

**EDİTÖR**

*Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU*

**MÜZİK**

*Alanında Araştırmalar ve Değerlendirmeler*

**MART**  
**2025**

**İmtiyaz Sahibi • Yaşar Hız**  
**Genel Yayın Yönetmeni • Eda Altunel**  
**Yayına Hazırlayan • Gece Kitaplığı**  
**Editör • Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU**

**Birinci Basım • Mart 2025 / ANKARA**

**ISBN • 978-625-388-230-3**

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir.  
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan  
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

**Gece Kitaplığı**

**Adres:** Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak Ümit Apt  
**No:** 22/A Çankaya/ANKARA Tel: 0312 384 80 40

[www.gecekitapligi.com](http://www.gecekitapligi.com)  
[gecekitapligi@gmail.com](mailto:gecekitapligi@gmail.com)

**Baskı & Cilt**  
Bizim Buro  
**Sertifika No:** 42488

# Müzik Alanında Araştırmalar ve Değerlendirmeler

Mart 2025

Editör:  
Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU



# İÇİNDEKİLER

## BÖLÜM 1

### HAMPARSUM NOTASIYLA KALEME ALINMIŞ TARZ-I NEVİN SAZSEMÂİSİ'NİN BESTEKÂR KAYITLARI ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

*İsmail YÖRÜKÇÜOĞLU* ..... 1

## BÖLÜM 2

### MSGSÜ İSTANBUL DEVLET KONSERVATUVARI VE İTÜ TMDK'DA LİSANS DÜZEYİNDE SOLFEJ VE MÜZİK TEORİSİ EĞİTİMİNDEKİ GÜNCEL UYGULAMALAR

*Ayşecan OLGUN* ..... 15

## BÖLÜM 3

### GİTAR EĞİTİMİNDE KULLANILAN 12 KÜÇÜK ETÜT KİTABININ İNCELENMESİ

*Nihat AYDOĞDU, M. Ayça ACAR* ..... 43

## BÖLÜM 4

### KEMAN SANATÇISI AYHAN ŞENYALAR İLE TÜRKİYEDEKİ ALATURKA KEMAN GRUPLARININ STÜDYO MÜZİSYENLİĞİ HAKKINDA BİR RÖPORTAJ

*Atalay DURMAZ* ..... 73



# BÖLÜM 1

HAMPARSUM NOTASIYLA KALEME ALINMIŞ  
TARZ-I NEVİN SAZSEMÂİSİ'NİN BESTEKÂR  
KAYITLARI ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

*İsmail YÖRÜKÇÜOĞLU<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Öğr. Gör. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü Türk Sanat Müziği Anabilim Dalı, Sivas, Türkiye. E-mail: ismailyorukcuoglu@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7534-8963

## 1. Giriş

Zaman içerisinde, meşk aktarım sürecinde veya eserlerin yazılı aktarımını esnasında bazı veri kayıpları ortaya çıkabilmektedir. Eğer bu aktarım hafızaya dayanıyorsa, veri kaybı eserlerin unutulması veya zaman içerisinde değişmesi olarak kendini göstermektedir. Yazılı aktarımlarda yazım hataları veya tasnif esnasında sehven yapılan hatalar, eser günümüze ulaşsa dahi eser hakkında veri kayıplarına sebep olabilmektedir.

Türk müziği tarihi boyunca genel olarak yazarak aktarımın kullanılmadığı, kuramsal çalışmalar haricinde müzik yazılarının yaygınlaşmadığı ve aktarımın sözlü olarak sürdürüldüğü görülmektedir (Değirmenci ve Sağer, 2022, s. 580). İlerleyen süreçte geliştirilen ve kullanılmaya başlanan nota yazım sistemleri sayesinde kaybolma, unutulma tehlikesiyle karşı karşıya kalan eserler kayıt altına alınabilmiştir. Meşk yoluyla aktarımı süren eserler, farklı meşk kollarında çeşitli mûsikîşinaslarca kayda alınmış ve repertuar korunmuştur (Yörükçüoğlu, 2022, s. 160). Hafızalarda korunan eserlerin çeşitli sebepler ve süreçlerde bestekârları unutulmuş, eserin kendisi kaybolmuş veya eserler farklı meşk kollarından günümüze geçişerek ulaşmıştır (Yörükçüoğlu, 2023, s. 529).

Bu çalışmada, bestekârı Dellâlzâde Cemâl Bey olarak kayıtlı, Tarz-ı Nevîn makâmında sazsemâisi formundaki eser incelenmiştir. Eserin Hamparsum müzik yazısıyla kaleme alınmış notası üzerinde yer alan künyesi ve kayıtlı olduğu arşivde yer alan katalog bilgileri karşılaştırılmıştır. Nota üzerinde ve katalog kayıtlarında farklı bestekâr isimlerine rastlanılmıştır. Eser notası, günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek notalama sistemine çevrilerek, makâm ve usûl uygulamaları bakımından tahlil edilmiştir. Eserin Hamparsum müzik yazısıyla kaleme alınmış notası ekler bölümünde, çeviri notası ise inceleme bölümünde verilmiştir.

### 1.1. Problem Durumu

Leon Hancıyan Koleksiyonu 139 numaralı defterde bestekârı Dellâlzâde Cemâl Bey olarak kayıtlı ancak Devlet Arşivleri kataloğunda ve nota üzerinde farklı bestekâr isimlerinin de zikredildiği Tarz-ı Nevîn Sazsemâisi'nin incelenmesi amacıyla, araştırmaya konu olan problem cümlesi "Leon Hancıyan Koleksiyonu 139 numaralı defter içerisinde, bestekârı Dellâlzâde Cemâl Bey olarak kayıtlı Tarz-ı Nevîn Sazsemâisi'nde yer alan makâm ve usûl uygulamaları nelerdir?" olarak belirlenmiştir. Bu doğrultuda eserin künye bilgileri, katalog kayıtları incelenmiş, eserde yer alan makâm ve usûl uygulamaları tahlil edilmiştir.



## 1.2. Çalışmanın Amacı ve Önemi

Araştırmada, Leon Hancıyan Koleksiyonu 139 numaralı defterde ve arşıvde bestekâr kaydında farklı ifadeler bulunan Tarz-ı Nevîn Sazsemâsi'nin incelenmesi ve eserin bestekârı hakkında çıkarımlar yapılması amaçlanmaktadır. İlgili eserin notasının Hamparsum müzik yazısından günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek notalama sistemine çevrilerek makâm ve usûl uygulamalarının tahlil edilmesi, eserin günümüz araştırmacı ve icrâcılarının hizmetine sunulması önem arz etmektedir.

## 1.3. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini Tarz-ı Nevîn makâmında bestelenmiş sazsemâsi formundaki eserler oluşturmaktadır. Araştırmada incelenen örneklem kümesini ise Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri, Osmanlı Arşivi, Leon Hancıyan Koleksiyonu 139 numaralı defterde TRT. MD. d. 536-51 dosya-gömlük numarasıyla, bestekârı nota üzerinde Dellâlzâde Cemâl Bey olarak kayıtlı Tarz-ı Nevîn Sazsemâsi oluşturmaktadır.

## 1.4. Sınırlılıklar

Araştırma, Leon Hancıyan Koleksiyonu 139 numaralı defter içerisinde, bestekârı Dellâlzâde Cemâl Bey olarak kayıtlı Tarz-ı Nevîn Sazsemâsi'nin notası üzerinde yer alan künye bilgilerinin, arşıvde yer alan katalog kayıtlarının incelenmesi ve ilgili eserin günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek notalama sistemine çevrilerek, makâm-usûl uygulamalarının tahlil edilmesi bakımından sınırlandırılmıştır.

## 2. Yöntem

Çalışma, tarama modelinin kullanıldığı betimsel bir araştırmadır. Tarama modeli, geçmişte var olan veya geçmişte var olmuş ve halen varlığını sürdüren bir durumu tespit etmeyi amaç edinen araştırma modelidir (Karasar, 2022, s. 109).

İnceleme yapılırken verilere ulaşmak amacıyla doküman incelemesi ve belge taraması yapılmıştır. Doküman incelemesi yoluyla yazılı materyaller analiz edilmiştir (Yıldırım ve Şimşek, 2003, s. 140). Veriler, belge taramasıyla var olan kayıt ve belgelerden toplanmıştır (Karasar, 2022, s. 229).

Araştırmaya konu olan eserin bestekâr kayıtlarının incelenmesi ve makâm-usûl uygulamaları bakımından tahlili için içerik analizi uygulanmıştır. Benzer verilerin belirli tema ve kavramlar altında bir araya

getirilerek yorumlanması içerik analizi olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2003, s. 162).

Araştırmada ilk olarak eserin defterdeki notası üzerinde yer alan künye bilgileri ve arşivdeki katalog kayıtları incelenmiştir. Defterde ve nota üzerindeki eski harfli/Osmanlıca kayıtlar, tasnif esnasında kaleme alındığı düşünülen Latin harfli kayıtlar ve arşivde yer alan katalog kayıtları değerlendirilmiştir. Eserin bestekârı hakkında çıkarım yapılmıştır. Sonrasında Hamparsum müzik yazısıyla kayda alınmış olan eser günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilerek makâm ve usûl uygulamaları yönünden incelenmiştir.

Eserin Aksaksemâî usûlüyle bestelenmiş bölümleri Hamparsum müzik yazısıyla 4'lük mertebede kayda alınmıştır. Bu durumun, notayı kaleme alan kişinin metronom hızını daha ağır düşünmesi ve değerlendirmesi sebebiyle ortaya çıktığı düşünülmektedir. Çeviri yapılırken Aksaksemâî usûlüyle yazılı olan kısımlar, günümüzdeki sazsemâîsi icrâsına uygun olarak 8'lik mertebeye, 10/8'lik olarak yazılmıştır. Çeviri sonrasında farklı bestekâr kayıtları bulunan eser notası, diğer bahsi geçen bestekârların varsa eserleriyle de ezgisel olarak karşılaştırılmıştır.

Çalışmada makâm ve perde isimlerinin karışmasını önlemek amacıyla makâm isimlerinin baş harfi büyük, perde isimlerinin baş harfi küçük harfle yazılmıştır. Anlatım içerisinde Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi için "A-E-U" kısaltması kullanılmıştır.

### 3. Bulgular ve Yorum

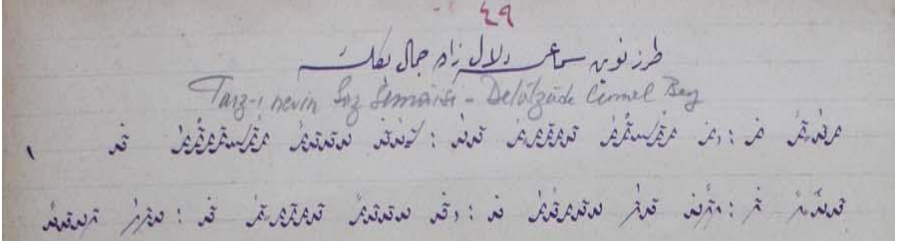
Bu bölümde, eserin yer aldığı defterdeki kaydı, Hamparsum müzik yazısıyla kaleme alınmış olan notası ve arşiv içerisinde yer alan katalog bilgileri incelenmiş, Hamparsum müzik yazısı hakkında bilgi verilmiştir. Ardından eser notası A-E-U notalama sistemine çevrilerek tahlil edilmiştir. Çevirisi yapılan eser notasının, defterde ve arşivde yer alan bestekâr kayıtları doğrultusunda karşılaştırması yapılmıştır.

Araştırmaya konu olan Tarz-ı Nevîn Sazsemâîsi, Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı, Osmanlı Arşivi, Leon Hancıyan Koleksiyonu içerisinde 139 numaralı defterde yer almaktadır. Eser, arşivde TRT. MD. d. 536-51 dosya-gömlek numarasıyla kayıtlıdır. Defter, Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri'nde M. 01-01-1947 arşiv tarihiyle kayıtlıdır. Defterin, TRT Müzik Dairesi Leon Hancıyan Koleksiyonu içerisinde 139 numaralı defter olarak kayıtlı olduğu anlaşılmaktadır. Tarz-ı Nevîn Sazsemâîsi defter içerisinde 49 numaralı sayfada yer almaktadır.

Araştırma devam ederken, Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı'ndan satın alınan notaların ve defterin katalogdan kaldırıldığı gö-

rülmüştür. Bu durumun iyileştirme ve bakım çalışmaları sebebiyle olduğu düşünülmektedir. Çalışmanın sürdürüldüğü 15.02.2025 tarihi itibarıyla defterin sistemde yer alan kaydına hâlen ulaşılamamaktadır.

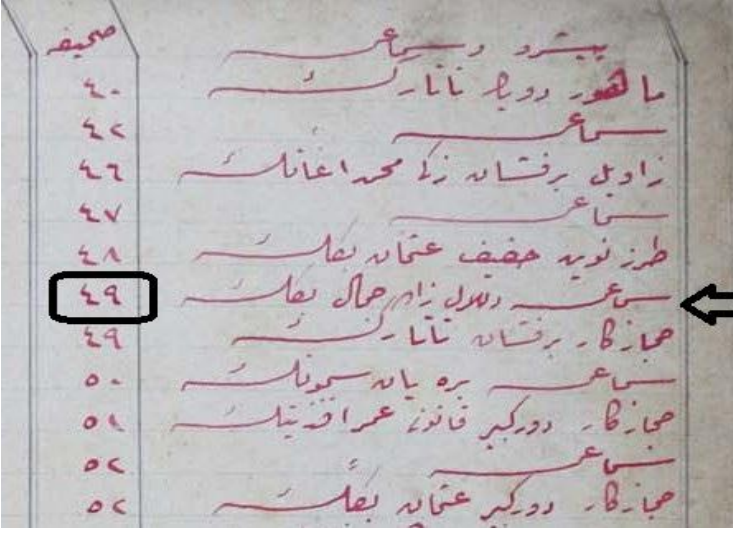
Eser, Hamparsum müzik yazısıyla kaleme alınmıştır. Eserin başında künyesi yer almaktadır. Bu kısımda eski harflerle, Osmanlıca “Tarz-ı Nevîn Semâî Dellâlzâde Cemâl Bey’in” yazılıdır. Latin harfleriyle daha sonra “Tarz-ı nevin Saz Semâisi - Dellâlzâde Cemil Bey” ifadesinin yazıldığı görülmektedir. Latin harfleriyle yapılan kaydın daha sonra tasnif esnasında eklendiği düşünülmektedir. Eserin Aksaksemâî usûlüyle yazılı olan kısımlarının Hamparsum notasıyla (2+3+2+3) şeklinde bölümlenerek 10/4’lük olarak, Yürüksemâî bölümünün ise (3+3) şeklinde bölümlenerek kaleme alındığı görülmektedir. Eserin yazıldığı notalama sistemine ve künye bölümüne ilişkin görsel örnek aşağıdaki gibidir:



**Görsel 1.** Eserin künyesinin yazılı olduğu kısım

**Kaynak:** Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Defterin başında fihrist bölümü yer almaktadır. Bu kısımda defterde yer alan eserlerin listesi verilmiştir. İlgili kısımda eser “Semâî Dellâlzâde Cemâl Bey’in 49” olarak kayıtlıdır. 48. sayfada yer alan eserin de Tarz-ı Nevîn makâmında olması sebebiyle, makâm adının fihristte 49. sayfadaki eser kaydında yeniden belirtilmediği anlaşılmaktadır. Fihristte yer alan kayda ilişkin örnek görsel aşağıdaki gibidir:



**Görsel 2.** Fihrist bölümünde eserin kaydı

**Kaynak:** Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri katalogunda eserin bestekârı “Cemal Bey, Dellalzade” olarak kayıtlıdır. Ancak eser kaydının altında parantez içerisinde, TRT repertuvarında bestekârının “Dellâlzade İsmail Ef.” olarak kayıtlı olduğu belirtilmiştir. Eserin, Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri’nden çalışma için satın alındığı dönemde katalogda yer alan kaydına ilişkin görsel aşağıdaki gibidir:

<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi	TRT.MD.d	536	44	Makamı: Neveser; Formu: Saz Semaisi; Usulü: Aksak Semai; Bestekarı: Yusuf Paşa; Koleksiyon Adı: Leon Hancıyan (139), 43-44 sayfalar; Repertuvar No: E2026 (Bestekarı TRT repertuvarında "Yusuf Paşa (Nezzen)" olarak kayıtlı.) a.g.y.tt	M-01-01-1947
<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi	TRT.MD.d	536	51	Makamı: Tarz-ı nevin; Formu: Saz Semaisi; Usulü: Aksak Semai; Bestekarı: Cemal Bey, Dellalzade; Koleksiyon Adı: Leon Hancıyan (139), 49-49 sayfalar; Repertuvar No: E3277 (Bestekarı TRT repertuvarında "Dellalzade İsmail Ef." olarak kayıtlı.) a.g.y.tt	M-01-01-1947
<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi	TRT.MD.d	536	57	Makamı: Hicazkar; Formu: Saz Semaisi; Usulü: Aksak Semai; Bestekarı: Edhem Efendi; Koleksiyon Adı: Leon Hancıyan (139), 53-54 sayfalar; Repertuvar No: E1102 (Bestekarı TRT repertuvarında "Edhem Ef.(Kanuni)" olarak kayıtlı.) a.g.y.tt	M-01-01-1947

**Görsel 3.** Eserin katalogda yer alan kaydı

**Kaynak:** Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri

Dellâlzâde İsmâîl Efendi'nin Tarz-ı Nevîn makâmında sazsemâîsi formundaki eseri TRT arşivinde E3277 repertuvar numarasıyla kayıtlıdır (Ergen, t. y.). Dellâlzâde İsmâîl Efendi (Ek-2) ve Dellâlzâde Cemâl Bey'in (Görsel 5 ve 6) eserleri ezgisel olarak karşılaştırıldığında iki eser arasında

benzerlik bulunmamaktadır. İki eserin de birbirinden farklı, ayrı iki eser olduğu görülmektedir. Katalogda parantez içinde yer alan tasnif kaydının sehven yanlış yazıldığı düşünülmektedir. Dellâlzâde İsmâîl Efendi'ye ait Tarz-ı Nevîn Sazsemâisi'nin notası Ek-2'de yer almaktadır.

Tarz-ı Nevîn makâmında bestelenmiş saz eserleri tarandığında, bestekâri Dellâlzâde Cemâl Bey olarak kayıtlı bir eser kaydına rastlanmamıştır (Ergen, t. y.; Küçükgökçe, 2000, s. 16-18; Öztuna, 2006, s. 378).

### 3.1. Hamparsum Müzik Yazısı

İstanbul Beyoğlu'nda dünyaya gelen Hamparsum Limonciyan (1768-1839) Harput'tan göçen bir ailenin çocuğudur. Hamparsum Limonciyan'ın ortaya koyduğu ve geliştirdiği, kendi adıyla anılan müzik yazısı, eserlerin kayıt altına alınması ve muhafazası yanında, mûsikinin öğretimi ve aktarımında da pratik faydalar sağlamıştır (Başer, 2018, s. 42, 43, 46). Hamparsum müzik yazısında, Khaz yazısındaki işaretler kullanılmıştır. Hamparsum Limonciyan, Khaz yazısındaki sembolleri anlamsal ve fonksiyonel olarak yeniden yorumlamış ve yeni bir metod ortaya çıkarmıştır (Tohumcu, 2006, s. 173). Bu sistemde süre değerleri, perdeler için kullanılan sembollerin üzerinde yer alan nokta, virgül veya çift virgül gibi işaretlerle ifade edilmektedir. Ölçüler ise “:” veya “::” gibi sembollerle gösterilmektedir (Ergişi, 2008, s. 84). Hamparsum müzik yazısına ilişkin görsel örnek aşağıdaki gibidir:



Görsel 4. Hamparsum müzik yazısı ve çevirisi örneği (Ergişi, 2008, s. 89).

### 3.2. Tarz-ı Nevîn Sazsemâisi'nin İncelenmesi

Bu bölümde Tarz-ı Nevîn makâmı hakkında bilgi verilmiş, araştırmaya konu olan bestekâri Dellâlzâde Cemâl Bey olarak kayıtlı Tarz-ı Nevîn

Sazsemâîsi'nin notası A-E-U sistemine çevrilerek makâm uygulamaları yönünden analiz edilmiştir.

Tarz-ı Nevîn, Hâşim Bey tarafından terkîb edilmiş bir makâmdır. Tarz-ı Nevîn, Farsça “yeni tarz” anlamındadır. Makâmın 1850 yılından önce terkîb edildiği aktarılmaktadır (Küçükgökçe, 2000, s. 2; Öztuna, 2006, s. 378). Hâşim Bey, makâmın sırasıyla acem, gerdaniye, şehnâz ve tiz segâh perdeleriyle seyre başladığını, acem, hüseyinî, hicâz ve çârgâh perdesine kadar indiğini sonrasında kürdî perdesini duyurduğunu ve düğâh perdesini kullanmadan zirgüle perdesini duyurarak râstta karar ettiğini belirtmektedir (Tırışkan, 2000, s. 24). Makâmın, Şevkefzâ makâmına benzediği ve birden fazla makâmın ses dizisini bünyesinde barındırdığı aktarılmaktadır. Seyrinin güçlü gerdâniye perdesinden, nadiren de çârgâh perdesinden başladığı belirtilmektedir. Seyir itibariyle geniş bir alana sahip olduğu için makâmın genişlemeye ihtiyaç duymadığı aktarılmaktadır (Küçükgökçe, 2000, s. 2-3). Makâmın, Çârgâh ve Kürdîlihicâzkâr makâmlarının birleşmesinden meydana geldiği, Çârgâh makâmı gibi seyre başladığı ve çârgâh perdesinde yarım karar ettikten sonra nim kürdî ve nim zirgüle perdelerini kullanarak râst perdesinde karar ettiği belirtilmektedir (Karadeniz, 2013, s. 133). Makâmın çârgâh üzerinde Zirgüleli Hicâz makâmı, yerinde Acemaşîrân ve Şevkefzâ makâmı dizisi seslerinin birleşmesinden meydana geldiği aktarılmaktadır. Gerdâniye ve çârgâh perdelerinin seyir içerisinde güçlü perde olarak kullanıldığı belirtilmektedir. Seyrin genellikle gerdâniye bazen de çârgâh perdesinden başladığı, çârgâh perdesinde Zirgüleli Hicâz makâmı sesleriyle yarım karar edildiği belirtilmektedir. Seyrin devamında ezgisel akışın Acemaşîrân makâmı sesleriyle sürerek, râst perdesi üzerinde Kürdî'li olarak karar ettiği aktarılmaktadır (Özkan, 2010 s. 433-434). Makâmın râst perdesi üzerinde Hicâz makâmı sesleriyle, bir başka ifadeyle Hicâzkâr'lı karar eden örneklerinin olduğu da belirtilmektedir (Küçükgökçe, 2000, s. 26-27).

Şevkefzâ makâmının da acemaşîrân perdesi üzerinde Nikrîz makâmı sesleriyle karar eden örneklerinin bulunduğu ve Tarz-ı Nevîn makâmının da karar perdesi haricinde Şevkefzâ makâmının seyir özelliklerini taşıdığı düşünülürse, râst perdesi üzerinde Hicâz makâmı sesleriyle yapılan kararın makâma ilişkin çok sık kullanılmayan ancak var olan bir seyir özelliği olduğu söylenebilir.

Yukarıda yer alan tarifler doğrultusunda makâmın genel itibariyle Şevkefzâ ve Acemaşîrân makâmına benzediği ancak râst perdesinde karar ettiği anlaşılmaktadır. Makâmın gerdâniye ve çârgâh perdelerini güçlü perdesi olarak kullandığı, bu perdeler üzerinde kalışlar yaptığı söylenebilir. Makâmın karara giderken düğâh perdesi yerine Zirgüle perdesini kullanarak, râst üzerinde Kürdî makâmı veya râst üzerinde Hicâz makâmı sesleriyle karar ettiği anlaşılmaktadır.

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı, Osmanlı Arşivi, Leon Hancıyan Koleksiyonu içerisinde 139 numaralı defterde yer alan bestekârı Dellâlzâde Cemâl Bey olarak kayıtlı Tarz-ı Nevîn Sazsemâisi'nin A-E-U sistemine çevrilerek yeniden yazılmış icrâ notası aşağıdaki gibidir:

### Tarz-ı Nevîn Sazsemâisi

Aksaksemâi Birinci Hâne Dellâlzâde Cemâl Bey

Mülâzime

İkinci Hâne

Üçüncü Hâne

Görsel 5. Tarz-ı Nevîn Sazsemâisi Dellâlzâde Cemâl Bey (Kişisel arşiv).



## Dördüncü Hâne



Görsel 6. Tarz-1 Nevîn Sazsemâisi Dellâlzâde Cemâl Bey (Kişisel arşiv).

Eserin, birinci hâne bölümünde, acem perdesinden seyre başladığı, ardından gelen ikinci ölçüde gerdâniye perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. Seyrin devam eden kısmında acem ve çârgâh perdesinde yapılan asma kalırlar yer almaktadır. Birinci hânede makâmın, çârgâh üzerinde Hicâz ve kısmen gerdâniye üzerinde Hicâz makâmı seslerinde seyrini göstererek, çârgâh perdesi üzerinde Hicâz makâmı sesleriyle yarım karar ettiği söylenebilir.

Mülâzime bölümünde çârgâh perdesinden başlayan seyrin, çârgâh üzerinde Zirgüleli Hicâz makâmı sesleriyle 8. ölçüde yine çârgâh perdesinde yarım karar ettiği görülmektedir. Devamında seyrin râst perdesine kadar inerek karar ettiği söylenebilir. Karar nağmesinde dügâh yerine zirgüle perdesinin kullanıldığı ve râst perdesi üzerinde Hicâz makâmı sesleriyle karar edildiği görülmektedir. Eserin mülâzime bölümünde Tarz-1 Nevîn makâmı seyriyle karar ettiği söylenebilir.

İkinci hâne bölümünde eserin ilk iki ölçüde pest bölgede genişleme eğiliminde bir seyir sürdüğü söylenebilir. Bu bölümde seyrin kaba nim hisâr perdesine kadar genişlediği görülmektedir. Hânenin devamında seyrin Tarz-1 Nevîn makâmında sürerek, çârgâh perdesi üzerinde Hicâz makâmı sesleriyle yarım karar ettiği söylenebilir. Hâne içerisinde nevâ perdesinin çeşni amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir.

Üçüncü hâne bölümünde eserin tiz bölgede genişleme eğilimi göstermeden, Tarz-1 Nevîn makâmında seyrini sürdürdüğü söylenebilir. Hâne içerisinde çârgâh üzerinde Zirgüleli Hicâz makâmı seslerinin duy-



rulduğu, hânenin çârgâh üzerinde Hicâz makâmı sesleriyle yarım karar ettiği söylenebilir.

Dördüncü hâne bölümünde Yürüksemâi usûlüne geçildiği görülmektedir. Bu bölümde râst perdesinden başlayan seyrin tiz bölgede veya pest bölgede genişleme göstermeden Tarz-ı Nevîn makâmı sesleri içerisinde seyrini sürdürdüğü söylenebilir. Hânenin sonunda çârgâh perdesi üzerinde Hicâz makâmı sesleriyle yarım karar edildiği görülmektedir.

