



**ÇAĞDAŞ TÜRK BESTECİLERİN
KEMAN ESERLERİNDE KARŞILAŞILAN
MAKAM ETKİLERİNİN İNCELENMESİ:
MUAMMER SUN KEMAN VE PİYANO İÇİN ÜÇ PARÇA ÖRNEĞİ**

Ravza BEKDAŞ
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Doç. Dr. Bertan RONA
Mart, 2023
Afyonkarahisar

T.C
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞ TÜRK BESTECİLERİN KEMAN
ESERLERİNDE KARŞILAŞILAN MAKAM ETKİLERİNİN
İNCELENMESİ: MUAMMER SUN KEMAN VE PİYANO
İÇİN ÜÇ PARÇA ÖRNEĞİ

Hazırlayan
Ravza BEKDAŞ

Danışman
Doç. Dr. Bertan RONA

AFYONKARAHİSAR 2023

ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Çağdaş Türk Bestecilerin Keman Eserlerinde Karşılaşılan Makam Etkilerinin İncelenmesi: Muammer Sun Keman ve Piyano İçin Üç Parça Örneği**” adlı çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde bilimsel etik kurallara ve atıf gösterme ilkelerine riayet ettiğimi belirterek aksi bir durumun tespiti halinde sorumluluğun tamamen bana ait olduğunu kabul, beyan ve taahhüt ederim.

17/03/2023

İmza

Ravza BEKDAŞ

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı- Soyadı	Ravza BEKDAŞ
	Numarası	190651103
	Anabilim Dalı	Müzik
	Programı	Müzik
	Program Düzeyi	☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐ Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı	Çağdaş Türk Bestecilerin Keman Eserlerinde Karşılaşılan Makam Etkilerinin İncelenmesi: Muammer Sun'un Keman ve Piyano İçin Üç Parça Örneği	
Tez Savunma Sınav Tarihi	17/03/2023	
Tez Savunma Sınav Saati	10:00	

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek ☒oy birliği – ☐oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Elbeyi PELİT
MÜDÜR

Bu tez, Enstitü Müdürlüğünce kontrol edilerek, elektronik imza kullanılarak onaylanmıştır.

ÖZET

ÇAĞDAŞ TÜRK BESTECİLERİN KEMAN ESERLERİNDE KARŞILAŞILAN MAKAM ETKİLERİNİN İNCELENMESİ: MUAMMER SUN KEMAN VE PİYANO İÇİN ÜÇ PARÇA ÖRNEĞİ

Ravza BEKDAŞ

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

Mart, 2023

Danışman: Doç. Dr. Bertan RONA

Türkiye’de yaklaşık iki yüz yıllık bir geçmişi bulunan çoksesli müzik ve bu kapsamda ülkemize giren Klasik Batı Müziği, geçen süre zarfında kökleşmiş ve yaygınlaşmış, özellikle Cumhuriyet devrimlerini izleyen süreçte hem nicelik hem de nitelik açısından büyük bir aşama kaydetmiştir. Çağdaş Türk bestecileri bu müzik türünün her formunda eser üretmişler, çalışmalarında bütün çalgılara yer vermişlerdir. Bunlar arasında keman repertuarı, hem sanat hem de eğitim bakımından öne çıkmaktadır. Bestecilerin bu çalgıya eser yazarken kendi duyuları çerçevesinde Klasik Türk Müziği makamlarını kullandıkları bilinmektedir. Bununla birlikte Klasik Batı Müziği ses sisteminin bu makamların birebir uygulanmasına elverişli olmadığı da bir gerçektir. Söz konusu ses sistemi kullanılarak bestelenmiş eserlerde makamdan çok “makam etkisi”nden söz edilebilir. “Makam” ile “makam etkisi” arasındaki fark, ilgili literatürde bugüne dek yeterince işlenmemiştir. Bunun için gerekli literatür çalışmasıyla birlikte, ülkemizin yedi bölgesinden, ulaşılabilen eğitim fakültesi müzik eğitimi anabilim dalı ve konservatuvar keman eğitimcileri ile öğrencilerinin en sık tercih ettikleri eseri belirlemek amacıyla anket yapılmıştır. Anket sonucunda Muammer Sun’un *Keman ve Piyano İçin Üç Parça*’sının yüksek bir oranla tercih edildiği görülmüştür. Söz konusu eser, “makam” ile “makam etkisi” arasındaki farkın incelenmesi için son derece uygun niteliktedir. Eserde kullanılan makamların nazari değil duyumsal açıdan ele alındıkları görülmüştür. Konu hakkında alınan uzman görüşlerinde; eserin her üç bölümünde de yer verilen makamlara has bazı seslerin bulunmadığı, bu nedenle makamların ancak hissettirildiğinin söylenebileceği tespiti öne çıkmaktadır. Buradan hareketle, eser analizlerinde karşılaşılan sıkıntıların giderilmesi ve yanlış uygulamaların önüne geçilebilmesi için “makam etkisi” kavramının, “makam” kavramından farklı olduğu vurgulanmalıdır. Bu amaçla; daha sık yapılacak nitelikli akademik çalışmalarla literatürün zenginleştirilmesi, Çağdaş bestecilerimizin özellikle Klasik Batı Müziği’ne uygun şekilde transpoze edilebilen makamları tercih etmesi, eğitim kurumlarımızdaki solfej derslerinde makam konusunun daha kapsamlı ele alınması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Makam, makam etkisi, çağdaş Türk keman repertuarı, Muammer Sun.

ABSTRACT

EXAMINATION OF THE MAQAM EFFECTS OF CONTEMPORARY TURKISH COMPOSERS IN VIOLIN WORKS BASED ON MUAMMER SUN 'S 'THREE PIECES FOR VIOLIN AND PIANO'

Ravza BEKDAŞ

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF MUSIC

March, 2023

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Bertan RONA

Polyphonic music, which has a history of nearly two hundred years in Turkey, and Classical Western Music, which entered our country within this scope, has become rooted and widespread during this period, and has made a great progress in terms of both quantity and quality, especially in the period following the Republican revolutions. Contemporary Turkish composers have produced works in every form of this music genre and included all instruments in their works. Among these, the violin repertoire stands out in terms of both art and education. It is known that composers used the maqams of Classical Turkish Music within the framework of their own senses while writing works for this instrument. However, it is also a fact that the sound system of Classical Western Music is not suitable for the one-to-one application of these maqams. In works composed using this sound system, one can speak of "maqam effect" rather than maqam. The difference between "maqam" and "maqam effect" has not been sufficiently studied in the relevant literature so far. In addition to the necessary literature study, a survey was conducted in order to determine the most preferred works of violin educators and students of music education departments of education faculties and conservatories from seven regions of our country. As a result of the survey, it was seen that Muammer Sun's Three Pieces for Violin and Piano was preferred with a high rate. The piece in question is very suitable for examining the difference between "maqam" and "maqam effect". It was observed that the maqams used in the piece were handled sensually rather than theoretically. In the expert opinions received on the subject; the determination that some sounds specific to the maqams included in all three parts of the work are not present, therefore, it can be said that the maqams can only be felt. From this point of view, it should be emphasized that the concept of "maqam effect" is different from the concept of "maqam" in order to eliminate the problems encountered in the analysis of works and to prevent wrong applications. For this purpose, it is suggested that the literature be enriched with more frequent qualified academic studies, that our contemporary composers prefer modes that can be transposed in accordance with Classical Western Music, and that the subject of makam be addressed more comprehensively in solfege lessons in our educational institutions.

Keywords: Maqam, maqam effect, contemporary Turkish violin repertoire, Muammer Sun.

ÖNSÖZ

Kendisiyle tanıştığım ilk andan itibaren bana yardımcı olmak için sevgisini, ilgisini ve bilgisini koşulsuz biçimde benimle paylaşan, çalıştığımız tüm süre boyunca sabırla ve titizlikle bana emek vererek güvenini asla kaybetmeyen, beni daima gülen yüzüyle motive eden, tezin hazırlanma sürecinde de öncesi kadar destek olan, hayatım boyunca rol model alacağım ve ışığında ilerleyeceğim çok kıymetli hocam Tevhide Hicret Çöl'e sonsuz minnet ve teşekkürlerimi sunuyorum.

Tezimin son aşamasında gerekli tüm çalışmayı yapmam için yardımını esirgemeyen, olumlu motivasyon ve destekleriyle teşvik eden, yönlendiren, çalışmalarımда emeği, bilgisi ve titizliğiyle danışmanlığımı yürüten Doç. Dr. Bertan Rona'ya ayrıca sonsuz teşekkür ederim.

Tevhide Hicret Çöl'den devraldığı danışmanlığı büyük bir ilgiyle ve şefkatle yöneten Doç. Berna Özkut'a, tezin benim için en zor kısmı olan makam analizi kısmında bana bilgisiyle yol gösteren, sabrını ve gülen yüzünü eksik etmeden destek olan Öğr. Gör. Ömer Bildik'e, tezle alakalı değerli fikirlerini benimle paylaşmaktan çekinmeyen ve çalışmalarımı yardımcı olan Öğr. Gör. Nuri Deniz Mumcu'ya, araştırmaya katılan tüm keman eğitimcilerine, bu zamana kadar üstümde emeği olan tüm hocalarıma, tez yazma sürecinde maddi manevi desteklerini benden esirgemeyen aileme ve arkadaşlarıma teşekkürü de borç bilirim.

Ravza BEKDAŞ
2023, Afyonkarahisar

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI	ii
ENSTİTÜ ONAYI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar LİSTESİ	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TEZİN İÇERİĞİNİ OLUŞTURAN ANA KAVRAMLARIN VE TARİHSEL BAĞLAMIN AÇIKLANMASI

1. TÜRKİYE’DE ÇOKSESİLİ MÜZİĞİN TARİHÇESİ	3
1.1. CUMHURİYET ÖNCESİ DÖNEM	3
1.2. CUMHURİYET DÖNEMİ	4
2. ÇAĞDAŞ TÜRK KEMAN REPERTUVARI	6
3. “MAKAM” İLE “MAKAM ETKİSİ” ARASINDAKİ FARK	7
4. BESTECİ OLARAK MUAMMER SUN	8

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ ESERLERİNİN MAKAMSAL YÖNÜYLE İLGİLİ ÇALIŞMALAR

1. ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ ESERLERİNİN MAKAMSAL YÖNÜYLE İLGİLİ TEZ ÇALIŞMALARI	14
2. ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ ESERLERİNİN MAKAMSAL YÖNÜYLE İLGİLİ MAKALE ÇALIŞMALARI	15

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TÜRK BESTECİLERİN KEMAN ESERLERİNDE KARŞILAŞILAN MAKAM ETKİLERİNİN MUAMMER SUN’UN KEMAN VE PİYANO İÇİN ÜÇ PARÇA’SINDAN YOLA ÇIKILARAK İNCELENMESİ

1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ	17
2. ARAŞTIRMANIN PROBLEM CÜMLESİ VE ALT PROBLEMLERİ	17
3. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI	18
4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	18
4.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ	18
4.2. VERİ TOPLAMA YÖNTEMLERİ	19
4.3. ARAŞTIRMANIN ÇALIŞMA GRUBU	19
4.4. VERİ ANALİZ YÖNTEMİ	20
5. BULGULAR	20

5.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR.....	21
5.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR	22
5.3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR.....	24
TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER.....	35
KAYNAKÇA.....	39
EKLER	40



TABLÖLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 1. Katılımcıların Cinsiyet Dağılımı	19
Tablo 2. Katılımcıların Akademik Unvanları	20
Tablo 3. Çağdaş Türk Keman Eserlerinin Kullanımına İlişkin Elde Edilen Bulgular...	21
Tablo 4. Katılımcıların Öğrencilerinin Severe Çaldığı Çağdaş Türk Keman Eserlerine İlişkin Bulgular.....	22
Tablo 5. Katılımcıların Severe Çaldığı Çağdaş Türk Keman Eserlerine İlişkin Bulgular	23
Tablo 6. Klasik Türk Müziği Eserlerinde Makam Tespiti Yapılırken İzlenen Basamakların Uzman Görüşleri Doğrultusunda Sınıflandırılması.....	25



ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1. “Türkü” Bölümünün Orijinal Notasyonu.....	26
Şekil 2. “Türkü” Bölümünün Hüseyini ve Muhayyer Makamlarına Göçürülmüş Notasyonu.....	26
Şekil 3. Klasik Türk Müziği’nde Muhayyer Makamı Dizisi.....	26
Şekil 4. Klasik Batı Müziği Notasyon Sistemine Göre Transpoze Edilmiş Muhayyer Makamı Dizisi	27
Şekil 5. Muhayyer Makamının Şematize Edilmiş Hâli (“Si Koma Bemol”).....	27
Şekil 6. Muhayyer Makamının Şematize Edilmiş Hâli (“Fa Bakiyye Diyez”).....	28
Şekil 7. “Şarkı” Bölümünün Orijinal Notasyonu	28
Şekil 8. “Şarkı” Bölümünün Segah ve Hüzzam Makamlarına Göçürülmüş Hâli	29
Şekil 9. Klasik Türk Müziğinde Kullanılan Segah Makamı Dizisi.....	29
Şekil 10. “Şarkı” Bölümünde Kullanılan Segah Makamı Müzik Cümleleri.....	29
Şekil 11. Klasik Türk Müziğinde Segah Makamı Dizisi	29
Şekil 12. Klasik Batı Müziği Notasyon Sistemine Göre Transpoze Edilmiş Segah Makamı Dizisi	29
Şekil 13. Segah Makamın Şematize Edilmiş Hâli (“Si Koma Bemol”).....	30
Şekil 14. Segah Makamın Şematize Edilmiş Hâli (“Fa Bakiyye Diyez”).....	30
Şekil 15. Segah Makamında Genişlemiş Dizi	31
Şekil 16. “Şarkı” Bölümünde Kullanılan Genişleme Kısmı	31
Şekil 17. Segah Makamında Geçki Bulunan Dizi	31
Şekil 18. “Şarkı” Bölümünde Kullanılan Geçki Kısmı	31
Şekil 19. “Köçekçe” Bölümünün Orijinal Notasyonu.....	32
Şekil 20. “Köçekçe” Bölümünün Karcığar Makamına Göçürülmüş Notasyonu	33
Şekil 21. Klasik Türk Müziğinde Karcığar Makamı Dizisi	33
Şekil 22. Klasik Batı Müziği Notasyon Sistemine Göre Transpoze Edilmiş Karcığar Makamı Dizisi	33
Şekil 23. Karcığar ve Hüzzam Makamlarının Şematize Edilmiş Hâli (“Si Koma Bemol”)	33
Şekil 24. Karcığar ve Hüzzam Makamlarının Şematize Edilmiş Hâli (“Mi Bakiyye Bemol” Ve “Fa Bakiyye Diyez”)	34

GİRİŞ

Ülkemizin çoksesli müzik hayatının temelini oluşturduğunu söyleyebileceğimiz bestecilerin başında, öncelikle “Türk Beşleri” olarak nitelenen Cemal Reşit Rey (1904-1985), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Hasan Ferit Alnar (1906-1978), Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) ve Necil Kazım Akses (1908-1999) gelmektedir. Türkiye’nin özellikle Cumhuriyet sonrasında büyük bir ivme kazanan çoksesli müzik hamlesine damga vuran bu çok değerli hocaları, “İkinci ve Üçüncü Kuşak” olarak adlandırılan besteciler izlemiştir. Bu bestecilerin, bir kısmı en güncel ve modern teknikleri değerlendiren eserler verirken, diğer kısmı ise eserlerinde özellikle ulusal müzik dağarımızı oluşturan Klasik Türk Müziği ile Türk Halk Müziği materyalini işlemişlerdir. Bu işleyişin ne yönden yapılabileceği ve yapılması gerektiği konusu da bu kapsamda pek çok teorik tartışmaya konu olmuştur.

