

MÜZİK VE DANS ARAŞTIRMALARI

4



EDİTÖR

İSMAİL SINIR & KÜRŞAD GÜLBAYAZ & TARKAN YAZICI



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI

MÜZİK VE DANS ARAŞTIRMALARI – 4

Bölüm Yazarları

Sayıt GÜLSU & Rıza AKYÜREK

Arif MÖHSÜNOĞLU

Özlem KANDEMİR

Tarkan YAZICI & Sezer KAÇMAZ

Samir GÜLAHMEDOV

Nurten ÇALHAN

Editörler

Doç. Dr. İsmail SINIR

Prof. Dr. Kürşad GÜLBEYAZ

Doç. Dr. Tarkan YAZICI



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI

SAKARYA ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

© Sakarya Üniversitesi Yayınları
SAÜ Yayınları No: 231

Güzel Sanatlar

MÜZİK VE DANS ARAŞTIRMALARI – 4

Editörler

Doç. Dr. İsmail SINIR
Prof. Dr. Kürşad GÜLBAYAZ
Doç. Dr. Tarkan YAZICI

Kapak Tasarım
Ömer GÖKTAŞ

Yayın Tarihi: 29 Aralık 2022

E-ISBN: 978-605-2238-60-8
Sertifika No: 50135

Adres ve İletişim:
Sakarya Üniversitesi Bilimsel Yayınlar Koordinatörlüğü
Esentepe/Serdivan/Sakarya/Türkiye
Tel: +90 264 295 7465
Fax: +90 264 295 5352

www.kutuphane.sakarya.edu.tr
www.acikerisim.sakarya.edu.tr/

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ iii

1. BÖLÜM

TÜRK DENİZ KUVVETLERİ KOMUTANLIĞINA BAĞLI
ASKERİ BANDOLARIN KÜLTÜREL VE EĞİTSEL KATKILARI
Sayıt GÜLSU & Rıza AKYÜREK 1

2. BÖLÜM

KEMAN İCRASINDA YAŞANAN KAS PROBLEMLERİ
Arif MÖHSÜNOĞLU 33

3. BÖLÜM

MÜZİK ÖĞRETMENİ ADAYLARININ PİYANO ESERİNİ İLK
ÇALIŞMA AŞAMASINDAKİ ÖĞRENME BAŞARILARI:
PARÇADAN BÜTÜNE STRATEJİSİNE KARŞI ARMONİK
ÖZETLEME STRATEJİSİ
Özlem KANDEMİR 43

4. BÖLÜM

ORTAOKUL DÜZEYİNDEKİ ÖĞRENCİLERİN MÜZİK DERSİNE
İLİŞKİN TUTUMLARININ İNCELENMESİ
Tarkan YAZICI & Sezer KAÇMAZ 63

5. BÖLÜM

ÇİN KEMAN EKOLÜNÜN TARİHÇESİ
Samir GÜLAHMEDOV 85

6. BÖLÜM

DEVLET KONSERVATUVARLARI TÜRK MÜZİĞİ BÖLÜMÜ
VE TÜRK MÜZİĞİ ANASANAT DALINDA VERİLEN KANUN
DERS İÇERİKLERİNİN İNCELENMESİ
Nurten ÇALHAN 107

ÖNSÖZ

İlk üçünü 2021 yılında yayınladığımız “Müzik ve Dans” kitap serisinin bu yıl dördüncüsünü yayınlamanın heyecanını taşıyoruz. Bu kitap, yine birbirinden değerli altı çalışmayı bir araya getirmiş bulunmakta. Bu çalışmalar, askeri bandoların toplumsal katkıları, çalgı eğitimi ve müzik eğitimi gibi konuları içeren geniş bir yelpazeye dağılmaktadır.

Sayıt GÜLSU ve Rıza AKYÜREK’in birlikte kaleme aldıkları, “Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına Bağlı Askeri Bandoların Kültürel ve Eğitsel Katkıları” başlıklı yazı, Türk Deniz Kuvvetlerine bağlı bandoların yaptıkları etkinlikleri incelemekte, yapılan bu etkinliklerin topluma yansımalarını irdelemektedir. Bu yansımaları kültürel ve eğitsel olarak iki genel başlığa ayıran bu çalışma, askeri bandoların ülkemizdeki tarihsel gelişimi ile ilgili önemli bilgiler aktarmaktadır.

Arif MÖHSÜNOĞLU’nun kaleme aldığı, “Keman İcrasında Yaşanan Kas Problemleri” başlık yazı, keman çalma becerilerinde ustalaşmanın karmaşıklığını irdelemekte ve bu süreç içerisinde kemancıların yaşadıkları kas problemlerine odaklanmaktadır. Bunu yaparken, yazar, bir yandan öğrencinin diğer yandan keman öğretmeninin yaşadıkları sıkıntıları incelemektedir.

Özlem KANDEMİR’in kaleme aldığı, “Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Eserini İlk Çalışma Aşamasındaki Öğrenme Başarıları: Parçadan Bütüne Stratejisine Karşı Armonik Özetleme Stratejisi” başlıklı yazı, piyano eğitiminde kullanılan önemli bir öğretim stratejisinin etkisini incelemektedir. Bu çalışma, armonik özetleme stratejisi ile parçadan bütüne stratejilerinin öğrenci başarı durumları üzerindeki etkililik düzeylerini karşılaştırmayı amaçlamaktadır.

Tarkan YAZICI ve Sezer KAÇMAZ’ın birlikte kaleme aldıkları, “ortaokul düzeyindeki öğrencilerin müzik dersine ilişkin tutumlarının incelenmesi” başlıklı yazı, ortaokul düzeyindeki öğrencilerin müzik dersine yaklaşımları, bu derse karşı tutumlarının nasıl olduğuna odaklanmaktadır. Çalışmayı Kahramanmaraş ili, Türkoğlu İlçesi’ne bağlı Şehit Abuzer Doğan Ortaokulunda öğrenim gören öğrencilerden oluşan bir çalışma grubu ile tamamlayan yazarlar, öğrencilerin müzik dinleme eğilimlerini incelemektedir.

Samir GÜLAHMEDOV'un kaleme aldığı, "Çin Keman Ekolünün Tarihçesi" başlıklı yazı, Çin Halk Cumhuriyeti'nde keman eğitiminin tarihçesini ve gelişimini irdelenmekle birlikte, farklı ülkelerde oluşan ulusal akademik müzik okullarının Çin Halk Cumhuriyeti'ndeki izdüşümlerini incelemektedir.

Nurten ÇALHAN'ın kaleme aldığı, "Devlet Konservatuvarları Türk Müziği Bölümü ve Türk Müziği Anasanat Dalında Verilen Kanun Ders İçeriklerinin İncelenmesi" başlıklı yazı, lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dallarında verilen çalgı eğitimi kapsamında, kanun dersinin amaç ve içerik açısından incelenmesini hedeflemektedir

17 Kasım 2022

Editörler

Doç. Dr. İsmail SINIR
Prof. Dr. Kürşad GÜLBELAZ
Doç. Dr. Tarkan YAZICI

1. BÖLÜM

TÜRK DENİZ KUVVETLERİ KOMUTANLIĞINA BAĞLI ASKERİ BANDOLARIN KÜLTÜREL VE EĞİTSEL KATKILARI

Sayıt GÜLSU & Rıza AKYÜREK

TÜRK DENİZ KUVVETLERİ KOMUTANLIĞINA BAĞLI ASKERİ BANDOLARIN KÜLTÜREL VE EĞİTSEL KATKILARI*

Sayıt GÜLSU**

Rıza AKYÜREK***

1. GİRİŞ

Günümüzde dünya tarihine bakıldığında, Türklerin önemli özelliklerinden biri ve onlara üstünlük sağlayan yanları askeri bir millet olarak bilinmeleri ve tanınmalarından kaynaklanmaktadır. Geniş Asya topraklarında, Avrupa ovalarında ve Afrika çöllerinde askeri üstünlüğünü kanıtlamış olan Türkler, askerliği yalnız top tüfek ile değil müzik ile destekleme becerisini göstermişlerdir. Bu yaklaşım biçimi Türk askeri tarihinde, askeri müziğin gelişmesini ve günümüze aynı disiplin ve ruh ile gelmesini sağlamıştır.

Askeri bando, İngilizcede Military Band, Fransızcada Harmonie, İtalyancada Banda ve Corpodi Musica, Almandada Militarkappell ve Musikkorps şeklinde kullanılırken, Türkçede ise önceleri İtalyan Donizetti'nin kullandığı terim olan Banda olarak telaffuz edilmiş, zamanla Bando şekline dönüşmüştür (Sadie, 1980 s.310). Birçok ülkede, Latince bandum'dan türeyen band sözcüğü, batı sanat müziği kültüründeki oda müziği grubundan daha büyük müzik topluluğu ile eşanlamlı olarak kullanılmıştır. Ancak Türkiye'de bando terimi yalnızca üflemeli ve vurmali çalgılar içeren topluluk için kullanılmaktadır.

* Bu çalışma, Ağustos 2022 yılında, Doç. Dr. Rıza AKYÜREK danışmanlığında Sayıt GÜLSU tarafından hazırlanmış, MSKÜ Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı'nda kabul edilmiş aynı başlıklı Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir.

** Yüksek Lisans, MSKÜ Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı.

*** Doç. Dr. MSKÜ Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı.

Askeri müzik, askerlere ve askerlik mesleğinin gerekliliklerine uygun icra edilen müzik olarak bilinmekte ve günümüzde de halen icra edilmeye devam etmektedir. Askerî harekâtların müzik ile desteklenmesi geleneği, öncelikle bir devletin egemenlik ve bağımsızlık anlayışını belirtmesi bakımından, dünyanın askerlik tarihinde önde gelen Türk ulusunda da eski yıllara kadar uzanan bir geçmişe sahiptir. Askeri bandoların ilk örnekleri olduğu düşünülen Tuğ takımlarının varoluşu Hunlar dönemine kadar uzanmaktadır. Tuğ takımlarına baktığımızda Hun İmparatorluğu döneminden Osmanlı İmparatorluğu dönemine kadar var olan askerî müzik toplulukları olarak düşünülmektedir.

Kaşgarlı Mahmut tarafından Bağdat'ta kaleme alınmış Türkçenin en eski sözlüğü olan Divan-ü Lügat-it Türk'te verdiği bilgilerden anlaşıldığına göre XI. yy. 'da Türkler, Orta Asya'da Hunlar döneminde oluşup belirginleşerek gelişen, Göktürkler döneminde (M.S. 552-745) çeşitlenerek kökleşen ve Uygurlar döneminde (M.S. 745-840/1209) zenginleşerek doruğa ulaşan kendilerine özgü müzik geleneklerini önemli ölçüde korumuşlardır (Çakar, 1994, s.7).

Divan-ü Lügat-it Türk incelendiğinde yine Türkmen Hakanın huzurunda nevbet vuran tabilhaneye ve sancağa “Tuğ” denildiği yazmaktadır. Tuğ, davul ve bayrak Türklerin devlet kurma ve devleti yönetme sanatında önemliydi. Tuğ ve davul geleneğinin bağımsızlık anlayışındaki yeri çok uzun yıllar devamlılık kazanmıştır (Erendil, 1992). Eski Türk Devletlerinin hem tuğ hem de bayrakları vardı. Tuğ ile bayrak, çoğumuz tarafından birbirine karıştırılmıştır. Hâlbuki tuğ başka, bayrak ise daha başka şeylerdir. Gerçi her ikisi de önemli ve kutsal idiler. Fakat aralarındaki farklarda çok büyüktü. Tuğ bir devletin ve bağımsızlığın sembolüdür (Ögel, 1971).

Askerî mehterin Selçuklu Devleti'nde daha çok geliştiği kabul edilmiştir. Bu gelişmelerden önce davul ve ilkel borularla donatılan tuğ takımlarının geliştirilip genişletildiği ve hatta “tuğ” adının “mehtere” dönüştüğü sanılmaktadır. İslamiyet öncesi Orta Asya Türk devletlerinde kurultayın açılış ve kapanışında, hakanın kurultaya gelişinde, davulların çalınıp tuğların çekildiği, birçok tarihi kaynaklarda yer almaktadır. VIII. ve IX. yüzyıllarda yalnız davul ve ilkel borularla vurulan nevbet, XI. yüzyılda kös, davul, boru ve zil ile vurulmaya başlamış; XII. yüzyılda ise, “Nay-i Türkî” adı verilen Türk

borusunun da katılmasıyla, bugünkü şekline yakın “mehter” ortaya çıkmıştı (Tuğlacı, 1986, s. 2).

Mihter’in Türkçeleşmiş şekli olan mehter; Osmanlı saray teşkilatında mehterhane (askeri müzik topluluğu) anlamının yanı sıra yüksek rütbeli hizmetkar, kavas, Babıali (yüce kapı, sadrazamlık makamı) çavuşu, rütbe-nişan müjdecisi (çaylak), at ve çadır uşağı gibi sınıflar içinde kullanılmıştır (Özcan, 2003). Özetle mehter, muzikacı, çadircı, kavas gibi çeşitli anlamlarda kullanılmış bir deyimdir (Pakalın, 1946). Mehter sözcüğü XVI. yy.’ dan itibaren kullanılmaya başlandıktan sonra mehteran, mehterhane, mehterbaşı, başmehter, nefirzen, nakkarezen vb. sözcükler türetilmiştir (Çakar, 1994).

Asker bir millet olarak Türkler, tarih boyunca günlük yaşayışları içinde müziğe büyük önem vererek, çeşitli alanlarda tedavi amaçlı, eğitim-öğretim ve eğlence amaçlı olarak müzikten sistemli biçimde yararlanmışlardır. Bununla birlikte ruhsal bakımdan tatmin edilmek isteklerinin ön planda olduğu bilinmekte ve bu istek doğrultusunda mehter kuruluş amacının bir sebebi de halkın müzik ihtiyacını sağlamak olduğu düşünülmektedir. Nitekim mehterlerin günün belirli saatlerinde, günümüz konser anlayışına uygun şekilde halka müzik şöleni vermeleri de bu amaca hizmet etmek için olduğu bilinmektedir. Ayrıca, nevbet vurulan durumlar dikkate alındığında (resmî törenler, askerî törenler, dini günler, eğitim-öğretim, tıbbi/tedavi, düğün ve eğlenceler vb.) mehter takımının ne kadar geniş bir repertuar edinmesi gerektiği de görülmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda, mehterlerin kuruluş ve varoluş amaçları unvan ve şeref payesi verme, toplumun ihtiyaçlarını sağlama, ruhsal yönden destekleme ve törenlerde devletin şevketini gösterme gibi konularda toplanmaktadır. Mehter azamettir, ihtişamdır, görkemdir. Mehter bir and, bir dua, bir niyâz ve bir alkışdır. Mehter bağımsızlığın, devlet varlığının, atanmanın sembolü ve yetki belgesidir (Ögel, 1984).

Osmanlı mehter takımına bakıldığı zaman, tuğ ve tabilhane takımlarına göre gerek enstrüman ve kadro sayısı gerekse kullanılan müziğin yapısı itibarıyla gelişmiş bir icra kabiliyetine sahiptir. Osmanlı mehterhanesinin çalıcı sayılarına dair belirli kadrolar gösterilmesi zordur. Çünkü, bu sayıların, çeşitli dönemlerde değişikliğe uğradığı kronolojik sıraya tabi tutulan eldeki metinler arasındaki tarif farklarından anlaşılmaktadır (Gazimihal, 1955). Ancak, temel olarak

“eski Türk hakanlarının dokuz rakamını uğurlu saymalarından ötürü, tören takımlarında dokuzar çalgıdan oluşan mehteran takımlarına kadar bu askerî müzik geleneği, Karahanlılar’dan Anadolu Selçuklularına, İlhanelilerden Memluklara ve oradan da Osmanlılara kadar geldiği görülür (Budak, 2006). Tuğlar dokuzdan fazla olamıyordu. Bu gelenek Osmanlılar döneminde bile korunmuştur. Savaşlarda, baş kumandanın mehterhanesi dokuz katlı olmuştur. Padişahın mehterhanesi ise XVII. Yüzyılda on iki katlı olmuş, XVIII. yüzyılda ise on altı kat denebilecek bir tertip yapılmıştır (Sanal, 1964).

Bununlar birlikte bu seviyedeki icra faaliyetlerinin gerçekleştirilebilmesi için mehterlere verilecek olan müzik eğitimi konusunda üzerine daha çok düşülerek büyük önem verilmiştir. “Osmanlı Sarayı’ndaki mehter sazandeleri Enderun’da yetiştirilmiştir. Enderun’da büyük ve küçük çıkmalarda yer açılınca Galata Sarayı’nın, İbrahim Paşa Sarayı’nın ve Edirne Sarayı’nın acemi oğlanları arasından seçilenler Enderun’a alınarak musiki eğitimine tabi tutulmuştur ki, sarayın eğitim kurumu olan Enderun’da, dönemin en yüksek eğitimi verilmiştir. Bunun yanında, saray dışında bütün Beylerbeylik (eyalet) ve sancak (vilayet) merkezleri ile büyük imparatorluk kalelerinde askerî müzik için eğitim yerinin mehterhane olduğu açıktır. Buraya, müzik kabiliyeti taşıyan ve asker sınıfından olan istekliler kabul edilmiş ve yetiştirilmiştir” (Karakaya, 2009, s. 4).

Osmanlı Türkiye’inde çoksesli müziğin başlangıç noktası kesin olarak belli olmamakla beraber, Avrupa’dan Osmanlı Sultanlarına armağan edilen çalgı ve çalgı toplulukları, çeşitli savaşlarda elde edilen ganimetler arasında Batı (Avrupa) çoksesli çalgılarının bulunması ve Türkler tarafından kullanılmaya başlaması, Avrupa’nın çeşitli kültür merkezlerinde bulunan Osmanlı elçilerinin müzik ve sahne sanatları ile ilgili izledikleri konser ve gösterilerden edindikleri izlenimleri raporlar halinde Osmanlı sarayına yazmaları, Osmanlı Sultanlarının İstanbul’a getirilen çeşitli opera ve operet gösterilerini izlemeleri vb. sonucu olarak Batı (Avrupa) çoksesli müzik sanatıyla etkileşim sürecine girilmiş ve gerçek anlamda etkilenme başlamıştır (Yılmaz, 1996, s. 3).

Söz konusu bu etkileşim sürecinin doğal sonucu olarak; Bilim, Teknik, Ordu ve Eğitim alanlarındaki yenileşme hareketlerine paralel olarak düzenli ordu kurulması çalışmalarına başlanmıştır (Uçan, 1991). 1794’te Osmanlı ordusunda Nizam-ı Cedid adı verilen teşkilat hizmete

girmiş ve asker, Batı örnek alınarak yenilenmişti. Yeniçeri zamanında orduya savaşlarda maneviyatını artırması bakımından büyük yardımı dokunan Tabılhane ve Mehterhanelerin de bir düzene sokulmasına karar verilmişti. Fakat mehterhanelerin eldeki sazları ve yetiştirme tarzları ile Nizam-ı Cedide ayak uyduramayacakları anlaşılmış, orduya gene Batı anlamında bir bando teşkili uygun görülmüştü (Sözer, 1964, s. 286).

Modern bir tarzda giyindirilip silahlandırılan yeni askerler, Fransız subayları tarafından eğitim görüyorlardı. II. Sultan Mahmut'un sık sık teftiş ve hatta talim ve tatbikatlarını takip ettiği yeni orduda eski usul mehterhane mızıkasının bir işe yaramayacağı anlaşıldı. Fransız askeri heyetinin de tavsiyeleri üzerine mehterhanenin yerine yeni usul askeri bandoların kurulmasına karar verildi (Arman, 1958, s. 3). III. Selim döneminde (1789–1807) oluşturulan Nizam-ı Cedit ordusu için bir boru trampet takımı kurulmuştu. II. Mahmut 1826'da Yeniçeri Ocağı ile Mehterhaneyi de kaldırdıktan hemen sonra çıkardığı fermanla örgütlenen Âsâkir-i Mansure-i Muhammediye için de böyle bir boru trampet takımı oluşturdu (Spatar, 1994).

Kurulan bandonun başına, süvari borazanı Vaybelim Ahmet Ağa ile Trampetçi Ahmet Usta getirildi. 1826-1827 arasında bandonun ilk şefliğine Ahmet Usta getirilse de büyük bir başarı sağlayamadı. Muzika-i Hümayun'un ilk kuruluşunda, disiplin ve eğitim için Enderun Ağalarından Nokta Mehmet Efendi'nin yönetiminde ve yanında Halil ve Osman Efendilerle, Edip Ağa ve Hasan Hoca'dan kurulu bir subay kadrosu atanmıştır. Bunlar ilk Türk bando subay ve öğretmenleridir (Yenal, 1996, s. 9). Kurulması amaçlanan bandonun yeterli bir eğitim görmesi için daha deneyimli eğitimcilere gereksinim duyulunca, o sırada İstanbul'da bulunan Fransız uyruklu Mösyö Manguel bando şefi olarak atandı. 1827–1828 arasında bu görevi üstlenen Manguel'in yönetiminde beklenen sonuç alınamayınca, II. Mahmut o dönemde Avrupa'da müzik alanında en ön sırada yer aldığı düşünülen İtalya'dan öğretmen getirmek için, Sardunya'nın İstanbul elçisi Marki Grappallo'ya başvurdu (Spatar, 1994, s. 11).

Sultan Mahmud, Donizetti'yi uzun zamandır öylesine sabırsızlıkla bekliyordu ki, Sardunya elçiliğinin birinci tercümanı Mr.de Souemmerer daha geldiği gün saraya götürerek Padişah II. Mahmut'a takdim etti. Padişah tarafından kendisine birçok yetkiler verilerek,

Enderun'un ilk yabancı öğretmeni olarak göreve başladı (Yılmaz, 1996).

Bundan sonraki 28 yıl boyunca Osmanlı Devleti'nin hizmetinde çalışarak hükümdarın kurduğu modern ordunun bando teşkilatını ölümüne kadar yönetmiştir. İstanbul, Donizetti için adeta ikinci bir vatan olmuş ve 12 Şubat 1856'dan ölene dek İstanbul'da yaşamıştır. Giuseppe Donizetti'nin, II. Mahmut için bestelediği "Mahmudiye Marşı" 11 (on bir) yıl, II. Mahmut'un ölümünden sonra tahta çıkan oğlu Sultan Abdülmecit için bestelediği "Mecidiye Marşı" da (1839) 22 (yirmi iki) yıl boyunca Osmanlı Devleti'nin marşı olarak çalınmıştır. Sultan Abdülmecit tarafından 1855'te Paşa unvanı ile taltif edilen Donizetti'nin başarıları sadece askeri bando kurulması ile sınırlı kalmamış, sarayda Osmanlı hanedan ailesinin fertlerine de müzik dersleri vermiş, Pera'da (Beyoğlu ve çevresinin eski adı) her yıl düzenlenen İtalyan opera gösterilerini desteklemiş, sarayda konserler düzenlemiş ve İstanbul'u ziyaret eden Franz Liszt, Parish Alvars ve Leopold de Meyer gibi zamanın önde gelen virtüözlerine ev sahipliği yapmıştır. Donizetti'nin kendisi gibi müzisyen olan 2 (iki) kardeşi daha vardır. İçlerinden en yetenekli ve ünlüleri küçük kardeşi (Gaetano Donizetti), bir İtalyan opera bestecisidir. Donizetti'nin cenazesi, ölümünden sonraki üç hafta boyunca Beyoğlu'ndaki Santa Maria Kilisesi'nde muhafaza edilmiş ve 6 Mart 1856'da Santa Esprit Kilisesi'nin mezarlığına nakledilerek defnedilmiştir (Karaarslan, 2009, s. 12).

1834'te Maçka'da Müzik-i Hümayun Mektebi açıldı. Böylece bir tür konservatuvar oluşturulmuş oldu. Burada bir yandan da musiki dersleri veriliyor, Enderun ağalarının yanı sıra, padişahın hizmetinde bulunacak hademeler yetiştiriliyor, Osmanlıca, din ve toplum bilgileri ile Arapça ve Farsça dersleri de veriliyordu (Spatar, 1994, s. 11).

Tayyazade Ahmet Ata Efendi, 1876'da basılan "Enderun Tarihi"nde, kendi kardeşi Halil Edip'in de aralarında bulunduğu ilk Müzik-i Hümayun öğrencilerinin adlarını vermektedir. Bunlar; Halil, Yesarizade Necip (daha sonra ünlü Necip Paşa), Osman Atıf, İbrahim, Tayyazade Halil Edip, Aynızade Kemal Galip, Şemsi, Merkezzade Nuri, Bursalı Ferhat, İskender Yusuf, Rasih, Muhtar ve Hüsrev Ağalardır. Ahmet Ata Efendi, bu ağaların terfilerinde ve sonraki yıllarda mesleği bırakmış olanları da açıklamaktadır. Ancak Mahmut

Ragıp Gazimihal'in "Bahtiyar Çocuklar" diye nitelendirdiği bu bandoculardan kimlerin, hangi çalgıları çaldıkları bilinmemektedir (Say, 1992, s. 864).

Mızıka-i Hümayun 'da temel bölümler olarak bando ile orkestra oluşturuldu. Bir süre sonra fasıl heyeti ve müezzinan bölümünün kurulmasıyla Türk musikisine de yer verildi. Müezzinan bölümündeki müezzinler, fasıl heyetine katılmak üzere yetiştirilmiş, usûl ve makam bilen hanendelerdi. Fasıl bölümü de daha sonra, "fasl-ı atik" ve "fasl-ı cedit" diye ikiye ayrıldı (Spatar, 1994, s. 11). Fasl-ı Cedit; Keman, Ud, Lavta, Ney, Gitar, Viyolonsel, Flüt vb. çalgılardan oluşurdu (Say, 1992). Fasl-ı Atik fasıl heyeti türündeydi; on-on beş kişiden oluşuyordu, geleneksel Türk musikisi örneklerini seslendiriyor, geleneksel çalgılar kullanıyordu. İsmail Dede, Dellâlzade İsmail Efendi, Haşim Bey, Rıfat Bey, Hacı Ârif Bey, Lâtif Ağa, İsmail Hakkı Bey, Şekerci Cemil Bey, Zeki Bey (Üngör) gibi önemli Türk musikisi bestecileri fasl-ı atik bölümünde çalıştılar, bazıları bu bölümde yetiştiler (Spatar, 1994, s. 11). Topluluk, Rıfat Bey'in, Hacı Arif Bey'in ve bazı klasiklerin şarkıları ile Köçekçeleri armonilendirilmiş olarak seslendirir, gerektiğinde Batı müziği parçalarını da çalardı. Armonilemeyi, Guatelli'den aldığı bilgilerle, Obuacı Pazı Osman Bey yapar, Santuri Hilmi Bey ise topluluğu değnekle yönetirdi (Say, 1992).

Muzika-i Hümayun ile ilk önce merkezi bölgeler olmak üzere Alay bandoları kurulmaya başlayacaktır. 1831'de Muzika-i Hümayun adını alan bandoyu, Mehterhane ve Enderun'dan alınıp yetiştirilen icracılarla bir saray orkestrası olarak yeniden düzenleyen Donizetti, 12 Şubat 1856'daki ölümüne değin sürdürdüğü görevinde boru takımlarının bando durumuna gelmesini sağladı (Spatar, 1994). Hamparsum notası terk edilerek bugünkü nota öğretildi (Sözer, 1964). İtalya'dan yeni çalgılar keşfedip ve bu çalgıları çalıp öğretecek öğretmenler getirtmesinin yanı sıra bazı opera notaları sağlayarak, öğrencilerini bu alanda da eğitmeye çalışmıştır. Öğrencileri ile saray çevresine Batı müziği sevgisini aşılamaaya çalışmış ve Türkiye'deki Batı müziği çalışmaları ilk kez onun programıyla yönlendirilmiştir. Donizetti'den sonra bu göreve getirilen Callisto Guatelli, daha sonra önemli müzikçiler olarak ortaya çıkacak olan öğrencilerine Türk musikisinin aralık ve özelliklerini göz önünde bulundurarak Batı tekniğiyle marşlar bestelemeye teşvik etmiş ve sarayda da dersler vermiştir. Öğrencileri arasında; V. Murad, II. Abdülhamit ve Fatma Sultan olduğu

bilinmektedir. Sonrasında Guatelli, mirlivalığa (Tuğgeneralliğe) yükseltilmiş, 1858’de yerine İtalyan Pizzani atandıysa da 1863’te görevine iade edilmiştir (Spatar, 1994).

Yaşlanmış olan Guatelli Paşa’nın yerine klarnetçi olarak yetiştirilen Mehmet Ali Bey (1840-1895) getirilmiştir. O dönemde Orkestrayı da d’Arenda Paşa yönetmiştir. Hamidiye Marşı’nın bestecisi olan Necip Paşa, Ali Rıza Bey’i görevlendirerek ayrıca haremde 80 kişilik bir “kız fanfari” kurulmasını sağlamıştır. 1861’de tahta çıkan Abdülaziz’in saraydaki orkestra ve bandoların müziğini “kuru gürültü” olarak nitelendirdiği söylendiği gibi, onun döneminde sarayda Batı müziği gözden düşmüştür. 1876’da II. Abdülhamid tahta çıkınca, bestelediği “Hamidiye Marşı” ile yeniden itibarını ve mevkisini kazanan Ahmet Necip Paşa, eski rütbesiyle Mızıkai Hümayun Komutanlığına atanmıştır (Say, 1992).

Ahmet Necip Paşa’nın 1883’te ki vefatından sonra, zamanında birlikte çalıştığı ve Paris Konservatuari’nda yetişmiş piyanistliği ile de dikkatleri üzerine çeken İspanyol d’Arenda Paşa getirilmiştir. d’Arenda Paşa; Avrupa’dan yetkili kişilerce hazırlanan partiyonlar getirterek yeni baştan bir repertuvar oluşturmaya koyulmuştur. Bandoya ilk kez saksafonlar getiren d’Arenda Paşa; Saffet Bey (Atabinen), Zeki Bey ve arkadaşlarında Batı müziğine karşı ilgi uyandırarak, onlara oda müziğini tanıtmıştır. Bandoyu Fransız düzenine göre yeniden yapılandırarak, İtalyan tarzı bando anlayışına son vermiş, İtalyan ağırlıklı müziğe bağlı olan bando Fransız bestecilerinin yapıtlarını da çalmaya başlayarak gençlere yeni müzik akımları tanıtmıştır. II. Meşrutiyet’in ilanından sonra yabancı uyruklu kişilerin görevlerine son verilince, d’Arenda Paşa’da 1909’da ülkesine dönmüştür.

1916’da Mızıkai Hümayun’un başına M. Zati Bey (Arca) (1863-1951) getirildi. Dokuz yaşındayken Mızıkai Hümayuna giren ve orada Pasqualli’den keman dersi alan M. Zati Bey, daha sonra Mehmet Ali Bey’in tavsiyesiyle klarnetçi olarak, bu çalgıda ustalaştı. Yüzbaşılığı sırasında sarayda 60 (altmış) kişilik bir koro kurarak 6 (altı) ay çalıştırdı ve bu koroyla çok beğenilen bir dinleti verdi. Bu başarısı üzerine Mehmet Ali Bey’den boşalan öğretmen yardımcılığına atandı. II. Abdülhamid’in tahta geçişinin 20. yıldönümü dolayısıyla düzenlenen şenliklerde çalınıp söylenen bir marşının çok beğenilmesi üzerine

umum muzikalar müfettişliğine atandı. 1924'e kadar görevini sürdürdü (Spatar, 1994, s. 12).

Mızık-a-i Hümayundaki eğitimin ve uygulamaların bizi ilgilendiren başka bir özelliği de bazıları bugün de kullanılmakta olan birtakım müzik terimlerinin dilimize girmesine yol açmış olmasıdır. İtalyancadaki nota, scala, battuta (ölçü), tempo, canto, musica, banda prima dona, alla turca, falso, terimleri ile notaların Akdeniz yöresindeki adları, dilimize olduğu gibi alındı. Bunlardan Banda, Bandoya, Musica, Muzika ya da Mızık-a'ya dönüştü. Ayrıca, çok yaygın olan "Alaturka" terimine ek olarak, Alla Francese teriminden "Alafranga" sözcüğü üretildi. Hüseyin Remzi Bey'in, Alexandre Garraud'dan çevirerek, 1875'te "Usul-ü Nota" başlığı altında yayımladığı küçük kitapta ise; Sükût, Makam, Mihtağ (Anahtar), Tam Ses, Yarım Ses, Derece, Merbut (Bağ), Küçük Notalar ve Kıymet gibi Türkçe ya da Osmanlıca terimler kullanıldı. Porte, Bemol, Diyez, Majör, Minör, Gam, Diyatonic, Kromatik, Grup ve Klaviye gibi Fransızca terimler ise aynen alındı. Fransızların nota değerlerine verdikleri, Yuvarlak, Beyaz, Siyah gibi resimsel adlar yerine, Almanların, orantısal terimleri yeğlenerek, Birlik, İkilik, Dörtlük gibi terimler ilk kez dilimizde kullanıldı (Karaarslan, 2009, s. 16).

1923'te İstanbul'da Darülelhan'ın açılması, bugünkü Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın, 27 Nisan 1924'te "Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası" adı ile Ankara'da etkinliğe başlayabilmesi ve aynı yıl, Musiki Muallim Mektebinin açılabilmesi, bunun en güzel kanıtıdır. Devlet yönetiminin, Meşrutiyet hükümeti biçimine dönüşmesiyle yapılan genel değişiklikte; Muzika-i Hümayunun (Saray örgütünün yeniden düzenlenişi sırasında) 500'ü aşan kadrosu, 120'ye indirilmiş; Bando, Orkestra, Müezzinan ve Fasıl Takımı gibi, yalnız müzikle ilgili bölümler bırakılmış diğer bölümler bünyesinden çıkarılmış ya da kaldırılmıştı. Böylelikle yeniden düzenlenmiş olan Muzika-i Hümayun yine Harbiye Nazırlığına bağlı olarak kalmış ve üyelerin askeri ve hukuki ilgileri esas kalmak üzere, rütbelere denk sınıflara geçirilerek, 1918 tarih ve 76 sayılı Ordu Emirnamesinde yayımlanan, Meclis-i Mebusunca (Millet Meclisi) kabul edilen 564 sayılı kanunla yeni durumları saptanmıştır (Yılmaz, 1996, s.9).

Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün Cumhuriyet'in ilk yıllarında gerçekleştirdiği devrimlerle birlikte sanatın her alanında gelişme olduğu gibi, askeri bandonun da önemi artmıştır. Ülkenin birçok merkezlerinde askeri bandoların sayısı artırılmış ve çok sesli müziğin halka ordu eliyle iletilmesi için çaba gösterilmiş ve büyük ölçüde başarılı olunmuştur. Bando ve orkestranın beraber katıldığı ilk konser Atatürk'ün emriyle 11 Mart 1924 tarihinde Ankara'da yeni sinema binasında Zeki Bey tarafından icra edilmiştir. Ankara'ya İstanbul'dan gelen bu orkestra ve bando konserinin dışında, yine aynı ay içerisinde bu sefer İzmir'den gelen Deniz Kuvvetlerine bağlı Ertuğrul Bandosu da İhsan Murat Onat'ın yönetiminde Milli Sinemada konser vermiştir.

İkinci konser de yine aynı yerde 2 Nisan tarihinde verilmiştir. Hâkimiyet Gazetesi; ilk konserin başarısı, halkın ve hükümet yetkililerinin ilgisi ve göçmenlere sağlanan maddi kazanç dolayısıyla, ikinci konsere bu defa bütün halkı davet etmiş ve ısrarla konserin dinlenmesini istemiştir. Yeni programda Berlioz'un "Macar Marşı", Haydn'ın "Sol Majör Senfonisi", Mendelssohn'un "Fingal Mağaraları Uvertürü", Borodin'in "Poloviçni Dansları" ve "Prens Igor Operaları"ndan parçalar çalınmıştır. Çok iyi yorumlandırılan konsere halk ve özellikle yabancı dinleyicilerin gösterdiği ilgi büyük olmuştur. Konserin beşinci ve son parçası olan Grieg'in "İkinci Pergyut Suiiti" çok etkilemiştir. Suitten "Solveg'in şarkısı" çok beğenilmiş, ikinci kez çalınmasını, Atatürk'ün kendisi istemiştir (Karaarslan, 2009, s. 18).