#### 4. Sonuç ve Öneriler

Eserin bestekârının nota üzerinde Dellâlzâde Cemâl Bey olarak kayıtlı olduğu saptanmıştır. Ancak tasnif esnasında sehven yapılan bazı hataların kayıtlarda yer aldığı tespit edilmiştir. Eserin, Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri katalog kayıtlarında, parantez içerisinde, Dellâlzâde İsmâil Efendi'nin eseri olduğunun sehven belirtildiği saptanmıştır. Çevirisi yapılan eser, Dellâlzâde İsmâil Efendi'nin Tarz-ı Nevîn Sazsemâisi'yle ezgisel olarak karşılaştırıldığında aralarında benzerlik bulunmadığı sonucuna varılmıştır. Eserin, Dellâlzâde Cemâl Bey adlı kişiye ait farklı bir sazsemâisi olduğu saptanmıştır. Tarz-ı Nevîn Sazsemâisi'nin bestekârı olarak işaret edilen Dellâlzâde Cemâl Bey ile alakalı bilgi tespit edilememiştir.

Yapılan taramada bestekâr isminden yola çıkılmış ve Cemâl adlı ve Dellâlzâde lakâbli bestekârların eserleri taranmıştır. Tarz-ı Nevîn makâmındaki sazsemâileri ayrıca ezgisel olarak incelenmiş farklı bir bilgi ve benzerlik tespit edilememiştir (Ergen, t. y.).

Eserdeki seyir yapısı içerisinde tariflerin dışına çıkan bir ezgisel akışın yer almadığı tespit edilmiştir. Eser boyunca seyrin Tarz-ı Nevîn makâmının dışına çıkmadığı ancak seyir esnasında farklı perdelerin çeşni amacıyla kullanıldığı tespit edilmiştir. Makâm tarifleriyle incelemeye konu olan eserdeki Tarz-ı Nevîn seyrinin genel itibariyle uyumlu yapıda olduğu sonucuna varılmıştır.

##### 4.1. Öneriler

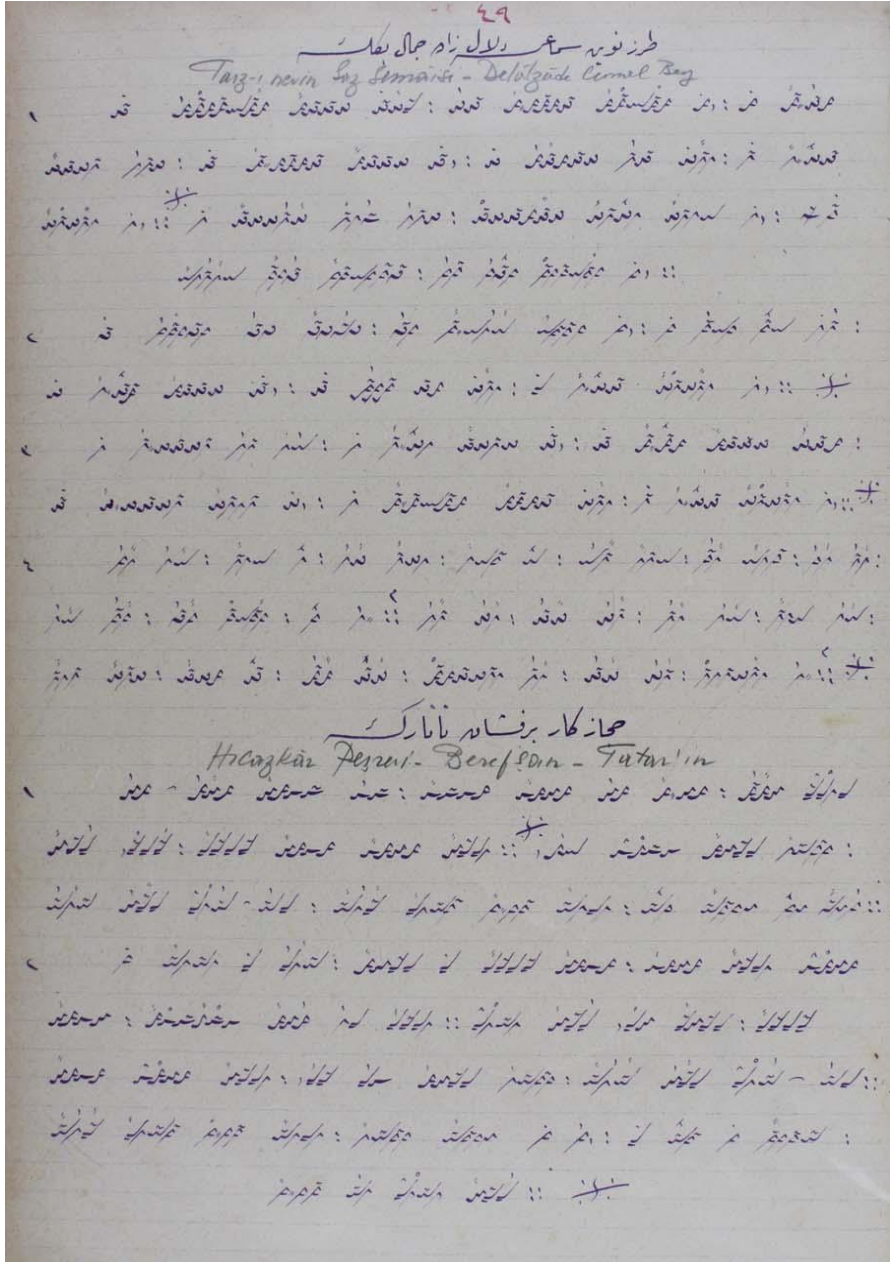
Araştırmaya konu olan Dellâlzâde Cemâl Bey adlı bestekârın kim olduğu önem arz etmektedir. Türk müziği repertuar kaynakları içerisinde yapılacak olan kapsamlı taramalar ve müstakil çalışmalarla bestekâra ilişkin ipuçlarına ulaşılması varsa bestekârın diğer eserlerine ulaşılması ve tespitlerin yapılması muhtemeldir.

## Kaynakça

- Başer, F. Â. (2018). *XIX. Yüzyıl Merkezli Olarak Osmanlı Ermenileri'nde Türk Müziği*. İstanbul: Post Yayınları.
- Değirmenci, Z. T. & Sağer, T. (2022). Hamparsum müzik el yazmalarının Mevlî müziklerine ait belgelerle müzikal içerik açısından karşılaştırılması. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 10(4), 579-598. <https://doi.org/10.12975/rastmd.20221047>
- Ergen, A. (t. y.). Notam 1.0 Dijital Türk Müziği Repertuarı Programı, [1A Takımı Bilgisayar Yazılımı]. İstanbul: Aytaç Ergen (tarihsiz).
- Ergişi, F. (2008). *Türk Müziğinde Nota(lama) Sisteminin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- Hancıyan, L. (1947). *139 Numaralı Defter*. [Hamparsum Nota Defteri]. Leon Hancıyan Koleksiyonu (Dosya-Gömlek Numarası TRT. MD. d. 536-51). Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı, Osmanlı Arşivi, İstanbul.
- Karadeniz, M. E. (2013). *Türk Müsîkîsinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karasar, N. (2022). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Küçükgökçe, Ö. (2000). *Geçmişten Günümüze Tarz-ı Nevin Makamı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Özkan, İ. H. (2010). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Müsîkîsi Akademik Klasik Türk San'at Müsîkîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü I-II*. Ankara: Orient Yayınları.
- Tırışkan, A. G. (2000). *Hâşim Bey'in Edvârı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tohumcu, Z. G. G. (2006). *Müziği Yazmak*. İstanbul: Nota Yayıncılık.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Yörükçüoğlu, İ. (2022). Tanbûrî, Bestekâr Zeki Mehmed Ağa ve Bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı Hisârbüselik Saz Semâisi'nin incelenmesi. *Journal of Arts*, 5(3), 151-175.
- Yörükçüoğlu, İ. (2023). Günümüzde Bestekârı Meçhul Olarak Kayıtlı Hüsey-nîaşîrân Peşrev'in Ulaşılabilen Nüshalar Doğrultusunda Meşk Aktarım Sürecindeki Değişiminin İncelenmesi. *Sanat Yazıları*, (49), 527-552. <https://doi.org/10.61742/sanatyazilari.1344770>

## Ekler

### Ek-1 Leon Hancıyan Koleksiyonu (139) numaralı defter Tarz-ı Nevîn sazsemâîsi



Ek-2 TRT repertuarında yer alan bestekârı Dellâlzâde İsmâil Efendi olarak kayıtlı Taz-ı Nevîn Sazsemâisi

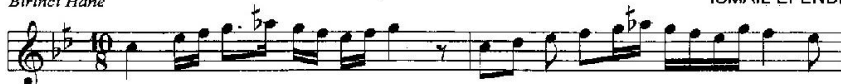
### TARZ-I NEVİN SAZ SEMÂİSİ

USÛL: AKSAK SEMÂİ

*Birinci Hane*

BESTE: DELLALZADE HACI

İSMÂİL EFENDİ



*Mülâzime* §



*İkinci Hane*



*Üçüncü Hane*



*Dördüncü Hane*



# BÖLÜM 2

## MSGSÜ<sup>1</sup> İSTANBUL DEVLET KONSERVATUVARI VE İTÜ TMDK'DA<sup>2</sup> LİSANS DÜZEYİNDE SOLFEJ VE MÜZİK TEORİSİ EĞİTİMİNDEKİ GÜNCEL UYGULAMALAR

*Ayşecan OLGUN<sup>3</sup>*

1 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin kısaltması olarak kullanılmaktadır.

2 İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın kısaltması olarak kullanılmaktadır.

3 Öğretim Görevlisi, İTÜ TMDK, Müzik Teorisi ABD.

## GİRİŞ

Müzik teorisi ve solfej dersleri, Türkiye’deki konservatuvarların müfredatlarında yer alan başlıca derslerdendir. Bu dersler, müzik eğitimi alan öğrencilerin, nota okuyup yazmaları, duydukları notaları tanıyabilmeleri ve ilk kez karşılaştıkları bir müzik parçasını seslendirebilmeleri için eğitimlerinin en önemli temel gerekliliklerinden biridir. On beş yılı aşkın bir süredir bu dersi veren bir eğitmen olarak, kullanılan kaynaklar, hocaların yaklaşımı, öğrencilerin dersten beklentileri gibi farklı etkenlerin dersin işlenme sürecine ve öğrenciyi kazandırılması beklenen yeterliliğe ne kadar etki ettiğini incelemek istedim. İstanbul’da bulunan iki konservatuvarı temel alarak bu derslerin konservatuvar öğrencilerine kazandırdıkları donanım ve öğrencilerde geliştirmesi beklenen yetkinliğe, dersi veren eğitmenlerin eğitim sürecinde karşılaştığı zorluklara ve öğrencilerin öğrenme sürecinde yaşadıkları zorluklara değinmeye çalıştım. Bu eğitimin daha verimli hale gelebilmesi için müfredatlar ve ders işleyiş biçiminde yapılan yenilikleri inceleyerek günümüzdeki uygulamalar hakkında bir fikir oluşturmak istedim. 2005-2011 yılları arasında İTÜ TMDK’da saat ücretli olarak, 2009-2010 eğitim yılında da MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarında yine saat ücretli olarak çalışmış ve 2018 yılından bu zamana (2023) kadar İTÜ TMDK’da Müzik Teorisi Bölümünde kadrolu öğretim görevlisi olarak solfej dersleri vermekte olan bir eğitmen gözüyle kendi deneyimlerimi de bu değerlendirme içinde anlatmak istedim.

Solfej dersi, farklı anahtarlarda notaları tanıyabilmeyi, farklı ritim kalıpları ve doğru ses yükseklikleriyle bu notaları seslendirebilmeyi öğretir. Ayrıca duyulan bir müziği notaya alabilmek ve temel müzik teorisi bilgisi de bu dersin konuları arasındadır.

## BULGULAR

### MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ İSTANBUL DEVLET KONSERVATUVARI

“1971-1972 öğretim yılında öğretime başlayan İstanbul Devlet Konservatuvarı 1982’de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’ne bağlanmıştır. 1986-1987 yılında, Dolmabahçe Sarayı Baltacılar Dairesi’ne taşınan Konservatuvarda, kuruluşundan bu yana Ahmed Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Bülent Tarcan, İlhan Usmanbaş, Cengiz Tanç, Metin Ögüt, Erçivan Saydam, Sevin Berk, Seher Tanrıyar, Nuri İyicil gibi alanlarının önde gelen sanatçılarından oluşan bir eğitim kadrosu ders vermiştir. Önde gelen bu kurum hala Türkiye’nin önde gelen konservatuvarlarından biri olarak çok sayıda nitelikli müzisyen yetiştirmeye devam etmektedir. “

Konservatuvar, Müzik Bölümü, Sahne Sanatları ve Müzikoloji Bölümü olarak eğitim vermektedir. “Müzik Bölümü’nde Piyanolar, Arp-Gitar, Yaylı Çalgılar, Üflemler ve Vurmalı Çalgılar, Bestecilik ve Orkestra Şefliği olmak üzere dört anasanat dalında lisans eğitimi verilmektedir. Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı’nda Keman, Viyola, Viyolonsel ve Kontrbas, Üflemler ve

Vurmalı algılar Anasanat Dalı'nda Flüt, Obua, Klarinet, Fagot, Korno, Trompet, Trombon ve Vurmalı algılar sanat dalları yer almaktadır. Lisans öğretimının yanı sıra çalgı sanat dallarında, tam zamanlı orta öğrenim, yarı zamanlı ve çocuk konservatuvarı düzeylerinde de eğitim verilmektedir. Bestecilik ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı'nın bünyesinde Bestecilik, Orkestra Şefliği ve Müzik Teorisi dalları bulunmaktadır.”

### MSGSÜ İSTANBUL DEVLET KONSERVATUVARINDA SOLFEJ DERSLERİNİN UYGULANMA ŞEKLİ

Çalgı sanat dalları orta öğrenimden itibaren öğrenci kabul ettiği için, çalgı öğrencilerinin lisans eğitim müfredatlarında solfej dersi bulunmamaktadır. İlköğretim beş, altı ve yedinci sınıflar haftada sekiz saat, sekizinci sınıflar haftada altı saat bu dersi alırlar. Lise öğrencileri ise dört yıl boyunca haftada iki saat solfej dersi alırlar. İlk ve ortaöğretim döneminde solfej eğitimi alan çalgı öğrencileri lisans eğitimlerine başladıktan sonra bu dersi almazlar.

Lisans düzeyinde öğrenci kabul eden Bestecilik ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı müfredatında dört dönem boyunca solfej dersi yer almaktadır. İlk iki dönem zorunlu olan bu ders üç ve dördüncü dönemlerde seçmelidir. Haftada 2 saat verilen dersin I. Dönem Katalog Formu aşağıdaki gibidir.

T.C.  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
İSTANBUL DEVLET KONSERVATUVARI  
MÜZİK BÖLÜMÜ  
LİSANS DERS TANITIM FORMU

<b>DERSİN ADI</b>	Solfej I			
<b>Kodu</b>	<b>Dönemi</b>	<b>Zorunlu/Seçmeli</b>	<b>MSGSÜ Kredi</b>	<b>AKTS</b>
KMP 113	Güz	Zorunlu	2	2

<b>Ön Koşul Dersleri</b>			
<b>Dersin Dili</b>	Türkçe		
<b>Ders Uygulaması Saat/Hafta</b>	<b>Ders</b>	<b>Uygulama</b>	<b>Laboratuvar</b>
	2	0	0
<b>Dersi Veren(ler)</b>	Dr. Öğr. Gör. DENİZ ARAT YAŞAT		
<b>Dersin Yardımcıları</b>			
<b>Dersin Amacı</b>	Toplu ve bireysel söyleme/çalma, dikte, duyuş, teori, dinleyerek analiz, partiyon üzerinde analiz, çalarak okuma, transpozisyon çalışmaları yoluyla, incelenen ya da yorumlanan eserlerin kavranabilmesi için gereken müzikal donanımın sağlanmasını amaçlayan bir derstir.		



<b>Dersin Öğrenme Kazanımları (DÖK)</b>	<p>1- Müzik tarihinin herhangi bir döneminden tonal, modal/makamsal ya da atonal içerikli eşlikli ve eşiksiz parçaları müzikal biçimde okuma kapasitesine sahip olabilmek.</p> <p>2- Tek partili ve çok partili partiyonları okuma ve izleme becerisine sahip olabilmek.</p> <p>3- Anahtarlar, aktarımlı çalgılar, ölçü geçişleri, geçici ve sürekli ritmik bölüntüler, tüm aralıklar ve akorlar, fonksiyonlar, belli başlı modülasyonlar, temel form bilgisi öğeleri, müzik terminolojisi ve belli bir oranda müzik stilleri üzerinde bilgi sahibi olduğunu uygulamalarla göstermek.</p> <p>4- Ritim ve poliritim parçalarını bedensel koordinasyon rahatlığı içinde okuyabilmek.</p> <p>5- Piyanoda duyduğu tek, iki ve üç sesli ezgileri, aralıkları ve akorları söyleyebilme ve yazabilme becerisine sahip olmak.</p> <p>6- Bir eseri notasına bakarak ya da sadece kaydını dinleyerek biçimsel (formel) bakımdan analiz edebilmek.</p>
<b>Dersin İçeriği</b>	<p>Türkiye’de ve Batı’da genel olarak müzik eğitimi ve özel olarak solfej eğitimi alanındaki belli başlı sistemler ve bu sistemlerin uygulama alanlarının irdelenmesine yönelik hazırlık niteliği taşıyan bir derstir. Müziğin temel ilkelerinin nota okuma, duyma, ölçü, deşifre ve dikte ana konuları çerçevesinde öğrenciye öğretilmesi; öğrencinin müzikal duyuş ve müzik eserlerini kavrama yeteneğini geliştirmesi dersin içeriğini oluşturur.</p>
<b>Ders Öğretim Yöntemi ve Teknikleri</b>	<p>Konu anlatımı, konuyla ilgili uygulamalar</p>

#### KAYNAKLAR

DANDELLOT, G., *Anahtar Okuma Kitabı*; FONTAINE, F., *Ölçülü Ritim Kitabı*; JOLLET, J.-P., *Jeux de Rhythmes VIII*; POZZOLI, E., *VII*; SAYGUN, A. A., *Töresel Musiki*; CASTEREDE , J., *Intervalles*; EDLUND, L., *Modus Novus*. Ayrıca ilgili repertuardan eserler.

Şekil No:1 MSGSÜ Katalog Formu

Lisans düzeyinde öğrenci kabul eden Müzikoloji Bölümü müfredatında altı dönem boyunca solfej dersi yer almaktadır. Bu bölüm adı altında bulunan Etnomüzikoloji Programı için de aynı uygulama geçerlidir. Müfredatta altı dönem boyunca zorunlu ders olarak yer alan solfej dersi, ilk dört

dönem boyunca haftada 4 saat, beş ve altıncı dönemlerde haftada 2 saat olarak işlenmektedir. Dersin kaynak kitapları Bestecilik ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı ile aynı kitaplardır.

Opera Bölümü öğrencileri de Müzikoloji Bölümü öğrencileri ile birlikte aynı solfej müfredatını kullanarak eğitim görürler. İki bölüm öğrencileri dersi birlikte alırlar.

Dersin kaynak kitaplarından *Dandelot*, anahtar çalışmak için kullanılan bir kitaptır. Bu kitaptaki parçalar ses vermeden çalışılır. Her egzersizde tek bir ritim kalıbı kullanılır (bütün parça boyunca 4'lük, 8'lik ya da 16'lık ritim kalıbı tekrar eder). Öğrencinin yalnızca anahtara odaklanması hedeflenir.



Şekil No:2 Dandelot, 40 No'lu Çalışma

*Fontaine ve Jollet*, ritim çalışması için kullanılan kaynak kitaplardır. Farklı ritim kalıplarını, basit ve bileşik ölçüleri kolay seviyeden başlayarak daha ileri seviyeye doğru çalışmak için son derece verimli kaynaklar olan bu kitaplar, konservatuvarın ilk ve ortaöğretim solfej müfredatlarında da kullanılmaktadır. *Jollet*'de bulunan parçaların başında anahtar bulunurken, *Fontaine*'de yer alan parçalarda anahtar kullanılmaz. Bu durum, bu kitaptaki parçaların farklı anahtarlarla çalışılabilmesine olanak sağlar. Her iki kitaptaki parçalar, ses yükseklikleri verilmeden yalnızca nota isimleri ve ritmik değerlerle okunur.



Şekil No:3 Fontaine 45 No'lu Çalışma

*Casterede*, aralık çalışması için kullanılan bir kaynak kitaptır. Öğrencilerin aralıkları piyano eşlikli olarak seslendirdiği çalışmalardan oluşur.

(*Pozzoli, Saygun ve Edlund*'un kitapları İTÜ TMDK müfredatında da kullanıldığı için bu kitapların içeriğinden İTÜ TMDK başlığı altında bahsetmeyi tercih ettim).

Bestecilik ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı ve Opera Bölümü öğrencileri solfej dersi dışındaki uygulama derslerinde de nota okuyup yazmak zorunda kaldıkları için bu derste öğrendiklerini daha fazla uygulama imkânı bulurlar. Müzikoloji Bölümü öğrencileri ise programlarında uygulama dersleri daha sınırlı olduğu için diğer bölüm öğrencilerine göre daha az nota okuyup yazmaktadırlar bu yüzden diğer bölümlere göre solfej eğitiminde zorluklar yaşayabilir ve daha yavaş ilerleme kaydedebilirler. Yaşanan zorlukları aşabilmenin en temel çözümü, derse düzenli devam etmek ve işlenen konuları düzenli bir şekilde tekrarlamaktır.

#### İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ TÜRK MUSİKİSİ DEVLET KONSERVATUVARI

1975 yılında kurulup 1976 yılında eğitime başlayan Türk Musikisi Devlet Konservatuarı 1982 yılında İstanbul Teknik Üniversitesine bağlanmıştır. “Kurulduğu yılda Çalgı Eğitimi, Ses Eğitimi ve Temel Bilimler olmak üzere üç bölüm ile eğitim-öğretime başlayan İTÜ TMDK, daha sonraki yıllarda kurulan ilave bölüm ve birimleriyle daha da büyümüştür. Konservatuvar yönetim kurullarının aldığı kararlar neticesinde Enstrüman Yapım Bölümü San. Öğr. Gör. Cafer Açın, Türk Halk Oyunları Bölümü Prof. Fikret Değerli, Kompozisyon Bölümü Prof. Selahattin İçli ve Müzikoloji Bölümü Prof. Yalçın Tura gibi duayen hocaların başkanlıklarında eğitime başladı ve zamanla büyüerek köklendi. Günümüzde Anasanat ve Anabilim Dalları kapsamında yedi bölüm ile eğitim vermektedir. Çalgı Bölümü Ses Eğitimi Bölümü, Türk Halk Oyunları Bölümü ve Kompozisyon Bölümü Anasanat Dalı, Müzikoloji Bölümü, Müzik Teknolojileri Bölümü ve Müzik Teorisi Bölümü ise Anabilim Dalları programları ile eğitim-öğretimi sürdürülmektedir.”

“Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı olarak 3 Mart 1976 tarihinde eğitime başlayan, daha sonra Kültür Bakanlığı’na devredilen, 1979 yılında kapatılma tartışmalarının yoğunlaştığı, 1982 yılında ise Yüksek Öğretim Kurumu kapsamına alınan TMDK, Cumhuriyet dönemi sonrası Türk müziği eğitimi veren ilk kurum olma özelliğini taşımaktadır. Dönemin panoramasından ve farklı siyasi görüşlerinden etkilenen bir kurumdur ve ardı sıra birçok Üniversite bünyesinde kurulan konservatuarlar TMDK’nın takipçisi olmuştur.” (İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ TÜRK MUSİKİSİ DEVLET KONSERVATUARI TARİHÇESİ)

“İlk dönem ders planlarında özellikle Türk müziği nazariyatı, Türk müziği repertuarı ve Batı müziği nazariyatı dersleri merkezi bir konumdadır. 1975 yılından bugüne kadarki planlar incelendiğinde *Türk Müziği Solfej ve Nazariyatı*, *Batı Müziği Solfej ve Nazariyatı* ve

*Repertuar* hem devamlılık hem de kredi/saat yoğunluğu noktasında en önde gelen derslerdir.” (İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ TÜRK MUSİKİSİ DEVLET KONSERVATUARI TARİHÇESİ Sf 215)

“TMDK, 1978 yılında bağlı olduğu Milli Eğitim Bakanlığı’ndan Kültür Bakanlığı’na devredilir. Bu dönemde tutulan Sınıf Geçme Defterleri’ne baktığımızda ders programlarında bazı değişiklikler yapıldığını görüyoruz: *Türk Musikisi Nazariyatı ve Türk Musikisi Solfeji* dersleri 1975-1976 döneminde iki ayrı ders olarak verilirken, 1978’de *Türk Musikisi Solfej ve Nazariyatı* olarak birleştirilir; *Genel Solfej* olarak adlandırılan ders ise 1978’de *Batı Musikisi Solfej ve Nazariyatı* olarak yeniden isimlendirilecektir.” (İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ TÜRK MUSİKİSİ DEVLET KONSERVATUARI TARİHÇESİ Sf 215)

“Daha önceki ismi Temel Bilimler olan Müzik Teorisi Bölümü, 2011 yılından itibaren bu ismi almıştır. Eski ismi temel müzik solfej ve teorisi olan dersin adı da müzik teorisi olarak değişmiştir.”

#### İTÜ TMDK’DA MÜZİK TEORİSİ DERSLERİNİN UYGULANMA ŞEKLİ

Konservatuvarda eğitim yedi program adı altında sürdürülmektedir. Bütün bölümlerde müzik teorisi zorunlu derstir. Derslerin uygulanma şekli, Müzik Teorisi (MTR<sup>1</sup>), Ses Eğitimi (SES<sup>2</sup>), Müzik Teknolojileri (MUS<sup>3</sup>) ve Müzikoloji (MZJ<sup>4</sup>) Bölümü için haftada üç gün 2’şer saat olmak üzere toplam altı saattir. Bu dört bölümün öğrencileri müzik teorisi dersini birlikte almaktadır. Birden fazla bölümün birlikte aldığı bu ders MTR Bölümü tarafından havuz dersi olarak, servis dersleri kapsamında uygulanmaktadır. Bestecilik (KMP<sup>5</sup>) ve Çalgı (CAB<sup>6</sup>)

Bölümü öğrencileri ise haftada iki gün 2’şer saat olmak üzere toplam dört saat olarak bu dersi birlikte almaktadırlar. Bu iki bölümün müfredatı diğer bölümlerden daha ileri bir seviyede hazırlanmıştır. Türk Halk Oyunları (THO<sup>7</sup>) Bölümü öğrencileri de yine haftada iki gün 2’şer saat olmak üzere toplam dört saat olarak müzik teorisi dersi almaktadırlar. THO bölümü için de bu bölüme uygun hazırlanmış ayrı bir müfredat bulunmaktadır.

<sup>1</sup> Müzik Teorisi Bölümünün kısaltmasıdır.

<sup>2</sup> Ses Eğitimi Bölümünün kısaltmasıdır.

<sup>3</sup> Müzik Teknolojileri Bölümünün kısaltmasıdır.

<sup>4</sup> Müzikoloji Bölümünün kısaltmasıdır.

<sup>5</sup> Bestecilik Bölümünün kısaltmasıdır.

