

T.C
ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÜLKEMİZDE BAĞLAMA VE KLASİK GİTARIN SANATSAL VE
ÖĞRETSSEL SÜREÇLER AÇISINDAN KARŞILAŞTIRMALI OLARAK
İNCELENMESİ

ZEKERİYE KAPTAN

TEMMUZ-2007

T.C
ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

ÜLKEMİZDE BAĞLAMA VE KLASİK GİTARIN SANATSAL VE
ÖĞRETSSEL SÜREÇLER AÇISINDAN KARŞILAŞTIRMALI OLARAK
İNCELENMESİ

Doktora Tezi

HAZIRLAYAN

Zekeriye KAPTAN

DANIŞMAN

Yrd. Doç. Dr. Sadık YÖNDEM

BOLU – 2007

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Zekeriye KAPTAN'a ait Ülkemizde Bağlama ve Klasik Gitarın Sanatsal ve Öğretsel Süreçler Açısından Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi adlı çalışma, jürimiz tarafından Müzik Eğitimi Anabilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.18/07/2007

Akademik Ünvan ve Adı Soyadı

Üye	: Prof. Raif GÜLCAN	
Üye	: Doç. Dr. Arif ALTUN	
Üye	: Doç. Dr. Uğur ALPAGUT	
Üye (Tez Danışmanı)	: Yrd. Doç. Dr. Sadık YÖNDEM	
Üye	: Yrd. Doç. İ. Hakkı AKYOLOĞLU	

Prof. Dr. Uğur ESER

Sosyal Bilimler Enstitü Müdürü

ABSTRACT**A COMPARATIVE STUDY OF BAĞLAMA (A LONG-NECKED TURKISH LUTE) AND CLASSICAL GUITAR IN TERMS OF ARTISTIC AND TEACHING PROCESS IN COUNTRY****Zekeriye KAPTAN****Ph. D. Thesis****Department of Music Education****Advisor: Asst. Prof. Dr. Sadık YÖNDEM****July- 2007 ix + 195 Pages**

In this study, we researched the artistic and teaching processes of classical guitar and bağlama (a long-necked Turkish lute) in our country. In this study, we tried to find answers to these questions: How did these two instruments start and develop in terms of art and teaching? How does their teaching go on? And what are the differences and similarities between these processes?

We researched the stages of artistic development processes of classical guitar within a historical perspective and dealt the educational processes within a framework of educational discipline.

At the end of the study by determining these processes, we tried to create an awareness and we aimed to form new ideas and views on teaching of instrument playing.

This is a completely qualitative study. Data were obtained from documents and by using research techniques. Obtained data were evaluated via descriptive analysis methods.

During this research, we also applied the interview technique, a qualitative research technique to get the opinions of experts in this field.

The results showed that artistic and teaching process of bağlama and classical guitar have diverged in our country and they both have a unique teaching style. We have made some suggestions on teaching processes of these two instruments according to these findings.

Key Words: Bağlama(a long-necked Turkish lute), Classical Guitar, Artistic Teaching, Teaching Process.

ÖZET

ÜLKEMİZDE BAĞLAMA VE KLASİK GİTARIN SANATSAL VE ÖĞRETSSEL SÜREÇLER AÇISINDAN KARŞILAŞTIRMALI OLARAK İNCELENMESİ

Zekeriye KAPTAN

Doktora Tezi

Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Sadık YÖNDEM

Temmuz 2007 ix + 195 Sayfa

Bu araştırmada; Ülkemizdeki bağlama ve klasik gitarın sanatsal ve öğretsel süreçleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Araştırmayla bu iki çalgının ülkemizdeki sanatsal ve öğretsel süreçleri nasıl bir başlangıç ve gelişim göstermektedir, bu çalgıların öğretsel süreçleri nasıl işlemektedir ve bu süreçler arasında ne gibi farklılık ve benzerlik bulunmaktadır? sorularına cevap aranmıştır.

Araştırmada öncelikle bağlama ve klasik gitarın sanatsal gelişim evreleri tarihsel bir bakış açısıyla irdelenmiş, öğretsel süreçleri ise eğitim disiplini ile bir ilişki oluşturabilecek şekilde incelenmiştir.

Araştırma sonucunda bu süreçlerin belirlenmesiyle bir önem oluşturulmaya çalışılmış, bu önem ile çalgı öğretimi alanına yönelik farklı bakış açıları ve yeni fikirler oluşturulmak istenmiştir.

Araştırma bütünüyle nitel bir araştırmadır. Veriler doküman incelemesi ve nitel araştırma teknikleri kullanılarak elde edilmiştir. Elde edilen veriler betimsel çözümleme yöntemleri uygulanarak değerlendirilmiştir.

Araştırmada nitel araştırma tekniklerinden görüşme tekniği kullanılarak uzman kişilerin konuyla ilgili görüşleri alınmıştır. Bununla birlikte yerli ve yabancı kaynaklar incelenmiştir.

Elde edilen bulgular sonucunda bağlama ve klasik gitarın ülkemizdeki sanatsal ve öğretsel süreçlerinin farklılaştığı ve her iki çalgının da kendilerine özgü bir öğretim şeklinin olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuçlar doğrultusunda çalgıların öğretim süreçlerine ilişkin bazı öneriler getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bağlama, Klasik Gitar, Sanatsal, Öğretim, Öğretim Süreci.

Aileme ve Sevdiklerime

TEŞEKKÜR

Bu araştırmanın gerçekleşebilmesi ve sonuçlandırılabilmesinde bana her türlü desteği sağlayan, mesleki hayatımda önemli bir yere sahip, tez danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Sadık YÖNDEM' e, araştırmanın tüm aşamalarında fikir ve önerileriyle araştırmaya yön veren ve katkı sağlayan Sayın Doç. Dr. Uğur ALPAGUT ve Sayın Doç. Dr. Arif ALTUN' a,

Araştırma boyunca engin tecrübelerinden ve bilgi birikimlerinden faydalandığım gitarist-eğitimci Sayın Ahmet KANNECİ' ye, gitarist-eğitimci Sayın Bekir KÜÇÜKAY' a, bağlama sanatçıları ve eğitimcileri Sayın İhsan ÖZTÜRK' e, Sayın Erol PARLAK' a ve Sayın Okan Murat ÖZTÜRK' e,

Araştırmaya dolaylı katkılarının olduğuna inandığım tüm eğitimcilerime; sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

İÇİNDEKİLER

ABSTRACT.....	iii
ÖZET	v
TEŞEKKÜR	viii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	ix
TABLolar DİZİNİ	xi
BÖLÜM I	
GİRİŞ	1
BÖLÜM II	
İLGİLİ LİTERATÜR	31
BÖLÜM III	
YÖNTEM	39
BÖLÜM IV	
BULGULAR VE YORUMLAR	56
BÖLÜM V	
SONUÇ VE TARTIŞMA	117
BÖLÜM IV	
ÖNERİLER	121
KAYNAKÇA	122

EKLER	133
ÖZ GEÇMİŞ	195

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 3.1. Görüşme Yapılan Bağlama ve Klasik Gitar Öğretmenlerinin; “Ne kadar süredir bağlama/klasik gitar eğitmenliği / öğreticiliği yapıyorsunuz?” Sorusuna Verdikleri Cevaplar.....	45
Tablo 3.2. Görüşme Yapılan Bağlama ve Klasik Gitar Öğretmenlerinin; “Bağlama/klasik gitar çalmaya nasıl başladınız?” Sorusuna Verdikleri Cevaplar	45
Tablo 3.3. Görüşme Yapılan Bağlama ve Klasik Gitar Öğretmenlerinin; Sizi özellikle bağlama/klasik gitar çalmaya/öğrenmeye özendiren etken neydi?” Sorusuna Verdikleri Cevaplar.....	46
Tablo 3.4. Görüşme Yapılan Bağlama ve Klasik Gitar Öğretmenlerinin; “Ne zaman kendinize tamam ben bu işi öğrendim demeye başladınız?” Sorusuna Verdikleri Cevaplar.....	46
Tablo 4.2.1.1. Bağlama ve Klasik Gitar Öğretsel Süreçlerinde Öğretim Stratejileri	94
Tablo 4.2.1.2. Bağlama ve Klasik Gitar Öğreticileri/Eğitmenleri İle Yapılan Görüşmelere İlişkin Öğretim Stratejilerine Yönelik Genel Nitel Bulgular ve Yorumlar.....	95
Tablo 4.3.1.1. Bağlama ve Klasik Gitar Öğretsel Süreçlerinde Öğretim Yöntem ve Teknikleri.....	103
Tablo 4.3.1.2. Bağlama ve Klasik Gitar Öğreticileri/Eğitmenleri İle Yapılan Görüşmelere İlişkin Öğretim Yöntem ve Tekniklerine Yönelik Genel Nitel Bulgular ve Yorumlar.....	104
Tablo 4.4.1.1. Bağlama ve Klasik Gitar Öğretsel Süreçlerinde Öğretmen-Öğrenci	

Özellikleri ve Rollerine.....	108
Tablo 4.4.1.2. Bağlama ve Klasik Gitar Öğreticileri/Eğitmenleri İle Yapılan Görüşmelere İlişkin Öğretmen-Öğrenci Özellikleri ve Rollerine Yönelik Genel Nitel Bulgular ve Yorumlar.....	109
Tablo 4.5.1.1. Bağlama ve Klasik Gitar Öğretsel Süreçlerinde Öğretim Materyal ve Kaynakları.....	112
Tablo 4.5.1.2. Bağlama ve Klasik Gitar Öğreticileri/Eğitmenleri İle Yapılan Görüşmelere İlişkin Öğretim Materyal ve Kaynaklarına Yönelik Genel Nitel Bulgular ve Yorumlar.....	113
Tablo 4.6.1.1. Bağlama ve Klasik Gitar Öğretsel Süreçlerinde Değerlendirme Ölçütleri.....	115
Tablo 4.6.1.2. Bağlama ve Klasik Gitar Öğreticileri/Eğitmenleri İle Yapılan Görüşmelere İlişkin Değerlendirmeye Yönelik Genel Nitel Bulgular ve Yorumlar	115

BÖLÜM I

GİRİŞ

Bu bölümde araştırmanın dayandığı, problem durumu, problem cümlesi, alt problemler, sayıtlar, sınırlılıklar, araştırmanın amacı ve önemi üzerinde durulmuştur.

1.1. Problem Durumu

Bu bölümde problem durumunun açıklığa kavuşturulmasına yardımcı olacağı düşüncesiyle öncelikle bağlamanın, sonrasında ise klasik gitarın müzik ve ülkemiz müzik eğitimi içerisindeki konumlarından bahsedilmiş, daha sonrasında ise araştırmanın konusuyla ilgili olarak çalgı, telli çalgılar ve çalgı öğretimi gibi kavramlar üzerinde durulmuştur.

Ülkemizde en yaygın bir şekilde kullanılan çalgıların başında bağlama gelmektedir. Halk müziğimizin birincil çalgısı olan bağlama, müziğimizin günümüze kadar taşınmasında önemli görevler üstlenmiş, yüzyıllardır süregelen bağlama çalma geleneği, bugün halen devam etmektedir. Bağlamanın ülkemiz müzik dokusu içerisinde ki yeri oldukça önemlidir. Bu doku içerisinde bağlama, kültürel birikimi bünyesinde en iyi barındıran ve açığa çıkaran temel bir çalgı olmuştur.

Ülkemizde Türk müziği devlet konservatuvarlarının açılmasıyla birlikte bu kurumlarda eğitimi ve öğretimi yapılan ilk halk çalgısı bağlamadır. Bağlama, yapım tekniği ve form olarak son derece rahat kullanımı olan işlek bir çalgıdır. Her iki ele sağladığı hareket serbestliği, sap üzerinde yatay ve dikey olarak sahip olduğu pozisyonlar, ses genişliği bağlamaya çok amaçlı kullanabilme olanağı sağlamaktadır. Bu yönüyle bağlama müziğimizin vazgeçilmez çalgılarından olmuştur.

Bugün dünyada ve ülkemizde gittikçe popülerliği artan enstrümanlardan bir diğeri ise klasik gitardır. Klasik gitar 17.yy sonlarına doğru başlayıp, özellikle 20. yy. da hızla artan bir ivmeyle müzik dünyasının en gözde çalgıları arasında yerini almıştır. Klasik gitarın hem solo hem de bir eşlik çalgısı olarak kullanılabilirliği bu çalgıya ayrı önem ve özellik kazandırmaktadır. Bu özelliği ile klasik gitar günümüzde hızla yaygınlaşarak çok geniş kitlelere uzanmış, müzik eğitiminde bir eğitim çalgısı olarak müzik eğitimcilerinin de sıklıkla tercih ettiği bir çalgı haline gelmiştir.

17. yüzyıl büyük halk ozanlarımızdan Karacaoğlan, bir şiirinin son dördlüğünü şu mısralarla bitirmektedir;

.....

“*Saz çalmayan tel kadrini ne bilir*”

Farsça kökenli bu sözcük, dilimizde “çalgi” anlamında kullanılmıştır (Say, 2005). Bu anlamıyla *saz*; kapsamı geniş, genel bir ifadeyi karşılamaktadır. Yani kullandığımız herhangi bir müzik aletinin bir adı olabilmektedir. Oysa (Sachs, 1951) “*Musical Instruments of The World*” adlı ansiklopedinin “saz” maddesine baktığımızda *saz* teriminin *lute* terimi ile aynı anlama geldiğini, birbirlerinin yerine geçtiğini görmekteyiz. Bunu destekleyici bir şekilde Dinçol (2003), kitabında da Almanca; *Langhals-laute*. İngilizce; *Longnecked-lute* terimlerini kapsayan (karşılayan) bir ana terim olarak *saz* terimini kullanmayı tercih etmektedir.

Burada akla gelen ilk şey *lute* ve *saz* aynı çalgılar mı? Aynı anlama gelen bu iki terim ne tür bir müzik aletinin ortak adı olabilmektedir? sorusudur.

Saz terimi, Karacaoğlan şiirinde de olduğu gibi, bizde “çalgi” anlamının dışından daha çok tek bir çalgıyı nitelemiş ve tek bir çalgının adı olmuştur. Bu çalgı günümüzdeki adıyla “*Bağlama*”dır.

Bağlama yapısı itibariyle, Kurt (1989)’a göre; “armudi gövdeli, gövdeye tutturulmuş bir sap, sapın üzerinde perdeler ve bu yapı üzerine gerilmiş teller” biçimindedir.

Dinçol (2003)’a göre; “sazlar(Alm.Laute, İng. Lute)’lar genel olarak uzun ve orta olmak üzere iki boyda, küçük yuvarlak veya daha büyük oval gövdeli olabiliyorlardı. Tel sayıları iki veya daha fazla, ses kutuları farklı malzemelerden yapılmakla birlikte, sapları daima ağaçtandı. Müzisyen, sazın sapını sol eliyle tutarken sağ eliyle de mızraplı veya mızrapsız olarak sazını çalardı”.

Saz (*Bağlama*) ve *Lute* terimleri aslında yapısı itibariyle birbirine benzeyen çalgıların ortak adı olabiliyordu.

“*Ses üreten bir kutu, kutuya tutturulmuş bir sap ve sap ile gövde üzerinde gerilmiş teller*” (Sachs, 1951). Çok basit, anlaşılır ve çok da doğal.

20.yüzyıl müzikologlarından, Erich von Hornbostel ve Curt Sachs (1951)’ın *Musical Instruments of The World* adlı kitap da yapmış oldukları çalgı sınıflandırmasında *Lute*’u **Chordophone** (Telli Çalgılar) kategorisinde, telli çalgıların ilk şekli, ana biçimi olarak belirtmeleri de çalgının tarihinin ne kadar eskiye dayandığını pekiştirir biçimdedir.

Kökenlerinin ne kadar eskiye dayandığı tam olarak bilinmese de, çalgıların zaman içindeki biçimsel gelişmeleri araştırıldığında özellikle telli çalgılar arasında sıkı bir ilişkinin olduğu görülmektedir.(Ek: 1)

Neden insanoğlu bir çalgı yapma yoluna gitmiştir? Çalgıların insan hayatındaki önemi ne olmuştur?

İnsan düşüncesinin en doğal, en kuvvetli gereksinimi eşya ve araçlara, olay ve olgulara estetik bir düzen verme çabasıdır. Bu çaba insanın kendi varlığını anlamasının da bir ön koşuludur.

Uçan (1994)'a göre; “birey olarak *insan*, biyo-psişik, toplumsal ve kültürel olup, bedensel, bilişsel, duyuşsal ve devinişsel davranış yapılarıyla kendine özgü bir bütündür. Yapısı ve yaradılışı gereği insan, sağlıklı, dengeli, uyumlu ve doyumlu yaşama; yaşamını en iyi biçimde düzenleyip sürdürme geliştirme, bunun için gizil potansiyelini harekete geçirip kullanma ve yeteneklerini geliştirip yetkinleştirme; bu yolda gerekli fırsat ve olanaklardan yararlanma; giderek kendini gerçekleştirme ve aşma gereksinimi içindedir. İnsan bütün bu gereksinimlerini en iyi biçimde karşılayabilmek için güncel-günlük yaşam bilgisinin ötesinde, hem “gerçeği ve doğruyu”, “hem yararlı ve kullanışlıyı”, hem de “özgünü ve güzeli” arar. Her biri kendine özgü bir bilgi alanı olan “bilim”, “teknik”, ve “sanat”, işte insanın bu durmak- dinmek bilmeyen arayışlarının birer ürünü ve sürecidir.”

Buna bağlı olarak, insanın bireysel ve toplumsal yaşamında, zaman zaman “gerçeği ve doğruyu”, zaman zaman “yararlı ve kullanışlıyı”, zaman zaman da “özgünü ve güzeli” arama güdüsü/istenci ön plana geçer ya da geçebilir. Özgünü ve güzeli arama güdüsü ön plana geçtikçe *sanat* güncellik ve öncelik kazanır (Uçan, 1994)

Sanat

Sanat, insan yaşamının her evresinde yer alan, onsuz olunamayan, insanın onsuz edemediği bir olgudur. Sanat insanlığın tarihi kadar eski bir kavramdır.

Sanatın eksiksiz bir tanımını yapmak oldukça güçtür. Bu tanımlar isteğe ve güdülen amaçlara bağlı olarak toplumlara ve devirlere göre değişebilmektedir. En basit tanım ve deyimle sanat; Kınay (1993)'a göre “bir form meydana getirebilme yetenek ve becerisidir. Sonsuz sayıda değişik ve değişen formlar üreten doğa karşısında insan, yetenek ve becerisi ile değer kazanabilmekte ve büyük ölçüde de yaratıcı olabilmektedir. Doğa, sanatçı denilen kişiye tümüyle ya da alabildiği ölçüde kaynak olmakta, ışıkları, renkleri, sesleri, formları ve şaşmayan ritim ve ahengi ile onu etkileyebilmektedir.”

Uçan (1994)'a göre; insan; kaynak, tür ve işlev yönünden zengin bir çeşitlilik gösteren belli gereçleri algılar, yorumlar, çözümler, işler ve giderek değişik anlatım biçimlerine dönüştürür ya da onlardan değişik anlatım biçimleri oluşturur. Bu anlatım biçimlerinin “estetik temelli” olanlarına “sanatsal anlatım biçimleri” ya da kısaca “sanat” denir.

Thomas Munro'ya göre; “sanat doyurucu estetik yaşantılar oluşturmak amacıyla dürtüler yaratma becerisidir.”(Sözen ve Tanyeli, 2001).

Wells ise sanatı, “İnsanoğlunun güzele varma çabası” olarak ifade etmektedir (Güvenç, 1984).

Tanımlardan da anlaşılacağı gibi sanat; insanın doğa karşısında ki yaratıcı olma ve estetik örüntülü bir yaşantı oluşturma çabasıdır.

Dittmer (1954); “Sanatın en eski belirtisi danstır.”ifadesini belirtmektedir. Ve ilave olarak; “İnsanın ilk aracı sayılan bedenle anlatım olanağına kavuşan dans, ruhsal durumların ve gerilimlerinin devinime dönüşen bir rahatlamaıdır” (Örnek,1995). Wells'e göre “Sanatların ilki belki de yontmataş öncesi insanların ahşap çubukları birbirine vurarak ürettikleri karmaşık tempodaki bir ritme uyarak yaptıkları dönme hareketleri, danslarıydı.”(Güvenç, 1972). Dansa eşlik eden ise *müzik*'tir (Örnek,1995).

Müzik

Sanatın tarihi insanlık tarihiyle yaşıttır. *Müzik Sanatı* ise sanat dallarının belki de en eskisidir. İlkçağ düşünürleri, müziğin temelini içinde yaşadığımız evrenin doğal ritmik düzenine ve uyumuna bağlamışlardır. Ay, güneş, gezegenler, gece - gündüz, mevsimler, her biri belli bir ritim içinde devinen belli bir uyum sergileyen nesneler ve olaylardır (İlyasoğlu, 1999).

Müzik; sesleri amaçlı olarak estetik yapıda, bir araya getirme sanatıdır (Say, 2005).

Uzun süre büyü aracı olarak kullanılan müzik, toplumsal düzenin gelişimine paralel olarak gelişme göstermiş, önce din müziği şeklini almış, daha sonrasında ise din alanından sıyrılarak, bağımsız bir sanata dönüşmüştür (Tunçer, 2005).

İlyasoğlu (1999)'na göre “Bugün karmaşık bir sanat dalı olarak uzun yılların eğitimini ve emeğini gerektiren müzik sanatı, diğer sanat dalları arasında en ilkel ve en temel güdülerden kaynaklanmış olanıdır. İlk insanın doğa seslerini yansıtması, kendi sesini rüzgârın, denizin, kuşun sesine benzetmesi; ezginin doğması yolundaki ilk adımlar olmuştur. İnsanoğlu kendi sesini kullanabilmeyi, nesneleri birbirine vurup ses yaratabilmeyi ve bir hayvan kemiğine üfleyip sesini gürleştirmeyi başardığında müzik de tarihini yazmaya başlamıştır. İlk çalgı insanın kendi sesidir. Sonra el çırparak, ayağını yere vurarak ezgisini süslemiştir. Çalgıların tarih sırasına bakılırsa, insanın ilk buluşu kendi sesini büyötmek için yaptığı bir alet olmalıdır: mesela; kamıştan bir düdük gibi”

Kapalı ilkel toplumların incelenmesi yoluyla, ilk insanların müzik eğilimleri ve üretimleri hakkında yaklaşık bilgiler edinilebilmektedir.

Selanik (1996) ilk insan ile müzik arasındaki ilişkiyi şöyle ifade etmektedir; “İlk insanlar gök gürültüsünde doğaüstü gçlerin simgesini, fırtınanın uğultusunda kötü ruhların sesini, denizin sakin görüntüsünde ya da patlamasında tanrıların iyiliğini ya da öfkesini buluyorlardı. Yankı bir çeşit kehanet, vahşi hayvan sesleri bilinmeyen habercisi olarak algılanıyordu. Böylece insanlığın başlangıcında, din ve müzik birbirine karıştı. Duygularını, iğgdlerini ve kutsal gçlere inancını anlatmak için hemen o anda kendiliğinden dzenleniveren seslerden yararlanıyordu. Giderek müzik, ninni ya da matem şarkısında olsun veya büyüyle karışmış bir törende olsun ilkel insanın bütün gereksemelerine cevap verecek biçimde ve her alanda varlığına sıkıca girmişti.”

Kuşkusuz, insanlık tarihinde ilk çalgı, insan sesidir.

Uçan ve Günay (1980)’a göre; “Toplu veya bireysel olarak müzik yapmada ilkin sesini kullanan insan, sonrasında kendi sesiyle yetinmeyerek başka araçlar bulup geliştirmiş ve müzik yapmada bu araçları sesiyle birlikte kullanmaya başlamıştır.”

Say (2000)’a göre, ilkel müziğin sanat dışı yapısı, özellikle *algı* alanında ortaya çıkar. İlkelerin dünyasında çalgıların çeşitliliği ve sayısı insanı şaşırtır. Çünkü ilkeler, ellerine geçen her uygun gereci ses çıkaran bir araç yapmışlardır: kemik, düdük olmuştur, türlü kamışlar, yere vurularak ses çıkartan algılar, düdük ve borular olmuştur. Ceviz kabuklarından, kabaklardan sallayarak ses veren vurmali algılar yapılmıştır; midye kabukları, içi boş ağaç dalları boru olmuş, ağaç gövdeleri, içinde tepinilen dev vurmali algılar haline getirilmiştir. Toprakta açılan kuyular, ağaç kovukları, hayvan derileri, davul olmuştur. İlk insan bu algıları yapmakta ve kullanmakta ne denli ustalık gösterirse göstersin, bunlardan tat alma yoluna gitmemiştir. Çalgılar bütün özelliklerine karşın, hiçbir anlam, hiçbir güzellik ve çekicilik taşımamaktadır.

20. yüzyılın en önemli çalgı bilimcilerinden Sachs çalgıların oluşumuyla ilgili şunları belirtmektedir; “İlk insan, ayakları, elleri ve gırtlığı ile yarattığı ölçülü iskeleti giderek çeşitli seslerle doldurdu. Zamanla basınçlı hava sütununun tınısını buldu, onu bir tüp içinde titreştirmeye başladı. Delik bir öküz boynuzu, içi oyuk bir kama ya da kemikten uyumlu nefesler çıktı. Zengin üfleme çalgıları böyle oluştu. Kır flütü bu grubun atası sayılır. Yüzyıllar boyunca yapısı, malzemesi ve mekanizması gelişti mükemmelleşti. Avcılıkta kullanılan gerilmiş yayın çıkarmış olduğu ses, yeni bir çalgı ailesinin telli çalgılar grubunun doğmasına yol açtı. Böylece vurma, üfleme ve telli çalgılarda oluşan; en ilkelinden en gelişmişine kadar, çalgı toplulukların dengesini yaratan klasik üçlü tamamlanmış oldu. Bundan sonra müzisyenler sesin ve tınının sırlarını çözmeye uğraştılar. Telin titreşimlerini büyüten rezonans sandığını buldular. Teli tırnakla çekerek, kazıyarak, vurarak, okşayarak değişik etki elde ettiler. Daha sonra uzun bir gelişim içerisinde rebap, crowth, theorb, cithare, luth, lavta, rebec, fiddles, ve daha birçok *çalgı* doğdu” (Sachs,1951).

Çalgı:

Çalgı; müzikal sesler üretmek amacıyla yapılmış, belirli biçim, tını ve kullanım özellikleri olan alet (Say, 2005).

Alman organologist Alexander Büchner, çalgı nedir sorusuna hem daha süslü hem de daha derinlemesine bir cevap olarak şu yanıtı vermektedir; “Çalgılar, kasıtlı olarak ses elde etmek için meydana getirilmiş ve nitelendirilmiş aletlerdir ki, bu aletler müzik meydana getirme amacıyla olup, bunların akustik özellikleri, teknik grupların müziksel kültür standartlarını yansıttığından, akustik özelliklerinden dolayı nesnel olarak müziğin sanatsal etkisine katkıda bulunurlar” (Myers, 1992).

Bir diğer organologist Hickman’a göre, “Çalgılar, insanın müzik oluşturmak müzik yapmak için ihtiyacı olan sesleri meydana getirmekte

kullandığı nesnelerdir” (Myers, 1992). Çalgı; Batı dillerinde yazım değişikliğiyle aynı anlama gelen terim: *instrument*’ dır. Dilimizdeki eski kullanımıyla ise; *saz*’ dır (Say, 2002).

Çalışır (1997); çalgıları üç ana başlık altında gruplandırmaktadır;

- Vurmalı,
- Üflemeli,
- Telli

Ancak çalgı kavramı gelmiş geçmiş her çeşit, bütün çalgıları kapsadığı için, yukarıdaki sınıflandırma yetersiz kalabilmektedir.

20’nci yüzyılın müzikologlarından Erich von Hornbostel ve Curt Sachs tarafından önerilerek bilimsel kabul gören sınıflandırma, ilkel örneklerinden modern döneme kadar bütün çeşitleri kapsayacak şekilde şu türleri sergiler;

Idiophone: Kendiliğinden ses üretenler.

Membranophone: Gerili derinin titreşmesiyle ses üretenler.

Chordophone: Telli çalgılar, tellerin titreşmesiyle ses üretenler.

Aerophone: Hava basıncı yoluyla titreşerek ses üretenler.

Electrophone: Elektrik enerjisiyle ses üreten

çalgılar (Say, 2005).

Telli Çalgılar:

Gergin konumdaki telin titreşimiyle ses üreten çalgılar, telli çalgılardır. Bunlar temelde beş tiptir: bow'lar lyre'ler, harp'ler, lute'lar ve zither'ler dir. Bunların en eskisi ve basit olanı müzikal bow'lar dır ve halen Afrika ve Amerika 'da yaygın olarak kullanılır. Harp 'ler ve Lyre 'ler yaklaşık bundan 500 yıl önce Antik Mısır ve Sümerliler de görülmüştür. Zither 'ler geniş farklı çeşitlilik içinde görülmüşlerdir. Tüm halk çalgılarının en popülerleri arasında ve uzun bir tarihe sahip çalgı ise parmakla çalınan (Plucked) *Lute* 'ler dir (Hornbostel ve Sachs, 1997).

Lute; Doğu ve Batı müziklerinde yüzyıllar boyunca kullanılan telli bir çalgıdır (Noad, 1972).

Dinçol (2003); Lute ile ilgili şu görüşleri iddia etmektedir; “Lute günümüz çalgılarından *İki Telli*, *Tambura* veya *Bağlama* ile benzerlik gösteren bir çalgıdır ama hangisi ile eşitleneceği konusunda tam bir ipucuna sahip değiliz.”

Bu bakımdan müzikologlar arasında *telli çalgılar* farklı farklı şekillerde isimlendirilmiştir. Buna göre;

- C. Açın; “*Kopuz*”,
- A.Yürür; “*Uzun Saplı Lut*”,
- B. Dinçol; “*Saz*”,
- M. Wegner; “*Laut*”,
- S. Colinet; “*Laute*”,
- B. Tunçer; “*Uzun Saplı Saz*”

ifadelerini kullanmaktadırlar (Tunçer, 2005).

Colinet (1981), bu çalgılar için; “Eski çağdan günümüze varlığını geliştirerek sürdürmüşlerdir. Bu çalgılar parmak veya mızrap (plektron) ile

çalınırlar. İlk olarak Mezopotamya tapınak müzisyenlerince kullanılıp daha sonra Suriye aracılığı ile Mısır'a götürüldüğü anlaşılmaktadır. Anadolu'daki en erken betimler, Eski Hitit devri başına ait kült vazoları üzerinde görülür. En eski örnek olarak British Museum'daki iki adet Akkad silindir mührünü gösterebiliriz.” bilgilerini vermektedir.

Dinçol (2003)'a göre; “Eski Önasya'nın müzik tarihine hediye ettiği çalgılar arasında telli çalgılar (saz/lute) önemli bir yere sahiptir. Çünkü diğer telli çalgılar (lir ve arp) a göre biçim ve çalış tekniği olarak daha fazla seçenek sunabilmekteydi. Teller, sap üzerinde istenilen yerde perdelenebildiği için bir tek telle bile daha çok ses elde etme olanağı sağlıyordu. Bunun arp ve lir ile yapılması mümkün değildi. Sazın (lute) Anadolu kökenli olduğu bazı araştırmacılar tarafından öne sürülmüşse de, bu çalgının Akkad krallığı zamanında Mezopotamya'nın lir ve arp gibi önceki telli çalgılarını çok iyi tanıyan geniş bir müzik kültürüne sahip tapınak müzisyenleri tarafından yaratıldığı düşüncesi yaygın olup, bu tez(sav) yazılı ve arkeolojik belgeler tarafından da desteklenmektedir.”

Arkeolojik belgelerden anlaşıldığına göre, sazlar genel olarak uzun ve orta olmak üzere iki boyda, küçük yuvarlak veya daha büyük oval gövdeli olabiliyorlardı. Ses kutuları farklı malzemeden yapılabilmekle birlikte, (su kabağı ya da ağaç) sapları daima ağaçtandı Teller ise bağırsaktan yapılırdı (Dinçol, 2003; Tunçer, 2005).

Tunçer (2005) çalışmaları sonucunda M.Ö. IX-VII yüzyıllar arasına tarihlenen dört adet uzun saplı saz örneğini belirlemiştir. Bu dört saz için şunları söylemektedir; “Bunlardan ikisinin ses gövdesi badem biri kürek diğeri üçgen şeklindedir. Gövdesi üçgen olanın sapı diğerlerinden daha kısadır.”

Sazın çalış biçimiyle ilgili olarak Dinçol (2003) şunları belirtmektedir; “Müzisyen, sazın sapını sol eliyle tutarken sağ eliyle mızraplı veya telleri çekerek

sazını çalardı. Bazen enstrüman bir bantla omuza asılmaktaydı ve sap yatay veya yukarı doğru tutulmaktaydı.”

Saz/Lute; Mezopotamya metinlerinde geçen *Gıs-GU. D!* (Sümerce) ile eşitlenebilmektedir. Yine Sümerce; *Gıs-SU: KARA* isminin de saz türlerinden birini gösterdiği düşünülmektedir. Akkad çağına ait iki silindir mühür baskısı üzerinde, saz çalan birer müzisyen betimlenmiştir. Bunlar bilinen ilk saz belgelerini oluşturmaktadır. Akkad Çağı’ndan sonraki evrede, bir süre Mezopotamya belgelerinde saz tasviri görülmez. Eski Babil devrinin başlamasıyla, çok sayıda pişmiş topraktan saz çalgıcısı kabartması ortaya çıkar (Darga, 1992).

Saz/Lute; Anadolu’da ilk kez Samsat kazısında ele geçen bir vazo parçası üzerinde, belgelenmiştir. Hafir tarafından Eski Hitit Devleti’nin başına, I. Hattuşili (yak. M.Ö. 1650–1620) devrine tarihlenen eserin üzerinde, dört köşe bir panoda ayakta duran bir saz çalgıcısı betimlenmiştir. Çaldığı enstrüman küçük yuvarlak gövdeli ve uzun saplıdır. Bu eserle aynı zamanlarda üretilen kabartma kült vazolarındaki müzik sahnelerinde de saz oldukça sık görülmektedir. İnandık vazosunun 1. ve 4. frizlerinde saz çalan birer erkek müzisyen belirlenmiştir. Boğazköy ve Alişar kabartmalı vazo parçaları üzerindeki sazlar diğerlerinden farklı olarak, sap uçlarından sarkan püsküllere sahiptir. Alacahöyük orthostatlarından biri üzerinde betimlenen saz günümüzdeki *Klasik Gitarı* andıran bir gövdeye sahiptir, sap orta uzunlukta olup, üzerindeki perdeler sık aralıklarla çizilmiştir, sapın ucunda püsküller görülmektedir (Dinçol, 2003).

Gazimihal (1975) telli çalgılar(lute/saz) için şunları ifade etmektedir; “Yeryüzünde medeniyetler boyu güngörmüş şu veya bu aileden; bütün telli çalgıların birbirlerinden mi yoksa zamanla türedikleri konusu cevaplandırılmayacak kadar karışıktır. Tellilerin ırk göçleri nispetinde yayılabildiği çeşit, haritaların enginliği ile sabittir.”

Duygulu (1997) ise şunları belirtmektedir; “Kullanılan ülke ile halklara göre isimler ve biçimler alan saz/lut’un kökeninin İç Asya olduğu görüşü yaygın olsa da bu tür telli çalgıların dünyanın hemen her bölgesinde var olduğu bilinmektedir. Şamizen, Biwa, Bajo, Pi’pa, Lute, Ud, Balalaika, Bouzuki, Mandolin, Gitar, Pandora, Tar, vb. dünyanın dört bir yanında rastlayabileceğimiz telli çalgılardır. Hemen hepsinde yapım ve çalım teknikleri prensipte aynıdır. Ağaç gövdesi, su kabağı, Hindistan cevizi hatta hayvan sırtı üzerine bir kapak yerleştirilerek rezonans kutusu elde etmek ve bir sapla klavyeyi oluşturmak, üçüncü aşamada da saptan gövdeye bir tel uzatarak gergin tel üzerinden ses elde etmek bu çalgıların temel yapım prensibidir. Tellere bazen bir ağaç yardımıyla vurulur; bazen de direk olarak parmakları tel üzerine sürterek veya çekerek ses üretilir.”

Müzik, yüzyılların ötesinden, zamanın ve yaşayışın süzgecinden geçerek gelir. Bu bakımdan müziğin zaman içinde gereksemelere uygun olarak değişmesi doğaldır. Bu değişim ise bir bütünlük yani bir *kültür* içerisinde gerçekleşir.

Kültür:

Tyler, kültürü toplumun bir üyesi olarak, insanoğlunun öğrendiği bilgi, sanat, gelenek-görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütün olduğunu belirtmektedir. Güvenç (1972) ise, kültürü; toplum, insanoğlu, eğitim süreci ve kültürel muhteva gibi değişkenlerin bir fonksiyonları olarak görmektedir (Demirel, 2006).

Müzik; kültürel bir olgudur (Güvenç, 1972). Uçan (2000)’a göre; “Genel olarak kültür bir bütündür; insanın yarattığı her şey bu bütün içerisinde yer alır. İster maddi ve manevi, ister olgusal ve kavramsal olsun; insanın oluşturduğu her şey bu bütün içinde kapsanır. Bu bağlamda insan etkinliğinin her ürünü ve ürünle sonuçlanan her etkinlik süreci kültürdür. Her insan topluluğu, belirli bir kültüre sahiptir. Kültürün en önemli boyutlarından, en temel alanlarından ve başlıca değişkenlerinden biri ise müziktir. Müzik insanlığın var oluşundan bu yana bireyi

ve toplumu besleyen başlıca “insanca yaşam ve kültür” damarlarından biridir. Müzik kültürü bu damardan bireye ve topluma akan kendine özgü bir kültürel özsu’dur. Müzik kültürü, temel kaynağı insanla birlikte geçirdiği evrim sürecinde, bazen çabuk, bazen yavaş, ama sürekli “*oluşkan-gelişken, değişken ve dönüşken*” bir özellik gösterir. Kendine özgü yapısıyla müzik kültürü, içinde onunda yer aldığı kültürün bütünü, onu oluşturan insan, onun yaşadığı Dünya ve onunla birlikte gök varlıklarının kapsandığı evren geçmişten günümüze; günümüzde geleceğe uzanan bir evrim süreci içerisinde.

Kültürel evrim içerisinde sürekli değişkenlik gösteren müzik; beraberinde müziğin nesnel kültürü olan çalgıların da kültürlerarası değişkenlik göstermelerine yol açmıştır. Çalgılardaki bu değişkenlik, dünya üzerindeki her biri farklı kültürlerde; çalgıların farklı şekillerde biçimlenmelerine ve değişik şekilde adlandırılmalarına neden olmuştur (Myers, 1992).

Yukarıda kısaca tarihsel oluşumlarına değindiğimiz telli çalgılar, günümüzde bütün ülkelerde yaygın olarak değişik ad ve biçimlerde kullanılmaktadır. Araştırmanın problem durumunu ülkemizde sıkça rastladığımız telli çalgılardan, *Bağlama ve Klasik gitar* oluşturmaktadır.

Araştırma bu iki çalgının ülkemizdeki sanatsal ve öğretsel süreçleriyle ilgilidir. Çalışmada varmak istediğimiz nokta; bağlama ve klasik gitarın ülkemizdeki sanatsal ve öğretsel süreçleri nasıl farklılaşmakta, nasıl benzeşmektedir? sorusunu cevaplamaktır.

Bu iki çalgının ülkemizdeki sanatsal süreçleri nasıl bir başlangıç ve gelişim göstermiştir? Bu çalgıların ülkemizdeki eğitimi ve öğretimi nasıl yapılmaktadır? Bu iki çalgı için nasıl bir öğretim biçimi/şekli uygulanmaktadır? Öğretim esnasında dersin kurgusu, dili ve yöntemi nasıl farklılaşmakta, nasıl bir benzerlik göstermektedir. Araştırma bu soruların merak edilmesi sonucunda ortaya çıkmıştır.

Çalışmanın birinci boyutu olan: bağlama ve klasik gitara ilişkin sanatsal süreçler tezin ilgili bölümlerinde genelden özele doğru açıklanmış, bağlama ve klasik gitarın sanatsal gelişim evreleri tarihsel bakış açısıyla irdelenerek, sanatsal gelişimlerle ilgili olarak özel bir anlatıma gidilmiştir.

Araştırmanın diğer problem durumunu oluşturan öğretsel süreçleri inceleyebilmek için öncelikle bazı terim ve kavramları açıklamak yerinde olacaktır.

Müziğin oldukça uzun bir zamana yayılmış olan gelişimi sırasında başlangıçtaki, dar kalıpların, melodinin basitliği ve sınırlılığın sonraları birçok kültürün karşılıklı alışverişiyle geliştiği görülmektedir. Bu gelişim yaşanırken müzikle beraber çalgılarda büyük bir gelişim ve değişim göstermiştir.

Çalgıların bu gelişimi ve değişimi *çalgı çalma* biçimini oluşturmuş ve geliştirmiştir.

