

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI**

**GELENEKSEL TÜRK ÇALGI MÜZİĞİ ÜST DÜZEY
İCRACILARININ PERFORMANS GELİŞİM SÜRECİ İLE DEVLET
KONSERVATUVARLARI ÇALGI EĞİTİMİNDE KULLANILAN
ÖĞRETİM YÖNTEMLERİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR
ARAŞTIRMA**

**Hazırlayan
Arda GÖKSU**

**Danışman
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER**

Doktora Tezi

**Haziran 2014
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI**

**GELENEKSEL TÜRK ÇALGI MÜZİĞİ ÜST DÜZEY
İCRACILARININ PERFORMANS GELİŞİM SÜRECİ İLE DEVLET
KONSERVATUVARLARI ÇALGI EĞİTİMİNDE KULLANILAN
ÖĞRETİM YÖNTEMLERİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR
ARAŞTIRMA
(Doktora Tezi)**

**Hazırlayan
Arda GÖKSU**

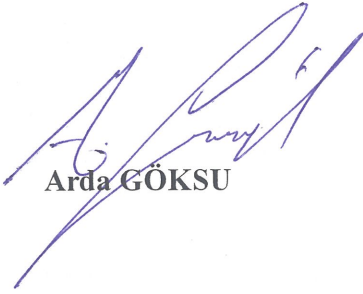
**Danışman
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER**

**Bu çalışma; Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından
SBD - 12 - 4008 kodlu proje ile desteklenmiştir.**

**Haziran 2014
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

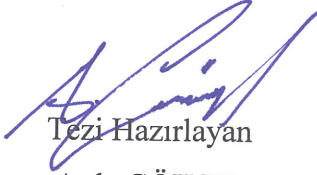
Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.



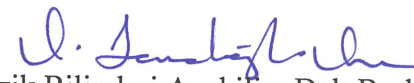
Arda GÖKSU

YÖNERGEYE UYGUNLUK ONAYI

“Geleneksel Türk Çalgı Müziği Üst Düzey İcracılarının Performans Gelişim Süreci İle Devlet Konservatuvarları Çalgı Eğitiminde Kullanılan Öğretim Yöntemleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma” adlı Doktora tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.


Tezi Hazırlayan
Arda GÖKSU


Danışman
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER


Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Başkanı
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

KABUL VE ONAY SAYFASI

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER danışmanlığında Arda GÖKSU tarafından hazırlanan “Geleneksel Türk Çalgı Müziği Üst Düzey İcracılarının Performans Gelişim Süreci İle Devlet Konservatuvarları Çalgı Eğitiminde Kullanılan Öğretim Yöntemleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalında **Doktora** tezi olarak kabul edilmiştir.

06 / 06 / 2014

JÜRİ:

Danışman: Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

J. Levendoğlu

Üye: Prof. Dr. Mahir NAKİP

M. NAKİP

Üye: Prof. Dr. M. Hilmi BULUT

M. Hilmi Bulut

Üye: Doç. Dr. Gülay KARŞICI

G. Karşıcı

Üye: Yrd. Doç. Dr. Levent DEĞİRMENCİOĞLU

L. Değirmencioğlu

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun *19.06.2014* tarih ve *10/03* sayılı kararı ile onaylanmıştır.

24/06/2014

Doç. Kaan CANDURAN
Enstitü Müdür V.

ÖNSÖZ / TEŞEKKÜR

Çalışma süreci boyunca motivasyon, yönlendirme, bilgi ve öneri gibi her aşamada bana destek ve yardımcı olan çok değerli hocam ve tez danışmanım Sayın Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER'e sonsuz teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

Akademik ve manevi desteklerini benden hiçbir zaman esirgemeyen ve kıymetli tecrübelerinden yararlandığım tez izleme komitesi hocalarım Sayın Prof. Dr. Mahir NAKİP ve Sayın Yrd. Doç. Dr. Levent DEĞİRMENCİOĞLU'na,

Araştırmada görüşme tekniği ile elde edilen verileri bize içtenlikle sunan üst düzey icracılardan görüşme sırasına göre; Sayın Yurdal TOKCAN, Sayın Selim GÜLER, Sayın Necati ÇELİK, Sayın Derya TÜRKAN, Sayın Taner SAYACIOĞLU, Sayın Göksel BAKTAGİR, Sayın Yavuz AKALIN, Sayın Murat AYDEMİR, Sayın Ercan IRMAK ve Sayın Özer ÖZEL'e sonsuz şükranlarımı sunarım.

Araştırma kapsamında kullanılan görüşme ve anket formlarının hazırlanması ve analizleri sırasında desteklerini esirgemeyen ve çalışmama katkıda bulunan Sayın Yrd. Doç. Dr. Rukiye ŞAHİN'e, Sayın Yrd. Doç. Dr. Bayram TAY'a, Sayın Doç. Dr. Halit ÇİÇEK'e ve yardımlarından dolayı Sayın Prof. Dr. Cihat AŞKIN'a, değerli vakitlerinden ayırarak anket formuna cevap veren devlet konservatuvarlarının çok kıymetli öğretim üyelerine/elemanlarına teşekkürü bir borç bilirim.

Yaşamımın her döneminde olduğu gibi, çalışmalarım süresince de bana verdikleri destek ve duydukları güvenden dolayı baba, anne ve ağabeyime, çalışmalarına her zaman ilgi ve sabır göstererek bana çalışma azmi veren sevgili eşim Zuhal GÖKSU ve canım kızım Beren GÖKSU'ya gönül dolusu teşekkürlerimi sunarım.

Arda GÖKSU
Kayseri, Haziran 2014

**GELENEKSEL TÜRK ÇALGI MÜZİĞİ ÜST DÜZEY
İCRACILARININ PERFORMANS GELİŞİM SÜRECİ İLE DEVLET
KONSERVATUVARLARI ÇALGI EĞİTİMİNDE KULLANILAN
ÖĞRETİM YÖNTEMLERİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR
ARAŞTIRMA**

Arda GÖKSU

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Doktora Tezi, Haziran 2014

Danışman: Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

ÖZET

Bu araştırmanın amacı, Türk çalgı müziği üst düzey icracılarının performans gelişim süreçlerini ayrıntılı bir şekilde incelemek, onların bu süreç içerisinde kullandıkları çalışma yöntemlerinin, anlayış, uygulama ve durumların bugün devlet konservatuvarları çalgı eğitiminde ne derece kullanıldığını belirlemektir. Çalışmada elde edilen bilgilerden yola çıkılarak, devlet konservatuvarlarında verilen Türk çalgı müziği eğitiminin daha etkin bir işlerliğe kavuşturulmasına katkıda bulunmak da araştırmanın amaçları arasındadır.

Araştırma iki aşamalı olup birinci aşama nitel araştırma tekniklerinden derin görüşme tekniği ile ikinci aşama ise nicel araştırma tekniklerinden olan anket tekniği ile yürütülmüştür. Bu aşamalara bağlı olarak çalışmanın iki evreni ve iki örnekleme bulunmaktadır. Birinci evreni, geleneksel Türk çalgı müziği üst düzey icracıları oluşturmaktadır. Ud, kanun, tanbur, ney, klasik kemençe çalgılarını çalan ve her birinden iki kişi olmak üzere belirlenen toplam 10 üst düzey icracı ise birinci örnekleme teşkil etmektedir. Belirlenen icracılar: Ud; Yurdal Tokcan, Necati Çelik. Kanun; Göksel Baktagir, Taner Sayacıoğlu. Tanbur; Murat Aydemir, Özer Özel. Ney; Ercan Irmak, Yavuz Akalın. Klasik Kemençe; Derya Türkan ve Selim Güler'dir.

Çalışmanın ikinci evreni ise Türkiye'deki devlet ve vakıf üniversitelerine bağlı bütün konservatuvarlardır. Ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgılarından en az dördünün eğitimini veren 11 devlet konservatuvarı/konservatuvar ise araştırmanın ikinci örneklemini oluşturmaktadır. İkinci örnekleme oluşturan devlet konservatuvarları /konservatuvarlar; Afyon Kocatepe Üniv. DK, Akdeniz Üniv. Antalya DK, Dicle Üniv. DK,

Ege Üniv. DTMK, Fırat Üniv. DK, Gazi Üniv. TMDK, Gaziantep Üniv. TMDK, Haliç Üniv. K, İTÜ TMDK, Sakarya Üniv. DK ve Selçuk Üniv. Dilek Sabancı DK'dır. Araştırmanın ikinci örnekleme, yukarıda isimleri geçen dördü devlet Türk müziği konservatuvarı, altısı devlet konservatuvarı, biri konservatuvar (vakıf üniversitesine bağlı) olmak üzere toplam 11 kurum üzerinden yürütülmüştür.

Görüşme formları üst düzey icracılar için, anket formları ise görüşme analizlerinin sonuçları doğrultusunda öğretim üyeleri/elemanları için yapılandırılmış ve uygulanmıştır. Görüşmelerden elde edilen veriler içerik çözümlemesi yöntemiyle, anketlerden elde edilen veriler ise sıklık, yüzde ve ki-kare testinden oluşan istatistikî yöntemlerle çözümlenmiştir. Araştırma için görüşme ve anket teknikleri ile toplanmış olan veriler yerli ve yabancı kaynakları içeren geniş bir literatür taraması ile desteklenmiştir.

Çalışma sonucunda, üst düzey icracıların performans gelişim süreçlerinde kullandıkları yöntem, anlayış, uygulamalar ve içerisinde buldukları genel durum ile devlet konservatuvarlarında verilen çalgı eğitiminde kullanılan yöntem, anlayış, uygulama ve durumlar karşılaştırılmış, tespit edilen benzerlik ve farklılıklar yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Türk çalgı müziği; çalgı eğitimi; üst düzey icracılar; devlet konservatuvarı.

**A COMPARATIVE STUDY ON THE PERFORMANCE
DEVELOPMENT PROCESS OF TRADITIONAL TURKISH
ENSTRUMENTAL MUSIC VIRTUOSOS AND THE TEACHING
METHODS USED IN INSTRUMENT EDUCATION IN STATE
CONSERVATORIES**

Arda GÖKSU

Erciyes University, Institute of Fine Arts

Ph. D. Thesis, June 2014

Supervisor: Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

ABSTRACT

The aim of this study is to examine in detail the performance development process of traditional Turkish enstrumental music virtuosos and to determine to what degree their work (practice) methods, understanding and practices they employ in this process are utilized (or not, as the case may be) in state conservatories. From the data obtained in the study, the main purpose of this study is make positive contribution to the efficiency of enstrumental Turkish music education in state conservatories.

In the study, mostly qualitative interviews, descriptive research and quantitative survey methods were used. There are two universes and two samples in the study. The first universe is comprised of traditional Turkish enstrumental music virtuosos. 10 virtuosos playing ud, kanun, tanbur, ney and classical kemençe (two for each instrument) constitute the first sample. The selected virtuosos are as follows: Ud; Yurdal Tokcan, Necati Çelik. Kanun; Göksel Baktagir, Taner Sayacıoğlu. Tanbur; Murat Aydemir, Özer Özel. Ney; Ercan Irmak, Yavuz Akalın. Classical Kemençe; Derya Türkan, Selim Güler.

The second universe of the study is all the conservatories associated with state and foundation universities in Turkey. The second sample is comprised of 11 state conservatories/conservatories that teach at least four of ud, kanun, tanbur, ney and classical kemençe instruments. Conservatories that make up the second sample are; Afyon Kocatepe Uni. State Conservatory (SC), Mediterranean Uni. Antalya SC, Dicle Uni. SC, Ege Uni. State Turkish Music Conservatory (STMC), Fırat Uni. SC, Gazi Uni. STMC, Gaziantep Uni. STMC, Haliç Uni. Conservatory, İTÜ STMC, Sakarya Uni. SC and Selçuk Uni. Dilek

Sabancı SC. The second sample of the study was carried out on a total of 11 institutions mentioned above, comprising of four state Turkish music conservatories, six state conservatories and a foundation university conservatory.

Interview forms were structure and applied for virtuosos, while survey forms were structured and applied for teaching staff according to the results of interview analyses. Content analysis of qualitative research method was performed for the analysis of interview forms, while quantitative statistical method was utilized for that of survey forms (frequency, percentage and chi-square). The data collected by interviews and surveys was supported by an extensive literature, containing books, journals, thesis, papers and presentations, both in Turkish and foreign language.

In the study, we compared the methods, understanding, applications and general status that virtuosos of traditional Turkish enstrumental music use during their performance development processes and the methods, understanding, applications and situations that are used in instrument education in state conservatories. Resulting similarities and differences were discussed.

Keywords: Traditional Turkish instrumental music; instrument education; virtuoso performers; state conservatory.

İÇİNDEKİLER

GELENEKSEL TÜRK ÇALGI MÜZİĞİ ÜST DÜZEY İCRACILARININ PERFORMANS GELİŞİM SÜRECİ İLE DEVLET KONSERVATUVARLARI ÇALGI EĞİTİMİNDE KULLANILAN ÖĞRETİM YÖNTEMLERİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR ARAŞTIRMA

Sayfa No

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK SAYFASI	i
YÖNERGEYE UYGUNLUK ONAYI	ii
KABUL VE ONAY SAYFASI.....	iii
ÖNSÖZ / TEŞEKKÜR.....	iv
KISA ÖZET	v
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
TABLOLAR LİSTESİ.....	xix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xxiv
RESİMLER LİSTESİ.....	xxv
TANIMLAR.....	xxvi
KISALTMALAR VE SİMGELER LİSTESİ	xxviii
GİRİŞ.....	1
Problem Cümlesi	6
Alt Problemler.....	6
Araştırmanın Amacı ve Önemi	6
Varsayımlar	8
Sınırlılıklar	8
İlgili Araştırma ve Yayınlar	9

1. BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Çalgı Eğitimi	22
1.2. Türkiye'deki Geleneksel Çalgı Eğitimi	23
1.3. Geleneksel Türk Müziği Çalgılarının Kısa Tarihçeleri ve Öğretim Yöntemleri.....	26
1.3.1. Ud.....	26

1.3.2. Kanun	31
1.3.3. Tanbur.....	35
1.3.4. Ney	38
1.3.5. Klasik Kemeçe.....	42
1.4. Türkiye’de Devlet Konservatuvarlarının/Konservatuvarlarının Kısa Tarihçeleri ve Bugünkü Durumları.....	47
1.4.1. Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	52
1.4.2. Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı	52
1.4.3. Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı.....	53
1.4.4. Ege Üniversitesi Devlet Türk Müsikîsi Konservatuvarı	53
1.4.5. Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	54
1.4.6. Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı	54
1.4.7. Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı	54
1.4.8. Haliç Üniversitesi Konservatuvarı	55
1.4.9. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.....	55
1.4.10. Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	57
1.4.11. Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı	57

2. BÖLÜM

YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli	60
2.2. Araştırmanın Evren ve Örneklemi.....	64
2.3. Veri Toplama Araçları	66
2.3.1. Görüşme Yöntemi	66
2.3.1.1. Birinci Örneklem Grubu ve Çalışma Ortamı	66
2.3.1.2. Görüşme Sorularının Hazırlanması	67
2.3.1.3. Görüşme Yönteminde Geçerlilik ve Güvenirlilik Çalışması.....	68
2.3.1.4. Görüşmelerin Uygulanması (Verilerin Toplanması.....	68
2.3.1.5. Katılımcıların Çalışmaya Gösterdikleri İlgi.....	69
2.3.1.6. Görüşme Yoluyla Toplanan Verilerin Analizi	69
2.3.1.7. Görüşme Verilerini Çözümleme Sürecindeki Aşamalar	72
2.3.2. Anket Yöntemi	72
2.3.2.1. İkinci Örneklem Grubu ve Çalışma Ortamı	72

2.3.2.2. İkinci Örneklemi Oluşturan Öğretim Üyeleri/Elemanlarının Çalgı Dağılımları	73
2.3.2.3. Anket Tekniğinde Geçerlilik ve Güvenirlik Çalışması	74
2.3.2.4. Anketlerin Hazırlanması, Geliştirilmesi ve Uygulanması.....	74
2.3.2.5. Katılımcılar ve Çalışmaya Gösterdikleri İlgi	76
2.3.2.6. Anket Yoluyla Toplanan Verilerin Analizi	77
2.3.2.7. Anketin Zayıf Yönleri ve Sınırlılıkları	78
2.4. Bütün Bulguların Sunulması ve Yorumlanması	79

3. BÖLÜM:

BULGULAR VE YORUM

3.1. Üst Düzey İcracılardan Görüşme Yoluyla Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar.....	80
3.1.1. Çalışma Yöntemleri ve Anlayışları.....	80
3.1.1.1. Meşk Geleneği/Yöntemi	81
3.1.1.1.1 Ekol Takibi ve Taklit.....	85
3.1.1.1.2. Dinleme	87
3.1.1.1.3. İyi Gözlem Yapma	89
3.1.1.1.4. Kendi Üslûp ve Tavırlarını Oluşturma.....	90
3.1.1.1.5. Öğretici ile Kurulan Sıcak İlişki	92
3.1.1.2. Çok Eser İcra Etme	93
3.1.1.3. Aynı ve Farklı Çalgılarla Grup Çalışmaları Yapma	93
3.1.1.4. Kendi Kendine Soru Sorma ve Sorunlara Kendi Çözümlerini Üretme	95
3.1.1.5. Titiz ve İnce Bir İşçilik.....	95
3.1.1.6. Teknik Etütler	96
3.1.1.7. Süslemeler.....	97
3.1.1.8. Nazariyat, Form, Analiz ve Türk Müziği Tarihi Bilgileri	98
3.1.1.9. Çalışma Sürelerini Verimli Kullanabilme.....	101
3.1.1.10. Çalışılacak Eserleri Sıraya Koyma	102
3.1.1.11. Kendilerine Has Ses ve Tonları Elde Edebilme.....	103
3.1.1.12. Ezberleyerek Çalışma	103
3.1.1.13. Çok Tekrar Etme	105
3.1.1.14. Transpoze İcra Çalışmaları	106
3.1.1.15. Pozisyon Çalışmaları	113

3.1.1.16. Deşifre Çalışmaları.....	116
3.1.1.16.1. Deşifreye Ağır Bir Tempo ile Başlama	117
3.1.1.16.2. Nüanslara Uygun Çalma	118
3.1.1.16.3. Müziği Okuma/Okuyabilme.....	118
3.1.1.16.4. Eserleri Bölümlere Ayırarak Çalışma	120
3.1.1.16.5. Eseri Formuna Uygun Çalma	121
3.1.1.16.6. Eseri Karakteristik Yapısına Uygun Bir Şekilde Çalma	122
3.1.1.16.7. Nazari Bilgileri Kullanma	122
3.1.1.17. Dinlediği Eserleri Notaya Alma	123
3.1.1.18. Her Kültürden ve Tarzdan Müzik Dinleme	123
3.1.1.19. Yaşam Boyu Öğrenme.....	125
3.1.2. Çalışma Ortamları	127
3.1.2.1. Türk Müziğinin Merkezi Olarak İstanbul ve Konya.....	128
3.1.2.2. Akademik Eğitim Öncesi Çalışma Ortamları	131
3.1.2.2.1. Aile İçerisinde Müzik Eğitimi (İnformal Eğitim	131
3.1.2.2.2. Mûsikî Cemiyetleri ve Dernekler	133
3.1.2.2.3. Nitelikli Piyasa Çalışma Ortamları.....	135
3.1.2.3. Akademik Eğitimde Çalışma Ortamları	136
3.1.2.3.1. Devlet Konservatuvarları.....	137
3.1.2.3.2. Yararlanılan Hocalar ve Kurulan Sıcak İlişkiler.....	137
3.1.2.3.3. Mûsikî Cemiyetleri, Dernekler ve Profesyonel Müzik Toplulukları	139
3.1.2.4. Akademik Eğitim Sonrası Çalışma Ortamları.....	139
3.1.2.4.1. Mesleki Yaşam Ortamları.....	139
3.1.2.4.2. Profesyonel Müzik Toplulukları	141
3.1.3. Kullanılan Materyaller	141
3.1.3.1. Ses Kayıtları	142
3.1.3.2. Fiziksel Destek Egzersizleri	143
3.1.3.3. Çalgı Metotları	144
3.1.3.4. Bilgi ve Kaynak Transferi.....	145
3.1.3.5. Ders Notları	147
3.1.3.6. Kullanılan Etütler	147
3.1.3.7. Sürekli Olarak Takip Edilen, Dinlenen İcracılar.....	150
3.1.3.8. İnternet İmkanları ve Teknolojik Materyaller	151

3.1.3.9. Diğer Materyaller	153
3.1.4. Repertuvar Kazanımları.....	154
3.1.4.1. Zengin Bir Repertuvara Sahip Olma	154
3.1.4.2. Çok Dinleme, Çok Eser İcra Etme ve Ezber	155
3.1.4.3. Akademik Eğitimin Öncesi Repertuvar Kazanımı	157
3.1.4.3.1. Aile İçerisinde Repertuvar Kazanımı	157
3.1.4.3.2. Mûsikî Cemiyetlerinde Repertuvar Kazanımı	157
3.1.4.4. Akademik Eğitimde Repertuvar Kazanımı.....	158
3.1.4.4.1. Devlet Konservatuvarlarında Repertuvar Kazanımı.....	158
3.1.4.5. Akademik Eğitim Sonrası Repertuvar Kazanımı	159
3.1.4.5.1. Mesleki Yaşam Ortamlarında Repertuvar Kazanımı.....	159
3.1.4.5.2. Nitelikli Piyasa Çalışma Ortamlarında Repertuvar Kazanımı	160
3.1.5. Öğrenmede Etkili Olan Diğer Unsurlar.....	161
3.1.5.1. Küçük Yaşta Müziğin İçerisinde Olmak ve Müzik Yeteneği.....	161
3.1.5.2. Yüksek Motivasyon	164
3.1.5.3. Hedef Sahibi Olma	167
3.1.5.4. İyi Bir Öğretmen	169
3.1.5.5. Öğreticinin Karakter Özellikleri	170
3.1.5.6. Hocalardan ve Usta Sanatçılardan Etkileşim.....	172
3.1.5.7. Farklı Kültürlerin Müzikleri ve Müzisyenleri ile Etkileşim	174
3.1.5.8. Manevi Hoca ve Sanal Meşk.....	175
3.1.5.9. Çok Dinleme ve Taklit.....	176
3.1.5.10. Sahip Olunan Tecrübe	180
3.1.5.11. Öğretme ve Bilgiyi Paylaşma	180
3.1.5.12. Geleneksel Türk Müziği Nazariyatına Hakimiyet	181
3.1.5.13. Konser Takip Etme ve Konser Verme.....	183
3.1.5.14. Çalgısını ve Çalgısı ile İlgili İcraçıları Tanıma.....	185
3.1.6. Yönlendirme Odaklı Sohbetler ve Ders Dışı Faaliyetler	186
3.1.6.1. Felsefe ve Müzik Felsefesi	186
3.1.6.2. Geleneksel Türk Müziği Felsefesi	187
3.1.6.3. Beslenen Kişi ve Kaynaklar	187
3.1.6.4. İnsanlığın Yaşam Tecrübelerinin Etkisi.....	189
3.1.6.5. Maneviyat Yoğunluğunu.....	189

3.1.6.6. Geleneğe Bağlılık.....	190
3.1.6.7. Vırtüözlük ve Üstathk Kavramları.....	191
3.1.6.8. Gönlün Aynası Olarak Müzik.....	194
3.1.6.9. Müzikalite ile Tekniğin Birleşimi	196
3.2. Devlet Konservatuvarlarında Görev Yapan Öğretim Üyelerinden/Elemenlarından Anket Yoluyla Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar.....	198
3.2.1. Demografik Bulgular	198
3.2.1.1. Kurum Bilgileri	199
3.2.1.2. Unvan Bilgileri.....	200
3.2.1.3. Mezun Olunan Program ile İlgili Bilgiler.....	202
3.2.1.4. Öğretim Elemenlarının Şu Anki Akademik Eğitimleri	202
3.2.1.5. Konservatuvarda Çalışma Süreleriyle İlgili Bilgiler.....	203
3.2.1.6. Aylık Etkinliğe Katılma Sıklıkları ile İlgili Bilgiler	204
3.2.2. Kullanılan Materyaller ile İlgili Bulgular	205
3.2.2.1. Derste kullanılan yazılı ve elektronik kaynaklar (metot, kitap, nota albümü, nota arşivi vb)	205
3.2.2.1.1. Ud Öğretiminde Kullanılan Metotlar	205
3.2.2.1.2. Ud Öğretiminde Kullanılan Metot Dışı Yazılı ve Elektronik Kaynaklar	206
3.2.2.1.3. Kanun Öğretiminde Kullanılan Metotlar.....	207
3.2.2.1.4. Kanun Öğretiminde Kullanılan Metot Dışı Yazılı ve Elektronik Kaynaklar	208
3.2.2.1.5. Tanbur Öğretiminde Kullanılan Metotlar	208
3.2.2.1.6. Tanbur Öğretiminde Kullanılan Metot Dışı Yazılı ve Elektronik Kaynaklar	209
3.2.2.1.7. Ney Öğretiminde Kullanılan Metotlar.....	210
3.2.2.1.8. Ney Öğretiminde Kullanılan Metot Dışı Yazılı ve Elektronik Kaynaklar	210
3.2.2.1.9. Klasik Kemeñçe Öğretiminde Kullanılan Metotlar	211
3.2.2.1.10. Klasik Kemeñçe Derslerinde Kullanılan Metot Dışı Yazılı ve Elektronik Kaynaklar	212
3.2.2.2. Kullanılan Çalgı Öğretim Metoduna İlave Olarak Farklı Çalgılar İçin Yazılmış Metot ve Diğer Kaynaklardan Yararlanma	213
3.2.2.3. Metot Dışında Hazırlanıp Kullanılan Ders Notları.....	214

3.2.2.4. Öğrencinin Kişisel İhtiyacına Yönelik Teknik Etütler Üretme.....	215
3.2.2.5. Saz Eserlerindeki Zor ve Önemli Pasajların Teknik Etüt Olarak Kullanımı	215
3.2.2.6. Eserlerin Ses Kayıt ve Video Örneklerini İçeren Materyallerin Kullanımı..	216
3.2.2.7. Farklı Müzik Tarzlarını İhtiva Eden Kayıtların Kullanımı	217
3.2.2.8. Youtube, Facebook Gibi Sosyal Paylaşım Ağlarının Kullanımı.....	218
3.2.2.9. Metronom Kullanımı	219
3.2.2.10. Eşlik Amaçlı Kudüm Kullanımı	220
3.2.2.11. Parmak ve Kol Kaslarının Gelişimine Destek Olabilecek Farklı Fiziksel Destek Egzersizlerinin Kullanımı.....	221
3.2.2.12. Kullanılan Diğer Materyaller	222
3.2.3. Çalışma Yöntemleri ve Anlayışları ile İlgili Bulgular.....	222
3.2.3.1. Derslerin Öğrenciyle Bire Bir Yapılması	222
3.2.3.2. Eserlerin Sıralamasında, Teknik Güçlüğü Göz Önünde Bulundurup Kolaydan Zora Doğru Bir Yol İzlenmesi	223
3.2.3.3. Etüt veya Eserlerin Önemli İcracılarının Ses Kayıtlarının Dinletilmesi	224
3.2.3.4. Etüt veya Eserlerin Öğrenciden Önce İcra Edilmesi.....	225
3.2.3.5. Esere Yönelik Deşifre Çalışmalarının Yaptırılması.....	226
3.2.3.6. Etüt ve Eserler Üzerinde Deşifre Çalışmalarının Bölümlere Ayrılarak Yapılması	226
3.2.3.7. Etüt ve Eserler Üzerindeki Deşifre Çalışmalarının İlk Önce Ağır Bir Tempo ile Başlatılması	227
3.2.3.8. Etüt ve Eserlerin Üzerinde Mızrap/Yay Yönlerinin İşaretlenmesi	228
3.2.3.9. Etüt ve Eserlerin Üzerinde Pozisyon Geçkilerinin İşaretlenmesi.....	229
3.2.3.10. Etüt ve Eserlerin Kritik Bölümlerine Parmak Numaralarının Yazılması ..	230
3.2.3.11. Eserin Formu (Biçim, Yapı ve Üslûp Detayları) ile İlgili Bilgi Verilmesi ...	230
3.2.3.12. Etüt veya Eserlerin Makamsal Çözümlemesinin Yapılarak Nota Üzerinde İşaretlenmesi	231
3.2.3.13. Etüt veya Eserlerde Bulunan Özel Perde Baskılarının Ayrıca Örneklendirilmesi	232
3.2.3.14. Etüt veya Eserlerin İçinde Yapılan Usûl Geçkilerinin Nota Üzerinde İşaretlenmesi	233

3.2.3.15. İcra Çalışmalarında Ritim (Usûl) Eşliğinin de Kullanılması.....	234
3.2.3.16. Nota Dışı Süslemelerin Önce Örneklendirilmesi Sonra da Taklit Çalışılmasının Yapılması	234
3.2.3.16.1. Öğrencilerden Taklit Çalışmalarının İstenmesi ile Etüt veya Eserleri Ezberleme İsteğinin Karşılaştırılması.....	235
3.2.3.17. Hatalı Çalınan Pasajların Teknik Güçlüğü Üstesinden Gelene Kadar Yinelettirilmesi.....	237
3.2.3.18. Teknik Güçlük İçeren Pasajlara Alternatif Çözüm Önerilerinin Getirilip, Öğrencilere Kendi Çözüm Önerilerini Yaratma Konusunda Yönlendirmede Bulunulması	238
3.2.3.19. Etüt veya Eserlerin Ezbere İcra Edilmesi	239
3.2.3.19.1. Kurumlar İtibari ile Öğrencilerden Etüt ve Eserleri Ezberleme İsteğinin Karşılaştırılması.....	240
3.2.3.20. Eserler Üzerinde Üslûp–Tavır Çalışılması	242
3.2.3.21. Seviyesi Uygun Olan Öğrencilere Ekol Olmuş İsimlerin İcralarının Taklit Yoluyla da Çalıştırılması	242
3.2.3.22. Taksim ve Eser İcrası Örneklerini Notaya Alma Ödevlerinin Verilmesi ...	243
3.2.3.23. Kendilerine Özgü Bir Tavır Yaratabilmeleri Konusunda Öğrencilerin Yönlendirilmesi.....	244
3.2.3.24. Daha Önce İcra Edilen Etüt ve Eserlerin Sıklıkla Tekrar Ettirilmesi	245
3.2.3.24.1. İcra Edilen Etüt ve Eserlerin Sıklıkla Tekrar Ettirilmesi ile Öğrencilerden Etüt veya Eserleri Ezberleme İsteğinin Karşılaştırılması.....	246
3.2.3.25. Etüt ve Eserlerin Farklı Perdeler Üzerinden de (Transpoze) Çaldırılması.....	247
3.2.3.26. Eserlerin Dönemi ve Bestecisi Hakkında Bilgi Verilmesi	249
3.2.3.27. Eserin Bestelendiği Dönem İle O Eserin Çalış Özellikleri Arasındaki İlişkinin Öğrencilere Aktarılması	250
3.2.3.28. Bireysel Çalışmalarına İlaveten Aynı Çalgılardan Oluşmuş Grup Çalışmalarının Yaptırılması.....	251
3.2.3.29. Bireysel Çalışmalarına İlaveten Farklı Çalgılardan Oluşmuş Grup Çalışmalarının Yaptırılması.....	252
3.2.3.30. Günlük Çalışma Süreleri ve Bu Sürelerin Daha Verimli Kullanılması Konusunda Çalışma Programı Hazırlama	253

3.2.4. Repertuvar Kazanımları ile İlgili Bulgular.....	254
3.2.4.1. Repertuvar Kazanımı İçin Kullanılan Yazılı Kaynaklar	254
3.2.4.2. Öğrencilere Sürekli Olarak Dinlemeleri Tavsiye Edilen Çalgı ve Ses İcracıları.....	255
3.2.4.3. Bir Dönem İçerisinde İcra Edilen Eser Sayısı.....	256
3.2.4.4. Çalgısal Repertuvarın Yanında Sözel Eser Repertuvarı Kazanımını Sağlayıcı Ders İçi veya Ders Dışı Etkinliklerin Yapılması.....	257
3.2.5. Yönlendirme Odaklı Sohbetler ve Ders Dışı Faaliyetler ile İlgili Bulgular	258
3.2.5.1. Eserin Müziksel İfadesini Canlandırmaya Yönelik Çalışma ve Sohbetlerin Yapılması	258
3.2.5.2. İleriye Dönük Hedeflerin Belirlenmesi Konusunda Yönlendirme Yapmak.....	259
3.2.5.3. İyi Bir Müzisyen Olma Üzerine Sohbetler Gerçekleştirmek.....	259
3.2.5.4. İyi Bir İcracıda/İcrada Olması Gereken Vasıflar Üzerine Sohbetler Gerçekleştirmek.....	260
3.2.5.5. Öğrencileri Bilgilerini Birbirleri ile Paylaşıp Tartışmaları Konusunda Yönlendirmek	261
3.2.5.6. Yaşam Tecrübeleri ve Müzik İlişkisi Çerçevesinde Sohbetler Yapmak	262
3.2.5.7. Öğrencilerin Çeşitli Endişelerini ve Performans Korkularını Yenmeye Yönelik Sohbetler Yapmak	263
3.2.5.8. Öğrencileri, Yaşadıkları Şehrin–Toplumun Müzik Kültüründen Yararlanmaları Konusunda Teşvik Etmek	264
3.2.5.9. Kurumlar İtibari ile Öğrencileri Yaşadıkları Şehrin–Toplumun Müzik Kültüründen Yararlanmaları Konusunda Teşvik Etme Durumunun Karşılaştırılması.....	265
3.2.5.10. Öğrencileri, Müzik Hayatındaki Pratik Yöntemleri Kazanmaları İçin Mûsikî Cemiyetlerinde, Derneklerde ve Eğitimlerine Katkı Sağlayabilecek Nitelikteki Amatör Müzik Topluluklarında Çalışmaları Konusunda Teşvik Etme	267
3.2.5.11. Öğrencileri, Profesyonel Müzik Topluluklarında Çalışmalar Yapmalarını İçin Yönlendirmek.....	268
3.2.5.12. GTM'nin Günümüzdeki Önemli Temsilcileri ile Öğrencileri Bir Araya Getirebilecek Çalışma Ortamlarının Oluşturulmasında Organizatör Olarak Aktif	

Rol Almak	269
3.2.5.13. Öğrencilere Sahne Alışkanlığı Kazandırmak Amacıyla Küçük Dinletiler Organize Etmek.....	270
3.2.5.14. İl İçindeki ve İl Dışındaki Önemli Konserler İçin Organizasyonlar Düzenlemek.....	271
3.2.5.15. Öğrencilerin Çalgılarını Fiziksel Olarak da Daha Yakından Tanımalarına Yönelik Etkinlikler Düzenlemek	272
SONUÇ	
4.1. Çalışma Yöntemleri ve Anlayışları.....	273
4.2. Çalışma Ortamları	275
4.3. Kullanılan Materyaller	276
4.4. Repertuvar Kazanımları.....	278
4.5. Öğrenmede Etkili Olan Diğer Unsurlar.....	279
4.6. Yönlendirme Odaklı Sohbetler ve Ders Dışı Faaliyetler	280
KAYNAKÇA	283
EKLER.....	303
ÖZGEÇMİŞ.....	333

TABLOLAR LİSTESİ

	<u>Sayfa No.</u>
Tablo 1. Türkiye’de Türk müziği devlet konservatuvarı ve devlet konservatuvarı olan üniversiteler.....	48
Tablo 2. Ud, kanun, tanbur, ney ve k. kemençe çalgılarının eğitimini veren konservatuvarlar	49
Tablo 3. Görüşme yapılan üst düzey icracılar	66
Tablo 4. Üst düzey icracıların çalgı dağılımları	67
Tablo 5. İracılar için içerik analizi ve kodlamada kullanılan renkler	71
Tablo 6. Üniversitelere göre ankete cevap verenlerin sayısal dağılımı	73
Tablo 7. Öğretim üyelerinin/elemanlarının çalgı dağılımları.....	73
Tablo 8. Anket sorularının bölümlere göre dağılımı	75
Tablo 9. Neylerin bolahenk’e göre konumları.....	113
Tablo 10. Akademik eğitim alan üst düzey icracıların eğitim durumları	136
Tablo 11. Üst düzey icracılar ve görev yaptıkları kurumlar.....	140
Tablo 12. Görüşme yapılan üst düzey icracıların yaşları ve yaş ortalamaları.....	143
Tablo 13. Sürekli dinlenen icracılar.....	150
Tablo 14. Görevli oldukları kurumlara göre frekans ve yüzde dağılımları.....	199
Tablo 15. Unvana göre frekans ve yüzde dağılımları	200
Tablo 16. Mezun olunan programa göre frekans ve yüzde dağılımları	202
Tablo 17. Öğretim elemanlarının şu anki öğrenim durumlarına göre frekans ve yüzde dağılımları.....	202
Tablo 18. Devlet konservatuvarlarında çalışma sürelerinin frekans ve yüzde Dağılımları	203
Tablo 19. Aylık etkinliğe katılma sıklıklarının frekans ve yüzde dağılımları.....	204
Tablo 20. Ud derslerinde kullanılan metotlar.....	206
Tablo 21. Kanun derslerinde kullanılan metotlar	207
Tablo 22. Tanbur derslerinde kullanılan metotlar	209
Tablo 23. Ney derslerinde kullanılan metotlar	210
Tablo 24. Klasik kemençe derslerinde kullanılan metotlar.....	211
Tablo 25. Öğretim üyelerinin/elemanlarının farklı çalgılar için yazılmış kaynakları kullanma durumları	213

Tablo 26. Öğretim üyelerinin/elemanlarının kendi ders notlarını kullanma durumları.....	214
Tablo 27. Öğretim üyelerinin/elemanlarının kişiye özel teknik etüt üretme durumları.....	215
Tablo 28. Öğretim üyelerinin/elemanlarının saz eserlerindeki zor ve önemli pasajları teknik etüt olarak kullanma durumları.....	215
Tablo 29. Öğretim üyelerinin/elemanlarının sesli ve görsel materyalleri kullanma durumları.....	216
Tablo 30. Öğretim üyelerinin/elemanlarının farklı müzik tarzlarını içeren kayıtları kullanma durumları	217
Tablo 31. Öğretim üyelerinin/elemanlarının sosyal paylaşım ağlarını kullanma durumları.....	218
Tablo 32. Öğretim üyelerinin/elemanlarının derste metronom kullanma durumları.....	219
Tablo 33. Öğretim üyelerinin/elemanlarının derste eşlik amaçlı kudüm kullanma durumları.....	220
Tablo 34. Öğretim üyelerinin/elemanlarının çeşitli fiziksel destek egzersizlerini kullanma durumları.....	221
Tablo 35. Öğretim üyelerinin/elemanlarının dersleri öğrencisiyle bire bir yapma durumları.....	222
Tablo 36. Öğretim üyelerinin/elemanlarının öğretimleri esnasında ‘kolaydan zora’ anlayışını uygulama durumları.....	223
Tablo 37. Öğretim üyelerinin/elemanlarının öğrencilerine önemli icracıların ses kayıtlarını dinlettirme durumları	224
Tablo 38. Öğretim üyelerinin/elemanlarının eserleri öğrenciden önce icra etme durumları.....	225
Tablo 39. Öğretim üyelerinin/elemanlarının deşifre çalışması yaptırma durumları.....	226
Tablo 40. Öğretim üyelerinin/elemanlarının deşifre çalışmalarını bölümlere ayırarak yaptırma durumları	226
Tablo 41. Öğretim üyelerinin/elemanlarının deşifre çalışmalarını ilk önce ağır bir tempo ile başlatma durumları.....	227
Tablo 42. Öğretim üyelerinin/elemanlarının eserler üzerinde mızrap/yay yönlerini işaretleme durumları.....	228

Tablo 43. Öğretim üyelerinin/elemanlarının eserler üzerinde pozisyon geçkilerini işaretleme durumları.....	229
Tablo 44. Öğretim üyelerinin/elemanlarının eserlerin kritik bölümlerine parmak numaralarını yazma durumları.....	230
Tablo 45. Öğretim üyelerinin/elemanlarının eserlerin formu ile ilgili bilgi verme durumları.....	230
Tablo 46. Öğretim üyelerinin/elemanlarının eserlerin makamsal çözümlerini yapıp nota üzerinde işaretleme durumları.....	231
Tablo 47. Öğretim üyelerinin/elemanlarının özel perde baskılarını ayrıca örneklendirme durumları.....	232
Tablo 48. Öğretim üyelerinin/elemanlarının usûl geçkilerini nota üzerinde işaretleme durumları.....	233
Tablo 49. Öğretim üyelerinin/elemanlarının icra çalışmalarında usûl eşliğini de kullanma durumları.....	234
Tablo 50. Öğretim üyelerinin/elemanlarının süslemeleri taklit yoluyla çalıştırma durumları.....	234
Tablo 51. Öğrencilerden taklit çalışmalarının istenmesi ile etüt veya eserleri ezberleme isteğinin karşılaştırma tablosu.....	235
Tablo 52. Ki-kare testi.....	236
Tablo 53. Öğretim üyelerinin/elemanlarının yinelettirme çalışmalarını yaptırma durumları.....	237
Tablo 54. Öğretim üyelerinin/elemanlarının öğrencilerini kendi çözüm önerilerini yaratma konusunda yönlendirme durumları.....	238
Tablo 55. Öğretim üyelerinin/elemanlarının ezber çalışmaları yaptırma durumları.....	239
Tablo 56. Kurumlar itibari ile öğrencilerden etüt ve eserleri ezberleme isteğinin karşılaştırma tablosu.....	240
Tablo 57. Ki-kare testi.....	241
Tablo 58. Öğretim üyelerinin/elemanlarının eserler üzerinde üslûp-tavır çalışması yapma durumları.....	242
Tablo 59. Öğretim üyelerinin/elemanlarının öğrencilerine ekol taklidi çalışması yaptırma durumları.....	242
Tablo 60. Öğretim üyelerinin/elemanlarının eser ve taksimleri notaya alma ödevlerini verme durumları.....	243

Tablo 61. Öğretim üyelerinin/elemanlarının kendilerine özgü bir tavır yaratabilmeleri konusunda yönlendirme yapma durumları.....	244
Tablo 62. Öğretim üyelerinin/elemanlarının tekrar çalışmalarını sıklıkla yaptırma durumları.....	245
Tablo 63. İcra edilen etüt ve eserlerin sıklıkla tekrar ettirilmesi ile öğrencilerden etüt veya eserleri ezberleme isteğinin karşılaştırma tablosu.....	246
Tablo 64. Ki-kare testi.....	247
Tablo 65. Öğretim üyelerinin/elemanlarının eserleri transpoze çaldırma durumları.....	247
Tablo 66. Öğretim üyelerinin/elemanlarının eserlerin dönem ve bestecileri hakkında bilgi verme durumları	249
Tablo 67. Öğretim üyelerinin/elemanlarının eserlerin dönemi ile çalış özellikleri arasındaki ilişkiyi aktarma durumları	250
Tablo 68. Öğretim üyelerinin/elemanlarının aynı çalgılardan oluşmuş grup çalışması yaptırma durumları	251
Tablo 69. Öğretim üyelerinin/elemanlarının farklı çalgılardan oluşmuş grup çalışması yaptırma durumları	252
Tablo 70. Öğretim üyelerinin/elemanlarının çalışma takvim ve programı hazırlama durumları.....	253
Tablo 71. Öğretim üyelerinin/elemanlarının repertuvar kazanımı için kullandıkları yazılı kaynaklar.....	254
Tablo 72. Öğrencilere dinlemeleri tavsiye edilen çalgı ve ses icracıları	255
Tablo 73. Öğretim üyelerinin/elemanlarının sözel eser repertuvar kazanımı sağlayıcı etkinlikleri yapma durumları.....	257
Tablo 74. Öğretim üyelerinin/elemanlarının müziksel ifadeyi canlandırmaya yönelik sohbetleri yapma durumları	258
Tablo 75. Öğretim üyelerinin/elemanlarının hedeflerin belirlenmesi konusunda yönlendirme yapma durumları	259
Tablo 76. Öğretim üyelerinin/elemanlarının iyi bir müzisyen olma üzerine sohbetler gerçekleştirme durumları	259
Tablo 77. Öğretim üyelerinin/elemanlarının iyi bir icrada/icrada olması gereken vasıflar üzerine sohbetler gerçekleştirme durumları.....	260
Tablo 78. Öğretim üyelerinin/elemanlarının bilgi paylaşımı ve tartışmaları konusunda yönlendirme durumları	261

Tablo 79. Öğretim üyelerinin/elemanlarının yaşam tecrübeleri ve müzik ilişkisi çerçevesinde sohbetler yapma durumları.....	262
Tablo 80. Öğretim üyelerinin/elemanlarının endişe ve performans korkularını yenmeye yönelik sohbetleri yapma durumları.....	263
Tablo 81. Öğretim üyelerinin/elemanlarının öğrencilerini yaşadıkları şehrin–toplumun müzik kültüründen yararlanmaları konusunda teşvik etme durumları.....	264
Tablo 82. Kurumlar itibari ile öğrencileri yaşadıkları şehrin–toplumun müzik kültüründen yararlanmaları konusunda teşvik etme durumunun karşılaştırma tablosu.....	265
Tablo 83. Ki-kare testi.....	266
Tablo 84. Öğretim üyelerinin/elemanlarının öğrencilerini mûsikî cemiyetleri ve nitelikli amatör müzik topluluklarında çalışmalarını konusunda teşvik etme durumları.....	267
Tablo 85. Öğretim üyelerinin/elemanlarının öğrencilerini profesyonel müzik topluluklarında çalışmalar yapma konusunda teşvik etme durumları.....	268
Tablo 86. Öğretim üyelerinin/elemanlarının öğrencilerini GTM'nin önemli temsilcileri ile bir araya getirebilecek organizasyonları yapma durumları.....	269
Tablo 87. Öğretim üyelerinin/elemanlarının küçük dinletiler organize etme Durumları.....	270
Tablo 88. Öğretim üyelerinin/elemanlarının il içi ve dışı önemli konserlerin takip edilebilmesi için organizasyon yapma durumları.....	271
Tablo 89. Öğretim üyelerinin/elemanlarının çalgıları fiziksel olarak daha yakından tanımak amacıyla etkinlik düzenleme durumları.....	272

ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa No.</u>
Şekil 1. Ney çalgısının bölümleri ve perdeleri.....	40
Şekil 2. Araştırma sürecinde uygulanan aşamalar	63
Şekil 3. Klasik kemençede pozisyon ve parmak numaraları	114
Şekil 4. Ney'deki tüm pozisyonlar	116
Şekil 5. Öğretim üyelerinin/elemanlarının görevli oldukları kurumlara göre dağılım grafiği.....	199
Şekil 6. Öğretim üyelerinin/elemanlarının unvana göre dağılım grafiği.....	201
Şekil 7. Mezun olunan programa göre dağılım grafiği.....	202
Şekil 8. Öğretim elemanlarının şu anki öğrenim durumlarına göre dağılım grafiği.....	203
Şekil 9. Öğretim üyelerinin/elemanlarının devlet konservatuvarlarında çalışma sürelerinin dağılım grafiği.....	204
Şekil 10. Öğretim üyelerinin/elemanlarının aylık etkinliğe katılma sıklıklarının dağılım grafiği.....	205

RESİMLER LİSTESİ

		<u>Sayfa No.</u>
Resim 1.	Bölümler ve küçük parçalar	28
Resim 2.	Onur Akdoğu Ud Metodu	30
Resim 3.	Mutlu Torun Ud Metodu.....	30
Resim 4.	Şerif Muhiddin Targan Ud Metodu	30
Resim 5.	Gülçin Yahya Ud Metodu	30
Resim 6.	Kadri Şençalar Ud Metodu.....	30
Resim 7.	Sarayda kanun, 16. yy.	32
Resim 8.	Halil Karaduman Kanun Metodu	34
Resim 9.	Ümit Mutlu Kanun Metodu.....	34
Resim 10.	Gültekin Aydoğdu–Tahir Aydoğdu Kanun Metodu.....	34
Resim 11.	Tanbur, 18. yüzyıl başları.....	36
Resim 12.	Tanbur, 18. yüzyıl başları.....	36
Resim 13.	Emin Akan Tanbur Metodu.....	38
Resim 14.	Sadun Aksüt Tanbur Metodu	38
Resim 15.	Ney, 18. Yüzyıl.....	39
Resim 16.	Ahmet Kaya Ney Metodu	42
Resim 17.	Sencer Derya Ney Metodu.....	42
Resim 18.	Süleyman Erguner Ney Metodu	42
Resim 19.	Hasan Esen Klâsik Kemeçe Metodu.....	46
Resim 20.	Beril Çakmakoğlu–Mehmet Yalgın Kemeçe Metodu 1	46

TANIMLAR

Burada alfabetik sırayla tanımlanan on altı kavram, tez metninde, aşağıda verilen terimsel anlamları kapsamında kullanılmıştır.

Anket: Bir araştırma projesinin amacına ulaşılabilmesi için, gerekli olan verileri üretme ve su yüzüne çıkarma aracıdır (Nakip, 2003, 97).

Bireysel Görüşme: Bireysel görüşme görüşmeci ile örneklem arasında başkasının bulunmadığı yüzyüze görüşmedir (Yazıcıoğlu ve Erdoğan, 2011, 155).

Ekol: Yunanca menşeli bir kelime olup, okul anlamındadır. Bir bilim ve sanat kolunda ayrı nitelik ve özellikleri bulunan yöntem veya akımdır. Belli ilkeleri ve ölçütleri olan, kendisinden sonraki nesillere ışık tutacak bilgi ve birikimi bir araya getiren kurum ve kişilere verilen genel bir addır (Gönül, 2010: XII).

Etüt: Müzik eğitiminde belirli zorlukları aşmak üzere hazırlanmış olan çalışma parçasına verilen ad. Çalgı tekniğini ustalık düzeyinde geliştirmeyi öngören, ama aynı zamanda müzikal kaliteye de önem veren olgun alıştırma parçalarına verilen ad (Say, 2005, 556).

İcra: Bir müzik yazısını uygulama, yaşama geçirme. Eseri ses müziği ve çalgı müziği yoluyla seslendirme parçasını seslendirme (Say, 2005, 120).

Konservatuvar: Musiki sanatının her türlü esas ve vasıtalarını tam seviye ve safiyetleri dairesinde korumak ve yaymak üzere kuruldukları için büyük musiki okullarına konservatuvar adı verilmiştir (Gazimihal, 1961, 132).

Makam: Türk müziğinde dizilerin, bestecinin isteğine göre değişen bir düzen içinde değil, seyir adı verilen kurallara göre kullanılmasından doğan kavram: Bütün Doğu müziklerinde ezgi, kültürlere göre değişik adlar alan bu temel üzerine oturur. Makamlar gerek sayıca, gerek şekil ve muhteva bakımından Osmanlılar eliyle geliştirilmiştir (Tanrıkorur, 2005, 207–208).

Meşk: Bir üstad tarafından mûsikî parçasının tadrîcen çalınması ve okunması sûretiyle talebeğe öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi demektir (Öztuna, 2000, 250).

Performans: Sadece bir birey ya da bir grup tarafından dinleyici karşısında bir eserin icra edilmesi değil, aynı zamanda kayıtlar, transkripsiyonlar, düzenlemeler, çeşitlemeler ve genel anlamıyla her tür yorumdur (Ridley, 2007, 135).

Taksim: Günümüzde, taksim denilince; bir ya da birden fazla kişinin çalgısı veya çalgılarıyla, işitsel duyumu belirli bir makama koşullandırmak amacıyla, doğaçtan (irticalen) yapılan ve belirli bir biçimsel bütünlük içinde yaratılan makamsal ve usulsüz ezgiler demeti akla gelmektedir (Akdoğan, 1989, 8).

Tavır: Sanatsal ifadenin, özgünlüğün ve yaratıcılığın anlatısı, kişisel olarak gelinen en üst noktayı ifade eden kelimedir (Ünal, 2008: 3).

Teknik: Müzikte teknik, genel olarak “yöntem bilgisi” anlamına geldiği kadar “uygulama becerisi” anlamında da kullanılır. Yöntem bilgisi anlamında teknik, yaratıcılığa yol açan beceriler bütünüdür; yorumcuya kolaylık sağlayan yetilerdir (Say, 2005, 457).

Usûl: Vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar hâlindeki sayı veya vuruş guruplarına usûl denir (Özkan, 2011, 606).

Üslûb: Güzel san’atlarda takib edilen hususî yol. San’atkârın iç karakterine ait hususî yola üslûb denir. Musikide gerek bestekârda, gerek icrâkârda üslûb meselesi çok mühimdir; zira san’atkârın ibdâ kabiliyetini gösterir (Öztuna, 1990, 472).

Veri: Bir araştırmanın, bir tartışmanın, bir muhakemenin temeli olan ana öge, muta, done. Olgu, kavram veya komutların, iletişim, yorum ve işlem için elverişli biçimli gösterimi (Akalin, 2011).

Virtüöz: Musikiye büyük bir istidat ve kabiliyeti olan (Parlatır, 2006, 1799).

KISALTMALAR VE SİMGELER LİSTESİ

A. D.	: Anabilim Dalı
akt.	: Aktaran
AKÜ	: Afyon Kocatepe Üniversitesi
Arş. Gör.	: Araştırma Görevlisi
bkz.	: Bakınız
Ç. Kale	: Çanakkale
Ders Saat Üc. Öğr. Elm.	: Ders Saat Ücretli Öğretim Elemanı
DK	: Devlet Konservatuvarı
Doç.	: Doçent
DS	: Dilek Sabancı
DTMK	: Devlet Türk Müziği Konservatuvarı
ERÜ	: Erciyes Üniversitesi
f	: Frekans
GTM	: Geleneksel Türk Müziği
GTSM	: Geleneksel Türk Sanat Müziği
H_0	: H_0 Hipotezi
H_1	: H_1 Hipotezi
İÜ	: İstanbul Üniversitesi
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
K	: Konservatuvar
Ktp.	: Kütüphane
Nıs.	: Nisfiye
No.	: Numara
Okt.	: Okutman
OMÜ	: Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Öğr. Gör.	: Öğretim Görevlisi
Prof.	: Profesör
s.	: Sayfa
Ş. M.	: Şerif Muhiddin
TMDK	: Türk Müziği Devlet Konservatuvarı

TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
Uzm.	: Uzman
Üniv.	: Üniversite
v.d.	: ve diğerleri
YÖK	: Yükseköğretim Kurulu
Yrd. Doç.	: Yardımcı Doçent
y.y.	: Yüzyıl
χ^2	: Ki-kare
%	: Yüzde

GİRİŞ

Türk kültürünün en güçlü sanat geleneklerinden biri olan geleneksel Türk müziği, başlangıcından bugüne çok güçlü ve renkli kültürlerle etkileşim yaşamış, tarih boyunca çeşitli evrelerden geçerek günümüzdeki şeklini almıştır. Türklerin göçebe bir hayat sürdükleri Orta Asya döneminden 21. yüzyıla kadar uzanan zaman diliminde, pek çok kültürle gerek siyasi gerekse coğrafi yakınlıklar sebebiyle yolu kesişen geleneksel Türk müziği hem tarihsel geçmişi hem de kendine özgü karakteristik özellikleri bakımından Avrupa ve diğer Orta Doğu müziklerinden ayrı bir yerde durmaktadır. İcrasında yaratıcılığın ve doğaçlamanın önemli bir yer tuttuğu geleneksel Türk müziği öğretiminde kullanılacak yöntem ve çalgı metotlarının Avrupa müziğine özgü yöntem ve metotlarla sınırlı kalmayıp kendi karakteristik yapısını aktarabilmeye fırsat sunan yaklaşımlarla desteklenmesi gerekmektedir. Bu müziğin devralındığı Osmanlı İmparatorluğu dönemine bakıldığında, yazılı kaynakların sınırlı olmasına rağmen, aktarımın birtakım kayıplar olsa bile bütün estetik değerleriyle gerçekleştirildiği bir müzik ortamı görülmektedir. Bu dönemden günümüze pek çok değerli ve derinlikli eser nakledilmiştir. Bu nakiller esnasında gerçekleşen yalnızca eserin aktarımı değil aynı zamanda belirli ekollerdir de. Dini ve dindışı eserler arasındaki icra üslûbu farklılıkları ya da dönemin ünlü müzisyenlerinin üslûplarının aktarımı, yaklaşık beş yüz yıllık bir zaman dilimi boyunca hafızanın ve usta-çırak ilişkisinin esas olduğu meşk adı verilen bir yöntem ile ayakta kalmıştır.

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

materyaller yardımıyla bu düzeye geldiklerini ortaya koymak, bu düzeye gelmelerinde etkili olan yaklaşımların ve öğrenme modellerinin bugün geleneksel Türk çalgı müziği eğitimi veren devlet konservatuvarlarında ne derecede kullanıldığını tespit etmek amacıyla yapılmıştır. Bu amaçlar doğrultusunda çalgıların akademik düzeyde verilen eğitimlerinde kullanılan yöntemlerin durumunu ve üst düzey icracılardan elde edilen veriler yardımıyla devlet konservatuvarları lisans programındaki öğrencilerin icra düzeyini arttıracak yaklaşımları belirlemek hedeflenmiştir.

Kuşkusuz ki çalgı eğitimi ve öğretimi, devlet konservatuvarları açısından çok büyük önem taşımaktadır. Bu derslerde kullanılacak olan öğretim yöntemleri, anlayışları ve uygulamaları mümkün olduğunca öğrencilere en iyi şekilde aktarılmalı, başarıya ulaşmada kolaylık sağlayabilecek bütün materyaller akılcı bir biçimde kullanılmalıdır. Bu araştırma devlet konservatuvarlarındaki çalgı eğitiminin daha nitelikli bir hale getirilmesine yardımcı olmak amacı ile hazırlanmıştır.

Çalışmaya ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgıları dahil edilmiştir. Bu çalgıların seçilme nedenleri, geleneksel Türk müziğinin en önde gelen ve günümüzde en yaygın bir biçimde kullanılan çalgılardan olmasının yanında nefesli ve telli (mızraplı–yaylı) çalgılara örnek olmalarındandır. “Mûsikî aletleri bilimi demek olan Organoloji’de çalgılar, hangi müzik söz konusu olursa olsun, bu sanatın insanla birlikte doğuşundan bu yana geçirdiği merhaleler gözönüne alınarak, vurmali çalgılar, nefesli çalgılar ve telli çalgılar sırası içinde incelenmektedir (Tanrıkorur, 2003, 57). Tanrıkorur (2003) ‘Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi’ adlı eserinde Osmanlı mûsikîsinin çeşitli türlerinde kullanılan çalgıları vurmali–nefesli–telli (mızraplı–yaylı) sırasına göre vermiş ve bir şemada göstermiştir (bkz. Tanrıkorur, 2003, 75). Tanrıkorur’un verdiği bu şemaya göre çalışmaya dahil edilen çalgılardan ney nefesli çalgılarda, ud, kanun, tanbur telli çalgıların mızraplılar bölümünde ve klasik kemençe de yine telli çalgıların yaylılar bölümünde yer almaktadır. Çalışmaya dahil edilen çalgıların öğretimi yukarıda da belirtildiği üzere geçmişte usta–çırak yöntemi; yani tekrar ve hafızaya dayalı meşk yöntemi ile yapılmıştır. Bazı eğitimciler tarafından eleştirilen meşk yöntemi aslında günümüzde daha çok “sanal meşk” adı altında devam etmektedir.

Geçmişte söz konusu olmayan artık hayatta olmayan bir icracıdan meşk alma olgusu, bugünün teknikleriyle pekâlâ gerçekleştiriliyor. Ses kayıt ve çoğaltma cihazları aracılığıyla artık “sanal” bir hocadan meşk almak mümkündür bugün. Örneğin sadece

Tanburî Cemil Bey'in taş plâklarını dinleyerek tanbur ya da kemençede gerek çalış tekniklerini gerekse icra usullerini geliştirmiş seçkin saz sanatçılarımız vardır (Behar, 2006, 41).

Günümüzde ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe için yazılmış çeşitli metotlar mevcuttur. Bu metotların içerik olarak tartışılmaları ayrı bir çalışma konusu olup, bu gibi çalışmalar ilerisi için umut verici ve yol göstericidir.

İki evreni ve iki örnekleme olan çalışmanın ilk aşamasında birinci örnekleme oluşturan üst düzey icracılar ile bire bir görüşmeler yapılmıştır. Çalışma için seçilen üst düzey icracılar; 'Kısa Özet' bölümünde belirtilmiştir. Bu icracılardan bahsederken çalışma boyunca "üst düzey icracı" kavramı tercih edilmiştir. Çünkü yapılan araştırma sonuçlarına göre Türk müziğinde tam bir virtüözlük kavramından söz etmek çok doğru değildir. Daha çok Batı'da kullanılan bu kavramın geleneksel Türk müziğindeki karşılığı "üst düzey icracılık", "üstatlık" veya "usta icracılık" olarak karşımıza çıkmaktadır.

Araştırmanın ikinci aşamasını, devlet konservatuvarlarında araştırma kapsamındaki çalgıların eğitimini veren öğretim üyelerine/elemanlarına uygulanan anket tekniği oluşturmaktadır. Uygulanan anket ile devlet konservatuvarlarında Türk çalgı müziği eğitiminin mevcut durumunun birçok yönüyle belirlenmesi amaçlanmıştır. Çalışmanın ikinci örneklemini teşkil eden eğitim kurumları devlet ve vakıf üniversitelerine bağlı olan; Türk müziği devlet konservatuvarları, devlet konservatuvarları ve konservatuvarlardır. Türkiye'de konservatuvarların mevcut yapılanması, Türk müziği devlet konservatuvarları ve devlet konservatuvarları şeklindedir. İlki İstanbul'da daha sonra ise İzmir ve Gaziantep'te açılan Türk müziği devlet konservatuvarlarında gerek bölümlerin gerekse bu bölümlere bağlı ana sanat dallarının yapılanmasında bu okulların en eskisi olan İTÜ TMDK örnek alınmıştır. Her üç konservatuvarın farklı bölümlerinde, Türk müziği çalgılarının eğitimi ve öğretimi yapılmaktadır. Devlet konservatuvarları modellerine gelince; bu okulların her birinin ayrı bir yapı oluşturduğu ve henüz bir standardın sağlanamadığı görölmektedir.

Türkiye'de 2011-2012 ve 2012-2013 eğitim-öğretim dönemleri itibari ile 102 devlet üniversitesinin beşinde (İTÜ, Ege, Gaziantep, Gazi, Yıldırım Beyazıt) Türk müziği devlet konservatuvarı vardır. Bu beş Türk müziği devlet konservatuvarından birinde (Yıldırım Beyazıt) henüz öğrenci yoktur. Geriye kalan dört konservatuvarın (İTÜ, Ege,

Gazi ve Gaziantep) farklı bölümlerinde (Temel Bilimler, Ses Eğitimi, Çalgı, Müzik Teknolojileri, Çalgı Yapım) ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgılarının eğitimi ve öğretimi verilmektedir. 62 adet olan vakıf üniversitelerinin hiçbirinde Türk müziği konservatuvarı bulunmamaktadır.

Anılan tarihler itibarı ile devlet üniversitelerinin 33 tanesinde devlet konservatuvarı vardır ve bu konservatuvarların 4'ünde (Kocatepe, Dicle, Fırat, Selçuk) yine çeşitli bölümlerde (Türk Sanat Müziği, Ses Eğitimi, Temel Bilimler, Türk Halk Oyunları, Geleneksel Türk Müziği, Türk Müziği) söz konusu çalgıların öğretimi yapılmaktadır. Bunların dışında Sakarya Üniv. DK ve Akdeniz Üniv. Antalya DK'da ud, kanun, ney ve klasik kemençe çalgılarının eğitim ve öğretileri verilmektedir. Ayrıca 62 vakıf üniversitesinin ikisinde (Başkent ve Haliç) konservatuvar bulunmakta olup bunlardan Haliç Üniv. Konservatuvarı Türk Müziği Bölümünde çalışmaya dahil edilen çalgıların öğretileri yapılmaktadır.

Sonuç olarak Türkiye'de 38 devlet konservatuvarı/konservatuvar (bkz. Tablo 1) içerisinde 4 Türk müziği devlet konservatuvarında (İTÜ, Ege, Gazi, Gaziantep), 6 devlet konservatuvarında (Kocatepe, Dicle, Fırat, Sakarya, Selçuk, Akdeniz) ve 1 konservatuvarda (Haliç) olmak üzere toplam 11 üniversitenin konservatuvarlarında söz konusu çalgıların öğretileri yapılmaktadır. Bu eğitim kurumları, Tablo 2'de sunulmuştur.

Tezin hazırlanma aşamasında sırası ile yukarıda da belirtildiği gibi önce belirlenen üst düzey icracılarla yüz yüze görüşmeler yapılmış daha sonra da üniversitelerde görev yapan öğretim üyelerine/elemanlarına hazırlanan anketler uygulanmıştır. Yapılan literatür çalışması, çalgı eğitimi, Türkiye'deki geleneksel çalgı eğitimi, ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgılarının tarihçeleri ve öğretim yöntemleri, Türkiye'de bu çalgıların eğitimini veren ve çalışmada 2. örnekleme oluşturan devlet konservatuvarlarının tarihçeleri, kullanılan yöntemler, elde edilen bulgular, sonuçlar, kaynakça ve ekler tezin ana bölümlerini oluşturmaktadır.

Yapılan görüşmelerden elde edilen veriler, Türk çalgı müziği eğitiminin daha etkin bir işlerliğe kavuşturulmasına katkıda bulunmayı amaç edinmesi bakımından önemlidir. Ayrıca üst düzey icracıların performans gelişimlerini inceleyen daha önce yapılmış bir

çalışma da mevcut değildir. Bu çalışma, Türk müziğinin bütün çalgılarının eğitimiyle ilgili olarak yapılacak bundan sonraki çalışmalara yol gösterici nitelikte olması ve kaynak teşkil etmesi açısından da önem taşımaktadır.

Araştırma sonucunda elde edilen verilere göre; üst düzey icracıların meşk yöntemini kullandıkları, meşk geleneğine ait bütün unsurları benimseyerek ve onlardan yararlanarak bu seviyeye geldikleri sonucuna varılmıştır. İracıların çalışma ortamları, kullandıkları materyaller, repertuar kazanımları ve öğrenmelerini etkileyen unsurlar meşk merkezli bir eğitim ve öğrenimin sunduğu imkanlar ile doğrudan ilişkilidir.

Araştırmadan elde edilen bir diğer genel sonuç da; devlet konservatuvarlarında yapılan Türk çalgı müziği öğretiminin, üst düzey icracıların kullandıkları yöntem, anlayış ve uygulamalara yakın özellikler göstermesidir.

Araştırmanın bu bölümünde, problem cümlesi ve alt problemler, araştırmanın amacı ve önemi, araştırmanın evren ve örneklemi, varsayımlar ve sınırlılıklar açıklanmaktadır.

Problem Cümlesi

Araştırmaya konu olan problem cümlesi; “Geleneksel Türk çalgı müziğinde üst düzey icracılar hangi çalışma yöntemleriyle bu seviyeye ulaşmışlardır ve Türkiye’de devlet konservatuvarlarındaki mevcut yaklaşımlar bu yöntemlerle ne derece örtüşmektedir?” olarak saptanmış ve bu problem cümlesinin yön verdiği çalışmada aşağıdaki alt problemler belirlenmiştir.

Alt Problemler

1. Türkiye’nin önde gelen geleneksel Türk çalgı müziği icracılarının bu düzeye gelmelerinde etkili olan çalışma yöntemleri ve materyaller nelerdir?
2. Türkiye’nin önde gelen geleneksel Türk çalgı müziği icracıları nasıl bir çalışma anlayışı ve ortamı ile bu düzeye ulaşmışlardır?
3. Türkiye’nin önde gelen geleneksel Türk çalgı müziği icracılarının eğitim süreçlerinde öğrenmelerini hızlandıran ve etkileyen diğer unsurlar neler olmuştur?
4. Türkiye’de devlet konservatuvarlarında verilen geleneksel Türk çalgı müziği öğretim yöntemleri ve yaklaşımları nelerdir?
5. Türkiye’de devlet konservatuvarlarında verilen geleneksel Türk çalgı müziği öğretim sürecinde kullanılan materyal ve kaynaklar nelerdir?

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışmanın ilk bölümünde geleneksel Türk çalgı müziğinde üst düzey icracılık kavramı ele alınmakta, ilk örnekleme oluşturan üst düzey icracıların performans gelişim süreçleri ayrıntılı bir şekilde incelenmektedir.

Çalışma, bu nedenle her biri üst düzey icracı olarak literatüre geçen isimlerin, çalgılarındaki ilerleyiş süreçlerinin ayrıntılı bir şekilde araştırılması bakımından önemlidir. Çalışmanın diğer önemli yanı ise devlet konservatuvarlarındaki Türk çalgı müziği öğretiminin daha etkin bir işlerliğe kavuşturulmasında etkili olacak uygulamaların hayata geçirilmesine olanak sağlaması olacaktır.

Geleneksel Türk müziğinin en önemli ve günümüzde en çok kullanılan çalgılarından olan ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençenin üniversiteler düzeyinde gerçekleştirilen öğretimleriyle ilgili bilgilerimiz kısıtlıdır. “Türk kültür mirasının henüz tam anlamı ile keşfedilememiş değerlerinden biri de “*Türk Çalgıları*” dır” (Üngör, 1999, 578). Türk müziği çalgılarının akademik ortamlarda yapılan öğretimlerinin nasıl olduğuna dair konular ihmal edilmiş alanlardır. Devlet konservatuvarlarında oldukça büyük bir öneme sahip olması gereken Türk çalgı müziği eğitim ve öğretiminin nitelik bakımından geliştirilmesinin olumlu katkılar sağlayacağı bir gerçektir. Yapılan çalışmayla bu alanda bir eksiğin tamamlanacağı ümit edilmektedir. Yukarıda da belirtildiği gibi adı geçen çalgıların üniversitelere bağlı konservatuvarlarda verilen eğitim ve öğretimlerine dair araştırılacak birçok yönü vardır.

Yapılan bu çalışmada, Türkiye üniversitelerindeki devlet Türk müziği konservatuvarlarında, devlet konservatuvarlarında ve konservatuvarlarda verilen Türk çalgı müziği eğitiminin ve öğretiminin durumunu, eğer varsa karşılaşılan sorun ve yanlışları, kurumlar arası verilen Türk çalgı müziği eğitiminin benzerlik ve farklılıklarını tespit etmek ve üst düzey icracıların görüşleri alınarak elde edilen bilgiler doğrultusunda önerilen Türk çalgı müziği eğitimi sisteminin nasıl olması gerektiğini belirlemek amaçlanmıştır. Görüşmeler, anket ve geniş literatür araştırmaları sonucunda ortaya çıkan bulgu ve sonuçlar verilen Türk çalgı müziği eğitiminin daha etkin bir işlerliğe kavuşturulmasına katkıda bulunmayı amaç edinmesi bakımından önemlidir. Ayrıca Türk müziğinin bütün çalgılarının eğitimiyle ilgili olarak yapılacak bundan sonraki çalışmalara yol gösterici nitelikte olması ve kaynak teşkil etmesi açısından da önem taşımaktadır.

Çalışmanın sonuçları, devlet konservatuvarları lisans programlarındaki düzeltme ve yeniden gözden geçirilip yenileme çalışmalarına katkı sağlayabileceği için de ayrı bir önem taşımaktadır.

Varsayımlar

Bu doktora tez çalışmasında:

1. Araştırmada kullanılan yöntemlerin, araştırmanın konusuna ve problemin çözümüne uygun olduğu,
2. Araştırma örneklemlerinin iki evreni de yansıtır nitelikte olduğu,
3. Kaynakların geçerli ve güvenilir olduğu,
4. Toplanan verilerin ve elde edilen sonuçların gerçeği yansıttığı,
5. Araştırmaya katılan ve görüşme yapılan üst düzey icracıların samimi cevaplar verdikleri,
6. Araştırmaya katılan ve anket uygulanan öğretim üyelerinin/elemanlarının samimi cevaplar verdikleri varsayımlarından hareket edilmiştir.

Sınırlılıklar

Bu doktora tez çalışması:

1. Araştırmacının görüşme yaptığı geleneksel Türk çalgı müziği üst düzey icracıları ile,
2. Araştırma kapsamında ikinci örneklem olarak belirlenen Türk müziği devlet konservatuvarları, devlet konservatuvarları ve konservatuvarlar ile,
3. Araştırmacının anket tekniğini uyguladığı devlet konservatuvarlarındaki öğretim üyeleri/elemanları ile,
4. 2. örnekleme yer alan üniversitelerin devlet konservatuvarlarında 2012–2013 eğitim-öğretim yılında uygulanmakta olan “ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe” dersleri ile,
5. Araştırma kapsamına dahil edilen geleneksel Türk müziği çalgıları ile,
6. Araştırmacının ulaşabildiği kaynaklar ile,
7. Yukarıda belirlenen alt problemler ile sınırlıdır.

İLGİLİ ARAŞTIRMA VE YAYINLAR

Yapılan geniş literatür araştırmasına göre, Türk çalgı müziği üst düzey icracılarının performans gelişim süreçlerini derinlemesine inceleyen daha önce yapılmış bir çalışma bulunmamaktadır.

‘Giriş’ ve ‘Araştırmanın Amacı ve Önemi’ başlıklarında da belirtildiği üzere, Türkiye’de akademik düzeyde verilen Türk çalgı müziği eğitimi ve öğretimi ile ilgili bilgilerimiz sınırlıdır. Devlet konservatuvarlarında öğretilen ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgılarının hepsinin öğretim yöntem ve uygulamalarını kapsayan bir çalışma da daha önce yapılmamıştır. Burada kullanılan uygulama sözcüğü “Bir düşünceyi, bir ilkeyi ya da bir kuramı gerçekleştirme işi’ dir. Bu bağlamda uygulama, kuramsal olarak öğrenilen ilke ve yasaların doğrulanması amacıyla yapılan çalışmalar ile öğrenilen yöntem ve teknikleri kullanmayı da kapsar” (Oğuzkan, 1981, 156’dan akt: Uçan, 1997, 156). Yani geleneksel Türk müziği çalgılarının öğretiminde kullanılan yöntemler hakkında bütünü kapsayacak ayrıntılı bir çalışma mevcut değildir.

Bu bölümde, çalışma ile direkt ilgili araştırmalar olmadığından dolayı benzer araştırmalara değinilmiştir. Genel olarak çalgı eğitimi ve Türk çalgı müziği eğitimi literatüründe çalgıların tek tek ele alındığı çalışmalar mevcuttur. Konuyla doğrudan ilgili olan meşk yöntemi ile ilgili bazı çalışmalar da bu bölümde açıklanmaktadır. Tezin konusu ve kapsamıyla ilgili çeşitli eser ve çalışmalar incelenmiş ve yapılan değerlendirmede bu gibi çalışmalarla ilgili literatürün oluşmasına katkıda bulunan eserler aşağıda sıralanmıştır.

Çalışmalar; ud, kanun, tanbur, ney, klasik kemençe, diğer çalgılar ve meşk yöntemi ile ilgili literatür değerlendirmesi sıralaması dikkate alınarak yapılmıştır.

Mutlu Torun, Cinuçen Tanrıkorur, Onur Akdoğu ve Gülçin Yahya Kaçar tarafından yazılan ud metodu ve ud alıştırılmaları kitapları ud çalgısının öğretiminde kullanılan çok önemli referans kitaplarıdır. Bunların dışında;

* **Gülçin Yahya KAÇAR** tarafından hazırlanan ve 2003 yılında Gazi Üniv. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisinde yayımlanan “Müzik Eğitim Kurumlarında Ud Eğitimi Nasıl

Olmalıdır” isimli makalede, geçmişte usta–çırak yöntemi ile yapılan ud eğitiminin günümüzde metodik yaklaşımlar ile yapılmakta olduğu belirtilmiş ve örnek bir öğretim modeli oluşturularak ud eğitimi ve öğretimindeki aşamaların neler olması gerektiği açıklanmıştır. Kaçar bu çalışmasında oluşturduğu örnek öğretim modelini Ön Hazırlık Dönemi, Başlangıç Dönemi ve Gelişme Dönemi (Eser icrası–Yorumlama–Nazari bilgi) olmak üzere üç aşama halinde belirtmiştir.

* 2007 yılında Gazi Üniv. Eğitim Bilimleri Enstitüsünde **Leyla DEMİR** tarafından yapılan “Geleneksel Türk Sanat Müziği Çalgılarından Udun Müzik Derslerinde Kullanılabilirliği Konusunda Öğretmen Görüşleri” başlıklı yüksek lisans tezi, udun müzik dersinin öğretiminde kullanımının öğretmen görüşlerine göre değerlendirilmesini yapmak amacıyla hazırlanmıştır. Araştırmada veri toplama aracı olarak kaynak taraması ve görüşme yöntemi kullanılmış ve elde edilen verilerin çözümlemesini yapmak için içerik analizi tekniğinden yararlanılmıştır. Verilerin çözümlenmesi sonucunda ortaya çıkan bulgular değerlendirilerek; ud çalgısının ilköğretim ve lise düzeyindeki öğrencilerin ses yapılarına uygun olduğu, dersin işlenişine önemli katkılar sağladığı, birçok çalgıya göre çeşitli konu anlatımlarında daha kullanışlı bir çalgı olduğu, geniş ses alanı sayesinde şarkı, türkü, marş, çocuk şarkıları gibi çok çeşitli müzikleri çalmak mümkün olduğu için genel olarak her türlü müziğe uyum sağlayabilen bir çalgı olduğu, ders dışı sosyal etkinliklerde de kullanılabilir olduğu, geleneksel müziklerin öğretilmesinde etkili bir çalgı olmasından dolayı geleneksel müziğin öğrencilere tanıtılması ve öğretilmesinde kullanımının büyük katkıları olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

* 2003 yılında Gazi Üniv. Eğitim Bilimleri Enstitüsünde **Neslihan AKINCI** tarafından yapılan “Mesleki Müzik Eğitimi Veren Üniversitelerde Ud Öğretim Yöntemlerine İlişkin Bir Araştırma” başlıklı yüksek lisans tezi, mesleki müzik eğitimi veren üniversiteler ile bu kurumlarda kullanılan ud metotlarının ud öğretimine ilişkin uygulamalarını belirlemek ve bunların bir değerlendirmesini yapmak amacıyla hazırlanmıştır. Araştırmada veri toplama aracı olarak kaynak tarama, anket ve görüşme teknikleri kullanılmıştır. Elde edilen verilerin çözümlenmesi sonucunda ortaya çıkan bulgular değerlendirilerek, ud öğretiminde metot kullanma durumu, sağ ve sol el teknikleri, pozisyon çalışmaları, süslemeler, çeşitli seslendirme teknikleri ve ud

eğitiminde dinleti yönteminin kullanılması konularında önemli istatistiksel sonuçlara ulaşılmıştır.

* **Ahmet Uğur AKSUNGUR** tarafından 2010 yılında Sakarya Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsünde hazırlanan “Kanun Sazının İcrası Öğretim Teknikleri Karşılaştırmalı Kanun Metodu Analizleri ve Kanun Eğitimi Etütleri” başlıklı yüksek lisans tezi, Türk müziğinde eksikliği hissedilen öğretim yöntemleri ve tekniklerinin, Türk müziği eğitimi veren kurumlarda daha bilimsel yollarla verilmesi ve kanun öğrencilerine etüt ve icra teknikleri konusunda kaynak çalışma olması amacıyla yapılmıştır.

Kanun çalgısının tarihçesi, fiziksel yapısı, icrasında kullanılan araç-gereçler, icrası, önemli kanun icracıları ve öğretim teknikleri konularının ele alındığı bu çalışmada, Türk müziği devlet konservatuvarları ve eğitim fakülteleri müzik bölümlerinin kanun dersi müfredatları taranmış, oradaki öğretim elemanları ile görüşmeler yapılmış ve önemli icracıların çalış teknikleri incelenmiştir. Türkiye’deki kanun metot ve eğitim kitaplarının incelendiği bu çalışmada elde edilen veriler birbirleri ile karşılaştırılmıştır.

120 adet kanun etüdünün yazıldığı çalışmada etütler öğrencilere uygulatılmış ve olumlu sonuçlar sergilediği gözlenmiştir. Çalışma, kanun öğrencileri için kanun öğretim tekniklerini içeren bir çalışmadır.

* **Barış KARAELEMA** 2009 yılında Atatürk Üniv. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisinin 22. sayısında yayımladığı “Türk Müziğinde Kanun Eğitimi ve Kanun Metotları Üzerine Bir İnceleme” başlıklı makalesinde, Türk müziğinde kanun eğitiminin geçmişten günümüze gelişim süreci üzerinde durmuş ve sonrasında günümüzde yaygınlık kazanan kanun metotlarını incelenmiştir. Karaelma çalışmasında Dr. Ümit Mutlu, Gültekin Aydoğdu–Tahir Aydoğdu, Halil Karaduman ve Özdemir Hafizoğlu’nun kanun metotlarını incelemiştir. Metotlardaki teorik unsurları birbirleriyle karşılaştırarak inceleme yoluna gidilmiş; bazı metotların başlangıç seviyesinde, bazılarının ise orta ve ileri düzeyde olduğu gözlenmiştir. Bundan sonra yazılacak olan kanun metotlarında daha sistemli bir yaklaşımın sergilenmesi gerektiği sonucuna varılmıştır.

* **Yılmaz KAHYAĞLU** 2009 yılında OMÜ 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumunda sunduğu “Geleneksel Türk Müziği Eğitiminde Metod İhtiyacı ve Kanun Metotları Üzerine Bir İnceleme” başlıklı bildirisinde öncelikle çalgı eğitiminin

önemi üzerinde durmuştur. Daha sonra metot kavramını tanımlayan Kahyaoğlu, Türk müziği çalgı eğitiminin gelişmesi ve seviyesinin artması için;

1. “Çalgı öğretim metodlarının oluşturulması
2. Çalgı musikisinin icra açısından geliştirilmesi
3. Çalgı repertuarının oluşturulması
4. Çalgı musikisi bestecilerinin yetiştirilmesi
5. Çalgı eğitiminin geliştirilmesi” (Yahya, 1998, 72)
6. Çalgılarda standartların belirlenmesi
7. Kaliteli çalgı eğiticisi yetiştirmek
8. İlk-orta ve lisede çalgı eğitimini özendirmek konularına değinmiştir.

Kanuni İsmail Şençalar, Ümit Mutlu, Göksel Baktagir, Tahir Aydoğdu, Halil Karaduman ve Özdemir Hafizoğlu'nun yazmış olduğu kanun metotlarında işlenen konuların üzerinde durulduğu çalışmada, çalgı metodu konusunda bilimsel ve sistematik yaklaşımlarla yeni üretimlerde bulunulması gerekliliği, yazılacak metotlarda meşk sisteminin öneminin vurgulanması gerektiği sonuçlarına varılmış ve Türk çalgı müziği eğitiminin, üzerinde önemle durulması gereken bir konu olduğu belirtilmiştir.

* **Korkutalp BİLGİN** tarafından 2011 yılında Yıldız Teknik Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “Necdet Yaşar’ın Taksimlerinden Hareketle Tanbur Etüdüleri” başlıklı yüksek lisans tezi Necdet Yaşar’ın taksimlerinde göstermiş olduğu üstün tekniğini müzik yazısı olarak ifade edebilmek, akabinde bunu tanbur tekniğini geliştirici mahiyette yeniden değerlendirebilmek ve tanbur çalgısı için bir yardımcı metot önerisi getirebilmek amacıyla hazırlanmıştır.

Çalışmada Necdet Yaşar’ın taksimlerinden etüt olabileceği düşünülen kısımlar notaya alınmış ve bu parçalardan yararlanarak etütler oluşturulmuştur. Bunları yapabilmek için, ilk önce tanburda kullanılan teknik hareketler teker teker incelenmiş, sonra da bunların notaya aktarımında kullanılan işaretler gereken yerlerde örnekleriyle açıklanmıştır. Çalışmada önce Necdet Yaşar’ın taksimleri ve buradan elde edilebilecek malzeme, bir çeşit örnek olay incelemesi yapmak gerektiğinden hedefe uygun ölçüde tesbit edilip nicel olarak sınırlandırılmış, gözlem yoluyla analiz edilerek belgesel araştırması yapılmıştır. Daha sonra bu gözlemlerden yola çıkılarak kullanılacak veriler

toplanmış, en sonunda da bu verilerin yeniden değerlendirilmesi neticesinde amaca uygun, teknik geliştirici temrin ve etütler sentezlenmiştir.

Çalışmanın sonucunda mızrap tutuşu, mızrap vuruşu, perde baskısı, sağ el–sol el senkronizasyonu, sürat ve üslûp tekniği konularında olması gerekenler açıklanmış ve çalışma, tanbur eğitim yöntemi için bir yol sunmuştur.

* **Burcu KARADAĞ** tarafından 2009 yılında Haliç Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “Türk Müziği Konservatuarlarında 4 Yıllık Lisans Ney Eğitimi İçin Bir Müfredat Programı Önerisi” başlıklı yüksek lisans tezinin birinci bölümünde Türk müziği eğitim sistemi, meşk usûlü, Hamparsum notası ve Batı notasının Türk müziği ve eğitimine yaptığı katkılar incelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, İTÜ TMDK, Gaziantep Üniv. TMDK ve Ege Üniv. DTMK’larının mevcut ney dersi müfredatları incelenmiş, bunların benzerlik ve farklılıkları tespit edilmiştir. Çalışmanın sonucunda ney çalgısının eğitim ve öğretimi ile ilgili basılmış metot ve çeşitli yazılı belgelerin yeterli düzeyde olmadığı görülmüş ve örnek bir eğitim müfredatı önerisi sunulmuştur.

* **Ashhan Eruzun ÖZEL** tarafından İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak 2006 yılında hazırlanan “Üç Telli Klâsik Kemeçe Eğitime İlişkin Bir Yöntem” başlıklı sanatta yeterlik tezi, üç telli klasik kemeçe eğitiminde yaşanan metot eksikliğini giderebilmek amacıyla yazılmıştır. Bu çalışma, icrada geleneksel üslûbun devamlılığı ve geleceğe yönelik gelişimi sağlayabilmek için, klasik kemeçe eğitiminde metodik çalışma bütünü içinde özellikle teknik problemlerin giderilmesine yönelik yardımcı bir kaynak niteliğinde kullanılmak üzere hazırlanmıştır.

Bu tez çalışmasında müzik eğitiminde öğretmen–öğrenci arasındaki karşılıklı alış verişin sürdürüldüğü kanıtlanmaya çalışılmış ve böylece öğrencinin öğretmen sorumluluğunda metot ile bilgi ve becerileri kavramasına bağlı olarak üst düzeye ulaşması esas tutulmuştur.

* **Neva ÖZGEN** tarafından 2006 yılında İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsünde hazırlanan “Klasik Kemeçede Eğitim Yöntemleri ve Modern İcra İçin Etütler” başlıklı sanatta yeterlik tezinde, kemeçede geleneksel icranın yanında yeni icraların da varlığının

bilimsel olarak kabul edilmesi gerçeğinden hareket ederek, kemençe eğitim yöntemlerinin tespitinin yapılması amaçlanmıştır. Çalışmada icracılar için faydalı etütlerin nasıl yazılması gerektiğine dair örneklerle yer verilmiştir.

Çalışmaya göre modern klasik kemençe eğitiminin omurgasını yazılı kaynaklar ve öğretmen olmak üzere iki kaynak oluşturmaktadır. Yazılı kaynaklar; düzeylere göre seçilen eserler müfredatı, etütler ve egzersizlerden oluşurken usta yöntemleri; yazılı kaynakların öğrenciye uygulanması, çalıştırılması, üslûp verilmesi için ustanın kendisinin geliştirdiği yöntemler olarak açıklanmıştır.

Çalışma sonucunda geleneksel tarz ve üslûpları içeren icrada bazı sapma ve bozulmaların var olduğu belirtilmiş ve klasik kemençe eğitimin ilk amacının geleneksel icranın gelecek yıllara taşınabilmesi olarak belirtilmiştir. Ayrıca klasik icranın modern icranın temelini oluşturması bakımından önemi vurgulanmıştır.

* 2007 yılında İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsünde **M. Emin SOYDAŞ** tarafında yapılan “Osmanlı Sarayında Çalgılar” başlıklı doktora tezi, Osmanlı çalgıları hakkında ortaya koyulacak tarihsel bilgilerin bir kültür ve sanat sürecinin bütünü içerisinde izlenerek daha iyi kavranabilmesi amacıyla hazırlanmıştır. Çalışmanın birinci aşamasında bibliyografya taraması yapılmış ve ikinci aşamada da çeşitli kütüphanelerde, Topkapı Sarayı Müzesi arşivinde ve Topkapı ile Dolmabahçe saray müzelerinde çalgıların mevcut olduğu bölümlerde çalışılmıştır. Çalışmanın son aşamasında ise toplanan tüm bilgiler bilimsel bir metotla düzenlenip ulaşılabilen tüm kaynaklardan analitik ve eleştirel bir metotla azami derecede istifade edilerek aktarılmış ve sebep-sonuç ilişkisi çerçevesinde bir tarihsel perspektif oluşturulmaya çalışılmıştır.

* **Damla EMEN** tarafından 2001 yılında Selçuk Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “Türkiye’de Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Başlangıç Piyano Öğretiminde Uygulanan Yöntem ve Tekniklerin İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezi, Türkiye’de müzik eğitimi veren fakültelerde görev yapan piyano alanındaki öğretim elemanlarının, başlangıç piyano öğretiminde uyguladıkları yöntem ve tekniklerin neler olduğunu saptamak, benzerlik ve farklılıkları incelemek amacı ile hazırlanmıştır.

Araştırmada verilerin bir kısmı üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi bölümlerinde görev yapan piyano alanındaki öğretim elemanlarından anket yoluyla, bir kısmı da literatür taraması yöntemiyle elde edilmiştir. Anketi gerçekleştirmek için Gazi, Uludağ, Niğde, Marmara ve Selçuk Üniversitelerinin Eğitim Fakültelerinin Müzik Eğitimi Bölümlerinde görev yapan öğretim elemanları seçilmiştir. Çalışmanın sonunda iyi yetişmiş ve piyano pedagojisini iyi tanıyan eğitimcilere ihtiyaç duyulduğu, piyano öğretim elemanlarının öğretim programlarını uygulama konusunda görüş ayrılıklarına sahip oldukları, her öğretim elemanının kullanacağı metotları seçerken farklı bir değerlendirme yaptığı, öğretim elemanlarının başlangıç teknik çalışmalar için genellikle Do majör ve La minör çalışmalarını tercih ettikleri sonuçlarına varılmıştır. Bu sonuçlar doğrultusunda da piyano öğretiminin başlangıç düzeyindeki uygulamalarına yönelik önerilerde bulunulmuştur.

* **Ceylan Feyhan KARAROĞLU** tarafından 2009 yılında Marmara Üniv. Eğitim Bilimleri Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “Profesyonel Keman Eğitiminde Başlangıç Seviyesindeki Metotlar ile Yöntem ve Tekniklerin İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tez çalışması profesyonel keman eğitime başlangıç seviyesinde kullanılan metotları, yöntem ve teknikleri incelenmek amacıyla hazırlanmıştır.

Araştırmada tarama, anket ve görüşme yöntemleri kullanılmış ve İstanbul Üniv. DK, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv. DK, İTÜ TMDK, Marmara Üniv. Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, Marmara Üniv. Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü ve İstanbul Avni Akyol Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nde görevli keman öğretmenleri bu araştırmaya katılmışlardır. Anket ve görüşmeler sonucu ortaya çıkan sonuçlar çerçevesinde, profesyonel eğitim veren kurumlarda başlangıç seviyesinde en çok kullanılan beş keman metodu incelenmiş, birebir görüşmelerle metot harici, eğitimcilerin kullandıkları yazılı olan veya olmayan teknikler ve yöntemler ortaya çıkarılmıştır.

Çalışmadan elde edilen bilgiler ışığında başlangıç seviyesindeki metotların Schradiek, Sevcik, Kayser, Seybold ve Hans Sitt oldukları saptanmış, profesyonel eğitim ile profesyonel olmayan keman eğitime başlangıç seviyesindeki metotlar ve kullanılan yöntemlerde % 62, 5 oranında farklılık olmadığı, % 37, 5 oranında farklılık olduğu tespit edilmiştir. Profesyonel keman eğitime başlangıç yaşının 6 veya 7 olması

gerektiği belirtilen çalışmada en fazla karşılaşılan teknik zorlukların tutuş bozukluğu olduğu sonucuna varılmıştır.

* **Fatih YAYLA** tarafından 1999 yılında Pamukkale Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Anaalı Viyola Eğitiminde Kullanılan Metotların İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tez çalışması eğitim fakültesi müzik eğitimi programlarında yer alan viyola eğitimi derslerinde kullanılan viyola metotlarının katkısının saptanması amacıyla yapılmıştır.

Çalışmada viyola öğretmenlerinin müzik eğitimi bölümlerindeki, viyola eğitimiyle ilgili temel konulardaki anlayış ve yaklaşımları, gösterdikleri ilgi ve tutumlar, aldıkları kararlar, viyola metotlarıyla ilgili etkinlikleri nasıl gördükleri araştırılmış ve değerlendirilmiştir.

Araştırmada, müzik eğitimi bölümünde görev yapan 12 viyola öğretmenine anket uygulanmış, bu yolla görüşleri alınmış ve istatistiksel işlemlerle tablolar haline getirilmiştir. Elde edilen bulgulara göre, eğitim fakültesi müzik bölümlerinde görev yapan viyola öğretmenlerinin büyük bir bölümünün kullandıkları metotların, bu eğitimin genel kapsamı içinde, viyola öğretmenlerinin tercihinine göre değiştiği, mevcut metotların birbirini destekleyerek kullanılmasıyla, viyola öğretmenlerinin kendi eğitim programlarını oluşturduğu tespit edilmiştir. Çalışmada ayrıca viyola öğretmenlerinin tespit edilmiş 35 metottan 20’sini kullandıkları ve bir öğretmenin en fazla 12 metottan faydalandığı sonucuna varılmıştır.

* **Zülfükar ÖZFINDIK** tarafından 2009 yılında Erciyes Üniv. Güzel Sanatlar Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümlerinde Kullanılan Viyola Metodları Üzerine Bir İnceleme” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, güzel sanatlar fakülteleri müzik bölümlerinde viyola eğitiminde kullanılan metotların tespit edilmesi, metotlar içerisinde yer alan etütlerin sol el ve sağ el tekniklerinin neler olduğunun incelenmesi, söz konusu metotların teknik özelliklerinin belirlenmesi ve böylelikle viyola eğitimcilerine ve öğrencilerine belirtilen metotlar hakkında ışık tutması, daha nitelikli bir viyola eğitiminin verilebilmesi için öneriler sunulması amaçlanmıştır.

Kuramsal verilerin kaynak taraması yoluyla, nicel verilerin ise; söz konusu etütlerin sol el ve sağ el teknikleri bakımından analizi ile toplandığı araştırmada, belirlenen görüşme soruları güzel sanatlar fakültelerine bağlı müzik bölümlerinde görev yapan 6 viyola öğretim elemanına uygulanmıştır.

Çalışmadan elde edilen bilgiler neticesinde; güzel sanatlar fakültesindeki viyola öğretim elemanlarının çoğunun öğretim görevlisi unvanına sahip eğitim fakültesi mezunu kişiler olduğu, en sık kullanılan özgün üç viyola metodunun R. Kreutzer 42 Studies, P. Rode 24 Studies Op. 37 ve J. Dont 24 Etudes Op. 35 viyola metotları olduğu ve örnekleme yer alan metotların birinde olmayan bir tekniğin diğer metotlarda kullanılıyor olması yönünden birbirlerini tamamladığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

* **Levent DEĞİRMENCİOĞLU** tarafından 2006 yılında Erciyes Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsünde hazırlanan “Geleneksel Türk Sanat Müziği Viyolonsel Öğretim ve İcra Yöntemleri Üzerine Bir Araştırma” başlıklı yüksek lisans tezi, Türkiye’deki geleneksel Türk sanat müziği viyolonsel öğretim ve icrasına ilişkin uygulamaları belirlemek ve bunların bir değerlendirmesini yapmak amacıyla hazırlanmıştır.

Çalışmada veri toplama aracı olarak kaynak tarama, anket ve planlı görüşme teknikleri kullanılmıştır. Mesleki müzik eğitimi veren üniversitelerdeki Türk müziği devlet konservatuarlarında görev yapan GTSM viyolonsel eğitimcilerinin, TRT kurumunda ve Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği topluluğunda çalışan GTSM viyolonsel icracılarının GTSM viyolonsel öğretimine ilişkin uygulamaları anket tekniğiyle belirlenmeye çalışılmıştır.

Çalışmadan metodik yaklaşımın GTSM viyolonsel öğretimindeki gerekliliği, GTSM kuramsal bilgilerin viyolonsel öğretimindeki gerekliliği, GTSM viyolonsel öğretimine başlangıçta kullanılan sol el pozisyon uygulamalarının Batı metotları ile paralellik gösterdiği, GTSM viyolonsel öğretiminde GTSM tavrının teknik çalışmalardan daha ön planda tutulduğu, GTSM viyolonsel eğitiminde en çok birinci pozisyonun kullanıldığı, altıncı pozisyondan sonraki pozisyonlara pek ihtiyaç duyulmadığı, başlangıç aşamasında eser öğretimine fazla yer verilmediği, eğitim esnasında süslemeler ve çeşitli seslendirme tekniklerinin üzerinde durulduğu ve GTSM viyolonsel eğitimcilerinin dinleti yöntemine gerekli önemi verdikleri sonuçlarına ulaşılmıştır.

* **Serdar ÇELİK** tarafından 2005 yılında Dokuz Eylül Üniv. Eğitim Bilimleri Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “Türkiye’de Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Başlangıç Gitar Öğretiminde Uygulanan Yöntem ve Tekniklerin İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tez çalışması, öğretmen yetiştiren kurumlarda başlangıç gitar öğretiminde uygulanan yöntem ve tekniklerin incelenmesi amacıyla yapılmıştır.

Literatür taraması ve anket tekniğinin kullanıldığı çalışmada elde edilen verilerin çözümlenmesi için betimsel analiz yönteminden yararlanılmıştır. Elde edilen verilerle gitar alanında Türkiye’de öğretim elemanı sayısının az olduğu, başlangıç seviyesindeki öğrencilerin düzeylerinin farklı olduğu, başlangıç için en uygun yöntemin düz legato olduğu, bare çalışmalarında küçük bare tekniğinden sırası ile büyük bare tekniğine geçmenin en uygun yöntem olduğu sonuçlarına varılmıştır.

* **M. Ulaş ATASOY** tarafından 2006 yılında Gazi Üniv. Eğitim Bilimleri Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Kaval Eğitim Sürecinin I. Yılında Kullanılan Öğretim Yöntem ve Tekniklerinin İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezi, müzik eğitimi veren kurumların I. yıl kaval eğitiminde kullanılan yöntem ve tekniklerini incelemek amacı ile yapılmıştır.

Çalışmada bu kurumlarda, kaval eğitimi veren öğretim elemanlarıyla görüşmeler yapılmış, kaval eğitiminde kullanılan yöntem ve tekniklerin neler olduğu, bu yöntem ve teknikler arasında benzerlik ve farklılıkların olup olmadığı incelenmiştir.

Öğretim elemanlarıyla yapılan görüşmelerin ardından bu alanda büyük bir literatür boşluğu olduğu ortaya çıkmış ve kaval ile ilgili bilimsel verilere dayalı bir öğretim birlikteliğinin oluşturulması gereği vurgulanmıştır. Birbirinden bağımsız farklı yöntemler ile kişisel bilgi ve deneyime dayalı olarak yapılan kaval eğitiminde metotsal çalışmaların eksikliğine dikkat çekilmiş, eğitim ve teknik açıdan incelenen kavalın yapısal olarak da standart bir fiziksel yapıya kavuşturulması gerekliliği sonucuna ulaşılmıştır.

* **Kemal AKDEMİR** tarafından 2006 yılında Haliç Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “Dört Yıllık Müzik Eğitimi Veren Yüksek Öğretim Kurumlarında ve Konservatuvarlarda Dilsiz Çoban Kavalı Çalma Teknikleri ve Eğitim

Müfredatı” başlıklı yüksek lisans tezinin hazırlanmasındaki amaç; kaval çalgısının mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda öğretilmesine rağmen bugüne kadar bir kaval öğretim müfredat çalışmasının yapılmamış olmasıdır.

Geçmiş yıllarda yapılan çalışmalardan ve TRT Türk halk müziği nota arşivinden yararlanılarak yapılan çalışmada, günümüzde artık ağaçtan yapılan kavalların kullanıldığı, kaval icrasında bütün dizileri çalabilmek için kullanılan 2. pozisyon ile eğitime başlanması gerektiği, kavalın tutuşu sırasında nefesin daha dengeli kullanılabilmesi için dik oturulması gerektiği sonuçlarına varılmış ve mesleki müzik eğitimi veren kurumlara yönelik kaval çalgısıyla ilgili sekiz yarıyılık bir eğitim müfredatı oluşturulmuştur.

* **Özge GENÇEL ATAMAN** tarafından 2010 yılında Marmara Üniv. Eğitim Bilimleri Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Bireysel Çalgı (Flüt) ve Öğretimi Dersine Yönelik Flüt Öğretim Program Tasarısı” isimli doktora tez çalışmasında, müzik eğitimi anabilim dalı mevcut kur tanımlarının sekizinci yarıyılında yer alan “Bireysel Çalgı (Flüt) ve Öğretimi” dersine yönelik bir flüt öğretim program tasarısı oluşturulması amaçlanmıştır.

Veriler araştırmacı tarafından geliştirilen görüşme ve anket formlarının 5 eğitimciye uygulanması ile toplanmıştır. Araştırma ile ilgili verilerin çözümlenmesinde SPSS 13.0 (The Statistical Packet for the Social Sciences) paket programından yararlanılmış ve veriler, araştırmacı tarafından adı geçen programa girilerek araştırmanın veri tabanı oluşturulmuştur. İstatistiksel anlamlılık için 0,05 anlamlılık düzeyi seçilmiştir.

Sonuç olarak; bu araştırmanın ön çalışma ve bilgi toplama aşamalarına, eğitim fakültelerinin güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi anabilim dallarında görevli flüt eğitimcilerinin ve öğrenim görmekte olan 3. ve 4. sınıf flüt öğrencilerinin hemen hemen tamamı katılmış ve flüt öğretim program tasarısı, flüt eğitimcilerinden ve öğrencilerinden elde edilen veriler çerçevesinde düzenlenerek geliştirilmiştir.

* **Mehmet KINIK** tarafından 2010 yılında Selçuk Üniv. Eğitim Bilimleri Enstitüsüne bağlı olarak hazırlanan “Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümlerinde Bağlama Dersi Başlangıç Düzeyine Yönelik Öğretim Programı Önerisi” isimli doktora tezi, Türkiye’deki üniversitelerde yapılan bağlama eğitimini bilimsel temel, ilke, etkinlik,

yöntem ve teknikler gibi çeşitli bileşenlerle, bağlama icracılığını ve eğitimciliğini mevcut durumdan daha ileri düzeye getirmenin yanında güzel sanatlar fakültelerinde yapılan bağlama dersinin nasıl daha verimli duruma getirilebileceğinin belirlenmesi amacıyla yapılmıştır. Araştırmada nitel araştırma tekniğine uygun olarak görüşme ve içerik analizi yöntemleri kullanılmış, bağlama alanında uzman öğretim elemanlarıyla görüşmeler yapılmış ve görüşmelerden elde edilen bilgiler analiz edilmiştir. Araştırmanın sonucunda bağlama öğretiminin başlangıç düzeyine yönelik 14 haftalık bir öğretim programı önerisi ortaya çıkarılmıştır.

* Bu tez çalışmasında, Türk müziğinin geleneksel öğretim yöntemi olan meşk yöntemiyle ilgili konuların açıklanmasında, Cem Behar'ın yazmış olduğu: Zaman, Mekân, Müzik; Klâsik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım (1993), Aşk Olmayınca Meşk Olmaz-Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal (2006) ve Musikiden Müziğe (2005) adlı kitaplar önemli referans eserleri olarak kullanılmıştır.

* **Cem BEHAR** “Aşk Olmayınca Meşk Olmaz-Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal” adlı kitabında geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin öğretim yöntemi olan meşk yöntemi üzerinde durmuş ve bu konuyu; meşkin tarihi, uygulaması, ahlakı ve dünü bugünü olmak üzere dört ana bölüme ayırarak incelemiş ve açıklamıştır.

Meşk geleneği ile ilgili olarak bugüne kadar yapılan en kapsamlı tarihsel çalışmayı ortaya koyan Cem Behar'ın kitabına verdiği “Aşk Olmayınca Meşk Olmaz” ismi, geleneksel Türk müziğinin en temel karakteri olan duyguya son derece isabetli bir örnektir. Bu müziğin, gerek sözlü formlarında işlediği temalar gerekse çalgı müziği formlarında kullandığı ezgisel yapılar, doğu kültürünün genetik kodlarında bulunan gönül kavramı ile çok yakın bir ilişki içindedir. Bu yüzdendir ki bu müziğin aktarımı sırasında nota yazımının bulunmadığı bir müzik ortamında bir müzisyenin yetişmesi son derece sabır ve emek gerektiren bir süreç olarak değerlendirilmiş ve gönülde bu sevgi taşımaksızın başarıya ulaşmanın ve bu müziğin kurallarını öğrenmenin mümkün olamayacağı vurgulanmıştır.*

* **Gülçin YAHYA KAÇAR** tarafından yazılan ve 2005 yılında Gazi Üniv. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisinde yayımlanan “Geleneksel Türk Sanat Müziği’nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar” başlıklı makalede, geleneksel Türk sanat müziği eserlerinde notada belirtilmeyen, icracıların irticalen yaptıkları nota dışı icralar ve süslemeler incelenmiş,

* Prof. Dr. N. Oya Levendoğlu Öner tarafından Selçuk Üniv. Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarında 22 Mayıs 2013 tarihinde sunulan “Osmanlı Dönemi’nden Miras Kalmış Bir Aktarım Modelini Yeniden Canlandırmak: Çağdaş Meşk” isimli basılmamış konferans metninden alınmıştır.

Tanburî Cemil Bey, İzzettin Ökte, Refik Fersan, Şerif Muhiddin Targan, Yorgo Bacanos ve Udi Hirant'ın icraları örnek olarak seçilmiştir.

Yapılan incelemenin ardından GTSM icra geleneğinde notanın sadece eserleri hatırlamak için kullanıldığı ve esas olanın nota değil icra olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

* Bu tez çalışmasında Ali Yıldırım ve Hasan Şimşek'in yazdıkları 'Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri' adlı kitap özellikle görüşme tekniği ve içerik analizleri konularında referans alınan eserdir.

Aynı şekilde Prof. Dr. Mahir Nakip'in 'Pazarlama Araştırmaları Teknikler ve (SPSS Destekli) Uygulamalar' adlı kitabı özellikle anket tekniği, SPSS programının kullanımı ve anket verilerinin analizleri konularında referans alınan eserdir.

Bu eserler, veri toplama teknikleri, çözümlene yöntemleri ve söz konusu yöntemler üzerine genel açıklamalar ile ilgili bilgiler açısından teze kaynak oluşturmuştur.

Yukarıda adı geçen, Türk müziği çalgıları ve diğer çalgılar üzerine yapılan bu çalışmalarla birçok çalgı eğitimi için kullanılan eğitim ve öğretim yöntemleri belirlenmiş, bunların olumlu ve olumsuz yönleri tartışılmış ve bazı çalgılar için yeni eğitim programı önerileri sunulmuştur. Genel olarak bu alanla ilgili yapılan çalışmalarda, çalgıların tek tek alınıp incelendiği ve değerlendirildiği görülmektedir. Geleneksel Türk müziği üst düzey icracılarının performans gelişim süreçlerini ve beş önemli çalgının eğitim-öğretim yöntemlerini, uygulamalarını ve anlayışlarını kapsayan bu doktora tez çalışmasının, ilgili literatüre hem geleneksel Türk çalgı müziği öğretimi olarak hem de üst düzey icracıların performans gelişim süreçleri ile ilgili yaklaşımlar olarak daha geniş kapsamlı bir katkı sağlayacağı düşünülmekte ve umulmaktadır.

1. BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölümde, temel kavram başlıklar sırası ile; çalgı eğitimi, Türkiye'deki geleneksel çalgı eğitimi, geleneksel Türk müziği çalgılarının kısa tarihçeleri ve öğretim yöntemleri, ikinci örnekleme teşkil eden devlet konservatuvarlarının kısa tarihçeleri şeklinde oluşturulmuş ve ana başlıklar halinde ele alınmıştır.