"Makam-ı Hilafet Muzikası" adıyla İstanbul'da bulunan bu orkestranın birçok resmi kuruluşlarla birlikte 13 Ekim 1923 günü başkent olan Ankara'ya gelmesine vesile olmuştur. 27 Nisan 1924 tarihinde "Riyaseticumhur Musiki Heyeti" adı ile bando ve orkestra Ankara'ya getirilmiştir. Daha sonra bu kurumlar birbirinden ayrılmış, Orkestra; Cumhurbaşkanlığı Orkestrası, Bando; Cumhurbaşkanlığı Bandosu olmuş ve birincisi Milli Eğitim bakanlığına, ikincisi ise Millî Savunma Bakanlığına bağlanmıştır. Bu dönemde bandonun şefliğine Veli Kanık getirilmiş, daha sonraları da İhsan Künçer bu görevde bulunmuştur (Yenal, 1996, s. 57).

Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki Mehterhanelere ve hatta ondan önceki Tabılhanelere kadar uzanan bir geçmişi olan askeri müzik eğitiminin, Cumhuriyet Dönemi'nde de önemli gelişmeler gösterdiği görülür. Bandolara icracı astsubay yetiştirmek üzere "1930 yılında

kurulan Muzika Gedikli Sınıfı, 1933 yılında orkestra kısmının Milli Eğitim Bakanlığı idaresine intikali ile müstakil duruma girmiş, 1939-1959 yılları arasında Mızıka Gedikli Erbaş Hazırlama Okulu, bando komutanı (subay) yetiştirmek amacıyla da 1949-1961 yılları arasında Askeri Mızıka Meslek Okulu, 1959-1963 yılları arasında Askeri Mızıka Astsubay Sınıf Okulu, 1963-1974 yılları arasında Askeri Mızıka Okulu, 1974-1986 yılları arasında Askeri Mızıka Hazırlama ve Sınıf Okulu, 1986-2003 yılları arasında Silahlı Kuvvetler Mızıka Astsubay Hazırlama ve Sınıf Okulu adıyla eğitim-öğretimine devam etmiş, ordu bandolarına bando astsubayı yetiştirmeyi aralıksız olarak sürdürmüştür. 2003 yılından itibaren ise Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Komutanlığı adı altında gelişim göstermiştir. 2016 yılında ise 669 sayılı olağanüstü hâl kapsamında bazı tedbirler alınması ve Milli Savunma Üniversitesi kurulması için bazı kanunlarda değişiklik yapılmasına karar verilmiş olup, 24 Kasım 2016 da yayınlanan resmî gazetede bahsedilen 6756 no.lu KHK ile okulun lise kısmı kapanmıştır ve Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulu Milli Savunma Üniversitesine bağlanmıştır. Türk Silahlı Kuvvetlerinde bandolarda hem asker hem de çalgı sanatçısı olarak görev yapan Bando İcracıları, 2016 yılına kadar olan süreçte 8 (sekiz) yıllık ilköğretim öğrenimini bitirmiş olan öğrenciler arasından yetenek testiyle seçilerek ve de askeri lise sınavlarında başarılı olarak okulda eğitim görmeye hak kazanmışlardır. 2016 yılında ise öğrenci alımı yapılmamıştır. Milli Savunma Üniversitesine bağlanan Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulu 2017 yılından itibaren ise lise kısmının kapanmasıyla konservatuarların müzik lise bölümünden, güzel sanatlar liselerinden ve düz liselerden mezun olup okulun sınavına başvuran öğrencileri müzik yetenek sınavına tabi tutarak başarılı olanlar arasından öğrenci alımı yapılmıştır.

Günümüzde M.S.Ü Bando Astsubay Meslek Yüksek Okulu; Kara, Hava, Deniz ve Jandarma Genel Komutanlığı Bandolarına icracı Bando Astsubayları yetiştirmeye devam etmektedir. Askeri Mızıka Meslek Okulu'nun 1961'de kapanmasıyla Bando Komutanı (subay) yetiştirme görevini, 1963 yılından itibaren Ankara Devlet Konservatuarı'nda açılan Bando Şefliği Bölümü üstlenmiş, günümüzde ise Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Ana Sanat Dalı, Bando Şefliği Sanat Dalı üstlenerek Kara, Hava, Deniz ve Jandarma Bandolarına Bando Subayı (Komutanı) yetiştirme görevine devam etmektedir.

Bu araştırmada, temeli Tuğ geleneğine dayanan askeri bandoların daha geniş kapsamda incelenebilmesi için, Tuğ, Mehter ve Muzika-i Hümayundan günümüze uzanan süreçteki tarihsel gelişimi araştırılmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Askeri Bando Komutanlıklarının incelenmesi, kuruluşundan günümüze kronolojik ve tarihsel aşamaları, ilgili bandoların buldukları bölgelere kültürel ve eğitsel katkılarının araştırılması ve ortaya çıkarılabilmesi bilimsel açıdan önemli varsayılmaktadır. Türk askeri müziği, askeri bandolar, bandoların sosyal ve kültürel katkıları konularını içeren bilimsel çalışmalar incelendiğinde yurtiçinde gerçekleştirilen ilgili literatürde Çakar (1994), Suat (1994), Caf (2001), Demirbatır (2005), Karaarslan (2009), Yaldır (2009), Yardım (2010), Baba (2016), Baydar (2010), Oran (2012), Bayburtlu (2017), Erdoğan (2017), Çağlak ve Filiz (2018), Bak ve Bak (2019), Işıldak (2018), Karagül (2019), Küçükçapraz (2019) ve Cankurtaran (2019)'ın bilimsel çalışmaları yer almaktadır. Bunu yanı sıra askeri müzik, askeri bando ve toplumsal katkıları konularında yurtdışındaki literatürde Williams (1945), Joseph (1967), Powley (1968) ve Sullivan'ın (2011) çalışmaları yer almaktadır.

Araştırmada geçmişten günümüze Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı bandoların Türkiye'deki bölgesel dağılımları, geçmişten günümüze tarihsel süreçleri, bandoların kültürel ve eğitsel olarak gerçekleştirdikleri tören ve etkinlikler ile toplumsal bağlamdaki etkileri ve katkıları incelenmiş, Türkiye'deki Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandoların son 5 yılda gerçekleştirdikleri kültürel, eğitsel tüm etkinlik ve konserleri sınıflandırılarak araştırma kapsamında yer verilmiştir. Ayrıca ilgili bandolar ile resmi kurum ve kuruluşlar ile sivil toplum örgütleri iş birliği ile gerçekleştirilen ortak etkinliklere de araştırmada yer verilmiş, kurumlar ile etkinliklerin planlama, uygulama ve etkinlik değerlendirmeleri bağlamında görüşmeler gerçekleştirilerek araştırma kapsamında görüş ve önerilere yer verilmiştir.

Bu araştırma, "Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına Bağlı Askeri Bandoların Kültürel ve Eğitsel Katkıları Nelerdir?" problem cümlesinin cevaplanmasına yönelik yapılmış olan bir çalışmadır. Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandoların tarihi, gelişimi, yapısı, sınıflandırılması ve buldukları bölgelere kültürel ve eğitsel katkılarının tespit edilmesini amaçlamakta olup, bu genel amaç

doğrultusunda aşağıdaki alt problemlere araştırma kapsamında cevaplar aranmıştır.

- Günümüzde Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandoların görev aldığı komutanlıklar hangileridir ve sınıflandırılmaları nasıldır?
- Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandoların buldukları bölgeler ve yakın çevrelerine kültürel ve eğitsel yönden katkıları nelerdir?
- Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandoların buldukları bölgelerdeki kültürel ve eğitsel etkinliklerin planlama, uygulama ve değerlendirme aşamalarına ilişkin görüşler nelerdir?

Araştırma, Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandoların, kültürel ve eğitsel işlevleri kapsamında yakın çevresine katkıları ve bu alanlardaki rolünün belirlenebilmesi bakımından önem arz etmektedir. Aynı zamanda Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandolar ile ilgili sınırlı sayıda araştırmaların olması ve bu araştırma ile Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandolar özelinde yeni bir bakış açısı ile alan yazına katkı sağlanması, askeri bandoların toplumsal birlik beraberlik ve bütünlüğe katkılarının ortaya çıkarılması, Türk Silahlı Kuvvetleri ve toplum işbirliğinin her alanda olduğu gibi müzikal, eğitsel ve kültürel anlamda da işbirliğinin bilimsel veri bağlamında da sunulması yönleriyle önem arz etmektedir.

- Araştırmada kullanılan verilerin, kişi ve kurumlardan sağlanan bilgi ve görüşlerin yeterince güvenilir ve gerçeği yansıttığı,
- Araştırmada izlenen yöntemin araştırma kapsamındaki problem durumunun ve alt problemlerin çözümü için uygun olduğu,
- Araştırma için ulaşılan kaynakların ve elde edilen verilerin araştırma kapsamında yeterli olduğu varsayılmaktadır.

Araştırma;

- Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı Türkiye'nin farklı bölgelerinde yer alan bando komutanlıkları ile,
- Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı bando komutanlıklarının 2016-2021 yılları arasında gerçekleştirdikleri konser, tören ve etkinlikleri ile,

- Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandolar 2016-2021 yıllarında etkinlik gerçekleştirilen resmi ve sivil kurum ve kuruluşlar ile,
- Araştırma ile doğrudan ya da dolaylı ulaşılabilen kaynaklar ve araştırmacının maddi olanakları ile sınırlandırılmıştır.

2. YÖNTEM

Araştırmanı Modeli

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden olan durum çalışması modeli kullanılmıştır. Durum çalışması; Creswell'e (2007) göre araştırmacının zaman içerisinde sınırlandırılmış bir veya birkaç durumu çoklu kaynakları içeren veri toplama araçları (gözlemler, görüşmeler, görsel-işitseller, dokümanlar, raporlar) ile derinlemesine incelediği, durumların ve duruma bağlı temaların tanımlandığı nitel bir araştırma yaklaşımıdır. Durum çalışması farklı şekillerde tanımlanmış olsa da "bir durumun derinlemesine çalışılıp betimlenmesi" olarak genellenmektedir. Durum çalışması olaylar ve davranışlar hakkında zengin ve önemli bakış açıları sağlamasından dolayı önemli bir bilgi edinme yöntemidir (Brown, 2008). Durum çalışmaları, karmaşık bir durumun geniş bir şekilde tanımlanarak ve kendi doğal ortamında bileşenlerinin belirlenerek boylamsal olarak çalışılmasına imkân sağlar. Yıldırım ve Şimşek'e (2011) göre durum çalışması, nasıl ve niçin sorularını temel alarak araştırmacının kontrol edemediği bir olgu ya da olayı derinliğine incelemesine olanak veren araştırma yöntemidir. Bu araştırma, durum çalışması türlerinden birikimli durum çalışması deseninde yapılmıştır. Birikimli durum çalışması; farklı zamanlarda ve farklı ortamlardan elde edilen bilgileri bir araya getirmektedir. Bu araştırma deseni geçmiş zamanlarda yapılan çalışmalardan elde edilen verileri bir araya getirerek geriye dönük olabileceği gibi gelecekte farklı zamanlarda yapılmak üzere bir dizi inceleme planlayarak ileriye dönük olabilir (Leylum ve diğerleri, 2017).

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı Türkiye'nin farklı bölgelerinde yer alan 7 askeri bando ve askeri bandoların buldukları bölgelerdeki resmi ve sivil toplum kurum ve kuruluşlarının da içinde yer aldığı 60 kişi oluşturmaktadır.

Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı çalışma grubunda yer alan askeri bandolar aşağıda belirtilmiştir;

- Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Bando Komutanlığı (Ankara)
- Donanma Komutanlığı Bando Komutanlığı (Gölcük)
- Güney Deniz Saha Komutanlığı Bando Komutanlığı (İzmir)
- Kuzey Deniz Saha Komutanlığı 1'inci Sınıf Bando Komutanlığı (İstanbul)
- Çanakkale Boğaz Komutanlığı 2'nci Sınıf Bando Komutanlığı (Çanakkale)
- Akdeniz Bölge Komutanlığı 2'nci Sınıf Bando Komutanlığı (Mersin)
- Aksaz Deniz Üs Komutanlığı 2'nci Sınıf Bando Komutanlığı (Marmaris)

Veri Toplama Aracı

Bu araştırma kapsamında veri toplama aracı olarak yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ile yapılacak tüm görüşmelerde kullanılmak üzere sorular hazırlanmaktadır. Bu sorular görüşülecek olan kişilere aynı sırayla sorulur, ancak görüşülen kişinin, görüşme sırasında soruları istediği genişlikte yanıtlamasına izin verilmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2003). Araştırmaya veri sağlayabilmek amacıyla Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlıklarına bağlı askeri bandoların 2016-2021 yılları arasında buldukları bölgelerdeki resmi ve sivil toplum kurum ve kuruluşları ile gerçekleştirdikleri kültürel ve eğitsel etkinliklerin tamamı belgesel kaynak tarama ve arşiv tarama yoluyla veriler toplanmıştır. Bunun yanı sıra çalışma grubunda yer alan askeri bandoların 2016-2021 yılları arasında gerçekleştirdikleri kültürel ve eğitsel tören, konser ve etkinliklerin planlama, hazırlık, uygulama ve uygulama sonrası genel değerlendirme aşamalarına ilişkin hem ilgili bandolardaki hem de işbirlikli konserlerdeki resmi ve sivil toplum kuruluşlarında yetkili kişilerin görüş düşünce ve önerilerinin elde edilebilmesi amacıyla yarı yapılandırılmış görüşme soruları hazırlanmıştır. Çalışma grubunda yer alan bando komutanlıklarına ilişkin hassasiyetler göz önüne alınarak kişisel rütbe, makam, mevki ya da askeri hiçbir doküman, içerik ve resmî belgeye araştırma kapsamında yer verilmemesine özen gösterilmiştir.

Verilerin Çözümlemesi

Verilerin analizi kapsamında, çalışma grubunda yer alan askeri bandoların 2016-2021 yılları arasında buldukları bölgelerdeki resmi ve sivil toplum kurum ve kuruluşları ile gerçekleştirdikleri kültürel ve eğitsel etkinliklere ilişkin belgesel kaynak tarama ve arşiv tarama yoluyla elde edilen veriler tablolandırılmış ve ilgili alt problem kapsamında bulgulara yer verilmiştir. Bunun yanı sıra 2016-2021 yılları arasında gerçekleştirilen kültürel ve eğitsel tören, konser ve etkinliklerin planlama, hazırlık, uygulama ve uygulama sonrası genel değerlendirme aşamalarına ilişkin hem ilgili bandolardaki hem de işbirlikli konserlerdeki resmi ve sivil toplum kuruluşlarında yetkili kişilerin görüş, düşünce ve önerileri yarı yapılandırılmış görüşme formu yoluyla elde edilerek araştırmanın bulgular kısmında temalandırılarak yer verilmiştir. Görüşmelerin yazılı ortama aktarılarak verilerin sağlanmasında Türk Silahlı Kuvvetlerinin hassas iç düzenlerinden dolayı hiçbir şekilde askeri bilgilere yer verilmemiştir. Temalandırılan görüş, düşünce ve önerilerden örneklere G-1, G-2 kodları kullanarak ilgili temalar altında yer verilmiştir. Verilerin analizinde çalışma grubunda yer alan bando komutanlıklarına ilişkin hassasiyetler göz önüne alınarak kişisel rütbe, makam, mevki ya da askeri hiçbir doküman, içerik ve resmî belgeye araştırma kapsamında yer verilmemesine özen gösterilmiştir.

3. BULGULAR ve YORUMLAR

Birinci Alt Araştırma Sorusuna İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandolar özel bando, 1'inci sınıf bando ve 2'nci sınıf bando olmak üzere 3 farklı bando yapısı ile sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırmalar;

- Konuşlandığı garnizonun büyüklüğüne ve görev yoğunluğuna,
- Orkestra kadro yapısına,
- Bağlı olduğu Komutanlıkların birlik yapısı, görev ve yetki sorumluluklarına, göre askeri bandolar sınıflara ayrılmıştır. Bunlar;

Özel Bandolar

- Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Bandosu (Ankara)
-*Deniz Yıldızları Caz Orkestrası*

- Donanma Komutanlığı Bandosu (Gölcük)
- Güney Deniz Saha Komutanlığı Bandosu (İzmir)

1.Sınıf Bandolar

- Kuzey Deniz Saha Komutanlığı 1'inci Sınıf Bandosu (İstanbul)

2.Sınıf Bandolar

- Çanakkale Boğaz Komutanlığı 2'nci Sınıf Bandosu (Çanakkale)
- Akdeniz Bölge Komutanlığı 2'nci Sınıf Bandosu (Mersin)
- Aksaz Deniz Üs Komutanlığı 2'nci Sınıf Bandosu (Marmaris)

İkinci Alt Araştırma Sorusuna İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın ikinci alt araştırma sorusu olan “Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandoların buldukları bölgeler ve yakın çevrelerine kültürel ve eğitsel katkıları nelerdir?” sorusuna ilişkin bulgular aşağıda verilmektedir.

Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandoların buldukları bölgelere kültürel ve eğitsel katkılarını belirlemek amacıyla 2016-2021 yılları arasında gerçekleştirilen tüm etkinlik dair veriler kaynak taraması, ilgili kurumlara ait etkinlik belgeleri, ortak etkinliklerin gerçekleştirildiği resmi kurum ve kuruluşlar ile yapılan görüşmeler sonucunda kültürel ve eğitsel etkinliklere ilişkin elde edilen veriler sınıflandırılarak Tablo 1’de sunulmuştur.

Tablo 1. Deniz Kuvvetleri Komutanlığı’na bağlı askeri bandoların 2016-2021 yılları arasında gerçekleştirdikleri etkinlikler.

Askeri Bandolar	16-17	17-18	18-19	19-20	20-21	Toplam
Dz. K. K’ lığı Bando K’ lığı ve Deniz Yıldızları Caz Orkestrası	41	41	50	41	24	197
Donanma Komutanlığı Bando Komutanlığı	51	48	55	49	17	220
Güney Deniz Saha Komutanlığı Bando Komutanlığı	37	26	27	32	09	131
Kuzey Deniz Saha Komutanlığı 1'inci Sınıf Bando Komutanlığı	30	25	32	29	09	125

Aksaz Deniz Üs Komutanlığı 2'nci Sınıf Bando Komutanlığı	42	42	37	32	09	162
Akdeniz Bölge Komutanlığı 2'nci Sınıf Bando Komutanlığı	41	44	49	43	12	189
Çanakkale Boğaz Komutanlığı 2'nci Sınıf Bando Komutanlığı	51	52	49	55	08	215
Genel Toplam						1255

Tablo 1 incelendiğinde 2016-2021 yılları arasında kültürel ve eğitsel etkinlikler kapsamında Donanma Komutanlığı Bandosu 220, Çanakkale Boğaz Komutanlığı Bandosu 215, Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Bandosu 197, Akdeniz Bölge Komutanlığı Bandosu 189, Aksaz Deniz Üs Komutanlığı Bandosu 162, Güney Deniz Saha Komutanlığı Bandosu 131 ve Kuzey Deniz Saha Komutanlığı Bandosu 125 olmak üzere toplamda 1255 kültürel ve eğitsel tören, konser ve etkinlik gerçekleştirdikleri bulgusuna ulaşılmıştır. Buna göre; Deniz Kuvvetleri komutanlığına bağlı askeri bandoların buldukları bölgelere kültürel, sosyal ve eğitsel yönden oldukça etkin şekilde katkı sağladıkları ve kültürel eğitsel gelişimde rol oynadıkları söylenebilir.

Üçüncü Alt Araştırma Sorusuna İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın üçüncü alt araştırma sorusu olan “Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandoların buldukları bölgelerdeki kültürel ve eğitsel etkinliklere ilişkin görüş, düşünce ve öneriler nelerdir?” sorusuna ilişkin bulgular aşağıda verilmektedir.

Kültürel ve eğitsel etkinliklere ilişkin planlama-uygulama ve etkinlik sonrası değerlendirme aşamaları ilişkin gerek Bando Komutanlıkları gerekse ortak gerçekleştirilen konserlerde işbirliği ve ortak çalışma yürütülen üniversiteler, ilk ve orta öğretim kurumları, belediyeler, valilikler ve diğer resmi kurum ve kuruluşların görüş, düşünce ve önerileri temalar halinde sunulmuştur.

Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına Bağlı Askeri Bandoların Gerçekleştirdikleri Etkinliklerin Planlama Aşamalarına İlişkin Temalar

Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandoların gerçekleştirdikleri konser, tören ve etkinlik öncesi planlama aşamasına

ve planlamada dikkat edilen ilkelere ilişkin temalar Tablo 2’ de verilmektedir. Etkinlik öncesi planlama aşaması ve planlamada dikkat edilen ilkelere ilişkin görüşmecilerden elde edilen veriler birden fazla tema kapsamında da değerlendirilmiştir.

Tablo 2. Türk Deniz Kuvvetleri komutanlığına bağlı askeri bandoların gerçekleştirdikleri etkinliklerin planlama aşamalarına ilişkin temalar.

Temalar	f
Milli ve Manevi Duyguların Güçlendirilmesi	52
Bölgeye Ait Özel Gün ve Etkinliklerin Arttırılması	43
Bölgenin Kültürel ve Müzikal Düzeyinin Geliştirilmesine Katkı Sağlaması	32
Yıllık Çalışma Programının Hazırlanması	19
Bölge Şartlarına Yönelik Etkinliklerin Belirlenmesi	22
Sevilen Etkinliklerin Göz Önünde Bulundurulması Etkinlik Yapısına Göre Repertuvarın Belirlenmesi	29

Tablo 2’ ye bakıldığında planlama aşamasına ilişkin gerçekleştirilen görüşmelerden oluşturulan temalardan büyük çoğunluğu (f=52) milli ve manevi duyguların güçlendirilmesi olarak ortaya çıkmaktadır. Bunun yanında yine bölgeye ait özel gün ve etkinliklerin arttırılması (f=43), bölgenin kültürel ve müzikal düzeyinin geliştirilmesine katkı sağlaması (f=32) temaları çoğunlukta gelmektedir. Sonrasında sevilen etkinliklerin göz önünde bulundurulması etkinlik yapısına göre repertuvarın belirlenmesi (f=29) ve bölge şartlarına yönelik etkinliklerin belirlenmesi (f=22) temaları gelmektedir. Etkinliklerin planlama aşamasına ilişkin temalarda son olarak yıllık çalışma programının hazırlanması (f=19) gelmektedir.

Planlama ve planlamada dikkat edilen ilkelere ilişkin görüşmelerden birkaç örnek aşağıda verilmektedir;

“Yapılan konser sonrasında askerlik anılarım aklıma geldi. Tüylerim diken diken oldu. Gözlerim yaşardı diyebilirim. Bu tür etkinlikler bizi Türk Milleti olarak bir arada tutmaktadır. Rabbim Türk silahlı kuvvetlerimize zeval vermesin. G-21”.

“Milli bayramlarda planlanan halkımızın çoğunluklu olarak katıldığı konserler, ilkokul ve ortaokul öğrencilerimizin bando komutanlıklarımızı ziyaret ederek öğrencilere enstrüman tanıtımı, askeri bando görevleri ve mini konser ile eğitsel faaliyetlerin gerçekleştirilmesi, bandomuzun konuşlandığı bölgemize göre kültürel

değerlerini yansıtan özel günlerde faaliyetlerin icra edilmesi, farklı müzik türlerinin halkımıza dinletilmesi ve tanıtılması kültürel, eğitsel ve müzikal yönden katkı sağladığını düşünüyorum. G-2”

“Her yıl belirlenen yıllık faaliyet planı kapsamında icra edilecek tören, konser ve etkinliklerin ön taslak çalışmaları hazırlanır ve çalışma takvimi oluşturulur. Bu çalışma takvimine göre günlük çalışmalar, provalar ve kurumlarla iş birliği yapılacaksa yazışmalar yapılarak çalışmalar yapılmaktadır. G-12”

Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına Bağlı Askeri Bandoların Gerçekleştirdikleri Etkinliklerin Uygulama Aşamalarına İlişkin Temalar

Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandoların gerçekleştirdikleri konser, tören ve etkinliklerin uygulama aşamasında dikkat edilen ilkelere ilişkin temalar Tablo 3’de verilmektedir. Etkinliklerin uygulama aşamasında dikkat edilen ilkelere ilişkin görüşmecilerden elde edilen veriler birden fazla tema kapsamında da değerlendirilmiştir.

Tablo 3. Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandoların gerçekleştirdikleri etkinliklerin uygulama aşamalarına ilişkin temalar.

Temalar	f
Belirlenen Repertuarın En İyi Şekilde İcra Edilebilmesi İçin Düzenli Çalışmalar	29
Kurumlar Arası İşbirlikli Etkinliklerde Uyum İçin Ortak Provaların Yapılması	37
Etkinliklerin Planlamasında İzleyici Kitleye Uygunluk	44
Etkinliklerin Müzikal, Eğitsel ve Görsel Olarak Yetkinliği	54
Etkinliklerin TSK’ni Temsil Ettiği Bilincinin Göz Ardı Edilmemesi	20
Etkinliklerin Özenli, Disiplinli ve TSK’ne Yakışır Şekilde Gerçekleştirilmesi	40

Tablo 3’e bakıldığında uygulama aşamasına ilişkin gerçekleştirilen görüşmelerden oluşturulan temalardan büyük çoğunluğu (f=54) etkinliklerin müzikal, eğitsel ve görsel olarak yetkinliği ortaya çıkmaktadır. Bunun yanında yine etkinliklerin planlamasında izleyici kitleye uygunluk(f=44) ve etkinliklerin özenli, disiplinli ve TSK’ne yakışır şekilde gerçekleştirilmesi (f=40) temaları çoğunlukta gelmektedir. Sonrasında kurumlar arası işbirlikli etkinliklerde uyum için ortak provaların yapılması (f=37) ve belirlenen repertuarın en iyi

şekilde icra edilebilmesi için düzenli çalışmalar (f=29) temaları gelmektedir. Etkinliklerin uygulama aşamasına ilişkin temalarda son olarak etkinliklerin TSK'ni temsil ettiği bilincinin göz ardı edilmemesi (f=20) gelmektedir.

Uygulama aşamasında dikkat edilen ilkelere ilişkin görüşmelerden birkaç örnek aşağıda verilmektedir;

“İcra edilecek faaliyetin gereklilikleri belirlendikten sonra bando personeli ile bir araya gelerek hangi aşamaları izleneceği aktarılmaktadır. Faaliyet içinde yer alacak görevler ve bu görevleri icra edilecek personele faaliyet gereklilikleri anlatılmaktadır. Sonrasında bando personeli ile icra edilecek faaliyetin repertuar kararı verilir. Repertuar seçilirken icra edilecek faaliyete uygun olmasına dikkat edilir. Sonrasında gerekli provalar icra edilmeye başlanır ve faaliyetten birkaç gün önce tam anlamıyla (kılık kıyafet, malzeme vb.) genel prova icra edilir ve eksiklikler varsa not edilir. İcra edilecek tören, konser veya faaliyetin Türk Silahlı Kuvvetlerini temsil ettiği bilincinde olunarak, özenle ve disiplinle faaliyet icra edilmektedir. Faaliyet sonrası icracı personellerimizle toplanarak varsa eksiklikler ve hatırlatmalar not edilerek bir sonraki faaliyete hazırlanılmaktadır. G-17”

“Yıllık faaliyet planında belirtilen tören ve konserlerin içerikleri; halka açık konser olup olmadığı, askeri tören olup olmadığı gibi hususlar değerlendirilerek bu konserler ve törenlerdeki sürelerde göz önüne alınarak en uygun eserler seçilmeye çalışılıyor. Kurumlarla ortaklaşa bir konser veya tören icra edilecekse hangi eserler yapılabilir, hangi eserler çalışabilir, beğeni alan, geçmişte sevilen formatlar neyse incelenerek buna göre faaliyetler belirlenmektedir. G-11”

“Faaliyetin icra edileceği kurumlar müzikal bir topluluksa, onlarla repertuar çalışmasını detaylandırmakta birlikte faaliyetin süresi göz önüne alınarak yeterli sayıda prova planlamaktayız. İhtiyaç halinde bando ve kurumlar kendi provalarını yaparak hazırlanmakta ve sonrasında bir araya gelerek ortak provalar yapılmakta ve etkinlikler icra edilmektedir. G-13”

Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına Bağlı Askeri Bandoların Gerçekleştirdikleri Etkinlikler Sonrası Görüş, Öneri ve Değerlendirme Aşamalarına İlişkin Temalar

Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandoların gerçekleştirdikleri konser, tören ve etkinliklerin görüş, öneri ve değerlendirme aşamasında dikkat edilen ilkelere ilişkin temalar Tablo 4’de verilmektedir. Etkinliklerin görüş, öneri ve değerlendirme aşamasında dikkat edilen ilkelere ilişkin görüşmecilerden elde edilen veriler birden fazla tema kapsamında da değerlendirilmiştir.

Tablo 4. Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandoların gerçekleştirdikleri etkinlikler sonrası görüş, öneri ve değerlendirme aşamalarına ilişkin temalar.

Temalar	f
Sosyal, Kültürel ve Eğitsel Katkıların Arttırılması	38
Milli Birlik Beraberlik Olgunluğuna Erişmesi	50
TSK’ne Olan Güven ve Sevginin Arttırılması	47
Ordu-Halk İlişkinin Güçlenmesi	42
Farklı Müzik Türlerine Ait Eserlerin Seslendirilmesi ve Tanıtılması	33
Kurumlar Arası İşbirlikli Etkinlikler Yoluyla T.S.K. ve Sivil Toplum Arasında Güçlü Bağlar Oluşturulması	45
Kurumlarla Etkinlik Sonrası Durum Değerlendirmesinin Gerçekleştirilmesi	35
Etkinlikler Yoluyla Milli ve Manevi Duyguların Pekiştirilmesi	37
Etkinlik Sonrası Bando Personelinin Bir Araya Gelerek Durum Değerlendirmesi	30
Kültürel ve Eğitsel Etkinliklerin Yurt Dışına da Taşınarak Sayılarının Arttırılması	23

Tablo 4’e bakıldığında etkinlikler sonrası görüş, öneri ve değerlendirme aşamasına ilişkin gerçekleştirilen görüşmelerden oluşturulan temalardan büyük çoğunluğu milli birlik beraberlik olgunluğuna erişmesi (f=50) ortaya çıkmaktadır. Bunun yanında yine etkinlikler sonrası görüş, öneri ve değerlendirilmesinde TSK’ne olan güven ve sevginin arttırılması (f=47), kurumlar arası işbirlikli etkinlikler yoluyla T.S.K. ve sivil toplum arasında güçlü bağlar oluşturulması (f=45) ve ordu-halk ilişkisinin güçlenmesi (f=42) temaları çoğunlukta gelmektedir. Sonrasında sosyal, kültürel ve eğitsel katkının arttırılması (f=38), etkinlikler yoluyla milli ve manevi duyguların pekiştirilmesi (f=37), kurumlarla etkinlik sonrası durum değerlendirmesi (f=35) ve farklı müzik türlerine ait eserlerin seslendirilmesi ve tanıtılması (f=33)

temaları gelmektedir. Etkinlikler uygulama sonra görüş, öneri ve değerlendirme aşamasına ilişkin temalarda son olarak etkinlik sonrası bando personelinin bir araya gelerek durum değerlendirmesi (f=30) ve kültürel ve eğitsel katkıların yurt dışına' da taşınarak sayılarının arttırılması (f=23) gelmektedir.

Etkinlik sonrası görüş, öneri ve değerlendirme aşamasında dikkat edilen ilkelere ilişkin görüşmelerden birkaç örnek aşağıda verilmektedir;

“Milli birlik ve beraberliğimizi temsil eden tören, konser ve etkinliklerde icra edilen askeri bando tören ve konserleri, hem günün anlam ve önemi açısından hem de milli birlik ve beraberliğimizin pekiştirilmesiyle birlikte ülke gençlerine örnek olması bakımından önem arz etmektedir. G-15”

“Bandolar konuşlu oldukları bölgedeki ordu ile halk arasındaki ilişkiyi kuran ve bütünleştiren müzikal topluluklardır. Milli kurtuluş mücadelesinde olduğu gibi ordu halk arasındaki bütünleşmenin yeniden canlanması amaçlanmaktadır. G-4”

“İş birlikleri kurumlar arası dayanışmayı arttırması, iş birlikleri sonucu bandoların buldukları çevreye sosyal ve kültürel katkı sağlaması, aynı zamanda iş birlikleri sayesinde mevcut kadronun artması ile coşkulu ve etkileyici tören, konser ve etkinlikler icra edilmektedir. G-9”

4. SONUÇLAR, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandolar konuşlandığı garnizonun büyüklüğü, görev yoğunluğu, bandonun kadro yapısı, bağlı oldukları komutanlıkların birlik yapısı, görev ve yetki sorumluluklarına göre sınıflandırıldığı, Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandoların üç farklı bando yapısı ile özel bando, 1'inci sınıf bando ve 2'nci sınıf bando olarak sınıflandırıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Günümüzde Türk askeri bandoları kapsamında Millî Savunma Bakanlığı bünyesinde; Millî Savunma Bakanlığına bağlı 3, Kara Kuvvetleri Komutanlığı'nda 13, Deniz Kuvvetleri Komutanlığı'nda 8, Hava Kuvvetleri Komutanlığı'nda ise 5 bando bulunduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Akan (2019) “Bir Geçiş Ritüeli olarak Askeri Cenaze Töreni: Akdeniz Bölge Komutanlığı Örneği Olayı” konulu yüksek lisans tezinde araştırma ile benzer verilere yer vermiş, Türk askeri bandolarının sayısal dağılımına araştırmasında yer vermiştir.

Türk askeri bandolar geğmişinin 1831 yılına dayandığı, Osmanlı’dan Cumhuriyet dönemine ve günümüze kadar çeşitli evrelerle geliştiği ve günümüzdeki haline ulaştığı sonucu elde edilmiştir.

Karakaya (2009) “Tuğ Takımından Bando Okullar Komutanlığı’na Kadar Türk Askeri Müzik Tarihine Bir Bakış ve Bu Alanda Mesleki Eğitimin Önemi” konulu makale çalışmasında benzer verilere yer vermiş, ilk askeri müzik topluluğu Hunlar döneminde Tuğ takımı olarak karşımıza çıktığı, Karahanlılar döneminde Tabılhane’ye, Osmanlı İmparatorluğu döneminde Mehterhaneye ve II. Mahmut’un batılılaşma hareketi sonucunda Mızıkayı Hümayun olarak karşımıza çıktığı, Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk’ün emir ve talimatları ile daha iyi seviyeye gelerek çeşitli isim ve yapısal değişikliklerle günümüze geldiği sonucuna ulaşmıştır.

Yılmaz (1996) “Türk Silahlı Kuvvetlerinde Jandarma Genel Komutanlığı Bandosu” konulu tez çalışmasında benzer verilere yer vermiş, Türk askeri bando tarihini Mızıkayı Hümayunun kuruluşundan günümüze kadar ki evrelerini kısaca incelemiştir.

Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı Askeri Bando Komutanlıklarının 2016-2021 yılları arasında gerçekteştirdikleri etkinlikler kapsamında Donanma Komutanlığı Bandosu 220, Çanakkale Boğaz Komutanlığı Bandosu 215, Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Bandosu 197, Akdeniz Bölge Komutanlığı Bandosu 189, Aksaz Deniz Üs Komutanlığı Bandosu 162, Güney Deniz Saha Komutanlığı Bandosu 131 ve Kuzey Deniz Saha Komutanlığı Bandosu 125 olmak üzere toplamda 1255 kültürel ve eğitsel tören, konser ve etkinlik gerçekteştirdikleri sonucuna ulaşılmıştır.

Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandoların gerçekteştirdikleri konser, tören ve etkinlikler öncesinde planlama aşaması ve planlamada dikkat edilen ilkelere ilişkin gerçekteştirilen görüşmelerde; büyük çoğunlukla milli ve manevi duyguların güçlendirilmesi, bunun yanında bölgeye ait özel gün ve etkinliklerin arttırılması ve bölgenin kültürel, müzikal düzeyinin geliştirilmesine

katkı sağlanması, sevilen etkinliklerin göz önünde bulundurulması, etkinlik yapısına göre repertuarın belirlenmesi bölge şartlarına yönelik etkinliklerin belirlenmesi sonuçları elde edilmiştir.

Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandoların gerçekleştirdikleri konser, tören ve etkinliklerin uygulama aşamasında dikkat edilen ilkelere ilişkin gerçekleştirilen görüşmelerde; büyük çoğunlukla etkinliklerin müzikal, eğitsel ve görsel olarak yetkinliği, bunun yanında etkinliklerin planlamasında izleyici kitleye uygunluk, etkinliklerin özenli, disiplinli ve T.S.K.' ne yakışır şekilde gerçekleştirilmesi, kurumlar arası işbirlikli etkinliklerde uyum için ortak provaların yapılması, belirlenen repertuarın en iyi şekilde icra edilebilmesi için düzenli çalışmalar ve etkinliklerin T.S.K.'ni temsil ettiği bilincinin göz ardı edilmemesi sonuçlarına ulaşılmıştır.

Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandoların gerçekleştirdikleri konser, tören ve etkinliklerin görüş, öneri ve değerlendirme aşamasında dikkat edilen ilkelere ilişkin gerçekleştirilen görüşmelerde; büyük çoğunlukla milli birlik ve beraberlik olgunluğuna erişmesi, bunun yanında TSK' ne olan güven ve sevginin artırılması, kurumlar arası işbirlikli etkinlikler yoluyla T.S.K. ve sivil toplum arasında güçlü bağlar oluşturulması, ordu-halk ilişkisinin güçlenmesi, sosyal, kültürel ve eğitsel katkının artırılması, etkinlikler yoluyla milli ve manevi duyguların pekiştirilmesi, kurumlarla etkinlik sonrası durum değerlendirmesi, farklı müzik türlerine ait eserlerin seslendirilmesi ve tanıtılması, etkinlik sonrası bando personelinin bir araya gelerek durum değerlendirmesi ve kültürel ve eğitsel katkıların yurt dışına' da taşınarak sayılarının artırılması sonuçları elde edilmiştir. Baba (2009) "Türk Askeri Müzik Geleneğinde Değişim ve Süreklilik" konulu doktora tezi çalışmasında araştırma benzer verilere yer vermiş, halkla diyalogu pekiştirmenin amacı, ulus devlet yapısını güçlendirmek olduğu, bando müziğinin ulus devletin oluşturulması çabalarında, çağdaşlaşma ile ulusal ve bireysel kimliğin güçlendirilmesinde, ordunun halkla daha fazla iletişime geçerek güçlü bağların kurulmasında önemli bir güç olduğu sonucuna ulaşmıştır.

Araştırmadan elde edilen bulgular ve sonuçlara dayalı olarak aşağıdaki önerilere yer verilmiştir;

Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandoların yıllık faaliyet planları kapsamında gerçekleştirdikleri tören, konser, etkinlik

ve faaliyetlerinde yakın çevresinde yer alan kurum ve kuruluşlarla daha fazla işbirliği içerisinde bulunulabilir, ortak etkinliklerin sayısı artırılabilir,

Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandoların yıllık faaliyet planları kapsamında eksik sayıda yer alan müzikal konser ve etkinlikler sayısal anlamda artırılabilir, yurtiçi ve yurtdışında festival ve etkinliklerde Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığı askeri bandolarının temsili sağlanabilir, Türk askeri bando müziğinin gelişimi ve yurtdışında tanıtımı çoğaltılabilir,

Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandoların gelecek kuşaklara tanıtılması, teşvik edilmesi, bando subayı ve astsubayı mesleğine yönlendirilmesi kapsamında okullarda askeri bando müziği ve bando komutanlıkları yapısının tanıtımları daha sık gerçekleştirilebilir, açıklamalı etkinlikler düzenlenebilir,

Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı farklı bölgelerde yer alan 7 askeri Bando Komutanlıklarının kültürel ve eğitsel çevreyle daha fazla bütünleşebilmesi, kültürel ve eğitsel katkılarının artırılabilmesi adına sayıları çoğaltılabilir, farklı bölgelerde yeni Bando Komutanlıkları kurulumu sağlanabilir,

Türk Deniz Kuvvetleri Komutanlığına bağlı askeri bandoların, dolayısıyla askeri müzik, askeri bando konularının ele alındığı az sayıdaki bilimsel çalışmaların ve araştırmaların sayısı çoğaltılabilir, bu ve benzeri araştırmalar desteklenebilir, teşvik edilebilir,

Bilimsel araştırmaların bilime, kültüre, sanata ve eğitime katkı sağladığı düşünüldüğünde, askeri bandoların eğitsel, kültürel ve sanatsal yönlerini konu alan yeni çalışmalar yapılabilir, desteklenebilir, yeni yönelimlere gidilebilir.

KAYNAKÇA

Akan, K. B. (2019). *Bir geçiş ritüeli olarak askeri cenaze töreni: Akdeniz Bölge Bando Komutanlığı örnek olayı* (Tez No. 572989) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Arman, R. H. (1958). *Tarihte bahriye mızıkaları* (1. bs.). Deniz Kuvvetleri Kumandanlığı.

- Baba, O. (2009). *Türk askeri müzik geleneğinde değişim ve süreklilik* (Tez No. 280160) [Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Baba, O. (2016). Askeri bandoyu tanımak. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 0(2), 148-156.
- Bak, G. ve Bak, A. (2019). Türk Silahlı Kuvvetleri'nin tanıtımında askeri bandoların önemi ve rolü üzerine bir araştırma. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6(4), 325-333.
- Bayburtlu, S. A. (2017). Türklerde askeri müzik tarihi hakkında bir inceleme. *Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi*, 2(1), 07-30.
- Baydar, K. E. (2010). Osmanlıda görevli iki İtalyan müzisyen: Giuseppe Donizetti ve Callisto Guatelli. *Journal of World of Turks*, 2(1), 283-293.
- Brown. A. P. (2008). A review of the literature on case study research. *Canadian Journal for New Scholars in Education*, 1(1), 1-13.
- Budak, O. A. (2006). *Türk müziğinin kökeni- gelişimi*. Phoneix Yayınları.
- Caf, N. Ş. (2001). *Türk müzik eğitiminin içerisinde Türk askeri müziğinin gelişimi ve kültürel anlamlarıyla birlikte yeri ve önemi* (Tez No. 109020) [Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Çağlak, E. ve Filiz, S. (2018). Türk devlet geleneğinde askeri müzik ve askeri müzik eğitimi. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1(7), 29-56.
- Çakar, D. (1994). *Armoni mızıkaları ve bandoların çok sesli çağdaş Türk müziğine ve Türk müzik eğitiminin gelişmesine katkıları* (Tez No. 34575) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Cankurtaran, H. (2019). Tarihsel süreçte askeri bandonun gelişimi ve icracılarının müzikal kimliği. *Atatürk Dergisi*, 8(1), 99-116.
- Creswell, J. W. (2007). *Qualitative inquiry & research design: Choosing among five approaches* (2th ed.). SAGE Publications.

- Demirbatır, E. (2005). Türkiye’de askeri bandoculuk eğitimi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 18(1), 67-81.
- Erdoğan, S. (2017). Tarihsel süreç içerisinde bando ve orkestralarda klarnetin yeri ve önemi (Tez No. 469213) [Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Erendil, M. (1992). *Dünden bugüne mehter*. Genelkurmay Basımevi.
- Gazimihal, R. M. (1955). *Türk askeri muzikaları tarihi* (1. bs.). Maarif Basım Evi.
- Işıldak, E. (2018). *Tarihte Jandarma Bandosu, miras ve değişim: Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Jandarma*. Berikan Yayınevi.
- Joseph, M. M. (1967). *A history of bands in the United States Navy* (Publication No. 922587) [Master’s thesis, Maryland University]. ProQuest Dissertations and Theses Global.
- Karaarslan, İ. (2009). *Selimiye Askeriye Bandosu’nun tarihsel gelişimi ve günümüzdeki önemi* (Tez No. 1564894) [Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Karagül, S. (2019). *Osmanlı İmparatorluğu’nda modern müziğin doğuşu: Musika-ı Hümayun* (Tez No. 546847) [Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Karakaya, O. (2009). Tuğ takımından Bando Okullar Komutanlığına kadar Türk askeri müzik tarihine genel bir bakış ve bu alanda mesleki eğitimin önemi. *1. Uluslararası 5. Ulusal Meslek Yüksekokulları Sempozyumu Bildiriler Kitabı* içinde (s. 3258-3265). Selçuk Üniversitesi. <https://webadmin.selcuk.edu.tr>.
- Küçükçapraz, S. (2019). *Mehterhanenin kapatılmasından günümüze askeri musiki (1826’dan günümüze)* (Tez No. 589225) [Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Oran, E. (2012). *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e bir kurum olarak bahriye vekâleti* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Ozan Leylum, Ş., Odabaşı, H. F., ve Kabakçı Yurdakul, I. (2017). Eğitim ortamlarında durum çalışmasının önemi. *Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi*, 5(3), 369-385. <https://doi.org/10.14689>

- Ögel, B. (1971). *Türk kültürünün gelişme çağları II*. Milli Eğitim Basımevi.
- Ögel, B. (1984). *Türk kültür tarihine giriş*. Başbakanlık Basımevi.
- Özcan, N. (2003). *Mehter*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Pakalın, M. Z. (1946). *Osmanlı tarih deyim ve terimleri sözlüğü*. Milli Eğitim Basımevi.
- Powley, H. E. (1968). *Turkish music: An historical study of Turkish percussion instruments and their influence on European music* [Master's thesis, Rochester University]. UR Research At The University of Rochester
- Sadie, S., & Grove, G. (1980). *The grove dictionary of music and musicians ans.* (1st ed.). Oxford University Press Inc.
- Sanal, H. (1964). *Mehter musikisi bestekar mehterler- mehter havaları*. Milli Eğitim Basımevi.
- Say, A. (1992). *Müzik ansiklopedisi*. Başkent Yayınevi.
- Sözer, V. (1964). *Müzik ve müzisyenler ansiklopedisi*. Atlas Kitabevi.
- Spatar, M. H. (1994). *Dünden bugüne İstanbul ansiklopedisi, Muzika-i Hümayun*. Kültür Bakanlığı ve Tarif Vakfının Ortak Yayını.
- Sullivan, M. J. (2011). *Bands of sisters: U.S. women's military bands during world war II*. The Scarecrow Press, INC.
- Tuğlacı, P. (1986). *Mehterhaneden bandoya*. Onur Grafik.
- Uçan, A. (1991). *Türk müzik (eğitim) tarihi ders notları*. Milliyet Yayını.
- Williams, L. (1945). The military music of the Ottoman Turks. *Bulletin of the American Musicological Society*, 2(2), 55-57. <https://doi.org/10.2307/829290>
- Yaldır, A. A. (2009). *Askeri müzik topluluğu mehter, geleneksel kıyafet ve müzik enstrümanlarının plastik açıdan sanat objelerine dönüşümü* (Tez No. 236032) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

- Yardıı, S. (2010). *Tarih boyunca Türk askeri müziğinde kullanılan sazlar* (Tez No. 261095) [Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Yenal, E. (1996). *Türk Silahlı Kuvvetlerinde bandoculuk hareketleri ve eğitimi* (Tez No. 55209) [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2003). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (3. bs.). Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, S. (1996). *Türk Silahlı Kuvvetlerinde Jandarma Genel Komutanlığı bandosu* (Tez No. 55198) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

2. BÖLÜM

KEMAN İCRASINDA YAŞANAN KAS PROBLEMLERİ

Arif MÖHSÜNOĞLU

KEMAN İCRASINDA YAŞANAN KAS PROBLEMLERİ

Arif MÖHSÜNOĞLU*

1. GİRİŞ

Çok geniş bir ses yelpazesine, zengin tınıya ve ifade gücüne sahip olan keman, enstrümanların belki de en ünlüsüdür. Bu özel çalgının tarihine baktığımızda, birçok kaynak kemanın bir Rönesans dönemi çalgısı olduğunu, 15./16. yüzyılda İtalya'da ortaya çıktığını ve bugünkü şeklini alması da Rönesans dönemine ait olduğunu iddia ediliyorlar. Birçok kaynaklar da keman gibi telli çalgılarının temellerinin, insanlar tarafından yay ve ok icat ettikleri zamana ait olduğunu savunuyorlar. Keman bir çalgı aleti olarak geçmişten bu yana büyük bir değişim sağlamış ve günümüze ulaşan yaylı çalgı aletlerinin en önemlisidir. Keman solo ve orkestra müziğinde yaygın bir şekilde yer almaktadır. Keman çalma üzerine kuram sayılabilecek ilk kitap 1751 yılında Francesco Geminiani tarafından yazılmıştır (Arney, 2006: 11).

Keman müzik tarihi içindeki bütün dönemlerde kullanılmış. Bu dönemler içinde yapısal, teknik ve edebiyatı açısından kendi değişim ve dönüşüm süreçlerini en üst düzeyde gerçekleştirmiştir. Uzun yıllar boyunca birçok keman eğitmeni keman eğitimiyle ilgili metotlar yazmış ve günümüzde gördüğümüz gibi ideal keman duruş ve tutuş modelini kitaplarında göstermişlerdir. Batı ülkelerinde insanın çalgıya ilişkisi üzerinde bedensel yapının doğası açısından bilimsel yaklaşımla sistematik olarak düşünölmeye başlaması 18. Yüzyıla dayanmaktadır (Şen: 1994).

Bir kemancının çalma becerilerinde ustalaşmanın karmaşıklığı iyi bilinmektedir. Bu enstrümanın olağanüstü performans olanakları tarafından belirlenen ve ellerin, özellikle sol elin doğal pozisyonundan uzak olması ve kasların aşırı duyarlılığına duyulan ihtiyaç, çalma hareketlerinde çalışırken büyük zorluklara yol açar, özellikle daha açık ve zor olan eğitimin ilk döneminde. Kemancı - öğretmen özellikle öğrencisinin eğitiminin ilk döneminde müzikal geleceği için büyük bir

*Doç. Dr. Batman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

sorumluluğa sahiptir, çünkü ellerle ilgili ilk çalışmalar sırasında yapılan hatalar nadiren iz bırakmadan geçer.

Eğitimin müzikal temelinin tüm önceliği ve önemi ile birlikte, enstrümanda ustalaşmanın önündeki en önemli engel, öncelikle çalma hareketlerinin kalitesini etkileyen kas reaksiyonu ile sanatsal kavram arasındaki tutarsızlıktır.

Sonuç olarak, ortadan kaldırılması gereken ve eğitimci öğretmenin büyük becerisini gerektiren işitsel ve kas eğitimi arasında belirli bir orantısızlık oluşur.

Uygulamada, çoğu öğretmenler genellikle öğrenciye neye ihtiyacı olduğunu gösterir, ancak her zaman hedefe ulaşmanın yolunu bulmasına yardımcı olmazlar.

Genç kemancı öğretmenlerinin çalışmalarındaki önemli eksikliklerden biri, performans tekniğinin gelişimi olan müzisyenin kas hareketi olasılığı olarak "teknik" kavramı ve sanatsal teknik arasındaki fark hakkında net bir fikre sahip olmamalarıdır. Bu öğelerin her birinin de müzikle doldurulması gereklidir.

Genç öğretmenlerin çalışmalarındaki esas eksiklik, vücut kaslarının nasıl bir bütün olarak plastik olması hakkındaki probleme net bir fikre sahip olmamalarıdır.

Bu problemin ifşası çok sayıda eser ve görüşe ayrılan birçok sırla doludur. Çoğunlukla problemin çözülmesi öğretmenin görüşüne bağlıdır. Bir yandan öğrenciden ellerin nasıl olması ile ilgili temel gereksinimleri yerine getirmesini talep ederken, diğer yandan konseptimize aykırı olan ve oldukça sıra dışı bir düzenlemeye sahip olan icracıyla karşılaştığımızda çoğu zaman mümkün olduğunu inkâr edemeyiz.

Bu arada duruş ve ellerden bahsetmişken, kemandan güzel bir ton ve ses üretimi konusuna değinmeden edemeyiz. Daha sık olarak, kemancının icra esnasında, kaliteden ödün vermeden, ellerinin ve vücut pozisyonunu hareket ettiğini görüyoruz. Bu olgunun nedeni nedir ve bize göre konunun özü nedir?

Bir dereceye kadar konumumuzu açıklığa kavuşturabilecek bu sorunun cevabı, bir müzik aletini öğrenirken birincil şeyin ellerin ve vücudun pozisyonu değil, gerekli olan kas duyumlarına ulaşılabilmesidir.

Bir kemancının çalma becerilerinde ustalaşmanın karmaşıklığı iyi bilinmektedir. Bu enstrümanın olağanüstü performans olanakları tarafından belirlenen ve ellerin, özellikle sol elin doğal pozisyonundan uzak olması ve kasların aşırı duyarlılığına duyulan ihtiyaç, çalma hareketlerinde çalışırken büyük zorluklara yol açar, özellikle daha açık ve zor olan eğitimin ilk döneminde. Kemancı - öğretmen özellikle öğrencisinin eğitiminin ilk döneminde müzikal geleceği için büyük bir sorumluluğa sahiptir, çünkü ellerle ilgili ilk çalışmalar sırasında yapılan hatalar nadiren iz bırakmadan geçer.

Eğitimin müzikal temelinin tüm önceliği ve önemi ile birlikte, enstrümanda ustalaşmanın önündeki en önemli engel, öncelikle çalma hareketlerinin kalitesini etkileyen kas reaksiyonu ile sanatsal kavram arasındaki tutarsızlıktır. Sonuç olarak, ortadan kaldırılması gereken ve eğitimci öğretmenin büyük becerisini gerektiren işitsel ve kas eğitimi arasında belirli bir orantısızlık oluşur.

Uygulamada, çoğu öğretmenler genellikle öğrenciye neye ihtiyacı olduğunu gösterir, ancak her zaman hedefe ulaşmanın yolunu bulmasına yardımcı olmazlar. Genç kemancı öğretmenlerinin çalışmalarındaki önemli eksikliklerden biri, performans tekniğinin gelişimi olan müzisyenin kas hareketi olasılığı olarak "teknik" kavramı ve sanatsal teknik arasındaki fark hakkında net bir fikre sahip olmamalarıdır. Bu öğelerinin her biri müziğe dayanmakta olup ve müzikle doldurulması gereklidir.

Genç öğretmenlerin çalışmalarındaki esas eksiklik, vücut kaslarının nasıl bir bütün olarak plastik olması hakkındaki probleme net bir fikre sahip olmamalarıdır. Bu problemin ifşası çok sayıda eser ve görüşe ayrılan birçok sırla doludur. Çoğunlukla problemin çözülmesi öğretmenin görüşüne bağlıdır. Bir yandan öğrenciden ellerin nasıl olması ile ilgili temel gereksinimleri yerine getirmesini talep ederken, diğer yandan konseptte aykırı olan ve oldukça sıra dışı bir düzenlemeye sahip olan icracıyla karşılaştığımızda çoğu zaman mümkün olduğunu da inkâr edemeyiz.

Bu arada duruş ve ellerden bahsetmişken, kemandan güzel bir ton ve ses üretimi konusuna değinmeden edemeyiz. Moskova Konservatuvarı Profesörü D.M. Tsıganov'un belirttiği gibi, vücudun doğru pozisyonuna duyulan ihtiyaç - doğal aralıklı bacaklarda sabit destek - tam bir keman tonu geliştirmek için vazgeçilmez bir koşuldur. Bu koşullar altında,

dinleyici salonun son sıralarına kadar bile güçlü ve özgür bir keman tonu gider (Shirinsky.A. D.M.Tsyganov, 1999: s,19)

Bildiğimiz gibi bir kemancı icra esnasında iki ayrı çalgı aleti kullanmaktadır – keman ve yay. Genç öğretmenlerin en zor olan görevi de bu iki, biri birinden bağımsız olan aletleri, bir araya getirmekten oluşur. İlk dersten itibaren eşit şekilde her iki ele zaman ayırmak gerekir. Çoğu zaman genç öğretmenler reklam peşinde koşarken, yeni öğrencilerine kısa bir dönemde ve hızlı bir şekilde basit müzik parçaları çalmalarını öğretip, ama öğrencinin bunu nasıl elde ettiğinin farkından uzak kalırlar. Doğal olarak her bir genç kemancı kemandan kısa bir sürede ses elde etmek ister. Bu durumda öğretmenin asıl görevi – öğrenciye acele etmemesinin üzerini çizmekti.

Keman öğrenimin bir başka özelliği de örneğin iki, ya da üç veya dört öğrenci aynı dönemde keman eğitimine başlayarak tamamen farklı ilerleme kaydedebilirler. Bu durum kesinlikle kas hisleri ve her bir öğrencinin yeteneğinden kaynaklıdır.

Keman çalmayı öğrenmenin ilk döneminde, ilk önce sağ el üzerinde çalışmaya özellikle dikkat gösterilmelidir. Sesin kaynağı çalgı aleti değil - sağ eldir. Prensipte olarak, pratikte zaten kanıtlanmış olduğu gibi, çoğu zaman vasat enstrümanlarda çalan birçok icracının iyi sonuçlar elde ettiğini görüyoruz. Sağ el üzerinde çalışırken ön kol ve dirseğe özel dikkat gösterilmelidir.

Doğru olan dirseğin pozisyonu ve buna bağlı olarak, önkol üzerinde asılı olan maksimum ağırlığı hissetmenizi sağlayan eldeki kas hissi. Bununla birlikte, dirseği belirlerken asıl olan, öğrenciyi dirseğin indirilmemesi, serbest bırakılması gerektiği gerçeğine yönlendirmektir. Bırakmak, kasları serbest bırakmak ve belirli bir alana yönlendirmek anlamına gelir. Burada, tüm kaba, düşük kaliteli ses çıkarma durumlarında, kasılmanın merkez üssünün esas olarak dirseğin kıvrımında bulunduğunu belirtmekte fayda var.

Önkol ve dirseğin rolü bir telden diğer tele geçişte çok büyüktür. Tellerin bağlantısının temeline yeterince hâkim olunmaması, özellikle bazı eserlerin icrasında açıkça görülmektedir. Temel olarak, öğretmenler bu tür durumlar için kolaylaştırıcı teknikleri en iyi ihtimal bu eser üzerinde çalışma üzerinde aramaya başlarlar. Aslında bu tür

çalışmalar ve problemler eğitimin ilk etabında gam ve etütler üzerinde çözülmeli.

Önkol ve dirsek problemlerini çözenin doğru ve tek yolu gamlardı. Gamlar üzerinde çalışmalar esnasında bu sorunların çözümüne ve ortadan kaldırılmasına dikkat etmek gerekir. Bileğin keman çalma sürecine katkısı da çok önemlidir. Sağ elin ses ve çalım hareketleri üzerinde çalışmaları sürecinde bilek şüphesiz en önemli rolü oynar. Kasların, özellikle de bileğin esnekliği keman sanatçıları için büyük önem taşımaktadır.

Bilek üzerinde çalışmalar esnasında dikkat edilmesi sağ elin birincil sorunudur. Çalma esnasında, yayı çek ve itme hareketlerinde bilek özellikle büyük rol oynuyor. Ve bunun sonucunda ilk öğretmenin sağ elin gelişiminde büyük bir sorumluluğu vardır. Ve bir netice olarak, sonuç olumlu olsun ya da olmasın, kemancının profesyonel düzeyini belirler.

Sağ elin doğru pozisyonu, kemancının teknik düzeyini etkileyen doğru kas hislerini belirler. Teknik düzey kavramı, yalnızca sol elin parmaklarının akıcılığı anlamına gelmez, sağ elin de akıcılığını önemlidir. Sonuçta Detache, Legato, Martele, Staccato ve Spiccato gibi yay teknikleri sağ elle yapılmış ve bu teknik özelliklere sahip olma sağ elin temelinde bağlıdır.

Sağ el üzerinde çalışmanın tüm karmaşıklığı ve önceliği ile birlikte, yukarıda belirtildiğimiz gibi, özellikle de eğitimin ilk döneminde, sol ele yeterli dikkat gösterilmeden kas hislerinin ve hareketlerin doğallığı düşünülemez.

Her şeyden önce, öğrencinin fiziksel verilerine bakılmaksızın ve keman yastığı olmadan, ilkin sol elin tekniğini geliştirme sürecinde omzun rolünü belirlemek gerekir. Bu konuya kas duyuları konumundan yaklaşılmalıdır.

Bu konuda öğretmenin kemanın ne kadar yüksekte tutulması gerektiğine karar vermesi gerekir. Burada, omuzun sınırlı yükseklik üzerinde kenetlenmenin kaçınılmaz olmasına dikkat edilmesi önemlidir. Enstrüman yüksek tutulduğunda, yayın uca doğru hareketine, yay ile tel arasındaki temas kaybı hissi ortaya çıkabilir. Bu durumda elbette öğrencinin bireysel duyguları belirleyici oluyor.

Doğası gereği bireysel olan uygun şekilde hazırlanmış bir yastık veya farklı bir seçenek de burada önemli bir rol oynar.

Keman çalmaya yardımcı olan bir araç olan “Keman yastığı”, İngilizcede “Shoulder rest”, Almanca “Schulterstütze” olarak adlandırılmıştır. Bu kelimelerin anlamlarına bakıldığında keman yastığının omuza destek olarak tasarlanmış bir malzeme olarak görülmektedir. Yukarıda belirttiğimiz gibi, Sol kolun duruş pozisyonu, sağ dirseğin konumlandırışı ve enstrümanın çene altına yerleştirilmesi gibi durumlar değerlendirildiğinde, keman çalma pozisyonunun vücudun normal duruşuna aykırı bir pozisyon olduğunu söyleyebiliriz. Fizyolojik açıdan birçok soruna yol açabilecek bu durum, enstrümanı vücutta doğru konumlandırmayı, vücudun ilgili kaslarını gereğinden fazla kasmamaya ve vücudun uzuvlarını normal pozisyonlarına aykırı hale getirmemeyi gerekli kılmaktadır.

Sol el ve duruş üzerinde çalışırken bileğe özellikle dikkat edilmelidir. Sol el mümkün olduğunca serbest olmalıdır. İlk derslerden itibaren öğretmenler bileğe maksimum dikkat göstermelidirler, çünkü bileğin kasılması sol elin parmaklarının, özellikle de başparmağın kasılmasını da beraberinde getirir. Başparmağın sapa aşırı şekilde bastırılması, doğal olarak bir pozisyondan diğerine geçişlerinde olumsuz bir etki yaratabilir. Başparmağın sol el tekniğinin gelişimindeki rolü tahmin edilemez kadar önemlidir. Başparmağı refleksinden devre dışı bıraktığımız halde, genel olarak sol el tekniği ve özellikle de parmak akıcılığı için uygun koşullar ortaya çıkabilir.

Kemancı - öğretmenler arasında meydana gelen sol el bileğinin şeklindeki eğilim değişikliklerini yanlış bulmaları, kabul edilemez. Ayrıca parmakların tellere serbestçe düşmesini sağlamak için öğrencinin en rahat pozisyonu bulmasına yardımcı olmak gerekir. Kemancının parmaklarının uzunluğu ve elinin esneklik derecesi de burada önemli bir rol oynar.

Sağ ve sol el kas hislerinin doğru algılanması sonucunda, icra esnasında çok önemli olan iyi bir koordinasyonu elde edebiliriz. Daha sık olarak, bazen de kemancılar, yorum kalitesinden ödün vermeden, ellerinin, vücudunun, genellikle anlaşıldığı biçimden uzak kalıyorlar. Bu olgunun nedeni nedir ve bize göre konunun özü nedir, bilemiyoruz.

Bir dereceye kadar konumumuzu netleştirebilecek olan bu sorunun cevabı, bir müzik aletini öğrenirken birincil olan belli bir şekilde sahneleme değil, asıl gerekli - kas duyularına neden olma arzusu olduğudur, bunun sonucunda da birinin uygunluğu, ya da bir başkası belirlenebilir.

Kemandan güzel bir ses elde etme konusuna gelince, yayın dağılımı sorununa dikkat etmeliyiz. İlk bakışta basit gibi görünen bu problem, eğitimin her aşamasında yayı gerçekte doğru dağıtma becerisi oldukça zordur. Bir yandan müziğin içeriğini aktarabilmek için kusursuz çalım hareketlerine ihtiyaç duyulur ve yayın dağılımı bunlarla yakından ilgilidir, diğer yandan aktarılacak istenenin anlaşılması doğru hareketlerin geliştirilmesine yardımcı olur. Kelimenin tam anlamıyla, bir cümle aktarılması ile ilgili her şey, yay dağıtım becerisine iyi bir şekilde hâkim olmayı gerektirir.

Tabii ki de yayı dağıtma becerisi de dâhil olmak üzere herhangi bir kaliteye ulaşmanın temeli, genel kas özgürlüğüdür. Her şeyden önce, yeni başlayan bir öğrenciye bile, yay çekme süresinin ve belirli bir sesin yapılacağı yerin veya ses gruplarının oranını kulaktan belirlemeyi öğretmek için mümkün olan en fazla şeyi yapmak gerekir. Bu nedenle, eğitimin ilk döneminde dağılımının görsel olarak gözlemlenmesi amacıyla yayın bir iplik veya tebeşirle eşit parçalara pratik olarak bölünmesi son derece zararlıdır.

Yay dağıtma becerisinde ustalaşmaya, çeşitli bağlı nota kombinasyonları ile ölçek benzeri dizilerin performansı yardımcı olur. Özellikle, bu gam çalma performansı için geçerlidir. Genellikle gamlar yay başına bir nota, ardından oktav sayısına bağlı olarak yay başına iki, dört, sekiz, on altı nota vb. çalınır. Bu teknik yay dağıtım becerisini geliştirir. Özellikle yay başına sekiz notalık gamı hareketli bir tempoda çalmak, yay başına yirmi dört notalık gamın fazla zorlanmadan çalınabilmesini sağlar.

Burada yay başına standart olmayan sayıda not kullanmak daha uygundur, örneğin beş, yedi, dokuz vb. Gamları incelerken böyle bir teknik, öğretmenler tarafından çok nadiren uygulanmaktadır. Böyle bir çalışma olmadığı halde, deşifre esnasında öğrencinin karşısına yay başına tek sayıda nota içeren bir ses dizisi çıkarsa öğrenci zorlanabilir. Çok sayıda bağlı nota olduğu halde, cümleyi tek ve çift sayı notalarla

bölmek doğru olur. Bu ara destekleri hissederek öğrencinin pasajı bir bütün olarak gruplandırmasını kolaylaştır.

Bir öğrenciyle çalışırken, başta genel pedagojik olmak üzere sanatsal eğitimin bazı yönlerine dikkat edilmelidir:

1. Bir öğrenciyle çalışırken, her birinin bir bireysellik olduğu ve bireyselliğin, doğa tarafından bir kişiye verilen bitmiş bir nitelik biçimi olmadığı akılda tutulmalıdır. Diğer niteliklerinin çoğu gibi, etkilenmeye ve değişime açık olup, eğitim ve öğretim sürecinde oluşur.

2. Öğrencinin başarıları ne kadar eksik olursa olsun, öğrencide kesinlikle pozitif olan bir küçük nebze olsun bile yeterlidir. Olumlu olan yönü yakalayarak ilerlenebilir.

3. Başarının gizli düşmanlarından biride, öğrenci hakkında önyargılı bir görüş olmasıdır.

4. Ders her zaman neşe getirmeli, sanatla bir iletişim anı olmasıdır. Öğrenciler dersten memnun, aktif ve neşeli bir estetik izlenim kaynağı aldıkları duygusu ile ayrılmalıdırlar (Rudneva, E. Fiş: 9/6, sayfa 312).

KAYNAKÇA

Arney. K.M (2006) A comparison of the pedagogy of Auer. Flesch and Galamian: improving accessibility and use through characterization and indexing. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. The University Of Texas.

Şen. S.B. (1994). Müzisyenlerde görülen çalmadan doğan rahatsızlıklar ve sakatlıklar üzerine, Klas. Muz. Derg., sayı 2, s.31, İstanbul.

Shirinsky. A. D.M. Tsyganov - Kemancı, Sanatçı, Öğretmen. Moskova 1999., s.19.

Rudneva, E. Fiş. Ritim - müzikal hareket, M., "Aydınlanma", 9/6, sayfa 312.

3. BÖLÜM

MÜZİK ÖĞRETMENİ ADAYLARININ PİYANO ESERİNİ İLK ÇALIŞMA AŞAMASINDAKİ ÖĞRENME BAŞARILARI: PARÇADAN BÜTÜNE STRATEJİSİNE KARŞI ARMONİK ÖZETLEME STRATEJİSİ

Özlem KANDEMİR

MÜZİK ÖĞRETMENİ ADAYLARININ PİYANO ESERİNİ İLK ÇALIŞMA AŞAMASINDAKİ ÖĞRENME BAŞARILARI: PARÇADAN BÜTÜNE STRATEJİSİNE KARŞI ARMONİK ÖZETLEME STRATEJİSİ*

Özlem KANDEMİR**

1. GİRİŞ

Piyano eğitimi, müzik eğitiminde çalgı eğitiminin ana unsurlarından biridir. Çünkü piyano çalgısı hem solo hem de eşlik çalgısı olarak kullanıldığı için çok yönlü ve işlevsel bir çalgıdır. Müzik öğretmenliği lisans programlarında çalgı eğitimi kapsamında yer alan ve öğrenim gören tüm öğrenciler için zorunlu olan piyano dersi, müzik öğretmenliği açısından ele alındığında piyano öğretimi yoluyla bireye piyano çalma davranışlarının kazandırılması ve bu yolla mesleğinin gerektirdiği müziksel davranış ve birikimlerin geliştirilmesi sürecidir şeklinde tanımlanabilir (Yokuş, 2005). Lisans eğitimi süresince müzik öğretmeni adaylarından beklenen, piyano çalgısını teknik ve müzikal olarak iyi kullanabilmesidir. Bir müzik öğretmeni adayından piyano eğitimi sürecinde çeşitli müzik dönemi eserlerini çalabilme, etkili deşifre yapabilme, kadans yapabilme, okul şarkılarına eşlik edebilme, partisyondan (örneğin, koro ve orkestra parçalarını) okuma ve çalabilme yetisini kazanması beklenmektedir. Bununla birlikte, piyanonun; öğrencinin kendi eğitimini pekiştirirken, aldığı dersler bağlamında (örneğin, Müziksel İşitme Okuma Yazma, Armoni-Kontrpuan-Eşlik, Eğitim Müziği Besteleme, Türk Müziği Çok seslendirme vb.) yararlanabileceği en etkili araç olduğu söylenebilir. Bu kapsamda, piyano dersi sürecindeki öğrenme ve öğretme yaklaşımlarının, öğrencilerin bu yetileri kazanmaları açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

* Bu çalışma, 4. Uluslararası Çağdaş Eğitim Araştırmaları Kongresi' nde (4-7 Ekim 2018 Bodrum-Türkiye) sunulmuştur.

** Öğr. Gör. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Diğer taraftan, piyano eğitimi açısından öğrencilerin kazanmaları gereken en önemli yetilerden birinin deşifre becerilerinin geliştirilmesi olduğu söylenebilir. Müzikal açıdan deşifre etmek, ilk defa görülen bir eserin notalarını okumak ve seslendirmek olarak tanımlanabilir (Say, 2009).

Özer ve Yiğit (2011) piyano öğretiminde deşifre için yazılmış parçalarla düzenli olarak çalışmanın piyanoda deşifre çalma becerisinin kazandırılmasında etkili olduğunu saptamışlardır. Ancak, piyanoda ilk çalışma aşamasında ya da deşifre becerisinin geliştirilmesi açısından öğretme ve öğrenmeye dönük daha farklı veya çeşitli yöntemlerin uygulanabileceği düşünülmektedir. Eğitimin her alanında olduğu gibi, piyano eğitimi sürecinde de öğrenciler “öğrenmek” için çeşitli yollara başvururlar. Öğrenme işlevinin etkililiği öğrenenin öğrenme potansiyelini bilinçli olarak kullanabilme durumuna ya da yeterliliğine göre değişebilmektedir. Diğer bir deyişle, bazı öğrenciler öğrenme işlevini daha etkili olarak gerçekleştirebilirken, bazı öğrenciler ise bilinçsizce çalışma, bilgiyi hatırlayamama, motive olamama gibi faktörlerden dolayı öğrenme işlevini etkili olarak gerçekleştiremeye bilmektedir (Yokuş ve Yokuş, 2010: vi).

İyi bir öğretim, öğrenciye nasıl öğreneceğini, nasıl hatırlayacağını, kendi kendini nasıl güdüleyeceğini ve kendi öğrenmesini etkili olarak nasıl kontrol edip yönlendireceğini öğretmeyi kapsar (Weinstein, Meyer, 1986: akt. Senemoğlu, 2018). Bununla birlikte öğrenmenin etkili bir şekilde gerçekleşmesi için öğrencinin kendi kendine öğrenebilmesi için kullandığı işlemler öğrenme stratejileridir. (Gagne ve Drisscoll, 1988, s. 133: akt. Senemoğlu, 2018). Bu kapsamda, öğrenme stratejileri; belleğe yerleştirme, geri getirme gibi bilişsel stratejileri ve bilişsel stratejileri yönlendirici yürütücü biliş süreçlerini kapsayan ve öğrencinin öğrenmesini etkileyen, öğrenci tarafından kullanılan davranış ve düşünme süreçlerine işaret etmektedir (Arends, 1997: akt. Yokuş ve Yokuş, 2010).

