

**BAŞLANGIÇ SEVİYESİ TÜRK MÜZİĞİ
KEMAN EĞİTİMİNDE MAKAMSAL
İCRAYA YÖNELİK EĞİTİM MODELİ
ÇALIŞMASI**

Muhammet Deniz Can YAZICI
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Yavuz TUTUŞ
Eylül, 2022
Afyonkarahisar

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

BAŞLANGIÇ SEVİYESİ TÜRK MÜZİĞİ KEMAN
EĞİTİMİNDE MAKAMSAL İCRAYA YÖNELİK EĞİTİM
MODELİ ÇALIŞMASI

Hazırlayan
Muhammet Deniz Can YAZICI

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Yavuz TUTUŞ

AFYONKARAHİSAR 2022

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “**Başlangıç Seviyesi Türk Müziği Keman Eğitiminde Makamsal İcraya Yönelik Eğitim Modeli Çalışması**” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

12/09/2022

İmza

Muhammet Deniz Can YAZICI

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı- Soyadı	Muhammet Deniz Can YAZICI
	Numarası	200651110
	Anasanat Dalı	Müzik
	Programı	Müzik
	Program Düzeyi	<input checked="" type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı	Başlangıç Seviyesi Türk Müziği Keman Eğitiminde Makamsal İcra Yönelik Eğitim Modeli Çalışması	
Tez Savunma Sınav Tarihi	12.09.2022	
Tez Savunma Sınav Saati	13.30	

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

Prof. Dr. Elbeyi PELİT
MÜDÜR

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

ÖZET

BAŞLANGIÇ SEVİYESİ TÜRK MÜZİĞİ KEMAN EĞİTİMİNDE MAKAMSAL İCRAYA YÖNELİK EĞİTİM MODELİ ÇALIŞMASI

Muhammet Deniz Can YAZICI

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

Eylül, 2022

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Yavuz TUTUŞ

Bu araştırmada Türk müziği nazariyatındaki basit makamlar ve basit usuller kullanılacak ve Türk müziği keman eğitiminde icraya yönelik çalışmalar hazırlanarak başlangıç seviyesi keman eğitimi için makamların dizilerini, makamın içindeki perdelerin icra kolaylıklarını, keman yay tekniklerini, usul değişikliklerinde icraya yönelik kolaylar sağlamak amaçlanmıştır.

Araştırmanın evrenini Türk müziğindeki makamlar oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise; uşşak, bayati, neva ve muhayyer makamları oluşturmaktadır. Örneklemin Uşşak, Bayati, Neva ve Muhayyer seçilmesinin sebebi; Türk müziği keman bölümü başlangıç seviyesindeki öğrencilerin, bu makamları öğrenirken ve icra ederken zorlanmalarıdır. Bahsedilen bu makamlar başka makamlarla bir araya gelerek birçok birleşik makamın oluşumunda da kullanılmaktadır. Bundan dolayı bu makamların dizilerini öncelikli olarak öğrenmek, bu makamların bulunduğu diğer birleşik makamların öğrenebilmesi için kolaylık sağlayacaktır.

Bu çalışmada araştırmacının kendisi birincil veri toplama ve analiz aracıdır. Temel analiz birimi ise öğrenenlerin kendisidir. Vaka çalışmalarında veri toplama veya veri analizi için tek bir yönteme bağlı kalmadan, video ses kaydı, araştırmacı günlüğü ve anket gibi çalışmalarla veriler toplanmıştır.

Elde edilen bulgulara ilişkin araştırmanın problemlerine yönelik çalışmalar hazırlanmış makamsal icradaki zorluklara yönelik, başlangıç seviyesi Türk müziği keman eğitiminde eğitim çalışması modeli hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, keman eğitimi, Türk müziği keman eğitimi.

ABSTRACT

STUDY OF TRAINING MODEL FOR MAQAM PERFORMANCE IN BEGINNER-LEVEL TURKISH MUSIC VIOLIN EDUCATION

Muhammet Deniz Can YAZICI

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF MUSIC

September, 2022

Advisor: Assist. Prof. Dr. Yavuz TUTUŞ

In this research, simple maqams and simple methods in Turkish music theory will be used, and it is aimed to provide the scales of the maqams, the ease of performing the frets in the maqam, the violin bow techniques, and the ease of performing in the method changes for the beginner level violin education by preparing studies for performance in Turkish music violin education.

The universe of the research consists of maqams in Turkish music. The sample of the research is consists from Uşşak, Bayati, Neva and Muhayyer maqams. The reason why the sample was chosen as Uşşak, Bayati, Neva and Muhayyer is that the beginner level students of Turkish Music violin department have difficulties while learning and performing these maqams. These maqams are also used in the formation of many combined maqams by coming together with other maqams. Therefore, learning these maqam series as a priority will make it easier to learn other combined maqams with these maqams.

In this study, the researcher himself is the primary data collection and analysis tool. The basic unit of analysis is the learners themselves. In case studies, data were collected through studies such as video audio recording, researcher diary and questionnaire, without relying on a single method for data collection or data analysis.

Studies were prepared for the problems of the research related to the results obtained and a training study model was prepared in the beginner level Turkish music violin education for the difficulties in maqam performance.

Keywords: Turkish music, violin education, Turkish music violin education.

ÖN SÖZ

Lisans ve yüksek lisans sürecinde tecrübelerini ve yardımlarını esirgemeyen, bilgisi, disiplini, kültürü, görüş ve önerileriyle bana her zaman yol gösteren çok değerli hocam ve danışmanım Sayın Dr. Öğr. Üyesi Yavuz TUTUŞ'a yüksek lisans dersleri boyunca engin bilgilerini bizlerle paylaşan ve yol gösteren çok değerli hocalarım Sayın Doç. Çağhan ADAR'a ve Doç. Yıldırım AKTAŞ'a bu zorlu eğitim sürecinde her türlü desteği içtenlikle sunan sevgili annem Seyhan YAZICI'ya ve babam Fikri YAZICI'ya, tez yazım sürecimde benden desteklerini esirgemeyen Enes KIYAR'a ve Nilüfer GÜRCAN'a, İrem AYAN'a ve son olarak tez yazım süreci boyunca manevi desteklerini benden esirgemeyen arkadaşlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Muhammet Deniz Can YAZICI
2022, Afyonkarahisar

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ.....	ii
ENSTİTÜ ONAYI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİK

1. MÜZİK	2
1.1. GELENEKSEL TÜRK MÛSİKİSİ	2
1.1.1 Türk Mûsikîsi Nazariyatı.....	3
1.1.2. Türk Mûsikîsinde Nota	4
1.1.3. Türk Mûsikîsinde Makam	4
1.1.3.1. Uşşak Makamı	5
1.1.3.2. Bayati Makamı	6
1.1.3.3. Neva Makamı	7
1.1.3.4. Muhayyer Makamı	8
1.1.4. Türk Mûsikîsinde Usul.....	8
2. EĞİTİM.....	9
2.1. SANAT EĞİTİMİ	10
2.2. MÜZİK EĞİTİMİ.....	10
2.3. ÇALGI EĞİTİMİ.....	10
2.4. KEMAN EĞİTİMİ	11
3. KEMAN.....	12
3.1. TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNDE KEMAN	13
4. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ	15
5. ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ.....	15
6. ARAŞTIRMANIN AMACI	15
7. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ	15
8. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI	16
9. İLGİLİ YAYINLAR VE ARAŞTIRMALAR.....	16

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

1. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	18
2. ARAŞTIRMANIN MODELİ	18
3. VERİLERİN ANALİZİ	19

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

1. BİRİNCİ ALT PROBLEM BULGULARI VE YORUMLARI	20
2. İKİNCİ ALT PROBLEM BULGULARI VE YORUMLARI.....	24
3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEM BULGULARI VE YORUMLARI	27
4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEM BULGULARI VE YORUMLARI.....	30
SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....	35
KAYNAKÇA.....	38
EKLER DİZİNİ	40

ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1. Uşşak Makamı Dizisi	6
Şekil 2. Beyâtî Makamı Dizisi	7
Şekil 3. Neva Makamı Dizisi	7
Şekil 4. Muhayyer Makamı Dizisi	8

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Akt.: Aktaran

TRT: Türkiye Radyo Televizyon

GİRİŞ

Türk kültürünün ve mirâsının en önemli unsurlarından birisi olan Geleneksel Türk müziği, tarih boyunca tarih öncesi dönemlerine kadar gelmiş ve günümüze kadar devam etmiştir.

Müzik eğitiminde en önemli unsurlardan birisi çalgı eğitimi olarak ön plana çıkmaktadır. Bu durum müzik eğitimi veren kurumlarda çalgı eğitiminin önemini bir kat daha artırmaktadır. Konservatuvarlardaki çalgı eğitiminde asıl amaç; bireyin sanatçı olarak yani enstrümanı daha bilinçli icra edecek şekilde yetiştirilmesidir. Bireyin çalgı hakimiyeti, nota, teori, icra gibi önemli konularda donanımlı yetiştirilmesi için önceden oluşturulmuş, amaçları belirlenmiş, belirli bir programı, hedefleri olan bir çalgı eğitimine ihtiyaç duyulmaktadır.

Türk müziği çalgı eğitimi geleneğine baktığımızda; ‘meşk’ kavramı karşımıza çıkar. Aslında meşk kavramı hat sanatındaki öğretim yöntemleri için kullanılır. Meşk; Osmanlı’da genel olarak sanat dallarının öğretim ve aktarımına verilen isimdir. Usta-çırak ilişkisiyle aktarılır. Meşk sisteminde önce öğrenilecek eserin usulüne yoğunlaşılır, daha sonra öğreten kişi, eseri bölüm bölüm icra ederek öğrenciye ezberletir. Klasik Batı Müziği’nde ise 19. Yüzyıldan itibaren müzik sistematik hale gelmeye başlamış ve belli çalgı metotları kullanılmaya başlamıştır. Metotların gelişimiyle belli bir çalgı eğitimi disiplini oluşmuştur. Bu metotlar; çalgının tarihi, biçimi, nota ve sus değerleri, yay işaretleri, gam çalışmaları gibi konulardan oluşmaktadır. Klasik Batı Müziği’ne kıyasla, Türk Müziği’nde bu tarz yazılı metotların az sayıda bulunması, Türk müziği keman eğitiminde makamsal icrasında zorlukların olmasına, herhangi bir öğretici veya metot bulunmadığında, öğrencinin kendi kendine öğrenmesini zorlaştırmaktadır. Bu durum, bu tarz çalışmalara ihtiyaç duyulmasına neden olmaktadır. Bu sebeple, Türk Müziği’nde Batı Müziği’ndeki gibi metotların geliştirilmesi önem arz etmektedir.

Bu çalışmada Türk müziği keman eğitiminde makamsal icraya yönelik çalışmalarda karşılaşılan zorlukları azaltmaya katkıda bulunacak, bu çalışmaların kişinin kendi kendine çalışmasını kolaylaştıracak, basit makam ve küçük usullerde yay, usul, tavır ve entonasyon çalışmalarını içeren bir eğitim modeli oluşturulması amaç edinilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİK

1. MÜZİK

Günlük hayatımızda sıkça karşımıza çıkan müzik kavramı farklı şekillerde tanımlanmıştır. Müziğe yönelik yapılan tanımlar duygu düşünce ve toplumların kültüre bağlı olarak farklılık gösterebileceği söylenebilir. Bu bağlamda müzik sözlük anlamı ile şu şekilde ifade edilebilir: Yüzyıllardır insanların hayatında olan müzik insanların yaşadığı zamana, oluşturduğu topluma göre değişime uğrayarak, geliştirilerek, yenilenerek günümüze kadar varlığını idam ettirmiştir. İlk çağlardan günümüze kadar ki müzik; insanlar ve toplumlar için kendini ifade etme, tanımlama, anlatma ve birbirleri ile anlaşma yolu olarak kullanılmıştır. Önemli bir boyutta ifade gücüne sahip olan müzik, duygu ve düşünceleri kolay bir şekilde çevreye aktarmayı sağlar (Angı, 2013: 61).

“Müzik duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri, belirli bir amaç ve yöntemle, belirli bir güzellik anlayışına göre birleştirilmiş seslerle işlenip anlatan bir bütündür” (Uçan, 1994’dan akt. Emnalar, 1998: 1). Müzik belli bir amaç ve yöntemle duyguyu düşünceyi, tasarımı ve izlenimleri bir güzellik anlayışı ile birleştirilmiş seslerle işleyip anlatan bir bütündür. Müzik kavramını Karolyi de şu sözlerle açıklamıştır: Müzik hem sanat hem de bilimdir. Bundan dolayı hem duygusal olarak algınabilmeli, hem de akıl ile kavranabilmelidir (1999: 7).

Özkan’a göre mûsikî bir duygu, bir düşünce ve fikri veya doğal bir olayı anlatmak gayesiyle, ölçülü ve ahenkli seslerin belli bir sanat anlayışı içerisinde, ritimli veya ritimsiz olarak estetik bir şekilde bir araya getirilme sanatıdır (2017: 35). Say’ın tanımına göre ise; müzik, seslerle anlatılan bir sanattır. İnsana duyup düşündüklerini seslerle anlatma olanakları veren bir “dil” dir (2002: 17).

1.1.GELENEKSEL TÜRK MÛSİKÎSİ

Türkler Orta Asya’da göçebe yaşam sürerken, Hint, Moğol ve Çin Müziği’yle, Batı Asya’da da Fars Müziği’yle karşılaşmışlardır. İslamiyet’in kabulü ile birlikte Arap ve Farslarla olan etkileşimle yeni müzik tarzları meydana getirmişlerdir. Tarihin gelişimi içerisinde çeşitli coğrafyalarda yer alan Orta Asya’da bulunan Türk kavimleri, göçebe hayatın bir neticesi olarak yaşam sürdükleri topluluklarla birlikte kültürel alışveriş yaşamışlardır (Levendoğlu, 2005: 254).

Bütün görüşlerin ve eski belgelerin verdiği bilgiler mûsikînin Çin'e Koçu (Hoçu) ve Semerkand taraflarından geldiği noktasında birleşir. Çin imparatorları ile Türk hakanları arasında ilişkiler arttıkça daha samimi ilişkinin başladığı kesindir. Özellikle yüksek düzey insanları ile prens ve prensesler arasındaki politik evlenmeler sanatla ilgili etkileşmeyi hızlandırmıştır. Çünkü o çağın geleneklerine göre bir hükümdar kızı gelin giderken kendi ülkesinin bütün kültürel unsurlarını bir ölçüde o ülkeye taşırdı. Çin hanedanına gelin gelen bir Türk prensesi maiyeti arasında bir de mûsikîşinaslar grubu getirmişti. Çin İmparatorlarının Türklerle Özellikle Uygur Türkleri ile çok sıkı ticari ve politik işleri olduğu söyleniyor. Bunun için Vang-Yen-te adında bir kişiyi Uygurlara elçi olarak göndermişler. Bu şahıs da yazdığı seyahatnâmesinde Uygurların sanatları hakkında bilgiler toplamıştır. Bu ve buna benzeyen alışverişler günümüze pek çok belgenin gelmesini sağlamıştır (Özalp, 2000: 289).

Bu bağ oluştuktan sonra, kültürel anlamda ilim ve sanatta ilerlemelerin oluşması nedeni ile toplumsal sınıflar arasındaki sanat ve zevk anlayışı farklılıklar göstermeye başlamıştır. Halk toplulukları içerisinde nesilden nesile tekke ve câmilerde gelişen sanat musikisi, bir ordu geleneğinin başlamasından doğan Mehter Mûsikîsi'ni ortaya çıkarmıştır. Sonrasında her dalda mûsikîmizi bilimsel olarak ele alan teoriler ortaya koyan ilim adamlarımız yetişmiştir. Mûsikînin asıl ses sistemini sağlam temellerini oluşturan da Safiyüddin Abdülmümin Urmevî olmuştur (Özalp, 2000: 290).

1.1.1. Türk Mûsikîsi Nazariyatı

IX. yüzyılın sonunda Safiyüddin Abdülmümin Urmevî, Türk Mûsikîsi'nde nazari tonal sistemini güçlü temellere oturtana kadar birçok aşamadan geçmiştir.

Önce büyük Türk Filozofu Farabi, İlk Çağ filozof ve fizikçilerinin ve eski Anadolu düşünürlerinin görüşlerini incelemiş, bunlara kendi görüşlerini de katarak bir temel oluşturmuştur. Farabi'den sonra gelen İbni Sina bu görüşleri ufak tefek farklarla benimsemiş ve eserlerinin bazı bölümlerindeki "Mûsikî Fasılları"nda anlatmıştır. Merâgalı Hoca Abdülkâdir, kendinden önce yaşamış olan nazariyatçıların eserlerini incelemiş kendi eserlerini yazmış, XIV ve XV. Yüzyıllar arasında bir köprü olmuştur. Merâgalı Hoca Abdülkâdir'le Klasik döneme başlamış zamanın akışı içinde gelişmesini sürdürerek Buhûrî-zâde Mustafa İtri gibi bir dâhinin kişiliğiyle bütünleşmişti. XVII. Yüzyılda Türk Mûsikîsinin gösterdiği büyük ilerleme, XVIII. Yüzyılda da bütün hızıyla devam etti. XX. Yüzyıla gelindiğinde ise Türk Mûsikîsi nazariyatının incelenmesiyle Şeyh Celalettin Efendi, Hüseyin Fahreddin Dede ve Şeyh Ataullah Efendi'nin Başlattığı Rauf Yekta Bey'in yaptığı yayınlarla tanıttığı daha sonra H. Sadeddin Arel ve Dr. Suphi Ezgi ile ilerlettiği Türk mûsikîsi nazariyatı incelemeleri en önemli gelişmelerdir. Bu Çalışmalar sayesinde Türk mûsikîsinin Nazari yönü belirlendi: mevcut klasik bilgiler çağdaş ilmin ışığında gözden geçirilerek sistemleştirildi. Böylece "Arel-Ezgi- Uzdilek" sistemi doğmuş oldu (Özalp, 2000).