1.1. Çalgı Eğitimi

“Çalgı; müzikal sesler üretmek amacıyla yapılmış, belirli biçim, tını ve kullanım özellikleri olan alet olarak tanımlanabilir” (Kaptan ve Yöndem, 2010, 23). Çalgıları her yönüyle inceleyen bilim dalına organoloji denir. Mahmut Ragıp Gazimihal ‘Musiki Sözlüğü’ adlı eserinde Organolojiyi “çalgılar bilimi, insanlığın her çağında ve bütün medeniyetlerde, Avrupa sanatının yeni ve eski musikilerinde olduğu kadar folklor seslerinde hükmü bilinen en küçüğünden en ilerlemişine, çocuk çalgılarından sanatçı sazlarına kadar, duygulanışa vasıtalık edegelmiş âletlerden cümlesinin sayım, tarif, tasnif ve tarihiyle istisnasız meşgul olan bilimdir” şeklinde tanımlamıştır (Gazimihal, 1961). “Çalgıların yapısal, tınısal ve teknik açıdan incelenmesi ve bugün kullanılmakta olan çalgıların tarihi ve kökenleri ile zaman içinde kaybolan çalgılar arasındaki bağlantıların araştırılması organolojinin temel maddelerindedir” (Kerimov, 2012: 9). Çalgı eğitiminin müzik eğitimi içerisindeki yeri ve önemi çok büyüktür. Müzik eğitimi içindeki yararlarının yanı sıra öğrencilerin kişisel ve sosyal gelişimlerini de olumlu yönde etkileyen çalgı eğitimi ile ilgili bazı tanımlar şu şekilde yapılmıştır:

Çalgı eğitimi, insanın kendisini yakından tanıyabilmesi, var olan yeteneklerini anlayabilmesi, eğitim aracılığıyla mevcut becerilerini geliştirip, yeni beceriler elde

edebilme ve bu sayede kendisini gerçekleştirebilme şansı veren bir uğraş olmasından dolayı müzik eğitiminin önemli bir koludur (Gerçek, 2010, 150).

Çalgı eğitimi, çalgıyla ilgili karmaşık davranışların öğretilmesi ve bu davranışların beceriye dönüştürülmesi işidir (Çilden, 2001, 27).

Çalgı eğitimi gerek genel gerekse mesleki müzik eğitiminin daha da özeli müzik öğretmenliği eğitiminin önemli ve vazgeçilmez bir boyutudur. Çalgı eğitimi temelde; çalgı çalmayı öğrenebilme, çalgıyı etkin kullanabilme, çalgı çalmayı geliştirebilme ve çalgı çalmayı öğretebilme basamaklarını gerçekleştirebilecek biçimde programlanıp yürütülür (Yıldız, 1986: 3).

Erol (2007) çalgı eğitiminin yararlarıyla ilgili Tanrıverdi'den (1997, 23) şu bilgileri aktarmaktadır:

Çalgı eğitimi yoluyla öğrenci; yeteneğini geliştirir, müzikle ilgili bilgilerini zenginleştirir ve müzik beğenisini yüksek bir düzeye çıkarmaya çalışır. Ayrıca çalgı eğitimi yoluyla öğrenciler müziksel işitmelerini, müzikalitelirini, yorumculuklarını ve birlikte müzik yapma yeteneklerini geliştirip, düzenli ve disiplinli çalışma alışkanlıkları edinirler. Ulusal ve evrensel müzik sanatını çalgı eğitimi yoluyla tanıma fırsatı bulup, izledikleri konserler ile eleştirme gücü kazanırlar (Erol, 2007: 1).

Çalgı eğitimi konusunda metot ve öğretim materyalleri üzerine dünyada çok çeşitli çalışmalar bulunmaktadır. Özellikle batı çalgıları üzerine birkaç yüzyıl öncesinde başlayan, çeşitli metotlar yazılmış ve yöntemler geliştirilmiştir. Genel öğretim yöntemlerinin müzik alanına ve çalgı öğretimine göre düzenlenmesi sonucunda daha etkili çalgı öğretimi yapılmaktadır. Bunun yanında sadece müzik eğitimi ve çalgı eğitimi için geliştirilmiş, dünyanın birçok yerinde hâlâ uygulanan ve geçerliliğini koruyan öğretim yöntemleri mevcuttur. Bunlar içerisinde en bilinenleri Suzuki, Orff, Kodaly, Carabo-Cone ve Dalcroze yöntemleridir (Kınık, 2010: 26).

1.2. Türkiye'deki Geleneksel Çalgı Eğitimi

Türkler müziğin en önemli ifade araçlarından birisi olan çalgıyı en çok kullanan milletlerden biridir. “Gerek Türk tarihçilerinden gerekse yabancı tarih kaynaklarından öğrendiğimize göre Türkler, çalgılara son derece değer veren milletlerin başında gelmektedir” (Üngör, 1999, 579).

Türkler 20. yüzyılın başlarına kadar çalgı eğitim ve öğretimlerinde usta-çırak ilişkisi ve hafızaya dayanan meşk yöntemini kullanmışlardır. “Mûsikîde meşk, bir üstad tarafından mûsikî parçasının tadrîcen çalınması ve okunması sûretiyle talebeye öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi demektir” (Öztuna, 2000, 250). Meşk yöntemi Türk

müziğinde hem hânendeler hem de sazandeler için kullanılmıştır. Üst düzey icracıların ‘Çalışma Yöntemleri ve Anlayışları’ üst başlığında bu konuya geniş bir biçimde değinilmiştir.

Çalgılarını sadece meşk yoluyla öğrenen kişiler hânendelere göre oldukça zorlu yollardan geçmişlerdir. Bunun en büyük sebebi saz sanatçılarının hafızaya destek sağlayan güfte mecmualarından mahrum kalmalarıdır.

Saz (ve saz eserleri) meşkinin sözlü eser meşkinden daha zor, daha uzun ve daha meşakkatli olduğu kesindir. Bir kere çalgı öğrencisi, ciddî olarak eser meşkedip kendine bir repertuar edinmeden önce, çaldığı sazın yapısının getirdiği teknik güçlüklerin asgarisinin üstesinden gelmek zorundaydı. Buna sâzende jargonunda “sazını yenmek” deniyor. Saz meşkine geleneksel olarak herhangi bir saz eseri icrasıyla başlanırdı. Ama ciddî bir repertuarın meşkedilmesi de ancak asgari bir teknik düzeye geldikten sonra gerçekleşebilirdi. Günümüze ulaşan bazı ipuçlarından geçmiş yüzyıllarda geleneksel çalgı öğreniminin tamamen gelişigüzel bir şekilde yapılmadığını anlıyoruz (Behar, 2006, 36).

Günümüzde devlet konservatuvarlarında özellikle çalgı eğitiminde meşk yöntemine yer verilip verilmediği, meşk yönteminin başka eğitim yöntemleriyle bir araya gelip gelemeyeceği, geleneksel Türk müziği çalgılarına ait uygulanan bir eğitim politikasının olup olmadığı, çalgı eğitimi düzeyini en yüksek seviyeye çıkarmak ve eğer varsa bu eğitime ait sorunları en aza indirmek için yapılması gerekenler gibi başlıklar, üzerinde araştırma yapılması gereken konulardan bazılarıdır. Bütün eğitim kurumlarında olduğu gibi müzik eğitim kurumlarında da özellikle belli bir eğitim politikasının belirlenmesinin, o kurumdaki eğitimin amaçlarının saptanmasına, kavranmasına, planlanmasına, programların hazırlanmasına, geliştirilmesine, süreklilik kazandırılmasına, sorunların daha kolay çözümlenmesine ve önceliklerin belirlenmesine olan katkısı büyüktür.

Günümüzde icra ve teknik yönünden eskiye nazaran büyük bir ilerleme kaydedilmiş olsa da, geleneksel Türk müziği çalgılarının eğitimi ve öğretimi açısından çok fazla yazılı kaynak bulunmamaktadır. Çalgılarına çok büyük önem veren bir toplum olan Türklerin, çalgıları ve onların eğitimleri ile ilgili yazılı kaynakları sınırlıdır. 20. yüzyılın başlarına kadar Türklerde çalgı müziğinin çok fazla gelişip önemsenmediği söylenebilir. Bunun en önemli sebeplerinden biri de kuşkusuz geleneksel Türk müziğinin sözlü eserlere ve icraya dayalı bir müzik olması ve insan sesinin daha ön planda tutulmasıdır.

Türk müziği çalgı eğitimi ve öğretimi Batı notasının kullanılmaya başladığı zamana kadar Türk müziğinin geleneksel öğretim yöntemi olan meşk yöntemi ile yapılmıştır.

Geleneksel Türk çalgı müziğinin üniversitelere bağlı devlet konservatuvarları düzeyinde verilen eğitimleri de henüz yeni sayılabilecek bir geçmişe sahiptir. Bu nedenle bu kurumlarda verilen çalgı eğitimi ve öğretimi yaklaşımlarında birtakım sıkıntılar bulunmaktadır.

Bugün Türk müziği çalgı eğitimi, halen Avrupa müziği çalgı eğitiminde olduğu gibi her çalgıya özel sistemli metotlara ve tam anlamıyla çalgıya özel bir dağara sahip değildir.

Akademik eğitimin önem kazandığı, müziğin bilim olarak algılanmaya başladığı son yıllarda Türk müziği çalgı eğitimi konusunda önemli çalışmalar yapılmış ve yapılmaktadır. Mesleki çalgı eğitiminde sistemli bir metot uygulamasının yanında, çalgının ses sahasına, teknik özelliklerine ve ses tınısına uygun dağar seçimi de büyük önem taşımaktadır (Kaya, 2012: 24).

Bugün devlet konservatuvarlarında çalgı eğitimi ve öğretimi; bireysel çalgı eğitimi, çalgı eğitimi, meslek çalgısı gibi adlandırılan derslerle verilmektedir.

Çalgı müziğinin gelişimi ile ilgili olarak verebildiğimiz örnekler çok sınırlı olmakla beraber bu konunun öncülerinden olan Şerif Muhiddin Targan'dan başka Cinuçen Tanrıkorur ve Mutlu Torun gibi hem icracı hem de bestekâr olan sanatçılar, çalgıları için özel eserler besteleme ve bu teknikleri geliştirecek metotlar yazma konusunda Türk musikisi repertuarına kazandırdıkları saz eserleri ve metotlarla çalgı icrası konusunu geliştirmek hususunda önemli adımlar atmışlar ve ud çalgısını metot ile çalışılabilen bir çalgı haline getirebilmişlerdir (Beşiroğlu, 1999, 61).

Türk Müziği çalgı eğitimine yönelik metodik çalışmalar, her ne kadar bir asır önce başlamış olsa da, günümüzde Türk Müziği çalgı eğitiminde kullanılan metotların son 30 yıl içinde oluşturulduğunu ve sayılarının da 20'yi geçmediğini görmekteyiz. Bu durum, Türk Müziği çalgı eğitimini şüphesiz olumsuz yönde etkilemiştir (Değirmencioğlu, 2011: 31).

Ülkemizdeki müzik eğitim kurumlarında verilen çalgı dersleri, kurumların amaçlarına bağlı, aşamalı olarak teknik alıştırmaya ve etütleri, Türk ve Dünya bestecilerinin eserlerinden örnekleri, bireysel gelişime uygun olarak çalgıya özgü literatür, repertuar ve okul müzik eğitiminde öğrenme-öğretme tekniklerini kapsamaktadır (Derin, 2007: 5).

Türkiye’de devlet konservatuvarlarının yanı sıra, güzel sanatlar ve eğitim fakülteleri müzik bölümlerinin birçoğunda Türk çalgı müziği eğitimi ve öğretimi yapılmaktadır. Çalgı eğitiminde, metodik çalışmaların gerekliliği bir gerçek olup, yazılmış ve yazılacak olan çalgı öğretim metotlarının meşk yöntemini destekler nitelikte olması gerekliliği göz ardı edilmemelidir.

1.3. Geleneksel Türk Müziği Çalgılarının Kısa Tarihçeleri Ve Öğretim Yöntemleri

1.3.1. Ud

Ud kelimesi aslı Arapça olan bir kelimedir. “Dünya üzerinde çok geniş bir alanda, daha çok Müslüman topluluklarda yaygınlık kazanmış bir çalgı olan ud’un adı Arapça’dan gelmektedir” (Wehr, 1980, 654’den akt.: Can ve Can, 1995, 8). Dilimize ud ismiyle yerleşen bu çalgı “tarihî geçmişinde “kopuz” olarak adlandırılan çok eski bir Türk sazıdır” (Gönül, 2010: 1).

Çalgıların tarihsel geçmişlerine göz atılırsa, çalışmaya dahil edilen çalgılardan ilki olan udun, milattan önceki zamanlara uzanan arkeolojik araştırmaların gösterdiği üzere Orta Asya kökenli bir Türk çalgısı olduğu görülmektedir. Ud çalgısı ile ilgili en eski belge “M.Ö. VIII. Yüzyıl’da Batı Türkistan’da pişmiş topraktan yapılmış bir heykelciğdir. Çalgı buradan Doğu’da Çin’e ve Japonya’ya geçmiş, Batıda da Arap kültür merkezlerine yayılmıştır” (Jenkins, 1976, 33’den akt: Can ve Can, 1995, 8).

El-Kindî, Fârâbî, İbn-i Sinâ, Safiyyüddîn-i Urmevî ve sonrasında da birçok müzik nazariyatçısının eserlerinde bahsi geçen ud çalgısı, Selçuklular zamanında İran ve Arap coğrafyasında olduğu gibi Anadolu’da da önemli bir yere sahip olmuştur. Ud çalgısı İhşidler döneminde yaşamış ve müzik ile de ilgilenmiş İslam düşünürü Kindî’nin müzikle ilgili en önemli çalışmalarından biri olan Risâle fi Hubr Te’lif el Elhân adlı eserinde de konu olmaktadır. Bu eserde udun telleri, sesleri ve ezgileriyle ilgili bilgiler yer almaktadır. Bu eser ile “Ud’un 9. Yy’ da önem kazandığını, Kindî’nin sesleri ve dizileri açıklamak için bu çalgıyı ele almasından anlıyoruz” (Akdoğan, 1999, 2).

870–950 yılları arasında yaşayan felsefe, matematik, mantık, metafizik ve müzik alanlarında çok önemli çalışmaları olan, İslam felsefesinin kurucusu olarak adlandırılan

Farâbî'nin de yazmış olduğu musiki eserlerinde Horasan ve Bağdat tanburları dışında adlarını anmış olduğu diğer çalgılar ud, rebâb, mizmâr ve Şahrûd'tur. “ Fakat, tüm bu çalgıların başında gelen ve Farâbî'nin adını önemle andığı çalgı ud'dur (Akdoğu, 1999, 4).

Meşhur nazariyeci Abdülkadir'e göre ud, Doğu milletlerinin kullanmış oldukları en eski çalgıdır. Bir kısım Arap, İran müellifleri onun icadını Pythagoras'a diğerleri ise Eflatun'a atfederler. Fârâbî bu çalgı hakkında bize en mükemmel bilgiyi veren Türk nazariyecisidir. Fârâbî ve ondan sonra gelen eski müelliflerin metinlerinden anlaşıldığına göre udun sapında perde bağları vardı. Bugün bu bağlar ne Türklerde, ne Araplarda vardır. Öyle zannediyoruz ki bunların kaldırılışları sanatkâra bir perdeden diğerine geçerken parmağını az çok kaldırmayı mümkün kılmak üzere daha fazla bir serbestî vermek gayesine matuftur; bu da Doğu zevkine göre çalgıların icrasında özel bir letafet verir (Yekta, 1986, 89).

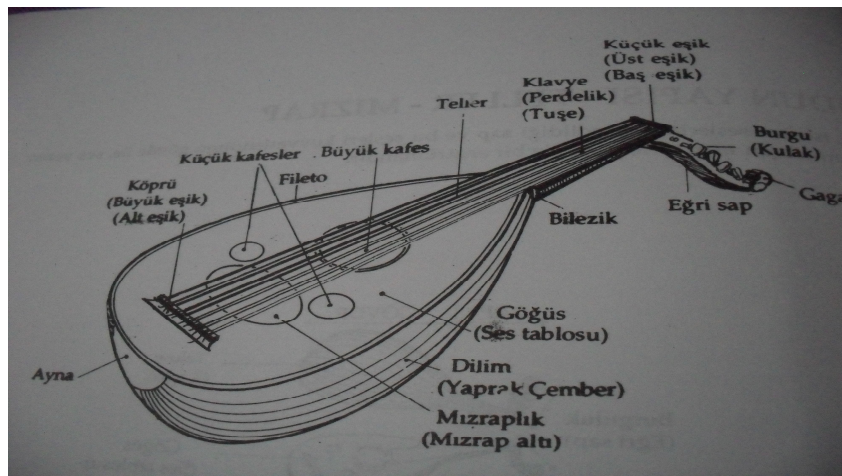
10. yüzyılda Farabi'den sonra oluşan ve İhvan üs Safâ adını taşıyan felsefî-dinî topluluğun müzikle ilgili olan risalesinde de ud çalgısından bahsedilmektedir. “Müzik aletleri içinde en önemlisinin ve en güzel olanının ud olduğunu belirten İhvân üs Safâ'da; ud'un yapılışı, ölçüleri, tel uzunlukları ve tellerin kalınlıkları ile ud'da kullanılan düzenler açıklanmaktadır” (Akdoğu, 1999, 2).

Yukarıdaki bilgilerden de anlaşılacağı üzere ud çalgısının tarihi çok eski dönemlere dayanmaktadır. Farklı zamanlarda farklı şekillere, tel sayılarına ve akord düzenlerine sahip olmuş olan bu çalgı, Osmanlı müziğinde de özellikle 17. yüzyıla kadar saygın bir yer edinmiş, ancak 17. yüzyılın sonları ile 18. yüzyılda bu itibarını az da olsa kaybetmiştir. 19. yüzyıl ile birlikte tekrar eski itibarını kazanan ve özellikle fasıl müziğinin vazgeçilmez çalgılarından olan ud geleneksel Türk müziğinin en temel çalgılarından birisidir. Ud virtüözü Cinuçen Tanrıkorur (2001) udun fiziksel yapısı ve özellikleri ile ilgili şu bilgileri aktarmıştır:

Tekne (gövde), *göğüs* (kapak), *sap*, *burguluk* ve *teller* olmak üzere beş esas elemandan meydana gelen udun yapımına, eleman sıralamasında da görüldüğü gibi, tekne'den başlanır. Udun teknesi; gemi karinasını andıran, enine ve boyuna yapılandırılmış 4-5 cm kalınlığındaki parçalardan oluşan bir kalıp üzerine, 70 cm boy, 2 ilâ 4 cm en ve 3 mm kalınlıktaki *dilim* (yaprak veya çenber) lerin, çoğunlukla aralarına -hem estetik, hem sağlamlık amaçlı- kontrast renkli tek veya çift *fileto*'lar konularak işlenmesiyle meydana getirilir.... Teknenin kalıptan çıkarılmasından sonraki ilk iş; baş taraftaki simetri ekseninin üzerine 'ayna' adı verilen, tekneye yakın renk ve malzemedden 10-15 x 5-6 cm x 3-4 mm ölçüsünde (düz veya tırtıllı uçları 0.5 mm. ye düşürülmüş) yarım daire bir parçanın yapıştırılmasıdır... Tekneden sonra sıra sap'ın takılmasına gelir. 19 veya 19.5 cm boy, ince tarafı 36 ilâ 40, geniş tarafı 56 ilâ 58 mm genişlik, yine ince ucunda 13, geniş ucunda 26 mm kalınlıkta bir kesit silindirik koni formunda olan gürgen sap, tekneye, bunun sivri ucuna konmuş 'dip takozu' denilen eliptik koni aracılığıyla ve dip takozundaki dişi, sapın geniş ucundaki erkek olan bir kırlangıç kuyruğu detayı ile tesbît edilir... Sapın takılmasından sonra sıra, göğüs (veya kapağın) tekneye kapatılmasına

gelir. Udun en önemli parçası olan kapak; kabaca 20 x 50 cm x 3 mm ölçüsündeki budaksız akçam (ladin) ağacından kesilip uzunlamasına simetrik olarak ve 1-3 mm genişliğindeki çok düzgün elyafının geniş olanları ortaya, ince olanları kenarlara gelecek şekilde yapıştırılmış bir elemandır. Udun 'burguluk' denen elemanı, 4 cm. den 1.7 cm. ye çok estetik bir sinüsoidle inen, 36-38 mm. den 22-24 mm. ye daralan iki yanağı 5 mm kalınlığında akça (kelebek) ağacından yapılıp, yanakları ve arkası teknenin ağacıyla kaplanan (böylece yanak kalınlığı 7 mm. ye çıkan) U kesitli bir parçadır (Tanrıkorur, 2011, 178-179).

Mutlu Torun udun bölümlerini ve küçük parçalarının isimlerini aşağıdaki resimde açıklamıştır.



Resim 1. Bölümler ve küçük parçalar
(Torun, 2000, 24).

Oter (2007) geçmişten günümüze ud yapımcılarını da ele aldığı yüksek lisans tezinde önemli ud yapımcılarını tarihi sıraya göre; Baron Baronak, Manol, Kapudağlı İlyâ, Kırkor Kâhyayan, Arşak Çömlekçiyan, Onnik Zaduryan, Cevdet Kozanoğlu, Onnik Garipyan, Sabri Göktepe, Mustafa Biçicioğlu, Ejder Güleç, Faruk Türünz, Mustafa Copçuoğlu ve Sefer Yücel Açın olarak sıralamaktadır.

Ud çalgısının hem vefat etmiş hem de yaşayan önemli icracılarından bazılarını da; Udi Nevres Bey, Ali Rifat Bey, Şerif Muhiddin Targan, Şerif İçli, Yorgo Bacanos, Kadri Şençalar, Osman Nuri Özpekel, Cinuçen Tanrıkorur, Saim Konakçı, Samim Karaca, Mehmet Emin Bitmez, Coşkun Sabah, Bayram Coşkuner, Mutlu Torun, Necati Çelik, Yurdal Tokcan ve N. Oya Levendoğlu Öner olarak sıralayabiliriz.

Bu çalgının 20. yüzyılda metodik öğretimine en büyük katkıda bulunan kişiler; Şerif Muhiddin Targan, Cinuçen Tanrıkorur ve Mutlu Torun'dur. Aynı zamanda çok büyük ud icracıları olan bu sanatçılar ud çalgısını usta-çırak ilişkisinin yanı sıra metot ile

çalışılabilen bir çalgı durumuna getirmişler ve çalgı icrası konusunu geliştirmek adına önemli adımlar atarak diğer Türk müziği çalgıları için de örnek teşkil etmişlerdir.

Mutlu Torun yazmış olduğu ud metodunda;

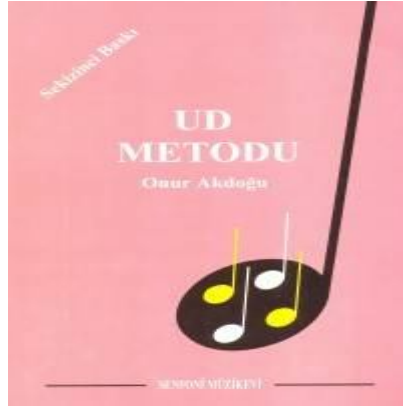
“Notanın bilgisayar gibi okunup çalınması müziği vermez. (...) Müzik eğitiminin mühim bir kısmını kulak eğitimi teşkil eder. (...) Ezbere icranın deşifreden üstünlüğü tartışılmaz. Ayrıca, taksim yapabilmenin şartlarından biri de repertuarı geniş, yani ezberlenmiş eserlerin çok olmasıdır” (Torun, 2000, 15)

diyerek öğrencileri meşk yönteminin gerekliliği konusunda uyarmaktadır. Meşk yöntemi konusuna, üst düzey icracıların ‘Çalışma Yöntemleri ve Anlayışları’ üst başlığında genişçe yer verilmektedir.

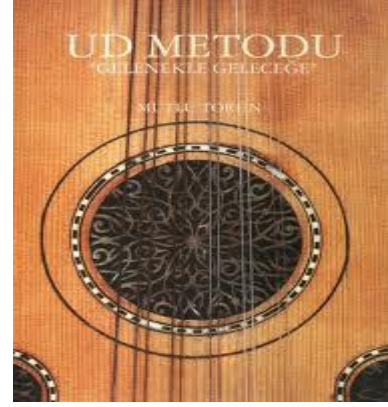
Günümüze kadar çeşitli ud metotları yazılmış olup, en dikkat çekicileri ve en çok kullanılanları: Ali Salâhi Bey, Cemil Beşir (Bağdat’ta yayınlanmıştır), Şerif Muhiddin Targan, Kadri Şençalar, Cinuçen Tanrıkorur (Basılmamıştır), Mutlu Torun, Gülçin Yahya ve Onur Akdoğu’nun ud metotlarıdır.

Çalışmada ud çalgısı alanında Necati Çelik ve Yurdal Tokcan ile bire bir görüşmeler yapılmış ve bu iki üst düzey icracıdan çok değerli bilgilere ulaşılmıştır. Ayrıca devlet konservatuvarlarında görevli ud alanındaki akademisyenlerden anket yoluyla elde edilen bilgiler doğrultusunda, derslerde kullanılan ud metotları kullanım sıklıkları da belirtilerek tablo 20’de gösterilmektedir.

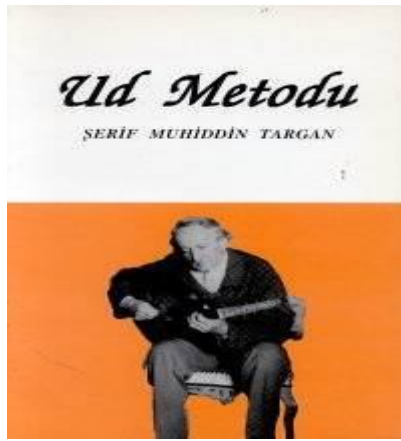
Devlet Konservatuvarlarında Ud Öğretiminde Kullanılan Metotlar:



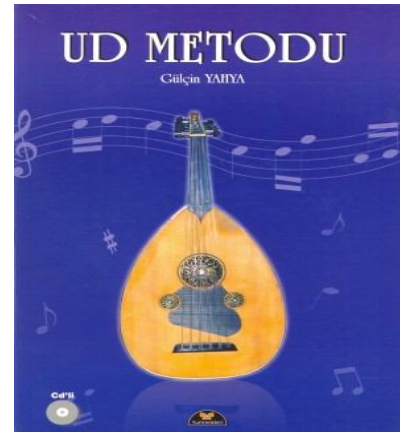
Resim 2. Onur Akdoğru Ud Metodu



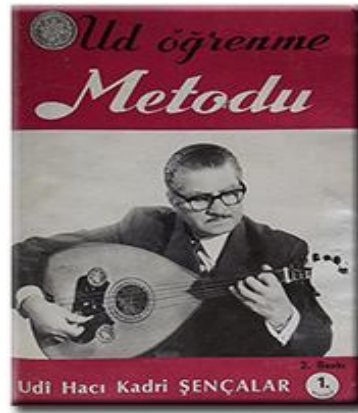
Resim 3. Mutlu Torun Ud Metodu



Resim 4. Şerif Muhiddin Targan Ud Metodu



Resim 5. Gülçin Yahya Ud Metodu



Resim 6. Kadri Şençalar Ud Metodu

1.3.2. Kanun

Uygurların, dizler üzerine yatırılarak çalındığı için Yatuk veya Yatogan dediği Kanun'a bu isim Kopuz'a da El-Oûd demiş olan Araplar tarafından verilmiştir (Yunanca 'kural' anlamındaki Kanon'dan) (Tanrıkorur, 2001, 165).

Türk müziğinin çok önemli bir çalgısı olan ve birçok kaynakta Fârâbi tarafından icat edildiği ve geliştirildiği bilgisine rastladığımız kanun, bir Türk çalgısı olması ile beraber Araplar tarafından da çok kullanılmış bir çalgıdır. "Bu çalgının icadı meşhur Türk nazariyecisi Fârâbi'ye atfedilir" (Yekta, 1986, 92). Rauf Yekta'nın bu ifadesini mûsikî ile ilgili birçok kaynakta görmek mümkündür. "Bazı kaynaklar ise, kanunun daha önceden var olduğunu ve Farabi'nin bu saz üzerinde yalnızca birtakım değişiklikler yaptığını öne sürmektedir. Antik çağda Sümerlerin kanun sazını kullandıkları bazı tarihi belgelerle savunulmaktadır" (Mutlu, 2005). Cinuçen Tanrıkorur'un (2001, 165) da ifade ettiği gibi müzik aletlerinin insanla beraber doğup geliştiği ve ilk yapım tarihleri çok eskilere dayanan çalgıların icatlarını belirli kişilere bağlamanın mûsikî tarihi açısından çok doğru olmadığı düşüncesi ile konuya yaklaşacak olursak, başta da belirtildiği gibi kanun çalgısının Fârâbi tarafından icat edildiğini değil de geliştirildiğini söylemek daha doğru olur.

Doğuşundan bu güne kadar hem fiziki yapısında hem de çalış tekniğinde pek çok değişikliğe uğrayan bu çalgı özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda gelişmeye başlamıştır. Osmanlılarda hemen hemen bütün yüzyıllarda fasıl müziğın içerisinde kullanılan kanun,

...önce altı da, üstü de boş olan iskeleti (karkası), sağ üst ve alt köşeleri 90, sol üst köşesi 55, sol alt köşesi (sivri ucu) 35 dereceli bir yamuk olarak üç kenarın sağ yanı 42, uzun alt yanı 100, üst dar kenarı 36 cm boyda (10-12-20 mm en ve hepsi 42 mm yükseklikte) yanlıklarla meydana getirilir. Sazın zamanla eğilmemesi için alt ve üst iskelet yanlıklarında damarlar üstte olur. 78 cm boyundaki yamuk kısım ise; biri, tellerin gerilmesini sağlayan (akgürgen veya abanozdan) *burgu* (veya çivi) lerin bulunduğu 78 delikli ihlamur *burgu* tahtası (6 cm genişlik ve yuvarlak alını dışta 1.5, kavisli olarak birleştiği iç kısım 4,5 cm kalınlıkta), diğeri, Türk mûsikîsinin koma aralıklarını vermeye yarayan madenî mandalların bulunduğu, üst uçta 3, alt uçta 13 cm genişliğindeki (gürgen, kelebek veya maundan) *mandal tahtası* olmak üzere iki parçadan meydana gelir (Tanrıkorur, 2001, 166).



Resim 7. Sarayda kanun, 16. yy. (Atıl, 1986).

Günümüzde kullanılan kanun çalgısı “24 veya 27 perdeli bir sazdır. Her bir perdedeki sesi 3 tel tınlatır. Bu yapısıyla piyanonun ses sistemine benzer. Telleri, özel olarak müzik aletleri için üretilmiş (misina) naylon teldendir. İlk evrelerinde misinanın yerine bağırsaktan yapılan kiriş teller kullanılmıştır” (Karaduman, 2012, 11).

Kanun çalgısı icra esnasında “icracının dizleri üzerine yerleştirilir. Sağ ve sol elin işaret parmağına takılan mızraplar ile teller çekilerek çalınır. Mandallar icracının sol tarafında, köprü ise sağ tarafında yer alır. Bu yüzden mandal değişimleri genellikle sol elle yapılır. Kanun notası genellikle tek bir porte üzerine yazılır. İcraçılar hangi notayı hangi elle çalacaklarına kendileri karar vermeyi tercih ederler” (Türkmen ve Beşiroğlu, 2009, 49).

1800’lü yıllara kadar kanun yapımcıları ile ilgili elimizde veri bulunmadığını belirten Aksungur (2010: 19-20), bu tarihten sonraki önemli kanun yapımcılarını; Mahmut Usta, Emin Usta, Uzunyan Artin, Hasköylü Mıgırdıç, Onnik Garifyan, Leon Andelip, Mardiron Beğleryan ve Kırkor Kahya olarak belirtmektedir. Aynı çalışmada günümüz önemli kanun yapımcıları; Ömer Akpınar, Ejder Güleç, Kenan Özten, Ümit Bolu, Ataç Sevil, Kağan Sevil, Mustafa Sağlam ve Gültekin Aydoğdu olarak sıralanmaktadır.

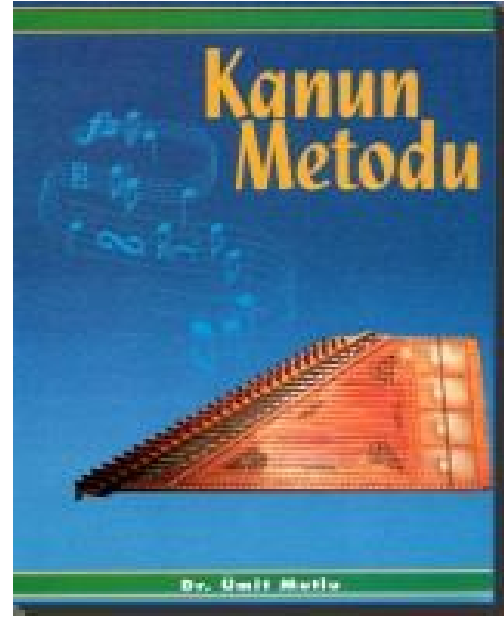
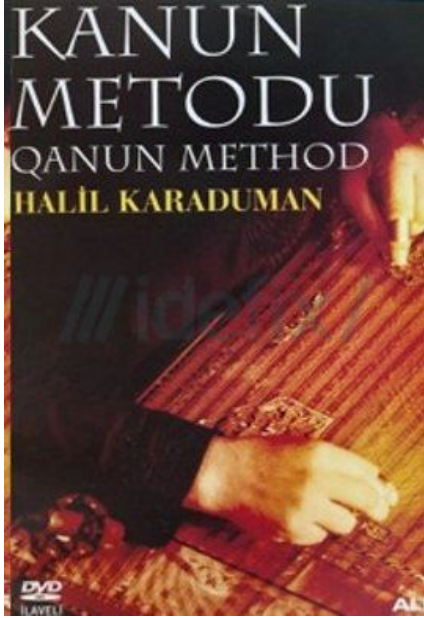
Özellikle XIX. yüzyıldan sonra yaşamış kanun sanatçılarının ve öğrencilerinin bu saz üzerinde yaptıkları çeşitli farklılıklar ve zenginlikler günümüzde de kanun öğrencilerine çok önemli bir ışık kaynağı olmaktadır. 1800lü yıllardan günümüze kadar gelmiş ünlü kanun sanatçılarını ve öğretmenlerini kronolojik sırayla şöyle sayabiliriz: Kanunî Ömer

Efendi (-1870), Kanunî Edhem Efendi (-1920), Kanunî Mehmed Bey (1859), Kanunî Hacı Arif Bey (1862-1911), Kanunî Amâ Nâzım Bey (1884-1920), Kanunî Amâ Ali Bey (-1948), Kanunî Nubar (1885-1954), Kanunî Vitali Efendi (-1935), Nâime Sipahi (-1974), Artaki Candan (1885-1948), Ahmet Yatman (1897-1973), Ferid Alnar (1906-1978), İsmail Baha Sürelsan (1912–1998), Vecihe Daryal (1914–1970), Fikret Kutluğ (1917-), Necdet Varol (1927-), İsmail Tezelli, Ferit Tan, Hasan Gür, Mehmet Öner, Sadettin Öktenay, İsmail Sençalar, Osman Güvenir, Nevzat Sümer, Hüsnü Anıl, Hilmi Rit, Nuri Şenneyli, Erol Deran, Zekâi Süer, Cüneyt Kosal, Tâhir Aydoğdu, Gültekin Aydoğdu, Ruhi Ayangil, Ahmet Meter, Halil Karaduman, Bekir Reha Sağbaş, Mehmet İhsan Özer, Taner Sayacıoğlu, Göksel Baktagir (Aksungur, 2010, 31).

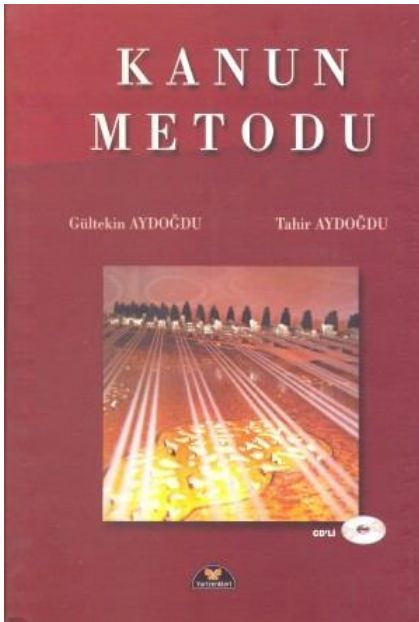
Kanunda bugün kullanılan mandal sisteminin 1875–1880’li yıllarda kullanılmaya başlanıldığı bilinmektedir. Kanun çalgısının öğretimi için yazılan ilk kanun metodu 1976 yılında Kanuni İsmail Şençalar tarafından kaleme alınmıştır. Daha sonra da Ümit Mutlu, Göksel Baktagir, Gültekin Aydoğdu-Tahir Aydoğdu, Halil Karaduman ve Özdemir Hafizoğlu gibi sanatçılar tarafından metot anlayışı ile oluşturulmuş kanun eğitim ve öğretim kitapları yazılmıştır. Yazılan metotlarda çalgının tarihi, gelişimi, nota bilgisi, Türk müziği makam ve usûl bilgisi, icra teknikleri ve usûlpler konularına ve ayrıca son bölümlerde saz eserlerine yer verilmiştir. Bütün bu çok değerli çalışmalara rağmen Kahyaoğlunun’da belirttiği gibi, “Kanun eğitimine ait kaynak ve kanun eğitimi için yapılmış çalışmaların sistemli bir şekilde bir araya getirilememe durumu bugün karşımıza iki önemli sorun olarak çıkmaktadır” (Kahyaoğlu I/ 2009, 4).

Çalışmada kanun çalgısı alanında Göksel Baktagir ve Taner Sayacıoğlu ile bire bir görüşmeler yapılmış ve bu iki üst düzey icracıdan çok değerli bilgilere ulaşılmıştır. Ayrıca devlet konservatuvarlarında görevli kanun alanındaki akademisyenlerden anket yoluyla elde edilen bilgiler doğrultusunda, derslerde kullanılan kanun metotları kullanım sıklıkları da belirtilerek tablo 21’de gösterilmiştir.

Devlet Konservatuvarlarında Kanun Öğretiminde Kullanılan Metotlar:



Resim 8. Halil Karaduman Kanun Metodu Resim 9. Ümit Mutlu Kanun Metodu



Resim 10. Gültekin Aydoğdu–Tahir Aydoğdu Kanun Metodu.

1.3.3. Tanbur

Günümüze kadar pek çok müzik araştırmacısı tanbur kelimesinin kökeni ve anlamı üzerine çeşitli çalışmalar yapmıştır. “Varyantları ile birlikte tanbur Ortadoğu ve Orta Asya müzikleri tarihinde en sık rastlanan kelimelerden birisidir ve birden fazla çalgıya isim olmuş olmasıyla da beraberinde bazı karışıklıkları da getirmesi kaçınılmaz olmaktadır” (Soydaş, 2007: 8).

Orta Asya kökenli olduğu bilinen tanbur çalgısı Osmanlı coğrafyasında çok yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Tanbur kelimesi 14. 15. ve 16. yüzyıllarda bir çalgı adı olarak Osmanlı edvarlarında yer almaktadır. 17. yüzyıla gelindiğinde ise Ali Ufkî tanbur ile ilgili şöyle bir bilgi vermektedir: “Tanbur veya şeştar sapı çok uzun olup tam ve yarım tonları gösteren çok sayıda perde bağı bulunan, yay kirişinden üç telli küçük bir gitardır” (Ufki, 1997, 24’ten akt.: Soydaş, 2007: 11).

Zamanımızda kullanılan şekliyle tanbur’a ilk kez Kantemiroğlu ile (Dimitri Kantemir 1673–1723) rastlanıldığı ve Türk Müziği ses sistemini ifade maksadıyla kullanıldığı görülmektedir (Gunca, 2007: 35).

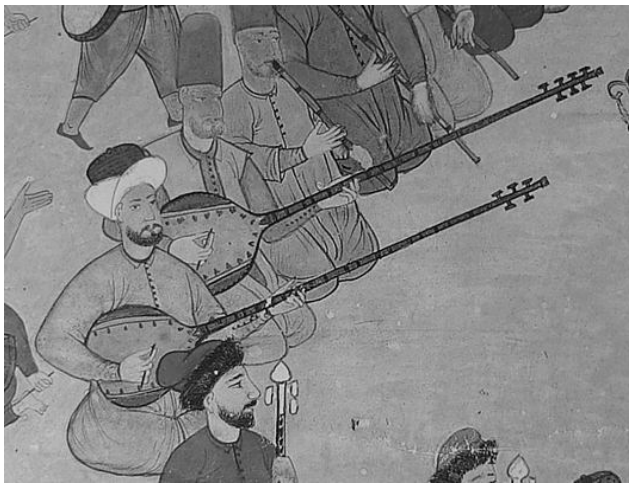
Geleneksel Türk müziğinin en önemli çalgılarından birisi olan tanbur 18. ve 19. yüzyıllarda en itibarlı çalgı durumuna gelmiştir. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında tanbur, saraydaki Türk müziği fasıllarının vazgeçilmez çalgısı olmuştur.

Fonton, ney, tanbur, miskal ve rebabı en önemli sazlar olarak göstermiştir. Seyahatnamesi 1785’te yayımlanmış olmakla birlikte 1755’te İstanbul’a gelen Baron de Tott da, kendi deyişle, “oda musikisi” sazlarını tanıtmıştır; rebap, sinekemanı, ney, tanbur, miskal ve daire onun dinlediği musiki fasıllarında çalınan sazlardır. 1770’li yılların sonlarında Eflak’ta bulunan Sulzer de ney, girift, miskal, fasıl kemençesi, sinekemanı, tanbur, santur, daire ve defi “Türk oda musikisi”nin (aynı deyimini o da kullanmıştır) sazları olarak sıralamıştır (Aksoy, 2003, 176).

Aşağıdaki resimlerde 18. yüzyılın başlarına ait tanbur ve tanbur icracıları gösterilmektedir.



Resim 11. Tanbur, 18. yüzyıl başları (Atıl, 1999, 154).



Resim 12. Tanbur, 18. yüzyıl başları (Atıl, 1999, 194).

Tanbur, geleneksel Türk müziğinin en önemli çalgılarından biri olmasının yanı sıra Türk müziğinin en temel sazı olarak görülmesi açısından da oldukça önemlidir. Avrupalı gezginlerden Charles Fonton ve Toderini eserlerinde, tanburun sapındaki perde bağları dolayısıyla Türk müziğinin ses sistemini gözle görülür biçimde yansıtmakta olduğunu yazmışlardır. Kantemiroğlu'nun, edvarında Türk müziği nazariyatını tanburun perdeleri üzerinde açıklamış olması da bu konu ile ilgili bir örnek olarak gösterilebilir. "Tanbur'a Türklerin verdikleri önem onun hassa bir alet, bir nevi mikyasisavt (sonometre) addedilmesindedir. Gerçekten, sapın üzerine birbirlerine gayet sıkı bir şekilde ince bir barsaktan beş devirle sarılmış perde bağları bütün telin pest tarafındaki yarısını Türk sistemine göre 24 kısıma ayırmaktadır. Bu sistemin tatbikatı burada gerçekleştirilmiş olup tanbur bu bakımdan büyük bir tarihi önem

kazanmaktadır” (Yekta, 1986, 88). Bu gibi sebeplerden olsa gerek tanbur çalgısı her zaman için diğerk çalgılara göre daha itibarlı bir durumda olmuştur.

Tanrıkorum (2001) tanbur çalgısının yapısı ve fiziksel özellikleri ile ilgili şu bilgileri vermiştir:

Teknesi –ud gibi-ceviz, maun, pelesenk, kelebek, vengi, magase gibi ağaçlardan, 3-4 mm kalınlık ve 4-5 cm eninde (uçlara doğru sivrice) kesilip ıslatılıp ısıyla yuvarlatılarak, sade veya filetolu şekilde t ve tutkalla çevrilmek suretiyle yapılır. Göğsü ise –yine ud gibi-elyafı sık ve çok düzgün, budaksız akşamdan, boyuna simetrik iki parçalı olarak yapışır (klasik tanburun ortada deliği yoktur); altında destek veya direği olmadığı için tellerin basıncıyla eşik bölgesinde ukurlaşır. Teknesi son derece hafif olan tanburun ağırlığı sapının uzun ve dolu olmasıyla dengelenir. Sapı zerinde Türk msikisinin gerektirdiği aralık düzenine göre bir oktavda 36 olmak üzere iki oktav genişliğinde katgut perde bağları vardır. Bir ucu tekne arkasındaki küçük çivilere bağlanan teller, saptan burgulara bir küçük kemik eşik üzerine basarak ulaşır. Melodi bu tellerin saniyede 220 titreşimdeki alt çiftinde çalınır, titreşimi arttıran st teller de gerektiğinde kullanılır. Tekne gomalakla cillanılır, sap ve burgular genellikle siyaha boyanır; göğüs üzerine cil sürülmez (Tanrıkorum, 2001, 160-161).

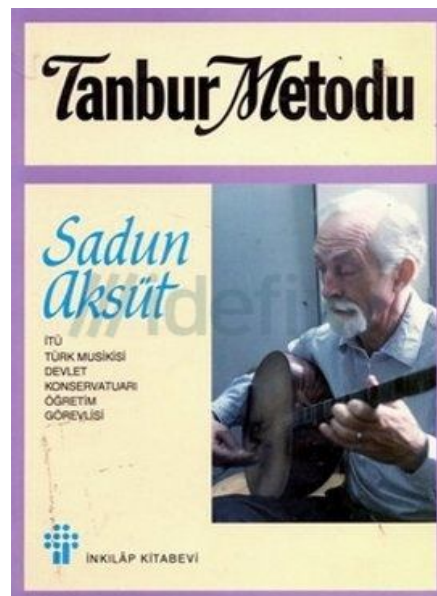
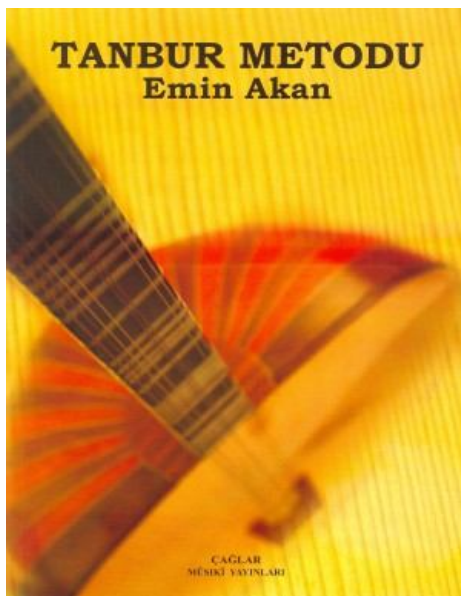
Osmanlı musikisinin en yaygın çalgılarından biri olan ve en kullanışlı halini son yüzyıllarda alan tanburun “bir evre kültürü musiki geleneğinin sazı olan tanburanın işlenip geliştirilerek merkez kültürüne mal edildiğini görüyoruz. Bugünkü tanburun sadece biçimiyle değil, alınış tekniği, sadası ve tınısı ile bir Osmanlı sazı olduğu kesindir” (Aksoy, 2008, 54–55).

Tanbur algısının hem vefat etmiş hem de yaşayan önemli icracılarından bazılarını; Enfi Hasan Ağa, Tanbûri İzak, Tanbûri Büyük Osman Bey, Oskiyam, Tanbûri Ali Efendi, Tanbûri Cemil Bey, Mes’ud Cemil, Kadı Fuad Efendi, Refik Fersan, Ferit Sıdal, İzzettin kte, Ercümend Batanay, Necdet Yaşar, Sadun Aksüt, Necip Gülses, Tefvik Soyata, Selçuk Sipahioğlu, Murat Salim Tokaç, Murat Aydemir ve zer zel olarak sıralayabiliriz.

Behar’ın da (1993) belirttiği gibi bilinen ilk matbu tanbur metodu Doktor Suphi Ezgi’ye (1869–1962) ait olan metottur. “Dr. Suphi Ezgi’nin bu tamamlanmamış metodunun da sadece küçük bir bölümü gün yüzüne çıkabilmiştir. Bu bölüm 1940’lı yılların sonlarına doğru *Musiki Mecmuası*’nda tefrika olarak yayınlanabilmiştir” (Behar, 1993, 109). Tanbur algısının eğitimi ve ğretimi için Emin Akan, Sadun Aksüt, Necip Gülses gibi sanatçılar tarafından tanbur metotları yazılmıştır.

Çalışmada tanbur çalgısı alanında Murat Aydemir ve Özer Özel ile bire bir görüşmeler yapılmış ve bu iki üst düzey icracıdan çok değerli bilgilere ulaşılmıştır. Ayrıca devlet konservatuvarlarında görevli tanbur alanındaki akademisyenlerden anket yoluyla elde edilen bilgiler doğrultusunda, derslerde kullanılan tanbur metotları kullanım sıklıkları da belirtilerek tablo 22’de gösterilmektedir.

Devlet Konservatuvarlarında Tanbur Öğretiminde Kullanılan Metotlar:



Resim 13. Emin Akan Tanbur Metodu. Resim 14. Sadun Aksüt Tanbur Metodu.

1.3.4. Ney

Ney çalgısının kısa tarihçesine ve yapısına değinmeden önce ney sözcüğünün kelime anlamına değinmek gerekirse şu bilgileri aktarabiliriz.

Sümerceden Farsça’ya geçen “nâ” veya “nay”, kamış, kargı anlamlarına da gelen bu çalgının en eski adıdır. Arap toplumunda üflemeli çalgıların hemen tümü için kullanılan “mizmâr” sözcüğü, nefes borusu, ses organı anlamında ney için de kullanılmıştır. Türkçe’de ise hemen her zaman “ney” olarak anılmıştır (Derya, 2008, 11).

“İslamiyetten önceki devirlerde ney kullanıldığı Sümer kazılarında anlaşılmaktadır. (...) British Museum ve Pennsylvania Üniversitesi Heyetleri’nin yaptıkları kazılar sırasında MÖ 2800 yıllarına ait bir Sümer mezarında bir ney bulunmuştur” (Erguner, 2007, 29). Bu çalgı bugün Amerika’da Philadelphia Üniversitesi Müzesinde sergilenmektedir.

“Ayrıca M.Ö. 3000–2500 yılları arasında tarihlendirilen eski Mısır mezar boyamalarında, eski Sami sanat eserleri ile edebi metinlerinde geçen yazılarda bu tür benzer enstrümanlara rastlanmaktadır” (Ünaldı, 2008: 12).

“Ney, Türk müziğinde on üçüncü yüzyıldan itibaren dini müziğin, özellikle Mevlevi Ayinlerinin, önde gelen çalgısı olmuş; edindiği bu saygın konumu günümüze dek sürdürmüştür. Osmanlı döneminde on altıncı yüzyılda Ney enstrümanında yapılan en önemli değişiklikler, *başpare* denilen ağızlığın ve değişik makamların kolaylıkla çalmasına imkan veren farklı transpozisyonların kullanılmasıdır” (Feldman, 1996, 119).

“Ney *başpare* olmadan da icra edilebilir. *Başparesiz* icrada, özellikle tiz bölgelerde, sanatçıların entonasyon ve gürlük üzerindeki kontrolleri zayıflar. *Başpare* kullanılmadığı zaman daha düşük ses yüksekliğine sahip, yumuşak bir tını elde edilir. Neyde değişik bir tını elde etmenin bir diğer yöntemi de, çalgının içerisine üflenen nefesin arttırılmasıdır” (Türkmen ve Beşiroğlu, 2009, 51).

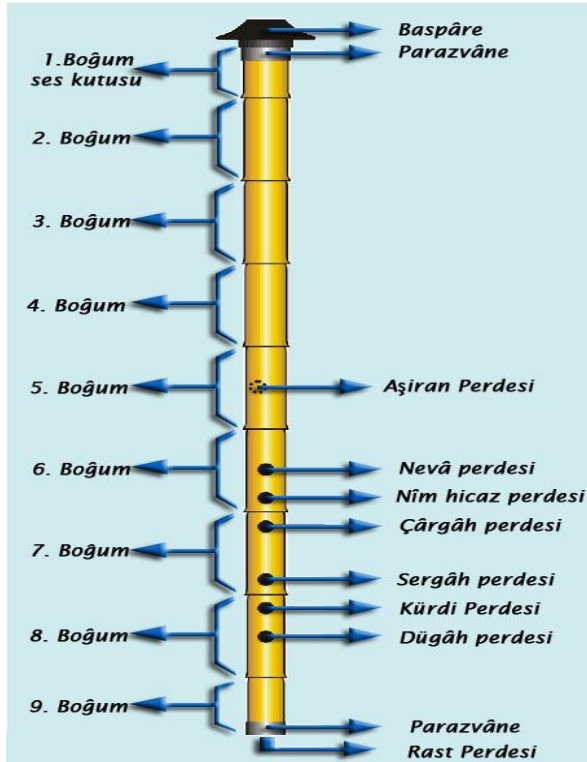


Resim 15. Ney, 18. yüzyıl (Atıl, 1999, 157).

Bugün ülkemizde kullanılan neyler yedi perde deliğine sahiptir. Perde deliklerinden birisi ney'in alt kısmında bulunur. Neyler teknik olarak boyutlarına ve sahip oldukları akort özelliklerine göre çeşitlere ayrılır.

Doğu musikisine has, çeşitli aralıklardan meydana gelen başa çıkılmayacak derecedeki göçürme güçlüklerine çare bulmak üzere ney konserlerinde insan sesinin başlıca refakatçilerinden biri olarak yedi farklı tonalitede imal edilmiştir. Mansur (veya normal Ney), Şah, Davud, Bolahenk, Kız, Müstahsen, Süpürde (Yekta, 1986, 90).

Kamıştan yapılan ve Türk müziğinin en önemli çalgılarından birisi olan neyin bölümleri ve perde deliklerinin isimleri aşağıdaki resimde gösterilmektedir.



Şekil 1. Ney çalgısının bölümleri ve perdeleri.

Ney çalgısının Türk-İslam inancı, Müslümanlık ve Mevlevilik tarikatı ile yakın ilişkileri vardır. Bu çalgıyı üst düzey bir icra ile üfleyebilen Hüseyin Fahrettin Dede, Kutbi Nayi Osman Dede, İsmail Dede Efendi, Emin Dede, Salim Bey ve Salih Dede gibi büyük neyzenler Mevlevî'dir.

“Kantemir’e göre, Türkler arasında musikiyi ve raksı Tanrı’ya ibadetin bir yolu olarak gören iki çeşit derviş yahut keşiş vardır. “Kadiri” diye anılanlar yarı çıplak bir halde dilenirler, kendilerine işkence ederler, altı saat kadar raks ettikten sonra Tanrı’nın yüz adından birini tekrarlayarak korkunç çılgınlarla defalarca haykırmaya başlarlar. Türk keşişleri arasında “mevlevî” diye anılanlarsa iki üç saat kadar raks ederler, durmadan dönerler, gitgide hızlandıkları için yüzleri bile görünmez olur. Mevleviler musikiyi çok severler, bu sanatta çok ustadırlar. Tanbur ile ney en çok değer verdikleri sazlardır, özellikle ney, bütün zorluğuna rağmen, Mevleviler için en önemli sazdır” (Aksoy, 2003, 332).

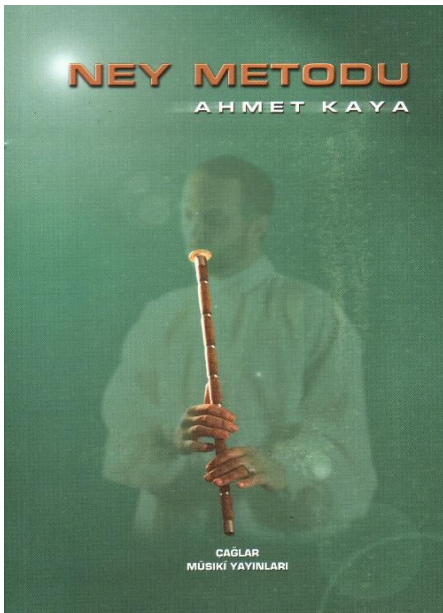
Tanrıkörür (2001, 158–159) ney çalgısının hem vefat etmiş hem de yaşayan önemli icracılarını şöyle vermektedir: Kutbünnâyî Osman Dede, Salih Dede, Aziz Dede, Yusuf Paşa, Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Hüseyin Fahreddin Dede, Neyzen Emin Dede, Neyzen Tefik, İhsan Aziz Bey, Halil Dikmen, Halil Can, Hayri Tümer, Burhaneddin Ökte, Hakkı Sühâ Gezgin, Şevki Sezgin, Emin Kılıçkale, Süleyman Erguner, Ulvi Erguner, Selâmi Bertuğ, Niyazi Sayın, Sencer Derya, Akagündüz Kutbay, Erdoğan Köroğlu, Ârif Biçer, Doğan Ergin, Fuad Türkelman, Fikret Bertuğ, Sadreddin Özçimi, Ömer Erdoğan, Ârif Erdebil, Ali Balakbabalar, Uğur Onuk, Ümit Gürelman, Yavuz Akalın, Süleyman Erguner (torun), Aziz Şenol Filiz, Ahmet Şahin, Murat Salim Tokaç.

“Fasıl müziğinin en önemli çalgılarından biri olarak bütün Osmanlı tarihi boyunca çalınmış olan ney varlığını günümüze kadar korumuştur” (Soydaş, 2007: 226).

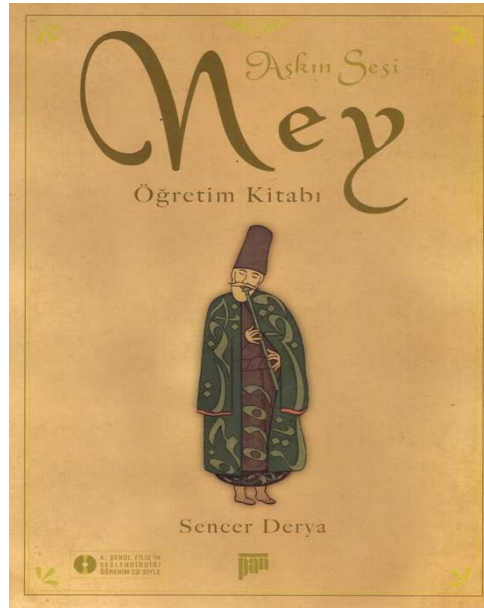
Ney eğitimi ile ilgili bulunan metodlar incelendiğinde neyin tarihçesi, yapımı, bakımı, ses sistemi ile ilgili ayrıntılı bilgilere sahip oldukları görülmektedir. Fakat neyin öğretimi konusunda öğrencilerin daha kolay anlayabileceği basit ve anlaşılır bir dil kullanılmadığı, nefes şiddetleri ve oturuş pozisyonları ile karışık ifadelerle yer verildiği görülmektedir. Ayrıca makam ve ses öğretimlerinde basit makamlardan, zor ses ve makamlara doğru yapılması gereken düzen, pedagojik açıdan problem oluşturabilecek şekilde kullanılmıştır (Karadağ, 2009: 6).

Çalışmada ney çalgısı alanında Yavuz Akalın ve Ercan Irmak ile bire bir görüşmeler yapılmış ve bu iki üst düzey icracıdan çok değerli bilgilere ulaşılmıştır. Ayrıca devlet konservatuvarlarında görevli ney alanındaki akademisyenlerden anket yoluyla elde edilen bilgiler doğrultusunda, derslerde kullanılan ney metotları kullanım sıklıkları da belirtilerek tablo 23’de gösterilmektedir.

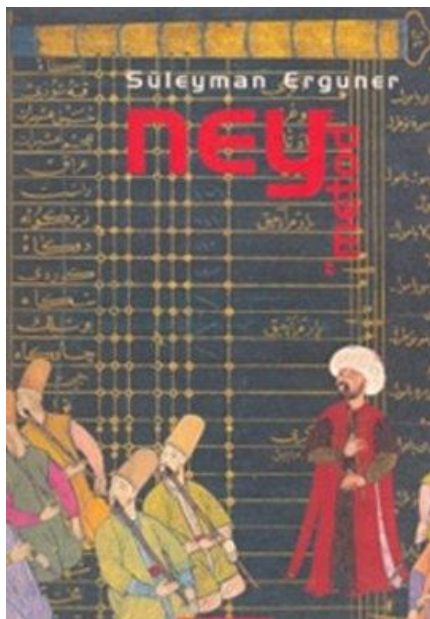
Devlet Konservatuvarlarında Ney Öğretiminde Kullanılan Metotlar:



Resim 16. Ahmet Kaya Ney Metodu.



Resim 17. Sencer Derya Ney Metodu.



Resim 18. Süleyman Erguner Ney Metodu.

1.3.5. Klasik Kemeñçe

Çalışmaya dahil edilen son çalgı klasik kemeñçedir. “Kemeñçe kelimesi, yayla çalınan sazların, Farsça ‘yay’ anlamındaki *kemân* kelimesinden türemiş ortak adıdır” (Tanrıkorur, 2001, 171). Günümüzde kullanılan kemeñçeler; klasik kemeñçe, armudî

kemençe, tırnak kemençe ve İstanbul kemençesi gibi isimlerle de anılmaktadır. “Bin yılı aşkın bir geçmişe sahip geleneksel bir Türk sazı olan kemençe günümüzde 3 ve 4 dört telli olarak kullanılmaktadır. Gövde kısmı armudi biçiminde olup, teknesi dut, ceviz, erik, kelebek, ardıç, gül, pelesenk gibi sert ağaçlardan, ses tablosu servi ağacından; kullanılmadığı hallerde sedir ve ladin ağaçları tercih edilir. Üç telli kemençenin akordu yegah, rast, neva’ dır” (Özgen, 2006: 6).

Klasik kemençenin fiziksel özellikleri ve yapımıyla ilgili olarak Tanrıkorur şu bilgileri aktarmaktadır:

Kesidi minik bir kayak gibi olan teknenin tabanı 6-10, yanları ise 3 mm. ye kadar oyulup yuvarlak sistreyle tesviye edilir. Kafa da denen boynun (sap veya burguluk) kalınlığı gövdeye yakın yerde 13, uçta, 9 mm. dir. Sazın 28 cm boyundaki teknesi, orta sıklıkta düzgün elyafly yağsız selviden, hafifçe kavisli ve ortası 4-5, kenarları 2-3 mm kalınlıkta bir kapakla kapatılır. Kenarlara ince fileto konur, ancak kapak cilâlanmaz. Kapağın “tel takozu” denen kuyruğa yakın kısmında, sırtları dışarıya doğru D şeklinde simetrik iki delik vardır (4x3 cm). Bu deliklerin üstünde (sapa daha yakın) eskiden ardıç (bugün kelebek) ağacından yapılan bir eşik vardır (kuyruktaki tel takozundan gelen teller bunun üzerinden atlayarak burgulara ulaşırlar). Eşiğin sağ ayağı göğse, sol ayağı ise (Nevâ telinin hizasında), sık elyafly ladinden 5-6 mm çap ve 3-5 cm yükseklikte, tellerin titreşimini tekneye ileten “candireği”ne basar (Tanrıkorur, 2001, 171-172).

Dr. Zühtü Rıza Tinel tarafından kaleme alınan ‘Asrî Kemençe’ adlı yazmayı çeviren ve yayımlayan Dr. Ayhan Sarı kitabında kemençe hakkında şunları anlatmaktadır:

Kemençe (Kemañçe) ismi tıpkı *tanburda* olduğu gibi yüzyıllar boyunca değişik yaylı çalgılara verilmiştir. 18. yy’a kadar var olan Türk kaynaklarının hiçbirinde günümüzde çalınan armudî biçimli bir *kemençeye* rastlanılmamaktadır. Bununla birlikte çalgıyla ilgili Orta Asya dönemine ilişkin bulgular da yok değildir (Sarı, 2010, XV).

Bazı ayrılıklarla birlikte günümüzde kullanılan *kemençe* şekli Osmanlı kaynaklarında ilk kez Kemâni Hızır Ağa’nın 1749’da yazdığı kitabında görülmektedir. Bu çalgı tek tellidir....Bu çalgıya çok benzer başka bir çalgı şekli 19.yy’a ait bir Osmanlı resminde görülmektedir. Benzer çalgıya Dağıstan Türklerinin çizimlerinde de rastlanmaktadır (Sarı, 2010, XVII).

Castelan Niebuhr’un 1821’de çizdiği “Türk Çalgıları” resimlerinde Lira: “Ortadaki uzun ve iki yandakiler eşit uzunlukta olmak üzere üç teli vardır....Tını kutusuyla sap ayrımı bugünkünde olduğu gibi burguluğa gidildikçe daralan biçimde değil de, yumurta şeklindedir...Bu gövdenin aynısını kemençe sanatçısı Cüneyd Orhon’un 200 yıllık olduğunu söylediği göğsü olmayan bir *kemençesinde* de görmüştüm....Çalgı 19.yy’ın ikinci yarısında GTSM’de bugünkü konumunu kesin olarak almış, hatta en iyi ve gösterişlileri bu dönemde imal edilmiştir” (Sarı, 2010, XVII-XVIII).

Yukarıdaki bilgiler doğrultusunda “1767’de İstanbul’a gelen Niebuhr’un 1761–1767 yılları arasındaki yolculuklarının ürünü olan seyahatnamesini, Blainville’in kitabıyla

birlikte, armudî kemençenin tarihiyle ilgili en eski kaynaklar arasında anmak gerekir” (Aksoy, 2003, 124).

Aksoy tarafından klasik kemençenin kullanım alanları ile ilgili olarak şu bilgiler verilmektedir:

Kemençe, ondokuzuncu yüzyılda daha çok çalgılı kahvelerde, meyhanelerde icra edilen eğlence musikisinde, özellikle köçekçeler ve tavşancalarla Rumeli havalarında kullanılan bir “kaba saz”dı; yüzyılın sonlarına doğru kemençe ustası Vasil (1845–1907) bu kemençeyi “incesaz” takımlarına sokmayı başardı; kemençeyi gene büyük ustalıklı çalan Tanburî Cemil Bey’den sonra bu saz artık fasıl topluluklarının da vazgeçilmez sazlarından biri oldu (Aksoy, 2003, 110).

Günümüzde kullanılan ve *armudî*, *fasıl*, *klasik kemençe* diye adlandırılan İstanbul Kemençesinin kökeni Batılı kaynaklarda 10. yy’a değin uzanmaktadır. Osmanlı eğlencelerinde oturarak da çalınmasına karşın, genellikle hareket sırasında ayakta icra edilmiş, *ud* veya *lavtaya* vazgeçilmez bir ikili oluşturmuştur (Sarı, 2010, XVIII).

Klasik Kemençe’nin geleneksel biçimi üç tellidir. Ancak 1976 yılında konservatuvarın kurulmasından sonra, Cafer Açın ve Cüneyd Orhon tarafından çalgıya bir klavye (*fingerboard*) eklenmiş; tel boyları eşitlenerek dört telli hale getirilmiştir (Türkmen ve Beşiroğlu, 2009, 45).

Bugün de İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında 3 ve 4 telli kemençe öğretimi birlikte yapılmaktadır.

1976 yılında 4 telli kemençe, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı yönetim kurulu kararı ile, eğitim programına alındı. Hem icrası hem de yapımı hazırlıklarına hızla geçildi. Aynı yıl sonlarına doğru Cafer Açın’ın bilgi ve hüneri ile kısa zamanda gerçekleştirilen on tane soprano, iki tane alto kemençe hazırlandı ve her iki kemençenin de eğitimi Cüneyd Orhon tarafından başlatıldı. Daha Sonra Çalgı Yapım Bölümü müfredat programına tenor ve bas kemençeler de alındı (Kaygusuz I/ 2001, 180).

3 ve 4 telli kemençeleri birbirinden ayıran en belirgin özellikler şöyle açıklanmaktadır.

3 ve 4 telli kemençeyi birbirinde ayıran belirgin özelliklerden birincisi “Baş Eşik”tir. Baş eşik sayesinde, tel boyları eşitlenmiştir. 4 telli kemençede bulunan baş eşik sayesinde teller eşige oturur ve dolayısıyla açık tellerde ses niteliği açısından daha sağlıklı ve daha net ses elde edilir.

3 ve 4 telli kemençeyi birbirinden ayıran en belirgin ikinci özellik ise 4 telli kemençedeki “Klavye” şeklinde de adlandırılan Parmak Tablasıdır. 4 telli kemençedeki Parmak Tahtası sayesinde teller her pozisyonda aynı yüksekliktedir ve üst pozisyonlarda icracıya kolaylık sağlamaktadır. Ayrıca Parmak Tahtası ses kutusuna temas etmeden monte edildiği için, tiz eserlerde daha sağlıklı ve temiz sesler elde edilebilmektedir (Gunca, 2007: 14).

Klasik kemençe çalgısının en büyük yapımcıları arasında Vasil, Baron, Reşat Uca ve İhsan Özgen sayılmaktadır. Bu çalgının hem vefat etmiş hem de yaşayan önemli icracılarından bazıları da: Vasil, Tanburi Cemil Bey, Mes'ud Cemil, Ruşen Kam, Halûk Recâî, Cüneyd Orhon, İhsan Özgen, Selim Güler, Derya Türkan, Hasan Esen ve Neva Özgen'dir.

“Her sazda olduğu gibi, bu sazı da kolayca öğrenmenin kesin bir yolu yoksa da, yetenekli olmak, iyi bir ustanan ders almak, öğrenimi kaliteli bir saz ve metod üzerinde yapmak başlıca şartların en önemlilerindedir” (Özalp, 1982, 27). Özgen (2006) klasik kemençede eğitim yöntemlerinin aşağıda gösterildiği üzere başlıca iki ana grupta toplanabildiğini belirtmektedir:

1- Geleneksel Yöntemler

2- Modern Yöntemler

1- Geleneksel Yöntemler

a- Usta-çırak

b- Meşk (öğretmen-öğrenci)

c- Kendi kendine eğitim

2- Modern Yöntemler

a- Okul

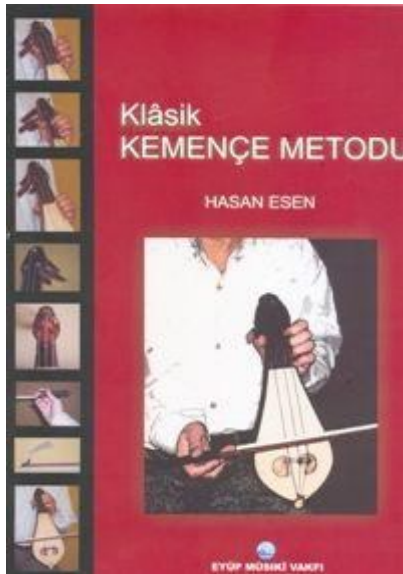
b- Özel Eğitim (özel dersler)” (Özgen, 2006: 3-4).

“Yüzlerce yıllık bir tarihe sahip Türk müziğinde kendine önemli bir yer bulmuş kemençe sazının, günümüze kadar gelen eğitim sürecine bakıldığında, 20.yüzyılın neredeyse son çeyreğine kadar geleneksel eğitim yöntemleri kullanılarak öğretildiğine tanık olmaktayız. Bu yöntemleri usta-çırak ilişkisi, meşk usulü (öğretmen-öğrenci) ve kendi kendine öğrenme yöntemi olarak sıralayabiliriz. Bundan sonraki zaman diliminde ise öğretim yöntem ve tekniklerini tam anlamıyla kullanan ve bizlere kılavuz olacak nitelikte yeterli sayıda metot yoktur” (Kaya, 2012: 25). Devlet konservatuvarlarında görevli klasik kemençe alanındaki öğretim üyelerinden/elemanlarından anket yoluyla toplanan veriler sonucunda en çok kullanıldığı tespit edilen Beril Çakmakoğu ve Mehmet Yalın'ın yazmış oldukları ‘Kemençe Metodu 1’ bu alanda yazılıp basımı gerçekleşen ve eğitim kurumlarında ders kitabı olarak yer alan ilk klasik kemençe

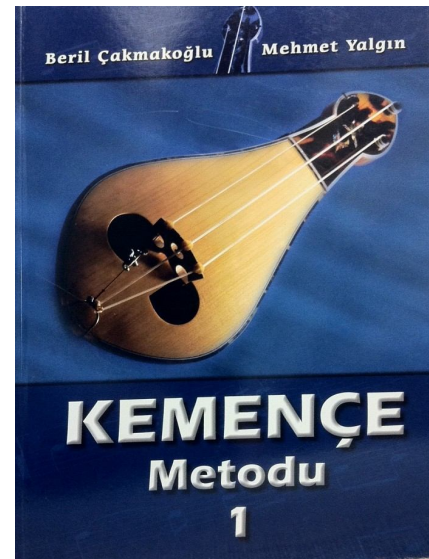
metodudur. Yine yazılan çok değerli klasik kemençe metotlarının yanında günümüz eğitiminde öğretmenler tarafından yazılan küçük alıştırmalar, etütler, üzerine pozisyon bilgileri yazılan çalgısal ve sözel eserlerle bu çalgının öğretimi gerçekleştirilmektedir.

Çalışmada klasik kemençe çalgısı alanında Selim Güler ve Derya Türkan ile bire bir görüşmeler yapılmış ve bu iki üst düzey icracıdan çok değerli bilgilere ulaşılmıştır. Ayrıca devlet konservatuvarlarında görevli klasik kemençe alanındaki akademisyenlerden anket yoluyla elde edilen bilgiler doğrultusunda, derslerde kullanılan klasik kemençe metotları tablo 24’de gösterilmektedir.

Devlet Konservatuvarlarında Klasik Kemençe Öğretiminde Kullanılan Metotlar:



Resim 19. Hasan Esen Klâsik Kemençe Metodu.



Resim 20. Beril Çakmakoglu – Mehmet Yalgin Kemençe Metodu 1.

1.4. Türkiye’de Devlet Konservatuvarlarının / Konservatuvarların Kısa Tarihçeleri Ve Bugünkü Durumları

Araştırmanın bu bölümünde ilk olarak 2012–2013 eğitim-öğretim yılı içerisinde Türkiye’de Türk müziği devlet konservatuvarı, devlet konservatuvarı ve konservatuvar olan devlet ve vakıf üniversiteleri, daha sonra da ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgılarının öğretimini yapan konservatuvarlar tablolar halinde belirtilmiştir. Üniversiteler YÖK’ün internet sitesindeki sıra dikkate alınarak alfabetik olarak sıralanmıştır.

Bu bölümde ayrıca, araştırmanın ikinci örneğinde yer alan Türk müziği devlet konservatuvarları, devlet konservatuvarları ve konservatuvarların kuruluşları ve tarihçeleriyle ilgili kısa bilgilere yer verilmektedir.

Tablo 1. Türkiye’de Türk müziği devlet konservatuvarı ve devlet konservatuvarı olan üniversiteler.

No.	Üniversite Adı	Türk Müziği Devlet Konservatuvarı	Devlet Konservatuvarı
1	Adıyaman Üniversitesi		X
2	Adnan Menderes Üniversitesi		X
3	Afyon Kocatepe Üniversitesi		X
4	Akdeniz Üniversitesi		X
5	Anadolu Üniversitesi		X
6	Ankara Üniversitesi		X
7	Başkent Üniversitesi		X *
8	Cumhuriyet Üniversitesi		X
9	Ç.Kale Onsekiz Mart Üniv.		X
10	Çukurova Üniversitesi		X
11	Dicle Üniversitesi		X
12	Dokuz Eylül Üniversitesi		X
13	Ege Üniversitesi	X	
14	Fırat Üniversitesi		X
15	Gazi Üniversitesi	X	
16	Gaziantep Üniversitesi	X	
17	Gaziosmanpaşa Üniversitesi		X
18	Giresun Üniversitesi		X
19	Hacettepe Üniversitesi		X
20	Haliç Üniversitesi		X *
21	İnönü Üniversitesi		X
22	İstanbul Üniversitesi		X
23	İTÜ	X	
24	Kafkas Üniversitesi		X
25	KTÜ		X
26	Kocaeli Üniversitesi		X
27	Konya Üniversitesi		X
28	Mardin Artuklu Üniversitesi		X
29	Mersin Üniversitesi		X
30	MSGS Üniversitesi		X
31	Mustafa Kemal Üniversitesi		X
32	Ondokuz Mayıs Üniversitesi		X
33	Sakarya Üniversitesi		X
34	Selçuk Üniversitesi		X
35	Trakya Üniversitesi		X
36	Uludağ Üniversitesi		X
37	Yıldırım Beyazıt Üniversitesi	X	
38	Zonguldak Karaelmas Üniv.		X

*Vakıf Üniversitesi Konservatuvarı.

Not: Türkiye’de devlet üniversitelerine bağlı konservatuvarlar; Türk musikisi devlet konservatuvarı, Türk müziği devlet konservatuvarı, devlet Türk musikisi konservatuvarı

ve devlet konservatuvarı olarak dört farklı şekilde adlandırılmaktadır. Vakıf üniversitelerine bağlı olan konservatuvarlar ise sadece konservatuvar ismi ile anılmaktadır. Devlet üniversitelerinin Türk müziği konservatuvarlarında aslında aynı anlama gelen üç farklı adlandırmanın kullanıldığı görülmektedir. Bunun nedenleri, beraberinde getirdiği karışıklıklar ve tek bir isim altında toplama önerisi, ayrı ve önemli bir çalışma konusu olarak görülmektedir.

Tablo 2. Ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgılarının eğitimini veren konservatuvarlar.

SIRA NO.	KONSERVATUVAR	EĞİTİMİ VERİLEN ÇALGI DERSLERİ				
		Ud	Kanun	Tanbur	Ney	Klasik Kemençe
1	Afyon Kocatepe Üniv. DK	X	X	X	X	X
2	Akdeniz Üniv. Antalya DK	X	X	-	X	X
3	Dicle Üniv. DK	X	X	X	X	X
4	Ege Üniv. DTMK	X	X	X	X	X
5	Fırat Üniv. DK	X	X	X	X	X
6	Gazi Üniv. TMDK	X	X	X	X	X
7	Gaziantep Üniv. TMDK	X	X	X	X	X
8	Haliç Üniv. K	X	X	X	X	X
9	İTÜ TMDK	X	X	X	X	X
10	Sakarya Üniv. DK	X	X	-	X	X
11	Selçuk Üniv. DK	X	X	X	X	X

Tablo 2’de yer alan 11 konservatuvar aynı zamanda çalışmanın 2. örneklem grubudur. Bu örneklem grubunda 4 Türk müziği devlet konservatuvarı, 6 devlet konservatuvarı ve 1 de konservatuvar (vakıf üniversitesine bağlı) bulunmaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi, Türkiye’de mesleki müzik eğitimi veren konservatuvarların mevcut yapılanmaları; Türk müziği devlet konservatuvarı, devlet konservatuvarı ve vakıf üniversitelerine bağlı olan konservatuvarlar şeklinde olmaktadır.

“Osmanlı döneminde ilk Türk müziği konservatuvarı, bir saray üniversitesi olan ve Fatih Sultan Mehmet’in Topkapı Sarayı’nda kurduğu Enderun’daki Musiki Mektebi’dir” (Uluskan, 2010, 294).

Tanrıkorur (2004), Alaner ve Baloğlu (2011), Aksoy (1986) ve Behar (1993) Osmanlılarda kurulan ve Türk müziği eğitiminin de verildiği ilk konservatuvarlarla ilgili şu bilgileri aktarmışlardır:

“Osmanlılarda ilk konservatuvar olarak Fatih’in Topkapı Sarayı’nda kurduğu “Enderun Mûsikî Mektebi” kabul edilir” (Tanrıkorur, 2004, 45). Daha sonra bu okul kapatılmış ve yerine Batı notasının ve çoksesli müziğin de öğretildiği Mızıka-i Hümayun kurulmuştur. “Osmanlı İmparatorluğu’nda çoksesli müziğin başlangıcı, Sultan II. Mahmut tarafından Yeniçeri Ocağı’nın kapatılması ve dolayısı ile Mehterhane’nin kaldırılıp yerine 1826 yılında Saray Müzik Okulu da diyebileceğimiz Mızaka-i Humayun’un kurulması ile gerçekleşmiştir” (Alaner ve Baloğlu, 2011, 13). Mızaka-i Humayun’un Meşrutiyette kapatılmasının ardından 1913 yılında Dârülbedâyî, 1917 yılında da Dârülelhân açılmıştır. “Darülelhân’la Türk ve Batı musikilerinin ikinci kez bir konservatuvar, yani akademik bir çatı altında yan yana gelmesi imkanı elde edilmişti[r]” (Aksoy, 1986, 1235).

Behar (1993) Musiki Encümeni ve Darülelhân Tâlimatından Darülelhân’da verilen müzik eğitim yöntemi ile ilgili şu bilgileri aktarıyor;

Darülelhân’ın Türk musikisi bölümünde de meşk yönteminden tamamen vazgeçmek hiçbir zaman söz konusu olmadı. Darülelhân’ın Müdürü Ziya Paşa ve Rauf Yekta Bey tarafından hazırlanan eğitim programında bunu açıkça görüyoruz. Dört sınıflı olarak kurulan bu konservatuvarın Türk Musikisi bölümünün ilk üç sınıfında talebelere zorunlu ders olarak “ilâhiler ve Mevlevî Ayinleri” meşk edileceği Darülelhân’ın ders programında gayet açık bir biçimde belirtilmişti (Behar, 1993, 73).

Bu bilgiler ışığında Türk müziğinin ilk konservatuvarları sayılabilecek kurumlardaki öğretim yönteminin meşk yöntemi olduğunu söylemek mümkündür.

Ülkemizde müzik eğitimi veren başlıca kurumlar; devlet konservatuvarları, güzel sanatlar fakülteleri, eğitim fakültelerinin müzik bölümleri ve Anadolu güzel sanatlar liselerinin müzik bölümleridir. “Bunlardan en köklü olanı konservatuvarlardır. Müzik eğitiminin her alanını inceleyen bu okullar müzik eğitimi ve müzik ile bağlantısı olan tüm sahne sanatlarını bünyesinde toplayan sanat eğitimi kurumlarıdır” (Yayla, 1999: 9).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında müzik eğitimi ile ilgili gerçekleştirilen başlıca düzenlemeler arasında yerini alan ve 1940 yılında kabul edilen Devlet Konservatuvarı Kanunu ile şekillenen bu okullarda ana dal üzerinde uzmanlaşmış sanatçı, eğitimci ve üst düzey icracılar yetiştirmek hedeflenmiştir. “Konservatuvar, yeni dönemin musiki yönünden getirdiği en önemli kurumsal yeniliktir” (Aksoy, 2008, 271).

Yukarıda da belirtildiği gibi devlet konservatuvarlarının kuruluşlarının en temel amacı; çalgılarını üst düzeyde icra edebilecek yüksek nitelikte icracı ve öğretici sanatçılar yetiştirmektir. Bu sebeplerden dolayıdır ki devlet konservatuvarlarında hem ses icrası, hem de çalgı icrası öğretimi konuları üst düzey bir performans becerisi elde etmeye yöneliktir.

Türkiye’de batılı anlamda kurulan ilk konservatuvar 1936 yılında kurulan Ankara Devlet Konservatuvarıdır. Bu konservatuvarı daha sonra İzmir ve İstanbul’da açılan konservatuvarlar izlemiştir. Ülkemizdeki ilk Türk müziği devlet konservatuvarı ise 1975 yılında kurulan İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarıdır. Bu konservatuvarı da sırasıyla 1984 yılında İzmir ve 1988 yılında Gaziantep’te açılan Türk müziği devlet konservatuvarları izlemiştir. Gedikli (2002) Türk müziği devlet konservatuvarlarının kuruluş amacını: “Unutulmaya ve yozlaşmaya başlayan geleneksel sanat ve halk musikilerimizin eğitimini vermek, ayrıca kültürümüzün ayrılmaz bir parçası olan geleneksel mûsikilerimizi korumak ve yaşatmaktı[r]” (Gedikli X/2005, 5) olarak belirtmiştir.

Yalçın Tura (2004) Orkestra dergisinin 348. sayısında “Konservatuvarlarımızın Dünü, Bugünü ve Yarını ile İlgili Düşüncelerim” başlıklı yazısında Türk musikisi devlet konservatuvarı kurucularının bu kurumları kurma sebeplerini şöyle aktarmaktadır:

Darü'l-elhan'da Türk müziği öğretimine son verilmesinden sonra yaklaşık elli yıl boyunca bu müzik devlet katında eğitimden yoksun kalmıştır. Ankara ve İstanbul'daki devlet konservatuvarlarında bu alanda verilen eğitim çok yetersizdir. Geleneksel Türk çalgıları bu kurumlardan dışlanmıştır. Ciddi bir eğitimi yapılamadığı için, toplumumuzda önemli bir yer tutan bu geleneksel değer, gün geçtikçe bozulmakta, yozlaşmaktadır. Bu gidişin bir an önce önüne geçilmelidir (Tura, 2004, 16).

Bu amaçlar doğrultusunda kurulan ve aşağıda sıra ile belirtilen devlet Türk müziği konservatuvarları, devlet konservatuvarları ve konservatuvarların çeşitli bölüm ve ana sanat dallarında çalışmaya dahil edilen çalgıların öğretimi yapılmaktadır.

Atatürk'e göre (1923) müzik eğitimi ilkelerinden birisi de; uygulamaya dayanan ve yaygın bir eğitim-öğretim için yurdun önemli merkezlerinde konservatuvarlar kurulması gerekliliğidir.

Çalışmaya dahil edilen ve 2. örnekleme oluşturan konservatuvarlar aşağıda alfabetik sıraya göre sıralanmıştır.

1.4.1. Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

AKÜ Devlet Konservatuvarı, 1999 yılında kurulmuş olup, 2001–2002 akademik yılında eğitim-öğretime başlamıştır. Eğitim ve öğretim faaliyetleri, 52 (40 tam zamanlı kadrolu, 12 yarı zamanlı ders ücretli) öğretim üye ve elemanı ile devam etmektedir.

Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği, Müzik, Türk Halk Oyunları ve Sahne Sanatları olmak üzere toplam 5 bölümü bulunan Devlet Konservatuvarının Türk Halk Oyunları bölümüne öğrenci alım çalışmaları devam etmekte olup, Türk Sanat Müziği Bölümü (Ses Eğitimi, Temel Bilimler), Türk Halk Müziği Bölümü (Çalgı Eğitimi ve Ses Eğitimi) ve Müzik Bölümü (Piyano, Yaylı Çalgılar, Nefesli Çalgılar ve Vurmalı Çalgılar) Ana Sanat Dallarının tümünde eğitim ve öğretim verilmektedir (<http://www.aku.edu.tr/web/Sayfa.aspx?ID=57JQM25NDAU81832AQ101>).

AKÜ Devlet Konservatuvarının Türk Sanat Müziği Bölümünde çalışmaya dahil edilen ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgılarının eğitimi ve öğretimi yapılmaktadır.

1.4.2. Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı

Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı 2 Eylül 1999 tarihinde kurulmuş olup; 2002–2003 eğitim-öğretim yılından itibaren Yaylı Çalgılar, Üflemeli Çalgılar, Piyano ve Bale Anasanat Dallarında Hazırlayıcı Birimine (Lise) öğrenci olarak faaliyete geçmiştir.

2009–2010 eğitim-öğretim yılından itibaren yeni açılan Geleneksel Türk Müziği Bölümü, Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği Anasanat Dalı, Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı, Şan Anasanat Dalı ve Müzik Bölümü Gitar Anasanat Dallarının açılmasıyla, öğrenci sayısı 247'ye ulaşmıştır (<http://konservatuvar.akdeniz.edu.tr>).

Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarının 2005 yılında kurulan ve 2009–2010 eğitim–öğretim yılında eğitime başlayan Geleneksel Türk Müziği Bölümü Türk Sanat Müziği Anasanat Dalının lisans seviyesinde, çalışmaya dahil edilen ud, kanun, ney ve klasik kemençe çalgılarının öğretimi yapılmakta olup, tanbur çalgısının öğretimi yapılmamaktadır.

1.4.3. Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı 2002–2003 eğitim–öğretim yılında faaliyete başlamıştır. İlk olarak Temel Bilimler Bölümü ile eğitime başlayan Devlet konservatuvarında 2005–2006 eğitim–öğretim döneminde Ses Eğitimi Bölümü açılmıştır. Son olarak da 2008–2009 eğitim–öğretim döneminde Türk Halk Oyunları Bölümü kurulmuştur (<http://www.dicle.edu.tr>).

Devlet konservatuvarı bünyesinde bulunan bölümlerde çalışmaya dahil edilen ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgılarının öğretimi yapılmaktadır.

1.4.4. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı

Ege Üniv. DTMK, İTÜ TMDK'nın ardından kurulan Türkiye'nin ikinci Devlet Türk Musikisi Konservatuvarıdır.

28 Mart 1983 tarih ve 1809 sayılı kanunla kurulan Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Ege Üniversitesi Rektörlüğüne bağlı olarak 15 Ekim 1984'de kurulmuş, 1985 yılında Temel Bilimler Bölümü ve 50 öğrenci ile eğitimine başlamıştır. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarının kuruluş amacı Temel Bilimler, Ses Eğitimi, Türk Halk Oyunları ve Çalgı Yapım bölümlerinde verilen eğitim sonucu, yetkin sanatçılar ve eğitimciler yetiştirerek, Türk kültürünün yakından tanınmasını sağlamak ve gelecek kuşaklara aktarmaktır (<http://konservatuvar.ege.edu.tr/detay.php?SayfaID=710>).

Çalışmaya dahil edilen ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgılarının öğretimi Temel Bilimler, Ses Eğitimi ve Çalgı Yapım Bölümlerinde yapılmaktadır.

1.4.5. Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı 08.05.1997 tarihinde kurulmuştur. İlk olarak Temel Bilimler Bölümü 2001 yılında öğrenci alarak eğitim ve öğretime başlamıştır. Devlet Konservatuvarına 2009 yılında Halk Oyunları Bölümü açılmış ancak henüz öğrenci alımı yapılmamıştır (<http://portal.firat.edu.tr/WebPortal/?BirimID=186>).

Çalışmaya dahil edilen ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgılarının öğretimi Temel Bilimler Bölümünde yapılmaktadır.

1.4.6. Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı

Türk müzikî kültürünü gelecek kuşaklara aynı görkemiyle devredebilmek, aktarabilmek, büyük müzikî üstadlarını tanıtmak ve onları eserleriyle yaşatmak; geçmişine ve geleceğine bağlı ufku açık, uluslararası camiada saygın ve nitelikli san'atkârlar yetiştirmek amacı ile kurulan Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı 2012 yılında faaliyete geçmiş ve yapılan sınavlar sonucunda Çalgı Eğitimi Bölümüne 15, Ses Eğitimi Bölümüne 12, Müzikoloji Bölümüne de 5 öğrenci alarak lisans eğitimine başlamıştır

(<http://konservatuvar.gazi.edu.tr/posts/view/title/misyon-vizyon-27645>).

Başkent Ankara'nın ilk Türk Müziği Devlet Konservatuvarı olan Gazi Üniv. TMDK'da çalışmaya dahil edilen ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgılarının öğretimi yapılmaktadır.

1.4.7. Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı

Gaziantep Üniv. TMDK, Türkiye'nin ilk kurulan Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı olan İTÜ TMDK ve ondan sonra 1984'te kurulan Ege Üniv. DTMK'nın ardından kurulan üçüncü Türk Musikisi Devlet Konservatuvarıdır.

27.06.1987 tarih ve 19500 sayılı kanunla kurulan Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Ekim 1988'de üç bölümde toplam 15 öğrenci ile eğitime başlamıştır.

Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Temel Bilimler, Ses Eğitimi ve Türk Halk Oyunları bölümlerinde hazırlık dahil toplam 5 yıl verilen eğitim sonucu alanında yetişkin sanatçılar ve eğitimciler yetiştirerek, Türk kültürünün gelişimine katkı sağlayan, yakından tanınmasına ve bu değerlerin gelecek nesillere aktarılması hususunda çaba sarf eden bireyler yetiştirmeyi amaç edinmiştir (http://www.gantep.edu.tr/ab/index.php?bolum_id=800).

Gaziantep Üniversitesi TMDK'da çalışmaya dahil edilen ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgılarının öğretimi yapılmaktadır.

1.4.8. Haliç Üniversitesi Konservatuvarı

Haliç Üniversitesi Konservatuvarı 1999–2000 akademik yılında kurulmuştur. Konservatuvarda sırası ile Türk Musikisi Bölümü, 2000–2001 akademik yılında Tiyatro Bölümü ve 2007–2008 akademik yılında da Opera ve Konser Şarkıcılığı Bölümü açılmıştır (<http://www.halic.edu.tr/konservatuvar>).

Türkiye’de Türk müziği çalgılarının eğitimini veren tek vakıf üniversitesi konservatuvarı olan Haliç Üniv. Konservatuvarında çalışmaya dahil edilen ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgılarının hepsinin öğretimi yapılmaktadır.

1.4.9. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı

İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Atatürk’ün ulusal musikimiz için ortaya koyduğu ana ilkenin gerçek anlamı doğrultusunda, Türk musikisini devlet katında belgelemek, örneklemek, araştırmak, yaymak ve çağdaş musikide yerini almasını sağlayacak çalışmalar yapmak amacıyla; tarihinde ilk ve tek kuruluş olarak 3 Mart 1976 günü Milli Eğitim Bakanlığı tarafından hizmete açılmıştır. Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı bir “Türk Musikisi Konservatuvarı” kurulması hakkındaki ilk resmi teşebbüs, zamanın Milli Eğitim Bakanı Ali Naili Erdem’in 28.05.1985 gün ve 379/1269 sayılı yazısı ile başlamıştır. Bunu takiben zamanın Kültür Bakanlığı Müsteşarı Prof. Dr. Emin Bilgiç, 02.06.1975 gün ve 46 sayılı müsteşarlık yazısı ile Ercüment Berker’den

a) 1975 ders yılı başında faaliyete geçebilmesi için Türk Musikisi Konservatuvarı’nın müfredat program taslağını hazırlamasını,

- b) İhtiva edeceği öğretim ve eğitim kısımlarının tespitini,
- c) Öğretim kadrolarının tespitiyle başlıca öğretim elemanlarının teklifini,
- d) Kuruluş ile paralel bir şekilde yürütebilmek ve kuruluşu hukukileştirmek üzere “Türk Musikisi Konservatuvarı Kuruluş Kanunu” taslağını hazırlamasını, istemiştir.

Bu talimat doğrultusunda yapılan çalışmalar sonucunda 13.10.1975 gün ve 15382 sayılı Resmi Gazete’de yayınlanarak yürürlüğe giren “İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Kuruluş Yönetmeliği” ile konservatuar kurulmuş ve 3 Mart 1976’da eğitime başlamıştır. Milli Eğitim Bakanlığı’nın 02.09.1975 gün ve 21097 sayılı yazısında konservatuar yönetim kurulu’nun, Ercüment Berker’in başkanlığında Prof. Dr. Muharrem Ergin, Cahit Atasoy, Neriman Tüfekçi, Yücel Paşmakçı, Cüneyd Orhon, Yılmaz Öztuna, İsmail Baha Süreksan ve Alâeddin Yavaşca’dan oluştuğu bildirilmiştir.

Bu dönemde, yönetim kurulu başkanlığına vekâleten Nevzat Atlığ getirilmiş ve geçici bir yönetim kurulu oluşturulmuştur. Kurulan geçici yönetim kurulunda Halil Aksoy, Fikret Değerli, Bekir Sıdkı Sezgin, Yavuz Özüstün, Yalçın Tura, Mutlu Torun, Necdet Varol ve Niyazi Sayın görev yapmışlardır.

1982’de devlet konservatuarlarının YÖK kapsamına alınıp üniversitelere bağlanması sırasında Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Prof. Ercüment Berker’in çalışmaları ile İstanbul Teknik Üniversitesi’ne bağlanmıştır. Bu yıldan itibaren Prof. Lütfi Zeren, Prof. Fikret Değerli, Prof. Yalçın Tura ve Prof. Dr. Can Etili Ökten, Prof. Dr. Lale Berköz müdürlük görevi yapmıştır (<http://www.tmdk.itu.edu.tr/Default.aspx?pageID=420>).

Kurulduğu yılda Çalgı Eğitimi, Ses Eğitimi ve Temel Bilimler olmak üzere 3 bölüm ile eğitim-öğretime başlayan İTÜ TMDK, günümüzde Anasanat ve Anabilim Dalı kapsamında 7 bölüm ile hizmet vermektedir. Çalgı Bölümü, Çalgı Anasanat Dalı altında 28 çalgı programı; Müzik Teknolojileri Bölümü, Müzik Teknolojileri Anabilim Dalı’nda Çalgı Yapım ve Ses Tasarımı Programları; Ses Eğitimi Bölümü, Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği Programları; Türk Halk Oyunları, Müzik Teorisi, Müzikoloji ve Kompozisyon Bölümleri’nde ise bölümle aynı ada sahip birer program ile eğitim-öğretim sürdürülmektedir (<http://www.tmdk.itu.edu.tr/Default.aspx?pageID=420>).

Türkiye’de kurulan ilk Türk musikisi devlet konservatuvarı olan İTÜ TMDK’nın hem ilk olmasından hem de kendisinden sonra kurulan diğer Türk musikisi devlet konservatuvarlarına örnek teşkil etmiş olmasından dolayı Türk müziği eğitimindeki önemi kuşkusuz çok büyüktür. Büyük sanatkâr Alâeddin Yavaşca da “Geleceğe yönelik Türk Mûsikisi atılımını bu okulda yetişenlerden beklemekteyiz” (Yavaşca X/2005, 120) diyerek bu okulun önemine değinmiş ve Türk müziği ile ilgili beklentilerin çok büyük olduğunu ifade etmiştir.

İTÜ TMDK’da çalışmaya dahil edilen ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgılarının öğretimi yapılmaktadır.

1.4.10. Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı 1997 yılında kurulmuştur.

2000-2001 öğretim yılında ‘Temel Bilimler Bölümü’ne öğrenci olarak öğretime başlamıştır.

2001 yılı Şubat ayında Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı bünyesinde ‘Türk Müziği Bölümü’ ile ‘Türk Halk Oyunları Bölümü’ kurulmuştur (<http://www.dk.sakarya.edu.tr/tr>).

Sakarya Üniversitesi DK’da, tanbur dışında çalışmaya dahil edilen ud, kanun, ney ve klasik kemençe çalgılarının öğretimi yapılmaktadır.

1.4.11. Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı

Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuvarı 16.03.1991 tarihinde kurulmuş olup, 1993 yılında, Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı ve Türk Müziği Bölümleri’nde eğitim-öğretime başlamıştır ve ilk mezunlarını 1997 yılında vermiştir.

Devlet Konservatuvarı 2007–2008 eğitim-öğretim yılından itibaren Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Konservatuvarı binasında hizmet vermekte olup; konservatuvarın adı, 25.03.2008 tarihinden itibaren, YÖK oluru ile Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı olarak değiştirilmiştir.

Geleneksel Türk Müziği Bölümü içerisinde, halen eğitim-öğretimini sürdüren Türk Sanat Müziği Anasanat Dalı'nın yanı sıra, Türk Halk Müziği Anasanat Dalı ve Türk Halk Oyunları Anasanat Dalı da 2006 yılında açılmış olup; gerekli hazırlıklar tamamlandıktan sonra bu Anasanat Dallarına öğrenci alınacaktır (<http://www.konservatuvar.selcuk.edu.tr/>).

Selçuk Üniv. Dilek Sabancı DK Geleneksel Türk Müziği Bölümü Türk Sanat Müziği Anasanat Dalında çalışmaya dahil edilen ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgılarının öğretimi yapılmaktadır.

2. BÖLÜM

YÖNTEM

Çalışmanın bu bölümünde araştırmanın modeli, evren ve örneklemi, veri toplama araçları; görüşme ve anketler, veri toplama araçlarının hazırlanması, geliştirilmesi, uygulanması, çalışma grupları, verilerin analizi ve yorumlanmasına ilişkin bilgilere yer verilmektedir.

Yöntemin genel ve kapsamlı tanımlarından bazıları şöyle yapılmaktadır: “Bir sorunu çözmek, bir deneyi sonuçlandırmak, bir konuyu öğrenmek ya da öğretmek gibi amaçlara ulaşmak için bilinçli olarak seçilen ve izlenen düzenli yola yöntem denilir. Bilimsel yöntem ise sorunun sezilmesi, tanınması, çözümle ilgili varsayımlar ileri sürülmesi ve bu varsayımlardan birtakım içermelere gidilmesi, çözüm denemelerine geçilmesi ve değerlendirmeler yapılması gibi evrelerden oluşan araştırma ve inceleme yöntemidir”(Kaya ve Gelbal, 2011, 244–245). “Yöntemden anlaşılması gereken husus, daha ziyade bilimsel bir araştırmanın çeşitli safhalarında uygulanabilecek teknikleri sistematik bir biçimde düzenlemektir” (Türkdoğan, 2003, 206). Türkdoğan burada bilimsel çalışmalarda kullanılması gereken bilimsel yöntemin tanımını vermektedir. Yazıcıoğlu ve Erdoğan’da bilimsel yöntemi (2004) “Bilimsel yöntem bir problemin, olayın, gerekli bilimsel özelliklere uygun çözülmesini sağlayan, belli etkinlikleri önceden belirlenen yollar bütünüdür” olarak tanımlamışlardır (Yazıcıoğlu ve Erdoğan, 2004, 2). Karasar (2001) yöntemi kısa ve açık bir şekilde “problemi çözmek için izlenen düzenli yoldur. Araştırma yöntemi, problem çözümü için gerekli verilerin toplanması, analizi (çözümü) ve yorumlanması işlemlerini içerir” şeklinde tanımlamış ve açıklamıştır (Karasar, 2001, 33).

Yöntem ve teknik konuları genellikle birbirine karıştırılan iki önemli ve ayrı kavramdır. Yine Türkdoğan tarafından (2003) bilimsel araştırma yönteminin ve araştırma tekniğinin tanımları şu şekilde verilmektedir:

Araştırma yöntemi, araştırmanın amacını gerçekleştirebilmek için kullandığı genel yaklaşımdır. Araştırma tekniği ise, araştırma yönteminin gerçekleştirilebilmesi için kullanılan bilgi toplama aracıdır. Bir yaklaşım çerçevesinde bir ya da daha çok veri toplama tekniği kullanılabilir (Türkdoğan, 2003, 207).

Bu çalışmada da birden fazla veri toplama tekniği kullanılmış olup; görüşme ve anket tekniklerinden (veri toplama teknikleri) yararlanılmıştır.

2.1. Araştırma Modeli

Araştırma modelinin tanımı şu şekilde yapılmaktadır: “araştırma amacına uygun ve ekonomik olarak, verilerin toplanması ve çözümlenebilmesi için gerekli koşulların düzenlenmesidir” (Selltiz, Jahoda, Deutsch ve Cook, 1959, 50’den akt.: Karasar, 2005, 76).

Bu araştırmada ilk olarak nitel araştırma yönteminde görüşme ve içerik analizi veri toplama ve çözümlene teknikleri kullanılmış olup, daha sonra anket tekniği uygulaması ile nicel çözümlene yöntemleri ve genel tarama modeli kullanılmıştır.

Yapılan bu araştırma, Türk müziği devlet konservatuvarları, devlet konservatuvarları ile konservatuvarlarda Türk müziği çalgılarının eğitiminde kullanılan öğretim yöntemlerini, anlayışlarını, uygulamalarını, kullanılan materyalleri belirlemeye ve bunları üst düzey icracılardan aynı konularda elde edilen verilerle karşılaştırmaya yönelik görüşme ve anket yöntemlerinin kullanıldığı genel tarama modelinde betimsel bir çalışmadır. Tarama modelinin bir diğer adı Survey’dir. “Survey araştırmalarıyla objelerin, olay ve olguların, kavramların ne oldukları açıklanmaya çalışılır. Bu tür incelemeler, mevcut durumları, şartları ve özellikleri olduğu gibi ortaya koymaya çalışır” (Arslantürk, 2004, 101). “Genel tarama, hemen her araştırmada izlenen ‘alanyazın’ ya da ‘literatür’ taraması olarak bilinen bir taramadır” (Karasar, 2005, 184). Betimlemenin tanımı da şu şekilde yapılmıştır: “Olayın nasıl olduğunu, ne olduğunu ayrıntılı bir şekilde ortaya koymak, “nedir” sorusunu yanıtlamak, betimlemedir. Olay ortamda ve doğada vardır; araştırmacı, yaptığı araştırmayla da onun ne olduğunu ortaya

çıkartır, tanımlar.” (Erkuş, 2005, 29). Erkuş’a göre (2005) belli bir durumu tanımaya, betimlemeye (tarif etmeye) yönelik araştırmalar betimsel araştırmalar olarak adlandırılır.

Çalışmada ilk kullanılan yöntem olan nitel araştırma Yıldırım ve Şimşek tarafından şöyle tanımlanır: “Gözlem, görüşme ve doküman değerlendirmesi gibi veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma yöntemidir” (Yıldırım ve Şimşek, 2005, 35). Çalışmada görüşme yönteminin kullanılması ile çok önemli bilgi kaynakları elde edilmiş, etkili bir şekilde ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu araştırmanın ilk bölümünün nitel araştırma tekniği kullanılarak yapılmasının nedeni, var olan bir durumu derinlemesine inceleyerek gözler önüne sunma isteğidir.

Arıkan (2013, 22) ‘Araştırma Yöntem ve Teknikleri’ adlı eserinde nitel araştırmanın özelliklerini ve bölümlerini şöyle sıralamaktadır:

- Nitel araştırma niçin, nasıl, ne şekilde sorularına yanıt arar.
- Nitel araştırma kişilerin kanaatleri, tecrübeleri, algıları ve duyguları gibi sübjektif verilerle (data) meşgul olur.
- Nitel araştırma bir sosyal olayı, doğal ortamı ve doğal oluşumu içinde tasvir eder.
- Nitel araştırma bir durumu ilişki bağlantıları içinde anlamaya çalışır. Bir olayı etkileyen değişkenleri kendisi ortaya çıkarır.

Araştırma yöntemleri literatürüne göre nitel araştırmanın belli başlı bölümleri şunlardır:

- Nitel araştırmalarda veriler gözlem, mülakat ve anket yoluyla toplanır.
- Zaman alıcı olması dolayısıyla veri toplamak için seçilen küçük örneklemeler üzerinde çalışılır.
- Analitik ya da yorumlayıcı prosedürler: Bunlar bulgulara ya da teorilere ulaşmak için kullanılırlar. Bu prosedürler verilerin kavramsallaştırılmasını da içerir.
- Yazılı ya da sözlü raporlar: Bu raporlar bilimsel dergilerde ya da konferanslarda sunulabilir.

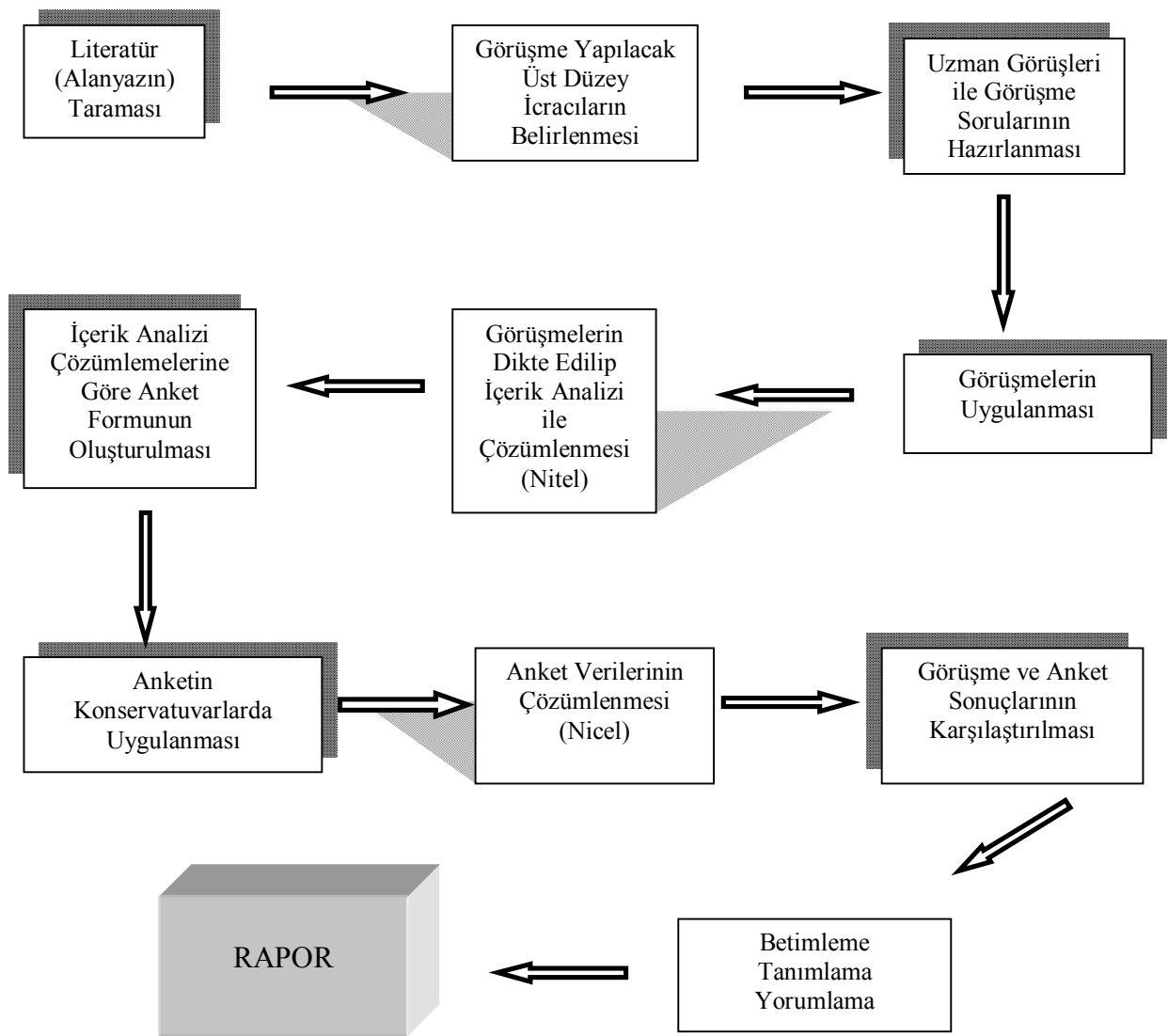
Araştırmada, yukarıda da belirtildiği gibi ilk aşamayı oluşturan veriler nitel araştırma yöntemlerinden görüşme ve kaynak taraması yoluyla elde edilmiştir. “Stewart ve Cash görüşmeyi, “önceden belirlenmiş ve ciddi bir amaç için yapılan, soru sorma ve yanıtlama tarzına dayalı karşılıklı ve etkileşimli bir iletişim süreci” olarak tanımlamıştır (Stewart ve Cash, 1985’den akt.: Yıldırım ve Şimşek, 2005, 119). Çalışmada görüşme yönteminin bir türü olan standartlaştırılmış açık uçlu görüşme yaklaşımı kullanılmıştır. “Bu yaklaşım, “dikkatlice yazılmış ve belirli bir sıraya konmuş bir dizi sorudan oluşur ve her görüşülen bireye bu sorular aynı tarzda ve sırada sorulur” (Patton, 1987, 112’den

akt: Yıldırım ve Şimşek, 2005, 123). Standartlaştırılmış görüşmenin bir diğer karşılığı da yapılanmış görüşmedir. “Yapılanmış görüşme, daha çok, önceden yapılan ve ne tür soruların ne şekilde sorulup, hangi verilerin toplanacağını en ayrıntılı biçimde saptayan ‘görüşme planı’ nın aynen uygulandığı bir görüşmedir” (Karasar, 2005, 167).

