kürdilihiczkar Saz Semaisi Birinci Hane, Teslim

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

4.Aydın ORAN- Nikriz Saz Semaisi Birinci Hane, Teslim

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

5.Sadi IŞILAY- Muhayyer Kürdi Saz Semaisi Birinci Hane, Teslim

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

6.Kemani TATYOS- Hüseyini Saz semaisi Birinci Hane,Teslim

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

7.Haydar TATLIYAY- Kürdili hicazkar Saz semaisi Birinci Hane,Teslim

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

8.Reşat AYSU – Çargah Peşrevi Birinci Hane

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

9.Yücel AŞAN- Hicaz Saz Semaisi Birinci Hane,Teslim

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

10.Cevdet ÇAĞLA- Buselik Saz Semaisi Dördüncü Hane

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

11.Dinlemiş olduğunuz bu eser bölümleri ve benzeri eserlerin keman eğitim müziği dağarında yer alabileceği görüşüne ne derece katılıyorsunuz?

- a. () Tamamen Katılıyorum
- b. () Büyük Ölçüde Katılıyorum
- c. () Kısmen Katılıyorum
- d. () Az Katılıyorum
- e. () Hiç Katılmıyorum

EK 2

**GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ KEMANİ BESTEKARLARININ ESERLERİNDEKİ BATI
MÜZİĞİNE AİT MÜZİKAL UNSURLAR VE KEMAN EĞİTİMİNDE
KULLANILABİLİRLİĞİ KONULU ARAŞTIRMAYA İLİŞKİN
ÖĞRENCİ ANKET FORMU**

**GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ KEMANİ BESTEKARLARININ ESERLERİNDEKİ BATI
MÜZİĞİNE AİT MÜZİKAL UNSURLAR VE KEMAN EĞİTİMİNDE
KULLANILABİLİRLİĞİ KONULU ARAŞTIRMAYA İLİŞKİN ANKET FORMU**

GENEL AÇIKLAMA

Sayın Meslektaşım, sevgili öğrenci,

Size ilişikte, Geleneksel Türk Müziği kemani bestekarlarına (Reşat AYSU, Haydar TATLIYAY, Sadi İŞILAY, Kemani TATYOS, Yücel AŞAN, Aydın ORAN, Cevdet ÇAĞLA, Talat ER) ait on eserin bölümlerinde oluşan cd kaydına ilişkin 30 sorudan oluşan bir anket formu sunulmuştur.

Anketin amacı; Yukarıda adı geçen bestekarların eserlerinin sizler üzerinde yaratacağı etkilere

İlişkin, görüşlerinize başvurarak araştırma için veriler oluşturmaktır.

Araştırma anketi II ana bölümden oluşmaktadır;

I. Bölüm; Kişisel bilgiler , araştırmaya konu olan besteciler ve Türk Müziğinin kemani ile icrasına ilişkin sorular yer almaktadır

II. Bölüm; Yukarıda ismi geçen bestekarların eserlerinden seçilmiş bazı bölümlerin, araştırmacı tarafından seslendirilmiş cd kaydına ilişkin soruları içermektedir.Bu soruları size uygun olan seçeneği (X) işareti koyarak cevaplandırmanız uygun olacaktır.

Ankete vereceğiniz içten cevaplar araştırmaya ışık tutması bakımından önemlidir.

Ankete verilecek cevaplar sadece bilimsel amaçlar için kullanılacak, kişisel bilgiler hiçbir kişi ya da kuruma verilmeyecektir. Ankete özel kimlik bilgilerinizi yazmak zorunda değilsiniz.

İlgi ve yardımlarınız için şimdiden teşekkür ederim.