Geçmişten günümüze gelene kadar nazariyatçılar birbirlerinin görüşlerini dikkate alarak ve kendi düşüncelerini katarak bir nazariyat sistemi oluşturmuşlardır. Bu sistemlerin en sonuncusu olan "Arel-Ezgi-Uzdilek" sistemi, günümüzde Türk Mûsikîsi eğitimi veren kurumlarda halen kullanılmaktadır.

Özkan'a göre her ilmin bağlı olduğu birtakım kurallar vardır. Mûsikî de bir ilim olduğuna göre, onun da birtakım kuralları vardır. İşte mûsikînin bağlı olduğu her türlü kuralları kapsamına alan ilme mûsikî nazariyatı denir (2017: 35).

1.1.2. Türk Mûsikîsinde Nota

Çeşitli bilim dallarında yetkin ve aynı zamanda Mûsiki Nazariyatı alanında çalışmalar yapan bilim insanları müziğin gelişinde çok önemlidir.

Doğu dünyasında ilk nota çalışmaları IX. Yüzyıldan sonra görülmeye başlar. Arap harflerinin “Ebcad” kalıplarına göre verilen rakamlarla sesler değerlendirilmiş ve perdeler bu rakamlara göre düzenlenmiştir. Bu ilkel nota şekli musiki eserinin bütün özelliklerini belirtmediği, bestekârı tatmin etmediği Batı notasının ülkemize girişi çok geciktiği için türlü denemelere rağmen pek çok eser unutulup gitmiştir. Ülkemizde notaya karıştı merak XVIII. Yüzyılda artmıştır. Türk Mûsikisinde XVIII. Yüzyıldan itibaren kullanılan “Ebcad Notası” XV. Yüzyıldan sonra hemen hemen hiç kullanılmamıştır. Ayasofya kitaplığı’nda 3596 numarada kayıtlı bulunan “Tanksuknâme-i Elhan Der Fünûnu Ulûm-i Hatai” adındaki kitapta eski Türkler’de nota çalışmalarına dair bilgiler vardır. Kitapta sesleri bazı işaretlerle saptama yoluna gidildiği, böylece musikî eserlerinin yanlışsız olarak okunduğu belirtiliyor. Bugüne kadar “Kindi Notası, Ebcad Notası, Nayî Osman Dede Notası, Abdûlbakî Nâsır Dede Notası, Kantemiroğlu Notası, Hamparsum Notası, Batı Notası” kullanılmıştır (Özalp, 2000: 214).

Batı Notasını ülkemizde ilk kez LEH asıllı Ali Ufkî Bey (Alberto Babovio) kullanılmıştır. “Mecmua-i Sâz ü Söz” adındaki eserini bu notayı kullanarak yazmıştır. Batı notasının mûsikî mizde uygulanışından sonra bu notada bulunan donanım işaretlerinin, Türk Mûsikîsi’nde kullanılan perdeleri karşılamadığı ortaya çıkmıştır. Çünkü bu nota, bir sekizli aralığın oniki bölüme ayrılmasına dayanıyor eşit olmayan 24 aralığın tümünü yazmağa yetmiyordu. Bu konu H. Sadeddin Arel, Dr. Suphi Ezgi ve Salih Murat Uzdilek tarafından ele alınarak günden güne geliştirilmiş yeni işaretler bulunarak bugün kullanılan düzenleme yapılmıştır (Özalp, 2000: 219-220).

1.1.3. Türk Mûsikîsinde Makam

Türk mûsikisi kendine has yapısal özellikleri olan bir musikidir. Bu özelliklerinden biriside; makamsal olmasıdır. Her makamın farklı ses tınları ve icrasındaki farklılıkları bu mûsikiyi özel kılmıştır. Tampere sistemden farklı olarak içerisinde pek çok ayrıntıyı ve özelliği barındırmaktadır.

Yüzyıllar öncesinden günümüze kadar Türk müziği’nde terkip edilmiş yaklaşık 600 makam bulunmaktadır. Türk mûsikîsi, makam sayısının fazlaca olmasından dolayı çok çeşitli bir hal almıştır. Zamanla, çok çeşitli makam kullanma sayısı azalmış, günümüzde bazı makamlar az tercih edildiğinden, eski etkinliğini kaybetmiştir. Günümüzde kullanılan makam sayısı, geçmişe nazaran azalmıştır.

Abdülkâdir Merâgi, Farâbi, İbni Sinâ, Safiyüddün Urmevî, Seydî, Hızır Bin Abdullah, Abdûlbâki Nâsır Dede, Kantemiroğlu, Rauf Yekta, Hüseyin Sadettin Arel ve Suphi Ezgi gibi geçmişten günümüze pek çok ünlü müzikolog, Türk mûsikisi’ne ait makam kavramı ve yapısı üzerine çalışmalar yapmışlardır.

Anlam itibariyle “yer”, “konum”, “durum”, “yerleşim”, “konumlanış” bildiren Arapça bir sözcüktür. Müzik diline önceleri “mahal/mevki/yer/mevzi” gibi aynı veya benzer anlama gelen sözcüklerle birlikte girmiş; ancak süreç içinde kullanımı bakımından yaygınlaşmak suretiyle diğerlerinden farklılaşarak, müziğe özgü teknik bir “terim” olma vasfı kazanmıştır. Makam, “belirli” özelliklere sahip bir perde veya ezginin, yer, konum ve durumunu belirtir. Makam müziğinde Geleneksel Perde Dizgesinde yer alan perdeler (başta

tam perdeler olmak üzere), “üzerlerinde” belirli ezgiler gelişmesine olanak tanır. Böylece ezgi açısından bazı perdelerin, diğerlerine göre “merkezî” bir nitelik kazanması ve diğerleri açısından da “bağlam” yaratması mümkün hale gelir. Makam, bu perdesel merkezleşmelerle; merkezler etrafında gelişme gösteren ezgisel oluşumlarla ve merkezlerin ezgi aracılığıyla birbirleriyle ilişkili hale gelişleriyle ilgilidir (Öztürk, 2014: 17).

Ayrıca tüm bu merkezleşme ve ilişkilendirmelerin, başlangıç ve bitişleri itibariyle geleneksel perde dizgesi içindeki konumlanma ve yerleşimleri de “makam” sözcüğünün esas olarak gösterdiği temel özelliği ortaya koyar. Bir makam, “müfred” (fert, tek, tekil, yalınç, yegâne) karakterde bir perde-ezgi birliğidir ve bu “tek” veya “tekil” olma niteliğiyle, tamamen “kendine özgü”lük taşır (Öztürk, 2014: 18).

Makamların oluşumunda büyük rol oynayan makamların kişiliklerini ortaya koyan düzeni akışı adeta kimliğini belirleyen unsurlar mevcuttur. Makamların birbirinden ayırt edilmesini sağlayan bu unsurların başında; makamda kullanılan perdeler ve ses alanı gelmektedir (Kaçar Yahya, 2009: 57).

Karar sesi (Durağı) makam seyrinin bittiği, sonlandığı perdedir. Makamlarda bir tane karar perdesi bulunmaktadır. Makama seyir özelliği dikkate alınarak istenilen perdeden başlanabilir ama istenilen perdede bitirmek mümkün değildir. Karar perdesi makamda bitiş hissinin en kuvvetli bir şekilde hissedildiği perdedir. Eserde bitiş gösteren perdedir. Yeden perdesi karar perdesinin hemen bir ses ya da yarım ses altında bulunan perdedir. Yani karar sesinden bir önceki perdedir. Kararı güçlendirmek ve bitiş etkisini hissettirmek kuvvetlendirmek için kullanılan bir perdedir. Güçlü perdesi karar sesinden sonraki en önemli sestir. Makamda en çok duyurulan, süre olarak en çok ve uzun kalışların yapıldığı perdedir. Basit makamlarda dörtlü ve beşlinin birleştiği yerdedir. İnci makamlarda güçlü sekizinci derecededir. Bileşik makamlarda ise 3. derecededir. Bazı makamlarda 1 tane güçlü perdesi varken bazı makamlarda ise iki tane güçlü olabilir. Tiz durak perdesi durağın bir sekizli tizi olan perdedir. Yani durak perdesinin oktavidir. Makam seyrinde önemli görevler üstlenmektedir. İnci makamlarda güçlü perdesi görevini de görmektedir. Çünkü incinci makamlarda tizden seyre girilir tiz durak perdesi ile seyre başlanır (Kaçar Yahya, 2009: 57-58).

Makamları oluşturan birçok özellik bulunmaktadır. Aşağıda, araştırmaya konu olan makamlara ve bu makamların özelliklerine yer verilmiştir.

1.1.3.1. Uşşak Makamı

Durağı (karar) sesi “dügâh” perdesidir. Rast (sol) tam yeden kullanan bir makamdır. Güçlüsü “neva” perdesidir. Dizisi; düğâh perdesi üzerinde uşşak dörtlüsüne, neva perdesi üzerine buselik beşlisinin eklenmesiyle meydana gelmiştir (Yılmaz, 2001: 88). Uşşak makamı donanımında yalnızca ‘si koma bemol’ yani; segâh perdesi kullanılmaktadır. Genişlemesi ağır başlı bir makam olduğu için çoğunlukla pes bölgede genişleme gösteren bir makamdır bundan dolayı, yegâh perdesi üzerinde bir rast beşlisi kullanılır. Bunun yanında icrada çok tercih edilmeyen ama teorik olarak görünen tiz durak yani muhayyer perdesi üzerinde uşşak dörtlüsü ve kürdi dörtlüsü kullanılabilir. Asma karar perdeleri segâh perdesi üzerinde; eksik segâh veya eksik ferahnâk, çargâh

perdesi üzerinde, çargâh ve rast perdesi üzerinde; rastlı kalışlar gösterir (Özkan, 2017: 143-144). Çıkıcı seyre sahip olan uşşak makamı, durak perdesi civarından veya pesteki genişleme bölgesinden seyre başlar. Uşşak dörtlüsü sesleri gösterildikten sonra güçlü perdesi olan neva perdesinde kalış gösterir. Sonrasında nevada buselik sesleri gösterilir asma kalış perdeleri üzerindeki kalışlar yapılır sonra karara gidilir (Kaçar Yahya, 2009: 78).

Uşşak makamının zemini medhalde rast, düğah perdeleriyle gerdaniye, rast veya gerdaniye yegâh fasılasında miyani eviç perdesi ile neva tiz neva oktavında kararı dahi muhayyer ile rast perdeleri arasındadır (Bey, 1993: 54).

Şekil 1. Uşşak Makamı Dizisi

Düğâhta **Nevâda**
Uşşak 4'lüsü **Bûselik 5'lisi**



Yerinde Uşşak Makamı Dizisi

Kaynak: Özkan, 2017: 143.

1.1.3.2. Bayati Makamı

Tarihte bayat Oğuz Boyu'nun isminden alınmış olan bu makam için bayati makamı demek daha doğru olur. Durağı (Karar) sesi "Düğâh" perdesidir. Rast (sol) tam yeden kullanan bir makamdır. Güçlüsü "neva" perdesidir. Dizisi; düğâh perdesi üzerinde uşşak dörtlüsüne, neva perdesi üzerinde buselik beşlisinin eklenmesiyle meydana gelmiştir (Özkan, 2017: 149-150). Bayati makamının donanımı için si koma bemolü yani Segâh perdesi kullanılır. Genişlemesi muhayyer perdesi üzerinde uşşak veya kürdi dörtlüsü sesleri kullanılmaktadır. Asma karar perdeleri çeşnisiz acem perdesi, çargahta nikriz veya çargâh, segâhta eksik segâh veya eksik ferahnak, nevada hicazlı kalışlar gösterir (Kaçar Yahya, 2009: 124). Makamın seyri inici-çıkıcıdır. neva perdesi civarından seyre başlanır. Acem perdesi sık sık gösterilir. Sonrasında nevada buselik ve hicazlı kalışlar gösterir muhayyer perdesi üzerindeki uşşak, kürdi genişlemesi gösterilir asma kalışlar gösterilerek karara gidilir (Özkan, 2017: 151).

1.1.3.4. Muhayyer Makamı

Durağı (Karar) sesi “Dügâh” perdesidir. Rast (sol) yeden perdesidir. Güçlüsü birinci derece muhayyer ikinci derece hüseyini perdesidir. Dizisi düğâh perdesi üzerinde hüseyini beşlisine, hüseyini perdesi üzerinde uşşak dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir (Kaçar Yahya, 2009: 195). Donanım si için koma bemolü yani segâh perdesi fa için bakiye diyezi yani eviç perdesi kullanılır. asma karar perdeleri nevada rast veya buselik, çargâhta çargâh, segâhta segâh veya eksik ferahnâk, rastta rastlı kalırlar yapılabilir (Özkan, 2017: 186). İnci seyre sahip olan muhayyer makamı birinci derece güçlüsü olan muhayyer perdesi civarı seyre başlar. Muhayyer üzerindeki hüseyini beşlisi gösterildikten sonra hüseyini perdesindeki uşşak dörtlüsü gösterilerek ikinci güçlü olan hüseyini perdesinde kalınır. Dizi üzerindeki makamın asma karar perdeleri gösterilir ve karara gidilir (Kaçar Yahya, 2009: 196).

Şekil 4. Muhayyer Makamı Dizisi
Hüseyinde Dügâhta
Uşşak 4'lüsü Hüseyini 5'lisi



Yerinde Muhayyer Makamı Dizisi

Kaynak: Özkan, 2017: 185.

1.1.4. Türk Mûsikîsinde Usul

Vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen, belli kalıplar hâlindeki sayı veya vuruş gruplarına “usul” denir. Usulü; zamanın kalıplaşmış halidir veya değişik düzümlerin birleşmesinden meydana gelmiş ve kalıp halinde belirlenmiş ölçüdür, diye tarif etmek de mümkündür (Özkan, 2017: 606).

Usul mûsikînin temel direklerinden birisidir. Özellikle Türk mûsikîsinin metrik sistemi, tarih boyunca pek büyük gelişme göstermiş ve sayıları bir hayli olan, özel ritimlerimiz kullanılarak günümüze kadar gelmiştir (Özkan, 2017: 606). Türk müziği'nde 2 zamanlıdan 120 zamanlıya kadar çeşitlilik gösteren usuller bulunmaktadır.

Usul sayıları, sol anahtarının sağ yanına yazılır. Eğer eserin donanımında değiştirici işaretler kullanılmışsa, bu işaretlerden sonra yazılır.

Usul sayılarından üstte yazılı olan sayı usulün kaç zamanlı olduğunu, alttaki sayı ise her zaman için vurulması gereken birim değerini gösterir. Usul sayılarından alttaki sayıya “mertebe” denilir. Usuller 16’lık, 8’lik, 4’lük ve 2’lik yazılır ve eserin hızını belirler (Kaçar Yahya, 2009: 24).

Türk mûsikîsi’nde usuller, sağ elin sağ diz, sol elin sol diz üzerine vurulmasıyla belirtilir. Usullere daima sağ el ile başlanır. Türk mûsikîsi’nde usuller “Düm, Tek, Te-Ke, Te-ek, Te-Kâ, Tâ-Hek” gibi sözcüklerle ifade edilir (Yılmaz, 2001: 43).

2. EĞİTİM

Eğitim sözcüğü; İngilizce de kullanılan “education” kelimesinden gelmektedir. Kökeni, Latince’ye dayanan bu kelimenin temelleri beslemek (educare) ve dışarı çekmek (educere) anlamı taşımaktadır. Bunun yanında, Kıroğlu eğitimi; “İnsanı bilgiyle beslemek ondaki olanakları dışarı çıkarmak için onu yetiştirmektir” şeklinde tanımlamıştır (Kıroğlu, 2009’dan akt. Büyükcengiz, 2019).

Eğitim, insanoğlunun her alanında karşısına çıkan ve her alanda kullanılan bir kelime olup genel olarak birçok farklı anlamda kullanılmaktadır. Eğitime yönelik tanımların ortak özelliğinin, “davranış değişikliği” oluşturma çalışması olduğu söylenebilir. Bu bağlamda eğitim sözlük anlamı ile şu şekilde ifade edilebilir:

Eğitim (Osm: terbiye/Fr.- Ing: education, pedagogie): kişinin zihni, bedeni, duygusal toplum toplumsal yeteneklerinin, davranışlarının istenilen doğrultuda geliştirilebilmesi ya da ona birtakım amaçlara dönük yeni yetenekler, davranışlar, bilgiler kazandırılması yolundaki çalışmaların tümüdür (Akyüz, 1994: 2).

Tezcan’a göre; “Eğitim, bireyin yaşadığı toplumda yeteneğini, tutumlarını ve olumlu değerdeki diğer davranış biçimlerini geliştirdiği süreçler toplamıdır.” Yine Tezcan’ın başka bir biçimdeki tanımına göre eğitim; “Bireyin toplumsal yeteneğinin ve en elverişli düzeyde kişisel gelişmesinin elde edebilmesi için seçilmiş ve denetimli bir çevreyi (özellikle okulu) içine alan toplumsal bir süreçtir (1999: 2).

Eğitim, bütün toplumlarda saygın bir yere sahiptir. Eğitim aracılığı ile yaşayan değerleri koruma ve aktarma, idealleri doğrulama, fırsatı sağlar. Bu fırsat her toplumun kendi insanlarını hayata hazırlamasını yaratır. Kişiliğin bilinçlendirilmesini

sağlayan eğitim, aynı zamanda insanların yönlendirilmesini de hedefler (Güler, 1997: 1).