Öğrenme stratejilerinin bir boyutu olan “Anlamlandırmayı (Kodlamayı) Arttırıcı Stratejiler” bilginin uzun süreli bellekten geriye getirilerek değişik durumlarda etkili bir şekilde kullanılmasını sağlar. Bu stratejiler bilginin aynen uzun süreli belleğe geçişinden çok anlamlı bir bütün olarak belleğe yerleşmesini kolaylaştırır. Bu tür stratejilerde gelen yeni bilgiyi var olan eski bilgilerle tanımlama, anlamlandırma,

örgütlenme söz konusudur. (Yokuş ve Yokuş 2010, s. 39). Anlamlandırmayı (kodlamayı) artırıcı stratejilerinden “melodik örgütlenme” stratejisi müziksel fikirlerin yeniden yapılandırılarak organize edilmesini sağlar. Bu strateji kendi içinde *i. parçadan bütüne* ve *ii. parçalarına ayırma* şeklinde sınıflandırılmaktadır. Parçadan bütüne stratejisi müziksel bir bütünün belirlenen ardışık parçalarının birbirleriyle ilişkilendirilmesi yoluyla çalışılmasına yönelik bir yöntemdir. Bu stratejide organize edilen müziksel fikirler arasında doğru bağlantıların kurulmasına olanak sağlanır. Parçalarına ayırma stratejisi ise müziksel bir bütünün öğelerine vb. özelliklerine göre ayrılarak birbirleriyle ilişkilendirilmesidir. Bu strateji basitten karmaşığa doğru yol izleyen bir tekniktir (Yokuş ve Yokuş 2010). Bununla birlikte, özetleme stratejisi bilgiyi anlamlandırma ve uzun süreli belleğe yerleştirmede etkili çalışma metotlarından birisidir. Bu strateji ile müziksel fikirler en sade biçiminde yapılandırılarak eserin melodik, armonik ve ritmik olarak bütünsel bir resminin görülmesini sağlar. Özetleme stratejisi de kendi içinde *i. melodik özetleme*, *ii. armonik özetleme* ve *iii. ritmik özetleme* olarak üç alt başlıkta sınıflandırılır. Melodik özetleme, yazılı sayfa üzerindeki notaların en yalın biçimde yapılandırılarak belirli bir bütünlük içerisinde organize edilmesidir. Ritmik özetleme, eserin ritim kalıbının çıkartılmasını yani zaman aralıklarını eşit ya da eşit olmayan eşit güçteki vuruşların önem sırasına göre belirli bir dönemlilik yapısı içerisinde organize edilmesini sağlar. Armonik özetleme ise armonik yapının gerekli durumlarda geçici, işleyici, öncü, geciktirici seslerden arındırılarak örgütlenmesi yani özetlenmesinin yapılmasıdır. Bu strateji, armonik fikirlerin yalın olarak görülmesine ve armonik yapıların daha kolay kavranmasına yardımcı olur. Armonik özetleme stratejisi hatırlama ve kavramayı arttırmada kullanılabilecek önemli bir stratejidir. Armonik özetleme, aynı armoni ardışık olarak geliyorsa tekrar etmeden yapılması, hem temel armonik değişimin yalın olarak görülmesi, hem de eğer eserin metrik yapısında bir değişim varsa vurgulama biçiminin anlaşılması açısından önem taşır (Yokuş ve Yokuş 2010).

Yukarıdaki tanımlamalar doğrultusunda, piyano çalgısının polifonik bir çalgı olduğu göz önüne alındığında anlamlandırma stratejileri kapsamında *armonik özetleme* stratejisinin özellikle piyano eserlerini deşifre aşamasında kullanılmasının daha kısa sürede ve kalıcı öğrenme üzerinde etkili olacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda, parçadan bütüne

stratejisi ile armonik özetleme stratejilerinden hangisinin piyano eserini ilk öğrenme aşamasında daha etkili olduğu ya da öğrenme üzerindeki etkisi araştırmaya değer görülmüştür.

Bu görüşlerden hareketle araştırmanın amacı, piyano eğitiminde bir eseri ilk çalışma (deşifre etme) aşamasında kullanılan parçadan bütüne stratejisi ile armonik özetleme stratejisinin öğrencilerin öğrenmedeki başarıları üzerindeki etkisini ortaya koymaktır. Bu doğrultuda araştırmada parçadan bütüne stratejisi ile armonik özetleme stratejisinin öğrencilerin piyano eserini ilk çalışmadaki başarıları üzerindeki etkisi öğrenci görüşleri doğrultusunda incelenmiştir. Araştırmanın amacı doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

- Öğrencilerin eseri ilk gördüklerinde zorluk düzeyi açısından görüşleri nelerdir?
- Öğrencilerin eseri çalışma sürecinde karşılaştıkları problemlerine yönelik görüşleri nelerdir?
- Armonik özetleme stratejisi ile çalışan öğrencilerin bu stratejinin piyano eserini ilk çalışmadaki başarıları üzerindeki etkisine yönelik görüşleri nelerdir?
- Parçadan bütüne stratejisi ile çalışan öğrencilerin bu stratejinin piyano eserini ilk çalışmadaki başarıları üzerindeki etkisine yönelik görüşleri nelerdir?
- Armonik özetleme stratejisi ile çalışan öğrencilerin bu stratejinin kullanımına yönelik tutumları nelerdir?
- Parçadan bütüne stratejisi ile çalışan öğrencilerin bu stratejinin kullanımına yönelik tutumları nelerdir?

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma nitel çerçevede gerçekleştirilen bir eylem araştırmasıdır. Araştırmanın uygulama sürecinde öğrencilerin armonik özetleme ve parçadan bütüne stratejilerini piyanoda uygulamalarına yönelik araştırmacı tarafından ikişer saatlik çalışma gerçekleştirilmiştir. Daha sonra öğrencilerin bu stratejileri kullanmalarıyla ilgili görüşlerini belirleyebilmek için araştırmacı tarafından oluşturulmuş yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Öğrencilerin görüşleri doğrultusunda elde edilen veriler betimsel olarak analiz edilmiştir.

2.2. Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Eğitimi Anabilim Dalında -2017-2018 Eğitim-Öğretim Yılı Bahar Yarıyılında- öğrenim gören 1., 2. ve 3. sınıf öğrencileri (N=10) oluşturmaktadır.

2.3. Uygulama

Çalışmaya katılan öğrencilerden 5'i ile armonik özetleme, diğer 5'i ile ise parçadan bütüne stratejisi ile çalışmıştır. Grupların belirlenmesi aşamasında, öğrencilerin daha önceden çalışmadıkları bir etüt olan "Bertini Op. 29/21" seçilmiş ve öğrencilerden sırayla ilgili etüdün ilk sekiz ölçüsünü deşifre etmeleri istenmiştir. Deşifre sürecinin sonunda öğrencilerin eseri tanımadıkları ve tamamının eseri deşifre etmede birbiriyle denk performans gösterdiği belirlenmiştir. Bu bağlamda, yansız atama yöntemiyle (random) öğrenciler iki gruba ayrılarak bir gruba parçadan bütüne stratejisiyle, diğer gruba ise armonik özetleme stratejisiyle çalışmaları için iki saat süre verilmiştir. Öğrenciler çalışmaya başlamadan önce her bir grubun çalışacağı strateji ile ilgili her bir öğrenciye ayrı ayrı araştırmacı tarafından 10'ar dakikalık çalışma şekliyle ilgili bilgilendirme verilmiştir. Grupların ikişer saatlik çalışmalarının ardından, öğrencilerden sırasıyla ilgili etüdü çalmaları istenmiştir. Çalışma öncesi ve çalışma sonrası performansları öğrencilerden izin alınarak kamera ile kayıt altına alınmıştır.

2.4. Veri Toplama Araçları

Veri toplama aracı olarak, araştırmacı tarafından hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Bu kapsamda araştırmacı tarafından hazırlanan görüşme formu 7'si öğrencilerin kullandıkları stratejilerin piyano performans başarıları üzerindeki etkisini değerlendirmeye, 2'si ise öğrencilerin bu stratejileri kullanmasına yönelik tutumlarını belirlemeye yönelik toplamda 9 sorudan oluşmaktadır. İki strateji için hazırlanan iki ayrı formdaki ilk iki soru ortaktır, diğer yedi soru ise strateji odaklıdır. Görüşme formu soruları hazırlanırken alanında uzman 2 öğretim üyesinden görüş alınmıştır. Bu kapsamda görüşme formu, (1) *Performans değerlendirme formu*, (2) *Stratejik çalışmaya ilişkin tutumlar* olmak üzere iki alt başlıkta ele alınmıştır.

2.5. Verilerin Analizi

Araştırma verileri, araştırmacı tarafından çalışma gruplarında yer alan her bir öğrenci için kodlama yapılarak ve araştırma soruları öğrenci görüşleri doğrultusunda değerlendirilerek betimsel olarak analiz edilmiştir.

3. BULGULAR ve YORUMLAR

Bu bölümde, araştırma kapsamında öğrencilerin görüşleri doğrultusunda elde edilen bulgular yer almaktadır.

3.1. Öğrencilerin Çalıştıkları Stratejiye Göre Piyano Eserini İlk Çalışma Aşamasındaki Performanslarına İlişkin Görüşlerinden Elde Edilen Bulgular

Aşağıda, öğrencilerin çalıştıkları stratejiye göre (*Armonik Özetleme Stratejisi: AÖS: Parçadan Bütüne Stratejisi: PBS*) piyano eserini ilk çalışma aşamasındaki performanslarına ilişkin görüşlerinden elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

3.1.1. Öğrencilerin eserin zorluk düzeyine ilişkin görüşleri

AÖS 1: Karmaşık olduğunu düşündüm.

AÖS 2: Eser çok zor geldi.

AÖS 3: Çok zor olduğunu düşündüğüm için çalamayacağım etkisine kapıldım.

AÖS 4: Çok zor bir eser gibi görünüyordu.

AÖS 5: Zorluk düzeyi normaldi.

PBS 1: İlk gördüğümde zor olduğunu düşündüm.

PBS 2: Seviyeme uygun olduğunu düşünmedim. Deşifre aşamasında çok zorlandım.

PBS 3: Eser orta zorlukta idi.

PBS 4: Eseri ilk gördüğümde oktav geçişlerinden endişelendim.

PBS 5: Eser zor ve uğraşılması gereken bir eserdir.

Görüşme formunda yer alan bu soruya verilen cevaplar doğrultusunda öğrencilerin genel olarak eserin zorluk düzeyine ilişkin görüşlerinin eserin çok karmaşık ve zor olduğu yönünde olduğu görülmektedir.

Örneğin, PBS.2 eseri deşifre aşamasında çok zorlandığını; PBS.4 eseri ilk gördüğünde oktav geçişlerinin onu endişelendirdiğini ifade etmiştir.

3.1.2. Öğrencilerin eseri çalışma sürecinde karşılaştıkları problemlerine yönelik görüşleri

AÖS 1: Deşifre aşamasında notalara anlam veremedim, sadece gördüğümü çalmak zor geldi.

AÖS 2: Sağ el ile sol eli birlikte çalamadım.

AÖS 3: Eser içerisindeki oktavları çalışırken zorlandım.

AÖS 4: Bazı akorların ne anlama geldiğini tam idrak edemedim.

AÖS 5: Evet, armonik özetleme stratejisini uyguladıktan sonra esere hemen adapte olduğumu zannederek metronomumu hızlı aldığım için takılmalarım oldu.

PBS 1: Zamana karşı yarışmak stres oluşturdu, bazı zamanlar dikkatim dağıldı.

PBS 2: Evet oldu. Bana göre zor bir etüt olduğu için deşifre aşaması çok uzun sürdü. Ayrıca bir ölçüden diğer ölçüye geçerken bağlantı sorunuyla çok fazla karşılaştım.

PBS 3: Oktav geçişlerinde biraz problem yaşadım. Kısa sürede hızlı hamleler yapmam gerekiyordu ve bu biraz zaman aldı.

PBS 4: İki eli ayrı ayrı çalabildim fakat birleştirirken hızlı düşünemedim, zorlandım.

PBS 5: Çalarken çok karmaşık çaldım.

Verilen cevaplar doğrultusunda öğrencilerin eseri çalışma sürecinde karşılaştıkları zorluklara ilişkin genel görüşleri, bazı akorları anlayamadıkları, sağ el ve sol eli birlikte çalamadıkları, oktav geçişlerinde problem yaşadıkları, eseri bir bütün olarak düşünemedikleri şeklinde olduğu görülmektedir.

3.2. Armonik Özetleme Stratejisi İle Çalışan Öğrencilerin Bu Stratejinin Piyano Eserini İlk Çalışmadaki Başarıları Üzerindeki Etkisine Yönelik Görüşlerinden Elde Edilen Bulgular

3.2.1. Armonik özetleme stratejisi uygulayarak çalışmanın sana yararı olduğunu düşünüyor musun?

AÖS 1: Kesinlikle düşünüyorum. Anlam veremediğim ve karışık gelen notalar bu stratejiyle anlam ve kolaylık kazandı.

AÖS 2: Evet oldu. Ellerimin seri olarak gittiğini gördüm.

AÖS 3: Armonik özetleme stratejisi uyguladığımda çok daha iyi ilerlediğimi gördüm. Bana ileri derecede yarar sağladığını düşünüyorum.

AÖS 4: Evet.

AÖS 5: Evet bu stratejinin bana yararı olduğunu düşünüyorum çünkü bu stratejiyi uygulayarak çalıştığımda ne çaldığımı bilerek ve düşünerek çaldığım için esere daha hâkim olduğumun ve bilinçli bir şekilde çalıştığımın farkına vardım.

Elde edilen bulgular doğrultusunda armonik özetleme stratejisini uygulayarak eseri çalışan öğrencilerin düşünceleri; eseri ilk okumada anlamsız ve karışık gelen notaları daha kolay kavradıkları, ellerini daha seri kullandıkları, eseri daha hâkim olarak çaldıkları yönündedir.

3.2.2. Armonik özetleme stratejisiyle çalışmak eseri istenilen düzeye getirmende yararı oldu mu?

AÖS 1: Deşifre aşamasında eser hakkında kaygılarım varken bu strateji sonrası yok oldu ve iyi düzeye getirmemde daha kısa sürede ve etkili oldu.

AÖS 2: Oldu.

AÖS 3: Evet, bu şekilde çalışmak eseri istenilen düzeye getirmemde fazlasıyla yarar sağladı.

AÖS 4: Evet.

AÖS 5: Evet oldu. Eseri istenilen düzeye tam olarak getiremesem de normalde bu stratejiyi uygulamadan yapacağım bir deşifreden daha hızlı bir sürede güzel bir düzeye getirebildim.

Öğrencilerin görüşleri armonik özetleme stratejisiyle çalışmanın, deşifre aşamasında oluşan kaygılarının bu stratejiyle çalıştıktan sonra kaybolduğu ve eseri istenilen düzeye getirmelerinde faydalı olduğu yönündedir.

3.2.3. Armonik özetleme stratejisi ile çalışmak deşifre sürecini kolaylaştırdı mı?

AÖS 1: Kolaylaştırdı çünkü ne çalacağımdan haberdar olmuştum.

AÖS 2: Kolaylaştırdı.

AÖS 3: Armonik özetleme stratejisiyle çalışmak deşifre sürecini fazlasıyla kolaylaştırdı ve hızlandırdı.

AÖS 4: Normalde iki gün uğraşacağım işi bir saatte bitirdim.

AÖS 5: Evet daha rahat ve kolay bir deşifre yaptım.

Elde edilen bulgular doğrultusunda, armonik özetleme stratejisiyle çalışmanın deşifre sürecini kolaylaştırdığı ve öğrencileri kısa sürede hedeflerine ulaşmak açısından rahatlattığı söylenebilir.

3.2.4. Armonik özetleme stratejisinin eseri istenilen düzeye getirmeye sana faydası olduğunu düşünüyor musun? Ya da performans başarımlarını arttırdığını düşünüyor musun?

AÖS 1: Kesinlikle çok faydası olduğunu düşünüyorum. Performans başarımlarını zamandan tasarruf bile ederek arttırdı.

AÖS 2: Performansımı arttırdığını düşünüyorum. Çalışmalarında bu yöntemi kullanacağım.

AÖS 3: Evet, armonik özetleme stratejisi hem eseri istenilen düzeye getirmemde fayda sağladı hem de performans başarımlarımı arttırdı.

AÖS 4: Evet, kendimi boş çalışmış gibi hissetmiyorum.

AÖS 5: Armonik özetleme stratejisinin bana çok faydası olduğunu düşünüyorum, çünkü normalde bu stratejiyi uygulamadan yapacağım deşifre performansım bu stratejiyi uygulayarak yaptığım deşifre performansıma göre çok farklı olurdu. Kesinlikle başarımlarımı arttırdığını düşünüyorum.

Öğrenci görüşleri doğrultusunda, armonik özetleme stratejisinin piyano eserini istenilen düzeye getirmede çok faydasının olduğu ve öğrencinin performansını zamandan tasarruf ederek arttırdığı belirlenmiştir.

3.2.5. Bundan sonra çalışacağın eserlerde armonik özetleme stratejisinden yararlanmanın performans başarısını arttıracaklarını düşünüyor musun?

AÖS 1: Kesinlikle düşünüyorum.

AÖS 2: Evet düşünüyorum.

AÖS 3: Evet, armonik özetleme stratejisinden yararlanmamın başarımı arttıracaklarını düşünüyorum.

AÖS 4: Evet.

AÖS 5: Evet düşünüyorum ve bu stratejiyi diğer çalışmalarım da uygulayacağım.

Öğrencilerin görüşleri genel olarak, bundan sonra çalışacakları eserlerde armonik özetleme stratejisi kullanmanın piyanoda eseri ilk çalışma aşamasında performanslarını arttıracakları yönündedir.

3.3. Parçadan Bütüne Stratejisi İle Çalışan Öğrencilerin Bu Stratejinin Piyano Eserini İlk Çalışmadaki Başarıları Üzerindeki Etkisine Yönelik Görüşlerinden Elde Edilen Bulgular

3.3.1. Parçadan bütüne stratejisini uygulayarak çalışmanın sana yararı olduğunu düşünüyor musun?

PBS 1: Düşünmüyorum, önceki çalışmalarım göre farklı bir etkisi olmadı.

PBS 2: Etüdü istemeden de olsa ezberlediğimi fark ettim. Fakat bazı ölçülerde duraksamalar yaşadım. Olumlu ya da olumsuz bir sonuca vardığım için bu çalışmanın bana yararı olduğunu düşünüyorum. Çalışmada yaptığım yanlışlarımı öğrenip bir daha ki çalışmamda ona göre hareket edeceğimi anlamış oldum.

PBS 3: Her zaman olmasa da zaman zaman yararlı olabileceğini düşünüyorum.

PBS 4: Hayır düşünmüyorum.

PBS 5: Evet düşünüyorum, parçadan bütüne stratejisi daha ayrıntılı çalışmamı sağladı.

Elde edilen bulgular doğrultusunda öğrencilerin bazılarının görüşleri (PBS 1, PBS 4), parçadan bütüne stratejisini uygulayarak çalışmanın yararlı olmadığı yönünde, bir öğrenci (PBS 2) bazı ölçülerde duraksamalar yaşadığı ve çalışmada yaptığı yanlışları öğrenip ona göre hareket edeceği, bir öğrenci (PBS 3) her zaman olmasa da zaman zaman yararlı olacağı görüşünde ve en son öğrenci (PBS 5) in görüşü, yararlı olduğu şeklinde olup bununla birlikte çalışma sırasında bazı olumsuzluklarla (duraksamalar vb.) karşılaştıkları belirlenmiştir.

3.3.2. Parçadan bütüne stratejisiyle çalışmak eseri istenilen düzeye getirmende yararı oldu mu?

PBS 1: Eski çalışma düzenime göre farklı olmadığını düşünüyorum.

PBS 2: Hayır olmadı. Olumsuz bir sonuçla karşılaştım. Ezberimde çok fazla aksama oluştu ve etüdü çalamadım.

PBS 3: Yararı oldu fakat zaman aldı.

PBS 4: Bu stratejiyle ulaşmam gereken yere kadar akıcı bir şekilde çalamadım.

PBS 5: Yararı oldu. Eser içindeki bütünlük daha da sağlanmış oldu ve sonraki pasajlara hâkimiyetim arttı.

Öğrencilerin görüşleri doğrultusunda parçadan bütüne stratejisiyle çalışmalarının eseri istenilen düzeye getirmeye yarar sağlayamadığı, zaman aldığı, ezberde aksamalara yol açtığı şeklinde olup bir öğrencinin görüşü ise (PBS 5) bu stratejiyi kullanarak çalışmanın eseri istenilen düzeye getirmeye yararlı olduğu şeklindedir.

3.3.3. Parçadan bütüne stratejisi ile çalışmak deşifre sürecini kolaylaştırdı mı?

PBS 1: Daha önceki çalışmalarım oranla çok fazla etkisi olmadı.

PBS 2: Maalesef kolaylaştırmadı. Deşifre aşaması çok uzun sürdü. Hızlı ilerleyemedim. Bir ölçüyü çok uzun sürede deşifre ettim. Bu yüzden deşifre sürecim çok uzun sürdü.

PBS 3: Kolaylaştırmadı.

PBS 4: Deşifre sürecimi kolaylaştırdı fakat çok zaman aldı.

PBS 5: Deşifre sürecimi kolaylaştırdı. Ton dışı sesler bastırıyordum aralarda. Parçadan bütüne stratejisi ile çalışırken bunun farkına vardım.

Elde edilen bulgular doğrultusunda, öğrencilerin parçadan bütüne stratejisiyle çalışmalarının genel olarak deşifre sürecini kolaylaştırmadığı, deşifre sürecini uzattığı ve böylece hızlı ilerleyemediği belirlenmiştir. Bir öğrencinin (PBS 5) görüşü ise deşifre sürecini kolaylaştırdığı ve ton dışı sesleri çaldığını bu çalışma şekliyle fark ettiği şeklinde olmuştur.

3.3.4. Parçadan bütüne stratejisinin eseri istenilen düzeye getirmeye sana faydası olduğunu düşünüyor musun? Ya da performans başarımlarını arttırdığını düşünüyor musun?

PBS 1: Etki etmeyeceğini düşünüyorum.

PBS 2: Düşünmüyorum. Parçamda ilerleyemedim. Sürekli aksama yaşadım. Performans başarımlarını arttırmadı.

PBS 3: Bu strateji, eseri istenilen düzeye getirmemde beni zorladı.

PBS 4: Hayır düşünmüyorum, çünkü bu stratejiyle bir başarı elde edemedim. İstenilen yere gelemedim.

PBS 5: Bu stratejiyle başarımlarım daha da arttı. Eser içindeki takılmalar azaldı.

Öğrencilerin genelinin görüşü, parçadan bütüne stratejisi ile çalışmanın eseri istenilen düzeye getirmede faydalı olmadığı, bununla birlikte öğrenme ve performans başarımlarını etkilemediği şeklindedir. Bir öğrencinin görüşü ise (PBS 5) bu stratejiyle çalışmanın başarımlarını arttırdığı yönündedir.

3.3.5. Bundan sonra çalışacağın eserlerde parçadan bütüne stratejisinden yararlanmanın performans başarımlarını arttıracaklarını düşünüyor musun?

PBS 1: Düşünmüyorum.

PBS 2: Hayır düşünmüyorum.

PBS 3: Eserin bazı kısımlarında yararlı olabileceğini düşünüyorum.

PBS 4: Oktav geçişli parçalarda bu stratejiyi kullanmanın faydalı olmayacağını düşünüyorum.

PBS 5: Evet, çünkü esere olan hakimiyet artıyor.

Elde edilen bulgular doğrultusunda öğrencilerin çoğunluğunun bundan sonra çalışacakları piyano eserlerini ilk çalışma aşamasında parçadan bütüne stratejisinden yararlanmayı düşünmedikleri söylenebilir. Diğer taraftan bir öğrencinin (PBS 5) görüşünün bu strateji ile çalışmanın esere olan hâkimiyeti arttırdığı yönünde olduğu görülmektedir.

3.4. Armonik Özetleme Stratejisi İle Çalışan Öğrencilerin Bu Stratejinin Kullanımına Yönelik Tutumları Kapsamında Elde Edilen Bulgular

3.4.1. Eseri armonik özetleme stratejisiyle çalışmak hoşuna gitti mi?

AÖS 1: Evet, eseri çok çabuk çıkarmak ve ne çalacağımı bilmek çok hoşuma gitti.

AÖS 2: Başta stratejiyi anlamakta zorlandım.

AÖS 3: Evet, eseri armonik özetleme stratejisiyle çalışmak çok hoşuma gitti çünkü hem deşifre aşamasını kolaylaştırdı hem de esere daha hâkim olmamı sağladı.

AÖS 4: Evet, esere anlam kazandırdı.

AÖS 5: Evet, diğer çalışmalarım da bu stratejiyi kullanmak isterim.

Öğrencilerin çoğunluğu eseri armonik özetleme stratejisiyle çalışmalarının, eseri daha çabuk kavramaları, deşifre aşamasını kolaylaştırması ve esere hâkim olarak çalmaları gibi faktörlerden dolayı bu strateji ile çalışmaktan hoşlandıklarını belirtmişlerdir. Diğer taraftan bir öğrenci (AÖS 2) başlangıçta stratejiyi anlamakta zorlandığını ifade etmiştir.

3.4.2. Bundan sonraki çalışmalarında da armonik özetleme stratejisini kullanmak ister misin?

AÖS 1: Kesinlikle etkili bir strateji, kullanmayı çok isterim.

AÖS 2: Evet kullanacağım.

AÖS 3: Evet, her çalışmamda bu stratejiyi kullanmak istiyorum.

AÖS 4: Evet kesinlikle kullanacağım.

AÖS 5: Evet diğer çalışmalarım da bu stratejiyi kullanmak isterim.

Bulgular doğrultusunda, öğrencilerin bundan sonra yapacakları piyano eseri çalışmalarında armonik özetleme stratejisinden yararlanmak istedikleri belirlenmiştir.

3.5. Parçadan Bütüne Stratejisi İle Çalışan Öğrencilerin Bu Stratejinin Kullanımına Yönelik Tutumları Kapsamında Elde Edilen Bulgular

3.5.1. Eseri parçadan bütüne stratejisiyle çalışmak hoşuna gitti mi?

PBS 1: Eski çalışma düzenime göre farklı olduğu için alışmakta zorlandım. Hayır hoşuma gitmedi.

PBS 2: Çok fazla uğraştırdığı ve zamanımı aldığı için, ayrıca ezberimi sürekli unuttuğum için ilerleyemedim. Bu yüzden hoşuma gitmedi.

PBS 3: Bu stratejide eseri çalmaya çalışırken hata yapma olasılığım yüksek olduğu için çok keyif almadım.

PBS 4: Hoşuma gitti fakat çok fazla hata yapıp, yavaş deşifre etmeme neden oldu.

PBS 5: Hoşuma gitti, daha yararlı oldu.

Elde edilen bulgular doğrultusunda öğrencilerin çoğunluğunun parçadan bütüne stratejisinden çok fazla zaman aldığı, hata yapma olasılığının yüksek olacağı gibi nedenlerden dolayı hoşlanmadıkları görülmektedir. Bununla birlikte bir öğrenci (PBS 5) bu strateji ile çalışmanın hoşuna gittiğini ve daha yararlı olduğunu belirtmiştir.

3.5.2. Bundan sonraki çalışmalarında da parçadan bütüne stratejisini kullanmak ister misin?

PBS 1: Deneyimlediğim bu çalışmada deşifre düzeyimde bir değişim olduğunu gözlemleyemedim, bu yüzden istemem.

PBS 2: Bu koşullardan dolayı kullanmak istemem.

PBS 3: Daha farklı stratejileri kullanmayı tercih ederim.

PBS 4: Oktav geçişli parçalarda bu stratejiyi kullanmayı düşünmüyorum. Diğer eserlerimde kullanmayı düşünüyorum.

PBS 5: Evet çünkü esere olan hakimiyet artıyor ve deşifre hızlanıyor, güçleniyor. Bir sonraki pasajda ne geleceğini tahmin edebiliyordum. Bütünlük daha çok sağlandı.

Bulgular doğrultusunda öğrencilerin çoğunluğu, bundan sonraki çalışmalarında deşifre düzeyinde bir değişme olmadığını ve özellikle oktav geçişli eserlerde bu stratejinin etkili olmadığını belirtmişlerdir. Diğer taraftan bir öğrenci (PBS 5) bu strateji ile çalışmanın eser hâkimiyetini arttırdığını ve deşifre hızını geliştirdiğini bununla birlikte daha çok bütünlük sağladığını ifade etmiştir.

4. SONUÇLAR ve TARTIŞMA

Araştırmada elde edilen bulgular doğrultusunda, armonik özetleme stratejisi ile çalışan öğrencilerin (AÖS 1, AÖS 2, AÖS 3, AÖS 4, AÖS 5) tamamı, bu stratejinin kendisine yararlı olduğu, deşifre sürecini kolaylaştırdığı, eseri istenilen düzeye getirmede yararlı olduğu, öğrenme başarısını arttırdığı ve bundan sonra da bu stratejiden yararlanarak performans başarısını arttıracığı görüşündedirler. Sonuç olarak, armonik özetleme stratejisi ile eseri ilk çalışmada, stratejinin öğrenme başarısına olumlu etkisi olduğu söylenebilir.

Diğer taraftan, parçadan bütüne stratejisi ile çalışan öğrencilerin 4'ü (PBS 1, PBS 2, PBS 3, PBS 4) bu stratejinin kendisine yararlı olmadığını, eseri istenilen düzeye getirmede fayda sağlamadığını, deşifre sürecini kolaylaştırmadığını, performanslarında olumlu bir etki sağlamadığını belirtmişlerdir. Diğer görüşlerden farklı olarak öğrencilerden 1'inin görüşü ise (PBS 5), bu stratejinin eseri istenilen düzeyde çalmada etkili olduğu yönündedir. Araştırmadan elde edilen sonuçlar genel olarak değerlendirildiğinde, piyanoda eseri ilk çalışma aşamasında parçadan bütüne stratejisi ile çalışmanın öğrenme başarısı üzerinde yeterince etkili olmadığı söylenebilir.

Öğrencilerin armonik özetleme ve parçadan bütüne stratejisinin kullanılması ile ilgili tutumlarına yönelik araştırma kapsamında elde edilen sonuçlar değerlendirildiğinde, armonik özetleme stratejisi ile çalışan öğrencilerin (AÖS 1, AÖS 2, AÖS 3, AÖS 4, AÖS 5) tamamının bu stratejiden hoşlandıkları ve bundan sonraki çalışmalarında da bu stratejiyi kullanmak istedikleri belirlenmiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda armonik özetleme stratejisini kullanarak çalışmanın piyano öğrenimi sürecinde teşvik edici ve öğrenmelerini kolaylaştırıcı bir nitelik taşıdığı söylenebilir.

Diğer taraftan parçadan bütüne stratejisi uygulayan öğrencilerin 3'ü (PBS 1, PBS 2, PBS 3) bu stratejiden hoşlanmadıklarını ve bundan

sonra piyanoda eseri ilk çalışma aşamasında bu stratejiyi kullanmak istemediklerini belirtmişlerdir. Bununla birlikte, öğrencilerden 2'si (PBS 4, PBS 5) bu stratejiyi kullanmaktan hoşlandıklarını ve bundan sonraki çalışmalarında bu stratejiden yararlanmayı düşündüklerini belirtmiştir. Bunlara ek olarak, öğrencilerden 1'i (PBS 4) bu stratejiden hoşlanmakla birlikte piyano eserini ilk çalışma sürecinde deşifre hızını geliştirmeye yararı olmadığını ve çok fazla hata yaptığını ifade etmektedir. Bu doğrultuda, öğrencilerin bu stratejinin kullanımına yönelik tutumlarının değişkenlik gösterdiği söylenebilir.

İlgili literatürde, piyano eğitiminde öğrenme stratejilerinin kullanımına yönelik gerçekleştirilmiş araştırmalar incelendiğinde, Ertem (2003) piyano eğitiminde örgütlenme stratejilerinin kullanımına yönelik 1 haftalık sürede deneysel olarak gerçekleştirdiği araştırmasında, örgütlenme stratejilerini kullanan deney grubunun bu stratejileri kullanmayan kontrol grubu öğrencilerine göre temel piyano öğreniminde ve performans başarılarında olumlu yönde ve anlamlı derecede gelişme sağladıkları saptanmıştır. Yokuş (2009), deneysel olarak gerçekleştirdiği çalışmasında; müzik eğitimi anabilim dalı piyano öğrencilerine öğrenme stratejilerinin kullanımına yönelik bir öğretim süreci uygulamış ve yapılan bu öğretim süreci sonucunda deney grubu öğrencilerinin piyano dersi başarılarının kontrol grubuna göre daha yüksek olduğunu saptamıştır. Başka bir çalışmada, Er ve Özer (2011), deneysel olarak gerçekleştirdikleri araştırma sonucunda, anlamlandırma stratejilerinin, öğrencilerin piyano dersine karşı tutumlarını olumlu yönde etkilediğini saptamıştır. Aydın ve Kılınçer (2013) çalışmalarında, öğrencilere öğrenme stratejilerinin kullanımının öğretilmesinin piyano dersindeki başarı düzeylerini arttıracığı sonucuna varmışlardır.

Sonuç olarak bu araştırmada, piyano eserini ilk çalışma aşamasında armonik özetleme stratejisi ile çalışmanın, parçadan bütüne stratejisi ile çalışmaya kıyasla öğrencilerin öğrenme başarılarını arttırmaları açısından daha etkili bir strateji olduğu öğrenci görüşleri doğrultusunda ortaya konmuştur. Bu bağlamda, araştırmadan elde edilen sonuçlara dayanarak, armonik özetleme stratejisinin piyano eserlerini ilk çalışma aşamasında kullanılması önerilmektedir. Buna ek olarak, her öğrenme stratejisinde olduğu gibi parçadan bütüne stratejisinin de öğrenmeye faydalı olduğu düşünülmektedir, fakat eseri ilk çalışma aşamasında çok zaman aldığı ve öğrencilerin eseri istenilen düzeye getirmesinde kısa

sürede etkili bir yöntem olmadığı söylenebilir. Bundan dolayı, parçadan bütüne stratejisinin, çalışılan eserin ilk çalışma süreci bittikten sonra, ya da başka bir ifadeyle öğrencilerin çalışılan pasajın bütünlüğünü kavradıktan sonra teknik pasaj çalışmalarında kullanılmasının daha uygun olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz ve Ş., Demirel, F. (2017). *Bilimsel araştırma yöntemleri* (23. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Ertem, Ş. (2003). *Ankara Anadolu güzel sanatlar lisesi müzik bölümü temel piyano eğitiminde öğrenme stratejilerinin kullanılma durumları ve örgütlenme stratejisinin etkililik düzeyi*. Yayınlanmamış doktora tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Er, K. O. ve Kuş Özer, Z. (2011). Piyano dersinde kullanılan anlamlandırma stratejilerinin öğrencilerin öğrenme düzeylerine ve tutumlarına etkisi. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(26),67-86.
- Kılınçer, Ö. ve Aydın, M. (2013). Müzik öğretmeni adaylarının piyano dersinde öğrenme stratejilerini kullanma düzeylerinin incelenmesi. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 8(2). 1-33.
- Kurtuldu, M. K. (2012). Dikkat stratejilerine yönelik uyarıcı işaretlerin piyano eğitiminde kullanılabilirliği. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 31(2), 1-22.
- Özer, B. ve Yiğit, N. (2011). Piyano öğretiminde deşifre becerisinin kazandırılması. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2011, 12(1), 39-49.
- Say, A. (2009). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Senemoğlu, N. (2018). *Gelişim öğrenme ve öğretim* (25. Baskı). Anı Yayıncılık: Ankara.
- Sönmez, V. ve G. Alacapınar, F. (2017). *Örneklendirilmiş bilimsel araştırma yöntemleri* (5. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.