Arş.Gör. Mehmet EFE
G.Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Doktora Öğrencisi

Adres:
Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fak.
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı
Teknikokullar/ANKARA
Tel; (İş) 312 212 64 70
E.Posta; efe@gazi.edu.tr

I. BÖLÜM

1. Cinsiyetiniz ? Kadın () Erkek ()
2. Kaç senedir keman eğitimi alıyorsunuz?
 - a. () 5 yıldan az
 - b. () 6-10 yıl
 - c. () 11-15 yıl
 - d. () 16-20 yıl
 - e. () 20 yıl ve daha yukarı
3. Genel açıklama sayfasında adı geçen bestekarları tanıyor musunuz?
 - a. () Evet
 - b. () Hayır
4. Tanıyor iseniz ismini yada isimlerini yazınız.
.....
5. Herhangi bir eserini dinlediniz mi?
 - a. () Evet
 - b. () Hayır
6. Herhangi bir eserini seslendirdiniz mi?
 - a. () Evet
 - b. () Hayır
7. Keman ile Türk Müziği icrası konusunda eğitiminiz yada deneyiminiz var mı?
 - a. () Evet
 - b. () Hayır
8. Keman ile Türk Müziği icrası konusunda eğitim yada deneyime sahip olmamak, müzik öğretmenliği eğitimi açısından eksiklik midir?
 - a. () Evet
 - b. () Hayır
9. Keman ile Türk Müziği icrası konusunda eğitim yada deneyime sahip olmak, müzik öğretmenliği eğitimi açısından artı değer midir?
 - a. () Evet
 - b. () Hayır
10. Keman ile Türk Müziği icrası konusunda eğitim yada deneyime sahip olmamak, keman icracılığı açısından eksiklik midir?
 - a. () Evet
 - b. () Hayır
11. Keman ile Türk Müziği icrası konusunda eğitim yada deneyime sahip olmak, keman icracılığı açısından artı değer midir?
 - a. () Evet
 - b. () Hayır
12. Türk Müziği içerikli derslerde almış olduğunuz teorik bilgileri, “keman ile çalabilme” pratiğine dönüştürebiliyor musunuz?
 - a. () Tamamen
 - b. () Büyük Ölçüde
 - c. () Kısmen
 - d. () Az
 - e. () Hiç

II. BÖLÜM

1. Dinlediğiniz eserlerin, bugüne kadar almış olduğunuz eğitim sürecinde yer bulmamış olması bir eksikliktir!

- a. () Tamamen Katılıyorum
- b. () Büyük Ölçüde Katılıyorum
- c. () Kısmen Katılıyorum
- d. () Az Katılıyorum
- e. () Hiç Katılmıyorum

2. Bu eserleri çalmak yada çalışmak sağ el tekniğine zarar verir!

- a. () Tamamen Katılıyorum
- b. () Büyük Ölçüde Katılıyorum
- c. () Kısmen Katılıyorum
- d. () Az Katılıyorum
- e. () Hiç Katılmıyorum

3. Bu eserleri çalmak yada çalışmak sol el tekniğine zarar verir!

- a. () Tamamen Katılıyorum
- b. () Büyük Ölçüde Katılıyorum
- c. () Kısmen Katılıyorum
- d. () Az Katılıyorum
- e. () Hiç Katılmıyorum

4. Almış olduğunuz keman eğitimi teknik açıdan bu eserleri seslendirmeye yeterlidir!

- a. () Tamamen Katılıyorum
- b. () Büyük Ölçüde Katılıyorum
- c. () Kısmen Katılıyorum
- d. () Az Katılıyorum
- e. () Hiç Katılmıyorum

5. Dinlemiş olduğunuz eserlerde bugüne kadar çalmış olduğunuz etüt ve eserlerde karşılaştığınız teknik ve müzikal davranışlar uygulanabilir!

- a. () Tamamen Katılıyorum
- b. () Büyük Ölçüde Katılıyorum
- c. () Kısmen Katılıyorum
- d. () Az Katılıyorum
- e. () Hiç Katılmıyorum

6. Dinlemiş olduğunuz eserler sizde öğrenme ve çalma isteği uyandırıyor mu?

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

7. Dinlemiş olduğunuz eserler müzikal beğeninize hitap ediyor mu?

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

Dinlemekte olduğunuz Türk Musıkisi Saz eserlerinde Batı Müziği etkileri ne derecede hissedilmektedir?