Eğitimle ilgili tanımlarda eğitimin gerçekleşmesi için önceden belirlenmiş ve planlanmış amaçların olmasının gerekliliği vurgulanmaktadır. Buradan da anlaşılacağı üzere eğitimde öncelikle bir amaç belirlenmesi önemlidir.

2.1. SANAT EĞİTİMİ

Sanat insan için vazgeçilmezdir. Çünkü sanat yaşamla iç içedir. Yalın ve özli anlamıyla sanat eğitimi, “bireye, kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli sanatsal davranışlar kazandırma” ya da “bireyin sanatsal davranışında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma sürecidir (Uçan, 2005’den akt. Özer, 2017).

Sanat eğitimi bireyin duygu düşüncelerini hür bir şekilde ifade edebilme, yorumlama ve yaratıcı taraflarının meydana çıkarmaya yarayan bir eğitimidir. Bireylerin mesleki eğitim dışında yaşamı farklı açılardan müşahede etmelerini sağlar. Bu yüzden sanat eğitiminde insan gelişiminin önemi büyüktür.

2.2. MÜZİK EĞİTİMİ

Müzik, bireyi ve toplumu besleyen başlıca yaşam ve kültür damarlarından biridir. Müzik eğitimi bu damarı açan, büyüten, genişleten, işleten ve geliştiren bir süreçtir. Müzik kültürü ise bu damardan bireye ve topluma akan, kendine özgü bir kültürel kan veya kendine özgü bir kültürel özsu’dur” (Uçan, 1997: 7).

Sanat dallarının en önemlilerinden birisi olan müzikle, hem dinleyici olarak amatörce ilgilenenler, hem de icrasında profesyonel olarak çalışanlar bulunmaktadır. Müzik, her toplumda çok fazla kitleye hitap ettiği için müzik eğitimi de, eğitim kavramının içerisinde çok büyük rol oynamaktadır.

Bu yüzden müzik eğitimi, bireyler ve toplumlar için önemli kültürel değer ve unsurların başında gelir. Müzik kültürü ve müzik eğitimi, onu oluşturan ve gerçekleştiren insanla birlikte değişen, onunla birlikte gelişen ve dönüşen bir özellik gösterir.

2.3. ÇALGI EĞİTİMİ

Müzik eğitiminin en temel boyutlarından biri çalgı eğitimidir. Çalgı eğitiminin amacı; temelde öğrencinin bir çalgıyı belli bir düzeyde çalmasını sağlayarak, çalgı çalma becerisi yanında müzik sevgisini geliştirmek ve aynı zamanda müzik bilgisini arttırmaktır (Günay, 1989’dan akt. Özen, 1999: 106).

Çalgı eğitimi, insanların müzik zevki edinmesini veya sahip oldukları zevki geliştirmesini sağlaması, kişilik gelişimini ve benlik tasarımı olumlu bir biçimde etkilemesi açısından büyük önem taşımaktadır. Kişiyi bireysel, toplumsal, ulusal ve evrensel değerlerle ve öğelerle tanıştırmayı ve yine kişiye eğitme ve eğitime, gelişme ve geliştirme, paylaşma, kaynaşma ve daha birçok zihinsel ve duygusal beceri elde etme yönünde sağladığı imkanlar çerçevesinde çalgı eğitimine verilen bu önem daha da artmaktadır (Tanrıverdi, 1996: 14).

Tanrıverdi'ye göre: Çağdaş anlamda çalgı eğitimin üç ana niteliği; bilimsellik, yani yapılan her işin bilimsel bir temele dayandırılması; geçerlilik, yani öğrenilen her davranışın hayatta ve mesleki müzik yaşantısında kullanılabilirliği; güzellik, yani bireyin iç dünyasına yönelik estetik bir kaygı içermesidir (1996: 14).

Çalgı eğitiminde başarılı olabilmek için bireyde bedensel ve ruhsal yeteneğin gelişmesi gerekir. Bedensel yetenek, çalgı çalmaya dönük vücudun fizyolojik ve özellikle kişiye özgü yapısıyla ilgilidir. Ruhsal yetenek ise müziksel beğeni, müziğe karşı duyarlılık ve müzikaliteye ilişkin davranışlarımızla ilgilidir. Başarıya ulaşmak için, bu iki yeteneğin de dengeli olarak gelişmesi gerekir. Çalgı eğitiminin amacı da sağlam bir teknikle beraber öğrencinin müziksel gelişimini sağlamaktır (Ertem, 1997'den akt. Çöl, 2012: 2).

2.4. KEMAN EĞİTİMİ

Keman eğitimi, bireylere önceden belirlenmiş amaçlar ve materyaller kapsamında bireysel yetenekler temel alınarak beceri, bilgi, tutum ve yanı sıra bireysel ve toplumsal değerler kazandırılan süreç olarak tanımlanmıştır (Çaydere, 2017: 273). Keman eğitimi, mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda kazandırılan pedagojik bilgilendirmeye geliştirilen, oldukça zengin dağarcıyla çalgı eğitiminin en önemli boyutlarından biridir (Uslu, 2012: 3).

Keman, perdesiz yapısıyla sesi ve geniş teknik olanakları sayesinde farklı müzik türlerinde de kullanılmaktadır. Bu nedenle keman eğitimi, müziğin birçok alanında kendisine yer bulmaktadır. Keman eğitimi, müziğin başka türlerinde de kullanıldığı için teknik, tarz tavrı açısından öğretim süreçlerinin birçok aşamasında farklılıklar göstermektedir.

3. KEMAN

Müzikte 600 yıldan beri varlığını sürdüren perdesiz yapısıyla ve geniş teknik olanakları sayesinde keman, hemen tüm müzik türlerinde etkin ve yaygın olarak kullanılmaktadır. Anavatanı İtalya'da ona küçük keman anlamına gelen viyolino denir. Avrupa müziğinde keman çeşitli dillerde şu adları taşır: Fransızca Viyolon, Almanca Geige, İngilizce Viyolin, Macarca Hegedü. Keman sözcüğü dilimize Farsca'dan girmiştir. Keman kelimesi İran'da kullanılmaz (Say, 2005: 255'dan akt. Tutuş, 2011: 16).

Keman sanatının tarihsel sürecinde büyük virtüözler ve keman pedagogları yaşamıştır. 17. Yüzyıldan başlayarak keman çalma sanatının ciddi bir eğitim süreci gerektirdiği anlaşılmış, 18. Yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren Monteclair (1711), Corrette (1738), Geminiani (1751), Leopold Mozart (1756), Spor (1831) ve Baillot (1834) gibi usta yorumcu ve eğitimciler keman metotları hazırlamışlardır. Çağımızda ise modern eğitim yöntemleri geliştirilmiştir (Say, 2005: 257-258).

Keman sanatında öne çıkan ülkeler: İtalya, daha sonra Avusturya, Almanya ve Fransa'dır. Bu üç grubun da ayrı ayrı kemanın gelişmesinde kendi karakterlerini vurguladığını 18. yüzyılın başlarına kadar görmek olasıdır (Göbelez, 1996: 34-35).

“Keman'ın Türk ülkesine ne zaman geldiği kesin olarak bilinmiyor. İstanbul ve Trabzon gibi Lâtin ülkeleri ile sıkı ilişki içinde bulunan şehirlerde çok öncelerinden beri kemanın eski örneklerinin bulunduğu ileri sürülmüştür. Kanunî Sultan Süleyman'ın sadrazamlarından Makbul İbrahim Paşa'nın gençliğinde, pâdişahın şehzade olarak Manisa'da bulunduğu yıllarda keman çaldığı biliniyor. Yine bu yıllarda yaygınlık kazanmış bir saz olarak klâsik müsikimize girememiş olmakla birlikte, halk arasında çok tutuluyor ve meyhanelerde çalınıyordu”(Gazimihal, 1937'dan Akt. Özalp, 2000: 189). Kemanı üst düzey sınıf arasına sokan kişinin Sultan I. Mahmud dönemi sanatkârlarından olan Corci olduğu ileri sürülür. Kemandan önce müsikimizin yegâne yaylı sazı Rebab idi. O zamanlar kullanılan kemana “*Viola d'Amore*” deniyordu ki, busaz yakın zamanlara kadar kullanılmış olan “*Sîne Kemanı*”dır. Kemanî Corci'ye kadar bütün kaynaklarda, eski Türk kemanını çalanlarının hepsi Türk olduğu halde, XVIII. Yüzyıldan daha doğrusu Corci'den sonra Türk olmayan kimseler Batı Kemanı çalmaya heves etmiş ve pek çok ünlü isim ortaya çıkmıştır. Hiç şüphesiz bu sanatkârlar “*Viola d'Amore*”nin farklı bir şekli olan *Sîne Kemanı*'ni çalıyorlardı. *Sinekemanın* sesi biraz boğukça olduğu ve kemençe sesine benzediği için müsikiden anlayanlarca daha çok tercih ediliyordu. Kemanın Türk Müsikisinde kullanılmasına XIX. Yüzyıl ortalarında başlanmış ve yaygınlık kazanmışsa da, XX. Yüzyıl başına kadar bu sazı çalan sanatkârlar her iki türü de kullanmışlardır. Batı kemanının ülkemize yerleşmesinde Romanyalı Miron'un büyük rolü olduğu ileri sürülür. Meselâ tanburî İzak önceleri keman çaldığı halde, Miron'u dinledikten sonra kemanı tamamen bırakmıştır (Özalp, 2000: 189-190).

Keman dört telli ve yaylı bir sazdır. Batı tekniğine göre akort sistemi “sol-re-la-mi” dir. Türk müziğinde bu notaların karşılığı “kaba çargâh (do), rast (sol), neva (re), muhayyer (la)” dir. Ancak Klasik Türk Müziği'nde keman icrakârların muhayyer perdesi yerine gerdaniye (sol) perdesi kullanılmıştır.

Dördüncü neden bu şekilde akort edildiğine ait çeşitli fikirler ileri sürülür. Eskiden kullanılan ve Avrupa'dan getirilen kemanların beş esas altı ahenk teli olduğu ve aynı telin "ince sol" yani gerdaniye perdesine akort edildiği biliniyor ve bu akort sisteminin buradan kaynaklandığı söylenir. Başka bir görüş ise rebab ve ud gibi çalgıların akorduna benzetmek için hareket edildiğidir (Özalp, 2000: 190).

Keman yaylı sazların en gelişmiş olanlarından. Birçok müzik türünde de kullanılmıştır. Bu müzik türlerinden Türk müziğinde de çok kullanılan bir enstrümandır. Ülkemizde Türk Mûsikisi içerisinde çok güçlü icracılar yetişmiştir. Türk müziğinde keman icracılarına 'Kemanî' denilmektedir. Bir döneme damgasını vuran keman icracıları şunlardır: "Kemanî Aleksan Ağa, Kemanî Memduh, Kemanî Tatyos, Bülbülî Salih Efendi, Reşad Erer, Nubar Tekyay, Sadi Işıl,ay, Hakkı Derman, Cevdat Çağla" dır (Özalp, 2000: 191).

Bilinen ilk keman yapımcısı Gasparo Bertolottidir (1540-1609). İtalyanların en ünlü keman yapımcısı ise tüm dünyaya adını duyuran Antonio Stradivari'dir. Stradivari, kemana altın oran sistemini kullanmış kusursuz bir simetri ve denge kurmuştur. Keman yapımında genellikle çalgının bütün aksamlarında 3 çeşit ağaç kullanılmıştır. Sap, alt kapak ve yanıklarda akçaağaç (kelebek), üst kapak da ise yalnızca üst kalite ladin son olarak üçüncü ağaç ise tuşe (klavye), kuyruk, burgu vb. gibi küçük parçalarda abanoz ağacı, bazen abanoz ağacı yerine gül, pelesenk gibi sert ağaçlarda kullanılmıştır (Yayingöl, 1988: 20).

Keman yalın bir çalgıdır. Genel görünümüyle içi boş bir cilalı bir rezonans kutusu üzerinde gerilmiş bulunan dört telden ve uzunca bir saptan oluşur. Biçimindeki incelikli dekoratif görünüm, raslantılı değildir. Ona bu soylu biçimi veren oranlar akustik hesaplarla belirlenmiştir. Görünüşündeki yalınlık ise aldatıcıdır. Gövdesi 38 cm. uzunluğundaki bu çalgının yapımında 70 parça kullanılır (Say, 2002: 184).

3.1. TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNDE KEMAN

Toplumların müzik kültürlerinin en önemli özellikleri çalgılarında görülebilir. "Eski Türkler, söyledikleri ezgilere "ır", ya da "yır", sazlarla çalınan ezgilere da "küğ" derlerdi. Küğ ya da "ır"lardan dokuz tanesi mutlaka hakan huzurunda çalınırdı. Bunlar çalınırken kopuz adı verilen çalgı eşlik ederdi. Anadolu Türkleri ise Orta ve Yakın Doğu'da, Balkanlarda kullanılan pek çok nefesli, telli ve vurmali çalgı kullanmışlardır" (Altınay ve Aksel, 2005: 8).

Türk müzik kültüründe ıklığ, giçek, ki-yak, yaylı kopuz ve kemençe gibi yaylı çalgıların önemli bir yeri var olduğu bilinir. Türk diline Farsça'dan geçen keman kelimesi Farsça “keman” ve “çe” kelimelerinden oluşmaktadır. Keman, yay- kavis anlamında, “çe” ise küçültme edatı olarak kullanıldığına göre kemençe küçük yaylı çalgı anlamına gelmektedir. Anadolu'da keman çalana “kemani” denildiği bilinir. “Geleneksel sanat müziğimizde keman sanatçısı” (Say, 2005: 258).

Türk müzik kültüründeki keman ve kemaniler hakkında Say şu bilgileri verir.

“Bir batı çalgısı olan keman geleneksel müziğimizde 19. Yüzyılın başlarında yaygınlaşmıştır. Daha önceki yüzyıllarda “kemani” anılan sanatçılarımız, kemençe ya da sine kemani çalıyordu. Örneğin 1760'da ölen kemani Hızır Ağa, aynı dönemde yaşamış olan kemani Corci, 19. Yüzyılın ilk yarısında ölen kemani Mustafa Ağa sine keman sanatçılarıydı. Türkiye'deki ilk keman sanatçısının Corci Efendi olduğu sanılır. 19. Yüzyılda doğan ve çoğunluğu 20. Yüzyılda ölen tanınmış keman sanatçılarımız arasında ise şu adlar vardır. Kemani Ağa Aleksan (?-1925). Kemani Bülbülü Salih Efendi (?-1923). Kemani İhsan (?-1920-?). Kemani Memduh Efendi (1868-1938) Kemani Reşat Erer (1890-1940) Kemani Sahak Efendi (1889-1946) Kemani Sebuğ (19. Yüzyıl Mızıkai-i Humayun sanatçısı). Kemani Tahsin (19. Yüzyıl Mızıkai-i Humayun sanatçısı). Kemani Tatyos Efendi (1858-1913)” (2005: 258).

Charles Fanton Doğu müzik kültürüne kemanın Kemani Corci tarafından getirildiğini belirtir “Rum asıllı geleneksel sanat müziği keman sanatçımız (1710? - 1765?)... “Corci görme özürlyüdü ve usta bir sine kemani sanatçısıydı” (Say, 2005: 258).

Türk çalgı müziğinde rebabın yerini alan keman fasıllar başta olmak üzere önemli bir yer edinmiştir. Kemanın ince saza ve saray fasıllarına da kör Corci tarafından sokulduğu belirtilmektedir. “Türklerin kemana ilgi duymaları 18. Yüzyıl başlarına rastlar. Avrupa'dan gelen bu yalı saza gövde yapılan kemençeden büyük olduğu için keman, arşe, yay denmeye başlanmıştır. O günlerin bir Avrupalı yazarı saray fasıllarında kemani ilk olarak 1740 yılında Corci'nin kullandığını söyler” (Açın, 1994: 206'dan akt. Tutuş, 2011: 12). Ayrıca Yunan, Yahudi, Ermeni, Rum, Çingene çalıcılar tarafından Türk müziğine ve kültüründe kemanın yerleşmesi sağlanmıştır.

Sinekemanı hakkında Aksoy şu bilgileri verir. “Avrupalıların Viyole d'amor, Türklerin sine kemani dedikleri bu kemanın Mısır Arapları arasındaki adı kemençe-i rumi'ydi. Villoteau'nun gördüğü kemençe-i rumi 12 tellidir. Üsteki altı ezgi teli kiriş, alttaki altı ahenk teli ve pirinç tellerdir (1994: 116). “Musikimizde 200 yıl aralıksız kendisine has güzel sesiyle icrasını sürdüren Sine Keman daha sonraları yerini kemana devretmiştir” (Açın, 1994: 206'dan akt. Tutuş, 2011: 12).

Keman Geleneksel Türk Halk müziğinde özellikle Kırşehir ve Kırıkkale yörelerinde, Bozlaklarda yer almaktadır. Bugün geleneksel ve çağdaş Türk Müzik kültüründe keman önemli bir yer tutmaktadır.

4. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ

“Türk Müziği keman eğitiminde makamsal icraya yönelik çalışmalarda karşılaşılan zorluklar nelerdir?” sorusu, araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır.

5. ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ

1. Uşşak makamının icrasında, “nim sofyan, sofyan, semai” usullerinde karşılaşılan zorluklar nelerdir?

2. Bayati makamının icrasında, “nim sofyan, sofyan, semai” usullerinde karşılaşılan zorlukları nelerdir?

3. Neva makamının icrasında, “nim sofyan, sofyan, semai” usullerinde karşılaşılan zorlukları nelerdir?

4. Muhayyer makamının icrasında, “nim sofyan, sofyan, semai” usullerinde karşılaşılan zorlukları nelerdir?

6. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araştırma; Türk müziği keman eğitiminde makamsal icraya yönelik çalışmalarda karşılaşılan zorlukları basit makam ve küçük usullerde hazırlanacak olan yay, üslup, tavır ve entonasyon çalışmalarını içeren bir eğitim modeli çalışması ile kolaylaştırmak amacıyla yapılmıştır.

7. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Bir enstrümanın kullanımının daha kolay öğrenilebilmesi için 19. Yüzyıldan itibaren Batı müziği’nde metotlar kullanılmaya başlamıştır. Fakat Türk müziği öğrenme şekli, metot kullanmak yerine usta-çırak ilişkisiyle olmaktadır. Türk müziği keman eğitiminde makamsal icraya yönelik çalışmalarda karşılaşılan zorlukları azaltmaya katkıda bulunacak, bu çalışmaların kişinin kendi kendine çalışmasını kolaylaştıracak, basit makam ve küçük usullerde yay, üslup, tavır ve entonasyon çalışmalarını içeren bir eğitim modeli oluşturulması, Türk müziği’ndeki makamların daha rahat anlaşılabilmesi ve gelecek nesillere bir öğretim metodu bırakılması amacıyla, Türk müziği keman eğitiminde yazılı kaynaklar oluşturulması gerekmektedir. Bu amaçla Türk müziği keman eserlerinin öğrenciler tarafından daha rahat icra edebilmesini sağlayarak, parmak

numaralarını ve yay hareketlerini notaya alarak, Klasik Batı müziği keman eğitimi işaretleriyle belirleyerek, birlikte hareket etme bilinci kazandırmak için egzersizler oluşturulmasına gerek duyulmaktadır. Bu çalışmada bu amacın gerçekleştirilmesi yolunda atılacak adımlara katkıda bulunması anlamında önem taşımaktadır.

8. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI

Bu çalışma, Türk müziği makamlarından “uşşak, muhayyer, neva ve bayati” makamlarıyla sınırlandırılıp, “sofyan, nim sofyan, semâi” gibi Türk müziği usulleri ile sınırlandırılmıştır. Orta Ege Bölgesi’ndeki bir üniversitenin Türk Müziği konservatuarı, 1. ve 2. Sınıf, Türk sanat müziği temel bilimler keman dersi öğrencileri ile sınırlandırılmıştır.

9. İLGİLİ YAYINLAR VE ARAŞTIRMALAR

Tutuş, Y. (2011). Türk müziği keman eğitimi birinci sınıf ders hedeflerinin belirlenmesi ve yeni bir model önerisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzik Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi

Parlar, N. (2019), TRT kurumuna bağlı radyolardaki günümüz Türk müziği keman icra üslubunun tespit ve tesrihi, Gazi Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü / Türk Müziği Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Sahil, M. (2019), Kemanda Türk müziği süslemelerinin icrası için hazırlanmış alıştırmaların keman eğitiminde kullanılabilirliği, Gazi Üniversitesi / Eğitim Bilimleri Enstitüsü / Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı / Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Güner, S. (2019), Ülkemizde keman ve keman eğitimi alanlarında yapılan lisansüstü tezlerin incelenmesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzik Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Bükülmez, H. (2021), Peşrevlerin makam tahlilleri doğrultusunda Türk müziği keman eğitimine yönelik geçki ve çeşni etütlerinin oluşturulması, Hacı Bayram Veli Üniversitesi / Eğitim Enstitüsü / Türk Müziği Anabilim Dalı / Türk Müziği Bilim Dalı, Doktora Tezi

Budak, S. (2019), Türk müziği keman icrası başlangıç düzeyi eğitim modeli, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Geleneksel Türk Müziği Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Gürel, M. (2011), Keman eğitiminde kullanılan süsleme tekniklerinin Türk müziği keman icrasındaki uygulama biçimi ve buna yönelik alıştırmaların oluşturulması, Gazi Üniversitesi / Eğitim Bilimleri Enstitüsü / Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı / Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Saçak, M. C. (2021), Türk müziği keman eğitimi lisans düzeyi keman repertuarı çalışması, Afyon Kocatepe Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzik Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Demirhan, M. (2020), Türk müziğinde icra-teori birliğini sağlama konusunda ana dizi etkeni, Hacettepe Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü / Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Meydan Kalay, S. (2019), Keman eğitiminde performans sürecinin değerlendirilmesi ve keman öğrencilerinin çalma performanslarına yönelik öz yeterlilik düzeylerinin belirlenmesi, Gazi Üniversitesi / Güzel Sanatlar Anabilim Dalı / Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Doktora Tezi

Çöl, H. T. (2012), Biçimsel çözümlenmeli çalgı eğitiminin devlet konservatuvarı öğrencilerinin çalgı çalma başarısına etkisi, Gazi Üniversitesi / Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı / Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Doktora Tezi

Ömeroğlu A. S. (2021), Keman eğitiminde batı müziği unsurları içeren geleneksel Türk sanat müziği eserlerinin kullanılmasına ilişkin öğrenci görüşleri, Trabzon Üniversitesi / Lisansüstü Eğitim Enstitüsü / Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı / Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Akbudak H. (2021), Keman eğitiminde konum geçişlerine yönelik Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı öğretim sürecinin değerlendirilmesi, Gazi Üniversitesi / Eğitim Bilimleri Enstitüsü / Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Doktora Tezi

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

1. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden durum (vaka) çalışması kullanılacaktır. Durum çalışmasının amacı; sistemlerin sınırlandırılarak derinlemesine incelenmesi ve betimlenmesidir. Bu çalışmalarda araştırmacının kendisi birincil veri toplama ve analiz aracıdır. Temel analiz birimi de öğrenenlerin kendisidir. Vaka çalışmalarında veri toplama veya veri analizi için tek bir yönteme bağlı kalmak gerekmez. Anketten yüz yüze görüşmeye kadar veri toplama yöntemlerinin bütünü vaka çalışmalarında kullanılabilir. Araştırmacı vakaya yoğunlaşarak o olguya ilişkin önemli faktörlerin etkileşimini ortaya çıkartmayı amaçlamaktadır (Merriam, 2018: 39-40).

Türk müziği'ndeki basit makamlardan uşşak, bayati, neva, muhayyer ve Türk müziği'nde kullanılan nim sofyan, sofyan ve semai usullerine yönelik yazılan etütler ile, ön test son test tekniğiyle deneysel bir çalışma yapılmıştır. Bu çalışmada, makamsal icraya yönelik kolaylıklar ve yay kondisyonunu sağlamaya yönelik alıştırmalar yazılmıştır.

2. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu çalışmada, uzman kişiler ve literatür taramasının yanı sıra bilimsel dergi ve makaleler, sanatta yeterlilik tezleri, yüksek lisans tezleri internet üzerinden konu ile ilişkili bilgilerin bulunduğu kaynaklardan yararlanılmıştır. Araştırmada, Türk müziği nazariyatında yer alan çeşitli basit makamlarda ve çeşitli Türk müziği usulleri kullanılarak makamın dizisini enstruman üzerinde öğrenmeleri, usullerde kullanılan farklı yay kondisyonu sağlamak için yazılan çalışmalar, deney grubuna uygulanmıştır. 12 haftalık uygulama sonucunda son test uygulaması yapılmış, sonuçlar doğrultusunda Türk müziği keman eğitiminde uygulanabilirliği tespit edilmiştir.

Yapılan deneysel çalışmada, keman eğitiminin oluşturulan metotla nasıl geliştirildiği, eğitim sürecinin nasıl ilerlediği, keman eğitimi alan öğrenciye yönelik ne tür çalışmaların uygulandığına ilişkin bulgular, video ve ses kaydı ile kayıt altına alınmıştır. Elde edilen bulgulara yönelik uzman görüşlerine yer verilmiş olup araştırmanın temel amaçlarına uygun bir şekilde yorumlanmıştır.

3. VERİLERİN ANALİZİ

Bu araştırmada, Afyon Kocatepe Üniversite Devlet Konservatuvarındaki başlangıç seviyesinde olan keman öğrencileri için TRT repertuarından seçilen sözlü eserler incelenerek öğrencilerin düzeylerine uygun alıştırmalar yazılmıştır. Alıştırmaya başlamadan önce öğrencilerin makamlar ve keman hakkındaki bilgilerini ölçmek adına ön test uygulanmıştır. Deneyin sonunda, son test uygulanmıştır. Son aşamada ise, çekilen videolar araştırmacının günlüğü hafta hafta karşılaştırılmış ve ön test ve son test sonuçları arasındaki ilişki incelenip, yorumlanmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

Araştırmada yazılan çalışmalar makamsal icraya yönelik yay kondisyonu, kemanın klavyesindeki nota baskı yerleri, makamların dizileri, çalışmada kullanılan makamlardaki bazı perdelerin (segâh ve eviç) keman üzerindeki “glisendo” tekniği, farklı usullerde icra kolaylıkları sağlanmak ve araştırmada bulunan her makam için yazılan çalışmaların sonundaki peşrevleri icra etmek bu çalışmanın hedefleridir.

1. BİRİNCİ ALT PROBLEM BULGULARI VE YORUMLARI

Araştırmanın birinci alt problemine göre birinci hafta, uşşak makamında nim sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup haftanın ilk dersinde birinci, ikinci, üçüncü etütleri uygulanmıştır. Uygulanan bu çalışmaların uşşak makamı dizisinin bir bölümü olan uşşak dörtlüsü seslerinin ikilik, dörtlük ve sekizlik notalarla icra edilip yay kondisyonu sağlamak ve düğah, segâh, çargâh ve neva seslerini keman klavyesi üzerinde öğrenilmesi hedeflenmiştir. Uygulama, üç öğrenciye üniversitenin bahar döneminde başlatılmıştır. Öğrenciler başlangıç seviyesinde olduğu, yay kontrolleri olmadığı ve keman üzerinde baskı yerlerine hâkim olmadıkları için zorlandıkları gözlemlenmiştir.

Araştırmanın birinci alt problemine göre; birinci hafta uşşak makamında nim sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın ikinci dersinde öğrencilere verilen önceki etütler öğretim elemanı tarafından dinlenilmiş ve birlikte tekrardan uygulanmıştır. Sonrasında dördüncü, beşinci, altıncı, yedinci ve sekizinci etütler uygulanmış olup bu çalışmaların dördüncü ve beşincisinde ilk derste uşşak dörtlüsü sesleri farklı tartımlarla on altılık notalarda eklenmiştir. Altı, yedi ve sekizinci etütlerde ise düğah perdesi üzerindeki uşşak dörtlüsü seslerine, neva perdesi üzerinde buselik 5lisinin eklenmesiyle oluşan uşşak dizisi sesleri, ikilik ve dörtlük notalarla yazılıp hüseyni, acem, gerdaniye ve muhayyer perdelerinin keman üzerindeki yerlerini öğretmek amaçlanmıştır. Aynı zamanda, düğah perdesi üzerindeki uşşak dörtlüsü seslerini muhayyer perdesi üzerindeki simetrik genişleyen uşşak dörtlüsü sesleri düşük metronomla öğretilmek istenmiştir. Öğrenciler yay tutma tekniği zor olduğu için ilk derste olduğu gibi ikinci derste de yayı tutmakta zorlanmışlar ve yay çekme ve itme işaretine göre çalmakta zorlanmışlardır. Ayrıca sol el klavyede notayı okuyup aynı anda çalmakta zorlanmışlardır ve uşşak makamı dizisi seslerindeki perdeleri hangi parmaklarını kullanacaklarını karıştırmışlardır.

Araştırmanın birinci alt problemine göre birinci hafta uşşak makamında, nim sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup haftanın üçüncü dersinde, öğrencilerin ilk ve ikinci hafta geçtiği etütler tekrar edilmiştir. Üçüncü hafta uygulanması gereken dokuz, on ve on birinci etütler uygulanmıştır. Dokuzuncu çalışmada; yedi ve sekizinci çalışmada uygulanan ikilik ve dörtlük notalarla yazılan etütleri sekizlik notalarla yazılmış olup klavyedeki nota yerlerini ve yayı bağlı çalma kondisyonu sağlamak istenmiştir. Onuncu etütte ise; birinci etütten dokuzuncu etütte kadar kullanılan bütün tartımlar bir arada kullanılarak tartımları pekiştirmek istenmiştir. On birinci etütte, bütün tartımlar kullanılıp birde onaltılık nota değerinde kullanılan tartım kullanılmıştır. 4 tane onaltılık notanın bağlı çalım şekli öğretilmek istenmiştir. Öğrenciler genel olarak, bağlı yay kullanımında zorlanmışlardır. Aynı zamanda, baskıları yeni gördükleri ve notayla birlikte çalmadıkları için metronomda problemler olmuştur. Seslere hâkim olmadıkları ve kendilerini dinlemeden ezber çalışmaları da zorlandıkları konulardan bir diğeridir.

Araştırmanın birinci alt problemine göre; ikinci hafta uşşak makamında semai usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup ikinci haftanın ilk dersinde birinci, ikinci ve üçüncü etütler uygulanmıştır. Birinci etütte, öğrencilerin üç vuruşluk yani noktalı ikilik notaların nasıl okunduğunu ve icra edileceği Uşşak dörtlüsü sesleri kullanılarak yetmiş metronomla uygulanmıştır. İkinci Etütte, dörtlük nota değerlerine göre semai usulü çalışılmıştır. Üçüncü etütte, sekizlik notalar eklenerek birinci ve ikinci etütte kullanılan nota değerleri ve yay kondisyonu için işaretler kullanarak pekiştirmek istenmiştir. İkinci haftanın ilk dersi video ve araştırmacının aldığı notlara göre öğrencilerin geçmişten gelen sofyan yani 4/4 usulüne alışık olduğu için semai usulünü icra etmekte zorlandıkları yay hareketlerini tam yay kullanmakta zorlandıkları gözlemlenmiştir. İlk haftaya kıyasla, klavyedeki sesler doğru duyulmasa bile parmak kaslarının geliştiği gözlemlenmiştir.

Araştırmanın birinci alt problemine göre; ikinci hafta uşşak makamında semai usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup ikinci haftanın ikinci dersinde öğrencilere verilen önceki etütler, öğretim elemanı tarafından dinlenilmiş ve birlikte uygulanmıştır. Sonrasında dördüncü, beşinci, altıncı, yedinci ve sekizinci etütler uygulanmış olup, bu çalışmaların dördüncü ve beşincisinde ilk dersteki uşşak dörtlüsü sesleri farklı tartımlarla on altılık notalar eklenmiştir. Altıncı çalışmada; ikilik noktalı yani üç vuruşluk notalarla ayrı yaylarda düşük metronom ile makamın ana

dizisi olan ilk çalışmalarda gördüğümüz uşşak dörtlüsüne neva perdesi üzerinde buselik beşlisi eklenerek makamın ana dizi gösterilmek istenmiştir. Yedinci çalışmada gösterilen uşşak makamı dizisi sesleri, ikili ses aralıkları kullanılarak basılacak olan seslerin nota okuma ve kemanın klavyesindeki baskı yerlerinin koordinasyonunu oturtmak amacıyla yazılmıştır. Sekizinci çalışmada, dörtlük notaları bağlı yay kullanarak, yay hakimiyeti sağlamak hedeflenmiştir. Öğrencilerle çalışmalar uygulanırken, yay hakimiyetini oturmadağı yayın tamamının kullanılmadağı gözlemlenmiştir. Aynı zamanda, on altılık notaların icrasında zorluk yaşandığı gözlemlenmiştir. Durak sesine yani karara giderken, düğah sesinin doğru frekansta verilmediğı gözlemlenmiştir.

Araştırmanın birinci alt problemine göre; ikinci hafta uşşak makamında semai usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup ikinci haftanın üçüncü dersinde dokuz, on ve on birinci çalışmalar uygulamıştır. Dokuzuncu çalışmada; sekizlik notalarla müzik terimi olarak “İzmir” tartımını bağlı yay ve uşşak makamı seslerini ikili aralık atlamalı seslerle enstrümana hakimiyet kazandırılmak istenmiştir. Onuncu çalışmada; birinci çalışmadan dokuzuncu çalışmaya kadar olan bütün tartımlar kullanılarak pekiştirmek hedeflenmiştir. On birinci çalışmaya, on altılık notalar kullanılarak müzikte öğretilirken verilen isim yani “Gelibolu” tartımını, bağlı yay ile icra etmeyi öğretmek amaçlanmıştır. Öğrenciler ilk derslere göre, nota okumakta biraz daha ilerleseler de bir sekizlik iki on altılık “Ankara-Karaman” kalıplarında yay ve klavyedeki baskılarda zorlandıkları gözlemlenmiştir. Pesten tize doğru rast perdesi ve düğâh perdesi basıldığında sorun olmayıp, aynı perdeyi çargâh segâh ve düğah olarak kullanıldığında, düğah perdesinin frekansının doğru olmadığı gözlemlenmiştir.