Çalgı Çalma:

En ilkel yaşam biçiminden bu yana insan, çevresinde olup bitenleri anlamada, kendini anlatmada; doğayla, toplumsal çevresiyle ve kendisiyle iletişim ve etkileşim kurmada; toplu ya da bireysel olarak müzik yapma da, başlangıçta kendi sesini kullanmıştır. Sonrasında kendi sesiyle yetinmeyen insan, başka araçlar bulup geliştirmiş ve bunları kendi sesine eklemeye başlamıştır. Bu araçlar ilk yapımından bu yana; değiştirilmiş, geliştirilmiş, öğrenilmiş ve öğretilmiştir. Bu süreçte müzik öğretimin genel kapsamı içinde çalgı öğretimi-öğrenimi önemli bir alan haline gelmiştir.

Müzik öğretiminde çoğu kez, *müziğin kuramsal bilgisinden çok, müziğin kılgsal bilgisine* yani müziğin yapılmasına yönelinmesinin temel nedenlerinden

biri, müzik denilince akla çalma-söyleme kavramlarında zl ifadesini bulan *müziksel icra* olmasıdır. Bu olgu temelde kuşkusuz müziğin doğasından kaynaklanmaktadır. Müziğin ilk var oluş sürecinde de eylemin bilgiden önce geldiği, bilginin eylem sırasında ya da sonrasında oluştuğu bilinmektedir (Uçan, 1997).

Uçan (1994)’a göre; hangi düzeyde, hangi konumda, kimlere dönük olursa olsun; ister “genel”, ister “zengen”, ister “mesleki” olsun, müzik ğretiminde öğrencilere kazandırılması amaçlanan davranışları büyük bir bölümü; müzik yapmayı gerektirir. Nitekim algı çalma davranışı müzik yapmayı vurgulayan tipik örneklerden biridir.

Çalgı alma, çalgıyla müzik yapma edimidir.

Çilden (2001)’e göre çalgı çalma; çalgı almakla ilgili davranışların öğrenilmesi ve öğrenilen bu davranışların beceriye dönüştürülmesi işidir. Çalgı alma g ve karmaşık bir iştir. algıyı öğretecek iyi bir öğreticinin öğrenmeye hazır, yetenekli bir öğrencinin ve uygulanacak düzenli bir programın olması gerekir.

Fenmen (1997)’e göre; “Bir müzik aletini(algı) alabilmek için ve o alet üzerinde duygularımızı ifade edebilmek için iki yeteneğimizin gelişmesi gerekir: Ruhsal Yetenek, Bedensel Yetenek” Uçan (1994) ise yeteneğin gelişiminin ancak *eğitimle* olabileceği belirtmektedir.

Eğitim:

Pedagojik tanımlar eğitimi; bireyde bir davranış değişikliği süreci olarak ele alırlar (zden, 2002).

Celep(2004); “Eğitimin çağdaş anlamı, insanların davranışlarında belli amaçlara göre değişiklik oluşturulmasını içerir” şeklinde ifade etmektedir. Ve eklemektedir; “1950’lerde getirdiği yaklaşımla program geliştirme alanında önemli katkıları olan Tyler, eğitimi; bireylerin davranış biçimlerini değiştirme süreci olarak tanımlamış ve bu tanım bugüne dek kabul görmüştür.”

Başka bir tanıma göre eğitim; önceden saptanmış ilkelere göre insanların davranışlarında belli değişimler, gelişmeler sağlamaya yarayan planlı etkinlikler dizgesidir (Oğuzkan,1993). Bu tanımlar uzunca yıllar kabul görmüş geleneksel tanımlar olmuştur. Diğer yandan eğitim, aynı zamanda bir kültürlenme ve kültürlenme sürecidir.

Eğitim; toplumsal yaşamın, kültürel etkinliğin içeriğinde yer alan önemli bir olgudur. Bilgi ve beceri yönünden olumlu tavır geliştirme, kişinin ilgi, eğilim ve yetilerine, toplumun geleceğe dönük beklentilerine uygun gelişmeler eğitimin geniş kapsamında yer alan etkinliklerdir (Yıldırım, 1987).

Eğitim bireyin yaşantısının her alanındaadır. Bu alanlardan biri de *müzik eğitimidir*.

Müzik Eğitimi:

Uçan (2005)’a göre; “Çağdaş eğitim, bilim, sanat ve teknik olarak adlandırılan üç genel konu alanını belli bir felsefi bütünlük içinde kapsayan bir çerçevede düzenlenip gerçekleştirilmeye çalışılır. Müzik eğitimi ise daha çok sessel ve işitsel nitelikli bir sanat eğitimi olarak güzel sanatlar eğitiminin en önemli dallarından birini oluşturur.

Uçan (1994); müzik eğitimi, “temelde bir *müziksel davranış* değiştirme süreci” olarak tanımlamaktadır.

Müziksel Davranış:

Davranış; organizmanın her hareketidir. Davranışın gözlenebilir, ölçülebilir ve istenilir olması gerekir (Başaran, 1994).

Bacanlı (2000) davranışı; insanın bedensel ve zihinsel tavır hareketleri olarak tanımlamakta ve davranışı şu üç grupta ele almaktadır;

- 1.Bilişsel Davranış
- 2.Duyuşsal Davranış
- 3.Psiko – motor Davranış.

Müziksel davranış insan denen varlığın ayrılmaz ve önemli bir parçasıdır. İnsanları bireysel ya da topluca etkileme gücüne sahip olan “müzik” olgusunun kendine özgü bir davranış boyutu vardır. “Müziksel davranış” diye adlandırılan davranışlar dizisi oldukça çeşitli ve karmaşıktır. Müziksel performans içerisinde “çalgı çalma”da bir müziksel davranış biçimidir (Tarman, 2006).

Müziksel davranış, müzik olgusuyla ilgili uyarıcılara bir ya da birkaç şekilde tepki veren Cognitive (Bilişsel), Effective (Duyuşsal), Psiko-motor (Devinişsel) davranışların değişik düzeylerdeki çok karmaşık bir bileşkesi olabilir. Başka açıdan, insanın müzikle ilgili gözlenebilir etkinliklerinin tümü müziksel davranış olarak nitelendirilebilir.

Çalgı çalma bir müziksel davranış biçimidir. Akbulut (2000)’a göre; çalgı çalma “beceri” gerektirir. Yani başka bir deyişle çalgı çalma eylemi, beceriye dayalı bir öğrenmedir.

Beceri; davranış düzeyleri içerisinde Psiko- motor (Devinişsel) alanın içinde ele alınır (Sönmez, 2001). Psiko-motor davranışların, birbirleriyle koordineli, hızlı ve otomatik yapılmış şekline beceri denilmektedir (TDK, 1998).

Beceri; Başaran (1994)'a göre; “Bireyin bedensel ve düşünsel bir çaba göstererek bir işi (olayı) kolaylıkla ve ustalıkla yapabilmesidir.”

Beceriler, belirli bir şekilde birbirini takip eden tepkilerin, belirli bir hedefe göre organize edilen, belirli bir süreç içinde sıralanan ve kazandırılması öngörülen kas faaliyetleridir (Sönmez, 2001).

Fitts (1964)'e göre; “motor maharet (beceri)” terimi, belirli bir karmaşıklık derecesindeki belirli bir algısal-kas faaliyetine işaret etmektedir. Bu faaliyetler, kalıplaşmış hareket biçimleri gibi doğuştan getirilmemiştir. Ancak öğrenmeyle kazanılabilirler. Alıştırma(etüt) ve tekrarla derece derece mükemmelleşirler. Motor maharetler birçok hareketten meydana gelirler. Belirli bir maharetle, birçok duyum organı ve birçok kas grubu ile belirli salgı bezleri birbirlerine bağlı olarak ve karşılıklı etkileşim içinde çalışırlar. Bütün bu organların faaliyetleri belirli bir hedefe yönelmiştir. Belirli bir hedefe ulaşmak için yukarıda sayılan organların hareketleri belirli biçime, sıraya ve hıza göre sıralanmıştır veya başka bir deyişle organize olmuşlardır. Bir becerinin özellikle ilk öğrenme devrelerinde, hareketlerin zamansal ve mekânsal bakımdan akıcı bir şekilde yapılması için gerekli olan duyum organı ve salgı bezleri faaliyetlerin organizasyonunda geriye bildirimler ve sonuç bilgileri çok önemli bir rol oynarlar (Tarman, 2006).

Lehman (1968)'a göre yetenek (aptitude) “Başarıya ulaşma kapasitesi ya da potansiyeli”dir. Radocy ve Boyle(1978) ise yeteneği dar anlamıyla “genetik kapasite”, geniş anlamıyla “ da “formal müzik eğitimi olmaksızın gelişebilecek yaşantı ürünü müziksel beceriler” şeklinde tanımlar. Oysa onlara göre yetenek, kapasiteden daha geniş, beceriden (ability) daha dar anlamlı bir terimdir ve genellikle özel müziksel başarıları kapsamaz (Tarman, 2002).

Küçükahmet (2001)'e göre beceri; temelde devinimsel gelişimin ürünüdür. Bir becerinin yapılabilmesi, bu becerinin gerektirdiği düzeyde, bedenin organları

arasında eşgüdümü, tepki hızını, dikkati, tepki süresini ve beden gücünü, dengesini, esnekliğini gerektirir. Küçükahmet (2001); Psiko-motor alanın adale ve beceri ile ilgili olduğunu belirtirken bu alanı kendi içinde dörde ayırmaktadır;

- a) Gözleme
- b) Taklit etme
- c) Pratik yapma
- d) Yeni duruma uydurma

beceriye öğretmenin yollarını ise şu şekilde sıralamaktadır;

- 1. Beceriye tanıtmak
- 2. Beceriye göstermek
- 3. Becerinin alıştırmalarını yapmak
- 4. Hataları düzeltmek için geribildirim vermek

Çalgı öğretimi, beceriye dayalı bir davranışlar organizasyonudur. Bunun yanında beceriye dayalı davranışların gerçekleşmesinde, öğrencilerin alana karşı ilgisi, tutumu ve zihinsel süreçlerle ilgili bilgileri kazanmalarını da zorunlu kılar. Yani bazı alanlarda zorunlu olduğu gibi, çalgı öğretiminde de bilişsel, duyuşsal ve devinişsel davranışlar iç içe bir durum gösterirler (Akbulut, 2000).

Bilişsel davranışlar, bilgilerle ve bilgilerden doğan zihin yetenekleriyle ilgilidir. Çalgı öğretiminde kazandırılacak her davranışın veya davranışların işlem basamakları vardır. Doğru bir tutuş olamadan, doru bir tutuş kazandırılmaz. Yani; birinci parmak düşünülmeden, ikinci parmak düşünülmez. Bu basamaklarla ilgili bilgilerin verilmesi ise zorunludur. İşte burada verilen bu bilgiler, bilişsel yani zihinsel yeteneklerle ilgilidir. Kazandırılması istenen davranışlarla ilgili verilen ve özümşenen bilgi, davranışların daha kolay yapılmasına yardımcı

olacaktır. Özümşenen bilgi ve buna dayalı olarak kavranılan davranışlar, daha sonraki davranışlara kolaylık getirecektir (Sönmez, 2001; Akbulut, 2000).

Duyuşsal alanla ilgili davranışlar, bireyin ilgi, tutum, güdülenmişlik, kaygı, benlik ve diğer algılarını kapsar (Sönmez, 2001). Bloom 'a göre öğrenmede; ilgi, istek ve tutumların önemli bir fonksiyonu vardır (Uçan, 1994). Duyuşsal özellikler, öğrencinin belli bir öğrenme ünitesinin öğrenilmesi için gerekli olan çabayı ne derece göstereceğinin belirlenmesinde yardımcı olur. İşte öğrenme ünitesine karşı öğrencinin ilgisi, tutumu, görüş biçimleri öğrenmede duyuşsal özelliklerdir (Akbulut, 2000). Çalgı öğretimiyle belli bir öğrenme sürecine giren bireyin, bu süreç içinde sergileyecekleri performansın da; bilişsel, psiko-motor davranış özelliklerin yanında duyuşsal davranış özelliklerini kapsayan sevgi, ilgi, tutum ve nefret gibi özelliklerde çok önemli rol oynamaktadır (Akbulut, 2000).

Uçan (1994)'a göre bu davranış örüntüleri birbirleriyle ilişkili olup, birbirlerinin hazırlayıcısı, tamamlayıcısı ve bütünleyicisidir. Ve genel anlamda çalgı öğretimi, söz konusu davranış türlerinin tümünü içerir ve onların bileşkesidir.

Çalgı çalma devinimsel (Psiko-motor) bir durumdur. Bedenin hareketi, uyumu ve eşgüdümü çalgı çalmada önemlidir. Çalgı çalma da davranışların değişimi ve gelişimi becerilerin değişimi ve gelişimi ile ilgilidir. Çalgı çalma becerisi birbirini takip eden davranışlar koordinasyonudur. Bu davranış koordinasyonların belirli bir sıra ile ve belirli bir süreç içerisinde kazandırılması gerekir. Bu süreç ise *çalgı eğitimi* dir

Çalgı Eğitimi:

Çalgı çalma alanında müziksel davranışları (*becerileri*) geliştirmeye, değiştirmeye yönelik sanatsal ve teknik çalışma sürecidir.

Yıldız (1986)'a göre çalgı eğitimi; temelde çalgıyı çalmayı öğrenebilme, çalgıyı yetkin kullanabilme, çalgı çalmayı geliştirebilme ve çalgı çalmayı öğretebilme basamaklarını kapsayan bir süreçtir.

Tarman (1996)'a göre çalgı eğitimi; “bireyin çalgı çalmaya yönelik davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişimler meydana getirme sürecidir. Çalgı eğitimi temelde çalgıyı öğrenebilme, çalgı çalmayı geliştirebilme ve çalgıyı etkin kullanabilme basamaklarını geliştirecek biçimde programlanıp yürütülür.”

Bir çalgıyı öğrenme süreci, çalgıyı çalma becerisini gösterebilmek için bir takım becerilerin sistematik olarak kanılmasından oluşmaktadır (Schleuter, 1997).

Schleuter (1997); “Her çalgının değişik teknik ve kendine özgü yetenekler gerektirdiğini fakat genel olarak çalgı çalma tekniklerinin bazı temel tekniklerden oluştuğunu” belirtmektedir. Bu teknikleri ise şu şekilde sıralamaktadır;

- Çalgıyı çalarken doğru bir duruşa sahip olunmalıdır.
- Çalgı çalarken el, kol, ve parmaklar doğru pozisyona sahip olmalıdır.
- Çalgının tonu kaliteli ve kendine özgü olmalıdır (Akbulut, 2000).

Çalgı eğitimi, müzik eğitiminin boyutlarında biridir. Uçan (1994) “müzik eğitimine ilişkin planlama ve uygulamalar ülkeden ülkeye, bir ülkede kurumdan kuruma ve bunların her birinde dönemden döneme değişiklikler gösterir” görüşünü belirtmektedir.

Ülkemizde ki müzik eğitimi ve buna bağlı olarak çalgı eğitimi de yukarıdaki etkenlere bağlı bir değişiklik göstermektedir. Fakat bu değişiklik çalgıdan çalgıya göre de aynı olabilmekte midir? Veya çalışmanın konusu olan bağlama ve klasik gitar öğretiminde(öğretsel süreçlerinde) durum nasıldır?

Bunlardan önce bazı kavramları açıklamak yerinde olacaktır.

Öğretim:

Öğretim; kişinin tutum veya davranışının bir öğreticinin kontrolü altında değiştirilmesi bir bilgi veya beceri edindirilmesidir. Öğretim planlı ve programlıdır (Demirel, 2006).

Her faaliyete başlarken o faaliyetin amacına ulaşmasını kolaylaştıran kurallar araştırılır. Bu kurallar ne ölçüde doğruysa amaca o kadar ulaşılır, değilse amaçlardan uzaklaşılır. Eğitim ve öğretimde amaca ulaşmayı kolaylaştırmak için 17. yüzyıldan günümüze kadar bilim adamlarının araştırmaları sonucu birçok öğretim ilkeleri ortaya çıkmıştır

Öğretim İlkeleri;

- Öğrenciye görelilik ilkesi
- Yakından uzağa ilkesi
- Bilinenden bilinmeyene ilkesi
- Açıklık ilkesi
- Somuttan soyuta ilkesi
- Basitten karmaşığa

Öğretimde bu ilkelerin ayrı ayrı değil bütün halinde uygulanması önemlidir ve bu ilkeler arasında çok sıkı dinamik bir bağlantı vardır (Küçükahmet, 2001).

Öte yandan; Demirel (2006) öğretim sürecini üç boyutta ele almaktadır.

- 1.Öğretim Öncesi (Planlama)
- 2.Öğretim Anı (Uygulama)

3.Öğretim Sonrası (Değerlendirme)

Çalgı Öğretimi:

Buraya kadar tanımlarını yaptığımız kavramlar doğrultusunda çalgı öğretimini; “Bireyin çalgısı üzerinde bir öğretici kontrolünde, beceri kazanma, değiştirme ve geliştirme süreci” şeklinde tanımlayabiliriz.

Uçan (1994); bir öğretim sürecinde öğretici tarafından yerine getirilmesi gereken başlıca görevleri şu şekilde sıralamaktadır;

- 1.Öğrenciyi öğrenmeye hazırlama
- 2.Öğrenciye yol gösterme, ipuçları verme
- 3.Öğrencinin öğrenmeye katılımını sağlama
- 4.Öğrenciye pekiştireçler verme, öğrenmeyi pekiştirme
- 5.Öğrenciye, öğrenmenin sonucuna ilişkin bilgi(dönüt) verme
- 6.Öğrencinin, öğrenme eksikliklerini giderme, yanlışlıklarını düzeltme ve öğrenemediklerini yeniden öğretme
- 7.Öğrenciye öğrendiği davranışın, kullanımına ve yaşama geçirimine ilişkin örnekler verme, uyarı, öğüt ve önerilerde bulunma.

Bu görevler, türü, düzeyi, süresi ve içeriği ne olursa olsun, bir hedef davranışın kazandırılmasına ilişkin, öğretme durumlarında izlenen öğretim sürecinin özünü oluşturur (Uçan, 1994).

Bağlama;

Anadolu Halk Müziğinin yaygın sazı “*Bağlama*”; Anadolu kültürünün bir parçası olan halk müziğinin günümüze taşınmasında vazgeçilmez görevler üstlenmiştir. Yüzyıllardır süregelen bağlama çalma geleneği, Anadolu tarihi kadar eskidir (Kurt; 1989).

Klasik gitar;

“*Klasik gitar*”; dünyada 17.yy. sonlarına doğru başlayıp, özellikle 20. yy.’da hızla artan bir ivmeyle, müzik dünyasının en popüler çalgıları arasında yerini almıştır. Günümüzde gittikçe yaygınlaşarak çok geniş kitlelere uzanan klasik gitarın bugünkü şeklini alana kadar pek çok aşamadan geçtiği görülmektedir.

Araştırmayla; öncelikle bağlama ve klasik gitarın Türkiye’de ki sanatsal yönleri üzerinde durulmuş; sanatsal gelişim evreleri tarihsel bir bakış açısıyla irdelenmiştir. Sonrasında, “Ülkemizde bağlama ve klasik gitarın öğretsel süreçleri nasıl işlemektedir?” sorusuna cevap aranmıştır. Burada; öğretsel süreçler, eğitim disiplini ile bir ilişki oluşturulabilecek şekilde karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Orta Asya çalgısı kopuzun Anadolu’da ki biçimlenmesiyle oluşan bağlama, geleneksel işlerliği, konumu ve özelliği ile Ülkemiz en yaygın çalgılarından biridir. Bağlama; ilk kez 1974 yılında İstanbul Türk Müziği Devlet Konservatuvarında ki verilmeye başlanan derslerle kurumsallaşmaya başlamış ve bununla bağlamaya akademik bir boyut kazandırılmıştır. Bağlamanın kurumsallaşması diğer Türk Müziği Konservatuvarlarında açılan Bağlama Ana Sanat Dallarıyla devam etmiştir. Bağlama günümüzde, geleneksel yönünün yanında, Türk Müziği Konservatuvarlarında ki eğitim ve öğretimiyle birlikte özel dersler, özel dersaneler ve hatta bazı müzik eğitimi bölümlerindeki yapılan öğretimi ile Ülkemiz “genel”, “özengen” ve “mesleki” müzik eğitiminde yaygın ve etkin bir çalgı konumuna gelmiş durumundadır.

Ülkemizde önceleri farklı müziklerde kullanılan klasik gitar, 1930’lu yıllarda ciddi olarak gitar çalan ve öğrenci yetiştiren gitaristlerce klasik gitar anlayışı yerleşmeye, gelişmeye ve yaygınlaşmaya başlamıştır. Uzun süre sadece özel dersler şeklinde devam eden klasik gitar eğitimi, daha sonra kurumsallaşmayla yavaş yavaş okullara da girmeye başlamış; önce Konservatuvarlarda sonrasında ise eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi bölümlerinde klasik gitar dersleri verilmeye başlamıştır. Buna özel dersler, amatör kurslar ve özel müzik dershanelerdeki klasik gitar dersleri de eklenince bugün, klasik gitar Ülkemiz “genel”, “özengen” ve “mesleki” müzik eğitimleri içinde etkin ve etkili bir biçimde kullanılan bir çalgı durumuna gelmiştir.

Bu çalışma; ülkemizde yaygın bir kullanıma sahip bağlama ve klasik gitarın sanatsal ve öğretsel süreçlerinin belirlenmesine yönelik bir çalışmadır.

Bu çalgıların ülkemizdeki sanatsal ve öğretsel süreçleri nasıl bir başlangıç ve gelişim göstermektedir? Bu çalgıların öğretsel süreçleri nasıl işlemektedir? Bu süreçler arasında ne gibi bir farklılık ve benzerlik bulunmaktadır? Araştırma bu soruların merak edilmesi sonucunda ortaya çıkmıştır.

Araştırma sonucunda bu süreçlerin belirlenmesiyle bu süreçlere yönelik bir önem oluşturulmaya çalışılmıştır. Böylece bu önemin oluşumuyla çalgı öğretimi alanına yönelik farklı bakış açılarının ve yeni fikirlerin oluşacağı düşünülmüştür.

1.2. Problem Cümlesi

“Türkiye’de bağlama ve klasik gitar sanatsal ve öğretsel süreçler açısından, nasıl bir farklılık ve benzerlik göstermektedir?” bu araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır.

1.3. Alt Problemler

1.3.1. Bağlama ve Klasik gitarın, sanatsal ve öğretsel süreçler açısından gelişim evreleri nelerdir?

1.3.2. Bağlama ve Klasik gitar öğretsel süreçlerinde uygulanan öğretim stratejileri nelerdir?

1.3.3. Bağlama ve Klasik gitar öğretsel süreçlerinde kullanılan öğretim yöntem ve teknikler nelerdir?

1.3.4. Bağlama ve Klasik gitar öğretsel süreçlerinde öğretmen-öğrenci özellikleri ve rolleri nelerdir?

1.3.5. Bağlama ve Klasik gitar öğretsel süreçlerinde kullanılan öğretim materyal ve kaynakları nelerdir?

1.3.6. Bağlama ve Klasik gitar öğretsel süreçlerinde değerlendirme ölçütleri nelerdir?

1.4. Araştırmanın Amacı

Bu çalışma da, bağlama ve klasik gitarı sanatsal ve öğretsel süreçler açısından ortaya konulan bulgular ışığında karşılaştırmak ve bu karşılaştırma sonucunda;

- Sanatsal açıdan bir değerlendirmeye varmak,
- İki çalgının öğretsel süreçler açısından, benzerlik ve farklılıkları ortaya koymaktır.

Bununla birlikte;

Ülkemiz bağlama ve klasik gitar gelişim evreleri ile öğretiminde ki sanatsal ve öğretsel süreçleri belirleyip, bunları yazılı ve kuramsal bir materyal haline getirmek

Buna bağlı olarak çalgı öğretim alanına yönelik farklı/özgün bakış açıları ve yeni fikirlerin oluşmasını sağlamak ve çalgı öğretiminde yeni öğretim program modellerinin oluşabilmesine yönelik model/örnek bir çalışma olmak,

Yine elde edilecek veriler doğrultusunda çalgı öğretimi alanındaki eğitimcilere ve araştırmacılara yönelik yazılı bir kaynak sağlamak,

Araştırmanın amaçlarını oluşturmaktadır.

1.5. Araştırmanın Önemi

Çalgı öğretimi, müzik öğretiminin uygulamalı alanlarından biridir. Çalgı öğretiminde kullanılan öğretim stratejileri, yöntem ve teknikler ise her çalgıda farklılık gösterebilmektedir. Bu farklılık, o çalgının kendine özgü kültürel yapısı, çalgının şekli, çalınış biçimi ve birçok farklı özelliği ile doğrudan ilişkilidir. Bu çalışma;

Geleneksel halk müziğimizin birincil çalgısı bağlama ile ülkemizde yaygın olarak kullanılan klasik gitarın; Türkiye’deki öğretsel süreçler açısından karşılaştırılması ve sonrasında, çalgı eğitimi ve öğretimine farklı bir bakış açısı getirmesi,

Türkiye’deki bağlama ve klasik gitar öğretim süreçlerinin belirlenip belgelenmesiyle çalgı öğretimi alanında eğitimcilere yazılı bir kaynak olması bakımından önemlidir.

Ayrıca bu iki çalgının ülkemizde ki sanatsal oluşum ve gelişim süreçlerine değinilmesi tarihsel bir özellik taşıdığından önemli bir başvuru kaynağı niteliği de taşımaktadır.

1.6. Sayıtlılar

1.6.1. Türkiye’de bağlama ve klasik gitarın sanatsal ve öğretsel süreçler açısından karşılaştırmalı olarak incelenmesine ilişkin uzman kişi düşüncelerini tespit etmeye yönelik geliştirilen veri toplama yöntemlerinin amaca uygun olduğu düşünülmektedir.

1.6.2. Araştırmada konuyla ilgili görüşülmek üzere hazırlanan görüşme formunun yeterli olduğu düşünülmektedir.

1.6.3. Araştırma süresince uzman kişilerle yapılan görüşmelerin yansız olduğu düşünülmektedir.

1.6.4. Araştırma süresince görüşme sorularına uzman kişilerce verilen cevapların içten olduğu kabul edilmiştir.

1.6.5. Araştırma süresince kaynak tarama (doküman incelemesi) sonucu konuyla ilgili elde edilen tüm verilerin gerçek durumları yansıttığı düşünülmektedir.

1.6.6. Veri toplama aracının geçerli ve güvenilir olacağı temel varsayımlarından hareket edilmiştir.

1.7. Sınırlılıklar

1.7.1. Araştırma, bağlama ve klasik gitar ile,

1.7.2. Araştırma, baēlama ve klasik gitarın Türkiye’deki sanatsal ve ēreysel sreēleri ile,

1.7.3. Araştırma, Türkiye’de bulunan ve ulaşılabilinen baēlama ve klasik gitar alanındaki uzman kişiler ile,

1.7.4. Araştırma, konuyla ilgili uzman kişilerden alınan görüşlerle,

1.7.5. Araştırma, konuyla ilgili ulaşılabilinen kaynak ve dokümanlar ile sınırlı tutulmuştur.

BÖLÜM II

İLGİLİ LİTERATÜR

Klasik gitar sanatsal ve öğretsel süreçlerine yönelik ilgili yayın ve araştırmalar;

Yıldız ELMAS (1986) “Müzik Tarihinde Gitarın Biçimi” adlı doktora tezinde; gitarın teknik imkânları ve müzikal yönünün henüz tamamen anlaşılmadığını öne sürmüştür. Gitarın çoksesliliğe yatkın ve kolayca elde edilebilir bir çalgı olmasının diğer çalgılar kadar önemli görevler üstlenebileceğini belirtmiştir. Bu önemli olduğu düşünülen saptama ve önerilerle birlikte; tezde müzikoloji ve sanat tarihi araştırmalarına katkıda bulunabileceği düşüncesiyle gitarın yapısı ile ilgili araştırma yapılmıştır. Ayrıca çalışma da gitarın biçimsel evrimi, akort sistemleri, besteciler ve müzik üsluplarıyla tanıtımı yapılmıştır. Ülkemizde yapılan gitarla ilgili, araştırmaların ilkinin teşkil eden bu çalışma, gitarın biçimsel evriminin ele alınması, çalgının tanınması yönünde katkı sağlamaktadır.

Recep ÖZÇAKIR (1990) “Klasik Gitar Okul Müziğinde Bir Eşlik Çalgısı Olarak Nasıl Kullanılabilir” adlı yüksek lisans tezinde; klasik gitarın tarihsel gelişimi ile yurt dışı ve yurt içi yayınlar taranarak, klasik gitar bir eşlik çalgısı olarak klasik gitar ele alınmıştır. Eşlik yapmaya yönelik teknik çalışma yöntemleri önerilmiş, buna yönelik örnek çalışmalara yer verilmiştir. Klasik gitarın hem solo, hem de bir eşlik çalgısı olduğu göz önüne alındığında önemli bir çalışma olduğu düşünülmektedir.

Bekir KÜÇÜKAY (1991) “Gitar Eğitiminde Bir Yöntem Araştırması” başlıklı yüksek lisans tezinde; klasik gitar öğretiminde yeni bir yöntem denenmiştir. Tez deneysel bir çalışma olup, klasik gitar öğretimine farklı bir bakış açısı getirmektedir.

Melih GÜZEL (1994) “Türk Müziği Ezgi ve Dizilerinin Gitara Uygulanabilirliği” isimli yüksek lisans tezinde; Türk müziğinin klasik gitara uyarlanabileceği düşüncesiyle konuya farklı bir yönde yaklaşmıştır

Minire ZEREN (1995) “Gitar Eğitime Başlama Metotları ve Yöntemleri” başlıklı yüksek lisans tezi; klasik gitar öğretsel süreçleri belirlemeye yönelik bir çalışmadır. Çalışma bu alanda yapılan ilk çalışma olması açısından önem teşkil etmektedir.

Süleyman TARMAN (1996) “Bekir Küçükay’ın Klasik Gitar İçin Başlangıç Metodu’nun Hedef, Hedef Davranış ve İçerik İncelenmesi” isimli yüksek lisans tezi; bir metodu ve metottaki etüt ve eserleri temel alarak, bunların öğrenciye kazandırdığı hedef ve hedef davranışları ortaya çıkaran ve klasik gitar eğitiminde program geliştirmeye zemin oluşturan nitelikte bir çalışmadır.

Jale ÖZDEMİR (1997) “Rönesans’ta ve Barok Dönemde Ud’lar, Vihuela’lar ve Gitarlar. –Bağlamsal Bir İnceleme” başlıklı yüksek lisans tezi; klasik gitarı tarihsel bir bakış ve süreç içinde ele almıştır. Araştırma nitel bir veri kaynağı olması itibariyle önemli görülmüştür.

Sadık YÖNDEM (1998) “Türkiye’deki Mesleki Yüksek Öğretim Kurumlarında Klasik Gitara Uyarlanmış Türkü Kaynaklı Eğitim Müziklerinin Öğretiminde ve Seslendirilmesinde Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Önerileri” başlıklı doktora tezinde; klasik gitar öğretimi ve öğrenimi farklı bir boyutta ele alınmıştır. Anket uygulanarak yapılan tez sonuçlarının klasik gitar öğretiminde geleceğe yönelik önemli bir veri kaynağı olacağı düşünülmektedir.

Aylin HALVAŞI (1999) “Ülkemiz Müzik Eğitiminde Klasik Gitar” başlıklı doktora tezi; 1999 yılında ülkemizdeki klasik gitarın gelmiş olduğu noktayı belirlemeye yönelik bir çalışmadır. Çalışma ülkemiz klasik gitar

eğitiminin haritasını çıkarma, ilgi ve düzeyi belirleme konusunda katkı sağlayıcı bir çalışma olarak değerlendirilmiştir.

Ahmet KANNECİ (2001) “Gitar İçin Beste Yapmış Türk Bestecilerinin Eğitimi ve Yapıtlarının Uluslar Arası Gitar Repertuarındaki Yeri” başlıklı yüksek lisans tezinde; uluslar arası gitar repertuarında yer alacak klasik gitar eserlerinin özellikleri, uluslar arası nitelikte ülkemiz kaynaklı yapılmış klasik gitar eserleri sanatsal açıdan değerlendirilmiştir. Ayrıca klasik gitar için beste yapmış Türk besteciler ve eğitimleri detaylı olarak ele alınmıştır.

Soner ULUOCAK (2003) “Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında Bireysel Çalgı Gitar Öğretim Elemanları ve Öğrencilerinin Gitar Eğitimi Hakkındaki Görüşleri” başlıklı yüksek lisans tezinde; klasik gitar öğretmenleri ve öğrencilerinin konuları hakkındaki bilgi ve birikimlerinin ne derecede olduğu konusunda önemli sonuçlara ulaşılmıştır. Bu sonuçlara dayanan öneriler ise gelecekte planlanacak klasik gitar öğretim programlarına ışık tutabilecek öneriler olarak değerlendirilmiştir.

Melih GÜZEL (2003) “Gitar Tekniklerinin Ülkemize Özgü Müzikal Kaynaklardan Yola Çıkarak Öğretilmesi ve Geliştirilmesi” başlıklı doktora tezi; klasik gitar öğretimine farklı bir bakış açısı getirmektedir. Yerel müzik kaynaklarının klasik gitar öğretiminde kullanılmasını öneren ve buna yönelik farklı öneriler getiren çalışma, klasik gitar öğretimine değişik bir anlayışla yaklaşmaktadır.

Ali ERİM (2005) “Türkiye’de Klasik Gitar Eğitiminde Kullanılan Başlangıç Metotlarından Bazılarının Öğretme-Öğrenme Süreçleri Açısından Karşılaştırılması” isimli yüksek lisans tezinde; ülkemizde klasik gitar öğretiminde kullanılan metotların analitik bir yaklaşımla değerlendirilmesine gidilmiş, sonucunda öğretme ve öğrenme basamaklar tespit edilmeye çalışılmıştır. Çalışma

Ülkemiz klasik gitar ğretim süreçlerini belirlemesine yönelik bir çalışma olmasından dolayı nitel bir veri kaynağı olarak düşünülmüştür.

H.Onur KüçüKOSMANOğLU (2006) “Eğitim Fakültelerinde Başlangıç Gitar Eğitiminde Kullanılan Metotların İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezi; ülkemizde klasik gitar başlangıç metotlarının betimsel analizine yönelik bir çalışma olmasından dolayı, klasik gitar ğretim programlarının yeniden gözden geçirilip oluşturulmasında; kaynak bir çalışma olacağı düşünülebilir.

Ali ÖZDEK (2006) “zengen Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Klasik Gitar Eğitimi” başlıklı yüksek lisans tezi; ülkemiz özengen müzik eğitiminde klasik gitar ğretimi nasıl yapılmaktadır sorusuna nitel ve nicel veri kaynağı olması açısından önem teşkil etmektedir.

Bağlamanın sanatsal ve öğretsel süreçlerine yönelik ilgili yayın ve araştırmalar;

Mahmut Ragıp GAZİMİHAL (2001) “lkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız” adlı kitap da; tezeneli algılar geniş bir coğrafya da tarihsel bir anlatımla ele alınmış, sonrasında ülkemiz tezeneli algıları bu anlatımla ilişkilendirilerek ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Kitap alanında en önemli kaynaklardan biridir. Kitabın birinci basım yılı 1975 yılıdır.

Bahaeddin ÖGEL (1987) “ Türk Kültür Tarihine Giriş (Türk Halk Musikisi Aletleri)” adlı kitap da; Orta Asya coğrafyasından Anadolu’ya kadar olan Türk boy ve devletlerinin kullanmış oldukları algılar tarihsel bir anlatımla ele alınmıştır.

İrfan KURT (1989) “Bağlamada Düzen ve Pozisyon” adlı kitap da; bağlama tarihsel olarak anlatılmış, bağlama ailesi ve türlerine değinilmiş, en önemlisi bağlama da alış biçimleri ve pozisyonları detaylı olarak açıklanmıştır.

Asım KIRCA (1990) “Bağlama Düzeninin İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezinde; bağlama düzenleri ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

M.Ali ÖZDEMİR (1992) “Bağlamanın Solo Bir Çalgı Olarak Çok Sesli Kullanımı” başlıklı yüksek lisans tezi; bağlamanın solo bir çalgı olarak kullanımı üzerinde yapılmış çalışmalardan ilkinin teşkil etmektedir. Bağlama burada daha sanatsal ve estetik bir açıdan değerlendirilmiştir. Çalışma bu yönüyle önemli görülmüştür.

G. Erdener KAYA (1993) “Bağlama Metotlarının Karşılaştırmalı Yöntemle İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezi; bağlama metotlarının analitik bir yöntemle ele alındığı, incelendiği ve değerlendirildiği bir çalışmadır. Çalışma da bağlama öğretim süreçleri geniş bir şekilde ele alınmıştır.

Cafer AÇIN (1994) “Enstrüman Bilimi (Organoloji)” adlı kitabında; genel olarak ülkemiz halk müziği çalgıları geniş bir şekilde ele alınmıştır.

Şeref DEMİREL (1995) “Bağlama Öğretim Yöntemleri Üzerine Bir Çalışma” başlıklı yüksek lisans tezi; bağlama öğretiminde kullanılan yöntemleri ele almıştır. Ülkemizde bağlama öğretimi nasıl yapılmaktadır? Nasıl farklılıklar göstermektedir? Soruları çalışmayla birlikte ayrıntılı bir şekilde cevaplandırılmaya çalışılmıştır. Çalışma bağlama öğretim programlarının oluşturulmasında nitel bir veri kaynağı olarak önem teşkil etmektedir.

Can KARAHAN (1996) “Bağlama Müziğine İlişkin Eserlerin Seslendirilmiş Biçimi İle Yazılış Arasındaki Farklılıklar –İncelenmesi Sınanması Değerlendirilmesi” başlıklı yüksek lisans tez; bağlama müziğinin temel özelliklerini ele almıştır. Çalışma da bağlama müziği sanatsal bir boyut içinde değerlendirilmiştir.

Erol PARLAK (1998) “Türkiye’de El İle (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri” adlı sanatta yeterlilik tezinde; önce bağlama tarihsel bir süreç içinde ele alınmış daha sonra bağlama çalış teknikleri yine tarihsel olarak değerlendirilmiştir. Çalışma bağlama tarihi ile ilgili nitel bir veri kaynağı olarak düşünülmüştür.

Adnan KOÇ (2000) “Bağlama Eğitiminde Görülen Problemler ve Bunların Çözüm Yolları” adlı sanatta yeterlilik tezinde; genel itibariyle ülkemiz bağlama eğitimi-öğretimi ve buna ilişkin sorunlar betimsel olarak anlatılmış. Bu sorunların çözümüyle ilgili olarak ta farklı öneriler getirilmiştir.

Gökhan EKİM (2002) “Bağlamanın Tarihsel Gelişimi” başlıklı yüksek lisans tezinde; bağlama tarihsel bir süreç içinde ele alınmış, tarihsel gelişim evreleri ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir.

Barış KARAELEMA (2003) “Orta Asya’dan Anadolu’ya Kopuzun(Bağlamanın) Tarihi Seyri” başlıklı yüksek lisans tezinde; bağlama tarihsel bir anlatımla ele alınmıştır.

Eğitim ve çalgı öğretime yönelik ilgili yayın ve araştırmalar;

Ali UÇAN (!994) “Müzik Eğitimi (Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar)” adlı kitabında; “Müzik Eğitimi” konusunda 1983-19993 yılları arasında yapılmış ve çeşitli akademik amaçlı kitap ve dergilerde yayınlamış çalışmalarını derlemiştir. Kitapta bulunan “Müzik Eğitimi, Müzik Eğitiminin Niteliği, Üç Ana Türü ve Bazı Temel Sorunları, Müzik Eğitiminde Program Geliştirme” başlıklı çalışmalarda ele alınan konular ilgili temel kavram, ilke ve yaklaşımlara dayandırılarak işlenmiştir. Bu nedenle çalışmalar arasında temel kavram, ilke ve yaklaşımlar bakımından örtüşme vardır.

İbrahim Ethem BAŞARAN (1994) “Eğitim Psikolojisi(Modern Eğitimin Psikolojik Temelleri)” adlı kitabında; öğrenme kuramlarını ve öğrenme türlerini geniş bir şekilde ele almıştır. Ayrıca kitapta yer alan birey ve gelişim konusuna ilişkili olarak becerilerin öğrenilmesi, becerilerin edinilmesi konuları da değinilmiştir.

Leyla KÜÇÜKAHMET (2001) “Öğretim İlke ve Yöntemleri” adlı kitabında; öğretim ve öğrenmeye ilişkin ilkeler, öğretim etkinliklerinin planlanması ve öğretim stratejilerini kapsamlı olarak ele almıştır.

Veysel SÖNMEZ (2001) “Program Geliştirmede Öğretmen El Kitabı” adlı kitabında; öğrenme, öğretme strateji, yöntem ve teknikleri geniş bir şekilde ele alınmıştır.