1.Reşat AYSU- Acemaşıran Saz Semaisi Birinci Hane, Teslim

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

2.Talat ER- Nihavent Saz Semaisi Birinci Hane

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

3.Reşat AYSU- Kürdilihicazkar Saz Semaisi Birinci Hane, Teslim

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

4.Aydın ORAN- Nikriz Saz Semaisi Birinci Hane, Teslim

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

5.Sadi IŞILAY- Muhayyer Kürdi Saz Semaisi Birinci Hane, Teslim

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

6.Kemani TATYOS- Hüseyini Saz semaisi Birinci Hane,Teslim

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

7.Haydar TATLIYAY- Kürdilihicazkar Saz semaisi Birinci Hane,Teslim

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

8.Reşat AYSU – Çargah Peşrevi Birinci Hane

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

9.Yücel AŞAN- Hicaz Saz Semaisi Birinci Hane,Teslim

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

10.Cevdet ÇAĞLA- Buselik Saz Semaisi Dördüncü Hane

- a. () Tamamen
- b. () Büyük Ölçüde
- c. () Kısmen
- d. () Az
- e. () Hiç

11.Dinlemiş olduğunuz bu eser bölümleri ve benzeri eserlerin keman eğitim müziği dağarında yer alabileceği görüşüne ne derece katılıyorsunuz?

- a. () Tamamen Katılıyorum
- b. () Büyük Ölçüde Katılıyorum
- c. () Kısmen Katılıyorum
- d. () Az Katılıyorum
- e. () Hiç Katılmıyorum

EK 3

**GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ KEMANİ BESTEKARLARIN
BAZI BÖLÜMLERİ CD KAYDI YAPILAN ESERLERİNİN TAMAMI**

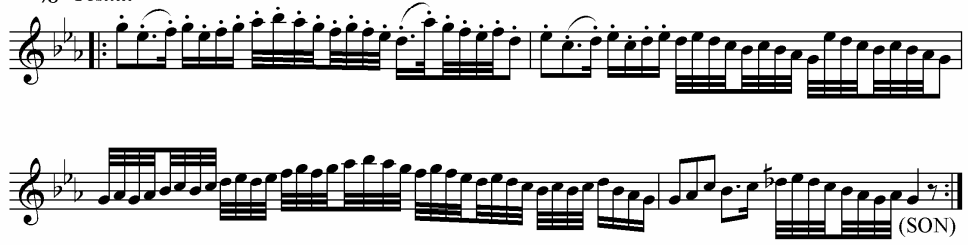
Kürdilihicazkâr Saz Semaisi

1.Hane

Reşat AYSU



§ Teslim



2.Hane

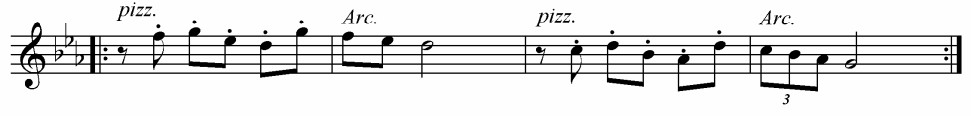


3.Hane



4.Hane
Semai ♩=168





Nihavent Saz Semâisi

Aksak Semai

(Aşk Çağrı)

Talât ER

=108

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 19/8. The score begins with a 19-measure introduction, marked with a piano (*p*) dynamic. This is followed by three variations of the 'Hane' (Hymn) section, each consisting of 19 measures. The first variation is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a ritardando (*rit.*) and glissando (*gliss.*) marking. The second variation is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a ritardando (*rit.*) and glissando (*gliss.*) marking. The third variation is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a ritardando (*rit.*) and glissando (*gliss.*) marking. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.



4.Hane Yürük Semai

♩=192



Sofyan

♩=80



Hüseyinî Saz Semâisi

Aksak Semai

Tatyos Efendi

120

3

5 **Teslim**

7

10 **2.Hane**

12

14 **3.Hane**

16

The musical score is written on a single staff in 10/8 time, key of D major (one sharp). It consists of 16 measures. The first measure is marked with a tempo of 120. The score is divided into sections: the first section (measures 1-4) is the main melody; the second section (measures 5-8) is marked 'Teslim' and includes a repeat sign; the third section (measures 9-12) is marked '2.Hane' and includes a repeat sign; the fourth section (measures 13-16) is marked '3.Hane' and includes a repeat sign. The score uses various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and rests, with specific markings for 'Teslim' and 'Hane' sections.

4. Hane

4. Hane

18

22

25

29

33

37

41

Bûselik Saz Semâisi

Aksak Semai

Cevdet ÇAĞLA

♩=120

§ Teslim

2.Hane

3.Hane

§

§

4.Hane
Yürük Semai

♩=192



Hicaz Saz Semaisi

Aksak Semai

Yücel AŞAN

♩=120

SON

2.Hane

3.Hane

4. Hane
Devr-i Hindi



Çargâh Peşrevi

Reşat AYSU

1.Hane

cresc. dim.