Araştırmanın birinci alt problemine göre; üçüncü hafta uşşak makamında sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, üçüncü haftanın ilk dersinde birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci çalışmalar uygulanmıştır. Birinci çalışmada; uşşak dörtlüsü seslerini ikilik notalar kullanarak bağlı yay ile dört vuruşu tek yay iki nota kullanarak uygulanmıştır. İkinci çalışmada; uşşak dörtlüsü seslerini dörtlü notalar kullanarak, bağlı yay ile iki vuruşluk yay hareketiyle iki farklı notanın kullanılması istenmiştir. Üçüncü, dördüncü ve beşinci çalışmalarda, önceden uygulanan nim sofyan ve semai çalışmalarına benzer melodiler yazılmış olup uşşak makamında ‘si koma bemol’ perdesi bir koma olarak teoride yazılsa da icra sırasında iki üç koma olarak kullanılmaktadır. Perdesiz enstrümanlar da ise bu perdenin kullanımı

“glisendo” tekniği ile yapılmaktadır. Bu çalışmalarda, eğitimci ‘si koma’ perdesi kullanımını hakkında bilgi verip, öğrencilere uygulama sırasında daha baskın bir şekilde göstermek için notaları ona göre kullanıp, melodisini bu perde üzerine yoğunlaşarak yazılmıştır. Glisendo tekniği, öğrencilere ilk kez gösterildiği ve öğrenciler başlangıç düzeyi oldukları için parmaklarını hareket ettirmekte zorlanmışlardır. İlk etütlere göre ise yay hareketlerini daha rahat uygulamaya başlamışlardır.

Araştırmanın birinci alt problemine göre; nc hafta uşşak makamında sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, nc haftanın ikinci dersinde altı, yedi, sekiz ve dokuzuncu çalışmalar çalışılmıştır. Altıncı çalışmada; kemanda uzun yay kullanmak zor olduğu için, birlik notalarla uşşak makamının ana dizisini öğretmek amaçlanmıştır. Yedinci çalışmada ise; ikilik notalı ve dörtlü notanın farklı yay hareketleriyle yay kondisyonuna kat sağlamak istenmiştir. Sekizinci ve dokuzuncu çalışmalarda ise; ana dizideki seslerin doğru frekanslarda basılması ve aynı notaları farklı tartımda kullanarak, nota yerlerinin öğrenilmesi hedeflenmiştir. Öğrenciler, birlik notanın vuruş değerini önceden bilmelerine rağmen, yay kullanmaya yeni başladıkları için dört vuruş değeri tam yay kullanmakta zorluklar yaşamışlardır. Bir nceki derste gösterilen segâh perdesini daha yeni öğrendikleri için, baskıda sıkıntılarını devam ettiği gözlemlenmiştir. Son olarak; öğrencilerin notaları okurken zorlandıkları gözlemlenmiştir.

Araştırmanın birinci alt problemine göre; nc hafta uşşak makamında sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, nc haftanın nc dersinde on, on bir, on iki, on nc çalışmalar uygulanmıştır. On ve on birinci çalışmalar, sekizlik ve on altılık notalardan oluşan, ‘Ankara-Karaman’ tartımlarıyla yazılıp, bu tartımları ana dizi sesleriyle birlikte kullanarak, hem tartım hem de dizideki seslerin notalarını öğretmek hedeflenmiştir. On ikinci çalışmada; birinci çalışmadan, on birinci çalışmaya kadar çalışılan tartımlar ve perdeler kullanılmış ve makamın seyrine uygun bir çalışma yazılmıştır. On nc çalışmada; on altılık notalarla oluşan ‘Gelibolu’ tartımı eklenerek, yay hareketlerini bağlı değil, her notayı ayrı yay hareketiyle kullanılması istenmiştir. Makamsal icrada uşşak makamında segâh perdesi çok önemli bir perdedir. Bütün çalışmalarda, segâh perdesindeki ‘glisendo’ tekniği çalışılmıştır. Öğrenciler, on altılık notaların icrasında zorlanmışlardır. Sekizlik ve onaltılıklardan oluşan tartımları karıştırdıkları gözlemlenmiştir. Segâh perdesinde

kullanılan ‘glisendo’ tekniğini, notaya bakarken unuttukları ve natural perde olan; ‘si buselik’ perdesine yakın bastıkları gözlemlenmiştir.

2. İKİNCİ ALT PROBLEM BULGULARI VE YORUMLARI

Araştırmanın ikinci alt problemine göre; dördüncü hafta bayati makamında nim sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın ilk dersinde birinci, ikinci, üçüncü etütleri uygulanmış ve uygulanan bu çalışmaların bayati makamı dizisinin bir bölümü olan uşşak dörtlüsü seslerinin, ikilik, dörtlük ve sekizlik notalarla icra edilerek, yay kondisyonu sağlamak uşşak makamıyla arasındaki seyir farkını, çalışmadaki ilk perde ile öğrencilere anlatılmak istenmiştir. Bayati makamın çalışmaların dördüncü haftaya konulma ve uygulamada bu makamın kullanılmasının sebebi ise; uşşak makamında olduğu gibi segâh perdesinin icra zorluğundan kaynaklıdır. Birinci çalışmada neva perdesi civarından başlanıp neva ve çargâh notaları icra edilirken, tel geçişi söz konusudur. Bu tel geçişinin rahat yapılmasını sağlayacak çalışmalar yapılmıştır. İkinci ve üçüncü çalışma; dörtlük ve sekizlik notaları bağlı yayda neva ve çargâh perdelerindeki tel geçişini bağlı bir şekilde icra edilmesi istenmiştir. Öğrenciler öncesinde, uşşak makamıyla ilgili çalışmalar icra ettikleri için, yavaş yavaş uşşak dörtlüsü seslerine hâkim olmaya başlamışlardır. Ama, çargâh perdesi yani rast telinde üçüncü parmağa denk gelen bu perdenin, icrasında zorluklar yaşamışlardır.

Araştırmanın ikinci alt problemine göre; dördüncü hafta bayati makamında nim sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın ikinci dersinde dört, beş ve altıncı çalışmalar uygulanmıştır. Fakat bu çalışmalar uygulanmadan önce, ilk üç çalışma öğrenciler ve eğitimci ile tekrar edilmiştir. Dördüncü ve beşinci çalışmada; yine bayati makamının seyir özelliği olan güçlü perdesi veya çevresinden başlanılmıştır. İlk üç çalışmada kullanılan tartım ve ezgileri kullanarak, on altılık tartımlar ile farklı tartımları kullanarak, öğrencinin tartımları pekiştirmesi ve notalara daha hâkim bir şekilde basması istenmiştir. Öğrencilerle, uygulama sırasında, on altılık notalarla oluşturulan iki tartımın bazen ezber çalındığı için karıştırıldığı, bu tartımların bağlı yay ile çalındığı içinde yayların karıştırıldığı gözlemlenmiştir. Segâh perdesindeki ‘glisendo’ tekniğinde ara ara doğru yapıldı bazen de unutulup natürel kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Araştırmanın ikinci alt problemine göre; dördüncü hafta bayati makamında nim sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın

üçüncü dersinde yedi, sekiz ve dokuzuncu çalışmalar uygulanmıştır. Yedinci çalışmada ana dizi kullanılarak makamın seyrine uygun melodiler yazılmıştır. İnci ezgilerde, segâh perdesinin ‘glisendo’ tekniğinde kullanımıyla ilgili perdeler kullanılmıştır. Sekizinci çalışmada; on altılık notaları bağlı yay çalışmalarıyla tel geçişlerinde kolaylık sağlamak hedeflenmiştir. Ayrıca tiz segâh perdesi yerine, ‘si beş koma bemol’ (sünbüle perdesi), makamın içinde kullanılan bir perde olduğu için gösterilmek istenmiştir. Dokuzuncu çalışmada; baştan sona kadar olan bütün tartımlar kullanılarak, hedef eser olan bayati peşrevin ezgilerine yakın ezgilerden yararlanarak bir çalışma oluşturulmuştur. Öğrenciler, uşşak makamı çalışmalarını bitirdikleri ve bayati makamının da ana dizisi aynı olduğu için, nota okuma konusunda iyi yönde ilerleme gözlemlenmiştir. Öğrenciler, sünbüle perdesini ilk kez gördükleri için, ilk başta zorlanmışlardır. Öğrencilerin, segâh perdesindeki ‘glisendo’ tekniğinde zorlandıkları gözlemlenmiştir.

Araştırmanın ikinci alt problemine göre; beşinci hafta bayati makamında semai usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın birinci dersinde bir, iki, üç, dört ve beşinci çalışmalar uygulanmıştır. Birinci çalışmada; uşşak dörtlüsü seslerini ikilik noktalı noktaları bağlı yayda yayın tamamının, usule uygun bir şekilde kullanılması hedeflenmiştir. İkinci ve üçüncü çalışmada; dörtlük ve sekizlik notalar bağlı ve bağımsız yay hareketi kullanarak, yay hakimiyeti kazandırmak istenmiştir. Dördüncü ve beşinci çalışmalarda; dörtlük, sekizlik ve on altılık notalar ve dörtlük es veya sus işaretini öğretmek hem yay hem baskı hem de sus değerlerini karıştırmadan icra etmek hedeflenmiştir. Öğrenciler, nim sofyan usulü uygulandıktan sonra, semai usulüne geçildiğinde, usulü algılamakta zorlanmışlardır. Öğrencilerin, icra sırasında, dörtlük sus (es) ile ilk kez karşılaştığı için, öğretmenle birlikte uygulandığı halde, karıştırdıkları gözlemlenmiştir.

Araştırmanın ikinci alt problemine göre; beşinci hafta bayati makamında semai usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın ikinci dersinde altı, yedi ve sekizinci çalışmalar uygulanmıştır. Altıncı çalışmada; ikilik ve dörtlük notaları bağlı yay hareketleriyle usule uygun çalışılmak istenmiştir. Yedinci çalışmada; dörtlük nota ve sus değerleri kullanılarak, dörtlük sus işareti ve değeri öğretmek istenmiştir. Sekizinci çalışmada; sekizlik notaları bağlı yay hareketleriyle dörtlük sus birlikte kullanarak, öğrencilerin gözleri sus işaretlerine alıştırmak istenmiştir. Öğrencilerin sus işaretini yeni gördükleri için, bazen çalışma sırasında

atladıkları gözlemlenmiştir. Segâh perdesini her seferinde olmasada, doğru kullandıkları gözlemlenmiştir. Uzun nota değerleri icra edilirken yayın hızının doğru kullanılmamasından dolayı, yayın yetmediği gözlemlenmiştir.

Araştırmanın ikinci alt problemine göre; beşinci hafta bayati makamında semai usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın üçüncü dersinde dokuz ve onuncu çalışmalar uygulanmıştır. Dokuzuncu çalışmada; dörtlük es (sus) işareti ve sekizlik, on altılık notalar kullanılarak, makamın ana dizisi gösterilmek istenmiştir. Onuncu çalışmada ise; semai birinci çalışmadan dokuzuncu çalışmaya kadar olan nota tartımları es (sus) tartımları kullanılarak, öğrencilerin pekiştirmesi hedeflenmiştir. Öğrencilerin, on altılık notaların kullanıldığı tartımları icra etmekte ve bazı yay hareketlerini uygulamakta zorlandıkları gözlemlenmiştir.

Araştırmanın ikinci alt problemine göre; altıncı hafta bayati makamında sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın birinci dersinde bir, iki, üç, dört ve beşinci çalışmalar uygulanmıştır. Birinci çalışmada; ikilik notaları bağlı yay kullanarak uşşak dörtlüsü seslerini ve segâh perdesindeki 'glisendo' tekniğini doğru uygulanması istenmiştir. İkinci çalışmada; dörtlük notaları bağlı yayda ve ayrı yay hareketleriyle yay kondisyonu arttırmak istenmiştir. Üçüncü çalışmada; dörtlük ve sekizlik notalarla birlikte kullanılan ikilik es (sus) işareti öğretilmek istenmiştir. Dördüncü ve beşinci çalışmalarda; birden dörde kadar olan tartımlar kullanılmış ve bunlara ek bir sekizlik iki on altılık notalarla oluşan 'Ankara-Karaman' tartımları ile ikilik es (sus) işaretini usule uygun doğru yay hareketleriyle icra edilmesi hedeflenmiştir. Öğrenciler, ikilik es işaretini ilk defa gördükleri için, metronomu bazen kaçırmış ve sus işaretini bazen görmezden gelmişlerdir. Uşşak dörtlüsü seslerine de yavaş yavaş hâkim olmaya başladıkları gözlemlenmiştir.

Araştırmanın ikinci alt problemine göre; altıncı hafta bayati makamında sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın ikinci dersinde altı, yedi ve sekizinci çalışmalar uygulanmıştır. Altıncı çalışmada; birlik notalar bağlı uzun yay kullanarak perdelerin doğru frekansta icra edilmesi istenmiştir. Yedinci çalışmada; ikilik noktalı notaların yanına dörtlük es (sus) işareti kullanarak usulden çıkmadan icra edilmesi hedeflenmiştir. Sekizinci çalışmada; dörtlük notaları ayrı yay hareketleriyle düğah perdesinden tiz neva perdesine kadar, kemanın tuşe veya klavyesi üzerindeki bütün seslerin yerleri ve duyuları öğretilmek istenmiştir. Öğrencilerin uzun yay kullanımında zorlandıkları ve usulde aksaklıklar yaşadıkları

gözlemlenmiştir. Pesten tize doğru icra edilirken öğrencilerin zorlandıkları gözlemlenmemiştir. Tizden pes seslere doğru icra edilirken tel geçişi olan çargâh ve gerdaniye perdelerinde, doğru frekans sesleri basılmadığı gözlemlenmiştir. Bu sebeple, diğer perdelerde seslerin, bazen doğru frekansta gelmediği gözlemlenmiştir.

Araştırmanın ikinci alt problemine göre; altıncı hafta bayati makamında sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın üçüncü dersinde dokuz, on ve on birinci çalışmalar uygulanmıştır. Dokuzuncu çalışmada; sekizlik notaları bağlı yay kullanarak tel geçişlerinde kolaylık sağlaması hedeflenmiştir. Onuncu çalışmada; dokuzuncu çalışmada kullanılan perdeleri, bir sekizlik iki on altılıktan notalardan oluşan ‘Ankara-Karaman’ tartımlarıyla makamın ana dizisine alışmaları sağlanmaya çalışılmış, kemanın klavyesi üzerinde hakimiyet kazandırmak istenmiştir. On birinci çalışma ise; bayati makamı çalışmalarının son çalışması olduğu için, 3 haftada bayati makamıyla ilgili gösterilen bütün nota tartımları, es (sus) tartımları bayati makamının seyir yapısına uygun ezgiler oluşturulmuştur. Öğrenciler genel olarak uşşak makamı dörtlüsü seslerine hâkim olmaya başlamışlardır. Acem perdesinin, bayati makamı için önemli olduğunu çalışmalar uygulanırken acem perdesi dikkatli icra edilmiştir.

3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEM BULGULARI VE YORUMLARI

Araştırmanın üçüncü alt problemine göre; yedinci hafta neva makamında nim sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın birinci dersinde bir, iki, üç, dört ve beşinci çalışmalar uygulanmıştır. Birinci ikinci ve üçüncü etütlerde, neva makamında kullanılan uşşak dörtlüsü seslerini sekizlik dörtlük ve ikilik notaları usule uygun bir şekilde, segâh perdesi üzerinde daha çok durularak, seslere hakimiyeti arttırmak istenmiştir. Dördüncü ve beşinci çalışmalarda ise; on altılık notalar eklenerek bu tartımlara hakimiyet sağlanması ve nota okuma konusunda alıştırmaya yapmaları istenmiştir. Öğrenciler, uşşak dörtlüsü seslerine, uşşak ve bayati makamı çalışmalarını icra etmiş olsalar bile, segâh perdesinin ‘glisendo’ tekniğini tam olarak kavrayamamışlardır. Keman hakimiyeti ve yay hakimiyeti konusunda ilerleme göstermişlerdir.

Araştırmanın üçüncü alt problemine göre; yedinci hafta neva makamında nim sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın ikinci dersinde altı, yedi ve sekizinci çalışmalar uygulanmıştır. Altıncı çalışmada; ikilik notalarla neva makamının ana dizisi gösterilmek istenilmiştir. Yedinci ve sekizinci

çalışmada; ikilik ve dörtlük notalar kullanılarak, ana dizideki perdeleri dörtlü aralık atlayarak, tuşe üzerindeki seslere hakimiyet kazandırılmak istenmiştir. Öğrenciler, ‘fa dört koma diyez (evic)’ perdesini kemanın klavyesi üzerinde kullanmadıkları için, genel olarak önceden gördükleri iki makamdaki gibi, acem perdesini kullandıkları gözlemlenmiştir.

Araştırmanın üçüncü alt problemine göre; yedinci hafta neva makamında nim sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın üçüncü dersinde dokuz ve onuncu çalışmalar uygulanmıştır. Dokuzuncu çalışmada; iki sekizlik notanın birleşmesiyle oluşan ‘İzmir’ tartımıyla ve bağlı yay kullanarak ana dizi ve evic perdesinin kemanın klavyesi üzerinde öğretilmek istenmiştir. Onuncu çalışma ise; birinci çalışmandan dokuzuncu çalışmaya kadar olan nota tartımları, neva makamı seyrine ve melodik yapısına uygun yazılmıştır. Öğrenciler, düğah perdesindeki uşşak dörtlüsü seslerine hâkim olmaya başlamışlardır. Ancak, keman birinci pozisyonda üçüncü parmakla icra edilen çargâh ve gerdaniye perdelerini doğru basmadıklarında, bütün perdelerin hakimiyetini kaybettikleri gözlemlenmiştir. Bir önceki makamlarda acem perdesi kullanıldığı için, icra sırasında evic perdesi unutulmuştur.