<sup>6</sup> Çalgı Bölümünün kısaltmasıdır.

<sup>7</sup> Türk Halk Oyunu Bölümünün kısaltmasıdır.

Çalgı Bölümü öğrencileri konservatuvara ortaokuldan itibaren alınmaktadır. Dolayısıyla bu bölüm öğrencileri orta ve lise öğrenimleri boyunca solfej dersi aldıkları için lisans düzeyine geldiklerinde belli bir seviyeye erişmiş olurlar. Bestecilik Bölümü öğrencileri için de belli bir seviye istenmesi nedeniyle bu iki bölüm öğrencileri diğer bölümlerden daha ileri düzeyde bir müfredat işleyerek eğitimlerine devam ederler. Müzik Teorisi, Ses Eğitimi, Müzik Teknolojileri ve Müzikoloji Bölümü öğrencileri ise başlangıç seviyesinden itibaren hazırlanmış bir müfredatla lisans eğitimlerine başlarlar. THO Bölümü öğrencileri de diğer bölümlere göre daha basit seviyede bir müfredat ile eğitim görürler.

#### MTR, SES, MUS VE MZJ HAVUZ DERSLERİNİN İŞLENİŞİ

Dersin amacı öğrencilerin gördükleri notayı ritmik ve solfej olarak doğru bir şekilde okuyabilmelerini ve duydukları notaları doğru ritim kalıpları ve seslerle yazabilmelerini sağlamak, temel müzik teorisi bilgilerini (aralıklar, gamlar, akorlar vb.) kazandırmaktır. Başlangıç seviyesinde işlenen müzik teorisi derslerinde, nota değerlerini doğru okumak ve seslendirebilmek için kullanılan başlıca kitaplar *Albert Lavignac Solfege des Solfege Volume IA, IB, Fernand Fontaine, Traite Pratigue Rythme Measure, Ottman, Robert W. Ottman Music for Sight Singing, Leo Craft ve Sol Berkowitz ve G. Fontrier A New Approach to Sight Singing*'dir. Dikte eğitimi için kullanılan kitaplar *Noel Gallon, Cours Complets de Dictée Musicale, Jeanine Rueff 250 Dictées Musicales Progressives A Une Voix*'dir.

Haftada üç gün olan derslerde her eğitimci kendi programını uygulamaktadır. Bazı hocalar her ders her çalışmayı yaparken bazı hocalar bir günü solfej okumaya bir günü dikte ve duyum çalışmasına diğer günü teori çalışmaya ayırabilmektedir. Dönem sonu her hoca aynı programı tamamlamak zorundadır. Dersin final sınavı jüri önünde yazılı ve sözlü olarak yapılmaktadır. Jüride her sınıfın kendi hocası ve aynı dersi veren iki hoca daha yer alır. Öğrenciler önce toplu olarak yazılı sınava alınırlar. Yazılıda sorumlu oldukları teorik konularla ilgili soruları cevapladıktan sonra dikte aşamasına geçilir. Dikte yazıldıktan sonra öğrenciler dışarı alınır ve tek tek sözlü sınava girerler. Bu aşamada sene içinde sorumlu oldukları parçalardan seçilmiş sınav parçalarını okurlar daha sonra da daha önce görmedikleri kısa bir solfej parçasının deşifresini yaparlar. Dersin geçme notu 100 üzerinden 70'tir. Sene içi sınav, vize veya ödev notu geçerli değildir, yalnızca final notu geçerlidir. İlk dönem müzik teorisi dersinin katalog formu aşağıdaki örnekteki gibidir.

**İTÜ**  
**DERS KATALOG FORMU**  
**(COURSE CATALOGUE FORM)**

Dersin Adı				Course Name		
MÜZİK TEORİSİ I				MUSIC THEORY I		
Kodu (Code)	Yarıyılı (Semester)	Kredisi (Local Credits)	AKTS Kredisi (ECTS Credits)	Ders Uygulaması, Saat/Hafta (Course Implementation, Hours/Week)		
				Ders (Theoretical)	Uygulama (Tutorial)	Laboratuvar (Laboratory)
MTR 103 MTR 103E	1	4	6	2	4	0
<b>Bölüm / Program (Department/Program)</b>		Müzik Teorisi, Müzikoloji, Ses Eğitimi, Müzik Teknolojileri, Music Theory, Musicology, Voice Training, Music Technology,				
<b>Dersin Türü (Course Type)</b>		Zorunlu Compulsory	<b>Dersin Dili (Course Language)</b>	Türkçe (Turkish) English (English)		
<b>Dersin Önkoşulları (Course Prerequisites)</b>		Yok None				
<b>Dersin mesleki bileşene katkısı, % (Course Category by Content, %)</b>		<b>Temel Müzik Bilim (Basic Music Science)</b>	<b>Temel Meslek (Main Profession)</b>	<b>Meslek Tasarım (Profession Design)</b>	<b>Genel Eğitim (General Education)</b>	
		100	-	-	-	

<p><b>Dersin İçeriği</b></p>	<p>Temel müzik bilgileri: porte, Sol ve Fa anahtarları, birlik, ikilik, dörtlük, sekizlik ve onaltılık süre değerleri, nota yazım tekniği, dörtlüler ve diziler, Majör ve minör dizi içerisindeki derecelerin tanıtılması, duyum olarak ayırt etme ve seslendirme, donanım ve ton ilişkisi, Majör ve minör dizi içinde diatonik yapıdaki egzersizlerin solfeji ve 12 tonda seslendirilmesi, temel aralıkların kuramsal olarak öğrenilmesi. Ritmik dikte ve okuma çalışmaları.</p>
<p><b>(Course Description)</b></p>	<p>Foundations of music theory: Staff, G and F clefs, whole note, half note, quarter note, eighth note and sixteenth notes, score writing technique. Tetrachords and scales. Introduction to scale degrees in major and minor scales, identifying scale degrees by ear and vocalizing them. Key and key signature relationship. Singing diatonic pieces in major and minor scale, in all the keys. Rhythmic dictation and singing exercises.</p>
<p><b>Dersin Amacı</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Teorik ve uygulamalı olarak temel müzik bilgi ve becerileri kazandırmak.</li> <li>• Müziksel duyma-okuma-yazma becerilerine geliştirmek.</li> </ul>
<p><b>(Course Objectives)</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• To equip the students with the theoretical and the practical skills in music</li> <li>• To improve aural, oral and writing skills in music</li> </ul>
<p><b>Dersin Öğrenme Çıktıları</b></p>	<p>I.Müzik teorisi hakkında temel bilgiler kazanma  II.Aralıkları duyma ve tanımlama  III.Majör ve minör dizi içerisinde, diatonik yapıdaki dereceleri duyma  IV.Sol ve Fa anahtarlarında, sekizlik ve onaltılık süre değerleriyle, 12 tonda, Majör dizi içerisinde, diatonik yapıda solfej ve dikte yapabilme  V.Ritmik okuma ve yazma becerilerini geliştirme</p>
<p><b>(Course Learning Outcomes)</b></p>	<p>I.Forming a foundation in music theory  II.Identifying intervals by ear  III.Identifying diatonic scale degrees in major and minor scales by ear</p>

	<p>IV.Sight-singing and dictation in G and F clefs, with eighth and sixteenth note values, in 12 Major keys.</p> <p>V.To improve skills in rhythmic reading and writing.</p>
<b>Ders Kitabı (Textbook)</b>	<p>Ottman, Robert W. 2007. Music for Sight Singing 7th ed.</p> <p>Kraft, Leo ve Sol Berkowitz ve G. Fontrier. 1988. <i>A New Approach to Sight Singing</i>, New York: W.W. Norton &amp; Company;</p> <p>Lavignac, Albert. 1910. <i>Solfège des Solfège Volume IA, IB</i>, Paris: Henry LEMONIE and Cie.</p> <p>Fontaine, Ferdinand. 1955. <i>Traite Pratique Rythme Measure</i>, Paris: Henry LEMONIE and Cie.</p>
<b>Diğer Kaynaklar (Other References)</b>	<p>Delaunay, Rene. 1942. <i>Dictées Musicales</i>, Paris: Alphonse Leduc.</p> <p>Gallon, Noel. 1949. <i>Cours Complets de Dictée Musicale</i>, Paris: Editions Jobert.</p> <p>Meriot, Michel. 1974. <i>Traite Rytmique</i>, Paris: Editions L.Philippo et M Combre.</p> <p>Pozzoli, Ettore. 1951. <i>Cours Complet de Solfège, R. 1232-1, vol. R 1233-2 Vol, R 1235 4. Vol</i>, Paris: Editions Ricordi.</p> <p>Rueff, Jeanine. 1968. <i>250 Dictees Musicales Progressives A Une Voix</i>, Paris: Alphonse Leduc.</p> <p>Usman, Oğuz. 2017. <i>Temel Müzik Teorisi 1. cilt</i>, Konya: Eğitim Yayınevi</p> <p>Yavuzoğlu, Nail, <i>Müzik Teorisi I</i>, İnkılap Yayınevi</p>

#### Şekil No:4 MTR103 Katalog Formu

Dört yarıyıl sonunda müzik teorisi dersini tamamlayan öğrencilerin, dördüncü yarıyıl sonunda aşağıdaki örnekte gösterilen seviyede bir müzik parçasını ilk görüşte, mümkün olduğunca hatasız bir şekilde okumaları beklenir.



#### Şekil No:5 Örnek Deşifre

Öğrencilerin gördükleri müzik parçalarını okuyabilmelerinin yanı sıra duydukları müzikleri notaya alabilmeleri de gereklidir. Bunun için yapılan dikte çalışması, dersin en önemli parçalarından biridir bu yüzden dersleri işlerken, öğrencilerin duyum yeterliliklerini geliştirmek



için kulak eğitimi ile ilgili egzersizler yaptırılması önemlidir. Dikteye başlamadan önce öğrencilere tek tek piyanodan ses sormak yapılabilecek egzersizlerden biridir. Dersin amacına ulaşabilmesi için haftalık ders saatlerinde mümkün olduğunca öğrenciler ile bire bir çalışmak gerekmektedir. Her ders olmasa bile haftada en az bir derste, öğrencilere teker teker deşifre okutulması da yine yapılması gerekli bir çalışmadır. Deşifre okutmaya başlamadan önce öğrenciye piyanodan bir referans ses vererek, deşifrenin tonu içindeki bazı sesleri bulması istenebilir. Dikte ve deşifre öncesi yapılan bu kulak egzersizleri bu iki çalışmanın yapılmadığı derslerde de tekrarlanabilecek egzersizlerdir. Yine kulak eğitimi için yapılabilecek bir diğer çalışma aralık tekrarı olabilir. 2'li, 3'lü, 4'lü, 5'li ve 6'lı aralıklar piyanodan duyurulabilir ve öğrencinin piyanoyla beraber bu aralıkları seslendirmesi istenebilir. Daha sonra yine piyanodan bir referans ses verildikten sonra öğrencinin farklı aralıkları seslendirmesi istenebilir.

Bu seviyede müzik teorisi dersinde öğrenciler en çok dikte yazmakta zorlandıklarını ifade etmektedirler. Bana göre bunun nedeni öğrencilerin müzik dinleme alışkanlıklarıyla yakından ilgilidir. Klasik müzik dinleme alışkanlığı olmayan öğrenciler, piyanodan melodi duyduklarında notaları ayırt etmeye fazla yatkın olmadıkları için zorlanmaktadırlar. Bu durum deşifre okurken de öğrencileri etkilemektedir. Önceden piyano eğitimi almış olan öğrenciler belirgin bir şekilde dikte yazma ve deşifre okumada daha az zorluk yaşamaktadır. Hem öğrenciler hem de hocalar açısından bir başka zorluk, aynı sınıfta farklı seviyelerde öğrencilerin bulunmasıdır. Bazı öğrenciler daha önce hiç müzik eğitimi almamışken, bazı öğrenciler güzel sanatlar lisesi mezunu olarak ya da başka bir kurumdan temel müzik eğitimi alarak konservatuar lisans eğitimine başlamaktadırlar. Bu öğrenciler aynı sınıfta müzik teorisi dersi aldıklarında, daha önceden eğitimi bulunan öğrenciler dersin temposunu bir miktar düşük bulabilmektedirler. Daha önceden eğitim almamış öğrenciler ise başlangıçta zorlanmaktadırlar. Ancak konular ilerledikçe bu seviye farkı yavaş yavaş kapanmaktadır. Bana göre hocalar açısından en verimli yol, müfredata uygun bir tempoyla ilerlemek olacaktır. Sınıfta iyi öğrencilerin sayısı fazla olduğunda, hoca daha hızlı ilerlemek isteyebilir. Ancak bu durum daha önceden temel müzik eğitimi almamış ve daha yavaş ilerleyebilen öğrencileri kötü etkileyecektir. Bu öğrenciler gerçekten çaba gösterip derse katılmaya çalıştıkları halde sürekli geri kalıp sınıf ortalamasının hızına ulaşamadıklarında, bir süre sonra dersten tamamen kopabilirler. Bu durumda o öğrenciler bir dönem kaybetmiş olurlar. Aynı durum tam tersi yaklaşım için de geçerlidir. Hoca daha yavaş ilerleyen öğrencilere uyum sağlamak için dersin temposunu düşürürse bu sefer de daha ileri seviyede olan öğrenciler derse ilgilerini kaybedip bir süre sonra derse devam etmeyebilirler. Dersin sınavında başarılı olabilecek seviyededirler ancak derse devam zorunluluğu

bulunduğu için devam etmemeleri halinde devamsızlıktan kalarak dönem kaybederler. Bu yüzden her iki seviyeyi de gözeterek dersin temposunu gereğinden fazla yükseltmeden ve düşürmeden müfredat doğrultusunda eğitime devam etmek önem taşır. Dersin verimli olması için hocaların performansı tek başına yeterli olmayabilir, öğrencilerin de öğrenme konusunda istekli olması ve düzenli çalışması önemlidir. Güzel sanatlar lisesi mezunu öğrenciler daha önceden temel müzik eğitimi olmayan öğrencilere göre daha avantajlı görünseler de zaman içinde düzenli çalışmadıkları takdirde derste başarısız olabilirler. Yıllar içinde bunun çok sayıda örneğiyle karşılaştım. Eğitimlerine güvenen öğrencilerden bazıları, düzenli çalışmayıp, konular ilerledikçe zorlanırken, daha önce eğitimi olmayan öğrenciler, düzenli ve sistemli çalışarak dönem sonunda derste kayda değer bir ilerleme gösterirler.

Ritmik okuma için kullanılan *Fontaine'nin Traite Pratique Rythme Measure* isimli kitabı uzun yıllardır müfredatta bulunmaktadır. Ancak anahtar okuma konusunda iyi olmayan öğrenciler bu kitaptan çalışırken zorlanmaktadırlar. Çok uzak aralıklarda notaların arka arkaya gelmesi öğrencileri zorladığı için nota isimlerini bulmakla uğraşan öğrenciler ritimlere odaklanmakta zorlanırlar. Yine yıllardır kullanılan *Lavignac'ın Solfege des Solfege Volume IA ve IB* kitapları ses aralıkları ve zaman zaman çok ince notaları kullanması nedeniyle öğrenciler için zorlayıcı olabilmektedir. Bu zorlukları göz önünde bulundurarak, dersi veren hocalar olarak her dönem ek dosya adı altında bazı parçalar hazırlayıp derslerde bu parçaları kullanmaya başladık. Bu dosyada kullandığımız ritmik çalışmalar için *Jollet'nin Jeux de Rythmes* isimli kitabından, solfej parçaları için de *Allarme* isimli kitaptan örnekler seçtik. Bu iki kitap MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarının ilk ve ortaöğretim solfej müfredatında da yer alan kitaplar. Seçtiğimiz solfej parçalarının en önemli özelliği, bu parçaların repertuardan bilinen eserlerden uyarlanmış olmaları. Böylece öğrenciler kulaklarına tanıdık gelen melodiler duymuş oluyor ve derse ilgileri artıyor. Önceki seneler her hoca kendi seçtiği parçalardan oluşan dosyayı sınıfıyla paylaşırken, 2022-2023 eğitim yılında, dersin hocaları olarak bir araya gelip ortak bir dosya oluşturduk. Böylece her sınıf aynı parçaları çalışmış olduğu için, bu dosyalardan ortak sınav parçaları belirleme olanağı da ortaya çıktı ve bu durum öğrencilere ek dosyadan çalıştırdığımız parçaları final sınavlarında sorabilmemizi sağladı.

Aşağıdaki örnekte ikinci yarıyıl dersinde kullanılan ek dosyadan bir parça bulunmakta. Bu parça Brahms'ın 1 No.'lu Macar Dansının temasından uyarlanmıştır.

Ire Danse hongroise

J. BRAHMS

(22 a) p. 35 Allegro molto  $\text{♩} = 132$  (1)

29

(1) On se contentera d'un tempo sensiblement inférieur...

G 6361 B

Şekil No:6 Ek dosyadan örnek solfej parçası

*Ottman*, *Craft* ve *Sol Berkowitz* ve *G. Fontrier* 'in kitapları basit ve daha zor seviyelerde kısa solfej parçalarından oluşmaktadır. Farklı anahtarların kullanıldığı bu kaynaklar deşifre çalıştırmak için öğretmenlerin yararlandığı kaynaklardır ancak final sınavında öğrencilere bu kitaplardan çalışılmış parçalar sorulmaz. Ben hoca olarak, derslerde deşifreleri kendim yazmayı tercih ettiğim için bu kaynakları daha az kullanıyorum. Yine teorik konular için öğrencilerin not tutmalarını isteyerek bu notlar üzerinden çalışmalarını istiyorum. Derste verdiğim ödevlerle teori bilgilerini tekrarlamalarını istediğim için ayrıca farklı bir kaynak kullanmıyorum.

Öğrencilerin derste işlenen teorik konuları ve çalışılmış olan solfej parçalarını tekrarlamaları derste başarılı olmaları için gereklidir. Nota okuma konusundaki eksikliklerini gidermelerinin tek yolu, olabildiğince okuma tekrarı yapmalarıdır. Dikte yazımında zorluk çekmemeleri için öğrencilerime en sık verdiğim tavsiye, solo piyano eserleri dinlemeleridir. Özellikle Mozart, Clementi, Scarlatti gibi bestecilerin solo piyano eserlerini dinlemeleri, piyanoda melodi duyma konusunda gelişmelerini sağlayacaktır.

Öğrenciler müzik teorisi dersinin yanında makam teorisi dersi de aldıkları için zaman zaman iki farklı sistemi öğrenmek konusunda da zorlanabilmektedirler. Makam dersinde komalı sesleri seslendirmeleri gerektiği için tam ve yarım seslerin yerleşmesi biraz daha uzun zaman alabilmektedir. Ses Eğitimi Bölümü öğrencileri Türk Sanat Müziği (TSM) ve Türk Halk Müziği (THM) olarak ikiye ayrılmaktadır. Bu öğrencilerden bazıları kendi bölümlerinin repertuar derslerinde TSM ve THM notaları okudukları için makam teorisi dersini öncelikli görüp müzik teorisi dersine daha az önem verebilmektedir. Bazen de öğrenciler makam teorisini müzik teorisiyle karşılaştırarak benzerlikler bulmaya çalışmaktadırlar. Örneğin tonalitelerle makamları eşleştirmeye çalışmak gibi. Dersin hocası öğrencilerin kafa karışıklığına anlayış gösterip kendilerine yöneltilen sorulara net bir şekilde cevap verdiklerinde, öğrenciler zaman içinde iki dersin de sistemini anlayacaklardır.

#### ÇALGI VE BESTECİLİK BÖLÜMLERİNİN ÖĞRENCİLERİ İÇİN MÜZİK TEORİSİ DERSLERİNİN İŞLENİŞİ

Çalgı ve Bestecilik Bölümleri lisans eğitimine diğer bölümlerin öğrencilerinden ileri seviyede olan öğrenciler aldıkları için bu iki bölüm öğrencilerinin birlikte aldıkları müzik teorisi dersinin müfredatı diğer bölümlerin müfredatından farklıdır. Bu bölümlerde, diğer bölümlerin aldıkları müzik teorisi dersinin dördüncü yarıyılı tamamlamış öğrencilerin oldukları seviye istenir (MTR 204 kodlu IV. yarıyıl müzik teorisi dersi seviyesi). İlk dönem müzik teorisi dersinin katalog formu aşağıdaki örnekteki gibidir.

**İTÜ**  
**DERS KATALOG FORMU**  
**(COURSE CATALOGUE FORM)**

Dersin Adı				Course Name		
Müzik Teorisi I				Music Theory I		
Kod (Code)	Yarıyıl (Semester)	Kredisi (Local Credits)	AKTS Kredisi (ECTS Credits)	Ders Uygulaması, Saat/Hafta (Course Implementation, Hours/Week)		
				Ders (Theoretical)	Uygulama (Tutorial)	Laboratuvar (Laboratory)
MTR 143	1	3	4	2	2	0
Bölüm / Program (Department/Program)		B e s t e c i l i k , Ç a l g ı C o m p o s				

	i t i o n , İ n s t r u m e n t			
<b>Dersin Türü (Course Type)</b>	Z o r u n l u C o m p u l s o r y	<b>Dersin Dili (Course Language)</b>	T ü r k ç e T u r k i s h	
<b>Dersin Önkoşulları (Course Prerequisites)</b>				
<b>Dersin mesleki bileşene katkısı, % (Course Category)</b>	<b>Temel Müzik Bilim (Basic Music Scienc</b>	<b>Temel Meslek (Main Profession)</b>	<b>Meslek Tasarım (Profession Design)</b>	<b>İnsan ve Toplum Bilim (General Education)</b>

by Content, %)	es)			
	100			
<b>Dersin İçeriği (Course Description)</b>	5li, 6lı, 6/4 akorlarının piyano üzerinde uygulanması, dominant 7'li ve 9'lu akorların çözümleri ve duyumları, soprano anahtarı, basit ölçülerin farklı zamanları ve uygulamaları, düzensiz bölünmeler, tek sesli dikte ve polifonik solfej çalışmaları.			
	Practice of the chords in root position, first inversion and second inversion on the piano. Solving and ear training on dominant 7th and 9th chords. Practices on different meters of simple measures. Irregular divisions. Monophonic dictation and polyphonic solfeges.			
<b>Dersin Amacı (Course Objectives)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Teorik ve uygulamalı olarak müzik teorisi bilgilerini ileri düzeyde vermek.</li> <li>• Müzik analizleri ve müziksel okuma-yazma ve duyma becerilerini ileri düzeye taşımak.</li> </ul>			
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• To teach advanced music theory both practically and theoretically.</li> <li>• To improve the abilities of students in music analysis and solfeges.</li> </ul>			
<b>Dersin Öğrenme Çıktıları (Course Learning Outcomes)</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>I. Beşli akorların piyanoda uygulanması</li> <li>II. Yedili ve dokuzlu akorların duyumu</li> <li>III. Sol, Fa ve Soprano anahtarlarında solfej okuma.</li> <li>IV. Polifonik solfej okuma.</li> <li>V. Sol ve Fa anahtarlarında dikte yapma.</li> </ol>			
	<ol style="list-style-type: none"> <li>I. Practice of root positions of chords on piano.</li> <li>II. Hearing 7th and 9th chords.</li> <li>III. Solfeges on G clef, F clef, Soprano C clef.</li> <li>IV. Polyphonic solfeges.</li> <li>V. Dictation on G and F clefs.</li> </ol>			

<b>Ders Kitabı (Textbook)</b>	<p>Edlund, Lars, 1990, <i>Modus Novus</i>, Edition Wilhelm Hansen Stockholm</p> <p>Chaffee, Garry, 1976, <i>Rhythm and Meter Patterns</i>, Alfred Publishing Co. Inc</p>
<b>Diğer Kaynaklar (Other References)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dandelot, G. 1928. Manuel Pratique pour L'Etude des Cles de Sol, Fa et Ut, Paris: Editions Max Eschig.</li> <li>• Delaunay, Rene. 1942. Dictees Musicales-2 ve 3 sesli dikte, Paris: Alphonse Leduc.</li> <li>• Fontaine, Ferdinand. 1955. Traite Pratique Rythme Measure, Paris: Henry Lemonie and Cie.</li> <li>• Gallon, Noel. 1942. Cent Dictees Musicales-3 sesli Dikte, Paris: Editions Jobert.</li> <li>• Kraft, Leo; Sol Berkowitz; G. Fonrier. 1988. A New Approach to Sight Singing, Newyork: W.W. Norton &amp; Company.</li> <li>• Lavignac, Albert. 1910. Solfege des Solfege Volume IIIA, Paris: Henry Lemonie and Cie.</li> <li>• Saygun, Adnan. 1967. Töresel Musiki, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları Müdürlüğü, Milli Eğitim Basımevi.</li> <li>• Yavuzoğlu, Nail. 2010. Rölatif Absolut Kulak Eğitimi II, İstanbul:İnkilap Kitabevi.</li> <li>• Schubert, Winterreise</li> </ul>

Şekil No:7 MTR143 Katalog Formu

Bu seviyedeki müzik teorisi derslerinde ritim çalışma için *Garry Chaffee*'nin *Rhythm and Meter Patterns* adlı kitabı kullanılmaktadır. Aslen bateri metodu olan bu kitapta beşleme, altılama, yedileme gibi öğrencileri zorlayabilecek ritmik kalıplar bulunmaktadır.



**Study #13.** This study deals with another type of notational alteration.

will become      will become

This process will be continued with other figures.

♩ = 96

The score consists of seven staves of music. The first staff is in 4/4 time, marked *mf*, with a tempo of ♩ = 96. It features two measures of a rhythmic figure with a 3:2 ratio, followed by a rest, and then a series of six measures with 5:4 ratios. The second staff continues with 7:4 and 3:2 ratios, followed by a rest, and then two measures with 6:4 ratios. The third staff is in 3/4 time, marked *pp*, with a tempo of ♩ = 96, and features a series of measures with 7:4, 7:4, 3:2, 7:4, 7:4, and 3:2 ratios, ending with a double bar line and a 4/4 time signature. The fourth staff is in 4/4 time, marked *pp*, with a tempo of ♩ = 96, and features a series of measures with 3:2, 3:2, 5:4, 5:4, and 5:4 ratios. The fifth staff is in 3/4 time, marked *cresc.*, with a tempo of ♩ = 96, and features a series of measures with 7:4, 7:4, and 7:4 ratios. The sixth staff is in 4/4 time, marked *f*, with a tempo of ♩ = 96, and features a series of measures with 6:4, 6:4, 6:4, and 6:4 ratios. The seventh staff is in 4/4 time, marked *pp*, with a tempo of ♩ = 96, and features a series of measures with 6:4, 6:4, 6:4, and 6:4 ratios.

Şekil No:8 Chaffee, 13 No'lu çalışma

Bu ritimleri seslendirirken ta hecesi kullanılır. Çok hızlı okunması gereken ritmik kalıplarda, arka arkaya ta ta demek zor olabileceği için ta fa te ya da ta ka ta gibi farklı heceler kullanılarak okunabilir. Diğer bölümlerdeki öğrencilerin bu kadar ileri düzeyde ritim kalıplarıyla karşılaşma ihtimali az olduğu için diğer bölümlerin müzik teorisi müfredatında bu kitaba ihtiyaç duyulmazken, çalgı öğrencilerinin icra edecekleri eserlerde bu düzeyde ritimlerle karşılaşma olasılığı yüksek olduğundan, *Chaffee*'nin bu bölüm için çok verimli bir kaynak kitap olduğu söylenebilir. Aynı şekilde bestecilik bölümü öğrencilerinin, kendi yazdıkları müziklerde kullanabilmek için ileri düzeyde ritimlere hakim olmaları önemlidir.