Konuyla ilgili literatür incelendiğinde, Çağdaş Türk bestecilerinin eserlerindeki makamsal yapının analizine ilişkin pek çok bulguyla karşılaşılacaktır. Bu bağlamda yazılmış tezlerin ve makalelerin, daha çok formal ve armonik çözümlemelere dayandığı anlaşılmaktadır. Ne var ki tüm bu değerli çalışmalarda ve bunların içerdiği çözümlemelerde, metodolojik olmaktan ziyade pratik bir yaklaşımın hâkim olduğu ve makamsallık yorumunun Klasik Türk Müziği nazariyatı açısından gerçekleştirildiği görülmektedir. Oysa ki Çağdaş Türk bestecilerin, çoksesli teknikleri kullanarak ve Klasik Batı Müziği’nin sistemini temel alarak ortaya koyduğu eserler, yapıları itibarıyla Klasik Türk Müziği’ndeki orijinal makam anlayışını yansıtamayacağı gibi, bestecilerin amacının bu olmadığı da aşıkardır. Burada karşılaşılan hadise; “Çağdaş bestecilerimizin, çalışmalarında, Türk milletinin bir ferdi olarak sahip oldukları duyular aracılığıyla kendi özgün makam yorumlarını ortaya koymaları” biçiminde tanımlanabilir.

Çağdaş Türk bestecilerin toplam verimi, eğitim süreçleri de göz önünde tutulacak şekilde incelendiğinde, tıpkı piyano gibi keman eserleri de öne çıkmaktadır. “Çağdaş Türk Bestecilerin Keman Eserlerinde Karşılaşılan Makam Etkilerinin İncelenmesi: Muammer Sun *Keman ve Piyano İçin Üç Parça* Örneği” başlığını taşıyan bu çalışmada, söz konusu keman eserlerinin oluşturduğu dağarın genişliği nedeniyle çalışma grubuna yapılan anketin sonucunda keman eğitimcileri ile öğrencileri tarafından en çok sevilen eser olarak belirlenen Muammer Sun’un *Keman ve Piyano İçin Üç Parça*’sı ele alınmıştır. Klasik Türk Müziği alanında uzman olan eğitimci-sanatçıların bu eser hakkındaki

görüşleri son bölümde tartışılmış ve bu tezin başlığını oluşturan önermeye bağlanarak bu kapsamda elde edilen sonuç ile öneriler dile getirilmiştir.



BİRİNCİ BÖLÜM

TEZİN İÇERİĞİNİ OLUŞTURAN ANA KAVRAMLARIN VE TARİHSEL BAĞLAMIN AÇIKLANMASI

1. TÜRKİYE’DE ÇOKSESİLİ MÜZİĞİN TARİHÇESİ

1. 1. CUMHURİYET ÖNCESİ DÖNEM

Türkiye’nin, Cumhuriyet Dönemi’nde yürürlüğe konan Atatürk İlke ve İnkılapları kapsamında büyük bir yaygınlık ve atılım gücü kazanan çoksesli müzikle tanışmasının izlerini, Osmanlı Dönemi’nde yurt dışından gelen orkestra ve opera kumpanyalarının dinletilerine kadar sürmek mümkündür. Örneğin 16. yy.’da Fransa Kralı Birinci François’nın (1515-1547) Kanuni Sultan Süleyman’a (1494-1566) hediye olarak bir çalgı topluluğu gönderdiği bilinmektedir (Ekserci, 1967: 17). Ardından İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth (1533-1603) de Sultan III. Murad’a (1546-1595) bir org armağan etmiştir.

1826 yılında Sultan II. Mahmud’un (1785-1839) Yeniçeri Ocağı’nı kaldırması sırasında bu ocağa bağlı olarak faaliyet gösteren mehterhane de lağvedilmiştir. Bunun yerine Avrupa orduları emsal alınarak kurulan yeni orduya bağlı modern bir askerî bando kurulması için ünlü İtalyan opera bestecisi Gaetano Donizetti’nin (1797-1848) ağabeyi olan, tanınmış orkestra şefi Guiseppe Donizetti (1787-1856) Türkiye’ye davet edilerek sonradan “Muzıka-yi Hümâyun” adını alacak bu topluluğun başına getirilmiştir (17 Eylül 1828). Otuz yıla yakın bir süre İstanbul’da kalan ve “paşa” unvanı alan Guiseppe Donizetti, söz konusu bandoyu yıllar boyunca çalıştırarak, ileride “Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası” adını alacak olan topluluğun da temellerini atmıştır. Düzenli eğitim verdiği bu topluluğu saray orkestrası seviyesine getirmiş, Muzıka-yi Hümâyun’da eğitimini tamamlayan askerî personelin deniz ve kara bandoları kurmasını sağlamış ve gerek kendi bestelediği gerekse bestelenmesine önayak olduğu marşlarla ülkemizde çoksesliliğin yaygınlaşmasını sağlamıştır. “Türkiye’de çoksesli müziğin Donizetti Paşa (Giuseppe Donizetti)’yla, çoksesli Türk müziğinin de onun (1829’da) bestelediği Mahmudiye Marşı’yla başladığı kabul edilmektedir” (Uçan, 2015: 53). Buradan da anlaşılmaktadır ki ülkemizdeki bu ilk çokseslilik çalışmaları sadece müzik topluluklarının kurulmasıyla sınırlı kalmayıp, eğitim ve bestecilik gibi alanlarda da yansımaları bulmuştur.

Türkiye’de Cumhuriyet öncesinde çoksesli müziğin yaygınlaşması bakımından daha ileri bir aşamayı temsil eden bazı adımların, genellikle 1829-1878 yılları arasına tarihlenen Tanzimat Dönemi’nde atıldığı söylenebilir. 1840-1865 yılları arasını kapsayan süreçte, özellikle Guiseppe Verdi (1813-1901) operalarını sahnelemek üzere İtalyan opera kumpanyalarının İstanbul’a davet edildiği, Franz Liszt (1811-1886) ve Henri Wieuxtemps (1820-1881) gibi önemli virtüözlerin imparatorluk başkentinde resitaller verdikleri gözlenmektedir. Bu dünyaca ünlü müzikçiler, “Ayrıca konukluklarının anısına, çoğunlukla ‘Doğuişi’ (şarkkâri) bir renkle bezenen birer şarkı, marş ya da çeşitleme besteleyip dönemin padişahlarına armağan ettiler” (Uçan, 2015: 54). Özellikle Liszt’in İstanbul ziyareti ve bu kapsamda verdiği konserler büyük yankı uyandırmıştır. “F. Liszt’in sarayda çaldığı parçalar, padişahın da huzuruyla özel mahiyetli bir şeref konseri olduğu için, neler dinlettiği yazılı olarak bilinmiyor... Fakat Büyükdere konseri, üstadın yararına olduğundan, programlıydı” (Çalgan, 1991: 63-64).

Avrupa ile Türkiye arasındaki müzik etkileşiminin bu sanat hadiselerinden sonra belirginleşen diğer bir çizgisi ise, bazı tanınmış Avrupalı müzikçilerin özellikle İstanbul ve İzmir gibi Batı kültürüne açık Türk liman kentlerine yerleşerek bu şehirlerimizin çoksesli müzik hayatının zenginleşmesine katkı sağlamaları olmuştur. “Birçok müzikçi İstanbul, İzmir, Bursa ve Trabzon gibi kentlere yerleşerek özel dersler verdiler” (Uçan, 2015: 54). Değerli bestecimiz Ahmet Adnan Saygun’a (1907-1991) İzmir’de ilk piyano derslerini veren ve ülkemizde “Macar Tefik Bey” olarak bilinen Alessandro Voltan (1846-1941) bu tanınmış hocalardan biridir (Refiğ, 1991: 3). Söz konusu dönemde, yine İstanbul ve İzmir gibi kentlerde yaşayan özellikle gayrimüslim vatandaşların oluşturduğu bir izleyici kitlesi için Osmanlı bestecilerince yazılmış ilk opera ve operetler de ortaya çıkmaya başlamıştır. *Leblebici Horhor* ve *Pembe Kız* bunlara misal olarak verilebilir (Altar, 2001: 198).

1.2. CUMHURİYET DÖNEMİ

Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi’nde gerçekleştirilen çoksesli müzik atılımının, Tanzimat ve sonrasında Osmanlı’da görülen müzikte çağdaşlaşma hareketinden önemli farklılıkları vardır. Bunların ilki, Tanzimat Dönemi’nde sergilenen yenileşme çabalarının daha çok askerî ve siyasi yönelimli olmasına karşın, Cumhuriyet’in çoksesli müzik devriminin daha toplumsal ve kültürel nitelikte ortaya çıkmasıdır. Bunda, bütün bir 19. yy. boyunca Rus tehdidine karşı İngiltere ve Fransa’ya yakınlaşma ihtiyacı hisseden

Osmanlı İmparatorluğu'ndan farklı olarak, bağımsız ve bağlantısız olan genç Türkiye Cumhuriyeti'nin daha ulusal bir kültür oluşturma arzusu taşımasının etkili olduğu düşünülebilir. Osmanlı Dönemi ile Cumhuriyet Dönemi çoksesli müzik atılımları arasındaki ikinci önemli fark ise, Türkiye'de Cumhuriyet'ten sonra yürürlüğe konmaya başlayan Atatürk İlke ve İnkılapları kapsamındaki müzik devriminin, Osmanlı Dönemi'ndeki yeniliklere oranla çok daha sistemli olması ve daha ileri bir aşamayı temsil etmesidir.

29 Ekim 1923 tarihinde ilan edilen Türkiye Cumhuriyeti'nde, çoksesli müzik konusunda ilk ciddi gelişme 1928 yılında Ankara'da Musiki Muallim Mektebi'nin kurulması olmuştur. Ardından bu eğitimi konservatuvarla destekleyebilmek adına yurt dışından eğitimciler ülkeye getirtilmiştir. Bu kapsamda Türkiye'ye davet edilen Alman besteci Paul Hindemith'in (1895-1963) yönlendirmeleriyle, 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı açılmış ve birkaç yıl içinde de Devlet Opera Balesi Genel Müdürlüğü'nün temelleri atılmıştır. Bu arada, 1920'li yılların ilk yarısında olağanüstü yetenek göstererek yurt dışında eğitime gönderilen bazı besteciler Türkiye'ye dönerek ulusal çoksesli müzik hayatımızda ağırlıklarını hissettirmeye başlamaları da bir başka önemli gelişmedir. Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin (1906-1972) ve Necil Kazım Akses (1908-1999) gibi ilk kuşak besteciler, bu isimler arasında sayılabilir.

Tüm bu gelişmeleri, yıllar içinde müzik ve müzik eğitimi kurumlarının Türkiye geneline gittikçe daha fazla yayılmaları takip etmiştir. Ankara Devlet Opera ve Balesi'nin ardından İstanbul ve İzmir Devlet Opera ve Balesi Müdürlükleri açılmış, bunları sırasıyla Mersin, Antalya ve Samsun izlemiştir. Benzer bir ilerlemeyi Devlet Senfoni Orkestralarımız da sergilemiş, bunun yanı sıra bazı kentlerimizde Belediye Senfoni Orkestraları kurulmuştur. Konservatuvarlarımız ile müzik eğitimi kurumlarının gelişip yaygınlaşması da buna paralel bir görünüm arz etmektedir. Günümüzde Türkiye; pek çok müzik kurumunun düzenli konser ve temsilleri ile onlarca konservatuvara ve müzik eğitim fakültesine ev sahipliği yapan, yurt içinde ve dışında sanatıyla kendini kabul ettirmiş sayısız besteci ve icracı yetiştiren, müzik temalı yüzlerce festival, kongre, sempozyum ve çalıştay düzenleyen, kitaplar, süreli yayınlar, nota basımı ve dağıtımı ile ses kayıt teknolojilerinde her geçen gün daha da ilerleyen, müzik bilimlerinin gittikçe yaygınlık kazandığı bir ülke görünümündedir.

2. ÇAĞDAŞ TÜRK KEMAN REPERTUVARI

Kemanın Osmanlı İmparatorluğu'na gelişi, İstanbul kahvehanelerinde ve Beyoğlu tavernalarında eğlence amacıyla düzenlenen gecelerle birlikte söz konusu olmuştur. Aynı dönemde Donizetti Paşa aracılığıyla Avrupa'dan getirtilen çalgılar ve çalgı hocaları, Muzıka-yı Hümayun'da açılan yaylı sazlar bölümünün temelini teşkil etmiştir. Bu gelişme 1846 yılı dolaylarında gerçekleşmekle birlikte, yaylı sazlar bölümünün kuruluş yıllarına dayanan bilgilere kesin olarak ulaşamadığı için dönemin kemancılarına ait tatmin edici bilgiler bulunmamaktadır.

Cumhuriyet'in ilanından (1923) sonra gerçekleştirilen müzik atılımıyla birlikte müzikte köklü değişimler, daha da önemlisi belirgin bir inkılap yapılması kararı alınmıştır. Tevhid-i Tedrisat yasasının ilan edilmesi, bu inkılap kapsamında büyük önem kazanan çoksesli müzik eğitimi bakımından belirleyicidir:

“Türkiye’de keman eğitiminin geniş bir uygulama alanı ve Cumhuriyet öncesi dönemlere kadar uzanan yaklaşık bir buçuk asırlık bir geçmişi vardır. Türk keman okulunun oluşumuna yönelik akademik anlamdaki ilk çalışmalardan günümüze, gerek eğitsel gerekse sanatsal anlamda önemli çalışmalar yapılmıştır. (...) Muzıka-yı Hümayun Türkiye’de Batı müziği tarzında keman eğitiminin başladığı kurum olarak kabul edilmektedir. Bu kurumda keman eğitimine başlayan birinci ve ikinci kuşak sanatçı-eğitmciler daha sonra Avrupa’nın önemli müzik merkezlerine müzik eğitimi için gönderilmiştir. Eğitimlerini tamamlayıp Türkiye’ye döndükten sonra Cumhuriyet devrimleri sonucunda açılan müzik kurumlarında görev almışlardır” (Kurtaslan, 2009: 425).