Araştırmanın üçüncü alt problemine göre; sekizinci hafta neva makamında semai usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın birinci dersinde bir, iki ve üçüncü çalışmalar uygulanmıştır. Birinci çalışmada; uşşak dörtlüsü seslerini ikilik noktalı notalarla uygulayıp yay hareketlerini usule uygun bir şekilde icra edilmesi hedeflenmiştir. İkinci çalışmada; üç tane dörtlük notayı bağlı yay ile perdeleri doğru frekansta uygulanması hedeflenmiştir. Üçüncü çalışmada; bağlı yaylar ve kesik yaylar kullanılarak ve dörtlük es (sus) işaretlerine hakimiyeti arttırmak istenmiştir. Öğrenciler, segâh perdesi tam istenilen gibi uygulayamasalar bile, artık segâh perdesini doğru kullanmaya başlamışlardır. Çargâh perdesinde, tel geçişlerinde zaman zaman problemler gözlemlenmiştir. Karar perdesine giderken çok fazla probleme rastlanmamıştır.

Araştırmanın üçüncü alt problemine göre; sekizinci hafta neva makamında semai usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın ikinci dersinde, dört ve beşinci çalışmalar uygulanmıştır. Dört ve beşinci çalışmada; sekizlik ve on altılık notalar eklenmiştir. Uşşak dörtlüsü perdelerine daha özenli ve doğru frekanslarla icra edilmesi hedeflenmiştir. Öğrencilerin artık, uşşak dörtlüsü seslerinde çok fazla zorluk yaşamadıkları gözlemlenmiştir. Ama on altılık notalarla

karşılaştıklarında segâh perdesindeki ‘glisendo’ tekniğini uygulamayı unuttukları gözlemlenmiştir.

Araştırmanın üçüncü alt problemine göre; sekizinci hafta neva makamında semai usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın üçüncü dersinde altı, yedi ve sekizinci çalışmalar uygulanmıştır. Altıncı çalışmada; neva makamının ana dizisi öğretilmek istenmiştir. Dügah perdesinde tiz neva perdesine kadar olan çalışmada hem eviç perdesinin keman klavyesi üzerinde duyumunun öğretilmesi istenmiştir. Yedinci çalışmada kesik yay ile ‘glisendo’ tekniği ve makamın dizisini oturtmak için uzun soluklu bir çalışma yazılmıştır. Sekizinci çalışmada neva makamının seyrine uygun melodiler seçilerek öğrencilere neva makamında kullanılan belli başlı ezgiler öğretilmek istenmiştir. Öğrenciler genel olarak, eviç perdesinin uygulanmasında sorun yaşamışlardır. Yay konusunda başlangıç seviye keman öğrencilerine göre kısa sürede hakimiyet kazandıkları gözlemlenmiştir.

Araştırmanın üçüncü alt problemine göre; dokuzuncu hafta neva makamında sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup haftanın birinci dersinde bir, iki, üç, dört ve beşinci çalışmalar uygulanmıştır. Birinci çalışmada; neva makamı eserlerinde gözlemlenen uşşak dörtlüsü seslerinden, neva ve dügah perdesi arasında kullanılan bir melodi kullanılmıştır. İkinci çalışmada; uşşak dörtlüsü seslerini önceliğimiz, segâh perdesini ‘glisendo’ tekniğiyle bağlı ve kesik yay kullanarak uygulamak istenmiştir. Üç, dört ve beşinci çalışmalarda; sekizlik ve on altılık notalar ön planda kullanılarak dörtlük ve ikilik es (sus) birlikte usulden çıkmadan icra edilmesi hedeflenmiştir. Öğrenciler, ezber çalmaya çalıştıkları için, bazen yay hareketleri değişiklik gösterdiğinde, yay hareketlerini karıştırmışlardır. Sekizlik ve on altılık notalarla oluşturulan tartımları uygularken yapılan hatalar azalsa bile, devam etmektedir. Tel geçişlerinde, keman birinci pozisyonda üçüncü parmakla icra edilen çargâh perdesi bazı zamanlarda, doğru frekansta duyulmamaktadır.

Araştırmanın üçüncü alt problemine göre; dokuzuncu hafta neva makamında sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın ikinci dersinde altı, yedi ve sekizinci çalışmalar uygulanmıştır. Altıncı ve yedinci çalışmalarda ana dizi ve tiz genişleme seslerini düşük metronom ile öğretilmesi istenmiştir. Sekizinci çalışmada; neva makamının ana dizisi seslerini kesik yay çalışmasıyla hem yay hem de perdeleri doğru basmak istenmiştir. Öğrenciler, uzun ve

yavaş bir şekilde yay çekme konusunda zorlanmışlardır. Kesik yay çalışmasında, metronomu sürekli hızlandırıp yay hakimiyetini kaybetmişlerdir.

Araştırmanın üçüncü alt problemine göre; dokuzuncu hafta neva makamında sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın üçüncü dersinde dokuz, on ve on birinci çalışmalar uygulanmıştır. Dokuz ve onuncu çalışmalarda; farklı tartımlarda ana dizi öğretilmek istenmiştir. On birinci çalışmada; gösterilen bütün tartımlar ve melodiler son çalışmada pekiştirilerek tam anlamıyla öğretilmek istenmiştir. Öğrenciler, başlangıçta eviç perdesini doğru frekansta icra edemediği için, dokuz ve onuncu etütler uygulanmıştır ana diziyi inip çıktıkları için daha rahat bir şekilde perdeyi icra etmeye başlamışlardır. Genel olarak, nota okuma, yay hakimiyet ve keman klavyesi üzerindeki perdelerin yerlerini daha rahat uygulamaya başlamışlardır.

4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEM BULGULARI VE YORUMLARI

Araştırmanın dördüncü alt problemine göre; onuncu hafta muhayyer makamında, nim sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup haftanın birinci dersinde bir, iki, üç ve dördüncü çalışmalar uygulanmıştır. Birinci çalışmada; muhayyer makamı inici bir seyre sahip olduğu için muhayyer perdesi üzerinde uşşak dörtlüsü seslerini öğretmek istenmiştir. İkinci çalışmada; ilk çalışmada ikilik notalarla yazılan perdeleri, dörtlük notalarla yazılıp, öğrencilere perdelerin portre üzerinde yerleri ve keman klavyesi üzerinde nasıl uygulanacağı öğretilmek istenmiştir. Üçüncü çalışmada; muhayyer perdesi üzerindeki uşşak dörtlüsü seslerini sekizlik notalar eklenerek, bağlı yay kullanarak icra edilmesi istenmiştir. Dördüncü çalışmada; muhayyer makamı inici seyre sahip bir makam olduğu için, tiz durak perdesi civarında dörtlük, sekizlik, on altılık notalarla seyre uygun melodiler öğretilmek istenmiştir. Öğrenciler, önceki makamlarda tiz perdelerdeki notaları icra etseler bile, notaları okumakta ve uygulanmakta zorlanmışlardır. Usulde ve yay hareketlerinde sorun yaşamamışlardır.

Araştırmanın dördüncü alt problemine göre; onuncu hafta muhayyer makamında, nim sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın ikinci dersinde beş, altı ve yedinci çalışmalar uygulanmıştır. Beşinci çalışmada; muhayyer makamı inici seyre sahip bir makam olduğu için, tiz durak perdesi civarında dörtlük, sekizlik, on altılık notalarla seyre uygun melodiler öğretilmek istenmiştir. Altıncı çalışmada; ikilik notalarla makamın ana dizisi makamın seyrine

uygun öğretilmek istenmiştir. Yedinci çalışmada; makamın ana dizi perdelerini dörtlük notalarla güçlü perdesi ve karar perdesi ikilik notalarla gösterilip, makam hakkında bilgilerde verilmek istenmiştir. Öğrencilerin tiz segâh perdesini icra ederken zorlandıkları gözlemlenmiştir. Aynı zamanda, notaları tiz perdelerden okumaya alışık olmadıkları için, tiz neva perdesi ile tiz çargâh perdesi karıştırılmıştır. Tel geçişlerinde gerdaniye ve çargâh perdelerinin, yanlış frekansla uygulandığı gözlemlenmiştir.

Araştırmanın dördüncü alt problemine göre; onuncu hafta muhayyer makamında, nim sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın üçüncü dersinde sekiz, dokuz ve onuncu çalışmalar uygulanmıştır. Sekizinci çalışmada, sekizlik ve ikilik notalar bir arada kullanılmış olup, makamın güçlü perdesi ve asma kalış perdelerini göstererek makamı kolay bir şekilde anlatmak istenmiştir. Dokuzuncu çalışmada; makamın ana dizisini sekizlik ve on altılık notalarla oluşturulan ‘Gelibolu-Ankara-Karaman’ tartımlarıyla, dizi pekiştirilmek istenmiştir. Onuncu çalışmada; makamla ilgili çalışmalarda bulunan bütün tartımlar kullanılarak, makamın seyrine uygun melodiler kullanılıp, makam öğretilmek istenmiştir. Öğrencilerin on altılık notalarla oluşturulan tartımlarda zorlandıkları gözlemlenmiştir. Ayrıca, öğrencilerin uygulama esnasında metronomu hızlandırdığı gözlemlenmiştir.

Araştırmanın dördüncü alt problemine göre; on birinci hafta muhayyer makamında semai usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın birinci dersinde bir, iki, üç ve dördüncü çalışmalar uygulanmıştır. Birinci çalışmada; muhayyer perdesi üzerindeki, ikilik noktalı notalarla uzun yay hareketleriyle uygulamak istenmiştir. İkinci çalışmada; kesik yaylar ile usule uygun bir şekilde, muhayyer perdesi üzerindeki uşşak dörtlüsü sesleri öğretilmek istenmiştir. Üçüncü çalışmada; sekizlik notalarla makamın perdelerini doğru icra etmek istenmiştir. Dördüncü çalışmada; muhayyer makamı inici seyre sahip bir makam olduğu için, tiz durak perdesi civarında dörtlük, sekizlik, on altılık notalarla seyre uygun melodiler ve usule uygun metronomla öğretilmek istenmiştir. Öğrencilerin, metronom konusunda hızlandıkları gözlemlenmiştir. Tiz segâh perdesi ve tiz neva perdesini uygularken zorlandıkları gözlemlenmiştir.

Araştırmanın dördüncü alt problemine göre; on birinci hafta muhayyer makamında, semai usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın ikinci dersinde beş, altı ve yedinci çalışmalar uygulanmıştır. Beşinci

çalışmada; muhayyer makamı inici seyre sahip bir makam olduğu için, tiz durak perdesi civarında dörtlük, sekizlik, on altılık notalarla seyre uygun melodiler ve usule uygun metronomla öğretilmek istenmiştir. Altıncı çalışmada; ikilik noktalı notalarla muhayyer makamı dizini bağlı yay hareketiyle doğru frekanslarda uygulamak istenmiştir. Yedinci çalışmada; kesik yay hareketi ile muhayyer makamı ana dizisi usule uygun bir şekilde icra edilmek istenmiştir. Öğrencilerin uzun yay hareketleriyle uygulanan çalışmalarda, yayı hızlı kullandıkları ve metronomu hızlandırdıkları gözlemlenmiştir.

Araştırmanın dördüncü alt problemine göre; on birinci hafta muhayyer makamında semai usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın üçüncü dersinde sekiz, dokuz ve onuncu çalışmalar uygulanmıştır. Sekizinci ve dokuzuncu çalışmalarda sekizlik ve on altılık notalarla dörtlük es (sus) işareti birlikte kullanılarak, öğrencilerin usulü kaçırmamaları ve farklı tartımlarda ana dizinin öğrenilmesi hedeflenmiştir. Onuncu çalışmada; makamla ilgili çalışmalarda bulunan bütün tartımlar kullanılarak makamın seyrine uygun melodiler kullanılıp, makam öğretilmek istenmiştir. Öğrenciler, düğah perdesi üzerinde hüseyini beşlisinde, hüseyini üzerinde uşşak dörtlüsü seslerine, hâkim olmaya başlamışlardır. Ancak, keman birinci pozisyonda üçüncü parmakla kullanılan çargâh, gerdaniye ve tiz neva perdelerinin icrasında bazen doğru frekansların kullanılmadığı gözlemlenmiştir.

Araştırmanın dördüncü alt problemine göre; on ikinci hafta muhayyer makamında, sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın birinci dersinde bir, iki, üç, dört ve beşinci çalışmalar uygulanmıştır. Birinci çalışmada; muhayyer perdesi üzerindeki uşşak dörtlüsü seslerini, ikilik notaları bağlı yay ile icra ederek, sesler ve yay hareketleri koordineli bir şekilde uygulamak istenmiştir. İkinci çalışmada; muhayyer perdesi üzerindeki uşşak dörtlüsü seslerini, kesik yayda tiz segâh perdesini doğru frekansta uygulamak hedeflenmiştir. Üçüncü çalışmada; öğrencilerin, sekizlik notalarla ikilik es (sus) işaretini koordineli bir şekilde usule uygun icra edilmesi istenmiştir. Dördüncü ve beşinci çalışmada; muhayyer makamı inici seyre sahip bir makam olduğu için tiz durak perdesi civarında, dörtlük, sekizlik, on altılık notalarla dörtlük, ikilik es (sus) işaretleriyle seyre uygun melodiler ve usule uygun metronomla öğretilmek istenmiştir. Öğrencilerin, muhayyer üzerindeki uşşak dörtlüsü seslerini daha iyi icra ettikleri gözlemlenmiştir. Ayrıca, bazı es (sus) işaretlerini atladıkları ve usulü aksattıkları gözlemlenmiştir.

Araştırmanın dördüncü alt problemine göre; on ikinci hafta muhayyer makamında sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın ikinci dersinde altı, yedi, sekizinci çalışmalar uygulanmıştır. Altıncı ve yedinci çalışmalarda; birlik ve ikilik notalar kullanılarak, makamın ana dizisini uzun yayda ve bir tık hızlı metronomda yayın tamamını kullanıp, seslerin doğru frekansta icra edilmesi hedeflenmiştir. Sekizinci çalışmada; makamın ana dizi seslerini, aynı ölçü içerisinde, hem bağlı hem de kesik yay ile metronoma uygun bir şekilde icra edilmesi istenmiştir. Öğrenciler, muhayyer makamı ve perdelerin nasıl icra edileceğini hakkında bilgi sahibi olmuşlardır. Tiz segâh, eviç ve segâh perdelerinde bazı frekans olarak sıkıntılar yaşadıkları gözlemlenmiştir. Ama, perdelerin icra sırasında yapılan teknikleri öğrenmişlerdir.

Araştırmanın dördüncü alt problemine göre; on ikinci hafta muhayyer makamında, sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Haftada 3 gün ders yapılmış olup, haftanın üçüncü dersinde dokuz, on ve on birinci çalışmalar uygulanmıştır. Dokuzuncu ve onuncu çalışmalarda; sekizlik ve on altılık notalarla dörtlük es (sus) işareti birlikte kullanılarak, öğrencilerin usulü kaçırmamaları ve farklı tartımlarda ana dizinin öğrenilmesi hedeflenmiştir. On birinci çalışmada; gösterilen bütün tartımlar perdeler kullanılarak, melodik yapısı muhayyer makamına uygun makamı anlatan ve çalışmanın hedefinde olan muhayyer peşrevi, daha rahat icra edebilmek için hazırlanmıştır. Öğrenciler muhayyer makamı çalışmalarında bazı koma seslerine tam anlamıyla hâkim olmasalar bile, makamı ve makamın özelliklerini öğrenmişlerdir.

Araştırmanın birinci alt probleminin uşşak makamında çalışmaların ana hedeflerinden birisi olan, ‘Salih Dede’ tarafından bestelenen “Uşşak Peşrev Bir Hane ve Bir Teslimi”, on üçüncü haftanın ilk dersinde uygulanmıştır. İlk olarak öğrencilerden, eseri deşifre yapmaları istenmiştir. Öğrenciler, uşşak makamı ana dizisini ve nasıl icra edileceğini bildikleri için, çok zorlanmamışlardır. Ancak, eseri önceden dinlemedikleri için, belli başlı melodi ve perde değişikliklerinde zorlanmışlardır. Yapılan çalışmalar, öğrencilere eseri deşifre etme konusunda kolaylık sağlamıştır.

Araştırmanın ikinci alt probleminin, bayati makamında çalışmaların ana hedeflerinden birisi olan; ‘Seyfettin Osmanoğlu’ tarafından bestelenen “Bayati Peşrevin Bir Hane ve Bir Teslimi”, on üçüncü haftanın ikinci dersinde uygulanmıştır. Öğrencilere eser, deşifre olarak verilmiştir. Sonrasında dersin öğretmeni ile birlikte eser çalışılmıştır. Öğrenciler, perdelerin portredeki yerlerini ve perdelerin icrasında

kullanılan bazı tekniklerin nasıl uygulanması gerektiğini öğrenmişlerdir. Fakat, uygulama esnasında metronomda hızlanmalar gözlenmiştir. Buna bağlı olarak, eserin melodik yapısı, bazı yerlerde istenilen gibi olmamıştır. Makamla ilgili yapılan çalışmalar öğrencilerin makamı nasıl icra edeceklerini bilmelerini ve eseri daha güvenle icra etmelerini sağlamıştır.

Araştırmanın dördüncü alt probleminin, muhayyer makamında çalışmaların ana hedeflerinden birisi olan ‘Tanbûri Cemil Bey’ tarafından bestelenen “Muhayyer Peşrevin Bir Hane ve Bir Teslimi”, on üçüncü haftanın üçüncü dersinde uygulanmıştır. Eser Öğrencilere, deşifre olarak verilmiştir. Öğretim elemanı ile birlikte eser çalışılmıştır. Öğrenciler, uşşak, neva ve bayati makamında kullanılan, düğah üzerindeki uşşak dörtlüsü seslerine ve neva üzerinde buselik ve rast beşlisi seslerini kendilerine güvenli bir şekilde uygulamışlardır. Fakat, muhayyer perdesinin güçlü perdeleri ve seyri diğer makamlardan farklı olduğu için, tiz durak üzerindeki perdeleri kendilerine güvenerek icra etmekte zorlanmışlardır.