Daha önceki dönemlerde kullanılan *Modus Novus* isimli kitap, öğrencilere sadece seslere odaklanarak herhangi bir ton merkezi olmadan solfej yaptırılmayı hedeflemektedir. Tonal armoniyeye bağlı olmayan yapısı yüzünden öğrencilerin okumakta zorlandığı bu egzersizler entonasyon çalışması yapmak için yararlıdır.

Ancak öğrenciler ağırlıklı olarak Türk müziği icrası ile uğraştıklarından kendi enstrümanlarıyla çalışırken bu stilde yazılmış parçalarla karşılaşmamaktalar. Bu da *Modus Novus* çalıştığımızda öğrencilerin zorlanmasına neden olabiliyor. Diğer solfej çalışmalarının hepsini enstrümanlarında eser icra ettiklerinde pekiştirme olanağı bulunurken, bu kitaptan yapılan çalışmaların karşılığını farklı alanlarda bulamadıkları için kitaba karşı mesafeli olabiliyorlar.



Şekil No: 9, Modus Novus 3 No'lu çalışma

Dersin hocaları olarak öğrencilerin yaşadığı zorluğu haklı bularak, dönem içinde bu kitabı çalıştırmaya devam etmekle birlikte 2022-2023 eğitim yılından itibaren, final sınavlarında bu kitaptan parça sormama kararı aldık. *Adnan Saygun*'un *Töresel Musiki* isimli kitabından sınav parçası belirlemek, yine hocalar olarak ortak kararımız oldu. Derslerde çalıştırdığımız bu kitap modal ezgiler içermesi nedeniyle, hem Türk Musikisi hem de halk müziği çalışan öğrencilerimizin kolayca uyum sağladığı bir kitap olarak değerlendirilebilir. Bu kitapta hem aksak ölçülerin hem de yedi anahtarın kullanılması bu iki önemli konuda öğrencileri oldukça geliştirmiş oluyor.



Şekil No:10, Saygun, Töresel Musiki 55 No'lu çalışma

Bu seviyedeki müzik teorisi dersi için kullandığımız bir diğer kaynak ise Ettore Pozzoli' nin solfej kitaplarıdır.

Çok sayıda olan bu kitaplardan Pozzoli 5 ve Pozzoli 7 derslerimizde kullanılmaktadır. Daha önceki dönemlerde kullanılmadığı için yukarıda bulunan katalog formunda ismi bulunmasa da 2019-2020 eğitim yılından beri derslerde yararlandığımız bir kaynak. Piyano eşlikli parçalardan oluşan bu kitapta da yedi anahtar bulunmakta. Parça içindeki anahtar değişimleri kadar eşliği takip edebilmek de öğrencilerin yaşadıkları zorluklardan biri. Ancak eşliği kaçırmadan parçayı tamamlayabilmek, öğrencinin müzikal becerisine büyük katkı sağladığı için bu kitaba ders içinde yer verilmesi önemli bir gereklilik.

Andante molto moderato ♩ = 63

*mf espressivo*  
Andante molto moderato ♩ = 63 *dim.* *p*

7.

*mf* *dim.* *p*

*cresc.* *f*

*pp* *cresc.* *f*

*rall. .... a tempo* *mf* *dim.*

*rall. .... a tempo* *mf* *dim.*

*rall. ....* *pp* *pp* *rall. molto*

Şekil No:11 Pozzoli VII, 7 No.'lu Parça

Bu seviyedeki derslerde yapılan dikte çalışmaları ilk iki dönem 2 sesli, üç ve dördüncü dönemlerde 3 sesli olarak sürdürülür. Kaynak olarak *Gallon*'un 2 ve 3 sesli dikte kitapları kullanılır. Bir ton belirledikten sonra piyanodan bu tona ait akorlar sorulur. Öğrencilerin duydukları akorların tonun kaçınıcı derecesine ait olduğunu bulmaları istenir. Bu seviyedeki derslerde akor tanımı yerine derece duyma çalışması yapılır. Bu seviyedeki derslerin final sınavında teorik bilgiler sorulmaz. Yazılı bölümünde öğrenciler yalnızca dikteden sorumludur.

Müzik Teorisi Bölümündeki öğrenciler diğer bölümlerle birlikte dört dönem boyunca aldıkları müzik teorisi dersini tamamladıktan sonra sadece bu bölümün öğrencilerine verilen İleri Müzik Teorisi isimli dersi alırlar. Dört dönem boyunca devam eden bu dersin müfredatı Çalgı ve Bestecilik bölümlerinin aldıkları müzik teorisi dersiyle aynıdır.

Öğrenciler daha önce karşılaşmadıkları soprano, alto, tenor ve bariton anahtarlarını ilk kez bu seviyede okumaya başladıkları için derste en zorlandıkları konu anahtar değişimli parçalardır. İkinci zorlandıkları konu olarak, eşlikli okumada piyanoyu takip etmek söylenebilir. Yine ilk kez yaptıkları 2 sesli dikte çalışması öğrencileri fazla zorlamaz çünkü daha önceki dönemler yazdıkları tek sesli diktelerin seviyesi daha zordur. İlk kez çift ses duymalarına rağmen bu dikteler çok zor seviyede olmadıkları için, öğrenciler nasıl dinlemeleri gerektiğini öğrendikten sonra dikte çalışmasında fazla zorlanmazlar.

## TÜRK HALK OYUNLARI BÖLÜMÜ ÖĞRENCİLERİ İÇİN MÜZİK TEORİSİ DERSİNİN İŞLENİŞİ

Bu bölümde eğitim gören öğrencilerin esas alanı dans olduğu için, müzik teorisi dersinde en çok zorlanan öğrenciler bu bölümün öğrencileridir. Kendi alan derslerinde nota okumaları gerekemediği için müzik teorisi dersinde yaptıkları çalışmaları bölüm derslerinde pekiştirme şansı bulamazlar. Hem nota okumakta hem de doğru sesleri vermekte oldukça zorlandıklarını söyleyebiliriz. Dans ederken ritim kulağı önemli olduğu için, bu derslerde ritim çalışmalarına diğer solfej parçalarından daha fazla ağırlık vermek hocaların tercih ettiği bir yöntemdir. Solfej parçalarının seviyesi de diğer bölümlere göre biraz daha basit tutulur.

Bu derslerde dikte çalışması yapmakla beraber final sınavında dikte sormayıp yalnızca teorik konulardan yazılı yapıyoruz. Sözlü sınavda, diğer bölümlerle aynı şekilde önceden çalışılmış solfej parçaları ve deşifre okurlar. Bu bölüm öğrencileri için derslerde diğer bölümlere göre daha fazla anahtar okuma çalışması yapmak yararlı olacaktır. Bunun için de *Dandelot* kaynak kitap olarak kullanılabilir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Hem MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarının hem de İTÜ TMDK'da çalgı bölümleri orta öğretim seviyesinde öğrenci kabul etmektedir. Bir konservatuvar bu bölümün öğrencilerine lisans düzeyinde

solfej dersi vermezken, diğer konservatuvar aynı dersi, lisans düzeyindeki öğrencilerine ileri bir seviyede vermektedir. Bu durum solfej eğitimine erken yaşta başlamanın önemini gösterir. İTÜ TMDK'da Çalgı Bölümü, Bestecilik Bölümü öğrencileri ile birlikte bu dersi alırken, liseden gelen öğrenciler derste çok fazla zorluk yaşamazken, konservatuvara lisans düzeyinden itibaren başlayan öğrenciler, her ne kadar belli bir alt yapıya sahip olsalar da dersin bazı bölümlerinde zorluk yaşayabilmektedir. Özellikle dikte yazma konusunda, konservatuvarın lise bölümünden gelen öğrencilerin çok fazla avantajı bulunur. Kendi gözlemlerime dayanarak söyleyebilirim ki lisede solfej dersi almış öğrenciler lisansa geçtiklerinde düzenli çalışmasalar ve dersin diğer bölümlerinde başarısız olsalar bile dikte yazma konusunda çok zaman diğer öğrencilere göre daha fazla başarı göstermektedirler. Elbette bu durumun istisnaları var. Lisans döneminden önce solfej dersi almamış olan ama çok sağlam müzik kulağına sahip öğrenciler dikte yazmakta çok başarılı olabilirken, liseden geldiği halde dikte yazmakta zorlanan öğrencilerle de karşılaşabiliyoruz. Ancak genel bir değerlendirme yaptığımızda, küçük yaşta solfej dersi almış olmak öğrencilere lisans düzeyine geldiklerinde çok büyük bir kolaylık sağlıyor. İTÜ TMDK'da daha önce solfej eğitimi alan öğrenciler, ileri düzeyde müzik teorisi dersi aldıklarında zorlanmıyor ve bu dersi çalışmaya kısa bir zaman ayırsalar da rahatlıkla başarılı olabiliyorlar. Kalan zamanlarını da diğer derslere ve enstrümanlarını çalışmaya rahatlıkla ayırabiliyorlar. MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarında ise Çalgı Bölümü öğrencilerinin programlarında solfej dersi bulunmadığı için öğrenciler enstrümanlarına istedikleri ölçüde yoğunlaşabiliyorlar. Bu değerlendirmeye göre, lisans düzeyinde öğrencilerin, solfej ve müzik teorisi derslerinde başarılı olabilmeleri için bölümlerin öğrenci kabul ederken belli bir seviye istemesi yararlı olacaktır. Hatta bir seviye sınavı ile öğrencilerin durumu değerlendirilerek belirlenen seviyenin altındaki öğrenciler için bir hazırlık sınıfı oluşturulabilir. Şu anda, her iki konservatuvarın da eğitim programlarında hazırlık sınıfı bulunmamakta. Ancak bir yıllık bir program oluşturulmasa bile mevcut programdaki haftalık derslere ek olarak, haftalık iki ya da dört saatlik solfej ve müzik teorisi dersleri oluşturulabilir. Böylece seviye sınavında başarısız olan öğrenciler bir yandan müfredatı takip ederken bir yandan da kendileri için zorunlu olan ek derslerle daha kısa zamanda ilerleme sağlayabilirler.

Mevcut programa göre öğrencilerin başarılarını artırması için en etkili yöntem, derslere düzenli devam etmeleri ve düzenli olarak çalışmalarınıdır. Öğitmenler de bu konuda teşvik edici olmalı ve gerekiyorsa ek ödevlerle öğrencilerin eksiklerini kapatmaları yönünde yardımcı olmalıdır. Birlikte çalıştığım meslektaşlarımın hepsi işlerine son derece özverili şekilde yaklaştıkları için, öğrencilerin yararına olabilecek yöntemleri uygulama konusunda da her zaman özenli davranmaktadırlar.

Çalışma arkadaşları olarak, eğitimin daha verimli hale gelmesi için neler yapabileceğimiz hakkında konuşmak, çok sık yaptığımız bir davranış. Farklı fikirleri tartışsak da hepimizin hem fikir olduğu konu, müfredatların güncel olması gerekliliği. Her eğitim yılı başlangıcında, yararlanabileceğimiz farklı kaynaklar üzerinde fikir alışverişi yaparak mevcut parçalar dışında çalıştırmak istediğimiz farklı kaynaklar veya bu kaynaklardan seçilmiş bazı parçaları inceliyoruz. Yararlı olacağını düşündüklerimizi, ortak kararımız doğrultusunda derslerimizde kullanmaya başlıyoruz.

Dersler hakkında görüşlerimizi paylaşırken bazı hocalarımız, her bölümün müzik teorisi dersini ayrı olarak almasının daha yararlı olabileceği fikrini dile getirmekteler. Şu andaki hoca mevcuduyla uygulanma ihtimali olmayan bu fikir benim katılmadığım bir fikir. Benim görüşüme göre öğrenci hangi bölümde eğitim alırsa alsın solfej ve müzik teorisi konusunda çok iyi bir seviyeye gelmek zorunda. Bu durumun tek istisnası THO bölümü olabilir. Ancak asıl branşı dans değilse, kendi alanında sürekli nota okuması gerekmeseyse bile bir öğrenci konservatuvar eğitimi almayı seçmişse, nota okumakta zorluk yaşaması bana göre kabul edilebilir bir durum değil. Bu yüzden biz hocalara düşen, müfredatı olabildiğince güncel tutmak, bol ödev vermekten kaçınmamak ve sınavlarda öğrencileri değerlendirirken olabildiğince titiz davranmak olmalı. Bazı dönemlerde ders yükünün fazla olması ve sınıf mevcudunun ders işlemeyi zorlaştıracak kadar kalabalık olması biz öğretmenleri oldukça zorlasa da her öğrenciyle birebir ilgilenmeye özen göstermek mevcut koşullarda elimizden gelen en etkili yöntem. Konservatuvar eğitiminin en önemli unsurlarından biri olduğunu düşündüğüm bu derslerin gerekli verimlilikte işlenebilmesi, hem hocaların titiz yaklaşımı hem de öğrencilerin düzenli çalışmasıyla sağlanacaktır.



## KAYNAKLAR

- Chaffee, G. (1976). *Rhythm and Meter Patterns*. Alfred Publishing Co. Inc
- Dandelot, G. (1928). *Manuel Pratique pour L'Etude des Cles de Sol, Fa et Ut*. Editions Max Eschig.
- Edlund, L. (1990). *Modus Novus*. Edition Wilhelm Hansen.
- Fontaine, F. (1955). *Elements Pratiques du Rythme Mesure*. Paris.
- Gallon, N. (1949). *Cours Complet de Dctee Musicale*. Jobert Editions.
- Kraft, L., Berkowitz, S., Fontrier G. (1988). *A New Approach to Sight Singing*, New York: W.W. Norton & Company;
- Ottman, R. W. (2007). *Music for Sight Singing* 7th ed.
- Pozzoli, E. (1951). *Cours Complete de Solfege*. Edition Ricordi.
- Saygun, A. A., (1967). *Töresel Musiki*. Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları Müdürlüğü, Milli Eğitim Basımevi.
- Karahasanoğlu, S. (Ed.) (2021). *İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Tarihçesi*. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, (n.d.). *Müzik Bölümü*, <https://msgsu.edu.tr/akademik/istanbul-devlet-konservatuvari/bolumler/muzik-bolumu/>
- Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, (n.d.). <https://tmdk.itu.edu.tr>
- İstanbul Teknik Üniversitesi, (n.d.). *Lisans Ders Planları*. <https://www.sis.itu.edu.tr/TR/ogrenci/lisans/ders-planlari/ders-planlari.php?fakulte=KO>





# BÖLÜM 3

## GİTAR EĞİTİMİNDE KULLANILAN 12 KÜÇÜK ETÜT KİTABININ İNCELENMESİ<sup>1</sup>

*Nihat AYDOĞDU<sup>2</sup>*

*M. Ayça ACAR<sup>3</sup>*

1 Bu çalışma, birinci yazar tarafından, 2024 yılında Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalında Doç. M. Ayça ACAR danışmanlığında tamamlanmış olan “Gitar Eğitiminde kullanılan 12 Küçük Etüt Kitabının İncelenmesi” başlıklı Yüksek Lisans Tezinden üretilmiştir.

2 Nihat Aydoğdu, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, Isparta, ORCID: 0009-0004-7178-8138.

3 Doç. M. Ayça Acar, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Isparta, ORCID: 0000-0001-9225-8356.

## 1. GİRİŞ

Toplum yapısının oluşmasında rol oynayan bilim, teknoloji ve sanat kavramları insan yaşamının vazgeçilmez öğeleridir. Bu öğelerden yeterince yararlanıldığında, insan yaşamındaki olumsuzluklar ve eksiklikler giderilmektedir. İnsanları özgür kılarak güzellikler yaratan sanat ve toplum arasındaki etkileşim sonucunda, karşılıklı gelişim ve güçlenme gerçekleşmektedir. Sanat bir duygu, bir tasarı veya bir güzelliğin ifade edilmesinde kullanılan metotların tümünü içermektedir. Bu metotların sonucunda ulaşılan yaratıcılık ise sanat ürününü oluşturmaktadır. Tüm sanat dalları içinde, insan ruhu üzerinde en derin etkiyi bırakan sanatın müzik olduğu kabul edilmektedir. Toplumla etkileşerek bütünleşmiş sanatların başında yer alan müzik; bir milletin gelişmişlik düzeyini de göstermektedir. Müzik bireyler arasında uzanan evrensel bir dil olması, farklı dil ve kültürel değerlere sahip olan insanları aynı ezgide birleştirecek güce sahip olması gibi özellikleri sayesinde, sanat dalları içerisinde çok özel bir konuma sahip olmaktadır (Öz, 2001:102).

Bu açıklamalar doğrultusunda, orkestra şefi Charles Munch(1990) müziğin insan üzerindeki etkisine “Müzik, sözle anlatılmayanı anlatma sanatıdır. Sözcüklerin anlatabildiği, zekanın kavrayabildiği şeylerin çok ötesine gidebilir. Müziğin alanı belirsizliğin, elle tutulamayanın, düşlerin alanıdır. İnsanların bu dili konuşabilmelerini, Tanrının bizlere verdiği en büyük zenginliklerden biri olarak görürüm.» sözleriyle vurgu yapmıştır. Bireysel yaşamla iç içe olan müzik kavramı; belli bir amaç ve yöntemle, belli bir güzellik anlayışına göre işlenerek birleştirilmiş seslerden oluşan estetik bir bütün olarak tanımlanmaktadır (Uçan, 1994:10). Müzik, insan yaşamının her döneminde; onunla birlikte yaşayan bir olgu olmuştur. İnsanın içinde yaşadığı çevrede kaynağı, türü ve işlevi açısından birbirinden ayrılan müzik çeşitleri bulunmaktadır. Çeşitli öğelerden oluşan müziksel çevre, içinde yaşayan insanla birlikte sürekli bir oluşum, değişim ve gelişim halindedir (Uçan, 1994:24). Güzellik algısı yaratılırken aynı zamanda insanı düşündüren müzik sanatının amacı; öncelikle güzellik duygusunu oluşturmak ve bu duygunun oluşmasını arzuladığı insan ruhuna uyarıcı bir etki yaratmaktır (Akdoğan, 1995:44).

Günümüzde güzel sanatlar alanında ön sıralarda yer alan müziğin, insan yaşamındaki yeri ve önemi kuşkusuz herkes tarafından kabul görmektedir. Başlangıçta insanoğlunun benliğinden gelen ve doğanın vermiş olduğu ilhamlarla keşfedilen müzik daha sonraları gelişime uğramış ve çeşitlenerek bir bilim dalı haline gelmiş ve bugünlere kadar ulaşmıştır. Hem bir bilim dalı hem de sanat dalı olan müzik, kendine özgü öğretim teknikleri ve metotlarını içeren müzik eğitimi başlığı altında yeni bir eğitim alanı oluşturmuştur (Özdek, 2006:9). Bireyler üzerinde sevgi, sorumluluk, yaratıcılık duygularının gelişmesini sağlayan müzik eğitiminin amacı; bir

müziği sevdirmenin yanı sıra müzik dinleme ve yargılama becerisini geliştirerek bireysel beğeni düzeyini yükseltmektir (Öz, 2001:105).

Bu bilgiler doğrultusunda, müzik eğitiminin temel boyutlarından biri olan çalgı eğitimi; müziksel ve bilişsel beceriler ile çalgı tekniğine ilişkin becerilerin gelişimini içeren bir süreç olarak görülmektedir. Herdem (2018: 945)' e göre çalgı eğitimi; teknik temele dayalı olarak müzikal ifadeye ulaşmak için oluşturulan yöntemler bütünüdür. Çalgı eğitiminin hedefleri ise öğrencilere çalgısını doğru bir teknikle çalma, çalışma süresini verimi arttıracak şekilde ayarlama, müzik kültürlerini çalgısı yoluyla en iyi şekilde kavratma (Parasız, 2009: 19); teknik ve müzikal gelişiminin yanında onların derse hazırlık yapma ve verimli çalışma becerilerini kazandırmaktır (Coşkuner, 2016: 184). Çalgı eğitimi sürecinde aynı anda birçok beceri kazanılmaktadır. Bu süreçte önceden edinilen beceriler istemsiz yerine getirilen davranışlar haline getirilirken yeni edinilen beceriler ilişkisel ve bilişsel olarak işlenmeye devam etmektedir (Hallam 2006: 102). Schleuter (1984: 82) bir çalgı çalmanın, nesne kontrolü gerektiren temel becerilerin sistematik olarak gerçekleştirilmesini gerektirdiğini ifade etmektedir. Bu tanımlardan yola çıkılarak çalgı eğitiminin müziksel ve tekniksel becerilerin sistematik bir çerçevede düzenlendiği önemli bir süreci barındırdığı fark edilmektedir. Çalgı öğrenme sürecinde gerekli kazanımların edinilmesinde metotlar önemli rol oynamaktadır. Metot, müzikte bir çalgının yöntemli bir biçimde öğrenilmesi için hazırlanmış olan eğitim kitaplarıdır (Say, 1992:819).Çalgı metotları hazırlanırken eğitimciler çalgının teknik özelliklerini ve çalgı çalmak için edinilmesi gereken becerileri göz önünde bulundurarak çeşitli yöntem ve yaklaşımları temel almaktadırlar ( Ertekin Kaya ve Kaya, 2024:142).

Bu bağlamda, zengin bir içeriğe sahip olan çalgı eğitiminde yer alan klasik gitar, uzunluğu 65–66 cm, ses genişliği 3,5 oktav olan altı telli bir çalgı olarak tanımlanmaktadır. Hem solo hem eşlik çalgısı olarak kullanılabilirliği, çok sesli olması, taşınabilir ve temininin kolay olması gibi nedenlerle öğretmenler ve öğrenciler arasında her geçen gün daha da yaygınlaşan bir çalgı olarak görülmektedir. Özellikle de son yıllarda yapılan gitar festivalleri, gerçekleştirilen resitaller, radyo ve televizyon programları sayesinde gitar, ülkemizde yaygınlaşıp benimsenmeye başlamıştır (Küçükosmanoğlu, 2011:336).

Ülkemizde gitar, önceleri sadece eğlence müziğinde kullanılan bir çalgı olmuş, daha sonra az sayıda da olsa konser vermeye gelen yabancı gitaristler, radyo yayımları, çeşitli vesilelerle yurt dışına gidip gelen kişilerin getirdiği plak ve notalar, klasik gitarın ülkemizde yaygınlaşmasına neden olmuştur (Halvaşi, 1994: 54). Uzun süre sadece özel dersler şeklinde devam eden klasik gitar eğitimi zamanla okullara da girmeye başlamış, önce konservatuvarlarda, daha sonra da eğitim fakültelerinin müzik

eğitimi bölümlerinde klasik gitar dersleri verilmeye başlanmıştır. Müzik eğitimi veren yüksek öğretim kurumlarında klasik gitar eğitimine ilk olarak Erol Küyel tarafından 1973–1974 öğretim yılında “Okul Çalgı Kümeleri Dersi” adı altında Gazi Eğitim Enstitüsünde başlanmıştır. Bunu, bireysel çalgı dersi olarak 1977–1978 öğretim yılında “Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı”, 1983 yılında “Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü”, 1985 yılında “Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü”, 1986 yılında “İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı ve Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı” (yarı zamanlı) izlemiştir. Daha sonraki yıllarda eğitim fakültelerinin bazı müzik eğitimi bölümlerinde de klasik gitar dersi okutulmaya başlanmıştır (Tarman, 1995:4). Böylece yaygınlaşan klasik gitar eğitiminde de gerekli teknik ve teorik bilgilerin öğretilmesinde kullanılan yerli ve yabancı birçok klasik gitar metodu kullanılmaktadır. Metotlar incelendiği zaman içerdikleri temel ve teknik davranışlara göre farklılıklar gösterebilmektedirler. Gitar eğitimcileri kendi izledikleri yola göre bir ya da birden fazla metodu gitar eğitimi süresince kullanmaktadırlar (Küçükosmanoğlu, 2011:336).

Klasik gitar eğitimi birbiri ile ilişkili aşamalarla gerçekleşen bir süreçtir. Bu sürecin ilk aşaması gitar için gerekli tutuş-oturuş pozisyonunun doğru bir biçimde kazandırılmasıyla başlar ve parmakların esnekliği, sağ ve sol el koordinasyonunun sağlanması, eser çalışma yöntemleri, çalışma disiplini, eser dinleme ve yorumlama gibi davranışların kazanılması şeklinde devam etmektedir (Akçay, 2011: 19). Belirtilen sebeplerle gitar eğitiminin en önemli aşaması öğrenciye çalgıya yönelik temel becerilerin kazandırıldığı başlangıç düzeyi olmaktadır (Öztutgan ve Tecimer, 2017:60).

Klasik gitar eğitimine başlangıç için birçok yöntem bulunmaktadır. Bu yöntemlerden sadece bir tanesi dâhilinde eğitim verilebildiği gibi, eğitimciler karma bir şekilde de bu yöntemlerden faydalanabilmektedirler. Başlangıç için tek yöntem kullanılmış olsa dahi öğrenciler belirli bir seviyeye eriştikten sonra eğitimcilerinin gözetiminde her dönemden düzeylerine uygun olarak çeşitli bestecilerin etüt ve eserlerini çalışmaları gerekmektedir (Özdek, 2006).

Klasik gitar öğretiminde kullanılan metotların nitelikli olarak tanımlanabilmesi için bu metotlar; beş duyuyu etkileyen unsurlar taşıması, kalıcı bir öğrenme sağlanmasına hizmet etmesi, öğretilecek konuları somut hale getirmesi beklenmektedir. Gitar metotlarının anılan kriterleri taşıması halinde bu kitaplar hem öğrenmeyi kolaylaştırabilir hem de bilimsel bir kitap niteliği taşıyabilmektedirler (Arslanoğlu, 2010:5). Dolayısıyla bu öğretim materyalleri aracılığıyla etkin bir biçimde öğrenme-öğretme faaliyeti gerçekleştirilebilmektedir. Gerek Türkiye’de gerekse dünyada klasik gitar eğitiminde sıkça kullanılan nitelikli ve bilimsel bir anlayışla hazırlanmış

metot kitapları mevcuttur. Bu metotların sayıları her geçen gün artmaktadır. Bu metotlar arasında Aydıntan, Küçükay, Güneç, Suzuki, Cracknell, Parkening vb. metotlar bulunmaktadır. Bu metotlar eğitim anlayışı, öğretim yöntem ve teknikleri ile kültürel unsurların kullanımı açısından farklılık gösteren metotlardır (Öztutgan ve Tecimer, 2017:61) .

Gerçekleştirilen bu çalışmada Behzat Cem Güneç'in 12 Küçük Etüt adlı metodunda yer alan klasik gitar eğitimi için yazılmış etütlerin, öğrenci kazanımları bağlamında doküman analizi yapılarak, hedef davranışlar açısından incelenmiş ve içerik çözümlemesi yöntemi ile edinilen veriler yer almaktadır.

Klasik gitar, tellerle çalınan ve genellikle altı telli bir enstrüman olan müzikal bir çalgıdır. Klasik gitar eğitimi müzikal gelişim için değerli bir araçtır ve öğrencilere derinlemesine bir müzikal eğitim sunmaktadır. Klasik gitar eğitimi ile öğrencilere doğru parmak pozisyonları kullanabilme, el- bilek kontrolü sağlama gibi temel teknikler öğretilirken, müzikal ifade, müzik teorisi ve analizi, çalışma disiplini, estetik algının gelişimi ve performans yeteneği gibi birçok kazanım sağlamaktadır.