§ *Teşlim*

cresc. dim.

2.Hane

cresc. dim.

§

3.Hane

cresc. dim.

§

4.Hane

cresc. dim.

Nikriz Saz Semaîsî

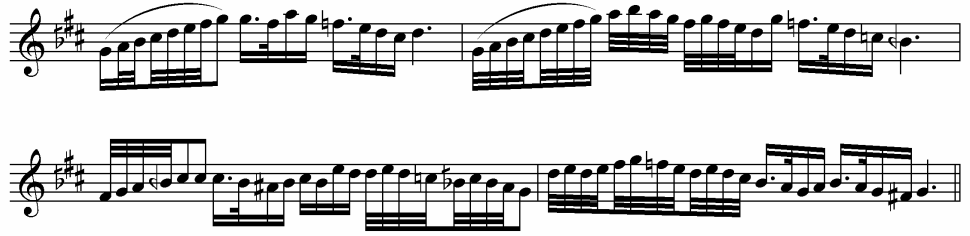
Aksak Semâî

Aydın ORAN

1.Hane



§ Teslim



2.Hane



3.Hane



Oynak
4.Hane



Muhayyer-Kürdî Saz Semâisi

Aksak Semâî

Müzik:Sadi IŞILAY

=160

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, key of D major (one sharp), and 10/8 time. The tempo is marked as quarter note = 160. The score is divided into two main sections: 'Taksim' and 'Hane'.

Taksim Section: This section consists of the first four staves. It begins with a tempo marking of quarter note = 160. The first staff contains a series of eighth-note triplets and sixteenth-note patterns. The second staff continues with similar rhythmic figures. The third staff is marked with a double bar line and a repeat sign, followed by the word 'Taksim'. The fourth staff concludes the section with a double bar line and a repeat sign.

Hane Section: This section consists of the last four staves. The fifth staff is marked with a double bar line and a repeat sign, followed by the word 'Hane'. It begins with a series of eighth-note triplets and sixteenth-note patterns. The sixth staff continues with similar rhythmic figures. The seventh staff is marked with a double bar line and a repeat sign, followed by the word 'Hane'. The eighth staff concludes the section with a double bar line and a repeat sign.

4. Hane

Musical score for "4. Hane" in G major, 8/16 time, 144 measures. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/16. A tempo marking of 144 is indicated. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign after the first measure. The second staff continues the melody with a first ending bracket. The third staff shows a second ending bracket. The fourth staff continues the melodic line. The fifth staff concludes the piece with a final measure marked with a double bar line and a repeat sign.

Acemaşiran Saz Semaisi

Reşat AYSU

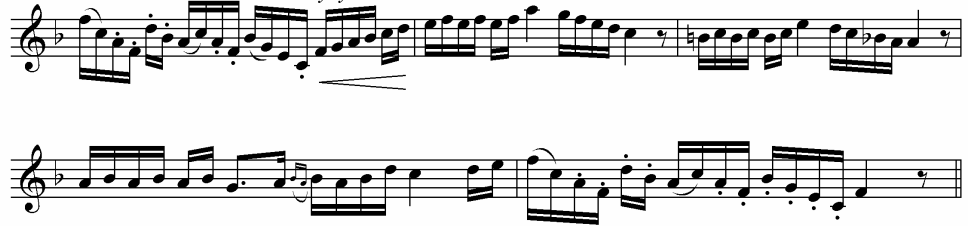
1.Hane



§ Teslim



yay ve pizz. ----- yay



2.Hane



3.Hane



4.Hane



musical score in B-flat major, consisting of six staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, naturals). The fourth and fifth staves feature tremolos (trill-like markings) and sixteenth-note patterns. The sixth staff includes a pizzicato (pizz.) instruction and a final chord marked with a double bar line and repeat dots.

Kürdîlî Hicazkâr Saz Semaîsî

1.Hane

Haydar TATLIYAY

18/8

Teslim

2.Hane

18/8

3.Hane

18/8



4.Hane



Keman



Ut



Beraber