Bulgular bölümünde geleneksel Türk çalgı müziğinde yetişen üst düzey icracıların nasıl bu aşamaya geldikleri ve bu aşamaya gelmek için uyguladıkları çalışma yöntem ve anlayışlarını ifade etmek için betimleyici anlatım kullanılmıştır. Aynı şekilde devlet konservatuvarları çalgı eğitiminde kullanılan yöntem ve yaklaşımların ifadesinde de betimleyici anlatımdan yararlanılmıştır. Üst düzey icracıların gelişim süreçleri ile devlet konservatuvarlarındaki çalgı öğretimi arasındaki farklılık ve benzerlikler karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

Araştırma kaynak taraması ile desteklenmiş ve ulaşılmak istenen amaçlar doğrultusunda kaynakları bulma, okuma, not alma, tezin metin kısmında alıntılama ve değerlendirme işlemleri yapılmıştır.

Araştırma Kayseri Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde iki (2) yıllık bir süre içerisinde tamamlanmıştır. Çalışma süresince uygulanan aşamalar aşağıdaki şekilde ve sonrasında maddeler halinde özet olarak ifade edilmektedir.



Şekil 2. Araştırma sürecinde uygulanan aşamalar.

- Konu ile ilgili yurt içi ve yurt dışı literatürün taranması,
- Araştırmanın evren ve örneklemelerinin belirlenmesi,
- Araştırmanın birinci bölümüne ait verilerin toplanabilmesi için görüşme yapılacak üst düzey icracıların seçilmesi. Hepsisi ile iletişim kurulup görüşme randevu tarihlerinin belirlenmesi,
- Uzman görüşleri yardımı ile görüşme sorularının (görüşme formunun) hazırlanması,

- Üst düzey icracılardan alınan randevu tarihlerine göre İstanbul ve İzmir şehirlerinde görüşmelerin gerçekleştirilmesi. Görüşmelerin ses kayıt cihazı ile kayıt edilmesi,
- Bütün görüşmelerin dikte edilip yazıya geçirilmesi ve içerik analizi yöntemi ile çözümlenmesi. Çözümlenen verilerin üst başlık, tema ve kodlara ayrılarak sınıflandırılması,
- İçerik analizi çözümlenmelerinden elde edilen temalara uygun olarak, uzman görüşlerinin de yardımıyla anket formunun oluşturulması,
- Anketlerin, 2. örnekleme oluşturan konservatuvarlardaki öğretim üyelerine/elemanlarına elden, kargoyla veya e-posta ile ulaştırılarak uygulanması,
- Anket verilerinin SPSS 15 (The Statistical Packet for the Social Sciences) Paket Programına girilip veri tabanının oluşturulması ve verilerin bu program ile çözümlenmesi.
- Anket sonuçlarının nicelden nitelene çevrilmesi ve görüşme sonuçları ile karşılaştırılması,
- Elde edilen veriler değerlendirildikten sonra ortaya çıkan bütün sonuçların betimlenmesi, tanımlanması, yorumlanması ve raporun yazılması.

2. 2. Araştırmanın Evren ve Örnekleme

Hazırlanan bu doktora tez çalışması iki ana bölümden oluşmaktadır. Dolayısıyla her iki aşamaya ait iki farklı evren ve örneklem bulunmaktadır. Birinci evreni, geleneksel Türk çalgı müziği üst düzey icracıları oluşturmaktadır. “Nitel araştırmalarda, çok sayıda bireyin araştırma kapsamına dâhil edilmesi güçtür; çünkü toplanan verilerin ayrıntılı ve derinlemesine olması gerekmektedir” (Yıldırım ve Şimşek , 2005, 45). Bu düşünce doğrultusunda birinci örneklem 10 kişi ile sınırlı tutulmuştur. Örneklemin tanımı Karasar tarafından şöyle yapılmaktadır: “Örneklem (sample) belli bir evrenden, belli kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliği kabul edilen küçük kümedir” (Karasar, 2012, 110).

Birinci örneklem tercihinde araştırma sonuçlarını en iyi yansıtabilecek kişiler amaçlı örnekleme yönteminin maksimum çeşitlilik örnekleme sınıfı ile belirlenmiştir. “Buradaki amaç, görece olarak küçük bir örneklem oluşturmak ve bu örnekleme çalışılan probleme taraf olabilecek bireylerin çeşitliliğini maksimum derecede yansıtmaktır” (Yıldırım ve Şimşek, 2005, 108). Bu doğrultuda ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgılarını çalan ve her birinden iki kişi olmak üzere toplam 10 üst düzey icracı çalışmanın birinci örneklemini teşkil etmektedir. Çalgılara göre görüşme yapılan icracılar; Ud; Yurdal Tokcan, Necati Çelik. Kanun; Göksel Baktagir, Taner Sayacıoğlu. Tanbur; Murat Aydemir, Özer Özel. Ney; Ercan Irmak, Yavuz Akalın. Klasik kemençe; Derya Türkan ve Selim Güler’dir.

Nicel araştırma geleneği içinde gelişen, ancak nitel araştırmacılar tarafından da sınırlı biçimde kullanılan olasılık temelli örnekleme yöntemlerinin tersine amaçlı örnekleme yöntemleri, tam anlamıyla nitel araştırma geleneği içinde ortaya çıkmıştır. Patton’a (1987) göre, olasılık temelli örnekleme temsiliyeti sağlama yoluyla evrene geçerli genellemeler yapma konusunda önemli yararlar sağlarken, amaçlı örnekleme zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine çalışmasına olanak vermektedir. Bu anlamda, amaçlı örnekleme yöntemleri pek çok durumda, olgu ve olayların keşfedilmesinde ve açıklanmasında yararlı olur (Yıldırım ve Şimşek, 2005, 107).

Çalışmanın ikinci evreni ise Türkiye’deki devlet ve vakıf üniversitelerine bağlı bütün devlet konservatuvarları/konservatuvarlardır. Araştırmaya dahil edilen beş çalgının tamamının ya da en az dördünün eğitiminin verildiği 11 kurum bulunmaktadır ve hepsi çalışmanın kapsamına dahil edilmiştir. Ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgılarının eğitimini ve öğretimini gerçekleştiren bu 10 devlet konservatuvarı ve 1 konservatuvar araştırmanın ikinci örneklemini oluşturmaktadır. Bu çalgıların eğitimini veren devlet konservatuvarları: İTÜ, Ege, Gaziantep ve Gazi Üniversitelerinin Türk Müziği Devlet Konservatuvarları ile Afyon Kocatepe, Dicle, Fırat, Sakarya, Selçuk, Akdeniz Üniversitelerinin Devlet Konservatuvarları ve Haliç Üniversitesinin Konservatuvarıdır.

Çalışmanın kapsadığı zaman diliminde Türkiye’de toplam 38 devlet konservatuvarı/konservatuvar bulunmakta (bkz. Tablo 1) ve Türk müziği çalgılarının eğitimini veren 2. örneklem grubundaki 11 devlet konservatuvarı/konservatuvar, oranın % 29’unu oluşturmaktadır.

2.3. Veri Toplama Araçları

Yukarıda da belirtildiği gibi çalışmada kullanılan yöntemler görüşme ve anket yöntemleridir. Çalışma, üst düzey icracılarla yapılan görüşmeler ile başlamıştır. Yapılan bu görüşmelerin temel amacı; onların performans gelişim süreçlerini ayrıntılı bir şekilde incelemek ve elde edilen bilgilerden hareketle Türk çalgı müziği öğretiminde kullanılması önerilen aktarım yöntemleri ve yaklaşımlarını ortaya koymaktır. Daha sonra adı geçen eğitim kurumlarında görev yapan öğretim üyelerine/elemanlarına konuyla ilgili bir anket uygulanmıştır. Uygulanan görüşme yöntemi ile üst düzey icracıların performans gelişim süreçleri incelenmiş ve anketler yardımıyla da devlet konservatuvarlarında var olan çalgı eğitim ve öğretimine ilişkin durumlar betimlenmiştir. Veriler; görüşme, anket, literatür incelemesi, doküman taraması ve arşiv araştırması, ilgili kitap, tez, bilimsel yazılar ve internet taraması sonucu elde edilmiştir. Bu kaynaklardan yapılan alıntılarda metnin orijinal yazım ve noktalaması aynen korunmuştur. Alıntıda yapılan yazım ve noktalama yanlışları, bilimsel çalışmanın doğası gereği, düzeltilmeden aktarılmıştır. Bu durum, alıntı metinde yazım ve noktalama yanlışlarının bulunduğu yerlerde ayrıca dipnotta belirtilmemiştir.

2.3.1. Görüşme Yöntemi

2.3.1.1. Birinci Örneklem Grubu ve Çalışma Ortamı

Birinci çalışma grubu; araştırma kapsamında belirlenen sorulara cevap almak için görüşmelerin yapıldığı, ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgılarında alanlarında üst düzey toplam 10 icracıdan oluşmaktadır. Belirlenen icracılar aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 3. Görüşme yapılan üst düzey icracılar.

No	Çalgı Adı	İcracı Adı
1	Ud	Yurdal Tokcan
		Necati Çelik
2	Kanun	Göksel Baktagir
		Taner Sayacıoğlu
3	Tanbur	Murat Aydemir
		Özer Özel
4	Ney	Ercan Irmak
		Yavuz Akalın
5	Klasik Kemençe	Derya Türkan
		Selim Güler

Birinci örnekleme oluşturan üst düzey icracıların çalgı dağılımları aşağıdaki tabloda belirtilmiştir.

Tablo 4. Üst düzey icracıların çalgı dağılımları.

ÇALGI	F	%
Ud	2	20
Kanun	2	20
Tanbur	2	20
Ney	2	20
Klasik kemençe	2	20
TOPLAM	10	100

Görüşme yöntemi, üst düzey icracıların iş yerlerinde, çalışma ofislerinde ve çeşitli sosyal mekanlarda uygulanmıştır.

2.3.1.2. Görüşme Sorularının Hazırlanması

Araştırma kapsamında üst düzey icracılara uygulanan görüşme formu (soruları); günümüz üst düzey icracılarının Osmanlı dönemi müzik eğitim geleneklerini kullanıp kullanmadıklarını, nasıl bir program ve çalışma ile bu düzeye geldiklerini, Türk çalgı müziği öğretiminde kullanılması gereken aktarım yöntemleriyle ilgili ne düşündüklerini ortaya çıkarmak amacıyla hazırlanmıştır.

Sorular, araştırmada belirlenen problem ve alt problemlerin çözümüne en doğru şekilde katkı sağlayabilecek tarzda hazırlanmaya çalışılmıştır. Bu süreç içerisinde belirli aralıklarla uzman görüş ve tavsiyelerine başvurulmuş ve soruların son şekline karar verilmiştir. Soruların hazırlanmasında üst düzey icracıların içerisinde görüşülen ilk isim olan Yurdal Tokcan'ın da değerli görüşlerinden yararlanılmıştır.

Üst düzey icracılarla yapılan görüşme formunun örneği EK-1'de verilmiştir.

Ortak görüşme formunun hazırlanması için aşağıdaki adımlar izlenmiştir;

1. İlgili alanyazının taranması ve konunun uzmanı kişilerin (müzik, eğitim bilimleri ve ölçme-değerlendirme alanlarında) önerileri doğrultusunda toplam 19 sorunun oluşturulması,
2. Görüşme formu yönergesinin hazırlanması,

3. Açıklama bölümüyle birlikte görüşme formuna son halinin verilmesi.

2.3.1.3. Görüşme Yönteminde Geçerlilik ve Güvenirlik Çalışması

Yıldırım ve Şimşek geçerlik ve güvenirlik ile ilgili LeCompte ve Goetz'den şu açıklamaları aktarmaktadırlar:

Genel anlamda “geçerlik” araştırma sonuçlarının doğruluğunu konu edinir. Dış geçerlik, elde edilen sonuçların benzer gruplara ya da ortamlara aktarılabilirliğine, iç geçerlik ise araştırma sonuçlarına ulaşırken izlenen sürecin çalışılan gerçekliği ortaya çıkarmadaki yeterliğine ilişkindir. “Güvenirlik” ise kısaca araştırma sonuçlarının tekrar edilebilirliği ile ilgilidir. Dış güvenirlik, araştırma sonuçlarının benzer ortamlarda aynı şekilde elde edilip edilmeyeceğine, iç güvenirlik ise başka araştırmacıların aynı veriyi kullanarak aynı sonuçlara ulaşip ulaşamayacağına ilişkindir (LeCompte ve Goetz, 1982'den akt: Yıldırım ve Şimşek, 2005, 255).

Tezin ‘Yöntem’ bölümünde araştırmanın modeli, çalışma grupları, veri toplama araçları (görüşme, anket), verilerin çözümlenmesi, yorumlanması ve araştırma sonuçlarına nasıl ulaşıldığına ayrıntılı bir şekilde değinilmektedir. “Toplanan verilerin ayrıntılı olarak rapor edilmesi ve araştırmacının sonuçlara nasıl ulaştığını açıklamaları nitel bir araştırmada geçerliğin önemli ölçütleri arasında yer almaktadır” (Yıldırım ve Şimşek, 2005, 257).

Görüşme için hazırlanan soruları test etmek için sorular uzman kişiler tarafından ve aynı zamanda görüşme de yapılan icracılardan biri olan Yurdal Tokcan tarafından sınanmıştır. “Araştırma konusu hakkında genel bilgiye sahip ve nitel araştırma yöntemleri konusunda uzmanlaşmış kişilerden, yapılan araştırmayı çeşitli boyutlarıyla incelemesinin istenmesi inandırıcılık konusunda alınabilecek önlemlerden bir diğeridir” (Yıldırım ve Şimşek, 2005, 268).

2.3.1.4. Görüşmelerin Uygulanması (Verilerin Toplanması)

Görüşmelerden önce, üst düzey icracılardan onlar için en uygun gün ve saatlerde tek tek randevu alınmıştır. İracıların değerli vakitlerini en iyi şekilde kullanabilmek adına tez konusunun amacı ve önemi kısaca açıklanmış, soru sayıları ve görüşmenin yaklaşık süresi hakkında bilgi verilmiştir.

Görüşmeler 02.05.2012–12.09.2012 tarihleri arasında İstanbul ve İzmir şehirlerinde yapılmıştır. Yapılan görüşmelerin tümü yüz yüze gerçekleştirilmiştir.

Araştırmacı, her görüşmeden önce görüşme formlarının açıklama kısmında yer alan yönerge metnini görüşme yapılan icracıya okumuştur. Görüşme yapılırken verilerin güvenliğini arttırmak amacıyla icracılardan da izin alınarak ses kayıt cihazı kullanılmıştır. Ortalama olarak yaklaşık 70'er dakika süren görüşmeler ses kayıt cihazından dinlenerek deşifre edilmiş ve aynen deşifre edildiği gibi yazılı metin haline dönüştürülmüştür. Görüşme yoluyla elde edilen verilerin analizi ve yorumlanması bu aşamalardan sonra yapılmıştır.

Görüşmelerin uygulanması esnasında bazı cevapların arasında ek olarak alternatif sorulara (sonda) yer verilmiş ve böylece tam anlamıyla derin görüşmeler gerçekleştirilmiştir. “Sonda’lar görüşülen bireye hangi noktalarda ek bilgi verilmesi gerektiğini, verilen ayrıntının yeterli olup olmadığı ve tam olarak anlaşılmayan açıklamalara ek açıklamalar getirmesi gerektiği konusunda bir geri bildirim özelliği taşımaktadır” (Yıldırım ve Şimşek, 2005, 133).

2.3.1.5. Katılımcıların Çalışmaya Gösterdikleri İlgi

Görüşme yapılan tüm üst düzey icracılar yoğun iş ve çalışma tempoları içerisinde görüşme talebini memnuniyetle kabul etmişler ve çok değerli vakitlerinden ayırarak konuyla ilgili tüm sorulara derinlemesine cevap ve bilgi vermişlerdir. Üst düzey icracıların araştırmanın amaç ve önemine büyük ilgi göstermeleri, her yönden konuya ilişkin destek ve yardımları, araştırma dışında da paylaştıkları mesleki deneyimleri ve motive edici yönlendirmeleri araştırmacıyı daha da çok şevklendirmiştir.

2.3.1.6. Görüşme Yoluyla Toplanan Verilerin Analizi

Ses kayıt cihazıyla kaydedilen 10 üst düzey icracının konu ile ilgili görüşleri, deşifre edilip her biri bir metin haline getirildikten sonra içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiştir. Analizler için nitel çözümlenme yöntemi kullanılmış ve bu konu ile ilgili olarak geniş bir literatür incelemesi yapılmıştır. Bilgin (2006) ‘Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi Teknikler ve Örnek Çalışmalar’ adını verdiği ve içerik analizinin tarihçesini, gelişimini, uygulama alanlarını, uygulanışını ve tekniklerini örnekler vererek açıkladığı

kitabında, görüşme analizlerini de içerik analizinin uygulama alanlarından biri olarak vermektedir.

Weber (1990) içerik çözümlemesini: “Belirli bir metinden geçerli çıkarımlar yapmak için birtakım işlemler uygulanan bir araştırma yöntemidir” şeklinde tanımlamaktadır (Weber, 1990, 9). “İçerik analizi, toplanan sözel ve davranışsal veriyi sınıflandırma, özetleme ve tablolaştırma amacıyla kategorilere ayırma işlemidir” (Hancock, 1998’den akt: Demir, 2007: 39). İçerik analizinin bir tanımını da Bilgin aşağıdaki şekilde yapmaktadır:

İçerik analizi, çok çeşitli söylemlere uygulanan birtakım metodolojik araç ve tekniklerin bütünü olarak tanımlanabilir. İçerik analizi adı altında toplanan bu araç ve teknikler, her şeyden önce kontrollü bir yorum çabası olarak ve genelde tündengelim dayalı bir “okuma” aracı olarak nitelendirilebilirler. Söz konusu okuma, sınırları belirlenmiş söylem örneklerinin çözümlenmesi esasına dayanmaktadır (Bilgin, 2006, 1).

“İçerik analizi tekniklerinin güvenilirliği büyük ölçüde kodlama işlemine bağlıdır (Ghiglione, 1978): Bu ise, kodlayıcıların ve kodlama kategorilerinin güvenilirliği ile ilgilidir” (Bilgin, 2006: 16). Verileri kategorilere (üst başlıklara), tema ve kodlara ayırma işlemi, alanında uzman kişiler yardımıyla büyük bir özen ve titizlik ile gerçekleştirilmiştir.

Analiz sürecinde üst düzey icracıların verdikleri ortak cevaplar sınıflara ayrılmış ve bunlar; ‘Çalışma Yöntemleri ve Anlayışları’, ‘Çalışma Ortamları’, ‘Kullanılan Materyaller’, ‘Repertuar Kazanımları’, ‘Öğrenmede Etkili Olan Diğer Unsurlar’ ve ‘Yönlendirme Odaklı Sohbetler ve Ders Dışı Faaliyetler’ üst başlıkları halinde sıralanmıştır.

Görüşme verilerinden oluşturulan üst başlık, tema ve kodların hangi icracıya ait olduğunu belirlemek için her icracıya farklı renklerle boyanarak bir kodlama sistemi oluşturulmuştur. Bu kodlama sisteminde, üst düzey icracıların görüşme metinlerinde aşağıdaki renkler belirlenerek çalışılmıştır.

Tablo 5. İcracılar için içerik analizi ve kodlamada kullanılan renkler.

Üst Düzey İcracı	Kodlamada Kullanılan Renk
Yurdal TOKCAN	Açık Gri
Necati ÇELİK	Koyu Gri
Göksel BAKTAGİR	Açık Yeşil
Taner SAYACIOĞLU	Pembe
Murat AYDEMİR	Yeşil
Özer ÖZEL	Kırmızı
Ercan IRMAK	Koyu Sarı
Yavuz AKALIN	Deniz mavisi
Derya Türkan	Sarı
Selim GÜLER	Turkuaz

Yapılan kodlama, elde edilen verilerin incelenmesi ile belirlenen kavramlara göre oluşturulmuştur. Elde edilen veriler alıntılar ile desteklenmiş ve oluşturulan temalar çeşitli öğretim yöntem ve anlayışları ile ilişkilendirilmiştir.

Üst düzey icracıların oluşturulan tema ve kodlarla ilgili söylemleri bulgular ve yorum bölümünde alıntı olarak kullanılmıştır.

“Strauss ve Corbin (1990) üç tür kodlama biçiminden söz etmektedirler: daha önce belirlenmiş kavramlara göre yapılan kodlama, verilerden çıkarılan kavramlara göre yapılan kodlama, genel bir çerçeve içinde yapılan kodlama” (Yıldırım ve Şimşek, 2005, 229). Bu çalışmada verilerden çıkarılan kavramlara göre yapılan kodlama türü kullanılmıştır.

Bu tür araştırmalarda araştırmacı, verileri satır satır okur ve araştırmanın amacı çerçevesinde önemli olan boyutları saptamaya çalışır. Ortaya çıkan anlama göre araştırmacı, belirli kodlar üretir ya da doğrudan verilerden yola çıkarak kodlar oluşturur. Bu şekilde kod listesi oluşur ve tüm verilerin işlenmesi için bu liste kavramsal bir yapı oluşturur (Yıldırım ve Şimşek, 2005, 232).

Yapılan bu çalışmada aynı zamanda içerik analizinin kategorisel analiz tekniği de uygulanmıştır.

Kategorisel analiz, genel olarak, belirli bir mesajın önce birimlere bölünmesini ve ardından bu birimlerin, belirli kriterlere göre kategoriler halinde gruplandırılmasını ifade eder. Kategorilendirme, mesajların kodlanmasını, yani anlamlarının işlenmesini gerektirir. Kategorilerin belirlenmesinde uyulacak bazı teknik esaslar vardır: Kategorilerin homojen, ayırt edici, objektif olması, bütünsellik taşıması, amaca uygun ve anlamlı olması gerekir (Bilgin, 2006, 19).

Görüşmelerden elde edilen verileri, üst başlıklara, tema ve kodlara ayırma işlemi basit bir sıralamadan farklıdır.

Robert ve Bouillaget (1995), içerik analizinin tasnif ya da kategorilendirme etkinliğini, basit düzenlemeden (klasman) ayırt etmektedir. Bu tasnif etkinliği, bir bakıma tanıtlama, ortaya koyma, gösterme, yani anlamı aydınlatma amacına hizmet edebilecek nitelikte bir kategorilendirmenin ifadesidir; anlama ilişkin bir kanıt inşasıdır (Bilgin, 2006, 2).

2.3.1.7. Görüşme Verilerini Çözümleme Sürecindeki Aşamalar

Araştırmada görüşme yoluyla toplanan verilerin çözümleme sürecinde takip edilen aşamalar aşağıda kısaca özetlenmiştir:

- Üst düzey icracılardan elde edilen tüm veriler yazılı metin haline getirilmiştir,
- Her üst düzey icracı için farklı renklerde kodlama sistemi oluşturulmuştur,
- İracıların sorulara verdikleri ortak cevaplar ayrı raporlar halinde hazırlanmıştır,
- Verilen cevaplardan hareketle öncelikle üst başlıklar tespit edilmiştir,
- Oluşturulan üst başlıklar kendi içerilerinde tutarlı tema ve kodlara ayrılmıştır,
- Oluşturulan üst başlık, tema ve kodlar titizlikle kontrol edilip son şekli verildikten sonra, üst düzey icracıların söylemlerinden alıntılar yapılarak analiz raporları oluşturulmuştur.

2.3.2. Anket Yöntemi

2.3.2.1. İkinci Örneklem Grubu ve Çalışma Ortamı

İkinci çalışma grubu; yine araştırma kapsamında belirlenen soru ve ifadelere cevap almak için anket yönteminin uygulandığı, farklı üniversitelerden olmak üzere 4 Türk müziği devlet konservatuvarında, 6 devlet konservatuvarında ve 1 konservatuvarda (Haliç Üniv. Konservatuvarı) ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgılarının öğretimini yapan toplam 80 öğretim üyesinden/elemanından oluşmaktadır. 80 kişi içerisinde 67 kişi ankete cevap vermiş ve böylelikle % 83, 75 anket cevaplama oranına ulaşılmıştır. “Sağlıklı yorum yapabilmek için anket dönüş oranının % 70-80’in üzerinde olması beklenmektedir” (Büyüköztürk, 2005). Bu yüksek oran araştırmanın geçerlik ve güvenilirliğini arttırmaktadır. İkinci örnekleme oluşturan okullar ve bu okullardan gelen anket oranları Tablo 6’da belirtilmektedir.

Tablo 6. Üniversitelere göre ankete cevap verenlerin sayısal dağılımı.

Devlet Konservatuvarı	Anket Gönderilen Kişi Sayısı	Cevap Gelen Anket Sayısı	Oran (%)
Afyon Kocatepe Üniv. DK	7	5	71,43
Akdeniz Üniv. Antalya DK	4	3	75,00
Dicle Üniv. DK	5	5	100
Ege Üniv. DTMK	14	11	78,57
Fırat Üniv. DK	5	5	100
Gazi Ü. TMDK	7	6	85,71
Gaziantep Üniv. TMDK	6	5	83,33
Haliç Üniv. K	7	6	85,71
İTÜ TMDK	14	11	78,57
Sakarya Üniv. DK	4	3	75,00
Selçuk Üniv. Dilek Sabancı DK	7	7	100
TOPLAM	80	67	83,75

e-posta harici elden götürülen anketler bu konservatuvarlarda görev yapan hocaların çalışma odalarında cevaplandırılmıştır.

2.3.2.2. İkinci Örnekleme Oluşturan Öğretim Üyelerinin/Elemanlarının Çalgı Dağılımları.

Tablo 7. Öğretim üyelerinin/elemanlarının çalgı dağılımları.

ÇALGI	f	%
Ud	17	25,37
Kanun	15	22,39
Tanbur	10	14,92
Ney	11	16,42
Klasik kemençe	14	20,90
TOPLAM	67	100,00

Tablo 7’de görüldüğü üzere % 25, 37’lik oranla en fazla ankete cevap veren ud alanındaki öğretim üyeleri/elemanları olmuştur. Dikkat edilecek olursa bütün çalgılardan gelen anket cevaplama oranları birbirine göre oldukça dengeli ve yakındır. Bu durum elde edilen verilerin güvenilirliğini arttırarak, doğru sonuçlara ulaşma ve bu sonuçları yorumlama aşamasında araştırmacıya büyük bir avantaj sağlamıştır.

2.3.2.3. Anket Tekniğinde Geçerlilik ve Güvenirlik Çalışması

Prof. Dr. Mahir Nakip tarafından geçerlilik ve güvenirliliğin tanımları şu şekilde yapılmaktadır:

“Geçerlilik, ölçmenin doğruluk derecesi olup, ölçülen özelliklerin gözlenen ölçek puanlarındaki gerçek farklarını yansıtır; ölçmede, mevcut duruma nispeten kusursuzluğun değerlendirilmesidir” (Nakip, 2003, 124).

Güvenirlik “ölçmelerin tekrarlanması hâlinde ortaya çıkan tutarlı sonuçlardır” (Nakip, 2003, 123).

Araştırmanın geçerlilik ve güvenirliliğini arttırmak için başta Prof. Dr. Mahir Nakip olmak üzere alanında uzman kişilerden, soruların, ifadelerin ve genel olarak anket formunun oluşturulmasında yardım alınmıştır. Anket soruları hazırlanırken taraflı olmamaya gayret gösterilmiş ve yönlendirme yapmaktan kaçınılmıştır.

Hazırlanan anketler, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarında görev yapan 7 öğretim elemanı ve Eğitim Fakültesi Müzik Bölümünde görevli 4 öğretim üyesine (çalgı alanında) ön test şeklinde uygulanmış bunun sonucu gerekli çalışma ve düzeltmeler yapılarak son şeklini almıştır.

2.3.2.4. Anketlerin Hazırlanması, Geliştirilmesi ve Uygulanması

Anketin tanımı farklı kaynaklarda şu şekilde yapılmaktadır:

“Anket, belli bir konuda belirlenmiş hipotezlere ya da sorulara bağlı olarak, bir evren ya da örnekleme oluşturan kaynak kişilere sorular yönelmek suretiyle sistemli veri toplama tekniği olarak tanımlanabilir” (Şahin, 2013, 126).

“Anket, sistematik bir veri toplama yöntemidir. Cevaplandırıcının daha önce belirlenmiş bir sıralamada ve yapıda oluşturulan sorulara karşılık vermesiyle veri elde edilir. Anket yöntemi ile çok farklı türde veri toplamak mümkündür” (Avcı, 2008, 153).

Çalışmada uygulanan anket formları Ocak 2012 de hazırlanmaya başlanmıştır. Anketin hazırlanmasında başta Prof. Dr. Mahir Nakip olmak üzere Çankırı ve Gaziosmanpaşa

Üniversitelerinde görevli alanında uzman üç (3) öğretim üyesinden de destek alınmıştır. Ayrıca anketteki soru ve ifadelerin en anlaşılır ve doğru bir şekilde olması için Gaziosmanpaşa Üniv. Türk Dili Bölümünde görevli bir (1) öğretim elemanından (Bölüm Başkanı) da yardım alınmıştır.

Üst düzey icracılarla yapılan görüşmelerden elde edilen verilerden yola çıkılarak hazırlanan anket formu iki ana bölümden oluşturulmuştur. Anket sorularının, görüşme verilerinin analizlerinden elde edilen temalara göre hazırlanması, temalar ile anket soruları/ifadeleri arasında bir paralellik sağlamıştır. Bu durumun hazırlanan anket sorularının niteliğini arttırdığı gözlenmiştir. Birinci bölümde kişisel bilgilere yönelik açık uçlu ve çoktan seçmeli sorular bulunmaktadır. Bu bölümde öğretim üyelerinin/elemanlarının görev yapmakta oldukları devlet konservatuvarları, sahip oldukları akademik unvanları, en son bitirdikleri eğitim programları, devlet konservatuvarlarındaki hizmet yılları ve çalgıları ile ne sıklıkta konserlere katıldıklarına ilişkin sorular yer almaktadır.

Anketin ikinci bölümünde ise durum tespitine yönelik ifade ve sorular bulunmaktadır. Anketlerde geleneksel Türk çalgı müziği üst düzey icracılarının performans gelişim süreçlerini değerlendirmek ve bu süreçte etkili olan durumların bugün devlet konservatuvarlarında verilen geleneksel Türk çalgı müziği eğitiminde ne düzeyde kullanıldığını ortaya koymak amacı ile kişisel bilgilerin dışındaki diğer bölümler; ‘Kullanılan Materyaller’, ‘Çalışma Yöntemleri ve Anlayışları’, ‘Repertuvar Kazanımları’ ve ‘Yönlendirme Odaklı Sohbetler ve Ders Dışı Faaliyetler’ ana başlıkları altında tematik olarak sıralanmıştır. Bu bölümlerde toplam 60 soru ve ifade bulunmaktadır. 60 maddenin 59’u ortak, 1’i ise farklı biçimdedir. Anketin genelinde toplam 66 soru/ifade yer almaktadır (bkz. EK-2).

Tablo 8. Anket sorularının bölümlere göre dağılımı.

Kişisel Bilgilere Yönelik Soru Sayısı	Durum tespitine Yönelik Soru/İfade Sayısı	Toplam Soru/İfade Sayısı
6	60	66

Ankette bulunan ifade değerleri için;

- 1) Her zaman
- 2) oğu zaman
- 3) Ara sıra
- 4) Nadiren
- 5) Hiçbir zaman

olmak üzere beşli likert ölçeği kullanılmıştır. Bu ifade değerlerinin anlamları şoyledir; **Her zaman:** Öğretim üyelerinin/elemanlarının anket maddesinde belirtilen durumu her zaman uyguladıklarını, **oğu zaman:** Öğretim üyelerinin/elemanlarının anket maddesinde belirtilen durumu çoğu zaman uyguladıklarını, **Ara sıra:** Öğretim üyelerinin/elemanlarının anket maddesinde belirtilen durumu ara sıra uyguladıklarını, **Nadiren:** Öğretim üyelerinin/elemanlarının anket maddesinde belirtilen durumu nadiren uyguladıklarını, **Hiçbir zaman:** Öğretim üyelerinin/elemanlarının anket maddesinde belirtilen durumu hiçbir zaman uygulamadıklarını belirtmektedir.

Hazırlanan, geliştirilen, geçerliliği ve güvenirliliği sağlanan anketlerin uygulamasının yapılabilmesi için gerekli izinler 2. örneklem grubunda yer alan üniversite rektörlüklerinden ve devlet konservatuvarları müdürlüklerinden alınmıştır. Bütün resmî izin yazıları Ekler bölümünde yer almaktadır.

Anket formları, 2. örneklem grubundaki toplam 80 öğretim üyesine/elemanına 2012–2013 eğitim–öğretim yılının bahar döneminde 27.02.2013–29.08.2013 tarihleri arasında 6 aylık bir süreç içerisinde elden, e–posta ve kargo yolu ile gönderilerek uygulanmış ve aynı şekilde geri dönüşleri gerçekleşmiştir. 80 öğretim üyesi/elemanı içerisinde 67’si anketi cevaplamıştır. Anketin cevaplanma sayısını arttırmak için hemen hemen bütün öğretim üyelerine/elemanlarına telefon ve e-mail yoluyla ulaşılmış ve kendilerine araştırma konusuyla ilgili bilgilendirme yapılmıştır.

2.3.2.5. Katılımcılar ve çalışmaya Gösterdikleri İlgi

Görüşme yapılan üst düzey icracılarda olduğu gibi, devlet konservatuvarlarında görev yapan öğretim üyeleri/elemanları da çalışmaya büyük ilgi göstermiş ve her biri yine çok değerli vakitlerinden ayırarak anket sorularına/ifadelerine cevap vermişlerdir. Belirlenen

üst düzey icracılarla görüşme yüzdesi % 100, anketin cevaplanma yüzdesi ise % 83, 75 olarak tespit edilmiştir. Bu oranlar her iki grubun da çalışmaya ne kadar ilgi gösterdiklerinin bir neticesi olarak görülebilir.

2.3.2.6. Anket Yoluyla Toplanan Verilerin Analizi

Anket yoluyla toplanan veriler, araştırmacı tarafından elektronik ortama aktarılarak bilgisayarda analiz edilebilecek duruma getirilmiştir. Elde edilen verilerin çözümlenmesinde SPSS 15 (The Statistical Packet for the Social Sciences) Paket Programından yararlanılmıştır. Veriler, araştırmacı tarafından adı geçen programa girilmiş ve araştırmanın veri tabanı oluşturulmuştur.

Örnek hacminin küçük olması nedeniyle her ne kadar, betimleyici istatistiklere bakarak yorum yapmak doğru olmasa da oranlar yolunu seçerek dikkatli bir yorum yapma yolu tercih edilmiş ve anket verilerinin çok büyük bir bölümünün çözümlenmesinde frekans ve yüzde oranları kullanılmıştır.

Soru ve ifadelerin aralarındaki ilişkiyi derecelendirmek üzere karşılaştırılmaları için toplam dört (4) ifadede parametrik olmayan bir analiz olan ki-kare (χ^2) testinden yararlanılmıştır. Ki-kare testi iki ya da daha fazla grubun sınıflayıcı veya sıralayıcı ölçme düzeyinde ölçülmüş değişken bakımından farklılığını araştıran bir testtir.

Veri toplama tekniği olarak anketin kullanıldığı çalışmaların pek çoğunda ankette yer alan soruların (maddelerin) her birinin ayrı bir durumu betimlemeye çalıştığı ve genellikle de sorulara verilecek cevapların sınıflama ölçeğinde oldukları görülmektedir. Bu durumda, çeşitli sorulara verilen cevaplar arasında ya da herhangi bir soruya ait cevaplarla (davranış, görüş vb.) soruyu cevaplayanların kişisel özellikleri (demografik özellikleri) arasında bir ilişki olup olmadığı test edilmek istendiğinde ki-kare testi kullanılabilir (Büyüköztürk, 2008, 149).

Yukarıdaki açıklamadan da hareketle ki-kare testi ile Türk müziği devlet konservatuvarları ve devlet konservatuvarlarında görev yapan akademisyenlerin çalıştıkları kurumlar ve unvanları ile sorulara ve ifadelere verilen cevaplar arasında bir ilişki olup olmadığı öğrenilmeye çalışılmıştır. Uygulanan ki-kare testlerinde anlamlılık düzeyi (p: 0.05) olarak alınmıştır.

H_0 hipotezinin kabul veya red edilmesinin belirlenmesi için belirli bir anlamlılık düzeyinde ve "V" serbestlik derecesini, "r" satır sayısı ve "c" sütun sayısı ile gösterildiğinde $V=(r-1)(c-1)$ serbestlik derecesine göre; hesaplanan χ^2 değeri; " χ^2

değerleri tablosu”ndan bulunan “kritik değer x_k^2 ” ile karşılaştırılır. Eğer hesaplanan x^2 istatistiğinin değeri tablodan bulunan x_k^2 değerinden büyük çıkarsa H_0 kabul edilmeyecek, küçük çıkarsa H_0 kabul edilecektir (Yüzer ve diğerleri, 2008, 241).

Bu testin kullanılabilmesi için, beklenen değeri beşten küçük olan kategori sayısının, toplam kategori sayısının % 20’sini aşmaması ve tüm kategorilerde bu değer birden büyük olması gerekir. Bu koşulun sağlanamadığı durumlarda, mantıklı ise kategoriler arası birleştirme yoluna gidilebilir (Büyüköztürk, 2008, 145).

Çalışmada yukarıda açıklanan iki çözüm yolu da denenmiş olmasına rağmen, oluşturulan tablolardaki hesaplama sonuçları gerekli olan şartları sağlayamamıştır. Yani birçok ifadenin karşılaştırılmasında ki-kare testi kullanılamamıştır. Bu nedenle, yorumlar çapraz tablo, frekans ve yüzde tabloları üzerinden yapılmıştır.

Analizlerin sonunda, anket formlarıyla toplanan veriler oluşturulan veri kodlama formlarında düzenlenmiştir. Anket sorularının işlenmesinde şekil ve tablolar oluşturulmuş, frekans (görüşülen kişi sayısı ve tekrar sıklığı) ve yüzde (%) değerleri yardımıyla istatistiksel analizler yapılmıştır. Tablo ve şekillerin altına bulgular, yorum ve sonuçlar ile ilgili açıklama metinleri yazılmıştır.

2.3.2.7. Anketin Zayıf Yönleri ve Sınırlılıkları

Anket tekniğinin pek çok faydasının yanında zayıf yönleri ve sınırlılıkları da vardır. Şahin (2013) genel olarak anketin sınırlılıklarını aşağıdaki maddeler halinde belirtmektedir:

1. Anketlerin en zayıf yönü ankete cevap verenlerin oranının çok düşük olmasıdır. Bunun olumsuz etkilerinden biri, örneklemdaki obje sayısını azaltmasıdır. Bu da, elde edilen verilerin, yani ankete gelen cevapların araştırmada planlanmış ve tanımlanmış olan evreni temsil etme gücünün zayıflamış olması demektir.
2. Anket gönderilen kişiler soruları aynı derecede anlayamadıkları veya sorulara rastgele cevap verdiklerinden dolayı ölçüm hatalarına yol açmaktadırlar.
3. Anketlerde elde edilen bilgiler, deneysel veriler gibi ölçü ve tartı sonuçları değil, beyan ve yanıt durumundadırlar. Bu yönden çeşitli nedenlerden kaynaklanan (hatırlamamak, bilmemek, yanlış hatırlamak, kasıtlı olarak yanlış cevap vermek gibi) hatalar içerebilmektedir.
4. Eğitilmiş ve deneyimli personele sahip olmak her zaman mümkün değildir.
5. Aylarca süren anketlerde, bu süre içerisinde değişen birçok özellik sonuçları etkileyebilir.
6. Anketler, kanunsuz eylemler ve dini inanışlarla ilgili araştırmalar için uygun bir yöntem değildir.

7. Anket esneklikten uzaktır. Çünkü araştırmacı kaynak kişilerle yüz yüze derinlemesine görüşmede bulunmaz. Sonuçta ankette soruların biçim ve içerik bakımından çeşitli koşullara uyma esnekliği yoktur (Şahin, 2013, 127-128).

2.4. Bütün Bulguların Sunulması ve Yorumlanması

Görüşme ve anket yöntemleri ile toplanan veriler yukarıda da belirtildiği üzere nitel ve nicel olarak çözümlenmiştir. Araştırmada sırası ile önce görüşme verilerinden elde edilen bulgulara daha sonra da anket verilerinden elde edilen bulgulara yer verilmiş ve bunlarla ilgili yorum ve sonuçlar metinler ve tablolar halinde sunulmuştur.

3. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, üst düzey icracılar ile yapılan görüşmelerle elde edilen veriler içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiş, analiz sonucu oluşturulan üst başlıklar, tema ve kodlar metin halinde yazılmıştır. Aynı zamanda devlet konservatuvarlarında görev yapan öğretim üyelerine/elemanlarına uygulanan anketlerden elde edilen veriler istatistiksel teknikler (SPSS) yardımıyla çözümlenmiş ve bu sonuçlar ilk elde edilen sonuçlar ile karşılaştırılmıştır. Son olarak da bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

Araştırmanın bu bölümünde, çalışmanın alt problemleri dikkate alınarak önce üst düzey icracılarla yapılan görüşmeler yoluyla elde edilen bulgu ve yorumlara daha sonra da üniversitelerin devlet konservatuvarlarında Türk müziği çalgılarının (ud, kanun, tanbur, ney, klasik kemençe) eğitimini veren öğretim üyelerine/elemanlarına uygulanan anketlerden elde edilen bulgu ve yorumlara yer verilmektedir.

3.1. Üst Düzey İcralardan Görüşme Yoluyla Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar

Üst düzey icracılarla yapılan görüşmelerin içerik analizi ile çözümlenmesi sonucunda aşağıda sıralanan üst başlıklar, tema ve kodlar oluşturulmuştur.

3.1.1. Çalışma Yöntemleri ve Anlayışları

Çalışmada, görüşme verilerinin içerik analizlerine göre oluşturulan ilk üst başlık, üst düzey icracıların öğrenim süreçlerinde ve şu an kullandıkları çalışma yöntemleri ve anlayışlarıdır. Bu üst başlıkta öne çıkan ilk konu; meşk geleneği ve yöntemi olmuştur. Meşk yöntemi üst düzey icracıların hepsi tarafından kullanılmış bir yöntem olarak tespit edilmiştir. İcraların kullandıkları diğer yöntem, anlayış ve uygulamaların da meşk geleneğine ait olduğunu söylemek mümkündür. Çalışma yöntemleri açıklanırken, bir

yöntem olmasa da belirtilen temayla alakalı olan durumlar alt başlıklar halinde sunulmaktadır. Öğretici ile Kurulan Sıcak İlişki' alt başlığı bir yöntem olmamakla beraber meşk yönteminin önemli bir unsurunu açıklar nitelikte olduğu için bu üst başlık altında ele alınıp açıklanmaktadır.

3.1.1.1. Meşk Geleneği/Yöntemi

Geleneksel Türk müziği eğitim ve öğretiminin en eski ve en temel öğretim yöntemi meşk yöntemidir. Bir gelenek haline gelmiş olan bu yöntem geleneksel Türk müziği eğitiminde çok önemli bir yere sahiptir. Sözcük anlamı olarak, “Meşk, musiki dünyasının hat sanatından ödünç aldığı ‘yazı örneği’ ya da ‘yazı karalaması’ anlamına gelen bir terimdir. Meşk hattatın talebesine ders olarak verdiği yazı örneği ya da karalamasıdır” (Behar, 1993, 11).

Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca meşki şöyle anlatmıştır:

Hocanın önünde diz çökülür, meşk edilecek eserin usulü tekrar tekrar vurulur, hoca kendisi vurur, beraber vururlar ve böylece usul iyice yerleşirdi. Daha sonra eserin tek satırı usul vurmak suretiyle ezbere alınmaya kadar çalışılır ve ikinci satıra da geçilmezdi. Hoca talebesine bir tek satırı usul vurarak çalışmasını ve ertesi gün gelmesini söylerdi. Büyük bir eserin meşki neredeyse bir aya yakın sürerdi. Böyle meşke katılmış kişide usûl en ufak detayına kadar yerleşir, bastığı perdeler ise kaymamak üzere sağlam hale gelirdi. Şu usûlün şu dümüne şu hece geliyor, “düm-te-ke” dediği zaman şu melodiye isabet ediyor, bu böylece satır satır çalışılıp yerleştiğinde, kusursuz olarak da ezberlenmiş oluyordu.

(http://www.alaeddinyavasca.com/index.php?option=com_content&task=view&id=103&Itemid)

“Mûsikîde meşk, bir üstad tarafından mûsikî parçasının tedrîcen çalınması ve okunması sûretiyle talebeye öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi demektir” (Öztuna, 2000, 250). Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere hafızaya dayalı bir eğitim meşk sisteminin temel unsurudur. “Hafıza (bellek) organizmanın geçmiş öğrenme süreçlerinden edindiği bilgiyi depolama ve uygun bir uyarana cevap olarak tekrar ortaya çıkarma kabiliyetidir. Hafıza daha önce öğrenilmiş olan şeyin hatırlanması, daha doğrusu hafıza, öğrenme, muhafaza etme ve daha önce öğrenilmiş şeyi hatırlamayı içerir.” (Tanör, 1981, 58'den akt: Eren, 2006: 1). Meşk yönteminin temelini oluşturan hafızanın geleneksel Türk müziğinin öğretiminde olduğu gibi icrasında da önemi çok büyüktür. “Hafızaya alınmadan bir eserin özümsemesi ve müzisyenin bir parçası haline gelmesi ve o eser üzerine yorum ve tavır koyması mümkün olamayacaktır. Hafızaya verilen bu önem

“meşk” olarak tanımladığımız eğitim sisteminin temelini oluşturmuştur” (Gerçek, 2008, 155).

Adams (1976)’ a göre; işitsel hafızada ses işitilince birim zamanda işlenir. İşitsel hafıza gelen konuşmanın parçalarını depolayabilmekte ve sonra bir bütün olarak parçaları işlemektedir. Cümleler ve cümlelerin parçalarını birleştirebilmektedir (Ayçiçeği, 1996: 43).

Meşk yöntemi geleneksel Türk müziğinde olduğu gibi Türk halk müziğinin de öğretim yöntemi olarak kullanılmış ve hâlâ da kullanılmaktadır. Türk halk müziğinde en çok kullanılan çalgılar bağlama ailesi çalgılarıdır ve bu çalgıların eğitimi de geçmişte meşk yöntemi ile yapılmıştır. Aydoğan (2009) yazmış olduğu yüksek lisans tezinde bağlama çalgısı ve meşk geleneği ilişkisini aşağıdaki şu sözlerle ifade etmiştir:

Özellikle cumhuriyet dönemine kadar halk müziği ve onun temel çalgısı bağlamanın öğretiminde sadece usta-çırak ilişkisinden yararlanılmış ve kulaktan kulağa aktarılan bilgi ve birikimler bu yöntemlerle cumhuriyet Türkiye’sine ulaştırılabilmektedir. (...) Geleneksel sistem içinde çırak belli bir olgunluğa gelene kadar ustasını dinlemekte, onu taklit etmekte, birlikte çeşitli sözlü meclislere katılmakta ve böylece kulak yoluyla bağlama çalmayı ve söz (şiiir) söylemeyi öğrenmektedir. Usta da çırağının yetişmesi için elinden geleni esirgememekte ve ona bildiği her şeyi öğretmektedir. Usta, çırağın olgunlaştığına inandığı zaman, onun tek başına çalıp söylemesine, atışmalara katılmasına ve usta olup yeni çıraklar yetiştirmesine izin vererek geleneğin devam etmesini sağlamaktadır (Aydoğan, 2009: 41).

Türk müziği yüzyıllar boyunca yazı ile değil meşk yöntemi ile öğretilmiş ve bu yöntem yaklaşık beş yüz yıl boyunca ayakta kalabilmiştir. “Türk musikisinde meşk kurumu, bu sanatın yazısız anayasa kurallarından biri ve belki de en önemlisi olarak XX. Yüzyıla kadar belirleyici bir disiplin biçiminde varlığını sürdürmüştür” (Güntekin, 1999, 654-655). Osmanlı İmparatorluğu dönemine bakıldığında, yazılı kaynakların sınırlılığına rağmen, aktarımın birtakım kayıplar olsa bile bütün estetik değerleriyle gerçekleştirildiği bir müzik ortamı görülmektedir. Bu dönemden günümüze pek çok değerli ve derinlikli eser nakledilmiştir. Bu nakiller esnasında gerçekleşen yalnızca eserin aktarımı değil aynı zamanda belirli ekollerdir de. Dini ve dindışı eserler arasındaki icra üslûbu farklılıkları ya da dönemin ünlü müzisyenlerinin üslûplarının aktarımı, yaklaşık beş yüz yıllık bir zaman dilimi boyunca hafızanın ve usta-çırak ilişkisinin esas olduğu bir yöntem ile ayakta kalmıştır. “Ortadoğu musiki

geleneklerinden hiçbiri böyle bir süreklilik sağlayıp musıkisini beş yüz yıl yaşatabilmiş değildir” (Aksoy, 2008, 39).

20. yüzyılda nota yazısının kullanılmaya başlanması ile meşk sisteminin kullanımı yavaş yavaş terk edilmiştir. “Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Darüşşafaka, Dar-ül Feyz- i Musiki Cemiyeti, Darülelhan gibi kurumlarda meşk sisteminin yanı sıra Türk müziği eserlerinin aktarımında batının nota sisteminden de yararlanılmıştır” (Behar, 1992, 73–75).

Levendoğlu Öner meşk yöntemi ve sonrasında nota kullanımı ile ilgili şunları söylemiştir:

Geleneksel Türk Müziği dünyasında notanın kullanılmaya başladığı yirminci yüzyıldan itibaren bu güçlü metot terk edilmiş ve bu terk edişle usûl kalıpları, bazı özel, incelikli perde baskılarının aktarımı, süsleme teknikleri, taksim, melodi varyasyonlarının icra esnasında doğaçlanabilmesi gibi geleneksel Türk müziğinin karakteristik icra özelliklerinin öğretiminde birtakım sorunlar yaşanmaya başlamıştır. Yaratıcılığın, doğaçlamanın, süslemelerin ve süsleme tekniklerinin kullanılış üslûbuna bağlı olarak beliren kişisel üslûpların diğer bir deyişle ekollerin son derece önemli olduğu bu müzik geleneğinde çok büyük oranda notaya bağlı bir öğretim yönteminin kullanılmaya başlaması bu sorunun temel nedenlerinden biridir (Levendoğlu Öner, 2013).

Meşk geleneğinin yansımaları görüşme yapılan üst düzey icracılarda da kendisini göstermiştir. Türk müziği ve çalgılarının eğitiminin yalnızca metot ve diğer yazılı kaynaklarla mümkün olamayacağını belirten icracılar, Osmanlı/Türk müziğinin öğretim yöntemi olan meşkin üzerinde durmuş ve kendileri de bu yöntemden faydalanmışlardır. Mûsikîde pek çok alanda ilk kaynak olarak gösterilen Kindî de yazmış olduğu mûsikî risalelerinde çalgı öğreniminde hocanın olumlu etkisine değinmiş ve çalgı eğitimini hocalardan meşk ederek almanın kitaplardan daha faydalı ve çabuk olacağını belirtmiştir (Arslan ve Akıncı, 2004, 328–329).

Klasik kemençe sanatçısı Derya Türkan meşk konusunda, “*Benim hocam İhsan Özgen son derece müzikal olgunluğa ulaşmış bir üstat. Onun gösterdiği birtakım çalışma stilleriyle ve bire bir meşk sistemiyle ilerledik. İhsan Özgen, müziğin nereye gittiğini, müziğin içini, anlatmak istediğini irdeleyen bir sanatkâr olduğu için onun söylediği sistemde yürüdük.*” demiş ve meşk yöntemi ile yetiştiğini, İhsan Özgen ile meşk ettiğini belirtmiştir.

Kanunî Göksel Baktagir de meşk sisteminin önemi ve Türk müziğinin yazılarak anlatılmasının zorluğuyla ilgili olarak, *“Yıllarca bizim müziğimiz usta–çırak ilişkisine dayanan bir meşk silsilesi halinde olagelmiş. Aslında bunun da sırlı noktası, bizim ancak yıllar sonra fark edebildiğimiz şey şu; biz hâlâ öyle bir ses sistemi üzerinde seyrediyoruz ki; derya gibi bir müzik düşünün inici ve çıkıcı seyir itibarıyla bazı perdelerin, batı müziğinde olmayan perdelerin sürekli referans sesi olarak yer değiştirdiği, yerinde durmadığı, adeta bir kuyumcu işçiliği gibi incelikli perdeler olduğunu görüyoruz. Şimdi bizim bunu kâğıda tam olarak aktarma durumumuz zaten olamaz. Çok zor.”* ifadelerini kullanmıştır. Görüşme yapılan icracıların ortak görüşleri; geleneksel çalgıların öğretiminin en iyi yönteminin usta–çırak ilişkisi içerisinde bire bir olarak yapılmasıdır. Onlara göre bu durum sadece müzik için geçerli olmayıp, geleneksel Türk sanatlarının hepsi için geçerlidir. Bu sanatlar yalnızca metot kullanılarak öğrenilemez. 1974 yılında yazmış olduğu keman metodunda Kemânî Mustafa Bey önsöz bölümünde; *“... her fenni (sanatı) bir metotla muallimsiz meşk etmek imkanı yoktur. Hocasız falan veya filan saz talimi şarlatanlığına ve propagandalara ehemmiyet verilmemesi, sâyân-ı tavsiyedir”* (Behar, 1993) diyerek çalgı eğitiminin yalnızca metot kullanılarak yapılamayacağını belirtmiştir.

Diğer üst düzey icracılarının meşk yöntemiyle ilgili söylemleri direk alıntı olarak aşağıda verilmektedir:

Selim Güler, *“Hocam Cüneyt Orhon'du. Onun hocası Kemal Niyazi Seyhun'muş ve onunla birebir meşk ederek çalışmış. Böyle bir eğitimden geçen hocam beni de meşk yöntemi ile çalıştırdı.”*

Yavuz Akalın, *“Ben bu sazı meşk yöntemiyle öğrendim ve bu yöntemle de devam etmeye çalışıyorum. Bu sazın öğretiminde belki yanına başka şeyler konulabilir ama meşk yöntemi kesinlikle olması gereken bir şey. İşin ana ve en önemli yöntemi bu.”*

Murat Aydemir, *“Ben meşk sistemi ile eğitimden geçtim. Eğitimdeki her şey bizim bugün meşk dediğimiz sistemdi. Meşk yapmak zorundasınız. Hoca çalıyor sen seyrediyor ve dinliyorsun. Bence zaten iyi öğrenci öyle olur. Meşk bu, yani göreceksin, sorabiliyorsan soracaksın ama bazen sormaya bile gerek kalmıyor. Bizim müziğimiz, bizim sanatlarımız zaten böyle öğreniliyor ya, ne kadar kitap yazarsan yaz. Bir de öyle*

zorluklarla karşılaştım ki; mesela göstererek veya anlatarak iki kelime ile bir dakikada anlatacağın bir şeyi 10 sayfa yazı yazıyorsun yine anlatamıyorsun. İşte meşkin önemi bu. Osmanlıdaki bütün sanat dallarında bu yöntem vardı. Kilim dokumasından Ebrûsuna kadar.”

Özer Özel, *“Ben üniversitedeyken Necip Gülses Hocam ile bire bir ders yaptım. Benim eğitimim meşk ile oldu. 1992 yılında Necdet Yaşar Hocanın topluluğuna girmiştım. Bire bir çalışma imkânımız oldu. Daha çok gözlemlerimle bir şeyler yapmaya çalıştım. Müziğimizde meşk sistemi çok önemli.”*

Ünaldı (2008) hazırladığı yüksek lisans tezinde neyzen Niyazi Sayın ile görüşme fırsatı bulmuş ve kendisine yönelttiği “Sizce şu an Ney bir metoda sahip midir? Ney metottan öğrenilebilir mi?” sorusuna büyük üstattan, “*Yok, hayır, metottan öğrenilmez.*” cevabını almıştır. Sanatın bir ruhu vardır ve bu nedenle bu ruhu aktarabilmek için gerçekleştirilecek yöntemlerin usta-çırak yöntemiyle ortaya çıkması gerekir. Metodik yaklaşımın avantajlarının yanında bunun da önemli olduğu düşünülmektedir. Türk müziğinin en temel öğretim yöntemi olan meşk ile metodik çalışmalar çok iyi bir şekilde ilişkilendirilmelidir. “Türk Müziği’nin (nazariyat ve çalgı) nesillere en doğru şekilde aktarılabilmesi için meşk sistemi ile birlikte uygulanabilecek tutarlı, sistematik ve bilimsel çalgı öğretim yöntemlerine (metot çalışmalarına) ihtiyaç vardır” (Değirmencioğlu, 2011: 41). Türk müziği çalgılarının öğretiminde metot ve meşkin birlikte kullanılması gerekliliği kaçınılmazdır. Meşkin vazgeçilmezliğinin yanında öğrenciye her zaman rehberlik edecek, onun tekniğini sistematik bir biçimde geliştirmesine yardımcı olacak bir metoda da her zaman gereksinim olacaktır.

3.1.1.1.1 Ekol Takibi ve Taklit

Meşk geleneğinin içerisinde ekol takibinin ve taklidin büyük bir yeri ve önemi vardır. Geçmişten günümüze birçok ses ve saz sanatçısı belirli ekollerin peşinden gitmiş ve onları taklit etmeye çalışmıştır. Geleneksel Türk çalgı müziğinin en çok takip edilen ve taklit edilmeye çalışılan ekolü Tanburi Cemil Bey ekolüdür. Bugüne kadar pek çok icracı tanbur dışında başka çalgıları çalsalar bile Cemil Bey ekolü ile kendilerini geliştirmeye çalışmışlardır. Cemil Bey’in Türk çalgı müziği icracıları üzerinde etki ve izler bıraktığı bir gerçektir. Bu icracılardan en önemlileri keman icrasında; Nubar

Tekyay, Sadi Işılay, tanbur icrasında; Necdet Yaşar, ney icrasında; Niyazi Sayın ve ud icrasında Nevres Bey'dir. Özellikle "Nevres Bey, Tanbûrî Cemil Bey'in refakatinde, o'nun üslûbunu tam anlamıyla kavrayan ve o'nun özellikle lavta ve tanbur icrasındaki teknik yönleri udunda tatbik eden farklı bir icra haline gelmişti[r]." (Gönül, 2010: 12). Günümüzde de özellikle ud icracılarının titizlikle takip ettikleri ekollerin başında 2000 yılında kaybettiğimiz büyük sanatkâr Cinuçen Tanrıkorur'un ekolü gelmektedir.

Üst düzey icracılar meşk geleneğinin bir anlayışı ve uygulaması olarak ekol takip ve taklit etmişler ve kendilerini bu yönde yetiştirmişlerdir. Doğal olarak ilk önce bire bir çalıştıkları hocalarının ekollerini takip etmişler, en çok onlardan etkilenmişler ve onları taklit etmeye çalışmışlardır. Derya Türkan, "*Ben tabii ki ekol takip ettim. Öncelikle hocamın ekolünü takip etmeye çalıştım. Yani İhsan Özgen'in.*" demiş ve Tanburî Murat Aydemir de, "Öğreniminiz süresince herhangi bir icracının ekolünü takip ettiniz mi?" sorusuna cevap olarak; Necip Gülses, İhsan Özgen, Necdet Yaşar ve Tanbûrî Cemil Bey isimlerini vermiştir. Murat Aydemir aynı zamanda, "*18-19'lu yaşlarımda aynı Necdet Yaşar gibi çalışıyordum. İhsan Bey'i çok seviyorum, bir ara onun gibi çalmaya çalıştım. Cemil Bey'e zaten bayılıyorum. Mesela bir ara İzzettin Ökte'yi çok dinledim, Necip Gülses Hocam dedi ki; sen bu ara çok İzzettin Bey'i dinlemişsin onun etkisindesin, yani hemen o ekole kayabiliyor insan.*" diyerek ekol taklidinde de bulunduğunu belirtmiştir.

Malumdur ki sanatta öğrenim önce ustayı taklit ile başlar. Ustanın bütün üslûb ve teknik özellikleri benimsenip özümseindikten ve layığı vechiyle tatbik edilebildikten sonradır ki artık öğrenci kendi şahsiyetini ortaya koymaya başlar ve müzisyen haline gelir. Bu şahsiyet daha da parlamaya devam ederse o zaman sanatkârlık mertebesine ulaşabilir (Bilgin, 2011: 63).

Taklit etmeyi dozunda olmak şartıyla bir yere kadar çalışmalarına dahil eden icracıların taklit ettikleri ve ekol olarak örnek aldıkları sanatkârların başında yukarıda da belirtildiği gibi Tanburî Cemil Bey yer almaktadır. Her zaman için bir öğrenci duyarlılığı ile çalışmalarına devam eden icracıların en çok etkilendikleri ve feyz aldıkları kişilerin başında da Tanburî Cemil Bey'in oğlu Mesut Cemil'in de öğrenciliğini yapmış büyük sanatkâr Necdet Yaşar gelmektedir. "Günümüzde dahi Tanburî Cemil Bey'in taş plâklardaki taksim ve icralarını can kulağıyla defalarca dinleyip onların üslubunu taklit etmeye çalışan ve dinlediklerinden ciddi bir biçimde etkilenen tanbur, kemençe ve hatta ud icracılarımız vardır (Behar, 1993, 109).

Cemil Bey, Türk mûsikî tarihinde elde mevcut ses kayıtlarına göre benzeri görülmemiş dâhî bir virtüöz olarak, özellikle gramofonun yaygınlaşmasından sonra, çok büyük bir üne kavuşmuştur. Arap ülkeleri radyolarında ve bu ülkelerin devlet eliyle yapılan plaklarında hâlâ onun peşrev ve semâîleri çalınmaktadır. Yaşadığı yıllarda ve ölümünden sonra, klâsik Türk müziğinde şöhret olmuş hemen bütün saz sanatkârları onun ya doğrudan/dolaylı öğrencisi olmuşlar ya da açık etkisinde kalmışlardır (en ünlüleri, kronolojik olarak: Udî Nevres Bey, Tanburî Kadı Fuad Ef., Tanburî–besteci R. Fersan, Kemeñçeci F. Fersan, Udî F. Kopuz, M. Cemil, Kemeñçeci R. Kam, Kanunî F. Alnar ve V. Daryal, Kemanî N. Tekyay, Neyzen N. Sayın, Tanburî N. Yaşar vd.) (Tanrıkorur, 2004, 234).

Aynı zamanda çok iyi bir ud icracısı olan Bilen Işıktaş hazırlamış olduğu yüksek lisans tezinin sonuç ve öneriler bölümünde taklit ile ilgili olarak:

Ud öğrenmek, udun tüm özelliklerini kavramak ve anlamak için bir üstada intisab eden öğrencinin, gelenekle birlikte süregelen usta-çırak ilişkisi içinde önce hocasının icra tekniklerini ve tavrını taklit etmesi, daha sonra da kendi nazari ve ilmi birikimini önemli bir seviyeye getirmesi beklenir. Ayrıca taklit ettiği icrayı özgün bir hale getirmesi, yani kendi kattıklarıyla da kişisel bir tavır ortaya koyması beklenir (Işıktaş, 2011:123)

sonuçlarına ulaşmıştır.

3.1.1.1.2. Dinleme

Üst düzey icracıların önemine çok inandıkları ve kendilerinin de faydalandıkları bir diğer konu da dinlemektir. Dinlemek yine meşk geleneğinin en önemli unsurlarından birisidir. Görüşme yapılan bütün icracılar çok dinlemenin gerekliliğine vurgu yapmış ve bunu aynı zamanda kendilerine bir çalışma anlayışı olarak benimsemişlerdir. Meşk yöntemiyle yetişen icracıların bu sayede dinleyerek müziği algılama kabiliyetleri de bir hayli gelişmiştir. Hazırladığı doktora tezinde Kınık (2010), dinleme ve müzik öğrenme ilişkisini şu sözlerle ifade etmiştir:

Müziği öğrenmek, icra etmek ya da bir çalgı çalmak için iyi bir müzik kulağının yanında çok iyi dinleyici olmak gerekmektedir. Dinlemek, müziği neredeyse her yönü ile öğrenmenin koşullarındandır. Bu bağlamda dinleyerek öğrenme yöntemi, müzik eğitiminin en önemli öğelerinden biridir. Dinleyerek öğrenmenin verimli bir şekilde gerçekleşmesi için sağlıklı bir ortamda yapılması gerekmektedir. Genel öğretim yöntemleri içerisinde müzik öğretimi, dolayısıyla çalgı eğitimi için en uygun olanlardan biri de dinleyerek öğrenme yöntemidir. Tüm bunlar göz önüne alındığında bu yöntemin etkili bir biçimde gerçekleşebilmesi için öğretimin, çeşitli etkinlik ve alana uygun tekniklerle zenginleştirilerek, düzenlenmesi ve sunulması gerekmektedir. Dinleyerek öğrenme Türk müziği geleneğinde yer alan meşk sisteminde en önemli unsurdur (Kınık, 2010: 18).

Yukarıdaki bilgi ve fikirlere paralel anlayışları Özmenteş, Byo ve Tanrıkorur'un ifadelerinde de görmek mümkündür. Özmenteş'in de belirttiği gibi (2005) dinleme,

bireyin müzikal oluşumları öğrenmesini sağlayan unsurlardan birisidir. Byo (1990) çalgı öğrencileri için dinlemenin öneminden bahsetmekte ve müzik yapmanın en önemli şartının öncelikle dinlemeyi öğrenmek olduğunu belirtmektedir. Müzik eğitiminde dinlemenin söyleme ve çalmadan daha önemli olduğunu belirten Tanrıkorur (2004) okullarda dinleme dersinin zarurî olması gerektiği önerisinde bulunarak bu konunun ne kadar önemli olduğunu belirtmiştir.

Neyzen Ercan Irmak dinleyerek öğrenme konusunda, *“Eğitimin dışında dinlemek benim için en büyük okul oldu. Kendi karakterimi, ekolümü oluşturmaya bana yardımcı oldu.”* ifadelerini kullanmıştır. Büyük üstat Cinuçen Tanrıkorur da dinleyerek öğrenme yoluna gitmiş icracılardandır. Bunu kendisinin şu sözleriyle daha net bir şekilde anlayabiliyoruz: “Aka ile, benden yine yaşça büyük olan bir arkadaşımız olan avukat-kemençeci Nihat Doğu’nun evinde buluşur, saz eserleri çalıp taksimler yapar, Nihat’ın arşivindeki Tanburî Cemil plaklarını defalarca baştan koyup dinlerdik” (Tanrıkorur, 2003, 96). Cinuçen Tanrıkorur’un müziği dinleyerek öğrenmesi konusunun vurgulandığı ‘Saz ü Söz Arasında Cinuçen Tanrıkorur’un Hatıraları’ adlı eserdeki şu anekdot dikkat çekicidir:

Elif hanım “Dün sizi sergide gazetecilerle İtalyanca konuşurken gördüm, müzik eğitiminizi Santa Cecilia’da yaptınız herhalde” dedi (sözünü ettiği yer Roma’nın dünyaca ünlü konservatuarıydı) “Hayır” dedim. “Peki İtalyancayı nereden biliyorsunuz?” “Küçükken öğrenmiştim.” “O halde Ankara Devlet Konservatuarı mezunusunuz.” “Hayır, değilim.” “İstanbul mu?” “Hayır, benim konservatuar eğitimim yok.” “Peki ama, bütün o yaptığımız glissandoları, trilleri, vibratoları, tenutoları, nüansları ve şan tekniğinizi nerede öğrendiniz?” “Ben bu söylediğiniz terimleri ilk defa sizden duyuyorum; müziği sadece kendi kendime, radyo dinleyerek öğrendim (Tanrıkorur, 2003, 266-268).

Geleneksel Türk müziğinde birçok ünlü sanatçı dinleyerek öğrenme yöntemini kullanmıştır. Yabancı sanatçılar içerisinde de müziği Türk mûsikîsini dinleyerek öğrenenler mevcuttur. Bunlardan biri de Mısırlı büyük besteci ve icracı Muhammed Abdülvahab’dır. Abdülvahab’ın, “Ben mûsikîyi Tanburî Cemil Bey’in plaklarını dinleyerek öğrendim” (Tanrıkorur, 2001, 43) sözleri kendisinin de bu yöntemi benimsediğinin ve kullandığının en açık ifadesidir.

Büyük tanbur sanatçısı Sadun Aksüt de ‘Alkışlarla Geçen Yıllar-Hatırat’ adlı eserinde: “Evimizde çok cici bir gramofon vardı. Bir sürü de taş plak. (...) Boş vakit bulduğum zaman hemen gramofona bir plak koyuyor ve can kulağıyla dinliyordum. Münir

Nureddin'in, Safiye Ayla'nın, Hafız Burhan'ın vs... plakları benim için çok kıymetliydi. Onları dinler ve okudukları şarkıları ezberlemeye çalışırdım.” ifadelerine yer vermiştir (Aksüt, 2000,11).

Yine bu konunun önemiyle ilgili olarak Göksel Baktagir, “*Mûsikîde dinlemek çok çok önemli. Ben çok dinlerdim. Çok çeşitli müzik türleri dinlerdim ama beni en fazla cezbeden alan saz müziği oldu.*” şeklindeki açıklamalarını dile getirmiştir. Aynı zamanda burada Göksel Baktagir'in gelişim sürecinde dinlediği müzik türlerinde çeşitlilik üzerine bir tercihte olduğu dikkat çekmektedir. Taklit ve çok dinlemek konusunda Derya Türkan, “*Bir kere bütün klasik müzik arşivini, elimizde olan kayıtların birçoğunu dinledim, hâlâ da dinliyorum. Ama ben kendi sazım için söyleyeyim, özellikle taksim yapmak için hâfızları çok dinledim. Çünkü kemençe daha çok insan sesini taklit eder. Bundan yola çıkarak zaten Tanbûrî Cemil Bey hep dinlediğimiz, hâlâ dinlediğimiz ve bir şeyler öğrendiğimiz bir sanatkâr. Onun dışında da hâfızları dinleyip taklit etmeye çalıştım.*” sözleriyle hem bu konuların önemine değinmiş hem de çalgısını geliştirmek adına sadece çalgı icracılarını dinlemekle yetinmeyip ses icracısı olan önemli isimleri de dinlediğini ve taklit ettiğini belirtmiştir.

3.1.1.1.3. İyi Gözlem Yapma

Meşk geleneği ile yetişen icracılar her şeyden önce meşk ettikleri hocalarını çok iyi gözlemlemişlerdir. Meşk yönteminin görmeye ve işitmeye dayalı bir yöntem olmasının buradaki katkısı büyüktür. Hocalarını sadece çalgı tekniği ile değil; onlardan meşk geleneğinin adabını da bütün olarak almaya çalışarak etkileşimde bulunmuşlardır. Aynı zamanda bir klasik kemençe sanatçısı olan Neva Özgen sanatta yeterlik çalışmasında (2006: 9) geleneksel eğitimde öğrencinin izlenim ve gözlemlerinin öneminin çok büyük olduğunu, çevresindeki iyi ve doğru olan müzik alanlarının pozitif etkilerini kendisine mal etmeyi bilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Murat Aydemir bu konuda, “*Necdet Yaşar gibi büyük bir ustayı gözlemliyordum. Tanburu nasıl tutuyor, mızrabı nasıl vuruyor, mızrabın ucu nasıl, tanburu nasıl akort ediyor, hatta tanburu nasıl taşıyor. Her şeyi ile bize örnek bir şahsiyet.*” ifadelerini kullanmıştır. Bu söylemlerden aynı zamanda Murat Aydemir'in büyük usta Necdet Yaşar'ı ne derece dikkatli ve çok yönlü gözlemlediğini de belirtmek yerinde olur. En önemli tanbur icracılarından biri olan Necdet Yaşar da bu çalgıyı öğrenirken gözleme büyük önem vermiştir. “Necdet

Yaşar'ın henüz acemiliğindeyken tanburda teknik anlamda yaşadığı sıkıntıları kendi çabalarıyla aştığı, bunun için de başta Tanburî Cemil Bey'in plakları olmak üzere, Mesud Cemil ve etrafındaki diğer ustalardan gördüklerini referans olarak kullandığı sonucuna varmak mümkündür” (Bilgin, 2011: 7).

Görüşülen diğer bir icracı olan Udî Yurdal Tokcan da gözlem konusunda, “*Görsel her şeyi değerlendiriyordum ben. Orada bunu gördüm, burada bunu gördüm. Hemen gidip kopyalayıp kendime uyarlamaya çalışıyordum.*” ifadelerine yer vererek iyi bir gözlemci olduğunu ve bu yöntemi çalışmalarında kullandığını dile getirmiştir.

3.1.1.1.4. Kendi Üslûp ve Tavrılarını Oluşturma

Üst düzey icracılar sanatta gelişim için kişinin kendisini bulmaya çalışması ve kendini ifade etmesini önemsemişler ve icralarını geliştirmek adına bir anlamda kendilerinin peşine düşmüşlerdir. Çok dinlemişler, taklit etmişler ama hiçbir zaman tamamıyla taklit ettikleri icracıların etkisinde kalmamışlardır. Çünkü sanatta özgünlük kavramı yakalanması gereken önemli anlayışlardan birisidir. Udî Necati Çelik, “*Aslında şöyle demek daha doğru; bütün ekoller üzerine çalıştım ve bunların hepsini bir salata yaptım. Üstüne de sos olarak kendi zevkimi dökünce tamamen bir Necati Çelik üslûbu, tavrı oluştu. Bunun altında hep bunlar vardır, hepsinden karışık renkler vardır.*” ifadeleri ile dinleyerek, takip ederek icracıların ekollerinden etkilendiğini ve bunların üzerine de kendisini ifade edecek uygulamaları katarak kişisel damgasını vurmaya çalıştığını belirtmiştir. “Ud eğitiminde bir üstada intisab eden talebenin, önce hocasının icra tekniklerini ve tavrını taklit etmesi, daha sonra da kendi mûsikî birikimini olgunlaştırarak, taklit ettiği icrayı özgün bir hale getirmesi, yani kendinden kattıklarıyla kişisel bir tavır ortaya koyması beklenir” (Gönül, 2010, 117). Bu ifadelerden de anlaşıldığı üzere kişinin kendisini geliştirerek icrasını özgün bir hale getirmesi çok önemlidir. Necati Çelik'in üzerinde durduğu bir diğer konu da meşk geleneği ile doğru orantılı olarak üslûp–tavır konusudur. Üslûp kelimesinin bir diğer eş anlamlısı stil kelimesidir. Üslûp kelimesi Prof. Dr. İsmail Parlatır'ın hazırladığı Osmanlı Türkçesi Sözlüğü'nde “**1.** Tarz, biçim, usul, yol **2.** Anlatım biçimi, selîka, ifade şekli” (Parlatır, 2006) olarak yer almaktadır.

Bu kavramlara ilişkin diğer tanımlar Ünalı tarafından şu şekilde yapılmaktadır: “Stil ve üslup kelimeleri, genel–nesnel bir ölçüt olarak toplumsal yapı, tarz içindeki pedagojik, estetik boyutu işaret ederken; tavrı, özel–nesnel bir ölçütle, kişiselliğın ve kişisel yorumlarda ulaşılan noktayı anlatan sözcükler olarak karşımıza çıkar” (Ünalı, 2008: 3). Hemen ardından Ünalı tavrı kelimesinin tanımını şu şekilde yapmıştır: “Sanatsal ifadenin, özgünlüğün ve yaratıcılığın anlatısı, kişisel olarak geline en üst noktayı ifade eden kelime ise tavrı (tavrıdır)” (Ünalı, 2008: 3).

Türk müziğinde üslup–tavrı konusu meşk geleneğı ile öğretilmiş ve korunabilmiştir. “Nitekim perdelerin makam içindeki iniş, çıkış câzibesı ile oluşan değışiklikler, icrayı gerçekleştirenin yorumuna bırakılır. Büyük ölçüde soyut olan usta tavrılar, meşk yolu ile korunabilmiştir” (Gerçek, 2008, 153).

“Meşk basit bir ezberleme işlemi değildi[r]. Aynı zamanda meşki veren hocanın, özellikle bir üstadın icra üslubunu ve tavrını öğrenmek demekti[r] meşk” (Aksoy, 2008, 192). Görüşme yapılan icracılar üslup ve tavrı konularının yazılı bir anlatım ile öğretilmesinin mümkün olmadığı konusunda hemfikirdirler.

şu muhakkaktır ki Türk musıkisi icrakârlarının hislerini ifade tarzı olan bir üslup ve tavrıları vardır. Nitekim, her yazarın, hatibin, şairin, ressamın, kendilerine mahsus birer üslubu vardır. Bu şahsiyet zamanla meydana gelir. Meselâ merhum Tanburî Cemil, Neyzen Tevfik Kolaylı gibi zevatın kendilerine has kendilerine mahsus üslup ve tavrıları vardır (Behar, 2005, 181).

Üslup-tavrı çerçevesi içinde düşünecek olursak, Tanburi Cemil Bey’in müzikal yapısı da sadece yazılı olarak anlatılmaya müsait değildir.

Tanburî Özer Özel üslup-tavrı konusu ile ilgili, “*Türk müziğinde usta–çırak ilişkisi çok önemli. Metottan daha önemli. Metot olur ama metodu geçecek bir hocanın da olması gerekir. Çünkü hoca üslup öğretecek. Metotlarda üslup olmaz. Üslup genel bir şeydir. Tavrı öğretmesi gerekir. Tavrı nasıl kazanması gerektiğini öğretir hoca. Tavrı bireysel, üslup geneldir. Bunlar metot ile öğretilecek şeyler değildir.*” şeklindeki düşüncelerini bizimle paylaşmış ve kısaca üslup ve tavrı çalışmalarında en etkili yöntemin meşk yöntemi olduğunu belirtmiştir. Behar (1993) üslup ve tavrın meşk sistemi içerisinde, eski üstaplara göre ancak “otorite” sayılan bir üstaddan dinleyerek, onun üslubunu iyice anlayarak, özümseyip tekrarlayarak elde edildiğini (Behar, 1993, 47) belirtmiştir.

3.1.1.1.5. Öğretici ile Kurulan Sıcak İlişki

Meşk geleneği ile öğretim ve intikalin yapıldığı geleneksel Türk müziğinde hoca ile öğrenci arasındaki ilişki her zaman çok önemli olmuştur. Meşk sisteminin de bir adabı olarak kabul edilen bu durum, tarih boyunca Türk müziği eğitimi verilen kurumlarda da hakim olmuştur. Hazırladığı yüksek lisans tezinde Enderun Mektebindeki mûsikî eğitimine değinen Özses (2009) oradaki hoca ile öğrenci ilişkilerini şöyle açıklamaktadır:

Ders vermeye gelen hocalarını odaların ileri gelen gılmanlarından dört kişi babüssaadeye kadar giderek karşılarlar ve kollarına girerek saygı ile odalarına götürüp kahve ve şerbet ikram ettikten sonra derslerine başlarlardı. Mekândaki bu sevgi ve saygı göstergesi durum, hoca-öğrenci ilişkisinin Enderûn'da nasıl olduğunu bizlere açıkça anlatmakta. Tek kaygısı öğrenmek ve ilimde ileri gitmek olan talebelerin hocalarına layık olabilmeye zorunluluğu vardı ve bu, mûsikîde kendini başlı başına göstermektedir (Özses, 2009: 42).

Meşk geleneğiyle yetişen icracılar kendilerini yetiştiren hocalarının yöntem ve anlayışlarına son derece bağlı kalmışlardır. Aynı şekilde meşk geleneğiyle yetişmiş hocalardan yararlanmaları ve onlarla sıcak ilişkiler kurmaları kendilerine büyük yarar sağlamıştır. “Öğretme-öğrenme sürecinin verimli bir şekilde yürümesi için, öğretmenle öğrenci arasında özel bir ilişki, özel bir bağ veya köprü kurulmalıdır” (Gordon, 2008, 16-17). Yurdal Tokcan, “*Bekir Sıdkı Sezgin, Alâeddin Yavaşca, Erol Sayan, Yavuz Özüstün gibi birçok hocamız bizim müziğimizde var olan usta-çırak geleneğinden gelip, konservatuvar bünyesindeki akademik ortamda bu aktarımları devam ettiriyorlardı. Biz hep onları tanıdık. Onlarla yan yana olmak, onların bir anısını dinlemek bile bizim için dersti.*” diyerek yararlandıkları hocalarının da bu geleneğin içerisinde gelen kişiler olduğunu ve bunun kendileri için büyük bir avantaj sağladığını açıklamıştır.

Üst düzey icracılar çok değer verdikleri hocalarına sorgusuz teslimiyet duygusu ile bağlı kalmışlar ve onların kendileri için önerdikleri çalışma yöntemlerinin dışına çıkmamışlardır. Bu konuda Derya Türkan, “*12 sene boyunca hocam bana ne dediyse onu yaptım. Hiçbir defa söylediklerinin dışına çıkmadım. Kendi kendime bulduğum şeyler de oldu tabii ki, araştırdım; şurayı şöyle mi çalsam, böyle mi çalsam diye ama kendi hocamın sözünü hep dinledim. Tabii ki ondan sonra Niyazi Sayın'ın sözünü 100 defa dinledim. Yavuz Özüstün'ün sözünü de.*” ifadelerini kullanarak hocalarına karşı sorgusuz teslimiyet içerisinde bulunduğunu dile getirmiştir. Buradaki sorgusuz

teslimiyet tamamıyla bir bağımlılık olarak değil, usta-çırak ilişkisinin bir boyutu olarak anlaşılmalıdır. Aynı zamanda bu durum meşk ile yapılan geleneksel eğitimin bir parçasıdır.

Öğrencisinin hocasına olan bağlılığı ve minnettarlığı konusu, Türk müziğinin en önemli müzikologlarından biri olan Rauf Yekta Bey örneğiyle şöyle aktarılmaktadır;

Rauf Yekta Bey'in "İlk hocası, Galata Mevlevîhanesi Şeyhi *Ataullah Efendi*'dir (1842–1910). O dönemde artık unutulmuş olan musiki nazariyatı eski kaynaklardan incelemiş olan bu Mevlevî Şeyhi, teoriyle ilgili çalışmalarını 1895'ten itibaren genç öğrencisine aktarmış, Rauf Yekta ise, daha sonraki yıllarda yalnızca kendi çabalarıyla derinleşmiş, Doğu ve Batı literatürünü taramış, ancak kendisini bu yolda teşvik eden ilk hocasını da hiçbir zaman unutmamış ve minnetle andığı *Ataullah Efendi*'ye Farsça'dan çevirdiği Molla Cami'nin "musiki risalesi" ni ithaf ederek, bir öğrenciden beklenen kadirşinaslığı yerine getirmiştir" (Yekta, 1986, 9; Bardakçı'nın "Ön Söz"ü).

3.1.1.2. Çok Eser İcra Etme

Geleneksel Türk müziğinde çok dinlemek kadar çok eser icra etmek de oldukça önemli durumlardan bir tanesidir. Müzik hafızasının gelişimine ve dolayısıyla da repertuvar zenginliğine katkıda bulunan çok eser icra etme, meşk geleneğinin de önemli bir unsurudur. "Klasik Türk Müziği geleneğinde üstatlığın kuşkusuz en önemli koşulu, göstergesi ve gurur vesilesi, hafızaya nakşedilmiş eserlerin çokluğu, geçilmiş fasılların, meşk edilmiş eserlerin sayısıdır" (Behar, 1987, 31).

Üst düzey icracılar çok dinlemekle beraber çok eser icra etmenin de peşinde olmuşlardır. İcralarını, tekniklerini, repertuvarlarını geliştirmek için sürekli eser icra etme çabasında bulunmuşlardır. Çok kısa ifadelerle anlattıkları bu konuyla ilgili deneyimlerini Özer Özel, "*Repertuvarında ne kadar eser varsa onları çaldım.*" ve Neyzen Yavuz Akalın da, "*Biz hep eser geçtik.*" ifadeleri ile dile getirmişlerdir. Behar'a göre (1993) meşk etme eyleminin bir diğer adı da eser geçmektir. Geleneksel Türk müziğinde genellikle "eser geçmek" olarak ifade edilen deyim "eser icra etmek" anlamında kullanılmaktadır.

3.1.1.3. Aynı ve Farklı Çalgılarla Grup Çalışmaları Yapma

Üst düzey icracılar için gerek akademik eğitimden önce, gerek akademik eğitimde ve gerekse de akademik eğitimin sonrasında, bireysel çalışmalarının yanı sıra uyguladıkları

grup çalışmaları da çok büyük bir öneme sahiptir. Toplu icra olarak da adlandırabileceğimiz bu icra ve çalışma şekli, geleneksel Türk müziğinde çok eski dönemlere dayanmaktadır. Özellikle Osmanlılarda daha da yaygınlaşan toplu icra anlayışını Yıldırım'ın da (2011) belirttiği üzere dini kurumlarda mevlevihane ve cami mûsikisinde, dindışı kurumlarda ise; sarayda, mehterhanede, özel meşkhanelerde görmek mümkündür.

Özellikle Türklerin yerleşik hayata geçişi ve İslamiyet'i kabulünden sonra, sosyal yaşamın her alanında olduğu gibi, müziksel açıdan da önemli değişimler ve gelişimler yaşanmıştır. İslamiyet'in kabulünden sonra çok daha hızlı bir gelişim süreci yaşayan toplu icra anlayışı, çeşitli mekânlarda gelişmeye devam etmiştir (Yıldırım, 2011, 132).

Toplu çalışmalarda aynı çalgılar ile çalışmanın yanı sıra farklı bir çalgı ile beraber çalışma da üst düzey icracıların gelişimlerinde katkısı olan unsurlardan biridir. Yurdal Tokcan çok önem verdiği bu konuyla ilgili olarak, *“Bizim çalışmalarımızın en büyük tetikleyicisi Göksel Baktagir ile beraber yapmış olduğumuz özel çalışmalar oldu. Biz kendimizi bir müddet derslerden de biraz soyutladıktan sonra birlikte egzersizler, eser çalmalar, işte onun bana gösterdiği bazı şeyler; bak ben kanunda bunu yapıyorum sen udda yapabilir misin, ben udda bu süslemeyi yapıyorum sen kanunda yapabilir misin şeklinde hep böyle birbirimizi destekleyerek oldu. Bu çok önemli. Bazen insan kendini yalnız hissedebiliyor. Çünkü birçok şeye çabalıyorsunuz... Hep de söylediğim şeydir bu zaten genç kardeşlerime, mutlaka farklı bir enstrümanla birliktelik yapın, çalışmalarınızı paylaşın, birbirinizi motive edin. Göksel Baktagir ile yaptığımız çalışmalar bizim için çok önemli oldu.”* ifadelerine yer vermiş ve Göksel Baktagir ile kendisinin bunu bir çalışma yöntemi olarak kullandıklarının altını çizmiştir. Klasik kemençe sanatçısı Selim Güler de, *“Göksel Baktagir, Yurdal Tokcan, Emrullah Şengüller ve Baki Kemancı'nın da içinde oldukları İstanbul Sazendeleri adlı bir grup kurduk. Orada tabii Göksel Baktagir'in kendi kanunla yazdığı, kanun icra ederken çaldığı şeyleri çalmamız gerektiğini görünce bu sefer işte geri döndük ve etütler o zaman başlamış oldu. Yani mesela Yurdal Tokcan bir beste yapıyorsa ud ile yapıyor onu, Göksel Baktagir yapıyorsa kanun ile yapıyor ama hiç kimse kemençeyi düşünmüyor o sırada. Sazın anatomisini bilmedikleri için nelerin ters gelebileceğini bilemiyorlar. Ama bu beni iyi yönde zorlamış oldu.”* sözleri ile farklı çalgılardan oluşmuş grup çalışmalarının önemine ve kendisine sağladığı kazanımlara dikkat çekmiştir.

3.1.1.4. Kendi Kendine Soru Sorma ve Sorunlara Kendi Çözümlerini Üretme

Ekol takip etmek, çok dinlemek, çok sayıda eser icra etmek, grup çalışmalarında bulunmak, farklı bir çalgı ile beraber çalışmak gibi birçok anlayış ve uygulamayı kullanan üst düzey icracılar sadece bunlarla sınırlı kalmak istememişler ve sürekli arayış içinde olmuşlardır. Kendi icralarını, seviyelerini, müzikalitelerini geliştirmek için düşünme ve kendi kendine soru sorma alışkanlığı ile sorunlara kendi çözümlerini üretmeye çalışmışlardır. Geleneksel Türk müziği usta icracılarının hayatları, yaptıkları müzikler, icra anlayışları ve çalgılarına kattıkları yenilikler incelenirse hemen hemen hepsinin kendi kendilerine soru sorma, sorunlara kendi çözümlerini üretme ve sürekli arayış içinde olarak sorgulama anlayış ve alışkanlığına sahip oldukları görülmektedir. Örnek olarak Bilgin'in de (2011: 7) yüksek lisans tezinde belirttiği gibi Necdet Yaşar'ın henüz acemiliğindeyken tanburda teknik anlamda yaşadığı sıkıntıları kendi çabalarıyla aştığı bir gerçektir. Onları bu tarz anlayış ve uygulamalara iten nedenlerden bir tanesi de geleneksel Türk müziği çalgılarının öğretimine ve teknik gelişimine ilişkin o zamana kadar yazılan metot ve yazılı kaynakların azlığı olduğunu söylemek mümkündür.

Yurdal Tokcan, *“Çeşitli yaklaşımlarla hep kendi ihtiyaçlarıma göre, kendi çözümlerimi üretmeye çalıştım. Bu bana çok şey kazandırdı. Yani birkaç sene içerisinde bana çok hızlı yol aldırdı...Kendi sorularımın cevaplarını bulmak adına yapmış olduğum çalışmalar, üretimler benim için çok faydalı oldu”* ifadeleri ile çok açık bir şekilde sorunlara kendi çözümlerini arama konusundaki hassasiyetini ve kendileri adına eksikliğini hissettikleri şeyleri kişisel çabalarla aşma noktasındaki gerekliliği dile getirmiştir. Göksel Baktagir'in, *“Ben, bunları farklı olarak daha güzel nasıl tınlatabilirim, dolu bir icra olsun diye neler yapabilirim, hep onun peşine düştüm.”* cümlesinden de bu amaç doğrultusunda düşünme ve kendi kendine soru sorma alışkanlığı içerisinde olduğunu anlamaktayız.

3.1.1.5. Titiz ve İnce Bir İşçilik

Üst düzey icracıları bu seviyeye getiren bir diğer özellikleri de çok titiz bir şekilde uyguladıkları çalışma anlayışlarıdır. Çalışacakları bir etüt veya eseri tam manâsıyla

hakkını vererek çalmanın peşinde olmak, onları adeta çok ince ve titiz bir işçiliğin içerisine sokmuştur. Necati Çelik, *“Samimi söylüyorum Cemil Bey’in Şedaraban Saz Semâîsinin 4. hanesine 4 sene çalıştım ben. Bu 4 senede aynı Cemil Bey gibi çalacağım diye deliler gibi ud çalışırdım. Her seferinde birer nota ilave etmek şartıyla yani; sol, fa, sol – sol, fa, sol, la – sol, fa, sol, la, si gibi. Bunun her birisini en az 1000’er defa çalmışumdur.”* sözleri ile ne kadar hassas bir çalışma gerçekleştirdiğini ifade etmiştir. Ercan Irmak da, *“do ve re arasına benim bir buçuk saat, 3 saat, 4 saat çalıştığım olmuştur. Bir do ile re arası. Yani aradaki frekansın doğru olup olmadığı konusunda duyguların zaten o çağrışımı yapıyor.”* diyerek bu konudaki uygulamasını, fikrini açıklamış ve adeta bir ince işçilik içerisinde bulunduğunu ifade etmiştir. Aynı zamanda geleneksel Türk müziğinde iyi bir icracı olabilmek için çok fazla çalışılması gerektiğini de açıklayan bu ifadeler ek olarak Tombul’un (2010) aktardığı ifadeler de dikkat çekicidir:

“Ersu Pekin’in verdiği misale göre: ‘Necdet Yaşar Mesut Cemil’in Nihavend Saz Semaisi’ni belki de üç bin kere çalmış olmasına rağmen haftaya konser var, Nihavend Saz Semaisi’ni çalın deseniz, onu bir hafta çalışır’” (Tombul, 2010, 168).

3.1.1.6. Teknik Etütler

Üst düzey icralarının performans gelişim süreçlerinde kullandıkları ve çalıştıkları etütler, çaldıkları çalgılarla ilgili yazılmış metot bulunmadığından dolayı çok sınırlı kalmıştır. Bu konu ortak bir tema olduğu için ‘Kullanılan Materyaller’ üst başlığının ‘Kullanılan Etütler’ temasında geniş bir şekilde ele alınmaktadır. Görüşülen icracılar içerisinde sadece Yurdal Tokcan öğrencilik yıllarında daha basım aşamasında olan Mutlu Torun’un fasiküller halindeki ud metodundan yararlanmıştı. İcracılar bu alanda farklı arayışlara girmişler ve genellikle saz eserlerinin zor pasajlarını çeşitli değişiklikler de uygulayarak teknik etüt olarak kullanmışlardır. “Teknik, sanatta yol, yordam, yöntem demektir. Terim, Yunanca tekhnē “sanat” sözcüğünden kaynaklanmıştır. (...) Müzikte teknik, genel olarak “yöntem bilgisi” anlamında da kullanılır. Yöntem bilgisi anlamında teknik, yaratıcılığa yol açan beceriler bütünüdür; yorumcuya kolaylık sağlayan yetilerdir” (Say, 2005). Etüt ise Pamir tarafından şu şekilde tanımlanmıştır: “Çeşitli teknik sorunları temrinlerden daha büyük biçimler içinde işleyen müzik yapıtlarıdır” (Pamir, tarihsiz, 130).

İcracılar teknik gelişimlerini genellikle eserlerin içinden seçip kullandıkları pasajlarla gerçekleştirdiklerini belirtmişlerdir. Sadece Yurdal Tokcan, Göksel Baktagir ve Murat Aydemir bu çalışmaların yanı sıra kendileri için etütler yazmıştır. Örnek olarak Murat Aydemir bu konuyla ilgili sorumuza, *“Ben kendim etütler yazdım. Onu şöyle açıklıyorum: Benim bir müzik günlüğüm vardı. Beğendiğim etütleri, metotları, makam tariflerini, eserler içinde yapılan ve çok kullanılmayan geçkileri not alarak bir müzik günlüğü tutuyordum. Mesela yazmış olduğum “Makam Guide” adlı kitabın temelleri de aslında o günlükten çıkmadır.”* cevabını vererek kendi yazmış olduğu etütlerin varlığından söz etmektedir. Diğer icracılar ise böyle bir uygulamanın içerisine girmemişlerdir. Kanunî Taner Sayacıoğlu, *“Kendi yazdığım herhangi bir alıştırmaya olmadı ama özellikle bazı eserlerin zor pasajlarını kanuna uyarlayıp onu çeşitlendirerek çalıştım. Yani bir motifi kanunda farklı bir şekilde uygulayarak çalıştım. Mesela tek elle çalınıyorsa çift elle ya da oktavlı gibi, sırf sol el, sırf sağ el gibi öyle çeşitlemeler yaparak geliştirmeye çalıştım kendimi.”* diyerek saz eserlerinin etütleştirilmesi yoluna giderek çalıştığını belirtmiştir. Benzer bir yaklaşımla Yavuz Akalın, *“Benim ney için yazdığım bir teknik alıştırmaya olmadı. Ney için zor sayılabilecek eserler bizim için teknik alıştırmaya yerine geçebiliyordu. Mesela Niyazi Hocayla geçtiğimiz birkaç eser ney için teknik alıştırmaya yerine geçebilecek eserlerdi. Onları etüt gibi kullanmış olduk. Refik Fersan’ın Arazbar Bûselik Saz Semâîsini geçtik Niyazi Hoca ile. Aziz Dede’nin Sûzidil Saz Semâîsi; Niyazi Hoca bunun da ney için bir alıştırmaya olarak yazıldığını söylemişti. Bunların dışında teknik etütler çalışmadım. Hocalarımda yazmış olduğu etütler hiç olmadı.”* diyerek kendisinin yazdığı teknik alıştırmaların olmadığını ve teknik gelişimini eser icra ederek sağladığını belirtmiştir.

3.1.1.7. Süslemeler

Karolyi süslemenin tanımını şu şekilde vermektedir: *“Öteki sanat dallarından bazılarında olduğu gibi, müzikte de, “dekoratif” amaçlarla ana ezgiye eklenen öğelere süsleme denir”* (Karolyi, 2011, 35).

C.P.E. Bach’ın süsleme konusundaki görüşleri şöyledir:

Süslemelerin zarureti için hiç kimse şüphe duyamaz. Onlar kaçınılmazdır. Onlar notaları birbirine bağlar, onları canlandırır, notalara gerekli olan özel vurgu ve ehemmiyeti verir,

onları özel bir uyarın sebebiyle kabul edilebilir yapar ve özel bir dikkat uyandırır. İçeriği belirginleştirir, ister üzđün ister neşeli ya da diğer bir deyişle, mümkün olan her durumda daima kendi paylarına müziğe katkıda bulunurlar. Bu elemanlar önemli bir imkan olarak gerçek bir performans için gerekli malzemeyi sağlarlar (Sadie, 2001).

Süslemeler “Müzik yazısında, küçük yazılmış notalar veya özel işaretlerle gösterilirler. Usûlü dolduran gerçek notalardan olmadıklarından, bu küçük notalar yazıdan çıkarılsa bile usûl bozulmaz. Süs notaları, değerlerini kendilerinden önceki veya sonraki gerçek notadan çalarlar. Eserin hızı (gideri) ne olursa olsun, bu notalar mümkün olduğu kadar kısa zamanda çalınırlar” (Torun, 2000, 282).

Geleneksel Türk müziği icrasında, süsleme konusunun da yukarıda açıklanan teknik çalışmalar kadar önemi vardır. Meşk ile öğretimi yapılan süslemeler icracıların sahip oldukları ekollere göre farklılıklar göstermektedir. Çalışmalarında süsleme tekniklerine önemli ölçüde yer veren icracılar, Türk müziğinde çok kullanılan çarpma, glissando, tremolo, vibrato, trill, mordan, grupetto gibi süsleme tekniklerinin üzerinde durmuşlardır. Üst düzey icracıların süsleme konusundaki ortak düşünceleri; süslemeleri çok abartmadan belli bir seviyede yapmak, özellikle toplu icralarda öne çıkıp da icranın ahengini bozmamak, eserin orijinalini bozacak derecede yapılan süslemelerden kaçınmak, aynı anda aynı süslemeleri yapmak, yapılan süslemelerle eserin üslup ve tavrını bozmamak ve anlatmak istediği manânın dışına çıkmamak olarak sıralanabilir. “Süsleme teknikleri ve doğaçlama” Türk Makam Müziği’nin geleneksel eğitimi olan “meşk”in temel öğelerinden birisidir. Bir eser meşk esnasında süslemeler ve doğaçlamalarla birlikte öğrenilir. Süslemelerin daha fazla ya da daha az yapılması gereken durumlar; eserin toplulukla ya da solo icrası, eserin mutlu ya da hüzünlü oluşu, cümle başlarının, cümle tekrarlarının, cümle sonlarının nasıl süslenmesi gerektiği de meşk yoluyla öğrenilir” (Özbilen, 2007: 7-8).

Türk çalgı müziğindeki önemli icracıların icralarında da eserlerin melodik yapısını bozmadan süslemeleri kullandıkları görülür.

3.1.1.8. Nazariyat, Form, Analiz ve Türk Müziği Tarihi Bilgileri

Üst düzey icracılarla yapılan görüşmelerin bir neticesi de; çok zengin nazariyat ve form bilgisine sahip olmalarıdır. Bütün icracılar çok iyi derecede nazariyat, nota ve form bilgisi konularına hakimdirler. Makamlara, usûllere, yani genel olarak Türk müziği

nazariyatına hakim olmaları onların icralarına da yansımıştır. Çalgı öğrenimiyle birlikte nazariyat bilgilerinin de öğrenilmesi iyi bir icracı olabilmek için gereklidir. Bir icracının, çalacağı eserin makamı, geçkileri ve özel perdeleri ile ilgili detaylı bir bilgiye sahip olmadan o eseri hakkını vererek icra etmesi beklenemez. Taner Sayacıoğlu, “*Makamları öğrendikten sonra herhangi bir eseri rahatlıkla çalabilirsiniz.*” diyerek kısa ve öz bir şekilde nazariyat bilgisinin ve nazariyata hakimiyetin, icra için ne kadar önemli bir unsur olduğunu dile getirmiştir. Bu konuların çok iyi bilinmesi gerekliliği hususunda Derya Türkan, “*Bizim müziğimiz şifreli bir müzik. O şifreyi çıkartabilmek mesele. Çok iyi makam ve nota bilgisine ihtiyaç var.*” sözleri ile bu konunun önemine değinmiştir.

Meşk yönteminin terk edildiği yıllardan günümüze belki de nota bilgisinin en ilişkili olduğu konu repertuvar konusudur. Çünkü iyi bir nota bilgisi, müzisyenlere zengin bir repertuvar edinebilmeleri konusunda imkanlar sağlamaktadır. İrcacılar bilmedikleri ve daha önce hiç duymadıkları bir eseri nota yardımıyla birkaç kez tekrarlayıp ezberleyerek repertuvarlarına katabilmektedirler.

Yukarıda bahsi geçen konuların iyi bir icracıda mutlaka olması gerekliliğine inanan Özer Özel de ilk çalışmalarını bu konulara ağırlık vererek gerçekleştirdiğini belirtmiş ve bununla ilgili, “*Önceleri makamları tanıımıyordum, eserleri bilmiyordum, repertuvarım yoktu. Bu eksikliğimi bildiğim için o konulara yöneldim. İlk önce arşivdeki notaları grafik olarak çalıştım ve öğrendim.*” ifadelerini kullanmıştır.

İrcacılar için icra ettikleri eserlerle ilgili nazariyatla beraber form bilgisi hakkında da genel bilgi sahibi olmak çok önemli ve yararlıdır. İrcacıların icra ettikleri eserin hangi formda (saz semaisi, peşrev, sirta, longa, kâr, beste, şarkı vb.) olduğunu ve o formun bütün özelliklerini bilmeleri gerekir. Form kelimesinin müzikte birbirinden farklı ama birbiriyle ilgili dört elemanı (Tür, Biçim, Yapı, Üslûp) içinde bulundurduğunu belirten Torun’a göre; “Form Bilgisi, tür, biçim, yapı ve üslûb yönlerinden eserleri inceler, sınıflandırır, anlatır. Bir müzik eserinin iç yapısını melodi ritm (ve armoni), dış yapısını da form oluşturur (Torun, tarihsiz, 3).

Üst düzey icracılar kendilerini, çaldıkları çalgıların tekniği, nazariyatı ve form bilgisinin yanı sıra Türk müziği eser çözümleme (analiz) ve Türk müziği tarihi gibi konularda da geliştirmişlerdir.

Analiz yapmak bir müziği anlamada son derece önemlidir ve eser icrasının kalitesini arttırır. Akdoğu (1996) analizi şu şekilde tanımlamıştır:

Genel bir tanım olarak, analizi, bir bütünü, kendini oluşturan öğelerine ayırtırmak olarak tanımlıyoruz. Amacı ise bütünün iyi anlaşılabilmesi, kavranabilmesidir. Bütünün iyi anlaşılabilmesi için temel koşul ise, onu oluşturan öğeleri iyi tanımakla olasıdır. Bu açıdan bakıldığında, analiz, biresikten basite yol alan bir bilimsel yöntem olarak karşımıza çıkar. Müziksel analiz ise, bir müzik eserini, kendisini oluşturan öğelerine ayırarak, o öğeleri tek tek ele alıp incelemek, böylece, o eserin daha iyi anlaşılabilmesini sağlamaktır. Dolayısıyla, müziksel analizin konusu içine, müzik eserini oluşturan ses, motif, ezgi, ritim olguları ve bunların değişimlerinin incelenmesi yanında, cümlecik, cümle ve bölümlerin oluşumlarının incelenmesi, kısacası, biçim'in incelenmesi girer (Akdoğu, 1996, 126).

Analiz konusu ile ilgili Taner Sayacıoğlu, *“Hocamız bize makamı en iyi anlatan şeyin eserler olduğunu söylerdi. Özellikle büyük formulu eserler çok önemlidir. Uzun soluklu olduğu için makamın bütün özelliklerini görme şansınız oluyor. Biz bu eserleri devamlı analiz ediyorduk.”* ifadeleri ile bunu bir çalışma anlayışı olarak benimsediğini ve çok kullandığını vurgulamıştır. Görüşme verilerinin sonuçlarına göre anlaşılan o ki; icracılar açıklanan konularla ilgili kazandıkları bilgi ve becerileri sistemli bir yaklaşım izleyerek icralarına da yansıtılmışlardır.

Üst düzey icracılar Türk müziği tarihi bilgileri sayesinde büyük bestekâr ve icracıları çok iyi tanımışlar, onların yaşamlarını araştırmışlar, icra tekniklerini, besteledikleri eserlerin karakteristik ve melodik yapılarını çok iyi benimsemişlerdir. Bestekârları eserlerinin özellikleri ile tanımış olmaları da onlara eser icra etme, özellikle de deşifre eser icra etmede çok büyük katkı sağlamıştır. Bu konuyla ilgili Murat Aydemir, *“Mesela tutup da Osman Bey’in bir saz semâisine Refik Fersan’ın saz semâisinde yaptığım süslemeleri yapmam. Ama o da bir eğitim ve bir disiplin işi. Refik Fersan da yaptığım şeyi Osman Bey de yapmam, onda yaptığımı da bir başkasında yapmam.”* diyerek, bestekârları ve eserlerini iyi tanımanın önemine değinmiş ve kendisini bu konuda geliştirmiştir. Bestekârları eserlerinde kullandıkları süslemelere varıncaya kadar iyi tanımanın kendi icralarına kattığı çok büyük faydalar olmuştur. Aynı konuyla ilgili olarak Necati Çelik de, *“Ben şimdi bir eser çalarken nelere dikkat ediyorum şöyle örnekleyeyim; meselâ Cemil Bey’in döneminde nasıl bir ortam vardı, Cemil Bey nasıl*

bir insan, nasıl bir karakter, nasıl bir kişilikti bunları iyi kötü biliyorum.” ifadelerini kullanarak örnek gösterdiği Tanbûrî Cemil Bey’i çok yönlü bir şekilde tanıma gayretinde bulunduğunu, bunu da imkanlar dahilinde başardığını ve bu bilgileri Cemil Bey eseri çalarken mutlaka kullanarak eseri bestekârının sahip olduğu karakter yapısıyla bütünleştirerek icra ettiğini belirtmiştir. Kuşkusuz ki bu icra şekilleri, icrada kullanılan ve düşünülen bu önemli yaklaşımlar, onları her zaman diğer sanatçılardan farklı ve üstün kılmıştır. Sözlerine, *“Bir Cemil Bey eserini çalarken çok fazla glissando yapacak yer yok. Çünkü o eserin içini çok iyi doldurmuş ama bir Cinuçen Tanrıkörür eserini çalarken teli bir baştan bir başa kadar geçebiliyorsun. Bunları biliyor olmak lazım.”* şeklinde devam eden Necati Çelik, bestekârları yazmış oldukları eserleri ve o eserlerin yapıları ile tanımak gerektiğinin önemini vurgulamıştır. Kuşkusuz ki onların sahip oldukları bu beceriler; çok eser dinleme, çok eser icra etme ve icra ettikleri eserler üzerinde derinlemesine analiz yapma ile elde edilmiş becerilerdir.

3.1.1.9. Çalışma Sürelerini Verimli Kullanabilme

Çalgı öğrenimi çok disiplinli ve sabırlı bir çalışmayı gerektirir. Başarıya ulaşmak için günlük çalışma programları ve bu programların süreleri çok iyi bir şekilde düzenlenmelidir. Belirlenecek günlük çalışma sürelerinin de en verimli şekilde kullanılması büyük önem taşımaktadır. *“Bilinçli ve disiplinli çalışılması ve daima çalışma sürelerinin belirlenmesi başarının sağlanabilmesinde önem taşımaktadır. Ancak dinlenmeye yer verilmeden yapılan uzun süreli çalışmalardan kaçınılmalıdır”* (Özel, 2006: 23). Çalışmalar esnasında dinlenmemek, kasların fiziksel olarak aşırı yorgunluğuna ve kasılmalarına sebep olacağı için verimli bir çalışma yapmayı engelleyebilir.