Araştırmanın alt problemlerinin ana hedeflerinde bulunan eserler, on dördüncü haftanın ilk dersinde öğrenciler bütün eserleri dinlemiş ve final sınavında bu eserlerden sorumlu oldukları için çalışmışlardır. Komisyonunda üç öğretim elemanın bulunduğu final sınavından başarılı notu almışlardır.

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Bu bölümde bulgular ve yorumlar bölümünde ulaşılan sonuçlara ve bu sonuçlar ile geliştirilen önerilere yer verilmiştir.

Araştırma Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarında eğitime başlayan çalgı eğitimi öğrencilerinin, başlangıç seviyesi keman eğitiminde uygulanan uşşak, neva, bayati ve muhayyer makamlarının, makamsal icrada kullanılan tekniklerini, yay hakimiyetini makamı teorik olarak öğrenmeleri için gerçekleştirilmiştir.

Makamsal icraya yönelik hazırlık çalışmalarının öğrenciler üzerindeki etkileri, ön-son test uygulanarak, ders esnasında video kayıt, ses kayıt ve araştırmacı günlüğü uygulanarak yapılmıştır. Yapılan çalışmaların öğrenciler üzerindeki olumlu veya olumsuz sonuçları belirlenmek istenmiştir.

Araştırma neticesinde; kemanın yaklaşık 300 yıldır Türk müziği'nde kullanıldığı anlaşılmaktadır ve Kemani Corci (1710? - 1765?) ile başlayan ve Kemani Ağa Aleksan (?-1925), Kemani Bülbüli Salih Efendi (?-1923), Kemani İhsan (?- 1920-?), Kemani Memduh Efendi (1868-1938), Kemani Reşat Erer (1890-1940), Kemani Sahak Efendi (1889-1946), Kemani Sebuğ (19. Yüzyıl Mızıka-i Humayun sanatçısı), Kemani Tahsin (19. yüzyıl Mızıka-i Humayun sanatçısı), Kemani Tatyos Efendi (1858-1913) gibi ünlü kemanilerin isimlerine ulaşılmıştır. Kemandan önce, sine kemanının kullanıldığı tespit edilmiştir. Keman öğrenimi usta-çırak ilişkisiyle devam ederken, konservatuvarlar açıldıktan sonra eğitimci-öğrenci ilişkisine dönüştüğü görülmektedir. Konservatuvar çalgı eğitiminde, belirli bir öğretim programının ve müfredatın uygulanması nedeniyle, öğrenciyi bir takım teknik yetersizlikler ve kolayına geldiği gibi icra durumundan kurtardığı söylenebilir. Başlangıç aşamasında, eğitimcilerin farklı öğretim programları uyguladığı ve bazılarının batı müziği keman metotlarını kullandığı gözlemlenmiştir. Türk müziği keman eğitimindeki metot eksikliğinden dolayı böyle bir araştırma yapılmıştır.

Birinci alt probleme ilişkin, uşşak makamı ana dizisinin öğretilmesine yönelik eserin deşifresinden önce yazılan çalışmaların, makamın ana dizisini öğretmeye yönelik katkı sağladığı, sol elde perdeleri doğru frekansta seslendirilmesine yönelik eserin deşifresinden önce yazılan çalışmaların, eserin perdelerini daha bilinçli bir şekilde icra edilmesinde katkı sağladığı, makamda bazı perdelerde kullanılan 'glisendo' tekniğinin seslendirilmesinde eserin deşifresinden önce yazılan çalışmaların, perdede kullanılan

teknikğin icra sırasında uşşak makamının yapısına uygun icra edilmesine katkı sağladığı, makam özelliklerine uygun seslendirilmesinde eserin deşifresinden önce yazılan çalışmaların, makamı doğru seslerle ve makam yapısına uygun bir şekilde icra kolaylığına katkıda bulunduğu, doğru yay kullanımına ilişkin olarak eserin deşifresinden önce yazılan çalışmaların, eserin icrasında yay kullanımına olumlu etki ettiği, eseri tartımlarına uygun seslendirmesinde eserin deşifresinden önce yazılan çalışmaların, eserin icrasında tartımların uygun bir şekilde uygulanmasına katkıda bulunduğu, eseri usule uygun icra etmesine ilişkin eserin deşifresinden önce yazılan çalışmaların, eserin usulüne uygun icra edebilmesine katkı sağladığı ve makamın seyrine uygun seslendirmesine ilişkin olarak eserin deşifresinden önce yazılan çalışmaların da, eserdeki makamın seyrine uygun uygulanmasına katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

İkinci alt probleme ilişkin, bayati makamı ana dizisinin öğretilmesine ilişkin; eserin deşifresinden önce yazılan çalışmaların, makamın ana dizisini öğretmeye yönelik katkı sağladığı, sol elde perdeleri nota ile birlikte koordineli bir şekilde uygulanmasına ilişkin yazılan çalışmaların, sol el hakimiyetine katkı sağladığı, sol elde bazı perdelerin tel geçişleri sırasında doğru frekansta kullanılmasına ilişkin yazılan çalışmaların, yay ve sol el hakimiyetine katkı sağladığı, makamda kullanılan perdelerin makamın özelliklerine uygun seslendirilmesine ilişkin yazılan çalışmaların, makamın seyir özelliklerinin öğretilmesinde katkı sağladığı, eseri metronomuna uygun icra edilmesine ilişkin yazılan çalışmaların ise eserin metronomuna uygun icra edilmesine katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Üçüncü alt probleme ilişkin neva makamı ana dizisinin öğretilmesine ilişkin eserin deşifresinden önce yazılan çalışmaların, makamın ana dizisini öğretmeye yönelik katkı sağladığı, muhayyer perdesi üzerinde kullanılan uşşak dörtlüsü seslerinin öğretmeye yönelik katkı sağladığı, öğretilen çalışmaların öğrencilerin nota okumasını geliştirmesine katkı sağladığı, neva makamının seyir özelliklerini öğrenmelerine katkı sağladığı ve neva makamında kullanılan, eviç perdesinin doğru frekansta icra edilmesine katkı sağladığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Dördüncü alt probleme ilişkin muhayyer makamı ana dizisinin öğretilmesine ilişkin eserin deşifresinden önce yazılan çalışmaların, makamın ana dizisini ve makamın seyir özelliklerini kavramaya yönelik katkısı olduğu, çalışmalarda bir haftanın muhayyer perdesi üzerindeki tiz segâh perdesiyle ilgili çalışmaların, çalışmaların semai,

sofyan ve nim sofyan usullerinde yazılıp icra edilmesinin, öğrencilerin usulleri öğrenme ve kavramalarına katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Başlangıç seviyesi Türk müziği keman eğitiminde makamsal icraya yönelik eğitim modeli çalışması hazırlanmasına yönelik öneriler şu şekilde sıralanabilir;

- Keman eğitiminde mümkünse derslerin bireysel yapılması önerilmektedir.
- Keman derslerinde eğitiminin, uygulama yaparak öğrenciye konuyu örnekleme önerilmektedir.
- Eğitim müziği besteciliği konusunda çalışmalar yapılması önerilmektedir.
- Profesyonel çalgı eğitimi veren kurumlarda, keman ders saatinin artırılması önerilmektedir.
- Türk müziği keman eğitiminde yapılan bilimsel çalışmaların artırılması önerilmektedir.
- Türk müziği keman eğitimcilerinin kendi metodolojilerini metotlaştırması ve bu yolla profesyonel Türk müziği keman öğrencilerinin faydalanmasını sağlamaları önerilmektedir.
- Çalgı eğitiminin aktarılmasında fikir birliği sağlanması açısından, Bakanlık'ça Türk müziği konusunda eğitimci ve öğrencilere seminer, çalıştay, etkinlik ve projeler düzenlemesi önerilmektedir.
- Konuyla ilgili yapılacak çalışmaların daha geniş kapsamlı örneklemeler üzerinde olması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, B. (1994). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Akyüz, Y. (1994). *Türk Eğitim Tarihi* (5. Baskı). İstanbul: Kültür Koleji Yayınları.
- Altınay, F.Y. ve Aksel, M. (2005). *Türk Müziği Çalgıları*. İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Angı, Ç. E. (2013). Müzik Kavramı ve Türkiye’de Dinlenen Bazı Müzik Türleri. *İdil Dergisi*, 2(10), 59-81.
- Bey, C. (1993). *Rehber-i Mûsikî*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Büyükcengiz, H. (2019). *Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğrencilerinin Koro Eğitimi Dersine Yönelik Tutumlarının İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Çaydere, Ö. (2017). Keman Eğitiminde Değerler. *Fine Arts (NWSAFA)*, 12(4), 272-279.
- Çöl, H. T. (2012). *Biçimsel Çözümlemeli Çalgı Eğitiminin Devlet Konservatuvarı Öğrencilerinin Çalgı Çalma Başarısına Etkisi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Emnalar, A. (1998). *Türk Halk Müziği ve Nazariyatı* (1.Basım). Bornova-İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Göbelez, C. (1996). *Çalgılar Dünyasında Keman*. İstanbul: Ligt Müzik Evi Yayınları.
- Güler, A. (1997). *Eğitim Tarihi ve Sosyal Temelleri*, Bolu: A.i.B.Ü. Basımevi.
- Kaçar Yahya, G. (2009). *Türk Müsikîsi Rehberi*, Ankara: Maya Akademi Yayın Dağıtım
- Karolyi, O. (1999). *Müziğe Giriş*. (3. Baskı). (Çev. M. Nemutlu), İstanbul: Pan Yayıncılık
- Levendoğlu, N. O. (2005). Tarih İçine Geleneksel Türk Sanat Müziği Ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19, 253-262.
- Merriam, B. S. (2018). *Nitel Araştırma Desen Ve Uygulama İçin Bir Rehber*. (3. Baskı) Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık
- Özalp, N. (2000). *Türk Müsikîsi Tarihi I*. (1. Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özalp, N. (2000). *Türk Müsikîsi Tarihi II*. (1. Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özen, N. (1999). Okullardaki Çalgı Eğitiminde Öğretmenin Rolü. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 19(3), 105-108.
- Özer, S. (2017). *Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğretim Programında Uygulanan Viyolonsel Eğitiminde Türk Eserlerinin Yerinin ve Gerekliliğinin Değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Bursa.
- Özkan, İ. H. (2017). *Türk Müsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleri*. (16. Baskı). Ankara: Ötüken Neşriyat.
- Öztürk, O. M. (2014). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Say, A. (2002). *Müziğin Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Tanrıverdi, A. (1996). Mesleki Müzik Eğitiminde Çalgı Öğretim Programının Önemi ve Yeri. *Filarmoni Sanat Dergisi*, (139), 14.
- Tezcan, M. (1999). *Eğitim Sosyolojisi*, Ankara: Şafak Matbaacılık.

- Tutuş, Y. (2011). *Türk Müziği Keman Eğitiminde Birinci Sınıf Ders Hedeflerinin Belirlenmesi ve Yeni Bir Model Önerisi*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Türkiye Radyo Televizyon. *TRT Türk Sanat Müziği Repertuarı*, https://www.notaarsivleri.com/eskisite/Turk_Sanat_Muzigi.html (Erişim Tarihi: 23.05.2022).
- Türkiye Radyo Televizyon. *TRT Türk Sanat Müziği Repertuarı*, https://www.neyzen.com/ney_klasik_eserler.html (Erişim Tarihi: 23.05.2022).
- Uçan, A. (1997). *Müzik Eğitimi- Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Uslu, M. (2012). Nitelikli Keman Eğitimine Yönelik Yaklaşımlar. *Eğitim Ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 1(4), 1-11.
- Yayingöl, H. S. (1988). *Müziğin Gelişimi ve Biçimleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Yılmaz, Z. (2001). *Türk Müsiki Dersleri*. İstanbul: Çağlar Yayınları.

EKLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Ek 1: Uygulama/Ders Planı	41
Ek 2: Uşşak Makamında Nim Sofyan Usulünde Çalışmalar.....	42
Ek 3: Uşşak Makamında Semai Usulünde Çalışmalar	45
Ek 4: Uşşak Makamında Sofyan Usulünde Çalışmalar	48
Ek 5: Bayati Makamında Nim Sofyan Usulünde Çalışmalar	51
Ek 5 (Devam): Bayati Makamında Nim Sofyan Usulünde Çalışmalar.....	52
Ek 6: Bayati Makamında Semai Usulünde Çalışmalar	53
Ek 7: Bayati Makamında Sofyan Usulünde Çalışmalar	56
Ek 8: Neva Makamında Nim Sofyan Usulünde Çalışmalar	59
Ek 9: Neva Makamında Semai Usulünde Çalışmalar	61
Ek 10: Neva Makamında Sofyan Usulünde Çalışmalar	64
Ek 11: Muhayyer Makamında Nim Sofyan Usulünde Çalışmalar	67
Ek 12: Muhayyer Makamında Semai Usulünde Çalışmalar	70
Ek 13: Muhayyer Makamında Sofyan Usulünde Çalışmalar	73
Ek 14: Nâyi Salih Dede Efendi Uşşak Peşrev	76
Ek 15: Seyfettin Osmanoğlu Bayâti Peşrev.....	77
Ek 16: Tanbûri Cemil Bey Muhayyer Peşrev.....	78
Ek 17: Ön-Son Test Anketi	79
Ek 18: Ön-Son Test Puanlama Çizelgesi.....	83

Ek 1: Uygulama/Ders Planı

1.HAFTA	Uşşak makamında nim sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır.
2.HAFTA	Uşşak makamında semai usulündeki çalışmalar uygulanmıştır.
3.HAFTA	Uşşak makamında sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır.
4.HAFTA	Bayati makamında nim sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır.
5.HAFTA	Bayati makamında semai usulündeki çalışmalar uygulanmıştır.
6.HAFTA	Bayati makamında sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır.
7.HAFTA	Neva makamında nim sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır.
8.HAFTA	Neva makamında semai usulündeki çalışmalar uygulanmıştır.
9.HAFTA	Neva makamında sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır.
10.HAFTA	Muhayyer makamında nim sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır.
11.HAFTA	Muhayyer makamında semai usulündeki çalışmalar uygulanmıştır.
12. HAFTA	Muhayyer makamında sofyan usulündeki çalışmalar uygulanmıştır. Araştırmanın hedef eserleri icra edilmiştir. Uşşak Peşrev Bayati Peşrev Muhayyer Peşrev

Ek 2 (Devam): Uşşak Makamında Nim Sofyan Usulünde Çalışmalar

2₇

UŞŞAK MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALARI



Ek 2 (Devam): Uşşak Makamında Nim Sofyan Usulünde Çalışmalar

UŞŞAK MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALARI

3

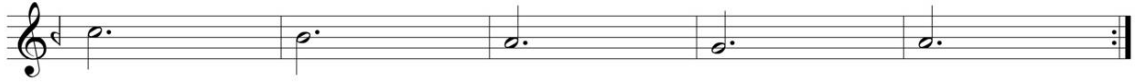
10 $\text{♩} = 50$ V

11 $\text{♩} = 50$ V

Ek 3: Uşşak Makamında Semai Usulünde Çalışmalar

UŞŞAK MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALARI

1 $\text{♩} = 70$



2 $\text{♩} = 60$



3 $\text{♩} = 50$



4 $\text{♩} = 50$



5 $\text{♩} = 50$



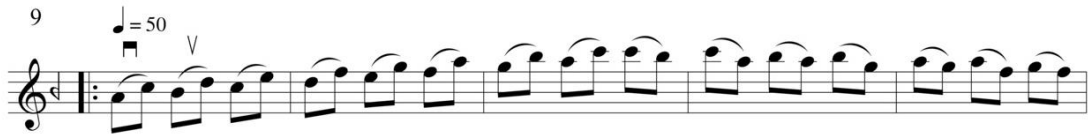
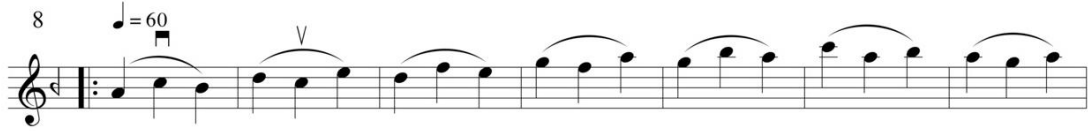
6 $\text{♩} = 70$



Ek 3 (Devam): Uşşak Makamında Semai Usulünde Çalışmalar

2

UŞŞAK MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALARI



Ek 4: Uşşak Makamında Sofyan Usulünde Çalışmalar

UŞŞAK MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALARI

1 ♩ = 70

2 ♩ = 60

3 ♩ = 60

4 ♩ = 50

5 ♩ = 50

6 ♩ = 80

Ek 4 (Devam): Uşşak Makamında Sofyan Usulünde Çalışmalar

UŞŞAK MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALARI

3

The image displays a musical score for Uşşak Makamı in Sofyan style, consisting of 13 numbered measures. The score is written in a single system with a treble clef and a 2/4 time signature. The tempo is marked as $\text{♩} = 50$. The score is divided into three groups of measures: measures 1-3, 4-6, and 7-9. Measures 10-12 and 13-15 are also grouped. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one sharp (F#). The score is written in a single system with a treble clef and a 2/4 time signature. The tempo is marked as $\text{♩} = 50$. The score is divided into three groups of measures: measures 1-3, 4-6, and 7-9. Measures 10-12 and 13-15 are also grouped. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one sharp (F#).