Kamile AÇIKGÖZ (2003) “Etkili Öğrenme ve Öğretme” çalışmasında; öğrenme ve öğretme süreçlerinden yola çıkarak, etkin ve etkili öğretim konusunu geniş bir şekilde ele almıştır. Etkili öğretim ilkelerinin yer aldığı kitap, eğitimler için rehber bir kitap niteliğindedir.

Meral GÜVEN (2004) “Öğrenme Stilleri ve Öğrenme Stratejileri Arasındaki İlişki” adlı doktora tezinde; öğrenme kuramları yöntem ve strateji açısından ele alınmıştır. Öğrenme stilleri ve stratejileri her yönüyle incelenmiş, bunlar arasındaki ilişkiye farklı yaklaşımlar getirilmiştir.

Cevat CELEP (2004) “Meslek Olarak Öğretmenlik” adlı kitabında eğitimle ilgili temel kavramlara değinilmiştir. Çalışmayla ilgili olarak eğitimin tanımı, davranış ve öğrenmenin tanımları başlıklı konular kaynak olarak düşünülmüştür.

Özcan DEMİREL (2006) “Öğretme Sanatı” adlı kitapta; temel kavramlar ve tanımlar, teorik esaslar, öğretim süreçlerinde eğilimler ve öğretme stratejisi,

yöntem ve teknikleri konuları ele alınmıştır. Kitapta ayrıca çağdaş öğretim yöntemi ve tekniklerine de değinilmiştir.

Durmuş EKİZ (2003) “Eğitimde Araştırma Yöntem ve Metodlarına Giriş (Nicel, Nitel ve Eleştirel Kuram Metodolojileri)” adlı kitap; eğitim bilimlerinde araştırma teknikleri ile nicel ve nitel yöntemler ele alınmıştır. Kitapta konuyla ilgili farklı örnek yaklaşımlara da yer verilmiştir.

Ali YILDIRIM ve Hasan ŞİMŞEK (2005) “Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri” adlı kitap; nitel araştırma yöntemini ayrıntılı olarak ele almıştır. Kitap nitel araştırma yöntemleri konusunda yazılmış en kapsamlı kitaptır.

Ahmet SAY (2005) “Müzik Ansiklopedisi” adlı kitabında; besteciler, yorumcular, eserler ve kavramlar alfabetik olarak açıklanmıştır.

Şeyda ÇİLDEN (2001) “Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sürecinde Çalgı Eğitiminin Nitelik Sorunlarının İrdelenmesi” adlı bildirisine çalgı öğretimi sürecinde öğretmen, öğrenci, çalgı eğitimi programları faktörlerinin önemi üzerinde durarak konuyu farklı bir bakış açısı getirmiştir.

Curt SACHS (1951) “The History of Musical Instruments” adlı kitap; Dünya müzik çalgılarını tarihsel bir metot içerisinde incelemiştir.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Bu bölümde, araştırma modeli, evren, örneklem, veri toplama ve veri çözümleme yöntemleri hakkında açıklamalara yer verilmiştir.

3.1. Araştırmanın Modeli

Araştırma, altı alt problem cümlesini çözümlemek üzere kurgulanmıştır.

Araştırma, bütünüyle nitel bir araştırmadır.

Araştırmanın tüm alt problemlerin çözümlenmesine yönelik nitel araştırma yöntemlerinden faydalanılmıştır.

Nitel araştırmanın en temel özelliği, üzerinde araştırma yapılan kişilerin bakış açılarıyla araştırılan olay, olgu, norm ve değerleri incelemeye çalışmasıdır. Bu inceleme sırasında, araştırma yapılan kişilerin oluşturdukları ve kullandıkları özel dil, anlamlar, kavramlar üzerinde durup onları anlamak ve bunların araştırılan kişiler için ne anlam ifade ettiğini ortaya çıkarmaya çalışmak önemli bir çalışma stratejisidir (Ekiz, 2003).

Nitel araştırma; gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2005).

Nitel araştırmaların birincil kaygısı; belirli bir evrene sağlam genellemeler yapmak değil, bir evrende olması olası çeşitlilik, zenginlik, farklılık, benzerlik ve aykırılıkları ile bütüncül bir resim elde etmektir. Nitel araştırma çalışılan konuyu

derinlemesine ve tüm olası ayrıntıları ile incelemeyi amaç edinmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2005).

Araştırmanın inandırıcılığı konusundaki kuşkuları ortadan kaldırabilmek için araştırma süreci ve sonuçlarının açık, tutarlı ve başka araştırmacılar tarafından teyit edilebilir olmasına mümkün olduğu kadar özen gösterilmiştir. Bunun için şu yollar izlenmiştir;

- Araştırmacı, veri kaynakları ile uzun süreli etkileşim içinde olmuştur,
- Araştırmacı, derinlik odaklı bir veri toplama yoluna gitmiştir,
- Araştırmacı, bir çeşitlemeye giderek, farklı bakış açılarını, anlamları, göstergeleri ve kaynakları ortaya çıkarmaya çalışmıştır,
- Çalışma süresince uzman incelemeleri göz önünde bulundurulmuştur,

Araştırmada, doküman incelemesi (analizi) ve görüşme yöntemleri (modelleri) kullanılmıştır.

3.2. Evren

Araştırmanın evrenini, Türkiye’de bulunan tüm bağlama ve klasik gitar sanatçıları ve eğitmenleri oluşturmaktadır.

3.3. Örneklem

Nitel araştırmalarda, çok sayıda bireyin araştırma kapsamına dâhil edilmesi güçtür; çünkü toplanan verilerin ayrıntılı ve derinlemesine olması gerekmektedir. Bu durumda örneklem büyüklüğü toplanacak verinin derinliği ve genişliği ile ilgilidir. Yani örnekleme dâhil edilecek birey ya da bireylerden elde edilmesi planlanan verinin derinliği ve genişliği örneklem büyüklüğü ile genellikle ters orantılıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2005).

Örneklem seçimi Amaçlı Örneklem Yöntemlerinden “Kartopu veya zincir örneklem” yöntemi kullanılarak yapılmıştır. Bu yaklaşım araştırmacının problemine ilişkin olarak zengin bilgi kaynağı olabilecek birey veya durumların saptanmasında özellikle etkilidir. Süreç çok basit bir soruyla başlar: “Bu konuda en çok bilgi sahibi kimler olabilir? Süreç ilerledikçe elde edilen isimler veya durumlar tıpkı bir kartopu gibi büyüyerek devam edecek, belirli bir süre sonra belirli isimler hep öne çıkmaya başlayacak, araştırmacının görüşmesi gereken birey sayısı azalmaya başlayacaktır. Böylece araştırmacı daha zengin bilgi kaynaklarına ulaşma fırsatına sahip olacaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2005).

Bu doğrultuda araştırmanın örneklemini, bağlama ve klasik gitar öğretsel süreçlerinin belirlenmesine yönelik ilgili uzman görüşleri için bir bağlama eğitmeni ve bir klasik gitar eğitmeni oluşturmaktadır. Görüşme yapılan kişiler en uzun süreli bağlama ve klasik gitar eğitmenliği yapan kişilerden seçilmiştir.

Bağlama ve klasik gitar sanatsal süreçlerinin belirlenmesi için; bağlama ve klasik gitar sanatçıları evreninden örnekleme yapılmamış, görüşmeyi kabul eden üç bağlama sanatçısı ve üç klasik gitar sanatçısı ile görüşme yapılmıştır.

3.4. Veri Toplama Yöntemleri

Bu araştırma da veriler, doküman incelenmesi ve görüşme gibi nitel araştırma teknikleri kullanılarak elde edilmiştir. Araştırmanın problem cümlesiyle doğrudan veya dolaylı ilgili olabilecek doküman incelemesi yapılarak ulaşabilinen yazılı kaynaklar, dergiler, makaleler, tezler, görsel-işitsel kaynaklar taranmıştır.

Alinyazında genellikle iki görüşme türünden söz edilir: “yapılandırılmış görüşme” ve “yapılandırılmamış görüşme” veya Stewart ve Cash’in (1985) tanımlamasıyla “yönlendirici olan görüşme” ve “yönlendirici olmayan görüşme.” Bu iki tür bir doğrunun iki ucunu temsil eder. Bir yanda belirlenmiş bir dizi soru

ve yanıtı içeren yapılandırılmış görüşme, diğer yanda açık uçlu sorular içeren yapılandırılmamış görüşme yer alır (Yıldırım ve Şimşek, 2005).

Araştırmada öncelikle görüşme tekniği olarak; “Yapılandırılmış Görüşme Tekniği” kullanılmıştır. Araştırmanın amacına ulaşabilmek için gerekli verileri toplamak üzere araştırmacı tarafından görüşme soruları hazırlanmış ve tüm görüşmeler bu sorular çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Görüşmeye katılan kişilerin verdikleri cevaplara kısıtlama getirilmemiş, konuyla ilgili olarak öne sürdükleri fikirlerini yansızlıkla dile getirmelerine olanak sağlanmıştır.

Ulaşılabilinen ve görüşmeyi kabul eden bir bağlama eğitmeni ve de bir klasik gitar eğitmeni ile görüşmeler yapılarak araştırma ile ilgili veriler toplanmaya çalışılmıştır. Eklerde görüşme sorularının tümü verilmiştir.

Görüşmeler karşılıklı, yüz yüze yapılmıştır.

Görüşmeler mikro kasetlere izin alınarak kaydedilmiş, gerekli görülen yerlerde notlar alınmıştır. Zaman ve mekân açısından uygun olmayan durumlarda ise, telefon ve internet aracılığı ile iletişim kurulmuştur.

Araştırma içerisinde görüşme yapılan kişilerin isimleri verilmemiş, bunun yerine veri çözümleme bölümünde verilen bir kodlama yapılmıştır.

Yapılan ikinci görüşme için yapılandırılmamış görüşme tekniği kullanılmıştır. Bu tür görüşme için önceden herhangi bir soru belirlenmemiştir. Sorular etkileşimin doğal akışı içinde sorulmuş, ilgili uzmanla birden fazla görüşme gerçekleştirilmiştir. Araştırmacı, görüşme anında üzerinde durmak istediği konudan söz açarak görüşmeciden konu ile ilgili düşüncelerini ve algılarını almaya çalışmıştır. Cevaplara herhangi bir kısıtlama getirilmemiştir.

3.5. Veri Çözümleme Yöntemleri

Nitel araştırmalar, araştırma sırasında elde edilmiş verileri ya da bulguları inceleyerek hipotezlerini çürütmek ya da desteklemek için bir çaba içerisinde değildirlir. Aksine, elde edilen verilerin sistemli ve planlı bir şekilde incelenmesi sonucunda, tümevarım yöntemiyle kuram üretme yoluna gidilir (Ekiz, 2003).

Nitel araştırmalarda veri analizini iki grupta incelemek mümkündür. Betimsel analiz ve içerik analiz. Betimsel analizde elde edilen veriler daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. İçerik analizinde ise, temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen ve farklılaşan verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayacağı bir biçimde organize ederek yorumlamaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2005).

Araştırmada kullanılan nitel araştırma yöntemleri ışığında elde edilen veriler, betimsel çözümleme yöntemleri uygulanarak değerlendirilmiştir.

Yerli ve yabancı dokümanları araştırma konusu ile ilgili bölümleri taranmış ve ulaşılan veriler araştırmanın alt problemlerine göre düzenlenmiştir.

Araştırmanın konusuyla ilgili süreli-süresiz yayınlar incelenmiş, makale ve tezlerden doğrudan alıntılar yapılmış ve görsel ve işitsel kaynaklar incelenerek elde edilen veriler gruplandırılarak ilgili alt problemlerin çözümünde kullanılmıştır.

Birinci alt problemin çözümüne ilişkin doküman incelemesi sonucunda elde edilen veriler kullanılmış buna ek olarak görüşmeye katılan kişilerden elde edilen verilerle desteklenmiştir

Yapılandırılmış görüşme tekniği ile elde edilen veriler ise yazılı birer metin haline getirilmiştir. İkinci, üçüncü, dördüncü, beşinci ve altıncı alt

problemin çözümleri uzman kişi görüşmelerinden elde edilen verilerin ilgili alt problemlerde kategorize edilmesiyle değerlendirilmiştir. Görüşme notlarının hangi görüşmeciye ait olduğunu belirtmek amacıyla araştırmacı tarafından bir kodlama sistemi kullanılmıştır.

Bu kodlamaya göre;

Parantez içinde görüşmenin hangi görüşmeciye ait olduğu, kaçınıcı sayfa ve kaçınıcı satırlar arasında olduğu belirtilmiştir.

Örnek/

(G.A/B, 1, 1-5)

- G : Görüşme
- A : Görüşme yapılan kişi(Bağlama Eğitmeni)
- B : Görüşme yapılan kişi(Klasik Gitar Eğitmeni).
- 1 : Görüşme sorusunun yer aldığı sayfa numarası
- 1-5 : Görüşme notlarının yer aldığı satır numarası

Tablo 3.1. Görüşme Yapılan Bağlama ve Klasik Gitar Öğretmenlerinin;

“Ne kadar süredir bağlama/klasik gitar eğitmenliği / öğreticiliği yapıyorsunuz?” Sorusuna Verdikleri Cevaplar

Öğretmen	Yıl
Bağlama	23
Klasik Gitar	30

Tablo 3.1’e göre görüşmelerin yapıldığı bağlama öğretmenin 23 yıl, klasik gitar öğretmenin ise 30 yıl eğitmenlik/öğreticilik yaptığı görülmektedir.

Tablo 3.2. Görüşme Yapılan Bağlama ve Klasik Gitar Öğretmenlerinin;

“Bağlama/klasik gitar çalmaya nasıl başladınız?” Sorusuna Verdikleri Cevaplar

Öğretmen	Başlama Nedenleri	Başlama Biçimleri
Bağlama	Merak İlgi	Usta-Çırak (Görerek-Kendi Kendine)
Klasik Gitar	Etkilenme	Öğretmen-Öğrenci (Özel Ders-Öğretici Eşliğinde)

Tablo 3.2’ye göre görüşmelerin yapıldığı bağlama öğretmenin bağlamaya başlama nedeninin “merak ve ilgi”; başlama biçiminin “usta-çırak” şeklinde “görerek-kendi kendine” olduğu, klasik gitar öğretmenin ise başlama nedeninin “etkilenme”; başlama biçiminin “öğretmen-öğrenci” şeklinde “özel ders-öğretici eşliğinde” olduğu görülmektedir.

Tablo 3.3. Görüşme Yapılan Bağlama ve Klasik Gitar Öğretmenlerinin;

“Sizi özellikle bağlama/klasik gitar çalmaya/öğrenmeye özendiren etken neydi?” Sorusuna Verdikleri Cevaplar

<i>Öğretmen</i>	Çalmaya/ Öğrenmeye Neden Olan Etkenler
Bağlama	Bir Gelenek İçerisinde Olmak
Klasik Gitar	O Enstrümanla Çalınan Müziğin Bende Bıraktığı Hayranlık

Tablo 3.3’e göre görüşmelerin yapıldığı bağlama öğretmenin bağlama çalmaya/öğrenmesine neden olan etkenin “bir gelenek içerisinde olması” olduğu, klasik gitar öğretmenin klasik gitar çalmaya/öğrenmeye neden olan etkenin ise “o enstrümanla çalınan müziğin kendisinde bıraktığı hayranlık” olduğu görülmektedir.

Tablo 3.4. Görüşme Yapılan Bağlama ve Klasik Gitar Öğretmenlerinin;

“Ne zaman kendinize tamam ben bu işi öğrendim demeye başladınız?” Sorusuna Verdikleri Cevaplar

<i>Öğretmen</i>	Öğrenmeye İlişkin Görüşler
Bağlama	Öğrenmekten Daha Ziyade Tecrübe Edindim
Klasik Gitar	Öğrenmek Her Gün Üzerine Eklenen Bir Şeydir. Sadece Süreç İçerisinde Ne Kadar Öğrendiğinizi Denetlersiniz.

Tablo 3.4’e göre görüşmelerin yapıldığı bağlama öğretmenin öğrenmeye ilişkin görüşleri “öğrenmekten daha ziyade tecrübe edindim” ; klasik gitar öğretmenin öğrenmeye ilişkin görüşleri ise “öğrenmek her gün üzerine eklenen

bir şeydir, sadece süreç içerisinde ne kadar öğrendiğinizi denetlersiniz” şeklinde olduğu görülmektedir.

ARAŞTIRMANIN YÜRÜTÜLDÜĞÜ ORTAM:

Araştırılan konuyla ilişkili olarak bu özel anlatım; araştırma sürecinde araştırmacının yapmış olduğu gözlem ve izlenimlerine dayalıdır.

Derslerin anlatımı, nitel araştırma yaklaşımı açısından kendi bütünlüğü içinde ve doğal (Yıldırım ve Şimşek, 2005) şeklindedir. Bu nedenle anlatımda öznel (informal) bir dil kullanılmıştır.

Bağlama dersinin yapıldığı sınıf ortamı;

Dersin yapıldığı yer geniş bir derslik. Dersliğin geniş olması derslerin toplu şekilde yapılmasından kaynaklanıyor. Öğrenciler -sınıfın alanını kaplayacak şekilde- sınıfa bir yay biçiminde yerleşmişler ve öğretmen bu yayın içine doğru yani her öğrencinin kendisini rahatça görebileceği bir yerde. Her öğrencinin önünde ahşap bir nota sehpa bulunmakta ve öğrencilerin karşısında dizekli bir yazı tahtası yer almaktadır. Yazı tahtasının hemen yanında ise bir kütüphane bulunmaktadır. Kütüphanenin içerisinde bir nota arşivi çeşitli kaynak kitaplar ve ses kasetleri yer almaktadır. Ayrıca bir kasetçalarda kütüphane yanında bir masa üzerindedir.

Ayrıca öğrencilerin arka tarafında ders aralarında bağlamalarını asabilecekleri bir askılık yer almaktadır.

Sınıfın duvarlarında bazı bağlama sanatçıların resimleri asılı. Bu sanatçılar bağlama alanında kendilerini kanıtlamış, yerel özellik taşıyan saz şairleri.

Bağlama dersinin yapıldığı sınıf ortamı şematik olarak ayrıntılı bir biçimde şekil 1’de gösterilmiştir.

Tipik bir bağlama dersi;

Bir bağlama/saz dersine başlamadan önce öğrenci (veya öğrenciler) bağlamasının akordunu hocanın bağlamasından ses alarak akortlar. Bunu öğretmen; “*akortları çekelim*” şeklinde ifade eder. Akortlar tek tek öğretmen tarafında yapılır. Eğer ders büyük bir grupta ise akort yapmak uzun bir süreyi alır. Akortları yalnızca öğretmenin yapması öğrencilerce yapılan akortlar arasında farklar oluşacağı düşüncesinden kaynaklanıyor. Çoğu zamanda şu söylem ortalık da dolaşır; öğretmenin akort etme duyarlılığına inançla ilgili olarak “hoca akortlasın daha temiz olur” veya “akortlar tek kulaktan çıksın.” Ve (kaynak/anahtar) ses öğretmenin bağlamasından alınır.

Akort esnasında ikinci bir hassasiyet ise öğretmenin ideal tınısını kaybetmemesi için sadece kendi tezenesini kullanmasıdır. Çünkü farklı kalınlıktaki tezenelerin kullanımında kendi tınısını alamayacağı düşüncesidir.

Tüm bağlamalar akortlanır. Önce bağlamalar tek tek öğretmenin bağlaması ile aynı anda çalınır/tınlatılır, sonra tüm bağlamalar karar sesinde öğretmenin komutuyla aynı anda tınlatılır.

Tabi şunu belirtmek gerekir; bağlama dersleri iki veya daha fazla sayıda öğrenci ile yapılabilir. Bunun nedeni ise birlikte çalma/icra geleneğinin bağlama çalmada önemli bir yere sahip olmasıdır.

“Bağlamaların akordu tam.” Öğretmenin ifadesinden sonra, Öğretmen artık derse başlıyor.

Öğretmen ders de doğrudan yeni bir parça öğretimine gidiyor. Bu bir önceki derste öğrettiği parçanın özellikleriyle farklılık gösteriyor. Bu özellikler parçanın tavrı, ayağı, gibi şeyler olabiliyor. Burada öğretmenin asıl öğretmek istediği ne... Tavırlar mı yoksa bağlamada yeni şeyler mi? Belki de her ikisi...

Ders başlarken öncelikle öğretmen, öğreteceği yeni parça/eser ile ilgili geniş bazı açıklamalarda bulunuyor. Bu açıklamalar ağırlıklı olarak o parçanın çalınış biçimiyle yani nasıl çalınması gerektiği ile ilgili. Buna “*tavır*” deniliyor. Yani daha öğretmen derse başlarken kullandığı deyim; “*parçanın tavrı nedir?*” sorusu oluyor.

Tavır, halk müziği terminolojisinde yöresel çalış ve söyleyiş biçimlerini ifade eder.

Daha sonra öğretmen, “her parçanın bir tavrı, her tavrın da bir yöreselliği vardır” diyerek, öğreteceği parçanın yöresel çalınış ve söyleniş tavrı ile ilgili olarak, yöre kültürünün özelliklerinden bahsediyor. Yöre kültürünün parça ile olan ilişkisi kuruluyor ve yöreselliğin tavır üzerindeki etkisi/rolü özellikle vurgulanıyor.

Bu açıklamalardan sonra öğretmen parçanın çalınış tavrına ilişkin teknik özellikleri anlatıyor. Anlatım esnasında bazı uygulamalar yapıyor. Bu uygulamalar elin değişik hareketleri ve farklı biçimler almasıyla ilgili. Sonra öğretmen parçanın çalış tavrındaki teknik özelliklerini bütünüyle çalarak, öğrencinin dikkatlice kendisini izlemesini istiyor. Bunu birkaç defa tekrarladıktan sonra öğrencinin de yavaş bir şekilde aynı hareketleri bağlaması üzerinde denemesini istiyor. Hareketleri biran önce yapabilmesi için öğretmen, öğrenciden kendisini taklit etmesini istiyor. Bu taklit etme karşılıklı olarak bir süre devam ediyor. Eğer ki öğrenci tavrı ile ilgili teknik aksamalar, yanlışlıklar yapıyorsa öğretmen öğrencinin bileğinden tutarak kendi uygulatmaya çalışıyor. Bu her öğrenci için olabiliyor bazen.

Bağlamada tavır daha çok sağ el yani tezene tutan elin hareketi ve devinimleri ile ilgili. Zaten öğretmende tavırlı çalabilmenin tezene tutan elin kıvraklığı ile ilgili olduğunu sürekli olarak vurguluyor. Ve bu tavrı en iyi çalabilen yorumlayan kişileri/ustalarını tanıtmaya yönelik bazı anekdotlarda bulunuyor.

Daha sonra öğretmen parçanın ayağı/makamı/sevri ne yönelik bazı teorik/nazari bilgiler veriyor. Bu teorik bilgileri gerektiğinde daha açıklayıcı olarak yazı tahtasına yazıyor. Ve öğretmen sazı üzerinde parçanın ayağını tanıtıcı bir açış/doğaçlama yapıyor. Buna benzer açışları öğrenciden de yapmasını istiyor.

Parçanın sözlü bir parça oluşu, bağlama öğretimine ayrı bir boyut kazandırıyor. Bunu öğretmen öğrencisine “söz ögesi bağlama öğretiminde oldukça etkilidir” şeklinde vurgulayarak, parçanın sözleri incelenmeye başlanıyor. Sözlerin parçanın ritmik yapısı üzerindeki etkisinden konuşuluyor. Parçanın sözlerinden bazı tarihsel, toplumsal bazı bilgilere ulaşıyor. Bu parçanın anlamını güçlendiriyor. Hatta varsa öğretmen parçanın yapılış/yakılış öyküsünü öğrencisine anlatıyor.

Bundan sonra öğretmen parçanın tamamını bir kez çalıyor ve öğrencisinden de çalmasını istiyor. Öğretmen öğrencisine bir süre kendi başına çalışmasını, daha sonra tekrar gelip dinleyeceğini söylüyor. Tabi bu süre değişebiliyor.

Bu süre içerisinde öğrenciler sürekli birbirleriyle etkileşim halindedir. Yeni öğrendikleri parça ile ilgili karşılıklı olarak sorular soruluyor. Parçayı birbirlerine çalıp dinletiyorlar. Parça hakkında konuşuyorlar.

Bu süre sonunda öğretmen öğrencisini tekrar dinliyor, öğrencideki hataları eksikleri tespit ediyor ve bunları öğretmen tekrar çalarak öğrencisine nasıl çalışması gerektiğini anlatıyor. Parçayı özellikle yavaş çalışmasını istiyor. Parça

çok sık şekilde öğretmen tarafından öğrenciye çalınıyor. Destekleyici olması açısından aynı tavır özellikleri taşıyan farklı parçalar yine öğretmen tarafından örneklendiriliyor.

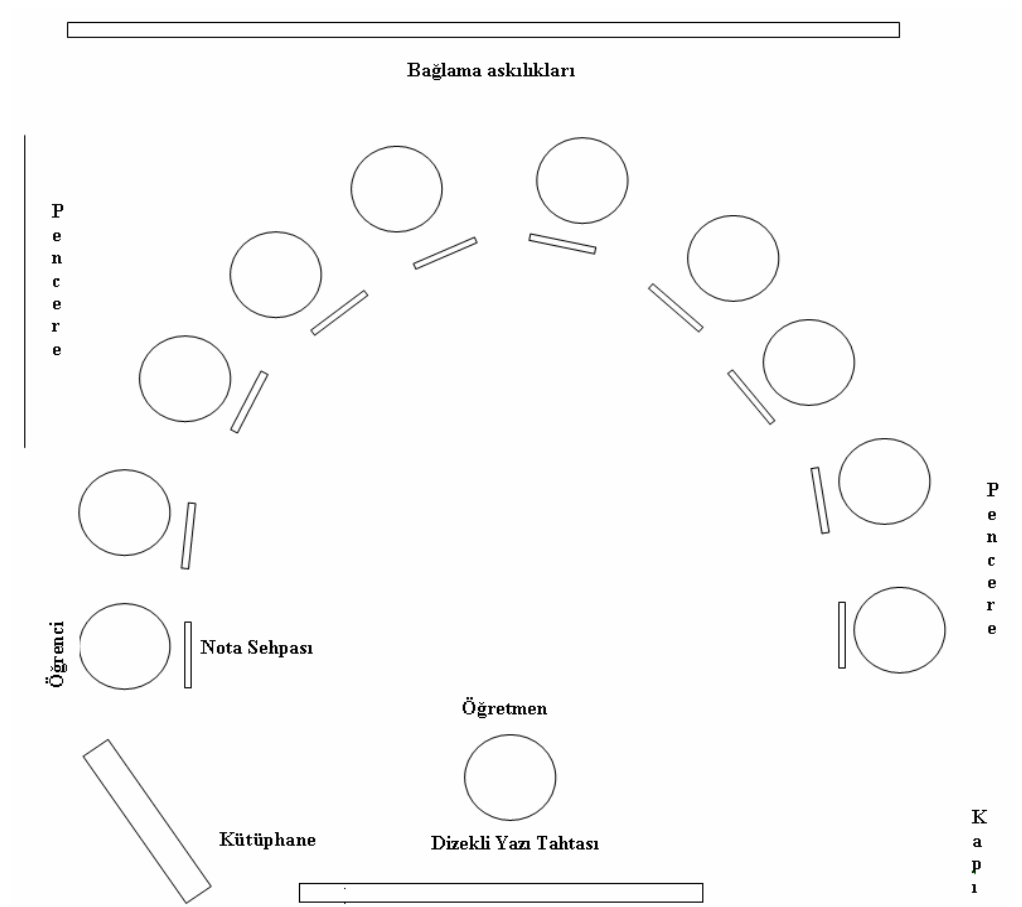
Parçanın sözlü oluşu öğretimi çabuklaştırıyor. Bir süre sonra öğrenci bağlamayı sesine eşlik olarak düşünüp, parçayı hem çalıp hem de söylüyor.

Sonrasında o parçayı önceden çalmış öğrenciler o an orada iseler parça toplu halde çalınıp söyleniyor. Buna *birlikte icra* deniliyor. Birlikte icra birçok kez -parça sözlü ise, sözleriyle birlikte- tekrarlanıyor. Öğretmen bunun, parçayı pekiştireceğini söylüyor.

Birlikte icradan sonra öğretmen parçayı farklı farklı kişilere çaldırarak, “parçayı nasıl yorumladı” sorusunu ortak bir soru olarak herkese soruyor. Ve parçanın yorumu hakkında öğretmen öğrencisini bilgilendiriyor. Yorumun gelişebilmesi için öğretmen öğrencisinden o yöre kültürü ile ilgili daha detaylı araştırmalara girmesini istiyor. O yöreye ait aynı tavır özelliği taşıyan başka parçaları da dinlemesini, bunları da yörenin ozan/âşıklarından dinlemesinin daha faydalı olacağını özellikle belirtiyor. Parçanın iyi yorumlanması önce bu ozanların yorumlarına ne kadar yaklaşacağı ile ilgili olduğunu öğretmen vurguluyor. Ve parçaya daha sonra kendinden bir şeyler katabiliyorsun.

Öğretmen öğrencisini son kez dinledikten sonra genel bir değerlendirme yapıyor. Değerlendirme daha çok parçanın yorumu ile ilgili oluyor. Bu değerlendirme doğrultusunda bazı önerilerde bulunarak dersi bitiriyor. Öğretmen eğer gerek görürse bir daha ki hafta çalışıp gelmesi için bazı ödevler veriyor. Bağlama dersi geneli itibarıyla çok samimi sıcak bir ortamda başlıyor, bu karşılıklı sohbet tarzında devam ediyor. Öğretmen ile öğrenci(ler) arasındaki ilişki çok yakın ve içten. Ders esnasında sık sık aralar veriliyor. Bu aralarda öğretmen yine öğrencileriyle ilgileniyor. Konuşulan şeyler yine o parça ile ilgili.

Şekil:1
Bağlama Dersinin Yapıldığı Sınıf Diyagramı



Klasik gitar dersinin yapıldığı sınıf ortamı;

Klasik gitar dersinin yapıldığı ortam; bir sınıf ortamından daha çok birebir(bireysel olarak) ders yapılan bir derslik biçiminde. Derslikte öğretmen ve öğrenci karşılıklı olarak ders yapıyorlar. Öğretmen ve öğrenci arasında bir çalışma masası yer almakta. Masanın üzerinde renkli kalem ve müsfette kâğıtları bulunmakta.

Öğretmenin arkasında öğretmene ait bir kütüphane bulunmakta ve kütüphane içerisinde kaynak kitaplar, notalar, nota kitapları ve ses diskleri yer almakta. Aynı kütüphane içerisinde birde müzik seti bulunmaktadır.

Klasik gitar dersinin yapıldığı sınıf ortamı şematik olarak ayrıntılı bir biçimde şekil 2’de gösterilmiştir.

Tipik bir klasik gitar dersi;

Bir klasik gitar dersi; öğretmenin öğrencisinden öncelikle geçen ders çalıştıkları eserin/parçanın tekrarını yapmasını istemekle başlıyor. Öğrenci geçen dersteeki eseri tekrar çaldıktan sonra öğretmen eser hakkında bazı kritiklerde bulunuyor ve bazı düzeltmelere gidiliyor. Ve bu eserin öğretmen tarafından seçilmiş farklı yorumculardan ses kayıtları öğrenciye dinletiliyor. Dinletilen bu yorumlar üzerine karşılıklı konuşuluyor.

Öğrenci bir hafta önce ödev olarak aldığı eserin üzerinde çalışılmış notasıyla derse geliyor. Öğretmen öncelikle eseri öğrenciden bütün olarak dinliyor. Eser öğrenciden bir kez dinledikten sonra nota üzerinden eser analizine gidiliyor. Bu başlangıçta daha çok eserin form analiziyle ilgili oluyor. Eser hangi formda yazılmış? Form hangi tarihe ait? Form müzik tarihinde hangi döneme ait? Formun ait olduğu dönemin özellikleri nedir? Bütün bu sorular öğrenci ve

öğretmenle birlikte cevaplandırılıyor. Eser artık o dönem içerisinde düşünülüyor. Hatta eserin bestecisi hakkında da öğretmen bazı bilgiler veriyor.

Daha sonra eser öğretmen tarafından müzikal olarak bölümlere ayrılıyor. Tekrar öğrenciden eserin bölümler halinde çalınması isteniyor. Bölümler üzerinde detaya iniliyor. Bölümlerdeki cümlelerin yerinde yapılmasının eser için önemini öğretmen özellikle vurguluyor. Sonrasında eserin genel bir ritmik analizi yapılıyor. Eserin ritmi belirleniyor. Daha sonra eserin teknik boyutu üzerinde çalışılıyor. Eğer teknikle ilgili bir problem varsa öğretmen o teknik problemin çözümüne yönelik egzersiz veya etüt çalışmaları yaptırıyor. Tekniğin gelişebilmesi için öğretmen bazı örnek çalışmalar sergiliyor ve öğrencinin de nasıl yapması, çalışması gerektiğini açıklıyor, anlatıyor. Teknik problemlerin giderilmesine yönelik eserin parçaklandırılması öğretmen tarafından tekrar yapılabilir. Eserin öncelikle kendi hızında çalınmaması daha sonra gerektiğinde metronom kullanarak kendi hızında çalınabileceğini öğretmen özellikle vurguluyor. Öğrenci eseri bütün olarak tekrar dinletiyor. Bu sırada öğretmen eserin nüanslarını belirliyor ve öğrencisinden eseri nüanslarıyla birlikte tekrar çalmasını istiyor. Eseri nüanslarıyla çalma birkaç kez tekrarlanıyor.

Daha sonra öğretmen eserin genel müzikal yorumu hakkında öğrencisine bilgi veriyor. Eseri tekrar dönemi içerisinde ayrıntılı bir şekilde inceliyorlar.

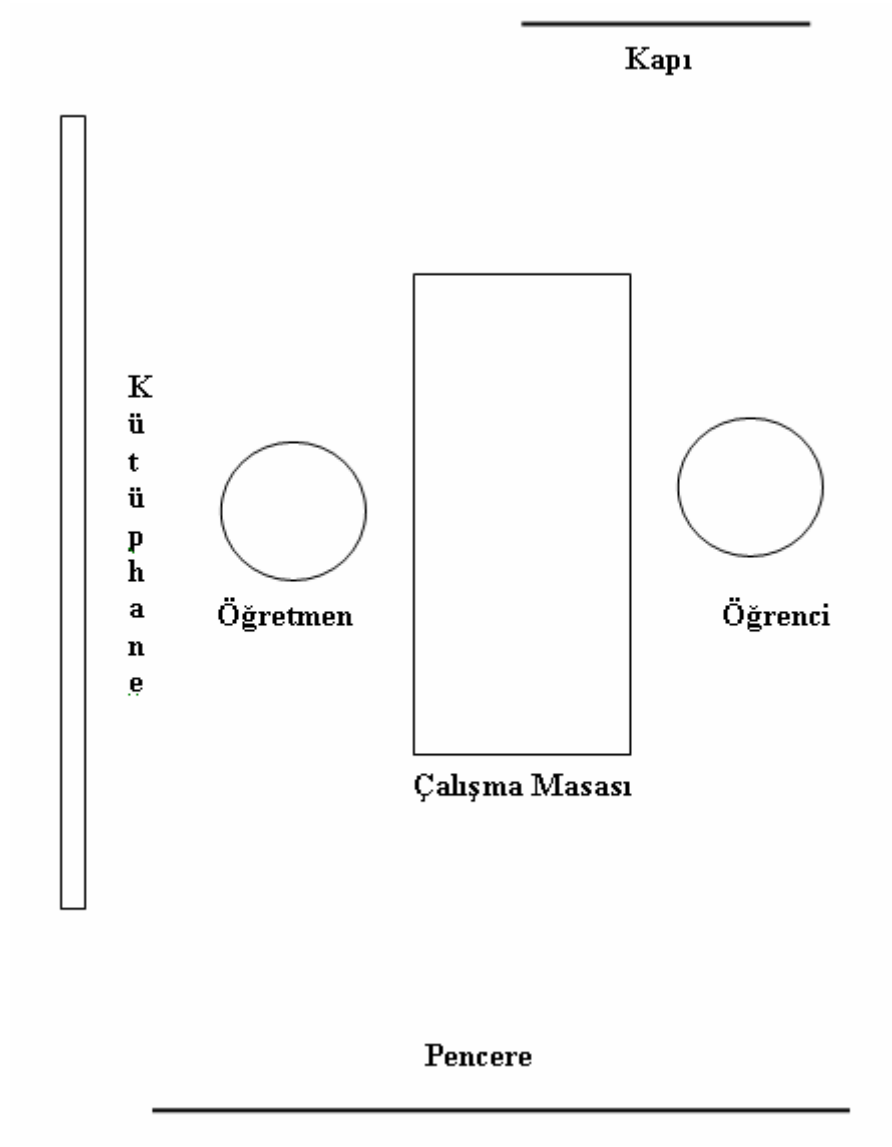
Eser son olarak öğrenciden tekrar dinleniyor. Öğretmen müzikal, teknik değerlendirmeyi yaparak, bu değerlendirmeler doğrultusunda önerilerde bulunuyor. Bu arada öğrencinin varsa soruları cevaplandırılıyor.

Dersler birebir yapılıyor.

Ders biterken öğretmen bir sonraki derste çalışılacak eseri ödev olarak öğrenciye veriyor.

Şekil: 2

Klasik Gitar Dersinin Yapıldığı Sınıf Diyagramı



BÖLÜM IV

BULGULAR ve YORUMLAR

Bu bölümde, doküman incelemesi ve kaynak/uzman kişilerle yapılan görüşmelerden elde edilen veriler ışığında alt problemlerin çözümüne gidilmiştir.

4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bağlama ve Klasik Gitarın Sanatsal ve Öğretsel Süreçler Açısından Gelişim Evreleri Nelerdir?

Bu alt problem iki alt başlık altında irdelenmiştir. Önce bağlamanın sanatsal ve öğretsel gelişim evreleri, daha sonra ise klasik gitarın sanatsal ve öğretsel gelişim evreleri Dünya'dan Türkiye'ye doğru tarihsel bir bakış açısıyla anlatılmıştır.

4.1.1. Bağlamanın Sanatsal ve Öğretsel Süreçler Açısından Gelişim Evreleri

Bağlama, Anadolu insanının kültürel birikimini, duygularını, düşüncelerini yalın ve çarpıcı yönleri ile bünyesinde taşıyan, yansıtan temel bir halk çalgısı(saz) dır. Kökleri tarihin derinliklerine uzanan ve binlerce yıllık bir oluşum süreci geçiren bu çalgı, en önemli değişim ve gelişimini, çok çeşitli, bir o kadar da zengin kültürlerin iç içe yoğrulduğu Anadolu da sağlamıştır. Göçebe kır kültürü ile şekillenen Anadolu müziği ve onun en önemli ögesi olan bağlamada, yakın zaman önce çeşitli nedenlerle önemli değişiklikler oluşmaya başlamıştır. Başta metal tel kullanımına bağlı olarak meydana gelen bu değişimler sonucunda, göçebe toplulukların kolayca taşıyabileceği nitelikleri küçük bağlamanın boyu çeşitli büyüklüklere ulaşmış, tel sayısı artmış, hatta ses siteminde bazı farklılaşmalar olmuştur (Parlak, 1998).

Karahan (1996)'a göre; bağlama ve ailesi Anadolu müziğinin en yaygın ve karakteristik çalgılarını oluşturur.

Sachs (1951)'a göre; bu tür çalgılar tarihin hemen her döneminde Asya, Mezopotamya, Akdeniz ve Avrupa'nın çeşitli kültürlerinde karşımıza çıkmaktadır. Birbirine yapısal olarak az-çok benzerlikler gösteren bu çalgılar genel bir adlandırmayla "Lut"'dur. Lut, Arapça "El-Ud" 'un Avrupa kültürüne aktarılmasıyla elde edilmiştir. Bu çalgıların en önemli ve belirgin özellikleri yarım armudi bir gövde ve uzunluğu değişebilen bir saptan oluşmasıdır. Sapın uzunluğuna göre ise lutlar; kısa lutlar ve uzun lutlar olarak ikiye ayrılırlar, kısa lutların gövdelerinin iri, saplarının kısa; uzun lutların ise gövdelerinin küçük, saplarının uzun olmalarıyla belirginleşirler.

Bağlama Anadolu'nun uzun saplı halk lutlarıdır. *Saz* genel adıyla adlandırılan bu halk lutları çok çeşitli boy ve formlarda yapılabilmelerinden ötürü zengin türlere sahiptir (Ögel, 1987).

Araştırmalar, bağlamanın Asya kökenli *Kopuz* dan geldiğini ortaya koymaktadır. Asya insanının en eski kültür ürünlerinden biri olarak kabul edilen kopuz, çok geniş bir sahaya yayılmış ve adeta ait olduğu toplulukların bir sembolü haline gelmiştir (Parlak, 1998).(Ek: 3)

Duygulu (2006), konuya ilişkin şunları belirtmektedir;

"Asya içlerinden gelen kopuz geleneğinin bugüne ulaşabilmiş olan biçimi bağlamanın, Anadolu'daki Tambur tipli çalgılarla sentez oluşturduğu bir gerçektir."