Görüşme yapılan üst düzey icracılardan edinilen bilgilere göre; onlar da günlük çalışma program ve sürelerini çok iyi ayarlamışlar, çok abartılı saatler olmasa da hemen hemen her gün çalgılarına vakit ayırmışlardır. İcracılar bulabildikleri çalışma zamanlarını en verimli şekilde kullanabilmenin de peşinde olmuşlardır. Yavuz Akalın, *“Ben çalışma saatleri konusunda şunu söyleyeyim: öyle söylendiği gibi günde 8 saat falan üfledim ama büyük zamanım tabii ney ile geçti. Her gün üfledim mesela. Bu şekilde çalıştım.”* diyerek çalgısına abartılı olmamakla beraber çok zaman ayırdığını ve çok çalıştığını dile getirmiştir.

Fenmen'e (1997) göre "günlük çalışma süresi yorgunluk ve bıkkınlık verebileceği için beş saati aşmamalıdır. Bu beş saatlik sürenin ise üç saati öğleden önce iki saati ise öğleden sonra fakat hemen yemeğin ardından olmamalı, günün değişik zamanlarına bölünmelidir. Çalışmanın genel amacı az zamanda büyük sonuçlar elde etmektir. Bunun için öğrenci çalışırken her hareketini denetim altında tutmalı ve tüm dikkatini çalıştığı şeyler üzerinde toplayarak kendisinin öğretmeni olmalıdır. Gündelik çalışma dört bölüme ayrılabilir:

1. **Tekniğe çalışmak:** Öğrencinin çalgı tekniğini tüm boyutlarıyla kavraması için gereken çalışma.
2. **Yeni eserler üzerinde çalışmak:** Yeni bir eseri çalışmadan önce o eser hakkında bazı bilgileri edinmeli ve ona göre çalışılmalıdır.
3. **Çalışılmış bir eseri geliştirmek:** Eser iyice öğrenildikten sonra, sindirilmek üzere öğrenci en küçük, en ince ayrıntılarla uğraşmalıdır.
4. **Müzik edebiyatını tanımak amacıyla deşifre yapmak:** Hızlı okumak her müzikçiye gereklidir. Böylece yepyeni eserler okuyarak müzik edebiyatını daha fazla tanımış oluruz" (Fenmen, 1997, 30-31).

Günlük çalışma süreleri ve bu süreleri en verimli şekilde kullanmaya ilişkin Yurdal Tokcan, "*Ben hep şuna dikkat etmeye çalıştım; bulabildiğim 10-15 dakika bile çok değerli hale geldi. Kafamdaki soruyu cevaplamak adına mutlaka kendime 5, 10 veya 15 dakika yaratmaya çalıştım ve hep bunun peşinde oldum. Saatleri bulan tekrarlar yerine sorularımı cevaplayacağım 10 dakika benim için çok daha önemli oldu. Zaten sonra da fark ettim ki aslında böyle olması çok doğru ve doğal bir yöntem olmuş. Çünkü biz bedenî, fikrî ve zihnî olarak bir enerji sarf ediyoruz. Bedenimizin daha canlı olduğu bir saat çok önemli. İşte onu değerlendirmeye çalıştım hep çalışmalarımında.*" sözleriyle ihtiyacı olduğu süreyi oluşturmak adına kendi çalışma sürelerini belirlediğinin altını çizmiştir.

3.1.1.10. Çalışılacak Eserleri Sıraya Koyma

Üst düzey icracıların çalışmalarında çok dikkat ettikleri bir diğer konu da çalıştıkları etüt ve eserleri belli bir sıraya göre takip etmek olmuştur. Bu konudaki ortak görüşleri; ilk önce teknik etütlere ağırlık verilmesi, daha sonra eser icrası ve eserlerin nüansları ile birlikte çalınmasıdır. Ercan Irmak, "*Önce tekniği çözeceğiz sonra da doğru basma, tane tane ve doğru nüanslarla eser geçme yoluna gideceğiz. Tekniği bilmeden bunlar*

mümkün değil. Bu sıra çok önemli ve ben bu sırayı takip ettim; teknik, esere çalışma ve nüanslı çalışma.” sözleri ile çalışmalarını sistemli bir sıralama ile gerçekleştirdiğine ve olması gerekenin de bu olduğuna değinmiştir.

3.1.1.11. Kendilerine Has Ses ve Tonları Elde Edebilme

Üst düzey icracılara göre iyi bir icracıda olması gereken önemli özelliklerden bir tanesi de kendilerine has ses ve tonları elde edebilmek ve onları ortaya çıkarmaktır. Bu amaç doğrultusunda çalışmalarda bulunan Göksel Baktagir, *“Bizim iki elimizin sadece mızrap vuran parmakları ile değil, zaman zaman bir arp, bir piyano icracısı gibi diğer parmaklara da görev vererek oluşturduğumuz bazı teknikler var. Şimdi bunlar yerli yerinde kullanıldığında aslında teknik olarak bize kolaylık sağlıyor. Özellikle de interval aralıklarında, arpejlerde ve de bir mızraptan duyulan sesin parlaklığı ile o parmaklara verilen görevde. Çünkü orada mızrap yok, parmakların, etin tele değmesiyle oluşan sesler kendi içinde daha mat bir şekilde harmanlanmış oluyor. Parmak ve mat seslerle birlikte farklı bir ses tınısı ortaya çıkmış oluyor. Buda aslında Türk müziği içerisinde çok hoş bir duyum sağlıyor. Dolayısıyla o teknikleri oluşturmaya çalışırken bütün bize sunulan imkanları da yerli yerinde kullanmak üzere icraya katmak gerektiğine inanıyorum ve bu süreçten ben de çok geçtim.”* ifadeleri ile teknik çalışmaları arasında sürekli arayış içerisinde olarak kendine has sesleri elde ettiğini dile getirmiştir.

3.1.1.12. Ezberleyerek Çalışma

Ezber konusu, 20. yüzyılın başlarına kadar meşk yöntemi kullanılarak öğretimi gerçekleştirilen Türk müziğinde, öğrenme, öğretme ve bir çalışma yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Aksoy’un (2003) Fransa’nın İstanbul elçisi M le Chevalier de Saint Priest’in Türk müziğine ait düşünce ve izlenimlerini aktardığı mektubunda dediği gibi, *“Türkler bütün musiki parçalarını uzun süre çalışıp ezberleyerek öğrenirler; bir eser besteleyen de, bestelediği eseri başkalarına ezberleterek öğretir... padişahın hizmetindeki musikiciler bile, tıpkı ötekiler gibi, saz eserleri ile sözlü eserleri ezberleyerek öğrenirler”* (Aksoy, 2003, 121).

“1951 yılında İstanbul’da toplanan 22. Uluslararası Müsteşrikler Kongresi’nin şerefine 17 Eylül 1951’de Hüseyin Sadettin Arel’in kurucusu olduğu, İleri Türk Musikisi Konservatuvarı sanatçıları tarafından bir Türk müziği konseri verilmişti. Konserin dinleyicileri arasında bulunan ve o yıllarda geleneksel Türk müziklerine ilişkin araştırmalar yapmakta olan İngiliz müzikolog Laurence Picke, bu konserin ardından Musiki Mecmuası’na bir mülakat verir” (Behar, 1993, 136). Bu mülakatın ezber konusuna değinilen bölümü şöyledir:

Bence bu konserin en iyi dakikaları hiç kuşku yok ki icracıların notasız okuyup çaldıkları anlardı: örneğin kanunun, udun, tanburun taksimleri, Laika Hanım tarafından ezberden çalınan saz semaisi ve Köçekçeler sırasında ezber okunan şarkılı bölümler. ...Her şeyden önce yazıdan okumak hiçbir zaman ezber okuyup çalmak kadar etkileyici olamaz. Çünkü ezber çalarken icracı, hafızasında bir bütün olarak hazır olan eseri daha uzun cümleler halinde düşünüp seslendirebilir...Saf bir melodik çizgiden ibaret olan bir musikinin icrasında da bir taksim icrasındaki gerilimin izlerinin bulunması arzu edilir. Bu ise yalnız ezber çalmak sayesinde mümkün olabilir (Behar, 1993, 137-138).

Behar’ın ünlü İngiliz müzikolog Laurence Picke’nin mülâkatını aktardığı bu yazıda Picke, ezber konusunun öğrenme ve öğretme unsurları dışında icra boyutuna da değinmiştir.

17. Yüzyılda Batı müziği ile yetişen ve Batı porte yazısı ile 400 söz ve saz eserini notaya alan ve önemli bir Türk müziği repertuarını notaya alan ilk usta müzisyen olan Ali Ufkî (1610–1677) saray müzisyenlerinden söz ederken şunları yazıyor: Musiki hep ezber öğrenilir; yazılabilmesi ise neredeyse bir mucize gibi görülür (Behar, 1990, 45).

Geleneksel Türk müziğinde “ezber” konusu her zaman “dinleme” ile paralel gitmiş ve birliktelik göstermiştir. “Kabiliyetlerini şuur ve sağduyu ile birleştirebilen gençlerimiz, ezberden icraya dayalı mûsikîmizin inceliklerini, nazariyyat kitaplarında boşuna aramak yerine, üstadları dinleyerek öğrenmek basiretini göstermektedirler” (Tanrıkorur, 2001, 156) diyen Cinuçen Tanrıkorur, bu sözleri ile geleneksel Türk müziği icrasının ezber yapıldığını ve en önemli öğrenme yöntemlerinden birisinin de dinlemek olduğunu ifade etmiştir.

Meşk yöntemi ile çalgı öğrenimlerini gerçekleştiren icracıların meşkin en önemli unsurlarından biri olan ezber konusuna sıklıkla ve önemle vurgu yaptıkları görülmektedir. Üst düzey icracıların hepsi ezber, ezberleyerek çalışma ve ezberleyerek çalma konularına değinmişlerdir. Genel ifadelerine göre, ezberleyerek çalışmanın

icralarına yansıyan katkısı büyüktür. Örnek olarak ezber konusunda Murat Aydemir, “*Ezber çok önemli; ben mutlaka ezberliyorum. Özellikle solo yapacaksam eserleri ezberlemeden çalmayı sevmiyorum. Çok çalarak ezberliyorum. Çünkü ezberledikten sonra yorum yapmaya, yapabilmeye başlıyorsun. Notaya bakarken olmuyor.*” demiş ve bunu kendisine bir çalışma anlayışı olarak benimsediğine değinmiştir. “...enstrüman eğitiminde ezber, daha çok bilginin hafızaya alınmasında kullanılan yöntemlerden biridir. Çünkü birey eseri çalabilmesi için önce o eseri bireyin öğrenmesi gerekir, öğrenmeden sonra da eser otomatikleşene kadar tekrar edilir ki yani ezberlenir ki eser daha iyi çalınır ve daha iyi yorumlanabilir” (Eren, 2006: 8).

Fenmen (1997) müzisyenin bellek gelişimine faydalı olabilecek ezber konusunu aşağıdaki dört gruba ayırmıştır:

- **Kulaktan ezberleme:** Hiç şüphe yok ki en doğal ezberleme yöntemidir. Bu husustaki egzersizler öğrencinin işitme yeteneğini de geliştireceğinden bu çalışmalara önem verilmelidir.
- **Göz ezberi:** Gözle görülen her nota sesinin zihnimizde yer etmiş bulunması lâzımdır. Hatırda tutulacak şey, beyaz kâğıt üzerindeki birtakım kara nota şekilleri değil, o şekillerin ifade ettiği seslerdir.
- **Hareketlerin Ezberlenmesi:** Bu suretle bir eseri akılda tutmak hemen hemen bütün icracıların başvurdukları bir ezberleme usulüdür. Yani, bir eser o kadar tekrarlanır ki, nihayet onu ellerimiz ezberler.
- **Zekâ Ezberi:** İcracı, öğreneceği eser üzerinde dikkat ve zekâsını ne kadar çok kullanabilirse eseri o kadar kolay ve tam şekilde ezberler (Fenmen, 1997, 44–45).

3.1.1.13. Çok Tekrar Etme

Yukarıda değinilen ezber konusu ile direkt alakalı bir konu da tekrar konusudur.

Tekrar yapmak, öğrenci için sıkıcı bir çalışma olarak algılanabilir. Ancak, seslendirilmesi zor pasajları başarıyla seslendirebilmek için tekrar yapmaktan başka bir yol yoktur. Yapılması zor hareketler sürekli tekrar edildikten sonra beceriler gelişir ve her tekrar edilişinde o pasajlar, kusursuz yapılabilir duruma gelir. Başarılı tekrarlar, becerilerin istenen düzeyde yapıldığının göstergesidir (Akkuş, 2000, 109).

Çok tekrar etmek, çaldıkları etüt veya eserleri sıklıkla yinelemek de üst düzey icracıların önemle üzerinde durdukları konulardan birisidir. Ezbere çalışma yöntemine de dikkat eden icracılar bu amaç doğrultusunda yaptıkları çalışmaları sürekli tekrar etmişlerdir. “Birçok önemli noktanın yanı sıra, bilginin daha uzun süreli kullanılmasında fark edildiği gibi tekrar çok önemli olan faktörlerden biridir. Hatta

tekrar bilginin uzun süreli hafızaya geçişinde kullanılan önemli bir araçtır. Tekrar ezber yapmada önemli bir yer tutmaktadır” (Eren, 2006: 8). Yurdal Tokcan, “*Tekrar çok önemli, eğer konuyu anladıysanız o konunun tekrarı mutlaka çok önemli.*” şeklindeki açıklamasıyla konuya bakışını ifade etmiştir.

3.1.1.14. Transpoze İcra Çalışmaları

Transpoze icra konusu Türk müziğinin en önemli ve zor konularından biridir. Yılmaz Öztuna ‘Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi’nde transpozenin tanımını şu şekilde yapmaktadır: “Mûsikîde bir diziyi kendi durağından alıp–aralıklarını aynen muhafaza ederek–başka bir perdeye nakletme. Gerek mûsikî nazariyatında, gerek tatbikatta, mühim bir bahistir. Mahir icracılar, saz olsun, ses olsun, bir parçayı, derhal başka bir perdeden icrâ edebilirler. Bilhassa Türk Mûsikîsinde eserler nadiren yerinden okunup çalınır (Öztuna, 2000, 136).

Mutlu Torun da transpozeyi şu şekilde tanımlamaktadır:

“Bir eserin, aynı aralıkları muhafaza ederek başka bir perdeden çalınması, göçürme (transpoze) işlemidir” (Torun, 2000, 98). Transpozenin gözle okunarak zihnen ve notaların aktarıldığı perdelerle göre yazılarak iki türlü yapılabileceğine değinen Torun, “Bizdeki transpoze icrada, enstrümanın perde isimlerinin zihnen değiştirilmesi yoluna gidilmiştir. Yalnızca ney ailesi, istenilen aktarımı yapacak büyüklükte (mansur ney, bolâhenk ney, vb.) elemanlara sahiptir” (Torun, 2000, 309) ifadelerini kullanmıştır.

Gunca (2007) hazırlamış olduğu sanatta yeterlik tezinde transpozeyi, “Belirli bir müzik parçasını yazılı bulunduğu perdelerin aralıklarına uygun olarak aynen bir başka perdeye aktarmaya transpoze (göçürme) denmektedir” (Gunca, 2007: 45) şeklinde tanımlamaktadır.

Türk çalgı müziği transpoze icra konusunda en başta gelen isimlerden biri Tanburi Cemil Bey’dir. Yakın dostu Mahmud Demirhan’ın Cemil Bey’in vefatından sonra yazdığı mektubunun transpoze ile ilgili kısımları şöyledir:

Bûselik perdesi üzerinden –hem de kemençeyle- hicâz, sûzidil, rast taksimleri yapar, peşrevlerini yine bu perde üzerinden şâyân-ı hayret bir kolaylıkla falsosuz çalardı. Bunlara çok merakı vardı ve sâzda terakkinin en birinci şartı bu şedlerde çalışmak

olduğuna kanî'di. (...) bu, yalnız Cemil Bey'e mahsus bir mevhibe-i İlâhîyedir. Ruhlarımızı saran bu nağmeleri icrâ eden parmaklardaki sür'at ve isâbet, tîzlere kadar inip çıkmalarda zerre kadar bir falso olmayış, diyebilirim ki hiçbir sâzendede görülmemiştir (Cemil, 2002, 124).

Görüşme yapılan üst düzey icracılardan hiçbiri transpoze icra konusunda bir ders almamışlardır. Bugün devlet konservatuvarlarında doğrudan transpoze icraya yönelik bir ders de bulunmamaktadır. Tüm icracılar bu konudaki gelişimlerini mûsikî derneklerinde, konservatuvarlardaki diğer derslerde ve şu an çalıştıkları kurumlarda kendi çabaları ve uyguladıkları yöntemlerle kazanmışlardır. Göksel Baktagir, "*Koro dersinde cemiyet mantığında belirli yerlerden icralar mümkündür ve onlar yapıyor. Keşke bu yön, transpoze icra tekniklerinin oluşturulması anlamında ayrı bir ders olarak verilebilse. Yani bunlar bizim zaman içerisinde eksiklik hissettiğimiz şeylerdi.*" diyerek bu konuda konservatuvarlarda ayrı bir ders veya çalışmanın bulunmadığını ve bunun da bir eksiklik olduğunu belirtmiştir.

Türk çalgı müziği icracıları için transpoze icraya hakim olmanın önemi çok büyüktür. Türk müziği çalgıları, son zamanlardaki çalgı müziği icrasının yaygınlaşmasından önce genellikle ses sanatçılara eşlik etmek için kullanılırdı. Çalgıların en büyük görevi ses sanatçısına refakat etmektir. Ses sanatçılarının icralarını, sahip oldukları ses gruplarına göre farklı perdelerden icra etmeleri nedeniyle eşliğin kusursuz olması açısından çalgı icracılarının transpoze icra kabiliyetlerinin çok iyi olması gerekmektedir. Türk müziğinde genel olarak yerinden notaya alınan eserlerin farklı perdelerden notaları yazılmaz.

Geleneksel Türk Müziğinde notalar sol anahtarına göre yazılmakta, çıkan sesler Batı müziği notalarına göre farklı frekanslarda tınlamaktadır. Batı müziğinde 440 frekanslı ses La olduğu halde Türk müziğinde bu frekans Re (Neva) notasına denk gelmektedir. Türk müziğinde Ney icracıları dışındaki icracılar sol anahtarında yazılmış notayı gördükleri şekliyle yada gerekiyorsa zihninde transpoze ederek çalarlar. Ayrıca transpoze notası yazılmamaktadır (Kaçar, 2007, 118).

Üst düzey icracılar transpoze icra ile ilgili olarak amatör mûsikî cemiyetlerinden sıkça söz etmişlerdir. "Çalışma Ortamları" üst başlığında da değinildiği gibi Ercan Irmak dışında görüşme yapılan bütün icracılar amatör olarak varlıklarını sürdüren mûsikî cemiyetlerinden ve derneklerden yararlanmışlardır. Kendi genel ifadelerine göre buralarda çalışma yapmanın onlara en büyük getirisi; repertuvar, transpoze icra, soliste refakat edebilme, deneyim ve konser tecrübesidir. Mûsikî cemiyetlerinde kazandıkları transpoze icra kabiliyetleriyle ilgili olarak Göksel Baktagir, "*Bugün derneklerde doğal*

olarak daha amatörce bir yapılanma var. Bunun repertuvar anlamında icracıya büyük katkısı oluyor. Orada eserler yerinden ve 4 ses diye tabir ettiğimiz koro sesine uygun yerlerden daha çok icra edilir. Diğer ara sesler oradaki amatör icracılara zor gelir. Çünkü onun için çok fazla zaman yoktur. Derneklerin özelliği teknikten ziyade bir repertuvarı birlikte paylaşmak, geçmektir. Bunun da çok büyük yararı vardır. Ama işin diğer tarafında o tekniğin daha iyi oturabilmesi için bir eseri birçok yerden aynı rahatlıkla icra etmeyi başarmak önemlidir. Bu konu tekniğe girdiği için teknik alanda o pasajları başka yerlerden icra etmeniz gerekir. Şimdi burada siz kendi kendinizi aşmak adına bu yolculuğa çıkmanız lazım.” ifadelerini kullanmıştır. Aynı şekilde Selim Güler de, “Transpoze konusunu, Ünye mûsikî derneğinde konservatuvardan önceki yaşantımda halletmiştim. Yani kemanda da udda da; işte 1 ses çalınıyor solist geliyor, 5 ses okuyor, 4 ses okuyor bunlar tamamdı.” sözleriyle transpoze icra konusunun büyük bir bölümünü akademik eğitimden önce kazandığını dile getirmiştir.

Transpoze icra ve mûsikî dernekleriyle ilgili olarak Murat Aydemir, “Ben mûsikî derneklerine gidiyordum. İTÜ Mezunlarına, İleri Türk Müziği Cemiyetine, Necdet Varol Hocamızın topluluğuna, hepsine gidiyordum. Transpoze icram oralarda gelişti. Oturup mesela hiç 4 sestem Uşşak nasıl çalarım diye bir çalışmam olmadı. Ruhi Ayangil Hocam dedi ki; 1 sestem Şevkutarâb çalacaksın. Çalamam hocam dedim, çalarsın dedi. Çalışma çalışma mutfağında öğrendik ve çaldık. Yani onu da mutfağında öğrendim. Onun için ayrı bir ders, ayrı bir çalışma yapmadım.” ifadelerini kullanarak transpoze icra yetisini mûsikî derneklerinde geliştirdiğini, bunun dışında bu konuyla ilgili herhangi bir ders veya çalışma yapmadığını belirtmiştir. Necati Çelik, “Uzun müddet transpoze işine uğraştım. Mesela radyoda bir şarkı çalıyor. Hemen udu alırdım, tabii akortlarımız aynı değil radyo ile. Ben karar sesini yakalardım oradan radyo ile beraber çalardım. Hangi perdeye geliyor hiç önemli değil. Si bir buçuk koma peste ya da 3 koma dike geliyor önemli değil. O sesi yakalardım, ona göre hemen anında çalardım.” ifadelerine yer vermiştir.

Üst düzey icracılardan akademik eğitim almış olanlar devlet konservatuvarında direk olarak transpozeye ait bir ders almamış olsalar bile, gerek diğer derslerde edindikleri bilgilerle gerekse okul içerisinde yapılan diğer çalışmalarla bu konudaki becerilerini geliştirmişlerdir. Yapılan görüşmeler esnasında icracılar konservatuvar öğrencilikleri yıllarında transpoze icra ile ilgili yaptıkları çalışmalara da değinmişlerdir. Transpoze

konusunun çok büyük bir bölümü çalgı tekniğiyle ilgilidir. Bir icracı zihninde veya yazılı nota üzerinde transpozeyi ne kadar çözerse çözsün onu uygulayabilmesi için çalgısında belli bir teknik seviyeye ulaşmış olması gerekmektedir. Aslında burada teknik bilgi ve transpoze olarak her iki çalışma da birbirini geliştirici ve destekleyici niteliktedir. Transpoze icra çalışmalarının tekniğin daha iyi oturmasındaki katkısı da çok önemlidir. Bu tekniğin de en iyi öğrenileceği ders çalgı dersleridir. Aynı şekilde özellikle zihinden transpozeyi çözebilmek için de çok iyi bir nazariyat bilgisine ihtiyaç vardır. Makamlara, seyirlere, dörtlü, beşli ve diğer özel dizilere çok hakim olmadan transpozeyi çözmek elbette mümkün değildir. İşte burada üst düzey icracıların da belirttikleri gibi konservatuvarlarda verilmekte olan çalgı eğitimi ve Türk müziği nazariyatı derslerinin önemi ortaya çıkmaktadır. Bu durumu Taner Sayacıoğlu da aynı düşüncelerle şöyle ifade etmektedir: *“Belki de transpozede zorluk çeken öğrencilerimizin asıl ve en büyük problemi nazariyatlarının eksik olması... Transpoze için nazariyat ve makam bilgisinin çok iyi olması gerekiyor.”*

Transpoze becerisi çalgı öğrenimi süreciyle beraber gelişmesi gereken bir süreçtir ve bu sürecin de diğer dersler ve uygulamalarla desteklenmesi gerekir. Çalınan çalgının eğitimi alındıktan sonra transpoze çalışmalarına başlamak doğru bir uygulama olmaz.

Üst düzey icracılar transpoze icra konusunda okulda aldıkları genel eğitimin kuşkusuz ki çok büyük faydasını görmüşlerdir. Göksel Baktagir, *“Transpoze icra daha çok hocaların sizi zorlayarak, bu yönünüzün geliştirilmesini sağlayacakları bir süreçle ancak mümkün olabiliyor. Transpoze icra, eğitim sistemi içerisinde yerli yerinde biraz zaman ayrılarak bir değer bulsa mutlaka icracıya büyük bir kapı aralayacaktır.”* sözleri ile bu icrasını okulda farklı çalışma alanları sayesinde hocaların yardımıyla da geliştirdiğini belirtmiş ve aynı zamanda devlet konservatuvarlarında bu icra şeklinin bir ders olarak öğretilmesi önerisinde bulunmuştur. İrcacıların hepsi tarafından yapılan bu önerinin sebebi konservatuvardan mezun olacak bir öğrencinin çalgısıyla transpoze icraya hakim olması gerektiği düşüncesidir. Onlara göre konservatuvar öğrencileri ve mezunlarının transpozeyi iyi derecede bilmesi ve uygulayabilmesi gerekir.

Okuldaki transpoze çalışmaları ile ilgili Taner Sayacıoğlu, *“4. ve 5. sınıfta görmüştük transpozeyi, yükseğe geçmeden. Yüksekte bütün transpozeleri yapıyordum. 6. sınıfta 1 ses, 4 ses, 5 ses transpoze icraları yapıyorduk. Zaten ilk iki-üç sene ufak ufak 4 ses ya*

da Mansur akort dediğimiz Batı müziği akordunu kendimiz öğrendik ama nasıl öğrendiğimi de hatırlamıyorum. Ben 9 yaşında girdim konservatuvara, yaşınız küçük olduğu için bazı şeyleri farkında olmadan öğreniyorsunuz.” ifadelerini kullanmıştır. Taner Sayacıoğlu, “Zaten derslerin temeli sağlam olduktan sonra 4 ses, 5 ses çok zor gelmiyor.” diyerek transpoze icra ile ilgili çalışmalarını nazari bilgilerin anlatıldığı derslere bağlamıştır.

Bunun bir ders olarak öğretilmemesinin eksikliğine değinen Selim Güler, “Okula geldiğim zaman her şey yerinden çalınırdı. Üçüncü ve dördüncü sene de dahil. Ama ben daha önceden Batı ve Türk müziği akort sistemlerini bildiğim için adaptasyonum çok daha kolay oldu. Transpoze böylelikle daha kolay oldu. Ama kemençede dört sene okuyan öteki arkadaşlarım transpozeyi bilmeden okul bitirdiler.” ifadelerine yer vermiştir.

Bu tema ile ilgili üst düzey icracıların son olarak aynı zamanda bir öneri niteliğinde değindikleri konu, konservatuvar öğrencilerine transpoze icra imkanlarının sunulması noktasıdır. İracıların ifade ettikleri konu; öğrencinin transpozeyi zihninde ve nota üzerinde çözmesinin yanı sıra daha önemli olan uygulama alanında onu icra edebilmesidir. İracıların bu konudaki önerileri; transpoze icra konusunda konservatuvarlarda bir icra heyetinin oluşturulması, öğrencilere staj programına benzer bir programın hazırlanması, onlara daha çok konser verebilmeleri için imkanların sunulması şeklinde sıralanmaktadır. Yurdal Tokcan, “Bugün mühendisler okulu bitirmeden önce bir staj dosyası hazırlıyorlar. 5–6 aylarını bir yerde çalışarak geçiriyorlar. Bu bizim en büyük eksikliğimiz, biz staj yapmıyoruz. Ben müziği hep matematik, fizik ve kimya ile bir tuttuğum için bizim okullarımızda da staj olması gerekir diye düşünüyorum. Mutlaka bizim de bir staj konserimiz olmalı. Mesela kendi başımıza çalıştığımız şeyler bazı ortamlarda bir anda sizi çok tedirgin edebiliyor. Daha olmamış diyorsunuz. Hay Allah bu böyle değilmiş, bak böyle yapmam gerekiyor diyorsunuz. Evde hiçbir zaman düşünemeyeceğiniz birtakım çok farklı hissiyatlar geliyor. Sahne heyecanı da çok farklı, sonuçta artist yetiştiriyor bu okullar, konservatuvarların amacı artist sanatçı yetiştirmek. Sanatçı da nerede sergileyecek evde değil herhalde sahnede değil mi? Sahne heyecanı ile her şey bir anda değişiyor zaten. İşte bunları mutlaka aşmalıyız. Burada acaba eğitim sistemi çocuklara bu anlamda ne veriyor. Şimdi bir çocuk transpoze yapma ile ilgili nasıl yönlendirildi, bu

çocuk hiçbir soliste çaldı mı, bir yerde taksim veya transpoze icra yaptı mı? Bu dediğimiz şeyleri staj yapmazsa çocuk bilemez.” şeklinde ifade ederek transpoze icranın icra ve teorik olarak çözümlenmesinin yanında uygulama faktörünün de çok önemli olduğuna değinmiştir. Staj benzeri bir programa sıcak bakan icracılardan Derya Türkan da, “Müziği iyi bir yerde iyi birilerinin yanında icra etmek lazım. Bu mesela konservatuvarlarda son derece eksik bir şey. Bir senelik de olsa bir icra heyetinin olması lazım... Ama tabii bazı memleketlerde o imkanı bulamayacaklar o da ayrı bir şey. Bu durumda staj programı bence uygun bir durum.” ifadelerine yer vermiştir. Selim Güler de uygulama imkanlarını çok kullanıp tecrübeye sahip olmakla ilgili, “Öğrenci birçok şeyi bilecek... Ama bunları nerede antrenman yapacak... 200 tane seyirci var çıkmışsın ve yeni talebesin taksim geldi elin ayağına dolaşılıyor mu, dolaşmıyor mu?” ifadelerine yer vermişlerdir.

Amatör derneklerin ve akademik eğitimin yanı sıra profesyonel topluluklarda da bulunan icracılar kuşkusuz ki transpoze icra hakimiyetlerini burada da üst düzeye çıkarmışlardır. Ardından gelen mesleki yaşam çalışma ortamları da onları bu konuda hâlâ besleyen en büyük unsurlardan birisidir. Yurdal Tokcan’ın, “Necdet Yaşar Hocamız hem grup performansını hem de bireysel olarak bize taksimler çalıştırırdı, “hadi taksim yap” derdi, transpozeler yaptırırdı.” sözlerinden hocası Necdet Yaşar’ın topluluğunda transpoze çalışmalar yaptığını anlamaktayız. Bu konuyla ilgili benzer ifadeleri Derya Türkan da şöyle ifade etmiştir: “Lise son sınıftı ve ben 6 senelik kemençe öğrencisiydim. Necdet Yaşar’ın korosundaydım. Orada mecburen 1 ses akord yapılıyordu. Önce düşürerek sonra da yerinden pozisyonunda çala çala, akordu değiştirmeden transpoze yaparak çalıştım. Radyoya geldiğimde solistlerden biri 4 ses, biri 5ses mansûr akort okuyordu. Bunların üzerine kendi kendime de çok çalıştım. Ama yine hep aynı yere geliyorum, bir icra heyeti olsa bu insanlar o uygulamayı daha çok yapmış olacaklar.” sözlerine yer vermiştir.

Cinuçen Tanrıkorur’un (2001) deşifrenin ustası diye andığı Yavuz Akalın da, “Tabii ki bu aşamaya gelirken şimdi çalıştığımız kurumun gerek repertuvar gerekse deşifre ve transpoze konularında muhakkak çok faydası oldu.” demiş ve mesleki çalışma ortamının transpoze icrasına olan katkısını dile getirmiştir.

Kendilerine katkı sağlayabilecek nitelikli piyasa çalışma ortamlarında da bulunan üst düzey icracılar, bu tip yerlerde yapılan çalışmaların kendilerini transpoze icra konusunda geliştirdiğini ifade etmişlerdir. Örnek olarak Göksel Baktagir, “*Bu işin mutfağı çok önemlidir. Bunun ayrıntısı şuradadır; müzik piyasasında bir arkadaşımız gelir ve der ki; ben bu eseri 1 ses okumak istiyorum, 2 ses okumak istiyorum. Sizin burada icracı olarak o sestem icra etme zorunluluğunuz var. Yani piyasa sizi her sestem çalmaya zorlar. Şimdi bu olumlu tarafı. Dolayısıyla ben bir müzisyenin dozunda olmak koşuluyla o mutfağın içinde biraz bulunmasından yanayım.*” diyerek kendisinin de nitelikli piyasa ortamında çalışmalar yaptığını belirtmiş ve bu çalışmaların transpoze icra konusunda bir getiride bulunduğunu dile getirmiştir.

Neyzen Fikret Bertuğ, Gönül Paçacı ile yaptığı söyleşide, içinde bulunduğu piyasa çalışma ortamlarının kendisine transpoze icra alanında kazandırdıklarını şöyle ifade etmiştir:

Transpozisyon meselesini gazinoda halletmişimdir ben. Mesela bir kadın solist gelir “bunu dört sestem çalacaksınız” der. Elimde bir tane bolahenk ney var. Ondan sonra bir erkek gelir, der ki “yerinden okuyacağım” yahut “bir ses okuyacağım, iki ses okuyacağım”. Hepsine onların okuduğu akorttan çalmaya alıştık. O bakımdan gazinonun bana bu faydası oldu, transpozisyon yapmayı öğrendim kısa zamanda (Coçuoğlu, 2012, 116).

Çalışmaya dahil edilen çalgılardan ney için transpoze icra tekniği diğer çalgılara göre daha farklıdır. Ercan Irmak neyde yaptığı transpoze icra ile ilgili olarak, “*Neyde transpoze çok zor. Belli makamları transpoze çalabilirsiniz ama şunu söyleyeyim; ben bu zamana kadar hep saz değiştirerek çaldım. Yerinden çaldım, yani her şeyi tınladığı noktadan çaldım. Yani Nihâvend nereden güzel tınlıyor. Mesela diyelim ki parça Mi minörden çalınacak. Mi üzeri Nihâvend çalacaksın, Mi üzeri Nihâvend çalman için küçük Fa diyez bir ney alman lazım ki Sol üzeri çalasan. Hepsi kapalı pozisyonda çalarsan bu sefer düdüğ gibi incecik çıkacak ses. O zaman ne olacak, kız neyi elimize alacağız onun üst perdesi Mi olacak.*” ifadelerini kullanmıştır.

“Türk müziğinin en şanslı çalgı grubu ney ailesidir. Hemen hemen transpozisyonda her perdeyi karşılayan bir neyin varlığı bu çalgının icrasında bir mükemmelliyet getirmektedir” (Kaygusuz I/2001, 177). Gunca (2007) sanatta yeterlik tezinde ney çalgısında transpozisyon ile ilgili olarak şu bilgileri vermektedir; “Ney sazında transpoze çalmak güç olduğundan farklı akortlardaki icralara eşlik edebilmek amacıyla

günümüzde imal edilen ve kullanılan neylerin Türk Müziğinde kullanıldıkları yerler (yerinden diye tabir edilen Bolahenk akorda olan mesafeleri) ve diyapazona göre akordu, aşağıdaki tabloda verilmektedir.

Tablo 9. Neylerin bolahenk'e göre konumları.
(Toz, 2000: 8'den akt: Gunca, 2007: 23).

Ney İsimleri		Diyapazona Göre Akordu	Türk Müziğinde Kullanıldığı Yerler
1	Bolahenk Nıs.	G	Yerinden
2	Süpürde Mabeyni	F#	Yarım Sesten
3	Süpürde	F	1 Sesten
4	Müstahsen	E	1,5 Sesten
5	Yıldız	Eb	2 Sesten
6	Kız Neyi	D	4 Sesten
7	Mansur Mabeyni	Db	4,5 Sesten
8	Mansur	C	5 Sesten
9	Şah Mabeyni	B	5,5 Sesten
10	Şah	Bb	6 Sesten
11	Davut	A	6,5 Sesten
12	Davut Bolahenk Mabeyni	Ab	7 Sesten
13	Bolahenk	G	7,5 Sesten

3.1.1.15. Pozisyon Çalışmaları

Üst düzey icracılar uyguladıkları çalışma yöntemleri ve anlayışları içerisinde pozisyon çalışmalarına da ayrı bir yer ve önem vermişlerdir. Pozisyon bilgisi ve çalışmaları konusu, kişinin çalgı tekniğini ve çalgıya olan hakimiyetini arttıran konuların başında gelmektedir. Pozisyon çalgıyı çalan kişinin parmaklarının çalgının klavyesi üzerindeki yeri-konumudur. Özel (2006) sanatta yeterlik tezinde pozisyon ve pozisyon değiştirme tanımlarını çalışmaya dahil edilen çalgılardan biri olan klasik kemençe üzerinden şu şekilde yapmaktadır:

Pozisyon, parmağın klavye üzerindeki konumudur. Kemençede, sol elin baş parmak hariç diğer dört parmağının klavye üzerinde perdelere göre diziliş biçimleridir. Her pozisyon elin bir duruşunu ifade eder. El parmaklarla bir bütün olarak hareket ettiğinden, kemençe üzerinde yapılan her parmak değişimi, elin bulunduğu yerden ayrılarak başka bir yere götürülmesine sebep olur. Teller arasında da geçerli olan elin bir yerden başka bir yere gitmesi durumuna, pozisyon değişimi denilmektedir (Özel, 2006: 17).

Üç telli kemençede dikkat edilmesi gereken konulardan birisinin, tellerdeki pozisyonların aynı kolon üzerinde bulunması olduğunu belirten Gunca (2007), klasik kemençedeki parmak ve pozisyon numaralarını aşağıdaki şekilde vermiştir;

	YEGAH RE 3.Tel	RAST SOL 2.Tel	NEVA RE 1.Tel
1. Pozisyon			
2. Pozisyon			
3. Pozisyon			
4. Pozisyon			
5. Pozisyon			
6. Pozisyon			

Şekil 3. Klasik kemençede pozisyon ve parmak numaraları.
(Gunca, 2007: 17).

Görüşme yapılan üst düzey icracılar büyük önem verdikleri pozisyon çalışmalarını daha çok transpoze çalışmalarıyla paralel bir şekilde yürütmüşlerdir. Buradan çalgı tekniği, pozisyon ve transpoze gibi kavramların birbirleriyle ne denli ilgili olduğunu söylemek mümkündür. Derya Türkan, “6 senelik kemençe öğrencisiydim. Necdet Yaşar’ın korosundaydım. Orada mecburen 1 ses akort yapılıyordu. Önce akordu düşürerek, sonra da sürekli yerinden pozisyonunda çalarak çalıştım.” ifadeleriyle öğrencilik yıllarında profesyonel bir müzik topluluğunda hem transpoze hem de buna bağlı olarak pozisyon çalışmaları yaptığını dile getirmiştir.

Pozisyon çalışmalarını transpoze çalışmalarıyla beraber geliştiren icracılardan bir diğeri de Yurdal Tokcan’dır. Yurdal Tokcan, “Ben öncelikle; çok iyi bildiğim basit ezgileri önce doğru sesleri algılamak adına hep transpozeden çaldım. Sonra doğru parmakları doğru pozisyonlarda bulup çalıştım. Çünkü bu anlamda bir metodumuz yok ve belki her icracı bir eseri çalmak adına, kendi pozisyonlarını ya da kendi üretimlerini mutlaka geliştiriyor.” sözleriyle pozisyon çalışmalarında bulunduğunu ve bu çalışmaları

transpoze icra çalışmaları ile beraber yürüttüğünü belirtmiştir. Kanun icracıları Göksel Baktagir ve Taner Sayacıoğlu da uzun süre özellikle iki elin balansını kurabilecek egzersizler üzerinden pozisyon çalışmaları yaptıklarını belirtmişler ve mandal seslerini kamufle edebilecek bir senkronizasyonla birlikte o pozisyon tekniğini oturtmak için çaba sarf etmişlerdir.

Çaldıkları eserlerin üzerine pozisyon ve pozisyon geçkilerini belirten işaret ve numaraları yazarak çalışmak da onların uyguladığı bir çalışma yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu konuyla ilgili Selim Güler, *“İhsan Özgen bizi eserlerin üstüne pozisyon numaralarını yazarak çalıştırıyordu. Kendi çalışması öyle olduğu için aynı İhsan Özgen gibi çalmak zorunda kalıyorduk. Onun pozisyon çalışmalarındaki yöntemi buydu.”* ifadelerine yer vermiş ve hocası İhsan Özgen’den pozisyon çalışmalarını nasıl öğrendiğini belirtmiştir.

Pozisyon çalışmalarının tanbur çalgısı için de çok önemli olduğunu belirten icracılar özellikle sağ ve sol el senkronizasyonunu dikkate alarak bu çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. Çok önem verdikleri bu çalışma siliyle ilgili olarak Özer Özel, *“Olması gereken şey; parmak pozisyonları, sağ ve sol el senkronizasyonu. Sol el için söylüyorum; 1, 2, 3, 4’ün ve 2-1, 3-1, 4-1, 1-2, 1-3, 1-4’ün ne kadar kombinasyonu varsa bunlarla alakalı melodi çalışmalarını yaptım. Ondan sonraki çalışmalarım; bir eserden yola çıkarak parmak pozisyonlarını çıkarma ve kombinasyonlar elde etmek için çalışmak oldu.”* ifadelerine yer vermiş ve bize nasıl bir çalışma yöntemi kullandığını açıklamıştır.

Görüşme yapılan icracılardan Ercan Irmak da pozisyon çalışma ve çalma bilincini teknik bilgi ve beceriye bağlamış, teknik ne kadar iyi öğrenilirse pozisyon çalabilme imkanlarının o kadar genişleyebileceği üzerinde durmuştur. Kendisi de pozisyon çalışmaları için sürekli olarak teknik çalışmalar yaptığını belirtmiştir. Ercan Irmak, *“Teknik ve gam çalışmazsanız ne transpoze yeteneğiniz olur, ne de pozisyon bilinciniz.”* diyerek bu konudaki sözlerini tamamlamıştır. Ney çalgısına ait pozisyonlar aşağıdaki şekilde gösterilmektedir.

Şekil 4. Ney'deki tüm pozisyonlar. (Toz, 2000: 26'dan akt: Gunca, 2007: 33).

3.1.1.16. Deşifre Çalışmaları

Üst düzey icracıların çalışma yöntem ve anlayışları kapsamında önemle üzerinde durdukları konulardan birisi de deşifre çalışmalarıdır. “Öztuna (2000) deşifrajı; “Mûsikîdeki mânâsıyla–ilk görüşte bir notayı okumak, sökmek” olarak tanımlamıştır. Fenmen de çok benzer ifadelerle, “Henüz çalışılmamış bir eseri ilk görüşte çalmaya deşifre etmek denir” (Fenmen, 1997, 31) tanımını yapmıştır. Yapılan görüşme sonuçlarına göre icracıların deşifre çalışmalarında dikkat ettikleri ortak konular; deşifreye ağır bir tempo ile başlama, deşifredeki nüanslara uyma, deşifrede sadece notayı değil müziği okumaya çalışma, deşifreyi bölümlere ayırarak çalışma, deşifre

edilen eseri formuna ve karakteristik yapısına uygun çalma ve deşifre esnasında nazari bilgileri kullanma olarak sıralanmaktadır. Onlara göre bu uygulamaları dikkatle yapan icracıların deşifre esnasında hata yapma olasılıkları çok düşük seviyededir.

Yukarıdaki maddelere dikkat edilirse özellikle form ve nazariyat bilgilerinin eser analizi konusuyla bağlantılı olduğunu söylemek mümkündür. Deşifre çalışmalarında eser analizinin hızlı bir şekilde yapılmasının icracıya sağlayacağı kolaylıklar vardır. Bağçeci'nin (2003, 162) de belirttiği gibi önümüze tanımadığımız bir etüt ya da eser konulduğunda, bu etüt ya da eserin kilit noktalarını en hızlı biçimde tanımak için öncelikle analiz etmek gerekli ve önemlidir.

Fenmen (1997) iki tür deşifreden bahsetmektedir; “Birincisi, ilk ele aldığımız eseri yavaş yavaş ve her notasını inceleyerek okumak; ikincisi, eserin temposuna yakın bir hızla ve temiz çalmaya dikkatken çok, eserin karakter ve anlatımına dikkat göstererek okumak” (Fenmen, 1997, 31). Üst düzey icracıların deşifre ile ilgili dikkat ettikleri ve yukarıda belirtilen maddelerin de Fenmen'in üzerinde durduğu deşifre türleriyle yakın ilişki içerisinde olduğu görülmektedir. İracıların, iyi bir icracıda sahip olunması gereken becerilerden biri olarak gördükleri deşifre çalışmalarında uyguladıkları yöntem, anlayış ve uygulamalar aşağıda maddeler halinde açıklanmaktadır.

3.1.1.16.1 Deşifreye Ağır Bir Tempo ile Başlama

Yukarıdaki maddeler dikkate alınarak sırayla gidilecek olursa, ilk olarak deşifreye ağır bir tempo ile başlama konusu gelmektedir. Bu konuyla ilgili Ercan Irmak, “*Deşifre çalışmalarında insanlar surf ajiliteye çalışıyorlar, bunun çok iyi bir şey olduğunu düşünenler eserin ne anlattığının farkında değiller. Dünyada şuna inanın ki hızlıyı değil, ağırı çalmak zordur. Ağırı çalarsan hızlıyı hayli hayli çalarsın.*” ifadeleri ile daha doğru olanın deşifreyi ilk önce ağırdan başlayarak çalmak olduğunu belirtmiştir. Özer Özel de kendi yaptığı bir deşifre çalışmasını örnek vererek, “*Türk Marşını çalışıyorum tanburda. Ama çok hızlı çalışıyorum. Özellikle deşifrelerde yavaş çalmam lazım ama hakim olamıyorum.*” ifadeleri ile daha verimli olabilecek bir deşifre çalışmasının ilk önce ağır bir tempo ile başlanarak yapılması gerekliliğini belirtmektedir.

Çalgı çalışma sürecinde bir parçanın asıl temposundan daha ağır tempoda çalışılması kol, el, parmak ve vücut hareketlerinin uyum içinde yapılabilmesini kolaylaştırmaktadır. Bir eserin asıl temposundan çok daha hızlı bir tempoyla seslendirilmesi ise motif ve cümle bağlantılarını, eserin anlamını ortadan kaldıracaktır. Bir eserin, yavaş bir tempoda çalışıldıktan sonra asıl temposunda seslendirilmesi daha doğru olacaktır (Akkuş, 2000, 110).

Onur Akdoğu'nun 'Ud Metodu 2' kitabının (1992, 175) son bölümündeki "Uyarı" kısmında belirttiği gibi; sürat ve çeviklik isteyen eserlerin seslendirilmesinde temel koşul, eseri çok ağır bir hızda çalışmaya başlamak ve baştan sona doğru bir seslendirme yaptıktan sonra, hızı gittikçe arttırmaktır.

3.1.1.16.2. Nüanslara Uygun Çalma

Müzik eserlerindeki nüanslar ve o nüanslara uygun olarak bir icra gerçekleştirmek üst düzey icracıların çok dikkat ettikleri bir konu olmuştur. Özer Özel, "*Deşifre çalışmalarında, ritmi yani metronomu, eserin bana serbest olarak verdiği nüans kısımlarını, benim üzerinde yavaşlayıp hızlandırabileceğim, kuvvetli çalıp zayıf çalabileceğim, forte veya piano çalabileceğim yerlerin bana ait olan kısımlarını belirler ve bunlara uygun çalışmaya dikkat ederim.*" ifadeleri ile gerek normal icralarda gerekse deşifre icra çalışmalarında esere ait nüanslara çok dikkat ettiğini belirtmiştir. Nüanslara dikkat edilmeyerek yapılan deşifre çalışmalarında eserlerin anlam bütünlüğünü ifade etmek oldukça zordur.

3.1.1.16.3. Müziği Okuma/Okuyabilme

Sadece notayı değil, nota ile beraber aynı zamanda müziği de okuma ve okuyabilme üst düzey icracıların hepsi tarafından sıklıkla dile getirilen konulardan biri olmuştur. Türk müziğinin sahip olduğu ses sistemi ve üst düzey bir perde hassasiyetini gerektiren icra anlayışı, notanın dışında müziği de okuyabilmeyi gerekli kılmaktadır. Bu konuyla ilgili, notayı müzik yapmak için bir amaç değil, bir araç olarak gördüğünü belirten Taner Sayacıoğlu, "*Amaç sırf nota çalmak değil. Asıl olan müziği ve hangi eseri çalarsanız o eserin karakterini ortaya çıkarmak. Bunlar önemli... Zaten bizim nota yazım sistemimiz zor. Hâlâ bizim seslerimizi ifade etmekte zorlanıyoruz. Bazı şeyleri kendiniz hissederek buluyorsunuz. Böyle bulmak da bence daha iyi. Ne kadar notaya dökerseniz olmaz gibi geliyor.*" şeklinde açıklamalarda bulunmuştur.

Notadan ziyade müziği okumak gerektiği konusuna sıklıkla değinen ve devlet konservatuvarlarında eser analizlerinin ve buna bağlantılı olarak müziği okuyabilmenin çok iyi bir şekilde öğretilmediğini üzüntü ile belirten icracılardan biri olan Derya Türkan, *“Ben direk müziği çalmaya başlayabiliyorum... Hiçbir zaman nota çalmak istemiyorum... Bunun en kolay yolu ve bunu yapabilmenin amacı da senin çalarken, okurken veya ilk aldığımda müzik okumanı gerektirecek. Senin gördüğün müziği okuyabilmen lazım, nota okumaman lazım. Senin solfejini müziği okumak olacak.”* sözleriyle konuya açıklık getirmeye çalışmıştır.

Benzer ifadelerle konuya büyük hassasiyet gösteren Ercan Irmak, *“Hoca gelip sizin önünüze partiyi koyuyor. Siz de nota biliyor ve okuyorsunuz. Konu notayı okumak değil ki. Konu müziği, eseri çalmak. Eser ne anlatıyor, duyguları ne... Biz önce eseri deşifre ediyoruz ondan sonra eserin ne karakterde olduğunu öğreniyoruz. Eseri analiz etmeden çalamazsınız. Eseri çalmak nota çalmak değildir. Eserin kendi kişiliğini oraya aktarmaktır. Ne anlatıyor eser... Yani siz eserdeki fotoğrafı göremiyorsanız çok zor. Yalnızca notayı çalmış olursunuz... Önemli olan eserin gidişatına göz atıp karakteristik özelliğini keşfetmek, amaç notayı seslendirmek değil müziği ortaya çıkartmak. O yüzden ön çalışma yapıp seslendirmek önemli. Ben deşifre çalışmalarında satır satır giderim, yavaş yavaş bakarım ne anlatıyor. Aşağıya geldiğimde konuyu çözmüşümdür. Yani eserin ne anlattığını anlamışumdur.”* şeklinde geniş açıklamalarda bulunmuş, notadan ziyade müziği okumaya gayret ettiğini, bunu önemseydiğini, eser analizi yaptığını ve satır satır giderim ifadesiyle de bölümlere ayırarak bir çalışma uyguladığını belirtmiştir. Çok benzer ifadeler kullanan Necati Çelik de, *“Şimdi nota okumayı hepimiz biliyoruz ama her şey nota ile bitmiyor. Eserde vermek istenen şey nedir. Tema nedir. Yani hüznün müdür, neşe midir. Bunları düşünmek lazım.”* ifadelerine yer vermiştir.

Gerek normal icrada gerek de deşifre çalışmalarında olsun, sadece önüne konulan notayı icra etmenin en büyük dezavantajlarından bir tanesi de o esere duygu verememektir. Kendi karakteristik yapısı içerisinde oldukça yoğun bir maneviyatı ve duygusallığı barındıran Türk müziği eserlerini bu şekilde sadece notadan öğrenmek ve icra etmek çok da doğru bir anlayış ve uygulama değildir. Sadece nota dikkate alınarak yapılan Türk müziği icralarının birçoğunun yanlış, anlam bütünlüğü taşımayan ve niteliksiz icralar olduğu görülmektedir. Tanrıkorur’un (2001, 154) dediği gibi: *“Bizim mûsikîmiz, her zaman söylediğim gibi, nota mûsikîsi değil, ‘perde mûsikîsi’dir. Notadan*

öğrenilmez, notalara bakılarak icra edilmez. Türk mûsikîsi bir meşk ve ezberden icra mûsikîsidir”. Etem Ruhi Üngör’ün Musikişinas Dergisinin 9. sayısı için yaptığı söyleşide aktardığı şu ifadeler de Türk müziğinin sadece notadan öğrenilmesinin pek de mümkün olmadığını açıklar niteliktedir: Üsküdar Musiki Cemiyetinde “İki sistemi de yaşadım, meşk sisteminin başka üstünlüğü var. Ben oradan sonra İleri Türk Musikisi’ne transfer oldum. Orda meşk yoktu; nota konuyor, solfej yapılıyor, ondan sonra çalanlar çalışıyor, söyleyenler söylüyor. Ama kapattınız mı akılda hiçbir şey yok. Halbuki Üsküdar Musiki Cemiyeti’nde geçtiğim karcığar faslı tamamen aklımda hâlâ. Yani meşk yaptınız mı notaya bakmadan kafaya yerleşiyor” (Üngör, 2007,107).

Türk müziği icrasında icranın içerisine duygusallığı nota çalmanın dışında da bazı incelikleri dikkate alıp yerleştirmek çok önemlidir. Selim Güler, “*Bizde sadece nota çalınıyor. İşte oraya bir de çarpma koymuşlar, bir de tril yapabilirsen her şey bitti. Aslında öyle değil. Sadece nota çalıyorsun o zaman. Duygu konulmuyor.*” diyerek bu konuyu açıklamaya çalışmıştır. Burada anlatılmak istenen tabii ki notanın önemsizliği veya gereksizliği değildir. Belirtilmek istenen; notanın müzik yapabilmenin şartı olmadığıdır. Nota bilgisi ile ilgili detaylar ve üst düzey icracıların bu konudaki söylemleri “Öğrenmede Etkili Olan Diğer Unsurlar” üst başlığında da açıklanmaktadır. Burada önemle üzerinde durularak vurgulanmak istenen konu; sadece notaya bağlı bir icranın kişiyi müziği okuyabilmekten alıkoyduğu ve Türk müziğinin yapısında böyle bir icranın kabul görmediği yönündedir. Türk müziği icrasında önemli olan eserin anlamını, temasını, karakterini yani genel olarak bütününü görebilmektir. Çalınan eserleri icra anlamında da en yüksek sanatsal çizgiye çıkarmak gerekmektedir.

3.1.1.16.4. Eserleri Bölümlere Ayırarak Çalışma

Deşifre ettikleri eserleri bölümlere ayırarak çalışma, üst düzey icracıların dikkat ettikleri bir diğer durum olmuştur. Bu konuyla ilgili olarak Derya Türkan, “*Eğer ki çok alâkasız hiç görmediğimiz bir interval varsa o zaman o bölümü çalışıp devam ediyorum.*” diyerek kendisinin de bu yöntemi kullandığını belirtmiştir. Aynı şekilde Özer Özel de, deşifre çalışmaları ile ilgili sorulan soruya “*Öncelikle zor olan kısımları, pasajları bölümlere ayırarak çalışmak lazım ve bende öyle yapıyorum.*” cevabıyla konunun önemine dikkat çekmiştir. Özellikle deşifre çalışmalarında “Çalışılan eser, parçalarına bölünerek çalışılmalıdır. Bu amaçla öğrenciler için, seslendirmede güçlük çektikleri

sesleri, motifleri, cümleleri, kendi bütünlükleri içinde çok yavaş tempoda çalıştıktan ve yeterli tekrar yaptıktan sonra gerçek temposuyla ve eserin tamamını gerekirse metronom kullanarak çalışmalarının daha yararlı olacağını söyleyebiliriz” (Akkuş, 2000, 109).

3.1.1.16.5. Eseri Formuna Uygun Çalma

Eseri formuna uygun çalma yine normal icra anlayışlarında olduğu gibi deşifre çalışmalarında da üst düzey icracıların hassasiyet gösterdikleri bir durumdur. Kaçar (2009) formun tanımını şu şekilde vermektedir:

Form, mûsikî kalıbıdır, ritmik ve melodik düzendir. Nasıl ki şiirde, romanda, konuşmada, edebiyat sanatının bütün dallarında duygu ve düşünceleri ifade eden cümleler vardır. Bu cümleler birleşerek bir ifade meydana getirir. Bir kompozisyon oluşturur. Mûsikî ile yapılan bu kompozisyonun kuralları, kaideleri yüzyıllar içerisinde şekillenmiştir. Bu kalıplar tarihi, sosyolojik, kültürel, etkileşimlerle biçimlenmiştir. Küçük bir mûsikî motifinden başlayarak gelişen form, önce mûsikî cümlesine daha sonra mûsikî bölümüne sonra da mûsikî eserine dönüşmektedir. Motifler birleşerek cümleleri, cümleler birleşerek bölümleri, bölümler birleşerek eserleri meydana getirmektedir (Kaçar, 2009, 293).

“Bizim müziğimizde form da, makam da, usûl de geleneğe uygun kullanılış tarzından–hele klasik ve tasavvufî eserlerde–aslâ tâviz verilmeyecek konulardır” (Tanrıkorur, 2003, 241).

Deşifrede eserlerin formuna uygun çalınması konusunda Yurdal Tokcan, “*Eserin dönemini ve ruhunu anlamak adına ne zaman bestelenmiş diye bir bakmalıyız. Bu eser hangi tarihte bestelendi ise, o tarihe ait bir icra tarzı ile mutlaka benim bunu seslendirmem gerekiyor. Alıp da 100 yıllık bir eseri işte birtakım arpejlerle falan seslendirirsem, o esere yazık etmiş ve onun hakkını vermemiş oluruz. İcramız sırtır. Bu şuna benziyor; 300 yıllık klasik döneme ait bir eser çalacaksınız, başına işlek mızraplarla bir fasıl taksimi yapıyorsunuz. Ardından da diyelim III. Selim’e ait bir eser başlayacak, tamamen doku uyumsuzluğu olur.*” ifadelerine yer vermiştir. Ercan Irmak da benzer ifadelerle, “*Sen kalkıp ta Schubert’in serenatını çalarken tasavvuftaki üflediğin gibi üflersen sınıfta kalırsın. Antep’te Barak taksimi yaparken kalkıp da klasik Türk müziği formatındaki gibi çalarsan da olmaz. Onu hissettireceksin.*” diyerek konuyu açıklamış ve önemini dile getirmiştir.

İcra edilecek eseri formuna uygun çalmak konusuyla ilgili olarak Göksel Baktagir, “*Burada icra edilecek eserlerin yorumlanmasında lisanların birbirini tutması*

gerektiğine inanıyorum. Hocamız bize bir örnek verirdi bunu da aktarmış olayım; şimdi misal Itri'nin meşhur Neva Kâr'ını icra edeceksiniz diyor. Ben de sizden o eserin başına bir taksim rica ettim. Şimdi ortada bir eser var, onun bir yapısı var, tematik durumu var ve belli bir dönemin üslûbu var. Sizin bunun başına taksim etmeniz ayrı, bir fasıl arasında yapacağınız taksim ayrı... İşte burada lisanların birbirini tutması gerekiyor. Yani siz bir bütünün parçası olacaksanız o eseri yorumlarken, o eserin kimliğine göre bir icra oluşturmak durumundasınız. Bu kadar ince ve önemli.” sözlerine yer vermiştir.

3.1.1.16.6. Eseri Karakteristik Yapısına Uygun Bir Şekilde Çalma

Deşifre eserleri çalışırken formuna uygun çalma gibi dikkat edilecek bir diğer husus da eserleri karakteristik yapısına uygun bir şekilde çalmaktır. “İracı eserin havasını hissetmeli, hangi karakteri taşıdığını görmelidir” (Fenmen, 1997, 22). Özer Özel, “Örneğin Kürdîlihiczârı Mansur’dan okumak olmaz. Eserin ve Türk müziğinin genel karakteristik hissiyatını veremezsiniz. Halk müziğinde nasıl uzun hava okurken, canhıraş bir feryat ediliyor, Türk müziğinde de öyle eserler var. Gazel dediğimiz şey öyle mesela. Biz taş plaklardan işte bunu öğreniyoruz.” demiş ve Yurdal Tokcan da, “Eserin karakteristik yapısını iyi anlamak gerekiyor.” ifadelerine yer vererek, çalışılan eserlerin mutlaka karakteristik özelliklerine göre seslendirilmesi gerektiğini belirtmiştir.

3.1.1.16.7. Nazari Bilgileri Kullanma

Hiç kuşku yok ki deşifre çalışmaları ve icralarında en çok yararlanması gereken hususlardan biri de nazari bilgileri kullanabilmektir. İyi bir nazariyat bilgisine sahip olmak deşifre esnasında icracının işini kolaylaştıran en büyük etkenlerden birisidir. Çok iyi bir şekilde nazari bilgilere sahip olan üst düzey icracılar, deşifre çalışmalarında da bu bilgilerini kullanmış ve bu konuya dikkat çekmişlerdir. Konu ile ilgili olarak Taner Sayacıoğlu, “Deşifre eserin öncelikle makamına, arızalarına ve usûlüne bakarsınız.” demiş ve aynı şekilde Derya Türkan da, “Deşifre eserin tabii ki önce usûlüne, donanımına veya makâmına bakılacak.” sözlerine yer vermiştir.

3.1.1.17. Dinlediği Eserleri Notaya Alma

Üst düzey icracıların bir diğer çalışma yöntemleri de dinledikleri eserleri notaya alarak olmuştur. Böyle bir çalışmanın kendilerini, icranın dışında müzikal bilgi olarak da geliştirdiğini ifade eden icracılardan Göksel Baktagir, “*Mutlaka melodilerin peşine düşerdim. Elimde o zaman enstrüman olmazdı ve onu notaya almaya çalışırdım. Çünkü hepsi aslında birbirini destekleyen şeyler. Notaya alırken üçlülükler, dörtlülükler, senkoplar beyin matematiği devam ederdi. İşte bu devam ettikçe siz müziğin içerisinde yeşermeye, başka yönlerinizi de güçlendirmeye başlıyorsunuz. O aralıklar oturuyor.*” diyerek dinlediği eserleri notaya almak kaydıyla önemli sayılabilecek çalışmalar gerçekleştirdiğinin altını çizmiştir. Daha eskilere gidildiğinde Türk çalgı müziğinin yine önemli icracılarında da bu çalışma yöntem ve kabiliyetinin var olduğunu söylemek mümkündür. O icracılardan biri de Udî Nevres Bey’dir.

1873–1937 tarihleri arasında yaşamış büyük ud sanatçısı Nevres Bey’de “Bir bakışta seslendirme becerisinin yanında, işittiği bir ezgiyi anında notalayabilme açısından, döneminde, en üst düzeyde bulunan kişilerden biri idi” (Akdoğan, 1990, 4).

3.1.1.18. Her Kültürden ve Tarzdan Müzik Dinleme

Yalnızca icra ettikleri Türk müziğini değil, her kültürden ve tarzdan müzik dinlemeleri ve o müzikleri tanımaları icracıların performans gelişimlerine katkıda bulunmuştur. İracılar kendi kültürlerinin dışındaki farklı müzik türlerinden de etkilenmişlerdir. “Farklılıklara olan gereksinimimiz kesin olduğu için, farklıyı korumak, desteklemek, sevmek ve ona saygı duymak, aklın ve tarihin gösterdiği ve doğanın insana sunduğu; gerçek ve doğru bir yol olup, uygarlığımızı geliştirmenin de bir anahtarı olmaktadır” (Ergin I/2001, 35). Konuyla ilgili olarak Göksel Baktagir, “*Bir bakıyorsunuz bir müzik türü ve sizi cezbeden taraflar var. Değişik bir emek, farklı renkler ve sizin müziğinizde olan benzerliklerin yanında farklı bir tavır ve üslup var. Bunu hemen sindirmek ve bu müzik türü için bir nebze olsun fikrinizin oluşması güzel bir şey. Dolayısıyla ben böyle baktığım için oradan da nasibimi alıyorum. Bir Uzak Doğu melodisini dinlediğimde oradaki farklı aralıkların kendi içindeki rengini hissetmeye çalışıyorum. Bunlar aslında bir sanatçının ufkunun daha da genişlemesi için önem taşıyan şeyler. Ama şunu özellikle vurgulamak isterim ki bunlar sadece bir müzisyenin o renklerin farkına*

varması, ufkunun bu manâda gelişmesi anlamında bir katkı sağlar... Birçok rengin içinde bulunduğu bir bahçeden bahsediyoruz. Kültürel farklılıklar, onların getirdiği değişik renkler kendi türleri içerisinde çok özellikler taşıyor. Siz onlara önyargı ile bakmayıp bire bir içinde o rengi algılamaya çalıştığınızda biraz yaklaşabiliyorsunuz.” ifadelerine yer vererek farklı kültürlerle ait müzikleri dinlediğini ve onlardan da çeşitli kazanımlar sağladığını dile getirmiştir. Ergin’e göre (2001) dünyada üretilmiş ve bir değer olarak görece kabul edilmiş bütün müzik eserlerine ve çalgılara, müzik eğitimi malzemesi olarak yer verilmesinin önemi büyüktür.

Uçan’a göre insanın müzikle ilişkilerini geliştirmede, değiştirmede, insanın müziksel gelişimini sağlamada ve müziksel gereksinimlerini karşılamada, müziğin insan yaşamındaki işlevlerini yerine getirmede, insanın müziksel yaşantı birikimini zenginleştirmede, insanın içinde bulunduğu müzik çevresi ile yada yaşamı ile bütünleşmesini sağlamada hiçbir müzik türü tek başına yeterli değildir, yeterli olamaz (Uçan I/1993).

Kendilerine kazanımlar sağladığına inandıkları her türlü müziği dinlemiş ve halen de dinlemekte olan üst düzey icracıların ortak düşünceleri; müzikleri birbirleriyle yarıştırmamanın ve müzikte ayırım yapmanın doğru olmadığıdır. Klasik Batı müziği, jazz, Afrika, Hint, İran, Azerbaycan ve Japon müziği gibi pek çok müzik türlerini dinlediklerini belirten icracılar üst düzey bir seviyeye gelebilmek için birçok yerden feyz almak ve farklı kültürlerle ait müziklerin felsefelerini de bilmek gerektiğini belirtmişlerdir. “Ulusal yapıtlar, başka uluslardan insanları da derinden etkileyici olabilir (Finkelstein, 2000, 86). “Başka kültürleri tanımak, o kültüre karşı anlayış geliştirmek gerekir. Ayrıca o kültürleri olduğu gibi kabul etmekle birey, hayatı boyunca içinde yaşadığı ve birçok ilişkilerle bağlı bulunduğu kendi kültürünü, geniş bir düşünce çerçevesinde anlamak, açıklamak fırsatını elde etmiş olur” (Deniz, 1993, 121).

Farklı kültür ve tarzlardaki eserleri müziğin malzemesi bakış açısıyla değerlendiren üst düzey icracılar, dinledikleri müziklerin çok farklı olmasına rağmen aslında anlatılmak istenenin ortak duygular olduğunu dile getirmişlerdir. İracıların kendi icra ettikleri müzik ile diğerlerini karşılaştırabilme, onları bu yolla daha kolay analiz edebilme, ortak ve farklı yönlerini bulabilme konularına da yardımcı olabilmesi için farklı kültürlerle ait müzikleri dinledikleri görülmektedir.

3.1.1.19. Yaşam Boyu Öğrenme

Görüşme yapılan üst düzey icracıların, yaşam boyu öğrenme kavramını önemli bir şekilde benimsedikleri görülmektedir. Mesleki olarak istedikleri ve hatta hayal ettikleri yerlere gelseler bile hâlâ bir öğrenci duyarlılığı ile öğrenmeye devam ettiklerini ve bunun çok önemli bir süreç olduğunu vurgulamışlardır. Onlar öğrenimlerini belirli bir süre ile sınırlı tutmamışlar ve bunu devamlı sürdürülmesi gereken bir durum olarak görüp, çalışmışlardır. Üst düzey icracılar için önemli olan; kendi bilgi, beceri ve icralarını sürekli güncel tutabilmektir. Bu sürekliliği ve güncelliği yakalayabilmek için de yaşam boyu öğrenme kavramını benimsemiş olmak kaçınılmazdır. Bu düşünceler ve bu doğrultudaki çalışmalar onların nitelikli üst düzey icracılar olarak çalışma hayatlarına devam etmelerine yardımcı olmaktadır.

Yaşam boyu öğrenme dünyayı ve kendini anlama demektir. Yeni bilgi, beceri ve güç kazanma, asla kaybetmeyeceğin gerçek değer demektir. Kendine yatırım yapmak demektir. Yaşam boyu öğrenme bir şeyler yaratma ve dünyadaki yeni güzelliklerin farkına varma demektir. Yaşam boyu öğrenme bir öğrenme alışkanlığı, davranış biçimidir (Erdamar, 2011, 220).

Yukarıdaki tanımda bahsi geçen yaşam boyu öğrenme alışkanlığını ve davranış biçimini kendilerine bir çalışma anlayışı olarak benimseyen icracılardan Göksel Baktagir, “*Çok önemli bir alan olan Türk mûsikî sanatı içerisinde bir icracının yol aldıkça öğrenci duyarlılığı ile devam etmesi gerektiğine inanıyorum. Aynı şekilde, aynı duyarlılıkla yola emek harçayarak devam edilmesi gerekiyor. Bütün icracıların aynı hassasiyeti koruyarak ve o heyecanı duyarak bunu başarması lazım... Biz de bir öğrenci duyarlılığı ile hâlâ bunun içindeyiz tabii ki.*” diyerek yaşam boyu öğrenme sürecine vurgu yapmış, kendisi bunu bir çalışma anlayışı olarak benimsediği gibi diğer bütün icracılara da bu konuda tavsiyede bulunmuştur. Aynı düşünceleri benzer ifadelerle dile getiren Derya Türkan da, “*İnsan en büyük mertebelere de gelse hâlâ öğreniyor olma ihtiyacı, isteği duyması lazım.. Ben hâlâ öğreniyorum.*” sözlerine yer vermiştir. Müzik sanatının ve icra çalışmalarının sonu olmadığını, mesleki olarak çok iyi yerlere gelinse bile ciddi çalışmaların devam etmesi gerektiğini ve bu konularda büyük üstatlardan yararlanmanın çok önemli olduğunu belirten Derya Türkan sözlerine, “*Müzikal olarak daha iyi yerlere gelmek isterim. Onun için de çalışıyorum. Bunun sonu yok çünkü... Bizim onlardan (üstatlardan) halen öğreneceğimiz çok şey var.*” şeklinde devam etmiştir. Özer Özel de, “*Necdet Yaşar Hoca Cemil Bey gibi çalmıyor kendi gibi çalışıyor. Bizde öyle olacağız.*”

Biz de Necdet Bey'in durumuna bir gün geleceğiz inşallah. O zaman da bizden sonraki Türk müziği neslinin ilham alacağı kişiler olacağız. Bu yüzden de hâlâ çok çalışmamız gerekiyor.” sözleriyle kendi taşıdığı sorumluluğu ifade ederek bu görevi en iyi şekilde yerine getirebilmek için sürekli çalıştığını ve böyle de olması gerektiğinin altını çizmiştir.

Yaşam boyu öğrenme prensibi doğrultusunda sürekli çalışmak ve çok çaba sarf etmek üst düzey icracıların performans süreçlerinde çok etkili olmuş ve olmaya da devam eden bir diğer unsurdur. Müziğin ve özellikle de Türk müziğinin nazariyattaki ve uygulamadaki zorluğu onların bu seviyeye gelebilmeleri için çok çaba sarf etmelerine neden olmuştur. Sabırla, üstün gayret gösterip emek vererek geldikleri bu noktayı belki de en güzel şekilde ifade eden Göksel Baktagir, “*Geldiğim bu aşamadan geriye dönüp baktığımda zorlukları aşma adına çok sancılı, sıkıntılı ve sabrederek verdiğim mücadelemi daha dün gibi çok iyi hatırlıyorum. Çok emek harcadım onu söyleyebilirim... Çünkü enstrüman bir bebeğin doğması, yetişmesi, büyümesi gibi. Bu, içerisinde birçok aşamaları gösteren iğne ile kuyu kazmak misali bir süreç. Aslında Türk mûsikîsi içinde böyle bir süreçten bahsetmemiz gerekir. Çünkü bizim kullandığımız ses sistemi çok geniş imkan tanıyan ama bir o kadar da zorlukları olan bir sistem. Sindirilmesi gereken mûsikî sürecini düşündüğümüzde insan ömrü gibi çok çaba sarf etmeniz gereken bir alan.”* sözleriyle bu konuya açıklık getirmiştir.

Üst düzey icracılarının kendi yaşamlarının bir parçası haline gelen yaşam boyu öğrenme kavramı, yalnızca müzik alanında değil diğer pek çok alanda uygulanan ve kabul gören bir prensiptir. “Yaşam boyu öğrenme günümüzde dünya çapında ilgi gören bir kavramdır” (Erdamar, 2011, 219). Görüşme yapılan icracıların bu kavrama ilişkin becerilerinin de üst düzeyde olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle Erdamar’ın (2011) sözünü ettiği ve aşağıda belirtilen beceriler, üst düzey icracılarda kendisini açıkça göstermektedir.

- Etkili öğrenme için geniş bir strateji repertuarına sahip olma: Bireyler farklı bilgileri öğrenmek için farklı stratejiler geliştirebilmeli ve etkili öğrenmeyi sağlayıcı stratejileri uygulayabilmelidir. Ayrıca bireyler kendi öğrenmesini nasıl yöneteceğini, kendisini nasıl güdüleyeceğini bilmeli, geriye dönerek kendi performansını düzeltmeli ve geliştirmelidir,
- Kendi performansını geliştirme, öğrendiklerini uygulama ve belleğini geliştirme yeteneği: Bilgiyi seçme, kullanma ve depolama yeteneği etkili bir çalışan için vazgeçilmez becerilerdir (Erdamar, 2011, 221).

Üst düzey icracıların performans gelişim süreçleri ile yaşam boyu öğrenme arasında kurulacak en önemli bağlardan biri de, aynı zamanda yaşam boyu öğrenmenin bir ögesi olan yaratıcılıktır. İrcalarının yanı sıra sanatlarındaki yaratıcılığı da ön planda tutabilmek ve bu becerilerini geliştirmek adına onları yaşam boyu öğrenme anlayışından uzak düşünmek mümkün değildir.

3.1.2. Çalışma Ortamları

Çalışmada, üst düzey icracılarla yapılan görüşme verilerinin içerik analizlerine göre oluşturulan ikinci üst başlık, onların içerisinde buldukları çalışma ve icra ortamlarıdır. Bu üst başlık altında, icracıların yetişirken ve şu an içinde buldukları çevre ve çalışma ortamları açıklanmaktadır. Çalışma ortamları konusu da çalışma yöntemleri ve anlayışları kadar önemlidir. Burada öne çıkan ilk konu; üst düzey icracıların yaşadıkları şehirler ve bu şehirlerdeki sosyal, kültürel ve müzik çevreleridir. Türk müziği çalgılarının eğitim ve öğretiminde, bulunulan çalışma ortamları ve bu ortamların yapısı çok önemlidir. Teşvik edici bir çalışma ortamının içerisinde bulunmanın faydaları üst düzey icracılarda da kendisini göstermektedir.

Geleneksel Türk müziğinin tarih boyunca çalışma ve icra ortamları; saraylar, konaklar, evler, özel meşkhaneler, camiler, tekkeler ve müzikli kahvehaneler olmuştur.

Bu dar mekânlar türdeş bir dinleyicisi olan musiki ortamları oluştururdu. Böyle bir ortamda icracı ile dinleyici arasında güçlü bir bildirişim kurulabiliyordu. İrcacılar aynı zamanda dinleyiciydiler; sadece dinleyenler için değil, kendileri için de çalarlar; okurlardı. Tekkelerde ise, tasavvuf neşvesi ile musiki aşkının birleşmesi, çok kere, kendini kapıranları vecde getiren, sahici bir musiki ortaya çıkarıyordu (Aksoy, 2008, 237).

“Bireyin içinde yaşadığı müziksel çevre çeşitli öğelerden oluşur. Müziksel çevredeki kaynağı, türü, işlevi değişik çeşitli müzikler, bunları yaratan besteciler ve seslendiren yorumcular, dinleyiciler, müzik eğitimi ve müzik araştırmacıları ile bunların yetiştirilip çalıştırıldığı çeşitli müzik kurum, kuruluş ve örgütleri yer alır (Uçan, 1997, 11-12). Önemli müzik çevrelerinde çeşitli çalışma ortamlarında bulunmak üst düzey icracıların öğrenme süreçlerine katkıda bulunmuştur. “Sosyal ve kültürel çevre ve yaşam, geleneksel eğitimin en önemli besin kaynağıdır. Birçok değerli icracı bu kaynaktan beslenerek yetişmişlerdir” (Özgen, 2006: 10).

3.1.2.1. Türk Müziğinin Merkezi Olarak İstanbul ve Konya

Üst düzey icracılar bu konu kapsamında küçük şehirlerin müzik ve eğitimi ile ilgili dezavantajlarına, büyük şehirlerin de sahip oldukları imkanlarla doğru orantılı olarak avantajlarına değinmişlerdir. İracılara göre geleneksel Türk müziğinin merkezi İstanbul'dur. İstanbul'da bulunmak, oradaki müzik çevrelerinin içerisinde olmak çok önemlidir. Bu görüş doğrultusunda kendileri de özellikle akademik eğitimleri ve mesleki yaşamları için İstanbul'a gelmişlerdir. "İstanbul dokuzuncu yüzyıldan başlayarak çeşitli musiki gelenekleri ile musiki türlerinin bir merkezi olmuştur. Daha Bizans döneminde bir musiki merkezi olan İstanbul bu işlevini Osmanlı döneminde de, modern Türkiye'yi doğuran batılılaşma sürecinde de sürdürmüştür" (Aksoy, 1999).

Geleneksel Türk müziğinin en iyi şekilde büyük şehirlerde öğrenileceğine inanan icracıların İstanbul'dan sonra bu işin merkezi olarak gösterdikleri yerler Konya, Ankara ve İzmir'dir. Bu üç büyük ilde de geleneksel Türk müziği adına çok eski dönemlerden bugüne önemli çalışmalar yapılmış ve yapılmaktadır. Özellikle Konya şehri geleneksel Türk müziğinin en önemli merkezlerinden birisi olmuştur.

Başkentlerini Konya'da tesis etmiş olan ve Hicrî 477'den 699'a kadar (Miladî 1084–1299) saltanat süren Selçuklular zamanında musiki çok rağbette idi. Bilhassa Türklerin büyük mutasavvıf ve filozofu ve *Mevlevî* tarikatının kurucusu diye anılan Celâleddin Rûmî (604–672) bu şehirde meşhur olmuştu. Bu mübarek zat için yapılan merasimler sesli ve aletli musiki ile icra edildiği için, Konya musikinin en çok geliştiği şehirlerden biri olmuştu (Yekta, 1986, 49).

Yukarıdaki açıklamada sesli ve aletli musiki ile kastedilen Mevlevî ayin-i şerifleridir. Musiki sanatımız üzerinde Mevlevîliğin tesiri o kadar büyüktür ki, "Türk Klasik Müziği Mevlevîhânelerde gelişmiştir" denebilir. Bu yüzden Türk Musikisi'nin büyük bestekârlarının çoğu Mevlevîhânelerden yetişmiş kimseler, hatta çile çıkarmış "dede"lerdir. Buhûrizâde Mustafâ Efendi (İtrî), Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi, Sultan III. Selîm Han, Zekâî Dede, Hacı Fâik Bey, Neyzen Salih Dede, Hüseyin Fahreddin Dede, Neyzen Emin Dede, Rauf Yektâ Bey, Ahmet Avni Konuk hemen sayılabilen Mevlevî bestecilerdendir (Çevikoğlu, 2005).

Yıllar önce Mahmut Ragıp Gazimihâl 'Konya'da Musiki' (1947) adlı eserinde özellikle şu hususa dikkat çeker; "Bugün Konya'da iyi saz çalanlardan mürekkip öyle bir kol var ki ve bunlar öyle candan sevilip sayılıyorlar ki, ayrı bir birlikleri mevcut olmasa bile,

usta–çırak ve kafadarlık bağlarıyla iyiden iyiye elbirlikli bir halde bulduklarına, başlı başına bir varlık teşkil ettiklerine inanmak güç olmuyor” (Gazimihal, 1947, 61’den akt: Öztürk, 2002, 272).

Örnek olarak Konyalı bir sanatçı olan Necati Çelik’in, “*Konya’da Mevlana iftiharları oluyordu her sene. 1970 yılında oraya dahil oldum. Oralarda üstatların konuşmalarından, geçilen eserlerden ve eser tahlillerinden çok faydalandım. Sanatçılar konuşurlardı hep; burası neden Hüseyinî ya da neden Gülizâr, onları tartışlırdı. Tartışlırdı dediğim insanlar; Sadettin Heper, Aka Gündüz Kutbay, Necdet Yaşar, Niyazi Sayın ve daha bir sürü sayamadığım isim. Müzik sohbetlerini ve tartışmaları can kulağıyla dinlerdik. Dolayısıyla bilgimizi o şekilde arttırdık.*” sözlerinden Konya’da geleneksel Türk müziği adına yapılan çok önemli konser vb. etkinliklerin varlığını anlayabiliyoruz.

Küçük şehirlerde geleneksel Türk müziğini çok iyi bir şekilde öğrenebilme imkanlarının azlığı konusunda Göksel Baktagir, “*Ben Kırklareli doğumluyum. Trakya bölgesi birçok bölgemiz gibi çok özel bir bölge. Oradan çok ciddi anlamda beslendim. Ancak icra ettiğim saz itibarıyla orada çok fazla faydalanabileceğim alanlar yoktu.*” sözlerine yer vermiştir. Bu ifadeleri ile yukarıda adı geçen illere oranla çok daha küçük bir ilde bulunduğunu, oranın müzikal kültüründen beslendiğini ancak ileri bir düzeye gelebilme adına o bölgenin kendisine yetmediğini ve neticesinde de akademik eğitim ile birlikte İstanbul’a geldiğini ifade etmiştir. Üst düzey icracıların küçük şehir ve ilçelerde gördükleri diğer bir dezavantaj da Türk müziği çalgılarının öğretimini gerçekleştirecek nitelikli öğreticilerin azlığıdır. Bunu Selim Güler’in şu sözleriyle daha iyi anlayabiliyoruz: “*Müzikle ilgili olarak İstanbul’da, Ankara’da ve İzmir’de olanların şansları var. Diyelim ki küçük bir kasabada bir cevher ama hoca yok, çocuk ud çalmak istedi kim verecek ud dersini ona? Bir okulun müzik öğretmeni verecek ve oda büyük bir ihtimalle mandolin hocasıdır. Belki de çocuk ondan sonra bir daha udu eline almayacak.*”

Yukarıda da belirtildiği gibi yaşadığı şehir ile birlikte, içerisinde bulunulan müzik çevrelerinin de önemi ve gerekliliği büyüktür. İracılar özellikle Türk müziğinin merkezi olan İstanbul’da çok önemli müzik çevrelerinin içerisinde bulunmuşlardır. İstanbul’un kendine has geniş kültürü müzikte de çok büyük bir anlam ve önem

kazanmıştır. “Musıki zevki İstanbul kültürünün, o kültürden pay alabilmiş olmanın bir ölçüsü sayıl[mıştır]” (Aksoy, 2008, 260). “İstanbul son bin yıl içinde hep toplayıcı bir merkez olmuştur. Anadolu’nun çeşitli yörelerine özgü yerel halk musikisi gelenekleri bile fetihten sonra göçlerle İstanbul’a ulaşmış, geliştiği bölgeler dışında bu şehirde de güçlü temsilciler çıkarmıştır. Bununla birlikte, İstanbul’a son beş yüz yılın bir musiki merkezi olarak asıl kimliğini veren musiki türü doğunun makam musikisidir.” (Aksoy, 1999).

Onbeşinci yüzyılda İstanbul’un fethi, şehrin, islam dünyasının ortadoğudaki seçkin kültür merkezlerinde faaliyet gösteren musikiciler için yeniden bir çekim merkezi durumuna gelmesini sağladı. Türklerden sonra, Osmanlı Yahudileri ile Ermeniler de musiki merkezlerini yeni bir düzen verilen İstanbul’da kurdular. Osmanlı İstanbul’unda yalnızca Rumları, Yahudileri, Ermenileri değil, imparatorluğun bütün etnik ve dinî unsurlarını görmek mümkündü. Merkezi İstanbul olan Osmanlı musikisi işte bu çok uluslu toplumsal ve kültürel yapının bir ürünü olarak gelişip yaygınlaştı (Aksoy, 2008, 36–37).

İstanbul’u Türk müziğinin merkezi olarak gören Derya Türkan’ın, “*Türkiye’ye göre bu işin merkezi İstanbul. Ne Ankara ne İzmir.*” sözlerinin ardından Özer Özel’in, “*Çevre çok önemli. Bu Türk müziği olsun, Batı, Japon, Çin, Hint müziği olsun hiçbir şey fark etmiyor. Çünkü önemli olan o müziği yapmak için o müzik ortamının içinde olmak. Siz Türk müziğini çok iyi bir şekilde yapmak istiyorsunuz ama Türkiye’nin en ücra köşesinde çok kötü müzik yapılan bir yerde müziği öğrenmeye çalışıyorsunuz. Bu olmaz. Onun iyi icra edildiği yerde olmak zorundasınız. İşte bu nedir, İstanbul’dur. Bunun başka yeri yok. Belki Ankara’dır, İzmir’dir, Konya’dır.*” ifadeleri, yaşadığı şehrin, çevrenin ve özellikle de İstanbul şehrinin önemini vurgulayan söylemler olarak dikkat çekicidir. Aksoy’un (2008) Türk müziğinin en büyük merkezi olarak gördüğü İstanbul ile ilgili “Geçmişin Musıki Mirasına Bakışlar” adlı eserindeki Tasnif ve Tesbit Heyeti ile ilgili şu ifadeleri de aynı şekilde dikkat çekicidir.

Tasnif ve Tesbit Heyeti’nin devleti temsil eden Ankara’da söz gelişi bakanlıklardan birine değil de İstanbul şehir yönetimine, İstanbul Belediyesi’ne bağlı bir kuruluş içinde oluşturulması son derecede anlamlıdır. Çünkü Osmanlı–Türk musikisinin en büyük merkezidir İstanbul. Tasnif Heyeti’nin kuruluşu ve bilinen çalışmaları İstanbul şehrinin yarattığı ve beslediği musikiye sahip çıkmasının tarihî bir ifadesidir (Aksoy, 2008, 227).

Üst düzey icracılardan elde edilen bilgilere göre çalışma ortamları üst başlığını; akademik eğitimin öncesi, akademik eğitim ve akademik eğitimin sonrası olarak 3 alt başlığa ayırmak mümkündür.

3.1.2.2. Akademik Eğitim Öncesi Çalışma Ortamları

Yapılan görüşmelerde, akademik eğitim almış olan icracıların hepsi, bu eğitimlerinden önceki müzik yaşamlarına değinmiş ve bunu çok önemsemişlerdir. Bu konuda özellikle üzerinde durdukları ve gerekliliğini belirttikleri konular; mûsikîye meraklı ve ilgili bir aile ortamı, amatör olarak varlıklarını sürdüren dernekler, mûsikî cemiyetleri ve öğrenimlerine katkı sağlayabilecek nitelikte olan piyasa çalışma ortamlardır.

3.1.2.2.1. Aile İçerisinde Müzik Eğitimi (İnformal Eğitim)

“Aile, insanların bireysel gelişiminde en önemli etkidir. Düşünce sistemi ve hayat felsefesi insanda taklit yolu ile başlar. Aile fertleri bu izlemsel öğrenmenin en etkili faktörleridir. Çocuk belli bir yaşa kadar söylenenleri sorgulamadan yerine getirir. Bunun bilincinde olan anne ve baba, yetişmekte olan çocuğu doğru yönlendirdiği takdirde sağlıklı bir eğitim süreci elde edilir” (Kararoğlu, 2009: 27). Eğitimin her türünde ve aşamasında önemli rol oynayan aile, müzik konusunda da geçmişten bu güne pek çok büyük sanatkârın yolunu çizmesinde ve yetişmesine etkili olmuştur. Özellikle Osmanlılarda aile ortamında mûsiki icra etmek ve öğrenmek bir gelenek haline gelmiştir. Örneğin bu büyük sanatkârlardan bazıları da Tanbûrî Cemil Bey ve oğlu Mes’ud Cemil Bey’dir.

O zamanların iyi İstanbul evlerinde mûsikîyi görgülü bir insân olmanın şartları içinde sayarak sevenler pek çokdu. Tanbûrî Cemil’in kendi evinde de, amcasının evinde de, hattâ Tanzimât’dan evvel Üçüncü Selim ve İkinci Mahmud zamanından beri yerleşen bu gelenek, bütün aile çocuklarını umûmî kültürlerinin bir parçası olarak mûsikîye sevk etmiş, en gençleri olan Cemil de bu gelenek ve göreneklerden bol bol ve küçük yaşından itibaren şübhesiz beslenmişti (Cemil, 2002, 85).

Tanbûrî Cemil Bey gençlik yıllarından itibaren bir Tanzimat efendisi olan amcası Refik Bey’in evinde kalmış ve ilk müzik bilgilerini de bu evde edinmiştir. Mes’ud Cemil babasının hayatını anlattığı eserinde şöyle aktarmaktadır: “Mûsikînin ilk teknik esaslarını bu evde öğrenmeye başladı. ...O vakit delikanlılık çağında olan ağabeyisi Ahmed Bey’den bu konularda genel bilgileri edinirken, en büyük amcazâdesi Mahmud Bey’e keman dersi vermeğe gelen meşhur kemânî Ağa’dan *hamparsum notasını* ve *alafranga notayı*, Batı notasını öğrendi” (Cemil, 2002, 66).

Babasından ciddi bir müzik eğitimi almadığını ancak geleceğe dair yolunu çizmesi adına çok etkilendiği ev ortamından da kendisi ile ilgili olarak şöyle bahseder Mes’ud Cemil: “Küçük Mes’ud Ekrem, mûsikînin hâkim bulunduğu, fakat saâdetin pek barınmadığı Sinekli Bakkal’daki evde, babasından ciddî bir san’at eğitimi almasa da “san’atkâr olunmaz, doğulur” düsturuna münâsib düşen bir hâl üzere, soluduğu havâ bile, yönünü çizecek temellerin atılmasına sebep olmuşdur, denilebilir” (Cemil, 2002, 18–19).

Kanun çalgısındaki önemli icracılardan biri olan Hasan Ferid Alnar da, evdeki mûsikî atmosferinden yararlanmış sanatkârlardan biridir. Kendi hikâyesini anlattığı şu sözleri onun aile içerisinde müzikle iç içe olduğunu göstermektedir:

11 Mart 1906 tarihinde, bir Pazar günü, İstanbul’un Saraçhane semtinde doğdum. Evde annem kanun, amcam ud çalardı... Keman öğrenmek istedim. Amcam, “derslerine engel olur” dedi. On yaşındayken, evdeki kanun tellerinin yanında nota isimlerinin yazılı olduğunu gördüm. Birkaç parça çıkardım. Sonra beni, her hafta meşk için evimize gelen kanunî Vitali Efendi’ye dinlettiler (Okyay’dan akt: Birdal ve Biçer, 2003, 141).

İlk mûsikî eğitimini aile ortamında alan önemli sanatkârlardan bir tanesi de üst düzey icracıların sürekli olarak takip ettikleri sanatkârların en başında gelen isim olan Bekir Sıdkı Sezgin’dir. Gedik’in (2005) Sezgin’in kendi ifadelerinden aktardığı şu sözleri onun ilk mûsikî eğitimini anne–babasından aldığına dair önemli açıklamalardır:

1943’te ilkokula başlarken en az beş, altı makamda (dinî ve ladinî) olmak üzere birçok eser icra ediyor ve bu makamları karakteristik vasıflarıyla pratik olarak tanıyor, duyduğum zaman isimlendirebiliyordum. Babam bir yandan dinî mûsikî eğitimi verirken, öte yandan annem dinî olmayan mûsikî eserlerinden ekseriyetle şarkılar öğretiyordu (Gedik, 2005, 100–101).

Büyük ney icracısı Fikret Bertuğ da Gönül Paçacı ile yaptığı söyleşide içinde bulunduğu aile ortamından şöyle bahsetmiştir:

Benim büyüdüğüm ev ortamı şöyleydi: Babam, müziği çok seven bir adamdı. Evde gramofonumuz var, oradan hatırlıyorum, orada plak dinlerdi babam. Ağabeyim Selami Bertuğ’da müzisyendi. Ankara Radyosu neyzenlerindendi, Allah rahmet eylesin....Müziğe ait en eski hatıralarım, evdeki gramofon, plak ve evimizde yapılan müzik toplantılarına dayanıyor. Nasıl müzik toplantıları? Gençler bizim evde toplanır, müzik yaparlarmış. Bunlar arasında ağabeyim de vardı, daha sonra profesyonel olmuş müzisyenler, müzik dünyasında hâlâ adı duyulan Niyazi Sayın, Cüneyt Orhon vardı. Daha sonra müziği bırakanlar da vardı aralarında. Yani Kadıköy’ün daha sonra müzik

yapacak kişileri, bizim evde müzik yaparlarmış. Ben de onları dinlermişim meğer, sonra öğreniyoruz.[†]

Görüşme yapılan üst düzey icracılar da Türk müziğine meraklı ve ilgili ailelerde yetişmişler ve bir bakıma ilk eğitimlerini aile ortamında almışlardır. Böyle bir aile ortamında bulunmanın kendisine çok büyük kazanımları olduğunu aktaran Göksel Baktagir, “*Ben konservatuvar öncesi kendimi şu açıdan şanslı görüyorum; sevgili babam Muzaffer Baktagir ile başlayan bir Türk müziği yolculuğum var. O, içinde çok büyük bir mûsikî aşkı taşırdı. Evimizin her köşesinde bir sürü Türk müziği enstrümanı vardı. Kanun bir tarafta duruyor, ud, keman bir tarafta. Kendisi de bu enstrümanları belli bir ölçüde icra ederdi. Dolayısıyla biz küçük yaşlardan itibaren o atmosfer içerisinde büyüdük.*” ifadelerini kullanmış ve bu durumun kendisi için büyük bir avantaj olduğunu ifade etmiştir. Benzer bir şekilde Yavuz Akalın’da, “*Benim müzik eğitimim önce evde başladı. Rahmetli babam müzikle uğraşrdı. Kendisi kanun ve klasik kemençe çalardı. O yüzden çok küçük yaşlarda evde bu eğitime başladım.*” diyerek ilk müzik eğitim ve terbiyelerini ailelerinden aldıklarını belirtmişlerdir.

3.1.2.2.2. Mûsikî Cemiyetleri ve Dernekler

Amatör olarak varlıklarını sürdüren mûsikî cemiyetleri ve dernekler üst düzey icracılardan Ercan Irmak hariç hepsinin hayatında önemli bir yere sahiptir. İcraçılar buralarda bulunmanın kendilerine özellikle repertuar birikimi, deşifre, transpoze, bir soliste refakat edebilme ve toplu icra konularında çok büyük katkılar sağladığını belirtmişlerdir. Bu ortak temalara ‘Çalışma Yöntemleri ve Anlayışları’ ve ‘Repertuar Kazanımları’ üst başlıklarında da geniş bir şekilde değinilmektedir.

Görüşme yapılan icracıların hemen hepsinin örnek aldığı ve bir ekol olarak takip ettikleri sanatkârlardan biri olan Cinuçen Tanrıkorur’un hatıralarının anlatıldığı “Sâz ü Söz Arasında Cinuçen Tanrıkorur’un Hatıraları” adlı eserdeki, “Aile toplantılarıyla dernek çalışmalarına önceleri okuyarak, uda başladıktan sonra da çalarak katılıyordum” (Tanrıkorur, 2003, 77) ifadelerinden büyük sanatkârın da derneklerdeki müzik

[†] Fikret Bertuğ ile Gönül Paçacı arasında yapılan söyleşinin bir kısmını içeren bu bölüm, Gizem Nur Copçuoğlu tarafından hazırlanmış ve Musikişinas dergisinin 2012 tarihli 12. sayısından alınmıştır. (s. 114).

çalışmalarına katılmış olduğunu anlıyoruz. Tanrıkorur'un aynı eserdeki, "Hafta sonlarında ve yazları zamanımın önemli bir kısmı mûsikî cemiyetlerinde geçiyordu. Henüz ud çalmıyor, sadece okuyordum. Ama cemiyet hocalarının meşklerinde hemen dâima ud kullanmaları, bu sazın tekniğine gitgide daha fazla ilgi duymama sebep oluyordu. Böylece, önce Fatih Musiki Cemiyeti'nde udî bestekâr Sadi Erden Bey'in, Aksaray Musiki Cemiyeti'nde İsmet Alparslan Bey'in, Cağaloğlu Musiki Cemiyeti'nde ses sanatkârı–bestekâr Ârif Sami Toker'in elinde, udun değişik kullanılış şekillerini inceleme imkanını buldum" (Tanrıkorur, 2003, 53) söylemlerinden katıldığı mûsikî cemiyetlerinin, ud çalgısına daha da bağlanmasına ve oradaki önemli hocalardan yararlanma imkanı sağlamasına yardımcı olduğunu söylemek mümkündür. Yine kendi ifadeleri ile Tanrıkorur (2003) radyoda çalıştığı yıllarda bile hem Üsküdar Musiki Cemiyetine hem de Bekir Büyükarkın'ın başkanlığında ve Feridun Darbaz'ın koro şefliğinde kurulup çalışmalarını sürdüren Tünel–Kumbaracı Yokuşu'ndaki Musiki Kültür Derneğine katıldığını belirtmiştir. Özellikle Üsküdar Musiki Cemiyetinin Türk müziğine amatör anlamda katkısı çok büyüktür. Bünyesinde pek çok sanatçıyı yetiştiren bu cemiyetin en önemli öğretim yöntemi de yine meşk yöntemi olmuştur.

Birinci Dünya Savaşının hemen sonrasında kurulan, bugüne kadar faaliyetlerini sürdüren ve İstanbul'un kuşkusuz en önemli amatör musiki derneği olan Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde de İsmail Hakkı Bey'in önerdiği eğitim tür ve yönteminden hiçbir zaman vazgeçilmedi. (...) Cemiyette başından beri hem "çağdaş" yöntemlerle nota, solfej vs. gibi müzik dersleri hem de meşk birlikte yürütüldü ve yürütülmekte (Behar, 1993, 72).

Görüşme yapılan üst düzey icracılardan örnek olarak Yurdal Tokcan, "*Mûsikî cemiyetlerinde müzik hayatı çok canlıdır. O amatör duygular insanları hakikaten şevkle çok güzel hizmetler vermeye yönlendiriyor. Biz de oralara gittik. Oralarda çaldık, staj yaptık bir anlamda. Bu olmadan olmuyor.*" demiş ve Göksel Baktagir de konuya benzer bir bakış açısıyla yaklaşmış, "*Türkiye genelinde birçok ilde, birçok Türk müziği dernekleri ve mûsikî cemiyetleri var. Ben de konservatuvar öncesinde derneklere rahmetli babamla birlikte katıldım.*" ifadelerini kullanarak, akademik eğitimlerinden önce bu ortamlarda bulduklarını ve çok şeyler kazandıklarını belirtmişlerdir.

Amatör olarak varlıklarını sürdüren bu tarz dernek ve cemiyetlerin Türk müziği kültürünün aktarımını sağlamada etkin rol üstlendikleri bir gerçek olarak görülmektedir. Bu topluluklar örgün olmayan müzik eğitiminin en önemli işleyen müzik topluluklarıdır. Uçan'ın Oransay'dan aktardığı gibi:

Sanatçı ve musiki-sever yetiştirmeleri yönünden musiki okulları, dernekleri, seslendirme takımları ve geçme kümeleri (meşk halkaları, meşkhaneler) arasında ayırım yapmak gereksizdir. Okul ya da dernek olarak adlandırılan bütün kuruluşların birer seslendirme takımı ve geçme kümesi bulunduğu gibi aslında seslendirme takımı olarak ortaya çıkmış kuruluşlar da üyelerinin gelişmelerini sağlamak, yeni üyeler yetiştirmek, dağırı genişletmek gibi amaçlarla öğretim ve eğitime önem vermişlerdir (Oransay, 1973, 243'den akt: Uçan, 1997, 52).

Uçan aynı çalışmasında (1997) müzik dernekleri ile ilgili; özellikle cumhuriyetin ilk altmış yılında sayıca çok arttığını ve buralarda müzik adına önemli ve anlamlı aşamalar kaydedildiğini belirtmiştir. “Geleneksel Türk Müziğinin 20. yüzyıl başlarından günümüze yaşamasında dernek ve cemiyetlerin etkisi tartışılmaz bir gerçektir” (Sarı, I/2001, 193).

3.1.2.2.3. Nitelikli Piyasa Çalışma Ortamları

Üst düzey icracıların bu üst başlık kapsamında üzerinde durdukları bir diğer konu da; öğrenimlerine katkı sağlayabilecek nitelikte olan piyasa çalışma ortamlardır.

Piyasa müziği ya da kentsel eğlence müziği, devletin zenginleşmesi ve belli toplum kesiminin yaşam düzeyinin yükselmesiyle birlikte başta İstanbul olmak üzere İmparatorluğun büyük merkezlerinde saray, konak ve kent halkının eğlenmeye daha çok önem vermeye, eğlenmek için daha çok zaman ve kaynak ayırmaya başlamasıyla, özellikle Lâle Devri'nde büyük bir canlılık kazandı ve hızlı bir gelişim sürecine girdi (Uçan, 2000, 48).

Müziğin toplum tarafından çoğu zaman bir eğlence aracı olarak görülmesi ve eğlence sektörünü ayakta tutuyor olması Osmanlılardan bugüne pek çok ses ve saz sanatçısının bu tür ortamlarda bulunmasına neden olmuştur. Hızla değişen ekonomik yaşam koşullarının da tabii ki bunda etkisi büyüktür. Ayrıca Cumhuriyetten sonra Türk müziği eğitiminin yasaklanmasıyla da piyasa tavrının artarak gelişip yaygınlaştığı bir gerçektir. 19. yüzyılın son çeyreğinde musiki icra edilen umuma açık yerlerin (bahçeler, mesire yerleri, kiraathaneler, daha sonraları gazinolar vs.) çoğalmasıyla “piyasa” olgusu ve icrada “piyasa üslûbu” oluş[muş] ve bu piyasada profesyonel ses ve saz sanatçıları ortaya çık[mıştır] (Behar, 1993, 37). Aksoy'un da (2008) değindiği gibi pek çok seçkin musiki çevrelerince hor görülen gazinolarda pekâlâ güzel bir fasıl dinleyebilmek mümkündür[r].

Üst düzey icracılar da, öğrenim süreçlerine ve performans gelişimlerine katkı sağlayabilecek, nitelikli piyasa ortamları olarak adlandırabileceğimiz çalışma

ortamlarında bulunmuşlardır. Bu tür yerlerde yaptıkları çalışmaları ‘akademik eğitim öncesinde’ ve ‘akademik eğitimlerinde’ buldukları çalışma ortamları içerisinde görmek mümkündür. Selim Güler’in, “*Ben ikinci sınıftan sonra piyasada çalarken bazı büyük hocalar elimdeki sazı eleştirdi. Bu nasıl bir kemeç 4 telli falan, olur mu böyle kemeç.*” sözlerinden, kendisinin akademik eğitim esnasında piyasa çalışma ortamlarında bulunduğunu anlayabiliyoruz. Burada sözünü ettiği büyük hocalar ifadesinden de onun, hocaları ile birlikte nitelikli ve kendisine icra anlamında çok şeyler katabilecek çalışma ortamlarında bulunduğu açıktır.

3.1.2.3. Akademik Eğitimde Çalışma Ortamları

Açıklamalara geçmeden önce aşağıdaki tabloda, görüşme yapılan ve akademik eğitim almış üst düzey icracıların, eğitim durumları gösterilmektedir.

Tablo 10. Akademik eğitim alan üst düzey icracıların eğitim durumları.

İcraçı Adı	Lisans	Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora
Y. Tokcan	İTÜ TMDK	X	X	X
G. Baktagir	İTÜ TMDK	İTÜ TMDK (Tez Aşaması)	X	X
T.Sayacıoğlu	İTÜ TMDK	X	X	X
D. Türkan	İTÜ TMDK	X	X	X
S. Güler	İTÜ TMDK	X	X	X
M. Aydemir	İTÜ TMDK	X	X	X
Ö. Özel	İTÜ TMDK	X	X	X

(Görüşme yapılan üst düzey icracıların arasından, akademik eğitim almış olanların hepsinin İTÜ TMDK mezunu olması daha önceden belirlenmiş olmayıp tamamen tesadüfi bir durumdur.)

Yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı üzere görüşme yapılan akademik eğitim almış icracıların hepsi lisans mezunudur. Göksel Baktagir’in şu an devam etmekte olan yüksek lisans eğitimi ise tez yazım aşamasındadır.

3.1.2.3.1. Devlet Konservatuvarları

Yukarıda da belirtildiği gibi görüşme yapılan icracıların sekizi Türk müziği devlet konservatuvarı mezunu olup akademik eğitim almış kişilerdir. Üst düzey bir icracı olabilme konusunda akademik eğitimin mutlaka alınması gerektiğini ve en önemli gelişmelerini konservatuvar öğrenciliği döneminde kazandıklarını belirten icracılar, yalnızca bu eğitim ile kalınmaması gerektiğinin de önemle altını çizmişlerdir. Hasan Ferit Alnar'ın 1930 yılında yazmış olduğu 'Türk Musikisinin Hangi Dereceye Kadar Tekâmül Etmesi Mümkündür ve Bu İmkân Nasıl "Eser" Haline Getirilebilir?' başlıklı yazısındaki "Hakikaten 'virtüöz' yetişmesi istenilen bir gencin istidadı da olmak şartıyla lâakal dokuz senelik bir musiki mektebi tahsilinde sebat edebilmesi lazımdır. Bu tahsile başlayabilmek yani bir akademinin ilk sınıfına girebilmek için de hiç olmazsa 2-3 senelik bir hazırlanma ister" (Alnar, 2003, 158) ifadeleri üst düzey bir seviyeye gelebilmek için uzun bir akademik eğitimin gerekli olduğu yönündedir.

3.1.2.3.2. Yararlanılan Hocalar ve Kurulan Sıcak İlişkiler

Üst düzey icracılar için akademik eğitimin en büyük getirisi, okullarında görev yapan çok değerli hocalarla tanışma ve onların öğrencisi olabilme şansını vermesidir. Geleneksel Türk müziğinin çok önemli ve ekol olmuş icracıları kendilerinin hocaları olmuştur. Büyük üstatların öğrencileri olmaları ve onlarla akademik eğitimde bire bir usta-çırak ilişkisi içerisinde çalışma imkanı bulmaları, kendilerinin de genel ifadeleriyle onların bu aşamaya gelmelerindeki en önemli etkenlerden birisidir. Yavuz Akalın, "Konservatuvarda Niyazi Sayın Hocanın öğrencisi olma şansına, şerefine eriştik. Onunla birlikte çalıştık." diyerek, akademik eğitimde Türk müziğinin ney çalgısındaki önemli icracısı Niyazi Sayın'dan bire bir yararlandığını belirtmiştir. Göksel Baktagir akademik eğitim ile ilgili olarak, "Akademik eğitimin bize kattığı en önemli şey, çok doğru insanlarla, yönlendiricilerle buluşma ve bulunma olmuştur. Ben bu şans yaşadım tabii ki." demiş, aldığı akademik eğitimi ve orada yararlandığı hocalarını kendisi için büyük bir şans olarak nitelendirerek bunun önemine vurgu yapmıştır.

Üst düzey icracılar, usta-çırak ilişkisi içerisinde çalışmanın bir sonucu olarak, hocaları ile sıcak ilişkiler kurmuşlar ve akademik eğitimlerini adeta bir aile ortamı sıcaklığında geçirmişlerdir. Genel ifadeleriyle; ailelerinden daha çok gördükleri öğretmenleri ile

okulda bir ev ve aile ortamı oluşturmuşlardır. Yurdal Tokcan, “*Sosyal hayatı hocalarımızla yaşamak çok önemli paylaşımlardı bizim adımıza... Bugünkü akademik sistem belki program anlamında çok daha ileriye gitti ama bizim o insanî yaklaşımlarımız, birlikteliğimiz, hocalarımızla olan münasebetlerimiz o dönem daha sıcaktı, keyifliydi. Okul harici biz hocaların evlerine gider ve oralarda sohbetler ederdik.*” diyerek akademik eğitiminin ve hocaları ile olan bağlarının resmini çizmiş ve akademik eğitimdeki çalışma ortamlarında belki de kendilerini en iyi şekilde motive eden konulardan birini ifade etmiştir. Kaçar’ın da (2003) belirttiği gibi “öğretmen-öğrenci arasındaki diyalogun başarılı bir şekilde oluşturulması eğitimdeki verimi arttıracak, öğrencinin dersine ve çalgısına olan sevgisinin gelişmesini sağlayacaktır” (Kaçar, 2003, 72).