“Birinci Kuşak Bestecilerimiz” olarak da adlandırılan Türk Beşleri’nin ve onların ardından gelen İkinci ve Üçüncü Kuşak bestecilerin ortaya koyduğu eserlerle önemli bir keman dağarının ortaya çıktığı söylenebilir. Bu birikim Türk bestecilerinin günümüze kadar ulaşan daha genç ve çağdaş temsilcilerinin de üretimleriyle iyice artmış ve bugün Türk keman eserlerinden oluşan önemli bir repertuvar meydana gelmiştir. Günümüzde sadece profesyonel sanat kurumlarının programlı etkinliklerinde değil, aynı zamanda eğitim kurumları bünyesinde verilen konser ve resitallerde de sıklıkla yer verilen söz konusu repertuvar, sistematik olarak çalışılıp öğretilmesi açısından bir milli keman ekolünün gerekliliğini de gündeme getirmiştir. Bu noktada keman hocaları kendi eğitimlerine bağlı olarak dünyada var olan pek çok ekolden birini tercih ettiklerini ve buna bağlı olarak bu ekol ve geleneklerin ülkemizde kullanıma bağlı olarak zaman içinde yaygınlaştığını söylemek mümkündür. Kurtaslan bu süreci şöyle değerlendirmektedir:

“Bu ekoller zamanla dünyada bilginin hızlı dolaşımı sürecinde birbirinden etkilenecek iç içe girmişlerdir. Türkiye’de de keman eğitimi oluşum ve gelişim sürecinden itibaren bu ekolleri ve bu ekollerin temsilcilerinin yazmış olduğu eserleri görmek mümkündür. 19. yüzyıldan itibaren yayılmaya başlayan müzikte ulusalcılık akımı birçok ülkede bestecileri ulusal motiflerin kullanıldığı eserler yazmaya yöneltmiştir. Bu akım Türk bestecilerini de etkilemiş

olup, ulusal çağdaş çoksesli Türk müziği yaratma düşüncesi doğrultusunda eserler yazmışlardır. Bu amaç doğrultusunda besteciler ve eğitimciler keman için sanatsal ve eğitsel amaçlı eserler vermiş olup bu çalışmaların Türk keman okulunun oluşum ve gelişim sürecine olan katkıları önemlidir” (Kurtaslan, 2010: 16-17).

Uçan, günümüze kadar belirgin bir gelenek oluşturduğunu söyleyebileceğimiz ve “Çağdaş Türk keman eğitimi” biçiminde adlandırabileceğimiz ekolün temel ilkelerini aşağıdaki biçimde sıralamaktadır:

1. İnsanın doğasına uygunluk,
2. Kemanın yapısına uygunluk,
3. İnsanın doğası ile kemanın yapısı arasında uyumluluk,
4. Türk müziğine dayalılık / Türk müziğinden kaynaklanırlık,
5. Evrensel müziğe açık oluşluk / Evrensel müzikle etkileşirlik,
6. Ulusal gerçeklere uygunluk / Evrensel ölçülere uyarlık,
7. Türkiye’nin somut ve çağdaş koşullarıyla tutarlılık,
8. Çağdaş eğitim ilkelerine uygunluk,
9. Bütünlük, işlerlik ve geçerlilik (Uçan, 1980: 10).

3. “MAKAM” İLE “MAKAM ETKİSİ” ARASINDAKİ FARK

Ülkemizde bugüne kadar yayınlanmış en önemli Klasik Türk Musikisi kitaplarından biri olan, M. Ekrem Karadeniz’in Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları adlı kitabında makam kavramı şu şekilde tanımlanmıştır:

“Türk mûsikîsinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülâyim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan mûsikî cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye **makam** denir. Bu tarifi inceleyecek olursak şu belli başlı noktalar gözümüze çarpar:

- 1- Önce aralıkları belirli ve yumuşak seslerden meydana gelmiş bir gam vardır. Buradan her makamın, gam içerisindeki perdelerin uygun olan birisinden terennüme başlayıp ıskalanın birinci sesinde karar vereceği şartını da bulabiliriz.
- 2- Her makamın kendine göre bir seyri vardır; aynı gam içinde kalmakla birlikte hangi sesleri ne şekilde kullanacağını bilmek gerekir. Makamın seyri dikkate alınmadıkça gam içinde kalınsa bile o makam meydana gelmiş olmaz.
- 3- Her makam kendi seyrine uygun perdeleri kullanarak yine kendine mahsus bir çeşni meydana getirir; bu nokta makamın doğabilmesi bakımından çok önemlidir” (Karadeniz, 2013: 64)

Yukarıdaki tanımdan da anlaşılacağı üzere makam, diziye indirgenemez. Makamın gerçekleşmesinde diziyi oluşturan perdelerin birbiriyle ilişkisi ve kullanılış biçimi belirleyici olmaktadır. Klasik Türk Musikisi, perdeleri tek başlarına değil de birbiriyle ilişkisi içerisinde tanımlayan bir gelenek oluşturmuştur. Bu açıdan

bakıldığında, makam kavramı diziyle özdeşleştirilemeyeceği gibi mod kavramı ile de bir tutulamaz. Mahmut Ragıp Gazimihal makam ile mod arasındaki farkı şu şekilde açıklamaktadır:

“Arapların makaame dediği bu terim esasta batının *Mod* mefhumu ile birse de, eski yeni ve yeni Avrupa tonalitesinin kuruluş ve yapıları o kadar kendine göre sistemlidir ki, doğunun «makam» terimiyle karşılanmaları doğru değildir kanaatindeyiz. Yakın doğunun ünibirli halindeki tarihi sanat musikilerinde kullanılagelen makamlardaki müşterek özellikler şu üç esasta özetlenebiliyor.

1) Her makamın dizisi, eşitli (-temperé) olmayan esas bir perdeler sisteminden alınma seslerden birleşiktir. Makamın güçlüsü (-dominantı) daima beşinci derece değildir; bazan dördüncü ve hattâ üçüncü derecesi güçlüdür (Bundan dolayıdır ki *güçlü* terimi «dominant» ile tercüme edilemez);

2) Sekizliler bakımından her makamın ince ve kalınlarından mahdut perdeler kadar yayılan, yani kendi sekizlisini iki baştan biraz aşan belirli bir *ambitus*’u vardır.

3) Her makamın *zemin*, *meyan* ve *karar* olarak üçleşebilen bir seyrediş taslağı bulunup, beste şekilleri bu taslağa göre ele alınarak beste yapılır.”

“Bu farklı şartlar dolayısı ile yeniçağ musikisinin mod terimi makam kelimesi ile karşılanamaz. Yakın doğunun makamları kendi orijinal yolunda gelişmiş, her ülkede türeyenleri kendi folklor motif ve zevklerinden mülhem olmuşlardır: o suretle ki, İstanbul’un Hicaz makamı ile Fas’ın Hicaz makamı arasında Türk Ahmet ile Faslı Ahmet arasındaki kadar fark vardır” (Gazimihal, 1961: 149-150).

Çoksesli eserler veren Çağdaş Türk bestecilerin kullandıkları enstrümanlar, bilindiği üzere Klasik Türk Müziği değil, Klasik Batı Müziği çalgılarıdır. Armoni ve kontrapunt gibi çokseslilik yöntemleriyle yazan bu bestecilerimizin eser verdiği formlar da Batı Müziği formlarıdır. Dolayısıyla Çağdaş Türk keman eserlerinde karşılaşacağımız makamsallığın, Klasik Türk Müziği’nin nazariye ve esaslarına birebir uyan, orijinal bir yapıda olması beklenemez. Burada kendileri de Türk milletinin mensubu olan ve işitsel belleklerinde Türk müziğinin etkisi bulunan çoksesli müzik bestecileri, eserlerinde bu etki kapsamındaki içsel duyularını yansıtma olgusu söz konusudur. Bu bakımdan söz konusu eserlerin analizinde geleneksel Klasik Türk Müziği’nin kabullerinden yola çıkmak ve bu kabullerin aynısı ile karşılaşmayı beklemek doyurucu bir sonuç vermeyecektir. Çoksesli müzik teorisini bilen ve makamlarımız üzerine de nazari bilgisi bulunan müzikçilerin konuyla ilgili yapacağı analiz ve tespitler, bu noktada belirleyici bir öneme sahiptir.

4. BESTECİ OLARAK MUAMMER SUN

1932 yılında dünyaya gelen Muammer Sun, besteci, eğitimci, kültür politikası kuramcısı ve uygulayıcısı, müzik yazarı olarak bilinen önemli Çağdaş Türk bestecilerindendir. Özellikle 1960’lı ve 1970’li yıllarda Türkiye’nin kültür politikasında etkili olan Sun, 50 yılı aşan sanat serüvenine eğitim müziği parçalarını katarken bir

yandan da bestelediği televizyon ve film müzikleri yolundan geniş kitlelerle bütünleşen bir besteci portresi çizmiştir (Say, 2005: 387).

1946 yılında müzik öğrenimine Askerî Mızıkâ Okulu'nda başlayan Sun, çok sesli müzikle tanışmasını şu şekilde anlatmıştır:

“1940’lı yıllarda Ankara Halkevi, yaşadığımız mahalleden 500 m. uzaktaydı ve oraya kaçak olarak girerdik. Operayı ilk kez burada seyrettim. O dönemde Türkiye Halkevleri ve Köy Enstitüleri kurulmuştu. Evimize gazete girmezdi. Radyo ise, 1948 yılında girmişti” (Yıldız, 2002: 9).

Sun ilk bestecilik çalışmalarına Askerî Mızıkâ Okulu'ndayken uvertür ve kuartetler yazarak başlamış, 1952 yılında ise halen Askerî Mızıkâ Okulu'nun marşı olarak kullanılan marşı bestelemiştir. Askerî Mızıkâ Okulu'nda okuduğu yıllarda kullandığı dörtlü armonileri gören Orhan Barlas, Sun'u Kemal İlerici ile tanıştırmış ve bu dönemlerde Sun, Kemal İlerici'den özel dersler almaya başlamıştır.

1953'te Ankara Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü'ne girerek Adnan Saygun'un öğrencisi olan Sun, Mithat Fenmen ile piyano, Ferit Alnar ile orkestra şefliği, Muzaffer Sarısözen ile halk müziği, Ruşen Kam ile geleneksel sanat müziği çalışmıştır. Ayrıca Kemal İleri'den özel olarak “Türk müziği makamlar sistemi ve armonisi” dersleri de almıştır. Konservatuvarda eğitim aldığı yıllarda bestecilik çalışmalarına devam etmiş, *Keman ve Piyano İçin Üç Parça* (1955)'sini de bu yıllarda yazmıştır. 1960 yılında okulun kompozisyon bölümü ileri devresini bitiren Sun, aynı yıl bu kuruma öğretim üyesi olarak atanmıştır.

1967'de Kültür Müsteşarlığı'nda müşavir olarak görev alan sanatçı, TRT'nin ve ODTÜ'nün düzenlediği folklor araştırmalarına katılarak halkbilim alanında da etkin olmuş, konservatuardaki görevinin yanı sıra ayrıca Gazi Eğitim Müzik Bölümü'nde öğretmenlik yapmıştır (Say, 2005: 387).

1968 yılında Millî Eğitim Bakanlığı'nın “İlkokul Müzik Programı”nı çağdaş bir yaklaşımla ele almış, bu doğrultuda ilkokul programında yer alan müzik dersleri, bestecinin görüşleri doğrultusunda yeniden hazırlanmıştır. “Çocuk ve Gençlik Koroları Talimatı” hazırlayarak bakanlığın da desteğiyle Anadolu'da 166 çocuk korosunun kurulmasını ve buna bağlı olarak koroları çalıştırabilmesi için müzik öğretmenlerinin kurslar almasını sağlamıştır. Öte yandan Sun bu kazanımları bireysel olarak yazdığı

eserlerle beslemiş, Kır Çiçekleri ve Çoksesli Türküler gibi geniş kitlelere ulaşan şarkılar ya da koro parçalarıyla etkinliğini pekiştirmiştir (Say, 2005: 387).

“1969’da müzik ve sahne sanatları kurumlarının temsilcisi olarak TRT Yönetim Kurulu Üyeliğine seçilmiştir. 1972 yılına dek sürdürdüğü bu görev sırasında önemli uygulamalar yapmıştır. Çağdaş Türk Müziği koro yapıtlarının seslendirilmesi ve halka daha çok sunulması amacıyla “TRT Ankara Radyosu Çoksesli Korosu”nun; TRT müzik yayınları konusunda araştırma, planlama, yayın, yönetim ve düzenleme işlerinin bilimsel bir anlayışla yürütülmesi amacıyla “TRT Merkez Müzik Dairesi”nin; Çağdaş Türk kültür, bilim, düşünce ve sanat gelişmesini hızlandırmak, bu alanlardaki birikimin nitelikli ürünlerini geniş halk kitlelerine sürekli ve etkin biçimde ulaştırmak amacıyla “TRT Kültür, Sanat, Bilim Ödülleri Sistemi”nin kurulmasına önayak olmuştur” (Yener: 2006: 37).

1971 askerî darbesini izleyen aylarda gözüaltına alınan, kısa süre sonra serbest bırakılan besteci, 1972 yılında bütün resmi görevlerinden ayrılmış, bir süre İstanbul’da özel dersler vermiştir. 1973 yılında “Devlet Konservatuarları Sanatkarları Yönetmeliği”ni hazırlamış, 1974 yılında da “Devlet Konservatuarları Kuruluş, Örgütlenme ve İşleyiş Yönetmeliği”ni hazırlayıp bakanlıkça kabul edilmesini sağlamıştır.

Besteci, 1975 yılında İzmir Devlet Konservatuarı’nda görev almış ve ardından 1980 yılında İstanbul Devlet Konservatuarı’na kompozisyon öğretmenini olarak atanmıştır. 1982 yılında İstanbul Devlet Konservatuarı’ndan emekli olan Sun, 1987 yılında mesleğe geri dönmüş ve Ankara Devlet Konservatuarı (son adıyla Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı) kompozisyon öğretmenliğine 1988’de “Doçent” 1993’te de “Profesör” olan ve 1993- 1999 yılları arasında Kompozisyon bölüm başkanlığı yapan Muammer Sun görevini 2004 yılına kadar sürdürmüştür.

Muammer Sun yıllarca süren çalışmaları sonucunda çeşitli ödüller almıştır. Bu ödüllere: TRT’nin “Orkestra Eseri Yarışması”nda Yurt Renkleri (1966) başlıklı süitiyle aldığı ödülü, 1985 yılında TBMM’nin “Çocuk Şarkısı” yarışmasındaki birincilik ödülü ve ENKA çocuk şarkısı yarışmasındaki ödülü örnek verilebilir.

“Muammer Sun, eserleriyle katıldığı 6 yarışmada ödüller almış, ayrıca belirli devlet kuruluşları, kurumlar, vakıf, dernek ve kişiler tarafından ısmarlanan 25 eser bestelemiştir. Ödülleri şunlardır: 1. “Yurt Renkleri”, TRT’nin Orkestra Eserleri Yarışması (1966). 2. “Biz Atatürk Gençleriyiz”, Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı’nın “Gençlik Şarkıları Yarışması” (1985). 3. “19 Mayıs Türküsü” ve “Müzik Bizimle”, ENKA Kültür Sanat Vakfı’nın yarışması (1985). 4. “23 Nisan, Millî Egemenlik Şarkısı”, TBMM’nin yarışması (1985). 5. “Millî Egemenlik ve Barış Şarkısı”, TBMM’nin yarışması (1985). 6. “Minicik Bir Tavşan”, “Gel Arkadaş Olalım” ve “Annem”, ENKA Kültür ve Sanat Vakfı’nın yarışması (1988)” (Say, 2005: 388).