Say (2005)'göre kopuz; Oğuz Türklerinde "ozan" diye anılan saz şairlerinin telli çalgısıdır. Mızrapla veya elle çalınan kopuz, bağlama ve çeşitlerinin atası sayılır. Çalgının uzun saplısına "kolca kopuz" denilir. 17.yüzyıl

itibariyle Anadolu’da değişim gösteren biçimiyle bağlamaya dönüşen kopuz, Asya’nın ve Doğu Avrupa’nın birçok halkında “kupuz”, “kubuz”, “kavuz”, “koboz” gibi adlarla kullanılmıştır. Yöresine göre iki telli, üç telli ve beş telli olan çeşitleri bilinmektedir.

Ögel (1987) kopuzun yapısını şöyle tanımlamaktadır; “Yekpare(tek parça) ağaçtan olmayan tambur tiplidir(şeklindedir). Yarım armudi çanağına, at kılı tellerinin mümkün(olabilecek) uzunluğuna uygun boydaki ayrı bir sap takılıdır.”

Çalgılar, ait oldukları toplumların sosyo-ekonomik, coğrafi ve doğal şartları tarafından belirlenmektedir. İnsanların yaşayış tarzları da çalgı konusunda belirleyici bir unsurdur. Örneğin tarım ve hayvancılıkla uğraşan toplumlarda çobanların ellerinden düşürmedikleri kavalın yapımı, temini ve taşınması her zaman kolay olmuştur. Konar-göçer özellikteki toplumların ise sürekli hareket halinde olmaları nedeni ile fiziksel hacmi büyük olmayan taşınması kolay çalgıları yaratmış olmaları sosyal yaşam şartlarının doğurduğu gereksinimle doğrudan ilgili olmuştur. Ancak yerleşik düzene geçildiğinde toplumların çalgı yaratmalarındaki ihtiyaç yerini estetik, sanatsal gereksinimlere bırakmaktadır.

Açın (1994)’a göre; başlangıçta konar-göçer olan Asya toplumlarında çalgılar da gidilen her yere taşınmıştır. Asya toplumlarına ait kopuz da yapımı ve taşınması kolay olması nedeniyle Asya içlerinden bugünkü Anadolu topraklarına kadar yayılma olanağı bulmuştur.

Kopuz, Asya’dan sonra en çok Anadolu ve Rumeli’de benimsenmiştir (Parlak,1998).

Kopuzun Anadolu’ya gelişi ve yayılışı ile ilgili olarak Gazimihal (1975) şunları ifade etmektedir;

“Ud tipli ve Tanbur tipli mızrap sazları Ortaçağın Orta Asya uygarlığında ve ilk İslamiyet çağında Horasan’dan Anadolu’ya doğru tek asıldan (biçimden) çıkarak çeşitlenmişlerdir. Ülke uzaklaşmaları onun (kopuzun) haritasını (sınırını) Anadolu sınırları ile kesinleştirmiştir.”

Kopuzun geniş bir coğrafyada yaygın olarak kullanılması, çalgının yapısal olarak çeşitlilik göstermesine neden olmuştur (Kurt, 1989).

Dede Korkut hikâyelerinde yapısı itibariyle *Kolca-kopuz* olarak bahsedilen çalgıdaki “kolca” betimlemesinin *uzun kollu* anlamında ve boy uzunluğunun günümüz bağlama çapında olduğunu belirten Gazimihal; “Tambura tipli çalgılarımızın atası Kolca-kopuz dur “ ifadesini belirtmektedir (Açın, 1994).

Kopuz çalgısının uzunca bir süre Anadolu’da kullanılması sonrası 13. yüzyıldan itibaren kopuz adının yavaş yavaş kullanılmamaya, hatta giderek unutulmaya, kaybolmaya başlandığı görülmektedir (Ekici, 1993).

Parlak (1998)’a göre; Anadolu’da kopuz’dan sonra biçimlenen tambura tipli çalgıların genel adı *Saz* veya *Bağlama*’dır.(Ek: 4)

Aslen Farsça olan ve Farsçadan Türkçeye geçen “saz” terimi, halk sanatçılarının şiirlerini söylerken çaldıkları telli çalgının genel adıdır (Kanar, 1993).

Açın (1994)’ a göre “Anadolu’da tambur tipli kopuz türevi çalgılara “saz” denilmesi 17 yüzyıl itibariyledir. “Bağlama” terimi ise saz dan sonra bu çalgılarda ikinci derecede kullanılan bir diğer addır.”

Bağlama teriminin nereden geldiği ve hafızalara nasıl yerleştiği günümüzde kesin olarak aydınlatılmamış bir durumdur. Bu konuda çeşitli görüşler bulunmakla birlikte, bunlardan; çalgının sapına perde bağlanması dolayısıyla bu

algıya baēlama denmiē olabileceēi grēē aēırlık kazanmaktadır. Bir dikkat çekici grē ise gēēē (ses tahtası) deri olan bu çalgının gēēünün aēala kapanması sonucu bu adı almıē olabileceēi doērultusundadır (Karaelma, 2003).

Gazimihal (1975)'in konuyla ilgili grēēleri ēyledir;

“Bizde baēlama vadesi(gemiēi) kesinlikle kestirilemeyen bir dönemeçten sonra orta boy saplı mızrap sazının sıfatı olmuētur. Baēlama nispeti, saēı kendisinden önce perdelere mi, yoksa gerili deriye sonunda tercih edilen tahta gēē kapaēına mı verilmiēti istifhamı keza ēimdilik zlememiētir: Çünkü Anadolu'nun 14.yüzyıl metinlerine doēru inildikçe “*baēlamak*” fiili “*kapamak*” anlamıyla kullanılmıē görünüp, buna göre gēē kapaēı bilhassa kastedilmıē olabilir. İlave edelim ki tel takmaya da Anadolu'da baēlama denilir.”

Taptık (1976)'a göre; “Kopuz ve onun devamı olan baēlama, en önemli deēiēimini ve geliēimini Anadolu'da gerekleētirmiētir. Asya müzik kültürünün köklü bir uzantısı olarak, Anadolu'ya taēınan kopuz farklı medeniyetlerin buluēma noktası olan Anadolu topraklarının zengin kültürü içinde yoērularak, zamanla çok geliēmiē bir yapıya kavuēmuētur. Fiziksel zellikleri, tınısı ve alıē teknikleri ile özgün bir karakteri olan ve sürekli geliēerek sanatsal/estetik bir yapıya doēru kavuēan bu çalgının ufkunu ve oluēabilecek yeni geliēimleri tahmin edebilmek bugün bile çok gttr.”

Kopuz'daki Anadolu'da ki meydana gelen önemli deēiēikliklerden biri çalgıda metal telin kullanılmasıdır. Bu deēiēim çalgıya tınlayıē ve alınmıē bakımından; at kılı, baēırsak ve ipek tel gibi birbirine yakın mat tınılardaki ve dayanıksız malzemelerin çok ötesinde farklılıklar getirmiē, bu çalgı da adeta bir ıēır amıētır (Uzunoēlu, 1950).

Parlak (1998)'a göre; “Fiziksel yapısı ve ses rengi daha önceki malzemelerden çok farklı olan metal tel, kopuzda muhtemelen önceleri kırıēlarla

birlikte ve az sayıda kullanılmıştır. Ancak asırlar boyu süregelen bir ses zevkinin içine oldukça farklı yeni bir tının bütünüyle eski anlayışın yerini alması kanımızca uzun bir süreçte gerçekleşmiş olmalıdır. Metal tellerin zor bulunuşu ve yeni gelişmeleri kolayca kabullenmeyen gelenekçi anlayışında bu sürecin uzamasının nedenleri arasına düşünülebilir.”

Tel konusunda birçok eski, yeni ve yabancı kaynağı inceleyerek kopuz ve türevleri olan çalgıların tahminen 14. yüzyılda Anadolu’da metal tele geçmiş olduklarını tespit eden Gazimihal (1975) bu konuyla ilgili şunları belirtmektedir;

“Tambur tipli sazlarda mucitlik, o çağlar için tel ve düzen yenilikleri yapmaktan ibaretti. Boy boy sazlarda çap ve cins bakımından en kaynaşık tel takımlarını denkleştirip benimsetmeye bakıyorlardı ki işin sonu bütün telleri madeni olan bağlama vasatında 17. yüzyıl sonlarında karar kıldığı anlaşılmaktadır.” şeklinde belirtmektedir.

Kopuza yeni bir tını getirmesinin ardından metal telin bu çalgıya en köklü etkilerinden biri de; ağaç göğse(ağaç ses tahtası) geçilmesidir. Metal tellerin zamanla kirişlerin yerini alması, hatta metal tellerin çift çift takılması sonucu oluşan basınca dayanamaması ve ısıya karşı hassaslığı nedeniyle deri yerine ağaç göğsün kullanılmasıdır. Gazimihal (1975)’in konuya ilgili görüşleri şunlardır;

“Kopuzun çok eskiden kısa saplıları da Asya’da vardı. Göğsü deridendi, telleri madeni değildi. Tahta göğüs ve madeni teller bir gelişme halinde Anadolu’da kararlaşıp, boylarda bu gelişime bağlı olarak çeşitlenmiştir.”

Parlak (1998)’a göre Bağırsak veya ipek telden metal tele geçiş çalınış(icra) da bağlamaya, köklü değişiklikler getirmiştir. Parlak (1998) bu konuyla ilgili şunları belirtmektedir;

“Bağlama da metal tellerin kullanılmasıyla; binlerce yıldır el ile çalınan bu çalgıda parmaklar yerine çeşitli malzemelerden yapılan bir araç ile tele vurularak ses çıkarma anlayışı gelişmiş, buna bağlı olarak da el ile çalma tekniğinin terk edilmesi sürecine girilmiştir.”

Bağlama da bir araç kullanarak çalma fikrinin ilk kez ne zaman başladığı konusu henüz kesinlik kazanmamıştır. Ancak anlaşılan şudur ki; bu uygulama metal telin çalgıda kullanılmaya başlanması sonrasında yavaş yavaş gelişmiş ve yaklaşık 17. yüzyıl da tüm telleri metal ve çift çift takılı olan bağlama döneminde iyice yerleşmiştir (Uzunoğlu, 1950).

Bu konuyla ilgili olarak “çalgı çalma da kullanılan araç” anlamıyla terminolojiye yerleşen terimin ilki “mızrap”dır (Uzunoğlu, 1950).

Gazimihal (1975)’e göre; “Mızrap fikrinin bağlamada yerleşmesinin nedenlerinden biri; metal telin çift çift takıldığı da sağlıklı olarak ünison akortlanabilme özelliğidir. Çünkü bağırsak veya ipek tel çift olarak uygulandığında çalgı akort yönünden sağlıklı sonuç vermekte, bu nedenle bu teller çalgıya tek olarak takılmaktadır. Yani çift takılıta en iyi sonucu metal tel vermektedir. Buna bağlı olarak da bağlama da tel sayısını artmasıyla mızrap kullanımı daha da yerleşmiştir.”

Açın (1994) konuyla ilgili olarak; yaklaşık 17. yüzyıl da geliştiği ve 18. yüzyıl da tam anlamıyla yerleştiği düşünülen mızrabın, Anadolu’nun büyük bir bölümünde kullanıldığı, bununla birlikte Anadolu’da oldukça değişik söyleyiş biçimleri de bulunan ve mızrab teriminin yerine kullanılan halk üretisi olan terimin “tezene” olduğunu belirtmektedir.

Bağlama da en önemli değişimlerden biri de; iki telli kullanımından üç tel kullanımına geçilmesi ve bunun bir geleneğe dönüşmesidir (Ünal, 1974).

Kırca (1990)'ya göre; “Bağlamada üç telli döneme geçişte üçüncü telin işlevi çok önemli olmuştur. Bağlamada üç tel kullanımı bir anda çalgının tüm fonksiyonlarını zorlamış, armonik yapısını farklılaştırmış ve ezgi yapısını etkilemiştir. Bugün bağlamanın akort edilişiyle ilgili kullanılan *düzen* (farklı akort şekli) terimi, bağlama da üçüncü telin kullanımıyla ilgili bir durumdur. Günümüzde tespit edilen yaklaşık yirmi civarında *bağlama düzeni* vardır.”

Bağlamada ki bu düzenler çok değişik isimler altında toplanmıştır. Bunların bazıları aynı düzenler olduğu gibi, bazılarının hem isimleri hem de akort şekilleri farklıdır. Demirsipahi konuyla ilgili olarak bağlamada 35 ad altında çeşitli düzenlerin olduğunu ileri sürmektedir (Demirsipahi, 1975).

Önadlı (1979)' ya göre bağlamadaki düzenler;

- Bozlak
- Bağlama
- Misget
- Müstezat
- Bozuk-Kara-Cura
- Yeksani
- Kayseri-Tar
- Sabahi
- Abdal
- Çöğür
- Ummi
- Tahtacı

şeklindedir.

Bayraktar ve diğlerleri (1989)'ne göre ise bağlamadaki düzenlerin yöresel farklılıklardan dolayı çok çeşitlilik gösterebileceğı gibi bazılarının aynı düzenler olduğı fakat isim değışikliğinin olabileceğini ileri sürmüşlerdir. Bu düzenler;

- Bozuk/Kara Düzen
- Bağlama Düzeni
- Misket Düzeni
- Müstezat Düzeni
- Abdal Düzeni
- Kütahya Düzeni
- Tar Düzeni
- Rast Düzeni
- Sabahi Düzeni

Bu düzenler ayrıntılı olarak ekler bölümünde verilmiştir.(Ek: 5)

Kurt (1989); bağlama düzenlerini daha sistematik olarak 4 ana grupta ele almaktadır;

- Bozuk Düzen
- Misket Düzeni
- Müstezat Düzeni
- Bağlama Düzeni

Parlak (1998)'a göre; “Bağlama boylarının büyümesi, ağaç ve metal tel kullanımı bağlamadaki düzenlerin çoğalmasını ve kullanım şekillerinin farklılaşmasını desteklemiştir. Günümüze kadar gelen bağlama düzenleri incelendiğinde fark edilen kurgu, hemen hepsinin genellikle dörtlü, beşli ya da ünison esasına göre akort edilmiş olmaları ve mutlaka ezgiye eşlik eden bir veya iki ahenk(dem) telinin olmasıdır.”

Cumhuriyetten sonra bağlamanın yavaş yavaş şehirlere taşınması ve başta Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu olmak üzere çeşitli kurumların bünyesinde oluşturulan topluluklarda Anadolu halk müziğinin icra edilmeye başlanması sonucunda gelişen ihtiyaçla bağlama boyları standartlaştırılmış ve grup teşkil edecek şekilde bir *Bağlama Ailesi* oluşturulmuştur (Parlak, 1998).

Bağlama ailesindeki çalgı çeşitleri büyükten küçüğe doğru şu adları taşır;

- Meydan Sazı
- Divan Sazı
- Çöğür
- Bağlama
- Bozuk
- Tambura
- Cura Bağlama
- Cura
- İki Telli
- Bulgari

Bağlama ailesi büyükten küçüğe doğru şu özelliktedir.

Meydan Sazı; Genelde meydanlarda çalındığı için bu adı aldığı tahmin edilmektedir. 12 tellidir. Bundan dolayı “on iki telli” de denir. 30–32 perdelidir. Bas ses veren bam tellerine sahiptir ve kalın sesli bir çalgıdır. Büyüklüğü ve tellerinin kalın oluşu nedeniyle çalınması güç olan Meydan Sazı’nı günümüzde kullananlar azalmıştır.

Divan Sazı; Meydan sazından biraz daha küçüktür. Üçerli gruplar halinde 9 teli vardır. Anlamlı ve mistik tınısıyla daha çok uzun hava açışlarında değer kazanır.

Çöğür; Bağlama ailesinin en kıdemli çalgılarından biridir. Divan sazına yakın büyüklükte, 9 ya da 6 tellidir. Çöğürle seslendirilen dinsel eserler, ayin havaları, semai, nefes gibi tasavvuf müziği eserleri etkileyici tarzdadır.

Bağlama; Ailenin en yaygın çalgısıdır. Telleri üçerli gruplar halinde 6 ya da 9 tanedir. Perdesi 17’den 22’ye kadar değişir. orta ve üst grup tellerinin akort edilmesiyle çok sayıda düzen sağlanabilir.

Bozuk; Ege ve güney yörelerimizde söylenen bağlamanın başka bir adıdır.

Tambura; Bağlamadan bir boy küçük olandır. Kullanış kolaylığı nedeniyle icracıların sık kullandığı bir çalgıdır.

Cura Bağlama; Curadan büyük, bağlama ve tamburadan küçük dür. Hareketli ezgileri çalmada kullanılır.

Cura; Bağlama ailesinin en küçük çalgısıdır. Üç telli ve dokuz perdelidir.

İki Telli; Anadolu’da kullanılan en eski çalgı örneklerinden biridir. Cura bağlama büyüklüğündedir.

Bulgari; Genellikle beş tellidir. Onatlı perdelidir. Güneyde Toroslarda görülür (Açın, 1994; Say, 2005; Kurt, 1989).

Bağlama günümüzdeki yapısı itibarıyla şöyledir;

Gövde: “Tekne” de denilen bu kısım armut biçimindedir. Tekne yaygın olarak; dut, kestane, gürgen ve ıhlamur gibi ağaçların oyularak yapılmasından oluşur. Buna “oyma tekne” denir. Ayrıca ağacın dilimler halinde kesilmesi ve

kesilen parçaların yapıştırılıp bütünleştirilmesi yoluyla da oluşturulur, bu tür gövdeye ise “yaprak tekne” denir.

Göğüs: Gövdenin üzerine yapıştırılan göğüs sık elyaflı ağaçtan yapılmış bir yüzeydir. Bu kısma “göğüs kapağı” da denir.

Sap: “Kol” adı verilen bu kısım erik ve ardıç gibi sert ağaçtan yapılır. Tellerin gerilimini üzerinde taşıyan sapın atması böylelikle önlenmiş olur. Sap gövdeye yapıştırılarak eklenir.

Perde Bağları: Sap üzerine bağlanırlar. Önceleri kırıktan yapılırken günümüzde misinadan yapılır. Gerekğinde hareket ettirilebilir. Sap üzerine 13’ten 40’a kadar perde bağı bağlanabilir.

Teller: Günümüzde çelik ve pirinçten üretilmektedir. Teller çalgıya ikili ya da üçlü olarak takılır.

Burgular: Sapın uç kısmına açılan deliklere takılan ve ağaçtan yapılan burgular, telleri germeye yarar.

Üst Eşik: Burgulardan gelen tellerin sap üzerine eşit aralıklarla ve belli yükseklikte aktarılmasına yarayan bir kısımdır.

Orta Eşik: Sap üzerinden gelen tellerin göğüs üzerinde eşit aralıklarla ve belli yükseklikte durmasını sağlayan kısımdır.

Alt Eşik: Tellerin deliklere geçirilerek özel bir şekilde bağlandığı en alt parçadır (Yastıman, 1961; Açın, 1994; Say, 2005).(Ek: 6)

Cumhuriyet döneminde bağlamada meydana gelen değişikliklerden biri de perde sayısının artmasıdır. Asırlar boyu kullanılagelen perdeler, yöresel müzik

kültürlerin doğrultusunda şekillenmiş tampere veya belli belirsiz koma(ara ses) oranlarında değişimler göstermiştir (Ünal, 1974).

Bu konuyla ilgili olarak Bayraktar ve diğerleri (1989) şunları belirtmektedir;

“Anadolu’da geçiş dönemlerinde bağlama perdelerinin; nasıl bir ölçme yöntemiyle bağlanmakta olduğu konusunda belgelere dayanan bilgilere bugüne kadar ulaşamamıştır. Bununla birlikte, bağlama perdelerinin bu çalgının kullanıldığı yöreye özgü halk müziği parçalarının o yörede genel kabul gören seslerini verecek şekilde bağlanmakta olduğunu varsayabiliriz. Bunun yanı sıra bağlama çalanlar, çaldıkları havaya (ezgiye) göre yeni seslere gereksinim duyduklarında ya perdelerin yerini kaydırarak, ya da çalgıya yeni perdeler ekleyerek bu eksikliği giderdiği bilinmektedir.”

Genellikle altı, yedi, on, oniki, onyed, olan bağlamanın perde sayısı zaman içerisinde yirmibeş, otuz hatta ellilere kadar çıkmıştır. Buna neden olarak ülkemizde her bölgenin müziklerinin içerdiği sesler, o bölgede kullanılan ve geniş anlamda “makam/ayak” diyebileceğimiz birbirine benzer veya birbirinden farklı dizilerin seslerinden oluşması ve bir bölgede bulunan bir perdeye, başka bir bölgede ihtiyaç duyulmamasıdır (Bayraktar ve diğerleri, 1989).

Halk müziğimizin birincil çalgısı olan bağlama ile müzik yapılırken özellikle geleneksel özellik taşımayan müzik türlerinde az görülen “tavır” kavramıyla karşılaşılır. “Tavır” yöresel özelliklerin farkını belirten ifade biçimidir. Söz konusu yöresel nitelikler, o bölgenin ağız, ritim ve melodik(ezgisel) özelliklerini yansıtır. Tavır, özü itibarıyla geleneksel icranın tüm inceliklerini kapsayan teknik bir kavramdır (Karahan, 1996).

Başlıca bağlamada ki tavrılar şunlardır;

- Zeybek Tavrı
- Yozgat(Sürmeli) Tavrı
- Kayseri Tavrı
- Konya Tavrı
- Silifke Tavrı
- Azeri Tavrı
- Ankara(Fidayda) Tavrı
- Aşık(Aşıklama) Tavrı
- Karadeniz Tavrı
- Trakya(Rumeli) Tavrı
- Karşılama
- Teke Tavrı

Tavırların çalınış biçimleri eklerde ayrıntılı olarak gösterilmiştir.(Ek: 7)

Yüzyıllar içinde halk müziğimizdeki tavrılar, bağlamada değişik tezenelerle çalma ya da elle çalma biçimlerini ortaya çıkarmış, müzikteki aksanlar ve tonlama bu çalma biçimlerine yansımıştır.

Bağlamanın kurumsal anlamda ilk eğitimi ve öğretimi 1960'lı yıllarda İstanbul Aksaray Musıki Cemiyetinde bağlama sanatçısı Nida Tüfekçi'nin bağlama dersleri vermesiyle gerçekleşmiştir. Bundan sonrasında ise 1975 yılında İstanbul Türk Müziği Devlet Konservatuvarının açılmasıyla bağlama eğitimi/öğretimi daha akademik bir ortamda devam ettirilmiştir. Bu kurumda ilk olarak bağlama dersleri Arif Sağ tarafından verilmeye başlanmış, daha sonrasında ise Nida Tüfekçi, Orhan Dağlı ve Yavuz Top gibi önemli isimlerle bağlama dersleri sürdürülmüştür (Kurt, 1989; Kalkan, 2004).

1976 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'na olarak eğitim ve öğretim vermeye başlamış olan devlet Konservatuvarı, 1978 'de Kültür Bakanlığı'na devredilmiş; 1982 yılında YÖK kapsamına alınarak İstanbul Teknik Üniversitesi'ne bağlanmıştır (Say, 2005).

Ülkemizdeki akademik anlamdaki bağlama dersleri daha sonraları açılan Türk Müziği Konservatuvarlarında devam ettirilmiş, bu Konservatuvarlar sırasıyla, Ege Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Gaziantep Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı ve Sakarya Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarları olmuştur (Say, 2005).

Eğitim fakültelerine bağlı müzik öğretmenliği bölümleri içerisinde ilk kez bağlama eğitimi ve öğretimi 1970'ten sonra Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi'nde verilmiş, daha sonraları bazı müzik öğretmenliği bölümlerinde de bağlama eğitimi yer almıştır (Ekim, 2002).

Özengen müzik eğitimi içerisinde ise bağlama dersleri kurulan bazı özel dershanelerle gerçekleştirilmiştir. Bu dershanelerin ilki 1982'de İstanbul'da açılan Arif Sağ Müzik Merkezi'dir. 1987 yılında Ankara'da kurulan ise İhsan Öztürk Müzik Dershanesi'dir. Bu dershanelerin sayısı zaman içerisinde artmış ve bunların içerisinde günümüze kadar sürekliliğini devam ettirenler olmuştur (Ekici, 2006).

Bağlama eğitim/öğretimi alanında yapılan ilk çalışma Güray Taptık'ın 1970'li yıllarda yayınlamış olduğu fakat basım tarihi bulunmayan 4 ciltlik **“Bağlama Büyük Metod”** adlı metot kitabıdır. Daha sonrasında Sabri Yener'in 1987 yılında yayınladığı **“Bağlama Metodu I-II-III”** adlı metot dur. Bunların devamında; 1989 yılında İrfan Kurt'un **“Bağlamada Düzen ve Pozisyonlar”** adlı kitabı, 1989 yılında Erdal Tuğcular'ın **“Bağlama İçin Çoksesli Türküler Dağarcığı”** adlı kitabı, 1992 yılında Nevzat Altuğ 'un 4 ciltlik **“Temel-Teknik Bağlama Eğitimi”** metot kitabı, 2000 yılında Savaş Ekici'nin **“Bağlama İçin**

Etütler ve Tezene Çalışmaları” adlı kitabı ve 2001 yılında Erol Parlak’ın **“El İle Bağlama Çalma(Şelpe) Tekniği Metodu I-II”** adlı kitaplar bu alanda ki yapılmış akademik çalışmaların ilk örneklerini oluşturmaktadır (Öztürk, 2005).

Bağlamının sanatsal/artistik ve estetik boyutunu ön plana çıkaran ilk resital 1982 yılında Arif Sağ tarafından verilen “İstanbul Şan Tiyatrosu Bağlama Resitali” dir. Buna benzer çalışma yine Arif Sağ ve Musa Eroğlu tarafından CD kayıtları yapılan “The Art of Bağlama I-II” adlı çalışmalar olmuştur (Öztürk, 2006).

Öztürk (2006)’e göre bu tür çalışmaların devamında; Nida Tüfekçi, Talip Özkan, Adil Arslan, Erol Parlak, Erdal Erzincan ve O.Murat Öztürk ile birlikte bu alanda yapılan çalışmaların en niteliklilerini oluşturmaktadır.

Bağlama için yapılan ilk beste çalışması Carlo Domeniconi tarafından yapılan “Concerto di Berlinbul” isimli konçerto olmuştur. Konçerto; şef Gürer Aykal solistler bağlamada Adil Arslan, klasik gitarda Carlo Domeniconi olmak üzere Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası eşliğinde 1991 yılında seslendirilmiş ve CD kaydı yapılmıştır (Öztürk, 2006).

4.1.2. Klasik Gitarın Sanatsal ve Öğretsel Süreçler Açısından Gelişim Evreleri

Klasik gitar, kökeni çok eskilere dayanan telli bir çalgıdır. Yapılan araştırmalar sonucunda Mısır’da perdesiz ve Hitit taş kabartmalarında (M.Ö 1700, 1400) bu günkü klasik gitar şekline çok benzeyen (8 şeklinde) telli ve perdeli saz (lute)’ lara rastlanmaktadır (Kanneci, 2001).

Dinçol (2003) bu konuya şu şekilde açıklık getirmektedir; Boğazköy ve Alişar kabartmalarında ki sazlar, diğerlerinden farklı olarak sap uçlarından sarkan

püsküllere sahiptir. İmparatorluk devrinden (Hitit İmparatorluğu) Alacahöyük orthostatlarından biri üzerinde betimlenen saz dışında bir belge yoktur. Alışıldığı şekilde bir erkek tarafından çalınan saz, günümüzdeki klasik gitarı andıran bir gövdeye sahiptir.(Ek: 2)

Küçükay (1992)'a göre; klasik gitar günümüzdeki yaygın düşüncenin aksine yeni bir enstrüman değil, kökleri çok eski kaynaklara dayanan bir enstrümandır. Klasik gitarın öncüsü olan Lut'un, M.Ö. 1000 yılında Mısır ve Babil medeniyetleri zamanında ortaya çıktığı sanılmaktadır.

Klasik gitar, Erich von Hornbostel ve Curt Sach (1951) tarafından yapılan çalgı sınıflandırılmasında Chordphone -telli çalgılar- sınıfına girmektedir. Telli çalgılar Dünya coğrafyasında çok geniş bir alanda var olabilmiş çalgılardır. Şüphesiz ki Dünya üzerinde hiçbir çalgı bir anda ve sadece bir şahıs tarafından keşfedilmemiştir. Evrimini tamamlaması için değişik deneyimler paralelinde zamana da ihtiyaç vardır. Bu durum klasik gitar içinde aynıdır.

Sachs (1951)'a göre; “Klasik gitarın Avrupa'ya geliş öyküsünde İran ve Arap adlarına rastlanmaktadır. Önce İran yoluyla Arap dünyasına, Arapların İspanya'yı fethiyle de Avrupa'ya geçtiği yaygın bir saptama”dır görüşünü belirtmektedir.

Summmerfield (1982)' e göre, Rebap, tanbur ve ud gibi Anadolu, İran ve Arap çalgılarının klasik gitarın evriminde çok önemli katkıları olmuştur. Bununla birlikte klasik gitar, İber yarımadasında çok önemli başkalaşımalar göstererek tüm Avrupa'nın ilgisini çekmiştir. 11. yy.da İber yarımadasında ilk klasik gitar okulu açılmış ve hatta Dünya'da ki bilinen ilk müzik okulu örneklerinden olmuştur. Özellikle de 16 yy.da klasik gitara özgü eserler üretilmiştir.

Elmas (1986) klasik gitarın tarihsel gelişimiyle ilgili olarak şunları belirtmektedir;

“Klasik gitarın kökeninin ne kadar eskiye dayandığı konusundaki görüşler, çoğunlukla bir varsayım olarak kalmaktadır. Bu çalgının kökeniyle doğrudan bağlantılı, bir biçim hipotezi geliştirebilmek oldukça zordur.”

Yine Elmas (2003)’a göre, klasik gitara benzer çalgıların Mısırlılardan eski Yunanlılara ve Romalılara, nihayet 8. ve 9. yüzyıllarda, Arapların İspanya’ya girmeleriyle Avrupa’ya ulaştığı belirtilmektedir.

Buraya kadar şunlar söylenebilir; bir çalgıyı belli bir ırka, topluluğa ve kültüre mal etmek doğru olmaz, bunun yanı sıra bir çalgının gelişiminde çeşitli etnik(kültürel) grupların kültürel buluş ve katkıları olduğunu söyleyebiliriz. Çok sayıda ki farklı kültürlerin birbirleriyle olan ilişkileri ve toplumların kendi içlerinde farklı etnik grupları barındırması çalgıların zenginleşmesine yol açmıştır.

Doğu ve Batı müziklerinde yüzyıllardan beri kullanılan telli çalgı *Lut* dur. İlkçağ uygarlıklarında basit şekliyle yer alan lut, ortaçağda Arap uygarlığı tarafından geliştirilmiş, başta Fransa, Almanya ve Macaristan olmak üzere Avrupa ülkelerinde yaygınlaşmıştır. Terim Arapça *el-u’d* sözcüğünden kaynaklanmıştır. İspanyolca; laud, Fransızca; luth, Almanca; Laut, İngilizce; lute’dur. Armut biçimindeki gövdesiyle ud’a çok benzeyen lut’un sapı ud’dan biraz uzundur. Asıl farkın sapında perdelerin bağlanmış olmasıdır. Avrupa da çeşitleri geliştikçe ilk örneği 6 telli olan çalgının tel sayısı zaman içinde 14’e kadar artmıştır. Çalgının göğüs kısmının ortasında ud’da olduğu gibi büyük bir ses deliği vardır. Lut Avrupa sanat müziğinin ilk değerli çalgılarından biridir. Lut’un Rönesans çağıyla birlikte başlayan popülerliği, Barok çağı (17. ve 18. yüzyıl) birlikte doruğa ulaşmıştır. Devrin önemli bestecileri J.Dowland, R.De. Vissee, J.S. Bach, S.L. Weiss bu çalgı için çok sayıda besteler yapmışlardır (Sachs, 1951; Say, 2005).(Ek:8)

Klasik gitara benzeyen algılar, 12. ve 13. yüzyıl Fransa ve İspanya katedrallerindeki kabartmalarda görülmektedir. Bu algılar, İspanya’da *Guitarre Morisca* ve *Guitarre Latina* olarak iki ayrı adla bilinmekteydi. Guitarre latina’ nın gövde yapısı itibariyle günümüz klasik gitar gövde şeklinin benzeriydi. Yani iki yandan içe doğru kıvrımlı (Noad, 1974; Elmas, 2003).

Guitarre Latina’nın bir çeşidi olan, küçük gövdeli, dört telli bir ekli İspanya’da çok tutulmuş, İtalya hariç tüm Avrupa lkelerinde dört çift telli olarak kullanılmıştır. Bu algı dört çift telli *Rönesans Gitarı* olarak da adlandırılmaktadır. Ortaçağ döneminin sonunda *dört telli gitar* dönemin en gözde enstrümanı olmuştur (Noad, 1974).(Ek: 9)

Bayer (1997)’e göre; “*Mağrib* ve *Latin* gitarları 12. yyıl da görülür. 15. yüzyıl da ise bu algılar lavta ya doğru gelişerek *Mandola* veya *Mandora* adını alır. Günümüz klasik gitarın ana çizgilerinin oluştuğu bu yüzyıl da *Latin gitarı*, *Mızraplı Vihuela* olur. *Felemenk Vihuela*’sı ise *Avrupa Lavta*’sından baēka bir şey değildir”.

Tarihte somut olarak ilk kez, 14. yüzyıl da şekli fazla tanımlanmasa da *Guitern* adında bir çalgıdan bahsedilir. *El vihuela*’sı olarak 13. yüzyıldan beri tanınan bu çalgı, 1500’lerin sonlarına doğru bu günkü klasik gitarın doğmasındaki ilk ipuçlarını verir (Bayer, 1997).

Guitarre latina zamanla *vihuela de plactro* adlı çalgıya yönelik bir değişim göstermiştir (Summerfield, 1991).

16. yy. da altı çift telli olan ve *Vihuela* olarak adlandırılan çalgı klasik gitarın atası olarak kabul edilebilir. L.Milan, L.De Narvaez, A.De Mudarra ve M.De Fuellana gibi birçok önemli besteci vihuela için modal armonide eserler yazmıştır (Kanneci, 2001).(Ek: 10)

Vihuela, Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde İspanya’da önemli bir yeri olan telli bir çalgıdır. Üç türü bulunmaktadır. Bunlar;

- Vihuela de arco: Yaylı vihuela
- Vihuela de penola: Mızrapla çalınan
- Vihuela de mano: Parmakla çalınan

Kenarlardan içe doğru kıvrımlı ve yuvarlak sırtlı olan vihuela, çoğunlukla soylular tarafından kullanılan, perdeli, 6–7 çift tellidir. Vihuela repertuarı çağın romans anlayışına uyan villancico gibi şarkı biçimlerine eşlik parçalarını içermiş, ancak bu repertuarın modası geçtiği için 17. yüzyıldan başlayarak vihuela yerini klasik gitara bırakmıştır (Özdemir, 1997).

17. yy sonları ve 18. yy başlarında vihuela’nın devamı diyebileceğimiz *Barok Gitar* şekillenmiştir. Barok gitar beş çift tellidir. Akort sistemi ise dörtlü aralıklara göre düzenlenmiştir. İspanya ve Fransa’da çok kullanılan bu çalgı için klasik gitar tarihinin çok önemli eserleri ve metotları G.Sanz ve Le Cogue tarafından yazılmıştır (Noad, 1974; Kanneçi, 2001).(Ek: 11)

Barok çağın geleneklerine uygun olarak çok fazla sayıda yazılan bu eserler klasik gitar repertuarının günümüzde de en önemli örneklerindendir. Özellikle “süit” ve “sonat” formunun şekillenmesi bu sazın dağarının genişletmesiyle olmuştur. Sazın süsleme (orlement) yapmaya uygun yapısı bestecilere yeni imkânlar tanımıştır. Çok sesli müziğe yatkın olan yapısıyla ve solo bir çalgı olması lut repertuarının gelişmesi ve zenginleşmesi, halkın bu çalgıya olan ilgisini daha da arttırmıştır. J.S. Bach, S.L. Weiss, R.de. Vissee, A.Vivaldi, L.Boccerini, G. Sanz, G.Z. Romano, S. de. Murcia, G.A. Brescianello gibi müzik tarihinin önemli bestecilerininde aralarında olduğu birçok besteci bu çalgı için orijinal eserler yazmıştır (Selanik, 1996).

Elmas (2003)'a göre; “Gitar büyük zaferine 17.yüzyılda ulaşmıştır. Bu durum o yüzyıldan günümüze kadar gelmiş çok sayıdaki gitar sanatçısı ve gitar bestecisinden anlaşılmaktadır. 17. yüzyılda gitar, kralların saraylarına, zengin ailelerin salonlarına girmiş, aristokrasinin geniş kitlelerine hitap etmeye başlamıştır.”

Klasik gitarın yumuşak, hisli, ince ve duygulu tınıları ve tonları, bir şarkıya eşlik edebilme imkânı, bununla birlikte rahat çalınışı bu çalgıya olan ilgiyi ve hevesi her zaman teşvik etmiştir (Özçakır, 1990).

17. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle pek çok besteci kendi yarattıklarından çok, opera aryalarını ve piyano parçalarını gitara uyarlamış ve bunları seslendirmişlerdir. Bu dönemde virtüözler tarafından konser salonlarına sokulan gitar artık; halkın, şairlerin, sanatçıların çalgısı olmuştur (Grunfeld, 1974).

18. yy ortalarında ise *Romantik Gitar* şekillenmiştir. Bu gitar önce beş tek telli iken sonra altı tek telli olmuştur (Noad, 1974). Beş telli gitara altıncı telin Alman Jakob August Otto tarafından takıldığı belirtilmektedir. Beş telli olan şekli aşağıdan yukarıya doğru la, re, sol, si, mi gibiyken, altı telli şeklinde, la telinin üstüne mi teli eklenmiştir. Bu akort sistemi günümüze kadar korunmuştur ve halen dünyada kullanılan klasik gitar akort sistemidir. Önemli bestecilerin romantik gitar için yazmış oldukları besteler bugün de öğrencilerin ve klasik gitar sanatçıların repertuarının çok önemli bölümünü oluşturmaktadır. F. Sor, D. Aguado, M. Giuliani, N. Paganini, F. Schubert, N. Coste, M. Carcassi, A. Diabelli, L. Legnani, F. Gragnani, L.de. Call, F. Carulli, F. Molino o dönemin bu çalgı için beste yapmış önemli isimlerinden bazılarıdır (Noad, 1974).(Ek: 12)

18.yüzyıl sonlarına doğru *Altı Tek Telli Gitar*(Günümüz Klasik Gitarı), bütün çeşitlerini geride, gölgede bırakmıştır. Bu tel düzeni günümüze kadar hiç değişmeden gelmiştir. Gövde, yukarı ve aşağı yuvarlaklarının genişletilmesiyle daha da belirginleşmiştir. Gitar yapımındaki süslemeler, motifler en aza

indirilmiştir. Tuşe üzerine 12 perde yerleştirilmiştir. Akort için kullanılan ağaç burgular yerini metal dişli ve silindirlere bırakmıştır (Summerfield, 1991; Noad, 1974; Elmas, 1986).(Ek: 13)

18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başlangıcı, altı tek telli gitarın, altın çağı olmuştur. Bu dönemde bu çalgı Avrupa kıtasının en popüler ve en sevilen çalgısı durumundadır (Selanik, 1996).

19. yüzyılın ilk yarısı klasik gitar ve klasik gitar müziği için olağanüstü bir çağ olmuştur. Bu dönemde klasik gitar yapısal olarak teknolojik gelişmeler ışığında gerek ses rengini gerekse ses gürlüğünü olabildiğince geliştirmiştir. Müzikal açıdan dönemin bestecileri ve virtüözler sonat, konçerto ve varyasyonlar bestelemiş ve seslendirmişlerdir. Klasik gitar için orijinal yazılmış eserlerin dışında konser programlarını daha da zenginleştirmek isteyen gitaristler, başka çalgı ya da çalgılar için yazılmış esreleri klasik gitar için düzenlemişlerdir. Birçok usta gitarist bestecilik eğitimi de alarak kendi ülkelerine ya da yaşadıkları topluma ait eserleri, halk temalarını klasik gitar için düzenlemişlerdir (Kanneci, 2001).

İspanyol klasik gitar yapımcısı Antonio Torres'in (1817–1892) 1863 yılında klasik gitara getirmiş olduğu standart ölçüler günümüze kadar ulaşmıştır. Bu gün bu ölçüler standart klasik gitar ölçüleri olarak kabul edilmiştir (Küçükay, 1992).

19. yüzyılda klasik gitarda ki gelişmelerden ilki ve önemlisi barsak tellerin yerine naylon tellerin kullanılması olmuştur. Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan Albert Augustine ilk kez klasik gitar için naylon tel üretmiş, kayıt ve konserlerinde bu telleri kullanan Andres Segovia sonuçtan çok memnun kalmıştır (Kanneci, 2001).