Akademik eğitim döneminde kurulan sıcak ilişkiler sadece hocalarla sınırlı kalmamış ve icracılar kendilerinden daha deneyimli olan öğrenci arkadaşları ile de sıcak ilişkiler içerisinde olmuşlardır. Okullarındaki mevcut yapının buna olumlu anlamda zemin hazırladığını ve bundan çok faydalandıkları konusunu Yurdal Tokcan, “*Bizim okulumuz ne kadar Rektörlüğe bağlı üniversite çatısı altında bir birim olsa bile, bizim dönemimizde ağabey-kardeş, usta-çırak geleneği, okulun kendi bünyesi içerisinde devam ediyordu. Biz bu yapıdan çok beslendik, kendi içerimizde bir hiyerarşimiz olurdu, yüksek sınıflar bizim ağabeyimiz oluyordu, biz onlardan destek alıyorduk ve zaman zaman onlar bize yardım ediyordu.*” ifadeleri ile dile getirmiştir.

Üst düzey icracıların hepsi akademik eğitimin öncesinde yukarıdaki “akademik eğitim öncesi çalışma ortamları” başlığında da belirtildiği gibi müzik ile iç içe olmuş ve ilgilenmişlerdir. Ancak şu an üst düzey bir şekilde icra ettikleri çalgılarını konservatuvar eğitimi ile birlikte tanıyan icracılar da mevcuttur. Akademik eğitim almış olmaları aynı zamanda kendilerine icra ettikleri çalgılarla tanışma imkanı da sağlamıştır. Bu konuyla ilgili örneklerden bir tanesi de Selim Güler’dir. Selim Güler, “*Klasik kemençe ile konservatuvara geldiğim zaman tanıştım, o zamana kadar da bilmiyordum. 20 yaşında tanıştım.*” sözleri ile icracısı olduğu çalgı ile akademik eğitim sayesinde tanıştığını ifade etmiştir.

Akademik eğitimin kendisine pek çok konuda kazanım sağladığı icracılardan biri olan Yurdal Tokcan, “*Notistlik anlamında okulların bize kazandırmış olduğu çok büyük bir*

kabiliyet var. Yani hiç bilmediğimiz bir eseri çalmada bile, biraz zaman ayırarak bir sıkıntı yaşamıyoruz.” ifadeleri ile akademik eğitimin genel olarak kendilerine çok iyi bir müzik bilgisi kazandırdığını dile getirmiştir.

3.1.2.3.3. Mûsikî Cemiyetleri, Dernekler ve Profesyonel Müzik Toplulukları

Üst düzey icracılar akademik eğitimleri esnasında devlet konservatuvarı öğrencisiyken de dernekler ve mûsikî cemiyetleri gibi amatör olan topluluklarda çalışmalarını sürdürmüşlerdir. İTÜ Mezunları, İleri Türk Müziği Cemiyeti ve hocaları olan Necdet Varol’un topluluğu bunlardan bazılarıdır.

İracılar akademik eğitimleri esnasında, varlıklarını amatör olarak sürdüren dernek ve cemiyetlerin yanında profesyonel müzik topluluklarının çalışma ortamlarında da bulunmuşlardır. Derya Türkan, *“Akademik eğitim içerisinde bir de Türk müziği topluluğuna girdim ve 16 yaşındaydım o zaman. Oraya gittiğim zaman zaten bende çok büyük bir gelişme oldu.”* diyerek ilkokuldan sonra başladığı akademik müzik eğitimi esnasında profesyonel icra topluluklarında bulunduğunu ve oradaki çalışmaların kendisini büyük ölçüde geliştirdiğini belirtmiştir. Aynı şekilde akademik eğitimine ilkokuldan sonra başlamış olan Taner Sayacıoğlu da profesyonel müzik topluluklarında bulunmuş ve bir anlamda oralardan beslenmiştir.

3.1.2.4. Akademik Eğitim Sonrası Çalışma Ortamları

3.1.2.4.1. Mesleki Yaşam Ortamları

Üst düzey icracıların aldıkları akademik eğitimlerinden sonraki çalışma ortamlarının başında şu anki mesleki yaşam ortamları gelmektedir. İracıların şu an çalıştıkları kurumlar aşağıdaki tabloda alfabetik olarak sıralanmıştır.

Tablo 11. Üst düzey icracılar ve görev yaptıkları kurumlar.

İcracı	Çalıştığı Kurum
Derya Türkan	Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT)
Ercan Irmak	T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü İstanbul Devlet Modern Folk Müzik Topluluğu
Göksel Baktagir	T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu
Murat Aydemir	T.C. Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu
Necati Çelik	T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu
Özer Özel	Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü
Selim Güler	T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu
Taner Sayacıoğlu	T.C. Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu
Yavuz Akalın	T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü İzmir Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu
Yurdal Tokcan	T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu

Yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı üzere görüşme yapılan icracıların tümü şu an Türkiye'nin en önemli müzik topluluklarında/kurumlarında görev yapmaktadırlar. Böyle önemli topluluklarda görev yapıyor olmaları aynı zamanda onların mesleki olarak amaçlarına ulaştıklarının bir göstergesidir. İcracıların hepsi görüşme sorularında yer alan 'Mesleki olarak şu an olmak istediğiniz yerde misiniz?' sorusuna, buldukları görevlerdeki memnuniyetlerini dile getirerek cevap vermişlerdir. Örnek olarak Selim Güler bu soruya, "*Bunun daha iyisi olamaz... Çok iyi, tam istediğim yerdeyim.*" şeklinde cevap vererek mesleki amaca ulaştığı konusunda bize bilgi vermektedir.

Mesleki yaşamlarını yukarıdaki tabloda da görüldüğü üzere böylesine önemli kurum ve topluluklarda devam ettirmek kuşkusuz ki onların icralarına çok büyük katkı sağlamaktadır. İcracılar için kendilerinin de ifadeleri ile eğitim ve öğrenme her zaman için devam etmektedir. Bu konuya "yaşam boyu öğrenme" temasında derinlemesine değinilmiştir. Akademik eğitimlerinin ardından buldukları mesleki yaşam ortamlarının önemi ve kendilerine kazandırdıkları ile ilgili olarak Yavuz Akalın, "*Tabii ki bu aşamaya gelirken şu an çalıştığımız kurumun özellikle de repertuvar, deşifre ve transpoze konularında muhakkak çok faydası oldu. Çünkü her gün devamlı 3-4 saat enstrümanınızla birlikte çalışıyorsunuz.*" diyerek mesleki yaşam ortamlarının kendileri için hâlâ çok büyük bir önem arz ettiğinin altını çizmiştir.

3.1.2.4.2. Profesyonel Müzik Toplulukları

Üst düzey icracıların, akademik eğitimlerinden sonra büyük faydasını gördükleri bir diğer çalışma ortamı profesyonel müzik topluluklarıdır. Profesyonel müzik toplulukları bu sanatı kendilerine meslek edinen kişilerden oluşmuş topluluklardır. Necdet Yaşar'ın 1991 yılında kurduğu ve aynı zamanda yönetmeni olduğu İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu onlar için adeta bir ikinci okul olmuştur. Tanbûrî Necdet Yaşar, görüşme yapılan bütün icracıların örnek aldığı ve ekol olarak takip ettiği kişilerin başında gelen isimlerdendir. Sadece akademik eğitim ile her şeyin bitmediğini, büyük üstatlardan ve onların içinde bulunduğu topluluklardan da çok şeyler öğrenileceği konusunda Yurdal Tokcan şu dikkat çekici ifadeleri kullanmıştır; *“Konservatuvarı bitirdiğimizde biz her şeyi yaptık bitirdik zannettik. Necdet Yaşar Hoca ile tanıştığımız anda hocanın karşısında tekrar sıfırdan ve bu sefer hiç görmediğimiz başka şeyleri çalışmaya, hissetmeye başladık. Orada yeniden, yetişmiş sanatçı olarak öğrenciliğe başladık. 96 yılında hocamız emekli olana kadar biz her gün her çalışmada birer acemi öğrenci formatıyla, hep hocamızın nezaretinde yetiştirildik. Yetişmişiz ama amatörüz hâlâ, acemiyiz.”*

Bu tema içerisinde ortaya çıkan dikkat çekici sonuçlardan bir tanesi de; Türkiye’de geleneksel Türk müziği alanında devlet veya özel sektör tarafından himaye edilen profesyonel müzik topluluklarının azlığıdır. Türk müziğinin gelişmesinde, bu alanda iyi icracılar yetişmesinde son derece etkili olan profesyonel müzik topluluklarının ülkenin birçok yerinde kurulması ve desteklenmesi büyük önem taşımaktadır. Burada olmazsa olmaz önemli etkenlerden biri de kuşkusuz ki maddi destektir. “Sanat maddî desteksiz olmamaktadır. Ve pahalı bir sosyal etkinliktir. Müziğin sanat dalları arasında en toplumsal olduğu düşünüldüğünde profesyonel özel müzik topluluklarının önemi ortaya çıkmaktadır” (Sarı, I/2001, 196).

3.1.3. Kullanılan Materyaller

Bu başlıkta üst düzey icracıların yetişmeleri esnasında ve şu an kullanıp yararlandıkları materyaller ele alınmaktadır. İcracılar çalgı öğrenim süreçlerinde imkanlar dahilinde çeşitli materyallerden yararlanmışlardır. Yapılan görüşmelerde en çok bahsi geçen

materyallerin başında kendi kullandıkları çalgılar ve usta icracılara ait ses kayıtları gelmektedir.

“Çalgı; müzikal sesler üretmek amacıyla yapılmış, belirli biçim, tını ve kullanım özellikleri olan alet olarak tanımlanabilir” (Kaptan ve Yöndem, 2010, 23). Çalgı öğretiminde ve öğreniminde iyi ve kaliteli bir çalgıya sahip olmak çok önemlidir. “Çalgı doğru olmazsa, sesi hiç değilse rahatsız etmeyecek seçkinlikte olmazsa yanlış alışkanlıklar edinmek söz konusu olabileceği gibi zevk duyarak da çalışılmaz. Öğrenme, başarılı olamayacağı gibi uzun süreli de olmayabilir” (Günay ve Özdemir, 2006, 81).

3.1.3.1. Ses Kayıtları

Tablo 12’de görüldüğü üzere görüşme yapılan üst düzey icracıların yaş ortalamaları 47’dir. Dolayısıyla onların öğrencilik ve gençlik yıllarında bugünkü teknolojik imkanlar mevcut değildi. Bir ses kaydını bulmakta bile çok zorluk çeken icracılar, zor da olsa bulabildikleri ses kayıtlarını dinleyerek kendilerini geliştirmeye çalışmışlardır. İçlerinde ses kayıtlarını kullanmayan bir icracı yoktur. Çok dinlemeye önem veren ve bunu kendilerine bir çalışma yöntemi olarak belirleyen icracılar ufuklarını daha da genişletmek adına yalnızca kendi çalgılarını çalan değil, profesyonel düzeydeki diğer çalgı ve hatta ses icracılarını da bulabildikleri kayıtlar vasıtasıyla çok dinlemişlerdir. Burada ses kayıtlarından kastedilen materyaller; o dönemlerde çok kullanılan taş plaklar ve kasetlerdir. “Cumhuriyet’in ilk altmış yılında, önceleri fonograf kovanına ve plağa, sonraları miknatıslı ses şeridine alınan seslendirmeler, müzikseverlerin ve sanatçıların yetişip gelişmesinde önemli etkenlerden biri olmuştur” (Uçan, 1997, 54). Ercan Irmak ses kayıtlarından yararlanması ile ilgili olarak, “*Evvelden biz, bir 45’lik plağı alıp 20 kişi pikabın karşısında oturup dinliyorduk ve öyle öğreniyorduk. Nota yok bir şey yok. Dinleyerek öğreniyorduk.*” diyerek öğrenme aşamasında ses kayıtları materyallerinden yararlandığını belirtmiştir. Yavuz Akalın da, “*Eskiden kasetleri dinlerdik ve tabii hâlâ kullanıp dinlemeye devam ediyoruz. Her zaman onlar bizim için derstir. Büyük sanatçıların icraları çok önemli. Öğrenciyken de dinlerdik ama o zaman kısıtlı imkanlardan dolayı ulaşmak daha zordu. Bir kaseti almak için epeyce beklemek gerekirdi.*” sözleriyle kısıtlı imkanlar dahilinde de olsa çok dinlediğini ve ses kayıtlarını kullandığını belirtmiştir. Yavuz Akalın bu söylemleriyle ayrıca dinleme yöntemini hâlâ

uyguluyor olduğunun da altını çizmiştir. Günümüzde, geleneksel Türk müziği “plak koleksiyonları için bilinen iki önemli kütüphane referans olarak verilebilir: Süleymaniye Ktp. ve İÜ Ktp. de taş plaklardan dinî eserler, besteler, ayinler, gazel ve taksimler, kâr ve kârçeler, Tanburî Cemil’in plakları, ağır ve yürük semailer, şarkılar plakları vardır (Uslu, 2005, 46). Taner Sayacıoğlu da ses kayıtları ile ilgili olarak, “*Bizim kanun derslerinde teyp olurdu o zaman. Tabii CD falan yok, kasetten Cemil Bey’in taksimlerini dinlerdik. Hatta yüksek bölümde onlarla bayağı ilgilendik. Taksimleri notaya aldırırdı hocamız bize, onların üzerinde çokça yoğunlaştık.*” ifadelerine yer vermiştir. Bu ifadelerden de anlaşıldığı üzere, onların en çok kullandıkları materyaller meşk yönteminin en önemli unsurlarından biri olan dinlemeye yönelik materyallerdir.

Tablo 12. Görüşme yapılan üst düzey icracıların yaşları ve yaş ortalamaları.

İcracı Adı	Doğum Tarihi	Şimdiki Yaşı
Necati ÇELİK	1955	57
Ercan IRMAK	1956	56
Selim GÜLER	1961	51
Yavuz AKALIN	1965	47
Yurdal TOKCAN	1966	46
Taner SAYACIOĞLU	1966	46
Göksel BAKTAGİR	1967	45
Özer ÖZEL	1968	44
Murat AYDEMİR	1972	40
Derya TÜRKAN	1973	39
YAŞ ORTALAMALARI		47

3.1.3.2. Fiziksek Destek Egzersizleri

Üst düzey icracıların materyal kullanma ve daha da önemlisi kendileri için materyal geliştirme kapsamında uyguladıkları özel çabalar da olmuştur. Yukarıdaki ifadelerinden de anlaşıldığı gibi öğrencilik yıllılarında materyal bulma konusundaki imkansızlıkları bazılarının kendi materyallerini kendilerinin oluşturmasına sebep olmuştur. İcracılar çalgılarına hakimiyet konusunda fiziksel olarak gelişim sağlamak amacıyla bazı destek egzersizlerini uyarlamış ve uygulamışlardır. Yurdal Tokcan’ın çok sevdiği bir söz olarak, “*İhtiyaçlar hep icatların anası oluyor.*” sözü, Göksel Baktagir’in aşağıdaki ifadelerini açıklar niteliktedir.

Göksel Baktagir kendi oluşturduğu tekniğine yardımcı olması bakımından, “*Kanunda tellere biraz yakın icra edildiğinde daha serilik kazanabilirsiniz. O yakın icrayı elde etmek için dükkânımızda yaylı bir sistem oluşturmuştum. O yaylı sistem beni yukarıya çekiyor ve ben aşağıya inmeliyim. Böyle belirli bir basınç uyguluyordum; ayakkabı ökçeleri ile ellerimin üzerinde çok hafif tabii çok ağır olmamak koşuluyla ağırlıklar ile çalışmalar yapıyordum. Bunlar ve bu gibi çalışmalar aslında teknik olarak benim kişisel düşündüğüm, formüle ettiğim şeylerdi.*” diyerek kendi bulduğu çeşitli fiziksel destek egzersizlerinden yararlandığını açıklıkla dile getirmiştir.

Behar’ın (1993) aktardığı rivâyetler de, geleneksel Türk müziğinde fiziksel destek egzersizlerine benzer uygulamaların var olduğunu ve yapıldığı açıklamaktadır:

“Örneğin, rivâyete göre ney hocası, öğrencinin dudak ve nefesinin neyin başpâresine iyi intibak edip etmediğini anlamak için başpârenin açık kalan bölümüne bir mum alevi tutarmış. Nefesin yumuşak ve sıcak olması ve bütünüyle başpârenin içidarına doğru yönelmesi gerektiği için de, bu mum alevinin mümkün olduğu kadar az titremesine dikkat edilmesi gerekirmiş. Ayrıca neyin her deliğinden çıkması gereken sesi öğrenciye iyice tâlim ettirmek için bir tek deliği açık bırakıp diğerlerini balmumuyla tıkmak yoluna gidildiği de aktarılan rivayetler arasındadır” (Behar, 1993, 103).

3.1.3.3. Çalgı Metotları

Daha önce de belirtildiği gibi geleneksel Türk müziği çalgıları ile ilgili yazılmış mevcut metotların sayısı çok azdır. Yazılmış olan metotların da içerik ve nitelikleri ayrı bir çalışma konusudur. Behar (1993) Türk müziğinde çalgı için yazılmış metotların azlığı konusunda kanun sanatçısı Fikret Kutluğ’un şu sözlerini aktarmaktadır. “Musikimizde sazdan çok sese ehemmiyet (önem) verilmiş olması saz öğretiminde pek zaruri (gerekli) olan metodik çalışmayı hadd-i asgariye (en alt sınıra) indirmiştir” (Kutluğ, 1948, 23’den akt: Behar, 1993, 97). Bu açıklamalar geleneksel Türk müziği çalgıları için yazılmış metotların azlığını, insan sesi ve sözlü eserlere daha çok önem verilmesine bağlamaktadır.

“Çalgı öğretim metodlarının yokluğu veya yetersizliği 1970’li yıllarda İstanbul Devlet Türk Musikisi Konservatuarı kuruluncaya dek, hatta ondan sonra dahi kendini güçlü bir biçimde hissettir [miştir]” (Behar, 1993, 97). Behar’a göre (1993) Türk müziğinde çalgı öğretimi için yazılan metotlarının çok az olmasının sebeplerinden bir tanesi de yukarıdaki açıklamaya ek olarak, Osmanlılar zamanında Türklerin hem müzik eserlerini

hem de müzikle ilgili bilgileri yazıya dökme alışkanlık ve geleneğine sahip olmamalarıdır.

Sun (1969) çalgı metodunu şöyle tanımlamaktadır

Çalgı çalma sanatının teknik ve müzikalite yönlerini bilimsel bir yöntemle öğretebilmek için her çalgının kendi özelliklerine göre hazırlanmış çalgı öğretim kitabı. Her çalgı metodu çalgıda sesin nasıl çıkarılacağından başlayarak virtüöziteye kadar uzanır (Sun, 1969, 198).

Çalışma yöntemleri ve anlayışları bölümünde de belirtildiği gibi görüşülen icracılar içerisinde sadece Yurdal Tokcan öğrencilik yıllarında Mutlu Torun'un daha basım aşamasında olan fasiküller halindeki ud metodundan yararlanmıştı. Yurdal Tokcan'ın, *“Bizim kullandığımız metodumuz, Mutlu Torun'un bugün kitap olarak gördüğümüz, bildiğimiz metodunun fasikül haliydi. Fasikül fasiküldü o zaman ve gelişim aşaması daha devam ediyordu. Hoca devamlı yeni eklemeler yapıyordu. Onu kullandık.”* ifadelerinden bunu net bir şekilde çıkarabiliyoruz. Diğer icracıların ise yararlandıkları basılı bir metot olmamıştır. Büyük üstat Cinuçen Tanrıkorur da kendi çalgısı ile ilgili metot bulamayışını şu ansıyla anlatmıştır:

O sıralarda udun icra tekniğini çözmeye takmıştım kafamı. Müzik mağazalarına girip *“Sizde ud metodu var mı?”* diye soruyor, her seferinde *“Ud metodu mu? Hiç duymadık. Gitar, piyano, keman, mandolin, blok flüt metodlarımız var ama, bizim bildiğimiz kadar ud-kanun gibi çalgılar metoddan değil, usta-çırak yoluyla hocadan ders alarak öğrenilir”* cevabını alıyordum (Tanrıkorur, 2003, 122-123).

Çalgı öğrenim süreçlerinde metot kullanımı konusu ile ilgili Taner Sayacıoğlu, *“Bizim okuduğumuz zamanda basılı belli bir kanun metodu yoktu.”* sözleri ile öğrencilik döneminde hiçbir kanun metodundan yararlanamadığını dile getirmiştir. Aynı şekilde Selim Güler de, *“İTÜ'de kemençe ile ilgili bir metot görmedim. O zaman herhangi bir metot yoktu.”* şeklindeki ifadeleri ile aldığı akademik eğitim içerisinde herhangi bir klasik kemençe metodundan yararlanmadığını dile getirmiştir. Aynı şekilde çok benzer bir ifade ile Özer Özel de, *“Benim öğrenciyken kullandığım tanbur metodu olmadı.”* demiştir.

3.1.3.4. Bilgi ve Kaynak Transferi

Kullanılan materyaller üst başlığı altında bilgi ve kaynak transferi olarak belirlenen tema, üst düzey icracıların Türk müziği çalgılarıyla ilgili nitelikli metotların

eksikliğinden dolayı çokça kullandıkları bir materyal durumuna gelmiştir. Özellikle kanun icracıları başka çalgılar için yazılan metotlardan çok yararlanmışlardır. “Kanun, bütün parmaklar kullanılarak Arp ve Gitar tekniğine yakın bir teknikle çok sesli çalışmalara da en açık bir çalgı olarak Türk musikisinin piyanosu olarak adlandırılabilir” (Kahyaoğlu I/2009, 4). Aksungur (2010) kanun çalgısının öğretiminde farklı metotlardan da yararlanmanın gerekliliği konusunda yüksek lisans tezinin öneriler bölümünde; “Orijinali Türk kökenli bir saz olan kanun ile ilgili yazılmış birçok metotta batı ya da Arap kültürünün ezgisel yapıları fazlaca karşımıza çıkmaktadır. Gerek ses sahasının genişliği ve zenginliği, gerekse başka kültürlerin ses yapısı içerisine kolayca adapte olabilecek bir enstrüman olmasından dolayı, bu tarz farklı çalış teknikleri geliştirebilmek açısından farklı metotlarla da çalışmalar yapmak faydalı olabilecektir” (Aksungur, 2010: 112) önerisine yer vermiştir. Üst düzey icracılardan Taner Sayacıoğlu, “*Ben piyano için yazılan Mozart’ın, Bach’ın eserlerini çok çaldım. Onlar çünkü teknik açıdan bizi zorluyor ve geliştiriyordu... 10 parmak çalışta özel olarak arp metotlarını inceledim ve çalıştım. Çünkü arp sazı da kanunun tınısına yakın bir enstrüman. Piyano metotları da ilgimi çekti ama bize en yakın arp geldi ve ondan daha çok faydalandım.*” sözleri ile başka çalgılar için yazılmış eser ve metotları kendi çalgısına adapte ederek çalışmalarda bulunduğunu belirtmiştir. Aynı konuyla ilgili Ercan Irmak’ın paralel bir anlayışla ifade ettiği şu sözleri de dikkat çekicidir; “*Ben orkestrada arkadaşlarımın kullandıkları metotlara bakıyorum. Obuanın, flütçünün ve klarinetçinin çaldığı metotlara bakıyorum... Sadece geleneksel çizgideki kaynaklardan değil, Batı müziğine ait eser ve metotlardan da istifade ettiğimi söyleyebilirim.*”

Murat Aydemir de, “*Ben gitar ve piyano metotlarını alıp etüt ediyordum. Kendime göre onları yazıyor ve metot gibi çalışıyordum... Bu etütleri tanbura göre aranje ettim ve çaldım.*” ifadelerini kullanarak piyano ve gitar çalgıları için yazılmış metotlardan kendi çalgısında tekniğini geliştirmek adına yararlandığını dile getirmiştir. Bilgi ve kaynak transferi adına kullandıkları bu yazılı materyaller hiç kuşku yok ki onların gelişimlerine, özellikle de teknik açıdan ilerlemelerine katkı sağlamıştır. Zaten çalgı metotlarındaki asıl amaç kişiye o çalgının tekniğini kazandırmaktır.

3.1.3.5. Ders Notları

Üst düzey icracılar yazılı kaynak anlamında daha çok ders notlarından yararlanmışlardır. Hocalarının yazmış oldukları ders notları, yine hocaları tarafından oluşturulan etütler, saz eserlerinin etütleştirilmesi ile oluşturulan etütler ve kendi oluşturdukları etütler onların en büyük yazılı kaynak materyallerini oluşturmuştur. Taner Sayacıoğlu ders notları ile ilgili olarak, *“Hocamız alıştırılmalardan oluşan ufak matbu şeklindeki ders notlarını her ders getirirdi. Onları toplaya toplaya çalışırdık. Ruhi Ayangil ve Nevzat Sümer Hocalarımızın ders notları vardı.”* sözlerini kullanmıştır. Selim Güler de, *“Cüneyt Orhon Hocanın kendi rapido ile A4 kağıtlarına yazdığı ders notları vardı. Bizde onları kullanırdık.”* demiş ve ders notlarından istifade ettiğini dile getirmiştir.

3.1.3.6. Kullanılan Etütler

Etütler konusu da bütün çalgı icracıları için, kullanılan materyaller arasında çok önemli bir yere sahiptir. *“Müzik eğitiminde belirli zorlukları yenmek üzere hazırlanan etütler, çalgı tekniğini ustalık düzeyinde geliştirmeyi öngören, aynı zamanda müzikal değerlere de ağırlık veren araştırmacı nitelikte olgun alıştırma parçalarıdır”* (Tufan, 2004, 66). Randel (2003) etüt için, belirli zorlukları dışarıda bırakarak ve uzmanlıktaki efora konsantre olarak teknik gelişim için tasarlanmış parçalar tanımını yapmıştır. Çalgılar için metot ve etüt kitapları yazımının çok yaygın olduğu Batı’da,

Çalgı müziğindeki etüt çalışmaları; 19. yüzyılın ilk çeyreğinde piyano alanında M. Clementi’ye ek olarak J. Baptist Cramer ve Carl Czerny ile gelişim gösterirken, keman alanında da Rodolphe Kreutzer, Nicola Paganini, Pierre Rode, Charles-Auguste de Berriot gibi bestecilerle devam etmiştir. Bu bestecilerin o günlerde yazdıkları etütler bugün bile çok büyük öneme sahiptir ve çalgı eğitiminin değişik aşamalarında değişik amaçlar için etkin bir şekilde kullanılmaktadır (Tufan, 2004, 66).

Görüşme yapılan üst düzey icracılardan alınan bilgiler doğrultusunda, gelişimlerine katkıda bulunan etütler konusunu; ‘kendilerinin oluşturdukları etütler’, ‘hocaları tarafından oluşturulan etütler’ ve ‘saz eserlerinin etütleştirilmesi’ olmak üzere 3 grup halinde açıklayabiliriz.

Kendilerini müzikal anlamda çok iyi tanıyor olmaları ve üretkenlik kabiliyetleri, icracılara kendi tekniklerini geliştirmek adına etütler yazma konusunda yardımcı olmuştur. Makamsal özelliklere, usûl ve geleneksel Türk müziği ezgilerine dikkat

edilerek etütler yazılmıştır. Bu konu ile ilgili Göksel Baktagir, “*Kendim etütler oluşturdum. Çok dinledim ve müziğin kendi içerisinde ruhunu oluşturacak temaları mızraplardaki vurgularla buluşturduğumu söylemek istiyorum. Dolayısıyla asimetrik bulduğum teknikler sayesinde daha dolu icralar keşfettikçe tekniğimi geliştirmek adına eserler, ezgiler ürettim. O ezgilerden bir mızrap tekniği bulduğum zaman o günüm sadece o mızrap tekniğini harmanlamakla geçti. Yani kendimi inanılmaz bir şekilde kaybedip artık o tekniği daha iyi oturtabilmek için bir sürü besteler yapmış oldum. Etütler, alıştırma yazdım.*” sözleri ile belki de teknik gelişimine katkısı olan en önemli unsurların başında, kendi yazdığı etüt ve alıştırma yazdığını dile getirmiştir. Karabıyıkoglu’nun da (2010: 60) ifade ettiği gibi: Bir enstrüman icracısının hem müziğini, hem de kendisini daha iyi ifade edebilmesi için tekniğini geliştirmesi gerekmektedir.

Teknik çalışmaları esnasında, beste yapmak ve bestelediği eserler içerisinden de teknik çalışmalar üretebilmek Göksel Baktagir’in kullandığı önemli uygulamalar olarak da dikkat çekicidir. Murat Aydemir de kendi oluşturduğu etütler konusuna değinmiş ve “*Benim oluşturduğum etütler oldu. Öğrenciyken bir müzik günlüğüm vardı. Beğendiğim etütleri, metotları, makam tariflerini, geçkileri not alarak bir müzik günlüğü tutuyordum. Mesela yazdığım ‘Makam Guide’ adlı kitabımın temelleri de aslında o günlükten çıkmadır.*” diyerek öğrencilik yıllarından itibaren kendisi için etütler yazdığını, onlardan yararlandığını ve hatta sonucunda o birikimlerini bir kitapta topladığını dile getirmiştir. Yurdal Tokcan da, “*Hiç egzersiz sıkıntısı çekmedim. Düşündükçe ya da bazı eserleri inceledikçe sürekli egzersiz üretebilirim ve ürettim.*” sözlerine yer vermiştir.

Etütler konusuyla ilgili bir diğer durum da üst düzey icracıların hocaları tarafından onların teknik gelişimlerine katkıda bulunabilecek etütlerin yazılmasıdır. Hocaları tarafından yazılan etüt ve alıştırma yazdıkları onların teknik ve müzikal becerilerinin gelişmesinde önemli rol oynamıştır. İrcacılar sadece bir kişiden değil farklı hocalar tarafından yazılan etütleri çalışarak faydalanmışlardır. Bu konuyla ilgili Taner Sayacıoğlu, “*Nevzat Sümer’in, Ruhi Ayangil’in, Ahmet Cennetoğlu’nun sadece alıştırma ve etütlerden oluşan çalışmaları vardı, hep onları takip ettik.*” diyerek üç önemli hocanın etüt amaçlı yazdığı ders notlarından istifade ettiğini belirtmiştir.

Hiç kuşku yok ki geleneksel Türk çalgı müziği repertuarında bulunan saz eserleri ve onların icrası üst düzey icracılar için çok önemli olmuştur.

Şu bir gerçektir ki musikimizde icra edilen peşrev, methal, saz semaisi, sirto, oyun havaları, longa v.d. gibi saz eserlerimiz icra, teknik ve üslup açısından gayet zengindirler. Belki de bu yüzden hemen her metod birkaç alıştırma sonra ağırlıklı bir şekilde saz eserlerimize yer vermektedir. Bu durum bir Türk müziği çalgısının eğitiminde saz eserlerinin ne derece önemli olduğuna işaret ederken, aynı zamanda belki de o düzey ve kalitede etüd yazılmadığının da bir göstergesi olabilir (Kahyaoğlu I/2009, 5).

Erol Sayan'ın, 'Reşat Aysu–Saz Eserlerinin Radyo'da İcrâ Serüveni' başlıklı yazısında Reşat Aysu'nun saz eserlerinden kendi çalgısı olan tanburda nasıl istifade ettiğini şu sözlerle anlıyoruz:

Toplam beş saatlik çalışma, tanburda bu tür saz eserlerinde kullanacağım özel orta ve üst tel pozisyonlarını bulma ve tatbik edebilme tekniğini bana kazandırmıştı. Hoca'ya, "Reşat Aysu'nun başka saz eserleri de var mı?" diye sorduğumda, Nihâvend, Ferahnâk ve Kürdîlihiczâkâr eserlerinin notaları elime geçmişti bile. ..Saz eserleri repertuarında yeni bir sayfa açılıyor, tanburda, orta ve üst tel pozisyonları daha metodik hâle geliyordu (Sayan, 1999, 4).

Bu söylemlerden hemen hemen bütün Türk müziği çalgıları için icrası zor olan ve üst düzey bir teknik gerektiren Reşat Aysu'nun saz eserlerinin, Erol Sayan gibi büyük bir ustaya bile özellikle pozisyon çalışmaları konusunda kazanımlar sağladığını söylemek mümkündür.

Çalgıları için yazılmış metot ve etüt kitabı gibi yazılı kaynakların azlığı veya olmaması icracıları saz eserlerinin belirli kısımlarını etütleştirme çalışmasına yönlendirmiştir. Necati Çelik, "Bir eseri çalmaya başladığım zaman, takıldığım bir yer varsa orayı copy paste (kopyalayıp yapıştırmak) yapıp hemen o bölümü sabaha dek çalışırdım. Dolayısıyla bütün etüt çalışmalarımı parçalardan kendim çıkarırdım." demiş ve çaldığı saz eserlerinin zor kısımlarını sürekli çalarak kendisine bir anlamda etüt çalışması uyguladığını belirtmiştir. Yurdal Tokcan da, "Bir eser arasından onlarca etüt çıkartabilirsiniz. Bu böyle de olmak durumunda. Hani diyelim bir saz semâîsinin bir yerinde bir motif yakalarsınız, o motifi genişletirsiniz, büyütürsünüz, yukarı gidersiniz aşağıya gelirsiniz. Bu tarz çözümlmeleri ve tekrarları ben çok yaptım." diyerek kendisi de saz eserlerinden etütler oluşturarak faydalandığını ve bunun yapılması gereken çok önemli bir çalışma materyali olduğunu ifade etmiştir.

3.1.3.7. Sürekli Olarak Takip Edilen, Dinlenen İcracılar

Yukarıdaki alt başlıklarda da çokça değinildiği üzere, bulabildikleri ses kayıtları üst düzey icracıların en önemli materyalleri olmuş ve onları tekrar tekrar dinlemişlerdir. Dinlemek konusu, icracıların gelişimlerinin her aşamasında çok önem verdikleri bir konudur. Aşağıdaki tabloda, sürekli olarak takip ettikleri, dinledikleri icracılar frekanslama yöntemine göre sıralanmış ve frekans serisi tablosu oluşturulmuştur.

Tablo 13. Sürekli dinlenen icracılar.

Sanatçı/İcracı Adı	f	%
Bekir Sıdkı Sezgin	7	22,58
Alâeddin Yavaşça	5	16,12
Tanbûrî Cemil Bey	4	12,90
Münir Nurettin Selçuk	3	9,67
Aka Gündüz Kutbay	3	9,67
Cinuçen Tanrıkorur	3	9,67
Safiye Ayla	3	9,67
Neşet Ertaş	3	9,67
Toplam	31	100,00

Bu tabloda en fazla dinlenen icracılar frekanslarına ve yüzdelik paylarına göre ayrılarak değerlendirilmiştir. Frekans sayısı 1 ve 2 olan sanatçılar tabloyu çok fazla büyüteceğinden değerlendirmeye alınmamıştır. Buna göre en fazla takip edilen ve dinlenen sanatçı % 22, 58 pay ile Bekir Sıdkı Sezgin'dir.

1936–1996 yılları arasında yaşayan Bekir Sıdkı Sezgin, gerek dinî gerek lâdinî musiki alanında yetişmiş çok değerli icracılardan biridir. ...Osmanlı makam musikisinin eğitim–öğretim ve aktarımı temelde “meşk usûlü” diye tâbir edilen, bir talebenin hocasının dizinin dibine oturup ondan musiki eserlerini defalarca dinleyerek ve bir taraftan da usûl vurarak öğrendiği bir yönteme dayanır. Bekir Sıdkı Sezgin, küçük yaşından itibaren devrin en meşhur hocalarından faydalanmış, “makam”, “perde”, “telaffuz”, “nefes”, “sesleri çıkarma” konularında yetkinlik kazanmıştır. İcracılığının dışında, bestelediği az sayıda fakat “yapı”, “güfte-beste kaynaşımı”, “makamların zenginliğini vurgulama” bakımından son derece kıymetli olan eserleri ile 20. yüzyıl makam musikisi bestecileri arasında muhakkak titizlikle değerlendirilmesi gereken bir “şahsiyet”tir Bekir Sıdkı Sezgin. Ayrıca yıllarca Devlet Konservatuarı'nda öğretim görevlisi olarak sayısız öğrenci yetiştirmiştir (Toher, Delice ve Erbahar, 2003, 170).

Sezgin'in arkasından da % 16, 12'lik pay ile Alâeddin Yavaşça gelmektedir. Üst düzey icracıların sürekli takip ettikleri ve dinledikleri icracıların başında iki büyük ses sanatkârının gelmesi dikkat çeken bir durumdur.

Ekol takibine ve çok dinlemeye ayrı bir önem veren icracıların bu konuyla bağlantılı olarak sürekli dinledikleri sanatçılar arasında ön plana çıkan çalgı icracılarının başında Tanburî Cemil Bey gelmektedir. Türk çalgı müziğinin kuşkusuz en önemli isimlerinden biri olan Tanbûrî Cemil Bey yukarıdaki tabloda % 12, 90'luk oranla üçüncü sırada yer almaktadır. “Günümüzde Tanburi Cemil Bey icralarının, pek çok müzisyen tarafından defalarca dinleme ve ezberleme yöntemiyle çalışılması en pratik öğrenme yolu olarak görülmektedir” (Özel, 2010: 297).

3.1.3.8. İnternet İmkanları ve Teknolojik Materyaller

Öğrenim süreçleri boyunca internet imkanlarının günümüzdeki gibi olmaması ve kullanılmaması, yukarıda da belirtildiği üzere üst düzey icracıları sadece bulabildikleri az sayıdaki kayıtları dinlemekle sınırlı bırakmıştır.

İnternet, bilgisayarların birbirine bağlanması ile oluşan ve dünyanın en büyük iletişim ağıdır. Aynı zamanda dünyanın en büyük bilgi bankasıdır. İnternet sayesinde kişiler oldukça hızlı olarak birbirleri ile haberleşmekte, karşılıklı görüşme ve toplantılar yapmakta, kendi kaynaklarını diğer insanlarla paylaşmakta ve istediği bilgiye ulaşabilmektedir (Şahan, 2011, 239).

“Daha beş yıl öncesine kadar internet insanlar için lüks bir alışkanlıktan bugün hayatın vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Bunda internetin ekonomik açıdan ulaşılabilir hale gelmesinin yanında özellikle sosyal ağların rolünü yadsımamak gerekir” (Şahinkaya, 2010: 2-3).

Facebook, Youtube gibi sosyal ağlar, yaşam boyu öğrenme felsefesini benimsemiş ve öğrenmeye her gün devam eden icracıların bugün için kullandıkları en büyük materyaller haline gelmiştir. Özellikle,

Facebook öncesi, sosyal ağlardan ve internet sosyalleşmesinden tam anlamıyla bahsetmek mümkün değildir. Her ne kadar bugün değerlendirildiğinde bloglar, vloglar, sözlükler v.b. siteler internet sosyalleşmesi ve sosyal ağlar olarak bir anlamda sınıflandırılabilirse de, facebook ile beraber sosyal ağ kavramının temelini atıldığını söylemek yanlış olmayacaktır (Şahinkaya, 2010: 108).

Üst düzey icracılar bugün için internet ve teknolojik imkanlarını sesli ve görsel olarak çeşitli kayıtlara ulaşabilmek, aradıkları eserlerin notalarını bulabilmek, konser ve dinletilerinde teknolojik olarak yararlanmak ve öğrencilerine bu yol ile de faydalı olabilmek için kullanmaktadırlar. Günümüzde teknolojinin insan eğitimindeki katkısı büyüktür. “Küreselleşen dünyamızda, teknoloji ister istemez hayatımızın her aşamasına

girmiş, eğitim ve öğretimin ayrılmaz bir parçası olmuştur” (Karagöz, 2008: 37). “Eğitim ve teknoloji, insanoğlunun yetiştirilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Her ikisinin de temel amacı kişilerin gelişimine etkili olarak katkı sağlamaktır. Sağlanan bu katkı, daha çok etkili ve kalıcı öğrenmelerin oluşmasında yoğunlaşmaktadır” (Levendoglu I/2004, 216).

Karagöz (2008) özellikle müzik eğitiminde kullanılan elektronik materyalleri şöyle belirtmiş ve sıralamıştır:

- TV,
- Video,
- İnternet,
- Bilgisayar,
- CD Rom,
- CD (Karagöz, 2008: 39).

Günümüzde müzik eğitiminde kullanılan materyal ve yöntemler tek başına yeterli değildir. Eğitim ve öğretimin daha verimli hale gelmesi ve istenilen hedefin gerçekleştirilmesi için yeni, modern araçlardan ve teknolojiden de yararlanılmalıdır. Değişik öğretim yöntemleri öğrenci merkezli bir anlayışla uygulanarak müzik eğitimine gereken önem verilmelidir (Albuz, 2002: 149).

İnternet kullanımı ile ilgili olarak Ercan Irmak, *“İnternetten tabii ki istifade ediyorum... Mesela Sebilci Hüseyin’in bir eseri. Gidiyorsun orada karşına çıkıyor ve bu güzel oluyor. Bu açıdan internetten istifade ediyorum.”* diyerek şu an internet olanaklarından faydalandığını dile getirmiştir. Benzer ifadeler kullanan Yavuz Akalın da, *“Önceden bir kaseti almak için epeyce beklemek gerekirdi ama şimdi hepsi artık kolay ve ulaşılabilir yerlerde. İnterneti kullanıyorum tabii ki. Bazı kaynaklara ulaşamadığım zaman da internetten yararlanıyorum.”* diyerek konu ile ilgili tutumunu dile getirmiştir. Necati Çelik de, *“Yeni öğrenmek isteyen insanlar, Youtube’a ya da Facebook’a videolarımızı koyduğumuz zaman, oradan seyrediyorlar. İnsanlar oradan öğrenmek istiyorlar ve o şekilde faydalı oluyor.”* ifadelerine yer vermiştir.

“Teknolojinin getirdiği yenilikleri müziğin olumlu gelişmesi yönünde kullanabildiğimiz oranda yararlı işlevler yapmış oluruz. İnternet yolu ile notalar, çalgı öğretileri, solfej,

teorik bilgiler geniş kitlelere ulaştırılabilir. Ulaşılmak istenen ya da ulaştırılmak istenen müzikleri milyonlara sunabiliriz” (Başarslan, 2001, 249).

3.1.3.9. Diğer Materyaller

Yukarıda adı geçen materyallerin dışında üst düzey icracılar tarafından kullanılmış ve hâlâ da kullanılmakta olan diğer materyaller de; teyp, kendi icralarını kaydettikleri amatör kayıtlar, TRT'nin yayınlamış olduğu repertuar kitapları, metronom, diyapazon ve akort cihazıdır. Bu materyaller onların amaçlarına en uygun materyallerdir. Bu materyalleri kullanmanın önemine değinen icracılardan Ercan Irmak, “*Kendi kendime çalarken bir şeyleri hep kaydediyorum ve sonra kaydettiğimi unutuyorum. 15 gün sonra, 1 ay sonra bir dinliyorum ki neler çıkmış ortaya. Kendim de inanmıyorum ne zaman çaldım diye. Onların içinden öyle materyaller çıkıyor ki; hemen notunu alıyorsun ve kendine bir yol oluyor. Ne güzel bir şey çıkmış, bunu devam ettirip açmalıyım diyorsun.*” sözleriyle kendi kendine kayıt altına aldığı icralardan etüt ve melodiler üreterek faydalandığını belirtmektedir. Metronom, diyapazon ve akort cihazı materyallerinin kullanımı ile ilgili olarak da Özer Özel, “*Metronom çok önemli, metronom kullanma geleneğini oturtmamız gerekiyor. Diyapazon ve akort cihazı da çok önemli ve olmak zorunda. Diyapazonu her zaman yanımızda bulunduracağız.*” ifadelerine yer vermiş ve aynı şekilde Yurdal Tokcan da, “*Metronomumuz bizim en önemli eşyamız, demirbaşımız.*” diyerek kişinin ritim duygusunun ve eşit zaman bilincinin gelişmesine katkısı olan metronom materyalinin önemine vurgu yapmıştır. Metronom “İstenen hızda, eşit aralıklarda tık sesiyle (veya yeni tiplerde ışıkla) sürat ayarlanmasına yardımcı olan alettir. Klasik tiplerinde, üzerinde 40’tan 208’e kadar sayıların sıralandığı bir cetvel vardır. Önünde hareket eden sarkaç üzerinde bulunan ağırlık hangi rakamın önüne çekilirse, dakikada o kadar tık sesi çıkarır” (Torun, 2000, 84). Cinuçen Tanrıkorur da metronomu şu şekilde tanımlamıştır:

“Müzik eserlerinin hangi sabit hızda icra edileceğini (ritmini) belirten, Alman Malzel’in 19. yy. başlarında geliştirdiği sarkaçlı alet ve bu âlet üzerindeki, en ağırdan en süratliye çeşitli hız türleri için alt ve üst sınırlarıyla tespit edilmiş dakikada birim nota sayıları (*Andante* 126–152, *Allegro* 160–176 vb.). Türk müziğinde bu amaçla, metronomun yaygınlaşmasından çok önce, usülle birlikte hızı belli deyimler kullanılmıştı: *vezn-i kebîr* (ağır), *vezn-i sağîr* (orta), *vezn-i asgarü’s- sağîr* (hızlı) gibi” (Tanrıkorur, 2003, 208).

3.1.4. Repertuvar Kazanımları

Geleneksel Türk müziği, çok uzun bir tarihi süreç içerisinde oluşmuş binlerce eserden meydana gelen zengin bir repertuvara sahiptir. Behar'ın da belirttiği gibi (1993) epey uzun ve köklü bir geleneğe sahip olan Türk musikisinde eser sayısı oldukça çoktur. İcrayı önemli ölçüde etkileyen repertuvar konusu geleneksel Türk müziğinin en önemli konularından birisidir. Türk müziğinde, “başarılı icra sadece ustalığa, sadece musiki yeteneğine bağlı değildir. İcranın olgunlaşması her şeyden önce musiki dağarının oturmasına, dağarı meydana getiren eserlerin iyice özümsemesine bağlıdır” (Aksoy, 2008, 256–257). Burada geçen “dağar” kelimesi repertuvar anlamında kullanılmıştır. Yılmaz Öztuna ‘Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi’ adlı eserinin II. cildinde repertuvar kelimesinin tanımını, “Bir icrâkârın bildiği bütün eserler” (Öztuna, 1990, 227) olarak vermektedir. “Repertuvar, yani eser bilgisi konusu şüphesiz müziğin bel kemiği mesabesinde. Repertuvar bilgimize dayanarak ancak sanatın varlığından ya da değerinden söz edebiliriz. Makam, usul gibi temel unsurlar hakkındaki bilgilerimiz de repertuvara bağlı olarak gelişir” (Başer, 2001, 214).

3.1.4.1. Zengin Bir Repertuvara Sahip Olma

Yapılan görüşmelerde üst düzey icracıların hem çalgısal hem de sözel eserlerden oluşan çok geniş bir repertuvara sahip oldukları anlaşılmaktadır. Zengin bir repertuvara sahip olma konusu her zaman için geleneksel Türk müziğinde çok önemli bir unsur olmuş, bu müziğin eğitim ve öğretiminde de çok önemsenmiştir. Türk müziğinin ilk konservatuvarları olarak değerlendirebileceğimiz mevlevihanelerde de tüm müzik faaliyet ve icralarından sorumlu kişilerin çok geniş bir repertuarı ezbere bildikleri gerçeği bu konunun önemini daha da iyi anlamamız konusunda bize yardımcı olmaktadır. Behar'ın bu konudaki ifadeleri de konuyu açıklar niteliktedir:

Dergâh'ta mukabele günleri mutrib heyetini idare edebilmek ve okunan âyin icrasını yönlendirmek; müzik bilgisi, otorite ve tecrübeyle birlikte geniş bir repertuvar sahibi olmayı (yani o ana dek bestelenmiş tüm Mevlevî âyinlerinin ezbere bilinmesini) gerektiriyordu (Behar, 2005, 94).

Repertuvar zenginliğinin bir icracıya sağladığı önemli hususlar vardır. Bu hususları; geleneksel Türk müziği nazariyatına hakim olmak, çaldığı çalgıya hakim olmak, iyi bir form bilgisine sahip olmak ve Türk müziğinin en önemli çalgısal formlarından biri olan taksim formunu iyi bir şekilde icra edebilmek olarak sıralayabiliriz. İyi bir çalgı icracısının yukarıdaki hususlara hakimiyeti, sahip olduğu repertuvarın zenginliği ile doğru orantılıdır. Repertuvar zenginliğinin önemini vurgulayan Torun (2000, 15) repertuvar zenginliğinin taksim yapabilmenin şartlarından biri olduğuna değinerek, taksim yapabilmenin şartlarından biri de repertuvarın geniş, yani ezberlenmiş eserlerin çok olmasıdır ifadelerine yer vermiştir.

Kudsi Sezgin ‘Babam’ başlığını verdiği yazısında, ünlü sanatkâr Bekir Sıdkı Sezgin’i bir ekol haline getiren ve onu diğer icracılardan ayran özelliklerden biri olarak, geniş repertuvar bilgisine sahip olmasını ifade etmektedir (Sezgin, 2005, 96).

Üst düzey icracıların bu konuyla ilgili olarak ortak görüşleri de iyi bir icracının çok zengin bir repertuvara sahip olması gerektiği yönündedir. Bu bilinçle kendileri de sürekli olarak repertuvarlarını geliştirmeye çalışmışlardır. Çalgı icracısı olmaları, doğal olarak onların daha çok ‘çalgısal eser’ repertuvarına ağırlık vermelerine neden olmuştur. “Gelenegın tümünü çevrelemek ve sindirmek bir tek kişinin güç ve ömrüne sığmaz. Yani bu noktada seçim kaçınılmazdır. Eser seçimi, üslup seçimi şarttır” (Behar, 1993, 62).

Sahip oldukları zengin repertuvar, meşk yöntemi ile yetişen icracıların müzik hafızalarının da ne derece kuvvetli olduğunun bir göstergesidir. Çünkü çok iyi bir müzik hafızası ve sahip olunan zengin repertuvar meşk yönteminin en önemli unsurlarındandır.

3.1.4.2. Çok Dinleme, Çok Eser İcra Etme ve Ezber

Yapılan görüşmelerde üst düzey icracılar, sahip oldukları zengin repertuvarı edindikleri ortamlara ve buralarda yaptıkları çalışmalara değinmişlerdir. Çok dinleme, çok eser icra etme ve ezber özellikle de Türk müziği çalgılarının icrasında olduğu gibi repertuvar kazanımları konusunda da karşımıza çıkan önemli unsurlardır. Kişi ne kadar çok eser icra eder ve o eserleri ezberine alırsa, eserlerin makamlarını ve diğer tüm özelliklerini o derece iyi bilir ve çalgısındaki hakimiyeti fazla olur. Perde hassasiyetinin çok önemli

olduğu geleneksel Türk müziğinde örnek eserleri iyi icracılardan ve onların kayıtlarından defalarca dinlemek de vazgeçilemez bir çalışma anlayışıdır. “Geleneğe uygun sağlam sesler basabilmenin tek şartı, iyi müzisyenleri dikkatle dinlemektir” (Torun, 2000, 166).

“Öğrenilecek seslerin kalıcılığını sağlayabilmek amacıyla, Türk makam müziği literatüründe örnek teşkil eden eserlerin, usta yorumcuların icra kayıtlarından dinlenilmesi gerekmektedir” (Özel, 2006: 131). Aynı zamanda bir öğrenme yöntemi de olan dinleyerek öğrenme, üst düzey icracıların da kullanmış oldukları meşk geleneğinin en önemli unsurlarından birisidir.

Kınık (2010) hazırlamış olduğu doktora tezinde dinlemek ile ilgili olarak, “Dinlemek, müziği neredeyse her yönü ile öğrenmenin koşullarındandır. Bu bağlamda dinleyerek öğrenme yöntemi, müzik eğitiminin en önemli öğelerinden biridir” (Kınık, 2010: 18) şeklinde açıklamalarda bulunmuştur. Burada anlatılmak istenen yönlerden bir tanesi de kuşkusuz ki repertuar konusudur.

Gerçek anlamda repertuar, kişinin eserleri tamamıyla hafızaya alması ile mümkündür. Bu durumda şüphesiz ki ezber çok önemlidir. Müzikte ezberlemeyi sağlayan en büyük iki faktör de yine çok dinlemek ve çok eser icra etmektir. Kişi ne kadar çok dinleyip o kadar da tekrar ederse ezber gücü o kadar kuvvetli olacaktır. Görülüyor ki çok dinlemek, çok eser icra etmek ve bol tekrar yapmak ezberlemeyi etkileyen önemli etkenlerdir. Tanrıkorur (2003) Türk mûsikîsinin genel karakterlerini maddeler halinde sıraladığı eserinde, Türk müziğinin öğretimi ve icrası ile ilgili olarak “Mecburiyet olmadıkça notadan değil, ‘meşk’ usûlü ile üstadından öğrenilen ve yine notaya bakılarak değil, usûl vurularak ezberden icra edilen bir müzik” (Tanrıkorur, 2003, 87) ifadelerine yer vermiştir. Türk müziğinde ezbere icranın önemi konusunu, yine Cinuçen Tanrıkorur’un ifadelerini bize ileten Necati Çelik şu şekilde bir aktarımda bulunmuştur: *“Rahmetli hocam Cinuçen Tanrıkorur ‘evladım hiçbir eser notadan icra edilemez, notadan çalışılır, ezberden icra edilir’ derdi.”*

Üst düzey icracılara rehber olmuş isimlerden biri olan Necdet Yaşar da çok dinlemeyi kendisine bir çalışma anlayışı olarak belirlemiş kişilerdendir. Necdet Yaşar, “Radyodan dinlediği Mesud Cemil’in tanbur icralarını ve eskici dükkânlarından edindiği Tanburî

Cemil Bey plaklarını rehber edinerek çalışmıştır. Tanburî Cemil Bey'in plaklarını defalarca dinleyip analiz ederek mızrap ve tını özelliklerini çözmeye uğraşmış, ajiliteyi sağlayabilmek için de çok çalışmıştır” (Bilgin, 2011: 6).

Genel olarak ifade etmek gerekirse, öğrenim süreçlerinde meşk yönteminden yararlanan icracılar, repertuvar kazanımlarında da bu yöntemin ana ilkeleri olan dinleme, çok eser icra etme ve ezber gibi konulardan faydalanmışlardır.

“Repertuvar Kazanımları” üst başlığında da “Çalışma Ortamları” üst başlığında olduğu gibi akademik eğitimin öncesi, akademik eğitim ve akademik eğitimin sonrası olarak 3 alt başlık oluşmaktadır.

3.1.4.3. Akademik Eğitimin Öncesi Repertuvar Kazanımı

3.1.4.3.1. Aile İçerisinde Repertuvar Kazanımı (İnformal Eğitim)

Akademik eğitim öncesinde aile ortamında kazanılan repertuvarların önemi büyüktür. Aile ortamı özellikle İstanbul'da musiki ile yapılan ev meclisi toplantılarında çok büyük sanatçıların bile beslendiği yerler olmuştur. ‘Çalışma Ortamları’ üst başlığının aile ile ilgili olan temasında bu sanatkârlardan bazılarına değinilmiştir.

Aile ortamında müzikle tanışmış, ilk müzik çalışmalarına ve dolayısıyla repertuvar kazanımlarına da orada başlamış sanatçılardan biri olan Selim Güler, “*Repertuvar birikimim konusunda şunları söyleyebilirim: ben küçük yaşta şarkı söylemeye başladım. 8 yaşından beri şarkı okuyordum. Amcam da iyi bir solistti. Yabancı ve daha doğrusu yaşlı insanlara kendimizi göstermek için onların sevdiği eserleri öğrenmek zorunda kalıyorduk. Çocukken bile onların hoşlanabilecekleri, yürük semâî gibi eserleri okurdum.*” diyerek şimdi sahip olduğu repertuvarın temellerini aile ortamında attığını belirtmiştir.

3.1.4.3.2. Mûsikî Cemiyetlerinde Repertuvar Kazanımı

Akademik eğitim öncesinde repertuvar kazanımlarının yoğun bir şekilde görüldüğü yerler; dernekler, mûsikî cemiyetleri ve amatör korolardır. Ercan Irmak hariç diğer bütün icracılar bu tür çalışma ortamlarında bulunmuşlar ve oralarda repertuvarlarını

genişletmişlerdir. Göksel Baktagir, “Türkiye genelinde birçok ilde, birçok Türk mûsikîsi dernekleri ve cemiyetleri var. Ben de konservatuvar öncesinde derneklere rahmetli babamla birlikte katılırdım. O zamanlar bizi çok aşan makamlar; Dede Efendiler, Saadettin Kaynaklar, Selahattin Pınarlar’ın repertuvarı ile biz yoğurulmaya çalışırdık. Kendimi bildim bileli bana çok büyük katkısı oldu. Ben onları icra etme süreci içerisinde, sonuçta amatör bir dernekte biraz da dinleme ve kendimi katma yoluyla derinliğimi yavaş yavaş hissetmeye başladım.” diyerek akademik eğitim öncesinde, yaşadığı şehirdeki amatör müzik topluluklarına gittiğini ve buralarda ciddi anlamda bir repertuvara sahip olduğunu dile getirmiştir. Baktagir’in sözlerinde özellikle belirttiği isimlerden olan Saadettin Kaynak ve Selahattin Pınar, repertuvara katkıları olarak bakıldığında Türk müziğinin en büyük isimlerindedir. “Cumhuriyet döneminin önde gelen bestekârların en önünde gelen ikisi Sadettin Kaynak ile Selahattin Pınar’dır. Her ikisinin de halk katında büyük bir şöhreti vardı[r]” (Aksoy, 2008, 262).

İlk repertuvar çalışmalarına çocuk yaşta aile ortamında başlayan Selim Güler yine akademik eğitim öncesi repertuvar kazanımlarıyla ilgili olarak, “Ünye mûsikî cemiyetinde güzel insanlarla bayağı repertuvar sahibi oldum.” diyerek mûsikî cemiyetlerinde de önemli bir repertuvar kazandığını belirtmiştir. Benzer ifadeler kullanan Yavuz Akalın da, “Küçük yaşta müziğe başlayınca Kütahya’daki mûsikî cemiyetine gittim. Orada çok iyi sayılabilecek bir repertuvarı küçük yaşta ezbere bir şekilde edindim. Eserleri ezbere repertuvarıma aldım.” ifadeleri ile erken yaşta mûsikî cemiyetlerinde önemli sayılabilecek bir repertuvar zenginliğine sahip olduğunu belirtmiştir.

3.1.4.4. Akademik Eğitimde Repertuvar Kazanımı

3.1.4.4.1. Devlet Konservatuvarlarında Repertuvar Kazanımı

Genel olarak müzik birikimlerini en yoğun şekilde aldıkları akademik eğitimleri, onlara repertuvar kazanımları konusunda da çok önemli imkanlar sunmuştur. Bu imkanlardan bir tanesi de geleneksel Türk müziğinin hemen hemen her formdaki eserlerini çok değerli hocalardan öğrenebilme imkanıdır. Akademik eğitim ve repertuvar kazanımı ilişkisini Göksel Baktagir’in şu sözleriyle daha iyi anlamaktayız: “Konservatuvar ile başlayan akademik eğitimimizde, bağlı bulunduğunuz kültürdeki tarihimizden, bize 10.

yy'dan itibaren miras kalan değerli eserlerin sürekli icrası ile baş başa kaldık. Her formdaki seçme eserlerin; bunun içinde kâr formundan tutunda, mevlevi ayinlerine varıncaya kadar, saz eserlerinden son derece modern teknik eserlerin yanında vazgeçilmezlerimizden yine fasıl formunun farklı havası da vardı. Yani birçok Türk müziği formunu sürekli işleyerek 30 yıl içerisinde bugün belki çok fazla bulunmayan, unutulmaya yüz tutmuş makamlarımızın da içlerinde yer aldığı zengin bir bahçe içerisinde yeşermeye çalıştık.”

Repertuarının çok önemli bir bölümünü akademik ortam içerisinde kazanan Derya Türkan da, *“Konservatuvarda repertuar dersi vardı. Bizim hocamız da Erol Sayan’dı. Hocamız çok eser geçmeye yönelik çalıştırırdı. Yani imtihana yönelik değil de bizim çok fazla eser geçmemizi isterdi. Çünkü dedi ki; siz zaten ya radyoda çalışacaksınız ya da devlet korolarında. Yani buna ihtiyacınız olacak. Konservatuvarda büyük bir repertuar geçmiş olduk.”* ifadelerine yer vermiş ve aynı zamanda yukarıda da açıklandığı gibi çok eser icra etmenin repertuar gelişimindeki katkısını açıklamaya çalışmıştır.

Üst düzey icracılardan repertuar konusuyla ilgili alınan bilgilerde dikkat çekici bir diğer husus da; onların çalgı icracısı olmalarına rağmen sadece çalgısal repertuarı öğrenmekle kalmayıp sözel repertuvara da özen gösterip çalışmaları ve sözel repertuarlarını da çok zengin tutmalarınıdır. Geleneksel Türk müziğinde sözlü eserlerin ağırlıkta olması ve yakın geçmişe kadar sözlü müziğe daha çok önem verilmesi üst düzey icracıların sözel repertuarlarını da zenginleştiren unsurlardandır. Behar’ın (1993, 24) da belirttiği gibi: Güfte mecmualarının hafızaya sağladığı sağlam destekten mahrum bulunan saz sanatçılarının, ayrıca, sadece saz eserleri icra etmekle de yetinmemeleri gerekiyordu. İcraların çoğunda ses sanatçılara, okuyucuya eşlik etmeleri de bekleniyordu. Yani sözlü eserler repertuarını da hiç değilse okuyucuya eşlik edecek kadar bilmeleri, bu eserlerin birçoğunu öğrenmeleri gerekti.

3.1.4.5. Akademik Eğitim Sonrası Repertuar Kazanımı

3.1.4.5.1. Mesleki Yaşam Ortamlarında Repertuar Kazanımı

Üst düzey icracıların kendilerine müzikal anlamda hâlâ birçok şey kattığını söyledikleri şu anki mesleki yaşam ortamlarının en önemli getirilerinden birisi de kuşkusuz ki

repertuvar zenginliğidir. Bu konuda daha devlet konservatuvarından mezun olmadan devlet korosuna girme başarısını gösteren Taner Sayacıoğlu, “Devlet korosuna girince her gün değişik bir eser ve her hafta bir konser oluyordu. Mesela haftada 20 tane eser geçiyorsunuz ve her hafta ya da her 15 günde bir program değişiyor. Dolayısıyla devamlı sizin önünüze bilmediğiniz eserler geliyor. Yani makamlarını biliyorsunuz, belki okulda geçmiş olduğunuz eserler de denk gelebiliyor ama bilmediğiniz eser çok geliyor. Repertuvar açısından böyle bir yer önemli.” diyerek çalıştığı kurumun kendisine repertuvar anlamında da ne kadar çok fayda sağladığını ifade etmiştir. Murat Aydemir de çalıştığı kurumun kendisine repertuvar anlamında kazandırdıkları ile ilgili olarak, “Koroya girmemle repertuvarım çok gelişti. Devlet Klasik Türk Müziği Korosunda sadece klasik fasıllar ve klasik eserler meşk ediliyor. Orada belki 3–4 bin eser şimdi benim hafızamda ve bunlar o koro sayesinde oldu.” ifadelerine yer vermiştir.

Benzer olarak Necati elik de, “Bugünkü repertuvarımı nasıl geliştirdiğimi şöyle söyleyebilirim; 1985 yılında İzmir Devlet Korosuna girdim, orada çok sık konserler yapıyorduk. Her hafta değilse bile 15 günde bir yapıyorduk.” sözleriyle bu konunun önemine değinmiştir.

3.1.4.5.2. Nitelikli Piyasa alışma Ortamlarında Repertuvar Kazanımı

Repertuvar kazanımları konusunda nitelikli piyasa çalışma ortamları adıyla tabir edebileceğimiz, daha çok para kazanma amaçlı olarak gerçekleştirdikleri müzik çalışmalarının da önemli bir yeri vardır. Göksel Baktagir’in de değindiği gibi dozunda olmak şartı ile işin mutfağı sayılan piyasa çalışma ortamlarında ruhlarını ve icralarını piyasalaştırmadan, bir süreliğine de olsa bulunmak özellikle repertuvar konusuna katkı sağlayan bir durumdur. Repertuvarının neredeyse tamamına yakını piyasa çalışmalarından kazanan Ercan Irmak, “Yıllardır icra ettiğim konser, plak, CD, kaset çalışmalarındaki birikimin bende oluşturduğu, kendiliğinden oluşan bir repertuvar var zaten. Yani özellikle oturup da repertuvar çalışmadım... Yıllardır sürdürdüğüm çalışmalarım birikimimi etkiledi. Repertuvarım böyle genişlemiş oldu.” diyerek repertuvar kazanımlarından bahsetmiştir. Ercan Irmak,

Yetiştiği dönemlerde Türkiye’de var olan geleneksel Türk makam müziği tarzı dışındaki arabesk, pop ve farklı türler içinde Ney flemiştir. Kendisinin de söylediği gibi çaldığı bu albümler ve sanatçılardan kazandığı tecrübeler ile deneyimler ona “okul” olmuştur. Bu

sırada da kendi ekolü oturmuş, tavrı ve tarzı oluşmuştur. Bu kişisel tavrın bulucusu ve şu an en önde gelen temsilcisidir. Tavrın yaklaşık otuz yıllık geçmişi vardır (Ünalı, 2008: 20).

‘Repertuvar Kazanımları’ üst başlığına dair sonuç olarak söylenebilir ki; üst düzey icracıların repertuvar kazanımları, geleneksel Türk müziğinin öğretim geleneğinde var olan meşk yöntemine ait unsurların uygulanması ile gerçekleşmiştir. Behar’ın da (1992, 35) ifade ettiği gibi; Musiki meşk etmenin bir amacı da repertuvarın tümünü hafızaya alabilmektir. Çok dinleme, çok eser icra etme, bol tekrar ve ezber gibi sayılabilecek ve yukarıda bahsi geçen bu unsurların tamamı bir müzisyenin iyi bir repertuvara sahip olmasında son derece önemli ve etken bir içeriğe sahiptir. Türk müziği geleneğinde var olan repertuvar kazanımları ile ilgili değerlerin modern eğitim teknolojileri ile desteklenerek eğitim kurumlarında yeniden canlandırılması ve sistematik bir anlayışla kullanılması, geleneksel Türk müziğinin en önemli konularından olan repertuvar zenginliği bakımından ayrıcalıklı bir önem arz etmektedir.

3.1.5. Öğrenmede Etkili Olan Diğer Unsurlar

Üst düzey icracılarla yapılan görüşmelerin içerik analizlerine göre oluşturulan 5. üst başlık, içerisinde buldukları çalışma ortamlarında “Öğrenmelerinde Etkili Olan Diğer Unsurlar” olarak belirlenmiştir. Bir icracının en iyi şekilde yetişmesi için gerek ders içinde gerekse de ders dışında yararlandığı unsurlar genel hatlarıyla burada anlatılmaktadır.

Öğrenmede etkili olan diğer unsurların üst düzey icracılar üzerinden tespitinin yapılması, Türk çalgı müziği eğitim ve öğretiminin, daha sistematik bir yaklaşım ve etkin bir işlerliğe kavuşmasına katkı sağlayacak malzeme ve düşünce zenginliği bakımından önemlidir.

3.1.5.1. Küçük Yaşta Müziğin İçerisinde Olma ve Müzik Yeteneği

Görüşülen icracıların küçük yaşta müziğin içerisinde bulunmaları ve kendilerinde var olan müzik yeteneğinin farkında olmaları, onların bu aşamaya gelmelerindeki önemli etkenlerdendir. Öğrenmeyi etkileyen ve hızlandıran en önemli unsurlardan biri de hiç kuşkusuz kişide var olan özel müzik yeteneğidir.

Müziksel yeteneğin en önemli ögesi müziksel algılama ve bellek olarak karşımıza çıkar. Müziksel yetenek belli şartlara göre sıralanan olgulardan meydana gelmektedir. Müzikaliteye giden yoldaki en güçlü materyal iyi bir müzikal yetenek ve güçlü bir müziksel işitme algısıdır. Müziksel işitme geliştirilebilen bir özellik olmakla birlikte doğuştan var olan kapasite son derece belirleyicidir (Yayla, 2003: 37).

Cinuçen Tanrıkorur'un fıtrî bir kabiliyet olarak belirttiği insanda var olan ve başlangıcı ile sonu olmayan müzik kabiliyetini kişiye daha sonra kazandırmak veya bu kabiliyeti ondan yok etmek mümkün değildir. "Sanat vd. kabiliyetler çocukta yoksa, arzu veya baskıyla zerkedilmesi mümkün değildir; eğer varsa, yine hiçbir tür baskıyla yok edilmesi de mümkün değildir" (Tanrıkorur, 2003, 41).

Ekseri çocuklar üç yaşından itibaren mûsikî seslerine karşı hassâs olurlar. Normal istidâdlar yedisinde, sekizinde eğer araşdırılır ve üzerlerine dikkat ve ihtiyatla durulursa meydana çıkar, gelişir. Normalden üstün istidâdlar ise üç-dört yaşından itibaren, dikkat edilse de, edilmese de önüne geçilmez bir kaynaşıyla, kabına sığamayan bir cisim gibi taşar, fişkirir, muhîtin verdiği imkanların kalıbları içine girer, sonunda bu kalıbları mutlakâ çatlatır, hastalık veyâ ölüm engellerinden biri yolunu kesinceye kadar, cem'iyetini kâh kızdırarak, kâh büyüleyerek, dayanılmaz tazyikıyla yürür giderler (Cemil, 2002, 47).

Herhangi bir çalgıyı üst düzey bir seviyede icra edebilmek için çok iyi bir müzik yeteneğine sahip olmak gereklidir. Fenmen'e göre (1997) bu hakimiyeti tam olarak sağlayabilmek için ruhsal ve bedensel yetenek olmak üzere iki yeteneğin gelişmesi gerekmektedir.

Ruhsal yeteneğimiz, beğeni, duygu, düşünce, hayal gücü, yani ifadede büyük rol oynayan "stil kaynağı", içimizde gizli bulunan yaratıcılık özelliği odur. Zekâmız, kültürümüz ne kadar gelişirse, ruhsal yeteneğimiz de o derece genişlemiş ve incelmış olur. Bedensel yeteneğimiz ise, aletin çalınışı sırasında tüm vücudun rahatlıkla görevini yapabilmesi, vücudun sağlıklı olması gibi "maddî" olmakla beraber, müzik aletlerini çalmada büyük önemi bulunan özelliklerin toplamıdır (Fenmen, 1997, 25).

Üst düzey icracıların ortak fikri; çalgı eğitimine küçük yaşlarda başlamanın daha avantajlı bir durum olduğu yönündedir. "Küçük yaşta eğitime başlayan öğrenciler, fiziksel yönden rahatça eğitilebildiği gibi, hem ruhsal yönden, hem de akıl yönünden bilgiye aç, öğrenme kolaylığı olan öğrencilerdir" (Kararoğlu, 2009: 44).

Müzik yeteneği, her insanda çeşitli düzeylerde bulunmaktadır. Kimi insan sadece sesleri kalın-ince olarak ayırt edebilirken, kimi insan çalgı çalabilmekte, kimisi de duyduğu sesleri nota olarak adlandırabilmektedir. "Bireyin kalıtsal olarak getirdiği ve müziksel öğrenmesini çerçeveyen sınıra ya da müziksel öğrenme kapasitesine 'müzik yeteneği'

denir” (Özgür ve Aydoğan, 2002, 3). Müzik alanındaki üstün yetenekli çocukların yetenek özellikleri aşağıda maddeler halinde sıralanmaktadır.

Müzik Alanındaki Üstün Yetenekli Çocukların Yetenek Özellikleri

- 1- Ritim ve melodiye diğer çocuklardan fazla tepkide bulunur.
- 2- Müzikle çok ilgilidir. Plak, kaset dinler. Nerede müzik etkinliği varsa ona katılmak ister.
- 3- Müzik parçaları yapmaya büyük istek ve çaba gösterir.
- 4- Başkaları ile şarkı söylerken onlara uymaktan hoşlanır.
- 5- Yaştlarına, duygu ve düşüncelerini anlatmak için sık sık müziği araç olarak kullanır.
- 6- Çeşitli müzik aletleri ile ilgilenir, onları çalmayı dener.
- 7- Müzisyenler, şarkıcılar ve müzik parçaları ile ilgili koleksiyonlar yapar.
- 8- Dinlediği müzik parçasını kısa zamanda öğrenir, anlamlı ve uygun şekilde söyleyebilir (Tunçdemir, 2004).

Derya Türkan, “*Bence müzik eğitimi çok küçük yaşta başlanması gereken bir şey.*” diyerek bu konudaki görüşünü belirtmiştir. Necati Çelik de, “*Sazı küçükken öğrenmek çok daha kolaydır. Belli bir yaştan sonra yeni şeyler öğrenme işi zorlaşır. Bu fiziki bir kural... Ben yedi yaşında başladım.*” ifadeleriyle kendisinin küçük yaşta çalgı çalmaya başladığını ve çalgı eğitiminin küçük yaşlarda başlamasının gerekliliğine değinmiştir. Üst düzey icracıların ortak düşünceleri her ne kadar çalgı eğitimine küçük yaşlarda başlamanın gerekliliği yönünde olsa da, Türk çalgı müziğinde, çalgı eğitimine geç yaşlarda başlayıp üst düzey seviyelere ulaşan icracılar da mevcuttur. Neyzen Niyazi Sayın ve Tanburî Necdet Yaşar bu konuya en güzel iki örnektir.

1927 ve 30’lu yakın doğum tarihleriyle, M. Cemil tarafından keşfedilip tanıtılmış ve XX. Yy. Türk müzikisinin ortasına yerleşmiş olan neyzen Niyazi Sayın’la tanburî Necdet Yaşar, hem gençlerimizin bu iki asil Türk sazına yakın ilgi duymalarına, hem de Batılı müzik otoritelerinin dikkatlerini saz müzikimize çevirmelerine katkıda bulunmuş olmak bakımından, her zaman anılmaya lâyıktırlar (Tanrıkorur, 2004, 173).

Bu iki büyük ustanın çalgılarına geç başlamalarıyla ilgili olarak, onları yakından tanıyan ve aynı zamanda öğrencileri olma şansını yakalayan Yavuz Akalın, “*Necdet Yaşar Hoca da geç başlayanlardan. Hoca Siyasal Bilgilerden mezundu ve 20 yaşında başlamıştı tanbura. Niyazi Sayın Hoca da öyle. Onun da 18–20 yaşlarında başladığını biliyorum.*” demiş ve çalgı eğitimine geç başladığı halde üst düzey icra seviyesine ulaşmış iki büyük ustadan bahsetmiştir.

Küçük yaşta çalgı öğrenimine başlamakla ilgili olarak Yurdal Tokcan konuya farklı bir bakış açısıyla yaklaşarak çok küçük yaşlarda başlamanın bazı dezavantajları olabileceğini belirtmiş ve 17–18’li yaşlarda çalgı eğitimine başlamanın da çok büyük bir

engel teşkil etmediğini savunmuştur. Kendisi de çalgı eğitimine konservatuvar lisans eğitimiyle birlikte yani 18 yaşında başlamış olan sanatçı bu yaşlarda çalgı eğitimine başlamanın avantajları konusunda, *“18 yaşının vermiş olduğu avantajlar; bir kere fizyolojik olarak probleminiz yok ve güzel, normal bir eğitim süzgecinden geçmişsiniz. Kültürel anlamda kendinizi farklı bir boyutta geliştirmişsiniz ve bir anda müzik eğitimi almaya başlıyorsunuz. Aklını kullanan biri için çok büyük avantajlar var burada süreyi kısaltmak adına. Yoğun ve konsantre bir eğitimle. Bence bu anlamda hiçbir eksik yok. Mesela ben 66 doğumluyum ve 83’te konservatuvara girdiğimde başladım çalgı eğitimine.”* ifadelerine yer vermiş ve *“Arkadaşlar 17–18 yaşından korkmasınlar.”* diyerek genç icracılara bir mesaj iletmıştır.

Diğer bütün alanlarda olduğu gibi mevcut yetenek yalnız başına pek bir şey ifade etmeyip doğru olan o yeteneği çok çalışmak ile birleştirmektir. Alanlarında isim yapmış ve ekol oluşturmuş kişilerin de uyguladıkları anlayış her zaman için bu olmuştur. Örnek olarak Necdet Yaşar, çok çalışmasıyla ilgili şöyle bir açıklamada bulunmuştur: *“Tanburda zor olan, hem mızrabı sazdan dolgun sesler elde edebilecek şekilde kullanmak, hem de gereken kıvraklığı, ajiliteyi gösterebilmektir. Bu da çok uzun zaman çalışmayı gerektirir”* (Tokuz, 2009, 144).

Görüşme yapılan üst düzey icracılar da mevcut yeteneklerini çok çalışmayla birleştirerek sabır içerisinde disiplinli çalışmalar yapmışlardır. Var olan kabiliyetlerini bilinçli bir şekilde hep daha iyiye, daha yukarıya taşımının peşinde olmuşlardır. Necati Çelik, *“Müzik aleti çalmak benim için hiç sorun olmadı. Yani ben elime aldığım zaman çalışıyordum o sazı. Böyle özel bir yetenek mi dersiniz, Allah vergisi mi dersiniz, hayatım boyunca bu konuda hiç sorun yaşamadım. Udu, tanburu, bağlamayı, bütün sazları elime aldığım zaman mutlaka çalabiliyordum.”* sözleriyle herhangi bir çalgıyı çalabilmek için gerekli olan güçten, yani yetenekten bahsetmiştir. Selim Güler de, *“Tanrının verdiği meziyetler eğer doğru zamanda doğru hocayla da buluşmuşsa o yol açıktır.”* diyerek olması gereken yeteneğin önemine değinmiştir.

3.1.5.2. Yüksek Motivasyon

Yüksek motivasyon konusu, görüşme yapılan icracıların öğrenmelerinde etkili olan unsurların başında gelmektedir. İracıların, sağladıkları yüksek motivasyon ile

performansları arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur. Yaptıkları ve gelecekte yapmak istedikleri işlerin taşıdığı anlam, motivasyonlarının yükselmesine neden olan en önemli faktörlerden bir tanesidir. “Motivasyon (güdüleme), Latince “motive”den gelmektedir. Dilimize güdü, harekete geçiren güç olarak yerleşmiştir. Güdüleme, insanı harekete geçiren ve hareketlerinin yönlerini belirleyen, onların, düşünceleri, umutları, inançları, kısaca arzu; ihtiyaç ve korkularıdır” (Fındıkçı, 2003, 373).

Motivasyonun diğer tanımları da şu şekilde yapılmaktadır:

Motivasyon, bireyin bir şeyi yapacağına kendisini inandırmasıdır. Aynı zamanda zihnin kendi kurallarına uygun biçimde güçlendirilmesi demek olan motivasyon, yapılması gereken hareketin ne olduğu, neden yapılması gerektiği ve nasıl yapılacağı konularına moral olarak hazırlanmayı sağlar (Turan, 2003’den akt: Özel, 2006: 10). Motivasyon insanlara iş yaptıran şeydir. Başka bir deyişle yaptıkları işe daha fazla asılmalarını, daha fazla enerji sarfemelerini sağlayan şeydir. Tabii ki yoğunluğu kişiden kişiye, bulunduğu ortamın etkisiyle değişir (Simpson, 2004, 7).

Üst düzey icracıların ortak görüşleri; devlet konservatuvarı öğrencilerinin kendi kendilerini motive ve telkin etmelerinin dışında hocaları tarafından olumlu bir şekilde motive edilmelerinin de çok önemli olduğu yönündedir. Kendi kendilerini motive etme ve edebilme konusunda Göksel Baktagir, “Siz bu alana çok büyük bir heyecan duyuyorsanız, içinizde o kıpırtı devam ediyorsa işte en büyük motivasyon budur. En büyük motivasyon kendinizin bir şeye inanmasıdır... Kendi kendinizi motive edeceksiniz. Bu alan beni ve ruhumu besliyor. Ben gerçekten müzikîyi akademik olarak öğrenmek istiyorum...O motivasyonla inanarak eksiklerinizi gidermeye çalışacaksınız. Konservatuvara girerken hem kendini güzel motive edecek hem de konsantrasyonunuzu yüksek tutabilecek telkinde bulunacaksınız. Sadece büyük bir korku ve endişe ile bir işe başlarsanız beyninizden geçen olumsuzluklarla karşılaşacaksınız. Bu hep böyledir.” ifadelerine yer vermiş ve öğrencinin daha işin en başında kendi kendini motive etmesi gerektiğine ve bunun önemine değinmiştir. “Motivasyon, insanların kendi gelecekleri için belirledikleri hedefleri, planları ve daha da önemlisi bu amaçlara ulaşma konusundaki umutları ile yakından ilgilidir” (Fındıkçı, 2003, 379). Selim Güler de aynı konu ile ilgili benzer ifadeler kullanarak, “Ben bu müziği yapmak istiyorum, başarabilirim, şu insan nasıl başarmışsa ben de yaparım demek lazım ama okula girdikten sonra kendinden daha üstün öğrencileri görünce bazı arkadaşlarımızda moral bozuklukları oluyor. Onlara aldırmasınlar. Dünyada çok güzellikler var, bir sürü gül çeşidi var, hangisine kötü diyebiliriz? Onun gibi olduklarını düşünsünler. Herkes ben şu gül cinsinden niye kokmuyorum acaba dememeli. Herkesin tadı ayrı. Ben şuna

yetiyeceğim diye bir şey koymasınlar ama o yetişeceği insanında ne yaptığını takip etsinler, dinlesinler tabii ki.” şeklinde açıklamalarda bulunmuştur.

Ders aldıkları hocalarının onları çok iyi tanınması ve motive etmesi konusunda üst düzey icracılar belki kendilerinin de karşılaştıkları yanlış bir durumu özetlemeye çalışmışlar ve şu ifadeleri kullanmışlardır; Selim Güler, *“Derse gelen hocalar içerisinde, ‘buradan zaten hiçbir şey olmadan çıkacaksınız, niye geldiniz ki?’ diyenler bile vardı. Böyle hocalar hepimizi karamsarlıklara ittiler.”* demiş ve Ercan Irmak da, *“Onur kırılarak bu iş olmaz. Güzel sanatlar müzik yapılacak bir yer. Sevgiyle yaklaşmalı. Öğrenci hata mı yaptı, yapacaksın sen, inanyorum sana deyip onu motive etmek önemli. Sonra onun o anki ruh hali de önemli. Onu ezecek şekilde değerlendirme yaparsan o çocuk çekip gider. Derslere girmek istemez. Ben burada tek suçlu hocaları buluyorum.”* ifadelerine yer vermiştir. İcracılar bu gibi yanlışlardan söz etmişler ve öğrencilerin özellikle öğretmenleri tarafından böyle yanlışlarla değil de çok iyi bir şekilde yönlendirilmeleri gerektiğini vurgulamışlardır. İyi bir öğretmenin motivasyondaki rolü ve önemi çok büyüktür. Özellikle çalgı eğitiminde öğrencinin doğru zamanda ve doğru hoca ile buluşması onu ileriye götürecektir ve öğrenmesini çok olumlu yönde etkileyecek faktörlerden biridir. Öğrencinin içindeki cevheri dışarı çıkartmak da önemli ölçüde öğretmenin elindedir.

Öğretmen aynı zamanda iyi bir psikolog da olmalıdır; öğrencinin cesaretini kırmaktan sakınmalı, belli şeylerin ne zaman düzeltilmesi gerektiğini, hangi dönemde beklemenin daha doğru olacağını kestirebilmelidir. Sonuç olarak, yapacağı düzeltmeler için, doğru zamanı yakalayana değin beklemelidir (Galaman, 1999, 28–29’dan akt: Kararoğlu, 2009: 4).

Motivasyonu arttırmanın en etkili yöntemlerinden bir tanesi de öğrenciyi iyi bir şekilde yönlendirebilmektir. Öğrenciyi yaptığı müzik konusunda ve belirlediği hedeflere ulaşabilmesi için çok iyi bir şekilde yönlendirmek de burada öğretmenler tarafından yapılması gereken bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Öğrenciyi iyi yönlendirmenin yüksek motivasyon sağladığına değinen icracılardan Murat Aydemir bu konuyla ilgili olarak, *“Yanlış yönlendirme, yanlış eğitim insanı kötü yerlere getirebilir. Yönlendirme çok önemli”* demiş ve Özer Özel de aynı konuyla ilgili, *“Önemli olan ne? Şu; çocuk zaten çok çeşitli müzikleri dinliyor, o zaman şöyle diyeceksiniz; şu müzikleri dinle ama orada bak şöyle iyi bir şey var. Onu daha iyi dinle, oradan şunu kap. Böyle yönlendirmek lazım. O zaman ne yapacak çocuk, her dinlediğinden bir şey almaya çalışacak ve onu kendi müziğine katacak. 21. yy.’ın 3. çeyreğinin müziğini de kendisi*

oluşturacak.” sözleriyle bu konuya açıklık getirmiş, öğrenciyi iyi bir şekilde yönlendirmek ama bunu yaparken de sıkılmamak gerektiği yönündeki düşüncelerine yer vermiştir.

Bu duygusal yaklaşımların yanı sıra hocaların öğrencilerini, çalgılarının tekniğini de düşünerek motive etmeleri gereklidir. Çalgı tekniği konusundaki motivasyon hocaların öğrencilere basitten başlayarak çaldıracakları etüt veya eserlerle öğrenciyi de heveslendirerek olur. Kaçar (2003) ud çalgısında öğrenciye boş 3 teli ve bazı natürel perdeleri öğrettikten sonra motivasyonu arttırmak amacıyla, “Bu üç telin öğreniminden sonra küçük melodik etütler, şarkı, türkü örnekleri öğrencide hem motivasyonu arttıracak hem de öğrenimi pekiştirecektir” (Kaçar, 2003, 4) ifadelerine yer vermiştir. Kaçar’ın bu ifadelerinden de anlaşıldığı gibi öğrenci üzerinde oluşturulan yüksek motivasyon, onun daha iyi öğrenmesini etkileyen unsurlardan bir tanesidir.

3.1.5.3. Hedef Sahibi Olma

Hedef sahibi olma konusu da üst düzey icracıların motivasyonlarını ve öğrenmelerini olumlu yönde etkileyen unsurlardan biri olmuştur. Hedefin tanımı şu şekilde yapılmaktadır: “En genel anlamda hedef, bize yakın olmayan ya da elde mevcut olmayan bir nesneye yönelik olarak, dikkat ve çaba yoğunlaşmasını belirtir” (Büyükdüvenci, 2001, 78). Dewey (2004) hedef kriterlerini ve eğitimsel amaçları şu şekilde sıralamıştır:

- Belirlenen hedefler, mevcut koşulların bir yansıması olmalıdır.
- Hedef, eğitilecek olan kişinin kendi içinde var olan aktiviteleri ve ihtiyaçları üzerine kurulmalıdır.
- Bir hedef, eğitimi alanların etkinlikleri ile işbirliğine gitme yöntemine dönüşebilmelidir.
- Eğiticiler, genel ve nihai olduğu iddia edilen hedeflere karşı ihtiyatlı olmak durumundadırlar (Dewey, 2004, 126–129).

Hedefleri önceden belirlemenin ve o hedeflere yönelik yapılan çalışmaların öğrenciler açısından olumlu yönde sonuçlar verdiğini söylemek mümkündür. Görüşme yapılan icracılar da daha öğrenimlerinin başında kendi hedeflerini belirlemişler ve bu doğrultuda çalışmalarına devam etmişlerdir. Yurdal Tokcan, “*Ben konservatuvara girdim ve bu ortamı yaşamaya başlayıp kokusunu aldığım gibi hemen kendime hedefler koydum. Benim öğrenciliğimde insanlar daha çok ne istediğini bilir haldeydi.*

Hedeflerinin peşinde ve daha konsantreydi.” diyerek kendisini hedefleri doğrultusunda daha iyi hazırladığını ve motive ettiğini ifade etmiştir.

Ercan Irmak, hedef sahibi olma ve hedeflere ulaşmak adına tüm zorlukların üstesinden gelme ve var gücüyle çalışma konusunu ünlü kompozitör İlyas Mirzayev ile yaptığı ikili çalışmaları örnek vererek şöyle dile getirmiştir; *“İlyas bana bizim Allah’a borcumuz var biz yola çıkalım dedi. Peki dedim ben her şeyden feragat ediyorum. Sahne, albüm ve bütün çalışmalarımı bırakıyorum. Yapmak istediğimiz, kendimize çizdiğimiz bir yolumuzun, hedef noktamızın olduğunu belirleyip o yolda gitme adına var mısın dedim, varım dedi... Gittiğimiz yolda hedefimizi şaşmıyoruz devam ediyoruz ve edeceğiz de.”*

Ödün vermeden belirledikleri hedeflerine ulaşmak adına çalışmalarını sürdüren ve hedef sahibi olmak konusundaki açıklamalarına devam eden Ercan Irmak, *“Ben müzik yapmak, müzik çalmak istiyorum. Ben bir neferim. Ölünceye kadar da öyle gideceğim. Çok şükür devam ediyoruz. Bulduğum, istediğim yerdeyim ve çok mutluyum. Bana şan şöhret lazım değil. Benim yarışım kendimle, herhangi bir kimse ile yarış derdinde değilim ki. Ben kendim bir şeyleri nasıl başarabilirim onun derdindeyim.”* ifadelerinde bulunmuştur. Ercan Irmak’ın bu ifadelerinden müzikte insanı asıl mutlu eden şeyin kendi amaçlarına ulaşmak olduğu söylenebilir.

Belirli bir hedef çerçevesinde hareket etmek, zeki bir biçimde hareket etmekle aynı anlama gelir. Bir etkinliğin sonunu öngörebilmek, objelerin ve kendi kapasitemizin gözlenmesi, seçilmesi ve düzenlenmesi ile mümkündür. Bunları yapabilmekse, zihne sahip olmayı gerektirir. Zira, zihin, olguların kendisinin ve başka olgularla ilişkisinin kavranmasına dayanan kasıtlı ve amaçlı bir etkinliktir. Zihne sahip olmak, belirli bir hedefe ulaşmak için gelecek olasılıkları öngörmek demektir (Dewey, 2004, 122).

Burada kuşkusuz ki hedef belirlemenin yanında icracıların üst düzeydeki öğrenme istekleri de öğrenmelerinde etkili olmuştur. Yani sahip oldukları öğrenme istekleri onlara kendi kendilerini motive edebilmeleri konusunda yardımcı bulunmuştur. Bu konuda Yurdal Tokcan, *“Ben konservatuvara girdiğim zaman özellikle eğitimini almak istediğim ud sazı konusunda tam donanımsız olarak eğitime başladım. Yalnızca çok büyük bir istek vardı içimde.”* diyerek öğrencilik yıllarında şu an çaldığı çalgıya karşı olan öğrenme isteğini dile getirmiştir. Hemen her işte olduğu gibi müzikte de istek ve ilgi duyulmayan alanlarda başarılı olma ihtimali yok denecek kadar azdır.

3.1.5.4. İyi Bir Öğretmen

Çok değerli ve önemli hocaların öğrencisi olmaları, üst düzey icracıların en büyük avantajlarından birisidir kuşkusuz. Öğretmenlerin öğrencileri üzerindeki etkisi çok büyüktür ve icracılar da çok bilgili ve her geçen gün kendilerini geliştiren öğretmenlerin öğrencileri olmuşlardır. “Öğretmenlik zihinsel bir uğraştır. Öğretmen de bir bilgi teknisyenidir. Öğrenimi, mezun olduğu okul yıllarıyla sınırlı değildir. Alanındaki gelişmeleri izleyen, irdeleyen, yargılayan bir beyin işçisidir. Kısacası ömür boyu sürecek entelektüel bir yaşamın sahibidir” (Kıroğlu, 2011, 348). İyi bir öğretmen yardımıyla motivasyonun ve öğrenmenin çok daha iyi bir şekilde ilerlediğine değinen icracılardan Derya Türkan, “*Hoca çok önemlidir. Benim hocam İhsan Özgen zaten o müzikal olgunluğa son derece ulaşmış bir üstat.*” sözleri ile çok iyi bir sanatçı ve hoca olan bir isimle çalıştığını ve bunun çok önemli bir şey olduğunu vurgulamıştır. “İyi bir öğretmen yüreklendirme ve pekiştirme amacı ile kullandığı uyarıcıların çeşitlerini öğrenme durumuna, öğrenim evresine ve öğrenciye göre ayarlar. Farklı yer, zaman, amaç ve kişi için bunlardan en uygun olanlarını seçer ve kullanır” (Bloom, 1979, 111).

Çok iyi bir öğretmenden yararlandığını belirten Murat Aydemir de, “*Benim hocam Necip Gülses, kulağımdan tutup bak böyle tutacaksın, böyle çalacaksın derdi... Bir de bu işin realitesi vardır ya onu da bana öğreten Necip Hocamdır... Bizim derslerimiz şöyle geçiyordu; alıyorduk sazları İhsan Bey’in sınıfına gidiyorduk. İhsan Hoca kemençe çalıyordu, ben tanbur çalıyordum. Sonra İhsan Bey tanburu alıyordu o tanbur çalıyordu, sınıf arkadaşım Mahinur Özüstün ve ben beraber çalıyorduk. Sonra İhsan Bey çelloyu alıyordu ve üçümüz çalıyorduk. Yani böyle bir ders ortamı vardı.*” diyerek hocalarının derste uyguladıkları sistemi ve onun önemine değinmiştir. Yurdal Tokcan da, “*O dönemde benim ilk hocam Ömer Şatıroğlu’ydu. Şu an TRT’de görev yapmakta. Kendisi Cinuçen Tanrıkorur Hocamızın ekolünü çok iyi benimsemiş, o alanda kendini yetiştirmiş çok değerli bir büyüğümüz.*” ifadelerine yer vererek çok önemli bir hoca ile çalıştığının altını çizmiştir. Görüşme yapılan, akademik eğitim almış veya almamış bütün icracılar öğreticiliğin bütün ilkelerini çok iyi benimseyen hocalardan yetişmişlerdir.

İyi bir öğretmen konusu çok yönleriyle ele alınabilecek oldukça ayrıntılı bir konudur. Bu konular arasında üst düzey icracıların da önemle üzerinde durdukları konulardan

bazıları da öğretmenlik mesleğinin etik ilkeleri ve öğretmenlerin donanımları, kapasiteleridir. Hocaların öğrencilerini, zaman zaman kendilerinden çok daha iyi icracılarla buluşturması da burada en erdemli olanıdır. Bu konu ile ilgili Necati Çelik, *“Hocaların kapasitesi ile ilgili bir şey var. Hoca dünyanın en büyük ustası, virtüözü olmayabilir ama şu erdemi gösterebilmeli; oğlum sen tanbur mu çalıyorsun bak Necdet Yaşar ölmedi ve halen filanca yerde matbaası var git bir elini öp. Bunları öğrencilere söylemek bile bir kârdır.”* ifadelerine yer vermiştir. İcracılara göre; konservatuvar gibi müzik sanatının öğretildiği önemli bir kurumda görev yapan hocaların da çok donanımlı, çalgılarını çok iyi icra edebilen, tekniği ileri düzeyde ve her yönüyle çok iyi yetişmiş hocalardan olmaları gerekir. Göksel Baktagir, *“Süreç içerisinde, her dersin içi dolu bir şekilde hakkını vererek donanımlı hocalar tarafından aktarılması çok önemli. Öğrenciler bu şekilde yetiştirilirse müzik adına istediğimiz şeylerin hepsi mümkün hale gelebilir.”* ifadeleri ile iyi öğrencilerin iyi öğretmenler tarafından yetiştirilmesinin önemine vurgu yapmıştır. Özer Özel de öğretmenlerin donanımları konusuyla ilgili, *“Hocaların seviyeleri çok önemli. Sen Vecdi Seyhun’un Nihavend Saz Semâîsini hoca olarak çalamıyorsan öğrencine de vermeyeceksin onu. Çünkü öğrenci soruyor; hocam önce siz çalsanız da ben dinlesem. İşte o soru ile muhatap olmamak için, hoca öğrencisine o eseri vermeyecek. Bu durum müzikte geriliğe sebep oluyor.”* sözlerine yer vermiştir. Bütün üst düzey icracıların ortak görüşleri; hocanın hoşgörüsü öğrencisine yaklaşım, derste konuyu çalgısı ile gerekirse satır satır giderek örneklemesi ve yalnızca önündeki notayı çalmasını değil, eserlerdeki müziği de görüp öğrencisinin de görebilmesi için aradaki engelleri kaldırabilmesidir. Teknik bilgi ve uygulamaların yanında öğreticilerin geleneksel Türk müziğinin genel kültürünü, geleneğini, felsefesini, manasını vb. yönlerini öğrencilerine aktarabilmeleri en önemli olanıdır.

3.1.5.5. Öğreticinin Karakter Özellikleri

İyi bir öğretmen ve bununla beraber o öğreticinin karakter özellikleri de üst düzey icracıların önemle üzerinde durdukları konulardandır. Özen (2004) iyi ve ideal bir müzik eğitimcisinde olması gereken nitelikleri kişisel, müziksel ve mesleksel olarak üç gruba ayırmış ve onları maddeler halinde şöyle sıralamıştır:

1) Kişisel Nitelikler

Müzik eğitimcileri;

- Çevresindeki insanları özendirmelidir.
- Çevresindeki insanların diğer alanlara ilişkin ilgilerini öğrenmelidir.
- Bireyler ve toplumla ilgili olmalıdır.
- Diğer bilim dalları ve güzel sanatlarla ilgili olmalıdır.
- Yeni düşünceleri tanımalı ve değerlendirebilmelidir.

2) Müziksel Nitelikler

Müzik eğitimcileri;

- Müziksel bilgi ve teknik yeterliliğe sahip olmalıdır.
- Çalgı çalabilmeli ve çalgıyla eşlik yapabilmelidir.
- Şarkı söyleyebilmelidir.
- Orkestra ve koro yönetimini bilmelidir.
- Yaratma gücünü kullanabilmelidir.
- Müziksel yorum gücüne sahip olmalıdır.
- Öğrettiği müziklerin öğelerini anlatabilmeli ve doğaçlama yapabilmelidir.
- Müzik türlerine ilişkin bilgi sahibi olmalıdır.

3) Mesleki Nitelikler

Müzik eğitimcileri;

- Öğretmenliğin gerektirdiği rolü benimsemelidir.
- Müzik eğitiminin amaçlarını bilmeli ve çağdaş eğitim sürecinde müzik eğitiminin önemini değerlendirebilmelidir.
- Müzik öğretimi ile ilgili kavramları ve genel izlenimleri en geniş biçimleriyle bilmeli ve anlatabilmelidir.
- Öğrencilerinin müzikle ilgili etkinliklerini denetleyebilmeli ve değerlendirebilmelidir.
- Okul düzeyindeki etkinlikler için belli bir repertuar düzenleyebilmelidir.
- Öğrencilerinin öğrenmeye ilişkin sorunlarını çözmek ve repertuar hazırlamak amacıyla çeşitli kaynaklara başvurabilmelidir.
- Müzikteki yeniliklerden haberdar olmalı ve bu yenilikler hakkında tartışabilmelidir.

Tüm bu niteliklere sahip olan müzik eğitimcileri ideal öğretmen olarak değerlendirilebilir (Özen, 2004, 58–59).

Öğretmenlerin öğrenciler üzerindeki etkileri yadsınmaz bir gerçektir. Selim Güler akademik eğitim aldığı yıllardaki bir anekdotu bizimle şöyle paylaşmış ve “*Biz hocalarımızdan çok korkardık. Özellikle de kız arkadaşlarım. Genellikle kemençeyi kız arkadaşlar çalardı ve ben tek erkek öğrenciydim. Öteki arkadaşlarımın derste korkudan ellerinin titrediğini biliyorum. Doğru ses basmak zaten çok zor kemençede. Hocanın korkutucu bir tarafı vardı. Onun dışında melek gibi bir insandı ama derste enteresan oluyordu. Bunların hiçbirini bir gün eğitim verip de bir öğrencim olursa, yapmamaya karar vermiştim.*” diyerek hocanın korkutucu baskısı altında kalmanın ne kadar kötü, öğrenmeye ve çalgı icra etmeye ne kadar olumsuz bir hava oluşturduğuna dikkat çekmiştir.

Öğrencilere güler yüzlü bir şekilde ve hükmetmeden yaklaşmak da onların motivasyonları ve doğal olarak öğrenmeleri ile doğrudan alakalı bir durumdur. “Ciddi

bir eğitimin sevgiye dayalı güler yüzlü bir eğitim olduğunu, buna karşılık ciddiyet dışı, çağ dışı eğitimin çeşitli korkulara dayalı olduğunu görüyoruz. ...Eğitimin en ciddi uygulayıcıları ise en güler yüzlü öğretmenler olmuştur” (Kıroğlu, 2011, 357-358). Derya Türkan, “*Güler yüz her zaman çok iyi bir şey, iyi bir motivasyondur... Hükmetmemek çok önemli... Öğrenci sevdiği bir hocaların dersine koşarak gider ama sevmediği bir hocaların dersine gitmesi de başka bir şey. Öğrenci o dersten hiçbir şey anlamaz çünkü orada değildir. Bir an önce kurtulayım diye saatine bakar, bitse de gitsek diye düşünür. Ama bu sorun genelde öğretmenlerin pedagojik düşünceleri ve hükmetme arzuları ile ilgili.*” sözleri ile güler yüzlü olmak ve öğrenciye hiçbir zaman hükmetmemek gerekliliğine vurgu yapmıştır. “Öğretmenin vereceği güzel örnekler ve karşılaştırmalar sayesinde, öğrenci işin iç yüzünü kavrayabilir. Öğrenci daima desteklenmelidir” (Fenmen, 1997, 26).

3.1.5.6. Hocalardan ve Usta Sanatçılardan Etkileşim

Yukarıda da sıklıkla değinildiği gibi üst düzey icracıların kendi hocalarından etkileşimleri de üst seviyede olmuştur. Derya Türkan, “*Birebir olmanın, o temasın çok büyük faydası var. Ne kadar karşıda internette de görmüş olsa, bu bir kolaylık getiriyor diye düşünülse de bence o kalaylık getirmiyor. Çünkü siz karşı karşıya geldiğiniz, karşılıklı konuştuğunuz bir hocayla aynı şekilde internet ortamında karşılaşırsanız size her şeyi aynı şekilde söylemiş de olsa çok farklı olur. Bence yüz yüze olduğunuz İsaat çok önemlidir. Bir saat veya yarım saat yüz yüze aynı ortamda çalışmış olmak 2 saat skype da olmaktan çok daha etkilidir. O yarım saatte müzikten hiçbir şey konuşulmasa, bir sohbet bile edilse insanın kafasında bir şeyler olabilir.*” demiş ve aynı zamanda yüz yüze iletişim ve etkileşimin de önemini vurgulamıştır. Murat Aydemir de, “*Klasik Türk müziği icralarında, sadece klasik Türk müziği icracılarından ve onların icralarından etkilendim. Yani hocalarımdan etkilendim.*” ifadelerine yer vermiştir.

İracılar bire bir çalıştıkları hocalarının dışında diğer usta sanatçılardan da etkilenmişler ve bu etkileşimlerini icralarına da yansıtmışlardır. Yapılan görüşmelerde bire bir ders almadıkları halde etkilendikleri icracıların başında (alfabetik sıraya göre) Ahmet Meter, Ahmet Sezgin, Aka Gündüz Kutbay, Bekir Sıdkı Sezgin, Cınuçen Tanrıkorur, Coşkun Sabah, Erol Deran, Kadri Şençalar, Kâni Karaca, Necdet Yaşar, Niyazi Sayın, Nuri Sesigüzel, Orhan Gencebay, Sadettin Heper, Yorgo Bacanos, Zeki Müren ve dünyaca

ünlü Hintli sitar sanatçısı Ravi Shankar gibi sanatçılar gelmektedir. Göksel Baktagir, *“Yorgo Bacanos’un dinlediğim taksimi de beni çok etkiledi. Aynı şekilde Necdet Yaşar ve Bekir Sıdkı Sezgin Hocamızın, Kâni Karaca’nın, Ahmet Meter’in, Erol Deran’ın taksimleri de. Bunun yanında Ravi Shankar gibi bir Hintli müzisyenin de bu süreç içerisinde etkileri oldu. Müzik ufkunuz genişledikçe siz daha derin bir alana giriyorsunuz... Ahmet Meter beni de çok cezbetmişti ve ben kendime onu rehber edindim. Çünkü benim sazımı çalıyor ve müthiş bir teknik kullanıyor.”* ifadeleri ile hem etkilendiği sanatçıları belirtmiş hem de kendi çalgısını yine üst düzey bir şekilde icra eden Ahmet Meter’den teknik anlamda da faydalandığını dile getirmiştir. Cinuçen Tanrıkorur ile ağabey–kardeş ilişkisi içerisinde bulunan ve ondan çok etkilendiğini belirten Necati Çelik’in ardından Selim Güler de görüşme esnasında çok duygulanarak bize anlattığı büyük sanatkâr Cinuçen Tanrıkorur ile ilgili olarak, *“Cinuçen Bey de büyük hoca. Onunla mesai arkadaşı olduk demek bile benim için mutluluk verici bir şey. O çok enteresan ve o çok güzel bir kişiliğe sahipti. Allah rahmet eylesin birçok şey öğrendik ondan. Nasıl söyleyeyim yanımda çaldığını biliyorum. Bazı şeylerden sıkılırdı. Güzel şeyler yaptı, sadece burada anmak istedim onu.”* demiş ve kendi çalgısının dışında bir çalgı çalan Cinuçen Tanrıkorur’dan icranın dışında da çok şeyler öğrendiğini ve ondan etkilendiğini belirtmiştir.

Yurdal Tokcan da ud çalgısını tanınmasına vesile olarak gösterdiği Coşkun Sabah ile ilgili olarak, *“Coşkun Sabah’ın müthiş bir klasik ve ezber repertuarı vardır ve sazından çok iyi ses çıkartır. Mızrap hakimiyeti çok üst seviyededir. Çok ilginçtir benim belki ud sazını ilk tanımam onun 80’li yıllarda yapmış olduğu birkaç albümle olmuştur... O dönem udi olarak yapmış olduğu birkaç taksim bize çok mesaj verdi, kapılar açtı. Sazı bana tanıttı. O zaman ‘Neşe–i Muhabbet’ diye bir müzikal vardı, o müzikalde Coşkun Sabah çıkıyordu, bir taksim yapıp iniyordu.. Eskiden de CD’lerine bir taksim koyardı; mesela ben hiç unutmuyorum okula girdiğim sene bir kaseti çıktı, onun sonunda bir taksim yapmış çözümlememin imkanı yok.”* sözleri ile hem Coşkun Sabah’ın çok üst düzey bir ud icracısı olduğunu belirtmiş hem de kendisinin ondan etkilendiğini dile getirmiştir.

Usta sanatçılardan onları dinleyerek ve gözlemleyerek etkilenmenin dışında, üst düzey icracılar isimlerini andıkları sanatçıların birçoğu ile birlikte çalma şansına da erişmişlerdir. Ercan Irmak bu konuyla ilgili olarak, *“Albümlerde Aka Gündüz Kutbay ile*

beraber çalıyorduk. Biz kaval çalıyorduk, Aka ağabey gelip ney üflüyordu.” diyerek Aka Gündüz Kutbay ile beraber çalma imkanı bulduğunu dile getirmiştir. Yine usta sanatçılara eşlik etme konusunda Ercan Irmak, *“Ben 26 sene Orhan Gencebay’a çaldım. Yani 25 senede insanı emekli yapıyorlar. En iyi çalışmalardan birisiydi Orhan Ağabey’in çalışmaları. Zeki Müren, Ahmet Sezgin, Nuri Sesigüzel gibi o yıllarda pek çok kişiye çaldım.”* sözlerine yer vermiştir.

Usta sanatçılarla beraber çalmanın önemi konusunu Erol Deran’ın şu sözleriyle bitirebiliriz: “Ben konservatuar bitirmedim ama konservatuarda hocalık yapıyorum. Diplomasız okul bitirdik. Mesut Cemil’le çaldık, daha ne olsun?” (Erol Deran’dan akt: Takma, 2012, 130).

3.1.5.7. Farklı Kültürlerin Müzikleri ve Müzisyenleri ile Etkileşim

Farklı kültür ve tarzlara ait müzikleri dinlemeyi ve onları tanımayı kendilerine bir çalışma yöntemi olarak benimseyen üst düzey icracılar, farklı kültürlerin müzik ve müzisyenleri ile de iletişim ve etkileşim halindedirler. McQuail ve Windahl’a (1994) göre insanı diğer canlılardan ayıran en önemli özelliklerin başında, iletişimde bulunabilme yeteneğine sahip olması gelmektedir ve günümüzde insan adeta “iletişim varlığı” olarak tanımlanmaktadır. “En yalın ve özlü anlamıyla iletişim, “kendisi ve başkaları için anlam ifade eden sinyaller verme–alma” sürecidir” (Uçan, 1997, 123). İletişim; bireyler arasında duygu, düşünce ve bilginin herkesçe aynı biçimde ve değerle anlaşılır hale getirilmesi, paylaşılması ve karşılıklı etkinin sağlanmasıdır (Nazik ve Bayazıt, 2004, 97). Öktem (2012) iletişimin genel tanımlarından hareketle, iletişime ait ortak öğeleri şu şekilde sıralamaktadır;

- İletişimin bilgi aktarılan bir süreç olduğu,
- İletişim için en az iki birimin varlığının gerektiği,
- İletişimin bir amacının olduğu,
- İletişim sırasında bazı araçlardan faydalandığıdır (Öktem, 2012, 12).