Aşağıda Muammer Sun’un çalışmalarının sıralanmasında Ahmet Say’ın Müzik Ansiklopedisi’nden faydalanılmıştır.

KORO VE ORKESTRA İÇİN: Ulusal Egemenlik Destanı, iki bölüm (1987). “Kurtuluş”, karma koro ve orkestra için film müziği; bölümler: Savaş müziği; Ağır

bölüm; Direniş; Yunan Kralcılarının Marşı; Yunan Dansı; Ağıt; Jenerik müziği; Seveda çiçeği; Yenilgi; Fon müziği, Denizcileri Şarkısı; Yaşa Mustafa Kemal Paşa, ayrıca konser müziği olarak süit biçiminde düzenlenmiştir (1933). “Cumhuriyet” film müziği: Bozkır; Bozkırın Sesi; Dönüşüm; Peynir Yalnız Kaldı; Pizzicato; Yinelenen Figürler (üflelemeli çalgılar için); Hoş Gelişler Ola Mustafa Kemal Paşa (korolu); Onuncu Yıl Marşı; Onuncu Yıl Marşı (korolu); Yüzündür Cihanı Münevver Eden; Başlangıç Müziği; Dağ Başını Duman Almış (koro ve piyano için); Harfler Marşı; Harfler Marşı (korolu); ayrıca konser müziği olarak düzenlenmiştir (1988). “Üç Destan”, metin: Turgut Özakman (2002). “Nâzım Hikmet Destanı”, şiirler: Nâzım Hikmet, (2002). “Delioğlan”, aynı adlı müzikali için yazılan müzikler (2004).

ŞAN VE ORKESTRA İÇİN: Türküler; soprano ve orkestra için: Menevşem; Üç Güzel; Uzun Kavak; Yüksek Tepelere; Bebek; Bir Dalda İki Elma (1976-77). “Mavi Büyü”; soprano, tenor ve orkestra için şarkı (1999). “Misket”; bariton ve orkestra için (2000).

ORKESTRA İÇİN: Yurt Renkleri, orkestra süiti; Uzunhava-Kırkhava; Köçekçemsî Dinleti; Ağıt; Yakarı; Horonumsu Gezinti-Oyun; eserin ayrıca solo piyano için versiyonu vardır (1953-65). “Elektra”, üflelemeli ve vurmali çalgılar için sahne müziği (1958). Demet, yaylı çalgılar orkestrası için süit (1959-61). Atlıkarınca, küçük orkestra için: Çocuklar Oynuyor; Düşünen Kaplumbağa; Kötü Hava; Hüzünlü Serçe; Deve ile Eşek; Küçük Öykü; Yaramaz Sincap; Sevinçli Kuşlar; Yaban Atları; Evli Evine (1965-67). Süit, keman ve orkestra için; bölüm başlıkları: Türkü, Taksim, Şarkı, Köçekçe (1955-72). Sevginin Bedeli, üç bölümlük bale müziği (1973-85). Hıdırellez; bale müziği ve konser müziği versiyonu: Bahar Şenliği: Bahar Hüznü; Bahar Coşkusu (1974). “Sevginin Bedeli”, büyük orkestra için üç perdelik bale müziği (1973-85). “Bahar Şenliği” senfonik orkestra için süit (1990). “İzmir Rapsodisi” (2000).

SOLO ŞAN VE KORO İÇİN ALBÜMLERDE TOPLANMIŞ ESERLER: “Bozlak ve Türkü”, tenor ve karma koro için (1959). “Sultan Gelin” soprano ve karma koro için; Cahit Atay’ın aynı adlı oyunu üzerine / konser parçası (1970). “Gelenekten Geleceğe”, soprano ve karma koro için (1989).

ALBÜMLERDE TOPLANMIŞ KORO ESERLERİ: “Altı Parça”, gençlik korusu için (1954-1970). “Beş Halk Türküsü”, karma koro için (1964). “Yirmi Halk Türküsü”, çocuk ve gençlik koroları için, Kemal İlerici’ye adanmıştır (1978). “GAP Türküleri”,

karma koro için üç halk Türküsü (1990). “Yunus’a Selam”; karma koro için, halk müziği stilinde üç parça (1990).

BAĞIMSIZ KORO ESERLERİ: “Sevgi Her Şeydir”; soprano, tenor ve karma koro için. “Müzik Bizimle”; karma koro için. “Annem”; karma koro için. “Şimdi Viyola Çalalım”; karma koro için. “Yoksulluk Türküsü”; iki sesli koro için (Yaşar Kemal’in “Yer Demir Gök Bakır” romanından uyarlanmış oyun üzerine müzik). “Emek Türküsü”; iki sesli koro için. “Tembelin Şarkısı”; iki sesli koro için. “Parlayan Gözler”; soprano ve karma koro için. “Yunus Emre’nin Bir Şiiri Üzerine”; karma koro için. “Kıbrıs Şarkısı”; üç sesli koro ve piyano için. “Karda Kuşlar”; iki sesli koro ve piyano için.

ODA MÜZİĞİ: “Üç Parça”; keman ve piyano için; Türkü, Şarkı, Köçekçe (1955). “Üç Hava”; viyolonsel ve piyano için: Türkü, Şarkı, Horon (1957). “Demet”; yaylı orkestrası için süit; bölüm başlıkları: Giresun Kayıkları; Yeni Cami Avlusunda; Yörükler Yaylasında; Süpürgesi Yoncadan; Halay; Lorke (1959-60). Yaylılar Kuarteti (1959). “Serpintiler”; beş üflemeli çalgı için: flüt, obua, klarnet, koro ve fagot (1965-67). “Bozlak ve Türkü”; tenor ve piyano için iki halk şarkısı (1971). “İki Şarkı”; tenor ya da mezzosoprano ve piyano için: Seni Sevdim Diye, Çek Şarabı (1966). “Sevdikçe Yaşıyorum”; bariton ve piyano için (1983-84). “Söyleşi”, solo keman için, Cihat Aşkın’a adanmıştır.

BANDO İÇİN: Askerî Mızıkâ Okulu Marşı (1953). Malazgirt Marşı (1965). Muharebe Okulu Marşı (1966). Ağaç Türküsü; ses ve bando için marş (1966). Türk Silahlı Kuvvetleri Marşı (1966). İzmir Şenliği; armoni mızıkası için şenlik müziği (1971). Biz Atatürk Gençleriyiz; ses ve armoni mızıkası için marş; koro ve orkestra için de düzenlenmiştir (1985-89).

PİYANO İÇİN: “Yurt Renkleri”; 4 Defter (1954-92). “Yaprak Notalar” (1972). “Duyuşlar” (1973-88).

TİYATRO MÜZİKLERİ: “Elektra” (1958). “Sultan Gelin” (1964). “Demet ile Mehmet” (1983). “Yaşasın Gökkuşağı” (1987). “Oynamak İstiyorum” (1988). “Ben Mimar Sinan” (1988).

ÇOCUK PİYESLERİ İÇİN MÜZİKLER: Yeşil Ülke (1965). Ülkü ile Ülker (1965). Prenses Senora (1966). Çizmeli Kedi (1966). Göl Kızı Günsun (1966). Ayrık Parmak Hastalığı (1967). Sihirli Körük (1967). Masala Övgü (1967). Kendin Seç Dağı (1968). Yedi Köyün Yargıcı (1969).

YAYINLARI: Türkiye'nin Kùltür, Müzik, Tiyatro Sorunları (1969). Şarkı Demeti (1968). Solfej (1974, 8'inci basım: 2004). Kır Çiçekleri; okullar için seçme 100 türkù (1976; 12'inci basım: 2004). Çoksesli Türkùler; çocuklar ve gençler için çoksesli 20 türkù (1981). 50 Yılın En Güzel Okul Şarkıları (İlteriş Sun ile birlikte, 1981, 84). Temel Müzik Eğitimi (1982 ve 1985). Okul Öncesi Eğitimde Oyun (1980 ve 1985). Okul Öncesi Eğitimde Müzik (1981; yeni basım: 1990). Koro Dağarcığı (1995). Türk Kalarak Çağdaşlaşmak (Murt Katoğlu ile, 1974, 3'üncü basım: 1998). Temel Müzik Eğitimi, 6'ıncı sınıf için (1997). Türk Müziğı Makam Dizileri yeni basım: 2004). Tonal Diziler ve Kadansler (yeni basım: 2004).

DİSKOGRAFİ: "Türk Halk Şarkıları", Rey, Erkin, Kodallı, Sun; Hikmet Şimşek yönetimindeki Budapeşte Senfoni Orkestrası (Hungaraton). "Cumhuriyet" film müzikleri, TRT Ankara Radyosu Çoksesli Korosu, Bilkent Senfoni Orkestrası, şef: Gürer Aykal (BMP). "5000. Yıl Anısına İzmir Rapsodisi", Muammer Sun: İzmir Rapsodisi; Necil Kazım Akses: Orkestra için Konçerto; Ferit Tüzün: Türk Kapriçyosu; Ulvi Cemal Erkin: Köçekçe; Rengim Gökmen yönetimindeki İzmir Devlet Senfoni Orkestrası (Gerd Andres Tontechnik). "Yurt Renkleri", solo piyano: Hande Dalkılıç (BMP).

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ ESERLERİNİN MAKAMSAL YÖNÜYLE İLGİLİ ÇALIŞMALAR

Bu bölümde araştırmanın konusunu oluşturan Çağdaş Türk Müziği eserlerinde makamsal analiz ile ilgili literatürde bulunan tez ve makale çalışmalarına yer verilmiştir.

1. ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ ESERLERİNİN MAKAMSAL YÖNÜYLE İLGİLİ TEZ ÇALIŞMALARI

Karadeniz (2020), “Saygun Müziğinde Makam Soyutlamaları: Piyano Konçertosu, Op. 34, I” isimli doktora tez çalışmasında, özgün bir analiz yöntemi geliştirmiş ve bu yöntemi altı şekilde boyutlandırmıştır. Çalışmada Op. 34, 1. Piyano Konçertosu’nun ilk bölümünün ilk 37 ve son 17 ölçüsüne odaklanılarak “hangi makamların, nasıl soyutlandığı” ve “makam dışı ses malzemelerine yer verilip verilmediği” sorularının yanıtlanması amaçlanmıştır. Araştırmanın sonucunda Saygun’un Op. 34, 1. Piyano Konçertosu üzerinden makam ve makam soyutlamaları arasındaki farka özellikle değinilmiştir.

Kurtaslan (2010) “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Keman Eğitiminde Çağdaş Türk Keman Eserlerinin Kullanılma Durumuna İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri” isimli doktora tez çalışmasında, Çağdaş Türk keman eserleri için kullanılabilecek metot yada albüm gibi materyallerin eğitim esnasında kullanım durumunun öğrenilmesi için 20 öğretim elemanına anket uygulamıştır. Çalışmasında Çağdaş Türk keman repertuvarının yeterliliği, başlangıç seviyesinden itibaren kullanılabilir metotlar gibi konulara yer vermiştir. Anket sonucunda Çağdaş Türk keman repertuvarının ve hazırlık için kullanılabilecek metotların eksikliği noktasına dikkat çekilmiştir.

Karahan (2008) “Çağdaş Türk Müziği Piyano Eserlerine Hazırlık Amacıyla Yazılan Etütlerin Öğrencilerin Eserleri Çalma Aşamalarına Etkisinin Belirlenmesi” isimli doktora tez çalışmasında Çağdaş Türk Müziği piyano eserlerinin öğrencilere öğretimi sırasında, kullanılan hazırlık etütlerinin piyano eğitimine ve eserlerin icrasına katkılarının neler olduğunun belirlenmesi amaçlanmıştır. Araştırmada deneysel model kullanılmıştır. Çalışma kapsamında piyano öğretim sürecinde en çok tercih edilen Çağdaş Türk Müziği eserlerinin belirlenebilmesi için anket uygulanmış, bu anket esas alınarak öğrencilerin zorlandıkları eserler belirlenmiştir. Belirlenen üç eser temel alınarak yapısal çözümlemesi

yapılmış, çözümleme sonucunda elde edilen sonuçlara göre hazırlık etüdü yazmak için yöntem geliştirilmiştir. Ardından deney ve kontrol grupları oluşturularak deney grubuna hazırlık etütleriyle çalışma yaptırılırken kontrol grubunda ise hazırlık etütleriyle çalışma yapılmamıştır. Çalışma sonunda araştırmanın deneysel aşaması için oluşturulacak olan deney ve kontrol gruplarının performanslarının ölçülmesi için İlhan Baran'ın “Ege Şarkısı” adlı eseri çaldırılmış ve sonuçlar uzman eğitimciler tarafından değerlendirilmiştir. Bu araştırmanın sonucunda esere hazırlık etüdüyle çalışan deney grubu öğrencilerinin, kontrol grubu öğrencilerinden daha başarılı performans sergilediği sonucuna ulaşılmıştır.

Ünlü (2014), “Piyano Eğitiminde Video Destekli Öğretim Yönteminin Çağdaş Türk Müziği Eserlerini Seslendirmedeki Etkisi” isimli yüksek lisans tez çalışmasında, video destekli öğretimin, Çağdaş Türk Müziği eserlerini piyano eğitiminde seslendirmeye yönelik öğrenci performanslarına etkisi üzerine çalışmıştır. Araştırmada gerçek deneme modeli kullanmıştır. Çalışma doğrultusunda belirlenen eserler için hazırlanmış olan alıştırma ve sesli ve görüntülü anlatımlarıyla ilgili DVD’ler hazırlanmıştır. Ardından deney ve kontrol grupları oluşturulmuştur. Deney grubundaki öğrencilerle sesli ve görüntülü DVD’ler ile çalışmış, kontrol grubundaki öğrencilerle ise geleneksel ders yöntemleriyle çalışılmıştır. Çalışma sonucunda deney ve kontrol gruplarının performanslarının ölçülmesi için Erdal Tuğcular’ın “Güz” ve Muammer Sun’un “2 numaralı Yurt Renkleri Defterinden 4 nolu” eserleri çaldırılmıştır. Sonuçlar uzman eğitimciler tarafından değerlendirilmiştir. Bu araştırmada deney grubunda kullanılan video destekli öğretimin, piyano eğitiminde seslendirmeye olumlu yönde katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

2. ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ ESERLERİNİN MAKAMSAL YÖNÜYLE İLGİLİ MAKALE ÇALIŞMALARI

Aybuz-Parasız (2018), “Keman Eğitiminde Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Seslendirilmesinde Hazırlayıcı Alıştırmaların Etkililik Yönünden İncelenmesi” isimli makale çalışmasında, Çağdaş Türk Müziği eserlerinin seslendirilmesine yönelik oluşturulan hazırlayıcı alıştırmaların etkililik düzeylerini ölçmeyi amaçlamıştır. Araştırmada ön test-son test kontrol gruplu model kullanılmıştır. Çalışma kapsamında keman öğretim sürecinde en çok tercih edilen Çağdaş Türk Müziği eserlerinin belirlenebilmesi için anket uygulanmış, bu anket esas alınarak öğrencilerin zorlandıkları eserler belirlenmiştir. Belirlenen üç eser temel alınarak hazırlık alıştırmaları

hazırlanmıştır. Ardından deney ve kontrol grupları oluşturularak deney grubuna hazırlık alıştırmalarıyla çalışma yaptırılırken kontrol grubunda ise hazırlık alıştırmalarıyla çalışma yapılmamıştır. Çalışma sonunda öğrencilerin eserleri çalma performansları değerlendirilmiş ve deney grubunun kontrol grubunun daha başarılı performans sergilediği sonucuna ulaşılmıştır.