Klasik gitarda naylon telin kullanılmasıyla birlikte çalgının sesi hissedilir oranda gürleşmiştir. Ayrıca tel ömürleri daha da uzamıştır. Bu aşama gitaristlere

yeni imkân sağlamıştır, bununla birlikte klasik gitar tarihinin önemli gitaristlerin yetişmesine sebep olmuştur. F.Tarrega, E.Pujol, R.Sainz de la Maza, A.Segovia, M.L. Anido, A.Diaz, N.Yepes, J.Bream, J.Williams gibi ustalar akla ilk gelenlerdir (Özdemir, 1997).

Klasik gitar için yazılan ilk eserler arasında Fransız Guillaume Morla'nın dört telli gitar bestelerini içeren kitabı dikkati çeker. 1554 yılında yayınlanan Fuenllana'nın tablatur kitabında da dört telli gitar eserleri bulunmaktadır. Beş telli gitar besteler yapan besteciler arasında Juan Bermudo ve Vicente Espinel yer almaktadır. Juan Carlos Amat'ın beş telli gitar için 1596 yılında yazdığı ve 1627'de yayımlattığı **Guitarra Espanola y Vandola de Cinco Ordenes y de Quatro** adlı eser ise bu alanda yapılan ilk önemli çalışmadır. İtalyan Francesco Corbetta(1615–1681) bestelerini bir araya getirerek **La Guitarre Royale** adlı eserini oluşturmuştur (Summerfield, 1991).

Klasik gitar tarihinde teorik olarak en önemli gelişme, “**Arte de Tocar la Gitara Espanola por Musica**” isimli kitabın 1799 yılında Fernando Ferandiere tarafından yayınlanmasıdır. Bu kitap notaları kullanarak çalmayı öğreten ilk açıklamalı el kitabıdır. 18. yüzyılın sonları ve 19 yüzyıl ortalarına rastlayan romantik dönemde klasik gitarın teorik anlamda gelişimine önemli katkılar sağlayan temsilciler; İtalya'dan F.Carulli(1770–1649), M.Carcassi(1792–1853) ve M.Giulliani(1781–1829) ile İspanya'dan D.Aguado(1784–1849), ve F.Sor(1778–1839) dur (Halvaşı, 1999; Huber, 1994).

Bu sanatçılar dönemlerinin en iyi klasik gitaristleri olarak kabul edilirler.

Fernando Sor, bu kişiler arasında en fazla öne çıkanıdır. Sor; 1830 yılında “**Metode pour la Guitare**” metodunu çıkarmıştır. Bu metot klasik gitar için yazılmış en iyi metotlardan biri olarak günümüze kadar gelmiştir. Sor bu metodunda klasik gitar tekniğinin temellerini aramıştır. Metotta konu olarak çalgının tutuluşu, sağ ve sol elin kullanışı ve tellerden nasıl ses elde edileceği ele

alınmıştır. Klasik gitar üzerine yürüttüğü fikirler, klasik gitar tarihinin en güzel analiz örneklerini oluşturmuştur (Kanneci, 2001; Küçükay, 1992).

Ferdinando Carulli, 1810'da Paris'te basılan **“Methode Complete pour la Guitare”** adlı metodunda Czerny ve Clementi'nin büyüyle klasik gitar tekniğinin ilkelerini sistematize etmiştir. Carulli'nin iki gitar için yaptığı çalışmaların dışındakiler, bugün öncelikle pedagojik açıdan önemli görülmektedir (Küçükay, 1992).

Carcassi ise **“Op.59 Methode Complete pour la Guitarre”** adlı metodunda çalgıcıyı bütün tonlara götürerek akorların, arpejlerin, gam bilgisinin ve klasik gitarın bütün temel olanaklarını egzersiz etmenin önemini vurgulamıştır (Küçükay, 1992).

Dionisio Aguado'nun 1825 yılında yayınladığı **“Metodo para Guitarra”** eseri ise 19. yüzyılında yazılmış en iyi metotlardan biridir (Noad, 1974).

Klasik gitarın ilk ve en çok benimsendiği, buna bağlı olarak da gerek yapısal gerekse sanatsal gelişimini ilk olarak yaşayan ülke İspanya'dır. Bu ülkede yaygın olarak kullanılan altı telli gitar; ses tonu, ses gürlüğü, gelişmeye açık çalışma tekniği ile Avrupa'nın genelinde kullanılan lut(lavta)'u tamamen ortadan kaldırmış ve onun yerini almıştır. Bu değişim 16. yüzyılın sonlarında başlamış ve bugün çalınan altı telli gitar en parlak devrini 18. yüzyılın sonu ve 19.yüzyılın başlangıcında yaşamıştır (Summerfield, 1991).

17. yüzyılın en önde gelen ve dikkate değer gitaristi Gaspar Sanz olmuştur (Huber, 1994). Klasik gitar İspanyol okulunun kurucusu olarak D.Aguado kabul edilir. Aguado çağdaşlarının aksine tırnak ile çalan bir gitarist olarak İspanyol okulunun tekniğinde temel taşlardan birini oluşturmuştur (Elmas, 2003).

Klasik gitar gelişimini zirve noktasına virtüöz ve besteci Fernando Sor (1778–1839) ile ulaşmıştır. Sor'un klasik gitar için bestelemiş olduğu eserler bugün hala canlılığını korumakta, klasik gitar literatürünün en önemli eserlerini teşkil etmektedir. Sor müziği, klasik gitara mümkün olduğu kadarıyla ve niteliklerinin elverdiğince yüklemeye, onu zorlamaya çalışmıştır (Grunfeld, 1974; Elmas, 2003).

İspanya'da bugünkü şekliyle altı telli gitarın en önemli iki temsilcisi Aguado ve Sor olmuştur.

19. yüzyıl boyunca İspanya'da birçok usta gitarist yetişmiştir. Cano, Huertas, Tostado, Fossa bu isimlerden bazılarıdır. Yüzyılın ikinci yarısın da çağdaş klasik gitar ekolünün kurucusu olarak nitelenen, Bach, Beethoven, Schumann ve Chopin gibi bestecilerin eserlerinden klasik gitar için ustaca yaptığı düzenlemelerle tanınan Valenciya'lı gitarist-besteci Francisco Tarrega (1852–1909) adına rastlanır. Tarrega klasik gitar çalış tekniği ile ilgili olarak sağ eli özgür kılmış ve gitarın sol ayak üzerine yerleştirilerek çalınmasının öncülüğünü yapmıştır. Ayrıca apoyando vuruş tekniğini geliştirmiştir (Noad, 1974).

Tarrega günümüz klasik gitar ekolünün kurucusu kabul edilmektedir.

Tarrega'nın öğrencilerinden M. Llobet (1878–1938) dönemin iyi bir gitaristi olarak belirir ve çağdaşları arasında önde gelen virtüözlerindendir. Klasik gitar için çok sayıda beste ve düzenlemeleri bulunan bir diğer İspanyol gitarist ise E. Pujol(1886–1980)' dur (Say, 2005).

Yüzyılın önemli klasik gitar ustalarından hiç kuşkusuz İspanyol klasik gitar sanatçısı ve eğitimcisi Andres Segovia'dır(Say, 2002). Segovia'nın klasik gitarda ilk kez naylon tel kullanmasının yanı sıra en önemli misyonu, o yıllarda daha çok Amerika ve Avrupa'da bir şarkı eşlikçisi olarak görülen klasik gitarı bütün dünyaya, sanatsal yönü olan, virtüözitelik gerektiren, solo bir çalgı olarak

tanıtmasıdır Segovia; klasik gitarın “bir konser çalgısı” olduğunu kanıtlamak için birçok klasik müzik eserinin uyarlamasını yaparak dünyanın hemen bütün ülkelerinde konserler vermiştir. Klasik gitar için Bach, Heandel, Mozart, Chopin, Schuman’ın eserlerinden uyarlamalar yapan Segovia için; Ponce, Turina, Castelnueva-Tedesco, Roussel, Martin, Moreno-Torroba, Rodrigo ve Villa-Lobos gibi birçok besteci eserler bestelemiştir (Say, 2005; Kanneçi, 2005).

Andres Segovia klasik gitarı, konser salonlarına sokarak Avrupa’dan Amerika’ya ve Hindistan’a kadar uzanan turneleriyle, hem alya hem de solistlere büyük bir saygınlık kazandırırken, klasik gitarı 20. yüzyılda evrenselliğe ulaştırmış bir sanatçıdır (Bayer, 1997).

Klasik gitarın önem kazandığı bir diğer ülke ise İtalya’dır. Dönemin nemli İtalyan gitaristleri; F.Carulli, M.Giuliani ve M. Carcassi’dır(Selanik, 1996). Carulli(1770–1841) bunlar içerisinde en parlak etkiyi yaratan, en verimli bestecilerden birisidir. Çok yaygın olan ve benimsenen bir klasik gitar metodu hazırlamıştır. En iyi eserleri iki gitar için yazdığı dolarıdır. Başka bir öneme sahip İtalyan gitaristi ise Giuliani(1780–1840)’dır. Giuliani klasik gitarı tüm ağırlığı ve önemi ile bir konser çalgısı haline getirmiş; bunun için esreler bestelemiş, konser turneleri ile tüm Avrupa’yı gezmiştir. Klasik gitar için yazmış olduğu metot ve öğretici eserleriyle ne çıkan gitarist ise Carcassi(1792–1853)’dir (Noad, 1974).

Klasik gitar 16. yüzyılın ortalarında Fransa’ya ulaşmış, bu gelişme Adrien le Roi ve Jean Antoine Baif gibi isimler tarafından temsil edilmiştir. 19. yüzyılın başlangıcında Fransa’da klasik gitarın en parlak dönemi yaşanmıştır. Bu yükseliş Fransız gitaristlerin etkinliğinden ziyade Fransa başkenti Paris’in bir sanat merkezi olmasından kaynaklanmakta, Carulli, Carcassi, Aguado ve Sor’un uzun sürelerle Paris’e yerleşmiş olmalarıdır. 19.yüzyılda Fransa’da yetişen en önemli gitarist Napoleon Coste(1806–1883) olmuştur. Coste’nin klasik gitar için bestelemiş olduğu pek çok eseri bulunmaktadır (Noad, 1974; Elmas, 2003).

İspanya üzerinden Avrupa ülkelerine daha sonrasında ise tüm dünyaya yayılan klasik gitar; bugün artık İspanya'nın yerel çalgısı olmaktan çıkmış bir dünya çalgısı olmuştur. Bu kadar yaygınlaşan klasik gitar, tarihinde önemli gelişmeleri de beraberinde getirmiştir.

Kanneci (2001)'ye göre;

“Dünya üzerinde hızla sayıları artan gitaristler, klasik gitar için yazılmış eserlerin dışında, konser programlarını daha da zenginleştirmek için başka çalgılar ya da çalgı grupları için yazılmış eserleri klasik gitara uyarlamışlardır. Çok yaygın kullanılan bu tarz ilgi ile karşılanmasına karşın klasik gitarın gelişmesinde akla gelmeyen yeni sorunlar çıkarmıştır. Zira klasik gitar kendine ait olan besteler konusunda kısırlaşmaya başlamıştır. Bunun üzerine başta Regino Sainz de la Maza, Emilio Pujol ve Alirio Diaz olmak üzere birçok gitarist bestecilik eğitimi alarak kendi ülkelerine ait halk temalarını klasik gitar için düzenlemişlerdir. Bu klasik gitar tarihinde çok önemli bir gelişmedir. Dikkatler tekrar klasik gitar üzerine yoğunlaşmış, halk kendine ait müziği sanatsal, estetik ve ciddi bir icra ile klasik gitarın şiirsel tınısıyla duyunca çok etkilenmiştir. Klasik gitar bir anlamda halk çalgısı olmaya başlamıştır. Klasik gitara olan bu yoğun talep başta klasik gitar yapımcı sayısını ve yapım kalitesini yükseltmiş, daha önemlisi müzik eğitimi veren kurumlarda daha sanatsal, bilinçli ve bilimsel eğitim verilmek üzere klasik gitar bölümleri oluşturulmuştur.”

Ustaların üstün yorumları klasik gitarı konser salonlara taşımış olmakla kalmayıp, aynı zamanda önemli senfonik müzik bestecilerin dikkatini çekmesine neden olmuştur. O zaman kadar sadece klasik gitar çalanların besteler yapmasına karşın, sonraları hiç klasik gitar çalmamalarına rağmen senfonik müzik bestecileri gitaristlerle birlikte çalışarak klasik gitar için eserler yazmışlardır. B.Britten, F.M.Torroba, J.Turina, H.Villa-Lobos, M.Ponce, F.Poulenc, M.Castelnuovo-Tedesco, M.deFallá, J.Rodrigo, H.W.Henze, F.Mompou, M.Tippett, W.Walton, A.Roussel, L.Berkeley, F.Martin, L.Berio, T.Takemitsu, R.R.bennet, E.Halfter,

E.Sainz de la Maza, R.Gerhard, M.Arnold, L.Brouwer, W.Lutoslawski gibi çağımızın önemli müzik bestecileri klasik gitar için orijinal eserler bestelemişlerdir. Birbirine destek olan bu gelişmeler, klasik gitarı aranırl bir çalgı konumuna getirmiştir. Klasik gitar konserlerinin, festivallerinin, yarışmalarının, kayıtlarının ve araştırmalarının sayısı şaşırtıcı bir şekilde artmıştır (Summerfield, 1991; Kanneci, 2001).

Ülkemizde ise klasik gitar hareketi bu yıllarda özellikle Alirio Diaz ve Sigfrid Behrend'in verdiği konserler ile ivme kazanmıştır (Kanneci, 2001).

Türkiye'de klasik gitarın oluşma ve gelişme süreci ile ilgili yazılı kaynakların az olması nedeniyle bu konu, konuyla ilgili bilgisi olan kişilerle yapılan görüşmelerle desteklenmeye çalışılmıştır.

Elmas (2003)'a göre; Türkiye'de klasik gitar önceleri sadece eğlence müziğinde kullanılan bir çalgı olmuş, daha sonra az sayıda da olsa konser vermeye gelen yabancı gitaristler, radyo yayınları, çeşitli nedenlerle yurt dışına gidip gelen müziğe yatkın kişilerin getirdiği plak ve notalar klasik gitarın ülkemizde tanınmasına neden olmuştur.

Kıvrak (1997)'a göre; "Geçmiş 18. yüzyıla uzanan çok sesli müzik hayatımız da klasik gitar müziği ve klasik gitarın yerini alışı; ülkemizde son otuz-kırk yılı kapsamaktadır."

Ülkemizde klasik gitarla ilgili bilinen en eski öğretmeni, aynı zamanda çok iyi de bir gitarist olan Andrea Paleologos (1911–1997) tur (Kanneci, 2001). Paleologos, 1931–1942 yılları arasında özellikle İstanbul'da yoğunlaşan bir dizi konserlerle klasik gitarın ülkemizde ki tanıtımına katkıda bulunmuştur. Bununla birlikte Paleologos, birçok öğrenci yetiştirmiştir. Paleologos'un yetiştirdiği öğrencileri arasında, İtalya doğumlu olup, İstanbul'da yaşayıp daha sonra Arjantin'e yerleşip ve hayatı boyunca klasik gitar repertuarına çok değerli beste ve

düzenlemeler kazandırmış olan Mario Parodi, klasik gitarı Ankara'ya götürüp tanıtanlardan, Can Aybars, ilk Türkçe klasik gitar metodunu yazan Ziya Aydın, o dönemin ülkemizde en güzel klasik gitar çalanlardan biri olan Sava Palasis, daha sonra Türkiye klasik gitar hayatına çok değerli gitaristler kazandıran Savaş Çekirge, klasik gitar için modern eserler besteleyen Misak Toros gibi ülkemiz klasik gitar yaşamının oluşumu ve gelişiminde çok önemli görevler almış gitaristler vardır (Uluocak, 2003).

Andrea Paleologos'un klasik gitar için yaptığı çok önemli düzenleme ve etütler "*Musikverlag V. Hladky, Wien*" edisyonu tarafından yayınlanmıştır. Paleologos'un klasik gitar için yapmış olduğu bu çalışmalar bugün halen klasik gitar çalanlar için çok değerli birer kaynaktır (Kanneci, 2001).

Rana Erksan ve Cemal Reşit Rey'in öğrencisi olan Yüksel Koptagel, 1954 yılında ilk kez ülkemize gelen çağımızın en önemli klasik gitar bestecilerinden olan Joaquin Rodrigo'nun yardımlarıyla önce Madrid ve daha sonra Paris'e giderek bestecilik eğitimi yapmıştır. İspanya'daki klasik gitar çevresinden etkilenen Yüksel Koptagel klasik gitar için besteler yapmıştır. 1958 yılında Almanya'da yayınlanan bu besteler Türkiye klasik gitar tarihinde ulaşılabilen ilk besteler olduğu için bir anlamda Türkiye'de bestelenen ilk klasik gitar eserleridir denilebilir (Uluocak, 2003).

1960'lı yıllara kadar özellikle Paleologos'un ülkemize kazandırdığı klasik gitar merakı ve heyecanı o günkü gençler arasında bu çalgıya olan ilgiyi artırmıştır. Bu ilgi klasik gitar yapımına ve üretimine de ivme kazandırmıştır (Elmas, 2003; Uluocak, 2003).

Andrea Paleolos'nun öğrencilerinden olan Ziya Aydın(1904–1980) Ankara'da kurduğu "Gitar Sevenler Derneği", yetiştirdiği öğrenciler, Ülkemizde ilk kez kurmuş olduğu klasik gitar orkestrası ve bu orkestra ile vermiş olduğu konserlerle özellikle klasik gitar eğitiminde etkili olmuştur (Kıvrak, 2003).

Klasik gitar eğitimine ağırlık veren Ziya Aydın, 1970’li yılların başından bu yana ülkede klasik gitarın bilinçli yayılmasında çok etkili olan ilk Türkçe klasik gitar metodu; **“Klasik Gitar Albümü”** nü yayınlamıştır (Zeren, 1995).

Ayrıca klasik gitar için yazdığı; **“I ve II Başlangıç Metotları”**, **“Konser Albümü”**, **“Klasik Albümü”**, **“Klasik Armoni(Gitar Uygulamalı)”**, **“Okul Şarkılar(Çok Kolay Gitar Eşlikli)”**, gibi çalışmaları klasik gitar için yapılmış, yazılı ve basılı kaynaklar olması açısından klasik gitar eğitimi alanında oldukça önemli bir yer tutmaktadır (Yöndem, 1998).

Ankara’da Can Aybars’ın klasik gitar sanatçısı yetiştirme çabaları öğrencisi İrkin Aktüze’nin 1Ekim 1954 tarihinde İtalya’da uluslararası bir yarışma olan “Cremona Gitar Yarışması” birincilik ödülünü alması sağlamıştır. Bu bir Türk gitaristin uluslar arası alanda almış olduğu ilk ödül olması açısından önemlidir (Uluocak, 2003).

İrkin Aktüze’nin İstanbul Radyosunda çalıştığı süre içinde günümüze kadar devam eden yapmış olduğu klasik gitar programları, klasik gitar müziğinin ülke geneline yayılmasında önemli bir etken olmuştur. Bu arada Aktüze,1968 yılında İstanbul’ da “Meleknaz Müzik Okulu”nun kuruluşunu desteklemiş ve okulun faaliyet gösterdiği yaklaşık dört yıl boyunca bu kurumda klasik gitar öğretmenliği yapmıştır (Kanneci, 2001).

Bu okul Türkiye’de klasik gitar eğitiminin kurumsallaşması ve genel müzik eğitimi ile birlikte ele alınması konusunda yapılmış ilk adım olarak kabul edilebilir.

Ülkemizde yetişen ilk kuşak gitaristleri arasında Fazıl Abrak ve Ertuğrul Şatıroğlu isimleri önemli bir yere sahiptirler. Bununla birlikte Alman gitarist Sigfrid Behrend ‘in ülkemizdeki düzenli konserleri de Türkiye’de klasik gitarın

tanınmasında ve yaygınlaşmasında önemli bir etken olmuştur (Elmas,2003; Uluocak, 2003).

Andrea Paleologos'un öğrencilerinden klasik gitar ile çalışmalarını günümüze kadar sürdüren Misak Toros; klasik gitar için yaptığı modern besteler ile ülkemizde ki gitaristler arasında modern müziğin kabul görmesinde önemli bir etken olmuştur. Ayrıca bununla ilgili olarak Toros; önemli bir eksiği kapatacak **“Gitaristler İçin Armoni”** adlı kitabını yazmıştır (Say, 2005; Kanneci, 2001).

Yetmişli yıllarda ülkemize gelip, daha sonra yoğun ilgi ve beğeniden dolayı düzenli olarak Türkiye'ye gelip konserler veren Alirio Diaz ülkemizdeki klasik gitarın sanatsal olarak gerekli konuma gelmesi yolunda başlangıç olmuştur. Ülkemizde sürekli verdiği konserler yanında, Cemal Reşit Rey tarafından yazılıp, kendisine ithaf edilen klasik gitar konçertosunun dünyada ilk seslendirilişini de yapmıştır (Kanneci, 2001).

Ankara'lı gitarist İhsan Turnagöl 1970'li yıllarda Avrupa'ya giderek Konrad Ragossnig'in öğrencisi olmuş ve profesyonel olarak klasik gitar çalışmaya başlayan ilk gitaristlerden olmuştur. Halen Almanya'da yaşayan Turnagöl'ün Almanya'da yapmış olduğu uzunçalar kaydı bir Türk gitarist tarafından kaydedilen ilk audio kayıt olması açısından önemlidir (Say, 1985).

Ülkemizde uzun bir süre sadece özel dersler şeklinde devam eden klasik gitar eğitimi; zamanla okullara girerek kurumsallaşmaya başlamış, önce Konservatuvarlarda, daha sonra da eğitim fakültelerinin müzik eğitimi bölümlerinde verilmeye başlanmıştır.

Klasik gitar eğitimin okullarda verilmesine yönelik çalışmalarda öncülüğü, Konservatuvarlar da Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı(1977–1978), eğitim fakülteleri içerisinde ise Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü(1983–1984) yapmıştır (Say, 2005).

1977 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda profesyonel gitarist yetiştirmek üzere açılan klasik gitar ana sanat dalı Türkiye tarihinde ilk olması açısından önemli bir yere sahiptir.

Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda klasik gitar derslerini vermesi için ilk olarak İtalyan gitarist Carlo Domenicono görevlendirilmiş, iki yıl ders verdikten sonra yurt dışına dönen Domeniconi'nin yerine Ertan Birol getirilmiştir. Bu kurum ilk mezununu 1984 yılında vermiş, ilk mezunlarından gitarist-besteci Erdem Sökmen, mezuniyetini takip eden yıl, 1985 yılında, ilk kez İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Gitar Sanat Dalı'nı açmıştır. Böylelikle halen bu Konservatuvardaki görevini sürdüren sanatçı, ülkemizde gitar eğitimi alıp profesyonel olan yetişen ilk gitaristtir (Kanneci, 2001).

1974 yılında ise Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü'nde "Okul Çalgıları" bölümüne eğitimde kullanılmak üzere klasik gitar dersi konulmuş, İspanya'ya viyolonsel eğitimi için gittiği yıllarda klasik gitarda çalmayı öğrenen Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası viyolonsel sanatçısı Erol Küyel de klasik gitar öğretmeni olarak görev almıştır (Say, 2005; Uluocak, 2003).

1984 yılında gitarist Ahmet Kanneci Orta Doğu Teknik Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Bölümünde klasik gitar çalışmalarını başlatmış, daha sonra bunu; 1985 yılında Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, 1986 Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi ve 1990 Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvallarının klasik gitar ana sanat dallarının kurulması takip etmiştir (Halvaşı, 1999; Uluocak, 2003; Say, 1985).

Üniversitelerde oluşturduğu klasik gitar bölümleriyle birçok kişinin klasik gitar ile tanışmasını ve eğitim almasını sağlayan Kanneci; klasik gitar çalışmalarına Julian Byzantine ile başlamış, daha sonra çalışmalarını Alirio Diaz ve Jose Tomas ile sürdürmüştür. Ülkemiz klasik gitar gelişimine büyük katkılarda

bulunan Kanneci, 1980'li yıllardan itibaren dünyanın pek çok ülkesinde ve Türkiye'nin birçok kentinde yüzlerce konserler vermiş, ayrıca yurtiçi ve yurtdışında seminer, kurslar ve master sınıfları düzenlemiştir. Kanneci, günümüz son kuşak bestecilerimiz ile yapmış olduğu çalışmalar sonucunda; Turgay Erdener, İstemihan Taviloğlu, Ertuğrul Bayraktar, Ertuğ Korkmaz ve Fazıl Say gibi ülkemiz önemli bestecilerinin klasik gitar için besteler yapmasını sağlamıştır (Say, 2005; Bayer,1997).

Ahmet Kanneci, Türkiye'deki ilk kaydını plak olarak şef Gürer Aykal'ın yönettiği Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın 50. yıl Konserleri çerçevesinde gerçekleştirmiştir. Bu plakta sanatçı A. Vivaldi'nin *Re maör ve La majör Gitar Konçertolarını* seslendirmiştir. Ayrıca sanatçı yurtdışında katıldığı uluslar arası festivallerin (*Arjantin deGuitarres del Mundo* ve *Meksika da Quarto Festival Internacional Guitarre*) CD kayıtlarının yanı sıra, ABD, Fransa, Almanya, Kosta Rika ve Arjantin'de Radyo ve TV kayıtları gerçekleştirmiştir. Kanneci; daha sonrasında 1996 yılında; *Anatolian Pieces*, 2002 yılında; *Popular Classics*. 2006 yılında; *Italian Baroque Music* ve son olarak 2006 yılında; *Erdener Integration* kayıtlarını yapmıştır. Ahmet Kanneci'nin ayrıca 1988 yılında yapmış olduğu **“Klasik Gitar Metodu”** adlı birde metot kitabı bulunmaktadır (Uluocak, 2003; Bayer, 1997).

1985 yılında Ankara'da Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Bölümünde ilk kez ana çalgı olarak klasik gitar sınıfını açan bir diğer gitarist-bestecimiz Bekir Küçükay'dır. Öğrenci yetiştirmenin yanı sıra yoğun konser ve kayıt çalışmalarını sürdüren sanatçı, beste çalışmalarıyla da Türk klasik gitar repertuarına birçok beste kazandırmıştır. Küçükay ilk olarak 1983 yılında Ulusal Gitar Müziği Beste Yarışmasında *Monolog* isimli parçasıyla ödül almıştır. Solo konserlerinin yanı sıra ülkemiz tüm orkestralarına solist olarak katılmış, bunun yanı sıra çeşitli radyo ve televizyon programları yapmıştır. Sanatçı 1987 yılında Brezilyalı besteci H. Villa Lobos anısına ve onun eserlerinden oluşan ilk kaset kaydını gerçekleştirmiştir. Daha sonrasında 1995 yılında *Sevda Türküleri*, 1998

yılında da kendi bestelerinden oluşan *Küçükay plays Küçükay* isimli kayıt çalışmalarını yapmıştır. Küçükay'ın 1992 yılında yapmış olduğu **“Klasik Gitar İçin Başlangıç Metodu”** adlı birde metot kitabı bulunmaktadır (Kanneci, 2001; Kıvrak, 1997).

Ülkemizde bugün klasik gitarın, Konservatuvarlar ve müzik eğitimi bölümlerinin yanı sıra özengen müzik eğitimi veren birçok eğitim kurumunda öğretimi yapılmakta, yapılan konserlerin, festivallerin, yarışmaların sayısı çoğalmakta ve bu alanda ki teorik-akademik çalışmaların sayısı artmaktadır (Kanneci, 2005).

Bu bulgulara göre;

Çalgılar, ait oldukları toplumların sosyo-ekonomik, coğrafi ve doğal şartları tarafından belirlenmektedir. Geniş bir coğrafyada yaygın olarak kullanılan telli çalgılarda, çalgının yapısal olarak çeşitlilik göstermesine neden olmuştur.

Başlangıçta yapısal ve biçimsel oluşma şekilleriyle bir benzerlik-yakınlık gösteren bağlama ve klasik gitar, kültürler arası farklılaşmayla birlikte; yapısal, çalma şekilleri ve müzikal yapı itibarıyla kendilerine özgü bir biçimde farklılaşmışlardır. Öncelikle çalgıların yapısal/biçimsel bir değişim süreci sonrasında bir forma oturmuş olmaları, çalgılara sanatsal/artistik ve estetik bir boyut kazandırmıştır.

Fiziksel özellikleri, tınısı ve çalış teknikleri ile özgün karakterlere sahip bu iki çalgı tarihsel süreç içerisinde sürekli bir gelişim göstermişlerdir.

Bağlama en önemli değişim ve gelişimini Anadolu'da yaşamıştır.

Bağlamadaki önemli gelişimlerden biri tellerindeki yapı malzemesinin değişime uğramasıdır. Bağrsak tellerin yerine metal tellerin kullanımı bağlamada

köklü bir değişime neden olmuştur. Bu değişimin çalgının ses rengini, ses yüksekliğini ve çalım tekniklerini önemli ölçüde değiştirdiği, performans/icra yönünü ise olumlu yönde etkilediği görülmektedir. Bağlamadaki bu değişimin çok sonraki tarihlerde gerçekleşmesi sürecin yavaş ilerlemesine neden olmuştur. Metal tellerin az veya zor bulunuşu ve yeni gelişmeleri kolayca kabullenmeyen gelenekçi anlayışın bu süreci etkileyen nedenleri arasında düşünülebilir.

Buna karşın klasik gitarda da önemli ve köklü bir değişim olan metal-naylon tele geçiş çok kısa sürede benimsenmiş ve bu değişimin klasik gitarın evrensel bir çalgı olma yolunda hızlı bir şekilde ilerlemesine katkı sağladığı görülmektedir.

Bağlama boylarının büyümesi, tel ve perde sayısının artması bağlamadaki düzenlerin çoğalmasına ve kullanım şekillerinin farklılaşmasına neden olmuştur. Bu durumun bağlamanın sanatsal/artistik yönden gelişimine büyük katkı sağladığı görülmektedir. Buna bağlı olarak bağlamanın standart bir yapıya kavuşturulması gereksinimi ortaya çıkmış ve bu alanda bilimsel birtakım çalışmalara gidilmiştir. Bu çalışmaların çok geç başlaması sürecin yavaş ilerlemesi nedenleri arasında düşünülebilir.

Buna karşın klasik gitarın Avrupa'da yapılan bilimsel çalışmalar ve kullanılan ileri teknik olanaklar ile gelişimini/evrimini çok öncesinde tamamladığı görülmektedir. Bu durumun ise klasik gitar sanatsal gelişim sürecinde birinci derecede etkili olduğu söylenebilir.

Bağlama eğitimi ve öğretimi ilgili olarak yapılan ilk çalışmaların bağlamanın sanatsal gelişim sürecine bir ivme kazandırdığı, bu gibi çalışmaların süreç içinde artış gösterdiği gözlenmektedir. Bu çalışmalar arasında bağlamanın okullarda akademik anlamda eğitiminin yapılması, bağlama öğretimine yönelik metot kitaplar ve teorik bazı kitapların yazılması görülmektedir. Bağlamanın uzunca bir süre gelenek içerisinde usta-çırak yöntemiyle öğretilmesi ve bu

müziğin belleğe/hafızaya dayalı bir müzik oluşu bu alanda yapılan çalışmaların çok sonra başlamasının nedenleri olarak görülebilir.

Buna karşın klasik gitar öğretimin başlangıçta bir standarta oturtturulduğu bu durumun ise klasik gitar eğitiminde akademik çalışmalara bir hız kazandırdığı düşünülebilir

4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bağlama ve Klasik Gitar Öğretsel Süreçlerinde Uygulanan Öğretim Stratejileri Nelerdir?

4.2.1. Bağlama ve Klasik Gitar Öğretsel Süreçlerinde Uygulanan Öğretim Stratejileri

Bağlama ve klasik gitarın öğretsel süreçlerinde uygulanan öğretim stratejileri ile ilişkili görülen sorulara görüşmeye katılan kişiler aşağıdaki gibi cevaplar vermişlerdir.

Derse başlamadan önce öğrencilerinizden hangi temel davranışları yapmasını istiyorsunuz?

-Öğrencilerinizden beklediğiniz, yapmasını istediğiniz temel davranışlar nelerdir?

Dersimi herhangi bir beklenti ile sınırlayamam. Bence bağlama öğretiminde bir strateji yakalamak istiyorsanız bu tamamen doğallıktan yana olmalı. Öğrencilerimle derse başlarken herhangi bir davranış beklentisi içine girmem. Böyle bir yaklaşımla, anlayışla derse başlamak dersi olumsuz yönde etkileyebilir. Bu ayrıca öğretimi de güçleştirebilir. Öğrenci kendi yaptığını öğrenir. Bizim derslerimiz karşılıklı sohbet içerisinde başlar ve öyle devam eder.

Gayet samimi ve rahat... Ben derslerimde müziğin önüne geçen her şeye karşıyım. Benim eğitimcilik anlayışım, eğitim yaklaşımım doğallıktır. (G.A, 183, 1-8).

Mutlaka eser üzerinde düşünmüş olup olmadığını denetlerim ve bunu da sürpriz sorularla anlamaya çalışırım. Benim öğrenciden beklediğim en temel davranış dersini çalışmış ve tekrar etmiş olarak gelmesidir. Daha sonra eseri analiz edip etmediğine dikkat ederim. Ben buna “ön çalışma” derim. Öğrenci derse gelirken bu çalışmayı yapmış olmalı. Derslerim her şeyden önce bir ön çalışma gerektirir. Bu durum derslerimde öğrenci ile yoğun bir etkileşim içinde olmamı sağlar. Aslında amaç öğrenciye öğrenmeyi öğretmektir. (G.B, 183, 1-7).

Bu alt problemle ilişkili görülen diğer bir soruya görüşmeye katılan kişilerin verdikleri cevaplar aşağıdaki gibidir;

Derse başlarken her zaman motivasyon/isteklendirme oluyor mu? Derslerde motivasyon ara sıra düştüğünde bunu anlar mısınız? Bu durumda ne gibi önlemler alırsınız?

Her zaman motivasyon olmayabilir. Her anda motivasyonu canlı tutmak mümkün olmayabilir. Aslında bu daha çok öğrenci ile ilgilidir. Bağlama çalmak tamamıyla içten gelen bir durumdur. Hissetmek gerekir. Benim değil, öğrencinin çalışmak istemesi daha çok önemlidir. Motivasyonu ancak öğrenci sağlar ve diri tutabilir. Öğrencinin motivasyonu ve ilgisi dersin yönünü ve akışını belirler. Öğretimde öğrenci esastır. Motivasyon düştüğünde ise çalışmak yerine sohbet etmeyi tercih ediyorum(G.A, 183-184, 1-7)

Motivasyon çift yönlüdür. Öncelikle öğretmenin motivasyonu daha sonra öğrenci motivasyonu. Dersimde hem öğretmenin hem de öğrencinin etkin katılımı olmalı. Yani öğretmenin de öğrencinin de motivasyonu yerinde olmalıdır. Öğretim bu şekilde gerçekleşir. Bunun dışında ki bir anlayışla, yaklaşımla ise tam

öğrenme gerçekleştirilemez. Tabii ki motivasyon her zaman aynı olmuyor zaman zaman düştüğü oluyor. Böyle durumlarda ara veririm, zamanı motivasyona uygun olan zaman aktarmayı tercih ederim.(G.B, 183-184, 1-7)

Örnek bir ders sürecini nasıl planladığınızı anlatabilir mi siziz?

-Birinci dilim egzersiz, etüt çalışmaları

-İkinci dilim ödevleri dinleme

-Üçüncü dilim yeni eser öğretimi gibi...

Tabi dersin dörtte birlik ya da üçte birlik, ikilik dilimleri vardır. Önce yeni öğretilecek eserin tanıtıcı düzeyde çalınması. Daha sonra eserin teknik detayları, teknik detayların gerektirdiği etüt veya egzersizlere yönelme. Bunun gibi dersi dilimlere parçalara ayırırım. Ve en sonunda bütün bu yapıklarımızı bir pota içerisinde kaynaştırmaya çalışırız. Bunu bir kartopuna da benzetebilirsiniz. Fakat bu planlama, ihtiyaca göre de değişebilir. (G.A, 184,1-6).

Ben dersi bir bütün olarak düşünürüm. Ve öylede kurgularım. Dersi dilimlere ayırmak yerine derste bir bütünlük oluşturmaya çalışırım. Bilgiler genelden özele doğru bir sıra izlemelidir. Ve daha da ilerisi müziğin yaşamla bağlarını kurmaya çalışırım. Benim derse yaklaşımım mümkün olduğunca teknik, müzikal ve estetik bir bütünlük oluşturmaktır. (G.B, 184, 1-5).

Tablo 4.2.1.1. Bağlama ve Klasik Gitar Öğretsel Süreçlerinde Öğretim Stratejileri

Bağlama	Klasik Gitar	Öğretim Stratejileri
Doğallık	Yoğun Bir Etkileşim	
Öğrenci Odaklı	Öğretmen-Öğrenci Odaklı	
Basamaksal	Bütünsel / Bütüncül	

Tablo 4.2.1.1’de görüldüğü üzere bağlama öğretim stratejilerinde öğretimin, herhangi bir kural veya kurallara bağlı olmadığı, öğretimde daha esnek bir yaklaşımın, anlayışın hâkim olduğu söylenebilir. Diğer yandan öğrenci odaklı bir öğretimin daha çok öğrencinin öğrenmek istemesiyle ilgili olduğu ve öğretimde tümevarım bir yaklaşımın benimsendiği yönünde bir sonuca gidilebilir.

Buna karşın klasik gitar öğretim stratejilerinde öğretimin, hem öğretmenin öğretmek istemesi, hem de öğrencinin öğrenmek istemesiyle ilgili olduğu yani öğretimin iki tarafında aktif katılımıyla gerçekleştiği ve öğretimde tümdengelim bir yaklaşımın benimsendiği yönünde bir sonuca gidilebilir.

Tablo 4.2.1.2. Bağlama ve Klasik Gitar Öğreticileri/Eğitmenleri İle Yapılan Görüşmelere İlişkin Öğretim Stratejilerine Yönelik Genel Nitel Bulgular ve Yorumlar

Bağlama	Klasik Gitar	Öğretim Stratejileri
Öğrenci kendi yaptığını öğrenir.	Amaç öğrenciye öğrenmeyi öğretmektir.	
Buna göre; Bağlama öğretiminde; öğrenmenin öğrencinin etkin davranımıyla olduğu, klasik gitar öğretiminde ise; daha çok öğrenciye kendi başına çalışabilme yeteneğinin kazandırılması yönünde olduğu anlaşılmaktadır.		
Motivasyonu ancak öğrenci sağlar.	Motivasyon çift yönlüdür.	
Buna göre; Bağlama öğretiminde; öğretimin etkili olabilesi için öğrenci motivasyonunun önemli olduğu, klasik gitar öğretiminde ise hem öğretmen, hem de öğrenci motivasyonunun gerekli oluşu anlaşılmaktadır.		

Ders sürecini belli dilimlere ayırırım.	Dersimi bir bütün olarak düşünürüm.	
Buna göre; Ders süreci planlamaların bağlama öğretiminde bir aşamalık gösterdiği, klasik gitar öğretiminde ise bir bütünlük içinde olduğu görülmektedir.		

Çalgı öğretiminde doğru belirlenen strateji, öğrenimi daha etkili ve kalıcı kılar. Öğretim stratejilerinin belirlenmesi ise öğretmen, öğrenci ve öğretilecek olguya göre değişiklik gösterebilir. Bağlama ve klasik gitar öğretim stratejilerindeki belirgin farklılığın bağlamanın geleneksel bir çalgı oluşu ve gelenek içinde öğretiliyor olması, diğer yandan klasik gitarın daha evrensel bir yapıda olması ve daha evrensel çerçevede öğretiliyor olmasından kaynaklandığı söylenebilir.

4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bağlama ve Klasik Gitar Öğretsel Süreçlerinde Kullanılan Öğretim Yöntem ve Teknikler Nelerdir?

4.3.1. Bağlama ve Klasik Gitar Öğretsel Süreçlerinde Kullanılan Öğretim Yöntem ve Teknikler

Bağlama ve klasik gitarın öğretsel süreçlerinde kullanılan öğretim yöntem ve teknikleri ile ilişkili görülen sorulara görüşmeye katılan kişiler aşağıdaki gibi cevaplar vermişlerdir:

Bir ders için hazırlığınızı anlatır mısınız?

-Yeni öğrenci ile başladığınızda nasıl bir hazırlık yaparsınız?

-Yeni bir konuya geçtiğinizde nasıl bir hazırlık yaparsınız?