Klasik gitar eğitiminde, öğrencinin eserleri yorumlama sürecine geçmeden önce bestecinin yaşamı, tarzı ve dönemi hakkında araştırma yapılması, müzikal yeteneklerini geliştirmeye ve yorumlama becerilerini güçlendirmeye katkı sağlayabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında, gitar eğitimi sırasında sadece müzik eserlerinin değil, aynı zamanda klasik gitar edebiyatının da öğretildiği görülebilmektedir. Sadece eserlerin analiziyle değil, aynı zamanda dönemin koşulları, bestecinin karakteri ve sosyal olaylar üzerinden yapılan değerlendirmeler, öğrencinin eserleri yorumlama yeteneğini ve yaratıcılığını önemli ölçüde geliştirebilmektedir. Klasik gitar eğitiminde, öğrencilere zihinsel, fiziksel ve duygusal beceriler kazandırmak için uygulanacak yöntemler, farklı seviyelerde belirlenebilmektedir. Bu seviyeler genellikle başlangıç, orta ve ileri düzey olarak sınıflandırılmaktadır.

Öğrencinin seviyesi dikkate alınarak ona uygun hedef davranışların belirlenmesi, klasik gitar eğitiminde önemli bir rol oynamaktadır. Her öğrencinin farklı seviyelerde olabileceği göz önünde bulundurularak, doğru düzeydeki hedeflerin belirlenmesi, öğrencinin gelişimine daha etkili katkı sağlamaktadır.

Klasik gitar eğitimi sürecinde öğrencinin el ve beyin hareket sistemini üst seviyelere çıkarması gerektiği için bazı sorunlar da ortaya çıkabilmektedir. Bu sorunlar ilk kez karşılaştıkları kas hareketleriyle ilgili öğrenme zorunluluğundan kaynaklanmakta, öğrenci ve eğitimci arasında problem oluşturabilmektedir. Sorunların aşılmasında eğitimcinin kendisini ve gitarı öğrencisine sevdirmesi ve cesaretini kırarak eleştirilerden kaçınması ge-

rekmedir. Öğrencinin durumuna yönelik öğretim materyali geliştirilmesi uygun görülmektedir. (Aydın, A., 2016).

Klasik gitar, ses üretiminde diğer klasik batı enstrümanlarından farklı bir yapıya sahiptir. Yaylı çalgılarda ses, yayın teline sürtünmesiyle, piyanoda ise çekiçlerin tuşlara vurmasıyla ortaya çıkmaktadır. Ancak klasik gitarda ses, icracının parmak uçlarının doğrudan tellere dokunmasıyla üretilmektedir. Bu durumda, icracının parmak yapısı (uzunluk, kalınlık), tırnak yapısı (uzunluk, sertlik), cilt durumu (kuru, nemli) gibi fiziksel özellikler doğrudan ses kalitesini etkilemektedir. Bu özellikler nedeniyle klasik gitaristler, farklı tırnak şekilleri ve çalım açıları denemek durumunda kalmaktadırlar. Bu süreç boyunca yüzyıllar içinde çeşitli çalım teknikleri geliştirilmiş olsa da enstrümanın tutuşu, sağ-sol el pozisyonu ve ton üretimi konularında standart bir yaklaşım geliştirilememiştir. Sonuç olarak, klasik gitar diğer enstrümanlardan daha fazla icracının fiziksel özelliklerinin ve tercihlerinin ön planda olduğu bir enstrüman olarak görülmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda gitar, Rönesans döneminden klasik gitara kadar uzanan evrim sürecinde önemli değişimler yaşanmış ve tarihsel süreç ilerledikçe günümüze kadar yenilenmeye devam etmiştir. Bu değişimler, oturuş ve tutuş pozisyonlarını etkileyerek sağ ve sol el teknik kullanım yöntemlerinde belirgin farklılıklar ortaya çıkarmıştır. Klasik gitar eğitiminin boyutları enstrüman için doğru pozisyonun sağlanması, nota okuma ve eser tanıma, düzenli ve disiplinli çalışma, çok sesli müziklerde melodiyi duyma-anlama-uygulama, bilinçli çalma, teknik beceriler ve müzikal yorum gibi başlıklar altında incelenmektedir. Bu bağlamda klasik gitar tekniği, gitarın kökenleri ve gelişimiyle yakından ilişkilidir. Gitarın modern formuyla ilgili tekniklerin temelleri, özellikle 19. yüzyılda İspanya’da gelişmiştir. Klasik gitarın etimolojisi, gitarın tarihsel evrimini ve bu evrimin müzikal tekniklere nasıl yansıdığını anlamamıza yardımcı olmaktadır. Müzikal ifadeyi doğru bir şekilde aktarabilmek için öğrencinin teknik becerilerinin gelişmiş olması önemlidir. Müzikal ifade olmadan teknik becerilerin anlamı azalmakta; aynı şekilde, teknik olmadan da eserleri doğru bir biçimde yorumlamanın mümkün olmadığı görülmektedir. Bu iki unsur arasındaki denge, eserin doğru bir şekilde icra edilmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla, yorumcu müzikal ifadeye ve teknik konulara önem verdiğinde, eseri daha başarılı bir şekilde icra edebilmektedir.

Klasik gitarda eserleri icra edebilmek için gereken bazı yöntemler ve teknikler karşımıza çıkmaktadır. Bu teknikler icracıya göre farklılıklar gösterse de temel olarak şu şekildedir; Apoyando, Tirando, Arpej, Tremolo, Rasgueado, Pizzicato, Legato, Bare, Vibrato, Süslemeler, vb. teknikler görülmektedir. (Tyler & Sparks, 2002)

Genel çalgı eğitiminde olduğu gibi klasik gitar eğitiminde de etüt çalışmanın önemi çok büyüktür. Bu çalışmalar iki bölümde incelenecek olur-

sa; Sol el çalışmaları yaparken gamlar, kromatik geçişler, legato bağları, doğru parmak numaralarına uyma, seste netlik çalışmaları önemliyken; sağ elde ise tirando vuruş, apanyando vuruş, pima parmak numaraları, tremola vuruşlarına uyma, piyano forte gibi kavramları görüp uygulamak ve nüansları tam anlamıyla yansıtırıp icra etmek çok önemli ve gerekli örnek unsurlardan bazıları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte bir diğer önemli unsur ise metronom kullanımına uygun olarak çalışmaktır. Metronomla çalışma, gitar öğrencilerinin ritim duygusunu geliştirmenin yanı sıra bir eseri ilk çalışmaya başladıklarında o eseri daha iyi anlamalarına da yardımcı olabilmektedir. Yavaş tempoda çalışma, bazı ifadelerin daha net anlaşılmasını sağlayabilirken, metronomun hızlandırılmasıyla birlikte teknik egzersizler parmaklara daha rahat bir şekilde öğretilmektedir. (Sor, 1830).

Gitar eğitimde repertuar seçimi çok önemli bir unsur olarak görülmektedir. Seviyeli bir başlangıç, sistemli bir ilerleme sağlamaktadır. Bu seçim, öğrenimi sağlayacak kişi tarafından tespit edilmektedir. Tespit sırasında seviye belirlenmekte ve belirlenmiş seviyeye göre ön hazırlık yapılarak program oluşturulmaktadır. Öğrenci kazanımları ise bu durumda ilerleme ve gelişim sağlamaktır. Bu aşamada başlangıç seviyesinde verilebilecek birçok örnek metot bulunmaktadır. En çok tercih edilen kaynaklardan olan ( Rodriguez Arenas ) Libro 1 kitabının içeriği ve tekniksel seviyeli ilerleyişi aynı şekilde örnek göstermek gerekirse by Frederick m.noad solo guitar playing book 1 kitabı ve içindeki gam pozisyonları çeşitli teknikler ve bestecilerin seçili eserlerinin sıralanışı gitar öğrenimine başlayan öğrenciler için örnek kaynaklardan birkaç tanesidir. Repertuar seçimlerinin öğrenciye kazandırdığı bir diğer önemli hedef, nota okuma yeteneğinin geliştirilmesidir. Bu yetenek, deşifre becerilerini pekiştirerek öğrencilerin geniş bir repertuara hakim olmalarını sağlamaktadır. Notaları kolayca okuyabilen öğrenciler, aynı zamanda eserlerin dönemsel ve yapısal formları hakkında bilgi sahibi olmaktadır. Bu bilgi, eserlerin yapısal analizlerini yapmalarına ve bir eseri çok boyutlu olarak değerlendirmelerine olanak tanımaktadır. Böylece, müzikal analiz yetenekleri de bu süreçte gelişmekte ve öğrenciler, eserleri teknik ve müzikal olarak anlamalarını sağlayarak müzikal ifadeyi güçlendirmektedirler. Bu nedenle, eserleri müzikal olarak ifade etmeye yönelik yapılan repertuar seçimleri büyük önem taşımaktadır. Farklı dönemlere odaklanarak yapılan bu seçimler, öğrencilere çeşitli müzikal deneyimler kazandırmakta ve aynı zamanda geniş bir perspektif sunmaktadır. (Yılmaz, E., 2016).

## 2. YÖNTEM

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman inceleme yöntemi, incelenen dökümandan edilen verilerin içerik analizi ile çö-



zümelenmesi yöntemi kullanılmıştır. Konular hakkında fikir oluşturmak ve dokümanlardan anlam çıkarmak için kullanılan doküman analizi yöntemi, dokümanların içeriğini belirli bir sistem içerisinde analiz etmek için de kullanılmaktadır (Kıral, 2020: 173). “İncelenen olgu ve olaylar hakkında bilgi içeren belgelerin ayrıntılı olarak taranması ve bu bilgilerden yeni bir bütünlük oluşturulmasına belge/metin analizi denir” (Balcı, 2018:376).

## GİTAR EĞİTİMİNDE KULLANILAN 12 KÜÇÜK ETÜT KİTABININ İNCELENMESİ

12 Küçük Etüt ‘de ilk olarak Roland Diyens’ in cümlesi ve Behzat Cem Güneç tarafından yazılan bir önsözle başlamaktadır. Güneç önsözünde “Herkesin severek çalabileceği kolay bir eser yazmak, çok zor bir gitar konçertosu yazmaktan daha karmaşık bir iştir. Klasik gitar metodum için yazdığım 12 Küçük Etüdü yazmak yaklaşık bir sene mi aldı etütlerde benim için öncelikli olan öğrencilerin severek bıkmadan saatlerce çalabilecekleri küçük gitar parçalara hazırlamaktı. 12 etüdü hazırlarken sıra dışı bir yöntem izledim ücretsiz müzik eğitimi veren bir kurumda haftada 40 saat 6 gün boyunca yaş grubu 15 ile 60 arası değişen 350 kişiden oluşan 10 farklı sınıfta gitar öğretmeni olarak görev aldım. Temel müzik eğitimi notalar ve tellerin öğretiminden sonra etütlerimin çalınabilirliğini onların üzerinde denedim. Etütlerin sınıflar üzerindeki verimlilik ve sonuçlarına göre defalarca kez yeniden yazdım sabırla ve denemelerle geçen bir yılın ardından 12 etüt artık hazırды. Daha sonraki sayfalarda 1’ den başlayarak 12 ye kadar yükselen seviyeli bir artış içerisinde her bir eserde ayrı ayrı öğretilmek istenen teknikler bulunmaktadır (Güneç.B.,2018)”.

### Parmak İsimleri



**Sol El Rakamları**



**Sağ El Harfleri**

*Resim 1. Klasik gitar eğitiminde sağ el & sol el parmak isim ve numaraları*



<https://www.guitardaily.net/blog/gitarda-parmak-harf-ve-numaralari>.

02.10.2024)

### Sağ El Parmak Harfler Ve Harflerin Anlamı

- Başparmak, **p** harfi ile adlandırılır. **Pulgar** kelimesinin baş harfidir.
- İşaret parmağı, **i** Harfi ile adlandırılır. **İndice** kelimesinin baş harfidir.
- Orta parmak, **m** harfi ile adlandırılır. **Medio** kelimesinin baş harfidir.
- Yüzük parmağı, **a** harfi ile adlandırılır. **Anular** kelimesinin baş harfidir.
- Serçe parmağı, eserlerde **s**, **e**, **c** ve **x** harfleriyle görmeniz mümkün.

Kısaca başparmaktan itibaren P İ M A X olarak akılda daha kolay kalıcı olabilmektedir.

### Gitarda Sol El Numaraları Sol El Parmak Numaraları

- İşaret parmağı, **1** numaralı parmağdır.
- Orta parmak, **2** numaralı parmağdır.
- Yüzük parmağı, **3** numaralı parmağdır.
- Serçe parmağı, **4** numaralı parmağdır.

Bu bilgiler doğrultusunda 12 Küçük Etüt Gitar Metodunda yer alan eserler sırasıyla incelenmiştir (<https://www.guitardaily.net/blog/gitarda-parmak-harf-ve-numaralari>, 02.10.2024). Bu bilgiler doğrultusunda bir numaralı etüt 33 ölçüden oluşmaktadır. Temposu (40-60 BPM) Lento dur. 3/4'lük ölçü birimi bulunmaktadır ve La minör tonunda yazılmıştır. İkilik ve dörtlük nota değerlerinden oluşan ve çok sayıda röpriz işareti bulunan etütte, sol elde klavye üzerinde basılması gereken notalar, porte üzerinde notaların üstünde 1-2-3 rakamlarıyla belirtilmiştir.

Etütte telleri belirtmek için yazılan rakamlar ise daire şekline alınmaktadır. Bu durum notaların hangi pozisyondan basılması gerektirdiğinin kazanımını sağlamaktadır. Sağ elin ilk dört ölçüsünü P parmağıyla çalınması gerektiğini ve beşinci ölçüye gelindiğinde M parmağı eklenerek çalınması gerektiği ölçüde gösterilmiştir. Dokuzuncu ölçüye gelindiğinde İ parmağı eklenmektedir ve P,İ,M

parmak kullanımıyla etüde devam edilmiştir. Bu kullanım ileride arpej çalabilme yeteneğini kazanmayı hedeflemektedir. On üçüncü ölçüde yedi ölçü boyunca devam eden çapraz oktav atlayışları bulunmaktadır. Yirmi dokuzuncu ölçüde, otuzuncu ölçünün ikinci dörtlüğüne kadar pasajın p parmağıyla çalınması gerektiği notaların altına P harfini çizgiyle çekerek belirtilmiştir. Otuzuncu ölçünün üçüncü dörtlük notasında otuz ikinci ölçünün bitimine kadar uzatma bağı kullanılmıştır. Bu bağ, aynı iki nota üzerinde kullanıldığında ilk notanın çalındıktan sonra, ikinci gelen notanın değeri kadar uzatılması gerektiğini ve tekrar çalınmaması gerektiğini belirtmektedir. Sol elde la minör akorunu uzatma bağı ifadesini kullanılarak basılıp, sağ elde P parmağıyla yukarıya doğru tarama işareti bulunmaktadır. Bu şekilde yazılan etüt 2'li akor basımı ile bitirilmektedir.

İki numaralı etüt 15 ölçüden oluşmaktadır. Temposu (25-45 BPM) grave dir ve 4/4 lük ölçü birimi ile yazılmıştır. La minör tonunda, dörtlük, noktalı ikilik ve birlik nota değerlerinden oluşan etütte çok sayıda röpriz işareti bulunmaktadır. Sağ el pasajında ikili akorlar P+İ veya P+M parmaklarıyla çalınması gerekirken, üç sesli akorlar P+İ+M kalıbından oluşan eşlikle çalınmaktadır. Sol el pasajında parmaklar farklı kombinasyonlarda yazılmıştır. Birinci ölçüden başlayarak her 2li akordan sonra Floje tekniği kullanılmaktadır. Floje tekniği portede notaların üstünde (harm12) yazısıyla ifade edilmiştir. Floje tekniği, teli belli bir noktada hafifçe dokunarak, telin titreşen bölümünü ikiye veya daha fazla parçaya ayırıp doğal veya yapay ses üretme tekniği olarak bilinmektedir. Yedinci ölçüde no birdeki tel belirtme ifadesi kullanılmıştır. Akorlarda oktav ve beşli aralıklar kullanılırken sol elde dördüncü parmak kullanılmaya başlanmıştır. On birinci ölçüde bulunan Ritardando, ölçünün altında rit yazısıyla ifade edilmiştir. On üçüncü ölçüde P parmak yürüyüşü ifade edilmiştir. Son ölçüde ise birlik nota değeri ile P+İ+M parmaklarıyla çalınarak etüt bitirilmiştir.

Üç numaralı etüt 22 ölçüden oluşmaktadır. Presto (168-200 BPM) temposunda olup, 4/4 lük ölçü birimi ile yazılmıştır. La minör tonunda yazılan etütte, birinci ve altıncı ölçüde senyo işareti kullanılmıştır. Alterasyona uğrayan Re nin diyez olduğu durumlar bulunmaktadır. Sekizlik notalar ve son ölçüde dörtlük nota değerlerinden oluşmaktadır. Ayrıca etütte röpriz ve iki adet dolap işareti bulunmaktadır. Bu ölçülerde birinci dolap olarak ifade edilen ölçü çalındıktan sonra röpriz işaretiyle dönüş yapılmaktadır. Dö-

nüş yapıldıktan sonra birinci dolaba gelindiğinde bu dolap atlanarak ikinci dolap çalınır ve bu şekilde bitirilmektedir. Etütte sağ ve sol ellerin birlikte yüksek tempoda uyum halinde olması ile hızlı arpej veya tremolo yapabilme kazanımı hedeflenmiştir. Sağ el pasajı birinci ölçüden son ölçüye kadar P-M+P-İ şeklide devam etmiştir. Sol el pasajı 1,2,3 numaralı parmaklarla ve farklı kombinasyonlarla son ölçüye kadar devam etmiştir. On dokuzuncu ölçüde ikinci etütte görülen ritardando işareti kullanılmıştır. Etütte yer alan son ölçüde ise bir dördlük nota puandorg ifadesi kullanılmıştır. Puandorg, müzikte bir eserin belirli bir notasının ya da akorunun uzatıldığı, süslemele- rin eklendiği veya özgür bir şekilde icra edilmesi olarak bilinmektedir. Bu bağlamda etüt, son ölçüde yer alan La notasının puandorg ifadesiyle bitirilmiştir.

Dört numaralı etüt 16 ölçüden oluşmaktadır. Temposu (80-100 BPM ) tranquillo olup, 2/4 lük ölçü birimi ile yazılmıştır. La minör tonunda yazılan etütte, birinci ölçüde P+İ+M+A parmaklarıyla çalınması gerektiği belirtilmiş ve bu durum üçüncü etütün çalışılıp artık arpej tekniğinin kazanıma uğramasının göstergesi niteliğinde olmuştur. Sol elde 1,2,3,4 parmaklarının farklı kombinasyonlarda kullanılması gerektiği gösterilmiş ve yine bazı notaların önceki etütler gibi hangi telden basılması gerektiği belirtilmiştir. Üçüncü ölçüden onuncu ölçüye kadar röpriz işareti kullanılmaktadır. Onuncu ölçüde la notasına alterasyon kullanımı ve on birden on üçe kadar bir röpriz işareti daha kullanılmıştır. On üçüncü ölçüden on dördüncü ölçünün sonuna kadar ritardando işareti ifade edilmiş ve on dördüncü ölçünün sonunda puandorg işareti kullanılmıştır. Bu şekilde ilerleyen etüt, on beşinci ve on altıncı ölçülerde ikilik nota ile akor basılıp bitirilmiştir.

Beş numaralı etüt, 33 ölçüden oluşmaktadır. Temposu (90-110 BPM) Serenata olup, 4/4'lük ölçü birimi ile yazılmıştır. Mi minör tonunda yazılan etüt birlik, ikilik, dördlük ve sekizlik nota değerlerinden oluşmaktadır. Ayrıca etütte “P, İ, M, A, M, İ, P, İ, M, A”, “P+A, İ, M, A, M, İ, A+P, İ, M, A”, “P, İ, M, A, M, İ, P, İ, M, A, M, İ”,

“P+A, İ, M, A, İ, M, A, İ, M, A” şekillerinde farklı değişkenlik gösteren arpejler kullanılmıştır. Dördüncü ölçünün sonunda, röpriz işareti bulunmaktadır. Dokuz, on dört, otuz ikinci ölçülerde, ‘Floje’ tekniği kullanılmış olup, yirmi dokuz, otuz, otuz bir, otuz üçüncü ölçülerin sonunda “Puandorg” işareti bulunmaktadır. Otuz ikinci

ölçüden başlayıp etütün son ikilik notasına kadar “Ritardando” işareti kullanılmıştır.

Altı numaralı etüt yirmi bir ölçüden oluşmakta ve 4/4'lük ölçü birimi ile La Minör tonunda yazılmıştır. Otuz ikilik, sekizlik, dörtlük, birlik notalar ve dörtlük, sekizlik sus nota değerleri kullanılmıştır.

İki, yedi, on iki, on üç ve on beşinci ölçülerde röpriz işareti kullanılmaktadır. Sağ elde P,M,İ,M,İ,M,İ,M arpeji bulunmaktadır. Üçüncü ölçüde P,M,İ,M,A,M,A,İ arpeji çalıştırılmış ve etüt bitene kadar bu kombinasyonlar P,İ,M,A, parmaklarıyla farklı şekillerde kullanılmıştır. Bu şekilde devam eden etütte on altıncı ölçüde P ve A parmakları birlikte kullanılmıştır. On sekizinci ölçünün başına kadar simetrik hareketlikler görülmektedir. Bu etüt öğrencilerin tamamen sağ eldeki arpej tekniğinin gelişmesini ve hızlanmasını hedeflemektedir. On dokuzuncu ölçüde bulunan sekizlik La notasında Staccato ifadesi belirtilmiş ve ölçünün son sekizliğinde sekizlik es işareti kullanılmıştır. Yirminci ölçüde dörtlük es, sekizlik notada staccato ardından sekizlik ve dörtlük es verip son dörtlüğünde ise dörtlük La notası uzatma bağı ile son ölçünün birlik notasına bağlanarak etüt bitirilmiştir.

Yedi numaralı etüt, toplam 10 ölçü ile La minör tonunda ve Allegro Agitato (120-168 BPM) temposunda yazılmıştır. Etütte 4/4'lük ölçü birimi bulunmaktadır. Ayrıca otuz ikilik ve ikilik nota değerlerinden oluşmaktadır. Etütte “P,İ,M,İ,A,İ,M,İ” ve “P,İ,M,A,P,İ,M,A” arpejleri kullanılmaktadır. İki, üç, altı ve sekizinci ölçülerde röpriz işareti kullanılmaktadır. Altıncı ölçüde birinci dolap yedinci ölçüde ikinci dolap ifadesi bulunmaktadır. Dokuz ve onuncu ölçüde akor basıp tarama ve Floje tekniği kullanılmış olup, onuncu ölçünün son notasındaki ikilik Floje, dördüncü tel yedinci perdeden basılması gerektiği belirtilerek etüt bitirilmiştir.

Sekiz numaralı etüt, La minör tonunda 13 ölçüden oluşmuş olup Adagio (66- 76 BPM) temposunda yazılmıştır. Etütte 4/4'lük ölçü birimi bulunmaktadır. On altılık, noktalı sekizlik, dörtlük ve ikilik nota değerlerinden oluşan etütte sağ elde “P, M, İ; M, İ” ve A kombinasyonlu çalım tekniği kullanılmıştır. Noktalı sekizlik ve on altılık notalar, on üçüncü ölçüye kadar kullanılarak notaların üzerinde belirtilen “C1/2, I ve C1/V” ifadesi, üstünde bulunduğu tam bare veya yarım barenin hangi perdeden basılması gerektiğini ifade etmektedir. On birinci ölçüde simetrik geçişler bulunmaktadır ve on üçüncü perdenin son ikilik notasını beşinci perdeden la minör yarım baresini kullanarak etüt bitirilmiştir.

Dokuz numaralı etüt, La minör tonunda ve 35 ölçüden oluşmaktadır. Temposu, Çifte Sofyan (80-120 BPM) olup, 9/8'lik ölçü birimi bulunmaktadır. Sekizlik, noktalı dörtlük ve dörtlük nota değerlerinden oluşan etütte ikili çekme sesler ve üçleme notalar kullanılmaktadır. Kullanılan üçleme notaların bas seslerindeki noktalı dörtlük notaları, üçleme bite-ne kadar susturulmaması gerektiğini ifade etmektedir. Etütte röpriz işareti sık kullanılmış olup, alterasyona uğrayan sesler bulunmaktadır. İlk ölçüde 2+2+2+3(9) zamanlı ritim, yirmi dokuzuncu ölçüde 2+2+3+2(9) zamanlı ritim şeklinde değişim göstererek ilerlemektedir. Yirmi dokuzuncu ölçüden otuz ikinci ölçüye kadar Pianissimo nüansı kullanılmaktadır. Bu kullanım, yirmi dokuzuncu ölçüden otuz ikinci ölçüye kadar uzanan ikili düz çizgi ve sonunda "ppp" harfleri ile belirtilmiştir. Otuz beşinci ölçüde Descrescendo, Forzando nüansı ve Apoyando vuruş tekniği kullanılmaktadır. Descrescendo notaların altında ">", Forzando ise "sfz" şeklinde belirtilmektedir. Apoyando vuruş, sağ elin tele vuruş yaptıktan sonra bir alt tele yaslanması olarak bilinmektedir. Etütün son ölçüsünde Apoyando tekniği M,İ parmaklarının kullanılması bitirilmesi istenmiştir.

On numaralı etüt, Valse (84-96 BPM) temposunda, La minör tonunda olup 66 ölçüden oluşmaktadır. Etütte 3/4'lük ölçü birimi bulunmaktadır. Sekizlik, dörtlük, noktalı ikilik ve ikilik nota değerlerinden oluşmaktadır. İlk üç ölçüde röpriz işaretleri bulunmaktadır. Kırk sekizinci ölçüye kadar notaların üzerlerinde kullanılması gereken perde numaraları yarım bare şeklinde belirtilmiştir. P ile melodiyi gösteren notalardan sonra ikili simetrik akor hareketleri bulunmaktadır. Etütte seslerin uzayarak birbirlerine karışması ve melodi gizliliğinin birinci telde olduğu belirtilmiştir. Alterasyona uğrayan Sol, Re ve Do notalarında diyez işareti kullanılmıştır. Notalar arası bağlı notlar ve uzatma bağı olan notalar kullanılmıştır. "P+A,İ,M,İ,M,İ" ve "P,İ,M,İ,M,İ,M,İ,M,İ,A" sağ parmak vuruşları Descrescendo nüansı ile kullanılmaktadır. Son dört akorun Perdendosi nüansı ile tekrarlanması istenerek akor ile bitirilmiştir.

On bir numaralı etüt, La minör tonunda olup 16 ölçüden oluşmakta ve 9/8'lik ölçü birimi bulunmaktadır. Etüt sekizlik, noktalı dörtlük, dörtlük, noktalı dörtlük es ve dörtlük es nota değerlerinden oluşmaktadır. İlk ölçüden itibaren bağlı çalım (Legato) tekniği kullanılmış ve notalar arasında alterasyon seslere çokça yer verilmiştir. P parmağı ile İ ve M vuruşları kullanılıp sol elde bağ yapılarak staccato tekniği ile esler ezgilerle birlikte vurgulanmaya çalışılmıştır. Etütte yer alan son ölçü La sesinden oktava kaydırarak bitirilmiştir.