- Yokuş, H. (2005). *Ülkemizde Türk halk müziği kaynaklı eserlerin piyano eğitiminde uygulanabilirliğinin değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yokuş, H. (2009). *Piyano eğitiminde öğrenme stratejilerinin kullanılmasına yönelik etkinliklerin performans başarısına ve üstbilişsel farkındalığa etkisi*. Yayınlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Yokuş, H. ve Yokuş, T. (2010). *Müzik ve çalgı öğrenimi için stratejisi rehberi I: Öğrenme stratejileri*. Ankara: Pegem Akademi.

4. BÖLÜM

ORTAOKUL DÜZEYİNDEKİ ÖĞRENCİLERİN MÜZİK DERSİNE İLİŞKİN TUTUMLARININ İNCELENMESİ

Tarkan YAZICI & Sezer KAÇMAZ

ORTAOKUL DÜZEYİNDEKİ ÖĞRENCİLERİN MÜZİK DERSİNE İLİŞKİN TUTUMLARININ İNCELENMESİ

Tarkan YAZICI*
Sezer KAÇMAZ**

1. GİRİŞ

Öğrencilerin bir derse yönelik duyuşsal özelliklerinin önemli göstergelerinden birisi tutumlarıdır. Bireyin bir objeye yönelik sergilediği olumlu veya olumsuz duyguları tutum olarak tanımlanmaktadır (Erden, 1995, s. 99, Akt. Koca, 2013, s.210). Alport (1967: 8)'a göre tutum, yaşantı ile deneyimler sonucunda meydana gelen, ilgisi bulunan tüm obje ve olaylara karşı bireylerin davranışları üzerinde dinamik ya da yönlendirici olarak etkileme gücü bulunan zihinsel-duyuşsal hazırlıklar durumu; başka bir tanıma göre ise, "bireyin kendine veya çevresindeki herhangi bir nesne, toplumsal konu ya da olaya karşı deneyim, bilgi, duygu ve motivasyonuna dayanarak örgütlediği zihinsel, duyuşsal ve davranışsal bir tepki ön eğilimidir" (İnceoğlu, 2004, s. 19, Akt. Koca, 2013, s. 210).

Bloom (1995, s.123)'a göre, bir derse ilişkin öğrencilerin tutumları; "olumlu düşüncelere sahip olma, dersi sevme ya da onunla ilgili olarak olumlu duyuşsal giriş özellikleri gösterme halinden; bir derse karşı olumsuz düşüncelere sahip olma, dersi sevmeme ya da onunla ilgili olarak olumsuz duyuşsal giriş özellikleri gösterme haline kadar uzanan iki kutuplu tek bir nitelik" şeklinde ifade edilmektedir (Akt: Kocaarslan, 2009, s. 17, Akt. Koca, 2013, s.210).

Temelde müzik eğitimi, müziksel bir davranışı kazandırma, müziksel bir davranışı değiştirme ya da müziksel bir davranış değişikliği meydana getirme, müziksel davranışı geliştirme süreci olarak tanımlanmaktadır. Bu süreçte genel olarak öğrenim gören kişinin kendi

* Doç. Dr. Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

** Mersin Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Yüksek Lisans Öğrencisi

müziksel yönündeki yaşantısı temel alınarak yola başlanır ve belli amaçlar doğrultusunda düzenli, planlı ve yöntemli olacak şekilde yol izlenir, bu yolla belli hedeflere ulaşılır (Uçan, 2005b, s. 14, Akt. Koca, 2013, s.210).

Müziğin bir eğitim aracı olması durumu, eğitim- öğretimde müziğin katkısından, etkisinden ve gücünden yararlanma, konular, dersler işlenirken bunlarla kişiler arasında müzik ile bağlantı kurma ve ilgili sonuçlara ulaşabilmek için müziği kullanabilme ilkesine dayanmaktadır (Uçan, 2005a, s. 31, Akt. Koca, 2013, s. 210). Müziğin işlevinin verimli ve etkili olabilmesi için kişiye eğitim sürecinde davranışlar, bilgiler ve olumlu tutumlar kazandırılmalıdır (Kocabaş, 1997, s. 141, Akt. Koca, 2013, s. 210). Çilden (2001, s. 1)'e göre çocukların sanatın bu çok önemli yönünü yeteri kadar algılayarak kendi davranışlarında olumlu değişimler yaratmalarını sağlamak müzik eğitiminin bir amacıdır. Müzik eğitimi, bireyin çevresiyle müzik sayesinde ilişkiler kurabilmesini, toplumla bütünleşebilmesini ve müziği bilinçli bir şekilde üretip tüketebilmesini sağlamaktadır (Özen, 2004, s. 57).

Mullins (1984), çocukların müziğe ilişkin tutumlarının geliştirilmesinin önemli olduğunu, aksi halde olumsuz tutumlarının bir müzik programını derinden ve çok hızlı bir şekilde hasara uğratabileceğini savunmaktadır. Böylelikle tutumlar, müzik eğitimi alanındaki yapılmış araştırmalarda genel olarak incelenen ve akademik başarılarına yön veren çok önemli değişkenlerden biri haline gelmiştir (Özmenteş, 2006, s. 26, Akt. Koca, 2013, s. 211).

Bu yapılan araştırmada Kahramanmaraş ili Türkoğlu ilçesi Milli Eğitim Müdürlüğüne bağlı Şehit Abuzer Doğan Ortaokulundaki 5, 6, 7 ve 8. sınıf öğrencilerinin müzik dersine yönelik geliştirdikleri tutumlar bazı değişkenler ele alınarak incelenmiştir.

2. YÖNTEM

Araştırma ortaokulda öğrenim gören öğrencilerin müzik dersine ilişkin tutumlarını incelemeye yönelik yapılmış betimsel bir çalışmadır. Araştırmada tarama modellerinden ilişkisel tarama modeli kullanılmıştır. Karasar (2008)'in tanımına göre ilişkisel tarama modeli "iki veya daha fazla değişken arasında birlikte değişimin varlığını belirlemeyi hedefleyen araştırma modelleri" şeklinde ifade edilmektedir.

2.1. Çalışma Grubu

Araştırmada çalışma grubu olarak Kahramanmaraş ili, Türkoğlu ilçesi Milli Eğitim Müdürlüğüne bağlı Şehit Abuzer Doğan Ortaokulunda öğrenim gören 5, 6, 7 ve 8. sınıflarda 139'u kız 141'i erkekten oluşan 271 öğrenci seçilmiştir. Tesadüfi olmayan örnekleme yöntemlerinden, kolayda örnekleme yöntemi kullanılarak çalışma yürütülmüştür. Kolayda örnekleme, araştırmacının rahat ulaşabildiği bir evren temsil grubudur.

2.2. Veri Toplama Araçları

Yapılan araştırmada veri toplama aracı, “Bilgi Toplama Formu” ve Bilen (1995) tarafından geliştirilen “Müzik Tutum Ölçeği” kullanılmıştır.

2. 3. Bilgi Toplama Formu

Öğrencilerin cinsiyeti, sınıfı, anne öğrenim durumu, baba öğrenim durumu, aile gelir durumu, ailede müzikle ilgilenen biri, müzik etkinliklerine katılımı, enstrüman çalma ve dinlediği müzik türü değişkenlerine yönelik veri toplamak amacıyla Nevruz (2018) tarafından geliştirilmiş bilgi toplama formu kullanılmıştır.

2. 4. Müzik Tutum Ölçeği

Bilen (1995) tarafından geliştirilen müzik tutum ölçeği 23 maddelik 5 dereceli Likert tipi tutum sorusundan oluşmaktadır. Sorulara verilen yanıtlar, “tamamen katılıyorum (5)”, “katılıyorum (4)”, “kararsızım (3)”, “katılmıyorum (2)”, “hiç katılmıyorum (1)” seçeneklerine göre olumludan olumsuz doğru puanlanmıştır. Ölçekte kullanılan 2, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 18, 19, 20, 22 ve 23 maddeler olumsuz diğerleri olumlu şeklinde belirlenmiştir.

Bilen (1995) tarafından üçlü likert tipi olarak geliştirilmiş olan müzik tutum ölçeğinin Cronbach Alpha güvenirlik katsayısı .796'dır.

Bilen'den izin alınarak, Öztopalan (2007) tarafından ölçek, beşli likert tipi ölçek olarak yeniden düzenlenmiştir. Araştırma kapsamına alınan 271 öğrenci üzerinde yapılan ölçeğin Cronbach Alpha güvenirlik katsayısı ise araştırmacı tarafından .881 olarak hesaplanmıştır.

2. 5. Verilerin Analizi

Veriler SPSS-22 programı kullanılarak analiz edilmiştir. Sosyodemografik sorular için frekans tabloları oluşturulmuştur. Müzik tutum ölçeğine göre değişkenlerin grup ortalamalarındaki farklılıkları görebilmek için 2 gruplu değişkenlerde bağımsız iki örneklem t-testi, 3 ve daha fazla gruplu değişkenlerde tek yönlü anova analizi uygulanmıştır. Grup gözlem sayısı parametrik testler için yetersiz olan değişkenlerde parametrik olmayan mann whitney-u ve kruskal wallis-h analizi uygulanmıştır. Müzik tutum ölçeği ve dinlenen müzik türü sayısı arasındaki yönünü ve gücünü tespit etmek üzere spearman korelasyon analizi uygulanmıştır. Analizler alfa=0,05 seviyesinde uygulanmıştır.

3. BULGULAR ve YORUM

Tablo 3.1. Normallik Varsayımı Analizleri

Değişken	N	Ort.	SS	Kolmogorov Smirnov (p)	Çarpıklık	Basıklık	Cronbach Alpha
Müzik Tutum Ölçeği	271	90,93	14,95	,000	-,784	,367	,881
Dinlenen Müzik Türü Sayısı	271	2,91	1,11	,000	-,508	-1,094	-

* p <0,05

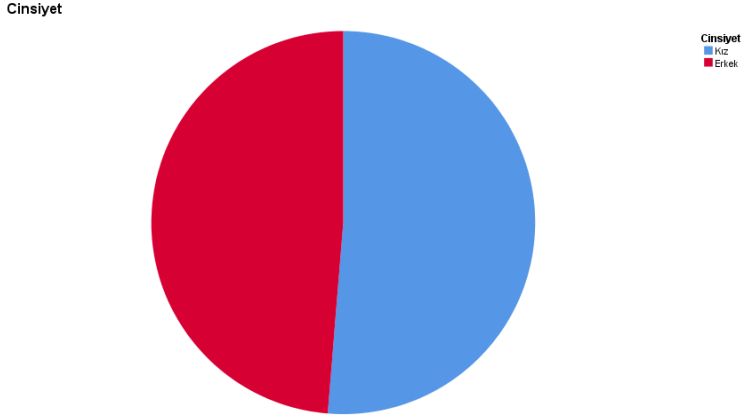
Tablo 3. 1’de müzik tutum ölçeği ve dinlenen müzik sayısı değişkenin normallik analizi ve güvenilirlik analizleri yer almaktadır. Basıklık ve çarpıklık değerleri -2; +2 sınırını aşmadığından analizlerde parametrik testler kullanılacaktır. Müzik tutum ölçeği için güvenilirlik seviyesi yeterli düzeydedir. Cronbach Alpha katsayısının 0,60 ile 0,80 arasında olması ölçeğin orta güvenilir, 0,80 ile 1,00 arasında olması ise ölçeğin yüksek güvenilir olduğunu göstermektedir (Kayış, 2009; Kılıç, 2016).

Tablo 3. 2. SosyoDemografik Bilgiler

Değişken	Grup	f	%	Geçerli %	Yığılmalı%
Cinsiyet	Kız	139	51,3	51,3	51,3
	Erkek	132	48,7	48,7	100,0
Anne Eğitim Durumu	İlkokul	93	34,3	34,3	34,3
	Ortaokul	118	43,5	44,0	78,7
	Lise ve üstü	57	21,0	21,3	100,0
Sınıf	5.Sınıf	53	19,6	19,6	19,6
	6.Sınıf	96	35,4	35,4	55,0
	7.Sınıf	78	28,8	28,8	83,8
	8.Sınıf	44	16,2	16,2	100,0
Gelir	500-1000tl	25	9,2	9,7	9,7
	1000-1500tl	24	8,9	9,3	18,9
	1500-2000tl	35	12,9	13,5	32,4
	2000tl ve üstü	175	64,6	67,6	100,0
Baba Eğitim Durumu	İlkokul	42	15,5	16,0	16,0
	Ortaokul	88	32,5	33,5	49,4
	Lise ve üstü	133	49,1	50,6	100,0
Ailede Müzikle İlgilenen Biri Olma Durumu	Evet	105	38,7	38,7	38,7
	Hayır	161	59,4	60,5	100,0
Müzik Etkinliklerine Katılım	Evet	96	35,4	36,1	36,1
	Hayır	170	62,7	63,9	100,0
Enstrüman Çalma	Evet	66	24,4	24,8	24,8
	Hayır	200	73,8	75,2	100,0

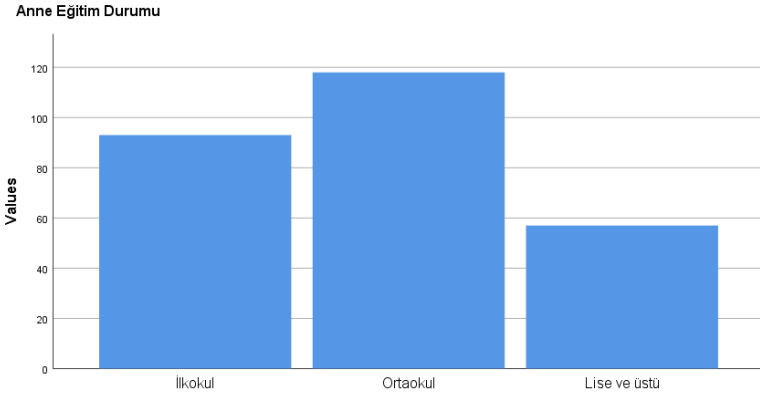
Tablo 3. 2’de katılımcıların sosyodemografik bilgileri verilmiştir. Araştırmaya toplam 271 öğrenci katılmıştır. Öğrencilerin 139’u kız (%51,3), 132’si erkektir (%48,7). Katılımcıların 93’ünün annesi ilkököl mezunu (%34,3), 118’inin annesi ortaokul mezunu (%44,0), 57’sinin annesi lise ve üstü mezundur (%21,3). Katılımcıların 25’inin ailesi 500-1000tl gelir seviyesinde (%9,7), 24’ünün ailesi 1000-15000tl gelir seviyesinde (%9,3), 35’inin ailesi 1500-2000tl gelir seviyesin (%13,5) ve 175’inin ailesi 2000tl ve üzeri (%67,6) gelir seviyesindedir. Katılımcıların 42’sinin babası ilkököl mezunu (%15,5), 88’inin babası ortaokul mezunu (%32,5), 133’ünün babası lise ve üstü mezundur (%49,1). Katılımcıların 53’ü 5. sınıf (%16,6), 96’sı 6. Sınıf (%35,4), 78’i 7. sınıf (%28,8), 44’ü 8. sınıf (%16,2) öğrencisidir. Katılımcıların 105’inin ailesinde müzikle ilgilenen birisi (%38,7) varken, 161’inin

ailesinde müzikle ilgilenen biri yoktur (%60,5). Katılımcıların 96'sı müzik etkinliklerine katılırken (%36,1), 170'i müzik etkinliklerine katılmamaktadır (%63,9). Katılımcıların 66'sı bir enstrüman çalarken (%24,8), 200'ü enstrüman çalmamaktadır (%75,2).



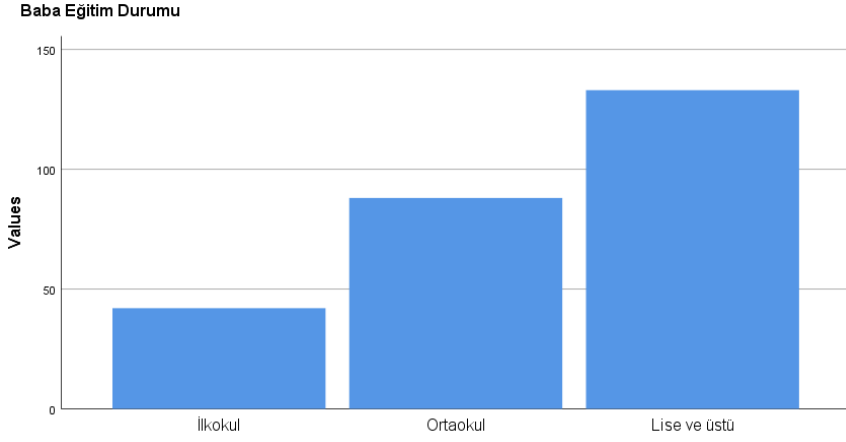
Şekil 3.1. Cinsiyet değişkeni pasta grafiği

Şekil 3.1'de cinsiyet değişkeni gruplarının dağılımları pasta grafiği ile gösterilmiştir.



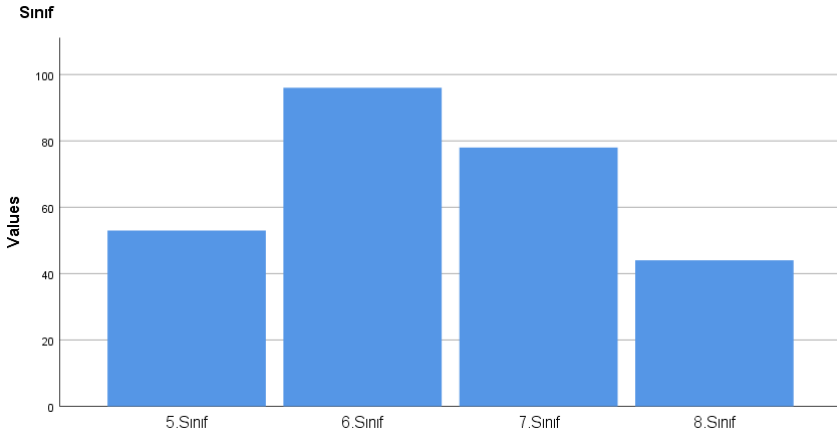
Şekil 3.2. Anne eğitim durumu değişkeni çubuk grafiği

Şekil 3.2'de anne eğitim durumu değişkeni gruplarının dağılımları çubuk grafiği ile gösterilmiştir.



Şekil 3.3. Baba eğitim durumu değişkeni çubuk grafiği

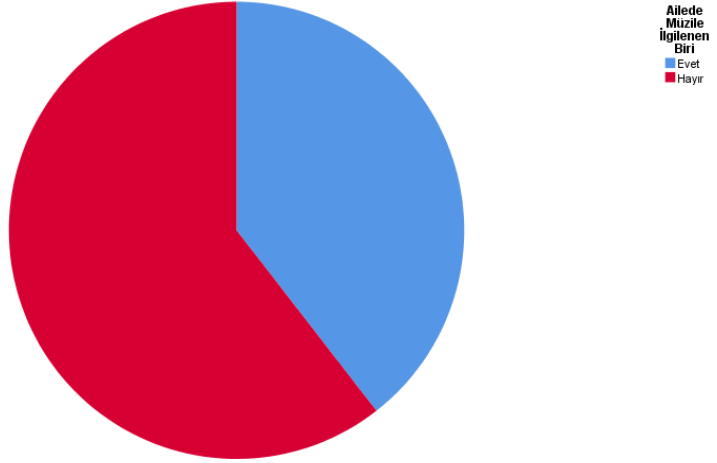
Şekil 3.3'de baba eğitim durumu değişkeni gruplarının dağılımları çubuk grafiği ile gösterilmiştir.



Şekil 3.4. Sınıf değişkeni çubuk grafiği

Şekil 3. 4'de sınıf değişkeni gruplarının dağılımları çubuk grafiği ile gösterilmiştir.

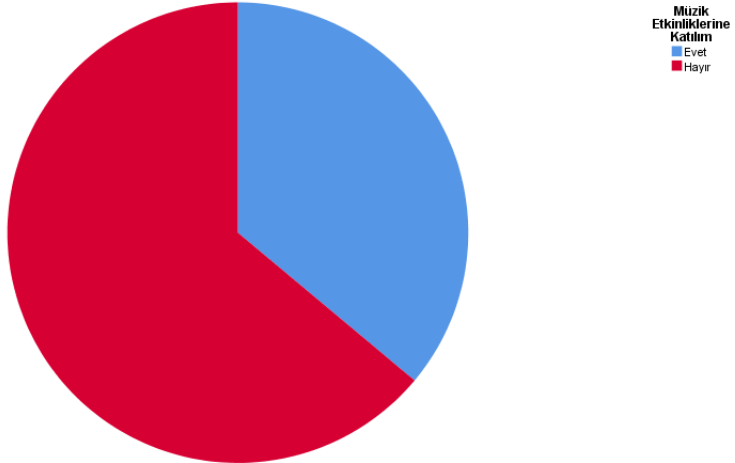
Ailede Müzikle İlgilenen Biri



Şekil 3.5. Ailede müzikle ilgilenen biri olma durumu değişkeni pasta grafiği

Şekil 3. 5’de ailede müzikle ilgilenen biri olma durumu değişkeni gruplarının dağılımları pasta grafiği ile gösterilmiştir.

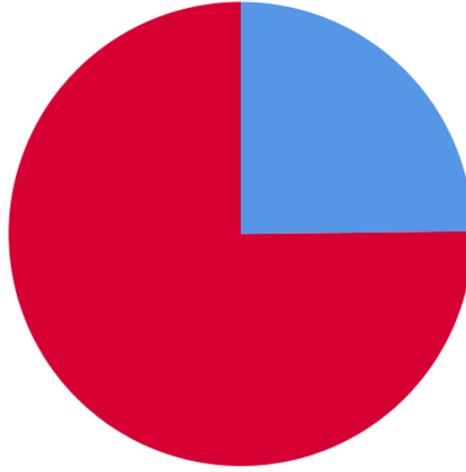
Müzik Etkinliklerine Katılım



Şekil 3. 6. Müzik etkinliklerine katılım durumu değişkeni pasta grafiği

Şekil 3. 6’da ailede müzik etkinliklerine katılım durumu değişkeni gruplarının dağılımları pasta grafiği ile gösterilmiştir.

Enstrüman Çalma



Enstrüman
Çalma
■ Evet
■ Hayır

Şekil 3.7. Enstrüman çalma durumu değişkeni pasta grafiği

Şekil 3. 7’de enstrüman çalma durumu değişkeni gruplarının dağılımları pasta grafiği ile gösterilmiştir.

Tablo 3. 3. Cinsiyet T-Test Tablosu

Ölçek	Grup	N	Ort.	SS	t	Sd	p
Müzik Tutum Ölçeği	Kız	139	94,25	13,54	3,848	269	,000
	Erkek	132	84,43	15,62			

* $p < 0,05$

Tablo 3. 3’de müzik tutum ölçeğinin cinsiyet değişkenine göre bağımsız t-test sonuçları verilmiştir. Müzik tutum ölçeği puanı cinsiyet gruplarına göre istatistiksel olarak anlamlı bir şekilde farklılaşmaktadır ($p=,000 < 0,05$). Buna göre; kız öğrencilerin müzik dersine ilişkin tutumlarının erkek öğrencilere oranla daha olumlu olduğu görülmektedir.

Tablo 3. 4. Ailede Müzikle İlgilenen Biri Olması Durumu T-Test Tablosu

Ölçek	Grup	N	Ort.	SS	t	Sd	p
Müzik Tutum Ölçeği	Evet	105	95,59	13,44	4,269	264	,000
	Hayır	161	87,90	14,91			

* $p < 0,05$

Tablo 3. 4’de müzik tutum ölçeğinin ailede müzikle ilgilenen biri olması durumu değişkenine göre bağımsız t-test sonuçları verilmiştir. Müzik tutum ölçeği puanı ailede müzikle ilgilenen biri olması durumu gruplarına göre istatistiksel olarak anlamlı bir şekilde farklılaşmaktadır ($p=,000<0,05$). Ailesinde müzikle ilgilenen birisi olan öğrencilerin müzik dersine ilişkin tutumlarının, ailesinde müzikle ilgilenen birisi olmayan öğrencilere oranla daha olumlu olduğu görülmektedir.

Tablo 3. 5. Müzik Etkinliklerine Katılma Durumu T-Test Tablosu

Ölçek	Grup	N	Ort.	SS	t	Sd	p
Müzik Tutum Ölçeği	Evet	96	93,85	15,63	2,422	264	,016
	Hayır	170	89,25	14,45			

* $p < 0,05$

Tablo 3. 5’te müzik tutum ölçeğinin müzik etkinliklerine katılım durumu değişkenine göre bağımsız t-test sonuçları verilmiştir. Müzik tutum ölçeği puanı müzik etkinliklerine katılım durumu gruplarına göre istatistiksel olarak anlamlı bir şekilde farklılaşmaktadır ($p=,016<0,05$). Müzik etkinliklerine katılan öğrencilerin müzik dersine ilişkin tutumlarının, müzik etkinliklerine katılmayan öğrencilere oranla daha olumlu olduğu görülmektedir.

Tablo 3. 6. Enstrüman Çalma Durumu T-Test Tablosu

Ölçek	Grup	N	Ort.	SS	t	Sd	p
Müzik Tutum Ölçeği	Evet	66	97,67	13,03	4,243	264	,000
	Hayır	200	88,98	14,88			

* $p < 0,05$

Tablo 3. 6’da müzik tutum ölçeğinin enstrüman çalma durumu değişkenine göre bağımsız t-test sonuçları verilmiştir. Müzik tutum ölçeği puanı enstrüman çalma gruplarına göre istatistiksel olarak anlamlı bir şekilde farklılaşmaktadır ($p=,000<0,05$). Enstrüman çalan öğrencilerin müzik dersine ilişkin tutumlarının, enstrüman çalmayan öğrencilere oranla daha olumlu olduğu görülmektedir.

Tablo 3. 7. Pop Müzik Dinleme Durumu T-Test Tablosu

Ölçek	Grup	N	Ort.	SS	t	Sd	p
Müzik Tutum Ölçeği	Hayır	64	83,99	17,66	-3,794	269	,000
	Evet	207	93,07	13,35			

* $p < 0,05$

Tablo 3. 7’de müzik tutum ölçeğinin pop müzik dinleme durumu değişkenine göre bağımsız t-test sonuçları verilmiştir. Müzik tutum ölçeği puanı pop müzik dinleme gruplarına göre istatistiksel olarak anlamlı bir şekilde farklılaşmaktadır ($p=,000 < 0,05$). Pop müzik dinleyen öğrencilerin müzik dersine ilişkin tutumlarının, pop müzik dinlemeyen öğrencilerin tutumlarına oranla daha olumlu olduğu görülmektedir.

Tablo 3. 8. Klasik Müzik Dinleme Durumu T-Test Tablosu

Ölçek	Grup	N	Ort.	SS	t	Sd	p
Müzik Tutum Ölçeği	Hayır	140	88,36	16,29	-2,991	269	,003
	Evet	131	93,67	12,89			

* $p < 0,05$

Tablo 3. 8’de müzik tutum ölçeğinin klasik müzik dinleme durumu değişkenine göre bağımsız t-test sonuçları verilmiştir. Müzik tutum ölçeği puanı klasik müzik dinleme gruplarına göre istatistiksel olarak anlamlı bir şekilde farklılaşmaktadır ($p=,003 < 0,05$). Klasik müzik dinleyen öğrencilerin müzik dersine ilişkin tutumlarının, klasik müzik dinlemeyen öğrencilerin tutumlarına oranla daha olumlu olduğu görülmektedir.

Tablo 3. 9. Arabesk Müzik Dinleme Durumu T-Test Tablosu

Ölçek	Grup	N	Ort.	SS	t	Sd	p
Müzik Tutum Ölçeği	Hayır	200	89,89	15,43	-1,926	269	,055
	Evet	71	93,85	13,19			

* $p < 0,05$

Tablo 3. 9’da müzik tutum ölçeğinin arabesk müzik dinleme durumu değişkenine göre bağımsız t-test sonuçları verilmiştir. Müzik tutum ölçeği puanı arabesk müzik dinleme gruplarına göre istatistiksel olarak anlamlı bir şekilde farklılaşmamaktadır ($p=,055 > 0,05$).

Tablo 3. 10. Türk Halk Müziği Dinleme Durumu T-Test Tablosu

Ölçek	Grup	N	Ort.	SS	t	Sd	p
Müzik Tutum Ölçeği	Hayır	174	90,03	15,17	-1,309	269	,192
	Evet	97	92,52	14,50			

* $p < 0,05$

Tablo 3. 10'da müzik tutum ölçeğinin türk halk müziği dinleme durumu değişkenine göre bağımsız t-test sonuçları verilmiştir. Müzik tutum ölçeği puanı türk halk müziği dinleme gruplarına göre istatistiksel olarak anlamlı bir şekilde farklılaşmamaktadır ($p = ,192 > 0,05$).

Tablo 3.11. Metal/Rock Dinleme Durumu T-Test Tablosu

Ölçek	Gru	N	Ort.	SS	t	Sd	p
Müzik Tutum Ölçeği	Hayır	206	90,81	15,12	-,220	269	,826
	Evet	65	91,28	14,52			

* $p < 0,05$

Tablo 3. 11'de müzik tutum ölçeğinin metal/rock müzik dinleme durumu değişkenine göre bağımsız t-test sonuçları verilmiştir. Müzik tutum ölçeği puanı metal/rock müzik dinleme gruplarına göre istatistiksel olarak anlamlı bir şekilde farklılaşmamaktadır ($p = ,826 > 0,05$).

Tablo 3.12. Yabancı Pop Dinleme Durumu T-Test Tablosu

Ölçek	Grup	N	Ort.	SS	t	Sd	p
Müzik Tutum Ölçeği	Hayır	192	91,64	14,53	1,225	269	,222
	Evet	79	89,19	15,90			

* $p < 0,05$

Tablo 3. 12'de müzik tutum ölçeğinin yabancı pop müzik dinleme durumu değişkenine göre bağımsız t-test sonuçları verilmiştir. Müzik tutum ölçeği puanı yabancı pop müzik dinleme gruplarına göre istatistiksel olarak anlamlı bir şekilde farklılaşmamaktadır ($p = ,222 > 0,05$).

Tablo 3.13. Blues/Caz Dinleme Durumu Mann-Whitney-u Tablosu

Ölçek	Grup	N	Ort.	SS	u	Sd	p
Müzik Tutum Ölçeği	Hayır	259	90,90	14,90	1481,5	269	,785
	Evet	12	91,52	16,73			

* $p < 0,05$

Tablo 3. 13’de müzik tutum ölçeğinin blues/caz müzik dinleme durumu değişkenine göre mann whitney-u sonuçları verilmiştir. Müzik tutum ölçeği puanı blues/caz müzik dinleme gruplarına göre istatistiksel olarak anlamlı bir şekilde farklılaşmamaktadır ($p=,785>0,05$).

Tablo 3. 14. Türk Sanat Müziği Dinleme Durumu Mann-Whitney-u Tablosu

Ölçek	Grup	N	Ort.	SS	u	Sd	p
Müzik Tutum Ölçeği	Hayır	249	90,86	14,94	2581,0	269	,654
	Evet	22	91,72	15,47			

* $p < 0,05$

Tablo 3. 14’de müzik tutum ölçeğinin Türk sanat müziği dinleme durumu değişkenine göre mann whitney-u sonuçları verilmiştir. Müzik tutum ölçeği puanı Türk sanat müziği dinleme gruplarına göre istatistiksel olarak anlamlı bir şekilde farklılaşmamaktadır ($p=,654>0,05$).

Tablo 3. 15. Sınıf Değişkeni Tek Yönlü Anova Analizi

Ölçek	Grup	N	Ort.	SS	Var.K	K.T.	SD	K.O.	F	p
Müzik Tutum Ölçeği	5.Sınıf	53	92,35	13,23	GA	381,030	3	127,010	,565	,638
	6.Sınıf	96	91,77	13,90	GI	60004,965	267	224,738		
	7.Sınıf	78	89,77	16,22	Toplam	60385,995	270			
	8.Sınıf	44	89,42	16,91						
	Total	271	90,92	14,95						

* $p < 0,05$

Tablo 3. 15’de müzik tutum ölçeğinin sınıf değişkenine göre tek yönlü anova analizi sonuçları verilmiştir. Müzik tutum ölçeği puanı sınıf gruplarına göre istatistiksel olarak anlamlı bir şekilde farklılaşmamaktadır ($p=,638>0,05$).

Tablo 3. 16. Anne Eğitim Durumu Değişkeni Tek Yönlü Anova Analizi

Ölçek	Grup	N	Ort.	SS	Var.K	K.T.	SD	K.O.	F	p
Müzik Tutum Ölçeği	İlkokul	93	89,71	14,66	GA	948,739	2	474,369	2,147	,119
	Ortaokul	118	90,27	14,81	GI	58553,691	265	220,957		
	Lise ve üstü	57	94,58	15,31	Toplam	59502,430	267			
	Total	268	90,99	14,93						

* $p< 0,05$

Tablo 3. 16’da müzik tutum ölçeğinin anne eğitim durumu değişkenine göre tek yönlü anova analizi sonuçları verilmiştir. Müzik tutum ölçeği puanı anne eğitim durumu gruplarına göre istatistiksel olarak anlamlı bir şekilde farklılaşmamaktadır ($p=,119>0,05$).

Tablo 3. 17. Baba Eğitim Durumu Değişkeni Tek Yönlü Anova Analizi

Ölçek	Grup	N	Ort.	SS	Var.K	K.T.	SD	K.O.	F	p
Müzik Tutum Ölçeği	İlkokul	42	88,51	14,25	GA	429,610	2	214,805	,957	,385
	Ortaokul	88	90,44	15,42	GI	58348,886	260	224,419		
	Lise ve üstü	133	92,04	14,91	Toplam	58778,496	262			
	Total	263	90,94	14,98						

* $p< 0,05$

Tablo 3. 17’de müzik tutum ölçeğinin baba eğitim durumu değişkenine göre tek yönlü anova analizi sonuçları verilmiştir. Müzik tutum ölçeği puanı baba eğitim durumu gruplarına göre istatistiksel olarak anlamlı bir şekilde farklılaşmamaktadır ($p=,385>0,05$).

Tablo 3. 18. Aile Gelir Durumu Değişkeni Kruskal Wallis-h Analizi

Ölçek	Grup	N	Ort.	SS	SD	H	p
Müzik Tutum Ölçeği	500-1000tl	25	88,20	12,40	3	5,282	,152
	1000-1500tl	24	86,74	15,45			
	1500-2000tl	35	92,96	11,48			
	2000tl ve üzeri	175	91,75	15,74			
	Total	271	91,11	14,95			

* $p < 0,05$

Tablo 3. 18’de müzik tutum ölçeğinin aile gelir durumu değişkenine göre kruskal wallis-h analizi sonuçları verilmiştir. Müzik tutum ölçeği puanı aile gelir durumu gruplarına göre istatistiksel olarak anlamlı bir şekilde farklılaşmamaktadır ($p=,152 > 0,05$).

Tablo 3. 19. Korelasyon Analizi

	1	2
Müzik Tutum Ölçeği	1	,210** ,000
Dinlenen Müzik Türü Sayısı	,210** ,000	1

* $p < 0,05$

Tablo 3. 19’da korelasyon analizi sonuçları verilmiştir. Müzik tutum ölçeği ile dinlenen müzik türü sayısı değişkeni arasında %99 güvenle pozitif yönlü ve zayıf seviyeli bir ilişki vardır ($r=,210$; $p=,000$).

4. SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER

Bu araştırma, Kahramanmaraş’ın Türkoğlu ilçesi Şehit Abuzer Doğan Ortaokulunda öğrenim gören 5, 6, 7 ve 8.sınıf öğrencilerinin müzik dersine yönelik tutumlarının cinsiyet, ailede müzikle ilgilenen biri, müzik etkinliklerine katılım, enstrüman çalma, sınıf düzeyi, anne eğitim durumu, baba eğitim durumu, aile gelir durumu, pop müzik, klasik müzik, arabesk müzik, Türk halk müziği, metal/rock, yabancı pop, blues/caz ve Türk sanat müziği dinleme değişkenlerine göre nasıl etkilendiği incelenerek sonuçlar aşağıda maddeler halinde verilmiştir;

- Cinsiyet değişkenine göre kız öğrencilerin müzik dersine ilişkin tutumlarının erkek öğrencilere oranla daha olumlu olduğu ortaya çıkmıştır.

Kaya (2010)'nın araştırmasına göre, müzik dersiyle ilgili tutumlar cinsiyet değişkenine bakılarak incelendiğinde, kızların erkeklere oranla daha olumlu düşüncelere sahip ve derste daha aktif oldukları ortaya çıkmıştır.