Benim zengin bir ses arşivim var. Onlar içerisinde kendim özel seçkiler oluşturdum. Bu yaptığım seçki belli bir sıralama içinde. Bu sıralama bir nevi; öğrencinin teorik, teknik, müzikal ve kültürel gelişimini hedef alan bir öğretim programı gibidir. Kendim geliştirdiğim bir sistematik bu. Derse gelirken o günkü ders için gerekli olan kayıtları getiririm ve öğrenciye dinletirim. Bu çalışmaya başlamadan önce bir hazırlıktır. Bazen de konuyla ilgili yazılı dokümanlar/kaynaklar getiririm. Bağlama öğretimi tamamen tecrübeye ilgili bir durumdur. Ders hazırlığım, seçeceğim yöntem de teknik de tecrübemdir.(G.A, 184-185, 1-9).

Yeni biri ile derse başlamam yine tamamıyla tecrübemle ilgili bir şeydir. Fazlaca bir hazırlık yapmam.(G.A, 184-185, 10-11).

Yeni bir konuya geçtiğimde ise; konun özelliğine göre bir yol seçerim.(G.A, 184, 12).

Yeni biri ile derse başladığımda öncelikle onun karakterini anlamaya çalışırım. Davranış şeklini anlamaya gayret ederim. Çünkü amaç öğretmek değil, öğrenmeye zemin hazırlamaktır. Her insanın öğrenme şekli değişiktir. Bundan dolayı yeni bir ile derse başlarken bence derse hazırlık; öncelikle öğrenme ortamını oluşturabilmektir.(G.B, 184, 1-5).

Yeni bir konuya geçtiğimizde, bu konuya yönelik hazırlığımı daha önceden yapmış olurum. Öğrencinin öğrenme biçimine göre önceden bir yol, yöntem belirlerim. Bu soru-cevap olabilir, beyin fırtınası olabilir ya da her ikisi de olabilir. Başka şeyler de olabilir. Bunun hazırlığını yapmış olarak derse başlarım. Benim için öğretimde yöntem çok önemlidir. Her öğrenciye aynı yöntemi uygulayamazsınız. Her bir öğrenciye nasıl öğretmeniz gerektiğini, nasıl bir yol izleyeceğinizi bilmeniz gerek. Ve bunun hazırlığınızı yapmış olmanız lazım. Daha sonra yeni bir konuyla ilgili olarak tüm kaynakları derse getirir, kaynakların incelenmesini yaparız.(G.B, 184, 6-14).

Tipik bir öğretiminizi anlatırmısınız. Ders sürecinde izlediğiniz yollar nelerdir?

-Nasıl başlarsınız?

-Nasıl devam ettirirsiniz?

Önce yapacağımız derse yönelik olarak öğrenciyi bilgilendiririm. Çalışılacak olan parça ile ilgili her şeyi detaylandırıp anlatırım. Daha sonra uygulamaya geçeriz. Uygulamada yapılması gerekenleri yine anlatı yolu ile öğrenciye aktarırım. Ve öğretilecek yeni parçayı öncelikle ben kendim çalarım. Daha sonra varsa o parçanın arşiv kayıtlarını dinletirim. Tabi bu kayıtlar yerel kayıtlar, usta kayıtlarıdır. Şunu da unutmamak gerekir bağlama çalmanın ilk aşaması dinlemektir.(G.A, 185, 1-7).

Öğrencinin çaldığı eseri önce kendisine eleştirisini yaptırım. Doğrularını ve yanlışlarını kendisinden duymak isterim. Neden doğru neden yanlış? Sorularını cevaplandırmasını isterim. Benim için bir öğrencide doğru, güzel, yanlış ve kötü yaptıklarının da farkında olup olmaması çok önemli. Öğrenci problemin farkında olmalı. Yani öğrenciyi eleştirel düşünmeye zorlarım. Bununla öğretimde daha kalıcı, izli öğrenimlerin gerçekleştiğini düşünürüm.(G.B, 185, 1-7).

Sonra çalışmaya başladığımızda ben parçanın belli bir bölümünü çalarım ve nasıl çalması gerektiğini anlatırım. Parçanın çalış üslubunu uygulamalı olarak tarif ederim. Parçayı çalarken başta beni taklit etmesini isterim. Ve karşılıklı olarak bunu bir süre tekrarlarız.(G.A, 185, 7-11).

Ben çalgı öğretiminde taklit etmeye, model almaya inanan bir insan değilim. Çalgı eğitiminde, öğretiminde keşfederek bulma yöntemine inanan bir insanım. Öğrenci sentez ve analiz yapabilmeli. İnsan uğraşarak, araştırarak ve bir yere ulaşarak onu içine sindirmesi lazım, yoksa o iş kolay kalır. Keşfetmek zaten

insanın doğasında var. Yani öğrenci bir buluş fırtınası oluşturmalıdır.(G.B, 185, 7-12).

Bağlama ve klasik gitar öğretsel süreçlerinde uygulanan öğretim yöntemi ve tekniklerine ilişkin sorulan bir diğer soruya görüşmeye katılan kişilerin verdikleri cevaplar aşağıdaki gibidir;

Çalgı öğretimi anında öğrencilerinize model oluşturacak davranışlar gösteriyor musunuz?

Tabi gösteriyorum.(G.A, 187, 1).

Hayır! Model almaya karşıyım, tekrar ediyorum bir öğrenci hiçbir şekilde model almamalıdır çünkü bu taklide girer.(G.B, 187, 1-2).

Çalgı öğretiminde kullandığınız öğretim yöntemi, öğretim tekniği nedir? Veya kullandığınız/geliştirdiğiniz özel bir yöntem, teknik var mı?

Tabii ki kendimin geliştirdiğim tecrübeye dayalı bir sistematiğim var. Bu benim için bir öğretim yöntemi. Bu yöntem içerisinde önceliklerim var. Örneğin bu önceliklerimden birisi; doğru entonasyon geliştirmeleri için sağ el tekniklerini önemserim. Sağ el bağlama çalmada motor kuvvettir. Fakat geneli itibariyle öğretimimde yöntem olarak görselliğe yani görerek öğrenmeye özen gösteririm. Gösteri derslerimde çok sıkça kullandığım bir tekniktir.(G.A, 187, 1-6).

Öyle kullandığım veya geliştirdiğim özel bir yöntem yok. Yöntem daha çok öğrenciyle ilgili bir durumdur. Öğrencinin öğrenme hızı yöntemi de belirler. Zaten bu çalgıyı öğretmenin standartlaşmış bir yöntemi vardır. Mesela başlangıç, orta, ileri öğrenme seviyeleri için Dünya da kabul görmüş ve herkesin kullandığı yöntemler aynıdır. Ama benim kendime ait bir öğretim tekniğinden bahsedecek olursak ben dersime önce öğrencime soru sorarak başlarım (G.B, 187, 1-7).

Eser/parça öğretiminde;

-Eseri örneklendiriyor musunuz?

-Eserin tarihi biyografik içerik açıklamalarını yapıyor musunuz?

-Eserin teknik, ritmik ve müzikal analizlerini yapıyor musunuz?

-Bunların dışında eserle ilgili olarak yaptığınız başka çalışmalar var mı?

Tabi parçayı önce ben çalarım. Hatta eski kayıtlardan farklı farklı icracılardan dinletirim. Çünkü bizim geleneksel müziğimizde bir parçanın tek bir icrası yoktur. Her şeyini yazıya dayandırmış müzik kültürlerinde bile bu böyledir. Yorumcular kendi katkılarını dâhil ederek parçaya kendine özgü bir kişilik katarlar. Öğrencimin öncelikle beni örnek almasını isterim. Ama ben ne zaman tamam dersem ancak o zaman parçayı olmuş sayarım (G.A, 187-188, 1-8).

Bizim müziğimizde parçanın içerik analizi olmaz. Parçayı öncelikle duymak gerekir. Yani farklılığı hissetmek lazım. Bizim müziğimiz geleneksel olmasının yanında tamamen kültürel bir müziktir de. Yöre müziklerimizin farklı özellikleri, nitelikleri var. Bunları anlamaya yönelik ve parçanın kimliğini ortaya çıkarmaya yönelik çalışmalar yaparız.(G.A, 187-188, 9-11).

Parçanın tekniği, ritmi ve müzikal özelliği aslında parçanın kendi içindedir. Yani parça bir bütündür. Çalışma anında bunları ister istemez yapıyorsunuz zaten.(G.A, 187-188, 12-14).

Hayır! Eseri önce öğrenci çalar, sonrasında ben çalarım. Ben öğrenciden eseri bitirmeden hiçbir şekilde başka bir yerlerden dinlememesini dahi isterim. Bu taklide girer. Önce öğrenci eseri kendi çözümlemeli, bunu yaparken de yaptığı çözümlemeler üzerine düşünmeli. (G.B, 188, 1-4).

Eserin içerik analizlerini öğrenci derse gelirken yapmış olarak gelir. Biz burada yaptığı bu çalışmaları tekrar birlikte inceliyoruz.(G.B, 188, 5-6).

Eserin ritmik, müzikal ve teknik analizlerini mutlaka yaparım.(G.B, 188,7).

Bunların dışında; eser öğretirken grafiklerden şekillerden faydalaniyorum. Kulak bazı şeyleri es geçebiliyor, bazen sadece duymakla olmaz çalışılanı pekiştirmek lazım. Bu yüzden grafikler, şekiller öğretimde çok işe yarıyor. Öğrenci grafikleri algılayıp sese dönüştürüyor. Ezberlenen şey ertesi gün unutulabiliyor. Ve ben bu tekniği her zaman kullanıyorum.(G.B, 188, 8-12).

Öğrencileriniz ile konser veya dinletiyeye yönelik çalışmalar yapıyor musunuz?

-Öğrencilerinizi konser veya dinletiyeye hazırlarken nelere dikkat ediyorsunuz?

-Eser seçimi

-Teknik müzikal yeterlilik

-Diğer... v.b.

Evet, konser resital bunlara yönelik çalışmalar yapıyoruz. Tabi bu çalışmalarda yukarıda ki bahsedilen her şeyi dikkate alıyorum. Ve öğrencinin çalmayı sevdiği teknik, özellikle ifadesinin daha yakın olduğu bir repertuarı çalmasını tavsiye ediyorum. Çünkü bizde bir zeybeği çalmanın estetiği, ifadesi çok farklıdır, bir deyişin ki çok farklıdır. Ve bunları çalmanın hepsi bir olgunlaşma ve birikim gerektirir. Bizim müziğimizde birikim çok önemli bir olgudur. Bu birikim ise her zaman hatırlamayı gerektirir. Bu da sürekli bir tekrar ister. Bu bizim konser veya dinletiyeye hazırlığımızda önemli bir etkidir.(G.A, 189, 1-9).

Evet, yapıyoruz ama öğrencinin her türlü kararı kendisinin vermesine dikkat ediyorum. Eser seçiminde ne tür nasıl bir felsefesi olduğuna dikkat ediyorum. Gördüğüm açıklarda uyarıyorum. Eser seçimi belirli bir kompozisyon bir bütünlük içinde olmalı. Müzikte bazı sürprizler gerekir. Buna eser seçiminde dikkat etmek lazım. Eseler hep aynı ton veya aynı formda olmamalı. Eseri

repertuarda doğru bir yere koyarsan çok hoş olabilir. Yani bir tablo gibi olması gerekir. Baktığınızda bu tabloyu görmelisiniz. Renkler, tonlamalar hepsi bir bütün; ben öğrencilerim bunu görmeyi öğretirim ve daha sonra konser vermesini isterim.(G.B, 189, 1-9).

Tabi ki teknik olarak bir problemi olmamalı. Teknik yeterlilik olmadan konserin olması imkânsızdır. Ama teknik düzeyi çok zor yani risk teşkil eden eserlerin altına girdiğinizde ise müzikten uzaklaşmış olursunuz. Yani ikisini dengelemek gerekir. Teknik problemler için bol egzersiz yaptırırım, yapmalarını öneririm. Çünkü teknik kaslarla ilgili bir durumdur. Alıştırma çalışmalarıyla teknik düzey istenilen seviyeye çıkartıla bilir. Yani müziği kendi başına bir bütün olarak düşünmek gerekir.(G.B, 189, 10-16).

Öğrencileriniz ile yaratıcı müziksel davranışlar/beceriler kazanmasına yönelik çalışmalar yapıyor musunuz? Bu tür bir çalışmanın çalgı öğretim sürecine bir etkisi olabilir mi? Veya ne gibi bir etkisi olabilir?

Evet yapıyorum. Zaten bizim müziğimizin önemli bir boyutunda da doğaçlama vardır. Mesela bir ayağı/makamı tanıttığımda öğrenciden o makamda bir ezgi geliştirmesini istiyorum. Bağlamanın akort türlerine göre ezgi üretmelerini, geliştirmelerini istiyorum ve buna benzer ödevler veriyorum.(G.A, 190, 1-4).

Tabî ki çalgıda yapılan bu yaratıcı müziksel davranışlar; öncelikle öğrencinin çalgıyı tanımasına, çalgıya daha hâkim olmasına yardımcı olabiliyor. Çalgı üzerinde yapılan bu çalışmalar çalgıyı öğrenme sürecinde çalgıdaki teknik becerilerin gelişmesine oldukça yardımcı oluyor. Öğrenmeyi hızlandırıyor. Ve ben bunu derslerimde etkili bir yöntem olarak her zaman kullanıyorum.(G.A, 190, 5-10).

Çalgı çalmak ayrı yaratıcılık çok ayrı bir şeydir. Çalgı çalmada ben daha çok öğrencilerimde müzikal yorum becerisi kazanmasını hedefliyorum.

Yaratıcılıktan benim anladığım müzikal bir yaratıcılıktır. Yani yorum becerisi kazanmaktır. Çalgıda yapılan teknik yaratıcılık çalışmalar bizi müziğin farklı bir türüne götürebilir. Müzikal yaratıcılık beceriler kazanmaları için ise; öncelikle öğrencinin dinlediği, etkilendiği veya güzel bulduğu bir eseri pek çalışmasını, çalmasını istemem. Çünkü daha çok dinlemedikleri, bilmedikleri eserlerde müzikal yaratıcılık gelişir. Hatta çalışacakları eserleri de eser bitirmeden dinlememelerini de tavsiye ederim. Bu müzikal yaratıcılığın önünü kesebilir. Başta kendi içlerindeki verileri nasıl dışa vuruyorlar? Bunu gözlemlerim. Ve bu veriyi kendilerinin de gözlemlerini isterim. Bunun dışında klasik gitar harici önemli başka eserleri de dinlemelerini tavsiye ederim(G.B, 190, 1-12).

Yapılan bu çalışmalar çalgı öğretiminde sadece müzikal yaratıcılığın gelişmesine yardımcı oluyor.(G.B, 190, 13-14).

Tablo 4.3.1.1. Bağlama ve Klasik Gitar Öğretsel Süreçlerinde Öğretim Yöntem ve Teknikleri

Bağlama		Klasik Gitar		Öğretim Yöntem ve Teknikleri
Yöntem	Teknik	Yöntem	Teknik	
Tecrübeye Dayalı	Konunun Özelliğine Göre	Öğrencinin Öğrenme Biçimine Dayalı	Öğrencinin Öğrenme Özelliğine Göre	
Anlatım	Dinleme	Problem Çözme	Soru-Cevap	
Gösterip Yaptırma	Taklit Etme	Bireysel Çalışma	Beyin Fırtınası	
Görsel Öğrenme	Gösterim	Standart Öğrenme	Soru Sorma	
Usta-Çırak	Örnekleme / Örneklendirme	Analitik Düşünme	Grafikleme	
Belleği Hareket Geçirme	Tekrar Yapma	Bütün Öğrenme	Mekanik Alıştırma	
Müzikal / Teknik Doğaçlama Çalışmaları		Müzikal Yorum Çalışmaları		

Tablo 4.3.1.1’de görüldüğü üzere bağlama öğretim yöntem ve tekniklerinde öğretimin geneli itibariyle öğretmenin deneyimleriyle gerçekleştiği, bu deneyimin ise kendine özgü/öznel bazı yöntem ve teknikleride beraberinde getirdiği görülmektedir. Buna karşın klasik gitar öğretiminde öğretim yöntem ve tekniklerinin daha çok standart bir şekilde belirginleştiği görülmektedir.

Tablo 4.3.1.2. Bağlama ve Klasik Gitar Öğreticileri/Eğitmenleri İle Yapılan Görüşmelere İlişkin Öğretim Yöntem ve Tekniklerine Yönelik Genel Nitel Bulgular ve Yorumlar

Bağlama	Klasik Gitar	Öğretim Yöntem ve Teknikleri
Bağlama öğretimi tamamen tecrübeyle ilgili bir durumdur.	Her öğrenciye nasıl bir yol izlemeniz gerektiğini bilmeniz gerek.	
Buna göre; Bağlama öğretiminde, öğretimin öğretmenin o güne kadar edinmiş olduğu deneyimler üzerine kurgulandığı, klasik gitar öğretiminde ise; öğretimin bireysel farklılıklar dikkate alınarak gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır.		
Çalışılacak parça ile ilgili her şeyi detaylandırıp anlatırım.	Öğrenciyi çalışılacak eser üzerinde eleştirel düşünmeye zorlarım.	
Buna göre; Bağlama öğretimi ders sürecinde, açıcı, belirtici bir anlatımın, klasik gitar öğretiminde ise; öğrenci aktif katılımını sağlanmasına yönelik bir uygulamanın etkin olduğu anlaşılmaktadır.		
Parçayı çalışırken öncelikle beni taklit etmesini isterim ve tabii ki de model oluşturacak davranışlar gösteririm.	Öğretimde model almaya karşıyım çünkü bu taklide girer.	
Buna göre; Bağlama öğretimi ders sürecinde, öğrencinin gördüğünü birebir uygulamaya dönüştürmesiyle görerek öğrenmenin, klasik gitar öğretiminde ise bunun tam tersi durumun öğretimde etkili olduğu anlaşılmaktadır.		
Geneli itibariyle öğretimde görselliğe önem gösteririm.	Zaten bu çalgıyı öğretmenin standartlaşmış bir yöntemi vardır.	

Buna göre; Bağlama öğretimi ders sürecinde, öğretimin izleme yoluyla/izleyerek, klasik gitar öğretiminde ise; genel kabul görmüş bazı yöntemlerle gerçekleştiği anlaşılmaktadır.	
Öğrencinin öncelikle beni örnek almasını isterim.	Öğrenci önce eseri kendi çözümlemeli ve bunu yaparken de yaptığı analizler üzerine düşünmelidir.
Buna göre; Bağlama öğretiminde, öğretmenin öğrenci için temel bir kaynak, bir model olduğu, klasik gitar öğretiminde ise; öğrencinin yine kendisinin yapması gerekenleri ile öğretimin gerçekleştiği anlaşılmaktadır.	
Bizim müziğimizde birikim çok önemlidir. Bu da hatırlama gerektirir.	Müzik kendi başına bir bütündür.
Buna göre; Bağlama öğretiminde, öğretimin hafıza/bellek ile yakından ilişkili olduğu, klasik gitar öğretiminde ise; öğretimin teknik, müzikal ve yorum becerileri ile bir bütünlük içerisinde gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır.	
Bizim müziğimizin önemli bir boyutu da doğaçlamadır.	Çalgı çalmak ayrı, yaratıcılık ayrı bir şeydir. Çalgıda müzikal yorum becerisini kazandırmayı hedeflerim.
Buna göre; Bağlama öğretiminde, doğaçlama tekniğinin öğretimin önemli bir parçası olduğu, klasik gitar öğretiminde ise; yorum becerisinin önem kazandığı anlaşılmaktadır.	

Yöntem kavramı ele alındığında göze çarpan ilk özellik, öğrencilere yeni davranışları kazandırma işleminin nasıl gerçekleşeceği. Yani saptanmış amaçlara ulaşmada bir tür araç rolüne sahip içeriğin en etkili bir biçimde öğrenciye kazandırılma biçimidir. Öğretim yönteminin uygulama biçimine ise öğretim tekniği denilebilir.

Bağlama öğretimi geleneksel bir yapı içerisinde uzun yıllar kuşaktan kuşağa aktarılma yoluyla gerçekleşmiştir. Bu durum bağlama müziğinin belleğe /hafızaya dayalı bir müzik olduğunu ortaya koymaktadır. Bu tür bellekten öğrenilen müziklerde “dinleme” ve “görsellik/görerek öğrenme” nin önemli

ölçüde etkili olduğu bir gerçektir. Bu bakımdan dinleme ve görerek öğrenmenin bağlama öğretiminin ilk basamağı olduğu düşünülebilir.

Diğer yandan, klasik gitar öğretiminde, bu alanda birikim sonucu oluşmuş daha evrensel yöntem ve tekniklerin kullanıldığı söylenebilir. Klasik gitar çok önceleri Avrupa'da gelişimini ve evrimini tamamlamış bir çalgıdır. Bu durum çalgının eğitimi ile bazı gelişmelerin hızlı bir şekilde ilerlemesine destek sağlamıştır. Bugün klasik gitar öğretiminde kullanılan yöntem ve tekniklerin Dünya'da kabul görmüş ve her çalgı eğitimcisinin benimsediği yöntem ve teknikler oldukları söylenebilir.

4.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bağlama ve Klasik Gitar Öğretsel Süreçlerinde Öğretmen-Öğrenci Özellikleri ve Rollerini Nelerdir?

4.4.1. Bağlama ve Klasik Gitar Öğretsel Süreçlerinde Öğretmen ve Öğrenci Özellikleri ve Rollerini

Bu alt probleme ilişkin görüşmeye katılan kişilerin verdikleri cevaplar aşağıdaki gibidir.

Siz öğrencilerinizde bulunması gereken ne tür özellikler istiyorsunuz?

-Bunlar arasında sizce en önemli üç tanesi hangisidir?

Öncelikle merak, sevgi ve kendine özgü bir çalışma anlayışı ve disiplini ararım. Bu iş aşk işidir. Bağlama çalmak/öğrenmek isteyen kişinin ilgisi ve merakı yüksek olmalıdır. Bağlama çalmak içtenlik gerektirir. Bağlama çalmak isteyen öğrenci bazı şeyleri hissetmeli, bir şeylerin farkında olmalıdır. Bağlama geleneksel bir çalgıdır ve bu gelenek içinde öğrenilir. Öğrenci öncelikle bu geleneğe ilgi duymalıdır.(G.A, 191, 1-6).

Bir kere tartışmasız araştırmacı olmalılar. Donanımlı olacaklar; yani bilmek donanımlı olmayı gerektirir. Donanımlı olmak ise araştırmacı olmaya götürür ve sonrasında da çalışmak. Yani bir bütünlük içinde olmalılar. Bunlara ek olarak disiplin de bir öğrencide olması gereken özelliklerdendir. Son olarak ta idealist olmak. Şunu da belirtmeliyim ki öğretmen öğretmez, öğrenci öğrenir. Öğretmen sadece güzel çerçeveler çizer, ortam hazırlar ve gerekli kaynak ve materyalleri öğrencinin önüne itekler. (G.B, 191, 1-7).

İyi bir öğretmen sizce nasıl olmalıdır?

-İyi bir öğretmeni tanımlar mısınız?

İyi bir bağlama öğretmeni her şeyden özgür düşünebilmeli. Yani özgürlükçü olmalıdır. Çünkü bağlama çalmak özgünü yakalamaktır. Bizim müziğimiz bir ifade müziğidir. Öğretimde de bu ifadeyi öne çıkarmayı hedefleyen bir anlayışım vardır. Bağlama çalmada ifade yetersiz ise bu zayıf bir icradır. İfadeyi yakalamakta özgür bir düşünceyle olur. Tabi bunun yanında iyi bir öğretmenin geleneğin içinden olması gerekir.(G.A, 191-192, 1-6).

Öğretmenlik özel bilgi, beceri, ilgi isteyen önemli bir iştir. Herkes öğretici olamaz. Çünkü bildiğini öğretmek ayrı bir şeydir. Öğretmen her şeyden önce titiz olmalıdır. Ve titiz çalışmalıdır. Öğretmenin titiz çalışması öğretimi doğrudan etkiler. Bu şu demektir; eğer öğretim titiz yapılmıyorsa yanlış öğrenimler olabilir. Ve bu yanlış düzeltmek de çok zor olabilir. Bu yüzden öğretimde öğretmen çok önemlidir. Bunun yanında iyi bir öğretmen yenilikçi olmalıdır. Yeniliğe açık bir öğretmen iyi bir öğretmendir. Son olarak öğretmen disiplinli olmalıdır. (G.B, 192, 1-8).

Bu alt probleme ilişkin başka bir soruya görüşmeye katılan kişilerin verdikleri cevaplar aşağıdaki gibidir;

Dersinizin süresini nasıl belirliyorsunuz? Genelde ders süreniz nedir?

Dersin süresini daha çok öğretmen ile öğrenci anlaşması belirler. Yani öğretmen veya öğrenci dersi bitirebilir. Benim derslerim karşılıklı bir anlaşmadır. Öğretmende önemlidir, öğrenci de... Çünkü bizim müziğimiz bir icra ve ifade müziğidir. Esas itibarıyla teknik bir müzik değildir. Teknik gelişmeye elverişli potansiyeli vardır. Ama teknik müziğin önüne geçemez. Bunun için derslerimde öğretmeninde, öğrencinin de müziği duyması, hissetmesi ve ifade edebilmesi gereklidir. Ben ifade edemiyorsam öğrencinin de ifade edebilmesini bekleyemem. Bu durumda dersi bitirebiliriz. Bu ben de olabilirim, öğrenci de olabilir.(G.A, 192, 1-9).

Dersin süresini ben değil öğrenci belirler. Öğrenci almak istediği sürece ben verebildiğimi veririm. Dersin süresi saat ile belirlenmez, insanın yani öğrencinin içindeki öğrenme şevkiyle belirlenir.(G.B, 192, 1-3).

Tablo 4.4.1.1. Bağlama ve Klasik Gitar Öğretsel Süreçlerinde Öğretmen-Öğrenci Özellikleri ve Roller

	Bağlama	Klasik Gitar	Öğretmen-Öğrenci Özellikleri ve Roller
Öğrenci	Merak, Sevgi, İçtenlik, Özgünlük, Geleneğe İlgi	Araştırmacı, Donanımlı, Disiplinli, Idealist	
Öğretmen	Özgürlükçü, Geleneği Bilen	Titiz, Yenilikçi, Disiplinli	
Öğretmen-Öğrenci Roller	Öğretmen-Öğrenci Anlaşması	Öğrenci Ağırlıklı	

Tablo 4.4.1.1’de görüldüğü üzere bağlama öğretiminde öncelikle öğretmen ve öğrencinin gelenekle yakından bir ilişkisi olması gereği, buna karşın klasik öğretiminde öğretmen ve öğrencinin özellikle bir disiplin içinde olması gerekliliği görülmektedir.

Tablo 4.4.1.2. Bağlama ve Klasik Gitar Öğreticileri/Eğitmenleri İle Yapılan Görüşmelere İlişkin Öğretmen-Öğrenci Özellikleri ve Rollerine Yönelik Genel Nitel Bulgular ve Yorumlar

Bağlama	Klasik Gitar	Öğretmen - Öğrenci Özellikleri ve Roller
Bağlama öğrenmek isteyen kişinin ilgisi ve merakı yüksek olmalıdır.	Şunu belirtmeliyim ki, öğretmen öğretmez, öğrenci öğrenir.	
Buna göre; Bağlama öğretiminde, öncelikle ilgi ve merakın öğretimde etkili olduğu, klasik gitar öğretiminde ise öğretimin; öğrencinin alma/öğrenme düzeyi ile ilgili olduğu anlaşılmaktadır.		
İyi bir öğretmen geleneğin içinden olmalıdır.	Bilmek başka, öğretebilmek başka bir şeydir.	
Buna göre; Bağlama öğretiminde, öğretmenin gelenekle ilişkili olması gerektiği klasik gitar öğretiminde ise öğretmenin; bilmenin dışında özel bir bilgi, beceriye sahip olmasının gerektiği anlaşılmaktadır		
Benim derslerim karşılıklı anlaşmadır. Öğretmen de önemlidir öğrenci de...	Öğrenci almak istediği sürece ben verebildiğimi veririm.	
Buna göre; Bağlama öğretiminde, öğretimin gerçekleşmesinde hem öğretmen, hem de öğrencinin etkili/etken olduğu, klasik gitar öğretiminde ise öğrencinin daha etkili/etken olduğu anlaşılmaktadır.		

Öğretim anı; öğretmen ve öğrenci arasında karşılıklı bir iletişim, etkileşim sürecidir. Öğretmen ve öğrenci öğrenme-öğretme sürecinin ise en önemli değişkenlerindendir. Bu süreçte öğretmen “verici” öğrenci “alıcı” durumundadır. Ve yine öğretmenin öğrenciden, öğrencinin de öğretmenden bu süreç anında bir

takım beklentileri vardır. Öğretimde öğretmen ve öğrenci özellikleri ve rolleri sürecin farklı işlemsine neden olabilir. Bu farklılık değişik öğretim alanlarında kendini daha da belirginleştirir.

Bağlama öğretiminde öğrenci özelliklerinde öne çıkan önemli bir özelliğin merak, sevgi ve içtenliğin olması gerekliliği görülmektedir. Bu durumun bağlama çalmak isteyen öğrenci için duyuşsal alan özelliğinin ön planda olması gerekliliği şeklinde yorumlanabilir. Bağlama öğretmenin geleneği bilmesinin ise öğretimi doğrudan etkilediği söylenebilir. Bunun nedeni bağlamanın öğretiminin gelenekle iç içe olmasından kaynaklandığı şeklinde yorumlanabilir.

Diğer yandan klasik gitar öğretiminde öğretimin, öğrencinin donanımı(Bilgi-Sanat Birikimi) ile yakından ilgili olduğu, öğretimde öğretmenin disiplin anlayışının yüksek olması gerekliliği ve öğretimin öncelikle öğrencinin almak istemiyle ilgili olduğu görülmektedir.

4.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bağlama ve Klasik Gitar Öğretsel Süreçlerinde Kullanılan Öğretim Materyal ve Kaynakları Nelerdir?

4.5.1. Bağlama ve Klasik Gitar Öğretsel Süreçlerinde Kullanılan Öğretim Materyal ve Kaynakları

Bu alt problem ilişkin görüşmeye katılan kişilerin sorulara verdikleri cevaplar şöyledir;

Öğrencileriniz derse gelirken ne tür temel malzemelerle/materyallerle geliyor?

Şimdi öncelikle geleneksel müzik öğretiminde müziği aktarmak, öğretmek adına nota yeterli bir araç, materyal değildir. Bunun için öğrencinin yerel ses kaynaklarını(kayıtlarını) dinlemesi benim için önemli. Bağlama öğretiminde bu tür materyaller her şeyden önce önemli bir yer tutar. Yani öğrencinin derse gelirken bunları dinlemeleri yeterli oluyor benim için.(G.A, 192-193, 1-5).

Mutlaka eserin üzerinde çalışmış oldukları bir notasını ve üzerinde çalışma yapılmamış temiz bir notasını getirmelerini isterim. Dersimin önemli materyali notadır. Ve bazı analogiler yapmak için boş bir kâğıt veya bir defter getirmeliler. Çünkü o kâğıt üzerinde eseri çalışırken çizimler, grafikler ve desenlerden faydalanırım. Ve öğrenci yapılan o dersi yaptığımız çizimlerden hatırlayabilmektedir.(G.B, 193 1-6).

Bu alt probleme ilişkin görüşmeye katılan kişiler tarafından verilen diğer cevaplar ise şöyledir;

Öğretimde ne tür kaynak ve materyallerden faydalanıyorsunuz?

-Metot kitaplar

-Görsel-işitsel araçlar

-Diğer...v.b.

Metot kullanmıyorum. Daha çok görsel veya işitsel kaynaklardan faydalanıyorum. Bunlar benim arşiv niteliğindeki ses kayıtlarım ve konser kayıtlarım. Öğrencilerime bunları çok sık dinletiyor ve izletiyorum. Hatta öğrencilerimin ben çalarken kaydetmelerini istiyorum.(G.A, 193, 1-4).

Teknik çalışmalarla ilgili materyallerde bana ait. Geliştirdiğim bir dizi egzersiz çalışmalarım var ve bunlarda görsel olarak kayıtlı.(G.A, 193, 5-6).

Fakat ben bağlama öğrencilerimin parçanın aslına inmeleri için yörelere gitmelerini; orada yerel bağlama sanatçılarını dinlemelerini istiyorum. Bizim için gerçek kaynak ve materyaller onlar.(G.A, 193, 7-9).

Her şey benim için bir kaynaktır, bir materyaldir. Diğer sanatlar, sanat tarihinin her türlü materyali bir ders malzemesidir. Özellikle resim sanatı önemli bir materyaldir. Yani resim sanatının görsel yönü, edebiyat ve onun şiirsel yönü, mimari ve onun biçimsel yönü hepsi birer materyal olabilmekte benim için.(G.B, 193, 1-5).

Metot kitap olarak tabi ki kullandığımız kitaplar var. Bunlar daha çok etüt ve egzersiz kitapları. Eser çalıştırırken ise nota arşivimi kullanıyorum. Geniş ve zengin bir nota arşivi önemli bir kaynaktır.(G.B, 193, 6-8).

Teknoloji de önemli bir kaynaktır. Teknoloji tarihinin her türlü gelişimi önemlidir. Fakat teknoloji tek başına bir kaynak değildir ve her şeyi teknolojiye aramak doğru değildir.(G.B, 193, 9-11).

Tablo 4.5.1.1. Bağlama ve Klasik Gitar Öğretsel Süreçlerinde Öğretim Materyal ve Kaynakları

	Bağlama	Klasik Gitar	
Materyal	İşitsel ve Görsel Araçlar	Nota	Öğretim Materyal ve Kaynakları
Kaynak	Yerel Ses Kayıtları, Yerel Bağlama Sanatçıları	Metot Kitaplar, Nota Arşivi	

Tablo 4.5.1.1’de görüldüğü üzere bağlama öğretiminde materyal ve kaynakların “işitselliğe”, buna karşın klasik öğretiminde materyal ve kaynakların “yazıya” dayalı olduğu görülmektedir.

Tablo 4.5.1.2. Bağlama ve Klasik Gitar Öğreticileri/Eğitmenleri İle Yapılan Görüşmelere İlişkin Öğretim Materyal ve Kaynaklarına Yönelik Genel Nitel Bulgular ve Yorumlar

Bağlama	Klasik Gitar	Öğretim Materyal ve Kaynakları
Bağlama öğretiminde ses kayıtları önemli bir materyaldir.	Dersimin en önemli materyali notadır.	
Buna göre; Bağlama öğretiminde, işitsel materyallerin, klasik gitar öğretiminde ise, yazılı materyallerin etkin olduğu anlaşılmaktadır.		
Yerel bağlama sanatçıları bizim için önemli bir kaynaktır.	Her şey benim için bir kaynaktır.	
Buna göre; Bağlama öğretiminde, otantizmin önemli bir kaynak olduğu, klasik gitar öğretiminde ise; herhangi bir kaynak sınırlamasının olmadığı anlaşılmaktadır.		

Öğretimde kullanılan ders materyalleri öğretimin bir parçasıdır. Materyallerin öğretme sürecindeki önemli rollerinden biri fikirleri, olgu ve olayları somutlaştırarak basitleştirmesidir. Materyaller, fikirleri sunma, iletişim kurma ve ürün oluşturmada araç olarak öğrenenlerin öğrenmesini desteklemek, dikkati çekmek, alıştırma yapmak, bilgileri geri kazanmaya yardımcı olabilmek için kullanılabilir. İyi tasarlanan ve uygulanan materyaller ve kaynaklar öğretim sürecini zenginleştirerek kalıcı öğrenmeye yardımcı olur, öğrencinin görerek, etkili iletişim kurarak, öğrenimini sağlar ve kolaylaştırır

Bağlama öğretiminde tüm öğrenme biçimlerinde olduğu gibi görsel ve işitsel materyallerden yararlanmanın öğretimin daha etkili ve kalıcı olması

bakımından önemi büyüktür. Bu tür materyaller ile zenginleştirilecek öğretim materyalleri monoton anlatımı kıracağından öğrencinin ilgisi sürekli diri kalabilir. Yerel ve otantik kaynaklar bağlama öğretiminin birincil kaynaklarıdır. Öğretimde farklı çalışma materyalleri (etüt, egzersiz v.b.) kullanılsa da bu materyallerin sonuçta otantik ezgilerin seslendirilmesine yönelik bir birikim kazandırması beklenilmelidir.

Diğer yandan klasik gitar öğretiminin yazılı materyal ve kaynaklara dayalı olması, bu alanda evrensel anlamda birçok birikimli müzisyen ve bestecinin ortak çalışmalarının bu güne kadar sistematik bir şekilde gelmesi sonucunda oluştuğu söylenebilir.

4.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bağlama ve Klasik Gitar Öğretsel Süreçlerinde Değerlendirme Ölçütleri Nelerdir?

4.6.1. Bağlama ve Klasik Gitar Öğretsel Süreçlerinde Değerlendirme Ölçütleri

Bu alt probleme ilişkin görüşmeye katılan kişilerin sorulara verdikleri cevaplar şöyledir;

Ders sonrasında nasıl bir değerlendirme yaparsınız?

-Değerlendirme ölçütleriniz nelerdir?

Ben ders sonrasında ki değerlendirmemi, öğrenciyi son kez dinleyip eksik veya yanlışlarını, aksayan yanlarını tespit edip, düzeltmesine yönelik önerilerde bulunarak yaparım. Herhangi bir ölçüt kullanmam değerlendirme yaparken. Çünkü bizim müziğimizin zaman kavramıyla sıkı bir bağlantısı vardır. Ben buna olgunlaşma diyorum. Bu zaman sonunda bir değerlendirmeye gitmenin daha doğru olacağını düşünüyorum.(G.A, 194, 1-6).

Ben önce değerlendirmeyi öğrencinin kendisine yaptırıyorum. Değerlendirme ölçütüm zamandır. Şunu unutmamak gerekir ki sanat eğitimi diğer eğitimlerden farklıdır. Sanat eğitiminde uzun bir süre üretmeyip, son anda çok güzel şeyler üretilebilir. Çünkü sanat eğitimi aşama aşama yapılan bir eğitim değildir, birikim ile ilgilidir ve bu birikim bir yerde ortaya çıkabilir. Ve en doğru değerlendirmeyi bir ders sonrasında değil bir konser sonrasında yapabilirsiniz. Yani zamanı beklemeniz gerekir. En doğru ölçütte zamandır(G.B, 194, 1-7).

Tablo 4.6.1.1. Bağlama ve Klasik Gitar Öğretsel Süreçlerinde Değerlendirme Ölçütleri

Bağlama	Klasik Gitar	Değerlendirme Ölçütleri
Zaman	Zaman	

Tablo 4.6.1.1’de görüldüğü üzere bağlama ve klasik gitar öğretiminde değerlendirme için zamanın bir ölçme aracı olduğu görülmektedir.

Tablo 4.6.1.2. Bağlama ve Klasik Gitar Öğreticileri/Eğitmenleri İle Yapılan Görüşmelere İlişkin Değerlendirme Ölçütlerine Yönelik Genel Nitel Bulgular ve Yorumlar

Bağlama	Klasik Gitar	Değerlendirme Ölçütleri
Bizim müziğimizin zaman kavramıyla sıkı bir bağlantısı vardır. Ben buna olgunlaşma diyorum. Değerlendirme, ölçmede bu olgunlaşma sonrasında gerçekleşebilir.	En doğru ölçüt zamandır.	

Buna göre; Bağlama ve klasik gitar öğretiminde, değerlendirme ölçütü/kriteri olarak zaman kavramının esas alındığı anlaşılmaktadır.	
---	--

Değerlendirme durumları, yetiştirilen kimsenin beklenen öğrenmeyi gerçekleştirip-gerçekleştirmede, davranış değişikliği ve/veya hedef davranışları kazanıp-kazanmadığının belirlenmesi için gerekli olan verileri elde etmek amacıyla öğretici tarafından düzenlenir. Değerlendirme, ölçme sonuçlarını bir ölçüte vurarak bir değer yargısına ulaşma işlemidir denilebilir. Bu işlem bir süreçtir.

Bağlama ve klasik öğretiminde öğretim sonrasında ki değerlendirmede zaman kavramı, bir süreç ile ilişkilendirilmiştir. Öğretimin değerlendirilmesinin belirli zaman sonra yani bir olgulaşma döneminden sonra yapıldığı söylenebilir.

Klasik gitar ve Bağlama öğreticilerinin görüşlerini genele yansıtmak görüşme kişi sayısının azlığı dolayısıyla doğru olmayacaktır. Performans ölçüm testlerinin hayli geliştiği ve her davranışın ölçüme yönelik kriterlerinin oluşturulduğu dönemde bu yapının öğretimdeki usta çırak yaklaşımında kaldığı söylenebilir. Burada öğreticilerin görüşlerini destekleyecek durum öğreticinin, öğrenci gelişimini tüm detaylarıyla yakından izliyor olması ve onun gelişimine yönelik değerlendirmeyi zaman olgusuyla düşündüklerini göstermektedir. Jüri önünde gerçekleştirilecek (yarışma-konser gibi.) etkinliklerde değerlendirme sürecine çok detaylı performans ölçüm kriterlerine girmektedir.