On iki numaralı etüt, Mi minör tonunda olup Baião (120-160 BPM) temposunda ve 10 ölçüden oluşmaktadır. Etütte 4/4'lük ölçü birimi bulunmaktadır. Kitapta yer alan bu son etüt otuz ikili, noktalı sekizlik ve sekizlik nota değerlerinden oluşmaktadır. İlk ölçüde descrescendo nüansı

belirtilmiş ve P,M,İ parmaklarında Tremola tekniği kullanılmıştır. Dokuzuncu ölçüye kadar röpriz işareti bulunmaktadır. Altıncı ölçüde tam bare kullanılmış ve dokuzuncu ölçüde Ritardando nüansı kullanılmıştır. Bu şekilde ilerleyen etüt son ölçüde akor basımı ile yukarı taranarak bitirilmiştir.

Yapılan araştırmaya ait alt problemlerin açıklığa kavuşturulması amacı ile cevap niteliğinde hazırlanmış olan tabloların her biri on iki küçük etüt metodunda yer alan etütleri içermektedir.

*Tablo 1. 12 küçük etüt metodunda yer alan etütlerin ritmik yapı bulguları*

<b>ETÜT1</b>	• 3/4	:40-60 BPM
<b>ETÜT2</b>	• 4/4	:25-45 BPM
<b>ETÜT3</b>	• 4/4	:168-200 BPM
<b>ETÜT4</b>	• 2/4	:80-100 BPM
<b>ETÜT5</b>	• 4/4	:90-110 BPM
<b>ETÜT6</b>	• 4/4	: 90-120 BPM
<b>ETÜT7</b>	• 4/4	: 120-168 BPM
<b>ETÜT8</b>	• 4/4	:66-76 BPM
<b>ETÜT9</b>	• 9/8	:80-120 BPM
<b>ETÜT10</b>	• 3/4	:84-96 BPM
<b>ETÜT11</b>	• 9/8	: Çifte Sofyan
<b>ETÜT12</b>	• 4/4	:120-160 BPM

*Tablo 2. 12 küçük etüt metodunda yer alan etütlerin melodik ve armonik yapı bulguları*

### **ETÜT1**

- Basit melodik ifadeler, tekrar eden notalar ve aralıklar, yüksek ve alçak notalar arasında geçişler.
- Bas hattı ve melodi arasındaki kontrast ilerleyiş ve sonuçlandırıcı akor bulunmaktadır.

### **ETÜT2**

- Basit temel akorlar
- Tekrarlayan melodik motifler
- Bas ve melodi kombinasyonu
- Kapanış arpejleri ve akorlar
- Sonuç bölümü: melodi ve bas sesi kullanılmıştır.

### **ETÜT3**

- Sıralı arpej kullanımı
- Tekrarlayan nota kalıpları
- Arpej Temelli Melodi kalıpları
- İnişli ve Çıkışlı Melodi yapı
- Altere ses kullanımı bulunmaktadır.

### **ETÜT4**

- Arpej Temelli Melodi
- Tekrarlayan Melodik Motifler
- Açık Tel Kullanımı bulunmaktadır.
- Melodi sakin ve akıcı bir şekilde ilerlemektedir.

### **ETÜT5**

- Arpejler üzerinde yükselen melodik bir çizgiye sahip ve Melodi genellikle alt tellerdeki notalarla ortaya çıkar, üst tellerdeki bas sesleriyle desteklenmektedir.
- 12. perde üzerinde (doğal armonikler aracılığıyla bir çeşit «renkli» armonik sesler eklenmiştir.
- Parçanın sonlarına doğru yavaşlamalar (rit.) ile melodik ifadeye bir doruk noktası yaratılmıştır.

### **ETÜT6**

- Etüt, arpejler üzerine kurulmuş bir melodik çizgiye sahiptir.
- Arpej dizileri arasında tekrarlayan melodik motifler bulunmaktadır.
- Melodinin ana karakteri, sürekli arpejler ve küçük adım hareketleriyle ilerlemektedir.
- Etütte, akorların çeşitli ters çevrimleri ile zengin bir armonik doku sağlanmıştır.

### **ETÜT7**

- Melodik çizgi, sağ el arpej teknikleriyle oluşturulmuştur.
- Melodik yapı tekrarlı bir şekilde ilerlerken hem yükselen hem de alçalan arpejlerle oluşturulmuştur.
- Arpejler genellikle belirli bir harmonik ilerlemeyi takip eder, bu da parça boyunca ton merkezini korumuştur.
- Doğal harmonikler (flajoleler), parçanın sonlarına doğru eklenerek armonik zenginlik artırılmıştır.

### **ETÜT8**

- Melodik çizgi, sürekli bir hareket halinde olup, adagio temposu içinde yavaş fakat sürekli bir akış sağlamaktadır.
- Harmonik yapı, sağ eldeki arpej dizileri ile eşzamanlı ilerlerken, sol elin pozisyon değişiklikleriyle geniş bir armonik yelpaze oluşturulmuştur.

### **ETÜT9**

- Melodik çizgi, arpejler ve sürekli bir akıcı yapı içinde oluşturulmuştur.
- Melodi, bas seslerin sabit tutulmasıyla birlikte arpejlerden yükselen ana tema olarak öne çıkmaktadır.
- Sforzando (sfz) gibi dinamik vurgular, harmonik yapının belirginleşmesini sağlar ve özellikle son bölümde güçlü bir vurgu oluşturmuştur.

### **ETÜT10**

- Tekrarlayan melodik motifler bulunmaktadır.
- Dinamik geçişlere yer verilmiştir.
- Sabit bas notalarıyla desteklenen bir armoni kullanılmıştır.
- Sforzando ile güçlendirilmiş armonik vurgu görülmektedir.



<p><b>ETÜT11</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Dokuz sekizlik ritim (2+2+2+3): Parçanın ana ritmik yapısıdır.</li> <li>• Legato ve staccato teknikleri kullanılmıştır.</li> <li>• Sabit bas notaları, özellikle başparmak ile sürekli olarak basılarak harmonik zemini sağlamlaştırmaktadır.</li> <li>• Armonik vurgular, legato bağlamaları ve dinamik farklılıklarla desteklenmiştir.</li> </ul>
<p><b>ETÜT12</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Motifler parça boyunca aynı ritmik yapı içinde tekrarlanarak melodik devamlılık sağlamaktadır.</li> <li>• Sağ eldeki arpejler, melodi ile harmoniyi aynı anda yürütülmektedir.</li> <li>• Bas tellerdeki sabit notalar, parçanın harmonik temelini oluşturmaktadır.</li> <li>• Ritmik ve harmonik vurgular, parçanın dinamik yapısına katkıda bulunur. Özellikle ritardando (rit.) ve diğer dinamik değişiklikler, hem melodiyi hem de harmoniyi etkilemektedir.</li> </ul>

*Tablo 3. 12 küçük etüt metodunda yer alan etütlerin başlangıç düzeyindeki öğrencilerin sağ el teknik kazandırma bulguları*

<p><b>ETÜT1</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tirando tekniği kullanılmaktadır.</li> </ul>
<p><b>ETÜT2</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tirando ve P,M,İ parmak tekniği kullanılmıştır.</li> </ul>
<p><b>ETÜT3</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tirando ve P,M,İ parmak tekniği kullanılmıştır.</li> </ul>
<p><b>ETÜT4</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• P,İ,M,A arpej kullanımı mevcuttur.</li> </ul>
<p><b>ETÜT5</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• P,İ,M,A parmak kullanımı</li> <li>• Tirando tekniği kullanımı</li> <li>• Arpej tekniği kullanımı mevcuttur.</li> </ul>
<p><b>ETÜT6</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• P,İ,M,A VE M,İ,M,İ parmak kombinasyonları</li> <li>• Tirando kullanımı</li> <li>• Hızlı parmak değişimleri bulunmaktadır.</li> </ul>

<p>ETÜT7</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• P,İ,M,A parmak kullanımı</li> <li>• Arpej tekniği kullanımı</li> <li>• Thumb Sweep (Başparmak Süpürmesi) kullanımı mevcuttur.</li> </ul>
<p>ETÜT8</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• P,İ,M,A parmak kombinasyonu ile P,İ,M birlikte çekme</li> <li>• İkili Vuruş kullanımı bulunmaktadır.</li> </ul>
<p>ETÜT9</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• P,İ,M,A parmak kombinasyonları</li> <li>• Apoyando (destekli vuruş) tekniği</li> <li>• Tirando tekniği</li> <li>• Arpej tekniği</li> <li>• Alternating (Değişimli) Parmak Tekniği</li> <li>• Thumb Strumming (Başparmakla Tüm Tellere Vurma) teknikleri kullanılmaktadır.</li> </ul>
<p>ETÜT10</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Arpej tekniği</li> <li>• P,İ,M,A kombinasyonlu kullanımı</li> <li>• Tirando tekniği</li> <li>• Hızlı ve kontrollü parmak geçişleri</li> <li>• Sforzando (sfz) kullanımı yer almaktadır.</li> </ul>
<p>ETÜT11</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Arpej tekniği</li> <li>• Legato tekniği</li> <li>• Parmakların ayrışması bulunmaktadır.</li> <li>• P,İ,M,A parmak kullanımları</li> </ul>
<p>ETÜT12</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tremolo tekniği</li> <li>• Cressendo (Vurgulu çalma) (&gt;) tekniği</li> <li>• Thumb strum (P parmakla tarama) tekniği kullanılmaktadır.</li> </ul>

*Tablo 4. 12 küçük etüt metodunda yer alan etütlerin, başlangıç düzeyindeki öğrencilerin sol el tekniği kazandırma bulguları*

<p>ETÜT1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Parmak yerleştirme</li> <li>• Açık pozisyon, sabit bas parmakların kullanımı</li> <li>• Akor basma tekniklerine yer verilmektedir.</li> </ul>
---

<p>ETÜT2</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• 1,2,3,4 parmak kullanımı</li> <li>• Pozisyon geçişleri</li> <li>• Akor geçişleri ve parmak yerleşimi yer almaktadır.</li> </ul>
<p>ETÜT3</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Parmak Yerleşimi</li> <li>• Açık Tel Kullanımı</li> <li>• 1. , 2. ve 3. parmaklarla sıklıkla kullanılan pozisyonlara yer verilmiştir.</li> </ul>
<p>ETÜT4</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pozisyon Sabitliği</li> <li>• Temel Akor Duruşları</li> <li>• Yarım Pozisyon Değişikliklerine yer verilmiştir.</li> </ul>
<p>ETÜT5</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Vibrato</li> <li>• Glissando</li> <li>• Flageolet</li> <li>• Apo Destekli basma tekniği ve</li> <li>• Pozisyon değişikliklerine yer verilmiştir.</li> </ul>
<p>ETÜT6</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pozisyon değişiklikleri</li> <li>• Parmak indeksi üzerinde hızlı geçişler</li> <li>• Düşük ve yüksek perdelerde oynama</li> <li>• Stacotta çalma tekniklerine yer verilmiştir.</li> </ul>
<p>ETÜT7</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pozisyon değişiklikleri</li> <li>• Floje</li> <li>• Diyagonal parmak hareketleri</li> <li>• Açık tellerin kullanımı</li> <li>• Akor basma tekniklerine yer verilmiştir.</li> </ul>

<p>ETÜT8</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Pozisyon değişiklikleri</li><li>• Barre (Tam ve Yarım Barre)</li><li>• Diagonal parmak hareketleri</li><li>• Açık tellerin kullanımı</li></ul>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Akor basma tekniklerine yer verilmiştir.</li></ul>
<p>ETÜT9</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Pozisyon değişiklikleri</li><li>• Double Stops (İkili Sesler) çalımı</li><li>• Açık tellerin kullanımı</li><li>• Hızlı parmak geçişleri</li><li>• Apoyando destekli basım tekniklerine yer verilmiştir.</li></ul>
<p>ETÜT10</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Pozisyon değişiklikleri</li><li>• Bağlama (Legato)</li><li>• Tek parmakla birden fazla teli basma</li><li>• Parmak geçişleri ve esneklik</li><li>• Düşük ve yüksek perdelerde çalma</li><li>• Akor basma tekniği</li><li>• Hızlı ve keskin geçişler</li><li>• Bare kurma tekniklerine yer verilmiştir.</li></ul>
<p>ETÜT11</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Legato</li><li>• Pozisyon değişiklikleri</li><li>• Glissando</li><li>• Parmak numaralandırması ve koordinasyonu</li><li>• Dinamik suslara yer verilmiştir.</li></ul>
<p>ETÜT12</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Pozisyon Değişiklikleri</li><li>• Parmak koordinasyonu</li><li>• Hızlı parmak geçişlerine yer verilmiştir.</li></ul>

*Tablo 5. 12 küçük etüt metodunda yer alan etütlerin başlangıç düzeyi öğrencilerinin müzikal ifade ve dinamiklerinin hedef davranışlar bağlamında kazanım bulguları*

<p>ETÜT1</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Röpriz</li> <li>• Sağ ve sol el için basılması gereken numaralar</li> <li>• Uzatma bağı teknikleri kullanılmıştır.</li> </ul>
<p>ETÜT2</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Röpriz</li> <li>• Floje</li> <li>• Ritardando</li> <li>• Perde belirten numaralı notalar</li> <li>• Harm12 (Flajole) Kullanımı tekniklerine yer verilmiştir.</li> </ul>
<p>ETÜT3</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Dolap</li> <li>• Röpriz</li> <li>• Ritardando</li> <li>• Puandorg</li> <li>• Segno</li> <li>• Perde belirten numaralı notaların kullanımına ilişkin tekniklere yer verilmiştir.</li> </ul>
<p>ETÜT4</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Röpriz</li> <li>• Ritardando</li> <li>• Puandorg</li> <li>• Tel belirten numaralar</li> <li>• notaların kullanımına ilişkin tekniklere yer verilmiştir.</li> </ul>
<p>ETÜT5</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Harm 12</li> <li>• Puandorg</li> <li>• Ritardando</li> <li>• Pima çeşitliliği</li> <li>• Harm12 (Flajole) Kullanımı tekniklerine yer verilmiştir.</li> </ul>

<p>ETÜT6</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Röpriz</li><li>• Stacatto</li><li>• Uzatma bağı tekniklerine yer verilmiştir.</li></ul>
<p>ETÜT7</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Röpriz</li><li>• Sağ sol parmak numaraları</li><li>• Harm12 (Flajole) Kullanımı</li></ul>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Dolap işareti</li><li>• Thumb Sweep (Başparmak Süpürmesi) tekniklerine yer verilmiştir.</li></ul>
<p>ETÜT8</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Bare basım kullanımına yer verilmiştir.</li></ul>
<p>ETÜT9</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Röpriz</li><li>• Decrescendo</li><li>• Apoyando</li><li>• Sforzando (sfz)</li><li>• Crescendo</li><li>• Pianissimo</li><li>• Fermata müzikal ifadelerin kullanımına yer verilmiştir.</li></ul>
<p>ETÜT10</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Röpriz</li><li>• Puandorg</li><li>• Bağ</li><li>• Crescendo</li><li>• Bare ifadesi</li><li>• Tel ve parmak numaraları tekniklerine yer verilmiştir.</li></ul>
<p>ETÜT11</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Legato</li><li>• Glissando</li><li>• Stacatto</li><li>• Tel ve parmak göstergeleri</li><li>• Röpriz kullanımına yer verilmiştir.</li></ul>

### ETÜT12

- Descrescendo
- Röpriz
- Ritardando
- Tremola
- Bare
- Thumb strum ( parmakla tarama) tekniklerine yer verilmiştir.

*Tablo 6. 12 küçük etüt metodunda yer alan etütlerin, başlangıç düzeyindeki öğrenciler açısından eğitimsel kazanım bulguları*

### ETÜT1

- Melodi çalma becerisi
- Sağ el tirando çalışması, arpej kontrolü
- P,M,İ kulanma becerisi
- Dinamik kontrol sağlama
- Güçlü final yapısını belirtme kazanımlarına yer verilmiştir.

### ETÜT2

- Sağ ve sol el kontrolü, foleje ses basımı
- Bas sesi sabitleme
- Akor ve bas seslerinde düzgün geçiş ve dinamik kontrol
- Akor geçişlerinde sol el koordinasyonu ve sabit pozisyonda çalma
- Hızlı pasajlar için sol el pozisyon değişikliği ve hız artırımını gibi kazanımlar sağlamaktadır.

### ETÜT3

- Sol el, basit akorları basma yeteneği
- Sağ ve sol el kordinasyonunu hızlı kullanma gelişimi
- Hızlı ve akıcı çalma becerisi
- Duruş ve pozisyon disiplini
- Sabırlı ve dikkatli çalışma alışkanlığı kazandırmaktadır.
- Müzikal ifade ve kontrolünü sağlama becerileri kazandırmaktadır.

### ETÜT4

- Etüt boyunca her iki elin de doğru ve uyumlu bir şekilde çalışması
- Güçlü parmak bağımsızlığı
- Kromatik hareketlerde hız ve temizlik
- Pozisyon bilgisi ve parmak yerleşimi kazanımlarına yer verilmiştir.

<p>ETÜT5</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Melodik ve harmonik yapı, öğrencinin sağ ve sol el tekniklerini geliştirmeye odaklanmış bir yapıya sahiptir. Melodik olarak sadedir, ancak sol elin pozisyon geçişlerine alışması ve sağ elde arpej desenleriyle uyum sağlaması hedeflenmiştir.</li> </ul>
<p>ETÜT6</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sağ el arpej tekniği geliştirme ve parmaklar arasındaki koordinasyon artırma</li> <li>• Sol elin pozisyon değiştirme becerisi hızlanır ve esneklik kazanma</li> <li>• Sol elde birden fazla teli aynı anda basabilme becerisinin gelişimi</li> <li>• Sağ ve sol el koordinasyonu hızlandırılarak, parmakların bağımsız çalışmasını sağlamaktadır.</li> </ul>
<p>ETÜT7</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sağ elde arpej teknikleri kullanımı hakimiyeti arttırmayı ve parmakların doğru sırayla kullanılması geliştirme hedeflenmiştir.</li> <li>• Sol elin pozisyon değiştirme becerisini ve hızını artırma hedeflenmiştir.</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Farklı parmak dizilimleri ile arpej geçişlerini temiz ve net bir şekilde icra etmeyi öğretme hedeflenmiştir.</li> <li>• Müzikal ifade ve dinamiklerin doğru uygulanması ile müzikal yorumlama becerisini güçlendirme hedeflenmiştir.</li> <li>• Doğal harmoniklerin (flajoleler) doğru şekilde icra edilmesini geliştirme hedeflenmiştir.</li> </ul>
<p>ETÜT8</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sağ elde arpej tekniklerinin düzgün ve akıcı bir şekilde geliştirilmesi hedeflenmiştir.</li> <li>• Barre (yarım barre) tekniğiyle, birden fazla teli aynı anda basma becerisi kazandırma becerisi hedeflenmiştir.</li> <li>• Yavaş tempoda (Adagio) çalma becerisini ve müzikal ifadeyi güçlendirme amaçlanmıştır.</li> <li>• Sağ eldeki parmakların (p, i, m, a) dengeli ve kontrollü kullanımını geliştirme hedeflenmiştir.</li> <li>• Melodik ve armonik yapılar üzerinde kontrol sağlayarak, öğrencinin müzikal anlayışını geliştirme amaçlanmıştır.</li> </ul>



### ETÜT9

- Arpejler sırasında sağ el parmaklarının doğru sıralama ile çalışması, sol elin basışlarıyla uyumlu hale getirilmesi amaçlanmıştır.
- Sağ elin p, i, m, a parmaklarını kullanarak arpej dizilerini temiz ve akıcı bir Şekilde çalabilme becerisini geliştirmektedir.
- Çifte Sofyan usulü ile öğrencinin ritmik becerisini güçlendirme ve belirli bir ritim içerisinde arpejleri doğru Şekilde uygulama hedeflenmiştir.
- Sol eldeki akor geçişleri, pozisyon değişiklikleri sırasında doğru ve hızlı hareket etmeyi öğretmektedir.
- Hızlı arpej bölümleri ve daha yavaş melodik pasajlar arasında geçiş yaparak müzikal esneklik kazanmayı hedeflemektedir.
- Parçada yer alan piano (p), sforzando (sfz) ve pianissimo (ppp) gibi dinamik işaretler ile öğrencinin ses kontrolü ve müzikal duyarlılığı artırmak amaçlanmıştır.
- Son bölümlerde yer alan destekli vuruş (apoyando) tekniği ile sağ elin tel üzerinde daha güçlü ve kontrollü bir vuruş yapabilme becerisinin kazandırılması hedeflenmektedir.
- Etüt boyunca yer alan melodik yapıların cümlelenmesi, ifade ve müzikal anlamın vurgulanması üzerine geliştirilmesi amaçlanmaktadır.

### ETÜT10

- Arpej ve melodik pasajlarda iki elin uyumlu ve dengeli bir Şekilde alışması sağlanmaktadır.
- Sağ elde kullanılan arpejlerle birlikte öğrenci, farklı arpej desenlerini temiz ve hızlı bir Şekilde almayı amaçlamaktadır.
- Sol elde pozisyonlar arası geçişlerin hızlanması ve doğruluğu, esneklik ve rahatlık kazanılması amaçlanmaktadır.

- Barre tekniğinin doğru uygulanmasıyla birden fazla teli aynı anda basabilme becerisi geliştirilmesi amaçlanmıştır.
- Piano (p), sforzando (sfz), pianissimo (ppp) gibi dinamik işaretlerle öğrencinin dinamik kontrolü ve müzikal ifadesini güçlendirmek amaçlanmaktadır.
- Sağ elin arpejleri ile sol elin melodik hatları dengeli bir Şekilde yürütülmesi ile melodik akıcılığın geliştirilmesi amaçlanmıştır.

### ETÜT11

- Arpejlerle sağ ve sol elin uyum içinde çalışması öğretilmesi hedeflenmiştir.
- Sağ elde arpejlerin temiz ve doğru bir şekilde çalınması amaçlanmıştır.
- Sol elde pozisyonlar arasında hızlı ve doğru geçişler yapabilme becerisi amaçlanmıştır.
- Hem sağ hem de sol elde hızlı ve net parmak geçişlerinin öğretilmesi amaçlanmıştır.
- Legato, staccato ve dinamik işaretlerle doğru müzikal ifade ve duyarlılığın kazandırılması amaçlanmıştır.

### ETÜT12

- Sağ eldeki arpejlerle sol eldeki basışların uyumlu ve dengeli olmasını sağlamak ve iki elin koordinasyonunu artırma kazanımı amaçlanmıştır.
- Sağ eldeki arpejlerde p, i, m parmaklarının doğru sırada ve akıcı bir şekilde kullanımının kazandırılması amaçlanmaktadır.
- Sol elde farklı pozisyonlara hızlı ve doğru bir şekilde geçiş yapabilme becerisinin kazandırılması amaçlanmaktadır.
- Düzenli arpej kalıpları ve ritim yapısı ile öğrencinin ritmik farkındalığını ve zamanlama becerisini geliştirme hedeflenmiştir.
- Hem sağ hem de sol eldeki tekniklerin müzikal ifadeyle birleştirilmesini öğretir ve böylece öğrencinin müzikal duyarlılığının gelişmesini amaçlamaktadır.

Yapılan çalışmada 12 Küçük Etüt Metot kitabında yer alan toplam 12 etüt doküman analizi ile analiz edilerek yapılan içerik çözümlemesi ile öğrenci kazanımları bağlamında analiz edilerek aşağıda yer alan sonuçlara ulaşılmıştır:

12 Küçük Etüt Metodu'nda yer alan etütlerin yalnızca birkaç tanesinde staccato kullanımı görülmektedir. Bununla birlikte kitapta yer alan etütlerde kullanılan bağ ve senkop bağ çalışmaları yer almaktadır.

Kitapta sağ ve sol el akor kullanımı görülmekle birlikte, sağ ve sol el parmak teknikleri kazanımına yer verilmiştir.

12 Küçük Etüt metodu'nda puandorg nuansı kullanımı ve öğrencilerin yaratıcı ifadesini daha rahat bir şekilde ortaya koymasını hedeflemiştir.

Kitapta yer alan etütlerde akorlarda parmak numaraları kullanımının, simetrik geçişlerin ve akor çevrimlerinin yer aldığı görülmektedir. Bu şekilde öğrencinin sağ ve sol el kombinasyonunu birlikte kullanabilme yetisi kazandırılmak istenmiştir.

Kitapta yer alan etütlerde altere sesler sık kullanılmış ve böylece öğrenciye armonik yapılarda altere ses kullanımına yönelik bir hazır bulunuşluk verilmeye çalışılmıştır.

Yazılan etütlerde sıkça röpriz ve dolap kullanımına yer verildiği görülmektedir. Böylece aynı ölçülerin farklı nüans teknikleriyle çalımı istenmektedir.

Kitapta sıkça yer verilen floje tekniği ile öğrencinin sol el klavyesindeki parmak hakimiyeti sağlanmak istenmiştir.

12 Küçük Etüt Metodu'nda yer alan alzapua, tirando, floje, legato, tremola ve stacatto tekniklerinin sık kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda öğrencinin sağ ve sol ellerdeki teknik gelişiminin kazandırılması istenmektedir.

12 Küçük Etüt kitabında yer alan etütlerde kullanılan nüans zenginliği dikkat çekmektedir. Böylece öğrencinin müzikalitesinin gelişimi de göz önünde bulundurulmuştur.