“Gerçekten bir iletişim aracı olarak müzik, hem insan tarafından yaratılmakta hem de anlamı az-çok ortak duygulanımlara yol açarak insanlar arasındaki iletişimi sağlamaktadır” (Bulut ve Gündüz I/2005, 380). Yurdal Tokcan konuyla ilgili olarak, *“Eğer gönül birlikteliğini kurabiliyorsanız farklı müzisyenlerle, farklı kültürlerle zaten*

otomatik olarak bu akış başlıyor. Bu da bizi çok farklı anlamda besliyor.” ifadelerine yer vermiştir.

Farklı kültürlerin ve toplumların birbirlerini müzik alanında etkilemeleri doğal bir süreç olarak görülmektedir. Türk müziği de tarih boyunca farklı kültürlere ait müziklerden etkilenmiş ve birçok ülkenin müziğine de tesir etmiştir. Belli iletişimler doğrultusunda etkileşimlerin yaşanması kaçınılmazdır. Tanrıkorur’un (2001, 43) değindiği gibi Türk müziği Irak, Suriye, Lübnan, Mısır, Yunanistan, Bulgaristan ve Macaristan gibi birçok ülke müziğini etkilemiştir.

İcracıların performans gelişim süreçleri içerisinde, müzisyen kişiler ile iyi arkadaşlıklar kurmalarının ve hem onlarla hem de diğer kişilerle bilgiyi paylaşmalarının öğrenmelerindeki olumlu etkileri bir gerçektir. Derya Türkan, *“Arkadaşlar edinmeye çalışıyorum, müzisyenlerle birlikte olmak istiyorum. İnsanın öğrenecek çok şeyi var... Ayrıca yabancılarla da birlikte olduğum zaman onlardan çok şey öğrendim. Müziğin içerisinde iki kişi arasında paylaşım yoksa orada iş bitiyor. Müzik başlamıyor.”* ifadeleri ile müzisyen arkadaşlarla kurulan bağların önemine dikkat çekmiştir.

3.1.5.8. Manevi Hoca ve Sanal Meşk

Hocalarından bire bir çalışarak etkileşimde bulunan üst düzey icracılar manevi hoca olarak da adlandırabileceğimiz ve hatta şu an hayatta olmayan icracılardan da etkilenmiş ve faydalanmışlardır. Murat Aydemir’in bu konu ile ilgili görüş ve söylemleri şöyledir: *“Mesela Necip Gülses’in sınıfını bitirip belli bir aşamaya geldiğimde Tanbûrî Cemil Bey’i daha anlayamıyordum. Necdet Bey’in korosuna girdiğimde de anlayamıyordum. Necdet Yaşar Hocayı anladıktan sonra Cemil Bey’i de anlayabilmeye başladım. Yani kapasite meselesi bu. Benim o zamanki kapasitem Tanbûrî Cemil Bey’i anlamaya yetmiyordu. Şimdi de yetmiyor ama biraz daha anlamaya başladım ve bu sefer bir manevi hocam oldu... Görerek, dinleyerek bazen hiç konuşmadan biri size hocalık yapabilir. Necdet Yaşar, İhsan Özgen bu manada benim hocam oldular. Ama ben İhsan Özgen’in tanbur talebesiyim diyemem, o da demez ama rehberlikse, önderlikse, hocalıkta onu yaptı bu insanlar bana. Tanbûrî Cemil Bey de yaptı... Erol Deran, Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşca da benim manevi hocalarım oldular.”*

Murat Aydemir'in burada üzerinde durmak istediği önemli konulardan birisi de bugün teknoloji ve internet imkanları ile rahatlıkla uygulanabilir bir hale gelmiş olan sanal meşk konusudur. Özellikle “*Rehberlikse, önderlikse, hocalıksa onu yaptı bu insanlar bana. Tanbûrî Cemil Bey’de yaptı.*” sözlerinden kendisinden uzun yıllar önce yaşamış bir üstadı dinleyerek ve taklit ederek yararlanma yoluna gittiği açıktır.

Ses ve görüntü kayıt cihazlarının yaygınlaşmasıyla artık bundan sonra bir “sanal” *meşk*’ten de bahsetmek mümkün olacaktır. Yani yüzyıllarca bildiğimiz şekilde uygulanan *meşk*, bir yüzyüze, yanyana, dizdize eğitim biçimi olmaktan pekâlâ çıkabilir bu yeni teknik cihazlarla. Ölmüş bir müzisyenden, yıllar önce bu dünyayı terk etmiş, ardında talebe bırakmamış ve özgün üslûbu dahi tamamen terkedilmiş ya da unutulmuş bir icracıdan bir anlamda “meşk almak” bugün mümkündür artık (Behar, 2006, 152).

“20. asrın başından itibaren hayatımızın değişmez bir parçası halinde gelişimini sürdürmeye devam eden ses (daha sonra da görüntü) kayıt teknolojisi sonucunda elimizde bu amaç için değerlendirilebilecek yeterince malzeme mevcuttur” (Bilgin, 2011: 62). “Örneğin sadece Tanburî Cemil Bey’in taş plâklarını dinleyerek tanbur ya da kemençede gerek çalış tekniklerini gerekse icra üslûplarını geliştirmiş seçkin saz sanatçılarımız vardır” (Behar, 1993, 25).

Sanal meşki aslında Cumhuriyet’in ilk yıllarında da görebiliyoruz. O zamanki imkanlar doğrultusunda mevcut olan gramofon ve radyolar ile pek çok icracının kayıtlarını dinleyerek meşk etme olanağı da olmuştur.

İlkin gramofon, daha sonra da radyo bu zorlu öğrenimi kolaylaştırdı denilebilir. Radyo Türkiye’de birçok ünlü icracının ilk musiki öğretmeni oldu, onlara eğitim hizmeti götürdü. Musikiye heves eden yahut yeni başlayan birçok hanende ve sazende ilk meşklerini ya gramofon plaklarından ya da radyodan, yüzlerini bile görmedikleri “hoca”lardan aldılar (Aksoy, 2008, 193).

3.1.5.9. Çok Dinleme ve Taklit

‘Repertuvar Kazanımları’ ve Çalışma Yöntemleri ve Anlayışları’ üst başlıklarında da değinilen çok dinleme teması burada da ortak bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır. İracıların öğrenmelerini olumlu bir yönde etkileyen unsurlardan bir tanesi de çok dinlemek olmuştur. Geleneksel Türk müziğinin öğretiminde ve icrasında dinlemenin yeri ve önemi çok büyüktür. Bu konuya büyük önem veren icracıların ortak özelliklerinden bir tanesi de yalnızca kendi çalgılarını çalan değil, diğer çalgıların da önemli icracılarını ve hatta ses sanatçılarını sürekli dinlemiş ve feyz almış olmalarıdır.

Üst düzey icracılar her şeyden önce çok iyi birer dinleyici olup dinlemeyi çok iyi bilmişler, sürekli dinledikleri usta icracıların kendilerine has sesleri nasıl çıkardıklarını merak etmişler ve oralardan bir şeyler alıp icralarını olgunlaştırmışlardır. Ercan Irmak çok dinlemenin önemiyle ilgili olarak, *“İyi bir müzisyen olabilmenin en büyük faktörü dinlemeyi bilmek ve ne dinlediğinin farkında olmaktır... Benim hayatımda en büyük özelliğim gerçekten çok iyi bir dinleyici olmamdır... Benim en büyük kazancım; dünyanın pek çok noktasında geleneksel müzikleri dinlemek oldu esasında. Türk klasik müziğinin, halk müziğinin ve dünya müziklerinin geleneksel olanlarını, ülkelerin geleneksel müziklerini dinleyip onlardan bir şeyler almaya çalıştım hep. Bunlar beni daha olgunlaştırdı ve tekniğimi açmaya beni zorladı.”* sözlerine yer vermiştir.

Derya Türkan çok dinleme konusunda, *“Çok dinlemek gerekiyor. Bu bir tek bizim için değil bütün dünyada da böyle. Herkes böyle çalışıyor. Alman da, Amerikalı da, Çinli de, Ugandalı da böyle çalışıyor.”* ifadelerini kullanarak bunun aslında sadece Türk müziği için değil bütün dünya müzikleri için önemli olduğunu dile getirmiştir. Türk müziğinde bu yöntemin daha çok kullanılması ve icracılara olan olumlu etkilerinin başında, Türk müziğinin bir makam ve perde müziği olması ve özellikle o perdelerin çok hassas bir şekilde icrasının yapılmasının gerekli olması gelmektedir. Taner Sayacıoğlu, *“Okulumuzdaki hocalardan rahmetli Bekir Sıdkı Sezgin’i, Alâeddin Yavaşça’yi çok dinlerdik.”* ifadeleri ile çok dinlediğini belirtmiştir. Aynı şekilde Yavuz Akalın da, *“Hocam olan Niyazi Sayın’ın taksimlerini ders olarak hâlâ dinlerim.”* demiştir.

Yapılan görüşme analizlerinde üst düzey icracıların hepsinin meşk yönteminin en önemli öğelerinden birisi olan dinleme konusuna çok önem verdikleri ve bu durumun onların öğrenmelerinde etkili olduğu tespit edilmiştir. Dinleme konusu; Türk müziğinin geleneğini, tavrını, icra şeklini, icra ettikleri eserlerin ruhunu daha iyi anlamaları konusunda onların öğrenmelerinde etkili olan çok önemli bir unsur olarak görülmektedir. İrcacılar başta kendi icra ettikleri müzik olmak üzere bütün türleri dinlemeyi tercih etmişler, bunu iyi bir icracı olabilmenin bir faktörü olarak görmüşlerdir.

Yurdal Tokcan’ın, *“Beni taklit etmeyin herkesi dinleyin, sen beni taklit edemezsin, beni yüzde yüz kopyaladığını düşündüğün anda ben bir şey yaparım yine eksik kalırsın ve olmaz. Herkesi dinleyeceksiniz, herkesten gerekli hissettiğiniz, gönlünüzün, aklınızın*

kabul ettiği malzemeyi toplayacaksınız. Bu çok önemli. Bu kadar da barışık olmak lazım herkesle, her müzisyenle. İstemediğim şeyi ben gönlüme alır mıyım? Almam. Ama dinlemeliyim ki bileyim ve onu alıp almayacağıma ben karar vereyim.” ifadelerinden dinleme konusunda alanında isim olmuş bütün ekollerin dinlenmesi ve tanınması gerektiğini anlamak mümkündür.

Çok dinlemenin beraberinde getirdiği ve üst düzey icracıların öğrenmelerinde etkili olan unsurlardan bir tanesi de taklit etmektir. Taklit etmek meşk yönteminin yine en temel öğelerinden birisidir. Behar'ın da (1993, 12) belirttiği gibi meşk, esas itibarıyla taklit ve tekrar üzerine kuruludur. Meşk yöntemiyle yetişen üst düzey icracılar da doğal olarak taklit konusunu önemsemişler ve buna paralel olarak yaptıkları çalışmalar onların öğrenmelerinde etkili olmuştur. Mutlu Torun da yazmış olduğu Ud Metodunda (2000, 15) Cemil Bey, Nevres Bey, Şerif Muhiddin Targan ve Yorgo Bacanos'un kayıtlarının dinlenmesi ve hatta taklit edilmesi konusunda bir öneride bulunmuştur. Taklit konusunu çok önemseyen Torun, “Türk müziği formlarına analitik yaklaşım” ders notlarının önsöz bölümünde “Dıştan bakıldığında kolaymış gibi görünen Türk müziği icra-yorumunun ileri seviyelere ulaşmasının yolu, Cemil Bey, Münir Bey... gibi ustaların icrasını iyi incelemek, hatta taklit etmektir” (Torun, tarihsiz, 1) ifadelerine yer vermiştir.

Cinuçen Tanrıkorur (2001, 175) ve birçok önemli klasik kemençe sanatçısı tarafından klasik kemençe çalgısının en iyi icracılarından biri olarak anılan Derya Türkan, çok dinleme ve taklit etmek konusunda, “Birçok şey önce taklitten geçiyor. Ben özellikle taksim yapmak için hafızları çok dinledim. Çünkü kemençe daha çok insan sesini taklit eder aslında. Bundan yola çıkarak zaten Tanbûrî Cemil Bey hep dinlediğimiz hâlâ dinlediğimiz ve bir şeyler öğrendiğimiz bir sanatkâr. Onun dışında da hafızları dinleyip taklit etmeye çalıştım.” diyerek çok dinlediğini ve taklit ettiğini dile getirmiştir. Taklit etmeyi çalışmalarında kullanan ve bunun yapılması gerektiğini dile getiren Göksel Baktagir de, “Ahmet Meter'in yaptıkları beni de bir dönem etkiledi ve ilk önce onu taklit etmeye çalıştım... Şimdi benim saygıdeğer hocam Necdet Yaşar'ın ilk taksimlerini siz dinlediğinizde adeta Tanbûrî Cemil Bey kokar. Çünkü bu olması gereken bir süreç. Çünkü bir sazendenin ilk önce kendine bir rehber edinmesi lazım. Her şey orijinal bir şekilde ortaya çıkamaz. Kendi kimliğinizi bulmanız için belirli renkleri ilk önce taklit edeceksiniz. Onları başarmak bile büyük bir şey. Onlardan sonra o dönem belki sizi her

şey cezbedecek. Daha doğrusu cezbeden alanda taklitlerinizi yapacaksınız ve bir birikim oluşacak.” ifadelerine yer vermiştir.

Meşk yöntemi içerisinde taklidin çok önemli bir yeri olduğunu düşünen Necati Çelik, *“Benim bütün hayatım büyük ustaları taklit ederek geçti. Bu taklit bahsinde hemen şunu anlatmak isterim: Ben çok iyi taklit yapardım ve Yorgo Bacanos’u, Kadri Şençalar’ı, Cinuçen Tanrıkörür’u, Udi Hırant’ı bire bir taklit ederdim. Hatta bir gün rahmetli hocam Cinuçen Tanrıkörür ile benim arabamda oturuyorduk, bir kaset sürdüm başladı dinlemeye. Dinledi dinledi, Necati hatırlayamadım ben bunu nerede çalmıştım dedi. Ben gülmeye başladım. Hocam o çalan benim diye. Kendisi bile bilemezdi. Onun taklidini çok iyi yapardım.”* ifadelerine yer vermiştir. Açıklamalarına devam eden Necati Çelik, *“Yorgo Bacanos’un taksimlerini çok dinler ve taklit ederdim. Eskiden kasetçalarlarımızın kafasındaki düğme vida ayarınla oynayınca devir yükselirdi. Böylelikle daha da hızlı çalardı. Ben hızlandırılmış vaziyette çalardım. Akordumuzu ona göre yapardık.”* diyerek “İstanbul’daki müzik ortamında doğup büyümüş, müzik çevrelerince büyük itibar görmüş, kendine özgü ud tavrı ile pek çok icracıyı etkilemiş olan ünlü ud virtüözü Yorgo Bacanos[u]” (Kaçar, 2002, 156) taklit ettiğini belirtmiştir.

Üst düzey icracılara göre özellikle ekol olmuş isimlerin icralarının baz alınıp onların üzerine çalışılması önemlidir. Günümüzde de mevcut teknolojik imkanlar yardımıyla çok eskiler de dahil olmak üzere bu kayıtların pek çoğuna ulaşmak mümkündür. Farklı dönemlere ait farklı sanatçıları taklit etmenin icracıya yeni bir şeyler söyleyebilme ya da söylediğinin yeni olduğunun farkında olabilmesi konusunda faydası olacaktır.

Üst düzey icracıların taklit etmek ile ilgili ortak görüş, düşünce ve önerileri; bu yöntemi belli bir seviyeye ve süreye kadar abartmadan uygulamak ve sürekli taklide bağlı kalıp da kendi kimliğinden uzaklaşmamak gerektiği yönündedir. Taklit hiçbir zaman kişinin kendi üslûp ve tavrının önüne geçmemelidir. Kişi kendi icrasının kimliğini mutlaka oluşturmak durumundadır. Hocası Erol Deran’ın, kendi çalış tavrını en çok yansıttığı öğrencilerinden biri olarak bahsettiği (Takma, 2012, 135) Taner Sayacıoğlu, *“Hocamız bize diğer bütün kanun icracılarını dinleyin hatta başka saz icracılarını da dinleyin der ve sonrasında kendi üslubumuzu oluşturmamızı söylerdi. Yani ilk önce taklit ile başlıyor. Mesela biz Cemil Bey’i dinlerdik. Taklitle başlardık ama o taklit hiçbir zaman kendimizi geçmezdi. Onu bir araç olarak kullanıp kendi kişiliğinizi, usûlünüzü saza*

yansıtmanız önemli. Herkes farklı çalar, herkes birbiri ile aynı çaldığı sürece bir manası olmaz.” ifadelerine yer vermiştir. Taklit ederek belirli ekolleri değerlendirmek, onlardan istifade etmek, teknik anlamda onlardan yararlanmak mümkündür ancak duyguların taklit edilip yakalanması asla mümkün olamaz. İşte burada, kişinin kendi duygularını kendi tekniği ve icrası içersisinde aktarabilmesi gerekmektedir. Üst düzey icracıların görüşlerine göre taklit etmek, tekniklerine katkıda bulunan, sahip oldukları melodi hafızasını geliştiren ve kendi icralarında farklı kapılar açan doğru bir anahtar, önemli bir unsurdur.

3.1.5.10. Sahip Olunan Tecrübe

Yapılan görüşme analizlerinde, mesleki yaşamlarında kazandıkları tecrübelerin, üst düzey icracıların öğrenmelerinde etkisi olduğu görülmektedir. Tecrübenin tanımı ‘Misalli Büyük Türkçe Sözlükte’: “Karşılaşılan çeşitli olaylardan elde edilen görgü, olayların insana kazandırdığı olgunluk” (Ayverdi, 2006) olarak yapılmaktadır. Kazandıkları tecrübeler sayesinde elde ettikleri bilgi ve birikimler onlar için çok önemli olan unsurlardır. Ercan Irmak, “40 yıllık çalışma ve birikimlerle oluşan bir tecrübeye sahip oldum. İnsanlar üzerinde hem bire bir tecrübe ediyorsunuz hayatı, hem de yaşayarak kendinize bilgi edinebiliyorsunuz. 40 yıllık tecrübenin getirdiği birikimler benim için çok önemli oldu.” ifadeleriyle tecrübe unsurunun kendi gelişim süreci içindeki yeri ve önemini belirtmiştir. Sanatçı yine aynı konuyla ilgili sözlerine şöyle devam etmiştir: “Hayattan aldıklarım ve çekirdekten bu zamana kadar kazanmış olduğum birikimlerim beni tecrübe sahibi etti. Dolayısıyla bazı şeyleri uzaktan daha iyi gözlemleyebiliyorum... Yani tecrübeleriniz size müziği ve müziği anlamayı öğretiyor... Dolayısıyla 40 yıl az bir zaman değil, 40 yıldır kırkbeşlik, kaset ve CD çalışmalarım var. Yani o zamandan bu zamana gelen birikimler size bir müzik rehberi oluyor.”

3.1.5.11. Öğretme ve Bilgiyi Paylaşma

Bilgiyi acele etmeden sindirerek alma, öğretme ve bilgiyi paylaşma yine üst düzey icracılar için çok önemli bir yaklaşım ve durumdur. Onların öğrenmelerinde de bir hayli etkili olan bilgiyi acele etmeden biraz da zamana yayarak alma konusunda Yurdal Tokcan, “Bilgiyi mutlaka yaymak, sindirmek gerekiyor. Bedenimizin, ruhumuzun, gönlümüzün o bilgiyi sindirmesi gerekiyor. Müzik böyle uzun soluklu bir yolculuk. O

yüzden aceleci olmadan gayet samimi bir şekilde günü en iyi şekilde değerlendirerek bu çalışmalarımızı yaparsak inanın ileride bunların meyveleri çok güzel bir şekilde toplanır. Harmanlamak ve zamana yaymak çok önemli.” ifadelerine yer vermiştir. Elde edilen bilgiyi başkaları ile de paylaşmak ve öğretmek icracıların kendilerinin de daha çok öğrenebilme konusunda yararlandıkları bir unsur olmuştur. Bu konuyla ilgili yine Yurdal Tokcan, *“Birikimlerimizi paylaşmaya başladık. İnsan paylaştıkça hem kendini daha iyi analiz ediyor ve öğrettikçe kendi bilgilerinin ifadesini ifade etmeyi daha iyi öğreniyor. Bunlar çok önemli. Öğretmek hakikaten öğrettiğimizden fazlasını bize öğretiyor, kazandırıyor.”* sözlerine yer vererek bu önemli konunun açıklamasını yapmıştır. Bildiğini saklamadan paylaşmak ve öğretmek konusuna az da olsa sitemli bir şekilde yaklaşan Derya Türkan, *“Bugün Türkiye’de ne var? Sazını çalamıyorsun, sende ses de yok evladım. O zaman sen öğretmen ol. Yani hiçbir şey yapamazsan öğretmen olursun. Bu mantık Türkiye’deki eğitim sistemini de gösterir, anlayışını da. Bu maalesef tamamen taş devri mantığı. Senin öğretmenin kıymetli olması lazım ki yeni nesli iyi yetiştiresin. Adam derste hiçbir şey anlatmaz veyahut bildiği şeyin yüzde 70’ini anlatır, yüzde 30’unu saklar. Olur mu böyle şey? Her şeyi anlatacaksın ki, öğrenci de her şeyi anlansın.”* sözlerine yer vermiştir.

3.1.5.12. Geleneksel Türk Müziği Nazariyatına Hakimiyet

‘Çalışma Yöntemleri ve Anlayışları’ üst başlığında değinilen nazariyata hakimiyet, nota bilgisi ve müzik hafızası konuları burada da yer alan ve üst düzey icracıların öğrenmelerinde etkili olan diğer unsurlar olarak karşımıza çıkan ortak temalardır. Nazariyata hakim olma konusunda Taner Sayacıoğlu’nun, *“Ben makamları öğrendikten sonra herhangi başka bir eseri de rahatlıkla çalabiliyordum.”* sözlerinden bu durumun öğrenmede ve icrada ne kadar önemli olduğunu anlamak mümkündür. Murat Aydemir de, *“Ben hocalarımın birer bir sorup çok makam öğrendim. Hocam Sûzidilara makamı nasıl olacak, nasıl yaparsam Sûzidilara olur? gibi. Hocalarım bana onları anlatır ve zevk alırlardı. Öğrendiğim makamları tanburda hep icra etmeye çalıştım.”* ifadelerine yer vermiştir.

İyi bir nazariyat bilgisinin icracıya sağlayacağı pek çok önemli husus vardır. Bu hususlar da direk olarak öğrenmeyi etkileyen unsurlar olarak sayılabilir. Bu durumda aslında nazariyat bilgisi birçok şeyin başlangıcı ve temelidir. İcracının iyi bir nazariyat

bilgisi ile eserleri analiz etmesi, geçki ve eşnilere hakim olması ve bunları bilinçli bir şekilde uygulayabilmesi ve taksim yapması mümkün hale gelmektedir. Özellikle taksim konusunda Yurdal Tokcan, *“Improvision bizim için çok önemli. Türk müziğindeki taksim formu saz icracıları için her şeyini ortaya koyduğu, tekniğini, gönlünü, nazariyatını sergilediği formdur.”* ifadelerine yer vererek nazariyat ile taksim arasındaki ilişkiyi açıklamaya çalışmıştır. Taksim konusunda üst düzey icracıların ortak düşünceleri; konservatuvar öğrencilerinin ve mezunlarının taksim yapabilmesi yönündedir. Ancak onlara göre taksim konusu biraz farklı bir durum arz etmektedir. Önemli olan en azından taksim edilen makamın özelliklerini en iyi bir şekilde duyurabilmek ve icracının kendi tekniğini gösterebilmesidir. *“Geleneksel Türk Sanat Müziği’nde taksim yapabilmek büyük ölçüde müziksel yetenek, yaratıcılık ve bilgi birikimi gerektirmektedir”* (Yahya, 2002, 3). Taksimlerde uygulanacak makam seyirlerinin en iyi şekilde kullanılması ve icra edilmesi için makamsal seyirlere hakim olmak gerekmektedir. *“İyi icra edilen bir taksimde, makam seyri sırasında kullanılan ezgilerin ya da çekirdek motiflerin, cümleleri oluşturabilecek, fikir verebilecek, birbirini tamamlayabilecek bütünlükte ve nitelikte olmasına özen gösterilir”* (Yahya, 2002, 4).

İyi bir icracının aynı zamanda iyi bir nazariyatçı olması yönünde ortak görüşlerini vurgulaya icracılardan Necati elik, *“Tabii ki teoriysen olmalı bir icracı. Nazariyatçı olmalı, teknik olarak sazına hakim olmalı.”* sözlerine yer vermiştir. Aynı zamanda Necati elik, *“Ben bilgimi arttırdığım sürece uduu gelişti. Udda teknik olarak sorun yaşamadığım için nazariyat bilgimi arttırdım. Mesela falanca makamı bilmediğim için alamıyordum. Onu öğrenince udda öyle bir sorunum kalmıyordu. Bildiğim her şeyi çalabiliyordum.”* sözleriyle bu konunun önemine değinmiştir.

Nazariyata hakimiyet ve beraberinde müzik hafızası ile repertuvar zenginliği konuları da icracıların öğrenmelerini hızlandıran ve olumlu yönde etkileyen unsurlardandır. En basitinden kendi ifadeleri ile bir kere duydukları bir eseri ikinciye rahatlıkla çalıyor olmaları, çok iyi müzik hafızalarının olduğunu göstermektedir. Repertuvar zenginliği konusu da ‘Repertuvar Kazanımları’ üst başlığında ele alınıp incelenen her iki üst başlığın ortak temasıdır. İracılar sahip oldukları repertuvar zenginliklerini, öğrenmelerinde etkili bir unsur olarak nitelendirmişler ve ortak görüşleri olarak iyi bir icracının mutlak suretle repertuvarının çok geniş olması gerektiğine vurgu yapmışlardır. Geleneksel Türk müziği nazariyatının repertuvardaki eserlerden çıktığı düşünülürse,

zengin bir repertuvarın nazariyat konusunu olumlu bir şekilde destekleyeceği açıktır. Tanrıkorur (2005) geleneksel Türk mûsikîsinin en uzun soluklu eserlerinden olan Mevlevî âyinlerini nazariyatı öğrenmek için çok önemli bir kaynak olarak göstermektedir.

...bu eserlerde makam ve usûller hiçbir nazariyat kitabının öğretemeyeceği açıklıkla öğretilmiş, seçilen şiirlerin vezinleriyle bunların bestelenmesinde kullanılan usûller, büyük bir âhenk içinde uygulanmıştır. Bu yüzden, mûsikîmizde ses veya saz icracısı olan yüksek nitelikli sanatkârlar, mevlevî âyinleri birer 'mektep eser' olarak görmüşlerdir (Tanrıkorur, 2005, 125).

Üst düzey icracıların bu konuyla ilgili kendi uygulamaları ve ortak görüşleri; iyi icra için makam, usûl, geçki ve çeşni gibi nazari bilgilerin zamanında öğrenilmiş olmasıdır. *Şifreli bir müzik* ve *makam müziği* olarak ifade ettikleri Türk müziğinde bu konuların çok iyi bilinmesine ihtiyaç vardır. Bu bilgilere sahip olmadan herhangi bir Türk müziği çalgısında başarılı olmak mümkün değildir. İyi bir icracı aynı zamanda çok iyi bir nazariyatçı olmalıdır. Nazariyata hakim olmak; transpoze, çalgıya hakim olma, deşifre, solfej, dikte ve çalgısal Türk müziği formlarından en önemlisi olan taksim icrası için de çok büyük önem taşımaktadır.

3.1.5.13. Konser Takip Etme ve Konser Verme

Üst düzey icracıların öğrenmelerini etkileyen diğer unsurlardan bir tanesi de konser takibinde bulunmaları ve imkanları doğrultusunda mümkün olduğunca çok konsere dinleyici olarak katılmalarıdır. Yaşadıkları İstanbul şehrinin bu konuda onlara sunduğu imkanlar da bir hayli fazladır.

Taner Sayacıoğlu, "*Senfonik müziklerde dahil bütün bestekârların yazmış olduğu eserleri konserlere giderek bol bol dinledim.*" ifadeleri ile yalnızca icra ettiği müziğin değil diğer müzik türlerinin de icra edildiği konserlere dinleyici olarak çok kez katıldığını dile getirmiştir. Derya Türkan da, "*Dışarıdan da görmek gerekir. Yani konsere gidip bol bol o konserleri dinleyip oradaki insanları görmek lazım çünkü seyirci her şeyi görür. Bende konserlere çok gidiyordum.*" sözleriyle bu konunun önemine değinmiştir. İrcacılar konser takipleri ile bir anlamda beslendiklerini dile getirmişlerdir. Onların ortak görüş ve önerilerinden bir tanesi de; öğrenmelerinde olumlu rol oynadığına inandıkları konser takiplerinin özellikle konservatuvar

öğrencileri tarafından yapılması gerekliliğidir. Son zamanlarda sayıca da büyük bir artış gösteren çalgı müziği konserlerinin takip edilmesi çok önemlidir.

Üst düzey icracılar konser takiplerine önem verdikleri kadar konser verme çalışması içinde de olmuşlardır. Konser icralarının çalgı icracılarının gelişimine olan katkısı büyüktür. İracılar bu durumdan motivasyon, deneyim ve kendine güven gibi pek çok konuda yararlanmışlardır.

Öğrenci konserleri müzik eğitimini tamamlayan, bütünleyen etkinliklerdir. Öğrencileri sahnede solo performansa hazırlama konusunda öncelikle çalgı eğitimi öğretmenlerine önemli görevler düşmektedir. Öğrencinin topluluk önünde çalmak için gereksindiği motivasyonu, teknik ve müzikal hazırlığı, özgüveni ancak öğretmenin sabır ve desteği sağlayabilir. Öğretmen pedagojik becerileri ve psikolojik yaklaşımlarıyla öğrencilere eğitimin ilk basamaklarından itibaren sahneye çıkma fırsatları yaratmalı ve sahne deneyimi olanağından yeteneği ve başarı düzeyi ne olursa olsun her öğrencinin yararlanmasına özen göstermelidir. Böylece öğrenci topluluk önünde müzik yapma deneyimi, kendine güven ve daha ileri çalışmalar için motivasyon kazanmış olacaktır (Çimen, 2008, 301).

Geleneksel Türk müziğinde, özellikle de çalgı müziğinde bireysel veya toplu olarak halk karşısında konser vermek aslında yeni sayılan bir durumdur. “Tanbûrî Cemil husûsî ev muhîti dışında bugün anladığımız mânâda, halk karşısında, umuma mahsûs ilk Türk mûsikîsi konserini veren adamdır” (Cemil, 2002, 177).

Hem öğrencilik yıllarında hem de mesleki yaşamındaki çalışma ortamında aktif halde sürekli konserler verdiğini dile getiren Taner Sayacıoğlu, “*Biz konservatuvarda talebe konserleri yapardık. Batı müziği eserlerinden de örnekler verdik. Ud-kanun birlikte çok çaldık... 83’de mezun olmadan 3 sene önce devlet korosuna girdim. Oraya girince her gün değişik bir eser ve her hafta bir konser oluyordu.*” ifadelerine yer vermiştir.

Yıllarca toplu veya bireysel olarak konserlere çıkan icracılar performans gelişim süreçleri içerisinde bu durumdan fazlasıyla yararlandıklarını belirtmişlerdir. Profesyonel veya amatör olsun yetişmiş icracıların yanında, onlarla beraber konserlere katılmak kendi deyimleri ile bir anlamda staj görevini yerine getirmiştir. Yurdal Tokcan, “*Son yıllarda stajımı konserlere çıkararak ben kendi adıma çok yaptım.*” sözlerine yer vermiştir.

3.1.5.14. Çalgısını ve Çalgısı ile İlgili İcracıları Tanıma

Üst düzey icracıların öğrenmelerinde etkili olan diğer unsurları; çalgısını çok iyi tanımak, çalgısıyla ilgili daha önce yapılanları bilmek ve çalgısıyla ilgili icracıları tanımak olarak sıralamak mümkündür. Birbirine bağlantılı bu üç unsurla ilgili elde ettikleri bilgiler onların öğrenmelerinde etkili olmuştur. Çalgısını çok iyi tanıma konusunda Yurdal Tokcan, *“Her şeyden önce sazınızı tanıyacak, çözümleyeceksiniz. Sazınızın teknik kapasitesini ortaya çıkaracaksınız. Ben bu anlamda çok çalıştım.”* ifadeleri ile konunun önemine değinmiştir. İrcacıların çalgılarını çok iyi tanımaları ile ilgili ortak görüşleri; bu durumun özellikle pozisyon ve transpoze çalışmalarında kendilerine büyük kolaylıklar sağladığı yönündedir. Türk müziğinde icracının çaldığı çalgıyı en güzel ve en verimli pozisyondan çalması çok önemlidir. Bu da çalgıyı çok iyi tanımakla olacak bir durumdur. Çalgıyı tanımanın dışında icracının çalgısı ile ilgili daha önce yapılmış bütün araştırmaları, incelemeleri ve icra anlamındaki ayrıntılı bilgileri bilmesi gerekmektedir. İrcacılar performans gelişim süreçleri boyunca bu alanlara ilgi duymuşlar ve takip etmişlerdir. Öğrenmelerini olumlu bir şekilde etkileyen bu unsur onların çalgılarında kendileri adına yaptıkları yenilikleri daha belirgin bir şekilde ortaya çıkarma fırsatı vermiştir. Kendi yaptıkları çalışmaların ve uyguladıkları tekniklerin özgünlüğünün ispatı kuşkusuz ki daha önceden yapılan çalışmalar hakkında ayrıntılı bilgilere sahip olmalarındandır. Yurdal Tokcan bu konuda, *“Bir şey yaparsınız, biri der ki gerek yok bak bunu zaten yapmışlar. Ben bilmiyordum deme şansınız yok o konuda. Mutlaka bilinen, var olan kaynakları bilmemiz gerekir. Bugün için konuşursak hemen hemen her kaynak artık CD halinde ya da işte Youtube hocada rahatlıkla bulunuyor. Artık hiçbir özür, kabahat yok.”* ifadelerine yer vermiştir. Üst düzey icracılar yeni bir şeyler söyleyebilmek için var olanın çok iyi bir şekilde bilinmesi gereği fikrinde birleşmişlerdir. Yapılanların bilinmesi için tabii ki en önemli şey icracıları takip etmektir. İrcacılar çalgılarıyla ilgili önemli icracıları yukarıda değinilen sebeplerden dolayı takip etmişler ve onları çok iyi tanımışlardır. İyi bir ayırım yapabilmek için özellikle ilk çalışmalarında bütün icracıları ve ekolleri dinlemişlerdir. Yurdal Tokcan'ın bu konudaki tavsiyesi de, *“Analitik düşünce kabiliyetine sahipsen, herkesi dinleyeceksin, Yorgo Bacanos'u da dinleyeceksin, Şerif Muhiddin'i de. Bakacaksın burada ne oluyor, bu insanlar neler yapmış.”* şeklinde olmuştur.

3.1.6. Yönlendirme Odaklı Sohbetler ve Ders Dışı Faaliyetler

Bu üst başlıkta yer alan konulara, öncelikle geleneksel Türk müziğinin beslendiği felsefi kökler düşünülerek müzik ve geleneksel Türk müziği felsefesi alt başlıkları ile başlanmıştır. Bu bölümde yer alan temaların ortak özelliği; üst düzey icracılar tarafından hocaları ile yaptıkları sohbetler ve çalışmalar ile kazanılmış olmalarıdır.

3.1.6.1. Felsefe ve Müzik Felsefesi

Felsefenin tanımı ve eğitimle olan ilişkisi pek çok kişi tarafından çeşitli kaynaklarda yapılmıştır. Eğitimin öğelerinden söz ederken felsefeden uzak kalmak mümkün değildir. Felsefe kelimesi kökü Yunanca olan bir kelimedir. Yunanca'da philosophia teriminden gelmektedir. Philla sevgi, seven, sophia ise, hikmet, bilgelik anlamlarını taşımaktadır. Bir düşünce ve yaşam biçimi olan felsefenin tanımı şu şekilde yapılmıştır: “Felsefe, gerçeğin tümüyle temellendirmeye dayalı bağ kurma süreci ve bu sürecin sonunda elde edilen dirik bilgiler olarak ele alınabilir” (Sönmez, 1999, 28).

Felsefe; dış dünya, düşünme ve dil arasındaki ilişkileri araştıran bir etkinliktir. Felsefe aynı zamanda bu yolla, bir şeyi işte o yapan şeyin/şeylerin ne olduğunu/olduklarını araştırır. Öte yandan felsefe, olup bitenleri kendi iç koşulları içinde belirleme çabası olmasının yanında, olması, yapılması gerekenleri de sergileme etkinliğidir.

Felsefe; eğitim kavramı söz konusu olduğunda da yukarıda belirlenen durum gereğince, eğitimi ele alır. Felsefe açısından eğitime bakmak demek, eğitimi eğitim yapan koşulları ortaya koymak demektir. Ayrıca eğitimde olan bitenle, olması/yapılması gerekenleri ayırt etmek de felsefi bakışın bir diğer yönünü oluşturmaktadır (Çotuksöken, 2002, 77).

Günümüzde müzik başlı başına bir felsefi alan olarak görülmektedir.

Geçmişten, özellikle yakın geçmişten günümüze doğru geldikçe hızlanıp yoğunlaşan oluşum, değişim ve gelişimlerin bir sonucu olarak, günümüz dünyasında *müzik*, artık sadece bir “*sanat*” alanı olarak değil, onun yanı sıra bir “*bilim*” ve “*teknik*” alanı ve nihayet bütün bunları içine alan veya bunların tümüne uzanan bir “*felsefi*” alan olarak da algılanmaktadır (Uçan, 2005, 163).

Müzik tarihi içerisinde, müziğin felsefi yönlerini inceleyip ele alan önemli filozoflar vardır. Konfüçyüs (İÖ 551–478), Pythagoras (İÖ 580–500), Sokrates (İÖ 469–399), Platon (Eflatun) (İÖ 428/7–348/7), Aristoteles (İÖ 384–322), Farabi (870–950), Immanuel Kant (1724–1804), J. G. Herder (1744–1803), Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831), Arthur Schopenhauer

(1788–1860) müziğin felsefesi ile ilgili düşüncelerine eserlerinde yer veren önemli isimlerdir.

Ayrıca, F. Schiller (1759–1805), F. W. Schelling (1775–1854), A. W. Schlegel (1767–1845), Robert Schumann (1810–1856), Richard Wagner (1813–1883), F. Nietzsche (1844–1900), Friedrich von Hausegger (1837–1899), Eduard von Hartmann (1842–1906), Eduard Hanslick (1825–1904), Georg Lukacs (1885–1971), Th. W. Adorno (1903–1969) ve diğer felsefeci ve müzisyenler müzik estetiğine ve felsefesine yazıları ile katkıda bulunmuşlardır (Yıldırım ve Koç, 2011, 36).

3.1.6.2. Geleneksel Türk Müziği Felsefesi

Geleneksel Türk müziği bünyesinde kendisine has bir felsefeye ve duygusal bir derinliğe sahiptir. Ağırlıklı olarak kalbe seslenen bir müzik olan Türk müziğinde tasavvufî felsefenin ağır bastığı bir anlayış hakimdir. Birbirini tamamlayan bu iki durum da geleneksel Türk müziği eğitiminin ve öğretiminin temelini oluşturur. “Tasavvuf ve müzik ilişkisi birinden biri olmadığında bir şeyler eksik kalacakmışçasına güçlü bir ilişkidir” (Sezer, 2012, 185).

“Türk müziği geleneğinin felsefesi yüzyıllar içerisinde gelişen İslam felsefesi ve sanatları ile iç içedir. Bu felsefenin içerisinde barındırdığı farklı bakış açılarının ortak noktası mutlak, soyut ve elde edilemeyen bir güzelliğin arayışı içerisinde olmasıdır” (Türkmen ve Beşiroğlu, 2009, 43–44).

İslam dininin Türk müziğinin gelişimine olan etkileri ve katkıları oldukça büyük olmakla birlikte, dinin gerekleri doğrultusunda ya da kurallar gereğince hem dini müzik alanında hem de din dışı alanlarda verilen eserler dikkate alındığında, Türk müziğinin gerek oluşumunda, bestelenişinde, gerekse icra biçimlerinde dinsel etkilerin oldukça yoğun olduğu görülebilir (Aktaş ve Türkmen, 2011, 442).

3.1.6.3. Beslenen Kişi ve Kaynaklar

Üst düzey icracıların, geleneksel Türk müziğinin beslendiği felsefi kökler bağlamında yararlandıkları kişi ve kaynakların başında büyük İslam mutasavvıfı Mevlânâ Celâleddîn Rûmi, onun büyük eseri Mesnevi ve mutasavvıf bir halk şairi olan ünlü Türk filozofu Yunus Emre gelmektedir.

İslamın ve belki dünyanın en büyük mistik şairi olan Rumi, 30 Eylül 1207’de o zaman Horasan olarak bilinen (şimdi Afganistan) bölgede, Balkh’da doğdu. Rumi altmış yedi yaşında, 17 Aralık 1273’te mistik bir yaşamın sonunda, altı ciltlik, üç bin beş yüz kaside, iki bin rubaiden (dörtlük) oluşan *Divan-ı Kebir*’i, bir mükâleme kitabı ve birçok mektup cildinden oluşan eserlerini bırakıp Konya’da, Türkiye’de öldü (Harvey, 2007,7).

Abdlbaki Glpınarlı (1985) ‘‘Mevln Celleddn’’ adlı eserinde Mevln ve mzikten Őyle bahsetmiŐtir:

Mevln, din reformunu yaparken bilhassa  estetik unsura dayanmıŐtır: AŐ, mzik ve raks.

Mevln, Mesnev’de de, Dvn-ı Kebir’de de mziği k vmede, onu en yksek bir sanat olarak grmede. Hakykatın harflere, mnanın sze, vezne ve kafiyeye sĞamayacağnı anlayan byk hakm, hi Őphe yok ki Őirden fazla mziği sevmede ve belki de ondan stn bir sevdiği yok. ‘Rebabın dili Trk olsun, Rum olsun, Arab olsun, Őıkların dilidir’ diyen Mevln insanlardaki birliğin, mzikle meydana geldiğini sylememedir. Onca mestne bir nra, insanlar arasında aykrlıklar doğuran ilm bir problemden k stndr (Glpınarlı, 1985, 214).

Hazret-i Mevln, Allah’a eriŐmeyi gerek padiŐahlık sayan, Allah aŐkında yok olmak suretiyle gerek varlık makamına eriŐebilmeyi ana felsefe olarak benimseyen tasavvuf bir grŐu merkezine almıŐtır. Hz. Mevln’nın tasavvuf anlayıŐında haytın anlamı aŐktır. Gerek aŐ Allah aŐkıdır. Allah’tan baŐkasına aŐık olmak geici bir hevestir (Kaar, 2012, 6).

Livatyalı’ya gre (2002, 42) Mevlana, dostluk, iyilik, gzellik, drstlk, sabır, yardımlaŐma, hoŐgr gibi davranıŐlarla toplumları birbirine yaklaŐtıran insanlardan birisidir. Onun hayat felsefesini devam ettiren kiŐilerden birisi de Yunus Emre’dir. ‘‘Mevlana eserlerinin ekserisini Farsa yaz[mıŐ], fakat onun hayat felsefesini devam ettiren Yunus Emre (...1321) Őirlerini Trke sylemiŐtir. Yunus Emre Trk halkının yetiŐtirdiĐi en byk Őair-dŐnrlerin baŐında gelir’’ (Livatyalı, 2002, 43).

GrŐme yapılan st dzey icracılardan Ercan Irmak bu konuda yneltilen, ‘‘İcra ettiğiniz mziğin felsefi kkleriyle ilgili beslendiğiniz kiŐi veya kaynaklar var mıdır?’’ sorusuyla ilgili olarak, ‘‘Mevln Celleddn Rmi zamanından bugne gelen tasavvuf ve onun kaynakları baŐlı baŐına bir felsefe, bir yol. Bende onları takip etmeye alıŐtım.’’ cevabını vermiŐtir. Aynı Őekilde Yavuz Akalın da, ‘‘Mevln, Mesnevi ve mevlevi ayinleri. Bunlar muhakkak neyi ve beni besleyen kaynaklar oldu. Belki de bunlar benim icrama da yansyordur.’’ ifadelerine yer vermiŐtir.

Murat Aydemir de, ‘‘Ben Trk-İslam tasavvufunu  severim. Sevdiğim, kendime rnek aldığım insanlar da var. Onlar senin gnln gzelleŐtirmek iin varlar. Btn bu kitaplar, btn Trk-İslam tasavvufundaki hikyeler, iŐte Yunus Babamız... Hz Mevln’nın hikyeleri hep bunlar insanın gnln daha yce bir yere ekmek iin... O neŐede olunca, insan bu mziğe daha  kendini yakın hissediyor. O mziğin parası

gibi hissediyor.” ifadeleriyle Türk müziğindeki İslam felsefesinden çokça yararlandığını dile getirmiştir.

3.1.6.4. İnsanlığın Yaşam Tecrübelerinin Etkisi

Üst düzey icracılar, kaynak olarak beslendikleri kişi ve eserlerin yanı sıra, gözlemleyebildikleri kadarıyla insanlığın yaşam tecrübelerinin de etkisinde kalmış ve bu maneviyatı hissetmişlerdir.

Mûsikî, maddî manevî boyutları olan bir kültürdür. Kültürün estetik alanındaki bir boyutudur. Toplumun pek çok geleneğini-göreneğini, yaşayış biçimini ve zevklerini, sahip olduğu millî ve manevî tüm değerlerini adeta bir ayna gibi yansıtmaktadır. Canlı bir organizma gibidir. Her şeyden nasîbini alır, toplumun her türlü yaşantılarından etkilenir (Kaçar, 2012, 3).

Göksel Baktagir kendisini başarıya götüren unsurlardan biri olarak gördüğü bu konuyla ilgili, *“Bir evliyanın içi dolu sözleri, ya da gariban bir insanın yaşanmışlıkla elde ettiği tecrübeler sizin felsefenizi derinleştiren bir olgu oluyor ki siz bunu yaşadıkça, duygularınız her tarafa açık oldukça bir çok şeyi başarabiliyorsunuz. Yoksa sizin potansiyeliniz içerisinde bu duyarlılığınızdan sizi uzaklaştıracak alana girerseniz o müziğinizin felsefesi de ortaya çıkmaz. İçi bir sürü yağınla notalardan oluşan ama ruhu gelişmemiş bir müzik, öylesine bir sesler ordusu haline gelir. Dolayısıyla bizi biz yapan değerlerle yaşadıklarımız, okuduklarımız, öğrendiklerimiz ve bire bir kendi yaşadığımız tecrübelerimiz o felsefenin daha da derinleşmesine sebep oluyor.”* sözlerine yer vermiştir. Göksel Baktagir bu söylemleriyle hayata dair yaşanmış tecrübeleri iyi bir şekilde gözlemleyip kendi müzik felsefesine yansıttığını belirtmiştir.

3.1.6.5. Maneviyat Yoğunluğunu

Başta da değinildiği üzere geleneksel Türk müziği kendi bünyesinde zengin bir maneviyat yoğunluğunu barındıran bir müziktir. Bu maneviyattan etkilenen sanatçılardan biri olan Göksel Baktagir, *“Bu konu bire bir sizin gönlünüzü katıp katmadığınızla alakalı. Çünkü Türk mûsikîsi dediğimizde hani doğal seslerin içinde yer aldığı, aslında bire bir daha insanî, daha duygusal alanda seyreden; çünkü makamsal yapımız da bunu gösteriyor, bir oluşum var. Bu müzik türü içerisinde birçok duygularımızın, yaşanmışlıkların aslında haritası ortaya çıkıyor. Hüznümüzü,*

mutluluğumuzu birçok duygumuzu bu müzik türü içerisinde harmanlamışız. Notalar yanmış ve bir şekilde böyle küllenmiş.” ifadelerine yer vermiştir.

3.1.6.6. Geleneğe Bağlılık

Görüşme yapılan üst düzey icracıların çalgılarını öğrenme ve gelişim süreçlerinde kullandıkları yöntem ve anlayışlar, Türk sanat ve müziğinin geleneksel öğretim yöntemleri ve uygulamalarıdır. Burada en belirgin bir şekilde öne çıkan konu kuşkusuz Osmanlı Türk müziğinin geleneksel öğretim yöntemi olan meşk yöntemidir. İracılar, öğretim yöntemi konusunda olduğu gibi icra anlayışları bakımından da kendi geleneklerine bağlı kalarak bu konuda titizlik göstermektedirler. Her zaman biraz daha ilerleyebilmek için öncelikle kendi geleneğini çok iyi bilmek gerektiğini belirten icracılardan Yurdal Tokcan, *“Müziğimiz belli bir gelenekten geliyor. Temsil etmiş olduğunuz klasik Türk mûsikîsi sanatının derinliğine vakıf olmuş olacaksınız. Kaynağımızı bilmiyorsa, var olan mirası algılamamışsak o zaman maalesef kaliteli hiçbir şey olmuyor.”* diyerek üretkenlik adına, daha güzel ve kaliteli müzik ve icra adına öncelikle kendi sanatını çok iyi bilmek gerekliliğine değinmiştir. *“Geçmişin en iyi ve en gerçekçi başarıları üzerinde tam anlamıyla ustalaşma olmadan gerçek bir ilerleme mümkün değildir”* (Finkelstein, 2000, 77). Üst düzey icracılar gelecekte daha iyi şeyler yapabilmek için geçmişini iyi değerlendirebilme çabası içinde olmuşlardır. Konuya ilişkin açıklamalarını Araplar ve icra ettikleri ud çalgısı üzerinden bir örnekle genişleten Yurdal Tokcan, *“Dünya müzikleri içerisinde ud ile ilgili geçerli gördüğüm bir durumu örnek vermek istiyorum. Araplar için ud sazı bütün sazların tanrısı konumundadır. Onlarda da farklı açılımlar var; Batı klasiklerini çalıyorlar, gitar gibi düşünüp flamenko yapıyorlar ve yeni eserler oluşturuyorlar. Fakat onlar da kendi geleneklerini bu anlamda ihmal ettikleri için, o yetenekler, kabiliyetler zaman içerisinde sönüyor gidiyor. Yani bu çok aşikâr bir şey.”* İfadeleriyle, öncelikle kendi geleneğine sahip çıkmadan ve onu bilmeden farklı alanlarda icra çalışmaları yapmanın sakıncalarını dile getirmiş ve konuya bakışını ifade etmiştir.

İracılar geleneksel Türk müziğinin kendisine ait köklü geleneğine bağlı kalmışlar ve onun takipçisi olmuşlardır. Ortak görüşleri; geleneksel Türk çalgı müziğini iyi bir seviyede icra edebilmek için öncelikle Türk müziği geleneğinin, nazariyat ve uygulamasının bütün ayrıntılarıyla bilinmesi gerektiğidir.

Yurdal Tokcan, *“Hocalarımız bizi, sanatsal aktarımlarıyla, yaşadıkları devirlerin anlarıyla, hikâyeleriyle Türk müziği geleneğiyle buluşturdu. Bu çok önemli. Bugünkü kuşaklar geçmişi algılamadan günümüz müziği ile bir şeyler üretmeye çalışıyorlar. Yeni birtakım soundlar, sesler ortaya çıkartmaya çalışıyorlar. Fakat geçmişe ait geleneği hazmetmedikleri, algılamadıkları için mutlaka bir yerde bitiyorlar, kendilerini yenileyemiyorlar. Çünkü biz kaynağımızdan beslendiğimiz sürece yeni şeyler söyleyebiliriz. Orası yoksa zaten kaynak olmadan kurursunuz. Yeni arkadaşlar geleceğe dair iyi bir şeyler söylemek istiyorlarsa mutlaka bu anlamda da kendilerini hazırlamaları gerekiyor.”* sözleri ile kendi geleneğine bağlı kalmak şartıyla geleceğe yönelik olarak kendini çok daha iyi bir şekilde hazırladığını dile getirmiştir. Sözlerine *“Dediğim gibi geleneği anlamak adına o dönemin eserlerini bolca çalma, dinleme, önemli hocalardan ustalardan dinleme, meşk etme, bunlar çok önemli şeyler.”* şeklinde devam eden Yurdal Tokcan bir kez daha bu konunun önemine vurgu yapmıştır.

İcrası son derece güç olan zengin detayları, son derece karmaşık incelikleri ihtiva eden mevcut klasik Türk musiki repertuarını anlamak ve icra etmek musiki bilgisinin, nota bilgisinin, solfej kabiliyetinin ötesinde bu musikinin içinden çıktığı tarihsel atmosfere ve kültür dünyasına vakıf olmakla mümkün olabilir (Delice, 2008, 309).

Dede Efendi'nin müziğindeki güç melodik, mistik ve dinamizmden gelir. Sorun müziğin melodik ya da armonik oluşu değil, varolan iç anlamının yansıttıklarıdır. İç anlam müziğin üretildiği ortamda kodlandığı için aynı ortamın kültürünü paylaşanlarca çözülür, anlaşılır (Yıldırım ve Koç, 2011, s. 40).

Üst düzey icracıların hepsi yukarıda bahsi geçen konulara, özellikle hocalarıyla yaptıkları sohbetler sayesinde hakim olabilmişlerdir. İrcacılar kendilerini yetiştiren hocaları ile sürekli olarak yaşam tecrübeleri, iyi bir insan ve üst düzey bir icracı olabilmek, ileriye dönük hedefler ve icra tekniğini besleyen duyguların ortaya çıkartılması gibi konularda sohbetler gerçekleştirmişlerdir.

3.1.6.7. Virtüözlük ve Üstatlık Kavramları

Üst düzey icracıların üzerinde durdukları önemli konulardan bazıları da genel olarak virtüözlük, geleneksel Türk çalgı müziğinde virtüözlük ve üstadlık kavramlarıdır. Türk müziğinde virtüözlük kavramıyla ilgili ilk sayılabilecek çalışmalara imza atan Cem Behar virtüöz kelimesini şöyle tanımlamıştır:

Virtüözlük denildiğinde anlatılmak istenen (burada özellik ve öncelikle *çalgı* icralarındaki virtüöziteyi kastediyoruz), aslında, sadece icra tekniklerindeki somut beceri kıstasları değildir. Virtüözlük, en az pratik icra teknikleri kadar çalgı öğrenim

yöntemlerinin ve mevcut eser dağarının bir araya gelmesiyle oluşur ve ancak o sayede süreklilik kazanır (Behar, 1993, 85).

Behar'ın bu tanımında değindiği, mevcut eser dağarı ifadesiyle kastettiği zengin bir repertuvara sahip olma konusu, 'Repertuar Kazanımları' üst başlığında da değinildiği gibi üst düzey icracılarda bulunması gereken bir özellik olarak görülmektedir.

Türk müziğinde virtüözlük kavramına gelince, bu kavramın Batı'daki anlamının tam olarak geleneksel Türk müziğinde karşılık bulunduğunu söylemek doğru olmaz. "Klasik Türk Müziği evreninde, çok yakın tarihlere dek, Batı'daki anlamında bir *virtüozluk* kavramına veya bu kavramın bilinen kapsamına uyan koşul ve uygulamalara rastlanmıyor" (Behar, 1993, 85). Buna etken durumlardan bir tanesi Behar'ın virtüöz icralarda mutlaka olması ve devamlılık göstermesi gerektiğini belirttiği; **1-** Virtüöz icracılar yetiştirmeye yönelik özel öğretim yöntemleri; **2-** Özel çalgı icra teknikleri; **3-** Virtüozluk becerilerinin sergilenmesine olanak tanıyan bir çalgı repertuarı, öğelerinin Türk çalgı müziğinde çok fazla dikkate alınmamasıdır. "Sazendeler için Klasik Türk Müziği camiasından gelen Batılı anlamda temel bir virtüozluk talebi ve beklentisi de olmamıştır aslında. Çok önem verilen saz taksimeleri dahi hiçbir zaman esas itibariyle birer teknik virtüözite gösterisi olarak algılanmamıştır (Behar, 1993, 87).

Türk müziğinde virtüözlük kavramıyla ilgili Derya Türkan, "*Ben Türk müziğinde virtüöziteye inanmıyorum. O da ayrı bir konu. Doğu dünyasında üstatlık vardır. Virtüözite yoktur.*" ifadelerini kullanmıştır. Türk müziğindeki virtüözitenin tekniğin yanında müziğin ruhu ve kalbî duygular ile oluştuğunu dile getiren Göksel Baktagir de, "*Virtüözlük kavramına ben şu şekilde yaklaşıyorum; sadece teknikten ibaret bir şey olmadığını özellikle vurgulamak isterim. Çünkü sadece teknikten ibaret olmuş olsaydı bilgisayara bir notayı yüklersiniz hatasız çalar ya bizim icralarımız da öyle olurdu. Bilgisayar her tempoya göre çalar ve bu bir makine icrasıdır. Ama müziğin içerisinde asıl olması gereken vurgu, kalbî tınların oluşabilmesi ayrı bir virtüözlük gerektirir... Ben her zaman müziğin ruhunun gerektirdiği virtüözlüğün peşinde oldum. Bu da daha derin ve daha uzun bir süreç isteyen bir konu... Asıl virtüöziteye böyle bir tekniği oturttüğünüz zaman ulaşabiliyorsunuz. O zaman müziğin ruhu ile birlikte virtüözlük yapmış oluyorsunuz. Yıllarca hep bunun peşinde oldum ve adeta bir kalıp ustası gibi bunların üzerinde durdum. Bunlar zaman içerisinde oturdu, belirli teknikler oluştu.*" ifadelerini kullanarak önemli açıklamalara yer vermiştir.

Yukarıdaki açıklamalardan ve ifadelerden hareketle çalışmada “virtüöz” kelimesi kullanılmamış, onun yerine “üst düzey icracı” kavramı tercih edilmiştir.

Batı müziğinde çokça kullanılan virtüöz kelime ve kavramının geleneksel Türk müziğindeki karşılığı üstadlık, üst düzey ve usta icracılık olarak karşımıza çıkmaktadır. XV. yüzyılda Anadolu’da yazılan ilk edvarlardan olan Kırşehirli Edvarında üstat kelimesi müzik eğitimcisi olarak tanımlanmış ve üstat olabilmekle ilgili bilgilere yer verilmiştir. Doğrusöz (2007) adı geçen edvarı konu edindiği doktora tezinde, edvardaki üstatlık kavramı ile ilgili bilgileri şu şekilde aktarmaktadır:

Üstadı tanımlarken onu *kâmil üstad* olarak tanımlar ve bu tanıma göre, kendi okumuş, bilmiş, işitmiş ve öğrenmiş olan üstadın hizmetine girmekle başladığını; üstadın öğrenciyi eğitip göstermesi gerektiği, böylece kişinin müziği bilip üstat olabileceğini belirtir...Kırşehrî “Edvar” diye adlandırdığı müzik ilmini bilmenin yanı sıra uygulamanın gerekliliği üzerinde durur ve bugün *meşk* denilen usulü dile getirerek uygulamadan yani üstat hizmetine girip eğitim almaktan söz eder. Terkip yapabilmek için terkipleri, avazeleri ve bu ilmi iyi bilmek, bir *üstadın* hizmetine girip eğitim alıp, üstat olmak gerekir. Bu uygulamaların özellikle *kavî* (bilgisi, icracısıyla güçlü) *üstadından* öğrenilmesi gerektiği vurgulanır (Doğrusöz, 2007: 127-128).

Derya Türkan yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı üzere virtüöz kelimesinin Türk müziğinde kullanılmaması gerektiğini ve ona karşılık üstat kavramının daha doğru olup tercih edilmesi gerektiğini savunmaktadır. Uslu’nun da (2008, 194) Esad Efendinin “Atrabu’l-Âsâr adlı eserinden aktardığı gibi Esad Efendiye göre meşk yöntemiyle yetişmiş kişilerin en büyük özellikleri üst seviyede sanatkar, üstat olmalarıdır.

Üst düzey icracılar üstatlık kavramını mânâ derinliği ile ilişkilendirmişlerdir. Onlar için önemli olan Türk müziğini ifade edebilecek mânâ derinliğine sahip olmak ve onu en iyi şekilde yansıtabilmektir. Bu konuyla ilgili Derya Türkan, “*Bakın geleneksel hayatımıza. Bizim geleneksel hayatımız hiçbir Batılı ile uyuşmaz. Batı’da belli bir noktaya gelmiş, herkesin yapamadığını yapan insanlara virtüöz deniliyor. Şimdi bizde de tam tersi; bizde çok güzel sesi, çok güzel sazı olmasa da insanların kalplerinde birtakım hisler uyandıran insanlara sanatkâr, üstat deniliyor.*” ifadelerine yer vermiştir.

Üst düzey icracılar büyük ustaların kendilerini etkileyen tonları üzerine de yoğunlaşmışlar ve kendilerine has ses ve tonları elde etmenin peşinde olmuşlardır. Kendilerine has sesleri ortaya çıkarmak konusunda, Cinuçen Tanrıkorur’un (2001, 169) kanun virtüözü olarak andığı Göksel Baktagir, “*Birikim süreci içerisinde zaten siz mûsikî yolunda devam ederken bu sefer kendinize has rafine seslerin içine*

düşeceksiniz... Dipte olan seslere hemen ulaşamıyorsunuz. O berrak tınıları uzun zaman sonra, o harmanlama sürecini yaşadktan sonra arınmış bir şekilde buluyorsunuz.” sözlerine yer vermiştir.

Müzikal birikimleri arttıkça buna paralel olarak müzikteki seçicilikleri ve hassasiyetleri de artan icracılar, kendilerini en iyi şekilde ifade edebilecek sesleri elde etmek için ayrıca çalışmışlardır. Geleneksel Türk müziği içerisinde çok hoş duyum sağlayan farklı tınıları elde etmek ve bu tınıları icralarına yerleştirmek istemişlerdir. Görüşme yapılan bütün icracıların bugün için kendilerine has tonlarının olduğu bir gerçektir. Hepsinin kendilerini çok iyi bir şekilde ayırt edebildiğimiz farklı sesleri, teknikleri vardır. Bugün beklisi de bu icracıların heyecanla dinleniyor olmalarının sebebi teknik yönlerinin yanı sıra kendilerine ait bir ton ve seslerinin var olmasındandır. Çalgılarından çıkardıkları farklı sesler kendilerini takip eden ve dinleyen herkesi etki altında bırakmaktadır. Üst düzey icracılara göre o sesleri çıkarabilmenin yolu; güzel hasletlere sahip olmak, kendini tanımak ve Türk müziğindeki var olan gizemi duygusallık ile birleştirerek ortaya çıkartabilmektir.

Bu konu ile ilgili üst düzey icracıların ortak düşünceleri; çalgılarından her şeyden önce düzgün sesler çıkarabilmek, ses ve tonlarıyla çok ayrı yerlerde olan sanatçıları dinlemek ve kendilerine has sesleri ortaya koyabilmek adına çok çalışmak gerektiği olmuştur.

3.1.6.8. Gönülün Aynası Olarak Müzik

Üst düzey icracılar geleneksel Türk müziği icrasının, bu müziğin doğası gereği gönül ve aşk ile yapılması gerektiğini belirtmişlerdir. Onlara göre Türk müziği eserlerinin gönül gözü ile okunması, icra edilmesi gerekmektedir ve kendileri de hep bu anlayışın içinde olmuşlardır. Erol Deran'ın Gönül Paçacı ile yaptığı bir mülakatta mûsikî aşkının kabiliyetten de daha önemli olduğunu belirtmesi ve “Şimdi birisi dese ki ‘Kabiliyetim var, çalmak istiyorum.’ ‘Bırak o kabiliyeti! Aşk kabiliyetin var mı? Sen sevmezsen kabiliyetin hikâyedir’ diye cevaplarım. Aşkta başka da bir numara yoktur zaten” (Takma, 2012, 129) sözleri bu konuyla ilgili dikkat çekici ifadelerdir.

Müzik insan ruhunu besleyen en önemli unsurlardan bir tanesidir. Ayrıca müzik insanın iç dünyasını en iyi bir biçimde ifade etmesini sağlayan bir sanattır. “Platon’a göre

bedene ve ruha verilmek istenen olgunluk jimnastik ve musiki ile meydana gelmektedir” (Güngör, 1991, 54). Göksel Baktagir’in, “*Sizin gönlünüzün aynası olarak müziğin içerisinde olmanız çok önemli.*” sözleri de bunu açıklar niteliktedir. Benzer ifadeler kullanan Derya Türkan, “*Müzik ne zaman ki kalbe gider, başka duygular yaratmaya başlar, o zaman sanat başlıyor. Sindirebilmek mesele. Bu felsefik durumun bir sonucu ve onun en büyük temeli insanın kendisini ve iç dünyasını yetiştirmesi.*” sözlerine yer vermiştir. Bu konuyla ilgili sözlerine Türkan şu ifadelerle son vermiştir: “*Müziği oluşturan insanın ruhudur.*”

Görüşme yapılan icracıların ifade ettikleri bir diğer husus da müziğin etkili bir gücü olduğu yönündedir. Müziğin gücüne olan inançları onların ortak fikirleridir. Göksel Baktagir, “*Mûsikî yoluyla gönlünüzün aynasını parlatmanız önem taşıyor. Yoksa öteki türlü bir insan düşünelim, sonuçta biz kuluz, hatalarıyla, doğrularıyla bir bütünüz. Bir tecrübe hayatı yaşıyoruz, bu tecrübe içerisinde kendi aynamızı parlatmaya çalışıyoruz. Ama öyle büyük bir potansiyel güç içerisinde biz bunu ifade ediyoruz ki, müziğin o gücü bazen toplumları tamamen daha kötü hale getirebilecek kadar tesir uyandırabilecek bir zenginliğe sahip.*” ifadeleriyle bu konuyu açıklamıştır.

Çalgıya hakimiyet ve müzik dilini iyi kullanmak konuları da icracıların önemle üzerinde durdukları konulardandır. Bu konuyla ilgili olarak Necati Çelik, “*Şu anda sohbetimizi Türkçe yapıyoruz. İngilizce yapmak için bu kadar İngilizce’ye hakim olmamız gerekiyor. Udça yapmamız için de udumuza o kadar hakim olmamız gerekiyor. Bunun için uzun müddet çalışmış olmak gerekiyor.*” demiştir. Açıklamalarına devam eden Necati Çelik, “*Şimdi bir araba kullanmak gibidir saz çalmak. Önce arabayı çalıştırmayı bileceksin, araba parçalarından biraz haberin olacak. Arabaya hakim olacaksın. Şu mesafeden geçeceksin, şu mesafeye park edeceksin.*” sözlerine yer vermiştir. Bu konuyla ilgili Necati Çelik son olarak, “*Konservatuvardan mezun olan çocuğun ilk aşamayı halletmiş olması lazım. Yani arabayı kullanmayı öğrenmiş olması lazım. Arabaya hakim olduktan sonra Üsküdar’a gitmeyi öğrenir... Şimdi ben hep şunu düşündüm bütün hayatım boyunca. Bir yerde şöyle dedim bu felsefeyi edindikten sonra ve bunun üstünde çok oynadım. Bütün dünyada da bunu anlattım. Hiç de kimse itiraz etmedi doğru bir felsefe galiba. Ben sahneye çıktığım zaman peri diliyle insanlara udumla bir şeyler anlatıyorum. Bir hikâye anlatıyorum, bu aşk oluyor, üzüntü oluyor, sevinç oluyor. Çaldığım parçalarda hele hele taksimlerimde içimden gelen ne ise. Dolayısıyla bu dilin*

üstün olduğu özellikler var ki bütün canlı mahlûkat bu dili anlayabiliyor. Bu dilde hani bizim gönül dediğimiz duygularımızı en iyi anlatabilen dil. Başka bütün dillerden daha iyi bir dil, uygun bir dil.” ifadelerini kullanmıştır.

Geleneksel Türk müziği ve onun maneviyatı hakkında yaptıkları sohbetler üst düzey icracıların hayal güçlerinin de gelişmesine yardımcı olmuştur. İyi bir icracının hayal gücünün de zengin olması gerektiğine inanan icracılardan Göksel Baktagir, *“Ben müziğimi estetik yapısı içerisinde hayal ederek ortaya çıkartıyorum.”* ifadelerini kullanmıştır. *“Şurasını kesinlikle bilmek gerekir ki, müzik sanatında, düşünme ve hayal etme güçlerinin esere dönüşerek bedenselleşmesi, bu sanatı da öteki sanatlardan doğal olarak farklı kılmaktadır; çünkü müzik sanatına görünürmüşçesine beden kazandırmaya çalışan ana-öge, sadece “ses” tir ve bu fiziksel ögenin, anlatıma biçim verme yolunda oluşturduğu tek anlatım gücü ise, sadece ve sadece müziğe özgü sembolik dildir”* (Altar, 1996, 89). Bu konu ile ilgili yine Göksel Baktagir, *“Şimdi bir gül bahçesi düşünelim. Orda bir gül, etrafında çeşit çeşit güller, çiçekler. Bunlar fazlalaştıkça o güzellikler her zaman birbirini etkilediği için olumlu bir şekilde sizin de üretkenliğiniz bu merkezde daha da artmış oluyor. Her şey güzelse siz de güzel oluyorsunuz. Çok önemli bir hayal bu.”* demiştir.

3.1.6.9. Müzikalite ile Tekniğin Birleşimi

Üzerinde yeterince birleşilebilen temel ölçütleri içeren bir yaklaşıma göre, müzikalite, müziğin kendi öz etkilerini yaşama ve müziksel anlatımları fiziksel ve estetik yapı değerleri yönünden algılayıp değerlendirme ihtiyacı, bu ihtiyacı giderme gücü ve bu gücü kullanma yeteneği olarak tanımlanabilir (Uçan, 2005, 17).

Geleneksel Türk müziğinin kültürü ve felsefesi üzerinde de çalışmalar yapan üst düzey icracılar, bu bilgiler ile teknik konuları birleştirerek yol almışlardır. *“Türk mûsikîsi, yalnız bir teknik unsurlar birleşimi değil, aynı zamanda bir kültürün yoğunlaşmış, var olan hali sanatsallaştırma durumudur”* (Özses, 2009: 39). Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere Türk müziğinin, belki teknik unsurlardan da önemli olarak Türk müzik kültürünü, felsefesini, maneviyatını aktarmak durumu vardır. Bu konuyla ilgili Göksel Baktagir, *“Ben bu süreci yaşarken daha rafine olmuş duyguları keşfettim. Bunlar tekniğe, benim oluşturduğum, uyguladığım o tekniğe müzikalite olarak yansımış oldu. Tekniğin müzikal*

olarak tınlamasına imkan verdim. Yani böyle bir müzikal yolculuk içerisinde zaten o müzikalite geliyor.” ifadelerine yer vermiştir.

Yurdal Tokcan da, *“Belki bizim telli sazların avantajları da şu; seslerimiz mızrapla üretildiği zaman kendi aralarında bir kesiklik olsa bile alttaki pedal uzayan seslerimiz müziğimize derinlik ve genişlik kazandırıyor. Bunun avantajını kullanıyoruz tabii. İşte pedal sesler kullanmak, bazen özel akortlama sistemleri ile çalacağımız eserlere uygun akort sistemleri kullanmak, hep müziğimizin derinliğini arttırmak adına bize imkanlar sağlıyor. Bizim akordumuz dörtlü sistem. Bazı özel eserleri çalmak için, üst tellerin akordunu değiştirebiliyoruz. Pedal, yani temel seslerin tınısını uzatarak üzerine melodiyi daha iyi istifleyebiliyoruz. Altta bir ses var ve pedal not üzerine kurgu farklı. Altta pedal not yoksa üzerine kurgu yine farklı. İşte o derinliği vermek adına bu tarz şeyleri de kullanıyoruz.”* sözleriyle konuya açıklık getirmiştir. Yurdal Tokcan’ın burada belirttiği pedal sesler “Musikimizde, daha çok neylerle yapılır, adına dem tutmak denir. Mızraplı sazlarda bir sese, eşit aralıklarla vurarak yapılır. Udda, genellikle açık tellerde pedal tutarak, diğer tellerde melodi çalınabilir” (Torun, 2000, 318). Gönül bu süsleme şekliyle ilgili şu bilgileri aktarmaktadır:

Genellikle boş teller eşliğinde diğer perdelerde dolaşmakla oluşan bir süsleme şeklidir. Bu süslemede esas olan, bir taraftan melodiye devam edilirken, diğer taraftan melodi için basılan her bir perdenin peşi sıra denk gelecek şekilde, seri bir bilek hareketiyle tek alt veya üst–alt mızraplarla boş tellerle eşlik yapmaktır. Böylece icrada, birden fazla ud aynı anda icrada bulunuyor hissi verdirilmekte, saz tınısı zenginleştirilmekte ve güçlendirilmektedir (Gönül, 2010: 52).

Türk müziğinde tarihi süreç içerisinde besteciler ve icracılar çeşitli makamlara daha fazla ilgi duymuşlar, o makamlarla aralarında bağ oluşturup onları daha çok kullanmışlardır. Ercan Irmak’ın şu sözleri de bu konuya açıklık getirir niteliktedir. *“Neticede her insanın sevdiği makamlar vardır. Sevdiği makamı icra ederken ki ruh hali eserin daha derin ve farklı bir şekilde oluşmasına sebebiyet verir. Kısacası makam ile olan bağlantımızın bizde çok büyük önemi vardır.”*

Türk musikisinde her türlü duyguya ve her türlü duygunun kişiden kişiye değişebilen en ince nüanslarını ifade edebilecek makamlar vardır. ...Bir insan neşelidir de, tab’ı yani yaratılışı icabı neşesini çok fazla göstermeyen durgun bir insandır. Diğer bir insan neşelidir de neşelendiği zaman bağırıp çağırıp ortalığa çıkıp feryat eder. (...) Kişiden

kişiyeye değişir duygularımız. ...İşte bütün bu ince duyguları ifade edebilecek tarzda makamlar oluşturulduğu için makam dağarcığımız bu kadar geniştir. †

Sonuç olarak söylenebilir ki; bu üst başlık altında toplanan temalar, geleneksel Türk müziğinin öğretim geleneğinde var olan meşk yöntemine ait unsurları içermektedir. Bir toplumun ayağa kalkmasında, yol almasında sorumluluk yüklenen sanatçılarının yetişmesi, mesleki donanımlarına ilave olması gereken kişilik inşası ile mümkündür. Bu nedenle gelenekte var olan değerlerin eğitim kurumlarında sistematik bir anlayışla kullanılması, geleneksel Türk müziğinin en önemli unsurlarından biri olan mânâ derinliği bakımından ayrıcalıklı bir önem arz etmektedir.

3.2. Devlet Konservatuvarlarında Görev Yapan Öğretim Üyelerinden / Elemanlarından Anket Yoluyla Elde Edilen Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın bu bölümünde, devlet konservatuvarlarında görev yapan öğretim üyelerinden/elemanlarından anket yoluyla elde edilen bulgular ve yapılan yorumlar, araştırma için sorulan soru ve ifadelerin sırası dikkate alınarak sıralanmıştır. Elde edilen bulgular araştırmanın amacına göre değerlendirilmiş, üst düzey icracılardan elde edilen bulgularla karşılaştırılmış ve yorumlar buna göre yapılmıştır.

3.2.1. Demografik Bulgular

Bu bölümde devlet konservatuvarlarında görevli ve 2. örneklemini oluşturan öğretim üyelerinin/elemanlarının kişisel bilgileri üzerinde durulmuştur. Görev yapmakta oldukları devlet konservatuvarları, sahip oldukları akademik unvanları, en son bitirdikleri eğitim programları, devlet konservatuvarlarındaki çalışma süreleri ve çalgıları ile ne sıklıkta konserlere katıldıklarına ilişkin bulgular tablo ve grafikler yardımıyla açıklanmıştır.

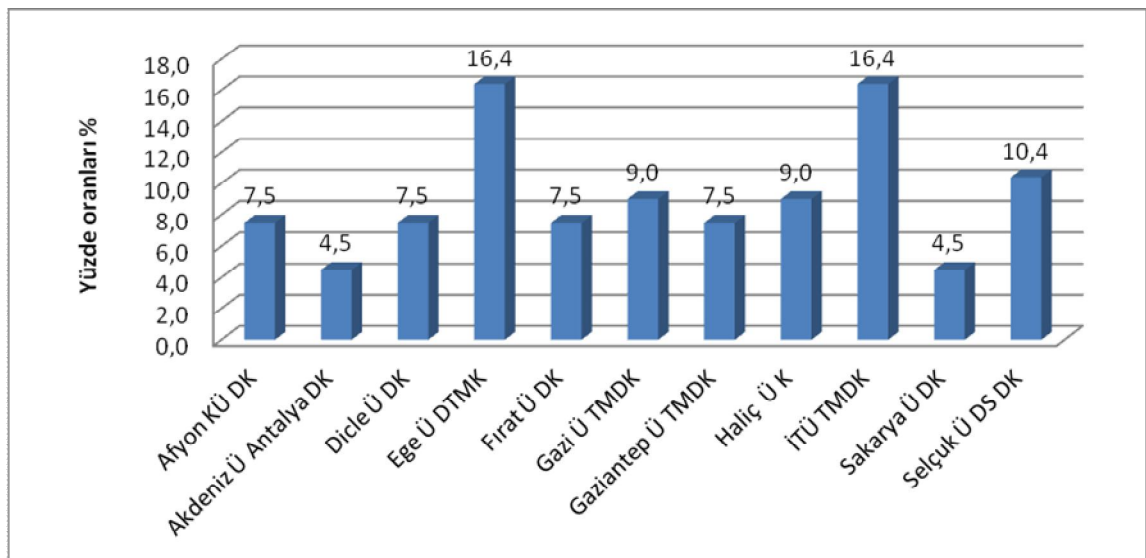
† İsmail Hakkı Özkan'ın Boğaziçi Üniversitesi'nde yaptığı konuşma metninin bir kısmı olan bu bölüm, Gönül Paçacı ve Zeynep Yılmaz tarafından Musikişinas Dergisinin 2010 tarihli 11. sayısında yayınlanmış ve oradan alınmıştır (s.99).

3.2.1.1. Kurum Bilgileri

Ankete cevap veren öğretim üyelerinin/elemanlarının görevli oldukları kurumlara göre dağılımları, frekans ve yüzdeleriyle birlikte aşağıdaki tablo ve grafikte belirtilmiştir. “Frekans dağılımlarını kolay yorumlayabilmek için frekans dağılımları genelde tablolar ya da grafikler halinde sunulmaktadır” (Şahin, 2013, 141).

Tablo 14. Görevli oldukları kurumlara göre frekans ve yüzde dağılımları.

<u>Görevli Oldukları Kurum</u>	<u>f</u>	<u>%</u>
Afyon Kocatepe Üniv. Devlet Konservatuvarı	5	7,5
Akdeniz Üniv. Antalya Devlet Konservatuvarı	3	4,5
Dicle Üniv. Devlet Konservatuvarı	5	7,5
Ege Üniv. DTMK	11	16,4
Fırat Üniv. Devlet Konservatuvarı	5	7,5
Gazi Üniv. TMDK	6	9,0
Gaziantep Üniv. TMDK	5	7,5
Haliç Üniv. Konservatuvarı	6	9,0
İTÜ TMDK	11	16,4
Sakarya Üniv. Devlet Konservatuvarı	3	4,5
Selçuk Üniv. Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı	7	10,4
Toplam	67	100,0



Şekil 5. Öğretim üyelerinin/elemanlarının görevli oldukları kurumlara göre dağılım grafiği.

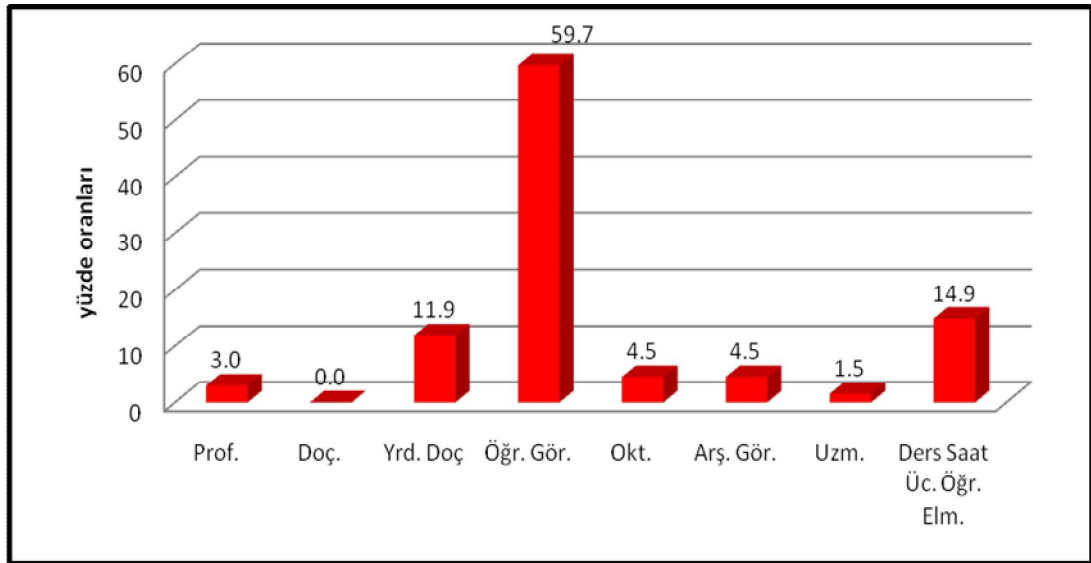
Tablo 14 ve Şekil 5’te görüldüğü üzere, 2. örneklem grubunu % 16, 4 oranlarıyla Ege Üniv. DTMK ve İTÜ TMDK, % 10, 4 oranıyla Selçuk Üniv. Dilek Sabancı DK, % 9 oranlarıyla Gazi Üniv. TMDK ve Haliç Üniv. Konservatuarı, % 7, 5 oranlarıyla Afyon Kocatepe Üniv. DK, Dicle Üniv. DK, Fırat Üniv. DK ve Gaziantep Üniv. TMDK, % 4, 5 oranlarıyla Akdeniz Üniv. Antalya DK ve Sakarya Üniv. DK öğretim üyeleri/elemanları oluşturmaktadır.

Bu sonuçlara göre, anketi cevaplandırmadaki en büyük katılım İTÜ TMDK ve Ege Üniv. DTMK öğretim üyelerinden/elemanlarından sağlanmıştır. Her iki devlet konservatuarından da ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe derslerini veren öğretim üyelerinin/elemanlarının % 78, 57’si anketi cevaplamıştır.

3.2.1.2. Unvan Bilgileri

Tablo 15. Unvana göre frekans ve yüzde dağılımları.

Unvan	f	%
Prof.	2	3,0
Doç.	0	0
Yrd. Doç.	8	11,9
Öğr. Gör.	40	59,7
Okt.	3	4,5
Arş. Gör.	3	4,5
Uzm.	1	1,5
Ders Saat Üc. Öğr. Elm.	10	14,9
Toplam	67	100,0



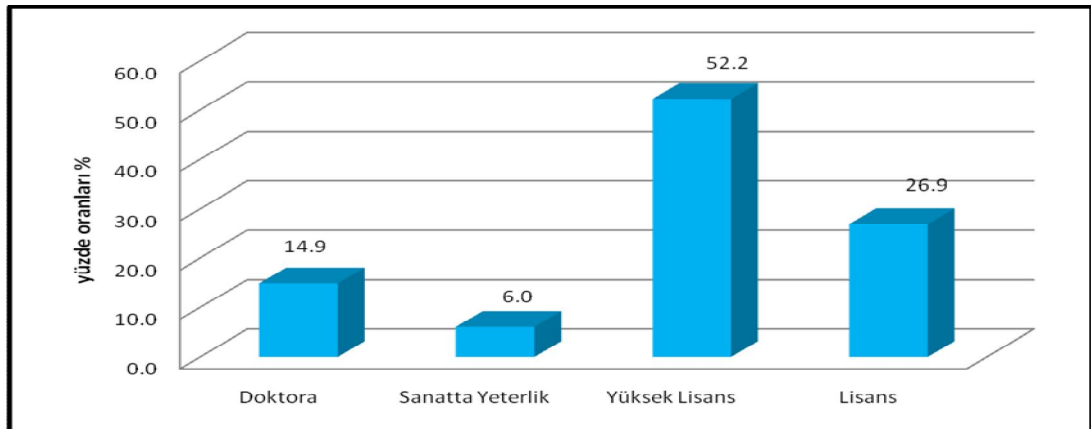
Şekil 6. Öğretim üyelerinin/elemanlarının unvana göre dağılım grafiği.

Tablo 15 ve Şekil 6'dan da anlaşılacağı gibi ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının yalnızca 2 (% 3)'si profesördür. Doçent unvanına sahip hiç kimse bulunmamakta ve öğretim üyesi olarak geri kalan % 11, 9'luk kısmı da yrd. doç. unvanına sahip akademisyenler oluşturmaktadır. Ankete katılanların 57 (% 85,1)'si akademik unvana sahip olmayan (öğretim görevlisi, okutman, araştırma görevlisi, uzman, ders saat ücretli öğretim elemanı) öğretim elemanlarıdır. Bu sonuçlar doğrultusunda devlet konservatuvarlarında görev yapan ve ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe derslerini veren öğretim üyelerinin (prof. doç., yrd. doç.) sayıca çok az olduğu görülmektedir. Ayrıca en yüksek oran olan öğretim görevlisi unvanından hemen sonra % 14, 9'luk oran ile ders saat ücretli öğretim elemanlarının gelmiş olması da dikkat çekicidir. Bu sonuçlara göre kuruma kadro ile bağlı olmayıp dışarıdan derslere gelen öğretim elemanlarının sürekliliği, kuruma karşı olan duygusal yaklaşım ve sorumluluklarının zayıf olabileceği göz ardı edilmiş görünmektedir.

3.2.1.3. Mezun Olunan Program ile İlgili Bilgiler

Tablo 16. Mezun olunan programa göre frekans ve yüzde dağılımları.

<u>Mezun Olunan Program</u>	<u>f</u>	<u>%</u>
Doktora	10	14,9
Sanatta Yeterlik	4	6,0
Yüksek Lisans	35	52,2
Lisans	18	26,9
Toplam	67	100,0



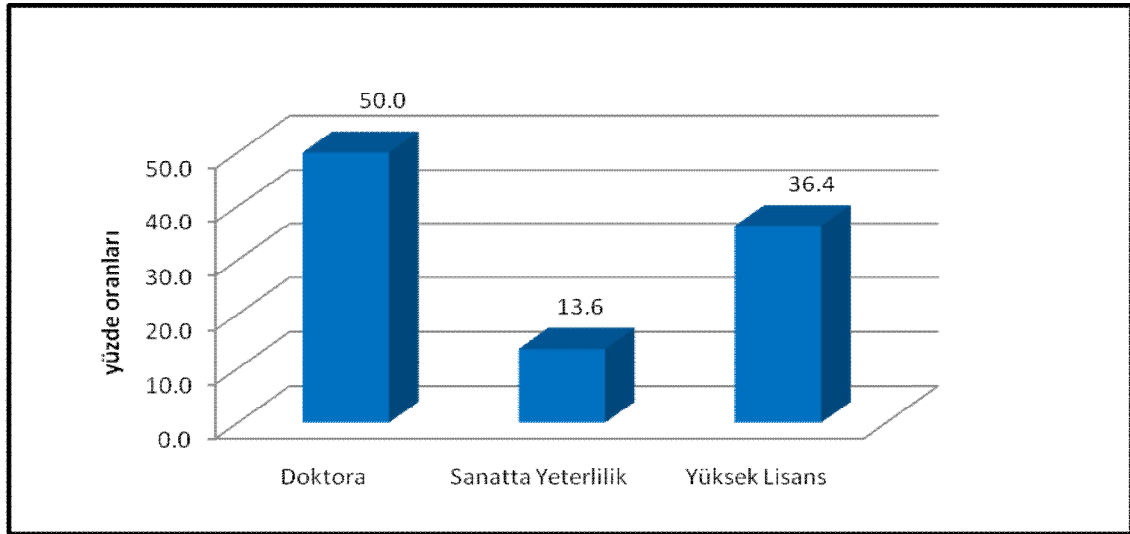
Şekil 7. Mezun olunan programa göre dağılım grafiği.

Tablo 16 ve Şekil 7’de araştırmanın 2. örneklemini oluşturan öğretim üyelerinin/elemanlarının mezun oldukları programlara göre dağılımları görülmektedir. Ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının % 52, 2 ile yarısından fazlası yüksek lisans mezunudur. Daha sonra sırası ile % 26, 9 lisans, % 14, 9 doktora ve % 6 sanatta yeterlik mezunu akademisyenler gelmektedir.

3.2.1.4. Öğretim Elemanlarının Şu Anki Akademik Eğitimleri

Tablo 17. Öğretim elemanlarının şu anki öğrenim durumlarına göre frekans ve yüzde dağılımları.

<u>Şu Anki Program</u>	<u>f</u>	<u>%</u>
Doktora	11	50,00
Sanatta Yeterlik	3	13,06
Yüksek Lisans	8	36,04
Toplam	22	100,0



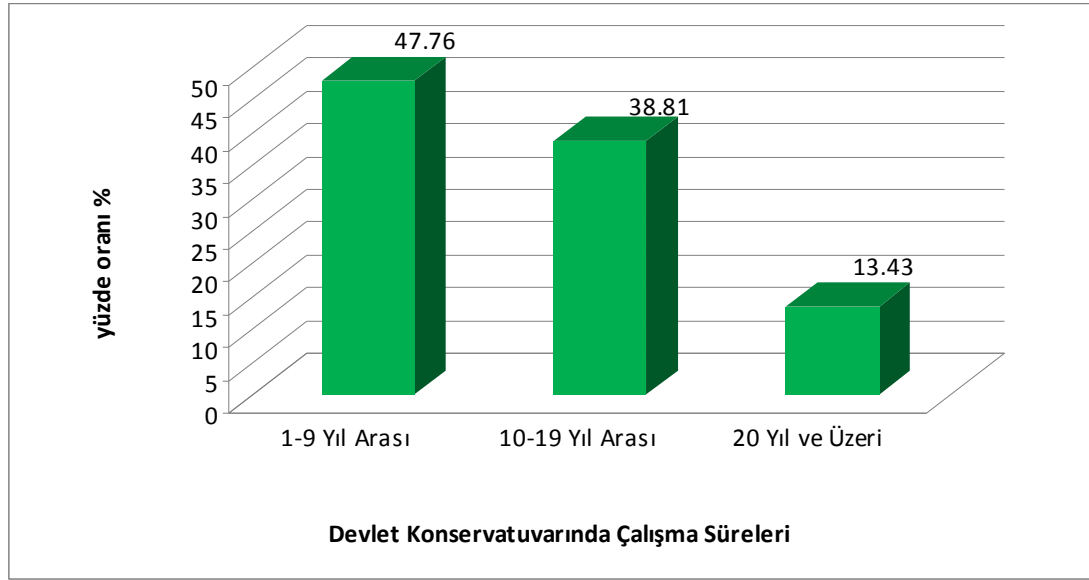
Şekil 8. Öğretim elemanlarının şu anki öğrenim durumlarına göre dağılım grafiği.

57 ögr. elemanın 22'si halen lisansüstü bir programa devam etmektedir. Bu 22 kişinin 11 (% 50)'i doktora, 3 (% 13, 06)'ü sanatta yeterlik ve 8 (% 36, 04)'i de yüksek lisans yapmaktadırlar. 35 öğretim elemanının lisansüstü eğitim yapmıyor olmaları büyük bir olumsuzluk olarak görülmekte olup, lisansüstü eğitim alan öğretim elemanlarının 14 kişi ile yarıdan fazlasının (% 63, 06) doktora ve sanatta yeterlik yapıyor olmaları, ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgıları alanlarında öğretim üyesi sayısı çok az olan devlet konservatuvarları için ileriye yönelik çok önemli bir durumdur.

3.2.1.5. Konservatuvarda Çalışma Süreleriyle İlgili Bilgiler

Tablo 18. Devlet konservatuvarlarında çalışma sürelerinin frekans ve yüzde dağılımları.

<u>Çalışma Süreleri</u>	<u>f</u>	<u>%</u>
1 – 9 Yıl Arası	32	47,76
10 – 19 Yıl Arası	26	38,81
20 Yıl ve Üzeri	9	13,43
Toplam	67	100,0



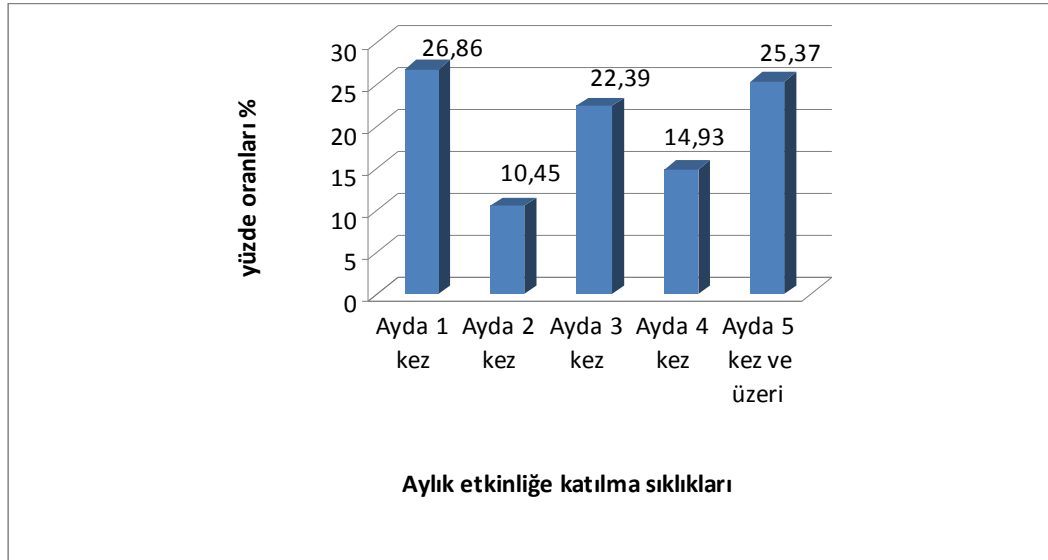
Şekil 9. Öğretim üyelerinin/elemanlarının devlet konservatuvarlarında çalışma sürelerinin dağılım grafiği.

Ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının 32 (% 47, 76)'si 1-9 yıl aralığında konservatuvardaki görevlerini sürdürürlerken, 26 (% 38, 81)'si 10–19 yıl ve 9 (% 13, 43)'u da 20 yıl ve üzerinde bu görevlerini devam ettirmektedirler. Öğretim elemanı sayısının neredeyse yarıya yakın bir kısmının mesleki olarak bakıldığında tecrübe elde edebilmeye yönelik, az bir zaman aralığında çalıştıkları ve buna karşılık da % 13, 43 ile küçük bir bölümün mesleklerinde tecrübeli oldukları söylenebilir.

3.2.1.6. Aylık Etkinliğe Katılma Sıklıkları ile İlgili Bilgiler

Tablo 19. Aylık etkinliğe katılma sıklıklarının frekans ve yüzde dağılımları.

Etkinlik Sıklığı	f	%
Ayda 1 Kez	18	26,86
Ayda 2 Kez	7	10,45
Ayda 3 Kez	15	22,39
Ayda 4 Kez	10	14,93
Ayda 5 Kez ve Üzeri	17	25,37
Toplam	67	100,0



Şekil 10. Öğretim üyelerinin/elemanlarının aylık etkinliğe katılma sıklıklarının dağılım grafiği.

Ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının 18 (% 26, 86)'i ayda 1 kez etkinliğe katılmaktadır. Yaklaşık bir oran ile 17 (% 25, 37) kişinin ayda 5 kez ve üzeri olarak etkinliklere katılmaları dikkat çekici bir sonuç olarak görülmektedir. Elde edilen bu sonuçlara göre devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin yoğun bir şekilde konser, dinleti vb. etkinliklerde bulduklarını söylemek mümkündür. Birinci görevi eğitim vermek olan bir kurumda çok fazla konser vb. etkinliklerin yapılıyor olması dikkat çekici bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Unvan bilgileri ile aylık etkinliğe katılma sıklıklarının karşılaştırıldığı sonuçlara göre; öğretim elemanlarının, öğretim üyelerine oranla çok daha fazla etkinliğe katıldıkları görülmektedir.

3.2.2. Kullanılan Materyaller İle İlgili Bulgular

3.2.2.1. Derste kullanılan yazılı ve elektronik kaynaklar (metot, kitap, nota albümü, nota arşivi vb.)

3.2.2.1.1. Ud Öğretiminde Kullanılan Metotlar

Ud çalgısı alanında 17 öğretim üyesi/elemanı anketi cevaplamıştır. Onların verdikleri cevaplara göre:

Tablo 20. Ud derslerinde kullanılan metotlar.

Metot Adı	f	%
Mutlu Torun-Ud Metodu (Gelenekle Geleceğe)	13	38, 23
Ş. M. Targan-Ud Metodu	6	17, 64
Onur Akdoğu-Ud Metodu	5	14, 71
Cinuçen Tanrıkorur-Ud Metodu (Basılmamış)	5	14, 71
Gülçin Yahya-Ud Metodu	5	14, 71
Toplam	34	100, 00

Devlet konservatuvarlarında görev yapan ud alanındaki öğretim üyelerinin/elemanlarının derslerinde kullandıkları ud metotları frekanslama yöntemine göre sıralanarak frekans serisi tablosu oluşturulmuştur. Bu tabloda en fazla kullanılan ud metotları frekanslarına ve yüzdelerine göre ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Buna göre en fazla kullanılan ud metodu % 38, 23 pay ile Mutlu Torun'un yazmış olduğu "Ud Metodu-Gelenekle Geleceğe" adlı metot olmuştur. Bu metodun arkasından da % 17, 64'lük pay ile Şerif Muhiddin Targan'ın "Ud Metodu" gelmektedir. Bu metotlardan sonra derslerde en çok kullanılan ud metotları olarak % 14, 71'lik eşit oranlarla Onur Akdoğu'nun "Ud Metodu", Cinuçen Tanrıkorur'un "Ud Metodu" (Basılmamış) ve Gülçin Yahya'nın "Ud Metodu" gelmektedir. Şerif Muhiddin Targan'ın metodunun kullanım sıklığında ikinci sırada yer almasına karşın devlet konservatuvarları öğrenci ve mezunlarında (Ud çalgısı branşında) bu ekolün özelliklerinin pek görülüyor olması da çelişkili bir durum olarak görülmektedir.

3.2.2.1.2. Ud Öğretiminde Kullanılan Metot Dışı Yazılı ve Elektronik Kaynaklar

Ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının yukarıda adı geçen metotların dışında aşağıda sıralanan diğer kaynakları da ud derslerinde kullandıkları tespit edilmiştir. Kaynaklar, akademisyenler tarafından söylenme sıklıkları dikkate alınarak sıralanmıştır. Kaynaklar arasında diğer çalgılarda çokça rastlanan ders notlarının yer almaması dikkat çekici bir sonuç olarak görülmektedir.

- TRT Nota Arşivi,
- Devlet Korosu Nota Arşivi,

- Gülçin Yahya-Ud Alıştırmaları,
- İsmail Hakkı Özkan-Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri,
- Onur Akdoğu-Ud Albümü,
- Hacı Kadri Şençalar-Ud Öğrenme Metodu,
- Yakup Fikret Kutluğ-Türk Musikisinde Makamlar,
- Haydar Tatlıyay Külliyyatı,
- Göksel Baktagir eserlerinden oluşan nota albümü,
- Selanikli Hafız Mehmet-Ud Metodu (Türkçe'ye çeviren Mehmet Emin Bitmez),
- Ali Salâhi Bey-Ud Öğrenme Usûlü-Ud Metodu,
- Kyriakos Kalaidzidis-Ud Metodu (İnceleme amaçlı).

3.2.2.1.3. Kanun Öğretiminde Kullanılan Metotlar

Kanun çalgısı alanında 15 öğretim üyesi/elemanı ankete katılmıştır. Onların verdikleri cevaplara göre:

Tablo 21. Kanun derslerinde kullanılan metotlar.

Metot Adı	f	%
Gültekin ve Tahir Aydoğdu Kanun Metodu	9	60,00
Halil Karaduman-Kanun Metodu	4	26,66
Oğuz Karakaya-Kanun Metodu	1	6,67
Ümit Mutlu-Kanun Metodu	1	6,67
Toplam	15	100,00

Devlet konservatuvarlarında görev yapan kanun alanındaki öğretim üyelerinin/elemanlarının derslerinde kullandıkları kanun metotları frekanslama yöntemine göre sıralanarak frekans serisi tablosu oluşturulmuştur. Bu tabloda en fazla kullanılan kanun metotları frekanslarına ve yüzdelerine göre ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Buna göre en fazla kullanılan kanun metodu % 60 pay ile Gültekin ve Tahir Aydoğdu'nun yazmış oldukları "Kanun Metodu" olmuştur. Bu metodun arkasından da % 26,66'lık pay ile Halil Karaduman'ın "Kanun Metodu" gelmektedir. Bu metotlardan sonra derslerde en çok kullanılan kanun metotları olarak % 6,67'lik eşit oranlarla Oğuz Karakaya'nın ve Ümit Mutlu'nun "Kanun Metodu" adlı eserleri

gelmektedir. Oranları eşit olan bu iki metot ve yazarı, tabloda alfabetik sıralama dikkate alınarak sıralanmıştır. Tarihçesi çok eskilere dayanan (bkz. s.31) ve günümüzde de çok yaygın bir şekilde kullanılan kanun çalgısı için yazılmış metotların sayıca az olması da dikkat çekici bir sonuç olarak görülmektedir.

3.2.2.1.4. Kanun Öğretiminde Kullanılan Metot Dışı Yazılı ve Elektronik Kaynaklar

Ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının yukarıda adı geçen metotların dışında aşağıda sıralanan diğer kaynakları da kanun derslerinde kullandıkları tespit edilmiştir. Kaynaklar, akademisyenler tarafından söylenme sıklıkları dikkate alınarak sıralanmıştır. Çok önemli kanun icracılarının/eğitimcilerinin hazırladıkları ders notlarının sıkça kullanılıyor olması önemli bir sonuç olarak görülmekte olup, bu konuyla ilgili açıklamalara “Metot Dışında Kullanılan Ders Notları” başlığında da yer verilmiştir.

- Nevzat Sümer’in hazırladığı ders notları,
- Ruhi Ayangil’in hazırladığı ders notları,
- Erol Deran’ın hazırladığı ders notları,
- Ahmet Cennetoğlu’nun hazırladığı ders notları,
- Şehvar Beşiroğlu’nun hazırladığı ders notları,
- İhsan Özer-Kanun Alıştırma ve Etütleri,
- Özdemir Hafizoğlu-Kanun Egzersizleri ve Eğitimi,
- Göksel Baktagir Nota Albümü,
- Cinuçen Tanrıkorur’un “Seyr-i Nâtik” adlı saz eseri,
- Ayşegül Kostak Toksoy-Kanunda Genel Çalış Teknikleri ve Süsleme Elemanlarını İçeren Etütler (Basılmamış sanatta yeterlik tezi),
- Devlet Korosu Nota Arşivi.

3.2.2.1.5. Tanbur Öğretiminde Kullanılan Metotlar

Tanbur çalgısı alanında 10 öğretim üyesi/elemanı ankete katılmıştır. Onların verdikleri cevaplara göre:

Tablo 22. Tanbur derslerinde kullanılan metotlar.

Metot Adı	f	%
Emin Akan-Tanbur Metodu	6	60,00
Sadun Aksüt-Tanbur Metodu	4	40,00
Toplam	10	100,00

Devlet konservatuvarlarında görev yapan tanbur alanındaki öğretim üyelerinin/elemanlarının derslerinde kullandıkları tanbur metotları frekanslama yöntemine göre sıralanarak frekans serisi tablosu oluşturulmuştur. Bu tabloda en fazla kullanılan tanbur metotları frekanslarına ve yüzdelik paylarına göre ayrılarak değerlendirilmiştir. Buna göre en fazla kullanılan tanbur metodu % 60 pay ile Emin Akan'ın yazmış olduğu "Tanbur Metodu" olmuştur. Bu metodun arkasından da % 40'lık pay ile Sadun Aksüt'ün "Tanbur Metodu" gelmektedir. Kanun çalgısında olduğu gibi tarihçesi çok eskilere dayanan (bkz. s.35) ve günümüzde de çok yaygın bir şekilde kullanılan tanbur çalgısı için yazılmış metotların sayıca az olması da dikkat çekici bir sonuç olarak görülmektedir.

3.2.2.1.6. Tanbur Öğretiminde Kullanılan Metot Dışı Yazılı ve Elektronik Kaynaklar

Ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının yukarıda adı geçen metotların dışında aşağıda sıralanan diğer kaynakları da tanbur derslerinde kullandıkları tespit edilmiştir. Kaynaklar, akademisyenler tarafından söylenme sıklıkları dikkate alınarak sıralanmıştır.

- Tanburi Cemil Bey'in bütün eserleri,
- Abdi Coşkun'un hazırladığı ders notları,
- Dar'ül Elhan Arşivi,
- Cüneyt Kosal Arşivi,
- Ali Rıza Avni-Ses ve Saz Dünyamızdan Arşivi,
- Nevzat Atlığ'ın yönettiği klasik koro repertuarı,
- Bağlama metotları,

- Özer Özel–Tanbur Tekniği Üzerine Bir Deneme (Basılmamış yüksek lisans tezi).

3.2.2.1.7. Ney Öğretiminde Kullanılan Metotlar

Ney çalgısı alanında 11 öğretim üyesi/elemanı ankete katılmıştır. Onların verdikleri cevaplara göre:

Tablo 23. Ney derslerinde kullanılan metotlar.

Metot Adı	f	%
Süleyman Erguner-Ney Metodu	6	55
Ahmet Kaya-Ney Metodu	3	27
Sencer Derya-Ney Metodu	2	18
Toplam	11	100,00

Devlet konservatuvarlarında görev yapan ney alanındaki öğretim üyelerinin/elemanlarının derslerinde kullandıkları ney metotları frekanslama yöntemine göre sıralanarak frekans serisi tablosu oluşturulmuştur. Bu tabloda en fazla kullanılan ney metotları frekanslarına ve yüzdelerine göre ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Buna göre en fazla kullanılan ney metodu % 55 pay ile Süleyman Erguner’in yazmış olduğu “Ney Metodu” olmuştur. Bu metodun arkasından da % 27’lik pay ile Ahmet Kaya’nın “Ney Metodu” gelmektedir. Bu metotlardan sonra derslerde en çok kullanılan ney metodu olarak % 18’lik oranla Sencer Derya’nın ‘Ney Metodu’ yer almaktadır.

3.2.2.1.8. Ney Öğretiminde Kullanılan Metot Dışı Yazılı ve Elektronik Kaynaklar

Ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının yukarıda adı geçen metotların dışında aşağıda sıralanan diğer kaynakları da ney derslerinde kullandıkları tespit edilmiştir. Kaynaklar, akademisyenler tarafından söylenme sıklıkları dikkate alınarak sıralanmıştır.

- Yakup Fikret Kutluğ-Türk Musikisinde Makamlar,
- İsmail Hakkı Özkan-Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Kudüm Velveleleri,
- Suphi Ezgi-Nazarî ve Amelî ve Türk Musikisi,

- Dârü'l-Elhân Külliyyâtı,
- Kantemiroğlu Edvarı,
- TRT Nota Arşivi,
- neyzen.com nota arşivi,
- Ahmet Hatipoğlu-Türk Musikisi Solfeji,
- Burcu Karadağ'ın hazırladığı ders notları,
- Alaaddin Yavaşca Nota Arşivi,
- Erol Sayan Nota Arşivi,
- Sadun Aksüt Nota Arşivi,
- Ali Rıza Şengel-Türk Mûsikîsi Klâsikleri İlâhîler (12 cilt),
- Aylık Müzikoloji Dergisi Musiki Mecmuası.

Kaynaklar arasında nota arşivlerinin bir hayli fazla olması, çalgı öğretiminde eser icrasının da ne kadar önemli olduğunun bir kanıtı niteliğindedir. Elde edilen bu sonuç; nazariyatın ve Türk müziği çalgılarına ait tekniklerin çok eser icra etmekle kazanılabileceği şeklinde de yorumlanabilir. Çok eser icra etmek üst düzey icracıların da önemle üzerinde durdukları ve uyguladıkları bir çalışma yöntemi ve anlayıştır.

3.2.2.1.9. Klasik Kemeñçe Öğretiminde Kullanılan Metotlar

Klasik kemeñçe çalgısı alanında 14 öğretim üyesi/elemanı ankete katılmıştır. Onların verdikleri cevaplara göre:

Tablo 24. Klasik kemeñçe derslerinde kullanılan metotlar.

Metot Adı	f	%
Beril Çakmakoglu-Mehmet Yalgin Kemeñçe Metodu	7	50,00
Hasan Esen-Kemeñçe Metodu	5	35,71
Cüneyd Orhon-Kemeñçe Metodu (Basılmamış)	2	14,29
Toplam	14	100,00

Devlet konservatuvarlarında görev yapan klasik kemençe alanındaki öğretim üyelerinin/elemanlarının derslerinde kullandıkları klasik kemençe metotları frekanslama yöntemine göre sıralanarak frekans serisi tablosu oluşturulmuştur. Bu tabloda en fazla kullanılan klasik kemençe metotları frekanslarına ve yüzdelerine göre ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Buna göre en çok kullanılan klasik kemençe metodu % 50 pay ile Beril Çakmakoglu ve Mehmet Yalgin'in yazmış oldukları "Kemençe Metodu" olmuştur. Bu metodun arkasından da % 35, 71'lik pay ile Hasan Esen'in "Kemençe Metodu" gelmektedir. Bu metotlardan sonra derslerde en çok kullanılan klasik kemençe metodu olarak % 14, 29'luk oranla Cüneyd Orhon'un "Kemençe Metodu" (Basılmamış) yer almaktadır.