- Ailesinde müzikle ilgilenen birisi olan öğrencilerin müzik dersine ilişkin tutumlarının, ailesinde müzikle ilgilenen birisi olmayan öğrencilere oranla daha olumlu olduğu ortaya çıkmıştır.

Otacıoğlu (2007) ortaokul öğrencilerinin ailelerinin müzik ile ilgilenme durumuna göre müzik dersine karşı tutumlarında anlamlı farklılıklar olduğunu ortaya koymuştur.

- Müzik etkinliklerine katılan öğrencilerin müzik dersine ilişkin tutumlarının, müzik etkinliklerine katılmayan öğrencilere oranla daha olumlu olduğu ortaya çıkmıştır.

Karaköse (2011), İnceel (2011) yapmış olduğu araştırmalarda ortaokuldaki öğrencilerin okul dışında da müzik ile ilgilenmelerine göre müzik dersine karşı geliştirdikleri tutumlarında anlamlı farklılıklar olduğu tespit edilmiştir.

- Enstrüman çalan öğrencilerin müzik dersine ilişkin tutumlarının, enstrüman çalmayan öğrencilere oranla daha olumlu olduğu ortaya çıkmıştır.

Özpolat (2007)'in çalışmasında 6, 7 ve 8. sınıfta öğrenim gören öğrencilerin müzik dersine yönelik tutumları herhangi bir müzik aleti (enstrüman) çalma, okul içi-okul dışı etkinliklerine katılıp-katılmama durumlarına göre anlamlı farklılıklar gösterdiği ortaya çıkmıştır.

- Pop müzik dinleyen öğrencilerin müzik dersine ilişkin tutumlarının, pop müzik dinlemeyen öğrencilerin tutumlarına oranla daha olumlu olduğu ortaya çıkmıştır.
- Klasik müzik dinleyen öğrencilerin müzik dersine ilişkin tutumlarının, klasik müzik dinlemeyen öğrencilerin tutumlarına oranla daha olumlu olduğu ortaya çıkmıştır.
- Türk halk müziği, metal/rock, yabancı pop, blues/caz, Türk sanat müziklerini dinleyen öğrencilerin müzik dersine ilişkin tutumlarında anlamlı bir farklılık ortaya çıkmamıştır.
- Sınıf düzeyi değişkeni müzik tutum ölçeği puanına göre istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık ortaya çıkmamıştır.

Atalay (1998)'in araştırmasında elde ettiği bulgulara göre, öğrencilerin müzik dersine ilişkin tutumları sınıf değişkenine göre incelendiğinde 7. sınıflarda anlamlı bir farklılığa rastlanmamıştır.

- Anne eğitim durumu ve baba eğitim durumu değişkenleri incelendiğinde öğrencilerin müzik dersine ilişkin tutumlarında anlamlı bir farklılık ortaya çıkmamıştır.

Uluocak ve Tufan (2011)'in 6.sınıf öğrencilerine yaptığı çalışmada, öğrencilerin aile eğitim düzeyleri ve anne-baba mesleklerinin müzik dersine ilişkin tutumlarında anlamlı bir farklılık olmadığı sonucuna ulaşmıştır.

- Aile Gelir Durumu değişkeni müzik tutum ölçeği puanına göre istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık ortaya çıkmamıştır.

Umuzdaş (2015), İnceel (2011) ve Nacakçı (2006) yapmış olduğu araştırmalarda öğrencilerin ailenin aylık geliri doğrultusunda müzik derslerine yönelik tutumlarında anlamlı farklılıklar bulunduğu tespit edilmiştir. Fakat benzer çalışmalar da Philips (2003) ve Kocaarslan (2009) anlamlı farklılıklara rastlanmamıştır. (Nacakçı, 2006, İnceel, 2011) yapılan araştırmalarda aile gelir düzeyiyle müzik dersine ilişkin tutumları arasında anlamlı bir farklılık olmadığı saptanmıştır.

Tüm bu sonuçlar doğrultusunda;

- Öğrencilerin müzik dersini sıradan bir sınıfta değil de müzik sınıfında öğrenim sağlamaları önerilmektedir. Öğrencilerin böylelikle müzik dersine karşı daha ilgili ve dikkatli olacağı, müzik etkinliklerine katılımlarının artacağı düşünülmektedir.
- Öğretmenlerin dersini işlerken müzik aletlerini kullanmaları gerektiği, flüt ve melodikanın haricinde de müzik aletlerinin bulundurulması önerilmektedir. Müzik sınıflarında müzik aleti olması ve öğrencilerin de bu müzik aletlerini çalmaları durumunda müzik dersine karşı geliştirdikleri tutumlarının olumlu yönde olacağı düşünülmektedir.
- Müzik konusunda ailelerin de bilinçlendirilmesi gerektiği önerilmektedir. Bunun için sunumlar ve etkinlikler düzenlenip velilerin bilgilendirilmesi sağlanmalıdır.

- Müzik sınıfındaki panolar müzik resimleri, araştırmaları ve notaların bulunduğu çalışmalar ile düzenlenerek öğrencilerde müzik dersine karşı farkındalık oluşturulabilir.
- Öğretmenin, müzik dersinde öğrencilerin istenilen araç-gereçleri (müzik defteri, çalgı aleti vs.) getirip getirmeme durumunu kontrol etmesi, getiren öğrencileri ödüllendirmesi müzik dersine olan teşviki artıracaktır.
- Öğrencilerin okul dışı etkinliklere yönlendirilmesi önerilmektedir.
- Konu ile alakalı daha kapsamlı bir araştırma yapılması durumunda daha kesin yorumlar yapılabilir.

KAYNAKÇA

- Allport, G.W., (1967). "Attitudes", Readings in Attitude Theory and Measurement. Ed: Martin Fishbein. NewYork: John Wiley&Sons.
- Atalay, E. (1998). Temel Eğitim II. Kademe Öğrencilerinin Müziğe İlişkin Tutumlarının Ölçülmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Bilen, S. (1995). *İşbirlikli öğrenmenin müzik öğretimi ve güdüsel süreçler üzerindeki etkileri*. (Yayınlanmamış doktora tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Çilden, Ş. (2001). Müzik, çocuk gelişimi ve öğrenme", *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21 (1), 1-8<<http://www.gefad.gazi.edu.tr> (25.08.2010).
- Erden, M. (1995). Öğretmen adaylarının öğretmenlik sertifikası derslerine yönelik tutumları, *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* 11: 99-104.
- İnceel, S. (2011). *İlköğretim öğrencilerinin müzik dersine ilişkin tutumları ile Türkçe ve müzik dersleri akademik başarıları arasında ki ilişkinin incelenmesi* (Yüksek Lisans tezi). Yüksek Öğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nden edinilmiştir. (Tez No. 298606)
- İnceoğlu, M. (2004). *Tutum, algı, iletişim*. Ankara: Elips Kitap.

- Karaköse, G. (2011). *Orff eğitimi alan ve almayan ilköğretim öğrencilerinin müzik dersine ilişkin tutum ile müzikal öz yeterlilik düzeylerinin karşılaştırılması* (Yüksek Lisans tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Karasar, N. (2008). *Bilimsel araştırma yöntemi: kavramlar-ilkeler-teknikler*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Kaya, A. (2010). *İlköğretim 8. sınıf düzeyindeki öğrencilerin müzik dersine ilişkin görüşlerinin çeşitli değişkenler açısından değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Koca, Ş. (2013). Ortaöğretim öğrencilerinin müzik dersine yönelik tutumlarının incelenmesi, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22(2), s. 209-222 209.
- Kocaarslan, B. (2009). *Genel müzik eğitimi alan ilköğretim öğrencilerinin müzik dersine ilişkin tutum, müzikal özgüven ve motivasyon düzeylerinin karşılaştırılması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Kocabaş, A. (1997). Temel eğitim II. kademe öğrencileri için müziğe ilişkin tutum ölçeğinin geçerlik ve güvenirlik çalışması, *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 13:141-145.
- Nacakçı, Z. (2006, Nisan). *İlköğretim öğrencilerinin müzik dersine ilişkin tutumları*. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyum'unda sunulan sözlü bildiri, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi tarafından düzenlenen kongre, Denizli. <http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/pamukkale/Z-Nacakci.pdf> adresinden edinilmiştir.
- Nevruz, Ş. (2018). *Ortaokul öğrencilerinin öğrenme stilleri, Müzik ders kazanımlarının gerçekleşme düzeyi ve derse yönelik tutumların incelenmesi* (Yayımlanmış yüksek lisans tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi, Konya.
- Otacıoğlu, S.G. (2007). İlköğretim 5.6.7. sınıf öğrencilerinin müzik dersine ilişkin tutumlarının incelenmesi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21, 134-139.

<http://dergipark.gov.tr/deubefd/issue/25430/268305> adresinden edinilmiştir.

Özen, N. (2004). Çalgı eğitiminde yararlanılan müzik eğitimi yöntemleri, *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(2) 58, Ankara <<http://www.gefad.gazi.edu.tr>> (25.08.2010).

Özmenteş, G. (2006). Müzik dersine yönelik tutum ölçeğinin geliştirilmesi, *İlköğretim Online*, 5(1), 23-29, Online: <http://ilkogretim-online.org.tr>

Öztopalan, E. (2007). İlköğretim düzeyindeki özel okullar ile devlet okullarının 6,7 ve 8. sınıf öğrencilerinin müzik dersine ilişkin tutumları ve akademik başarıları arasındaki ilişki (Yayımlanmış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Tufan, E., Uluocak, S. (2011). İlköğretim 6. Sınıf Öğrencilerinin Müzik Dersine İlişkin Tutumlarının Farklı Değişkenler Açısından İncelenmesi. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 19(3), 991-1002. http://www.kefdergi.com/pdf/19_3/19_3_21.pdf adresinden edinilmiştir.

Uçan, A. (2005a). *İnsan ve müzik insan ve sanat eğitimi*. Ankara: Evrensel Müzikevi.

Uçan, A. (2005b). *Müzik eğitimi*. Ankara: Evrensel Müzikevi.

Umuzdaş, M.S., Umuzdaş, S. (2015). 8. sınıf öğrencilerinin müzik dersine ilişkin tutumlarının çeşitli değişkenlere göre incelenmesi. *Uluslararası Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*. 5, 273-281. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/412741> adresinden edinilmiştir.

5. BÖLÜM

ÇİN KEMAN EKOLÜNÜN TARİHÇESİ

Samir GÜLAHMEDOV

ÇİN KEMAN EKOLÜNÜN TARİHÇESİ

Samir GÜLAHMEDOV*

GİRİŞ

Çin'in keman sanatı son zamanlarda benzeri görülmemiş bir yükseliş yaşadı. 1980'lerden bu yana, Çinli kemancılar uluslararası seviyeye ulaştılar ve dünyanın en büyük performans okullarının temsilcileriyle ciddi şekilde rekabet etmeye başladılar. 1980-2010 yılları arasında, iki yüzden fazla Çinli kemancı, Çin dışındaki önemli yarışmalarda başarılı oldular. Xue Wei, Lu Siqing, Bin Huang, Wang Zhijun, Wei Wen, Ning Feng, Huang Mengla, Ying Xue, Jing Wang, He Ziyu bu kemancıardan bazılarıdır. Günümüzde P. Tsukerman, V. Mullovoy, A.-S. Mutter, M. Vengerova, V. Repina, Y. Fischer, S. Krylova gibi dünyaca ünlü keman sanatçıların Çin'de konser turneleri gerçekleştirdiklerine rastlamaktayız. Bu sadece Çinli sanatçılar için yüksek standartlar belirlemekle kalmazken, aynı zamanda halkın saflarında geniş bir keman sever ve bilinç katmanı oluşturuyor. Keman, Çin'deki müzisyenler arasında en popüler enstrümanların başında gelmekte ve özellikle Pekin ve Şanghay Devlet konservatuvarlarında keman eğitimi de aktif olarak gelişmektedir. (Quanzhi,2018)

Farklı ülkelerde ulusal akademik müzik okullarının oluşumunun ortak kalıplara dayalı bir süreç olduğu görülmektedir. Tüm doğu müzik kültürlerinde, ulusal okulların yaratılması benzer yollarla gerçekleşti denilebilir: Avrupa enstrümanlarının ve müzik dilinin geliştirilmesi, müzik türleri alanının genişletilmesi ve “yeni” bestecilik araçlarının arayışları bu süreçlere örnek olarak görülebilir.

Çin akademik müziğinin oluşum süreci bir bütün olarak bu kalıpları göstermektedir. Kültür Devrimi'nin on yıllık dönemi (1966-1976), müzik sanatının gelişmesinde özel bir rol oynadı. Çin müziği, neredeyse 100 yıllık birikiminden vazgeçti.

Liu Qing (Mostras, 1962) Müzik eğitiminden bahsederken üç aşamayı vurgulamaktadır: 1949'dan önceki dönem ÇHC (Çin Halk

*Doç. Dr. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, gsamir@mu.edu.tr

Cumhuriyeti'nin oluşumundan önceki), 1949'dan 1966'ya kadar olan dönem (Kültür Devrimi'nin başlangıcından önce) ve ardından on yılı silerek, Kültür Devrimi'nin sona erdiği 1976'dan itibaren son, modern dönem. Bu nedenle, her biri belirli bir tarihsel durum tarafından belirlenen dört bağımsız aşamadan bahsetmek daha uygun görülmektedir. Bu dönemlendirme genellikle Çin keman sanatına uygulanabilir. Ancak buna bazı açıklamalar getirmek uygun olacaktır. Birincisi, en uzun aşama, çok heterojendir ve her biri Çin keman sanatının farklı görevlerle karşı karşıya olduğu üç küçük döneme ayrılmıştır. Buna ek olarak, belirlenen dört aşamadan önce, genel olarak Avrupa müzik enstrümanlarının ve özellikle de kemanın Çin müzik sanatında kademeli olarak geliştiği bir dönemden söz edilebilir. Böylece, Çin keman ekolünün gelişiminin aşamaları aşağıdaki gibi ele alınabilir:

• **İlk dönem:** XIX yüzyılın ortası. - 1949 (Çin Halk Cumhuriyeti'nin oluşumu), üç aşamayı içerir:

- a) Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar;
- b) Dünya savaşları arasında (1919-1937)
- c) 2. Dünya savaş zamanı (1937-1949)

• **İkinci dönem:** ÇHC'nin oluşumundan Kültür Devrimi'nin başlangıcına (1949 - 1966)

• **Üçüncü dönem:** Kültür Devrimi (1966-1976)

• **Dördüncü dönem:** Kültür Devrimi'nin sonundan günümüze (1977'den bu yana)

16. yüzyıla kadar, Çin kültürünün Avrupa ile çok az teması olmuştur. Çin müziği uzun süre boyunca, sadece Asya'da bulunan enstrümanlarla seslendirilmiştir. Aralarında “Erhu “ gibi yaylı çalgı enstrümanlarının olmasına rağmen, Çin keman sanatının oluşumu aslında Avrupa kültürünün ve onunla birlikte müzik enstrümanlarının Çin'e gelişi ile başlar. Hristiyan misyonerlerinin bu yönde ilk kültürel adımları önemli bir rol oynamıştır.



Şekil 1. Erhu

Çin’de kemanın ortaya çıkışı 16.yüzyılın ortalarına uzanmaktadır. Bunu ilk gerçekleştirenler Avrupalılar grubu olan Hristiyan Portekiz Misyonerleri, 1516 yılında Çin’in Guangzhou limanına Avrupa müzik aletleri ile gelerek, Çin toplumunu Avrupa kilise müziği ile tanıştırmışlardır. Çin’de o dönemde kilise orgu bulunmadığından Dini Koro eserlerinin eşliği ağırlıklı olarak kemanın da içinde bulunduğu batı müzik aletleri ile gerçekleştirilmiştir. Daha sonra 17. Yüzyılda, Çin ve Batı dünyası arasında daha aktif temaslar başlar. 1640’ta, ilk Katolik misyoner grubu, Papa’nın emriyle Çin’e gönderilir. Gelenler arasında - İspanyollar, Hollandalılar, Fransızlar, Almanlar, İngilizlere rastlanmaktadır. Aralarında en belirgin rolü ise Cizvit tarikatı oynamıştır. 1686’da Çin’e gelen ve 20 yıldan uzun süre burada Batı müziğinin yayılmasıyla aktif olarak uğraşan ilk Avrupalı kemancı Louis Pernon olmuştur. İlk defa 1699’da Çin İmparatoru Kangsi’nin karşısında keman çaldığı ve daha sonra Pekin’de, 1708’e kadar var olan ilk Çin Orkestrasının kurucusu olduğu bilinmektedir.

XVIII yüzyılın ortalarında Alman misyonerler Florian Bahr ve Jan Walter, Çin İmparatorluk sarayında çeşitli müzikal ve eğitimsel faaliyetler gerçekleştirmişlerdir. Onların önderliğinde, 18 hadım, şarkı söylemek ve Avrupa enstrümanlarını çalma eğitimleri verilerek 10

keman, 2 viyolonsel, 1 kontrbas ve diğer enstrümanlar (flüt, mandolin, gitar, klavsen) ile küçük bir orkestra oluşturulmuştur. 1868 yılında, Hristiyan ayinlerinde de koroya kemanı ile eşlik eden Fransız misyoner Jean-Joseph Grammont bu saray orkestrasının müzik eğitimciliğini ve şefliğini üstlenmiştir. Grammont'un yönetimindeki topluluk, 1776'da Tsion Lon'un konağında, N. Piccini'nin "Chekkina" adlı operasının galasını gerçekleştirmiştir. Farklı yerlerde düzenlenen etkinlikler olmasına rağmen, 19.yüzyılın ortalarına kadar keman sanatının ve eğitiminin ana Merkezi Çin imparatorluk sarayı olmuştur. (Gülahmedov,2021).

Bu veriler ışığında, XVI'nın ortasından XIX yüzyılların ortasına kadar olan dönem Çin keman sanatı için bir "Doğuş" dönemi olarak düşünülebilirken asıl oluşum bir sonraki dönemde gerçekleşmektedir.

Yukarıda belirtildiği gibi, İlk dönem - Çin keman sanatının ilk oluşum dönemi - üç aşamadan oluşur. İlk aşama, XIX yüzyılın ortalarından Birinci Dünya Savaşına kadarki zaman aralığını kapsamıştır.

Avrupa-Çin ilişkileri tarihindeki en önemli dönüm noktası 19. yüzyılın ortalarındaki Afyon Savaşları olmuştur. Başta afyon ticareti olmak üzere burada ticari faaliyetlerde bulunabilmek için önce İngiltere, ardından Fransa ve Amerika Birleşik Devletleri Çin ile silahlı çatışmaya girmişlerdir. Bu savaşlar (1842) Nanjing Antlaşması, (1860) Pekin Antlaşmaları Çin'in yenilgisi ile son bulmuştur. Çin'de Batılı devletlerin diplomatik misyonları açılmış ve yabancıların birkaç liman kentinde ikamet etmelerine izin verilmiştir. Böylece Çin'in aktif değişim süreci başlar ve sonuç olarak, XIX yüzyılın ortalarından itibaren Avrupa kültürü Çin'de yayılmaya başlar. Hıristiyan topluluklar artık sadece manevi değil, aynı zamanda kültür merkezlerinin rolünü oynamış ve sosyete müziği de dahil olmak üzere Avrupa müziğini aktif olarak tanıtmak ve yaymakla meşgul olmuşlardır. Bu toplulukların çatısı altında Hıristiyan inancının temellerinin yanı sıra çeşitli bilimlerin ve müziğin öğretildiği okullar kurulur. Bu okulların öğretmenleri arasında şarkı söylemek, Avrupa enstrümanlarını (özellikle keman) çalmak, orkestrada çalmak, müzik teorisi vb. yer almıştır. Böylece 1849'da Şanghai'da Fransız dini cemaati tarafından düzenlenen Shuhei okulunda Çin'deki ilk senfoni orkestrasının ortaya çıktığı görülmektedir. İlk bando ise 1879'da Şanghai'da kurulur. 1907'de çoğunlukla telli çalgılardan oluşan bir senfoni orkestrasına dönüşür.

Orkestra Alman şef Rudolf Back tarafından yönetilmektedir ve orkestra üyeleri arasında hem Çinli hem de Avrupalı müzisyenler de yer almıştır (Guohuang, 1990, aktaran Quanzhi, 2018).

XIX-XX yüzyılların başında Çinli kemancılar eğitimlerine devam etmek için yurtdışına seyahat etmeye başlarlar. Bunlardan ilki Nanyang kentindeki okulun öğretmeni Ceng Zhiwong ve kemancı Ye Bo 1901 yılında Avrupa tarzı müzik eğitimi verilen Japonya'ya okumak için gitmişlerdir. Ye Bo 1912'te dönüşünde, Çin keman eğitiminin temelini oluşturan birçok keman için yazılmış notalar ve metotlar getirmiştir. Chengdu'da çeşitli okullarda ve bir üniversitede müzik öğretmenliğine başlar ve öğrencilere sadece keman çalmayı öğretmekle kalmayıp aynı zamanda onları nota portesiyle tanıştıran ilk kişi olur. 1914'te, Ye Bo'nun müzik profesörü olduğu Sichuan Eyaleti Pedagoji Okulu'nda bir müzik kursu açılmıştır. Bu kursta şan dersleri, enstrüman eğitimi, müzik teorisi, armoni, Çin ve Avrupa müzik tarihi, vb. öğretilmiştir. Müzik teorisi bilgisi ve icracıların profesyonel eğitiminin başlaması, Çin'de keman kültürünün hızla yayılmasına ve gelişmesine zemin hazırladı denilebilir. Bu süreçte Çin'de yabancı orkestralarda çalışan Çinli müzisyenlerin üstüne önemli bir rol düşmüştür. Orkestra sanatçıları müzik kulüplerinde sahne alarak konser faaliyetlerine başlarlar ve ayrıca aktif olarak keman pedagojisi ile ilgili özel dersler vermekle meşgul olurlar. Böylece Çin'de kemancılar için profesyonel eğitim sisteminin temeli atılmıştır. Ceng Zhiwong ve Cao Rujin, 1908'de Şanghai'da yatılı okul kurarlar ve kısa süre sonra yaklaşık üç yüz öğrencisi olan bir müzik okulu açarlar. Müzik Bölümünün başına Gao Shoutian geçer ve şef Ceng Zhiwong'un yönetimindeki 40 kişilik bir orkestra kurulur (Renping,2001. aktaran Quanzhi 2018).

XIX-XX yüzyılların başından itibaren Çin müziği Avrupalı bestecilerin ilgisini çekmeye başlar. Bu, keman repertuarında da belirgin bir rol oynamıştır. 1910'da Avrupa'nın en büyük kemancı ve bestecisi Fritz Kreisler, San Francisco'da duyduğu Çin halk melodisine dayanarak ünlü “Çin Tef” eserini bestelemiştir. Bu eser direkt halk müziğinden alıntı almaksızın, daha çok Kreiser'in dinlediği müziğe ilişkin izlenimini yeniden yaratır, bunun sonucunda da bu parçanın üslubu Avrupa dilini Çin folklorunun unsurlarıyla birleştirmiş olur. Daha sonra 1923'te F. Kreisler bu eseri Pekin'deki solo konserinde seslendirir (Lingqun,1995, aktaran Quanzhi,2018).

Çin keman ekolünün oluşumunun **İkinci dönemi** iki dünya savaşının arasındaki zamanlardadır (1919-1937). Bu yıllarda, Çin'de keman sanatının gelişme hızı gözle görülür şekilde artar. İlk ciddi müzik eğitim kurumları oluşturulur, kemancılar için müzik ve eğitim literatürü ortaya çıkar ve öğrencilerin ve öğretmenlerin çoğunluğu Çinlilerden oluşmaya başlar. Özellikle Pekin Üniversitesi'nin rolü bu aşamada çok önemlidir. Müzik Fakültesine sahip olmadan Avrupa kültürü ve müzik eğitiminin önemli bir merkezi haline gelmeyi başarır. 1919'da Çin kültürü, bilimi ve sanatını kapsamlı bir şekilde yenilenmesini amaçlayan "4 Mayıs Hareketi" başlar. Çin'de, genç eğitimli insanların aktif katılımlarıyla birçok farklı dernek, kurum ve kültürel faaliyetler ortaya çıkar. Böylece Çin'de bir müzik eğitimi sisteminin oluşması için zemin oluşturulur. Bu hareketin sonucunda müzik öğretmenlerine de ihtiyaç doğmuştur. Müzik eğitimini yurtdışında alan ilk öğrenciler evlerine dönerler. Yanlarında Avrupa müzik enstrümanları, notalar, eğitim metotları da getirirler. Bütün bunlar, Çin'de Müzik Eğitim Sisteminin yaratılmasına büyük katkıda bulunmuştur.

1922'de Pekin Üniversitesi'nde keman öğretmenleri Zhao'nun da aralarında bulunduğu "Müzik Öğretmenliği Derneği" kurulur. Derneğin temel amaçları arasında, üstün yetenekli öğrencilere teori ve performans da dahil olmak üzere Avrupa müziği öğretmek, Çin halk müziğini korumak ve geliştirmek yer almıştır. O dönemde kurulan eğitim sistemi çeşitli programlar içermiştir. Bunlardan en önemlisi kompozisyon, piyano, yaylı çalgılar, nefesli çalgılar ve şan alanlarında sanatçıların uzmanlık (lisans derecesi) eğitimidir. Ayrıca, keman öğretmenleri yetiştiren bölüm de yer almıştır. Öğrencilere seçmeli dersler verilmekte: müzik teorisi, koro, ek bir Avrupa enstrümanı (öncelikle keman) ve Çin halk enstrümanları bu seçmeli derslerden oluşmuştur.

Pekin Üniversitesi'ndeki "Müzik Öğretmenliği Derneği"ne ek olarak, 1920'lerde diğer keman eğitimi merkezleri kurulur. Böylece Pekin'deki Devlet Kültür Enstitüsü'nde Müzik Fakülteleri açılır. Burada 12 Temmuz 1926'da Beethoven'in ölümünün 100. yıldönümüne adanmış bir konsere ev sahipliği yapılır. Kültür Enstitüsü'nün ilk öğrenci konserinde on eserden dördü kemanla seslendirilmiştir.

Şanghai'nın, keman eğitiminde önemli rol oynadığı görülür. Şanghai Devlet Özel Yetenekliler Okulu'nda farklı seviyelerde iki sanat bölümü

kurulur. Biri geleceğin lise öğretmenlerini yetiştirirken, diğeri ilkokul öğretmeni yetiştirmiştir. Keman eğitimi veren bir başka merkez ise Şanghai Sanat Meslek Okulu'dur. Bu okulun başöğretmeni büyük kemancı ve öğretmen Tan Shuzhen'dir. 1927'de Çin'de ilk Devlet Müzik Kurumu kurulur: Şanghai Devlet Konservatuvarı. Pekin Üniversitesi'ndeki müzik bölümleri ve devlet meslek sanat okullarındaki müzik bölümleri bu dönemde kapatılır. Konservatuvarın tüzüğünde, faaliyetinin ana amacı açıkça ortaya koyulmuştur: "Dünya müziği ithal etmek, Ulusal Müziği düzene sokmak" ve böylece Almanya ve Rusya başta olmak üzere Avrupa eğitim kurumlarında benimsenen öğretim sistemi model alınır (Zhenguan, 2015, aktaran Quanzhi, 2018).

Çin'deki konservatuvar müzik eğitiminin kökeninde, 1929'dan beri Şanghai Konservatuvarı'nın rektörlüğünü üstlenen en büyük Çinli kemancı, öğretmen ve besteci Xiao Yumei vardır.



Şekil 2. Xiao Yumei (1884-1940)

Şanghai Orkestrası'nın ilk kemancısı olan İtalyan Arrigo Foa ise keman fakültesinin dekanı olur. R.B. Gertsovsky, W. Frankel, M. Lifshitz keman sınıfı profesörlerinden bazılarıdır ve Şanghai Konservatuvarı'ndaki ilk Çinli keman öğretmeni Chen Chenbi'dir. Bir yandan da 1922'den 1940'a kadar İtalyan şef Mario Pachi tarafından yönetilen Şanghai Senfoni Orkestrası'nın aktif çalışmaları devam etmiştir. Orkestrada Çinli sanatçılar da yer almaya başlar. Orkestranın

faaliyetleri yabancıların yanı sıra, Çinli dinleyicilerin de giderek daha fazla dikkatini çekmeye başlar. Orkestranın programlarında Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner, Liszt, Brahms, Çaykovski, Scriabin, Stravinsky, Şostakoviç, Beethoven, Mozart, Çaykovski'nin keman konçertoları gibi dünya müzik klasiklerinin eserleri yer almıştır. Solist olarak yabancı sanatçıları yanı sıra Çinli müzisyenler de sahne almışlardır (Gülahmedov, 2021).

1929-1937 arasındaki yıllarda Çin'de yoğunlaşan uluslararası sanatsal ilişkilerin keman ekolünün oluşumu ve gelişiminde önemli rol oynadığı görülmektedir. Çin'deki yabancı kemancıların ve yurtdışındaki Çinli kemancıların turne faaliyetleri bu dönemde genişlemiştir. Günümüzde Çin'de çalışan birçok yabancı keman eğitimcisi halen görev yapmaktadır. Bunlara ek olarak, yurtdışında eğitim görmüş ve Çin'e Avrupa metodolojisini ve keman repertuarını getiren öğretmenlerin faaliyetlerinden de söz etmek anlamlı olacaktır. 1920'lerden bu yana, Çin'de dünya çapında üne sahip müzisyenlerin de bulunduğu Avrupalı kemancıların katılımlarıyla aktif bir konser hayatı başlar. Yabancı kemancıların performansları, Çin'in kültürel yaşamını önemli ölçüde zenginleştirmektedir ve keman kültürünün yayılmasına ve gelişmesine önemli ölçüde katkıda bulunur. Bu dönemde Çin'de sahne alan müzisyenler arasında dünyaca ünlü sanatçılar: Kathleen Parlow, Fritz Kreisler, József Szigeti, Cecilia Hansen, Jascha Heifetz, Shimon Goldberg, Jacques Thibault, Misha Erman, Efrem Zimbalist vardır (Gülahmedov, 2021).

Bu yıllarda Çin'de keman sanatının oluşumunda göçmenlerin sanatsal faaliyetleri de büyük bir rol oynamıştır. XX. yüzyılın başlarında, Çin'in kuzeydoğusuna bir yabancı dalgası akın eder: bunlar, bazıları Japonya'dan, ancak büyük çoğunluğu Rusya'dan gelen mültecilerdir. Onlar Avrupa tarzı müzik kültürüne duyulan ihtiyacı da beraberinde getirmişlerdir ve bunun sonucunda buldukları bölge, Çin'de Avrupa müzik yaratıcılığının çeşitli mirasına katılan ilk bölgelerden biri olur. 1920-30'larda Rusya'dan göç edenlerin en büyük merkezi, aktif bir müzik hayatının olduğu Harbin'dir. Burada düzenli olarak opera, senfonik ve oda konserleri düzenlenmiştir. O dönemde şehrin en önemli müzik topluluğu Harbin Filarmoni Orkestrası'dır. Orkestranın düzenli konserleri, keman müziği de dahil olmak üzere Batı Avrupa müziğinin yayılmasına ve popülerleşmesine katkıda bulunmuştur. Aktif bir konser hayatı ilk önce yabancı göçmen izleyici kitlesine hitap ederken zamanla

Çinli dinleyiciler de onlar sayesinde Avrupa müzik kültürünü anlamaya ve beğenmeye başlamışlardır. Bütün bunların sonucunda da yüksek, profesyonel, kaliteli müzik eğitime ihtiyaç doğmuştur. 1920'lerde Harbin'de 4 profesyonel müzik okulu kurulur. 1921'de açılan İlk Harbin Müzik Okulu (PHS) yabancı göçmenler tarafından kurulan müzik eğitim kurumlarının en eskisidir ve sadece Harbin'de değil, Çin'in her yerinde ilk profesyonel müzik eğitim kurumudur (Zhenguan, 2015, aktaran Quanzhi, 2018).

Harbin'deki ikinci müzik eğitim kurumu Glazunov'un adını taşıyan Müzik Yüksek Okulu 1925 yılında kurulur. Müdür olarak St. Petersburg Konservatuarı ve Berlin Sanat Akademisi mezunu, kemancı ve besteci U.M. Goldstein atanır. Harbin'deki üçüncü tip müzik eğitim kurumu ise, 1927'de açılan Harbin Müzik kurslarıdır. 1937 yılına kadar, burada çalışan K.V. Gempel, G.O. Kolychev, S.V. Petrov, D.P. Rozhdestvensky, V.I. Smirnov'un rehberliğinde 100'den fazla kemancı eğitim görür. Son olarak, dördüncü özel müzik eğitim kurumu, keman sınıfının öğretmeni A.M. Shaevsky olan Harbin Müzik Koleji'ydi (Zhenguan, 2015, aktaran Quanzhi, 2018). O yıllarda Çin'de keman eğitiminin oluşumunda merkezi rolü Vladimir Davydovich Trakhtenberg alır. (1889-1963) Trakhtenberg St. Petersburg Konservatuarı mezunu, L. Auer öğrencisi, Harbin Senfoni Orkestrası konser şefi, Harbin Yaylı Çalgılar Dörtlüsü başkanı, Pekin Merkez Filarmoni Orkestrası solisti, Shenyang Konservatuarı profesörü, daha sonra - Sidney Konservatuarı profesörüdür. O, Çin'de hala ulusal keman ekolünün yaratıcısı olarak adlandırılmaktadır. Onun önderliğinde bir nesil genç Çinli kemancı yetiştirilmiştir. Bunlar arasında en önemlileri "Çin Paganini"si Hu Liping, Pekin'deki Merkez Filarmoni Orkestrası'nın solistleri Song Wenchu ve Huang Quai, Merkez Filarmoni eşlikçileri Yang Muyun ve Fan Shengquan, Merkez Konservatuarı profesörü Wang Zhilong, Shenyang Konservatuarı profesörü Wang Derong ve diğerleri bulunuyorlardı. V. Trakhtenberg'in öğretim yöntemi, Rus keman okulunun geleneklerine dayanıyordu.

Çin keman sanatının gelişiminde önemli bir rolü de 1920'lerde Harbin gibi ÇHDY'nin (Çin Harbi Demir Yolu) bir parçası olan Dalian (Uzak) şehri oynadı. 1922'de Dalian'da Rus göçmenler tarafından Mançurya Demiryolu Müzik Derneği ve himayesinde çok sayıda müzik grupları kurulur. Derneğin üyeleri arasında kemancılar Gao Jinmin, Yan Qikuan

ve diğer seçkin müzisyenler vardır. O zamanlar Dalian'da oldukça sık konserler yapılmaktaydı. Kaba tahminlere göre, 1926'dan 1929'a kadar 8 senfonik ve 3 piyano ve keman müziği konseri dahil olmak üzere en az 27 konser gerçekleştirilmiştir. Bu konserlerde ünlü kemancı Robert Kitain solist olarak sahne almıştır.

Japon göçmenler için Dalian'da özel olarak Müzik Okulu açılmıştır. Ana dallar arasında, Gao Jinmin tarafından yürütülen keman eğitimi bölümü vardır (Goverdovskaya <https://abc.vvsu.ru/books/up>, 2022).

1930'larda Rus göçünün en önemli merkezi, aktif kültürel etkinliği ve yüksek yaşam standardı nedeniyle Doğu'nun Paris'i olarak adlandırılan şehir Şanghay'dı. Daha önce de belirtildiği gibi, 1927'den beri ilk Çin konservatuvarı burada faaliyet göstermiştir. Mançurya'da (1929) Sovyet Rusya ve Çin arasındaki çatışmadan sonra, Rus göçmenlerin önemli bir kısmı Harbin'den Şanghay'a yerleşirler ve 1936'da burada İlk Rus Müzik Okulu'nu kurarlar. Rus göçmenlerin katılımıyla, Şanghay Senfoni Orkestrası'nın faaliyetleri de yeniden canlanır. 1930'larda orkestranın yüzde yetmiş Rus müzisyenlerinden oluşmaktadır. Kemancılar R. Gertsovsky, M. Lifshitz, M. Ryskin, V. Tarnopolsky, D. Frumson, P. Shevtsov burada görev almışlardır (Quanzhi, Aktaran Zhenguan, 2015).

Böylelikle, 1910-30'da başta "Rus diasporası" temsilcileri olmak üzere göçmenlerin faaliyetleri, Çin'de keman kültürünün oluşumuna önemli bir ivme kazandırmıştır.