Elde edilen sonuçlar doğrultusunda 12 Küçük Etüt metodunun içerdiği klasik gitar eğitimi sürecinde kullanılmakta olan başlangıç düzeyi öğrencisi için kazandırılması beklenen hedef davranışların büyük ölçüde örtüştüğü görülmektedir. Bu doğrultuda öğrencilerinin hem teknik hem de müzikal olarak gelişimine katkı sağlamakta, başlangıç düzeyindeki öğrenci motivasyonunu geliştirerek klasik gitar eğitimi sürecinde aktif rol almakta olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Akçay, Ş. Ö. (2011). Gitar Eğitiminde Performans Ölçeği Geliştirme Çalışması. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Akdoğan, Onur, Müziksel Yozlaşmanın Türk Toplumuna Etkileri, Orkestra Aylık Müzik Dergisi, Sayı: 264, İstanbul: 1995.
- Arslandoğlu, Züluf (2010). Klasik Gitar Öğretim Edebiyat Türünün Değerlendirilmesi. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi
- Aydın, A. (2016). Klasik Gitar Eğitiminde Temel Teknikler Ve Uygulama Yöntemleri. Gitar Eğitim Yayınları
- Charles Munch, Ben Bir Orkestra Şefiyim, Afa Yayınları, İstanbul, 1990, Sayfa 18. Coşkun, S. (2016). "Küçük Kemancı" Keman Metodunun Hedef Davranışları. Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. 29 (2), 183-208.
- Güneş, B. (2018). 12 Küçük Etüd. 1. Yalın Yayıncılık
- Halvaşi, A., Ülkemiz Müzik Eğitiminde Klasik Gitar, Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1999.
- Hallam, S. (2006). Music Psychology In Education. Bedford Way Papers.
- Herdem, D., Ö. (2018). Çalgı Eğitiminde Zamanı Etkili Ve Verimli Kullanma İle Akademik Başarı Arasındaki İlişki Ve Bir Teknik Öneri "Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Örneği". Turkish Studies Educational Sciences, 13(26), 941 - 952. Doi:<http://Dx.Doi.Org/10.7827/Turkishstudies.14525>, Issn: 1308-2140.
- Küçükosmanoğlu, O. H. (2011). Eğitim Fakültelerinde Başlangıç Gitar Eğitiminde Kullanılan Metodların İncelenmesi, E-Journal Of New World Sciences Academy Fine Arts, 6 (3), 335-349.
- Karahan, E. (2004). Gitar Eğitiminde Teknik Ve Müzikal İfade. Yalın Yayıncılık. Müzik Eğitimi Alanında Araştırmalar Ve Değerlendirmeler(Karahan)
- Öz Biber, Nesrin. "İnsanın Kültürel Gelişiminde Müzik Eğitiminin Önemi". Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 2001, Cilt: 14, Sayı: 1.
- Özdek, A. (2006). Özengen Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Klasik Gitar Eğitimi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya
- Özengenele Yönelik Gitar Öğretiminde Aydınlanma Ve Cracknell Metodlarının Karşılaştırmalı Analizi Ve Bir Model Program Önerisi(Öztugan Ve Tecimer 2017)

- Öztutgan, Z. & Tecimer, B. (2020) Ziya Aydıntan'ın Gitar Metodu-I İsimli Çalışmasının Analizi.
- Parasız, Gökalp (2009). Keman Öğretiminde Kullanılmakta Olan Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Seslendirilmesine Yönelik Olarak Oluşturulan Hazırlayıcı Alıştırmaların İşgörüsellik Ve Etkililik Yönünden İncelenmesi. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- Say, A. (1992). Müzik Ansiklopedisi. (1.Baskı). Ankara: Başkent Yayınevi Schleuter, S. (1984). A Sound Approach To Teaching Instrumentalists. The Kent State University Press
- Sor, F. (1830). Op. 60 Etudes For Classical Guitar. Paris: Meissonier.
- Tarman, Ş. (1996). Bekir Küçükay'ın "Klasik Gitar Başlangıç Yöntem"İnin Hedef, Hedef Davranış Ve İçerik Yönü İncelenmesi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara
- Tyler, J. & Sparks, P. (2002). The Guitar And Its Music: From The Renaissance To The Classical Era. Oxford University Press.
- Uçan Ali, (1994). Müzik Eğitimi Temel Kavramlar- İlkeler- Yaklaşımlar, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Turnbull, H. (1974). The Guitar From The Renaissance To The Present Day. Bold Strummer. Gitarın Tarihsel Evrimi Üzerine Önemli Bir Kaynak.
- Yılmaz, E. (2016). Klasik Gitar Eğitiminde Repertuar Seçimi Ve Öğretim Yöntemlerinin İncelenmesi (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Yücel, C. (2017). Klasik Gitar Eğitiminde Başlangıç Teknikleri Ve Pedagoji. İstanbul: Müzik Eğitim Yayınları.

## İNTERNET KAYNAKLARI

<https://www.guitardaily.net/blog/gitarda-parmak-harf-ve-numaralari>, erişim tarihi: 02.10.2024, sa: 09.00)



# BÖLÜM 4

## KEMAN SANATÇISI AYHAN ŞENYALAR İLE TÜRKİYEDEKİ ALATURKA KEMAN GRUPLARININ STÜDYO MÜZİSYENLİĞİ HAKKINDA BİR RÖPORTAJ

*Atalay DURMAZ<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Öğr. Gör. Dr, Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitim Bölümü, Sakarya, Türkiye. E-mail: atalaydurmaz@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5427-8388

## 1.GİRİŞ

Profesyonel müzik eseri oluşturmak, günümüz teknolojisi ve sanatsal anlayışı çerçevesinde dikkatli bir planlama ve uygulama gerektiren bir süreçtir. Bu süreçte, eserin sanatsal değeri kadar, teknik kalitesi de büyük önem taşır. Kullanılacak ekipmanlar, stüdyo ortamı ve bu ekipmanları yönetecek yetkin elemanlar bu işin olmazsa olmazlarındandır. Günümüzde kayıt stüdyolarında ses mühendisleri, ses üretiminde müzisyenler kadar önemli olabilir (Trevor ve Bijterveld, 2004). Başka bir deyişle, halkın beğenisine sunulmaya hazır bir müzik prodüksiyonu birçok alandan uzman insanın kolektif bir çalışmasının sonucunda ortaya çıkar” (Sınır, 2014: 2).

Son yıllarda ülkemizde tonmaysterlik alanında örgün eğitim kurumlarında bölümler açılmaya başlanmıştır. Detmold Müzik Yüksekokulu (Hochschule für Musik Detmold), dünyada tonmaysterlik (ses mühendisliği ve prodüksiyonu) alanında eğitim veren en eski ve prestijli kurumlardan biridir. Tonmaysterlik bölümü, fizik ve matematik bilimci Erich Thienhaus tarafından 1949 yılında kurulmuş olup, günümüzde de aynı adla eğitimine devam etmektedir. 1950 sonrası Almanya’da açılmaya başlayan tonmaysterlik okulları, 1970’li yıllardan itibaren başta İngiltere olmak üzere dünya genelinde yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu sürecin doğal bir sonucu olarak, tonmaysterlik eğitimi İngiltere’ye sıçradığında “tonmayster” kelimesi İngilizceye “sound engineer” olarak çevrilmiş ve bazı istisnalar dışında, meslek ve eğitim tüm dünyada ses mühendisliği adıyla benimsenmiştir (Isıkhani, 2013: 102).

Ses mühendisleri aldıkları eğitim ve bu eğitimin sonunda kullanmış oldukları ekipmanlarla müzik sektöründeki gelişime katkı sağlamışlardır. Bir müzik eserinin kalitesi, çoğu zaman kullanılacak ekipmanın özellikleri ve teknolojiye olan hakimiyetle belirlenir. Sadece iyi bir melodi yeterli olmayabilir; kayıt kalitesi, ses mühendislerinin ustalığı ve kullanılan teknolojinin güncel olması da eserin başarılı bir şekilde meydana gelmesine katkıda bulunur. Profesyonel bir müzik eseri oluştururken, odaklanılması gereken ana unsurlar arasında melodi, ritim, armoni, ses kayıt ve düzenleme teknikleri yer alır. Ayrıca, müzisyenlerin ve mühendislerin takım çalışması da eserin kalitesini doğrudan etkileyen unsurlar arasında bulunur. Sonuç olarak, profesyonel bir müzik eseri ortaya koymak bilgi, deneyim ve teknik birikim gerektiren karmaşık bir süreçtir ve bu süreçteki her adım titizlikle planlanıp uygulanması gerekmektedir. Stüdyo müzisyenliği, modern müzik endüstrisinin temel taşlarından biri olarak, müzik prodüksiyon süreçlerinde kritik bir rol oynar.

Günümüzde müzik, endüstriyel bir kullanım alanına sahip olup, yalnızca insani bir eylem olmanın ötesine geçerek önemli bir ticari mekanizmaya dönüşmüştür. Bu bağlamda, müziğin doğrudan ve saf biçimde kulla-



nımı giderek azalmış, müzik büyük ölçüde ticari bir meta haline gelmiştir (Oskay, 2001: 35). Stüdyo müzisyenlerinin sahip olduğu beceriler kısa sürede edinilemez. Sahip oldukları deneyimlere ulaşmak için yıllarca pratik yapmaları gerekmektedir. Bu pratiklerinin sonucunda edilen deneyimler uzun yıllar stüdyo çalışmalarında onlara yardımcı olur (Faulkner, 2017). Profesyonel kayıt stüdyolarında gerçekleşen müzik üretimi, sıklıkla stüdyo müzisyenlerinin yeteneklerinden ve uzmanlıklarından faydalanarak zenginleşir. Stüdyo müzisyenleri, profesyonel ses kayıt stüdyolarında yapılan prodüksiyonlarda çalışmak üzere özenle seçilen, alanlarında uzmanlaşmış sanatçılardır. Müzik prodüksiyonlarının temel taşlarından biri olan stüdyo müzisyenleri, kayıt süreci boyunca hızlı ve yaratıcı performanslar sergileyebilen, genellikle nota bilgisi yüksek ve teknik yeterliliği önemli ölçekte gelişmiş profesyonellerdir.

Stüdyo müzisyenleri, genel olarak iki temel gruba ayrılabilir:

**Nota Bilgisi ve Teknik Yetkinlik:** Bu müzisyenler ileri düzeyde nota okuma ve yazma becerisine sahiptir. Bu yetkinlik, kayıt sürecinde hızlı adapte olabilmelerini ve müzik prodüksiyonlarına etkin bir şekilde katılmalarını sağlar. Nota bilgisi yanında deneyimlerden yola çıkarak doğaçlama yeteneği belirli bir düzeye ulaşmış müzisyenler

**Doğaçlama Yeteneği:** Bu müzisyenler ise doğaçlama kabiliyetleri nedeniyle seçilmektedir. Bu müzisyenler, anında yaratıcı müzikal katkılar sunarak kayıt sürecine farklı bir boyut kazandırabilirler.

Müzikal doğaçlama, bir anda doğan buluşların özgürce dile getirilmesi, ya da bir ezgi modelinin belirli bir form içinde geliştirilmesidir. Latince *ex improviso* = hazırlıksız; batı dillerinde yazım değişikliğiyle *improvisation* (Görsev, 2006, s.6). Müzik tarihi boyunca, yalnızca çok az sayıda doğaçlama sanatçısı, önceki hiçbir performansta yer almamış bir müzikal yapı yaratabilme becerisine sahip olmuştur. Bununla birlikte, doğaçlama yapan sanatçılar, daha önce duydukları veya çaldıkları melodik ve ritmik materyalleri kullanma konusunda tereddüt etmezler. Her müzik eserinde, doğaçlamaya temel teşkil edebilecek potansiyel fikirler bulunmaktadır. Bu fikirler, yalnızca yazılı formda olduğu gibi icra edilmekle sınırlı kalmaz; aksine, bu materyaller, tematik ters hareketler, genişlemeler, yakın-uzak sıçramalar, arpejler, melodik ve ritmik tekrarlar, sekanslar gibi çeşitli manipülasyonlarla veya tamamen farklı yapısal dönüşümlerle de yeniden şekillendirilebilir.

Müzikal dil bilgisinin temel prensipleri anlaşıldığında, çeşitli müzikal sitillerde ve durumlarda doğaçlama yapmak daha rahat olacaktır (Chung ve Thurmond, 2007: 25). Doğaçlama pratiği, büyük ölçüde sanatçının zihninde var olan müzikal cümlelerin hafızasına dayanır. Bu cümleler, sanatçının deneyimi doğrultusunda, yaratıcı fikirler üretme noktasında önemli

bir kaynak oluşturur. Bununla birlikte, mevcut melodik ve ritmik materyalin hangi bağlamda, hangi anda ve nasıl uygulanacağı, doğaçlamanın başarısı için kritik öneme sahiptir. Doğaçlama sürecinde, kullanılan müzikal cümleciklerin veya temaların armonik yapısının bilinmesi, müzik teorisinin anlaşılmasında önemli bir katkı sağlar. Doğaçlamalar, genellikle farklı armonik içeriklerden türetilir; bu bağlamda, hangi notanın veya tonun daha uygun olacağı, büyük ölçüde seçilen armonik yapıya bağlıdır. Doğaçlama sanatçısı olmanın en önemli ve en tatmin edici yönlerinden biri, pratikte, dünya çapındaki hemen her müzisyenle birlikte müzik yapabilmek yeteneğidir. Bu, doğaçlamanın doğasında bulunan esneklik ve uyum yeteneği sayesinde mümkündür; zira doğaçlama sanatçısı, müziksel anlarda hızlıca adapte olabilen, farklı müzikal geleneklerden gelen sanatçılarla bile etkili bir şekilde etkileşim kurabilen bir yetkinliğe sahip olmalıdır. Bu özellik, doğaçlama pratiğini yalnızca teknik bir beceri olarak değil, aynı zamanda küresel bir müzikal dilin ve evrensel bir yaratıcı iletişimin de aracısı olarak sunar. Böylece doğaçlama sanatçısı, farklı kültürel ve stilistik arka planlardan gelen müzikal etkileri harmanlayarak, müziğin evrensel doğasına katkıda bulunan bir sanatçı rolü üstlenir. Bir doğaçlama sanatçısı, mevcut müzikal malzeme ile sınırlı kalmayıp, bu malzemeyi anlık olarak dönüştürerek ve yenileyerek tamamen özgün bir müzikal yapıyı yaratır.

Yaratıcılık, doğaçlamanın temel yapı taşıdır; çünkü doğaçlama sırasında sanatçı, bilinen kuralları aşarak, alışılmadık müzikal çözümler üreterek ve beklenmedik sonuçlar doğurarak yeni bir müzikal dil geliştirir. Bu süreçte sanatçının zihinsel esnekliği, sezgisel karar verme yeteneği ve anlık yaratıcı etkileşimleri belirleyici rol oynar. Yaratıcılık bilinen müzikal örüntülerin bilinçli ve bilinçsiz olarak bilinmeyen ya da yepyeni bir şekilde düzenlendiği bilişsel bir süreçtir (Miner, 2007: 1). Sanatçılar, mevcut müzikal materyali çeşitli şekillerde dönüştürerek, yenilikçi, özgün ve anlamlı yapılar oluştururlar. Bu yaratıcı süreç, müzikal düşüncenin, sanatçının içsel dünyası, deneyimleri ve duygusal durumlarıyla şekillenen bir dışı vurumu olarak düşünülebilir. Müzikal yaratıcılığın ortaya çıkabilmesi için, sanatçının hem estetik hem de teknik düzeyde özgürlük ve esneklik hissetmesi gereklidir. Müzikal yaratıcılık; bireylerin ses alanı ile kendi kişisel ilişkilerini ifade edebilecekleri, zihin, beden ve ruh becerilerinin kullanıldığı bir yetenektir.

Dinleme, çalma, doğaçlama, yönetme, düzenleme yapma ve beste yapma gibi müziksel edimle ilişkili olan her eylemde bulunmaktadır (Padula, 2009: 609). Müzikal yapımların kaydedilmesinde yer alan stüdyo müzisyenleri, teknik becerilerinin yanı sıra, proje sahibinin vizyonunu anlayarak, müzikal yapıyı destekleyici yaratıcı katkılarda bulunurlar. Bu süreç, geleneksel enstrümantasyondan elektronik ses tasarımına kadar geniş bir yelpazede yer alabilir ve genellikle doğaçlama, aranjman yapma, efekt

kullanımı gibi teknik yaratıcı süreçleri içerir. Stüdyo müzisyenliği, geniş bir beceri yelpazesi gerektirmesi nedeniyle, müzisyenlerin teknik ustalıkların ve sanatsal ifadelerini bir araya getirmelerini sağlar. Stüdyo müzisyenleri, farklı müzik türlerine kolaylıkla uyum sağlayarak, sanatçıların ve prodüktörlerin vizyonlarını hayata geçirmede önemli bir rol oynamaktadır. Günümüzde stüdyo müzisyenliği, yalnızca kayıt süreçlerine katkı sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda müzik teknolojilerindeki gelişmelere paralel olarak sürekli evrim geçirmektedir. Bu nedenle, stüdyo müzisyenliği hem akademik araştırmalar hem de pratik uygulamalar açısından incelenmesi gereken bir alandır. Ses kayıt stüdyolarında görev alan alaylı ve mektepli diye tabir edilen müzisyenlerin, müzik kayıt piyasasındaki ağırlıkları neredeyse yarı yarıya olacak şekilde dengeli bir dağılıma sahip olduğu da bilinmektedir (Sınır, Apaydın ve Kılık, 2015: 216).

Stüdyo müzisyenleri, geleneksel çalışma saatlerinden farklı olarak, genellikle gece saatlerinde veya esnek zaman dilimlerinde çalışmaktadır. Bu durum, müzik prodüksiyon sürecinin gerektirdiği esneklik ve yaratıcılık ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Ayrıca, stüdyo müzisyenleri yalnızca enstrüman icracıları olmayıp, aynı zamanda beste, aranjman ve söz yazımı gibi yaratıcı süreçlere de aktif olarak katılabilmektedirler.

Türkiye’de stüdyo müzisyenleri, müzik türlerine göre farklı kategorilere ayrılabilir:

- Halk müziği müzisyenleri
- Türk müziği müzisyenleri
- Popüler ve alternatif müzik müzisyenleri

Ayrıca, bu müzisyenler bireysel veya grup şeklinde çalışabilirler. Ülkemizde grup enstrüman kayıtlarının başında keman grupları gelmektedir. Keman gruplarının stüdyo kayıtları, dinleyiciye en iyi ses kalitesini sunmak için dikkatli bir planlama ve uygulama gerektirir. Klasik müzikten film müziklerine, cazdan modern düzenlemelere kadar farklı tarzlarda kayıt yapmak mümkündür.

Türkiyede resmi olarak kuruluş ve uzun yıllar müzik sektörüne hizmet etmiş en önemli isimlerinden biri Ayhan Şenyaylardır. Ayhan Şenyaylar, Kempa keman grubu ile yönetmen, prodüktör, tonmayster ve solist arasında iletişim sağlayan önemli bir figür olmuştur. Zaman zaman şeflik yaptığı keman grubu ile uzun yıllar Türk müzik sektörüne hizmet etmiş önemli bir keman sanatçısıdır. Sahip olduğu tecrübeler sebebiyle kendisi ile stüdyo müzisyenliği hakkında bir görüşme yapılmıştır.

## 2.AYHAN ŞENYAYLAR

7 Ekim 1960'ta Adana'da doğan Ayhan Şenyaylar, müzikle iç içe geçen bir hayatın temelini çocukluk yıllarında attı. İlköğrenimini Gazipaşa İlköğretim Okulu'nda, ortaöğrenimini ise 5 Ocak Ortaokulu'nda tamamladı. Ailevi sebeplerle 15 yaşında Kahramanmaraş'a taşınan Şenyaylar, müzikle ilk ciddi temasını babası Orhan Şenyaylar'ın kendisine verdiği kemanla kurdu. Babasının sahne aldığı mekanlarda müzisyenleri dinleyerek müziğe olan ilgisini geliştirdi. Müzik yolculuğuna fasıl ve eski şarkıları çalarak başlayan Ayhan Şenyaylar, abisi Burhan Şenyaylar'ın desteğiyle İstanbul'a geldi. İlk stüdyo çalışmalarında yer alsa da başlangıçta beklediği başarıyı yakalayamadı. Ancak, Burhan Tonguç ile tanışması kariyerinde dönüm noktası oldu. Tonguç'tan aldığı nota ve ritmik kalıplar üzerine yoğunlaşan altı aylık özel ders süreci, Şenyaylar'ın müzikal gelişimine büyük katkı sağladı. Bu eğitimlerin faydasını plak kayıtlarında görmeye başladı ve 19 yaşına geldiğinde İstanbul plak piyasasında adını duyurmaya başladı. Zeki Müren, Bülent Ersoy, Orhan Gencebay, Mine Koşan gibi usta sanatçılara albüm kayıtlarında ve sahnede eşlik eden Ayhan Şenyaylar, kısa sürede müzik dünyasında önemli bir yer edindi. Askerlik görevini tamamladıktan sonra yeniden müzik piyasasına dönerek Selçuk Tekay ve Muzaffer Özpinar gibi önemli isimlerle sahne çalışmaları yaptı. 1986 yılında kaset sektörünün hareketlenmesiyle yoğun bir stüdyo temposuna giren Şenyaylar, haftanın her günü stüdyo çalışmalarına katılarak kendini daha da geliştirdi. 1997 yılında resmi olarak kurulan **KEMPA yaylı grubunun** başkanlığını üstlendi ve uzun yıllar boyunca bu grupla stüdyo çalışmalarına devam etti. 2002 yılında Kempa keman grubunun kapanması ile özel olarak müzik çalışmalarına devam etmektedir.



*Ayhan Şenyaylar*

## KEMAN GRUPLARININ TARİHİ HAKKINDA BİRAZ BİLGİ VERİR MİSİNİZ?

Benden iki kuşak önce, keman gruplarının stüdyo kayıtlarında çaldığı anlatılırdı. Taş plakta çalanları hiç bilmiyorum. Bizden önceki keman gruplarında resmi bir durum ve grup ismi yoktu. Ben, bizden önceki kuşakla çalıştım. Bu kişiler arasında Ali Erköse, Ali Yıldırım, Hasan Bilişik, Yılmaz Şenyaylar, Mehmet Şenyaylar, İskender Şencemal, Mustafa Sayan, Selçuk Tekay, İsmet Uraş yer alıyordu. Ancak, resmi grup olarak sadece ve sadece “Kempa” bir isim olarak kayda geçti. Bizden önceki kayıtlarda bir grup ismi kullanılmamıştı. Biz ve bizden sonraki jenerasyonda ise grup isimleri kullanılmaya başlandı. Bir dönem “A Takımı” olarak anılan bir grup vardı. Ancak, o ismi plak şirketleri, yönetmenler ve solistler koymuştu. A Takımı olarak çalışırken, Özcan Şenyaylar’ın oluşturduğu bir ekip de vardı. Bu ekip, pop müziği piyasasında güçlü ilişkiler kurmuş olan yönetmenlerle çalışıyordu. A Takımı ismiyle çalışırken, aynı dönemde “B Takımı” olarak kendilerini tanıtan bir grup da vardı. Bu grup, Reşat Şenyaylar, Timur Şenyaylar, Namık Taşpınarlı, Özer Arkun, İbrahim Şentürker ve Ferda Anıl Yarkın’dan oluşuyordu. O yıllarda kayıtlarda bu iki grup hakimdi. A grubu şarkı başı ücret olarak beş lira alırken, B grubu iki buçuk lira alıyordu. B Takımı’nda Ferda Anıl Yarkın’ın yönetmen ve aranjörlerle olan güçlü bağlantıları vardı, bu da pop ve alaturka müzik çevresinde geniş bir ağ kurmalarını sağlıyordu. O dönemde işler fazlaydı ve her iki grup da yeterince çalışıyordu. Ancak, A Takımı’ndaki abilerimiz yavaş yavaş işleri bıraktı. Grubumuz 7-8 kişiydi, ancak en büyük olay, çellocu Saim abinin işi bırakmasıydı; bir anda çellosuz kaldık. Selçuk Tekay, İskender Şencemal, Mehmet Şenyaylar ve Mustafa Sayan da stüdyo müzisyenliğini bıraktı. Ali İhsan Kısaç, Muazzez Ersoy ile çalışmaya başladı. Biz de 3-4 kişi kaldık. O dönemde işler geliyordu ama çalacak kimse kalmamıştı, bu yüzden B grubundan, özellikle başçılar Özer Arkun ve İbrahim Şentürker’i kayıtlara almaya başladık. Fakat bu arkadaşlar, A ve B grubu arasında kaldılar. Aynı gün yapılan işler çakışmaya başlamıştı ve bu durum problem olmaya başladı. Çünkü, yeni gelen arkadaşların hayali bizimle çalmaktı. İşler yoğun olduğu için iki grup arasında hiçbir zaman ciddi bir problem yaşanmadı. Bazen kalabalık bir ekip istendiğinde, iki grup birleşerek gidiyorduk. Ancak, o zamanlarda firmalar A ve B grubuna farklı fiyatlar veriyordu. Bu durumu, büyük bir solistin kaydında yaşadık. Kayıt bitiminde, firma sahibi, B grubundan katılan elemanlara, bizimle aynı ücreti vermek istemedi. Bir gün önce onlara kendi fiyatlarından ücretlerini ödemişken, aynı ücreti kabul etmediğini söyledi. Biz de orada radikal bir karar aldık ve “Ya bu ücreti ödersin ya da bir daha senin işine gelmiyoruz” dedik. İşte o anda, Kempa’nın temeli atıldı. İki gruba gelen işleri birleştirip, gerekirse aynı güne gelen işleri iki veya üç grup olarak bölelim dedik. İlk olarak

kendimize bir yer tuttuk. Orhan Gencebay'ın «Klasikler» albümünden kazandığımız paranın bir kısmıyla İstanbul Dedeman Otelinin karşısında Subay Evleri'nin birinci katında bir daire kiraladık. Tam yirmi yıl önce, 28 Aralık 1997'de Kempa grubunu kurduk. Kempa keman grubunu; Ayhan Şenyaylar, İlyas Tetik, Sendur Güzelel, Yaşar Okyay, Namık Taşpınarlı, Reşat Şenyaylar, Timur Şenyaylar, Özcan Büyük, Adnan Karaduman, Özer Arkun ve İbrahim Şentürker oluşturuyordu. Kontrbas istenirse Mustafa Perin geliyordu. Baki Kemancı, TRT'deki görevinden ayrıldıktan bir yıl sonra resmi olarak bize katıldı. Kempa isminin anlamı "keman pazarlamadır" ve bu ismi ilk olarak eski zamanlarda Esin Engin abimiz söylemişti. Ali İhsan Kısaç'ın kayıtları organize ettiği dönemde, Esin Engin, "Kemanları pazarlıyorsun" diyerek bu ismi kullanmıştı. Osman İşmen de bir dönem aynısını söylemişti, bu da bizim aklımızda kalmıştı. Kulağa komik gelse de bu isim çok yakışmıştı. 1998 itibarıyla, ekibin fiyatlarını revize ettik. Ancak bu sefer, yönetmenler ilk dörtte belirli kişileri görmek istiyordu. Bu durumu dengelemek için bir sistem kurmaya çalıştım. Yıllık olarak, herkesin eşit kayıta gitmesi gerektiğini savundum. İlk başta, bazı arkadaşlar çok fazla iş yapıyormuş gibi görünse de birinci yılın sonunda, kişiler arasında kayıt sayısı +3 ya da +4'ü geçmeyecek şekilde dengeyi sağladık. Ofise çalışmak üzere bir eleman aldık; bu kişi, sadece stüdyo kaydına gidenlerin çaldığı şarkı adetlerini bilgisayarda tutuyordu. Ekip içinde, alternatif olmadığı için, Özer Arkun herkesin önündeydi. Kendi kurduğum sistemle, ekipte herkes yıllık en fazla 4 şarkı farkla para kazandı. Yönetmenler, şirketler ve ekip arkadaşlarım en çok bana güvendiği için problem yaşamıyorduk. Zaman içinde gruba dışarıdan ilave kişiler aldık, ancak en büyük hatayı burada yaptık. Bize katılan B grubu elemanlarını zor kabul ettirmiştik. Yönetmenler ve aranjörler, Kempa grubu kurulmadan önce B grubunu beğeniyorlardı, ancak Kempa kurulduktan sonra, içimizden eleman seçerek bizi çağırılmaya başladılar. İçimizde bile seçilerek çağrıldığımız halde, dışarıdan ilave müzisyen almak doğru olmadı. Ayrıca, kayıtlarda daha fazla kişiye ihtiyacımız yoktu. İki kayıt üst üste çalışıyorduk ve bu yeterli oluyordu. Eğer üçüncü bir keman kaydı istenirse, İbrahim Tatlıses, Mahsun Kırmızıgül gibi solistler bunu talep ediyordu. 90'lı yıllarda Batı müziği çalan keman gruplarıyla Zeki Müren, Ahmet Kaya gibi solistlerin albümlerinde birlikte çaldık. Arı Yapım Stüdyosu, camekanla bölünmüş iki stüdyoya sahipti. Dijital kayıtların olmadığı dönemde, 12 kişiden oluşan gruptan biri Batı müziği, diğeri ise Türk müziği çalan keman grubu ile aynı anda çalışıyorduk. Tek bir hatada, tekrar başa dönme şansı yoktu ve o dönemin teknolojisiyle oldukça dikkatli çalışıyorduk. O yıllarda baskılar çok güçlüydü. O dönemin tecrübesi ile şu anki deneyimler arasında bir karşılaştırma yapıldığında, eski yöntemlerin kıymeti daha iyi anlaşılmaktadır. O dönemde, stüdyo piyasasına giren 10 kişiden 9'u elenip bir kişi giriyordu. Şimdi ise, bir kişi elenip 9 kişi giriyor. Türk müzik piyasasına sayısız eser

kazandıran, resmi olarak kurduğumuz Kempa Keman Grubu, bazı iç ve dış problemler nedeniyle 2002 yılında kapandı.