3.2.2.1.10. Klasik Kemençe Öğretiminde Kullanılan Metot Dışı Yazılı ve Elektronik Kaynaklar

Ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının yukarıda adı geçen metotların dışında aşağıda sıralanan diğer kaynakları da klasik kemençe derslerinde kullandıkları tespit edilmiştir. Kaynaklar, akademisyenler tarafından söylenme sıklıkları dikkate alınarak sıralanmıştır. 'Tanburi Cemil Bey'in tüm eserleri' maddesi tanbur çalgısında olduğu gibi (bkz. s. 209) burada da ilk sırada yerini almıştır.

- Tanburi Cemil Bey'in tüm eserleri,
- İsmail Hakkı Özkan-Türk Müsıkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri,
- Onur Akdoğru-Türk Müziğinde Türler ve Biçimler,
- Ashıhan Eruzun Özel-Üç Telli Klâsik Kemençe Eğitime İlişkin Bir Yöntem (Basılmamış sanatta yeterlik tezi),
- İhsan Özgen tüm kitapları (Sanatı Yaşamak, Avludaki Ses),
- Neva Özgen-Klasik Kemençede Eğitim Yöntemleri ve Modern İcra İçin Etütler (Basılmamış sanatta yeterlik tezi),
- TRT İstanbul Radyosu Arşivi,
- Mes'ud Cemil-Tanbûrî Cemil'in Hayâtı,
- Tanbûrî Cemil Bey-Rehber-i Müsıkî.

3.2.2.2. Kullanılan Çalgı Öğretim Metoduna İlave Olarak Farklı Çalgılar İçin Yazılmış Metot ve Diğer Kaynaklardan Yararlanma

Tablo 25. Öğretim üyelerinin/elemanlarının farklı çalgılar için yazılmış kaynakları kullanma durumları.

İfade Değeri	f	%	<u>Geçerli %</u>
Her zaman	11	16,4	16,4
Çoğu zaman	17	25,4	25,4
Ara sıra	21	31,3	31,3
Nadiren	13	19,4	19,4
Hiçbir zaman	5	7,5	7,5
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 25’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 41, 8’lik kısmı çoğunlukla, % 31, 3’lük kısmı da ara sıra farklı çalgılar için yazılmış etüt, eser ve metotlardan da faydalandıklarını ifade etmişlerdir. % 26, 9’luk kısım ise bu tarz materyallerden çok nadir olarak faydalandıklarını belirtmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin kendi çalgıları dışındaki çalgılar için yazılmış etüt, eser ve metotlardan genellikle yararlandıklarını göstermektedir. Bu materyalleri kullanma durumu üst düzey icracılara ait analizlerde bilgi ve kaynak transferi temasında ele alınmıştır (bkz. s.145). İracılar tarafından önem verilip kullanılan bu materyallerin devlet konservatuvarlarında da çalgı öğretim materyali olarak kullanıldığı görülmektedir.

Ud çalgısı alanındaki bazı akademisyenlerin, farklı bir çalgıya ait olmasa da Mısır ve Suriye’de yazılmış, farklı akord ve uygulamaları içeren çeşitli Arap ud metotlarını kısmen de olsa inceleme amaçlı kullanmaları bu başlık altında gösterilebilecek bir örnektir.

3.2.2.3. Metot Dışında Hazırlanıp Kullanılan Ders Notları

Tablo 26. Öğretim üyelerinin/elemanlarının kendi ders notlarını kullanma durumları.

İfade Değeri	f	%	Geçerli %
Her zaman	28	41,8	41,8
Çoğu zaman	20	29,9	29,9
Ara sıra	13	19,4	19,4
Nadiren	3	4,5	4,5
Hiçbir zaman	3	4,5	4,5
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 26’da görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 71, 7’lik oran ile yüksek bir kısmı çoğunlukla, % 19, 4’lük kısmı da ara sıra derste metot dışında kendi hazırladıkları ders notlarını da kullandıklarını ifade etmişlerdir. % 9’luk kısım ise bu tarz materyalleri çok nadir olarak kullandıklarını belirtmişlerdir. Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin, derste metot dışında kendi hazırladıkları ders notlarını fazlaca kullandıklarını göstermektedir.

Öğrenimleri esnasında herhangi bir metodu kullanmayan üst düzey icracılardan özellikle akademik eğitim almış olanlar, hocalarının yazmış oldukları ders notlarından çokça istifade etmişlerdir. Devlet konservatuvarlarından elde edilen sonuçlar ile üst düzey icracıların bu materyalleri kullanımları arasında paralellik bulunmaktadır. Akademisyenlerin kendi aralarında, hazırladıkları ders notlarını kullanma oranları incelendiğinde; % 89, 3 gibi büyük bir oranla öğretim elemanlarının öğretim üyelerine göre (%10, 7) çoğunlukta olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuçlar genç nesil akademisyenlerin Türk çalgı müziği öğretiminde eksikliği çokça görülen metot kitaplarına yönelik ön çalışma içinde oldukları şeklinde yorumlanabilir.

3.2.2.4. Öğrencinin Kişisel İhtiyacına Yönelik Teknik Etütler Üretme

Tablo 27. Öğretim üyelerinin/elemanlarının kişiye özel teknik etüt üretme durumları.

İfade Değeri	f	%	Geçerli %
Her zaman	40	59,7	59,7
Çoğu zaman	18	26,9	26,9
Ara sıra	8	11,9	11,9
Nadiren	1	1,5	1,5
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 27’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 86, 6’lık oran ile çok yüksek bir kısmı çoğunlukla, % 11, 9’luk kısmı da ara sıra ders esnasında öğrencilerinin kişisel ihtiyaçlarına yönelik teknik etütler üretip onları kullandıklarını ifade etmişlerdir. % 1, 5’lik çok küçük bir kısım ise nadiren de olsa öğrencilerine yönelik teknik etütler ürettiklerini belirtmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin derslerinde öğrencilerinin kişisel ihtiyaçlarına yönelik teknik etütler ürettiklerini ve bu etütleri öğretimleri esnasında fazlaca kullandıklarını göstermektedir. Çalgı eğitiminde kişisel bir yaklaşımla öğrenciler için etütler üretmek üst düzey icracıların da söylemlerinde karşımıza çıkan önemli bir durumdur. İrcacılar da teknik seviyelerini geliştirebilmek adına kendileri için etütler yazmış ve onlara sürekli çalışmışlardır.

3.2.2.5. Saz Eserlerindeki Zor ve Önemli Pasajların Teknik Etüt Olarak Kullanımı

Tablo 28. Öğretim üyelerinin/elemanlarının saz eserlerindeki zor ve önemli pasajları teknik etüt olarak kullanma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	30	44,8	44,8
Çoğu zaman	21	31,3	31,3
Ara sıra	12	17,9	17,9
Nadiren	4	6,0	6,0
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 28’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 76, 1’ lik oran ile yüksek bir kısmı çoğunlukla, % 17, 9’ luk kısmı da ara sıra saz eserlerindeki zor ve önemli pasajları öğrencilerine yönelik teknik etüt olarak kullandıklarını ifade etmişlerdir. Ankete katılanların % 6’ lık küçük bir kısmı ise nadiren de olsa bu materyal oluşturma tekniğini kullandıklarını belirtmişlerdir. Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin saz eserlerindeki zor ve önemli pasajları öğrencilerine yönelik teknik etüt olarak fazlaca kullandıklarını göstermektedir.

Teknik çalışmalarına yardımcı olması açısından bu materyal oluşturma ve geliştirme çalışması üst düzey icracılar tarafından da sıkça kullanılmış ve halen de kullanılmaktadır. İrcacıların görüşme analizlerinde, ‘Kullanılan Materyaller’ üst başlığında genişçe açıklanan bu konunun Türk müziği çalgı eğitiminde ne kadar önemli olduğu akademisyenlerden alınan sonuçlar neticesinde de ortaya çıkmaktadır.

3.2.2.6. Eserlerin Ses Kayıt ve Video Örneklerini İçeren Materyallerin Kullanımı

Tablo 29. Öğretim üyelerinin/elemanlarının sesli ve görsel materyalleri kullanma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	38	56,7	56,7
Çoğu zaman	20	29,9	29,9
Ara sıra	8	11,9	11,9
Nadiren	1	1,5	1,5
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 29’da görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 86, 6’ lık oran ile çok yüksek bir kısmı çoğunlukla, % 11, 9’ luk kısmı ara sıra, % 1, 5’ lik çok küçük bir kısmı ise nadiren çalışılacak eserlerin ses kayıt ve video örneklerini içeren materyalleri kullandıklarını ifade etmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin çalışılacak eserlerin ses kayıt ve video örneklerini içeren materyalleri fazlaca kullandıklarını göstermektedir. Bu iki materyal de Türk müziği çalgı öğretiminde çok önemli yere

sahip olan dinleme ve görerek yapma-öğrenme yöntemlerine hizmet etmektedir. Aynı zamanda bu yöntemler meşk sisteminin de en temel unsurlarıdır. Meşk geleneğine ait uygulamaları günümüz teknolojisiyle buluşturarak öğrencilere sunmak ve onların bunlardan yararlanmalarını sağlamak devlet konservatuvarlarında da sıkça kullanılan bir anlayış olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.2.2.7. Farklı Müzik Tarzlarını İhtiva Eden Kayıtların Kullanımı

Tablo 30. Öğretim üyelerinin/elemanlarının farklı müzik tarzlarını içeren kayıtları kullanma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	15	22,4	23,1
Çoğu zaman	13	19,4	20,0
Ara sıra	18	26,9	27,7
Nadiren	15	22,4	23,1
Hiçbir zaman	4	6,0	6,2
Toplam	65	97,0	100,0
Eksik Veri	2	3,0	
Toplam	67	100,0	

Tablo 30' da görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının ikisi hariç geriye kalan altmış beşi (65) bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 41, 8'lik oran ile yüksek bir kısmı çoğunlukla, % 26, 9'luk kısmı da ara sıra öğretimleri esnasında farklı müzik tarzlarını ihtiva eden kayıtları kullandıklarını ifade etmişlerdir. Ankete katılanların % 28, 4' lük önemli bir kısmı ise çok nadir olarak öğretimleri esnasında farklı müzik tarzlarını içeren kayıtlardan yararlandıklarını belirtmişlerdir. Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğretimleri esnasında farklı müzik tarzlarını ihtiva eden kayıtları kullandıklarını göstermektedir.

Yalnızca icra ettikleri Türk müziğini değil, her kültürden ve tarzdan müzik dinleme alışkanlığı ve bu doğrultuda kullandıkları materyaller, birinci bölümdeki analizlerde de belirtildiği gibi üst düzey icracıların performans gelişimlerine katkıda bulunmuş unsurlardandır. Bu materyallerin daha çok kullanılmasının, konservatuvar öğrencileri üzerinde, farklı kültürleri ve müzikleri tanıma, onlardan da bir şeyler öğrenebilme ve kıyaslama yapabilme gibi konularda etkili olacağı düşünülmektedir.

İnsan, çevresindeki müzikleri algıladıkça, o müziklerdeki yapıları, yapıyı oluşturan öğeleri ve öğelerarası ilişkileri sezer, kavrar, çözümler...Algıladığı müzikte yapı arama, yapıyı oluşturan öğeleri belirleme, öğelerarası ilişkileri kavrama, yapının bütünü ile öğeleri arasındaki uyumu fark etme-sezme ve bundan zevk alma çabaları, insan yaşamının vazgeçilmez bir boyutunu oluşturur (Uçan, 2005, 28).

3.2.2.8. Youtube, Facebook Gibi Sosyal Paylaşım Ağlarının Kullanımı

Tablo 31. Öğretim üyelerinin/elemanlarının sosyal paylaşım ağlarını kullanma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Gecerli %
Her zaman	14	20,9	20,9
Çoğu zaman	10	14,9	14,9
Ara sıra	19	28,4	28,4
Nadiren	14	20,9	20,9
Hiçbir zaman	10	14,9	14,9
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 31’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 35, 8’lik kısmı çoğunlukla, % 28, 4’lük kısmı da ara sıra öğretimlerinde Youtube, Facebook gibi sosyal paylaşım ağlarını kullandıklarını ifade etmişlerdir. Ankete katılanların % 35, 8’lik ilk bölümle eşit bir kısmı ise çok nadir olarak sosyal paylaşım ağlarını kullandıklarını belirtmişlerdir. Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğretimleri esnasında sosyal paylaşım ağlarını kullanıp kullanmama konusunda eşit dağılım gösterdiklerini ifade etmektedir.

Akademisyenlerin kendi aralarında, sosyal paylaşım ağlarını kullanma oranları incelendiğinde; % 91, 7’lik bir oranla çok büyük kısmının öğretim elemanı olduğu görülmektedir. Yani öğretim elemanları öğretim üyelerine göre çok daha fazla oranda sosyal paylaşım ağlarını kullanmaktadırlar. Bu yüksek oran önemli bir sonucu belirtmektedir; bu sonuç genç neslin Youtube, Facebook gibi sosyal paylaşım ağlarını kullanmalarındaki ilişkidir. Bu ilişki, yüzde oranlarının bu kadar yüksek çıkmasının nedeni olarak görülmektedir. Türk müziğinin önde gelen sanatçıların icralarının bu ağlarda mevcut olması bu anlamda önemlidir. Bunlar meşkin modern çağdaki yansımaları oluşturabilecek niteliklerdir. Devlet konservatuvarları öğrencileri için sadece dinlemekte kalmayıp görme duygusunun da öğretim içerisine takviye edilmesinin, kullanılmasının daha etkin sonuçlar ortaya çıkaracağı bir gerçektir.

Teknolojinin gelişmesi ile,

...müzik eğitimi alanında derslerin daha iyi algılanması, müzik hakkında olan gelişmelerin rahatça takip edilmesi, internet üzerinden satışlar vb. sayesinde alınması gereken materyallerin maddi açıdan daha uygun olması, ders için gerekli olan kaynaklara çok daha kısa zamanlarda ulaşılması gibi birçok konuda hem eğitimcilere hem de öğrencilere büyük kolaylık sağlamıştır. Fakat teknolojinin müzik eğitiminde avantaj olmaya devam edebilmesi için diğer alanlarda da olduğu gibi amacından saptırılmaması ve dozunda kullanılması gerekmektedir (Kitirci, 2013, 97).

3.2.2.9. Metronom Kullanımı

Tablo 32. Öğretim üyelerinin/elemanlarının derste metronom kullanma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	21	31,3	31,8
Çoğu zaman	19	28,4	28,8
Ara sıra	20	29,9	30,3
Nadiren	3	4,5	4,5
Hiçbir zaman	3	4,5	4,5
Toplam	66	98,5	100,0
Eksik Veri	1	1,5	
Toplam	67	100,0	

Tablo 32’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının biri hariç tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 59, 7’lik kısmı çoğunlukla, % 29, 9’luk kısmı ara sıra ve % 9’ luk bir kısmı da çok nadir olarak derste metronom kullandıklarını ifade etmişlerdir. Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğretimleri esnasında derste çoğunlukla metronom kullandıklarını göstermektedir.

Metronom üst düzey icracılar tarafından da kullanılmış ve hâlâ da kullanılmakta olan önemli bir materyaldir. Metronom kullanımı, Türk müziğinin öğretiminde ve uygulamasında temel kalıp olan usûlleri daha iyi kavrayabilmek ve ritim hassasiyetini daha iyi algılayabilmek için çok önemli bir materyal olarak görülmektedir.

3.2.2.10. Eşlik Amaçlı Kudüm Kullanımı

Tablo 33. Öğretim üyelerinin/elemanlarının derste eşlik amaçlı kudüm kullanma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Gecerli %
Her zaman	2	3,0	3,0
Çoğu zaman	1	1,5	1,5
Ara sıra	9	13,4	13,4
Nadiren	15	22,4	22,4
Hiçbir zaman	40	59,7	59,7
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 33’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 4, 5’lik oran ile düşük bir kısmı çoğunlukla, % 13, 4’lük kısmı da ara sıra derste eşlik amaçlı kudüm kullandıklarını ifade etmişlerdir. Ankete katılanların % 22, 4’ünün nadiren cevabını verdikleri konu ile ilgili olarak % 59, 7’lik yüksek bir kısım hiçbir zaman derste eşlik amaçlı kudüm kullanmadıklarını belirtmiştir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğretimleri esnasında kudüm çalgısını derste eşlik amaçlı kullanmayı tercih etmediklerini göstermektedir. Prof. Dr. N. Oya Levendoğlu Öner tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümünde 1 yıl boyunca devam eden bir araştırma-uygulama projesinde, öğrenciler (Ud öğrencileri) derslerde kudüm eşlikli çalıştırılmış hatta vize ve final sınavlarını kudüm eşliğinde gerçekleştirmişlerdir. 1 yıl sonra elde edilen sonuçlara göre; öğrencilerin icra ettikleri eserleri ritim aksamaları olmadan çok daha akıcı bir şekilde seslendirdikleri gözlenmiştir. Bu çalışmadan da anlaşılacağı üzere çalgı derslerinde kudüm eşliği ile çalışmanın öğrenciye faydası büyüktür. Aynı materyalin devlet konservatuvarları çalgı derslerinde de kullanılması kuşkusuz ki öğrencilerin icra kalitesini arttıracaktır.

3.2.2.11. Parmak ve Kol Kaslarının Gelişimine Destek Olabilecek Farklı Fiziksel Destek Egzersizlerinin Kullanımı

Tablo 34. Öğretim üyelerinin/elemanlarının çeşitli fiziksel destek egzersizlerini kullanma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	7	10,4	10,4
Çoğu zaman	7	10,4	10,4
Ara sıra	15	22,4	22,4
Nadiren	16	23,9	23,9
Hiçbir zaman	22	32,8	32,8
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 34’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 20, 8’lik kısmı çoğunlukla, % 22, 4’lük kısmı da ara sıra öğrencilerinin gelişimine katkı sağlayabilecek farklı fiziksel destek egzersizlerini kullandıklarını ifade etmişlerdir. Ankete katılanların % 23, 9’unun nadiren cevabını verdiği konu ile ilgili olarak % 32, 8’lik en yüksek oran ile bir kısım akademisyen hiçbir zaman öğrencilerinin parmak ve kol kaslarının gelişimine destek olabilecek fiziksel egzersizleri kullanmadıklarını ifade etmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğretimleri esnasında öğrencilerinin parmak ve kol kaslarının gelişimine destek olabilecek farklı fiziksel destek egzersizlerini çok az kullandıklarını göstermektedir. Bu tarz fiziksel destek egzersizlerinin özellikle hız (ajilite), teknik ve çalım kalitesini yükselttiği bir gerçektir. Göksel Baktagır’ın de, “*Kanunda tellere biraz yakın icra edildiğinde daha serilik kazanabilirsiniz. O yakın icrayı elde etmek için dükkânımızda yaylı bir sistem oluşturmuştum. O yaylı sistem beni yukarıya çekiyor ve ben aşağıya inmeliyim. Böyle belirli bir basınç uyguluyordum; ayakkabı ökçeleri ile ellerimin üzerinde çok hafif tabii çok ağır olmamak koşuluyla çalışmalar yapıyordum. Bu gibi çalışmalar aslında teknik olarak benim kişisel düşündüğüm, formüle ettiğim şeylerdi.*” şeklindeki ifadeleri bu konunun önemini açıklar niteliktedir.

3.2.2.12. Kullanılan Diğer Materyaller

Öğretim üyelerinin/elemanlarının derste metot ve diğer yazılı-elektronik kaynakların dışında kullandıkları materyaller aşağıda belirtilmiştir. Materyaller, akademisyenler tarafından söylenme sıklıkları dikkate alınarak sıralanmıştır.

- Ulaşabildikleri ses kayıt arşivleri,
- Kayıt cihazı,
- Video kamera,
- Bendir,
- Ayna,
- Daire,
- Lavta,
- Bağlama metodu,
- Piyano,
- Keman metotları,
- Nefes egzersizleri için analog saat,
- Parmaklar için süngerimsi yapıda olan sağlık topu.

Elde edilen anket sonuçlarına göre öğretim üyelerinin/elemanlarının, üst düzey icracıların büyük önem verip kullandıkları diyapazon ve akort cihazı materyallerini derslerinde kullanmadıkları görülmektedir.

3.2.3. Çalışma Yöntemleri ve Anlayışları İle İlgili Bulgular

3.2.3.1. Derslerin Öğrenciyle Bire Bir Yapılması

Tablo 35. Öğretim üyelerinin/elemanlarının dersleri öğrencisiyle bire bir yapma durumları.

İfade Değeri	f	%	Geçerli %
Evet	66	98,5	98,5
Hayır	1	1,5	1,5
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 35’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Ankete cevap veren akademisyenlerin % 98, 5’i dersleri öğrencileri ile bire bir yapmaktadırlar. Çok yüksek olan bu oran, devlet konservatuvarlarında meşk yönteminin en önemli unsurlarından biri olan bire bir çalışma anlayışının uygulandığını göstermektedir. Usta-çırak ilişkisi günümüz modern çalgı eğitim sisteminde de mutlaka yerini koruması gereken unsurlardan bir tanesidir. Türk müziği eserlerinin icralarının ve sadece icra ile kalmayıp bu müziğe ait kültürün görerek, duyarak ve müzik sohbetleri yapılarak en iyi şekilde öğrenildiği düşünüldüğünde usta-çırak ilişkisinin de ne kadar gerekli ve önemli olduğunu bir kez daha söylemek mümkündür.

3.2.3.2. Eserlerin Sıralamasında, Teknik Güçlüğü Göz Önünde Bulundurup Kolaydan Zora Doğru Bir Yol İzlenmesi

Tablo 36. Öğretim üyelerinin/elemanlarının öğretimleri esnasında ‘kolaydan zora’ anlayışını uygulama durumları.

İfade Değeri	f	%	Geçerli %
Her zaman	49	73,1	73,1
Çoğu zaman	18	26,9	26,9
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 36’da görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların tamamı (%100) bu yöntemi çoğunlukla uyguladıklarını ifade etmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin tamamının öğrencilerine verdikleri etüt veya eserlerin sıralamasında, teknik güçlüğü göz önünde bulundurup, kolaydan zora doğru bir yol izlediklerini göstermektedir. Üst düzey icracıların öğrenimlerinde de sıkça kullanılmış olan bu eğitim-öğretim yöntemi bugün devlet konservatuvarlarında akademisyenlerin de çok dikkat ettikleri bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu unsurun öğrencilere, çalgılarındaki teknik çalışmalar üzerinde yüksek motivasyon sağlayacağı ve onları daha da isteklendireceği bir gerçektir. Yüksek motivasyon temasında da değinildiği üzere, çalgı tekniği konusundaki

motivasyon, hocaların öğrencilere basitten başlayarak çaldıracakları etüt veya eserlerle öğrenciyi heveslendirmeleriyle olmaktadır.

3.2.3.3. Etüt veya Eserlerin Önemli İcracılarının Ses Kayıtlarının Dinletilmesi

Tablo 37. Öğretim üyelerinin/elemanlarının öğrencilerine önemli icracıların ses kayıtlarını dinletme durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	34	50,7	50,7
Çoğu zaman	24	35,8	35,8
Ara sıra	8	11,9	11,9
Nadiren	1	1,5	1,5
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 37’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 86, 5’lik büyük bir kısmı çoğunlukla, % 11, 9’lük kısmı ara sıra ve % 1, 5’lik çok küçük bir kısmı da nadiren bu tür ses kayıtlarını öğrencilerine dinlettiklerini ifade etmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin verdikleri etüt veya eserlerin önemli icracıların ses kayıtlarını öğrencilerine yüksek bir oranda dinlettiklerini göstermektedir. Üst düzey icracıların da özellikle ilk defa çalışacakları bir eseri usta icracılardan dinleme konusundaki tercih ve istekleri vardır. Murat Aydemir, “Çalışacağım eser klasik bir eserse, mutlaka onu bir ustadan dinlemek isterim, yani Cemil Bey’den, Necdet Yaşar’dan veya diğer önemli isimlerden biri icra etmişse ondan dinlemek isterim.” ifadesi ile eserin ruhunu anlayabilmek için önemli icracıların ses kayıtlarını dinlemenin önemine değinmiştir. Murat Aydemir’in bu sözleri devlet konservatuvarlarındaki durumu da tam anlamıyla destekler niteliktedir. Mutlu Torun’un da belirttiği gibi: “Eser icrasında ve hele taksimlerdeki Türk Musikisi üslubunu keşfetmenin dinlemekten başka yolu yoktur” (Torun, 2000, 359).

3.2.3.4. Etüt veya Eserlerin Öğrenciden Önce İcra Edilmesi

Tablo 38. Öğretim üyelerinin/elemanlarının eserleri öğrenciden önce icra etme durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	50	74,6	74,6
Çoğu zaman	13	19,4	19,4
Ara sıra	3	4,5	4,5
Nadiren	1	1,5	1,5
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 38’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 94’ lük bir oranla çok büyük bir kısmı çoğunlukla, % 4, 5’lik kısmı da ara sıra öğrencilerine verdikleri etüt veya eserleri öğrencilerinden önce kendilerinin icra ettiklerini ifade etmişlerdir. Ankete katılanların % 1, 5’lik çok küçük bir kısmının nadiren de olsa bu çalışma yöntemini uyguladıkları görülmektedir. Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerine verdikleri etüt veya eseri, öğrenciden önce kendilerinin icra ettiğini göstermektedir. Bu çalışma yöntemi de geleneksel Türk müziğinin en temel öğretim yöntemi olan meşkin önemli bir parçasıdır. Öğrencinin çalışacağı eseri ilk önce hocasından duyarak ve sonrasında tekrar ederek uygulanan bu yöntem, üst düzey icracıların da öğrenim süreçlerinde çokça kullandıkları yöntemlerden biri olmuştur.

Akademisyenler arasında her zaman bu çalışma yöntemini uygulayanların % 8’inin öğretim üyesi (prof., doç., yrd. doç.) ve % 92’sinin de öğretim elemanı (öğr. gör., okutman, arş. gör., uzman, ders saat ücretli öğr. elm.) olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Bu uygulamanın öğretim üyeleri tarafından “her zaman” için öğretim elemanlarına oranla çok daha az yapılması dikkat çeken bir durumdur. Hocanın öğretici rolü görüşme yapılan üst düzey icracılar tarafından da önemle vurgulanmıştır. Nitelikli bir Türk çalgı müziği eğitiminde öğrencinin önce eseri duyması, özel perde baskılarına dikkatinin çekilmesi önemli bir aktarım yöntemidir. Devlet konservatuvarlarında akademik ilerleyiş yükseldikçe bu durumun ters bir yönde seyretmesi dikkat çekicidir.

3.2.3.5. Esere Yönelik Deşifre Çalışmalarının Yaptırılması

Tablo 39. Öğretim üyelerinin/elemanlarının deşifre çalışması yaptırma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	30	44,8	44,8
Çoğu zaman	18	26,9	26,9
Ara sıra	14	20,9	20,9
Nadiren	5	7,5	7,5
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 39’da görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 71, 7’lik bir oranla büyük bir kısmı çoğunlukla, % 20, 9’luk kısmı ara sıra ve % 7, 5’lik kısmı da nadiren ders esnasında verdikleri esere yönelik deşifre çalışmaları yaptıklarını ifade etmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin ders esnasında verdikleri esere yönelik deşifre çalışmalarına önem verdiklerini göstermektedir. İyi bir icracıda mutlaka olması gereken özelliklerden birisi olan deşifre icra ve bu icraya yönelik çalışmalar üst düzey icracılar tarafından olduğu gibi devlet konservatuvarlarınca da çok önemsenmektedir.

3.2.3.6. Etüt ve Eserler Üzerinde Deşifre Çalışmalarının Bölümlere Ayrılarak Yapılması

Tablo 40. Öğretim üyelerinin/elemanlarının deşifre çalışmalarını bölümlere ayırarak yaptırma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	32	47,8	47,8
Çoğu zaman	16	23,9	23,9
Ara sıra	9	13,4	13,4
Nadiren	8	11,9	11,9
Hiçbir zaman	2	3,0	3,0
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 40’da görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 71, 7’lik bir oranla büyük bir kısmı çoğunlukla, % 13, 4’lük kısmı da ara sıra verdikleri etüt ve eserler üzerinde deşifre çalışmalarını

bölgümlere ayırarak yaptırdıklarını ifade etmişlerdir. Ankete katılanların % 14, 9'luk kısmı ise bu çalışma yöntemini çok nadir olarak uyguladıklarını belirtmiştir. Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin verdikleri etüt ve eserler üzerinde deşifre çalışmalarını bölümlere ayırarak yaptırma yöntemini kullandıklarını göstermektedir. Bu çalışma yöntemi ve anlayışı belki de deşifre konusunun en temel ve önemli aşamalarından biridir. Deşifre icranın en doğru bir şekilde yapılabilmesi için uygun bir yöntemdir. Üst düzey icracılar tarafından da dikkatle uygulanan bu yöntem için Özer Özel, “Öncelikle zor olan kısımları, pasajları bölümlere ayırarak çalışmak lazım, bende öyle yaptım ve yapıyorum.” demiş ve bu uygulamayı kullandığını ifade etmiştir.

3.2.3.7. Etüt ve Eserler Üzerindeki Deşifre Çalışmalarının İlk Önce Ağır Bir Tempo İle Başlatılması

Tablo 41. Öğretim üyelerinin/elemanlarının deşifre çalışmalarını ilk önce ağır bir tempo ile başlatma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	47	70,1	70,1
Çoğu zaman	12	17,9	17,9
Ara sıra	3	4,5	4,5
Nadiren	4	6,0	6,0
Hiçbir zaman	1	1,5	1,5
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 41’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 88’lik kısmı çoğunlukla, % 4, 5’lik kısmı ara sıra ve % 7, 5’lik kısmı da çok nadir olarak öğrencilerine verdikleri etüt ve eserler üzerindeki deşifre çalışmalarını ilk önce ağır bir tempo ile başlattıklarını belirtmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerine verdikleri etüt ve eserler üzerindeki deşifre çalışmalarını ilk önce ağır bir tempo ile başlatma konusunda oldukça titiz davrandıklarını göstermektedir. Özellikle deşifre çalışmalarında “Öğrencinin karşılaştığı yeni bir kavramı yavaş bir tempo ile tekrar etmesi o kavramı ve teknik gerekliliği net bir şekilde anlamasını ve sonuçta istenilen hıza ulaşmasını sağlar” (Ercan, 2006, 106).

3.2.3.8. Etüt ve Eserlerin Üzerinde Mızrap/Yay Yönlerinin İşaretlenmesi

Tablo 42. Öğretim üyelerinin/elemanlarının eserler üzerinde mızrap/yay yönlerini işaretleme durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	21	31,3	31,8
Çoğu zaman	17	25,4	25,8
Ara sıra	14	20,9	21,2
Nadiren	9	13,4	13,6
Hiçbir zaman	5	7,5	7,6
Toplam	66	98,5	100,0
Eksik Veri	1	1,5	
Toplam	67	100,0	

Tablo 42’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının biri hariç tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların yaklaşık % 56, 7’lik kısmı çoğunlukla, % 20, 9’luk kısmı ara sıra ve % 20, 9’luk kısmı da nadiren öğrencilerine verdikleri etüt ve eserlerin üzerinde mızrap/yay yönlerini işaretlediklerini ifade etmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerine verdikleri etüt ve eserlerin üzerinde mızrap/yay yönlerini işaretlediklerini göstermektedir. Mızrap ve yay yönleri özellikle üst düzey eserleri icra ederken icra kalitesini ve niteliğini belirleyen bir teknik olarak kabul edilir. O nedenle mızrap/yay yönlerinin özellikle zor pasajlarda problemlerin çözümlenmesini kapsayan bir anlayışla işaretlenmesi önemlidir. Çalışmaya dahil edilen çalgıların hepsinin kendilerine ait mızrap ve yay teknikleri vardır ve iyi bir icracı olabilmek için bu tekniklere üst düzey bir seviyede hakim olmak gerekmektedir.

3.2.3.9. Etüt ve Eserlerin Üzerinde Pozisyon Geçkilerinin İşaretlenmesi

Tablo 43. Öğretim üyelerinin/elemanlarının eserler üzerinde pozisyon geçkilerini işaretleme durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	28	41,8	42,4
Çoğu zaman	17	25,4	25,8
Ara sıra	10	14,9	15,2
Nadiren	7	10,4	10,6
Hiçbir zaman	4	6,0	6,1
Toplam	66	98,5	100,0
Eksik Veri	1	1,5	
Toplam	67	100,0	

Tablo 43’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının biri hariç tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 67, 2’lik büyük bir kısmı çoğunlukla, % 14, 9’lük kısmı ara sıra ve % 16, 4’lük kısmı da çok nadir olarak öğrencilerine verdikleri etüt ve eserlerin üzerinde pozisyon geçkilerini işaretlediklerini ifade etmişlerdir. Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerine verdikleri etüt ve eserlerin üzerinde pozisyon geçkilerini genellikle işaretleyip böyle bir çalışma anlayışını takip ettiklerini göstermektedir. Bu çalışma anlayışı hem çalgıya hem de klavyeye hakimiyeti arttıran, güç pasajların çözümlenmesinde çok önemli bir şekilde kullanılan bir tekniktir.

Çalışmaya dahil edilen çalgıların hepsinin kendilerine ait pozisyon teknikleri vardır ve iyi bir icracı olabilmek için bu tekniklere çok iyi bir seviyede hakim olmak gerekmektedir. Selim Güler, “İhsan Özgen bizi eserlerin üzerine pozisyon numaralarını yazarak çalıştırıyordu. Kendi çalışması ve çalması öyle olduğu için aynı İhsan Özgen gibi çalmak zorunda kalıyorduk. Onun pozisyon çalışmalarındaki yöntemi buydu.” şeklindeki açıklamalarıyla öğreniminde bu yöntemi kullandığını ifade etmiştir.

3.2.3.10. Etüt ve Eserlerin Kritik Bölümlerine Parmak Numaralarının Yazılması

Tablo 44. Öğretim üyelerinin/elemanlarının eserlerin kritik bölümlerine parmak numaralarını yazma durumları.

İfade Değerleri	f	%	<u>Geçerli %</u>
Her zaman	28	41,8	41,8
Çoğu zaman	16	23,9	23,9
Ara sıra	13	19,4	19,4
Nadiren	3	4,5	4,5
Hiçbir zaman	7	10,4	10,4
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 44’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 65, 7’lik bir kısmı çoğunlukla, % 19, 4’lük kısmı ara sıra ve % 14, 9’luk kısmı da çok nadir olarak öğrencilerine verdikleri etüt ve eserlerin kritik bölümlerine parmak numaralarını yazdıklarını belirtmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerine verdikleri etüt ve eserlerin kritik bölümlerine parmak numaralarını genellikle yazdıklarını ve böyle bir çalışma anlayışını takip ettiklerini göstermektedir. Burada parmak numaralarının yazılması pozisyon kavramıyla bire bir ilişkili bir uygulamadır. Alınan yanıtlar birbiriyle ilişkili olan bu iki yöntemin de devlet konservatuvarlarında kullanıldığını göstermektedir.

3.2.3.11. Eserin Formu (Biçim, Yapı ve Üslûp Detayları) ile İlgili Bilgi Verilmesi

Tablo 45. Öğretim üyelerinin/elemanlarının eserlerin formu ile ilgili bilgi verme durumları.

İfade Değerleri	f	%	<u>Geçerli %</u>
Her zaman	28	41,8	41,8
Çoğu zaman	30	44,8	44,8
Ara sıra	8	11,9	11,9
Hiçbir zaman	1	1,5	1,5
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 45’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 86, 6’lık büyük bir kısmı çoğunlukla, % 11,

9'luk kısmı da ara sıra öğrencilerine verdikleri eserlerin formu (biçim, yapı ve üslup detayları) ile ilgili bilgi verdiklerini ifade etmişlerdir. Akademisyenlerin % 1, 5'lik çok küçük bir kısmı ise hiçbir zaman öğrencilerine, verdikleri eserlerin formu ile ilgili bilgi vermediklerini belirtmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerine verdikleri eserlerin formu ile ilgili bilgi verdiklerini göstermektedir. Üst düzey icracıların da söyledikleri gibi geleneksel Türk müziğinde seslendirilen bir eseri icra düzeyinde en üst seviyeye çıkarabilmek için mutlaka eserin bütünü hakkında bilgi sahibi olmak gerekir. Bu çalışma anlayışının, eser icrasının kalitesini arttırdığı bir gerçektir.

3.2.3.12. Etüt veya Eserlerin Makamsal Çözümlemesinin Yapılarak Nota Üzerinde İşaretlenmesi

Tablo 46. Öğretim üyelerinin/elemanlarının eserlerin makamsal çözümlmelerini yapıp nota üzerinde işaretleme durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	18	26,9	26,9
Çoğu zaman	19	28,4	28,4
Ara sıra	24	35,8	35,8
Nadiren	4	6,0	6,0
Hiçbir zaman	2	3,0	3,0
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 46'da görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 55, 3'lük kısmı çoğunlukla, % 35, 8'lik kısmı ara sıra ve % 9'luk kısmı da çok nadir olarak öğrencilerine verdikleri etüt veya eserlerin makamsal çözümlemesini yapıp nota üzerinde işaretlediklerini ifade etmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin genellikle öğrencilerine verdikleri etüt veya eserlerin makamsal çözümlemesini yaparak nota üzerinde işaretlediklerini göstermektedir. Geleneksel Türk müziğinin yapısında bulunan en önemli unsurlardan biri olan makamsal oluşumların ve makamsal seyirlerin en iyi bir şekilde öğrenilmesi, kuşkusuz ki icraya olumlu anlamda katkı sağlayan bir unsurdur.

3.2.3.13. Etüt veya Eserlerde Bulunan Özel Perde Baskılarının Ayrıca Örneklenilmesi

Tablo 47. Öğretim üyelerinin/elemanlarının özel perde baskılarını ayrıca örnekleme durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	56	83,6	83,6
Çoğu zaman	9	13,4	13,4
Ara sıra	1	1,5	1,5
Hiçbir zaman	1	1,5	1,5
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 47’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 97, 3’lük çok büyük bir kısmı çoğunlukla, % 1, 5’lik kısmı da ara sıra öğrencilerine verdikleri etüt veya eserlerde bulunan özel perde baskılarını ayrıca örneklendirdiklerini ifade etmişlerdir. Ankete katılanların % 1, 5’lik çok küçük bir kısmı ise bu çalışma yöntemini hiçbir zaman uygulamadıklarını belirtmiştir. Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerine verdikleri etüt veya eserlerde bulunan özel perde baskılarını ayrıca örneklendirdiklerini ve buna çok önem verdiklerini göstermektedir. Birçok nazariyatçı ve icracı tarafından bir perde müziği olarak nitelendirilen geleneksel Türk müziğinde notanın yetersiz kaldığı yerler vardır. Nota ile ifade edilemeyecek icralar, icranın içinden dinleterek ve göstererek öğrencilerin baskılarını geliştirmek suretiyle gerçekleştirilmelidir. Türk müziğinin perde müziği olduğunu ifade eden Göksel Baktagir’in şu sözleri de bu konuyu açıklar niteliktedir: “*Türk müziğinde inici ve çıkıcı seyir itibariyle bazı perdelerin; batı müziğinde olmayan perdelerin sürekli referans sesi olarak yer değiştirdiği, yerinde durmadığı, adeta bir kuyumcu işçiliği gibi incelikli perdeler olduğunu görüyoruz.*”

Gülçin Yahya Kaçar’ın “Türk Mûsikîsi Rehberi” adlı eserinde hüzzam makamının seyrini açıkladığı şu ifadeleri de özel perde baskılarının önemini ve nasıl öğrenileceği konusunda dikkat çekicidir:

Hüzzam makamında Nevâ perdesi üzerindeki 12 koma değerindeki artık ikili aralığı 11 koma değerinde icrâ edilmektedir. Bunun için Hisâr perdesi yerine Dik Hisâr perdesine yakın bir perde icra edilmektedir. Ancak bunu gösterebilecek değiştirici işaret bulunmadığı için duyuşla ve meşk yolu ile perdenin icrası öğrenilmektedir (Kaçar, 2009, 176).

3.2.3.14. Etüt veya Eserlerin İçinde Yapılan Usûl Geçkilerinin Nota Üzerinde İşaretlenmesi

Tablo 48. Öğretim üyelerinin/elemanlarının usûl geçkilerini nota üzerinde işaretleme durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	15	22,4	22,4
Çoğu zaman	11	16,4	16,4
Ara sıra	23	34,3	34,3
Nadiren	8	11,9	11,9
Hiçbir zaman	10	14,9	14,9
Toplam	67	100,0	100,0

Usûl “ölçülerin belli amaçlarla kalıplaştırılmış şekli demektir” (Tanrıkorur, 2001,147). ‘Türk Müsıkisi Nazariyatı ve Usûlleri–Kudüm Velveleleri’ adlı kitabında İsmail Hakkı Özkan usûlün tanımını şöyle yapmaktadır: Vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar hâlindeki sayı veya vuruş guruplarına usûl denir (Özkan, 2011, 606).

Tablo 48’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 38, 8’lik bir kısmı çoğunlukla, % 34, 3’lük bir kısmı da ara sıra öğrencilerine verdikleri etüt veya eserlerin içinde yapılan usûl geçkilerini nota üzerinde işaretlediklerini ifade etmişlerdir. Ankete katılanların % 26, 8’lik kısmı ise bu çalışma yöntemini çok nadir bir şekilde kullandıklarını belirtmişlerdir. Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerine verdikleri etüt veya eserlerin içinde yapılan usûl geçkilerini nota üzerinde genellikle işaretlediklerini göstermektedir. Geleneksel Türk müziği öğretiminde usûl konusu, aynı makam gibi hiçbir zaman taviz verilmemesi gereken konulardan biridir. Saz eserlerinde çok sık rastlanan usûl geçkileri mutlaka ritim çalışmaları ile beraber gitmelidir. Usûl çalışmalarının yapılmaması bu müziğin eğitiminde her zaman bir bölümün eksik kalmasına neden olacaktır. İşaretlenen yerlerin usûl vuruşlarıyla öğrenciye aktarılması bu açıdan büyük önem taşımaktadır.

3.2.3.15. İcra Çalışmalarında Ritim (Usûl) Eşliğinin de Kullanılması

Tablo 49. Öğretim üyelerinin/elemanlarının icra çalışmalarında usûl eşliğini de kullanma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Gecerli %
Her zaman	20	29,9	29,9
Çoğu zaman	22	32,8	32,8
Ara sıra	12	17,9	17,9
Nadiren	9	13,4	13,4
Hiçbir zaman	4	6,0	6,0
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 49’da görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 62, 7’lik bir kısmı çoğunlukla, % 17, 9’luk bir kısmı da ara sıra öğrencilerini, verdikleri etüt veya eserleri ritim (usûl) eşliği ile de çalıştırdıklarını ifade etmişlerdir. Ankete katılanların % 19, 4’lük kısmı ise bu çalışma yöntemini çok nadir bir şekilde kullandıklarını belirtmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerini, verdikleri etüt veya eserleri ritim (usûl) eşliği ile de çalıştırdıklarını gösterse de, kullanılan materyaller konusunda kudüm çalgısının derslerde çok az kullanılması çelişkili bir dönüt olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.2.3.16. Nota Dışı Süslemelerin Önce Örneklendirilmesi Sonra da Taklit Çalışılmasının Yapılması

Tablo 50. Öğretim üyelerinin/elemanlarının süslemeleri taklit yoluyla çalıştırma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Gecerli %
Her zaman	47	70,1	70,1
Çoğu zaman	17	25,4	25,4
Ara sıra	3	4,5	4,5
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 50’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 95, 5’lik çok büyük bir kısmı çoğunlukla, % 4, 5’lik bir kısmı da ara sıra bu çalışma yöntemini kullandıklarını ifade etmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerine verdikleri etüt veya eserlerin nota dışı süslemelerini önce kendilerinin çalarak örneklendirip sonra öğrenci tarafından taklit edilmesini istediklerini göstermektedir. Üst düzey icracılardan alınan bilgilere göre, geleneksel Türk müziğinde çok önemli olan hocadan dinleyerek öğrenme ve taklit yöntemleri, onların da performans gelişim süreçlerinde çokça kullandıkları yöntemlerdendir. Meşk sisteminin de temel ögesi olan taklit, icracılar tarafından başarıya ulaşmanın yollarından biri olarak görülmektedir. Taklit çalışmalarını belirli bir yere kadar çokça uygulayan icracılardan Yurdal Tokcan, “Bizde göz hırsızlığı denen bir şey vardır. Her şeyi siz kendiniz keşfedemezsiniz, hem kulak duyar hem göz görür ve taklit başlar. Taklit çok önemlidir.” ifadelerine yer vermiştir.

3.2.3.16.1. Öğrencilerden Taklit Çalışmalarının İstenmesi ile Etüt veya Eserleri Ezberleme İsteğinin Karşılaştırılması

Tablo 51. Öğrencilerden taklit çalışmalarının istenmesi ile etüt veya eserleri ezberleme isteğinin karşılaştırma tablosu.

		Öğrencilerimden, verdiğim etüt veya eserleri ezberlemelerini isterim.			
Öğrencime verdiğim etüt veya eserleri önce kendim çalarak örneklendirir sonra öğrenci tarafından taklit edilmesini isterim.	Çoğunlukla	Çoğunlukla	Ara Sıra	Çok Nadir	Toplam
		% 42,6	% 21,3	% 36,2	% 100
	Ara Sıra	% 80,0	% 62,5	% 65,4	
		% 25,0	% 30	% 45	% 100
Toplam	% 20	% 37,5	% 34,6		
	% 37,3	% 23,9	% 38,8	% 100	
	% 100	% 100	% 100		

Tablo 52. Ki-kare testi.

	Değer	Serbestlik Derecesi (df)	Hesaplanan Anlamlılık Düzeyi
Ki-kare	1,887(a)	2	,389
Olasılık Oranı	1,954	2	,376
Geçerli Sonuçlar	67	1	

Toplam kategori sayısı: (% 16, 7)

H₀: Öğrencilerden taklit çalışmalarının istenmesi ile icra edilen etüt veya eserleri ezberleme isteğinin arasında herhangi bir ilişki yoktur.

H₁: Öğrencilerden taklit çalışmalarının istenmesi ile icra edilen etüt veya eserleri ezberleme isteğinin arasında herhangi bir ilişki vardır.

Tablo 52’de görüldüğü üzere, elde edilen p değeri (0,389) 0,05’ten büyük olup H₀ hipotezi kabul edilmiştir. Ki-kare testi sonucuna göre devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerinden taklit çalışmalarını yapmalarını istemeleri ile etüt veya eserleri ezberleme icra etmelerini istemeleri arasında 0,05 anlamlılık düzeyinde herhangi bir fark olmadığı anlaşılmış olup H₀ hipotezi kabul edilmiştir. Bu sonuç aynı zamanda öğrencilerden etüt ve eserleri ezberleme isteği seçenekleri itibarıyla taklit çalışmalarının yapılmasının istenmesi arasında da bir farkın olmadığını göstermektedir. Bu sonuçlara göre öğrencilerden ezber ve taklit çalışmalarının istenmesinin ve yapılmasının birbirlerine göre herhangi bir değişiklik göstermediği anlaşılmaktadır.

Karşılaştırma tablosuna bakıldığında (bkz. Tablo 51), öğrencilerinden, etüt veya eserleri ezberlemelerini isteyen ve bu çalışma anlayışını çoğunlukla uygulayanların oranı % 37, 3 olarak hesaplanmıştır. Bu ifadeyi ara sıra uygulayanların oranı % 23, 9, çok nadir olarak uygulayanların ise % 38, 8 oranında oldukları görülmektedir.

3.2.3.17. Hatalı Çalınan Pasajların Teknik Güçlüğü Üstesinden Gelene Kadar Yinelettirilmesi

Tablo 53. Öğretim üyelerinin/elemanlarının yinelettirme çalışmalarını yaptırma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	49	73,1	73,1
Çoğu zaman	14	20,9	20,9
Ara sıra	3	4,5	4,5
Nadiren	1	1,5	1,5
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 53’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 94’lük büyük bir kısmı çoğunlukla, % 4, 5’lik bir kısmı da ara sıra öğrencilerine verdikleri etüt veya eserlerde hatalı çaldıkları pasajları teknik güçlüğü üstesinden gelene kadar yinelettirdiklerini ifade etmişlerdir. Ankete katılanların % 1,5’lik kısmı ise bu çalışma yöntemini nadiren uyguladıklarını belirtmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerine verdikleri etüt veya eserlerde hatalı çaldıkları pasajları teknik güçlüğü üstesinden gelene kadar yinelettirdiklerini ve tekrar konusuna önem verdiklerini göstermektedir. Eserlerde var olan güç pasajların üstesinden gelme öğrencilerin çalgılarındaki başarılarını da arttıracaktır. Tekrar konusu üst düzey icracıların da önemle üzerinde durdukları ve sıkça uyguladıklarını belirttikleri konulardan bir tanesidir. Özellikle çok önem verdikleri ezbere icra seviyesine ulaşabilmek adına çokça tekrar çalışması yapmışlar ve hâlâ da yapmaktadırlar. “Bireysel çalgı çalışmalarında belli bir becerinin kazanılması için uzun süren tekrarlar gerekmektedir” (Akkuş, 2000, 108).

3.2.3.18. Teknik Güçlük İçeren Pasajlara Alternatif Çözüm Önerilerinin Getirilip, Öğrencilere Kendi Çözüm Önerilerini Yaratma Konusunda Yönlendirmede Bulunulması

Tablo 54. Öğretim üyelerinin/elemanlarının öğrencilerini kendi çözüm önerilerini yaratma konusunda yönlendirme durumları.

İfade Değerleri	f	%	<u>Geçerli %</u>
Her zaman	48	71,6	71,6
Çoğu zaman	13	19,4	19,4
Ara sıra	4	6,0	6,0
Nadiren	2	3,0	3,0
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 54’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 91’lik büyük bir kısmı çoğunlukla, % 6’lık bir kısmı da ara sıra bu yöntem ve yönlendirmeyi uyguladıklarını ifade etmişlerdir. Ankete katılanların % 3’lük kısmı ise konuyla ilgi yönlendirmeleri nadiren de olsa yaptıklarını belirtmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin verdikleri etüt ve eserlerin teknik güçlük içeren pasajlarına alternatif çözüm önerileri getirip, öğrencilerine kendi çözüm önerilerini yaratma konusunda yönlendirmede bulduklarını göstermektedir. Kendi problemlerine çözüm üretebilme alışkanlığı üst düzey icracılarda da kendisini göstermiş bir durumdur. İcracılar icra seviyelerini ve müzikalitetlerini daha da geliştirebilmek adına kendi çözümlerini üretmişler ve bu doğrultuda kendilerini hep düşünmeye sevk etmişlerdir. Göksel Baktagir bu konuyla ilgili olarak, “*Ben icramı farklı olarak daha güzel nasıl tınlatabilirim, dolu bir icra olsun diye neler yapabilirim, hep onun peşine düştüm.*” sözleri ile bu amaç doğrultusunda düşünme ve kendi kendine soru sorma alışkanlığının içerisinde olduğunu ifade etmiştir.

3.2.3.19. Etüt veya Eserlerin Ezbere İcra Edilmesi

Tablo 55. Öğretim üyelerinin/elemanlarının ezber çalışması yaptırma durumları.

İfade Değeri	f	%	Geçerli %
Her zaman	25	37,3	37,3
Çoğu zaman	16	23,9	23,9
Ara sıra	21	31,3	31,3
Nadiren	3	4,5	4,5
Hiçbir zaman	2	3,0	3,0
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 55’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 61, 2’lik bir kısmı çoğunlukla, % 31, 3’lük kısmı ara sıra ve % 7, 5’lik kısmı da çok nadir olarak öğrencilerinden, verdikleri etüt veya eserleri ezberlemelerini istediklerini ifade etmişlerdir. Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerinden, verdikleri etüt veya eserleri ezberlemelerini istediklerini göstermektedir.

Müzikte ezberin gerekliliği farklı yerlerde, farklı amaçlarda ve boyutlarda öne çıkmaktadır. Örneğin çaldığı, söylediği ya da yönettiği eseri ezbere bilen bir müzisyenin performansındaki başarı aynı işlemleri nota okuyarak yapmak zorunda kalan müzisyene oranla daha fazla dikkat çekmektedir. Performansın yanı sıra enstrüman eğitimcilerinin eserin dönem özelliklerini, teknik zorluklarını ezbere çalarak göstermesi yada öğrencisine uygulatması ve ondan eseri ezbere istemesi derslerde kullanılan yöntemler arasındadır (Eren, 2006: 12).

Hafıza ve ezber geleneksel Türk müziğinin doğasındaki en etkili yöntem olan meşk geleneğinin en önemli konularındandır. Eserleri hafızaya almak hem icra kalitesini yükseltir hem de melodik dağarcığın zenginleşmesine katkı sağlar. Görüşme yapılan üst düzey icracılar da bunun önemine sıklıkla vurgu yapmışlardır. Torun (2000, 15) ezberlenmiş eserlerin çokluğunu taksim yapabilmeyen şartlarından biri olarak belirtmektedir. Murat Aydemir de, “Ezber çok önemli; ben mutlaka ezberliyorum. Özellikle solo yapacaksam eserleri ezberlemeden çalmayı sevmiyorum. Çok çalarak ezberliyorum. Çünkü ezberledikten sonra yorum yapmaya, yapabilmeye başlıyorsun. Notaya bakarken olmuyor.” demiş ve bunu kendisine bir çalışma anlayışı olarak benimsediğine değinmiştir.

Örnek olarak; ud çalgısı alanında devlet konservatuvarlarında en çok kullanılan metotlardan olan Mutlu Torun ve Onur Akdoğu'nun ud metodlarında ve Gülçin Yahya'nın 'Ud Alıştırmaları' kitabında, bazı etütlerin altında, "ezberleyip çalışın", "mutlaka ezberleyin", "nota ile çaldıktan sonra, ezberleyerek çalışınız" gibi ifadelerin yer alması bu çalışma yönteminin önemini ifade etmektedir.

Prof. Mutlu Torun yazmış olduğu Ud Metodunun 'Sonsöz' kısmında (2005, 359) büyük ustaların icralarını defalarca dinleyip notaya alma ve ezberleyip çalışma yapılması önerisinde bulunmuştur.

3.2.3.19.1. Kurumlar İtibari ile Öğrencilerden Etüt ve Eserleri Ezberleme İsteğinin Karşılaştırılması

Tablo 56. Kurumlar itibari ile öğrencilerden etüt ve eserleri ezberleme isteğinin karşılaştırma tablosu.

Görevli olduğunuz kurumun adı nedir?		Öğrencilerimden, verdiğim etüt veya eserleri ezberlemelerini isterim.			Toplam
		Her Zaman	Ara Sıra	Nadiren	
TMDK 1	Sıklık	10	10	12	32
	% TMDK	31,3%	31,3%	37,5%	100,0%
	% Öğrencilerimden, verdiğim etüt veya eserleri ezberlemelerini isterim.	40,0%	62,5%	46,2%	47,8%
DK 2	Sıklık	15	6	14	35
	% DK	42,9%	17,1%	40,0%	100,0%
	% Öğrencilerimden, verdiğim etüt veya eserleri ezberlemelerini isterim.	60,0%	37,5%	53,8%	52,2%
Toplam	Sıklık	25	16	26	67
	% TMDK ve DK	37,3%	23,9%	38,8%	100,0%
	% Öğrencilerimden, verdiğim etüt veya eserleri ezberlemelerini isterim.	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

TMDK: Türk müziği devlet konservatuvarı

DK: Devlet konservatuvarı

Tablo 57. Ki-kare testi.

	Değer	Serbestlik Derecesi (df)	Hesaplanan Anlamlılık Düzeyi
Ki-kare	2,024(a)	2	,364
Olasılık Oranı	2,037	2	,361
Geçerli Sonuçlar	67		

Toplam kategori sayısı: (,0 %)

H₀: Kurumlar itibariyle öğrencilerden etüt ve eserleri ezberleme isteği arasında herhangi bir ilişki yoktur.

H₁: Kurumlar itibariyle öğrencilerden etüt ve eserleri ezberleme isteği arasında herhangi bir ilişki vardır.

Tablo 57’de görüldüğü üzere, elde edilen p değeri (0,364) 0,05’ten büyük olup H₀ hipotezi kabul edilmiştir. Buna göre Türk müziği devlet konservatuvarları ile devlet konservatuvarlarında, akademisyenlerin öğrencilerden etüt veya eserleri ezberlemelerini istemeleri arasında 0,05 anlamlılık düzeyinde herhangi bir fark olmadığı anlaşılmaktadır.

Yukarıdaki karşılaştırma tablosundan da anlaşılacağı gibi (bkz. Tablo 56); Türk müziği devlet konservatuvarları ile devlet konservatuvarları arasında, öğrencilerden verilen etüt veya eserleri ezberlemelerini her zaman isteyenlerin % 40’ı TMDK’da görevli olup, % 60’ı da DK’da görevli öğretim üyeleri/elemanlarıdır. Elde edilen bu oranlardan DK’da görev yapan hocaların TMDK’da görev yapanlara göre az da olsa öğrencilerinden etüt veya eserleri ezberlemelerini isteme oranlarının daha fazla olduğu ve devlet konservatuvarları çalgı derslerinde ezberleme icraya dayalı bir yaklaşıma önem verildiği anlaşılmaktadır.

3.2.3.20. Eserler Üzerinde Üslûp–Tavır Çalışması

Tablo 58. Öğretim üyelerinin/elemanlarının eserler üzerinde üslûp-tavır çalışması yapma durumları.

İfade Değerleri	f	%	<u>Geçerli %</u>
Her zaman	40	59,7	60,6
Çoğu zaman	19	28,4	28,8
Ara sıra	7	10,4	10,6
Toplam	66	98,5	100,0
Eksik Veri	1	1,5	
Toplam	67	100,0	

Tablo 58’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının biri hariç tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 88, 1’lik büyük bir kısmı çoğunlukla, % 10, 4’lük bir kısmı da ara sıra öğrencilerine eserler üzerinde üslûp–tavır çalıştırdıklarını ifade etmişlerdir. Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerine eserler üzerinde üslûp–tavır çalıştırdıklarını göstermektedir.

Geleneksel Türk müziğinde meşk yöntemi ile korunabilmiş ve öğretilmiş olan üslûp-tavır konularının yalnızca kitaplardan-metotlardan öğretilme imkanı yok denecek kadar azdır. Devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin de bu yöntemi eserler üzerinden öğrencilerine aktarıyor ve çalıştırıyor olmaları, üst düzey icracıların çalışma yöntemleriyle paralellik gösteren bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.2.3.21. Seviyesi Uygun Olan Öğrencilere Ekol Olmuş İsimlerin İcralarının Taklit Yoluyla da Çalıştırılması

Tablo 59. Öğretim üyelerinin/elemanlarının öğrencilerine ekol taklidi çalışması yaptırma durumları.

İfade Değerleri	f	%	<u>Geçerli %</u>
Her zaman	33	49,3	49,3
Çoğu zaman	21	31,3	31,3
Ara sıra	9	13,4	13,4
Nadiren	3	4,5	4,5
Hiçbir zaman	1	1,5	1,5
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 59’da görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların yaklaşık % 80, 6’lık büyük bir kısmı çoğunlukla, % 13, 4’lük kısmı da ara sıra seviyesi uygun olan öğrencilerini ekol olmuş isimlerin icralarını taklit yoluyla çalıştırdıklarını ifade etmişlerdir. Ankete katılanların % 6’lık kısmı ise bu yöntemden çok nadir bir şekilde faydalandıklarını belirtmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin seviyesi uygun olan öğrencilerini ekol olmuş isimlerin icralarını taklit yoluyla da çalıştırdıklarını ve bu yöntemden çokça yararlandıklarını göstermektedir.

Ekol takibi ve taklidi üst düzey icracıların uyguladıkları ve önemle üzerinde durdukları konulardandır. İcracılar geleneksel Türk müziğinde çok önemli ekolleri tanımışlar ve onları takip ve taklit etmişlerdir. Örnek olarak bu konu ile ilgili Yavuz Akalın, “*Hocam olan Niyazi Sayın’ın ekolünü takip ettim ve o ekolü hâlâ da takip ediyorum. Hâlâ onun taksimlerini ders olarak dinlerim.*” ifadelerini kullanmış ve bu sözleriyle ekol takibinin ve dinlemenin önemine vurgu yapmıştır.

3.2.3.22. Taksim ve Eser İcrası Örneklerini Notaya Alma Ödevlerinin Verilmesi

Tablo 60. Öğretim üyelerinin/elemanlarının eser ve taksimleri notaya alma ödevlerini verme durumları.

İfade Değerli	f	%	Geçerli %
Her zaman	12	17,9	17,9
Çoğu zaman	11	16,4	16,4
Ara sıra	21	31,3	31,3
Nadiren	9	13,4	13,4
Hiçbir zaman	14	20,9	20,9
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 60’da görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 34, 3’lük bir kısmı çoğunlukla, yine yaklaşık bir oranla % 31, 3’lük kısmı da ara sıra öğrencilerine taksim ve eser icrası örneklerini notaya alma ödevleri verdiklerini ifade etmişlerdir. Ankete katılanların % 13, 4’lük kısmının nadiren uyguladıkları bu yöntem % 20, 9’luk oran tarafından ise hiçbir zaman uygulanmamaktadır. Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli

akademisyenlerin öğrencilerine taksim ve eser icrası örneklerini notaya alma ödevlerini çok üzerine düşmeyerek de olsa belli bir ölçüde verdiklerini göstermektedir. Bu çalışma yöntemi üst düzey icracılarda özellikle taksim kayıtlarını notaya alma çalışmaları olarak gerçekleştirilmiştir. Dinlenen bir eseri notaya alma konusu üst düzey icracılar tarafından iyi bir icracıda olması gereken bir özellik olarak görülmüş ve belirtilmiştir. “Müziksel yazma müziksel düşünmeyi kolaylaştırır, müziksel yaratıcılığı geliştirir. Müziksel yaratıcılığa ilişkin etkinlikler müzik dilinin öğelerini daha iyi kavramaya yardımcı olur” (Özgür ve Aydoğan, 2002, 5).

Prof. Mutlu Torun yazmış olduğu Ud Metodunun ‘Sonsöz’ kısmında (2005, 359) büyük ustaların icralarını defalarca dinleyip notaya alma çalışmalarının yapılması önerisinde bulunmuştur.

3.2.3.23. Kendilerine Özgü Bir Tavır Yaratabilmeleri Konusunda Öğrencilerin Yönlendirilmesi

Tablo 61. Öğretim üyelerinin/elemanlarının kendilerine özgü bir tavır yaratabilmeleri konusunda öğrencilere yönlendirme yapma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	49	73,1	73,1
Çoğu zaman	10	14,9	14,9
Ara sıra	8	11,9	11,9
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 61’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 88’lik büyük bir kısmı çoğunlukla, % 11, 9’luk kısmı da ara sıra öğrencilerini bu konuda yönlendirdiklerini ifade etmişler ve ankete katılanlar arasında bu konu ile ilgili olumsuz bir durum belirten olmamıştır.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerini gelecekte kendilerine özgü bir tavır yaratabilmeleri konusunda büyük bir ölçüde yönlendirdiklerini ve meşk geleneğinin en önemli iki unsuru olan üslûp–tavır konularına çok önem verdiklerini göstermektedir. Geleneksel Türk müziğinde iyi bir icracıdan beklenen, özgün bir tavrı ortaya koyabilmesidir. Bunun için icracıların taklit

yöntemini belirli bir yere kadar uygulayıp daha sonrasında kendi katkılarıyla kişisel bir tavır oluşturmaları önemlidir.

3.2.3.24. Daha Önce İcra Edilen Etüt ve Eserlerin Sıklıkla Tekrar Ettirilmesi

Tablo 62. Öğretim üyelerinin/elemanlarının tekrar çalışmalarını sıklıkla yaptırma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	25	37,3	37,3
Çoğu zaman	23	34,3	34,3
Ara sıra	17	25,4	25,4
Nadiren	1	1,5	1,5
Hiçbir zaman	1	1,5	1,5
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 62’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 71, 6’lık bir kısmı çoğunlukla, % 25, 4’lük kısmı ara sıra ve % 3’lük kısmı da çok nadir bir şekilde öğrencilerine tekrar konusunda çalışmalar yaptırdıklarını ifade etmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin daha önce icra ettikleri etüt ve eserleri öğrencilerine sıklıkla tekrar ettirdiklerini göstermektedir. Daha önce de ifade edildiği gibi geleneksel Türk müziğinde tekrar konusunun ayrı bir önemi ve yeri vardır. Ezbere icra konusuyla da direk bağlantılı olan tekrar çalışmalarının sıklıkla yapılması icra kalitesini arttıran çalışma anlayışlarından bir tanesidir. Burada öğretici ve öğrencilerin önemle dikkat etmeleri gereken bir nokta da; yanlış çalma alışkanlık ve davranışlarından tamamen arındırıldıktan sonra tekrar çalışmalarının yapılmasıdır. Bunun için öğrencilerin tekrarların nasıl yapılması gerektiği konusunda da bilgilendirilmeleri gerekmektedir. Aksi takdirde yanlış çalım davranışları iyice yerleşecek ve daha sonra bu yanlışları düzeltmek için zor ve uzun bir süreç gerekecektir.

3.2.3.24.1. İcra Edilen Etüt ve Eserlerin Sıklıkla Tekrar Ettirilmesi ile Öğrencilerden Etüt veya Eserleri Ezberleme İsteğinin Karşılaştırılması

Tablo 63. İcra edilen etüt ve eserlerin sıklıkla tekrar ettirilmesi ile öğrencilerden etüt veya eserleri ezberleme isteğinin karşılaştırma tablosu.

		Daha önce icra ettiğimiz etüt ve eserleri öğrencilerime sıklıkla tekrar ettiririm.			Toplam
		Her zaman	Çoğu zaman	Nadiren	
Öğrencilerimden, verdiğim etüt veya eserleri ezberlemelerini isterim.	Her zaman	18	4	3	25
	Sıklık % Öğrencilerimden, verdiğim etüt veya eserleri ezberlemelerini isterim % Daha önce icra ettiğimiz etüt ve eserleri öğrencilerime sıklıkla tekrar ettiririm.	72,0%	16,0%	12,0%	100,0%
Çoğu zaman	Sıklık	4	8	4	16
	% Öğrencilerimden, verdiğim etüt veya eserleri ezberlemelerini isterim % Daha önce icra ettiğimiz etüt ve eserleri öğrencilerime sıklıkla tekrar ettiririm.	25,0%	50,0%	25,0%	100,0%
Nadiren	Sıklık	3	11	12	26
	% Öğrencilerimden, verdiğim etüt veya eserleri ezberlemelerini isterim % Daha önce icra ettiğimiz etüt ve eserleri öğrencilerime sıklıkla tekrar ettiririm.	11,5%	42,3%	46,2%	100,0%
Toplam	Sıklık	25	23	19	67
	% Öğrencilerimden, verdiğim etüt veya eserleri ezberlemelerini isterim % Daha önce icra ettiğimiz etüt ve eserleri öğrencilerime sıklıkla tekrar ettiririm.	37,3%	34,3%	28,4%	100,0%
		100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Tablo 64. Ki-kare testi.

	Değer	Serbestlik Derecesi (df)	Hesaplanan Anlamlılık Düzeyi
Ki-kare	22,740(a)	4	,000
Olasılık Oranı	23,446	4	,000
		1	
Geçerli Sonuçlar	67		

Toplam kategori sayısı: (% 11, 1)

H₀: İcra edilen etüt ve eserlerin sıklıkla tekrar ettirilmesi ile öğrencilerden etüt veya eserleri ezberleme isteği arasında herhangi bir ilişki yoktur.

H₁: İcra edilen etüt ve eserlerin sıklıkla tekrar ettirilmesi ile öğrencilerden etüt veya eserleri ezberleme isteği arasında herhangi bir ilişki vardır.

Tablo 64’de görüldüğü üzere ki-kare anlamlılığı düzeyi (0,00) olarak 0,05’ten küçük çıktığından eser ezberleme ve icra tekrarı arasında bir ilişki olduğu tespit edilmiş ve buna göre H₁ hipotezi kabul edilmiştir. Bu sonuçlara göre öğrencilerden bol tekrar ve ezber çalışmalarının istenmesinin ve yapılmasının birbirlerine göre bir değişiklik gösterdiği anlaşılmaktadır. Herhangi bir eseri ezberle icra edebilmek için o eserin defalarca tekrar edilmesi gerekmektedir. Ne kadar çok tekrar yapılırsa eserlerin o kadar ezberleneceği bir gerçektir. Tablo 63’de de görüldüğü üzere öğrencilerden eserleri ezberle icra etmelerini isteyen akademisyenlerin % 72 gibi yüksek bir kısmı ayrıca çalışılan eserleri sürekli tekrar ettirmektedir.

3.2.3.25. Etüt ve Eserlerin Farklı Perdeler Üzerinden de (Transpoze) Çaldırılması

Tablo 65. Öğretim üyelerinin/elemanlarının eserleri transpoze çaldırma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	28	41,8	41,8
Çoğu zaman	18	26,9	26,9
Ara sıra	17	25,4	25,4
Nadiren	3	4,5	4,5
Hiçbir zaman	1	1,5	1,5
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 65’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların yaklaşık % 68, 7’lik bir kısmı çoğunlukla, % 25, 4’lük kısmı ara sıra ve % 6’lık kısmı çok nadir bir şekilde transpoze çalışmalarını yaptıklarını ifade etmişlerdir. Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin verdikleri etüt ve eserlerin bazılarını öğrencilerine farklı perdeler üzerinden de (transpoze) çaldıklarını göstermektedir. Transpoze icra geleneksel Türk müziği öğretimi içerisinde ayrılmaz bir parçadır. Gelenekten gelen çok önemli bir uygulamadır. Büyük nazariyatçı Safiyyüddîn Abdülmümin el-Urmevî de yazmış olduğu eseri Risâlet’ş-Şerefiyye adlı eserinde transpoze konusuna yer vermiştir.

Transpoze, icracının kendi çabalarına da ağırlıklı olarak yer vermesini gerektiren bir uygulamadır. Bolahenk, Süpürde, Kız, Mansur, Müstahzen, Yıldız gibi akortlarda, ahenklerde çalabilmek çok önemlidir. Transpoze icra geleneğinin öğrencilere çok iyi dikte ettirilmesi ve öğrenciler tarafından da bunun özümsemesi gerekir. Başlangıç aşamasında çok iyi bilinen basit ezgilerin transpoze icra edilmesi, öğrencilerin bu konudaki algılarını güçlendirebilir. Nazariyat bilgilerinin çalgı öğretimi ile paralel olarak iyi bir şekilde gerçekleştirilmesi de kuşkusuz ki çok faydalı bir yöntemdir. Devlet konservatuvarlarından alınan bu sonuçlar eğitim kalitesi yönünden olumlu bir durum olarak görülmektedir.

Transpoze icra konusu ile ilgili Özer Özel, “*Arşivdeki bütün notaları transpozisyon olarak, Süpürde, Kız, Mansur, Müstahzen akortlarda, ahenklerde çalmaya çalıştım.*” demiş ve Yurdal Tokcan da, “*Ben çok iyi bildiğim, çok basit ezgileri hep transpoze icra ettim. Transpozeden çalıp doğru sesleri önce algılamak adına çok çalıştım. Sonra doğru parmak ve pozisyonları bulmak için çalışmalar yaptım. Çünkü bu anlamda bir metodumuz yok. Her icracı eserlerde kendi kolayını, kendi pozisyonlarını ve üretimlerini mutlaka geliştiriyor... Transpoze konusunda bazı kritik sesleri yakalamak adına tabii benim de geliştirdiğim kolay yollarım var. Çok tekrarla belki aşılacak şeyler.*” ifadelerine yer vermiştir.

3.2.3.26. Eserlerin Dönemi ve Bestecisi Hakkında Bilgi Verilmesi

Tablo 66. Öğretim üyelerinin/elemanlarının eserlerin dönem ve bestecileri hakkında bilgi verme durumları.

İfade Değerleri	f	%	<u>Geçerli %</u>
Her zaman	19	28,4	28,8
Çoğu zaman	27	40,3	40,9
Ara sıra	18	26,9	27,3
Nadiren	1	1,5	1,5
Hiçbir zaman	1	1,5	1,5
Toplam	66	98,5	100,0
Eksik Veri	1	1,5	
Toplam	67	100,0	

Tablo 66’da görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının biri hariç tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 68, 7’lik bir kısmı çoğunlukla, % 26, 9’luk kısmı ara sıra ve % 3’lük kısmı da çok nadir bir şekilde öğrencilerine çalıştırdıkları eserlerin dönemi ve bestecisi hakkında bilgi verdiklerini ifade etmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin çalıştırdıkları eserlerin dönemi ve bestecisi hakkında öğrencilerine genellikle bilgi verdiklerini göstermektedir. Bu çalışma anlayışı eserlerin duygusunu aktarmak adına çok önemlidir ve aynı zamanda bu direk olarak icra sitilini belirleyen bir durumdur. Geleneksel Türk müziğinde icra edilecek eserlerin bestecilerini ve onların yaşadıkları dönemin müzik kültürlerini bilmek ve icrayı bunları düşünerek yapmak önemlidir. Dolayısıyla burada bir icracının iyi bir teorisyen olduğu kadar iyi bir de müzik tarihçisi olması gerekmektedir. İcrada daha iyi neticeler alabilmek için Türk müziği dönemlerini ve her döneme ait unsurları bilmek gerekir. Hatta daha detaylı bir şekilde bestekârların hayatları, karakter özellikleri ve yapmış oldukları müzikler konusunda da bilgi sahibi olmanın icraya katacağı ayrıcalıklar bir hayli fazladır.

Üst düzey icracılar da çaldıkları eserlerin dönem ve bestecileri hakkında bilgi sahibi olabilmek için çalışma ve araştırmalarda bulunmuşlardır. Göksel Baktagir’in, “Çalınacak eser o dönemin gerektirdiklerini yerine getirme zorunluluğunuzu mecbur kılar. Misal 18. yy’da bir padişah bestekârı 3. Selim’in Sûzidilara ya da Pesendide makamında bir eserini icara ediyorsunuz. İlk olarak o dönemi düşüneneceksiniz. Padişah

eseri ve o dönemin getirdiği farklı bir yapı ve müzik kültürü var. Dolayısıyla şimdi ben o esere hiç o dönemi bilmeyerek ve klasik üslubu da hiç tanımayarak sadece bugünü yaşayarak, sadece notalardan ibaret olarak yaklaştığımda son derece modern bir şekilde içine arpejleri de katarak icra yaparım. O icra hiçbir kişiliği olmayan bir eser yorumu olarak ortaya çıkar ki bana göre bir icracı olarak hiçbir manası olmaz.” sözlerinden çalınacak eserlerin dönem ve bestecisi hakkında bilgi sahibi olmanın ne kadar önemli olduğunu anlayabiliyoruz. Necati Çelik’in, “Ben mesela Cemil Bey’in bir eserini çalarken, bildiğim kadarıyla Cemil Bey’in döneminde nasıl bir ortam olduğunu, onun nasıl bir insan, nasıl bir karakter, nasıl bir kişilik olduğu bilgilerini icrama yansıtmaya çalışırım.” ifadelerinden de kendisinin çaldığı eserlerin bestecileri ile ilgili detaylı bilgi sahibi olduğunu ve bu bilgilerini bir şekilde icrasına yansıttığını söylemek mümkündür.

3.2.3.27. Eserin Bestelendiği Dönem ile O Eserin Çalış Özellikleri Arasındaki İlişkinin Öğrencilere Aktarılması

Tablo 67. Öğretim üyelerinin/elemanlarının eserlerin dönemi ile çalış özellikleri arasındaki ilişkiyi aktarma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	17	25,4	25,4
Çoğu zaman	22	32,8	32,8
Ara sıra	18	26,9	26,9
Nadiren	7	10,4	10,4
Hiçbir zaman	3	4,5	4,5
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 67’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 58, 2’lik bir kısmı çoğunlukla, % 26, 9’luk kısmı ara sıra ve % 14, 9’luk kısmı da çok nadir bir şekilde öğrencilerine her iki durum ile ilgili ilişkiyi aktardıklarını ifade etmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin verdikleri eserlerin bestelendiği dönem ile o eserin çalış özellikleri arasındaki ilişkiyi öğrencilerine aktardıklarını göstermektedir. Klasik dönemde; 16. yy.da, 17. yy.da bestelenmiş bir eser ile 20. yy.da bestelenmiş bir eser arasında icra bakımından, kullanılan süsleme

teknikleri bakımından ve hatta tını bakımından fark olacaktır. Bu farkların öğrencilere aktarılması, eğitimini aldıkları müziği daha geniş kapsamlı bir şekilde kavramalarına imkan sağlayacaktır.

Yurdal Tokcan'ın, “Eserin bir kere hemen dönemini, ruhunu anlamak adına başta bir bakmalıyız ne zaman bestelenmiş bu eser diye. Eser hangi tarihte bestelendi ise, o tarihe ait bir icra tarzı ile mutlaka benim bunu seslendirmem gerekiyor. Alıp da 100 yıllık bir eseri işte birtakım arpejlerle falan seslendirirsem, o esere yazık etmiş oluruz, o eserin hakkını vermemiş oluruz. İcramız sırtır. Mesela bu şeye benziyor; 300 yıllık klasik döneme ait bir eser çalacaksınız, başına işlek mızraplarla fasıl taksimi yapıyorsunuz ve diyelim III. Selim’e ait bir eser başlayacak, tamamen doku uyumsuzluğu olur.” ifadeleri bu konunun önemini çok güzel bir şekilde özetler niteliktedir.

3.2.3.28. Bireysel Çalışmalara İlaveten Aynı Çalgılardan Oluşmuş Grup Çalışmalarının Yaptırılması

Tablo 68. Öğretim üyelerinin/elemanlarının aynı çalgılardan oluşmuş grup çalışması yaptırma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	13	19,4	19,4
Çoğu zaman	13	19,4	19,4
Ara sıra	27	40,3	40,3
Nadiren	10	14,9	14,9
Hiçbir zaman	4	6,0	6,0
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 68’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 38, 8’lik bir kısmı çoğunlukla, % 40, 3’lük büyük bir kısmı ara sıra ve % 16, 9’luk kısmı da çok nadir bir şekilde öğrencilerine aynı çalgılardan oluşmuş grup çalışmaları da yaptırdıklarını ifade etmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerine, bireysel çalışmalarına ilaveten aynı çalgılardan oluşmuş grup çalışmaları da yaptırdıklarını göstermektedir. Birlikte çalgı çalabilme alışkanlığını kazandıran bu

uygulamanın öğrencilere aynı anda düşünebilme, aynı şeyleri beraber yapabilme gibi özellikler kazandırdığı düşünülmektedir.

3.2.3.29. Bireysel Çalışmalara İlaveten Farklı Çalgılardan Oluşmuş Grup Çalışmalarının Yaptırılması

Tablo 69. Öğretim üyelerinin/elemanlarının farklı çalgılardan oluşmuş grup çalışması yaptırma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Gecerli %
Her zaman	16	23,9	24,2
Çoğu zaman	18	26,9	27,3
Ara sıra	22	32,8	33,3
Nadiren	8	11,9	12,1
Hiçbir zaman	2	3,0	3,0
Toplam	66	98,5	100,0
Eksik Veri	1	1,5	
Toplam	67	100,0	

Tablo 69’da görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının biri hariç tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 50, 8’lik bir kısmı çoğunlukla, % 32, 8’lik bir kısmı ara sıra, % 13, 9’luk kısmı da çok nadir bir şekilde öğrencilerine farklı çalgılardan oluşmuş grup çalışmaları da yaptırdıklarını ifade etmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin genellikle öğrencilerine, bireysel çalışmalarına ilaveten farklı çalgılardan oluşmuş grup çalışmaları da yaptırdıklarını göstermektedir. Bu çalışma yöntemi üst düzey icracılarda da hem motivasyonu arttıran hem de farklı ilhamlara neden olarak onların teknik gelişimlerine katkıda bulunan bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Yurdal Tokcan çok önem verdiği bu konu ile ilgili olarak, “Bizim çalışmalarımızın en büyük tetikleyicisi Göksel Baktagir ile beraber yapmış olduğumuz özel çalışmalar oldu. Biz kendimizi bir müddet derslerden biraz daha soyutladıktan sonra birlikte egzersizler, eser çalmalar, onun bana gösterdiği bazı şeyler; bak ben kanunda bunu yapıyorum sen udda yapabilir misin, ben udda bu süslemeyi yapıyorum sen kanunda yapabilir misin şeklinde hep böyle birbirimizi destekleyerek oldu. Bu da çok önemli. Bazen insan kendini yalnız hissedebiliyor. Çünkü birçok şeye çabalıyorsunuz... Hep de söylediğim şeydir bu zaten genç kardeşlerime, mutlaka farklı bir enstrümanla birliktelik yapın, çalışmalarınızı

paylaşın, birbirinizi motive edin, bu çok önemli. Göksel Baktagir ile yaptığımız çalışmalar bizim için çok önemli oldu.” ifadelerini kullanmıştır.

3.2.3.30. Günlük Çalışma Süreleri ve Bu Sürelerin Daha Verimli Kullanılması Konusunda Çalışma Programı Hazırlama

Tablo 70. Öğretim üyelerinin/elemanlarının çalışma takvim ve programı hazırlama durumları.

İfade Değerleri	f	%	<u>Geçerli %</u>
Her zaman	24	35,8	35,8
Çoğu zaman	26	38,8	38,8
Ara sıra	10	14,9	14,9
Nadiren	6	9,0	9,0
Hiçbir zaman	1	1,5	1,5
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 70’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 74, 6’lık bir kısmı çoğunlukla, % 14, 9’luk kısmı ara sıra ve % 10, 5’lik kısmı da çok nadir bir şekilde öğrencilerine bu konularda yardımcı olduklarını ifade etmişlerdir. Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin genellikle öğrencilerine günlük çalışma süreleri ve bu süreleri daha verimli kullanmaları konusunda çalışma programı hazırlayıp, kendilerinin de hazırlamaları konusunda yaptırımcı olduklarını göstermektedir. Düzenli bir şekilde planlanmayıp, kontrol edilmeyen çalışma sürelerinin öğrenciler tarafından verimli kullanılma ihtimali çok azdır. Bu tarz çalışma süreleri öğrenciler için faydalı olmaktan uzaktır. İyi bir öğreticinin en önemli rollerinden bir tanesi de sadece ders içerisinde değil, ders dışındaki çalışma, yardım ve diyaloglar ile de öğrenciyi motive edebilmesidir.

Akademisyenler arasındaki yüzdeler dağılıma bakıldığında; öğretim üyelerinin düşük bir oranla (% 8, 3’ü) bu çalışma yöntemini her zaman kullandıkları, bu oranın öğretim elemanlarında ise % 91, 7’ye kadar yükseldiği görülmektedir.

3.2.4. Repertuvar Kazanımları İle İlgili Bulgular

3.2.4.1. Repertuvar Kazanımı İçin Kullanılan Yazılı Kaynaklar

Tablo 71. Öğretim üyelerinin/elemanlarının repertuvar kazanımı için kullandıkları yazılı kaynaklar.

Kaynak-Eser Adı	f	%
TRT Nota Arşivi	27	48,21
TRT TSM Seçme Eserler 1 ve 2	9	16,07
Devlet Korusu Nota Arşivi	9	16,07
Dârü'l Elhân Arşivi	9	16,07
Cumhurbaşkanlığı Klâsik Türk Müziği Korusu Nota Arşivi	2	3,57
Toplam	56	100,00

Öğretim üyelerinin/elemanlarının öğrencilerinin repertuvar kazanımlarına yönelik kullandıkları kaynaklar frekanslama yöntemine göre sıralanarak frekans serisi tablosu oluşturulmuştur. Bu tabloda en fazla kullanılan kaynaklar frekanslarına ve yüzdelik paylarına göre ayrılarak değerlendirilmiştir. Frekans sayısı 1 olan kaynaklar tabloyu çok fazla büyüteceğinden tabloya alınmamış, aşağıda liste halinde verilmiştir. Buna göre repertuvar kazanımları için en fazla kullanılan kaynak % 48, 21'lik pay ile TRT Nota Arşivi olmuştur. TRT Nota Arşivini % 16, 07'lik eşit oranlar ile yine TRT'nin TSM Seçme Eserler 1 ve 2 kitapları, Devlet Korusu Nota Arşivi ve Dârü'l Elhân Arşivi oluşturmaktadır. Cumhurbaşkanlığı Klâsik Türk Müziği Korusu Nota Arşivi de % 3, 57'lik oranla en çok kullanılan kaynaklar arasındaki yerini almıştır.

Ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının repertuvar kazanımları için kullandıkları yukarıda adı geçen kaynakların dışında aşağıda sıralanan yazılı kaynakları da derslerinde kullandıkları tespit edilmiştir. Kaynaklar alfabetik sıra dikkate alınarak sıralanmıştır.

Repertuvar Kazanımları İçin Kullanılan Diğer Kaynaklar;

- Akın Özkan-50. Yıl 3. Kitab,
- Alâeddin Yavaşca Nota Arşivi,
- Ali Dingel-Longalar ve Sirtolar,

- Ali Rıza Avni Nota Arşivi,
- Avni Anıl Nota Arşivi,
- Bekir Sıdkı Sezgin Nota Arşivi,
- Cinuçen Tanrıkorur Arşivi,
- Göksel Baktagir saz eserleri,
- Haydar Tatlıyay besteleri,
- İncesaz Nota Albümü,
- M. Fatih Salgar-50 Türk Müziği Bestekârı,
- M. Fatih Salgar-Dede Efendi–Hayatı, Sanatı, Eserleri,
- M. Fatih Salgar-Mevlevî Âyînleri,
- M. Fatih Salgar–Üçüncü Selim–Hayatı, Sanatı, Eserleri,
- Mehmet Reşat Aysu besteleri,
- Rahmi Kalaycıoğlu-Bestekârlar Külliyyâtı,
- Tanburi Cemil Bey besteleri,
- Ümit Yazıcı-Rakım Elkutlu.

3.2.4.2. Öğrencilere Sürekli Olarak Dinlemeleri Tavsiye Edilen Çalgı ve Ses İcracıları

Tablo 72. Öğrencilere dinlemeleri tavsiye edilen çalgı ve ses icracıları.

Sanatçı Adı	f	%
Tanburi Cemil Bey	43	21,50
Necdet Yaşar	29	14,50
Bekir Sıdkı Sezgin	24	12,00
Niyazi Sayın	21	10,50
Yorgo Bacanos	18	9,00
İhsan Özgen	16	8,00
Erol Deran	14	7,00
Derya Türkan	13	6,50
Cinuçen Tanrıkorur	12	6,00
Yurdal Tokcan	10	5,00
Toplam	200	100,00

Öğretim üyelerinin/elemanlarının öğrencilerine sürekli dinlemelerini tavsiye etikleri çalgı ve ses icracıları frekanslama yöntemine göre sıralanarak frekans serisi tablosu

oluşturulmuştur. Bu tabloda en fazla dinlenmesi tavsiye edilen icracılar frekanslarına ve yüzdelik paylarına göre ayrılarak değerlendirilmiştir. Frekans sayısı 10'dan düşük olan icracılar tabloyu çok fazla büyüteğinden değerlendirmeye alınmamıştır. Buna göre devlet konservatuvarı öğrencilerine sürekli dinlemeleri için en fazla tavsiye edilen icracı % 21, 50'lik pay ile Tanbûri Cemil Bey'dir. Cemil Bey'in arkasından da % 14, 50'lik pay ile yine bir tanbur sanatçısı olan Necdet Yaşar gelmektedir. Onlardan sonra öğretim üyelerinin/elemanlarının öğrencilerine dinlemeleri konusunda tavsiye ettikleri icracıların başında % 12'lik oranla üçüncü sırada Bekir Sıdkı Sezgin gelmekte ve kendisini % 10, 50'lik oranla ney üstadı Niyazi Sayın izlemektedir. Bekir Sıdkı Sezgin tabloda yer alan tek ses sanatçısıdır. Bir çalgı üstadı olmamasına rağmen burada yüksek bir oranla anılmış olması onun çalgı icracılarına da önemli yollar açan büyük bir sanatkâr olduğunu göstermektedir. Bekir Sıdkı Sezgin'in üst düzey icracıların sürekli takip edip dinledikleri icracılar arasında da ilk sırada yer almış olması (bkz. Tablo 13) önemli bir sonuç olarak görülmektedir. Burada ilk akla gelen konu; klasik kemençe icracıları başta olmak üzere geleneksel Türk çalgı müziği icracılarının 'en büyük çalgımız' olarak niteledikleri insan sesini (hançereyi) taklit ediyor olmalarıdır. Taklit etmenin ilk şartı olan dinlemek olgusu da hem üst düzey icracıları hem de devlet konservatuvarlarındaki akademisyen ve öğrencileri Bekir Sıdkı Sezgin gibi büyük bir ses icracısına yöneltmiştir.

Bekir Sıdkı Sezgin bir mülakatta, Türk müziği eğitiminde muhakkak dikkate alınması gereken konulardan biri olan 'dinlemek' ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır: "Bizlerin yıllardan beri okuduğumuz bantları edinerek onları bol bol dinlemek lazım; başka bir çare göremiyorum".[§]

3.2.4.3. Bir Dönem İçerisinde İcra Edilen Eser Sayısı

11 kurumdan anket yoluyla toplanan veriler neticesinde ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe derslerinde 1 dönem içerisinde ortalama 20 eser icra edildiği tespit edilmiştir. Geleneksel Türk müziğinde çok eser icra etmenin önemine ve faydalarına 'Çok Eser İcra Etme' temasında değinilmiştir (bkz. s. 93). Direk olarak çalgı derslerinin haftalık

[§] Mülakattan alınan bu cümle, Moda Musiki ve Kültür Derneği'nin "Bekir Sıdkı Sezgin" konulu sayısından, Evşen Toper, Serkan Delice ve Doğan Erbahar tarafından alınmış ve "Milenyum"un Albümü: Bekir Sıdkı Sezgin adlı yazıdan alıntılanmıştır.

süreleriyle ilgili olan bu sonucun; devlet konservatuvarı öğrencilerinin repertuvarlarını genişletmeleri ve çalgılarına olan hakimiyetlerini arttırmaları noktasında az olduğu görülmektedir.

3.2.4.4. Çalgısal Repertuvarın Yanında Sözel Eser Repertuvarı Kazanımını Sağlayıcı Ders İçi veya Ders Dışı Etkinliklerin Yapılması

Tablo 73. Öğretim üyelerinin/elemanlarının sözel eser repertuvarı kazanımını sağlayıcı etkinlikleri yapma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	19	28,4	28,4
Çoğu zaman	19	28,4	28,4
Ara sıra	19	28,4	28,4
Nadiren	5	7,5	7,5
Hiçbir zaman	5	7,5	7,5
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 73’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 56, 8’lik bir kısmı çoğunlukla, % 28, 4’lük kısmı ara sıra ve % 15’lik kısmı da çok nadir bir şekilde öğrencilerine bu tarz etkinlikler yaptırdıklarını ifade etmişlerdir. Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin çalgısal repertuvarın yanında sözel eser repertuvarı kazanımını sağlayıcı ders içi veya ders dışı etkinlikler yaptırdıklarını göstermektedir. Sözel repertuvara verilen önem üst düzey icracılarda da kendisini göstermiştir. İracılar repertuvarlarını geliştirmek, özellikle taksimlerinde kullanabilmek için melodi dağarcıklarını zenginleştirmek, nazariyat bilgilerini arttırmak ve bir soliste refakat becerilerini geliştirmek adına geleneksel Türk müziğinin sözel repertuvarına da sürekli çalışmışlar ve hakim olmuşlardır.

Akademisyenler arasında her zaman sözel eser repertuvarı kazanımını sağlayıcı ders içi veya ders dışı etkinlikler yapanların neredeyse tamamına yakınının (% 94, 7) öğretim elemanı olması dikkat çekici bir sonuçtur. Repertuvar kazanımı için yapılan bu uygulamaların öğretim üyeleri tarafından yapılma oranı ise % 5, 3’tür.

3.2.5. Yönlendirme Odaklı Sohbetler Ve Ders Dışı Faaliyetler İle İlgili Bulgular

3.2.5.1. Eserlerin Müziksel İfadesini Canlandırmaya Yönelik Çalışma ve Sohbetlerin Yapılması

Tablo 74. Öğretim üyelerinin/elemanlarının müziksel ifadeyi canlandırmaya yönelik sohbetleri yapma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %	Kümülatif %
Her zaman	31	46,3	46,3	46,3
Çoğu zaman	23	34,3	34,3	80,6
Ara sıra	10	14,9	14,9	95,5
Nadiren	2	3,0	3,0	98,5
Hiçbir zaman	1	1,5	1,5	100,0
Toplam	67	100,0	100,0	

Tablo 74’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 80, 6’lık bir kısmı çoğunlukla, % 14, 9’luk kısmı ara sıra ve % 4, 5’lik kısmı da çok nadir bir şekilde öğrencilerinin zihinlerinde eserlerin müziksel ifadesini canlandırmaya yönelik çalışmalar ve sohbetler yaptıklarını ifade etmişlerdir. Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerinin zihinlerinde eserlerin müziksel ifadesini canlandırmaya yönelik çalışmalar ve sohbetler yaptıklarını göstermektedir.

Geleneksel Türk müziğinde asıl önemli olan icra şekli, direk olarak notayı çalmak değil, müziği okuyabilmek ve onu icra edebilmektir. İyi bir icracının o eserin müzikal olarak ne ifade ettiğini anlaması ve onu icra edebilmesi çok önemlidir. Geleneksel Türk müziğinde tek amaç nota değildir. Asıl amaç icra edilen eserin karakterini ortaya çıkarmaktır. Nota burada müziği sadece uygulayabilmek için yardımcı olan bir araçtır. Üst düzey icracıların analizlerinde de sıkça değinildiği gibi geleneksel Türk müziğinde nota yazısının ifade edemeyeceği yerler vardır ve bunları icracılar kendileri hissederek bulma durumundadırlar. Aksi takdirde eserler ne kadar iyi notaya da alınsa ve ne kadar doğru da çalınsa (notaya göre) bir şeylerin eksik olması kaçınılmazdır.

Meşk yöntemiyle yetişen üst düzey icracılar da, icra ettikleri eserlerin müziksel ifadelerini ifade edebilmeyi hocalarıyla bire bir yaptıkları çalışmalar ve sohbetler yardımıyla kazanmışlardır. İracılar notadan ziyade müziği çalmanın, eserin temasını, duygusunu ve karakterini anlamanın, kısacası müziksel ifadesini icra edebilmenin amacıyla ve çabasında olmuşlardır.

3.2.5.2. İleriye Dönük Hedeflerin Belirlenmesi Konusunda Yönlendirme Yapmak

Tablo 75. Öğretim üyelerinin/elemanlarının hedeflerin belirlenmesi konusunda öğrencilerine yönlendirme yapma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Gecerli %
Her zaman	44	65,7	65,7
Çoğu zaman	18	26,9	26,9
Ara sıra	5	7,5	7,5
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 75’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 92, 6’lık çok büyük bir kısmı çoğunlukla, % 7, 5’lik kısmı da ara sıra bu yönlendirmeleri yaptıklarını ifade etmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerinin ileriye dönük hedeflerini belirlemeleri konusunda onları yönlendirdiklerini göstermektedir. Kuşkusuz ki öğrencilere ileriye dönük hedefler doğrultusunda en büyük yönlendirmeyi yapacak kişilerin başında hocaları gelmektedir. Motive etme, güven verme, doğru yönlendirme gibi özellikler iyi bir öğreticide olması gereken vasıflardandır.

3.2.5.3. İyi Bir Müzisyen Olma Üzerine Sohbetler Gerçekleştirmek

Tablo 76. Öğretim üyelerinin/elemanlarının iyi bir müzisyen olma üzerine sohbetler gerçekleştirme durumları.

İfade Değerleri	f	%	Gecerli %
Her zaman	46	68,7	68,7
Çoğu zaman	17	25,4	25,4
Ara sıra	4	6,0	6,0
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 76’da görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 94, 1’lik kısmı çoğunlukla, % 6’lık kısmı da ara sıra bu yönlendirmeleri yaptıklarını ifade etmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencileriyle iyi bir müzisyen olma üzerine sohbetler gerçekleştirdiklerini göstermektedir. Geleneksel Türk müziğinde iyi bir müzisyen olmak çaldığı çalgıyı en iyi şekilde icra edebilmek ile sınırlı bir kavram değildir. İyi bir müzisyen, iyi bir çalgı icracısı olmak bu müziğin ruhunu anlamak ve onu içten gelen manevi duygular ile birleştirebilmektir. Devlet konservatuvarlarında, teknikle ve sadece çok çalışmak ile kazanılması mümkün olmayan bu özelliklerin öğretim yolu; öğrencilerle sohbet ortamı hazırlayarak bu felsefe ve duyguları onlara kazandırmaya çalışmaktır. Devlet konservatuvarlarında müzik felsefesi ve Türk müziği felsefesinin ele alındığı derslerin az veya eksik olması, bu tarz çalışma ortamlarının hazırlanmasının önemini de artırmaktadır. Bu durumda devlet konservatuvarlarında müzik antropolojisi, müzik felsefesi, müzik estetiği, müzik sosyolojisi, müzik psikolojisi gibi derslerin yer alması bir öneri olarak düşünülebilir.

3.2.5.4. İyi Bir İcracıda/İcrada Olması Gereken Vasıflar Üzerine Sohbetler Gerçekleştirmek

Tablo 77. Öğretim üyelerinin/elemanlarının iyi bir icracıda/icrada olması gereken vasıflar üzerine sohbetler gerçekleştirme durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	49	73,1	73,1
Çoğu zaman	16	23,9	23,9
Ara sıra	2	3,0	3,0
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 77’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 97’lik çok büyük bir kısmı çoğunlukla, % 3’lük kısmı da ara sıra bu tarz sohbetleri yaptıklarını ifade etmişlerdir. Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin hemen hepsinin öğrencileriyle iyi bir icracıda/icrada olması gereken vasıflar üzerine sohbetler gerçekleştirdiğini göstermektedir. Tanrıkorur (2001, 169) iyi bir icracının hakim olması gereken unsurları

kanun icracıları örneği ile; akort kulağının çok sağlam olması, makam, usûl, perde, geçki bilgileri ile deşifre ve transpoze icralarının ileri seviyede olması, hangi müzik türünde hangi volümde çalacağını biliyor olması, ezbere repertuarı zengin olması ve refakatte solist takibine önem vermesi olarak sıralamıştır. Hem teorik hem de uygulamalı olan bu unsurların kuşkusuz ki en iyi şekilde bilinmesi ve uygulanması gerekmektedir. Bu bilgilere ek olarak kazanılacak insanî değerler de icracının icra kalitesini arttıracak etkenlerdir.

İnsanî değerler ve özellikle de liyakat bu müzik geleneğinin içindeki en önemli durumlardan birisidir. Liyakat aynı zamanda meşk geleneğinin en önemli unsurlarındandır. Hatta liyakat meşk eğitimine başlayabilmenin bir ön şartı olarak kabul edilmiş ve öğrenciler bu özellik de dikkate alınarak seçilmiştir. Behar'ın da değindiği gibi (2006, 69) meşk yöntemine basit bir bilgi ya da beceri alış verişi olmanın ötesinde anlamlar yükleyen bazı çok önemli norm ve ilkeler vardır. Bu norm ve ilkeler de aynı zamanda iyi bir insanda da olması gereken; düzgün ahlak, sabır, sebat, alçakgönüllülük, liyakat, gurur ve sadakattir.

3.2.5.5. Öğrencileri Bilgilerini Birbirleri ile Paylaşıp Tartışmaları Konusunda Yönlendirmek

Tablo 78. Öğretim üyelerinin/elemanlarının bilgi paylaşımı ve tartışmaları konusunda yönlendirme durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	34	50,7	50,7
Çoğu zaman	16	23,9	23,9
Ara sıra	15	22,4	22,4
Nadiren	2	3,0	3,0
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 78'de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 74, 6'lık büyük bir kısmı çoğunlukla, % 22, 4'lük kısmı ara sıra, % 3' lük kısmı da nadiren de olsa bu tarz yönlendirmeleri yaptıklarını ifade etmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerini, bilgilerini birbirleri ile paylaşım ve tartışmaları konusunda yönlendirdiklerini göstermektedir. Bilgi paylaşımının ve yapılan tartışmaların akademik çalışma ortamlarındaki önemi çok büyüktür. İcracıların da ifade ettikleri gibi daha çok öğrenebilme konusunda bu anlayış ve uygulamanın mutlaka yapılması gerekmektedir.

3.2.5.6. Yaşam Tecrübeleri ve Müzik İlişkisi Çerçevesinde Sohbetler Yapmak

Tablo 79. Öğretim üyelerinin/elemanlarının yaşam tecrübeleri ve müzik ilişkisi çerçevesinde sohbetler yapma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	39	58,2	58,2
Çoğu zaman	18	26,9	26,9
Ara sıra	9	13,4	13,4
Nadiren	1	1,5	1,5
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 79’da görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 85, 1’lik büyük bir kısmı çoğunlukla, % 13, 4’lük kısmı ara sıra, % 1, 5’ lik çok küçük bir kısmı da nadiren de olsa bu tarz sohbetleri gerçekleştirdiklerini ifade etmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencileriyle yaşam tecrübeleri ve müzik ilişkisi çerçevesinde sohbetler yaptıklarını göstermektedir. İnsanlığın yaşam tecrübelerinin birçok bilim dalına olduğu gibi müzik sanatına da etkisi büyüktür. Kalbî duyguların çok büyük bir önem taşıdığı geleneksel Türk müziğinde, o duyguları yaşam ve müzik çerçevesinde öğrencilere sohbet yoluyla aktarmak en etkili yöntemlerdendir.

3.2.5.7. Öğrencilerin Çeşitli Endişelerini ve Performans Korkularını Yenmeye Yönelik Sohbetler Yapmak

Tablo 80. Öğretim üyelerinin/elemanlarının endişe ve performans korkularını yenmeye yönelik sohbetleri yapma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	37	55,2	55,2
Çoğu zaman	24	35,8	35,8
Ara sıra	6	9,0	9,0
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 80’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 91’lik çok büyük bir kısmı çoğunlukla, % 9’luk kısmı da ara sıra bu tarz sohbetleri yaptıklarını ifade etmişlerdir. Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerinin çeşitli endişelerini ve performans korkularını yenmeye yönelik sohbetler yaptıklarını göstermektedir.

Bir çalgıyı en iyi bir şekilde icra edebilmek için kuşkusuz ki çalgıya hakimiyetin yanı sıra kas-iskelet sisteminin ve kişinin psikolojik durumunun çok iyi olması gerekir. Stresin çalma performansını olumsuz anlamda etkilediği bir gerçektir. İşte bu noktada öğreticilere öğrencilerini bu yönde de hazırlamaları konusunda büyük görevler düşmektedir.

Enstrüman çalma fiziksel bir aktivite olduğu kadar psikolojik faktörlerin de etkili olduğu bir eylemdir. Her ne kadar belli ölçüde stres ve heyecan dikkati toplama ve ortalama bir performans için gerekli olsa da aşırısı kesinlikle aleyhtedir. Çünkü müzisyenin stresli olması geçici olarak kaslarda bir gerginlik yaratacak ve kişinin kas üzerindeki kontrolü zayıflayacaktır (Yağışan, 2004, 567).

Burada iyi bir öğreticinin görevi; motive edici, güven verici ve dolayısıyla çalgı performansını olumlu yönde etkileyecek sohbetleri gerçekleştirebilmesidir.

3.2.5.8. Öğrencileri, Yaşadıkları Şehrin–Toplumun Müzik Kültüründen Yararlanmaları Konusunda Teşvik Etme

Tablo 81. Öğretim üyelerinin/elemanlarının öğrencilerini yaşadıkları şehrin–toplumun müzik kültüründen yararlanmaları konusunda teşvik etme durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %	Kümülatif %
Her zaman	28	41,8	42,4	42,4
Çoğu zaman	22	32,8	33,3	75,8
Ara sıra	10	14,9	15,2	90,9
Nadiren	4	6,0	6,1	97,0
Hiçbir zaman	2	3,0	3,0	100,0
Toplam	66	98,5	100,0	
Eksik Veri	1	1,5		
Toplam	67	100,0		

Tablo 81’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının biri hariç tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 75, 5’lik büyük bir kısmı çoğunlukla, % 14, 9’luk kısmı da ara sıra bu konuda teşvik edici olduklarını ifade etmişlerdir. Ankete katılanların % 9, 1’lik kısmı ise bu konuda çok nadir olarak öğrencilerine teşvik edici rol üstlendiklerini belirtmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerini, yaşadıkları şehrin–toplumun müzik kültüründen yararlanmaları konusunda teşvik ettiklerini göstermektedir. Çalışmanın 2. örneğinde yer alan ve anket tekniğinin uygulandığı devlet konservatuvarları; İstanbul, Ankara, İzmir, Konya, Afyonkarahisar, Sakarya, Antalya, Diyarbakır, Elazığ ve Gaziantep şehirlerinde yer alan konservatuvarlardır. Dikkat edilecek olursa bu şehirlerin hepsinin kendilerine özgü müzik kültürleri, gelenekleri, uygulamaları ve icraları mevcuttur. Türkiye’nin aslında hemen hemen bütün bölgelerinde var olan bu zenginlikleri tanımaya ve öğrenmeye, yaşadığı şehir ile başlamak, devlet konservatuvarı öğrencilerine çok büyük fayda sağlayacaktır. Akademisyenlerin bu konudaki teşvik edici tutumlarının, eğitim ve öğretime çok olumlu katkılar sağlayacağı bir gerçektir.

3.2.5.9. Kurumlar İtibari ile Öğrencileri Yaşadıkları Şehrin–Toplumun Müzik Kültüründen Yararlanmaları Konusunda Teşvik Etme Durumunun Karşılaştırılması

Tablo 82. Kurumlar itibari ile öğrencileri yaşadıkları şehrin–toplumun müzik kültüründen yararlanmaları konusunda teşvik etme durumunun karşılaştırma tablosu.

Görevli olduğunuz kurumun adı nedir?		Öğrencilerimi, yaşadıkları şehrin–toplumun müzik kültüründen yararlanmaları konusunda teşvik ederim.			Toplam
		Her zaman	Çoğu zaman	Nadiren	
TMDK	Sıklık	17	9	5	31
	% TMDK	54,8%	29,0%	16,1%	100,0%
	% Öğrencilerimi, yaşadıkları şehrin–toplumun müzik kültüründen yararlanmaları konusunda teşvik ederim.	60,7%	40,9%	31,3%	47,0%
	DK	Sıklık	11	13	11
	% DK	31,4%	37,1%	31,4%	100,0%
	% Öğrencilerimi, yaşadıkları şehrin–toplumun müzik kültüründen yararlanmaları konusunda teşvik ederim.	39,3%	59,1%	68,8%	53,0%
Toplam	Sıklık	28	22	16	66
	% TMDK–DK	42,4%	33,3%	24,2%	100,0%
	% Öğrencilerimi, yaşadıkları şehrin–toplumun müzik kültüründen yararlanmaları konusunda teşvik ederim.	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

TMDK: Türk müziği devlet konservatuarı

DK: Devlet konservatuarı

Tablo 83. Ki-kare testi.

	Değer	Serbestlik Derecesi (df)	Hesaplanan Anlamlılık Düzeyi
Ki-kare	4,035(a)	2	,133
Olasılık Oranı	4,090	2	,129
Geçerli Sonuçlar	66		

Toplam kategori sayısı: (,0 %)

H₀: Kurumlar itibariyle öğrencileri, yaşadıkları şehrin–toplumun müzik kültüründen yararlanmaları konusunda teşvik etme durumu arasında herhangi bir ilişki yoktur.

H₁: Kurumlar itibariyle öğrencileri, yaşadıkları şehrin–toplumun müzik kültüründen yararlanmaları konusunda teşvik etme durumu arasında herhangi bir ilişki vardır.

Burada ki-kare istatistiğinde hesaplanan anlamlılık değeri 0,133 olup 0,05’den büyük çıktığından H₀ hipotezi kabul edilmiştir. Yani Türk müziği devlet konservatuvarları ve devlet konservatuvarları arasında; öğrencilerini yaşadıkları şehrin–toplumun müzik kültüründen yararlanmaları konusunda teşvik etme durumunda 0,05 anlamlılık düzeyinde herhangi bir fark olmadığı tespit edilmiştir.

Karşılaştırma tablosu üzerinden frekans ve yüzde hesaplarına göre değerlendirme yapıldığında ise; kurumlar arasında ‘her zaman’ bu yönlendirmeyi uygulayanların % 60, 7’sinin Türk müziği devlet konservatuvarları, % 39, 3’ünün ise devlet konservatuvarları olduğu anlaşılmaktadır. Yani TMDK’da görevli akademisyenler, DK’da görev yapan akademisyenlere göre az da olsa öğrencilerini; yaşadıkları şehrin–toplumun müzik kültüründen yararlanmaları konusunda daha fazla teşvik etmektedirler.