Kurtaslan, (2009) “Türkiye’de Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Ulusal Keman Eğitimi Materyallerinin Yeri ve Önemi” isimli makalesinde, Türk müzik kültürü malzemelerine dayalı metot, albüm gibi çalışmaların keman eğitime olan etkileri üzerinde durmuştur. Çalışmada; 10 öğretim üyesi ile yarı yapılandırılmış görüşme yapılmıştır. Yapılan görüşme sonrasında eğitimcilerin en sık kullandığı 5 kaynak belirlenmiş ve bu kitapların içerik analizi yapılmıştır. Türk müzik kültürü materyalinin klasik keman eğitimi ilkelerine paralel olarak kullanılmasının keman eğitimini güçlü kıldığı, ulusal müzik materyaline dayalı çalışmaların arttırılması gerektiği ve mevcut çalışmaların keman eğitime büyük ölçüde katkı sağladığı düşüncesinde oldukları vurgulanmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TÜRK BESTECİLERİN KEMAN ESERLERİNDE KARŞILAŞILAN MAKAM ETKİLERİNİN MUAMMER SUN’UN *KEMAN VE PİYANO İÇİN ÜÇ PARÇA*’SINDAN YOLA ÇIKILARAK İNCELENMESİ

Bu bölümünde araştırmanın amacı, önemi, problemi, alt problemleri, kapsam ve sınırlılıklarına ilişkin bilgiler verilmiştir.

1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Yapılan literatür taramasında, Çağdaş Türk Müziği bestecilerinin yazdığı eserlerin formal, armonik ve müzikal analizi üzerine çalışmalar yapıldığı görülmüştür. Bu araştırma ile bu çalışmalara ek olarak:

1) “Makam” ile “makam etkisi” kavramlarının birbirinden farklı anlamlar taşıdığını ortaya koyabilmek için Çağdaş Türk bestecilerin keman eserlerindeki genel makam etkilerinin nasıl olduğunu,

2) Bu yapıya örnek olarak da keman eğitimcilerinin ve öğrencilerinin en çok tercih ettikleri keman eseri olan, Muammer Sun’un *Keman ve Piyano İçin Üç Parça*’sından yola çıkarak makam etkilerinin nasıl olduğuna dair çıkarımın yapılabilmesi amaçlanmıştır.

Araştırmada elde edilen veriler, ülkemizde sıklıkla birbirine karıştırılarak pek çok yanlış uygulamaya ve sorunlu çalışmaya yol açan “makam” ile “makam etkisi” kavramlarına ışık tutması bakımından önemlidir. Araştırmanın ayrıca, keman eğitiminde kullanılan Çağdaş Türk keman eserlerindeki makam etkilerine ilişkin yapılacak çalışmalara örnek teşkil etmesi açısından da yararlı olacağı düşünülmüştür.

2. ARAŞTIRMANIN PROBLEM CÜMLESİ VE ALT PROBLEMLERİ

Bu araştırmada problem cümlesi “Çağdaş Türk bestecilerin keman eserlerinde karşılaşılan makam etkileri nasıldır?” şeklinde oluşturulmuştur. Bu ana probleme ilişkin olarak belirlenen alt problemler ise aşağıdaki gibidir:

Alt Problem 1: Keman eğitimcilerinin Çağdaş Türk keman eserlerine programda yer verme durumları nasıldır?

Alt Problem 2: Keman eğitimcilerinin icra ve eğitim süreçlerinde en çok kullandıkları Çağdaş Türk keman eseri hangisidir?

Alt Problem 3: Keman eğitimcilerinin icra ve eğitim süreçlerinde en çok kullandıkları Çağdaş Türk keman eserindeki makam etkileri hakkında uzman görüşleri nelerdir?

3. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI

Bu çalışma;

- 1) Literatür tarama yöntemi kullanılarak elde edilen veriler ile,
- 2) Türkiye'nin her coğrafi bölgesinden seçilen yedi adet eğitim fakültesi müzik eğitimi anabilim dalı ve devlet konservatuarı ile,
- 3) Bu kurumlarda görevli keman eğitimcileri arasından ulaşılabilenler ve araştırmaya katılmayı kabul edenlerle,
- 4) Keman eğitimcilerinin tercih ettikleri Çağdaş Türk keman eserlerini belirlemek amacıyla keman eğitimcilerine uygulanan anket sorularıyla,
- 5) Söz konusu anketten elde edilen verilere göre katılımcıların en çok tercih ettiği eser ile,
- 6) Bu eserin makamsal analizinin nasıl olması gerektiği konusunda danışılan Afyon Kocatepe Üniversitesi Türk Sanat Müziği Bölümü öğretim elemanlarıyla,
- 7) Yüksek lisans programı için ayrılan süre ve araştırmacının sağlayabileceği maddi olanaklarla sınırlıdır.

4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Çalışmanın bu kısmında; araştırma modeli, veri toplama yöntemleri, araştırmanın çalışma grubu ile veri analiz yöntemi üzerine bilgilere yer verilmiştir.

4. 1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu araştırma, tarama modelini esas alan betimsel bir araştırmadır. “Tarama, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır” (Karasar, 2019: 109).

Betimsel araştırmalarda ise “toplanan verilerin, araştırmanın problemine ilişkin olarak neleri söylediği ya da hangi sonuçları ortaya koyduğu ön plana çıkmaktadır” (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 254).

Araştırmada, Türkiye’de eğitim veren eğitim fakültesi müzik eğitimi anabilim dalı ve konservatuvar keman eğitimcilerinin kişisel olarak icra etmeyi ve öğrencilerine çaldırmayı tercih ettikleri Çağdaş Türk keman eserlerinin belirlenmesi için tarama modeli esas alınmıştır.

4. 2. VERİ TOPLAMA YÖNTEMLERİ

Araştırmada öncelikli olarak literatür çalışması yapılmıştır. Ardından Türkiye’de eğitim veren konservatuvar ve eğitim fakültesi müzik eğitimi anabilim dalı keman eğitimcileri ile öğrencilerinin çalmayı tercih ettikleri Çağdaş Türk keman eserlerinin belirlenmesi için anket çalışması yapılmıştır. Ankette elde edilen veriler ışığında makam etkileri hakkında bilgi alabilmek için uzmanlardan görüş alınmıştır. Anket ve görüşme soruları 3 uzmandan görüş alınarak belirlenmiştir.

4. 3. ARAŞTIRMANIN ÇALIŞMA GRUBU

Bu araştırmada 2 farklı çalışma grubu bulunmaktadır.

1. çalışma grubu Türkiye’de ulaşılabilen konservatuvar ve eğitim fakültesi müzik eğitimi anabilim dallarında görev yapan keman eğitimcileri içerisinde anket çalışmasında gönüllü olarak yer alan katılımcılardan oluşmaktadır.

2. çalışma grubu ise makamsal analiz hakkında uzman görüşleri alınan Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Sanat Müziği Bölümü öğretmenlerinden oluşmaktadır.

Tablo 1. Katılımcıların Cinsiyet Dağılımı

		n	%
Cinsiyetiniz	Kadın	11	64,7
	Erkek	6	35,3
	Toplam	17	100,0

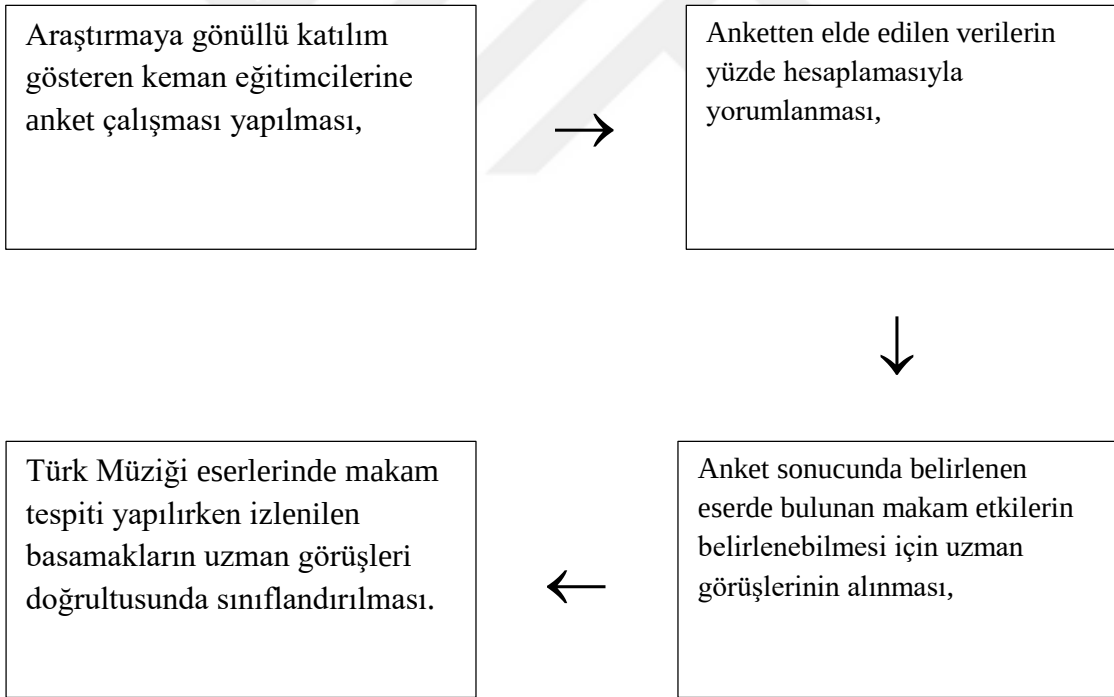
Tablo 1’deki bulgulara göre toplam 17 katılımcının demografik bilgilerine ilişkin önermede; 11 katılımcının %64,7 oranla kadın, 6 katılımcının ise %35,3 oranla erkek olduğu bulgularına ulaşılmıştır.

Tablo 2. Katılımcıların Akademik Unvanları

		n	%
Akademik Unvanınız	Öğretim Görevlisi	6	35,3
	Dr. Öğretim Üyesi	3	17,6
	Doçent	5	29,4
	Profesör	2	11,8
	Araştırma Görevlisi	1	5,9
	Toplam	17	100,0

Tablo 2’deki bulgulara göre toplam 17 katılımcının akademik unvanlarına ilişkin önermede; 6 katılımcının %35,3 oranla öğretim görevlisi, 5 katılımcının %29,4 oranla doçent, 3 katılımcının %17,6 oranla Dr. öğretim üyesi, 2 katılımcının %11,8 oranla profesör, 1 katılımcının ise %5,9 oranla araştırma görevlisi olduğu bulgularına ulaşılmıştır.

4. 4. VERİ ANALİZ YÖNTEMİ



5. BULGULAR

Bu bölümde verilerden elde edilen bulgulara ilişkin olarak gerçekleştirilen analiz sonuçlarına yer verilmiştir.

5.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Araştırmanın bu kısmında “Keman eğitimcilerinin Çağdaş Türk keman eserlerine programda yer verme durumları nasıldır?” alt problemine ilişkin keman eğitimcilerine yapılan anket sonucunda elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Tablo 3. Çağdaş Türk Keman Eserlerinin Kullanımına İlişkin Elde Edilen Bulgular

		n	%
Çağdaş Türk keman eserlerine öğrencilerimin konser repertuvarında yer veriyorum.	Hiç	-	-
	Kısmen	9	52,9
	Çoğunlukla	6	35,3
	Her zaman	2	11,8
	Toplam	17	100,0
Çağdaş Türk keman eserlerini çaldırırken makamsal analiz yaptırırım.	Hiç	-	-
	Kısmen	13	76,5
	Çoğunlukla	2	11,8
	Her zaman	2	11,8
	Toplam	17	100,0
İcra ettiğim Çağdaş Türk keman eserlerini makamsal analiz edebilmek için mezun olduğum lisans programında almış olduğum eğitimin yeterli olduğunu düşünüyorum.	Hiç	2	11,8
	Kısmen	10	58,8
	Çoğunlukla	4	23,5
	Her zaman	1	5,9
	Toplam	17	100,0
Sağ ve sol el teknikleriyle eşgüdümlü olarak keman eğitimi sürecini destekleyecek nitelikte Çağdaş Türk keman eserlerinin yeterli olduğunu düşünüyorum.	Hiç	1	5,9
	Kısmen	14	82,4
	Çoğunlukla	2	11,8
	Toplam	17	100,0
Eğitim verdiğim kurumda dönem/yıl sonu sınav programlarında Çağdaş Türk keman eserlerinin repertuvarında yer alması gerektiğini düşünüyorum.	Hiç	-	-
	Kısmen	2	11,8
	Çoğunlukla	5	29,4
	Her zaman	10	58,8
	Toplam	17	100,0

Tablo 3'teki bulgulara göre “Çağdaş Türk keman eserlerine öğrencilerimin konser repertuvarında yer veriyorum” önermesine; toplam 17 katılımcıdan 9'u %52,9 oranla “kısmen” cevabı, 6'sı %35,3 oranla “çoğunlukla” cevabı, 2'si %11,8 oranla “her zaman” cevabını vermiştir. “Hiç” cevabını işaretleyen katılımcı yoktur. Buna bağlı olarak önermeye verilen “kısmen” cevabı oranının (%52,9) orta düzeyde olduğu görülmektedir.

“Çağdaş Türk keman eserlerini çaldırırken makamsal analiz yaptırırım” önermesine; toplam 17 katılımcıdan 13'ü %76,5 oranla “kısmen” cevabı, 2'si %11,8 oranla “çoğunlukla” cevabı verirken yine katılımcılardan 2'si %11,8 oranla “her zaman”

cevabı vermiştir. “Hiç” cevabını işaretleyen katılımcı yoktur. Buna bağlı olarak önermeye verilen “kısmen” cevabı oranının (%76,5) orta düzeyi geçtiği görülmektedir.

“İcra ettiğim Çağdaş Türk keman eserlerini makamsal analiz edebilmek için mezun olduğum lisans programında almış olduğum eğitimin yeterli olduğunu düşünüyorum” önermesine; toplam 17 katılımcıdan 10’u %58,8 oranla “kısmen” cevabı, 4’ü %23,5 oranla “çoğunlukla” cevabı, 2’si %11,8 oranla “hiç” cevabı, 1 katılımcı ise %5,9 oranla “her zaman” cevabı vermiştir. Buna bağlı olarak önermeye verilen “kısmen” cevabı oranının (%58,8) orta düzeyde olduğu görülmektedir.