**Soldan Sağa Ön Sıra:** Özcan Büyük, Sendur Güzelel, İbrahim Şentürker, Baki Kemancı, Şükrü Büyükçınar, Adnan Karaduman. **Soldan Sağa Arka Sıra:** İlyas Tetik, Rifat Şalliel, İskenderşencemal, Özer Arkun, Mustafa Sayan, Ayhan Şenyaylar, Yaşar Okyay, Namık Taşpınarlı, Sait Büyükçınar, Reşat Şenyaylar, Mustafa Perin

## **KEMAN GRUBU OLARAK HANGİ STÜDYOLARDA KAYIT YAPTINIZ?**

Hayatımda en önemli stüdyo, Arla'dır. Bu stüdyo, Suriye Pasajı'ndaydı ve ismi zamanla değişse de ilk adı Arla'dır. 5 metre tavanı olan eski bir binada bulunuyordu. O dönemde tüm stüdyolar Tünel tarafında yer alıyordu. Arla'nın tam karşısında Nüfus Memurluğu vardı, binada ayrıca Marşandiz Stüdyosu da bulunuyordu ve onun üst katında Bağcanlar'ın stüdyosu yer alıyordu. Diğer çalıştığımız stüdyolar arasında ise Arı Yapım, Sıraserviler'deki Sistem Stüdyo ve Sound gibi yerler vardı. Bu stüdyolarda albümler baştan sona kaydedilirdi, yani bir stüdyodan bütün albüm çıkardı. Arla Stüdyosu'nda Zeki Müren'in *Kahır Mektubu* albümü de kaydedilmişti. Etiler'de ilk açılan stüdyo ise Pan Stüdyo'suydu. Krizantem Sokak'ta yer alan bu stüdyoyu ararken kaybolmuştuk, o yüzden sokak ismini hiç unutmuyorum. Bu stüdyo, bir villadaydı ve 1984 yılında açıldı. O dönemdeki ilk villa stüdyosu ve ilk modern stüdyoydu. Villa stüdyolar genelde popçular tarafından tercih edilen yerlerdi. Sonrasında TF, Atlantis, İdobay gibi villa tarzı stüdyolar açılmaya başladı. O yıllarda Mahsun Kırmızıgül, Prestij Müzik bünyesindeydi ve büyük bir stüdyo yapma hayali vardı. İçerisinde senfoni orkestrası kuracak kadar büyük bir alan yaratmayı düşün-



yorlardı ancak bu proje gerçekleşmedi. Mahsun, hep kalabalık bir keman grubu isterdi ve stüdyoya 30 kişilik bir ekiple kayıta gelirdi. Diğer sanatçılar kaç kişiyle çalıştıysa, Mahsun onlardan daha fazla kişi çağırılmayı tercih ederdi. Aynı şekilde yemek siparişlerinde de hep fazla seçenek isterdi; diğer solistlerle hep bir yarış içinde olurdu. Ben Mahsun'un çok kaydını çaldım ve onuncu kasetinde meşhur oldu

## **BU STÜDYOLARDA ÇALIŞTIĞINIZ TONMAISTERLER KİMLERDİ?**

Benim zamanımda üç büyük Tonmayanster vardı: Mehmet Günay, Sıtkı Acim ve İhsan Apça. 80'li ve 90'lı yıllarda çıkan hemen her kasette bu üç isim yer alıyordu. Bu abilerimiz, büyük stüdyoların baş tonmaysterleriydi, fakat mühendis değillerdi. Asıl amaçları, stüdyoya gelen sesi mikrofondan geçirip albüme kaydetmekti. Hayalleri ve hedefleri, sesi stüdyonun içinden alıp en iyi şekilde dinletebilmektir. Mehmet Günay'ın, dört kanaldan sekiz kanala geçişini çok net hatırlıyorum. Orhan Gencebay'ın "*Aşk Ben Mi*" *Yarattım* adlı bir filmi vardı ve o filmde keman grubunun görüntüleri yer alıyordu. O çekim günü, on altı kanallı bir masa getirilmişti. Mehmet abi ve Sıtkı abi oldukça sert adamlardı. Biz kemancılar ve diğer müzisyenler onlardan korkardık. Kayıta gittiğimizde bir oturma düzenimiz vardı ve herkes oturacağı yeri bilirdi. Ancak Sıtkı abi geldiğinde, yerlerimizi değiştirdi. "Senin sesin fazla geliyor" diye, kemancıların yerlerini değiştirip ses dengesini ayarladı. Eğer ona karşı çıkarsak, "Ya oradan kalkarsın ya da piyano çalarsın" derdi. Tabii ki piyano çalamayacağımız için, yerimizi değiştirmekten başka çaremiz olmazdı. Benim yerimi defalarca değiştirdi.

## **KEMAN GRUBU İÇİNDE SOLOCULAR VE BESTECİLER VAR MIYDI?**

Solocularımız belirliydi: Sendur Güzelel, İlyas Tetik, Baki Kemancı ve Adnan Karaduman. Bir dönem Özcan Büyük de solo çaldı. Solo çalanlar, grup içinde hiçbir zaman sadece solo düşüncesiyle keman çalmadılar; her zaman toplu düzene ayak uydurdular. Onların solo yaptığı anlar, kendi vitrini gibiydi, ancak grup içinde her zaman bir birlik vardı. Toplu çaldıklarında aynı ruhu hissediyor, solusunda ise kendilerini gösteriyorlardı. Bizim ulaşmak istediğimiz asıl nokta da buydu. Birlikte çalmak başka bir şeydir, solo çalmak ise bambaşka bir şeydir. Grup içinde fevri çalmak yoktu. Çok eski zamanlarda, grup kaydına girerken solonun geldiği yerde, solocu ayağa kalkar, çalar ve sonra yerine otururdu. Fakat bu yöntem pek ideal değildi; arada nefes sesi gibi rahatsızlıklar oluyordu. Solo çalan kişi, bir süre sonra kemancıların arasına geri dönüp çalmayı tercih etmiyordu.



Bestecilik konusunda ise eskiye dönersek, plak firmaları ve şarkıcılar herkesten beste isterdi. Çünkü her gün yeni kasetler çıkıyor ve her gün yeni şarkılar gerekiyordu. Bestekarlar belliydi, ama yine de şarkı istenirdi. “Yok mu şarkın?” diye sorulurdu ve biraz mırıldandığımızda hemen “Ver, ver” denirdi. Eğer eksik bir yer varsa, aranje yapılır ve hemen kayda girilirdi. Örneğin, kayıta gittiğimizde 11 şarkı hazırlanmıştı ama bir tanesi eksikti. Bestesi olmayan var mı diye sorulurdu ve hemen notası yazılır, çalınmaya başlanırdı. Ardından kaydın üzerine, soliste şarkıyı öğretmek için şan partisi besteciye okutulurdu.

## KEMAN KAYITLARINDA ÇALIŞTIĞINIZ SIRA DIŞI YÖNETMENLER KİMLERDİ?

Orhan Gencebay’ın kayıtlarında, Orhan abi önce stüdyoya girer ve şarkının hikayesini anlatırdı, adeta bir masal gibi. Hikâye bittikten sonra, bağlamasıyla şarkının makamına geçer ve eseri çalıp söylemeye başlardı. Çok dikkatli ve özenli bir şekilde icra ederdi, o kadar güzel çalardı ki, pür dikkatle dinlerdik. Sonra, “Şimdi bir prova yapalım” derdi. Anlattığı hikâye ve tek başına yaptığı icradan sonra, şarkıyı kayıt etmeye hazır olurduk. İşte bu yüzden Orhan abinin eserleri her zaman güzel çıkardı. Nerede yükselecek, nerede alçalacağı gibi detayları, şarkının hikayesinde bize anlatırdı. Yazdığı keman notaları, gerçekten şan okuyan kişiye yardımcı olurdu ve hiçbir zaman okuyucu ya da dinleyiciyi rahatsız etmezdi. Orhan abinin kayıtlarında ücretler de farklı olurdu; Gencebay, her zaman piyasanın iki katı ücret verirdi. Ayrıca, dördüncü kaydı hiç istemezdi. Stüdyoya planlı bir şekilde gelir, ne yapacağını önceden bilirdi. Orhan abi, yazdığı notaya müdahale edemediğimiz tek kişiydi. Sorardık, “Abi burası pizzicato olsun mu?” o ise, “Olmasın” derdi. Mesela, aşağıya doğru bir gam vardı ve son sesimiz Sol’da bitiyordu, ancak Mi’de de sonlanabiliyordu. “Abi, istersen bir oktav yukarıda bırakalım?” derdik. O da “Yok, yapmayın” der, “İstemem, viyola ve çello yapsın yeter” diye cevap verirdi. Double çalma konusunda da bütün kayıtları aynı oktavdan çaldırırdı. Orhan abi dışında, bu kadar farklı çalışan hiç kimse yoktu ve herkes ona özenirdi. Bir gün, bir yönetmen bana, “Aynı adamları çağırıyoruz ama yine aynı sonucu alamıyoruz,” demişti. Orhan abi, şarkının bütün prodüksiyonunu Si kürdi, Si nihavent gibi makamlarla düzenlerdi ve enstrümanları buna göre seçerdi. Örneğin, Ercan Irmak’a kaval kaydında Si sesi istemişti. Si sesi, kavalda olmayan bir sestir; bu yüzden ona, Si sesi veren bir kaval yaptırmasını söylemiş. Ercan abi bana bunu anlatmıştı. Bir plastik boru bulup, o sesi veren bir kaval yapmışlar. Orhan Gencebay, hayalleri olan bir besteci ve yönetmendir. Kırk yıl önce, tango dışında akordeon duymak neredeyse imkansızken, şarkılarının altında akordeon kullanmış ve yine kırk yıl önce “Feryat” şarkısında korno çaldırıştır.



## PLAK ŞİRKETLERİ İLE KEMAN GRUPLARI İLİŞKİSİ NASIL YÜRÜYORDU?

Eski dönemlerde keman gruplarını plak şirketleri arardı, şarkıcının kim olduğunu ise çoğu zaman bilmezdik. Şirket yönetmeni, mesela Ali İhsan Kıraç'ı arardı. Ondan önceki dönemde ise Ramazan Şenyayları gibi isimler plak şirketleriyle irtibata geçerdi. Bu kişiler, şirketlerle ilişkisi olan kemancı abilerimizdi. Bazı müzik adamları ise zaten şirket sahibiydi ve ücretlerimiz genellikle belliydi. Bazen pazarlık yapılırdı ama Ali İhsan abi için başına gelince fiyatlar sabitlendi, hiç değişmedi. Ali İhsan Kıraç'ın başımıza geçmesiyle birlikte, işe bir disiplin geldi. O dönemde kaset yoktu, 45'likler dönemi vardı. Bir şarkı kaydedilir, ardından ikinci şarkı için 2-3 ay beklenirdi, çünkü hazır şarkılar bulunmazdı. Doğru şarkı bulunduğu anda hemen kayıt yapılırdı. Sadece özel sanatçılar longplay (LP) çıkarırdı ve bu longplayler, aslında 45'liklerden toplanan şarkılardan yapılırdı. Zamanla, sıfırdan longplay kaydedilmeye başlandı; yani yeni eserler, yeni kayıtlar dönemi başlamıştı. O zamanlar LP'lerde 10 şarkı bulunurdu ve bu da bizim para kazanmaya başladığımız dönemdi. En fazla longplay kaydını alaturkacılar yapardı; Zeki Müren, Gönül Akkor, Bülent Ersoy gibi sanatçılar bu grupta yer alırdı. Unkapanı'ndan önce Sirkeci Han vardı, oraları da bilirim. 1983-1984 yıllarından sonra, Unkapanı'na geçildikten sonra sistem daha düzenli hale geldi. Unkapanı'nda şirketler açıldı ve işler disipline girdi. Plak şirketi telefon açar, “Şu kadar parçamız var, şu stüdyodayız, yönetmenimiz budur” diyerek Ali İhsan abiyle irtibata geçerlerdi. Kayıt sırasında her zaman şirket sahibi de orada olurdu. Kayıt çalınır, iş biter, paralar dağıtılırdı. Alaturka albüm sanatçıları da kayıta bulunur, pastalarını getirir, ikramlar yapılırdı. Birkaç şarkı dinlerler, sonra teşekkür edip giderlerdi. Her zaman bir nezaket vardı ve sistem böyle işlerdi. O dönemin şirket sahipleri gerçekten plakçılardı. Ali İhsan abi, şirket sahipleriyle toplantılar yapardı.

Tefe tüfe durumlarını çok iyi bilirdi ve fiyatları döneme göre belirlerdi. Ekonomiden anlardı ve “Bu seneki enflasyona göre fiyatımız budur” diye şirketlerle anlaşırđı. Hiç unutmam, bir sene şarkı başı 9 lira 63 kuruş gibi bir rakam belirlemişti. Hesaplamak oldukça zordu ama Ali abinin yaptığı hesaba göre bu miktar çıkıyordu. O yıl oldukça zorlanmıştık.1986-1991 yılları arasında serbest meslek makbuzu almaya başladık. Keman kaydı yapan herkesin defteri vardı ve biz devlete vergi ödüyorduk. Şirketler de bunu kabul etmek zorunda kaldı. O dönemlerde sanatçı, şirket ve müzisyen ilişkisi çok iyiydi; herkes birbirini tanırdı. Belirli bir plak ailesi vardı ve bu kurallara uymayanlar, ailenin dışında kalıyordu. Ancak bir süre sonra bu kaideler bozulmaya başladı ve Ali İhsan abi işi bıraktı. 1992 yılı itibarıyla müzik sektörüne sektör dışından yöneticiler girmeye başladı, bu da değişimi hızlandırdı. Tünel bölgesindeki stüdyolar artık Etiler bölgesine kaymaya başladı.

## STÜDYO KAYIT SEKTÖRÜNDE YAŞADIĞINIZ PROBLEMLER NELERDİ?

Ülkemizde ne yazık ki birçok şey bilinçsiz yapılıyor. Örneğin, Ozan Doğulu, kaset çalışmalarını mastering için İngiltere’ye yollardı. Yapımcı firmalar, bu isteklerinden şikâyet ederdi. O dönemde bu durum, bir özenti gibi görülse de bugün baktığımızda birçok yapımcı firma, mix ve mastering işlemlerini yurtdışındaki profesyonellerle yapıyor. Bir dönem, edit ve mastering konusunda bilgi sahibi olmayan, stüdyolarda başka görevlerde çalışan bazı arkadaşlar, bu alandaki boşluktan faydalanarak edit ve mastering hizmeti vermeye başladılar. Zamanla bu kişiler kendilerini geliştirip, işlerini iyi yapan profesyoneller haline geldiler. Ancak o dönemde plak firmalarının ve solistlerin bilgisizliği, stüdyolarda başka görev yapan kişilerin iş alanı yaratmalarına yol açtı. Örneğin, bize çay servisi yapan bir kişi, ilerleyen yıllarda stüdyoda üst düzey görevlerde bulunmaya başladı. Raks firmasının Tünel’deki stüdyosuna, Almanya’dan Mark Enzo adlı 16 yaşında bir çocuk geldi. Türkiye’ye bir yıllık eğitim için gönderilmişti. İlk keman kaydımızı yaptı ve “Ne biliyorsan onu yap” dediler, yani öğrendiklerini uygulaması istendi. O dönemde keman grubu kaydında genellikle kişi sayısı çok fazla değildi; en fazla sekiz kişi olurduk ve daha fazla kemancı bulunmazdı. Kemanların karşısına bir tane Neumann mikrofon yerleştirilirdi; bazen iki mikrofon kullanılsa da bu çok nadir olurdu. Çelloya ise sıradan bir mikrofon konulurdu. Çellonun sesi bazen keman mikrofonundan kayıta sızardı, ancak bunu ayırt etmek zordu. Mark Enzo geldiğinde, kemanların önüne iki mikrofon yerleştirdi ama aralarına plastik bir şey yerleştirerek farklı bir düzen oluşturdu. Stüdyoda çalışan arkadaşlarımız, bu durumu şaşkınlıkla izledi ve ne yaptığını anlayamadılar. Kaydın sonunda keman çalanlar olarak biz hiç fark hissetmedik. Ancak

tonmiksaj yapanlar, Mark Enzo'nun kayıta panlama yaptığını ve bunun değerli bir teknik olduğunu fark etti. O zamanlar, kulakla yapılan tonmiksajı vardı; mühendislik düzeyinde bir yaklaşım henüz yoktu. Pop müziği yönetmenlerinin (Atilla Özdemiroğlu gibi) yazdığı notaların duydukları tondan yazılması, keman grubu için bazı zorluklara yol açıyordu. Özellikle alaturkacıların bu notaları okuması zor oluyordu. Bu durumu çözmek için eserin tonunu, örneğin La'da yazmalarını isterdik, ancak yönetmenler duydukları ton dışında yazmakta zorlanıyordu. Esin Engin ve Atilla Özdemiroğlu gibi batı müziği kökenli yönetmenlerin notaları genellikle doğru ve temiz olurdu, ancak arabesk yönetmenlerinin notaları sıkça problemli oluyordu. Genellikle notalar kayıttan bir gün önce yazılır, bazen gece stüdyoda yazılmaya başlanırdı. Orhan Gencebay, Yavuz Taner ve Osman İşmen gibi yönetmenleri bu kategoriden ayırıyorum, çünkü onlar her zaman notalarını hazır getirirlerdi. Bir zamanlar, Osman İşmen gibi yönetmenler, kaydın saat 9'da başlamasını isterdi. Diğer müzisyenler, neden 10 değil de 9 dediğimizde, "Çünkü 9'da kayıta başlamazsak, işler aksar" derdi. Ancak biz, diğer kayıtlarımız için saatleri 12'ye çekmeyi başardık. Fakat arada yine geç kalmalar oluyordu. Bu durumu çözmek için, geç kalanlardan 5 parça parası kesmeye karar verdik. İlk cezayı Adnan Karaduman ve Özer Arkun ödediler. Bu paraları, stüdyoda bir havuzda toplardık ve "iş vergisi" olarak kullanılırdı. Her kayıttan kazanılan paranın onda biri bu havuza eklenirdi. Şirketleşme sonrası albüm kitapçıklarında, keman icrasının karşısında «Kempa» yazılmaya başlandı. Bu durum, o zaman için bir sorun gibi görünmese de şimdi o "Kempa" ismi altında kimlerin kayıta olduğunu bilmiyoruz. Dijital kayıtların başlamasıyla birlikte, kayıt müzisyenlerinin sayısı arttı. Günümüzde ise notayı baştan sona okuyabilen müzisyen sayısı oldukça az. Müzisyenler, senyonun, röprizin, kodanın anlamını bilmiyor. Kopyalama ve kesme işlemleri nedeniyle birçok müzisyen bu işaretlerin ne anlama geldiğini öğrenmemiş. Eğer dijital kayıtlar ortadan kalkarsa, eski müzisyenlere ihtiyaç duyulacaktır. Stüdyo müzisyenliğinde, sektör yöneticilerinin müzisyenlere saygı göstermesi için müzisyenlerin de bir ağırlığa sahip olması gerekiyor. Yeni kuşaktaki birçok stüdyo müzisyeninin bu saygınlığı kazanamaması, yöneticilerin onlara saygı duymasına yol açıyor. Eğer müzisyenler, "Yaparız", "Hallederiz", "Abicim" gibi ifadelerle yaklaşırlarsa, bu tutum hiçbir zaman kazandırmaz. Bir kayıt aşamasında şunu gördük: Albüm kaydında, şarkının 4 versiyonu bitince, yönetmen "Bir de bunu farklı bir yay varyasyonu ile deneyelim" dedi. İçeriden hemen, "Tabi, abicim" yanıtı geldi. İşte bu, kuralları olmayan bir çalışma anlayışının göstergesidir. Sektörün daha sağlıklı bir şekilde ilerlemesi için, sistemin kenetlenmesi ve bir ağız birliğine ulaşması gerekiyor. Aksi takdirde, kayıt müzisyenliği sektörü ilerlemek yerine geri gidebilir. Şu an, çalınan kayıtların 4 kez üst üste çalınması yetmiyor; artık altı kez çalınması isteniyor. Ancak bu, gereksiz bir taleptir ve birilerinin bunu dile

getirmesi gerekir. Bizim kayıtlarda, 2 tane temiz çalmak yeterliydi. Bazı yönetmenler, iki şarkı parası ödememek için, iki şarkıyı birleştirip çaldırabiliyorlardı. Modülasyon var, diyerek açıklama yapıyorlardı. Bir albüm çalışmasında dans müziği çalacaktık ve çok sayfa vardı, ama parça başı çalışamayacağımız için saatlik çalışmıştık. Ancak bu da çabuk bitmişti ve çok para kazanamamıştık. Eskiden, alaturka potpurilerde, üç şarkıyı bir sayalım derlerdi. Alaturka albümlerinde şarkının başında çalınan peşrevler için ayrı bir ücret alırken, zamanla bu peşrevler sadece bir ek parça olarak kaydedilmeye başlandı. şu anda, şirketlerin çok, ancak stüdyo müzisyenlerinin az kazandığı bir dönemdeyiz. Kaset çalışmalarına verilen emeğin, günümüzde maddi karşılığı oldukça düşük. 90'lı yıllarda, arabesk işlerin en yoğun olduğu yıllarda, günde 3 farklı işe gidiliyordu. O zamanlar en büyük arabesk işlerinin olduğu dönemde, keman partisi yazan yönetmenler artık bilinçli yazıyordu. Bu dönemde işler çok zordu; bir günde en kötü ihtimalle iki albüm çalınırdı. Kaydı planladığımızda, 2-3 ay sonrasına ancak gün verebiliyorduk. Ancak bazen, kayıta gitmek istemeyen müzisyenlere, ilave ücret ya da tatlı teklifi gibi motivasyonlar yapılırdı. 78-80'li yıllarda, bazı işlerde notasız çaldığımız zamanlar oluyordu. Bağlama ile tarif edilir, bir kezde çalınırdı. O zamanlar, bazı albümler çok satıyordu, örneğin Sami Kasap gibi sanatçılar.

## SONUÇ

Türkiye'de, stüdyo müzisyenleri arasında keman grupları uzun yıllar boyunca önemli bir rol oynamıştır. İlk başlarda resmi olarak hizmet vermeyen yaylı grupları, zamanla "Kempa" adıyla bilinen bir yaylı grup kurmuşlardır. Ülkemizin coğrafi yapısı, Arap, Yunan ve Azeri müziklerinden etkilenmiş olduğundan, stüdyo müzisyenlerine oldukça geniş bir müzikal yelpaze sunulmaktadır. Bu çeşitlilik, ülke müziklerimizde de kemanın aktif bir şekilde kullanılmasına olanak sağlamıştır; yaylı grupların etkisiyle, keman müziğimize önemli bir katkı sunmuştur. Türkiye'de çıkan albümlerin çoğunda yaylı grupları kullanılmıştır. Bu gruplar, çevremizdeki müziklerden ilham alarak albümlere farklı melodik yapılar eklemiş ve müziğimize zenginlik katmıştır. Stüdyo müzisyenliğinde albüm yönetmenleri, aranjörler ya da düzenleme yapan kişiler, nota aracılığıyla istedikleri melodileri müzisyenlere ileterek iletişim kursalar da aslında stüdyoda deneyime sahip müzisyenlerin tecrübelerinden faydalanmak ve onların tınlarını, müzikal bakış açılarını kendi çalışmalarına yansıtmak istemektedirler. Birlikte çalışmak için seçilen stüdyo müzisyenleri, genellikle daha önceki albüm performanslarından dolayı tercih edilmektedir. Bu sektörde çalışan müzisyenler, yaratıcılık ve doğaçlama konusunda oldukça beceriklidirler. Aynı zamanda dünya müziklerini yakından takip eder, kendileri de geniş bir takipçi kitlesi oluştururlar. Türkiye'deki keman grupları

da bunlardan biridir ve özellikle birçok müzik türünde kullanıldıkları için, yaylı gruplarının stüdyo müzisyenliğinde oldukça önemli bir yeri vardır. Ayhan Şenyaylar'ın üyesi olduğu Kempa keman grubu, uzun yıllar boyunca müzik piyasasında her tarzda önemli eserler ve kayıtlar üretmiştir. Geçmişte bağlama grupları da önemli bir yer tutmuş ancak zamanla kullanılmamaya başlanmıştır. Günümüzde ise bu keman gruplarına, bakır nefesli çalgıların da dahil olduğu yeni gruplar eklenmeye başlanmıştır. Bu gruplar, ilerleyen yıllarda stüdyo müzisyenliği alanına yeni tatlar katacak ve müziğimizi daha da zenginleştirecektir.

## KAYNAKÇA

- Işıkhan, C. (2013). Müzikte Teknolojik Sürec, ve Süreçteki Değişimiyle Türkiye’de Müzik Teknolojisi Eğitimi. *The Journal of Academic Social Science*, 1(1), 102-s111.
- Faulkner, Robert R. (2017). Hollywood studio musicians : their work and careers in the recording industry. New York: Routledge.
- Görsev, A. (2006). Abant İzzet Baysal üniversitesi müzik eğitim anabilim dalı son sınıf öğrencilerinin piyano eğitimi, müzik teorisi ve işitme eğitimi ve eşlik (korrepitasyon) dersleri ile okul şarkılarına doğaçlama eşlik becerileri arasındaki ilişkiler. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitim Bölümü Müzik eğitimi Anabilim Dalı, Bolu.
- Miner, B. (2007). Fostering musical creativity in the elementary classroom. *inquiry journal UNH Undergraduate Research Journal Spring*
- Oskay, Ü. (2001). *Müzik ve yabancılaşma-Aristo, Huizinga ve Adorno açısından bir ön çalışma*. İstanbul: Der Yayınları.
- Padula, A. (2009). Encyclopedia of giftedness, creativity and talent: Volume 2. Kerr, B. (Ed.). London: SAGE Reference Publication.
- Pinch, T. Bijsterveld, K. (2004). New technologies and music. *Social studies of science*, 34(5), 635-648.
- Sınır, İ.; Apaydın, H. & Kılık, E. (2015). Türkiye’deki stüdyo müzisyenlerinin ve aranjörlerin müzik eğitimi düzeyleri ve türleri üzerine bir inceleme. *Akademik Bakış Dergisi*, 50: 205-218.
- Sınır, İ. (2014). *Türk popüler müziğinde aranjörlüğün dönüşümü*. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.
- <http://www.unh.edu/inquiry-journal/07/articles/miner.html> web adresinden 08.05.2009 tarihinde edinilmiştir.