3.2.5.10. Öğrencileri, Müzik Hayatındaki Pratik Yöntemleri Kazanmaları İçin Mûsikî Cemiyetlerinde, Derneklerde ve Eğitimlerine Katkı Sağlayabilecek Nitelikteki Amatör Müzik Topluluklarında Çalışmaları Konusunda Teşvik Etme

Tablo 84. Öğretim üyelerinin/elemanlarının öğrencilerini mûsikî cemiyetleri ve nitelikli amatör müzik topluluklarında çalışmaları konusunda teşvik etme durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	38	56,7	56,7
Çoğu zaman	15	22,4	22,4
Ara sıra	8	11,9	11,9
Nadiren	5	7,5	7,5
Hiçbir zaman	1	1,5	1,5
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 84'de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 79, 1'lik bir kısmı çoğunlukla, % 11, 9'luk kısmı da ara sıra bu konuda teşvik edici olduklarını ifade etmişlerdir. Ankete katılanların % 9'luk kısmı ise bu konuda çok nadir olarak öğrencilerine teşvik edici rol üstlendiklerini belirtmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerini, müzik hayatındaki pratik yöntemleri kazanmaları için mûsikî cemiyetlerinde, derneklerde ve eğitimlerine katkı sağlayabilecek nitelikteki amatör müzik topluluklarında çalışmaları konusunda teşvik ettiklerini göstermektedir. Yapılan içerik analizlerinde üst düzey icracıların bu konuya çok büyük önem verdikleri ve buralardaki çalışma ortamlarında buldukları sonucuna varılmıştır. Üst düzey icracılara repertuar kazanımı, transpoze, deşifre, ezber, soliste refakat edebilme ve toplu icra gibi pek çok konuda kazanımlar sağlayan çalışma ortamlarının, akademisyenler tarafından da öğrencilere teşvik edilmesi olumlu bir uygulama olarak görülmektedir.

3.2.5.11. Öğrencileri, Profesyonel Müzik Topluluklarında Çalışmalar Yapmaları İçin Yönlendirmek

Tablo 85. Öğretim üyelerinin/elemanlarının öğrencilerini profesyonel müzik topluluklarında çalışmalar yapma konusunda teşvik etme durumları.

İfade Değerleri	f	%	<u>Geçerli %</u>	<u>Kümülatif %</u>
Her zaman	39	58,2	59,1	59,1
Çoğu zaman	20	29,9	30,3	89,4
Ara sıra	4	6,0	6,1	95,5
Nadiren	3	4,5	4,5	100,0
Toplam	66	98,5	100,0	
Eksik Veri	1	1,5		

Tablo 85’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının biri hariç tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 89, 4’lük büyük bir kısmı çoğunlukla, % 6’lık kısmı da ara sıra bu konuda yönlendirmede bulduklarını ifade etmişlerdir. Ankete katılanların % 4, 5’lik kısmı ise bu konuda nadiren de olsa öğrencilerine yönlendirmelerde bulduklarını belirtmişlerdir. Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerini, profesyonel müzik topluluklarında çalışmalarını için yönlendirdiklerini göstermektedir.

Görüşme yapılan üst düzey icracılar da akademik eğitimleri esnasında, varlıklarını amatör olarak sürdüren dernek ve cemiyetlerin yanında profesyonel toplulukların çalışma ortamlarında da bulunmuşlar ve oralardan çok şeyler öğrenmişlerdir. Yurdal Tokcan’ın, 1991 yılında kurulan İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğunu için söylediği, “Bizim için ikinci okul oldu. Yetişmişiz ama amatörüz hâlâ, acemiyiz.” sözleri de konservatuvar eğitiminin yanında böyle önemli topluluklarda bulunmanın önemini vurgulamaktadır. 2. örnekte yer alan devlet konservatuvarlarının buldukları şehirlerin hemen hepsinde profesyonel anlamda önemli toplulukların var olması ve akademisyenlerin öğrencilerini bu topluluklarda çalışmalar yapmaları için yönlendirmeleri, devlet konservatuvarı eğitimine çok önemli bir katkı olarak görülmektedir.

3.2.5.12. GTM'nin Günümüzdeki Önemli Temsilcileri ile Öğrencileri Bir Araya Getirebilecek Çalışma Ortamlarının Oluşturulmasında Organizatör Olarak Aktif Rol Almak

Tablo 86. Öğretim üyelerinin/elemanlarının öğrencilerini GTM'nin önemli temsilcileri ile bir araya getirebilecek organizasyonları yapma durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %	Kümülatif %
Her zaman	13	19,4	19,7	19,7
Çoğu zaman	16	23,9	24,2	43,9
Ara sıra	22	32,8	33,3	77,3
Nadiren	11	16,4	16,7	93,9
Hiçbir zaman	4	6,0	6,1	100,0
Toplam	66	98,5	100,0	
Eksik Veri	1	1,5		
Toplam	67	100,0		

Tablo 86'da görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının biri hariç tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 43, 9'luk bir kısmı çoğunlukla, % 33, 3'lük kısmı da ara sıra bu konuda yönlendirmede bulduklarını ifade etmişlerdir. Ankete katılanların % 22, 4'lük kısmı ise çok nadir olarak bu konuda rol aldıklarını belirtmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin GTM'nin günümüzdeki önemli temsilcileri ile öğrencileri bir araya getirebilecek çalışma ortamlarının oluşturulmasında organizatör olarak rol aldıklarını göstermektedir. Geleneksel Türk çalgı müziğinde usta sanatçılarla olan iletişim ve etkileşimin büyük önemi vardır. Üst düzey icracılar da gerek hocalarından, gerekse diğer önemli icracılardan etkilenmişler ve onlarla sürekli iletişim halinde olmuşlardır. Bu doğrultuda düşünülecek olursa, devlet konservatuvarı öğrencilerinin de belirli zaman aralıklarında bu alanın önemli isimleriyle buluşturulması çok önemli ve faydalı bir etkinlik olarak görülmektedir. Erol Deran'ın, "Ben konservatuar bitirmedim ama konservatuarda hocalık yapıyorum. Diplomasız okul bitirdik. Mesut Cemil'le çaldık, daha ne olsun?" sözleri, önemli icracılarla müziğin içerisinde bir arada bulunup çalışmanın ne kadar önemli olduğunu ispatlar niteliktedir.

3.2.5.13. Öğrencilere Sahne Alışkanlığı Kazandırmak Amacıyla Küçük Dinletiler Organize Etmek

Tablo 87. Öğretim üyelerinin/elemanlarının küçük dinletiler organize etme durumları.

İfade Değerleri	f	%	Geçerli %
Her zaman	15	22,4	22,4
Çoğu zaman	20	29,9	29,9
Ara sıra	24	35,8	35,8
Nadiren	5	7,5	7,5
Hiçbir zaman	3	4,5	4,5
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 87’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 52, 3’lük bir kısmı çoğunlukla, % 35, 8’lik kısmı da ara sıra öğrencileri için küçük dinletiler organize ettiklerini ifade etmişlerdir. Ankete katılanların % 12’lik kısmı ise çok nadir olarak bu konuda rol aldıklarını belirtmişlerdir.

Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerine sahne alışkanlığı kazandırmak amacıyla küçük dinletiler organize ettiklerini göstermektedir. Geleneksel Türk müziği eğitiminde konser dinlemek, dinleti ve konser vermek çok önemli konulardır. Devlet konservatuvarlarında verilen eğitimde diğer fakültelerin birçoğunda var olan staj çalışmalarına benzer bir imkanın bulunmaması, bu eksikliğin belirli aralıklarla dinletiler ve konserler verdirilerek kapatılmasını gerektirmektedir. Çünkü kuruluş amacı ve verdiği eğitim-öğretim ile tamamen sanatçı yetiştirmeyi amaçlayan bu kurumların öğrencilerine mutlak surette sahne alışkanlığını kazandırması gerekmektedir. Yurdal Tokcan’ın bu konu ile ilgili, “*Bugün mühendisler okulu bitirmeden önce bir staj dosyası hazırlıyorlar. Bu bizim en büyük eksikliğimiz. Ben müziği hep matematik, fizik ve kimya ile bir tuttuğum için bizim okullarımızda da staj olması gerekir diye düşünüyorum. Mutlaka bizim de bir staj konserimiz olmalı. Sahne heyecanı çok farklı ve sonuçta artist yetiştiriyor bu okullar; konservatuvarların amacı artist sanatçı yetiştirmek. Sanatçı da nerede sergileyecek sanatını evde değil herhalde sahne de değil mi? Sahne heyecanı ile her şey bir anda değişiyor zaten. Bunları mutlaka aşmalıyız.*” ifadeleri, sahne alışkanlığını kazandırmak adına dinleti ve konserler organize etmenin önemine bir kez daha vurgu yapmaktadır. “Unutulmamalıdır

ki; müziğin en önemli boyutlarından biri, eserleri anlamına uygun ve müzikal bir şekilde topluluk önünde icra edebilmektir” (Özdemir, 2007: 43).

3.2.5.14. İl İçindeki ve İl Dışındaki Önemli Konserler İçin Organizasyonlar Düzenlemek

Tablo 88. Öğretim üyelerinin/elemanlarının il içi ve dışı önemli konserlerin takip edilebilmesi için organizasyon yapma durumları.

İfade Değerleri	f	%	<u>Gecerli %</u>
Her zaman	5	7,5	7,6
Çoğu zaman	9	13,4	13,6
Ara sıra	25	37,3	37,9
Nadiren	13	19,4	19,7
Hiçbir zaman	14	20,9	21,2
Toplam	66	98,5	100,0
Eksik Veri	1	1,5	
Toplam	67	100,0	

Tablo 88’de görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının biri hariç tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 20, 9’luk bir kısmı çoğunlukla, % 37, 3’lük kısmı da ara sıra öğrencileri için bu tarz organizasyonlar düzenlediklerini ifade etmişlerdir. Ankete katılanların % 19, 4’lük kısmının nadiren olarak cevap verdikleri konuyla ilgili % 20, 9’luk yüksek bir oran hiçbir zaman bu tarz organizasyonlar düzenlemediklerini belirtmişlerdir.

Özetle; bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin, öğrencilerinin il içindeki ve il dışındaki önemli konserleri takip edebilmeleri için az da olsa organizasyonlar düzenlediklerini göstermektedir. Yukarıda da belirtildiği üzere geleneksel Türk müziği öğreniminde konser vermek kadar konser dinlemenin ve takip etmenin de önemi büyüktür. Üst düzey icracıların büyük ölçüde beslendikleri konser takiplerinin devlet konservatuvarı öğrencileri için de arttırılarak organize edilmesi kuşkusuz ki çok yerinde olacak ve bu tarz organizasyonlar öğrenciyi müziksel çevreye daha etkin bir şekilde davet edecektir.

3.2.5.15. Öğrencilerin Çalgılarını Fiziksel Olarak da Daha Yakından Tanımalarına Yönelik Etkinlikler Düzenlemek

Tablo 89. Öğretim üyelerinin/elemanlarının çalgıları fiziksel olarak daha yakından tanımak amacıyla etkinlik düzenleme durumları.

İfade Değerleri	f	%	<u>Geçerli %</u>
Her zaman	13	19,4	19,4
Çoğu zaman	16	23,9	23,9
Ara sıra	17	25,4	25,4
Nadiren	15	22,4	22,4
Hiçbir zaman	6	9,0	9,0
Toplam	67	100,0	100,0

Tablo 89’da görüldüğü üzere ankete katılan öğretim üyelerinin/elemanlarının tümü bu ifadeyi cevaplamıştır. Katılımcıların % 43, 3’lük bir kısmı çoğunlukla, % 25, 4’lük kısmı ara sıra ve % 31, 4’lük kısmı da çok nadir olarak öğrencilerinin çalgılarını fiziksel olarak da daha yakından tanımalarına yönelik etkinlikler düzenlediklerini ifade etmişlerdir. Özetle, bu tablo devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerinin çalgılarını fiziksel olarak da daha yakından tanımalarına yönelik genellikle etkinlikler düzenlediklerini ifade etmektedir. İyi bir icra yapabilmek için çalgılardaki küçük kusurların icracı tarafından düzeltilebilmesi gerekmektedir. Bu anlamda çalgıların fiziksel yapısının bilinmesi, organoloji bilimi hakkında da bilgi sahibi olunması önemlidir.

SONUÇ

Bu bölümde, araştırmada yararlanılan bütün kaynaklar, üst düzey icracılarla yapılan görüşmeler ve devlet konservatuvarlarında görev yapan öğretim üyelerine/elemanlarına uygulanan anketler ile ilgili elde edilen genel sonuçlar yer almaktadır.

Geleneksel Türk çalgı müziği üst düzey icracılarının performans gelişim süreçlerini değerlendirmek, bu süreçte etkili olan yöntem ve durumların bugün devlet konservatuvarlarında/konservatuvarlarda geleneksel Türk çalgı müziği eğitiminde ne düzeyde kullanıldığını ortaya koymak ve devlet konservatuvarlarında öğrencilerin icra düzeyini arttıracak yaklaşımları belirlemek amacıyla yapılan bu çalışmada; görüşme, anket ve literatür taraması çalışmalarından elde edilen sonuçlar aşağıda açıklanmıştır. Geleneksel Türk çalgı müziği üst düzey icracılarıyla yapılan bire bir görüşmelerin ardından tema ve kodlarıyla beraber, ‘Çalışma Yöntemleri ve Anlayışları’, ‘Çalışma Ortamları’, ‘Kullanılan Materyaller’, ‘Repertuar Kazanımları’, ‘Öğrenmede Etkili Olan Diğer Unsurlar’ ve ‘Yönlendirme Odaklı Sohbetler ve Ders Dışı Faaliyetler’ olmak üzere altı üst başlık oluşturulmuştur. Oluşturulan bu üst başlıklar, icracıların performans gelişim süreçlerini çok detaylı bir şekilde açıklayabilme imkanı sağlamıştır. Bu açıklamalar, çalışmada yürütülen çözümleme basamakları sırası ile aşağıda ele alınmıştır.

Yapılan anket çalışmalarıyla elde edilen sonuçlar; ‘Yöntem’ bölümünde açıklanan anketin zayıf yönleri ve sınırlılıkları başlığındaki maddeler dikkate alınarak değerlendirilmiştir.

4.1. Çalışma Yöntemleri ve Anlayışları

Bu üst başlık altında ve aslında tez çalışmasının genelinde öne çıkan en belirgin konu meşk geleneği/yöntemi olmuştur. Üst düzey icracılar meşk yöntemiyle yetişmişlerdir. Onların bu aşamaya gelmelerindeki en önemli sebep meşk geleneğine bağlı bir öğrenim sürecinden geçmiş olmalarıdır. Bütün üst başlıklara ait hemen hemen tüm tema ve kodları meşk geleneği ile ilişkilendirmek mümkündür.

Çalışmada, günümüz üst düzey geleneksel Türk çalgı müziği icracılarının Osmanlı dönemi müzik eğitim geleneklerini, çalışma yöntem, anlayış ve uygulamalarını

fazlasıyla kullandıkları sonucuna varılmıştır. İcracılar performans gelişim süreçleri içerisinde yine meşk geleneği ile bağlantılı olarak; ekol takip etmişler, hocalarını ve usta icracıları çok iyi gözlemlemişler, kendilerine ait özgün tavırları oluşturmak için çabalamışlar, aynı ve farklı çalgılardan oluşan grup çalışmalarını ile çok eseri bol tekrar ve ezberleyerek icra etmişler, sürekli arayış içerisinde olup; düşünme, kendine soru sorma ve sorunlara kendi çözümlerini üretme gayreti içinde olmuşlardır. Bunların yanında ince işçilik gösterdikleri çalışmalarını teknik, pozisyon ve süsleme çalışmaları ile de desteklemişlerdir. İcracılar yapmış oldukları deşifre çalışmalarında; deşifreye ağır tempo ile başlama, deşifredeki nüanslara uyma, deşifrede notayı değil müziği okuma, deşifreyi bölümlere ayırarak çalışma, eseri formuna ve karakteristik yapısına uygun çalma ve nazari bilgileri kullanma konularına dikkat etmişlerdir.

Üst düzey icracılar, üzerinde çalıştıkları eserleri bestekârlarının da özellikleri ile öğrenmeye çalışıp eserler üzerinde derinlemesine çözümlenme/analiz yapmışlar, bunlara paralel olarak müzik tarihi, nazariyat ve form bilgilerini de sürekli canlı tutmuşlardır. Sanılanın aksine her gün 9-10 saat çalgılarına çalışmamışlar fakat çalışma sürelerini verimli kullanabilme adına günlük çalışma takvimlerine uymuşlar ve çalıştıkları eserleri sistemli bir sıralama içerisinde düzenleyerek çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. Az önce de değinildiği gibi kendilerine ait tavırları oluşturmak isteyen icracılar bu doğrultudaki üslûp-tavır çalışmalarında kendilerine has sesleri ortaya çıkarmanın gayretinde olmuşlardır.

Geleneksel Türk müziğinin en önemli uygulama ve anlayışlarından biri olan transpoze icra çalışmalarını akademik eğitimleri öncesinde; mûsikî cemiyetlerinde ve derneklere, akademik eğitimlerinde; devlet konservatuvarlarında, şu an da; mesleki çalışma ortamlarında görmek mümkündür.

Yalnızca kendi icra ettikleri müziği değil, her kültürden ve tarzdan müzik dinlemeye önem veren icracıların yaşam boyu öğrenme anlayışları, motivasyonlarını sürekli canlı tutan bir unsur olarak tespit edilmiştir.

Yapılan anket çalışması sonucunda; devlet konservatuvarlarındaki akademisyenlerin öğretimlerinde kullandıkları çalışma yöntem ve anlayışlarının üst düzey icracıların kullandıkları yöntem ve anlayışlarla paralellik gösterdiği görülmektedir. İcracılar tarafından kullanılan yöntem ve anlayışların bugün devlet konservatuvarlarında da

önemli ölçüde kullanılmakta olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Yalnızca taksim ve eser icrası örneklerini notaya alma ödevlerinin verilmesi yani dikte çalışmaları konusunda, akademisyenlerin çok üzerinde durmadıkları tespit edilmiştir.

4.2. Çalışma Ortamları

Burada öne çıkan ilk önemli konu; İstanbul şehrinin sosyal, kültürel ve müzik çalışma ortamları açısından, bu müziğin eğitim ve öğretiminin yapıldığı en etkili şehir olduğudur. İcracılara göre geleneksel Türk müziğinin merkezi İstanbul'dur ve İstanbul'da bulunmak, oradaki müzik çevrelerinin içerisinde olmak çok önemlidir.

Üst düzey icracıların performans gelişim süreçleri içerisinde buldukları çalışma ortamlarının incelenip analiz edildiği bu başlık altında öne çıkan mekânlar; aile ortamları, mûsikî cemiyet ve dernekleri, devlet konservatuvarları, profesyonel müzik toplulukları, mesleki yaşam ve nitelikli piyasa çalışma ortamları olarak tespit edilmiştir. Türk müziğine ilgi duyan ailelerde yetişmeleri, ilk mûsikî eğitimlerini aile içerisinde meşk ederek almalarına sebep olmuştur. Daha sonra yine ailelerinin de desteği ile mûsikî cemiyet ve derneklerindeki çalışma ortamları kendilerine amatör de olsa, repertuar, transpoze, deşifre, toplu icra, soliste refakat edebilme gibi becerileri kazandırmıştır. Daha sonra devlet konservatuvarında çok önemli hocaların öğrencileri olarak aldıkları eğitim, çok büyük ilerleme göstermelerine olanak sağlamıştır. Akademik eğitimleri esnasında hocalarıyla kurdukları sıcak ilişkiler onların motivasyonlarını arttıran en önemli unsurlardan biridir. Üst düzey icracılar öğrencilik yıllarında da mûsikî cemiyetlerinde, derneklerde ve hatta profesyonel müzik topluluklarında çalışmalarda bulunmuş ve bir anlamda oralardan beslenmişlerdir. Yaşam boyu öğrenme düşüncesiyle çalışmalarına aralıksız devam eden icracıların şu an görev yaptıkları kurumları da, her geçen gün kendilerine bir şeyler katmakta olan çalışma ortamlarıdır.

Yapılan anket çalışması sonucunda, devlet konservatuvarlarındaki akademisyenlerin öğrencilerini çalışmalar yapması için yönlendirdikleri çalışma ortamları incelendiğinde, birçoğunun üst düzey icracıların buldukları çalışma ortamlarına paralellik gösterdiği görülmektedir.

Üst düzey icracıların yer aldıkları çalışma ortamlarının bugün devlet konservatuvarlarında da akademisyenler tarafından öğrencilere yönlendirilen yerler olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Akademisyenlerin öğrencilerini, yaşadıkları şehir–toplumun müzik geleneklerini, uygulamala ve icralarını daha yakından tanıyabilmeleri konusunda teşvik ettikleri tespit edilmiştir. Yapılan karşılaştırmalara göre de TMDK’da görevli akademisyenler, DK’da görev yapan akademisyenlere göre az da olsa öğrencilerini; bu konuda daha fazla teşvik etmektedirler.

Öğretim üyelerinin/elemanlarının öğrencilerini mûsikî cemiyetleri ve nitelikli piyasa çalışma ortamlarında çalışmalarını konusunda teşvik etmeleri de burada ulaşılan bir diğer sonuçtur. Akademisyenler; repertuvar kazanımı, transpoze, deşifre, ezber, soliste refakat edebilme ve toplu icra gibi pek çok konuda kazanımlar sağlayan çalışma ortamlarını, öğrencilerine teşvik etmektedirler. Aynı durumu profesyonel müzik topluluklarında çalışmalar yapma konusunda da görmek mümkündür. Akademisyenler öğrencilerini profesyonel müzik topluluklarında çalışma yapmaları için yönlendirmektedirler.

4.3. Kullanılan Materyaller

Üst düzey icracıların performans gelişim süreçlerinde kullanıp yararlandıkları materyallerin ele alındığı bu üst başlıkta, ortaya çıkan en belirgin sonuç; önemli icracılara ait ses kayıtlarının çokça dinlenmesidir. İracılar yalnızca kendi çalgılarını çalan değil, profesyonel düzeydeki diğer çalgı ve hatta ses icracılarını da taş plak, kaset ve CD’lerden çok dinlemişlerdir. Bu materyalleri kullanarak gerçekleştirdikleri dinleyerek öğrenme yöntemi, bu seviyeye ulaşmalarında önemli rol oynamıştır. Çeşitli fiziksel destek egzersizlerini, hocalarının yazmış oldukları ders notlarını/etütleri, kendi yazdıkları etütleri çalışma materyali olarak kullanan icracılar, öğrenim süreçleri içerisinde çalgıları için yazılmış bir metotdan faydalanmamışlardır. Herhangi bir metotdan faydalanmamış olmaları tabii ki çalgı metotlarının öğretimde gerekli olmadığı anlamına gelmez. Burada yapılan tespit; geleneksel Türk çalgı müziği öğretiminde meşk yöntemi ile metodik yaklaşım ve uygulamaların beraber götürülmesi gerekliliğidir. Üst düzey icracılar bilgi ve kaynak transferinden yararlanmış olup; piyano, arp, gitar ve bağlama gibi çalgılar için yazılmış metot ve kaynakları inceleme ve uygulama amaçlı kullanmışlardır.

Öğrenim süreçleri boyunca internet imkanlarının günümüzdeki gibi olmamasından dolayı bu materyali kullanamayan icracılar, bugün için internet ve teknolojik imkanları sesli ve görsel olarak çeşitli kayıtlara ulaşabilmek, aradıkları eserlerin notalarını bulabilmek, konser ve dinletilerinde yararlanmak ve öğrencilerine bu yolla da daha faydalı olabilmek için kullanmaktadırlar.

Yukarıda adı geçen materyallerin dışında, üst düzey icracılar tarafından kullanılmış ve hâlâ da kullanılmakta olan diğer materyaller; teyp, kendi icralarını kaydettikleri kayıtlar, TRT'nin yayınlamış olduğu repertuvar kitapları, metronom, diyapazon ve akort cihazı olarak tespit edilmiştir.

Yapılan anket çalışması sonucunda, devlet konservatuvarlarındaki akademisyenlerin öğretimlerinde kullandıkları materyaller incelendiğinde, birçoğunun üst düzey icracıların kullandıkları materyallerle aynı olduğu görülmektedir. Üst düzey icracıların kullandıkları materyallerin büyük bir bölümünün bugün devlet konservatuvarlarında da akademisyenler tarafından kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Üst düzey icracıların hiçbirinin kullanmadığı metotlarla ilgili olarak akademisyenlerin ud derslerinde; en çok Mutlu Torun'un Gelenekle Geleceğe-Ud Metodunu, kanun derslerinde; Gültekin-Tahir Aydoğdu'nun Kanun Metodunu, tanbur derslerinde; Emin Akan'ın Tanbur Metodunu, ney derslerinde; Süleyman Erguner'in Ney Metodunu ve klasik kemençe derslerinde; Beril Çakmakoğlu-Mehmet Yalın'ın Kemençe Metodunu kullandıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Öğretim üyelerinin/elemanlarının öğretimlerinde, icracıların önem verip kullandıkları farklı çalgılar için yazılmış kaynakları, farklı müzik tarzlarını içeren kayıtları, Youtube, Facebook gibi sosyal paylaşım ağlarını, eşlik amaçlı olarak kudüm çalgısını, parmak ve kol kaslarının gelişimine destek olabilecek çeşitli fiziksel destek egzersizlerini, diyapazon ve akort cihazı materyallerini diğer materyallere oranla daha az kullandıkları tespit edilmiştir.

4.4. Repertuvar Kazanımları

Geleneksel Türk müziğinde icrayı önemli ölçüde etkileyen konulardan bir tanesi de repertuvardır. İcraya değer katacak en temel bilgi ve becerileri zengin bir repertuvara sahip olarak kazanmak mümkündür. Üst düzey icracılar, geleneksel Türk müziği nazariyatına hakim olmak, çaldığı çalgıya hakim olmak, iyi bir form bilgisine sahip olmak ve Türk müziğinin en önemli çalgısal formlarından biri olan taksim formunu iyi bir şekilde icra edebilmek olarak sıralayabileceğimiz bu bilgi ve becerilere zengin bir repertuvar sayesinde ulaşmışlardır. Sahip oldukları geniş repertuvar meşk yönteminin en önemli unsurlarından biri olan müzik hafızalarının ne kadar iyi olduğunun bir göstergesidir.

İracıların repertuvar kazanımları konusunda dikkat ettikleri ve uyguladıkları anlayışlar; çok dinleme, çok eser icra etme ve ezbere icra çalışmaları olmuştur. Meşk yönteminin bu üç önemli uygulamasından repertuvar kazanımları aşamasında da yararlandıkları tespit edilmiştir.

Çalışmada, üst düzey icracıların repertuvar kazanımları konusu; akademik eğitimin öncesi, akademik eğitim ve akademik eğitimin sonrası olmak üzere 3 alt başlıkta incelenmiştir. Akademik eğitim öncesi repertuvar kazanımlarında, aile ortamı, mûsikî cemiyetleri ve derneklerinin rolü büyüktür. Önemli sayılabilecek bir repertuvar zenginliğine ilk olarak buralarda sahip olmuşlardır. İracılar, geleneksel Türk müziğinin hemen hemen her formdaki eserlerini çok değerli hocalardan öğrenebilme imkanını akademik eğitimleri esnasında devlet konservatuvarında yakalamışlardır. Konservatuvardaki repertuvar derslerinin yanında amatör ve profesyonel topluluklarda görev almış olmaları, hem sözel hem de çalgısal repertuvarlarını geliştirmelerine neden olmuştur.

Üst düzey icracıların, akademik eğitim sonrası buldukları mesleki yaşam ortamlarında da repertuvar kazanımlarının önemli bir şekilde devam ettiği tespit edilmiştir. Çalıştıkları kurumlarda kısa aralıklarla sürekli konser veriyor olmaları, mevcut repertuvarlarına her gün eklemeler yapmaktadır.

İracılar, performans gelişim süreçleri içerisinde kısa süreli de olsa nitelikli piyasa çalışma ortamlarının içinde bulunmuşlardır. Göksel Baktagir'in çok güzel bir şekilde

ifade ettiği gibi ruhlarını ve icralarını piyasalaştırmadan, işin mutfağı sayılan bu çalışma ortamlarında önemli repertuvar kazanımlarını sağlamışlardır.

Yapılan anket çalışması sonucunda, devlet konservatuvarlarındaki akademisyenlerin öğretimlerinde repertuvar kazanımları için kullandıkları uygulama, anlayış ve çalışma ortamlarının birçoğunun st düzey icracılarla paralellik gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Öğretim yelerinin/elemanlarının repertuvar kazanımı için kullandıkları yazılı ve elektronik kaynakların başında TRT Nota Arşivi ve TRT TSM Seçme Eserler 1 ve 2 eserlerinin geldiği tespit edilmiştir. Repertuvar kazanımlarına katkı sağlaması için sürekli dinlemelerini tavsiye ettikleri isimlerin başında da Tanbûri Cemil Bey gelmektedir.

Repertuvar kazanımları konusunda elde edilen bir diğer sonuç da; devlet konservatuvarlarında repertuvar derslerinin dışında çalgı derslerinde 1 dönem içerisinde ortalama 20 eser icra edildiğidir.

4.5. Öğrenmede Etkili Olan Diğer Unsurlar

Bu st başlık içerisinde st düzey icracıların buldukları çalışma ortamlarında öğrenmelerinde etkili olan diğer unsurlar belirlenmiş ve analiz edilmiştir. Elde edilen sonuçlara göre; icracıların çok iyi bir müzik yeteneğiyle birlikte kk yaşta müziğin içerisinde oldukları, öğrenim süreçleri boyunca motivasyonlarını yüksek tuttukları, çalışmalarını belirli hedefler doğrultusunda gerçekleştirdikleri, çok iyi karakter özelliklerine sahip hocalardan yararlandıkları, hocaları, usta sanatilar ve farklı kültürlerin müzisyenleri ile sürekli iletişim halinde olup etkileşim yaşadıkları sonuçlarına ulaşılmıştır.

Sanal meşk yapma ve bu yolla manevi hocalar edinme, buradan çıkarılan önemli sonuçlardan bir diğeridir. st düzey icracılar hayatta olmayan önemli icracıların ses kayıtlarını çokça dinleyerek ve taklit ederek bir anlamda onlarla meşk yapmışlar ve onlardan yararlanmışlardır. Çalgı alanında en çok dinlenen ve yararlanan sanatkâr Tanbûri Cemil Bey olarak tespit edilmiştir. Tanbûri Cemil Bey ismi aynı zamanda devlet konservatuvarlarında görevli akademisyenlerin öğrencilerine dinlemelerini tavsiye ettikleri sanatkârların da en başında gelmektedir.

Çok dinlemenin beraberinde getirdiği ve üst düzey icracıların öğrenmelerinde etkili olan unsurlardan bir tanesi de meşk yönteminin en temel unsurlarından biri olan taklit etme olarak belirlenmiştir. İrcacılar tarafından ekol takibi ve taklitleri çok büyük öneme sahiptir.

Yapılan bütün çalışmaların onlara kazandırdığı tecrübe, bilgi ve birikimlerini başkalarına öğretmek ve paylaşmak, mümkün olduğunca çok konser takip etmek ve konser vermek, çalgılarını ve çalgıları ile ilgili icracıları çok iyi tanımak, üst düzey icracıların performans gelişim süreçlerinde öğrenmelerini etkileyen diğer unsurlar olarak tespit edilmiştir.

Yapılan anket çalışması sonucunda, devlet konservatuvarlarındaki akademisyenlerin öğrencilerinin öğrenmelerini etkileyen dinleme, taklit etme, ekol ve konser takip etme ve konser verme gibi konularda yönlendirmede buldukları görülmektedir. İrcacıların öğrenmelerini etkileyen unsurların büyük bir bölümünün bugün devlet konservatuvarlarında akademisyenler tarafından kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

4.6. Yönlendirme Odaklı Sohbetler ve Ders Dışı Faaliyetler

Üst düzey icracıların performans gelişim süreçleri içerisinde, özellikle meşk ettikleri hocalarıyla geleneksel Türk müziği ve bu müziğin felsefesi hakkında yaptıkları sohbetlerin bir hayli önemli olduğu sonucuna varılmıştır. Çünkü geleneksel Türk müziği icrasında sadece tekniğe ve notaya bağlı bir icra şekli çok da kabul görmemektedir. Yönlendirme odaklı gerçekleştirilen bu sohbet ortamlarında; felsefe ve genel olarak müzik felsefesi, geleneksel Türk müziği felsefesi, geleneksel Türk müziğinin felsefesini daha iyi anlayabilme konusunda yararlanılan kişi ve kaynaklar hakkında sohbetler gerçekleştirilmiştir. Geleneksel Türk müziğinin beslediği felsefi kökler bağlamında yararlandıkları kişi ve kaynakların başında büyük İslam mutasavvıfı Mevlânâ Celâleddîn Rûmî, onun büyük eseri “Mesnevi” ve mutasavvıf bir halk şairi olan ünlü Türk filozofu Yunus Emre gelmektedir.

İrcacıların insanlığın yaşam tecrübelerinden de bir hayli etkilendikleri, buradaki maneviyatı derinden hissettiklerini söylemek mümkündür. Bireylerin ve toplumların gelenek, görenek, yaşayış biçimleriyle beraber tüm değerleri, onların sohbetlerine konu

olmuş ve hayata dair yaşanmış tecrübeleri kendi müzik felsefelerine ve icralarına yansıtılmışlardır.

Üst düzey icracıların kendi geleneklerini çok iyi tanıyıp ona bağlı kaldıklarını, paralelinde hüznün, mutluluk ve bütün duyguların harmanlandığı bir maneviyat yoğunluğunu icralarına yansıttıkları sonucuna ulaşılmıştır. Türk müziği geleneğinde var olan duygusal zenginlik, mânâ derinliği ve maneviyat yoğunluğunun burada çok iyi harmanlandığı görülmektedir. Kendi geleneklerine bağlı kalmaları, geleceğe dair daha doğru ve net şeyler söyleyebilmeleri için onlara yol gösterici bir özellik olmuştur.

Yönlendirme odaklı sohbetlere konu olan bir diğer madde de virtüözlük ve üstatlık kavramlarıdır. Batı müziğine ait bir terim olan virtüözlük ve Türk müziğine ait olan üstatlık seviyesine ulaşabilmek için; iyi bir insanda, icracıda ve icrada olması gerekenler üzerine yoğun sohbetler gerçekleştirmişlerdir. Geleneksel Türk çalgı müziği icracıları için; üstatlık, üst düzey icracılık ve usta icracılık kavramlarının kullanılmasının daha yerinde olduğu ve Türk müziğindeki üst düzey icarcılığın tekniğin yanında müziğin ruhu ve icracının kalbî duygularının birleşimi neticesinde olduğu sonucuna varılmıştır. Bu birleşimlerin sonucunda icracıların, kendilerini takip eden ve dinleyen herkesi etkileyen kendilerine ait ses ve tonları elde ettikleri bir gerçektir. Geleneksel Türk müziği, bu müziğin doğası gereği gönül ve aşk ile yapılması gereken bir müziktir. Bu müziğin icrasında eserlerin gönül gözü ile okunması ve icra edilmesi gerekmektedir. Müzik insanın iç dünyasını en iyi bir biçimde ifade etmesini sağlayan bir sanattır. Bu sanatın en iyi şekilde icra edilebilmesi için insanın kendisini ve iç dünyasını yetiştirmesi gerekmektedir.

Geleneksel Türk müziği ve onun maneviyatı hakkında yaptıkları sohbetlerin icracıların hayal güçlerinin de gelişmesine yardımcı olduğu sonucunu çıkarmak mümkündür.

Geleneksel Türk müziğinin kültürü ve felsefesi üzerine sohbetler ve çalışmalar yapan üst düzey icracıların, bu kazanımları ile teknik konuları birleştirerek yol aldıkları tespit edilmiştir. İrcacılar teknik becerinin yanında, icralarında Türk müzik kültürünü, felsefesini, maneviyatını aktarma çabasında olmuşlardır.

Bu üst başlık altında toplanan temalar, geleneksel Türk müziğinin öğretim geleneğinde var olan meşk yöntemine ait unsurları içermektedir. Gelenekte var olan değerlerin

eğitim kurumlarında sistematik bir anlayışla kullanılması, geleneksel Türk müziğinin en önemli unsurlarından biri olan mânâ derinliği bakımından ayrıcalıklı bir önem arz etmektedir.

Yapılan anket çalışması sonucunda, devlet konservatuvarlarındaki akademisyenlerin öğrencileriyle yönlendirme odaklı sohbetler ve ders dışı faaliyetleri genel olarak yaptıkları tespit edilmiştir.

Öğretim üyelerinin/elemanlarının, öğrencilerini GTM'nin önemli temsilcileri ile bir araya getirebilecek, il içi ve dışı önemli konserlerin takip edilebilmesi için organizasyonlar yapma ve öğrencilerin çalgılarını fiziksel olarak daha yakından tanımalarına yönelik etkinlikler düzenleme konularında genele oranla az rol aldıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Hazırlanan bu doktora tezi ile geleneksel Türk algı müziği üst düzey icracılarının performans gelişim süreçlerinde, onları etkileyen ve gelişimlerine aktif katkıda bulunan olumlu faktörler tespit edilmiştir. Tespit edilen bu faktörlerin örgün eğitim kurumlarında verilen eğitimde sistematik olarak kullanılması ile geleneksel Türk algı müziği eğitiminin niteliği ve çehresi değişecek, ğrenci ve öğreticiler, tespit edilen bu yaklaşımlardan pozitif çıktılar elde edeceklerdir. İlk bölümde nitel araştırma tekniklerine dayalı olarak elde edilen bu bulgular, çalışmanın kalbini oluşturmakta ve geleneksel Türk algı müziği eğitimine önemli katkılar sunmaktadır.

Çalışma, geçmişin önemli bir eğitim mirası olan meşk geleneğinin bugünün örgün eğitim kurumlarında kullanılmadığı gibi bir varsayım ile başlasa da görüşmelere dayalı olarak hazırlanan ve anket sorularından elde edilen veriler, görüşme yapılan icracıların buldukları öğrenme ortamlarının ve yaklaşımlarının konservatuvarlarda da büyük oranda var olduğu yönünde bir sonuç ile neticelenmiştir. Ancak nicel verilerle elde edilen çalışmanın ikinci bölümüne ait bu sonuç, yöntem bölümünde de değinilmiş olan anket tekniğinin zayıf yönleri ve sınırlılıkları kapsamında olup bazı soru işaretlerini de beraberinde getirmiştir. Araştırmanın bir doktora tezinin hacmi ile sınırlı olması, beliren soru işaretlerinin bu çalışmadan sonra yürütülecek olan çalışmalarda cevap aranması gerekliliğini doğurmuştur.

KAYNAKÇA

- Akalın, Ş. H. (2011). *Türkçe Sözlük* (11. Baskı) içinde. (2480). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akdoğu, Onur (1990). *Údí Nevres Bey* (1. Basım). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Akdoğu, Onur (1992). *Ud Metodu 2* (1. Basım). İzmir: Anadolu Matbaacılık.
- Akdoğu, Onur (1996). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler* (2. Basım). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Akdoğu, O. (1999). "Türk Müziği Tarihi". *Ulusal Müzikoloji Dergisi*, 6, s. 2.
- Akdoğu, O. (1999). "Türk Müziği Tarihi". *Ulusal Müzikoloji Dergisi*, 8, s. 4.
- Akdoğu, O. (1999). "Türk Müziği Tarihi". *Ulusal Müzikoloji Dergisi*, 9, s. 2.
- Akkuş, R. (2000). "Çalgı Çalışma Alışkanlıkları". *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, s. 12.
- Aksoy, B. (1986). "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma". *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (5, 1212-1236). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksoy, B. (1999). "Orta Doğu Klasik Musikîsinin Bir Merkezi: İstanbul". *Osmanlı Ansiklopedisi-Kültür ve Sanat* (10, 801). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Aksoy, B. (1999). "Orta Doğu Klasik Musikîsinin Bir Merkezi: İstanbul". *Osmanlı Ansiklopedisi-Kültür ve Sanat* (10, 802). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Aksoy, Bülent (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki* (2. Basım). İstanbul: Pan Yayınları.
- Aksoy, Bülent (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar* (1. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Aksungur, A. U. (2010). *Kanun Sazının İcrası Öğretim Teknikleri Karşılaştırmalı Kanun Metodu Analizleri ve Kanun Eğitimi Etütleri*. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Folklor ve Müzikoloji Ana Bilim Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sakarya.
- Aksüt, Sadun (2000). *Alkışlarla Geçen Yıllar “Haturat”* (1. Basım). İstanbul: Aksoy Yayıncılık.
- Aktaş, Y. ve E. F. Türkmen. (2011). “Türk Toplumunun Temel Değerlerinin Klasik Türk Müziğinin Söyleyiş/Seslendiriliş Üslubuna Yansımaları”. (II. Ulusal Hisarlı Ahmet Sempozyumu, 26–28 Mayıs 2011, Türkiye), *Bildiriler*, Cilt I, Ekspres Matbaası, Kütahya 2011, s. 436–446.
- Alaner, A. B. ve Ç. Baloğlu. (2011). *Osmanlı İmparatorluğu Batılılaşma Hareketleri İçerisinde Müzik, Müzik Yayınları-Yayıncıları ve Piyano İçin Yazılmış 14 Eser*. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Atatürk Müzik Araştırmaları Merkezi Yayınları.
- Albuz, AYTEKİN. (2002). “21. Yüzyıl Türk Müzik Eğitiminde Yeni Oluşum Anlayış ve Yaklaşımlar Neler Olmalıdır”. (Uluslar Arası-Avrupa’da ve Türk Cumhuriyetlerinde Müzik Kültürü ve Eğitimi Kongresi, 13-16 Kasım 2002, Türkiye), *Bildiriler*, Cilt I, Ankara 2002.
- Alnar, H. F. (2003). “Türk Musikisinin Hangi Dereceye Kadar Tekâmül Etmesi Mümkündür ve Bu İmkân Nasıl “Eser” Haline Getirilebilir?”. *Musikişinas Dergisi*, 6, 150–163.
- Altar, Cevad Memduh (1996). *Sanat Felsefesi Üzerine* (1. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arıkan, Rauf (2013). *Araştırma Yöntem ve Teknikleri* (2. Basım). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Arslan, F. ve N. Akıncı. (2004). “İlâveli Ud Muallim Ali Salâhî”. (Editör: Şamlı İskender). İstanbul. 1340/1924, Osmanlıca, *AÜİFD XLV, 1*, 327–334.

- Arslantürk, Zeki (2004). *Sosyal Bilimciler İçin Araştırma Metod ve Teknikleri* (6. Basım). İstanbul: Çamlıca Yayınları.
- Atıl, Esin (1986). *Süleymanname: The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, Washington: National Gallery of Art.
- Atıl, Esin (1999). *Levni ve Surname/Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü* (1. Basım) İstanbul: Koçbank Yayınları.
- Avcı, M., (2008). Bilimsel Araştırmalarda Veri Toplama Araçları, 145-170. *In: Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (Eds: O. Kılıç, M. Cinoğlu). Lisans Yayıncılık, İstanbul.
- Ayçiçeği, A. (1996). *Uyaranın Hafızaya Kodlanmasında İşitsel, Görsel ve Anlamsal Özelliklerin Etkisi*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul.
- Aydoğan, K. (2009). *Dört Yıllık Mesleki Müzik Eğitimi Veren Yüksek Öğretim Kurumlarında Bağlamada Tavırlar ve Öğretim Yöntemleri Üzerine Bir Araştırma*. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Ayverdi, İ. (2006). “Tecrübe”. *Misalli Büyük Türkçe Sözlük* (2. Baskı) içinde. (3072). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı Yayınları.
- Bağçeci, S. E. (2003). “Piyano Eğitiminde Müzikal Analiz Kavramı–Kapsamı ve Örnek Klavye Analizleri”. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13, 10.
- Başarslan, Zekeriya. (2001). “Müziğin Gelişmesinde Medyanın İşlevi ve İnternet”. (*Müzikte 2000 Sempozyumu*, Türkiye), *Bildiriler*, Cilt I, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 242-249.
- Başer, Fatma Adile. (2001). “Türk Müziğinde Eğitime Girmemiş Yitik Değerler”. (*Müzikte 2000 Sempozyumu*, Türkiye), *Bildiriler*, Cilt I, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 209-215.

- Behar, Cem (1987). *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler* (1. Basım). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Behar, Cem (1990). *Ali Ufkî ve Mezmurlar* (1. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, Cem (1993). *Zaman, Mekân, Müzik Klâsik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım* (1. Basım). İstanbul: Afa Yayınları.
- Behar, Cem (2005). *Musikiden Müziğe (Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik)* (2. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, Cem (2006). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz* (3. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beşiroğlu, Şehvar. (1999). “Türk Musikisi Çalgı Eğitiminde Metot Kavramı”. (5. *İstanbul Türk Müziği Günleri, Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu*, 14–15 Mayıs 1998, Türkiye), *Bildiriler*, Cilt I, Kültür Bankalığı Yayınları, Ankara 1999, s. 61.
- Bilgin, K. (2011). *Necdet Yaşar’ın Taksimlerinden Hareketle Tanbur Etüdüleri*. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Bilgin, Nuri (2006). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi Teknikler ve Örnek Çalışmalar* (2. Basım). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Birdal, O. ve B. Biçer. (2003). “Ferid Anlar Üzerine Bir Başlangıç Yazısı”. *Musikişinas Dergisi*, 6, 138–150.
- Blackburn, Lois (1998). *Whole Music*. USA: Hieneman. Portsmouth, NH.
- Bloom, B. S. (1979). *İnsan Nitelikleri ve Okulda Öğrenme*. (Çev. Durmuş Ali Özçelik) Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Bulut, M. H. ve M. Gündüz. (2005). “Müzik Eserlerinin “İçerik Çözümlemesi” Yöntemiyle İrdelenmesi”. (*Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Müzik Sempozyumu*, 14–16 Nisan 2005, Türkiye), *Bildiriler*, Cilt I,

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Yayınları, Kayseri
2005, s. 380–385.

Büyükdüvenci, Sabri (2001). *Eğitim Felsefesine Giriş* (1. Basım). Ankara: Siyasal
Kitabevi.

Büyüköztürk, Ş. (2005). “Anket Geliştirme”. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 3 (2), 133-
148.

Büyüköztürk, Şener (2008). *Sosyal Bilimler İçin Veri Analizi El Kitabı (İstatistik,
Araştırma Deseni SPSS Uygulamaları ve Yorum* (9. Basım). Ankara:
Pegem Akademi.

Byo, J. (1990). “Teach Your Instrumental Students to Listen Music Educators Journal”.
Vol:77, (4), 43-47.

Can, M. C. ve N. Can. (1995). “Tarih İçinde Ud I”. *Millî Folklor Dergisi*, 23-24.

Cemil, Mes’ud (2002). *Tanbûrî Cemil’in Hayâtı* (1. Basım). İstanbul: Kubbealtı
Neşriyatı.

Copçuoğlu, G. N. (2012). “Fikret Bertuğ BÜTMK’te”. *Musikişinas Dergisi*, 12, 113-
126.

Çevikoğlu, T. (2005). “Semâ Töreni ve Mevlevî Âyinleri”. *Mostar Dergisi*, 7, 66–70.

Çilden, Ş. (2001). “Bireysel Çalgı Eğitiminde Temel İlkeler ve Etkili Faktörler”.
Çağdaş Eğitim Dergisi, 272.

Çimen, G. (2008). “Konserde Çalmaya Hazırlık Süreci”. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 16
(1), 297–302.

Çotuksöken, Betül (2002). *Felsefe Söyleşileri I–II*. (1. Basım). İstanbul: T.C. Maltepe
Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi-İstanbul Marmara Eğitim Vakfı.

- Değirmencioğlu, L. (2011). *Makamsal Viyolonsel Öğretim Yöntemine Sistematik Bir Yaklaşım*. İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Malatya.
- Delice, S. (2008). “Türk Musikisi İcrâsı ve Bir İlkelilik Örneği Olarak Meral Uğurlu”. *Musikişinas Dergisi*, 10, 307-316.
- Demir, L. (2007). *Geleneksel Türk Sanat Müziği Çalgılarından Udun Müzik Derslerinde Kullanılabilirliği Konusunda Öğretmen Görüşleri*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- Deniz, Jale. (1993). “Başlangıç Piyano Metotlarında Türk Kültüründen Yararlanma Yolları”. (1. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu*, 26–28 Nisan 1993, Türkiye). *Bildiriler*, Cilt I, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Yayınları, Trabzon 1993, s. 121–123.
- Derin, U. Y. (2007). *Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü Öğrencilerinin Çalgı Seçim Yöntemi, Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Önerileri*. Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Derya, Sencer (2008). *Aşkın Sesi Ney Öğretim Kitabı* (1. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Dewey, J. (2004). *Demokrasi ve Eğitim*. (Çev. Tufan Göbekçin) Ankara: Yeryüzü Yayınevi.
- Doğrusöz, N. (2007). *Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehrî Edvarı Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul.

- Ercan, N. (2006). “Piyano Eğitiminde Alıştırma Yapmanın Önemi ve Bazı Öneriler”. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 7 (12), 104-108.
- Erdamar, G., (2011). Yaşam Boyu Öğrenme, 219–237. *In: Eğitimde Yeni Yönelimler* (Eds: Ö. Demirel). Pegem Akademi Yayınları, Ankara.
- Eren, G. (1999). “Klâsik Türk Musikîsi”. *Osmanlı Ansiklopedisi-Kültür ve Sanat* (10, 553-819). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Eren, S. (2006). *Devlet Konservatuvarları Müzik Bölümü İlköğretim ve Lise Devresi Yaylı Çalgılar Anasanatdalı Öğrencilerinin Enstrüman Çalmada Ezberi Kullanma/Ezber Çalma Durumları (Hacettepe Üniversitesi Örneği)*. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bolu.
- Ergin, Sebahattin. (2001). “Çağdaş Müzik Eğitimi ve Temel Özellikleri (Çok Kültürlü Müzik Eğitimi)”. (*Müzikte 2000 Sempozyumu*, Türkiye), *Bildiriler*, Cilt I, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 23-46.
- Erguner, Süleyman (2007). *Ney “metod”* (2. Basım). İstanbul: Erguner Müzik.
- Erkuş, Adnan (2005). *Bilimsel Araştırma Sarmalı* (1. Basım). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Erol, M. (2007). *Nihavent Ezgilerin İstatistiksel Metodlara Dayalı Olarak Kemana Uygunluğunun Belirlenmesi*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara.
- Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman Court*, VWB-Verl. Für Wiss. Nud Bildung, Berlin.
- Feldstein, S. (1998). *Practical Dictionary Of Musical Terms*. Alfred Publishing Co. Inc.
- Fenmen, Mithat (1997). *Müzikçinin Elkitabı* (1. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

- Fındıkçı, İlhami (2003). *İnsan Kaynakları Yönetimi* (5. Basım). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Finkelstein, S. (2000). *Müzik Neyi Anlatır*. (Çev. M. Halim Spatar) İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Galaman, I. (1999). “Öğreticilere Birkaç Söz”. *Orkestra Dergisi*, 306.
- Gazimihal, M. R. (1961). “Organoloji”. *Musiki Sözlüğü* (1. Baskı) içinde. (190). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gedik, G. (2005). “Bekir Sıdkı Sezgin, Dinî Mûsikî ve Meşk Usûlü”. *Musikişinas Dergisi*, 7, 100–106.
- Gedikli, Necati. (2005). “Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikamız ve Sonuçları”. (V. *Türk Kültürü Kongresi, Cumhuriyetten Günümüze Türk Kültürünün Dünü, Bugünü ve Geleceği*, 17-21 Aralık 2002, Türkiye), *Bildiriler*, Cilt X, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2005, s. 3-9.
- Gençaydın, Zafer (1993). *Sanat Eğitimi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Gerçek, İ. H. (2008). “Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Meşk Sisteminden Notalı Eğitim Sistemine Geçişle İlgili Bazı Düşünceler”. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 38.
- Gerçek, İ. H. (2010). “Meslekî Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Kullanılan Ud Metodları Üzerinde Karşılaştırmalı Bir Çalışma”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14 (1), 149–156.
- Gordon, T. (2008). *Etkili Öğretmenlik Eğitimi*. (Çev. Sermin Karakale) İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Gölpınarlı, Abdülbâki (1985). *Mevlânâ Celâleddîn/Hayatı, Felsefesi, Eserleri Eserlerinden Seçmeler* (4. Basım). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

- Gönül, M. (2010). *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması*. Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Konya.
- Gunca, A. (2007). *Kemençe, Ney ve Tanbur İçin Orkestral Yazım Tekniği*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul.
- Günay, E. ve M. A. Özdemir. (2006). *Müzik Öğretimi Teknolojisi ve Materyal Geliştirme*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Güngör, Nevin (1991). *Kültür-Eğitim-Dil Üzerine Görüşleri ile Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu* (1. Basım). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Güntekin, M. (1999). “Osmanlı’da Musikî ve “Hikmete Dâir Fenn’in” “Son Osmanlılar”ı”. *Osmanlı Ansiklopedisi-Kültür ve Sanat* (10, 654-655). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Harvey, A. (2007). *Mevlana Felsefesi*. (Eds: K. Helminski, Çev. Enver Günsel) İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Işıқтаş, B. (2011). *Şerif Muhittin Targan'ın Ud Tekniğine Katkısı; 6 Ud Taksimlerinin Analizi*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Kaçar, G. Y. (2002). “Yorgo Bacanos’un Ud İcrasındaki Aralıklar ve Arel Ezgi-Uzdilek Ses Sistemi’ne Göre Bir Karşılaştırma”. *G. Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22 (2), 155–161.
- Kaçar, G. Y. (2003). “Müzik Eğitimi Kurumlarında Ud Eğitimi Nasıl Olmalıdır?”. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23 (1), 69–77.
- Kaçar, G. Y. (2005). “Geleneksel Türk Sanat Müziği’nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar”. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25 (2), 215–228.

- Kaçar, G. Y. (2007). “Geleneksel Çalgılardan Ud’un Müzik Öğretmenliğinde Kullanılması”. *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22 (1), 111–121.
- Kaçar, Gülçin Yahya (2009). *Türk Müsikisi Rehberi* (1. Basım). Ankara: Maya Akademi.
- Kaçar, Gülçin Yahya (2012). *Türk Müsikisi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)* (2. Basım). Ankara: Maya Akademi.
- Kahyaoğlu, Yılmaz. (2009). “Geleneksel Türk Müziği Eğitiminde Metod İhtiyacı ve Kanun Metodları Üzerine Bir İnceleme”. (8. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu*, 23-25 Eylül 2009, Türkiye), *Bildiriler*, Web sayfası: www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/samsun/Y_Kahyaoglu.pdf, (Erişim tarihi: Kasım 2013) Samsun 2009, s. 1-6.
- Kaptan, Z. ve S. Yöndem. (2010). “Bağlama ve Klasik Gitarın Öğretim Süreçleri Açısından Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi”. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 7 (1).
- Karabıyıkoglu, G. (2010). *Ud'ta Teknik Geliştirme Egzersizleri ve Etüdler*. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Sanat Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Karadağ, B. (2009). *Türk Müziği Konservatuarlarında 4 Yıllık Lisans Ney Eğitimi İçin Bir Müfredat Programı Önerisi*. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Karaduman, Halil (2012). *Kanun Metodu* (2. Basım). İstanbul: AlfaYayınları.
- Karagöz, B. (2008). *Müzik Tarihi Dersinin Öğretiminde Kullanılan Yöntem ve Teknikler Açısından Durumu ve Değerlendirilmesi*. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Malatya.

- Kararoğlu, C. F. (2009). *Profesyonel Keman Eğitiminde Başlangıç Seviyesindeki Metotlar İle Yöntem ve Tekniklerin İncelenmesi*. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Karasar, Niyazi (2001). *Araştırmalarda Rapor Hazırlama* (10. Basım). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Karasar, Niyazi (2005). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (15. Basım). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Karasar, Niyazi (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (24. Basım). Ankara: Nobel Basımevi.
- Karolyi, O. (2011). *Müziğe Giriş*. (Çev. Mehmet Nemutlu) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kasap, B. T. (2005). "Suzuki Okulu Metodu". *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6 (9), 115–128.
- Kaya, F. (2012). *Dört Telli Klasik Kemançe Eğitiminde Usta İcracılığa Yönelik Dağar ve Çalma Önerileri*. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Afyonkarahisar.
- Kaya, Z., S. Gelbal. (2011). Eğitim Bilimlerinde Yöntem, 237–279. *In: Eğitim Bilimine Giriş* (Eds: Ö. Demirel, Z. Kaya). Pegem Akademi Yayınevi, Ankara.
- Kaygusuz, Nermin. (2001). "Gelişen Sazlarımız İçinde Kemançe". (*Müzikte 2000 Sempozyumu*, Türkiye), *Bildiriler*, Cilt I, T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 175-191.
- Kerimov, R. (2012). *Çalgıların Sınıflandırma Sistemleri ve Bir Model Önerisi*. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Kayseri.
- Kınık, M. (2010). *Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümlerinde Bağlama Dersi Başlangıç Düzeyine Yönelik Öğretim Programı Önerisi*. Selçuk Üniversitesi

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı.
Yayımlanmamış Doktora Tezi. Konya.

Kırıçoğlu, Olcay Tekin (2002). *Sanatta Eğitim/Görmek-Öğrenmek-Yaratmak* (2. Basım). Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Kıroğlu, K., (2011). Bir Meslek Olarak Öğretmenlik, 343–372. *In: Eğitim Bilimine Giriş* (Eds: Ö. Demirel, Z. Kaya). Pegem Akademi Yayınevi, Ankara.

Kitirci, Bensu. (2013). “Eğitmcilerin Gözünden Gelişen Teknolojinin Konservatuvarlardaki Müzik Eğitimine ve Eğitimcilerin Çalışma Hayatlarına Etkisi”. (4. Uluslar arası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, 6-8 Haziran 2013, Türkiye), *Bildiriler*, Cilt I, Ekspres Matbaası, Kütahya 2013, s. 93-97.

Levendoğlu, Nazife Oya. (2004). “Teknoloji Destekli Çağdaş Müzik Eğitimi”. (1924-2004 *Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu*, 7–10 Nisan 2004, Türkiye), *Bildiriler*, Web sayfası: www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/O-Levendoglu.pdf, (Erişim tarihi. Ekim 2013) Isparta 2004.

Levendoğlu Öner, O. (2013). “Osmanlı Dönemi’nden Miras Kalmış Bir Aktarım Modelini Yeniden Canlandırmak: Çağdaş Meşk Uygulamaları. Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarında Sunulan Yayımlanmamış Konferans Metni. Konya.

Livatyalı, H., (2002). Eğitimin Tarihi Temelleri, 31–60. *In: Öğretmenlik Mesleğine Giriş* (Eds: A. Türkoğlu). Mikro Yayınları, Ankara.

Mc Quail, D. ve S. Windahl (1994). *Kitle İletişim Çalışmaları İçin İletişim Modelleri*. (Yayına Hazırlayanlar: Banu Dağtaş ve Uğur Demiray) Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Eğitim, Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Vakfı Yayınları.

Mutlu, Ümit (2005). *Kanun Meodu* (2. Basım). İzmir: Ermat Yayınları.

- Nakip, Mahir (2003). *Pazarlama Araştırmaları Teknikler ve (SPSS Destekli) Uygulamalar* (1. Basım). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Nazik, M. H. ve A. Bayazıt. (2004). *İnsan ilişkileri ve İletişim*. İstanbul: Ya-Pa Yayınları.
- Okyay, Erdoğan (1999). *Ferid Alnar Longa'dan Konçertoya* (1. Basım). Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Oter, T. (2007). *Geçmişten Günümüze Ud Yapımcıları, Ud Yapımında Kullanılan Yöntemler*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya.
- Öktem, U., (2012). İletişim Kavramı ve İletişim Türleri, 12-22. *In: Genel ve Teknik İletişim* (Eds: E. Arslan, A. Ertürk). Lisans Yayıncılık, İstanbul.
- Özalp, Mehmet Nazmi (1982). *Türk Sanat Mûsikîsi Sazlarından Kemençe* (1. Basım). Ankara: TRT Basılı Yayınlar Müdürlüğü Yayınları.
- Özbilen, N. Ö. (2007). *Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anasanat Dalı. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul.
- Özdemir, G. (2007). *Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümlerinde Uygulanan Viyola Öğretim Programına Dayalı Üçüncü Sınıf Düzeyinde Devrinişsel Hedeflere Ulaşma Durumları*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- Özel, A. E. (2006). *Üç Telli Klâsik Kemençe Eğitime İlişkin Bir Yöntem*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Ana Sanat Dalı. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul.
- Özel, A. E. (2010). "Kemençe İle Eser İcralarından Hareketle Tanburi Cemil Bey'in Tavrı Özellikleri". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3, 283–298.

- Özen, N. (2004). “Çalgı Eğitiminde Yararlanılan Müzik Eğitim Yöntemleri”. *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24 (2), 57–63.
- Özgen, N. (2006). *Klasik Kemençede Eğitim Yöntemleri ve Modern İcra İçin Etütler*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anasanat Dalı. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul.
- Özgür, Ü. ve S. Aydoğan. (2002). *Müziksel İşitme Okuma* (2. Basım). Ankara: Sözkese Matbaası.
- Özkan, İsmail Hakkı (2011). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri* (8. Basım). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özmenteş, S. (2005). “Müzik Eğitiminin Boyutları ve Çalgı Eğitimi”. *Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6 (9).
- Özses, M. A. (2009). *Enderûn ve Türk Mûsikîsi*. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Öztuna, Y. (1990). “Repertuvar”. *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi II* (1. Baskı) içinde. (227). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1990). “Tremolo”. *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi II* (1. Baskı) içinde. (325). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (2000). “Meşk”. *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi* (1. Baskı) içinde. (250). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Öztürk, A. O. (2002). “Konya Türkülerinin “Kimlik Tanımı Bağlamında” Sosyal İşlevi”. *Folklor Edebiyat Üç Aylık Kültür Dergisi*, 8 (32), 267-274.
- Pamir, Leyla (Tarihsiz). *Çağdaş Piyano Eğitimi*. İstanbul: Beyaz Köşk Yayınları.
- Parlatır, İ. (2006). “Üslûp”. *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü* (1. Baskı) içinde. (1767). Ankara: Yargı Yayınevi.

- Randel, Don Michael (2003). *The Harvard Dictionary Of Music*. England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Ridley, Aaron (2007). *Müzik Felsefesi Tema ve Varyasyonlar* (1. Basım). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Sadie, Stanley (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2. Basım). London: Macmillan Publishers Limited.
- Sarı, Ayhan. (2001). “Geleneksel Türk Müziği Sanatı ve Sanatçılara Bakış Açısının Politikacı ve İşadamlarınca Değerlendirilmesi”. (*Müzikte 2000 Sempozyumu, Türkiye*), *Bildiriler*, Cilt I, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 192-196.
- Sarı, Ayhan (2010). *Asrî Kemeñçe Dr. Zühdü Rıza Tinel 1926*. (1. Basım). İstanbul: İTÜ TMDK Yayınları.
- Say, A. (2005). “Teknik”. *Müzik Ansiklopedisi* (3, 457-458). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sayan, E. (1999). “Reşat Aysu–Saz Eserlerinin Radyo’da İcrâ Serüveni”. *Ulusal Müzikoloji Dergisi*, 10, 4-9.
- Sezer, E. (2012). “Çeng ü Ney: Ahmed-i Da’i’nin *Çengname* Mesnevisinde ve İhsan Oktay Anar’ın *Suskunlar* Romanında Tasavvuf–Müzik İlişkisi”. *Musikişinas Dergisi*, 12, 175–185.
- Sezgin, K. (2005). “Bekir Sıdkı Sezgin/Babam”. *Musikişinas Dergisi* 7, 94-96.
- Simpson, W. A. (2004). *Motivasyon*. (Çev. Mesut Aykan) Ankara: Yeryüzü Yayınevi.
- Soydaş, M. E. (2007). *Osmanlı Sarayında Çalgılar*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul.
- Sönmez, Veysel (1999). *Hayat Bilgisi Öğretimi ve Öğretmen Klavuzu* (3. Basım). İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

- Sun, Muammer (1969). *Türkiye'nin Kültür, Müzik, Tiyatro Sorunları*. (1. Basım). Ankara: Kültür Yayınları.
- Şahan, H. H., (2011). İnternet Tabanlı Öğrenme, 239–250. *In: Eğitimde Yeni Yönelimler* (Eds: Ö. Demirel). Pegem Akademi Yayınevi, Ankara.
- Şahin, Ç., (2013). Veri Toplama Teknikleri, 125-182. *In: Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (Eds: R. Y. Kıncal). Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara.
- Şahinkaya, E. (2010). *Türkiye’de 1980–2010 Yılları Arasındaki Yeni Teknolojilerin Toplumsal Ağlardaki Değişimlere Etkisi*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Takma, Y. B. (2012). “Erol Deran BÜTMK’TE...”. *Musikişinas Dergisi*, 12, 127–138.
- Tanrıkörur, Cinuçen (2001). *Biraz da Müzik* (1. Basım). İstanbul: Zaman Kitap.
- Tanrıkörur, Cinuçen (2003). *Sâz ü Söz Arasında Cinuçen Tanrıkörur’un Hatıraları* (1. Basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıkörur, Cinuçen (2004). *Türk Müzik Kimliği* (1. Basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıkörur, Cinuçen (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi* (2. Basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tokuz, Gonca (2009). *Tanburî Necdet Yaşar (Anılar–Dostlar)*. İstanbul: BrainStorm Reklam.
- Tombul , E. (2010). “Tanburî Küçük Cemil Bey”. *Musikişinas Dergisi*, 11, 165–169.
- Toşer, E., S. Delice ve D. Erbahar. (2003). ““Milenyum”un Albümü: Bekir Sıdkı Sezgin”. *Musikişinas Dergisi*, 6, 168–173.
- Torun, Mutlu (2000). *Ud Metodu-Gelenekle Geleceğe* (1. Basım). İstanbul: Çağlar Yayınları.

- Torun, Mutlu (Tarihsiz). *Eser Analizi Ders Notları*. İstanbul.
- Toz, A. İ. (2000). *Enstrümantasyon Açısından Ney*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Tufan, E. (2004). “Geleneksel Makamlar Kullanılarak Yazılan Etütlerin Piyano Eğitimi Açısından Önemi”. *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24 (2), 65–77.
- Tunçdemir, İlknur. (2004). “Çoksesli Müzikte Harika Çocuk Kanununun Türk Müzik Kültürüne Etkisi: İdil Biret-Suna Kan Örneği”. (*XIII. Ulusal Eğitim Bilimleri Kurultayı*, 6-9 Temmuz 2004, Türkiye), *Bildiriler*, Web sayfası: http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/I-Tuncdemir_3.html (Erişim tarihi: Ocak 2014) İnönü Üniversitesi, Malatya 2004.
- Tura, Y. (2004). “Konservatuarlarımızın Dünü, Bugünü ve Yarını İle İlgili Düşüncelerim”. *Orkestra Dergisi*, 348, 15–21.
- Türkdoğan, Orhan (2003). *Bilimsel Araştırma Metodolojisi* (4. Basım). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Türkmen, O. ve Ş. Beşiroğlu. (2009). “Çağdaş Çalgı Tekniklerinin Kemançe, Ud, Kanun ve Neye Uyarlanması”. *İTÜ Dergisi Sosyal Bilimler*, 6 (1), 41-52.
- Uçan, Ali. (1993). “Genel Müzik Eğitiminde ve Genel Müzik Eğitimi Yetiştirmede Müzik Türlerinin Yeri”. (*1.Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu*, 26-28 Nisan 1993, Türkiye), *Bildiriler*, Cilt I, Karadeniz Teknik Üniversitesi Yayınları, Trabzon 1993, s. 104-114.
- Uçan, Ali (1997). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar* (2. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, Ali. (2005). “Türkiye’de Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Müzik Eğitiminin Dünü, Bugünü, Yarını”. (*V. Türk Kültürü Kongresi/Cumhuriyetten Günümüze Türk Kültürünün Dünü, Bugünü ve Geleceği*, 17-21 Aralık 2002, Türkiye), *Bildiriler*, Cilt X, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2005, s. 11-113.

- Uçan, Ali (2005). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar–İlkeler–Yaklaşımlar ve Türkiye’deki Durum* (3. Basım). Ankara: Evrensel Müzikeyi.
- Uluskan, Seda Bayındır (2010). *Atatürk’ün Sosyal ve Kültürel Politikaları* (1. Basım). Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.
- Uslu, R. (2005). “Türk Müziği Bibliyografyalar Bibliyografyası”. *Musikişinas Dergisi*, 7, 40-52.
- Uslu, R. (2008). “Müzik Tarihi Açısından Esad Efendi’nin Atrabu’l-Âsâr’ı”. *Musikişinas Dergisi*, 10, 192-232.
- Ünalı, T. (2008). *2000’li Yıllarda Türkiye’de Ney Sazı, Tavırları ve Bu Tavırların Belli Başlı İcracıları*. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Üngör, E. R. (1999). “Osmanlı’da Türk Musikîsi ve Çalgılar ”. *Osmanlı Ansiklopedisi-Kültür ve Sanat* (10, 572-583). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Üngör, E. R. (2007). “Etem Ruhi Üngör’le Söyleşi”. *Musikişinas Dergisi*, 9, 106–126.
- Weber, Robert Philip (1990). *Basic Content Analysis* (1. Basım). London: Sage Publications.
- Yağışan, N. (2004). “Çalgı İcracılarında Kas-İskelet Problemleri ve Nedenleri”. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11, 561–574.
- Yahya, Gülçin (2002). *Ud Metodu* (1. Basım). Ankara: Yurt Renkleri Yayınevi.
- Yahya, Gülçin (2002). *Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos’un Ud Taksimleri (Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar)* (1. Basım). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yahya, Gülçin (2006). *Ud Alıştırmaları* (2. Basım). Ankara: Yurt Renkleri Yayınevi.
- Yavaşca, Alâeddin. (2005). “Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikamız ve Sonuçları”. (V. *Türk Kültürü Kongresi/Cumhuriyetten Günümüze Türk Kültürünün Dünü,*

Bugünü ve Geleceği, 17-21 Aralık 2002, Türkiye), *Bildiriler*, Cilt X, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2005, s. 113-126.

Yayla, A. A. (2003). *Müziksel Yeteneğin Ölçümü*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara.

Yayla, F. (1999). *Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Anaçalgı Viyola Eğitiminde Kullanılan Metotların İncelenmesi*. Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir.

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

Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi*. (Çev. Orhan Nasuhioğlu) İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yıldırım, A. ve H. Şimşek. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yıldırım, F. (2011). "Geçmişten Günümüze Türk Müziğinde Toplu İcra Anlayışı Üzerine Bir İnceleme". *ERÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 30, 129-143.

Yıldırım, V. ve T. Koç. (2011). *Müzik Felsefesine Giriş*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Yıldız, N. (1986). *Müzik Öğretmeni Yetiştiren Yükseköğretim Kurumlarında Ana Çalgı Keman Eğitiminin Programlar Yönünden İncelenmesi*. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

Yüzer, A. F., E. Ağaoğlu, H. Tatlıdil, A. Özmen ve E. Şıklar, (2008). Ki-Kare Testi, 237-250. *In: İstatistik* (Eds. A. F. Yüzer). Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

Zeren, Ayhan (1997). *Müzik Fiziği* (2. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Kişisel Görüşmeler

- Akalın, Yavuz. Kişisel Görüşme, 17.07.2012, İzmir.
- Aydemir, Murat. Kişisel Görüşme, 10.09.2012, İstanbul.
- Baktagir, Göksel. Kişisel Görüşme, 07.06.2012, İstanbul.
- Çelik, Necati. Kişisel Görüşme, 03.05.2012, İstanbul.
- Güler, Selim. Kişisel Görüşme, 02.05.2012, İstanbul.
- Irmak, Ercan. Kişisel Görüşme, 11.09.2012, İstanbul.
- Özel, Özer. Kişisel Görüşme, 12.09.2012, İstanbul.
- Sayacıoğlu. Taner. Kişisel Görüşme, 06.06.2012, İstanbul.
- Tokcan, Yurdal. Kişisel Görüşme, 02.05.2012, İstanbul.
- Türkan, Derya. Kişisel Görüşme, 04.05.2012, İstanbul.

İnternet Kaynakları

- <http://konservatuvar.akdeniz.edu.tr> (13.04.2013).
- <http://portal.firat.edu.tr/WebPortal/?BirimID=186> (13.04.2013).
- <http://www.dicle.edu.tr> (27.04.2013).
- <http://www.dk.sakarya.edu.tr/tr> (28.04.2013).
- <http://konservatuvar.ege.edu.tr/detay.php?SayfaID=710> (05.05.2013).
- <http://www.halic.edu.tr/konservatuvar> (10.05.2013).
- <http://www.tmdk.itu.edu.tr/Default.aspx?pageID=420> (10.05.2013).
- <http://www.konservatuvar.selcuk.edu.tr> (07.06.2013).
- <http://konservatuvar.gazi.edu.tr> (08.09.2013).
- http://www.gantep.edu.tr/ab/index.php?bolum_id=800 (09.10.2013).
- http://www.alaeddinyavasca.com/index.php?option=com_content&task=view&id=103&Itemid (25.10.2013).
- <http://www.aku.edu.tr/web/Sayfa.aspx?ID=57JQM25NDAU81832AQ101> (17.02.2014).
- <http://www.tmdk.itu.edu.tr/Default.aspx?pageID=420> (23.04.2014).

EKLER

- EK-1 Üst Düzey İcraçılar ile Yapılan Görüşme Formu (Kanun Örneği)**
- EK-2 Devlet Konservatuvarında Görev Yapan Öğretim Üyesi/Elemanı Anket Formu (Tanbur Örneği)**
- EK-3 Anket İzinlerinin Alınması İçin Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne Yazılan İzin Dilekçesi**
- EK-4 Anketlerin Uygulanabilmesi İçin Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müdürlüğünden Gelen İzin Yazısı**
- EK-5 Anketlerin Uygulanabilmesi İçin Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı Müdürlüğünden Gelen İzin Yazısı**
- EK-6 Anketlerin Uygulanabilmesi İçin Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müdürlüğünden Gelen İzin Yazısı**
- EK-7 Anketlerin Uygulanabilmesi İçin Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Müdürlüğünden Gelen İzin Yazısı**
- EK-8 Anketlerin Uygulanabilmesi İçin Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müdürlüğünden Gelen İzin Yazısı**
- EK-9 Anketlerin Uygulanabilmesi İçin Gazi Üniversitesi Rektörlüğünden Gelen İzin Yazısı**
- EK-10 Anketlerin Uygulanabilmesi İçin Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müdürlüğünden Gelen İzin Yazısı**
- EK-11 Anketlerin Uygulanabilmesi İçin Haliç Üniversitesi Rektörlüğünden Gelen İzin Yazısı**
- EK-12 Anketlerin Uygulanabilmesi İçin İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müdürlüğünden Gelen İzin Yazısı**
- EK-13 Anketlerin Uygulanabilmesi İçin Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müdürlüğünden Gelen İzin Yazısı**
- EK-14 Anketlerin Uygulanabilmesi İçin Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı Müdürlüğünden Gelen İzin Yazısı**
- EK-15 Sayın O. Yurdal TOKCAN ile Araştırma Kapsamında Yapılan Görüşmeden Bir Fotoğraf (İstanbul – 02. 05. 2012)**
- EK-16 Sayın Selim GÜLER ile Araştırma Kapsamında Yapılan Görüşmeden Bir Fotoğraf (İstanbul – 02. 05. 2012)**

EK-17 Sayın Necati ÇELİK ile Araştırma Kapsamında Yapılan Görüşmeden Bir Fotoğraf (İstanbul – 03. 05. 2012)

EK-18 Sayın Derya TÜRKAN ile Araştırma Kapsamında Yapılan Görüşmeden Bir Fotoğraf (İstanbul – 04. 05. 2012)

EK-19 Sayın Taner SAYACIOĞLU ile Araştırma Kapsamında Yapılan Görüşmeden Bir Fotoğraf (İstanbul – 06. 06. 2012)

EK-20 Sayın Göksel BAKTAGİR ile Araştırma Kapsamında Yapılan Görüşmeden Bir Fotoğraf (İstanbul – 07. 06. 2012)

EK-21 Sayın Yavuz AKALIN ile Araştırma Kapsamında Yapılan Görüşmeden Bir Fotoğraf (İzmir - 17. 07. 2012)

EK-22 Sayın Murat AYDEMİR ile Araştırma Kapsamında Yapılan Görüşmeden Bir Fotoğraf (İstanbul -10. 09. 2012)

EK-23 Sayın Ercan IRMAK ile Araştırma Kapsamında Yapılan Görüşmeden Bir Fotoğraf (İstanbul – 11. 09. 2012)

EK-24 Sayın Özer ÖZEL ile Araştırma Kapsamında Yapılan Görüşmeden Bir Fotoğraf (İstanbul – 12. 09. 2012)

EK-1

**ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI**

**GELENEKSEL TÜRK ÇALGI MÜZİĞİ ÜST DÜZEY İCRACILARININ
PERFORMANS GELİŞİM SÜRECİ İLE DEVLET KONSERVATUVARLARI
ÇALGI EĞİTİMİNDE KULLANILAN ÖĞRETİM YÖNTEMLERİ ÜZERİNE
KARŞILAŞTIRMALI BİR ARAŞTIRMA**

KANUN ALANINDAKİ ÜST DÜZEY İCRACI GÖRÜŞME FORMU

Arda GÖKSU

**DANIŞMAN
PROF. DR. N. OYA LEVENDOĞLU ÖNER**

Kayseri, 2012

AÇIKLAMA

Araştırma Sorusu: Geleneksel Türk çalgı müziğinde üst düzey icracılar hangi çalışma yöntemleriyle bu seviyeye ulaşmışlardır ve Türkiye’deki mevcut yaklaşımlar bu yöntemlerle ne derece örtüşmektedir?

Görüşme Yeri: İTÜ Eski Maden Fakültesi G Amfisi / İSTANBUL

Görüşme Tarihi: 07. 06. 2012

Görüşme Saati (başlangıç-bitiş): 11: 00 – 12: 20

Görüşmeci: Arda GÖKSU

Görüşme Yapılan: Göksel BAKTAGİR

GİRİŞ

Merhaba, benim adım Arda GÖKSU ve Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Doktora Programı öğrencisiyim. “Geleneksel Türk Çalgı Müziği Üst Düzey İrcacılarının Performans Gelişim Süreci ile Devlet Konservatuvarları Çalgı Eğitiminde Kullanılan Öğretim Yöntemleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma” başlığı altında bir doktora tezi hazırlıyorum ve sizinle bu konu ile ilgili olarak konuşmak istiyorum. Bu görüşmede amacım, günümüz üst düzey icracılarının Osmanlı dönemi müzik eğitim geleneklerini kullanıp kullanmadıklarını, nasıl bir program ve çalışma ile bu düzeye geldiklerini, geleneksel Türk müziği çalgılarından ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe çalgılarında alanlarında uzman kişilerin Türk müziği çalgı eğitiminde olması gerekenler ile ilgili ne düşündüklerini ortaya çıkarmaktır. Bu araştırmada ortaya çıkacak sonuçların, bundan sonraki Türk müziğinin diğer çalgılarıyla ilgili olarak yapılacak çalışmalara katkıda bulunacağını ümit ediyorum. Bu nedenle sizin, konumuz kapsamında kendi alanınızla ilgili düşüncelerinizi öğrenmek istiyorum.

Başlamadan önce, bu söylediklerimle ilgili belirtmek istediğiniz bir düşünce ya da sormak istediğiniz bir soru var mı? Görüşmeyi izin verirseniz kaydetmek istiyorum. Bunun sizce bir sakıncası var mı?

İzin verirseniz sorulara başlamak istiyorum.

GÖRÜŞME SORULARI

1. Kaç yaşındasınız?
2. En son bitirdiğiniz eğitim programı hangisidir?
3. Görevli olduğunuz kurumun adı nedir?
4. Türkiye'nin üst düzey icracılarından biri olarak tanınıyorsunuz, bir icracıyı en iyi düzeye getirebilmek için, gerek aldığınız eğitimle gerekse bireysel olarak gösterdiğiniz çabalarla nasıl bu aşamaya geldiğinizi anlatabilir misiniz?
5. Şu anda olmak istediğiniz yerde misiniz?
6. Öğreniminiz boyunca kullandığınız materyaller nelerdir? Bu materyalleri bugün de aynı şekilde kullanıyor musunuz, icranızın zenginliği için internet olanaklarından da yararlanıyor musunuz?
7. Eğitim sürecinizde ne tür teknik alıştırmaları kullandınız?
8. Repertuar birikiminiz nasıl oluştu? Bu birikim teknik gelişiminizi ve müzikalitenizi nasıl etkiledi?
9. Biliyorsunuz Türk müziğinin karakteristik yönlerinden biri de transpoze icra konusu. Siz transpoze icraya çalgı eğitiminizin hangi yıllarında ve nasıl başladınız? Bu icrayı nasıl geliştirdiniz?
10. Daha önce seslendirmediğiniz bir eseri ilk kez seslendirirken nasıl bir bakış açısıyla eseri çözümlüyorsunuz?
11. Kanun öğreniminiz süresince herhangi bir icracının ekolünü takip ettiniz mi?
12. Geleneksel Türk müziğinin karakterindeki duygusal derinliği çalgınıza yansıtmak için nasıl bir yol izlediniz?
13. İcra ettiğiniz müziğin felsefî kökleriyle ilgili beslendiğiniz kişi veya kaynaklar var mıdır?
14. Geleneksel Türk Müziği dışında sizi besleyen müzik türleri oldu mu? Eğer varsa bunlardan nasıl ilham alıyorsunuz?

15. Öğreniminizde siz hangi Türk müziği icracılarını dinlediniz ve hâlâ dinlediğiniz isimler kimlerdir?
16. Devlet konservatuvarlarında lisans eğitime başlama yaşı 17 veya 18'e denk geliyor. Sizce bu yaşlar çalgı eğitime başlamak için uygun mudur?
17. Sizce devlet konservatuvarlarındaki akademik eğitime öğrenciler hangi motivasyonla hazırlanmalıdırlar?
18. Sizce devlet konservatuvarı öğrencilerinin eğitimlerine başlarken donanımlı olmaları mı yoksa sıfırdan bu eğitime başlamaları mı daha avantajlıdır?
19. Devlet konservatuvarlarından mezun olacak bir öğrenci sizce hangi düzeyde müzik yapabilmelidir?

EK-2

ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

**GELENEKSEL TÜRK ÇALGI MÜZİĞİ ÜST DÜZEY İCRACILARININ
PERFORMANS GELİŞİM SÜRECİ İLE DEVLET KONSERVATUVARLARI
ÇALGI EĞİTİMİNDE KULLANILAN ÖĞRETİM YÖNTEMLERİ ÜZERİNE
KARŞILAŞTIRMALI BİR ARAŞTIRMA**

TANBUR ALANINDAKİ ÖĞRETİM ÜYESİ / ELMANI ANKET FORMU

Arda GÖKSU

DANIŞMAN

Prof. Dr. N. OYA LEVENDOĞLU ÖNER

Kayseri, 2013

AÇIKLAMA

Araştırma Sorusu: Geleneksel Türk çalgı müziğinde üst düzey icracılar hangi çalışma yöntemleriyle bu seviyeye ulaşmışlardır ve Türkiye’de devlet konservatuvarlarındaki mevcut yaklaşımlar bu yöntemlerle ne derece örtüşmektedir?

GİRİŞ

Sayın Öğretim Üyesi/Elemanı,

Bu anket formu Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalında hazırlanmakta olan “Geleneksel Türk Çalgı Müziği Üst Düzey İrcacılarının Performans Gelişim Süreci ile Devlet Konservatuvarları Çalgı Eğitiminde Kullanılan Öğretim Yöntemleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma” başlıklı doktora tez çalışması için gerekli olan verilerin bir kısmını elde etmek amacıyla hazırlanmıştır. Hazırlanan bu anket, çalışmanın 2. örnekleminde yer alan Afyon Kocatepe, Akdeniz, Dicle, Ege, Fırat, Gazi, Gaziantep, Haliç, İTÜ, Sakarya ve Selçuk Üniversitelerine bağlı devlet konservatuvarlarında ud, kanun, tanbur, ney ve klasik kemençe derslerini veren öğretim üyelerine/elemanlarına uygulanacaktır. Çalışmaya dâhil olan çalgıların eğitimini veren öğretim üyeleri/elemanları Türkiye’deki devlet konservatuvarlarında Türk çalgı müziği eğitiminin mevcut durumunu belirleyen kişiler olarak görülmektedir.

Yapılacak olan bu çalışmada, geleneksel Türk çalgı müziği üst düzey icracılarının performans gelişim süreçlerini değerlendirmek ve bu süreçte etkili olan durumların bugün devlet konservatuvarlarında verilen geleneksel Türk çalgı müziği eğitiminde ne düzeyde kullanıldığını ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu amaca yönelik, çalışmanın ilk aşamasında yukarıda adı geçen çalgıları üst düzeyde icra eden ve her çalgıdan iki kişi olmak üzere toplam on icracı ile yüz yüze görüşmeler yapılmıştır. Görüşme yapılan icracılar; Ud; Yurdal Tokcan, Necati Çelik. Kanun; Göksel Baktagir, Taner Sayacioğlu. Tanbur; Murat Aydemir, Özer Özel. Ney; Ercan Irmak, Yavuz Akalın. Klasik kemençe; Derya Türkan ve Selim Güler’dir. Anket soruları ve ifadeleri, bu icracılar ile yapılan görüşmelerin analizleri doğrultusunda hazırlanmıştır. Her bir soru yapılan içerik analizi doğrultusunda elde edilen verilerden hareketle oluşturulmuştur.

Yapılan geniş literatür araştırmasına göre; geleneksel Türk çalgı müziği üst düzey icracılarının performans gelişim süreçlerini inceleyen daha önce yapılmış bir çalışma mevcut değildir. Çalışma, bu nedenle her biri üst düzey icracı olarak da literatüre geçen isimlerin, çalgılarındaki ilerleyiş süreçlerinin araştırılması bakımından önemlidir. Çalışmanın diğer önemli yanı ise Türk çalgı müziği eğitiminin daha etkin bir işlerliğe kavuşturulmasında etkili olacak uygulamaların hayata geçirilmesine olanak sağlaması olacaktır.

Elde edilen bilgiler bu çalışmanın dışında başka hiçbir yerde kullanılmayacaktır.

Anket formundaki soruların titiz ve eksiksiz bir şekilde cevaplanması, yapılan çalışmanın amacına ulaşması bakımından çok büyük önem taşımaktadır.

Zaman ayırdığınız ve katkı sağladığınız için teşekkür eder, saygılar sunarım.

Erciyes Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Müzik Bilimleri Anabilim Dalı

Tel : 0539 386 89 90

e-posta : goksuarda@hotmail.com

Araştırmacı

Arda GÖKSU

YÖNERGE

İki bölümden oluşan bu anketin ilk bölümünde, kişisel bilgilerle ilgili açık uçlu ve çoktan seçmeli olmak üzere toplam altı (6) soru bulunmaktadır. İkinci bölümünde ise toplam altmış (60) ifade ve soru bulunmaktadır. Bu bölümde, katılımcılardan kendilerine en uygun olan ifade değerini işaretlemeleri istenmektedir. Bu ifadeler için anketi cevaplayan öğretim üyeleri/elemanları kendilerine en uygun seçeneğin altındaki kutucuğa (X) işareti koymalıdır. Aynı zamanda bu bölümde bulunan açık uçlu sorularla ilgili düşünceler, soruların altındaki boşluklarda cevaplanabilir.

Kişisel Bilgiler ile İlgili Sorular

1. Görevli olduğunuz kurumun adı nedir?

2. Akademik unvanınız nedir?

- Profesör
- Doçent
- Yardımcı Doçent
- Öğretim Görevlisi
- Okutman
- Araştırma Görevlisi
- Uzman
- Ders Saat Ücretli Öğr. Elm.

3. En son bitirdiğiniz eğitim programı hangisidir?

- Lisans
- Yüksek Lisans
- Sanatta Yeterlik
- Doktora

4. Halen bir eğitim programına devam ediyor musunuz? () Evet () Hayır

Cevap evet ise hangi eğitim programına devam ediyorsunuz?

5. Kaç yıldır devlet konservatuvarında çalışıyorsunuz?

Cevap:

6. Eğitimi verdiğiniz çalgı ile solo ya da toplu icra heyeti konser etkinliklerinde ne sıklıkta görev alıyorsunuz?

- Ayda 1 kez
- Ayda 2 kez
- Ayda 3 kez
- Ayda 4 kez
- Ayda 5 kez ve üzeri

Aşağıdaki ifadeler için size en uygun işaretlemeleri yapınız.

No	Kullanılan Materyaller							
1	Derste kullandığınız yazılı kaynaklar nelerdir? (metot, kitap, nota albümü gibi)							
	Yazılı Kaynağın Adı			Yazarın Adı, Soyadı				
				Her zaman	Çoğu zaman	Ara sıra	Nadiren	Hiçbir zaman
2	Kullandığım çalgı eğitim metoduna ilaveten farklı çalgılar için yazılmış etüt, eser ve metotlardan da faydalanırım.							
3	Derste metot dışında kendi hazırladığım ders notlarını da kullanırım.							
4	Ders esnasında öğrencimin kişisel ihtiyacına yönelik teknik etütler üretirim.							
5	Saz eserlerindeki zor ve önemli pasajları öğrencilerime yönelik teknik etüt olarak kullanırım.							
6	Çalışılacak eserlerin ses kayıt ve video örneklerini içeren materyaller kullanırım.							
7	Farklı müzik tarzlarını ihtiva eden kayıtlar kullanırım.							
8	Öğretimimde Youtube, Facebook gibi sosyal paylaşım ağlarını kullanırım.							
9	Derste metronom kullanırım.							
10	Derste eşlik amaçlı kudüm kullanırım.							
11	Öğrencilerimin parmak ve kol kaslarının gelişimine destek olabilecek farklı fiziksel destek egzersizleri kullanırım.							
12	Öğretiminiz esnasında kullandığınız başka materyaller var mı? Eğer varsa lütfen neler olduğunu belirtiniz.							
	Cevap:							
Çalışma Yöntemleri ve Anlayışları								
13	Dersleri öğrencimle bire bir yaparım.							
	Evet ()	Hayır ()						
14	Öğrencime verdiğim etüt veya eserlerin sıralamasında, teknik güçlüğü göz önünde bulundurur ve kolaydan zora doğru bir yol izlerim.							

15	Verdiğim etüt veya eserlerin önemli icracılarının ses kayıtlarını öğrencilerime dinletirim.					
16	Öğrencime verdiğim etüt veya eseri öğrencimden önce kendim icra ederim.					
17	Ders esnasında verdiğim esere yönelik deşifre yaptırım.					
	17. soruda “Her zaman”, “Çoğu zaman” ya da “Ara sıra” seçeneklerinden birini işaretlediyseniz, 18 ve 19. soruları da cevaplayınız.					
18	Verdiğim etüt ve eser üzerinde deşifre çalışmalarını bölümlere ayırarak yaparım.					
19	Öğrencime verdiğim etüt ve eser üzerindeki deşifre çalışmalarını ilk önce ağır bir tempo ile başlatırım.					
20	Öğrencime verdiğim etüt ve eserlerin üzerinde mızrap yönlerini işaretlerim.					
21	Öğrencime verdiğim etüt ve eserlerin üzerinde pozisyon geçkilerini işaretlerim.					
22	Öğrencime verdiğim etüt ve eserlerin kritik bölümlerine parmak numaralarını yazarım.					
23	Öğrencime verdiğim eserin formu (biçim, yapı ve üslûbu kapsayan bir detay ile) ile ilgili bilgi veririm.					
24	Öğrencime verdiğim etüt veya eserlerin makamsal çözümlemesini yaparak nota üzerinde işaretlerim.					
25	Öğrencime verdiğim etüt veya eserlerde bulunan özel perde baskılarını ayrıca örneklendiririm.					
26	Öğrencime verdiğim etüt veya eserlerin içinde yapılan usûl geçkilerini nota üzerinde işaretlerim.					
27	Öğrencimi, verdiğim etüt veya eserleri ritim (usûl) eşliği ile de çalıştırırım.					
28	Öğrencime verdiğim etüt veya eserlerin nota dışı süslemelerini önce kendim çalarak örneklendirir sonra öğrenci tarafından taklit edilmesini isterim.					
29	Öğrencime verdiğim etüt veya eserlerde hatalı çaldıkları pasajları teknik güçlüğüün üstesinden gelene kadar yinelettirim.					
30	Verdiğim etüt ve eserlerin teknik güçlük içeren pasajlarına alternatif çözüm önerileri getirir ve öğrencime kendi çözüm önerilerini yaratma konusunda yönlendirmede bulunurum.					
31	Öğrencilerimden, verdiğim etüt veya eserleri ezberlemelerini isterim.					
32	Öğrencilerime eserler üzerinde üslûp–tavır çalıştırırım.					
33	Seviyesi uygun olan öğrencilerimi ekol olmuş isimlerin icralarını taklit yoluyla da çalıştırırım.					
34	Öğrencilerime taksim ve eser icrası örneklerini notaya alma ödevleri veririm.					
35	Gelecekte kendilerine özgü bir tavır yaratabilmeleri konusunda öğrencilerimi yönlendiririm.					

36	Daha önce icra ettiğimiz etüt ve eserleri öğrencilerime sıklıkla tekrar ettiririm.					
37	Verdiğim etüt ve eserlerin bazılarını öğrencime farklı perdeler üzerinde de (transpoze) çaldırırım.					
38	Verdiğim eserlerin dönemi ve bestecisi hakkında öğrencilerime bilgi veririm.					
39	Verdiğim eserin bestelendiği dönem ile o eserin çalış özellikleri arasındaki ilişkiyi öğrencilerime aktarırım.					
40	Öğrencilerime, bireysel çalışmalarına ilaveten aynı çalgılardan oluşmuş grup çalışmaları da yaptırırım.					
41	Öğrencilerime bireysel çalışmalarına ilaveten farklı çalgılardan oluşmuş grup çalışmaları da yaptırırım.					
42	Öğrencilerime günlük çalışma süreleri ve bu süreleri daha verimli kullanmaları konusunda çalışma programı hazırlar veya kendilerinin hazırlaması konusunda yaptırımcı olurum.					
Repertuvar Kazanımları						
43	Repertuvar kazanımı için kullandığınız yazılı kaynaklar nelerdir?					
	Yazılı Kaynağın Adı	Yazarın Adı, Soyadı				
44	Öğrencilerinize sürekli olarak dinlemelerini tavsiye ettiğiniz çalgı ve ses icracıları kimlerdir?					
	Cevap:					
45	Bir dönem içerisinde ortalama icra ettiğiniz eser sayısı kaçtır?					
	Cevap:					
46	Çalgısal repertuvarın yanında sözel eser repertuarı kazanımını sağlayıcı ders içi veya ders dışı etkinlikler yaparım.					
Yönlendirme Odaklı Sohbetler ve Ders Dışı Faaliyetler						
47	Öğrencilerimin zihinlerinde eserin müziksel ifadesini canlandırmaya yönelik çalışmalar ve sohbetler yaparım.					
48	Öğrencilerimin ileriye dönük hedeflerini belirlemeleri konusunda onları yönlendiririm.					
49	Öğrencilerimle iyi bir müzisyen olma üzerine sohbetler gerçekleştiririm.					

50	Öğrencilerimle iyi bir icracıda/icrada olması gereken vasıflar üzerine sohbetler gerçekleştiririm.					
51	Öğrencilerimi, bilgilerini birbirleri ile paylaşıp tartışmaları konusunda yönlendiririm.					
52	Öğrencilerimle yaşam tecrübeleri ve müzik ilişkisi çerçevesinde sohbetler yaparım.					
53	Öğrencilerimin çeşitli endişelerini ve performans korkularını yenmeye yönelik sohbetler yaparım.					
54	Öğrencilerimi, yaşadıkları şehrin–toplumun müzik kültüründen yararlanmaları konusunda teşvik ederim.					
55	Öğrencilerimi, müzik hayatındaki pratik yöntemleri kazanmaları için mûsikî cemiyetlerinde, derneklerde ve eğitimlerine katkı sağlayabilecek nitelikteki amatör müzik topluluklarında çalışmalarını konusunda teşvik ederim.					
56	Öğrencilerimi, profesyonel müzik topluluklarında çalışmalar yapmaları için yönlendiririm.					
57	GTM'nin günümüzdeki önemli temsilcileri ile öğrencileri bir araya getirebilecek çalışma ortamlarının yaratılmasında organizatör olarak aktif rol alırım.					
58	Öğrencilerime sahne alışkanlığı kazandırmak amacıyla küçük dinletiler organize ederim.					
59	Öğrencilerimin il içindeki ve il dışındaki önemli konserleri takip edebilmeleri için organizasyonlar düzenlerim.					
60	Öğrencilerimin çalgılarını fiziksel olarak da daha yakından tanımalarına yönelik etkinlikler düzenlerim.					

TEŞEKKÜR EDERİM

EK-3

T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Enstitünüz Müzik Bilimleri Anabilim Dalı doktora programı öğrencisiyim. Hazırlamakta olduğum "Geleneksel Türk Çalgı Müziği Üst Düzey İcracılarının Performans Gelişim Süreci ile Devlet Konservatuvarları Çalgı Eğitiminde Kullanılan Öğretim Yöntemleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma" başlıklı doktora tez çalışması için aşağıda adı geçen devlet konservatuvarlarında Türk müziği çalgılarının derslerini yürütmekte olan öğretim üyelerine / elemanlarına anket formu uygulanması gerekmektedir. Adı geçen kurumlardan gerekli izinlerin alınması hususunda,

Gereğini bilgilerinize arz ederim, 13. 02. 2013

Arda GÖKSU

Üniversite ve Devlet Konservatuvarları

- 1) Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı
- 2) Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuarı
- 3) Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuarı
- 4) Ege Üniversitesi Devlet Türk Müzikleri Konservatuarı
- 5) Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuarı
- 6) Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı
- 7) Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı
- 8) Haliç Üniversitesi Konservatuarı
- 9) İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı
- 10) Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuarı
- 11) Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı

Ek: 1 Adet Anket Uygulama Formu.

EK-4



T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Devlet Konservatuvarı Müdürlüğü

Sayı: 88853372/ 423

14/08/2013

Konu: Anket

ERCIYES ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜNE
(Öğrenci İşleri Daire Başkanlığı)

İlgi: 14065294-044 Erciyes Üniversitesi Öğrenci İşleri Daire Başkanlığının 27.02.2013 tarih ve 0328-0193 sayılı yazısı.

Üniversiteniz Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Doktora programı öğrenciniz Arda GÖKSU' nun "Geleneksel Türk Çalgı Müziği Üst Düzey İcracılarının Performans Gelişim Düzeyi İle Devlet Konservatuvarları Çalgı eğitiminde Kullanılan Öğretim Yöntemleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma" konulu doktora tez çalışmasına izin verilerek Konservatuvarımız Türk Müziği Çalgı derslerini yürütmekte olan öğretim görevlilerine doldurularak gönderilmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN
MÜDÜR

Adres : Gazlıgöl Yolu Üzeri Ahmet Necdet Sezer Kampüsü 03200 AFYONKARAHİSAR
Telefon : (0 272) 2165896 Faks: (0 272) 2163307
e-posta : konservatuvar@aku.edu.tr Web: www.konservatuvar.aku.edu.tr

EK-5



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Antalya Devlet Konservatuarı Müdürlüğü

Sayı : 70165087- *687*
Konu : Anket Çalışması

01.08/2013

ERCİYES ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Öğrenci İşleri Daire Başkanlığı
Melikeazi-KAYSERİ

İlgi: 27/02/2013 tarih ve 14065294-044/0328-0193 sayılı yazımız.

İlgi kayıtlı yazıda belirtilen Üniversiteniz Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilimleri Dalı Doktora programı öğrencisi Arda GÖKSU'nun Konservatuvarımız öğretim üyelerine/elemanlarına uygulamayı planladığı anket çalışmasını yapması uygun görülmüştür.

Gereğini bilgilerinize rica ederim.

İ. Kartaymaz
Öğr. Gör. İlknur KARTAYMAZ
Müdür V.

EK-6



SAYI : 32633372-
KONU :Anket İzni

T.C.
DICLE ÜNİVERSİTESİ
Devlet Konservatuvarı Müdürlüğü

EFQM
Committed to excellence

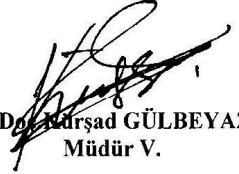
17/07/2013

ERCİYES ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜNE
(Öğrenci İşleri Daire Başkanlığı)

İLGİ : 27.02.2013 tarihli ve 14065294-044/0328-0193 sayılı yazınız

İlgi yazıda bahsi geçen konu ile ilgili olarak Arda GÖKSU'nun doktora tez çalışması anketinin Devlet Konservatuvarımızda uygulanmasında bir sakınca bulunmamaktadır.

Gereğini bilgilerinize arz ederim.


Yrd.Dr. Murşad GÜLBAYAZ
Müdür V.

"ORUÇ TUTARKEN SAĞLIKLI VE ZİNDE OLMAK İÇİN SAHURA KALKMAYI İHMAL ETMEYİN"

Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvar Müdürlüğü DİYARBAKIR
Tlf: (0412) 226 48 16 Faks: (0412) 226 48 88 e-posta: konservatuvar@dicle.edu.tr

Ayrıntılı Bilgi için: Öznur DİRİK
Elektronik Ağ: www.dicle.edu.tr

EK-7



T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı



Sayı : 57325685-903-01- 695
Konu : Anket İzni Hk.


Bornova- İZMİR
17 Temmuz 2013

T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ'NE
(Öğrenci İşleri Daire Başkanlığı)

İlgi: 27.02.2013 tarih ve 0193 sayılı yazınız.

İlgi yazınız ile talep edilen, Üniversiteniz Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Doktora programı öğrencilerinden Arda GÖKSU'nun doktora tez çalışmasına ilişkin çalışmayı yapmasında Müdürlüğümüzce herhangi sakınca bulunmamaktadır.

Bilgilerinizi ve gereğini arz ederim.


Yrd. Doç. Dr. S. Bahadır TUTU
Müdür V.

EK-8

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
Devlet Konservatuvarı Müdürlüğü

Sayı : 60598888/59
Konu: Anket

19.03.2013

ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
(Güzel Sanatlar Fakültesi)

İlgi: 27.02.2013 tarih ve 0328-0193 sayılı yazınız.

Üniversiteniz öğrencilerinden Arda GÖKSU'nun, Konservatuvarımız bünyesinde bir anket çalışması yapma isteği tarafımızdan uygun bulunmuştur.

Gereğini bilgilerinize arz ederim.

Yrd. Doç . Dr. Yavuz DEMİRTAŞ
Müdür

EK-9



T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Personel Dairesi Başkanlığı

Sayı : 18744377/903.07.02/Şybs - 6017
Konu : Anket Çalışması

15 Mart 2013

ERCİYES ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜNE
(Öğrenci İşleri Daire Başkanlığı)

İlgi: -27.02.2013 tarih ve 14065294-044/0328-0193 sayılı yazınız.

Üniversiteniz Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Doktora programı öğrencisi Arda GÖKSU'nun "Geleneksel Türk Çalgı Müziği Üst Düzey İcracılarının Performans Gelişim Düzeyi ile Devlet Konservatuvarları Çalgı Eğitiminde Kullanılan Öğretim Yöntemleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma" konulu doktora tezi ile ilgili Üniversitemiz Türk Müziği Devlet Konservatuarı Öğretim Elemanlarına anket çalışması yapması Rektörlüğümüzce uygun görülmüştür.

Bilgilerinizi ve gereğini arz ederim.

20.03.2013 te Arda Gökcu'ya
Gönderildi ve Bilgilendirildi.

Prof. Dr. Süleyman BÜYÜKBERBER
Rektör

20-03-2013
AS

T.C. Gazi Üniversitesi Rektörlüğü, 06500 Teknikokullar, Ankara
Tel: 0 312 202 24 00, Fax: 0 312 215 20 34, www.gazi.edu.tr

EK-10



T.C.
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ
TÜRK MÜSİKİSİ DEVLET KONSERVATUVARI

Sayı : 97908739-044-293

25/07/2013

Konu: Anket İzni

T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜNE
(Öğrenci İşleri Daire Başkanlığına)
KAYSERİ

İlgil: 27.02.2013 tarih ve 044-0328-0193 sayılı yazınız.

Üniversiteniz Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Doktora programı öğrencilerinden ARDA GÖKSU'nun "Geleneksel Türk Çalgı Müziği Üst Düzey İnançlarının Performans Gelişim Düzeyi ile Devlet Konservatuvarları Çalgı Eğitiminde Kullanılan Öğretim Yöntemleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma" konulu doktora tezi ile ilgili gönderilen anket çalışmasının Türk Müsikişi Devlet Konservatuvarında uygulaması uygun görülmüştür.

Bilgilerinize arz ederim.

San. Öğr. Elin. M. Emin BEYAZÇİÇEK
Müdür V.

EK-11



T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
REKTÖRLÜĞÜ

SAYI: B.30.2.HAL.0.00.00.00/100-257

.12../04../2013

T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
REKTÖRLÜĞÜ'NE

İlgi: 27.03.2013 tarih ve 044/0328-0193 sayılı yazınız.

Üniversiteniz Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı öğrencisi Arda GÖKSU'nun araştırmasına destek olmak amacıyla doldurulan anket formu ekte sunulmuştur.

İlgi yazınıza istinaden bilgilerinize arz ve rica ederim.

Anket formunun Aslına
Elden Alınan 18.04.13

Mevlüt BEYAZ
[Signature]

[Signature]
Prof. Dr. A. Sait SEVGİNER
Rektör

EK : (4 Adet Anket Formu)

17-04-2013
[Signature]

4

EK-12

10/04/2022 15:43 90-352-437-20-23

E.U ÖĞRENCİ İŞLERİ

PAGE 01/01



İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
TÜRK MÜSİKİSİ DEVLET KONSERVATUARI MÜDÜRLÜĞÜ
 SAYI: 67278750/38385857/03/601

10 Nisan 2013

T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
ÖĞRENCİ İŞLERİ DAİRE BAŞKANLIĞINA

27.02.2013 gün ve 14065294-044/0328-0193 sayılı yazınız Yönetim Kurulunun 08.04.2013 günlü toplantısında görüşüldü.

Üniversiteniz Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Doktora öğrencisi Arda GÖKSU'nun Konservatuvarımız Çalgı Bölümü öğretim üyeleri ve öğretim elemanlarıyla anket çalışması yapmasının uygun olduğuna karar verildi.

Bilgilerinize rica ederim.

Prof. Adnan KOÇ
 Müdür

EK-13

022 10:33

90-352-437-20-23

E.U ÖĞRENCİ İŞLERİ

PAGE 01/01



T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
Devlet Konservatuvarı

Sayı : 27424371.044-099

12.02/2013...

Konu Anket İzni

T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Öğrenci İşleri Daire Başkanlığına

İlgi: 27/02/2013 tarih ve 14065294-044/0328-0193 sayılı yazınız.

"Anket İzni" konulu doktora tezi çalışmasında yapılacak olan anket çalışmasının kurumumuzda yapılmasında herhangi bir sakınca yoktur.

Konu ile ilgili olarak Konservatuvarımız Temel Bilimler Bölümü Arş. Gör. Özge ZEYBEK koordinatör olarak görevlendirilmiştir.
Bilgilerinize arz/rica ederim.

Doç. H. Seten TEKİN
Müdür

15-03-2013
A7

EK-14



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
DİLEK SABANCI DEVLET KONSERVATUVARI MÜDÜRLÜĞÜ



Sayı : 82349246.0.71/ 392
 Konu : Anket İzni Hk.

22.07.2013

T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
 (Öğrenci İşleri Daire Başkanlığına)

İlgi: (a) 27.02.2013 tarih ve .../0193 sayılı yazınız.

İlgi (a) sayılı yazınız ekinde sunulan anket çalışmasının yapılması Müdürlüğümüz tarafından uygun görülmüştür.
 Bilgilerinizi ve gereğini rica ederim.

Doç. Dr. Dilek ZERENLER
 MÜDÜR

EK-15

(Yurdal TOKCAN – Arda GÖKSU)

İSTANBUL

EK-16

(Selim GÜLER – Arda GÖKSU)

İSTANBUL

EK-17

(Necati ÇELİK – Arda GÖKSU)

Kadıköy - İSTANBUL

EK-18**(Derya TÜRKAN – Arda GÖKSU)****Harbiye - İSTANBUL****EK-19****(Taner SAYACIOĞLU – Arda GÖKSU)****Haliç - İSTANBUL****EK-20****(Göksel BAKTAGİR – Arda GÖKSU)****İTÜ Kampüsü - İSTANBUL**

EK-21**(Yavuz AKALIN – Arda GÖKSU)****Konak - İZMİR****EK-22****(Murat AYDEMİR – Arda GÖKSU)****Üsküdar - İSTANBUL****EK-23****(Ercan IRMAK – Arda GÖKSU)****Üsküdar - İSTANBUL****EK-24****(Özer ÖZEL – Arda GÖKSU)****Yıldız Teknik Üniversitesi - İSTANBUL**

ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı: Arda GÖKSU

Uyruğu: Türkiye (TC)

Doğum Tarihi ve Yeri: 9 Eylül 1980, Gönen-Balıkesir

Medeni Durumu: Evli

Tel: + 90 356 228 99 67

Fax: + 90 356 252 16 73

email: goksuarda@hotmail.com

Yazışma Adresi: Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı - TOKAT

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Doktora	Erciyes Ü. Güzel San. Enst.	2014
Tezli Yüksek Lisans	Cumhuriyet Ü. Sosyal Bilimler Enst.	2009
Tezsiz Yüksek Lisans	Ege Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü	2005
Lisans	Ege Ü. Devlet T.M. Konservatuvarı	2003
Lise	Gönen Ömer Seyfettin Lisesi, Balıkesir	1998

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görev
2010 – Halen	GOÜ Devlet Konservatuvarı	Öğretim Görevlisi
2005 – 2010	GOÜ Rek. G.S. Böl. Başkanlığı	Okutman
2004 – 2005	Ege Ü. DTM Konservatuvarı	Saat Üc. Öğr. Gör.

YABANCI DİL

İngilizce