Savaşlar arası dönemde, Çin keman sanatının gelişiminde önemli bir yeni adım atılır: matbaada basılmış ilk keman için düzenlenmiş eserlerin notaları ortaya çıkar. Bu eserler esas olarak yeni başlayan kemancılar için tasarlanmıştır. Bunlar çoğunlukla, teknik seviyeleri zor olmayan Batı Avrupa müziğinin düzenlemeleridir. Aynı yıllarda ilk kez Çinli müzisyenler tarafından yaratılan eserler de ortaya çıkmaya başlamıştır.

Xiao Yumei (1927) tarafından düzenlenen "Keman Okulu" metodu, Çinli müzisyenler tarafından derlenen en eski baskıdır. Belçikalı kemancı Beriot ve Fransız kemancı ve öğretmen Mazas'ın çeşitli keman tekniği etütlerini içermektedir. Kaimin kitapçısının baskısından Feng Zikai tarafından düzenlenen yayınları yayınlanır: Keman Çalmak (1931), Keman İçin Seçilmiş Eserler (1932). Japonya'da keman eğitimi

gören ve sonrasında “Pekin Filarmoni Derneği” ve “Yeni Müzik Dalgası” dergisinin kurucusu Ke Zhenghe keman edebiyatının yayınlanmasına büyük katkı sağlamıştır. 1928'de Ke Zhenghe, Çin Müzik Derneği'ni kurar. Derneğin esas faaliyetlerinin başında müzik aletleri, pikaplar, plaklar ve çeşitli eserlerin satışı yer almaktaydı. Ke Zhenghe tarafından düzenlenen keman eserlerinin çoğu bu yayınevi tarafından basılmaktaydı. Geçen yüzyılın 30'lu yıllarında, Ke Zhenghe'nin editörlüğünde 8 kitaptan oluşan keman nota koleksiyonu yayınlanmıştır.



Şekil 3. Ne Er (1912-1935)

Çinli besteci ve kemancı Nie Er keman literatürünün oluşumunda ve gelişmesinde önemli bir etki yaratmıştır. Nie Er, gençliğinde ortaokul yıllarında komşusu Zhang Yuhou'dan özel keman dersleri almıştır. Feng Zikai'nin Müziğe Giriş Kursu'nu bitirdikten sonra genç müzisyen, bir kemancı için teknik gelişimin önemini fark eder ve bu enstrüman üzerinde çalışmalarına giderek daha fazla çaba göstermeye başlar. Zamanla, Ne Era'nın performans becerileri önemli biçimde ilerleme kaydeder. Genç besteci Şanghay'da kaldığı süre boyunca opera topluluğu orkestrasının ilk kemancısı Wang Renyi'den özel dersler alır. Pekin'e taşındığı N.Tonov'un rehberliğinde çalışmalarına devam eder. 28 Nisan 1932'de, Tsinghua Üniversitesi Mezunlar Öğrenci Konseyi, Japon işgalcilere karşı para toplamak için bir yardım konseri düzenlerler. Orada Ne Er, International şarkısının kendisi tarafından düzenlemesini kemanda seslendirir. 1930'da Çin müziği tarihinde keman için yazılmış ilk eseri “Elegy”yi besteler. Ne yazık ki,

“Elegy”nin notaları kaybolmuştur (<https://shansbooks.ru/spravochnik-kitaista/ne-er-15-02-1912-17-07-1935/> 2022).



Şekil 4. Ma Sicong (1913-1987)

Çinli araştırmacılar tarafından Çin keman müziğinin atası olarak adlandırdıkları Ma Sicong'un “Ninni” eseri, en mükemmel ve son derece sanatsal bir kompozisyon örneği olarak değerlendirilir. Bestecinin kız kardeşinin sözlerine göre, “Ninni”, annelerinin çocukluklarında onlara sıklıkla söylediği ninniden esinlenilerek yaratılmıştır. Bu eser, yabancı kemancılarında dahil olmak üzere, modern kemancıların repertuvarına sıkı bir şekilde girmiştir. Bu eserin başarısı, büyük ölçüde, melodi, armonik hareket ve formun yapısının geliştirilmesinde geleneksel Çin müziği varyant-varyasyon tekniklerinin kullanımı ile ilişkilidir denilebilir. İfade araçlarının kullanımındaki mükemmelliğe ek olarak, kompozisyon Avrupa ve Çin ilkelerini birleştirmesi açısından da dikkat çekicidir. Burada Çin müziği için geleneksel makamlara dönen Ma Sicong, özellikle erhu için telli halk çalgılarının karakteristik performans tekniklerini aktif olarak kullanmıştır (birinci parmakla birinci pozisyondan üçüncü pozisyona geçişte kaydırma tekniği). Bu tür tekniklerle çalma, keman sesini halk enstrümanlarının sesine benzetmeye yaramıştır. Böylece, seçkin bir icracı ve besteci olarak Ma Sicong, Çin'de profesyonel bir keman kültürünün gelişmesinin temellerini atmıştır. Onun yarattığı “Ninni”,

gelişiminin ilk doruklarından biri olarak kabul edilebilir (<http://russian.china.org.cn/russian/275282.htm> -2022)

İkinci Dünya Savaşı ve İç Savaş (1937-1949) olayları, Çin keman sanatının ilk oluşumunun Üçüncü dönemini renklendirmiştir. Bu yıllarda müziğin temel görevlerinden biri mücadele ruhunu yükseltmek ve güçlendirmektir. Bu nedenle, özellikle bu dönemde aktif gelişme, vatansever içerikli metinlere sahip şan ve koro besteleriyle yaşanır. Profesyonel keman eğitimi bu yıllarda son derece zor koşullarda gelişir ve sık sık kesintiye uğrar. 1947'de tüm ülkenin kurtuluşu ile Hong Kong, büyük müzik etkinliklerinin merkezi haline gelir. 1946'da Zhonghua Konservatuarı burada kurulur. Zamanının önemli bir fenomeni olan Zhonghua, Çin keman sanatının gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. 1947'de Çin'in kurtuluşuyla Hong Kong, büyük müzik etkinliklerinin merkezi haline gelir. Burada 1946'da Zhonghua Konservatuarı kurulur ve 1947'de yaylı çalgılar sınıfını yöneten Ma Sitsun Konservatuarın Rektörlüğünü yürütür (Renping 2001, aktaran Quanzhi 2018). Zamanının önemli eğitim kurumu olan Zhonghua Konservatuarı Çin'de keman sanatının gelişmesinde önemli rol oynamıştır.

İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazilerin zulmü nedeniyle birçok Yahudi Avrupa'dan kaçarak Çin'e sığınmıştır. Bu göçün sonucunda Yahudi kökenli kemancılar ülkede çok çeşitli faaliyetler başlatırlar. 1938-1941'de sadece Şanghay'da 17.000'den fazla Yahudi mülteci vardı. Bunların arasında dünya çapında kemancılar da vardı. Mülteci müzisyenlerin bir kısmı kamu ve özel müzik kurumlarında öğretmenlik yapmaya başladılar. Aralarında en büyük figürlerden biri, dünyaca ünlü kemancı Ferdinand Adler'dir. 1949'da Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurulması, ulusal müziğin gelişmesinde yeni bir dönüm noktası olmuştur. Çin'de konservatuar eğitiminin aktif gelişimi başlar. Bu yolda ilk kurumlar Pekin ve Şanghay'daki konservatuarlardır. Zamanla keman eğitimi, icra ve metodolojik faaliyetlerin en büyük merkezlerine dönüşmüşlerdir. Yeni nesil profesyonel müzisyenleri yetiştirmek için 1950'lerden bu yana iki konservatuar temelinde, ilk, orta ve üniversiteleri de içeren 14 yıllık birleşik bir eğitim sistemi oluşturulmuştur. Bu model, üniversitelerle bağlantılı olan on yıllık müzik okullarını içeren Sovyet müzik eğitimi sisteminin aynısıdır.

Şanghay ve Pekin'deki iki konservatuvarın aktif gelişimine paralel olarak, ülke genelinde diğer müzik okulları oluşmaya başlar. Çin'in en büyük şehirlerinde profesyonel müzik okulları ve sanat enstitüleri açılır: 1952-1952 yılları arasında Uzak Doğu Müzik Koleji (Shenyang), Güneybatı Koleji (Chengdu), Orta Güney Müzik Koleji (Wuhan); Xi'an Müzik Koleji (1956), Guangzhou Müzik Koleji (1958) ve Tianjing Konservatuvarı bu kurumlardan bazılarıdır. Zamanla bölgesel konservatuvarlar haline gelirler: Shenyang, Sichuan, Wuhan, Xi'an ve Xinghai. Altı konservatuvarın hepsinde Keman eğitimi verilmektedir. Eğitim kurumlarının seçkin mezunları, performans düzeylerini yükseltmek için yurtdışında eğitimlerine devam etmeye gönderilmektedirler. Çoğu - özellikle kemancılar - SSCB'de ve Doğu Avrupa ülkelerinde okumaya giderler. Çinli kemancıları eğitmek için ana merkezler Moskova ve Odessa konservatuvarları seçilmiştir. Ayrıca, birkaç kemancı Macaristan ve Romanya'da eğitim görmeye gitmişlerdir (Renping, 2001, aktaran Quanzhi, 2018).

Bu dönemde Çin keman sanatının gelişiminde yeni bir durum ortaya çıkar: keman performansı, pedagoji ve besteci yaratıcılığı üzerine çalışmalar yapılmaya başlanır. İcra sanatı üzerine yapılan çalışmalar arasında en fazla keman tekniğinin sorunlarına, besteleme tarzlarının özelliklerine ve keman performansının eleştirel incelemelerine yer ayrılmıştır.Şangay ve Pekin Konservatuvarları, müzik araştırmalarının en önemli merkezleri haline gelirler. Ulusal keman eğitimi repertuarını geliştirmek için Şanghay'da bir Araştırma Grubu kurulur. Çok sayıda tartışma, pratik alıştırmaya ve halk müziği çalışmaları temelinde, “Pentatonikte Keman Egzersizleri” derlenir. Pekin Konservatuvarı'nın girişimiyle, eğitim ve pedagojik keman repertuarını yenilemek için yeni eserler yaratılır.İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Çin'de keman eserleri aktif olarak oluşturulmaya başlanır. Kültür Devrimi'nin başlamasından 17 yıl önce, Çinli besteciler çoğu halk ezgilerine dayanan yaklaşık yüz keman bestesi yayınladılar. Ma Sytsun'un keman için yazılmış eserleri aralarında en önemli yere sahiptir (Drozhzhina, 2005).

1950'de Çin'de yeni bir ulusal performans yeniliği ortaya çıkar: unison keman grupları. Genellikle akordeon eşliğinde zor olmayan eserler seçilir. Bu tür topluluklar bahçelerde, parklarda ve kırsal alanlarda performans gösterebilmekteydiler. Onlar tarafından icra edilen müzik, kural olarak, halk tarafından sevilen, anlaşılması zor olmayan, popüler

eserlerden oluşuyordu. Eserlerin çoğu, popüler Çin şarkılarının transkripsiyonlarıydı. Bu tür unison topluluklarının icraları, geniş halk kitlelerinin kemanı, tınısını ve olanaklarını tanımasına katkı sağlamış ve keman kültürünün yaygınlaşmasına hizmet etmiştir. Böylece, Çin'de Kültür Devrimi'nin başlangıcında, keman solosu, oda müziği ve senfonik müziği yaygın bir şekilde yayılır; kemancıların mesleki eğitim sistemi oluşur ve keman üretimi geniş kapsam kazanır.

Kültür Devrimi dönemi (1966-1976), Çin müziği tarihinde on yıllık bir durgunluk dönemi yaşanır. Avrupa müzik geleneği ile ilgili her şey ve ayrıca Çin kültürünün devrimci fikirlerle ilgili olmayan tüm fenomenleri yasaklanır. Bu on yılda, öğrenciler neredeyse eğitime ara verirler. Üniversite eğitiminin yerini ideolojik sloganlar alır ve konservatuvarlar artık Avrupa enstrümanlarının eğitimini vermezler. Birçok öğretmen kırsal kesimde tarımsal işlere sürgüne gönderilir ve keman eğitimi büyük zarar görür.”Kültür Devrimi”nin ilk iki yılında Avrupa müziğinin neredeyse tüm konserleri durdurulur. Avrupa tarzı eserler bestelenmez, mevcut notalar ve enstrümanlar her yerde yok edilir. Çoğu Çinli kemancının konseri kesintiye uğrar: bazıları bu zamana kadar vefat eder, birçoğu zulümden kaçınmaya çalışarak yurtdışına kaçır. Pekin Konservatuvarı öğretmenlerine karşı baskılar başladığı gibi Şanghay Konservatuvarı öğretmenleri için de zor zamanlar başlar. Öğretmenlerden 80'i, “Döken” anlamına gelen “Nu Peng” rezervasyonu adı verilen, ömür boyu kalmaları gereken bir tür sürgün yerleşimine gönderilirler. “Nu Peng” sakinleri ideolojik baskıya, fiziki işkenceye maruz kalırlar ve çok zor işlerde çalışmak zorunda kalırlar. Sonuç olarak, Şanghay Konservatuvarı'ndan beş profesör, sürgünde buldukları Niu Peng'de iki ay içinde ölürler. Aralık 1967'de Yaylılar ve Üflemeliler Fakültesi profesörü ve dekanı Zhao Zhihua ve Haziran 1968'de profesör ve ünlü kemancı Chen Yuxin öldürülürler. Bu, Çin müziği için çok büyük bir kayıptır (Lingqun,1995,aktaran Quanzhi, 2018).

Devrim niteliğindeki “örnek performansların” ortaya çıkışı, Çin keman sanatı için bir kurtuluş olur. Çünkü bazı Avrupa enstrümanları da orkestralara kabul edilir: keman böylece yasal varoluş hakkını kazanır. Ve keman soloları, kural olarak, “örnek performanslarda” Çin halk enstrümanlarının sesini taklit etse de sonuç olarak, kemanın ve diğer Avrupa enstrümanlarının kademeli olarak rehabilitasyonu başlar.

Böylece keman kültürünün ve ekolünün tohumları bu yıllarda muhafaza edilmiş olur.

Dördüncü dönem: 1977'den Günümüze

Aralık 1976'da 10 yıllık “Kültür Devrimi” dönemi sona erdi. Devam eden yıllarda bu zor süreçte yapılan hataların düzeltilmesiyle uğraşılır. O andan itibaren, Çin keman sanatı tarihinde hızlı büyüme ve yoğun gelişme ile yeni bir dönem başlar. İlk değişiklikler keman eğitimi alanında gerçekleşir. Üniversiteler yeniden öğrenci almaya başlar, konservatuvarlarda kemancıların eğitimi restore edilir. 1977'de, öğrencilerin Pekin Konservatuvarı'na, 1978'de ise Şanghay Konservatuvarı'na kayıtları başlar. 1977-1978 döneminde 20 bin öğrenci Pekin Konservatuvarı'nın sınavlarına başvurur, bu nedenle başvuru sahipleri arasındaki rekabet son derece yüksek olur ve kontenjan başına 100'den fazla kişiye ulaşılır.

Çin'de müzik tarihinin en yeni döneminde keman yarışmaları aktif olarak oluşturulmaya başlar. 1981 yılında, Çin'deki en yetkili keman yarışması haline gelen “Çin Ulusal Gençlik Keman Yarışması” yapılır. Bu yarışma her 3 yılda bir yapılmaktadır. Katılımcıları Çin'deki konservatuvar ve Güzel Sanatlar Fakültelerinin öğrencilerinden oluşmaktadır. 1988'den bu yana Çin'de çocukların keman eğitiminde çok önemli bir motivasyon kaynağı haline gelen “All-China Genç Kemancılar Yarışması” düzenlenmektedir. Daha sonra bu çocuk yarışması “Çin Ulusal Gençlik Keman Yarışması”nın bir parçası haline gelir. 1991'den beri, Çin Ulusal Müzisyenler Örgütü, müzisyenler için 10 seviyeden oluşan bir sertifika sistemi uygulamaya koymaktadır: bir sonraki seviyeye geçmek için bir sınavdan geçilmesi gerekir. Bu sistem bugüne kadar devam edebilmiştir. Öncelikle profesyonel müzik eğitimi alan sanatçılara yöneliktir ve onlara ilerlemeleri için gerekli devlet standartlarından faydalanmayı da beraberinde getirmiştir.

Batı dünyasından on yıllık tecritinden sonra, Çin Avrupa ülkeleriyle yeniden aktif kültürel alışverişe başlar. Bunun sonucunda Çin keman ekolu aktif olarak gelişmeye başlar ve uluslararası düzeye çıkar. Bu süreçte yüzden fazla yabancı kemancı; konserler veya Masterclasslar ile Çin'e gelir. Bunlar arasında Yehudi Menuhin, Isaac Stern, Dorothy Delay de vardır. B sanatçılar Çin'i modern Avrupa performansı, keman pedagojisi ve metodolojisi ile tanıştırdılar. Isaac Stern, Çin keman sanatına çok büyük bir katkı yapar. 1979'da ilk olarak Çin'e gelir ve

Pekin, Şanghai ve Guangzhou'da konserler ve Masterclasslar verir. 1999'da Stern Çin'i tekrar ziyaret eder ve ardından birkaç yetenekli Çinli kemancıyı İngiltere'de okumak için ikna eder.

Çin kültürünün yeni bir döneminin başlamasıyla, kemancıların seviyesi o kadar artar ki, Çinli sanatçılar sürekli yurtdışına seyahat etmeye, konserler vermeye, ustalık dersleri vermeye, uluslararası yarışmaların jürisine katılmaya ve böylece dünya müzik kültürüne katkıda bulunmaya başlarlar.

Bu zamanın bir başka yeni olayı, enstrüman yapma tekniklerinin geliştirilmesidir. Kültür Devrimi'nden sonra, Çin'in diğer ülkelerle ilişkileri yoğunlaşır ve Çin fabrikaları, Avrupa'nın müzik aletlerinin yapma tekniklerinde ustalaşma fırsatı bulur. Böylece 1987'de Guangzhou'daki bir fabrika İngiliz keman yapımcısını çalışmaya davet eder. 1988 yılında Pekin'de “İtalyan Keman Üretim Teknolojileri Sergisi” düzenlenir. Birçok genç keman yapımcısı okumak için yurt dışına gider. Çin enstrümanları yabancı iş adamlarının dikkatini çekmeye başlar ve diğer ülkeler tarafından aktif olarak satın alınır. Eylül 1989'da Pekin Konservatuarı'nda özel bir keman yapımı sınıfı açılır. Çinli keman yapımcıları uluslararası yarışmalarda üst sıralarda yer almaya başlar. Böylece, 1987'de Zhuo Chuan, İtalya'daki 1. Keman Yapımcıları Yarışmasında altın madalya, 1994'te Zhu Mingqian - ABD'deki XI Uluslararası Keman Yapımcıları Yarışmasında altın madalya alırlar (Renping, 2001, aktaran Quanzhi, 2018).

Çin kültürünün gelişimindeki yeni dönem, keman literatürünün hızlı gelişimini de beraberinde getirmiştir. Çeşitli türlerde eserler ortaya çıkmış, çalgının ustalık seviyesi ve özgüllüğü artmıştır. Bestecilerin eserlerinde “halk” anlayışı da değişmiş; Besteciler Çin ve Avrupa, yeni ve eski unsurları özgürce birleştirerek Çin keman müziğinin modern tarzını yaratmışlardır.

Çin keman sanatı, XVI-XXI yüzyıllar aralığında Çin'de meydana gelen tarihi ve kültürel süreçlerle yakın bağlantılı olarak gelişmiştir ve müzik tarihinin tüm ana aşamalarını yansıtmıştır. Çin keman sanatının oluşumu ve gelişimi sürecinde performans, eğitim ve sürekli genişleyen ulusal keman repertuarı yakın etkileşim içinde olmuşlardır. Belirlenen alanların her birinde, “modernleşme” ve “gelenekselleşme” eğilimlerinin dinamikleri kendini kendi yolunda göstermiştir. Çin keman sanatı sadece dünya düzeyine ulaşmakla kalmamış, dünya

keman sanatının parlak, bağımsız, derin ve özgün alanlarından biri haline gelmiştir.

KAYNAKÇA

Chen Lingqun, J. (1995). Ma Sitsun'dan önce Çin Keman Müziğinin Gözden Geçirilmesi. Şangay: Şangay Konservatuarı.

Chongxiang, L. (1996). Liao Fushu'nun anıları. Pekin: Hunan Sanat Yayınevi.

Drozhhina, M. N. (2005). Yirminci yüzyılın müzik sanatının bir fenomeni olarak Doğu'nun genç ulusal besteci okulları. Soyut diss. Sanat Doktoru. Novosibirsk

Gulahmedov S. (2021). Mirovaya skripichnaya shkola: Müzik okulları içinde- Bakü: Plüton Yayınevi

Goverdovskaya, L.F. XX yüzyılın 20-40'larında Çin'deki Rus göçünün kültürel hayatı. <https://abc.vvsu.ru/books/up/>- 23.10.2022

Han G. S. (1990). Çin'in İlk Batı Orkestrası. Hotto Orkestrası Üzerine Bir İnceleme. Hunan: Literaturno-khudozhestvennoe izdatelstvo,

Mostras, K. (196). Kemanda entonasyon. Moskova: Muzgiz.

Quanzhi, M. (2018). Çinde keman sanatının oluşumu ve gelişimi: Eğitim, performans, ulusal repertuar. Nijniy: Novgorod

Renping, Q. (2001). Çin keman müziği. Changsha: Hunan Sanat Yayınevi.

Tingsheng, X. (1994). Çağdaş Çinli Müzisyenler. Pekin: Chunfeng Edebiyat ve Sanat Yayınevi.

Yabin, J. T. (1994). Çin ve Avrupa'nın Müzikal Temasları Tarihi // Büyük Çin Ansiklopedisi. Pekin.

Zhengan, Z. (2015). Çin'deki Rus müzisyenler. SPb.

İnternet Kaynakları

<http://anthropology.ru/ru/text/torchinov-ea/zhizn-smert-bessmertie-v-universume-kitayskoy-kultury> -23.09.2022

<http://www.emissia.org/offline/2008/1285.htm> -15.09.2022

<https://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/2013/10/30/metodicheskaya-zametka-%20kollektivno-gruppovye-zanyatiya-i-formy> - 17.09.2022

<https://abc.vvsu.ru/books/up%20kult%20zhiznj%20ros%20emigr%20v%20kitaje/page0003.asp>- 15.10.2022

<https://classical-iconoclast.blogspot.com/2009/11/ma-sicong-why-chinese-composers-matter.html> 22.10.2022

<http://russian.china.org.cn/russian/275282.htm> -24.10.2022

6. BÖLÜM

DEVLET KONSERVATUVARLARI TÜRK MÜZİĞİ BÖLÜMÜ VE TÜRK MÜZİĞİ ANASANAT DALINDA VERİLEN KANUN DERS İÇERİKLERİNİN İNCELENMESİ

Nurten ÇALHAN

DEVLET KONSERVATUVARLARI TÜRK MÜZİĞİ BÖLÜMÜ VE TÜRK MÜZİĞİ ANASANAT DALINDA VERİLEN KANUN DERS İÇERİKLERİNİN İNCELENMESİ

Nurten ÇALHAN*

1. GİRİŞ

Eğitim, bireyin doğuştan getirdiği gizil güçlerini ortaya çıkarma ve bunları yeteneğe dönüştürme; öğretim ise bireyin eğitim sürecinde oluşturulan yeteneklerini kendi kapasitesi oranında geliştirme sürecidir (Karşlı, 2012, s. 17). Eğitim programı, öğrenene okulda ve okul dışında planlanmış etkinlikler yoluyla sağlanan öğrenme yaşantıları düzeneğidir (Demirel, 2017, s. 11). Eğitim bireyi kişisel, toplumsal ve kültürel nitelikleri ile bilişsel, duyuşsal ve devinişsel davranışları ve kendine özgü ve dengeli bir bütün olarak en uygun ve ileri bir düzeyle yetiştirmeyi amaçlamaktadır. Sanat eğitimi ise bu amaca dönük eğitim sürecinin üç ana boyutundan biridir. Diğer süreçler ise bilim ve teknik süreçlerdir (Yener, 2009, s. 3). Sanat eğitiminin, alt boyutlarından olan müzik eğitimi, müziksel davranış kazandırma, değiştirme veya müziksel davranış değişikliği oluşturma, müziksel davranış dönüştürme, geliştirme ve yetkinleştirme sürecidir (Uçan, 2018, s. 11). Bireylere müzik ile ilgili her türlü bilgi birikimi ve müzikal donanım kazandırmayı amaçlayan müzik eğitimi, bireylerin sanatsal olarak gelişimini ve değişimini amaçlamakta aynı zamanda müziği bilinçli olarak kullanabilmelerini sağlamaktadır. Müzik eğitimi içerisinde, ses eğitimi, çalgı eğitimi, müziksel işitme eğitimi, müziksel devinim ve ritim eğitimi, müzik bilgisi eğitimi, repertuar eğitimi ve yaratıcılık eğitimi gibi konuları bulundurmaktadır (Kardeş, 2013, s. 33-34).

Müzik eğitiminin bir boyutu olan çalgı eğitimi, temelde çalgı çalmaya yönelik teknik ve müzikal davranışların doğru çalışma yöntemleriyle kazanılmasıdır (Küçükosmanoğlu, Babacan, Babacan ve Yüksel, 2016, s. 190). Çalgı eğitimi bireyin bilişsel, duyuşsal ve devinişsel yönlerini

*Öğr. Gör., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü

bir bütün halinde ele almaktadır. Bu eğitim ile birey, teknik bilgi ve beceriler ile estetik değerler kazanır (Akgül-Barış, 2007, s. 4). Çalgı eğitimi, bireyin çalgıyı anlamasını, ilgisini ve yeteneklerini birleştirerek becerisini arttırmasını, aynı zamanda sanatsal yönünün gelişmesine katkı sağlar. Ayrıca birey, çalgı eğitimi sürecinde ulusal ve uluslararası müzik türlerini tanır ve bu yönleriyle kendisi ile çalgısı arasındaki duygusal bağa katkı sağlar (Birgül ve Nacakcı, 2017, s. 414).

Çalgı eğitimi kapsamında kanun icrasının bir teknik ve üslup dâhilinde öğretimi, 20. yy ortalarına kadar belirli bir yazılı metoda dayalı olarak gerçekleştirilmemiştir. Türk Sanat müziğinin diğer çalgıları gibi kanunun da öğretiminde meşk adı verilen öğretim yöntemi yer almıştır. 20. yy ortalarından itibaren konservatuvarların kurulmasıyla çalgı müfredatları oluşturulmaya başlanmış ve bu durumda çalgı hocalarının bir araya gelerek metodik bir çalışma ortaya koymasına zemin hazırlamıştır (Kostak-Toksoy, 2006, s. 4-5-6). Cumhuriyet döneminde kurulan müzik eğitim kurumları batı etkisinde kalmış olsa da, bu kurumlarda bir yandan Türk müziği eğitimi de devam etmiştir. 1917 yılında kurulan Dârülelhân isimli müzik okulunda Türk müziği resmi olarak okutulmaya başlanmıştır. 1975 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı açılmıştır (Koroğlu, 2022, s. 311). İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında oluşturulmuş olan kanun çalgısı müfredatında, eğitimin ilk yılı için çalgının tekniğinin geliştirilmesi açısından büyük ölçüde alıştırma ve etütlerin çalınması öngörülmüş ve bu dönemde çalınacak alıştırma Erol Deran, Ruhi Ayangil ve Nevzat Sümer gibi kanun eğitimcilerinin katılımlarıyla oluşturulmuştur (Kostak-Toksoy, 2006, s. 6). 1983 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı kurulmuştur. Geçmişten günümüze, Türk müziği eğitimi veren konservatuvarların sayısı artış göstermekte ve konservatuvarlar bünyesinde birçok farklı bölüm açılarak eğitim-öğretim faaliyeti çeşitlendirilmektedir (Koroğlu, 2022, s. 311). Yükseköğretim Kurumları Sınavı Yükseköğretim Programları ve Kontenjanları Kılavuzu (2022) incelendiğinde, ülkemizde lisans düzeyinde Türk müziği eğitimi veren konservatuvarların bünyesinde Türk Müziği, Geleneksel Türk Müziği, Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği, Ses Eğitimi, Çalgı Eğitimi, Müzikoloji vb. bölümlerin yer aldığı görülmektedir.

Türkiye’de lisans düzeyinde mesleki müzik eğitimi kapsamında Geleneksel Türk Sanat Müziği (GTSM) türünde çalgı eğitimi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Konservatuvarlar, Güzel Sanatlar ve Sahne Sanatları Fakültelerinde verilmektedir. Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) tarafından yayımlanan 2018 Müzik Öğretmenliği Lisans Programı uygulanmaktadır. 2018 Müzik Öğretmenliği Lisans Programında GTSM türü kapsamında bireysel çalgı eğitimine (Kanun, Ney, Tambur, Ud, Üç Telli Kemençe) yönelik ortak bir eğitim programı bulunmaktadır (YÖK, 2018). Ancak, Konservatuvarlar, Güzel Sanatlar ve Sahne Sanatları Fakültelerinde YÖK tarafından yayımlanan ortak bir eğitim programı uygulanmamaktadır.

İlgili alanyazın incelendiğinde, Savaş (2016) çalışmasında, mesleki müzik eğitimi veren devlet konservatuvarlarındaki başlangıç düzeyi kanun eğitiminde metot kullanımını yerine, daha çok öğretim elemanlarının tercihleri doğrultusunda kendi uyguladıkları etütlerden faydalanarak kanun eğitimine başladıklarını ve eğitimi bu şekilde sürdürdüklerini tespit etmiştir. Ayrıca, başlangıç düzeyi kanun öğrencilerine, kanun eğitiminde standart bir öğretim metodu ve yöntemi uygulanmadığı sonucuna ulaşmıştır. Buna ek olarak, Alkaç ve Kaya (2017) çalışmasında, yükseköğretim kurumları bünyesindeki Türk müziği çalgı eğitimi programlarından kanun ve klasik kemençe çalgıları için ortak bir müfredat uygulanmadığı ve her üniversitenin kendi bünyesinde müfredat oluşturabildiği gibi her hocanın da kendi yöntem ve kaynakları doğrultusunda ders müfredatını belirlediği sonucuna ulaşmışlardır. Bu araştırmaların sonuçları doğrultusunda, lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dallarında verilen çalgı eğitimi kapsamında kanun dersinin amaç ve içerik açısından incelenerek ortaya çıkarılması araştırılmaya değer görülmüştür. Buna ek olarak bu araştırmanın, lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dallarında verilen kanun eğitiminde eğitim-öğretim birliğinin sağlanmasına yönelik yapılacak çalışmalara katkı sağlayabileceği düşünülmektedir. Bu bağlamda, bu araştırmanın amacı, lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümleri ve Türk Müziği Anasanat

Dallarında verilen kanun dersinin içerik ve amaç yönünden incelenerek ortaya çıkarılmasıdır.

2. YÖNTEM

Sınırlılıklar

Bu araştırma, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü ve Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalının resmi internet sayfalarında bulunan ders bilgi paketlerindeki kanun ders içerikleri ile sınırlandırılmıştır.

Evren/Örnekleme

Nitel çerçevede gerçekleştirilen bu araştırmanın evrenini, lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dallarında verilen kanun ders içerikleri; örneklemini ise Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü ve Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalında verilen kanun ders içerikleri oluşturmaktadır. Üniversitelerin resmi internet sayfalarında bulunan ders bilgi paketlerindeki kanun ders içeriklerinde eksiklikler olan üniversiteler örnekleme grubuna alınmamıştır.

Veri Toplama Aracı

Araştırmada kullanılan veriler, ilgili alanyazı taranarak, yazılı kaynağa dayalı belgesel tarama yöntemi ile elde edilmiştir. Konu ile ilgili üniversitelerin resmi internet sayfalarında bulunan ders bilgi paketlerinden kanun ders içerikleri temin edilmiştir.

Verilerin Analizi

Araştırmanın örnekleme grubunda yer alan devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümleri ve Türk Müziği Anasanat Dallarının resmi internet sayfalarında bulunan ders bilgi paketlerinden elde edilen kanun ders içerikleri doküman analizi yoluyla analiz edilmiştir.

3. BULGULAR

Araştırmanın bu bölümünde, ülkemizde lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümleri ve Türk Müziği Anasanat Dallarında verilen çalgı eğitimi kapsamında kanun dersinin amaç ve içeriklerine yönelik bilgilere yer verilmiştir. Aşağıdaki Tablo 1’de lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen birinci dönem kanun dersinin amacına yönelik bilgiler yer almaktadır.

Tablo 1. Birinci Dönem Kanun Dersi Amacı

Üniversite	Dersin Amacı
Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Kanun çalgısının tanıtılması ve pedagojik olarak hazırlanmış etütler ile icra becerisinin oluşturulması.
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Kanun çalgısının tanıtılması ve başlangıç düzeyi etütler ile icra becerisinin oluşturulması.
Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalı	Belirli bir düzeyde Geleneksel Türk Sanat Müziği içerisindeki çalgısal ve sözel eserleri icra edebilme.

Tablo 1 incelendiğinde, lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen birinci dönem kanun dersinin amacında, kanun çalgısının tanıtılması, etütler ile icra becerisinin oluşturulması ve GTSM içerisindeki çalgısal ve sözel eserleri icra edebilme konularına yer verildiği görülmektedir. Aşağıdaki Tablo 2’de lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen birinci dönem kanun dersinin içeriğine yönelik bilgilere yer verilmiştir.

Tablo 2. Birinci Dönem Kanun Ders İçeriği

Üniversite	Ders İçeriği
Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Çalgının tanıtılması, tutuş ve duruş pozisyonu, mızrap ve yüzüklerin kullanılması, akort ve çalgıyı icra edebilme becerisinin oluşturulması.

Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Çalgının tanıtılması, tutuş ve duruş pozisyonu, çalım tekniğinin kazanılması, mızrap ve yüzüklerin takılışı, çalgıyı akort edebilme, teknik becerilerin geliştirilmesi ve çalgıyı icra edebilme becerisinin oluşturulması.
Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalı	Mızrap çalışmaları, müzik terimlerinin uygulanması, öğrencinin seviyesine uygun sözel ve çalgısal eserler.

Tablo 2 incelendiğinde, lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen birinci dönem kanun dersinin içeriğinde, çalgının tanıtılması, tutuş ve duruş pozisyonu, mızrap ve yüzüklerin kullanımı, çalgıyı akort edebilme, teknik becerilerin geliştirilmesi, çalgıyı icra edebilme becerisinin oluşturulması, müzik terimlerinin uygulanması, öğrencinin seviyesine uygun sözel ve çalgısal eserlerin icra edilmesi konularına yer verildiği görülmektedir. Aşağıdaki Tablo 3’de lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen ikinci dönem kanun dersinin amacına yönelik bilgiler yer almaktadır.

Tablo 3. İkinci Dönem Kanun Dersi Amacı

Üniversite	Dersin Amacı
Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Geleneksel Türk Sanat Müziği'ndeki çalgısal ve sözel türlerdeki eserlerin icra edilebilmesi ve kişisel becerisinin geliştirilebilmesi.
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Teknik becerileri geliştirici çalışmalar, Geleneksel Türk Sanat Müziğindeki Basit makamlarda çalgısal eserlerin icra edebilmesi.
Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalı	Belirli bir düzeyde Geleneksel Türk Sanat Müziği içerisindeki çalgısal ve sözel eserleri icra edebilme.

Tablo 3’de görüldüğü gibi, lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen ikinci dönem kanun dersinin amacında, GTSM çalgısal ve sözel türlerdeki eserlerin icrası, teknik ve kişisel becerileri geliştirici çalışmalar, GTSM basit makamlarda çalgısal eserlerin icra edilmesi konularına yer verilmiştir. Aşağıdaki Tablo 4’de

lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen ikinci dönem kanun dersinin içeriğine yönelik bilgilere yer verilmiştir.

Tablo 4. İkinci Dönem Kanun Ders İçeriği

Üniversite	Ders İçeriği
Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Koma bemolü, farklı usullerde seslendirme yapabilme becerisi için etütler ve eserler.
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Teknik becerileri geliştirme çalışmaları, basit makamlarda (Çargâh, Buselik, Rast, Uşşak, Beyâti, Hüseyini, Hicaz Makamı Ailesi) eserlerin çalışılması.
Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalı	Mızrap çalışmaları, müzik terimlerinin uygulanması, öğrencinin seviyesine uygun sözel ve çalgısal eserler.