“Sağ ve sol el teknikleriyle eşgüdümlü olarak keman eğitimi sürecini destekleyecek nitelikte Çağdaş Türk keman eserlerinin yeterli olduğunu düşünüyorum” önermesine; toplam 17 katılımcıdan 14’ü %82,4 oranla “kısmen” cevabı, 2 katılımcı %11,8 oranla “çoğunlukla” cevabı, 1 katılımcı %5,9 oranla “hiç” cevabını vermiştir. “Her zaman” cevabını işaretleyen katılımcı yoktur. Buna bağlı olarak önermeye verilen “kısmen” cevabı oranının (%82,4) yüksek olduğu görülmektedir.

“Eğitim verdiğim kurumda dönem/yıl sonu sınav programlarında Çağdaş Türk keman eserlerinin repertuvarda yer alması gerektiğini düşünüyorum” önermesine; toplam 17 katılımcıdan 10’u %58,8 oranla “her zaman” cevabı, 5 katılımcı %29,4 oranla “çoğunlukla” cevabı, 2 katılımcı %11,8 oranla “kısmen” cevabını vermiştir. “Hiç” cevabını işaretleyen katılımcı olmamıştır. Buna bağlı olarak önermeye verilen “her zaman” cevabı oranının (% 58,8) orta düzeyde olduğu görülmektedir.

5.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Araştırmanın bu kısmında “Keman eğitimcilerinin icra ve eğitim süreçlerinde en çok kullandıkları Çağdaş Türk keman eseri hangisidir?” alt problemine ilişkin keman eğitimcilerine yapılan anket sonucunda elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Tablo 4. Katılımcıların Öğrencilerinin Severek Çaldığı Çağdaş Türk Keman Eserlerine İlişkin Bulgular

Öğrencilerinizin severek çaldığı Çağdaş Türk keman eserleri hangileridir?	n	%
Ekrem Zeki Ün – Yudumluk	10	58,8
Muammer Sun - Keman ve Piyano İçin Üç Parça	15	88,2
Nurhan Cangal – Anılar	6	35,2
Erdal Tuğcular – Kemençeden Kemana	8	47,0

Tablo 4. (Devam) Katılımcıların Öğrencilerinin Severek Çaldığı Çağdaş Türk Keman Eserlerine İlişkin Bulgular

Öğrencilerinizin severek çaldığı Çağdaş Türk keman eserleri hangileridir?	n	%
Necdet Levent – Çobanyıldızı Bale Suiti	2	11,7
Necdet Levent – Peşrev, Beste, Semai	3	17,6
Necdet Levent – Fantasy Op:33	1	5,88
Ulvi Cemal Erkin – Zeybek Türküsü	8	47,0
Ulvi Cemal Erkin – Ninni	7	41,1
Tahsin İncirci – 23 Violin Duos	4	23,52
Ahmed Adnan Saygun – Op:33 Demet	10	58,8
Cihat Aşkın (Düz.) – Sarı Gelin	8	47,0
Necdet Levent – İki Romance	3	17,6
Diğer	4	23,52

Tablo 4'teki bulgulara göre “Öğrencilerinizin severek çaldığı Çağdaş Türk keman eserleri hangileridir?” önermesine; toplam 17 katılımcının verdiği cevaplara göre, en çok tercih edilen ilk üç eser, % 88,2 oranla” Muammer Sun - *Keman ve Piyano İçin Üç Parça*, % 58,8 oranla Ekrem Zeki Ün – *Yudumluk*, % 58,8 oranla Ahmed Adnan Saygun – *Op:33, Demet* olarak belirlenmiştir.

Tablo 5. Katılımcıların Severek Çaldığı Çağdaş Türk Keman Eserlerine İlişkin Bulgular

Sizin severek çaldığınız Çağdaş Türk keman eserleri hangileridir?	n	%
Ekrem Zeki Ün - Yudumluk	9	52,9
Muammer Sun - Keman ve Piyano İçin Üç Parça	15	88,23
Nurhan Cangal – Anılar	6	35,29
Erdal Tuğcular – Kemeçeden Kemana	8	47,0
Necdet Levent – Çobanyıldızı Bale Suiti	5	29,41
Necdet Levent – Peşrev, Beste, Semai	3	17,64
Necdet Levent – Fantasy Op:33	2	11,76
Ulvi Cemal Erkin – Zeybek Türküsü	9	52,94
Ulvi Cemal Erkin – Ninni	9	52,94
Tahsin İncirci – 23 Violin Duos	3	17,64
Ahmed Adnan Saygun – Op:33 Demet	16	94,11
Cihat Aşkın (Düz.) – Sarı Gelin	12	70,58
Necdet Levent – İki Romance	3	17,64
Diğer	6	35,29

Tablo 5'teki bulgulara göre “Sizin severek çaldığınız Çağdaş Türk keman eserleri hangileridir?” önermesine; toplam 17 katılımcının verdiği cevaplara göre, en çok tercih edilen ilk üç eser, % 94,11 oranla Ahmed Adnan Saygun – *Op:33 Demet*, %88,23 oranla

Muammer Sun - *Keman ve Piyano İçin Üç Parça*, % 70,58 oranla Cihat Aşkın (Düz.) – *Sarı Gelin* olarak belirlenmiştir.

Tablo 4 ile Tablo 5'teki bulguların birlikte değerlendirilmesinden çıkan sonuca göre Çağdaş Türk bestecilerin keman eserleri arasından en çok tercih edilenin, Muammer Sun'un *Keman ve Piyano İçin Üç Parça*'sı olduğu belirlenmiştir. Ahmed Adnan Saygun'un *Demet* adlı eseri, her iki tablodaki değerlerin yüzde ortalaması alındığında ($\%58,8 + \%94,11 : 2 =$) $\%76,45$ 'lik bir orana ulaşırken, Muammer Sun'un *Keman ve Piyano İçin Üç Parça*'sının ise yine her iki tablodaki değerlerin yüzde ortalaması alındığında ($\%88,2 + \%88,23 : 2 =$) $\%88,21$ oranıyla açık biçimde öne çıktığı görülmektedir. Bu bakımdan, çalışmanın örneklemini, keman eğitimcilerinin ve öğrencilerinin bir bütün olarak en çok sevdiği ve tercih ettiği eser olan, Muammer Sun'un *Keman ve Piyano İçin Üç Parça*'sı olarak belirlenmiştir. Aşağıda, *Keman ve Piyano İçin Üç Parça*'nın makamsal analizi hakkında alınan uzman görüşlerine ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

5.3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Araştırmanın bu kısmında “Keman eğitimcilerinin icra ve eğitim süreçlerinde en çok kullandıkları Çağdaş Türk keman eserindeki makam etkileri hakkında uzman görüşleri nelerdir?” alt problemine ilişkin keman eğitimcilerine yapılan anket sonucunda elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Çalışmanın bu kısmında, en çok tercih edilen eser olarak öne çıkan Muammer Sun'un *Keman ve Piyano İçin Üç Parça*'sında karşılaşılan makam etkileri hakkında beş uzman kişiyle görüşme yapılmıştır. Yapılan bu görüşmelerde, öncelikle bir Türk müziği eserinin makamsal analiz basamaklarının neler olduğu ve bunun Çağdaş Türk Müziği eserlerine nasıl uyarlanabileceği ile ilgili toplanan veriler, sınıflandırılmış; ardından ise Muammer Sun'un *Keman ve Piyano İçin Üç Parça*'sında karşılaşılan makam etkilerine ilişkin uzmanların görüşlerine yer verilmiştir. Bu kapsamda nazari bilgiler, daha kolay anlaşılabilmesi için şematize edilerek gösterilmiştir.

Tablo 6. Klasik Türk Müziği Eserlerinde Makam Tespiti Yapılırken İzlenen Basamakların Uzman Görüşleri Doğrultusunda Sınıflandırılması

Makam Analizinin Temel Basamakları	Makam Analizi Aşamaları	Makam Öğretimi Yolu
• Makam Bilgisi • Eserin Kimlik Bilgileri • Nazari Özellikler • Perde Sayımı	• Makam ve Usul Belirleme • Makamın Nazari Özelliklere Uygunluğu • Karar sesi güçlü ses ve geçkilerin belirlenmesi	• Batı müziğine benzer makamların öğretilmesi • Bilinen ezgilerden yola çıkılarak öğretilmesi • Usta- çırak ilişkisi

Tablo 6’da gösterilen sınıflandırma ışığında, Muammer Sun’un *Keman ve Piyano İçin Üç Parça*’sında karşılaşılan makamsal yapıya ilişkin uzmanların görüşleri ise şöyledir:

KEMAN VE PİYANO İÇİN ÜÇ PARÇA – I. BÖLÜM: TÜRKÜ

Eserin birinci bölümünde Muammer Sun, Türk halk müziği motifleri kullanmıştır. Genel incelemede halk müziğinde kullanılan hüseyini ve muhayyer makamlarının etkileri hissedilmektedir.

Eserin ilgili bölümünün orijinal notası ise şu şekildedir:

Şekil 1. “Türkü” Bölümünün Orijinal Notasyonu



Kaynak: Sun, 1968: 1.

Eserin ilgili bölümlerini Türk müziği notasyon sistemine göçürdüğümüzde, karşımıza şöyle bir sonuç çıkmaktadır:

Şekil 2. “Türkü” Bölümünün Hüseyin ve Muhayyer Makamlarına Göçürülmüş Notasyonu



Muhayyer makamı inici bir karaktere sahiptir. Daha çok tiz bölgelerde gezinir. Dizisi aşağıda gösterilmiştir:

Şekil 3. Klasik Türk Müziği’nde Muhayyer Makamı Dizisi



Muhayyer makamının Klasik Batı Müziği notasyon sistemine göre transpoze edilmiş hâli ise şöyledir:

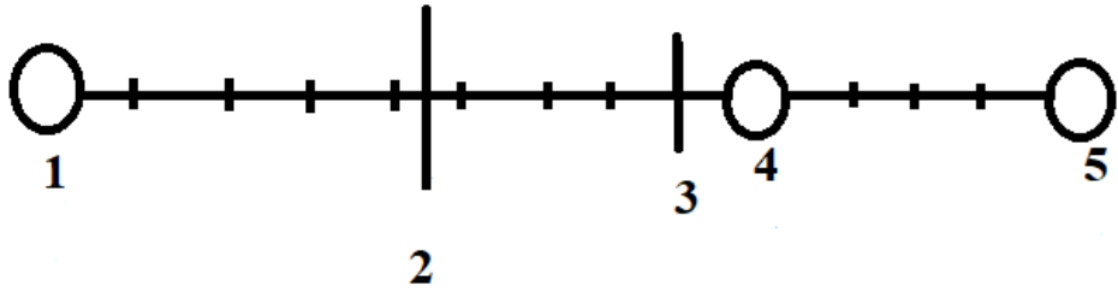
Şekil 4. Klasik Batı Müziği Notasyon Sistemine Göre Transpoze Edilmiş Muhayyer Makamı Dizisi



Klasik Türk Müziği perde sisteminde ana diziler pesten tize doğru yazılır. Bu nedenle makamın seyir özelliği (yani çıkıcı, inici, inici-çıkıcı olması) dizi yazımında belirtilmez. Dolayısıyla bir diziye bakarak makam belirlenemez.

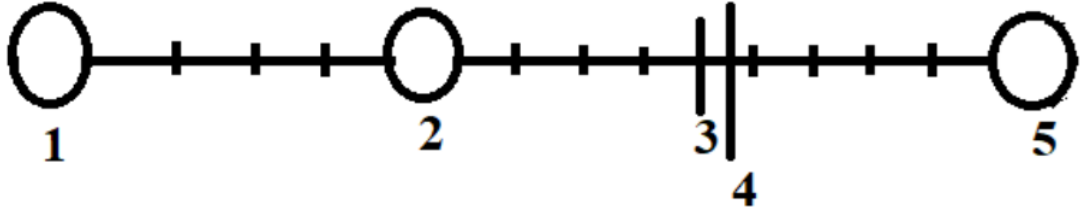
Muhayyer makamı, hüseyini makamına yakın bir makamdır. Hüseyini makamındaki gibi özel sesler barındırır. “Si” ve “Fa” için konulan bemol (1 koma bemol) ve diyezler (bakiyye diyez), Batı müziğinde bulunmayan, Türk müziğine has sesleri gösterir. *Keman ve Piyano İçin Üç Parça*’nın *Türkü* başlıklı birinci bölümünde, duyum olarak bu makamlara yakın sesler hissedilse de, “Si” sesi natürel icra edildiği için muhayyer makamı hissi tamamıyla oluşmamaktadır. Bunun yanı sıra, incelenen bölümdeki muhayyer makamı geçkisinin de Batı müziğindeki şekli ile Türk müziğindeki şekli arasında ses farklılıkları vardır. Buradaki farklılıklar, hüseyini makamındaki gibi “Si” ve “Fa” diyez seslerindedir:

Şekil 5. Muhayyer Makamının Şematize Edilmiş Hâli (“Si Koma Bemol”)



- 1) “La” sesi
- 2) Batı müziğinde kullanılan “La diyez” ya da “Si bemol”
- 3) Bir koma pesleşmiş (Koma bemol almış “Si”)
- 4) “Si”
- 5) “Do”

Şekil 6. Muhayyer Makamının Şematize Edilmiş Hâli (“Fa Bakiyye Diyez”)



- 1) “Mi”
- 2) “Fa”
- 3) Türk müziğine göre diyez almış “Fa”
- 4) Batı müziğine göre diyez almış “Fa”
- 5) “Sol”

KEMAN VE PİYANO İÇİN ÜÇ PARÇA – II. BÖLÜM: ŞARKI

Muammer Sun’un *Keman ve Piyano İçin Üç Parça*’sının ikinci bölümü olan Şarkı’da, Türk müziğinin kadim makamlarından Segah ve (yer yer) hüzzam etkileri hissedilmektedir.

Eserin ilgili bölümünün orijinal notası ise şu şekildedir:

Şekil 7. “Şarkı” Bölümünün Orijinal Notasyonu



Kaynak: Sun, 1968: 3.

İlgili pasajları Türk müziği nota sistemine göre yazdığımızda aşağıdaki sonuç elde edilmektedir:

Şekil 8. “Şarkı” Bölümünün Segah ve Hüzam Makamlarına Göçürülmüş Hâli



Muammer Sun’un, eserinin bu kısmında Segah makamının bütün özelliklerini sergilediği söylenebilir.