Çalgı eğitiminde, performansın niteliğine, eğitimin düzeyine, ölçmenin amacına ve eldeki olanaklara bağlı olarak farklı testler uygulanmakta, bu testlerde değişik ölçme yaklaşımları izlenmekte ve farklı ölçme araçları kullanılabilmektedir. Performans testleriyle, esas olarak bireyin bir işin nasıl yapıldığına ilişkin bilgisi değil, bireyin bir işi yapma gücü ölçülür. Bu da kuşkusuz bir süreç içerisinde gerçekleşir. Öğreticinin ise bizzat bu süreç içerisinde öğrenciyi takip etmesi ve süreç sonrasında bir değerlendirmeye gitmesi gereklidir.

BÖLÜM V

SONUÇ VE TARTIŞMA

Bu bölümde araştırma bulgularıyla ulaşılan sonuçlar, elde edilen sonuçlar ve tartışmaya yer verilmiştir.

Telli çalgılar Dünya coğrafyasında çok geniş bir alanda var olabilmiş çalgılardır. Tarihsel süreç içinde; başlangıçta yapısal oluşma/oluşum biçimiyle bir benzerlik-yakınlık gösteren bağlama ve klasik gitar, kültürler arası farklılaşmayla birlikte; şekil alma/biçimlenme, çalma biçimi/icra(performans) ve müzikal yapı/doku itibarıyla kendilerine özgü bir biçimde farklılaşmışlardır.

Asya müzik kültürünün köklü bir uzantısı olarak Anadolu'ya (Ülkemize) taşınan kopuz ve onun devamı olan bağlama en önemli değişimini ve gelişimini Ülkemiz coğrafyasında gerçekleştirmiştir.

Diğer yandan klasik gitarın ilk ve en çok benimsendiği, buna bağlı olarak ta gerek yapısal, gerekse sanatsal gelişimini yaşadığı ülke İspanya olmuştur. İspanya üzerinden Avrupa ülkelerine daha sonrasında ise tüm dünyaya yayılan klasik gitar bugün artık İspanya'nın yerel çalgısı olmaktan çıkmış bir dünya çalgısı haline gelmiştir.

Araştırma bulgularıyla ulaşılan sonuçlara göre bağlamanın Ülkemiz kültürel dokusu içerisinde; fiziksel özellikleri, tınısı ve çalış teknikleri ile özgün bir karakter kazandığı ve sürekli bir gelişim göstererek sonrasında daha sanatsal/estetik bir yapıya doğru kavuşmuştur. Cumhuriyetle birlikte şehirlere taşınan ve başta Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu olmak üzere çeşitli kurumların bünyesinde oluşturulan topluluklarda bağlama icra edilmeye başlanması ile bağlama boylarını standartlaştırmış ve bir bağlama ailesi oluşturma yoluna gidilmiş olması bağlamayı sanatsal yönden ileriye taşımıştır. 1970'li yıllar

itibariyle bağlama öğretimi için yazılan metotların ve bazı teorik çalışmaların bağlamanın sanatsal ve öğretsel süreçlerini doğrudan etkilediği düşünülebilir.

Buna karşın Ülkemizdeki klasik gitarın sanatsal ve öğretsel gelişim evrelerinin 1930'lu yıllar itibariyle bir ivme kazandığı, bu ivmenin ise başlangıçta yabancı gitaristler tarafından yapılan bazı çalışmalarla gerçekleştirildiği sonucuna ulaşılmıştır. Öncelikle yabancı gitaristlerin ülkemize gelerek konser ve resital sayılarını artırmaları, yabancı gitaristlerin ülkemizde klasik gitar eğitmenliği yaparak öğrenci yetiştirmeleri ve bunun devamında Türk gitaristlerin klasik gitar alanında yapmış oldukları sanatsal, teorik ve akademik çalışmaları ülkemizdeki klasik gitar sanatsal ve öğretsel süreçlerinde etkili olmuştur..

Genel olarak; ülkemizde ki bağlama ve klasik gitarın sanatsal süreçlerinin farklı şekillerde işlediği sonucuna ulaşılmıştır.

Bağlama ve klasik gitar öğretsel süreçlerinde kullanılan yöntem ve teknikler geneli itibariyle farklılık göstermektedir.

Bağlama öğretsel süreçlerinde genel olarak kullanılan yöntemlerin; öğretmenin tecrübesine dayalı olduğu, yöntem seçiminin öğretmenin deneyimleriyle belirlendiği, öğretim tekniğinin ise, öğretilecek konunun özelliğine göre belirlendiği görülmektedir

Diğer yandan klasik gitar öğretsel süreçlerinde kullanılan yöntem ve tekniklerin öğrencinin öğrenme özelliği ve öğrenme biçimine göre değişiklik gösterdiği görülmektedir.

Buna göre;

Bağlama öğretsel süreçleri öğretim yöntemlerinde;

- Anlatımının ağırlıklı olduğu,
- Görerek/izleyerek öğrenmenin, görselliğin etkin ve etkili olduğu,
- Öğrenmede öğretmenin model olduğu,
- Öğretimin hafıza, bellek ile gerçekleştirildiği,
- Öğretimde emprovizasyon /doğaçlamanın önemli olduğu

sonucuna ulaşılmıştır.

Bağlama öğretsel süreçler öğretim yöntemleriyle ilişki olarak öğretim tekniklerinde;

- Öğrenmede dinlemenin/duymanın önemli olduğu,
- Öğrenmede taklit almanın gerekli olduğu,
- Öğrenimin tekrara dayalı olduğu,

sonucuna ulaşılmıştır.

Klasik gitar öğretsel süreçleri öğretim yöntemlerinde;

- Problem çözmeye dayalı
- Öğretimin bireysel çabayla yakından ilgili olduğu,
- Öğretimin bir bölümünün standartlaşmış bazı yöntemlerle gerçekleştiği
- Öğretimin bütüncül bir anlayışla gerçekleştirildiği

sonucuna ulaşılmıştır.

Klasik gitar öğretsel süreçler öğretim yöntemleriyle ilişki olarak öğretim tekniklerinde;

- Öğrenmede soru-cevap etkinliğinin önemli olduğu,
- Öğrenmede grafik ve şekillerden faydalanmanın etkili olduğu,

-Öğrenmende etüt/egzersizlerin etkili olduğu

sonucuna ulaşılmıştır.

Bağlama müziği, yazıya dayandırılmış bir müzikten ziyade tamamıyla sözlü bir kültürün bütünleyicisidir. Bu bakımdan işitsel ve görsel materyaller, yerel/otantik kaynaklar bağlama öğretimindeki önemi büyüktür. Buna karşın klasik gitar öğretiminin yazıya/notaya dayalı bir müzik olduğu görülmektedir.

Geleneksel müziklerin değerlendirilmesinde en önemli kriterlerden biri; bu müziklerin icra/performans özellikleridir. Dünya kültürlerine bakıldığında sayısız çalgı ve vokal teknikleri ve icra stilleriyle karşılaşılmaktadır. Müziğin kültürel niteliği ve kültür içinde kazandığı anlam bakımından icra, son derece önemli ve belirleyici durumdadır Bağlamanın icrasında ve öğretiminde geleneksel yöntem ve teknikler bu anlamda çok önemli olmaktadır.

Bağlama geleneksel bir çalgıdır ve bu gelenek içinde öğrenilir. Bu gelenek içinde bağlama öğretimi müzikal bir beceri olmaktan çok müziko-kültürel bir beceri olarak düşünülmeli ve bu beceri öğretim süreçlerinde hiçbir zaman gözden uzak tutulmamalıdır.

BÖLÜM VI

ÖNERİLER

Araştırma sonucunda elde edilen bulgulara göre, konuya ilişkin getirilen öneriler aşağıda sıralanmaktadır;

- Durum saptamasına dönük olarak gerçekleştirilen bu çalışma; bağlama ve klasik gitar öğretiminde yeni yaklaşım ve denemelere bir veri kaynağı olarak düşünülebilir.
- Halk müziğimizin temel çalgısı olmasından dolayı bağlama üzerinde en fazla durulması gereken çalgıların başında gelmeli, bu ve buna benzer çalışmalar müzik eğitimi/öğretimi veren kurumlarda yapılmalıdır.
- Çalışma eğitim fakülteleri müzik eğitimi bölümleri eğitimcileri/öğreticileri için bir başvuru kaynağı olarak değerlendirilebilir.
- Araştırmanın modeli doğrultusunda bağlama ve klasik gitar farklı yönlerden de karşılaştırılabilir.
- Geniş bir evren içerisinde bağlama ve klasik gitarın Türkiye ve İspanya'daki dokuları karşılaştırılabilir.
- Bu tip çalışmaların diğer geleneksel çalgılarımıza yönelik yapılmasında fayda görülmektedir.

KAYNAKÇA

AÇIN, Cafer, Enstrüman Bilimi (Organoloji), İstanbul: Yenidoğan Yayıncılık, 1994.

AKBULUT, Efe, “Çalgı Eğitiminde Davranışların Organizasyonu” Ankara: Eğitim Araştırmaları Dergisi, sayı:2, Anı Yayıncılık, 2000.

ARTUT, Kazım, Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri, Ankara: Anı Yayıncılık, 2004.

BACANLI, Hasan, Gelişim ve Öğrenme, Ankara: Nobel Yayınevi, 2000.

BAŞARAN, İ.Ethem, Eğitim Psikolojisi, Ankara: Kadıoğlu Matbaası, 1994.

BAYER, Nurhan, Ahmet Kanneçi, İstanbul: Boyut Yayıncılık, 1997.

BAYRAKTAR, Ertuğrul ve Diğerleri, Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.

BİLEN, Mürüvvet, Planlamadan Uygulamaya Öğretim, Ankara: Takav Matbaacılık, 1993.

BÜYÜKKARAGÖZ, Savaş, Genel Öğretim Metotları, Konya: Atlas Kitabevi, 1994.

BYARS, Lloyd, Concepts of Strategic Managment Formulation and Implementation, New York: Harper Collins Publishers Inc.,1992.

CELEP, Cevat, Meslek Olarak Öğretmenlik, Ankara: Anı Yayıncılık, 2004.

COLİENT, Sard, Die Musikinstrumente in der Kunst des Alten Orients, Bonn: 1981.

ÇALIŞIR, Feridun, Çalgı Eğitimi, Ankara: Evrensel Müzikevi Yayınları, 1997.

ÇELİKKAYA, Hasan, Öğretmenlik Mesleğine Giriş, İstanbul: Alfa Basım Yayın, 1997.

ÇİLDEN, Şeyda, “Bireysel Çalgı Eğitiminde Temel İlkeler ve Etkili Faktörler”, Ankara: Çağdaş Eğitim Dergisi, sayı: 272, Tekışık Yayınları, 2001.

DARGA, Micheal, Hitit Sanatı, İstanbul: Akbank Kültür Yayınları, 1992.

DEMİREL, Şeref, “Bağlama Öğretim Yöntemleri Üzerine Bir Çalışma” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 1995.

DEMİREL, Özcan, Planlamadan Değerlendirmeye Öğretme Sanatı, Ankara: Pegem A Yayıncılık, 2006.

DEMİRSİPAHİ, Cemil, Türk Halk Oyunları, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 148, 1975.

DİNÇOL, Belkıs, Eski Ön Asya ve Mısırda Müzik, İstanbul: Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları, 2003.

DURUHAN, Kemal, “Öğrenme-Öğretme Süreçleri ve Aktif Öğretim Yöntemleri” Ankara: Eğitim Araştırmaları Dergisi, sayı:8, Anı Yayıncılık, 2002.

EKİCİ, Savaş, Ramazan Güngör ve Üç Telli Kopuzu, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları, 1993.

EKİCİ, Savaş, Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikler, Ankara: Yurt Renkleri Yayınları, 2006.

EKİM, Gökhan, “Bağlamanın Tarihsel Gelişimi” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002.

EKİZ, Durmuş, Eğitimde Araştırma Yöntem ve Metotlarına Giriş, Ankara: Anı Yayıncılık, 2003.

ELMAS, Yıldız, “Müzik Tarihinde Gitarın Biçimi” Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 1986.

ELMAS, Yıldız, Sorularla Gitar, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003.

FENMEN, Mithat, Müzikçinin El Kitabı, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997.

FİDAN, Nurettin, Okulda Öğrenme ve Öğretme, Ankara: Alkım Yayıncılık, 1985

GAZİMİHAL, R.Mahmut, Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1975.

GÜNAY, Edip ve UÇAN, Ali, Çevreden Evrene Keman Eğitimi 1, Ankara: Yeni Dağarcık Yayınları, 1980.

GRAHAM, David, “Teaching for Creativity in Music in Performance” Reston: Music Educators Journal, vol: 84, The National Association for Music Education, 1998.

GÜROL, Mehmet, “Öğrenme-Öğretme Süreçlerinde Yöntem Sorunu” Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, sayı: 6, 1994.

GÜVENÇ, Bozkurt, İnsan ve Kültür, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972.

GÜZEL, Melih, “Türk Müziği Ezgi ve Dizilerinin Gitara Uygulanabilirliği” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 1994.

GÜZEL, Melih, “Gitar Tekniklerinin Ülkemize Özgü Müzikal Kaynaklardan Yola Çıkarak Öğretilmesi ve Geliştirilmesi” Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2003.

HALVAŞI, Aylin, “Ülkemiz Müzik Eğitiminde Klasik Gitar” Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 1999.

HORBOSTEL von, Erich and SACHS, Curt, Musical Instruments of The World, New York: Diagram Visual Information Ltd., 1997.

HUBER, John, The Development of The Modern Guitar, London: Kahn&Avril, 1994.

İLYASOĞLU, Evin, Zaman İçinde Müzik, İstanbul: Yapı Kredi Sanat Yayıncılık, 1999.

KANNECİ, Ahmet, Klasik Gitar Metodu, Ankara: Meteksan San. Ltd. Şti, 1988.

KANNECİ, Ahmet, “Gitar İçin Beste Yapmış Türk Bestecilerinin Eğitimi ve Yapıtlarının Uluslar Arası Gitar Repertuarındaki Yeri” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2001.

KANNECİ, Ahmet, “Türk Bestecilerinin Solo Gitar Sonatlarının Gitar Eğitimine Katkıları Yönünden İncelenmesi” Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2005.

KARAELEMA, Barış, “Orta Asya’dan Anadolu’ya Kopuzun(Bağlamanın) Tarihi Seyri” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003.

KARAHAN, Can, “Bağlama Müziğine İlişkin Eserlerin Seslendirilmiş Biçimi İle Yazılış Arasındaki Farklılıklar –İncelenmesi Sınanması Değerlendirilmesi” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 1996.

KARASAR, Niyazi, Bilimsel Araştırma Yöntemi, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 2004.

KAYA, G.Erdener, “Bağlama Metotlarının Karşılaştırmalı Yöntemle İncelenmesi” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1993.

KIRCA, Asım, “Bağlama Düzeninin İncelenmesi” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1990.

KINAY, Cahid, Sanat Tarihi, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

KIVRAK, Yakup, Piyanodan Gitara, Ankara: K vrak Production, 1997.

KOÇ, Adnan, “Bağlama Eğitiminde Görülen Problemler ve Bunların   z m Yolları” Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000.

KURT,  rfan, Bağlamada Düzen ve Pozisyon, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1989.

KÜÇÜKAHMET, Leyla,  ğretim İlke ve Yöntemleri, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 2001.

KÜÇÜKAY, Bekir, “Gitar Eğitiminde Bir Yöntem Araştırması” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, 1991.

KÜÇÜKAY, Bekir, Klasik Gitar   in Başlangıç Metodu, Ankara: Erensel Müzikevi, 1992.

MYERS, Henri, Ethnomusicology an Introduction, New York: W.W.Norton & Company, 1992.

NOAD, Frederick, The Renaissance Guitar, New York: Ariel Music Publications, 1974.

NOAD, Frederick, The Baroque Guitar, New York: Ariel Music Publications, 1974.

NOAD, Frederick, The Classical Guitar, New York: Ariel Music Publications, 1974.

NOAD, Frederick, The Romantic Guitar, New York: Ariel Music Publications, 1974.

OĞUZKAN, A. Ferhan, Orta Dereceli Okullarda Öğretim: Amaç İlke Yöntem ve Teknikler, Ankara: Emel Matbaacılık, 1985.

ÖGEL, Bahaddin, Türk Kültür Tarihine Giriş, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.

ÖRNEK, S.Veyis, İlkelerde Din Büyü Sanat Efsane, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1995.

ÖZÇAKIR, Recep, “Klasik Gitar Okul Müziğinde Bir Eşlik Çalgısı Olarak Nasıl Kullanılabilir” Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 1990.

ÖZDEMİR, M.Ali, “Bağlamanın Solo Bir Çalgı Olarak Çok Sesli Kullanımı” Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 1992.

ÖZDEMİR, Jale, “Rönesans’ta ve Barok Dönemde Ud’lar, Vihuela’lar ve Gitarlar. –Bağlamsal Bir İnceleme” Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Konservatuvarı, 1997.

ÖZDEN, Yüksel, Öğrenme ve Öğretme, Ankara: Pegem A Yayıncılık, 2002.

ÖZTUNA, Yılmaz, Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.

ÖZYÜREK, Leyla, Öğretim İlke ve Yöntemleri, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1983.

PARLAK, Erol, “Türkiye’de El İle (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri” Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998.

SACHS, Curt, The History of Musical Instruments, New York: W.W. Norton Company, 1951.

SAY, Ahmet, Müzik Tarihi, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2000.

SAY, Ahmet, Müzik Sözlüğü, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2002.

SAY, Ahmet, Müzik Ansiklopedisi, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005.

SELANİK, Cavidan, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Ankara: Doruk Yayıncılık, 1996.

SENA, Cemil, Estetik Sanat ve Güzelliğin Felsefesi, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972.

SÖNMEZ, Veysel, Öğretmen El Kitabı, Ankara: Anı Yayıncılık, 2001.

SÖZEN, Metin ve TANYELİ, Uğur, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2001.

- SUMERFIELD, J.Maurice**, The Classical Guitar Its Evolution and Its Players
Since 1800 Newcastle, UK: Ashley Mark Publising Co, The Fifth
Edition, 2002.
- T D K**, Türkçe Sözlük, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1998.
- TAPTIK, Güray**, Bağlama Büyük Metot, Ankara: Güray Taptık Yayınları, 1976.
- TARMAN, Süleyman**, “Bekir Küçükay’ın Klasik Gitar İçin başlangıç
Metodunun Hedef, Hedef Davranış ve İçerik Yönünden
İncelenmesi” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi
Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 1996.
- TARMAN, Süleyman**, Müzik Eğitiminin Temelleri, Ankara: Müzik Eğitimi
Yayınları, 2006.
- TAŞPINAR, Mehmet**, “Öğretim Model Strateji Yöntem ve Becerileri/Teknikleri
Kavramsal Boyut” Ankara: Eğitim Araştırmaları Dergisi, sayı:8,
Anı Yayıncılık, 2002.
- TUNÇER, Berna**, Eskiçağ Kilikya Çalgıları, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2005.
- UÇAN, Ali**, Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler ve Yaklaşımlar, Ankara:
Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1994-1997.
- UÇAN, Ali**, Türk Müzik Kültürü, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2000.
- UÇAN, Ali**, İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi, Ankara: Müzik
Ansiklopedisi Yayınları, 2005.
- ULUOCAK, Soner**, “Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında Bireysel Çalgı
Gitar Öğretim Elemanları ve Öğrencilerinin Gitar Eğitimi

Hakkındaki Görüşleri” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2003.

UZUNOĞLU, Sadık, Madeni Tellerin İlk Olarak Halk Sazlarına Takılışı, İstanbul: Türk Folklor Araştırmaları Cilt 1, 1950.

ÜNAL, Refik, Saz Düzenleri Üzerine Bir İnceleme, İstanbul: Türk Folklor Araştırmaları Cilt 1, 1974.

VARIŞ, Fatma, Eğitimde Program Geliştirme Teorileri ve Teknikleri, Ankara: Alkım Yayıncılık, 1994.

YASTIMAN, Şemsi, Sazdan Bilgiler, İstanbul: Türk Folklor Araştırmaları Cilt 5, 1961.

YILDIRIM, Cemal, Eğitim Felsefesi, Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1987.

YILDIRIM, Ali ve ŞİMŞEK, Hasan, Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2005.

YILDIZ, Nedim, “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Yüksek Öğretim Kurumlarında Ana Çalgı Keman Eğitiminin Programlar Yönünden İncelenmesi” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 1986.

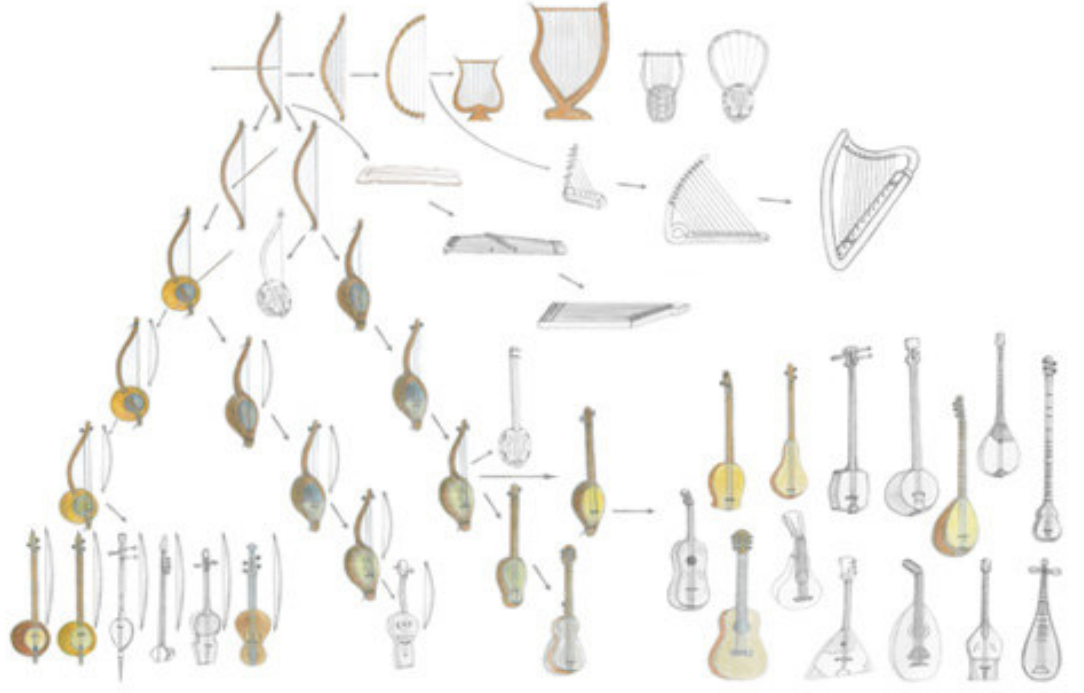
YÖNDEM, Sadık, “Türkiye’deki Mesleki Müzik Yüksek Öğretim Kurumlarında Klasik Gitara Uyarlanmış Türkü Kaynaklı Eğitim Müziklerinin Öğretiminde ve Seslen diriminde Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Önerileri” Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 1998.

ZEREN, Minire, “Gitar Eğitimine Başlama Metotları ve Yöntemleri”
Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Malatya: İnönü Üniversitesi
fen Bilimleri Enstitüsü, 1995.

EKLER

Ek 1

TELLİ ÇALGILARIN OLUŞUMU



Erol PARLAK, “Türkiye’de El İle (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri” Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998.

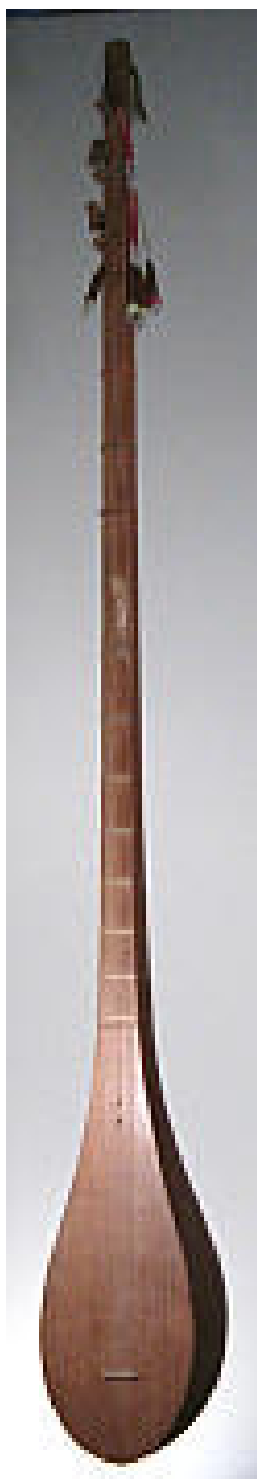
Ek 2

HİTİT KABARTMA RESMİ



Ek 3

KOPUZ



Ek 4

BAĞLAMA



Ek 5

BAĞLAMA AİLESİ ÇALGILARININ DÜZENLERİ

TAMBURA'NIN DÜZENLERİ

(Bam Telli)

	BOZUK DÜZENİ(Kara Düzen)		BAĞLAMA DÜZENİ		MISKET DÜZENİ	
	Yazılışı	Duyuluşu	Yazılışı	Duyuluşu	Yazılışı	Duyuluşu
Alt Tel						
Orta Tel						
Ust Tel						

	MÜSTEZAT DÜZENİ		ABDAL DÜZENİ		KÜTAHYA DÜZENİ	
	Yazılışı	Duyuluşu	Yazılışı	Duyuluşu	Yazılışı	Duyuluşu

	TAR DÜZENİ		RAST DÜZENİ		SABAHI DÜZENİ	
	Yazılışı	Duyuluşu	Yazılışı	Duyuluşu	Yazılışı	Duyuluşu

TAMBURA'NIN DÜZENLERİ

(İkişer Telli)

	BOZUK DÜZENİ(Kara Düzen)		BAĞLAMA DÜZENİ		MISKET DÜZENİ	
	Yazılışı	Duyuluşu	Yazılışı	Duyuluşu	Yazılışı	Duyuluşu
Alt Tel						
Orta Tel						
Ust Tel						

	MÜSTEZAT DÜZENİ		ABDAL DÜZENİ		KÜTAHYA DÜZENİ	
	Yazılışı	Duyuluşu	Yazılışı	Duyuluşu	Yazılışı	Duyuluşu

	TAR DÜZENİ		RAST DÜZENİ		SABAHI DÜZENİ	
	Yazılışı	Duyuluşu	Yazılışı	Duyuluşu	Yazılışı	Duyuluşu

DİVAN'IN DÜZENLERİ

143

	BOZUK DÜZENİ (Kara düzen)		MİSKET DÜZENİ		MÜSTEZAT DÜZENİ	
	Yazılışı	Duyuluşu	Yazılışı	Duyuluşu	Yazılışı	Duyuluşu
Alı Tel						
Orta Tel						
Ust Tel						

	ABDAL DÜZENİ		KÜTAHYA DÜZENİ		RAST DÜZENİ	
	Yazılışı	Duyuluşu	Yazılışı	Duyuluşu	Yazılışı	Duyuluşu
Alı Tel						
Orta Tel						
Ust Tel						

NOT: Burada divan'da kullanılabilen en uygun düzenler verilmiştir. Çalgının yapısına uygun düşecek başka düzenler de yapılabilir.

CURA'NIN DÜZENLERİ

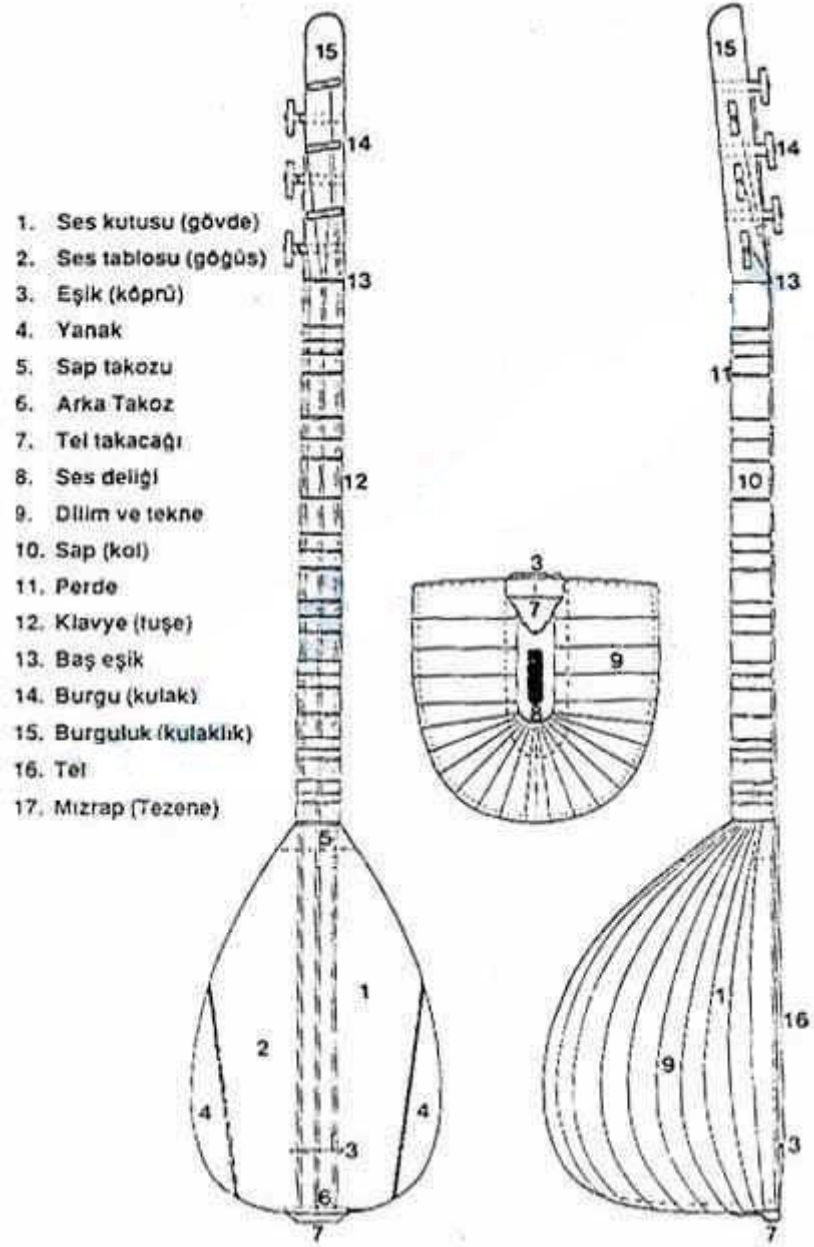
	BOZUK DÜZENİ (Kara Düzen)		BAĞLAMA DÜZENİ		MİSKET DÜZENİ	
	Yazılışı	Duyuluşu	Yazılışı	Duyuluşu	Yazılışı	Duyuluşu
Alı Tel						
Orta Tel						
Ust Tel						

	MÜSTEZAT DÜZENİ		ABDAL DÜZENİ		KÜTAHYA DÜZENİ	
	Yazılışı	Duyuluşu	Yazılışı	Duyuluşu	Yazılışı	Duyuluşu
Alı Tel						
Orta Tel						
Ust Tel						

	TAR DÜZENİ		RAST DÜZENİ		SABAHI DÜZENİ	
	Yazılışı	Duyuluşu	Yazılışı	Duyuluşu	Yazılışı	Duyuluşu
Alı Tel						
Orta Tel						
Ust Tel						

Ek 6

BAĞLAMIN BÖLÜMLERİ

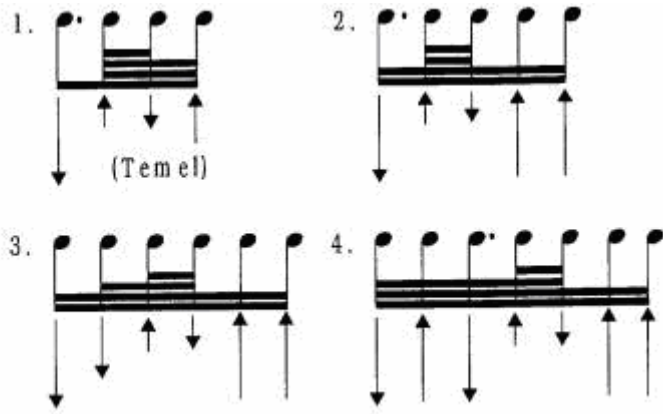


Ek 7

BAĞLAMADA TAVIRLAR

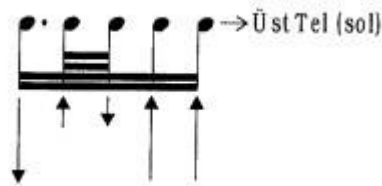
1.Zeybek Tavrı

Zeybek tavrı biri temel olmak üzere, 4 ayrı tezene kümesi ile gösterilir



2. Konya Tavrı

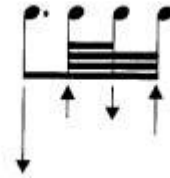
Konya tavrının en önemli özelliği, bağlamanın en üst tel gurubuna (sol sesine) taktırma yöntemidir. Bir zeybek tezenesinden sonra yukarı doğru sol teline taktırmadan ibarettir.



Bu tavrın icrası sırasında hemen her nota kümesinin veya tavrın uygulanacak olması, gerekmeyen yerlerde de sol sesinin çıkmasına neden olmaktadır. Bunun önlenmesi için, yukarı tele taktırım esnasında o tel üstünde ve notada yazan seslerin 5. parmakla alımı mümkün olanlarının alınıp, türkü seslerini daha net çıkması sağlanabilir. Bu iş için 5. parmağa önemli görevler düşmektedir.

3. Silifke Tavrı

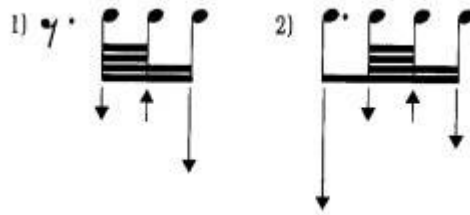
Duyum olarak zeybek tavrının aynıdır. Fakat görsel olarak zeybek tavrının yön itibarı ile tam tersidir. Silifke yöresi türkülerinin metronomunun hızlılığı nedeni ile genellikle alt tel kullanılarak icra edilir.



Burada hemen bütün tavrıların tezene vuruşlarında ilk başlangıç vuruşlarının üstten aşağıya doğru olması gerektiğini ifade edelim.

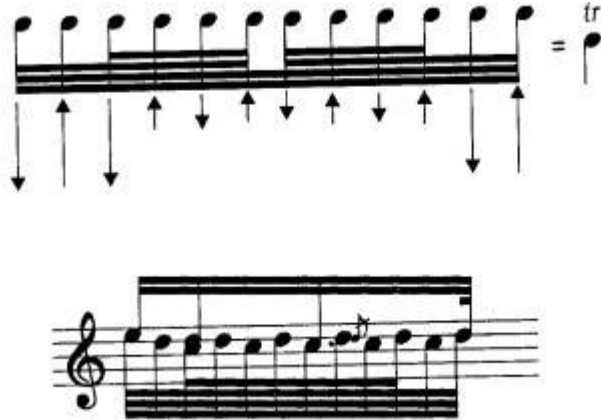
4. Azeri Tavrı

Azeri tavrı tezenesinde genellikle alt tel kullanılarak icra edilir. Karşılama ve Silifke tavrılarına benzemesine karşılık, vuruşların süratleri açısından farklılık gösterir. Karşılama mızrabında ilk vuruş üst ve orta tellerin taranmasından sonra, tezene alt telde hareketini tamamlar. Azeri tezenesinde ise bu çalış yalnızca alt telde gerçekleştirilir.



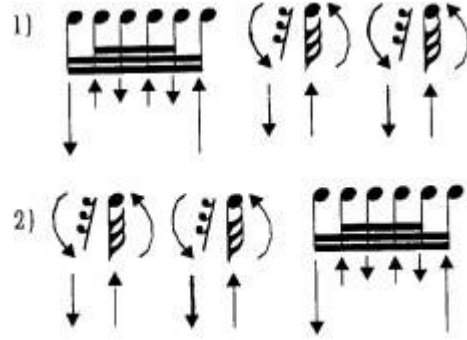
5. Sürmeli(Yozgat) Tavrı

Sürmeli tavrının en önemli özelliği, okuyucuların hançereleri ile çıkardıkları seslerin bağlamaya yansımasıdır. Bu da bağlamada ancak tirillerle mümkündür. Yukarıda da belirttiğimiz gibi bağlamada tirilleri çarpma ile yapamayan bazı saz sanatçıları, bu işi kıştırma hareketi ile yapmaktadırlar. Tiril yapmak, bir notanın önündeki veya arkasında ki seslere çok hızlı şekilde çarpma yapmak demektir. Tabii çarpma alınacak ses o ezginin tonal yapısı ile doğru orantılıdır. Türkülerin notaları yazılırken bazı sürmeli tavrının işlenmesi gereken yerlerde (tr) işareti ile bu tavrın uygulanması gerektiği anlatılmak istenilmiştir.



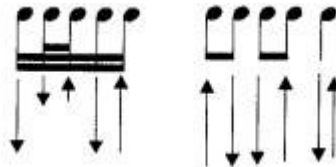
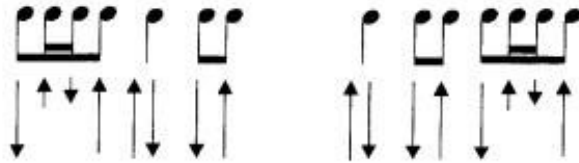
6. Kayseri Tavrı:

Kayseri tavrı, sürmeli tezenesi ile birlikte bazı seslerden önce genellikle 32'lik seslerle beraber, sağ elin bağlama göğsü üzerinde bir daire çizilmesi ile uygulanır. Bazı nota cümleleri tirilli, bazı notalar esli çalınarak oluşturulan Kayseri tavrının en önemli özelliği, esli notalarda tezenenin bir daire çizerek bu işlemi görmesidir.



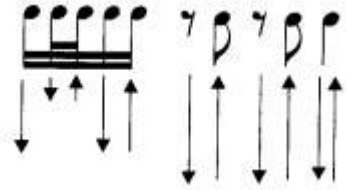
7. Karadeniz ve Rumeli Tavrı:

Bu iki yörenin tezene vuruşları duyum ve gösterim olarak aynıdır. Fakat yörelere ait türkülerin farklı duyumları olduğundan aynı tezene vuruşlarına sahip olmalarına karşılık değişik isimle adlandırılmıştır. .



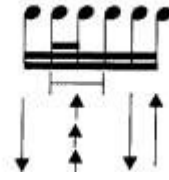
Bunlardan farklı olarak Trakya yöresinde bilhassa türkülerin kalış yerlerinde bir çeşit istirahat duygusu veren bir tezene şekli daha vardır.

Bazen Kayseri tavrında olduğu gibi ilk tezeneden sonraki vuruş esli olarak da çıkabilir. Fakat daire gösterimi yoktur



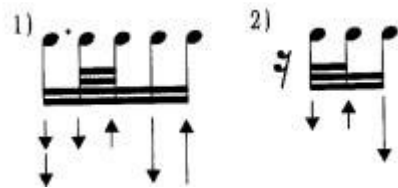
8. Âşık (Aşıklama) Tavrı:

Aşıklama tavrının en önemli özelliği tezenenin aşağıdan yukarı doğru bütün telleri tarayarak çıkmasıdır.



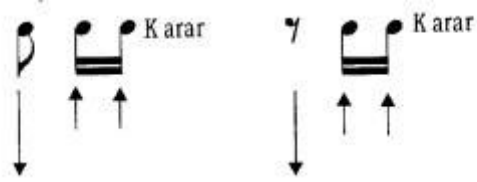
9. Karşılama Tavrı

Aşıklama tezenesinin tam tersi olarak karşılama tezenesinde ilk vuruş yukarıdan aşağıya bütün telleri tarayarak çalınmasıdır. Bazen bu tarama yerine yalnızca üst tele vurularak veya es alınarak da çalınabilir.



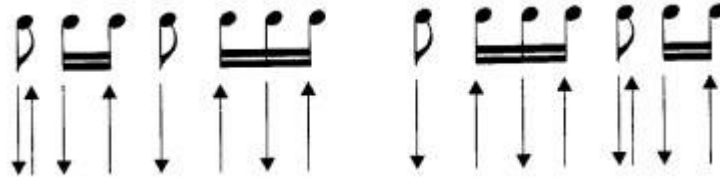
10. Ankara (Fidayda) Tavrı:

Adını Fidayda türküsünden alan bu tavrın en önemli özelliği karar sesinin çokça duyurulmak istenmesidir. Bazen bu ses yerine bir es de eklenebilir. Daha sonra gelen tezeneler ise çalınacak nota ile tekrar karar sesinin duyurulması şeklindedir.



11. Teke Tavrı:

Teke tavrının en önemli özelliği aksayan üçlü kümesinin alttan üste doğru başlamasıdır.