Tablo 4 incelendiğinde, lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen ikinci dönem kanun dersinin içeriğinde, koma bemolü, farklı usullerde seslendirme yapabilme becerisi için etütler ve eserler, teknik becerileri geliştirme çalışmaları, basit makamlarda (Çargah, Buselik, Rast, Uşşak, Beyâti, Hüseyini, Hicaz Makamı Ailesi) eserlerin çalışılması, mızrap çalışmaları, müzik terimlerinin uygulanması, öğrencinin seviyesine uygun sözel ve çalgısal eser çalışmalarına yer verildiği görülmektedir. Aşağıdaki Tablo 5’de lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen üçüncü dönem kanun dersinin amacına yönelik bilgiler yer almaktadır.

Tablo 5. Üçüncü Dönem Kanun Dersi Amacı

Üniversite	Dersin Amacı
Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Geleneksel Türk Sanat Müziğindeki çalgısal ve sözel türlerdeki eserlerin icra edilebilmesi ve kişisel becerisinin geliştirilebilmesi.
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Geleneksel Türk Sanat müziğinde basit ve şed makamlarda çalgısal eserlerin icra edilmesi ve teknik becerilerin geliştirilmesi.

Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalı	Geleneksel Türk Sanat Müziğindeki çalgısal ve sözel türlerdeki eserlerin icra edilebilmesi ve kişisel becerisinin geliştirilebilmesi.
---	---

Tablo 5’de görüldüğü üzere, lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen üçüncü dönem kanun dersinin amacıyla, GTSM çalgısal ve sözel türlerdeki eserlerin icra edilebilmesi, teknik ve kişisel becerilerin geliştirilebilmesi, GTSM basit ve şed makamlarda çalgısal eserlerin icra edilmesi konularına yer verilmiştir. Aşağıdaki Tablo 6’da lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen üçüncü dönem kanun dersinin içeriğine yönelik bilgiler yer almaktadır.

Tablo 6. Üçüncü Dönem Kanun Ders İçeriği

Üniversite	Ders İçeriği
Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Müziği Bölümü	Koma bemolü, değişik usullerde ve türlerde seslendirme yapabilme becerisini geliştirme.
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuarı Türk Müziği Bölümü	Karcıgar, Neva, Mahur, Acemaşiran, Nihavend ve Sultaniyegâh makamlarının çalgı üzerinde analiz edilmesi ve eserlerin icra edilmesi.
Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalı	Ara seslerin öğretimi ve buna bağlı olarak alterasyon etüt ve eser çalışmaları

Tablo 6 incelendiğinde, lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen üçüncü dönem kanun dersinin içeriğinde, koma bemolü, değişik usullerde ve türlerde seslendirme yapabilme becerisini geliştirilmesi, Karcıgar, Neva, Mahur, Acemaşiran, Nihavend ve Sultaniyegâh makamlarının çalgı üzerinde analiz edilmesi ve eserlerin icra edilmesi, ara seslerin öğretimi ve buna bağlı olarak alterasyon etüt ve eser çalışmalarına yer verildiği görülmektedir. Aşağıdaki Tablo 7’de lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen dördüncü dönem kanun dersinin amacına yönelik bilgiler yer almaktadır.

Tablo 7. Dördüncü Dönem Kanun Dersi Amacı

Üniversite	Dersin Amacı
Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Geleneksel Türk Sanat Müziği repertuarında bulunan çalgısal ve sözel türlerdeki eserleri, türün öğelerine ve geleneğe bağlı kalarak icra etmek.
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Geleneksel Türk Sanat müziğinde şed makamlarda çalgısal eserlerin icra edilmesi ve teknik becerilerin geliştirilmesi, çalgı üzerinde seyir yapabilmesi.
Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalı	Geleneksel Türk Sanat Müziğindeki çalgısal ve sözel türlerdeki eserlerin icra edilebilmesi ve kişisel becerisinin geliştirilebilmesi.

Tablo 7’de görüldüğü gibi, lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen dördüncü dönem kanun dersinin amacıyla, GTSM repertuarında bulunan çalgısal ve sözel türlerdeki eserleri, türün öğelerine ve geleneğe bağlı kalarak icra etmek, GTSM şed makamlarda çalgısal eserlerin icra edilmesi, teknik ve kişisel becerilerin geliştirilmesi, çalgı üzerinde seyir yapabilme konularına yer verilmiştir. Aşağıdaki Tablo 8’de lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen dördüncü dönem kanun dersinin içeriğine yönelik bilgiler yer almaktadır.

Tablo 8. Dördüncü Dönem Kanun Ders İçeriği

Üniversite	Ders İçeriği
Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Çalgı repertuarı: Farklı makam ve türlerden oluşturulmuş çalgısal eserler.
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Zirgüle’li Suzi’nak, Hıcazkar, Suzi Dil, Şedaraban, Aşkefza ve Ferahnüma makamlarının çalgı üzerinde analiz edilmesi ve eserlerin icra edilmesi, çalgı üzerinde seyir ve transpozisyon çalışmaları.
Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalı	Koma bemolü, değişik usullerde seslendirme yapabilme becerisini geliştirme.

Tablo 8’de görüldüğü üzere, lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen dördüncü dönem kanun dersinin içeriğinde, farklı makam ve türlerden oluşturulmuş çalgısal eserler, Zırgüle’li Suzi’nak, Hicazkar, Suzi Dil, Şedaraban, Aşkefza ve Ferahnüma makamlarının çalgı üzerinde analiz edilmesi ve eserlerin icra edilmesi, çalgı üzerinde seyir ve transpozisyon çalışmaları, koma bemolü, değişik usullerde seslendirme yapabilme becerisini geliştirme konularına yer verilmiştir. Aşağıdaki Tablo 9’da lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen beşinci dönem kanun dersinin amacına yönelik bilgiler yer almaktadır.

Tablo 9. Beşinci Dönem Kanun Dersi Amacı

Üniversite	Dersin Amacı
Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Geleneksel Türk Sanat Müziği’ndeki makam bilgisini geliştirerek, makamsal geçkiler yapabilme becerisi oluşturma, taksim yeteneğini geliştirebilme ve çalgısal repertuar oluşturabilmek
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Geleneksel Türk Sanat müziğinde şed ve bileşik makamlarda çalgısal eserlerin icra edilmesi, teknik becerilerin geliştirilmesi, çalgı üzerinde seyir yapabilme, taksim yapabilme becerisinin geliştirilmesi, eserlerin icrasında transpozisyon yapabilme.
Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalı	Geleneksel Türk Sanat Müziği’ndeki makam bilgisini geliştirerek, makamsal geçkiler yapabilme becerisi oluşturma.

Tablo 9 incelendiğinde, lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen beşinci dönem kanun dersinin amacında, GTSM makam bilgisini geliştirerek makamsal geçkiler yapabilme becerisi oluşturma, çalgı üzerinde seyir yapabilme, taksim yapabilme becerisinin geliştirilmesi, eserlerin icrasında transpozisyon yapabilme, çalgısal repertuar oluşturabilmek, GTSM şed ve bileşik makamlarda çalgısal eserlerin icra edilmesi ve teknik becerilerin geliştirilmesi konularına yer verildiği görülmektedir. Aşağıdaki Tablo 10’da lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği

Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen beşinci dönem kanun dersinin içeriğine yönelik bilgiler yer almaktadır.

Tablo 10. Beşinci Dönem Kanun Ders İçeriği

Üniversite	Ders İçeriği
Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Müziği Bölümü	Eserlerin bir tam dörtlü aşağıdan çalınması, köprüsel geçki çalışmaları, taksim ve çalgısal repertuvar oluşturma.
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuarı Türk Müziği Bölümü	Kürdili Hicazkar, Nikriz, Nev' eser, Pençgah ve Nişabur makamlarının çalgı üzerinde analiz edilmesi ve eserlerin icra edilmesi. Çalgı üzerinde seyir, taksim ve transpoze çalışmaları.
Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalı	Eserlerin bir tam dörtlü aşağıdan çalınması, yakın geçki çalışmaları ve çalgısal repertuvar oluşturma.

Tablo 10'da görüldüğü üzere, lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen beşinci dönem kanun dersinin içeriğinde, eserlerin bir tam dörtlü aşağıdan çalınması, köprüsel geçki ile yakın geçki çalışmaları, çalgısal repertuvar oluşturma, Kürdili Hicazkar, Nikriz, Nev' eser, Pençgah ve Nişabur makamlarının çalgı üzerinde analiz edilmesi ve eserlerin icra edilmesi, çalgı üzerinde seyir, taksim ve transpoze çalışmalarına yer verilmiştir. Aşağıdaki Tablo 11'de lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen altıncı dönem kanun dersinin amacına yönelik bilgiler yer almaktadır.

Tablo 11. Altıncı Dönem Kanun Dersi Amacı

Üniversite	Dersin Amacı
Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Müziği Bölümü	Geleneksel Türk Sanat Müziği'ndeki makam bilgisini geliştirerek, makamsal geçkiler yapabilme becerisi oluşturma, taksim yeteneğini geliştirebilme ve çalgısal repertuvar oluşturabilmek
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuarı Türk Müziği Bölümü	Geleneksel Türk Sanat müziğinde bileşik makamlarda çalgısal eserlerin icra edilmesi ve teknik becerilerin geliştirilmesi. Çalgı üzerinde seyir yapabilme, taksim yapabilme becerisinin geliştirilmesi, eserlerin icrasında transpozisyon yapabilme.

Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalı	Geleneksel Türk Sanat Müziğindeki makam bilgisini geliştirerek, makamsal geçkiler yapabilme becerisi oluşturma, taksim yeteneğini geliştirebilme ve çalgısal repertuvar oluşturabilme.
--	--

Tablo 11’de incelendiğinde, lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen altıncı dönem kanun dersinin amacıyla, GTSM makam bilgisini geliştirerek makamsal geçkiler yapabilme becerisi oluşturma, çalgısal repertuvar oluşturabilmek, GTSM bileşik makamlarda çalgısal eserlerin icra edilmesi, teknik becerilerin geliştirilmesi, çalgı üzerinde seyir yapabilme, taksim yapabilme becerisinin geliştirilmesi ve eserlerin icrasında transpozisyon yapabilme konularına yer verildiği görülmektedir. Aşağıdaki Tablo 12’de lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen altıncı dönem kanun dersinin içeriğine yönelik bilgiler yer almaktadır.

Tablo 12. Altıncı Dönem Kanun Ders İçeriği

Üniversite	Ders İçeriği
Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Eserlerin bir tam dörtlü aşağıdan çalınması, köprüsel geçki çalışmaları, taksim ve çalgısal repertuvar oluşturma.
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Segah, Müstear, Hüz zam, Dügah ve Saba makamlarının çalgı üzerinde analiz edilmesi ve eserlerin icra edilmesi. Çalgı üzerinde seyir, transpoze ve taksim çalışması.
Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalı	Eserlerin bir tam dörtlü aşağıdan çalınması, köprüsel geçki çalışmaları, taksim ve çalgısal repertuvar oluşturma.

Tablo 12’de görüldüğü gibi, lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen altıncı dönem kanun dersinin içeriğinde, eserlerin bir tam dörtlü aşağıdan çalınması, köprüsel geçki çalışmaları, çalgısal repertuvar oluşturma, Segâh, Müstear, Hüz zam, Dügah ve Saba makamlarının çalgı üzerinde analiz edilmesi ve eserlerin icra edilmesi, çalgı üzerinde seyir, transpoze ve taksim çalışması konularına yer verilmiştir. Aşağıdaki Tablo 13’de lisans düzeyinde eğitim veren devlet

konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen yedinci dönem kanun dersinin amacına yönelik bilgiler yer almaktadır.

Tablo 13. Yedinci Dönem Kanun Dersi Amacı

Üniversite	Dersin Amacı
Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Geleneksel Türk Müziği'ndeki makam bilgisini geliştirerek, makamlar arasında geçki/geçkiler-taksim yapabilme becerisini geliştirebilme ve çalgısal repertuar oluşturabilme.
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Geleneksel Türk Sanat müziğinde bileşik makamlarda çalgısal eserlerin icra edilmesi ve teknik becerilerin geliştirilmesi. Taksim yapabilme, eserlerin icrasında transpozisyon yapabilme.
Öndokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalı	Geleneksel Türk Sanat Müziğindeki makam bilgisini geliştirerek, makamsal geçkiler yapabilme becerisini, taksim yeteneğini ve çalgısal repertuar becerisini geliştirme.

Tablo 13'de görüldüğü üzere, lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen yedinci dönem kanun dersinin amacına bakıldığında, GTSM makam bilgisini geliştirerek, makamlar arasında geçki/geçkiler ve taksim yapabilme becerisini geliştirebilme, çalgısal repertuar oluşturabilme, GTSM bileşik makamlarda çalgısal eserlerin icra edilmesi, teknik becerilerin geliştirilmesi konularına yer verilmiştir. Aşağıdaki Tablo 14'de lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen yedinci dönem kanun dersinin içeriğine yönelik bilgiler yer almaktadır.

Tablo 14. Yedinci Dönem Kanun Ders İçeriği

Üniversite	Ders İçeriği
Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Eserlerin bir tam dörtlü aşağıdan (göçürme) çalınması, taksim ve çalgısal repertuar.
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	İsfahan, Şehnaz, Beyati Araban, Arazbar, Ferahfeza ve Yegah makamlarının çalgı üzerinde analiz edilmesi ve eserlerin icra edilmesi. Çalgı üzerinde seyir, transpoze ve taksim çalışması.

Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalı	Eserlerin bir tam dörtlü aşağıdan çalınması, köprüsel geçki çalışmaları, taksim ve çalgısal repertuar oluşturma.
--	--

Tablo 14’de görüldüğü gibi, lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen yedinci dönem kanun dersinin içeriğinde, eserlerin bir tam dörtlü aşağıdan (göçürme) çalınması, İsfahan, Şehnaz, Beyâti Araban, Arazbar, Ferahfeza ve Yegâh makamlarının çalgı üzerinde analiz edilmesi ve eserlerin icra edilmesi, köprüsel geçki çalışmaları, çalgı üzerinde seyir, transpoze ve taksim çalışması konularına yer verilmiştir. Aşağıdaki Tablo 15’de lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen sekizinci dönem kanun dersinin amacına yönelik bilgiler yer almaktadır.

Tablo 15. Sekizinci Dönem Kanun Dersi Amacı

Üniversite	Dersin Amacı
Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Geleneksel Türk Müziği’ndeki makam bilgisini geliştirerek, makamlar arasında geçki/geçkiler-taksim yapabilme becerisi geliştirebilme ve çalgısal repertuar oluşturabilme.
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Geleneksel Türk Sanat müziğinde bileşik makamlarda çalgısal eserlerin icra edilmesi ve teknik becerilerin geliştirilmesi. Taksim yapabilme, eserlerin icrasında transpozisyon yapabilme.
Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalı	Geleneksel Türk Sanat Müziği’ndeki makam bilgisini geliştirerek, makamsal geçkiler yapabilme becerisini, taksim yeteneğini ve çalgısal repertuar becerisini geliştirme.

Tablo 15 incelendiğinde, lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen sekizinci dönem kanun dersinin amacında, GTSM makam bilgisini geliştirerek, makamlar arasında geçki/geçkiler ve taksim yapabilme becerisi geliştirebilme, çalgısal repertuar oluşturabilme, GTSM bileşik makamlarda çalgısal eserlerin icra edilmesi, teknik becerilerin geliştirilmesi ve eserlerin icrasında

transpozisyon yapabilme konularına yer verildiği görülmektedir. Aşağıdaki Tablo 16’da lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen sekizinci dönem kanun dersinin içeriğine yönelik bilgiler yer almaktadır.

Tablo 16. Sekizinci Dönem Kanun Ders İçeriği

Üniversite	Ders İçeriği
Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Eserlerin bir tam dörtlü aşağıdan çalınması, köprüsel geçki çalışmaları, taksim ve çalgısal repertuvar oluşturma.
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü	Irak, Eviç, Bestenigar ve Şevkefza makamlarının çalgı üzerinde analiz edilmesi ve eserlerin icra edilmesi. Çalgı üzerinde seyir, transpoze ve taksim çalışılması.
Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalı	Eserlerin bir tam dörtlü aşağıdan çalınması, köprüsel geçki çalışmaları, taksim ve çalgısal repertuvarını geliştirme.

Tablo 16’da görüldüğü üzere, lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde ve Türk Müziği Anasanat Dalında verilen sekizinci dönem kanun dersinin içeriğinde, eserlerin bir tam dörtlü aşağıdan çalınması, çalgısal repertuvar geliştirme, köprüsel geçki çalışmaları, Irak, Eviç, Bestenigar ve Şevkefza makamlarının çalgı üzerinde analiz edilmesi ve eserlerin icra edilmesi, çalgı üzerinde seyir, transpoze ve taksim çalışmalarına yer verilmiştir.

4. SONUÇLAR ve TARTIŞMA

Müzik eğitiminin boyutlarından biri olan çalgı eğitimi hem örgün hem yaygın eğitimde, devinîşsel, duyuşsal ve bilişsel davranışları kapsayan bir eğitim boyutudur (Tufan ve Güdek, 2008, s. 78). Çalgı eğitimi, bireyin çalgısını tanıyabilmesi, çalgısına ilişkin temel davranışları kavrayabilmesi bireyin bilişsel, duyuşsal ve devinîşsel yönlerinin bir bütün halinde gelişebilmesi bakımından önemlidir. Ayrıca çalgı eğitimi, bedensel ve ruhsal açıdan bireylerin kendi müzikal zevklerini oluşturmaları, kendilerini müzikal açıdan ifade etmeleri ve kendi yeteneklerinin farkına varabilmeleri bakımından da önem taşımaktadır (Yavuz, 2022, s. 9-28).

Kanunun, geleneksel bir çalgı olmasının yanı sıra dünya müziklerinin de icrasına uygunluğu, kapsadığı geniş ses alanının ifade çeşitliliğine katkı sağlaması, solo ve eşlik çalgı olarak kullanım yeterliliği, çift el çalış tekniği ile çok sesli icraya elverişli olması, icra süslemesi teknik imkanlarının zenginliği, ses gürlüğü açısından güçlü çalgılardan biri olması ve taşınabilir olması gibi nedenlerden dolayı eğitime elverişli bir çalgı olduğu söylenebilir (Doğruöz, 2017, s. 65). Bu araştırmada, lisans düzeyinde eğitim veren devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerindeki/Anasanat Dallarındaki kanun dersinin içerik ve amaç yönünden incelenerek ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bu bağlamda, üniversitelerin resmi internet sayfalarında bulunan ders bilgi paketlerinden kanun ders içeriklerine ulaşılabilen, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü ve Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalında verilen kanun dersi amaç ve içerik yönünden incelenmiştir.

Devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde/Anasanat Dalında verilen birinci dönem kanun dersinin amacında kanun çalgısının tanıtılması, etütler ile icra becerisinin oluşturulması ve GTSM içerisindeki çalgısal ve sözel eserleri icra edebilme konularının; birinci dönem kanun dersinin içeriğinde ise çalgının tanıtılması, tutuş ve duruş pozisyonu, mızrap ve yüzüklerin kullanımı, çalgıyı akort edebilme, teknik becerilerin geliştirilmesi, çalgıyı icra edebilme becerisinin oluşturulması, müzik terimlerinin uygulanması, öğrencinin seviyesine uygun sözel ve çalgısal eserlerin icra edilmesi konularına yer verildiği tespit edilmiştir.

Devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde/Anasanat Dalında verilen ikinci dönem kanun dersinin amacında, GTSM çalgısal ve sözel türlerdeki eserlerin icrası, teknik ve kişisel becerileri geliştirici çalışmalar, GTSM basit makamlarda çalgısal eserlerin icra edilmesi konularına; ikinci dönem kanun dersinin içeriğinde ise koma bemolü, farklı usullerde seslendirme yapabilme becerisi için etütler ve eserler, teknik becerileri geliştirme çalışmaları, basit makamlarda (Çargah, Buselik, Rast, Uşşak, Beyâti, Hüseyini, Hicaz Makamı Ailesi) eserlerin çalışılması, mızrap çalışmaları, müzik terimlerinin uygulanması, öğrencinin seviyesine uygun sözel ve çalgısal eser çalışmalarına yer verildiği belirlenmiştir.

İlgili alanyazın incelendiğinde, bu araştırma sonucunda elde edilen devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerindeki/Anasanat Dalındaki ikinci dönem kanun dersinin içeriğinde yer alan basit makamlarda (Çargâh, Buselik, Rast, Uşşak, Beyâti, Hüseyini, Hicaz Makamı Ailesi) eserlerin çalışılması konusu ile paralellik gösteren bir çalışmaya rastlanılmıştır. Bu kapsamda, Savaş (2016) çalışmasında, mesleki müzik eğitimi veren devlet konservatuvarlarındaki başlangıç düzeyi kanun eğitiminin, ders içeriğini ve başlangıç düzeyi kanun eğitiminde kullanılan yöntemlerin belirlenmesini hedeflemiştir. Bu bağlamda, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müsîkîsi Devlet Konservatuarı, Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı ve Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarındaki kanun eğitimi derslerini yürüten öğretim elemanlarına yapılandırılmış görüşme tekniği uygulamıştır. Araştırması sonucunda, başlangıç düzeyi kanun eğitiminde, Çargâh Makamı ile çalışmalara başlandığı, Buselik, Kürdi, Rast, Uşşak, Beyati, Hüseyini, Muhayyer makamında çalışmalar ile devam edildiğini tespit etmiştir. Bu bağlamda, devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerindeki/Anasanat Dalındaki ikinci dönem kanun dersinde makam çalışmalarının başlangıç düzeyi kanun eğitime uygun olduğu söylenebilir.

Devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde/Anasanat Dalında verilen üçüncü dönem kanun dersinin amacıyla, GTSM çalgısal ve sözel türlerdeki eserlerin icra edilebilmesi, teknik ve kişisel becerilerin geliştirilebilmesi, GTSM basit ve şed makamlarda çalgısal eserlerin icra edilmesi konularının; üçüncü dönem kanun dersinin içeriğinde ise koma bemolü, değişik usullerde ve türlerde seslendirme yapabilme becerisini geliştirilmesi, Karcıgar, Neva, Mahur, Acemaşiran, Nihavend ve Sultaniyegâh makamlarının çalgı üzerinde analiz edilmesi ve eserlerin icra edilmesi, ara seslerin öğretimi ve buna bağlı olarak alterasyon etüt ve eser çalışmalarına yer verildiği belirlenmiştir.

Devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde/Anasanat Dalında verilen dördüncü dönem kanun dersinin amacıyla, GTSM repertuarında bulunan çalgısal ve sözel türlerdeki eserleri türün öğelerine ve geleneğe bağlı kalarak icra etmek, GTSM şed makamlarda çalgısal eserlerin icra edilmesi, teknik ve kişisel becerilerin geliştirilmesi, çalgı üzerinde seyir yapabilme konularının; dördüncü

dönem kanun dersinin içeriğinde ise farklı makam ve türlerden oluşturulmuş çalgısal eserler, Zirgüle'li Suzi'nak, Hicazkar, Suzi Dil, Şedaraban, Aşkefza ve Ferahnüma makamlarının çalgı üzerinde analiz edilmesi ve eserlerin icra edilmesi, çalgı üzerinde seyir ve transpozisyon çalışmaları, koma bemolü, değişik usullerde seslendirme yapabilme becerisini geliştirme konularına yer verildiği saptanmıştır.

Devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde/Anasanat Dalında verilen beşinci dönem kanun dersinin amacıyla, GTSM makam bilgisini geliştirerek makamsal geçkiler yapabilme becerisi oluşturma, çalgı üzerinde seyir yapabilme, taksim yapabilme becerisinin geliştirilmesi, eserlerin icrasında transpozisyon yapabilme, çalgısal repertuvar oluşturabilmek, GTSM şed ve bileşik makamlarda çalgısal eserlerin icra edilmesi ve teknik becerilerin geliştirilmesi konularının; beşinci dönem kanun dersinin içeriğinde ise eserlerin bir tam dörtlü aşağıdan çalınması, köprüsel geçki ile yakın geçki çalışmaları, çalgısal repertuvar oluşturma, Kürdili Hicazkar, Nikriz, Nev' eser, Pençgah ve Nişabur makamlarının çalgı üzerinde analiz edilmesi ve eserlerin icra edilmesi, çalgı üzerinde seyir, taksim ve transpoze çalışmalarına yer verildiği belirlenmiştir.

Devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde/Anasanat Dalında verilen altıncı dönem kanun dersinin amacıyla, GTSM makam bilgisini geliştirerek makamsal geçkiler yapabilme becerisi oluşturma, çalgısal repertuvar oluşturabilmek, GTSM bileşik makamlarda çalgısal eserlerin icra edilmesi, teknik becerilerin geliştirilmesi, çalgı üzerinde seyir yapabilme, taksim yapabilme becerisinin geliştirilmesi ve eserlerin icrasında transpozisyon yapabilme konularının; altıncı dönem kanun dersinin içeriğinde ise eserlerin bir tam dörtlü aşağıdan çalınması, köprüsel geçki çalışmaları, çalgısal repertuvar oluşturma, Segah, Müstear, Hüzzam, Dügah ve Saba makamlarının çalgı üzerinde analiz edilmesi ve eserlerin icra edilmesi, çalgı üzerinde seyir, transpoze ve taksim çalışması konularına yer verildiği tespit edilmiştir.

Devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde/Anasanat Dalında verilen yedinci dönem kanun dersinin amacına bakıldığında, GTSM makam bilgisini geliştirerek, makamlar arasında geçki/geçkiler yapabilme, taksim yapabilme becerisini geliştirebilme, çalgısal repertuvar oluşturabilmek, GTSM bileşik makamlarda çalgısal eserlerin icra edilmesi, teknik becerilerin geliştirilmesi konularının; yedinci

dönem kanun dersinin içeriğinde ise eserlerin bir tam dörtlü aşağıdan (göçürme) çalınması, Isfahan, Şehnaz, Beyati Araban, Arazbar, Ferahfeza ve Yegah makamlarının çalgı üzerinde analiz edilmesi ve eserlerin icra edilmesi, köprüsel geçki çalışmaları, çalgı üzerinde seyir, transpoze ve taksim çalışması konularına yer verildiği belirlenmiştir.

Devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde/Anasanat Dalında verilen sekizinci dönem kanun dersinin amacıyla, GTSM makam bilgisini geliştirerek, makamlar arasında geçki/geçkiler yapabilme, taksim yapabilme becerisi geliştirebilme, çalgısal repertuvar oluşturabilme, GTSM bileşik makamlarda çalgısal eserlerin icra edilmesi, teknik becerilerin geliştirilmesi ve eserlerin icrasında transpozisyon yapabilme konularının; sekizinci dönem kanun dersinin içeriğinde ise eserlerin bir tam dörtlü aşağıdan çalınması, çalgısal repertuvar geliştirme, köprüsel geçki çalışmaları, Irak, Eviç, Bestenigar ve Şevkefza makamlarının çalgı üzerinde analiz edilmesi ve eserlerin icra edilmesi, çalgı üzerinde seyir, transpoze ve taksim çalışmalarına yer verildiği tespit edilmiştir.

Bu araştırmanın sonucunda devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde/Anasanat Dalında verilen sekiz dönem kanun dersinin amaç ve içeriği, kanun eğitiminde etüt ve teknik geliştirmeye yönelik çalışmalar bakımından incelendiğinde, etütler ile icra becerisinin oluşturulması, teknik ve kişisel becerileri geliştirici çalışmalar ve alterasyon etüt çalışmaları konularına yer verildiği belirlenmiştir. Başkaca bir çalışmada Çelebi (2021), Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında yürütülen bireysel çalgı eğitimi kanun dersinin içeriğini ve kanun dersinde kullanılan yöntemleri incelemiştir. Araştırmasında, öğretim elemanlarının kanun eğitiminde, genel olarak etüt-egzersiz yapmanın öğrencilerin sazına hâkimiyetin artırılması, yeteneğinin, algısını geliştirilmesi gibi konularda fayda sağladığı etüt-egzersiz yapmanın belli bir aşaması olmadığını ve öğrencilerine başlangıçtan itibaren dört sene boyunca etüt verdikleri sonucuna ulaşmıştır. Bu bağlamda, elde edilen bu sonucun, devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde/Anasanat Dalında verilen kanun derslerinin, etüt ve teknik çalışmalar bakımından bu araştırmadan elde edilen sonucu destekler nitelikte olduğu söylenebilir.

Devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde/Anasanat Dalında verilen dördüncü dönem kanun dersinin amaç ve içeriğinde,

çalgi üzerinde seyir çalışmalarına; beş ve altıncı dönemde kanun dersinin amaç ve içeriğinde, çalgı üzerinde seyir çalışmaları ile taksim çalışmalarına; yedi ve sekizinci dönemde kanun dersinin amacında taksim çalışmalarına, içeriğinde ise çalgı üzerinde seyir çalışmaları ile taksim çalışmalarına yer verildiği görülmektedir. Torun (2000), taksim çalışırken, yeni makamları öğrenirken bir yandan da ud ile usul düşünmeden (serbest) seyir yapmanın faydalı olacağını, bu seyirlerin müzik fikri, ritm, melodi, biçim, yapı (soru-cevap cümleleri), süslemeler, tını, üslup, nüans gibi yönleri gelişmişse taksim olabileceğini belirtmiştir. Bu bağlamda, ud ve kanunun GTSM çalgı türleri içinde bulunduğu, ud ve kanun eğitiminin, taksim konusunu içinde barındırdığı düşünüldüğünde, kanun eğitiminde de taksim çalışırken usul düşünmeden seyir yapmanın taksim yapmaya faydalı olabileceği söylenebilir. Bu bağlamda, devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde/Anasanat Dalında verilen dördüncü dönem kanun dersinin amaç ve içeriğinde yer verilen çalgı üzerinde seyir çalışmalarının beşinci dönemden itibaren kanun dersinde yer verilen taksim konusuna hazırlık olduğu düşünülebilir. Ayrıca, devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde/Anasanat Dalında verilen beşinci dönemden itibaren kanun dersinin içeriğinde taksim çalışmaları ile birlikte çalgı üzerinde seyir çalışmalarına yer verildiği görülmektedir. Bu bağlamda, devlet konservatuvarlarının Türk Müziği Bölümlerinde/Anasanat Dalında verilen kanun dersinde çalgı üzerinde seyir çalışmalarının, taksim yapmaya hazırlık niteliğinde olduğu düşünülebilir.

Başkaca bir çalışmada Lehimler ve Kalıver (2019), Türkiye'deki mesleki müzik eğitimi veren yükseköğretim kurumlarında görev yapan öğretim elemanları görüşleri doğrultusunda Türk müziği çalgı öğretiminde kullanılan çalgı öğretim yöntemlerini belirlemeyi amaçlamışlardır. Araştırma sonucunda, başlangıç düzeyi çalgı öğretiminde öncelik verilen durumların; duruş-tutuş bilgisi, çalgı bilgisi ve teknik bilgiler olduğu, orta düzeyde; teknik bilgiler, entonasyon, eser icrası ve makam bilgisi olduğu, ileri düzeyde; eser icrası, taksim becerisi, makam bilgisi ve teknik bilgiler olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca, her düzeyde yazılı etüt ve egzersiz kullanıldığı, teknik çalışmalara çokça yer verildiği, teknik çalışmaların hem eser hem de etütler üzerinde verildiği tespit edilmiştir. Bu bağlamda, bu araştırmmanın sonucundan yola çıkarak devlet konservatuvarlarının Türk

Müziği Bölümlerinde/Anasanat Dalında verilen bir ve ikinci dönem kanun dersinin başlangıç düzeyinde; iki ve üçüncü dönem kanun dersinin orta düzeyde; beş, altı, yedi ve sekizinci dönem kanun derslerinin ileri düzeyde olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Akgül-Barış, D. (2007). Okul müzik eğitiminde çalgı eğitimi uygulamaları, *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(15), 1-12.
- Alkaç, G., ve Kaya, F. (2017). Yükseköğretim Kurumlarındaki Türk Müziği Çalgı Eğitimine Kanun ve Klasik Kemençe Örnekleme İle Genel Bir Bakış. *Fine Arts*, 12(1):17-29, DOI: 10.12739/NWSA.2017.12.1.D0186.
- Birgül, Y., ve Nacakçı, Z. (2017). Güzel sanatlar lisesi viyola eğitiminde kullanılan repertuvara yönelik öğrenci ve öğretmen görüşleri. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(22), s.413-427.
- Çelebi, M. (2021). Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında kanun eğitimi dersinin içerik ve yönteminin öğretim elemanı görüşleri alınarak incelenmesi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Demirel, Ö. (2017). Öğretim ilke ve yöntemleri öğretme sanatı. Ankara: Pegem Akademi.
- Doğruöz, M. D. (2017). Müzik öğretmenliği lisans programlarında yer alan bireysel çalgı dersi kapsamında “Kanun”. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (11), 63-72.
- Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı TSM. Çalgı Eğitimi Ders İçeriği, (Tarih yok). <https://ebp.ege.edu.tr/DereceProgramlari/Detay/1/61180/8305/932004> adresinden 10.10.2022 tarihinde alınmıştır.
- Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü Bireysel Çalgı Ders İçeriği, (Tarih yok). <https://obs.mku.edu.tr/oibs/bologna/index.aspx?lang=tr&curOp=showPac&curUnit=24&curSunit=5742#> adresinden 09.11.2022 tarihinde alınmıştır.

- Kardeş, T. (2013). Mesleki müzik eğitimi veren devlet konservatuvarlarındaki klasik Türk müziği üslup ve repertuvar eğitiminin içerik ve yöntem bakımından incelenmesi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Karlı, M. D. (2012). Eğitim bilimine giriş. Ankara: Pegem Akademi.
- Kostak-Toksoy, A. (2006). Kanun eğitiminde teknik çalışma ve süsleme elemanlarını içeren etütler (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Koroğlu, G. N. (2022). Türk müziği devlet konservatuvarları ses eğitimi bölümlerindeki ses ve çalgı eğitimi ders içeriklerinin incelenmesi. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(1), 310-326.
- Küçükosmanoğlu, H. O., Babacan, E., Babacan, M. D., ve Yüksel, G. (2016). Müzik eğitiminde çalgı çalışma yöntemleri ölçek geliştirme çalışması. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(13), 189-198.
- Lehimler, E., ve Kaliver, O. (2019). Öğretim elemanları görüşleri doğrultusunda Türk müziği çalgı öğretim yöntemlerinin incelenmesi. *Turkish Studies Educational Sciences*, 14(4), 1517-1544.
- Ondokuz Mayıs Üniversitesi Müzik Bölümü Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalı Meslek Çalgısı Ders İçeriği, <https://ebs.omu.edu.tr/2742/932001> adresinden 10.10.2022 tarihinde alınmıştır.
- Savaş, K. (2016). Mesleki müzik eğitimi veren devlet konservatuvarlarındaki kanun eğitiminin içerik ve yöntem bakımından incelenmesi. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Torun, M. (2000). Ud metodu gelenekle geleceğe. İstanbul: Çağlar Yayınları.
- Tufan, E., ve Güdek, B. (2008). Piyano dersi tutum ölçeğinin geliştirilmesi. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 28(1), 75-90.

- Uçan, A. (2018). Müzik eğitimi temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar ve Türkiye'deki durum. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Yavuz, Y. (2022). Türk müziği devlet konservatuvarı öğrencilerinin çalgı eğitimine yönelik tutumları ve çalgı başarılarının incelenmesi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep.
- Yener, S. (2009, Eylül). Türkiye'de güzel sanatlar fakülteleri müzik bölümleri müfredat programlarının karşılaştırılmalı analizi. 8. Ulusal Müzik Sempozyumunda sunulmuştur, Samsun: OMÜ Sahnesi Atakum.
- YÖK, (2018). Müzik Öğretmenliği Lisans Programı. https://www.yok.gov.tr/Documents/Kurumsal/egitim_ogretim_dairesi/Yeni-Ogretmen-Yetistirme-Lisans-Programlari/Muzik_Ogretmenligi_Lisans_Programi.pdf adresinden 18.04.2019 tarihinde alınmıştır.
- Yükseköğretim Kurumları Sınavı (YKS) Yükseköğretim Programları ve Kontenjanları Kılavuzu, (2022). <https://www.osym.gov.tr/TR,23885/2022-yuksekogretim-kurumlari-sinavi-yks-yuksekogretim-programlari-ve-kontenjanlari-kilavuzu.html> adresinden 19.08.2022 tarihinde alınmıştır.