Segah makamının ilk müzik cümleleri şu şekildedir:

Şekil 9. Klasik Türk Müziğinde Kullanılan Segah Makamı Dizisi



Muammer Sun’un bölümün girişindeki cümleleri de benzer niteliktedir:

Şekil 10. “Şarkı” Bölümünde Kullanılan Segah Makamı Müzik Cümleleri



Klasik Türk Müziği’ndeki Segah makamı dizisi ile bu dizinin Klasik Batı Müziği notasyon sistemine göre transpoze edilmiş hâli aşağıda gösterilmiştir:

Şekil 11. Klasik Türk Müziğinde Segah Makamı Dizisi

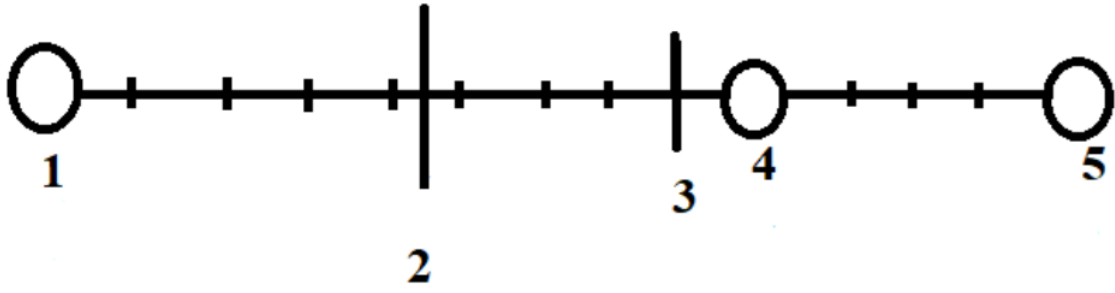


Şekil 12. Klasik Batı Müziği Notasyon Sistemine Göre Transpoze Edilmiş Segah Makamı Dizisi



Klasik Türk müziğinde Segah makamında kullanılan koma bemolü almış “Si” ile Şarkı başlıklı ikinci bölüm arasındaki ses farklılıkları şu şekildedir:

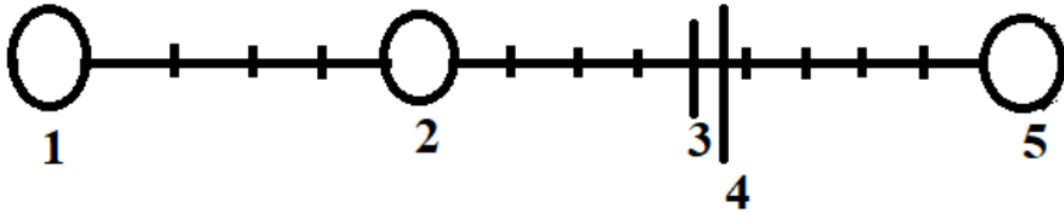
Şekil 13. Segah Makamın Şematize Edilmiş Hâli (“Si Koma Bemol”)



- 1) “La”
- 2) Klasik Batı müziğinde kullanılan “La diyez” ya da “Si bemol”
- 3) Bir koma pesleşmiş (Koma bemol işareti almış) “Si”
- 4) “Si”
- 5) “Do”

Yine Klasik Türk müziğinde kullanılan Segah makamında bakiyye diyezi almış “Fa” ile örnek eserde bulunan “fa diyez” arasındaki ses farklılıkları şu şekildedir:

Şekil 14. Segah Makamın Şematize Edilmiş Hâli (“Fa Bakiyye Diyez”)



- 1) “Mi”
- 2) “Fa”
- 3) Klasik Türk müziğine göre diyez almış “Fa”
- 4) Klasik Batı müziğine göre diyez almış “Fa”
- 5) “Sol”

Segah makamının karar perdesi, Segah yani koma bemolü almış “Si” perdesidir. Repertuvarda yer alan Segah makamındaki eserlerin çok büyük bir kısmı bu sestene ya da bu sesin civarından seyrine başlamaktadır. Birincive ikinci dizide yer alan, önüne diyez konmuş “La” sesi ise Segah makamının yedenidir. Yeden sesi her makam için ayrıdır ve karar sesinin altında yer alır. Segah makamı gibi pek çok makam, yeden sesini çok sık kullanır. Bazı makamlar ana dizisindeki seslerle yetinmeyip ana dizinin pes ve tiz bölgelerinde genişleme gösterir.

Makamların genişleme gösterip göstermeyeceği, genişlerse nerede ve hangi dizilerle genişleyeceği her makam için farklıdır. Segah makamı daha çok tiz bölgelerde genişler. Bu genişleme, tiz Segah perdesinde yani portenin tiz bölgesindeki koma bemolü almış “Si” sesinde, Segah çeşnili ve yeden kullanarak olur. Segah makamında genişlemiş dizi şu şekildedir:

Şekil 15. Segah Makamında Genişlemiş Dizi



Muammer Sun'un *Keman ve Piyano İçin Üç Parça*'sını ikinci bölümü olan *Şarkı*'daki genişleme kısmının Segah makamına uygun bir şekilde bestelendiği söylenebilir.

Şekil 16. “Şarkı” Bölümünde Kullanılan Genişleme Kısmı



Kaynak: Sun, 1968: 3.

Makamlar kendi nağmelerinin dışında farklı seslerde farklı nağmeler de yapabilirler. Klasik Türk müziğinde bu küçük nağmelere “geçki” denir. Segah makamında sıkça kullanılan geçki ise eviç yani diyez almış “Fa” perdesindeki Segah çeşnili geçkidir. Bu geçkinin dizisi şöyledir:

Şekil 17. Segah Makamında Geçki Bulunan Dizi



Şarkı'daki geçki kısmı ise şöyledir:

Şekil 18. “Şarkı” Bölümünde Kullanılan Geçki Kısmı



Kaynak: Sun, 1968: 3.

Tüm bu tespitlerin ışığında; Muammer Sun *Keman ve Piyano İçin Üç Şarkı* eserinin *Şarkı* bölümünde karşılaşılan Segah makamı anlayışının Klasik Türk Müziği'ndeki Segah makamı anlayışı ile örtüştüğü ancak (*Türkü* başlıklı birinci bölümde

Şekil 20. “Köçekçe” Bölümünün Karcıgar Makamına Göçürülmüş Notasyonu



Klasik Türk Müziği’ndeki karcıgar makamı dizisi ile bu dizinin Klasik Batı Müziği notasyon sistemine göre transpoze edilmiş hâli aşağıda gösterilmiştir:

Şekil 21. Klasik Türk Müziğinde Karcıgar Makamı Dizisi

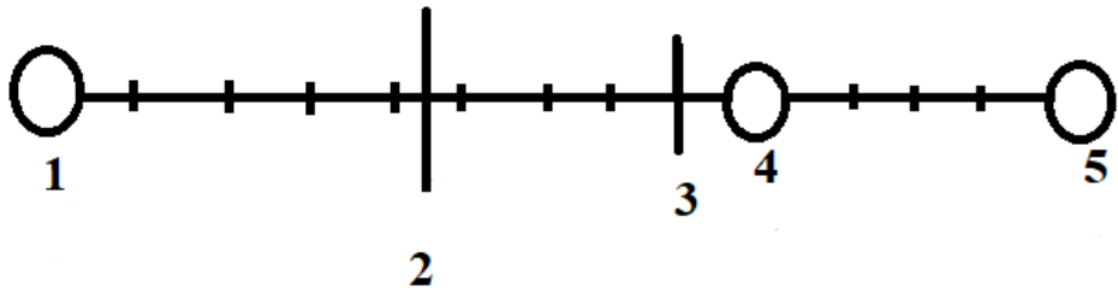


Şekil 22. Klasik Batı Müziği Notasyon Sistemine Göre Transpoze Edilmiş Karcıgar Makamı Dizisi



Klasik Türk müziğindeki karcıgar ve hüzzam makamlarında kullanılan koma bemolü almış “Si” ile *Köçekçe* başlıklı üçüncü bölümdeki ses farklılıkları şu şekildedir:

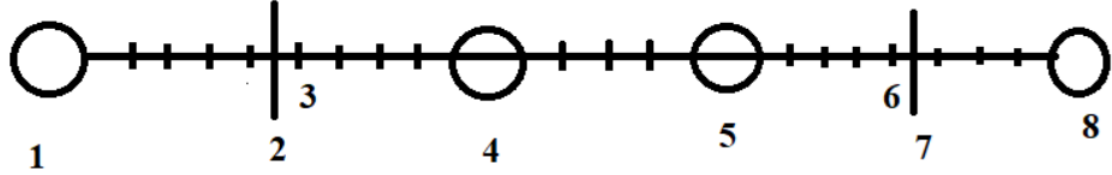
Şekil 23. Karcıgar ve Hüzzam Makamlarının Şematize Edilmiş Hâli (“Si Koma Bemol”)



- 1) “La”
- 2) Klasik Batı müziğinde kullanılan “La diyez” ya da “Si bemol”
- 3) Bir koma pesleşmiş (Koma bemol işareti almış) “Si”
- 4) “Si”
- 5) “Do”

Karcıgar ve hüzzam makamlarında kullanılan, bakiyye bemolü almış “Mi” ile bakiyye diyezi almış “Fa” seslerinin *Köçekçe*’deki kullanımı ve aralarındaki farklılıklar da şu şekildedir:

Şekil 24. Karcıgar ve Hüzzam Makamlarının Şematize Edilmiş Hâli (“Mi Bakiyye Bemol” Ve “Fa Bakiyye Diyez”)



- 1) “Re”
- 2) *Köçekçe*’de kullanılan “Mi bemol”
- 3) Klasik Türk müziğinde kullanılan (Bakiyye bemolü almış) “Mi”
- 4) “Mi”
- 5) “Fa”
- 6) Klasik Türk müziğinde kullanılan (Bakiyye diyezi almış) “Fa”
- 7) *Köçekçe*’de kullanılan “Fa diyez”
- 8) “Sol”

Tüm bu analizlerin sonucunda, Muammer Sun’un *Keman ve Piyano İçin Üç Parça* adlı eserinde Klasik Türk Müziği’ne has özel seslerin duyulamadığı ve eserin, bu müziğin nazari kurallarına bütünüyle uymadığı ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte söz konusu eser, duyurulmaya çalışılan makamların işlenişi açısından incelendiğinde, bestecinin bu makamlara hâkim olduğu anlaşılmaktadır. Eseri öğrenen piyano ve keman öğrencilerinin, bu makamlara has özel sesleri duyuramasalar da, işlenen bu makamlarla ilgili bir fikir sahibi olabilecekleri değerlendirilmektedir. Muammer Sun’un 9/8’lik aksak usûlü kullanması da ülkemize ait olan bu ölçünün dünyaya tanıtılması işlevini görebilir. Burada esas olan, bestecinin yüzyıllardır tek sesli olarak çalınan eserleri çok seslendirmesi değil, özgün ve Türk Müziğine yakın melodileri kullanarak çoksesli eğitim parçaları ortaya koymasıdır.

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde; keman eğitimcileri ile keman öğrencilerinin en çok sevdikleri ve tercih ettikleri Çağdaş Türk keman eserlerinin tespit edilmesi ve Çağdaş Türk keman eserlerinin kullanım durumunun belirlenmesi amacıyla yapılan araştırmanın sonuçları değerlendirilmiş, araştırmanın problem ve alt problemleri ele alınıp, bunların çalışmanın amacı ve önemiyle ilgisi tartışılarak, elde edilen sonuç ve öneriler dile getirilmiştir.

Bu araştırmanın problemini oluşturan “Çağdaş Türk bestecilerin keman eserlerinde karşılaşılan makam etkileri nasıldır?” sorusunun doğru biçimde cevaplanabilmesi, ancak söz konusu eserlerdeki genel makam etkilerinin ortaya çıkarılmasıyla mümkündür. Bunun için yapılan literatür taramasında, konuyla ilgili tez ve makale çalışmalarında, incelenen eserlerin makamlarına ilişkin bir yöntem arayışı içine girilmediği görülürken, Karadeniz’in çalışması (2020), yaptığı inceleme sonucunda kullandığı “makam soyutlamaları” ifadesi ile öne çıkmaktadır.

Çağdaş Türk keman eserleri ise tek bir çalışmanın kapsamını aşacak kadar geniş bir repertuar oluşturduğundan, keman eğitimcilerinin programlarında yer verdikleri ve eğitimcilerin öğrencilerinin tercih ettiği eserin seçilmesi yoluna gidilmiştir. Söz konusu eserin belirlenebilmesi için anket yöntemine başvurulmuş ve ülkemizde eğitim veren konservatuvarlar ile eğitim fakültesi müzik eğitimi anabilim dallarında görev yapan keman eğitimcilerine ulaşılmıştır. Tablo 2’deki verilere göre; anket sorularını cevaplayan toplam 17 katılımcıdan 6’sı %35,3 oranla öğretim görevlisi, 5’i %29,4 oranla doçent, 3’ü %17,6 oranla Dr. öğretim üyesi, 2’si %11,8 oranla profesör, 1’i ise %5,9 oranla araştırma görevlisidir.

Bu araştırmanın birinci alt problemini oluşturan “Keman eğitimcilerinin Çağdaş Türk keman eserlerine programda yer verme durumları nasıldır?” sorusuyla ilgili olarak keman eğitimcilerine yapılan ankette, “Çağdaş Türk keman eserlerine öğrencilerimin konser repertuvarında yer veriyorum” önermesine; toplam 17 katılımcıdan 9’u %52,9 oranla “kısmen” cevabı, 6’sı %35,3 oranla “çoğunlukla” cevabı, 2’si 11,8 oranla “her zaman” cevabını vermiştir. “Hiç” cevabını işaretleyen katılımcı yoktur. Buna bağlı olarak önermeye verilen “kısmen” cevabı oranının orta düzeyde (%52,9) olduğu görülmektedir. Kurtaslan’ın çalışmasında (2010), bu araştırmanın alt problemine benzer biçimde öğretim elemanlarına yöneltilen “Keman eğitiminde Çağdaş Türk keman eserlerine keman eğitiminde ne derece yer vermektedir?” sorusuna verilen cevaplar ise %65 “kısmen”; % 30 “çok az” % 5 “büyük ölçüde” şeklindedir.

Bu araştırmanın birinci alt problemini oluşturan “Keman eğitimcilerinin Çağdaş Türk keman eserlerine programda yer verme durumları nasıldır?” sorusuyla ilgili olarak keman eğitimcilerine yapılan ankette, “Sağ ve sol el teknikleriyle eşgüdümlü olarak keman eğitimi sürecini destekleyecek nitelikte Çağdaş Türk keman eserlerinin yeterli olduğunu düşünüyorum” önermesine; toplam 17 katılımcıdan 14’ü %82,4 oranla “kısmen” cevabı, 2 katılımcı %11,8 oranla “çoğunlukla” cevabı, 1 katılımcı % 5,9 oranla “hiç” cevabını vermiştir. “Her zaman” cevabını işaretleyen katılımcı yoktur. Buna bağlı olarak önermeye verilen “kısmen” cevabı oranının yüksek (%82,4) olduğu görülmektedir. Kurtaslan’ın çalışmasında (2010), bu araştırmanın alt problemine benzer biçimde öğretim elemanlarına yöneltilen “Keman eğitiminde her düzeye uygun Çağdaş Türk keman eseri var mı?” sorusuna verilen cevaplar ise %50 “kısmen”; %45 “çok az” %5 “büyük ölçüde” şeklindedir.