Ek 8

LUT



Ek 9

RÖNESANS GİTARI



Ek 10

VIHUELA



Ek 11

BAROK GİTAR



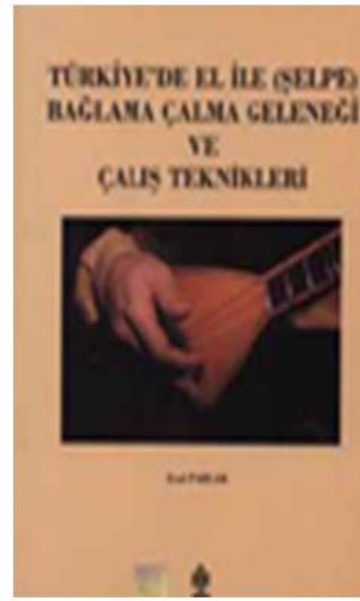
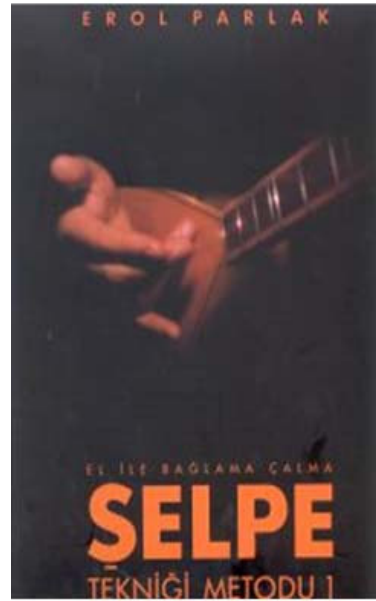
Ek 12

ROMANTİK GİTAR



Ek 13
KLASİK GİTAR

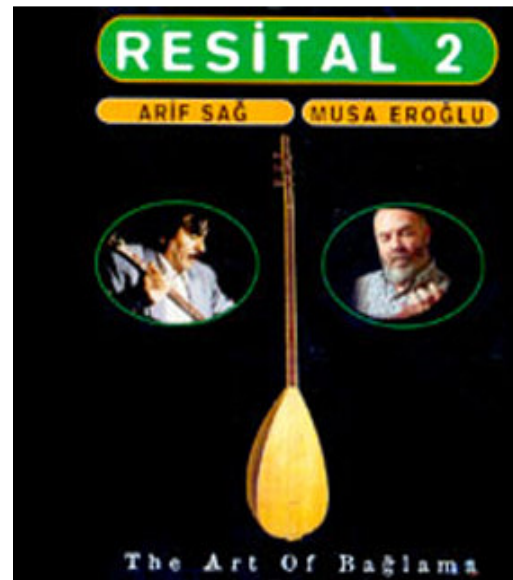




Ek 14

**ÜLKEMİZDE BAĞLAMININ SANATSAL VE ÖĞRETSEL
SÜREÇLERİYLE İLGİLİ OLARAK YAPILAN İLK ÇALIŞMALAR**

**Metotlar
Konserler
Kayıtlar**

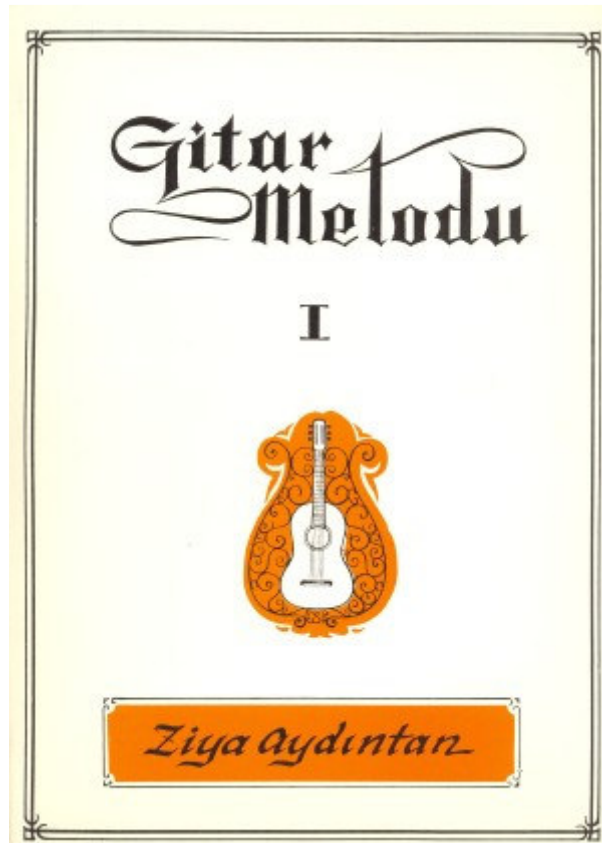




Ek 15

**ÜLKEMİZDE KLASİK GİTARIN SANATSAL VE ÖĞRETSEL
SÜREÇLERİYLE İLGİLİ OLARAK YAPILAN İLK ÇALIŞMALAR**

**Metotlar
Konserler
Kayıtlar**



GİTAR KİTAPLIĞI : 4

ZİYA AYDINTAN
KLASİK
ARMONİ
(GİTAR UYGULAMALI)

Nota yazıları : ŞİNASI ÖZEL

Gitarre - Bibliothek

HERAUSGEGEBEN VON

SIEGFRIED BEHREND

REIHE II
MODERNE MUSIK

Nr. 23

Jakul ceyhun
gitar arşivi
110001

Yüksel Koptagel

Tanzara

(Türkischer Tanz)

Gitarre Solo



Geogr. 1838

Eigentum der Verleger für alle Länder / Aufführungsrecht vorbehalten

Ed. Bote & G. Bock / Berlin-Wiesbaden

Imprimé en Allemagne

Printed in Germany

MUSIK FÜR GITARRE

yurdakul ceyhun

gitar arşivi

920006

920007

SIEGFRIED BEHREND

2 Miniaturen Can Aybars için



HANS RAGOTZKY
BERLIN

R 502

MUSIK FÜR GITARRE

yurdakulseyir
gitar arşivi
120006
herausgegeben von SIEGFRIED BEHREND

Ziya Aydınlan

BİR SES ÇAĞIRIYOR BENİ

(Eine Stimme ruft mich)

ROMANZE

für Gitarre

HANS RAGOTZKY

B E R L I N

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ HACETTEPE UNIVERSITY
ANKARA DEVLET KONSERVATUVARI • ANKARA STATE CONSERVATORY
50. YIL KONSERLERİ 50th ANNIVERSARY CONCERTS

VIVALDI Citar Konçertoları, re majör ve la majör
GEMINIANI Concerto Grosso, Op. 3, No. 3
MOZART Divertimento K. 136

Ahmet KANNECİ, Gitar • Guitar (A - 1, B - 1)
Ankara Devlet Konservatuvarı • Ankara State Conservatory
Oda Orkestrası • Chamber Orchestra
Gürer AYKAL Şef • Conductor



ADK 86 082
STEREO 33

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ HACETTEPE UNIVERSITY
ANKARA DEVLET KONSERVATUVARI • ANKARA STATE CONSERVATORY
50. YIL KONSERLERİ 50th ANNIVERSARY CONCERTS

(A)
1. Antonio VIVALDI
Konçerto: Gitar Yaylı Çalgılar ve Sürekli Bas için, re majör (8-30)
Concerto for Guitar, Strings and Continuo in D major
1. Allegro 2. Largo 3. Allegro

2. Francesco GEMINIANI
Concerto Grosso, Op. 3, mi minör • in E minor (10-08)
1. Adagio, Allegro 2. Adagio 3. Allegro

(B)
1. Antonio VIVALDI
Konçerto: Gitar Yaylı Çalgılar ve Sürekli Bas için, la majör (7-43)
Concerto for Guitar, Strings and Continuo in A major
1. Allegro non molto 2. Larghetto 3. Allegro

2. Wolfgang Amadeus MOZART
Divertimento, K. 136, re majör • D major (14-15)
1. Allegro 2. Andante 3. Presto




Gürer AYKAL Şef • Conductor
Ankara Devlet Konservatuvarı Oda Orkestrası
Ahmet KANNECİ Gitar • Guitar
Ankara State Conservatory Chamber Orchestra

1. kemanlar • 1st Violins
Ertan Turgut
Demir Altun
Nur Yurdal
Azer Karaman
Orhan Aksoy

2. kemanlar • 2nd Violins
Güler Bekir
Ahmet Ural
Seda Ömürhan
Yegül Bulut

Viyolalar • Violas
Tuba Çakır

Baskılar • Double bass
Aykut Duran

Çembalo • Clavichord
Murat Kızıllı

Trompetler • Trumpets
Ergen AKÇAK

(Kayıtlar konser sırasında yapılmıştır. Recorded at the Concert)

ADK 86 082
STEREO 33

Ek 16

**UZMAN KİŞİLERLE YAPILAN YAPILANDIRILMIŞ GÖRÜŞME
SORULARI**

GÖRÜŞME SORULARI:

1. Ne kadar süredir bağlama / klasik gitar eğitmenliği / öğreticiliği yapıyorsunuz?

2. Bağlama / klasik gitar çalmaya nasıl başladınız?

Sonda:

Kimden?

Ne zaman?

Ne şekilde?

3. Sizi özellikle bağlama/klasik gitar çalmaya/öğrenmeye özendiren etken neydi?

4. Ne zaman kendinize “tamam ben bu işi öğrendim” demeye başladınız?

5. Derse başlamadan önce öğrencilerinizden hangi temel davranışları yapmasını istiyorsunuz?

Alternatif: *Öğrencilerinizden beklediğiniz, yapmasını istediğiniz, temel davranışlar nelerdir?*

6. Derse başlarken her zaman motivasyon/isteklendirme oluyor mu? Derslerde motivasyon ara sıra düştüğünde bunu anlar mısınız? Bu durumda ne gibi önlemler alırsınız?

7. Örnek bir ders sürecini nasıl planladığınızı anlatabilir misiniz?

Sonda:

-Birinci dilim egzersiz, etüt çalışmaları

-İkinci dilim ödevleri dinleme

-Üçüncü dilim yeni eser öğretimi gibi...

8. Bir ders için hazırlığınızı anlatır mısınız?

Sonda:

-Yeni biri ile başladığımızda nasıl bir hazırlık yaparsınız?

-Yeni bir konuya geçtiğinizde nasıl bir hazırlık yaparsınız?

9. Tipik bir öğretiminizi anlatır mısınız; Ders sürecinde izlediğiniz yollar nelerdir?

Sonda:

-Nasıl başlarsınız?

-Nasıl devam ettirirsiniz?

10. Çalgı öğretimi anında öğrencilerinize model oluşturacak davranışlar gösteriyor musunuz?

11. Çalgı öğretiminde kullandığınız öğretim yöntemi, öğretim tekniği nedir? Veya kullandığınız/geliştirdiğiniz özel bir yöntem, teknik var mı?

12. Eser/Parça öğretiminde;

-Eseri örneklendiriyor musunuz?

-Eserin tarihi biyografik içerik açıklamalarını yapıyor musunuz?

-Eserin teknik, ritmik ve müzikal analizlerini yapıyor musunuz?

-Bunların dışında eserle ilgili olarak yaptığınız başka çalışmalar var mı?

13. Öğrencileriniz ile konser veya dinletiyeye yönelik çalışmalar yapıyor musunuz?

Sonda:

-Eser seçimi

-Öğrenci motivasyonu

-Teknik müzikal yeterlilik

-Diğer... v.b.

14. Öğrencileriniz ile yaratıcı müziksel davranışlar/beceriler kazanmasına yönelik çalışmalar yapıyor musunuz? Bu tür bir çalışmanın çalgı öğretim sürecine bir etkisi olabilir mi? Veya ne gibi bir etkisi olabilir?

15. Siz öğrencilerinizde bulunması gereken ne tür özellikler istiyorsunuz?

Sonda:

-Bunlar arasında sizce en önemli üç tanesi hangisidir?

16. İyi bir öğretmen sizce nasıl olmalıdır?

Sonda:

-İyi bir öğretmeni tanımlar mısınız?

17. Dersinizin süresini nasıl belirliyorsunuz? Genelde ders süreniz nedir?

18. Öğrencileriniz derse gelirken ne tür temel malzemelerle/materyallerle geliyor?

19. Öğretimde ne tür kaynak ve materyallerden faydalaniyorsunuz?

Sonda:

-Metot kitaplar

-Görsel-işitsel araçlar

-Diğer...v.b.

- 20.** Ders sonrasında nasıl bir değerlendirme yaparsınız? Değerlendirme ölçütleriniz nelerdir?

Ek 17

UZMAN KİŞİLERLE YAPILAN GÖRÜŞME KAYITLARI

	SORU 1- Derse başlamadan önce öğrencilerinizden hangi temel davranışları yapmasını istiyorsunuz? - Öğrencilerinizden beklediğiniz, yapmasını istediğiniz temel davranışlar nelerdir?
1 2 3 4 5 6 7 8	G.A: Dersimi herhangi bir beklenti ile sınırlayamam. Bence bağlama öğretiminde bir strateji yakalamak istiyorsanız bu tamamen doğallıktan yana olmalı. Öğrencilerimle derse başlarken herhangi bir davranış beklentisi içine girmem. Böyle bir yaklaşımla, anlayışla derse başlamak dersi olumsuz yönde etkileyebilir. Bu ayrıca öğretimi de güçleştirebilir. Öğrenci kendi yaptığını öğrenir. Bizim derslerimiz karşılıklı sohbet içerisinde başlar ve öyle devam eder. Gayet samimi ve rahat... Ben derslerimde müziğin önüne geçen her şeye karşıyım. Benim eğitimcilik anlayışım, eğitim yaklaşımım doğallıktır.
1 2 3 4 5 6 7	G.B: Mutlaka eser üzerinde düşünmüş olup olmadığını denetlerim ve bunu da sürpriz sorularla anlamaya çalışırım. Benim öğrenciden beklediğim en temel davranış dersini çalışmış ve tekrar etmiş olarak gelmesidir. Daha sonra eseri analiz edip etmediğine dikkat ederim. Ben buna “ön çalışma” derim. Öğrenci derse gelirken bu çalışmayı yapmış olmalı. Derslerim her şeyden önce bir ön çalışma gerektirir. Bu durum derslerimde öğrenci ile yoğun bir etkileşim sağlar. Aslında amaç öğrenciye öğrenmeyi öğretmektir.

	SORU 2- Derse başlarken her zaman motivasyon/isteklendirme oluyor mu? Derslerde motivasyon ara sıra düştüğünde bunu anlar mısınız? Bu durumda ne gibi önlemler alırsınız?
1 2 3 4 5 6 7	G.A: Her zaman motivasyon olmayabilir. Her anda motivasyonu canlı tutmak mümkün olmayabilir. Aslında bu daha çok öğrenci ile ilgilidir. Bağlama çalmak tamamıyla içten gelen bir durumdur. Hissetmek gerekir. Benim değil, öğrencinin çalışmak istemesi daha çok önemlidir. Motivasyonu ancak öğrenci sağlar ve diri tutabilir. Öğrencinin motivasyonu ve ilgisi dersin yönünü ve akışını belirler. Öğretimde öğrenci esastır. Motivasyon düştüğünde ise çalışmak yerine sohbet etmeyi tercih ediyorum.

1	G.B: Motivasyon çift yönlüdür. Öncelikle öğretmenin motivasyonu ve öğrenci
2	motivasyonu. Dersimde hem öğretmenin hem de öğrencinin etkin katılımı
3	olmalı. Yani öğretmenin de öğrencinin de motivasyonu yerinde olmalıdır.
4	Öğretim bu şekilde gerçekleşir. Bunun dışında ki bir anlayışla, yaklaşımla ise
5	tam öğrenme gerçekleştirilemez. Tabii ki motivasyon her zaman aynı olmuyor
6	zaman zaman düştüğü oluyor. Böyle durumlarda ara veririm, zamanı
7	motivasyona uygun olan zaman aktarmayı tercih ederim.

	SORU 3- Örnek bir ders sürecini nasıl planladığınızı anlatabilir mi siziz? -Birinci dilim egzersiz, etüt çalışmaları -İkinci dilim ödevleri dinleme -Üçüncü dilim yeni eser öğretimi gibi...
1	G.A: Tabi dersin dörtte birlik ya da üçte birlik, ikilik dilimleri vardır. Önce
2	yeni öğretilcek eserin tanıtıcı düzeyde çalınması. Daha sonra eserin teknik
3	detayları, teknik detayların gerektirdiği etüt veya egzersizlere yönelme. Bunun
4	gibi dersi dilimlere parçalara ayırırım. Ve en sonunda bütün bu yapıklarımızı
5	bir pota içerisinde kaynaştırmaya çalışırız. Bunu bir kartopuna da
6	benzetebilirsiniz. Fakat bu planlama, ihtiyaca göre de değişebilir.
1	G.B: Ben dersi bir bütün olarak düşünürüm. Ve öylede kurgularım. Dersi
2	dilimlere ayırmak yerine derste bir bütünlük oluşturmaya çalışırım. Bilgiler
3	genelden özele doğru bir sıra izlemelidir. Ve daha da ilerisi müziğin yaşamla
4	bağlarını kurmaya çalışırım. Benim derse yaklaşımım mümkün olduğunca
5	teknik, müzikal ve estetik bir bütünlük oluşturmaktır.

	SORU 4- Bir ders için hazırlığınızı anlatır mısınız? -Yeni biri ile başladığımızda nasıl bir hazırlık yaparsınız? -Yeni bir konuya geçtiğinizde nasıl bir hazırlık yaparsınız?
--	---

1	G.A: Benim zengin bir ses arşivim var. Onlar içerisinde kendim özel
2	seçkiler oluşturdum. Bu yaptığım seçki belli bir sıralama içinde. Bu sıralama
3	bir nevi; öğrencinin teorik, teknik, müzikal ve kültürel gelişimini hedef alan
4	bir öğretim programı gibidir. Kendim geliştirdiğim bir sistematik bu. Derse
5	gelirken o günkü ders için gerekli olan kayıtları getiririm ve öğrenciye
6	dinletirim. Bu çalışmaya başlamadan önce bir hazırlıktır. Bazen de konuyla
7	ilgili yazılı dokümanlar/kaynaklar getiririm. Bağlama öğretimi tamamen
8	tecrübeye ilgili bir durumdur. Ders hazırlığım, seçeceğim yöntem de teknik
9	de tecrübemdir.
10	Yeni biri ile derse başlamam yine tamamıyla tecrübemle ilgili bir şeydir.
11	Fazlaca bir hazırlık yapmam.
12	Yeni bir konuya geçtiğimde ise; konun özelliğine göre bir yol seçerim.
1	G.B: Yeni biri ile derse başladığımda öncelikle onun karakterini anlamaya
2	çalışırım. Davranış şeklini anlamaya gayret ederim. Çünkü amaç öğretmek
3	değil, öğrenmeye zemin hazırlamaktır. Her insanın öğrenme şekli değişiktir.
4	Bundan dolayı yeni bir ile derse başlarken bence derse hazırlık; öncelikle
5	öğrenme ortamını oluşturabilmektir.
6	Yeni bir konuya geçtiğimizde, bu konuya yönelik hazırlığımı daha önceden
7	yapmış olurum. Öğrencinin öğrenme biçimine göre önceden bir yol, yöntem
8	belirlerim. Bu soru-cevap olabilir, beyin fırtınası olabilir ya da her ikisi de
9	olabilir. Başka şeyler de olabilir. Bunun hazırlığını yapmış olarak derse
10	başlarım. Benim için öğretimde yöntem çok önemlidir. Her öğrenciye aynı
11	yöntemi uygulayamazsınız. Her bir öğrenciye nasıl öğretmeniz gerektiğini,
12	nasıl bir yol izleyeceğinizi bilmeniz gerek. Ve bunun hazırlığınızı yapmış
13	olmanız lazım. Daha sonra yeni bir konuyla ilgili olarak tüm kaynakları derse
14	getirir, kaynakların incelenmesini yaparız.

	SORU 5- Tipik bir öğretiminizi anlatırmısınız. Ders sürecinde izlediğiniz yollar nelerdir? -Nasıl başlarsınız? -Nasıl devam ettirirsiniz?
1	G.A: Önce yapacağımız derse yönelik olarak öğrenciyi bilgilendiririm.
2	Çalışılacak olan parça ile ilgili her şeyi detaylandırıp anlatırım. Daha sonra
3	uygulamaya geçeriz. Uygulamada yapılması gerekenleri yine anlatı yolu ile
4	öğrenciye aktarırım. Ve öğretilecek yeni parçayı öncelikle ben kendim
5	çalarım. Daha sonra varsa o parçanın arşiv kayıtlarını dinletirim. Tabi bu
6	kayıtlar yerel kayıtlar, usta kayıtlarıdır. Şunu da unutmamak gerekir bağlama
7	çalmanın ilk aşaması dinlemektir. Sonra çalışmaya başladığımızda ben
8	parçanın belli bir bölümünü çalarım ve nasıl çalması gerektiğini anlatırım.
9	Parçanın çalış üslubunu uygulamalı olarak tarif ederim. Parçayı çalarken
10	başta beni taklit etmesini isterim. Ve karşılıklı olarak bunu bir süre
11	tekrarlarız.
1	G.B: Öğrencinin çaldığı eseri önce kendisine eleştirisini yaptırım.
2	Doğrularını ve yanlışlarını kendisinden duymak isterim. Neden doğru neden
3	yanlış? Sorularını cevaplandırmasını isterim. Benim için bir öğrencide doğru,
4	güzel, yanlış ve kötü yaptıklarının da farkında olup olmaması çok önemli.
5	Öğrenci problemin farkında olmalı. Yani öğrenciyi eleştirel düşünmeye
6	zorlarım. Bununla öğretimde daha kalıcı, izli öğrenimlerin gerçekleştiğini
7	düşünürüm. Ben çalgı öğretiminde taklit etmeye, model almaya inanan bir
8	insan değilim. Çalgı eğitiminde, öğretiminde keşfederek bulma yöntemine
9	inanan bir insanım. Öğrenci sentez ve analiz yapabilmeli. İnsan uğraşarak,
10	araştırarak ve bir yere ulaşarak onu içine sindirmesi lazım, yoksa o iş kolay
11	kalır. Keşfetmek zaten insanın doğasında var. Yani öğrenci bir buluş fırtınası
12	oluşturmalıdır.

	SORU 6- Çalgı öğretimi anında öğrencilerinize model oluşturacak davranışlar gösteriyor musunuz?
1	G.A: Tabii gösteriyorum.
1 2	G.B: Hayır! Model almaya karşıyım, tekrar ediyorum bir öğrenci hiçbir şekilde model almamalıdır çünkü bu taklide girer.

	SORU 7- Çalgı öğretiminde kullandığınız öğretim yöntemi, öğretim tekniği nedir? Veya kullandığınız/geliştirdiğiniz özel bir yöntem, teknik var mı?
1 2 3 4 5 6	G.A: Tabii ki kendimin geliştirdiğim tecrübeye dayalı bir sistematığım var. Bu benim için bir öğretim yöntemi. Bu yöntem içerisinde önceliklerim var. Örneğin bu önceliklerimden birisi; doğru entonasyon geliştirmeleri için sağ el tekniklerini önemserim. Sağ el bağlama çalmada motor kuvvettir. Fakat geneli itibariyle öğretimimde yöntem olarak görselliğe yani görerek öğrenmeye özen gösteririm. Gösteri derslerimde çok sıkça kullandığım bir tekniktir.
1 2 3 4 5 6 7	G.B: Öyle kullandığım veya geliştirdiğim özel bir yöntem yok. Yöntem daha çok öğrenciyle ilgili bir durumdur. Öğrencinin öğrenme hızı yöntemi de belirler. Zaten bu çalgıyı öğretmenin standartlaşmış bir yöntemi vardır. Mesela başlangıç, orta, ileri öğrenme seviyeleri için Dünya da kabul görmüş ve herkesin kullandığı yöntemler aynıdır. Ama benim kendime ait bir öğretim tekniğinden bahsedecek olursak ben dersime önce öğrencime soru sorarak başlarım.

	SORU 8- Eser/parça öğretiminde; -Eseri örneklendiriyor musunuz? -Eserin tarihi biyografik içerik açıklamalarını yapıyor musunuz? -Eserin teknik, ritmik ve müzikal analizlerini yapıyor musunuz? -Bunların dışında eserle ilgili olarak yaptığınız başka çalışmalar var mı?
1	G.A: Tabi parçayı önce ben çalarım. Hatta eski kayıtlardan farklı farklı
2	icracılardan dinletirim. Çünkü bizim geleneksel müziğimizde bir parçanın tek
3	bir icrası yoktur. Her şeyini yazıya dayandırmış müzik kültürlerinde bile bu
4	böyledir. Yorumcular kendi katkılarını dâhil ederek parçaya kendine özgü bir
5	kişilik katarlar. Öğrencimin öncelikle beni örnek almasını isterim. Ama ben
6	ne zaman tamam dersem ancak o zaman parçayı olmuş sayarım.
7	Bizim müziğimizde parçanın içerik analizi olmaz. Parçayı öncelikle duymak
8	gerekir. Yani farklılığı hissetmek lazım. Bizim müziğimiz geleneksel
9	olmasının yanında tamamen kültürel bir müziktir de. Yöre müziklerimizin
10	farklı özellikleri, nitelikleri var. Bunları anlamaya yönelik ve parçanın
11	kimliğini ortaya çıkarmaya yönelik çalışmalar yaparız.
12	Parçanın tekniği, ritmi ve müzikal özelliği aslında parçanın kendi içindedir.
13	Yani parça bir bütündür. Çalışma anında bunları ister istemez yapıyorsunuz
14	zaten.

1	G.B: Hayır! Eseri önce öğrenci çalar, sonrasında ben çalarım. Ben
2	öğrenciden eseri bitirmeden hiçbir şekilde başka bir yerlerden dinlememesini
3	dahi isterim. Bu taklide girer. Önce öğrenci eseri kendi çözümlemeli, bunu
4	yaparken de yaptığı çözümlemeler üzerine düşünmeli.
5	Eserin içerik analizlerini öğrenci derse gelirken yapmış olarak gelir. Biz
6	burada yaptığı bu çalışmaları tekrar birlikte inceleriz.
7	Eserin ritmik, müzikal ve teknik analizlerini mutlaka yaparım.
8	Bunların dışında; eser öğretirken grafiklerden şekillerden faydalaniyorum.
9	Kulak bazı şeyleri es geçebiliyor, bazen sadece duymakla olmaz çalışılanı
10	pekiştirmek lazım. Bu yüzden grafikler, şekiller öğretimde çok işe yarıyor.
11	Öğrenci grafikleri algılayıp sese dönüştürüyor. Ezberlenen şey ertesi gün
12	unutulabiliyor. Ve ben bu tekniği her zaman kullanıyorum.

	SORU 9- Öğrencileriniz ile konser veya dinletiyeye yönelik çalışmalar yapıyor musunuz? -Öğrencilerinizi konser veya dinletiyeye hazırlarken nelere dikkat ediyorsunuz? -Eser seçimi -Teknik müzikal yeterlilik -Diğer... v.b.
1	G.A: Evet, konser resital bunlara yönelik çalışmalar yapıyoruz. Tabi bu
2	çalışmalarda yukarıda ki bahsedilen her şeyi dikkate alıyorum. Ve öğrencinin
3	çalmayı sevdiği teknik, özellikle ifadesinin daha yakın olduğu bir repertuarı
4	çalmasını tavsiye ediyorum. Çünkü bizde bir zeybeği çalmanın estetiği,
5	ifadesi çok farklıdır, bir deyişin ki çok farklıdır. Ve bunları çalmanın hepsi
6	bir olgunlaşma ve birikim gerektirir. Bizim müziğimizde birikim çok önemli
7	bir olgudur. Bu birikim ise her zaman hatırlamayı gerektirir. Bu da sürekli bir

8	tekrar ister. Bu bizim konser veya dinletiyeye hazırlığımızda önemli bir
9	etkendir.
1	G.B: Evet, yapıyoruz ama öğrencinin her türlü kararı kendisinin vermesine
2	dikkat ediyorum. Eser seçiminde ne tür nasıl bir felsefesi olduğuna dikkat
3	ediyorum. Gördüğüm açıklarda uyarıyorum. Eser seçimi belirli bir
4	kompozisyon bir bütünlük içinde olmalı. Müzikte bazı sürprizler gerekir.
5	Buna eser seçiminde dikkat etmek lazım. Eseler hep aynı ton veya aynı
6	formda olmamalı. Eseri repertuarda doğru bir yere koyarsan çok hoş olabilir.
7	Yani bir tablo gibi olması gerekir. Baktığınızda bu tabloyu görmelisiniz.
8	Renkler, tonlamalar hepsi bir bütün; ben öğrencilerim bunu görmeyi
9	öğretirim ve daha sonra konser vermesini isterim.
10	Tabi ki teknik olarak bir problemi olmamalı. Teknik yeterlilik olmadan
11	konserin olması imkânsızdır. Ama teknik düzeyi çok zor yani risk teşkil eden
12	eserlerin altına girdiğinizde ise müzikten uzaklaşmış olursunuz. Yani ikisini
13	dengelemek gerekir. Teknik problemler için bol egzersiz yaptırırım,
14	yapmalarını öneririm. Çünkü teknik kaslarla ilgili bir durumdur. Alıştırma
15	çalışmalarıyla teknik düzey istenilen seviyeye çıkartıla bilir.Yani müziği
16	kendi başına bir bütün olarak düşünmek gerekir.

	SORU 10- Öğrencileriniz ile yaratıcı müziksel davranışlar/beceriler kazanmasına yönelik çalışmalar yapıyor musunuz? Bu tür bir çalışmanın çalgı öğretim sürecine bir etkisi olabilir mi? Veya ne gibi bir etkisi olabilir?
1	G.A: Evet yapıyorum. Zaten bizim müziğimizin önemli bir boyutunda da
2	doğaçlama vardır. Mesela bir ayağı/makamı tanıttığımda öğrenciden o
3	makamda bir ezgi geliştirmesini istiyorum. Bağlamanın akort türlerine göre
4	ezgi üretmelerini, geliştirmelerini istiyorum ve buna benzer ödevler
5	veriyorum. Tabî ki çalgıda yapılan bu yaratıcı müziksel davranışlar;
6	öncelikle öğrencinin çalgıyı tanımasına, çalgıya daha hâkim olmasına

7	yardımcı olabiliyor. Çalgı üzerinde yapılan bu çalışmalar çalgıyı öğrenme
8	sürecinde çalgıdaki teknik becerilerin gelişmesine oldukça yardımcı oluyor.
9	Öğrenmeyi hızlandırıyor. Ve ben bunu derslerimde etkili bir yöntem olarak
10	her zaman kullanıyorum.
1	G.B: Çalgı çalmak ayrı yaratıcılık çok ayrı bir şeydir. Çalgı çalmada ben
2	daha çok öğrencilerimde müzikal yorum becerisi kazanmasını hedefliyorum.
3	Yaratıcılıktan benim anladığım müzikal bir yaratıcılıktır. Yani yorum
4	becerisi kazanmaktır. Çalgıda yapılan teknik yaratıcılık çalışmalar bizi
5	müziğin farklı bir türüne götürebilir. Müzikal yaratıcılık beceriler
6	kazanmaları için ise; öncelikle öğrencinin dinlediği, etkilendiği veya güzel
7	bulduğu bir eseri pek çalışmasını, çalmasını istemem. Çünkü daha çok
8	dinlemedikleri, bilmedikleri eserlerde müzikal yaratıcılık gelişir. Hatta
9	çalışacakları eserleri de eser bitirmeden dinlememelerini de tavsiye ederim.
10	Bu müzikal yaratıcılığın önünü kesebilir. Başta kendi içlerindeki verileri nasıl
11	dışa vuruyorlar? Bunu gözlemlerim. Ve bu veriyi kendilerinin de
12	gözlemelerini isterim. Bunun dışında klasik gitar harici önemli başka eserleri
13	de dinlemelerini tavsiye ederim. Yapılan bu çalışmalar çalgı öğretiminde
14	sadece müzikal yaratıcılığın gelişmesine yardımcı oluyor.

	SORU 11- Siz öğrencilerinizde bulunması gereken ne tür özellikler istiyorsunuz?
	-Bunlar arasında sizce en önemli üç tanesi hangisidir?
1	G.A: Öncelikle merak, sevgi ve kendine özgü bir çalışma anlayışı ve disiplini
2	ararım. Bu iş aşk işidir. Bağlama çalmak/öğrenmek isteyen kişinin ilgisi ve
3	merakı yüksek olmalıdır. Bağlama çalmak içtenlik gerektirir. Bağlama çalmak
4	isteyen öğrenci bazı şeyleri hissetmeli, bir şeylerin farkında olmalıdır.
5	Bağlama geleneksel bir çalgıdır ve bu gelenek içinde öğrenilir. Öğrenci
6	öncelikle bu geleneğe ilgi duymalıdır.

1	G.B: Bir kere tartışmasız araştırmacı olmalılar. Donanımlı olacaklar; yani
2	bilmek donanımlı olmayı gerektirir. Donanımlı olmak ise araştırmacı olmaya
3	götürür ve sonrasında da çalışmak. Yani bir bütünlük içinde olmalılar. Bunlara
4	ek olarak disiplin de bir öğrencide olması gereken özelliklerdendir. Son olarak
5	ta idealist olmak. Şunu da belirtmeliyim ki öğretmen öğretmez, öğrenci
6	öğrenir. Öğretmen sadece güzel çerçeveler çizer, ortam hazırlar ve gerekli
7	kaynak ve materyalleri öğrencinin önüne itekler.

	SORU 12- İyi bir öğretmen sizce nasıl olmalıdır?
	-İyi bir öğretmeni tanımlar mısınız?
1	G.A: İyi bir bağlama öğretmeni her şeyden özgür düşünebilmeli. Yani
2	özgürlükçü olmalıdır. Çünkü bağlama çalmak özgünü yakalamaktır. Bizim
3	müziğimiz bir ifade müziğidir. Öğretimde de bu ifadeyi öne çıkarmayı
4	hedefleyen bir anlayışım vardır. Bağlama çalmada ifade yetersiz ise bu zayıf
5	bir icradır. İfadeyi yakalamakta özgür bir düşünceyle olur. Tabi bunun yanında
6	iyi bir öğretmenin geleneğin içinden olması gerekir.
1	G.B: Öğretmenlik özel bilgi, beceri, ilgi isteyen önemli bir iştir. Herkes
2	öğretici olamaz. Çünkü bildiğini öğretmek ayrı bir şeydir. Öğretmen her
3	şeyden önce titiz olmalıdır. Ve titiz çalışmalıdır. Öğretmenin titiz çalışması
4	öğretimi doğrudan etkiler. Bu şu demektir; eğer öğretim titiz yapılmıyorsa
5	yanlış öğrenimler olabilir. Ve bu yanlış düzeltmek de çok zor olabilir. Bu
6	yüzden öğretimde öğretmen çok önemlidir. Bunun yanında iyi bir öğretmen
7	yenilikçi olmalıdır. Yeniliğe açık bir öğretmen iyi bir öğretmendir. Son olarak
8	öğretmen disiplinli olmalıdır.

	SORU 13- Dersinizin süresini nasıl belirliyorsunuz? Genelde ders süreniz nedir?
1 2 3 4 5 6 7 8 9	G.A: Dersin süresini daha çok öğretmen ile öğrenci anlaşması belirler. Yani öğretmen veya öğrenci dersi bitirebilir. Benim derslerim karşılıklı bir anlaşmadır. Öğretmende önemlidir, öğrenci de... Çünkü bizim müziğimiz bir icra ve ifade müziğidir. Esas itibarıyla teknik bir müzik değildir. Teknik gelişmeye elverişli potansiyeli vardır. Ama teknik müziğin önüne geçemez. Bunun için derslerimde öğretmeninde, öğrencinin de müziği duyması, hissetmesi ve ifade edebilmesi gereklidir. Ben ifade edemiyorsam öğrencinin de ifade edebilmesini bekleyemem. Bu durumda dersi bitirebiliriz. Bu ben de olabilirim, öğrenci de olabilir.
1 2 3	G.B: Dersin süresini ben değil öğrenci belirler. Öğrenci almak istediği sürece ben verebildiğimi veririm. Dersin süresi saat ile belirlenmez, insanın yani öğrencinin içindeki öğrenme şevkiyle belirlenir.

	SORU 14- Öğrencileriniz derse gelirken ne tür temel malzemelerle/materyallerle geliyor?
1 2 3 4 5	G.A: Şimdi öncelikle geleneksel müzik öğretiminde müziği aktarmak, öğretmek adına nota yeterli bir araç, materyal değildir. Bunun için öğrencinin yerel ses kaynaklarını(kayıtlarını) dinlemesi benim için önemli. Bağlama öğretiminde bu tür materyaller her şeyden önce önemli bir yer tutar. Yani öğrencinin derse gelirken bunları dinlemeleri yeterli oluyor benim için.
1 2 3 4 5 6	G.B: Mutlaka eserin üzerinde çalışmış oldukları bir notasını ve üzerinde çalışma yapılmamış temiz bir notasını getirmelerini isterim. Dersimin önemli materyali notadır. Ve bazı analogiler yapmak için boş bir kâğıt veya bir defter getirmeliler. Çünkü o kâğıt üzerinde eseri çalışırken çizimler, grafikler ve desenlerden faydalanırım. Ve öğrenci yapılan o dersi yaptığımız çizimlerden hatırlayabilmektedir.

	SORU 15- Öğretimde ne tür kaynak ve materyallerden faydalaniyorsunuz? -Metot kitaplar -Görsel-işitsel araçlar -Diğer...v.b.
1	G.A: Metot kullanmıyorum. Daha çok görsel veya işitsel araçlardan
2	faydalaniyorum. Bunlar benim arşiv niteliğindeki ses kayıtlarım ve konser
3	kayıtlarım. Öğrencilerime bunları çok sık dinletiyor ve izletiyorum. Hatta
4	öğrencilerimin ben çalarken kaydetmelerini istiyorum.
5	Teknik çalışmalarla ilgili materyallerde bana ait. Geliştirdiğim bir dizi
6	egzersiz çalışmalarım var ve bunlarda görsel olarak kayıtlı.
7	Fakat ben bağlama öğrencilerimin parçanın aslına inmeleri için yörelere
8	gitmelerini; orada yerel bağlama sanatçıları dinlemelerini istiyorum. Bizim
9	için gerçek kaynak ve materyaller onlar.
1	G.B: Her şey benim için bir kaynaktır, bir materyaldir. Diğer sanatlar, sanat
2	tarihinin her türlü materyali bir ders malzemesidir. Özellikle resim sanatı
3	önemli bir materyaldir. Yani resim sanatının görsel yönü, edebiyat ve onun
4	şiiirsel yönü, mimari ve onunun biçimsel yönü hepsi birer materyal olabilmekte
5	benim için.
6	Metot kitap olarak tabi ki kullandığımız kitaplar var. Bunlar daha çok etüt ve
7	egzersiz kitapları. Eser çalıştırırken ise nota arşivimi kullanıyorum. Geniş ve
8	zengin bir nota arşivi önemli bir kaynaktır.
9	Teknoloji de önemli bir kaynaktır. Teknoloji tarihinin her türlü gelişimi
10	önemlidir. Fakat teknoloji tek başına bir kaynak değildir ve her şeyi
11	teknolojide aramak doğru değildir.

	SORU 16- Ders sonrasında nasıl bir değerlendirme yaparsınız? -Değerlendirme ölçütleriniz nelerdir?
1 2 3 4 5 6	G.A: Ben ders sonrasında ki değerlendirmemi, öğrenciyi son kez dinleyip eksik veya yanlışlarını, aksayan yanlarını tespit edip, düzeltmesine yönelik önerilerde bulunarak yaparım. Herhangi bir ölçüt kullanmam değerlendirme yaparken. Çünkü bizim müziğimizin zaman kavramıyla sıkı bir bağlantısı vardır. Ben buna olgunlaşma diyorum. Bu zaman sonunda bir değerlendirmeye gitmenin daha doğru olacağını düşünüyorum.
1 2 3 4 5 6 7	G.B: Ben önce değerlendirmeyi öğrencinin kendisine yaptırıyorum. Değerlendirme ölçütüm zamandır. Şunu unutmamak gerekir ki sanat eğitimi diğer eğitimlerden farklıdır. Sanat eğitiminde uzun bir süre üretmeyip, son anda çok güzel şeyler üretilebilir. Çünkü sanat eğitimi aşama aşama yapılan bir eğitim değildir, birikim ile ilgilidir ve bu birikim bir yerde ortaya çıkabilir. Ve en doğru değerlendirmeyi bir ders sonrasında değil bir konser sonrasında yapabilirsiniz. Yani zamanı beklemeniz gerekir. En doğru ölçütte zamandır.

ÖZGEÇMİŞ

- Adı Soyadı** : Zekeriya KAPTAN.
- Sürekli Adresi** : Şifahiye Sk. Özden Apt. B/Blok No: 24 SİVAS.
- Doğum Yeri ve Yılı** : Sivas 1973.
- Yabancı Dili** : İngilizce.
- İlköğretim** : Kongre İlkokulu 1985.
- Ortaöğretim** : Gazi Lisesi 991.
- Lisans** : Gazi Üniversitesi Eğt. Fak. Müzik Öğretmenliği 1997.
- Yüksek Lisans** : Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enst. 2001.
- Anabilim Dalı** : Müzik Eğitimi.
- Çalışma Hayatı** : Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Anabilim Dalı Öğretim Görevlisi 1998
Halen bu görevini sürdürmektedir.