Çalışmanın 2. alt problemi olan “Keman eğitimcilerinin icra ve eğitim süreçlerinde en çok kullandıkları Çağdaş Türk keman eseri hangisidir?” sorusuna bağlı olarak oluşturulan, “Katılımcıların öğrencilerinin severek çaldığı Çağdaş Türk keman eserleri hangileridir?” (Tablo 4) ve “Katılımcıların severek çaldığı Çağdaş Türk keman eserleri hangileridir?” (Tablo 5) sorularına verilen cevaplara göre, keman eğitimcilerinin ve öğrencilerinin en sık kullandığı eserler belirlenmiştir. Bunlar arasında Muammer Sun’un *Keman ve Piyano İçin Üç Parça*’sı ile Ahmed Adnan Saygun’un *Op:33 Demet*’i öne çıkmaktadır. Ne var ki Tablo 4 ile Tablo 5’teki bulguların birlikte değerlendirilmesinden çıkan sonuca göre Ahmed Adnan Saygun’un *Demet* adlı eseri, her iki tablodaki değerlerin yüzde ortalaması alındığında ($\%58,8 + \%94,11 : 2 =$) $\%76,45$ ’lik bir orana ulaşırken, Muammer Sun’un *Keman ve Piyano İçin Üç Parça*’sının ise yine her iki tablodaki değerlerin yüzde ortalaması alındığında ($\%88,2 + \%88,23 : 2 =$) $\%88,21$ oranıyla açık biçimde öne çıkmaktadır. Kurtaslan (2010)’ın çalışmasında da öğretim elemanlarının tamamının Muammer Sun’un *Keman ve Piyano İçin Üç Parça*’sını çalıştığı ve çaldırttığı görülmektedir.

Çalışmanın 3. alt problemi olan “Keman eğitimcilerinin icra ve eğitim süreçlerinde en çok kullandıkları Çağdaş Türk keman eserindeki makam etkileri hakkında uzman görüşleri nasıldır?” sorusuna cevap bulabilmek için Afyon Kocatepe Üniversitesi Türk Sanat Müziği Bölümü öğretim elemanlarından oluşan beş uzmandan görüş alınmıştır. Bu çerçevede önce bir Klasik Türk Müziği eserinin makamsal analiz basamaklarının neler olduğu konusunda elde edilen veriler, kategoriler ve alt temalar

hâlinde belirlenerek Tablo 6’da gösterilmiştir. Buna göre, bir Çağdaş Türk keman eserine makam analizinin uygulanabilmesi için eserin Klasik Türk Müziği’ne özgü sesleri içermesi ve bu müziğin nazari kurallarına uygun olması gerektiği vurgulanmış, ancak Muammer Sun’un *Keman ve Piyano İçin Üç Parça*’sında bu özelliklerin tam olarak yer almadıkları vurgulanmıştır. Buradan hareketle eserde hissettirmeye çalışılan makamların duyum yoluyla belirlenebileceği yargısına varılmıştır.

Nitekim Karahan’ın yaptığı çalışma (2008) sonucunda görülmektedir ki esere hazırlık etüdüyle çalışan deney grubu öğrencileri, kontrol grubundaki öğrencilerinden daha başarılı performanslar sergilemiştir.

Ünlü’nün yaptığı çalışma (2014) sonucunda deney grubunda kullanılan ve Çağdaş Türk keman eserlerine yönelik olan video destekli öğretimin, piyano eğitiminde seslendirmeye olumlu yönde katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Albuz-Parasız’ın yaptığı çalışma (2018) sonucunda da esere hazırlık alıştırmalarıyla çalıştırılan deney grubu öğrencileri ile kontrol grubu öğrencileri arasındaki farkın, deney grubu lehine olduğu görülmektedir.

Kurtaslan’ın çalışmasında (2009) ise Türk Müzik kültürü materyalinin klasik keman eğitimi ilkelerine paralel olarak kullanılması, keman eğitimini güçlendirdiği, ulusal müzik materyaline dayalı çalışmaların artırılması gerektiği ve mevcut çalışmaların keman eğitimine büyük ölçüde katkı sağladığı vurgulanmıştır.

Tüm bu verilerin ve bulguların ışığında, Çağdaş Türk bestecilerin keman eserlerinde gerçek anlamda ve tam bir makamsal yapı bulunmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Buna göre, “makam” ile “makam etkisi” kavramlarının birbirinden farklı anlamlar taşıdığının altı çizilmelidir. Klasik Batı Müziği teorisi ve çalgıları, Klasik Türk Müziği makamlarını birebir uygulayabilmek için elverişli olmadığından, her ne kadar Çağdaş Türk bestecilerinin bir kısmı bu makamlara hâkim olsalar da eserlerinde onlara dair etki ve renkleri hissettirmekle sınırlı kalmışlardır.

“Makam etkileri”, ülkemizde bugüne kadar yazılan tezler ile makalelerde genellikle üzerinde yeteri kadar durulmayan bir kavramdır. Yapılan eser analizlerinde yaşanan karışıklığın giderilmesi ve yanlış uygulamaların önüne geçilebilmesi için makam etkilerinin makamın kendisinden farklı olduğu vurgulanmalıdır.

Bu amaçla; daha sık yapılacak nitelikli akademik çalışmalarla literatürün zenginleştirilmesi, Çağdaş Türk bestecilerin özellikle Klasik Batı Müziği’ne uygun

olacak şekilde transpoze edilebilen makamları tercih etmesi, eserlerin daha rahat çalışılabilmesi için hazırlayıcı etüt ve gamların kullanılması, eğitim kurumlarımızda verilen solfej derslerinde makam konusunun daha doğru ve kapsamlı ele alınması, çalışma kapsamındaki öneriler arasındadır.



KAYNAKÇA

- Altar, C. M. (2001). *Opera Tarihi*, Cilt 4. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Çalgan, K. (1991). *Franz Liszt ve M. R. Gazimihal'in Bir Araştırması "Liszt'in İstanbul Konserleri"*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Ekserci, L. (1967). *Fransız Musikisinin Ondukuncu Asırda Uyanışı ve Muasır Türk Musikisinin Gelişmesi Üzerindeki Etkisi*. Ankara: Becid Basımevi.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Mûsikî Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Karadeniz, M. E. (2013). *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Karasar, N. (2019). *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar İlkeler Teknikler*. Ankara: Atlas Akademik Basım Yayın Dağıtım Tic. Ltd. Şti.
- Kurtaslan, Z. (2009). Türk Keman Okulunun Oluşum Süreci ve Temsilcileri. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (26), 409-429.
- Kurtaslan, Z. (2010). *Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Keman Eğitiminde Çağdaş Türk Keman Eserlerinin Kullanılma Durumuna İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Refiğ, G. (1991). *A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Mûsikîsi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*, Cilt 3. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sun, M. (1968). *Keman ve Pişano İçin Üç Parça*. Ankara: Devlet Konservatuvarı Yayınları No. 27, (ss. 1,3).
- Uçan, A. (1980). *Çevreden Evrene Keman Eğitimi*. Ankara: Yeni Dağarcık Yayınları.
- Uçan, A. (2015). *Türk Müzik Kültürü*. Ankara: Evrensel Müzik ve Yayınevi.
- Yener, Ö. (2006). *Muammer Sun'un Hayatı ve Eğitim Müziğine Katkıları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

EKLER

Ek 1: Araştırmada Kullanılan Anket

YÖNERGE

Değerli hocalarım, AKÜ Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Yüksek Lisans Programı kapsamında “Çağdaş Türk Keman Eserlerinin Makamsal Analizi” isimli tez çalışmasına yönelik keman eğitimcilerinin Çağdaş Türk Keman Eserleri hakkındaki görüşlerinin öğrenilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda deneyim ve fikirlerinizi öğrenmek adına 10 adet görüşme sorusu hazırlanmıştır. Cevaplarınız sadece bu çalışma için kullanılacaktır. Sorulara vereceğiniz içten cevaplar ve yardımınız için teşekkür ederim.

Ravza BEKDAŞ
AKÜ Devlet Konservatuvarı
Müzik Anasanat Dalı
Yüksek Lisans Öğrencisi

Cinsiyetiniz:

Akademik Unvanınız:

1- Çağdaş Türk keman eserlerine öğrencilerimin konser repertuvarında yer veriyorum.

- Hiç
- Kısmen
- Çoğunlukla
- Her zaman

2- Çağdaş Türk keman eserlerini çaldırırken makamsal analiz yaptırırım.

- Hiç
- Kısmen
- Çoğunlukla
- Her zaman

3- İcra ettiğim Çağdaş Türk keman eserlerini makamsal analiz edebilmek için mezun olduğum lisans programında almış olduğum eğitimin yeterli olduğunu düşünüyorum.

- Hiç
- Kısmen
- Çoğunlukla
- Her zaman

4- Sağ ve sol el teknikleriyle eşgüdümlü olarak keman eğitimi sürecini destekleyecek nitelikte Çağdaş Türk keman eserlerinin yeterli olduğunu düşünüyorum.

- Hiç
- Kısmen
- Çoğunlukla
- Her zaman

5- Eğitim verdiğim kurumda dönem/yıl sonu sınav programlarında Çağdaş Türk keman eserlerinin repertuvarında yer alması gerektiğini düşünüyorum.

- Hiç
- Kısmen
- Çoğunlukla
- Her zaman

6- Öğrencilerinizin severek çaldığı Çağdaş Türk keman eserleri hangileridir?
(Birden fazla seçeneği seçebilirsiniz.)

Ekrem Zeki Ün – Yudumluk
Muammer Sun – Keman ve Piyano İçin Üç Parça
Nurhan Cangal – Anılar
Erdal Tuğcular – Kemeñçeden Kemana
Necdet Levent – Çobanyıldızı Bale Suiti
Necdet Levent – Peşrev, Beste, Semai
Necdet Levent – İki Romance
Necdet Levent – Fantasy Op:33
Cihat Aşkın (Düz.) – Sarı Gelin
Ahmet Adnan Saygun – Op:33 Demet
Ulvi Cemal Erkin – Zeybek Türküsü
Ulvi Cemal Erkin – Ninni
Tahsin İncirci – 23 Violin Duos
Ahmet Adnan Saygun- Op:33 Demet
Diğer

7- Sizin severek çaldığınız Çağdaş Türk keman eserleri hangileridir? (Birden fazla seçeneği seçebilirsiniz.)

Ekrem Zeki Ün – Yudumluk
Muammer Sun – Keman ve Piyano İçin Üç Parça
Nurhan Cangal – Anılar
Erdal Tuğcular – Kemeñçeden Kemana
Necdet Levent – Çobanyıldızı Bale Suiti
Necdet Levent – Peşrev, Beste, Semai
Necdet Levent – Op:30 No:2
Necdet Levent – Fantasy Op:33
Ulvi Cemal Erkin – Zeybek Türküsü
Ulvi Cemal Erkin – Ninni
Ulvi Cemal Erkin – Emprovizasyon
Cemalettin Göbelez – Makamsal Çeşitlemeler
Cemalettin Göbelez – Bağlamadan Esintiler
Tahsin İncirci – 23 Violin Duos
Ahmet Adnan Saygun – Op:33 Demet
Diğer

Ek 2: Görüşme Soruları

1. Bir eserin makam analizi nasıl olur?
2. Siz bir eseri elinize aldığınızda nelere dikkat edersiniz, makam analizini nasıl yaparsınız?
3. Bu eserlerde size göre makam analizi nasıl olmalı, nelere dikkat edilmeli?
4. Makam bilgisi olmayan bir Batı Müziği öğrencisine makamları anlayabilmesi için hangi makamlardan bahsetmeli ve ne gibi bilgiler vermeliyiz?



Ek 3: Alınan Uzman Görüşleri

1. Uzmanın Görüşleri

1. Soru: Eserin donanımına ve karar sesine bakılır. Değiştirici işaretler eserin makamını söyler.

2. Soru: Klasik Türk Müziği'nde seyir kavramı vardır. Seyrin akışına dikkat edilir. Güçlü sese bakılır. Asma kalış perdelere (notaları) bakılır. Eserin tamamında bunların tümüne dikkat edilir ve makamdaki geçkilere bakılır.

3. Soru: Eser Sanat Müziği ses sistemine uymadığı için bu esere makamsal analiz yapılamaz, yapmak yanlış olur. Eseri duyduğumuzda hissettirilen makamlar bulunabilir. Eserin usulüne bakılabilir.

4. Soru: Klasik Batı Müziği'nde ve Sanat Müziği'nde bulunan ortak dizilerin kullanılmasıyla makam bilgileri aktarılabilir.

2. Uzmanın Görüşleri

1. Soru: İki çeşit yöntem kullanılabilir. Bunlardan biri makam bilgisi kuvvetli ola birinin duyarak yapılabilmesidir. İkincisi ise matematiksel olarak perdelerin sayımı ile yapılabilir. En doğrusu ise makamın icra edilerek ya da duyularak belirlenmesi olur.

2. Soru: Eserin adında makam ismi zaten bulunuyor olabilir. Eğer adı yoksa donanımına bakılır, karar sesine, güçlüsüne ve geçkilere bakılır.

3. Soru: Eser Sanat Müziği eseri olmadığı için birebir makamsal analiz yapılamaz. Eseri dinlediğimizde hissettirilen makamlar belirlenebilir.

4. Soru: Klasik Batı Müziği'ne yakın makamlardan bahsedilerek başlanabilir. Perde ve frekans farkından bahsedilebilir.

3. Uzmanın Görüşleri

1. Soru: Önce usul, makam ve geçki belirlenir.

2. Soru: Makam ve usul belirlendikten sonra cümlelere bakılır ya da bölünür. Soru-cevap kısımları belirlenir, sazlara bölünen yerlere, eserin adına bakılır.

3. Soru: Bu eser için makamsal analizden bahsedilemez. Onun yerine duyum olarak yakın hissedilen makamlardan bahsedilebilir.

4. Soru: Batı Müziği sistemine yakın makamlardan bahsederek başlanabilir.

4. Uzmanın Görüşleri

1. Soru: Öncelikle eserin kimlik bilgilerinin bilinmesi gerekir. Ardından bu bilgiler eses alınarak eserin bestelendiği makamın nazari özelliklerine olan uygunluğu yakın-uzak makamlara yapılan geçkiler, perde kullanım yüzdelerinin hesaplanması şeklinde yapılmaktadır.

2. Soru: Makamsal analiz kısaca eserin makamının nazari özelliklerini taşıyıp taşımadığına, bunun oranı ve bu oranların esere olan uygunluğudur. Makama uygunluğu, geçkiler ve çok kullanılan perdelerin yüzdeleri şeklinde olmalıdır.

3. Soru: Bu esere makam analizi yapılamaz. Ancak duyum yolu ile hissettirilen makamlar söylenebilir.

4. Soru: Usta-çırak ilişkisi ile Sanat Müziği'nin genel ve temel özellikleri öğrenilebilir ya da bilinen eserlerin melodileri ile yakın ezgilerin kıyaslanması yoluyla öğrenilebilir.

5. Uzmanın Görüşleri

1. Soru: Seyrine ve dizisine mutlaka bakarız.

2. Soru: Özellikle makam bilgisinin iyi olması gerekir.

3. Soru: Makam analizi yapılamaz ama icranın dinlenmesi ile hissettirilmeye çalışan makam bulunabilir.

4. Soru: Yakın ve bilinen melodilerin kıyaslaması ve benzetilmesi yoluyla bulunabilir.

Ek 4: Etik Kurul Onayı