Ek 5: Bayatî Makamında Nim Sofyan Usulünde Çalışmalar

BAYATÎ MAKAMINA HAZIRLIK ETÜTLERİ

1 $\text{♩} = 80$

2 $\text{♩} = 70$

3 $\text{♩} = 60$

4 $\text{♩} = 60$

5 $\text{♩} = 50$

6 $\text{♩} = 80$

Ek 5 (Devam): Bayati Makamında Nim Sofyan Usulünde Çalışmalar

2

BAYATİ MAKAMINA HAZIRLIK ETÜTLERİ

7 $\text{♩} = 60$

8 $\text{♩} = 60$

9 $\text{♩} = 60$

Ek 6: Bayati Makamında Semai Usulünde Çalışmalar

BAYATİ MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALARI

1 $\text{♩} = 70-90$



2 $\text{♩} = 60-70$



3 $\text{♩} = 60$



4 $\text{♩} = 55$



5 $\text{♩} = 55$

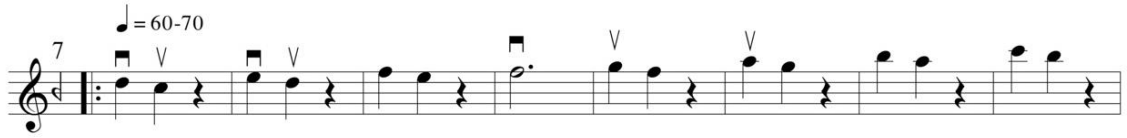
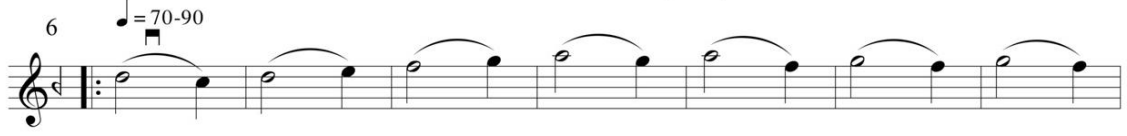


The image displays five numbered musical exercises for the Bayati Makam in Semai style. Each exercise is written on a single staff in treble clef with a 3/4 time signature. Exercise 1 has a tempo of 70-90 and consists of two measures of quarter notes with slurs. Exercise 2 has a tempo of 60-70 and consists of two measures of quarter notes with slurs and a fermata. Exercise 3 has a tempo of 60 and consists of two measures of quarter notes with slurs and a fermata. Exercise 4 has a tempo of 55 and consists of two measures of quarter notes with slurs and a fermata. Exercise 5 has a tempo of 55 and consists of two measures of quarter notes with slurs and a fermata. The exercises are designed to prepare the student for the Bayati Makam.

Ek 6 (Devam): Bayati Makamında Semai Usulünde Çalışmalar

2

BAYATİ MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALARI



Ek 6 (Devam): Bayati Makamında Semai Usulünde Çalışmalar

BAYATİ MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALARI

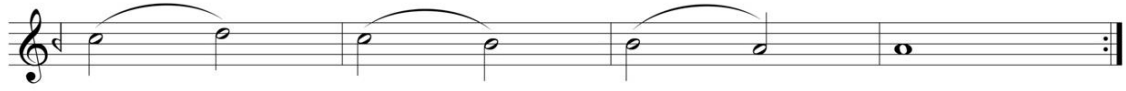
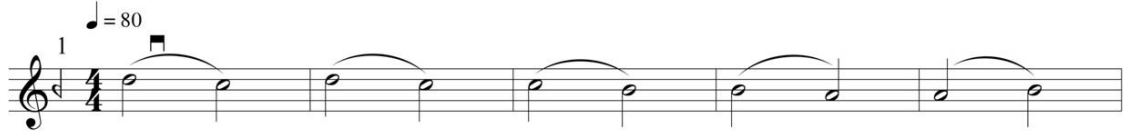
3

9 $\text{♩} = 45$

10 $\text{♩} = 55$

Ek 7: Bayati Makamında Sofyan Usulünde Çalışmalar

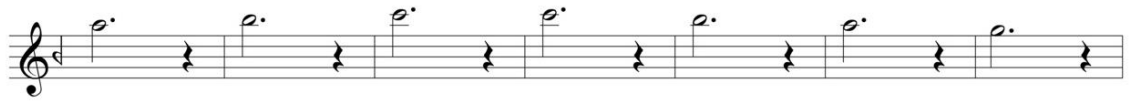
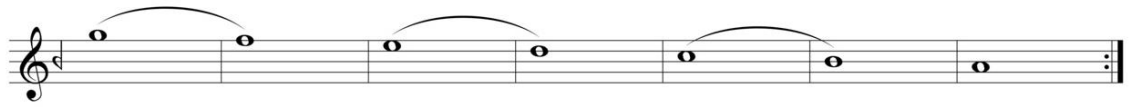
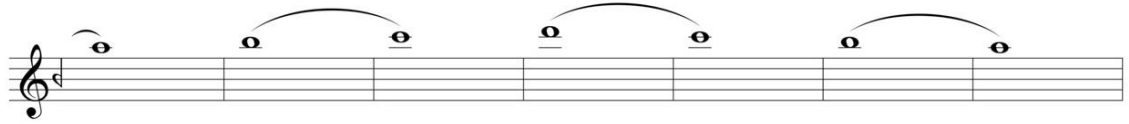
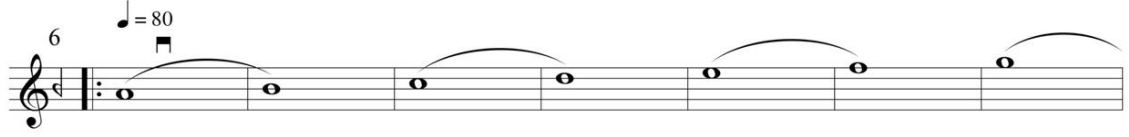
BAYATİ MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALARI



Ek 7 (Devam): Bayati Makamında Sofyan Usulünde Çalışmalar

2

BAYATI MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALARI



Ek 8 (Devam): Neva Makamında Nim Sofyan Usulünde Çalışmalar

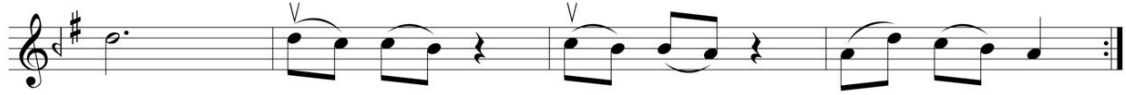
2

NEVA MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALARI



Ek 9: Neva Makamında Semai Usulünde Çalışmalar

NEVA MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALARI



Ek 9 (Devam): Neva Makamında Semai Usulünde Çalışmalar

2

NEVA MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALARI

The musical score consists of eight staves of music in the key of D major (one sharp). The first staff is marked with a tempo of 55 and a finger number 5. It features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The second staff is marked with a finger number 5 and contains a simple melodic line. The third staff is marked with a tempo of 80 and a finger number 6, featuring a sequence of dotted half notes. The fourth staff continues this sequence of dotted half notes. The fifth staff is marked with a tempo of 60 and a finger number 7, featuring a sequence of quarter notes. The sixth staff continues this sequence of quarter notes. The seventh staff continues the sequence of quarter notes. The eighth staff concludes the exercise with a final melodic phrase.

Ek 9 (Devam): Neva Makamında Semai Usulünde Çalışmalar

NEVA MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALARI

3

8 $\text{♩} = 55$

The musical score is written on three staves in treble clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 8/8. The tempo is marked as 8 $\text{♩} = 55$. The first staff starts with a repeat sign and a fermata over the first measure. The second staff contains several measures with slurs and accents. The third staff concludes with a repeat sign and a fermata over the final measure.

Ek 10: Neva Makamında Sofyan Usulünde Çalışmalar

NEVA MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALARI

1 $\text{♩} = 80$

2 $\text{♩} = 70$

3 $\text{♩} = 60$

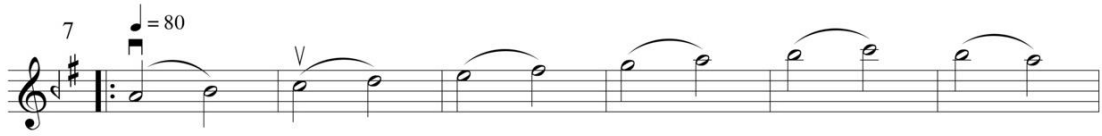
4 $\text{♩} = 60$

5 $\text{♩} = 60$

Ek 10 (Devam) : Neva Makamında Sofyan Usulünde Çalışmalar

2

NEVA MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALARI



Ek 10 (Devam) : Neva Makamında Sofyan Usulünde Çalışmalar

NEVA MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALARI

3

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six staves of music. The first staff is a simple melodic line. The second staff starts at measure 10 with a tempo marking of quarter note = 55. The third staff continues the melody. The fourth staff starts at measure 11 with a tempo marking of quarter note = 60. The fifth staff features two fermatas (V) over the final two measures. The sixth staff concludes the piece with a final cadence.

Ek 11 (Devam): Muhayyer Makamında Nim Sofyan Usulünde Çalışmalar

2

MUHAYYER MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALARI



Ek 11 (Devam): Muhayyer Makamında Nim Sofyan Usulünde Çalışmalar

MUHAYYER MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALARI

3



Ek 12: Muhayyer Makamında Semai Usulünde Çalışmalar

MUHAYYER MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALAR

1 $\text{♩} = 80$

2 $\text{♩} = 70$

3 $\text{♩} = 60$

4 $\text{♩} = 55$

Ek 12 (Devam): Muhayyer Makamında Semai Usulünde Çalışmalar

MUHAYYER MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALARI

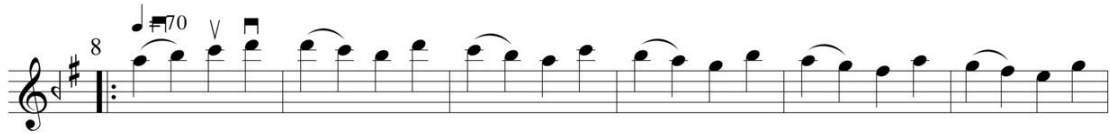
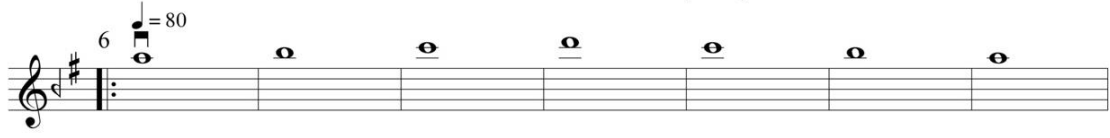
3

The image displays a musical score for Muhayyer Makam preparation exercises in Semai style. The score is written on four staves, each in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a tempo marking of $\text{♩} = 55$. The second staff continues the melody with a repeat sign at the end. The third staff starts with a double bar line and a repeat sign, followed by a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The fourth staff continues the melody with a repeat sign at the end. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with dynamic markings like V (accents) and f (forte).

Ek 13 (Devam): Muhayyer Makamında Sofyan Usulünde Çalışmalar

2

MUHAYYER MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALARI



Ek 13 (Devam): Muhayyer Makamında Sofyan Usulünde Çalışmalar

MUHAYYER MAKAMINA HAZIRLIK ÇALIŞMALARI

3

The image displays a musical score for the Muhayyer Makam in the Sofyan style, consisting of six staves of notation. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff shows a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The second staff begins with a measure number of 10 and a tempo marking of quarter note = 55. It features a series of eighth notes with slurs and accents, including a 'V' (accents) above the first measure. The third staff continues with similar eighth-note patterns and slurs. The fourth staff starts with measure number 11 and a tempo marking of quarter note = 60, showing a more complex rhythmic pattern with slurs and accents. The fifth and sixth staves conclude the piece with eighth-note runs and a final whole note G4.

Ek 14: Nâyi Salih Dede Efendi Uşşak Peşrev

UŞŞAK PEŞREV

USÛL: DEVR-I KEBİR

Birinci Hane

BESTE: NÂYI SALİH

DEDE EFENDİ

The musical score is written in 2/4 time and consists of six staves. The first five staves are the main melody, and the sixth staff is a variation. The score includes a 'Mülazime' section and two 'HANEYE' sections labeled '1.HANEYE' and '2.HANEYE'. The piece ends with 'SON'.

Kaynak: https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_esheri_3326.pdf.

Ek 15: Seyfettin Osmanoğlu Bayâti Peşrev

BAYÂTİ PEŞREVİ

USÛLÜ : HAFİF

MÛZİK : SEYFETTİN OSMANOĞLU

The musical score is written in 3/4 time and consists of 8 staves. The first staff begins with a 32-measure rest. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. A section labeled 'TESLİM' begins on the fifth staff. The piece concludes with the text '(SON)' at the end of the eighth staff.

Kaynak: <https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/bayati-pesrevi-seyfettin-osmanoglu-pdf1606928716.pdf>.

Ek 16: Tanbûri Cemil Bey Muhayyer Peşrev

www.neyzen.com

Muhayyer Peşrev

Yücel Müzik

Cemil Bey (Tanbûr)
(09.05.1871 – 04.08.1916)

Devrikebîr ♩ = 76





Kaynak:

https://www.neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/056_muhayyer/muhayyer_p_tanburi_cemil_ney.pdf

Ek 17: Ön-Son Test Anketi

SORU FORMU

	EVET	HAYIR
1.) Keman dinlemeyi sever misiniz ?		
2.) Çevrenizde keman çalmayı bilen bir tanıdığınız var mı?		
3.) Solo keman konserine katıldınız mı?		
4.) “Yay Arşe” Kelimesini daha önce duydunuz mu?		
5.)  Bu işareti daha önce gördünüz mü?		
6.)  Bu işareti daha önce gördünüz mü?		
7.) Uşşâk makamını daha önce duydunuz mu?		
8.) Uşşâk makamında herhangi bir şarkı biliyor musunuz?		
9.) Nevâ makamını daha önce duydunuz mu?		
10.) Nevâ makamında herhangi bir şarkı biliyor musunuz?		
11.) Bayati makamını daha önce duydunuz mu?		
12.) Bayati makamında herhangi bir şarkı biliyor musunuz?		
13.) Muhayyer makamını daha önce duydunuz mu?		

Ek 17 (Devam): Ön-Son Test Anketi

14.) Muhayyer makamında herhangi bir şarkı biliyor musunuz?		
15.) Uşşâk Makamında herhangi bir eseri keman ile icra edilirken dinlediniz mi?		
16.) Neva Makamında herhangi bir eseri keman ile icra edilirken dinlediniz mi?		
17.) Bayati Makamında herhangi bir eseri keman ile icra edilirken dinlediniz mi?		
18.) Muhayyer Makamında herhangi bir eseri keman ile icra edilirken dinlediniz mi?		
19.) “Usul” Kelimesinin anlamını biliyor musunuz?		
20.) Nim Sofyan (2/4) usûlünü daha önce duydunuz mu?		
21.) Nim Sofyan (2/4) usulünde bir eser biliyor musunuz ?		
22.) Semai (3/4) usûlünü daha önce duydunuz mu?		
23.) Semai (3/4) usûlünde bir eser biliyor musunuz ?		
24.) Sofyan (4/4) usûlünü daha önce duydunuz mu?		
25.) Sofyan (4/4) usûlünde bir eser biliyor musunuz ?		

Ek 17 (Devam): Ön-Son Test Anketi

26.) Türk Aksağı (5/8) usûlünü daha önce duydunuz mu?		
27.) Türk Aksağı (5/8) usûlünde bir eser biliyor musunuz ?		
28.) Nota okumayı biliyor musunuz?		
29.) Uşşâk makamında Nim Sofyan usulünde nota gördünüz mü?		
30.) Uşşâk makamında Sofyan usulünde nota gördünüz mü?		
31.) Uşşâk makamında Semai usulünde nota gördünüz mü?		
32.) Uşşâk makamında Türk Aksağı usulünde nota gördünüz mü?		
33.) Neva makamında Nim Sofyan usulünde nota gördünüz mü?		
34.) Neva makamında Sofyan usulünde nota gördünüz mü?		
35.) Neva makamında Semai usulünde nota gördünüz mü?		
36.) Neva makamında Türk Aksağı usulünde nota gördünüz mü?		
37.) Bayati makamında Nim Sofyan usulünde nota gördünüz mü?		
38.) Bayati makamında Sofyan usulünde nota gördünüz mü?		

Ek 17 (Devam): Ön-Son Test Anketi

39.) Bayati makamında Semai usulünde nota gördünüz mü?		
40.) Bayati makamında Türk Aksağı usulünde nota gördünüz mü?		
41.) Muhayyer makamında Nim Sofyan usulünde nota gördünüz mü?		
42.) Muhayyer makamında Sofyan usulünde nota gördünüz mü?		
43.) Muhayyer makamında Semai usulünde nota gördünüz mü?		
44.) Muhayyer makamında Türk Aksağı usulünde nota gördünüz mü?		

Ek 18: Ön-Son Test Puanlama Çizelgesi

Ön Test/ Son Test Puanlama Çizelgesi

Hedef	Ölçülecek Kritik Davranışlar	Puan	Uzman Puanı
Duruş	-Yayın (arşe) doğru pozisyonda tutulması -İcra ederken parmak pozisyonlarının doğru olması		
İcra	-Eserlerin makamına göre icra edilmesi -Eseri notada gördüğü gibi çalabilme -Eseri icra ederken kullanılan makamlardaki glissandonun doğru kullanılması		
Teknik	-Belirtilen makamlardaki çalışmaları notanın üstündeki müzikal işaretlere uygun çalınması -Yay(arşe) için yazılan işaretlerin doğru çalınması		
Müzikalite	-Makamın seslerinin öğretmenle birlikte yapılan icrada aynı duyulması -Öğrencinin makamın özelliklerini icrada karşı tarafa aktarması		
Tempo	-Çalınan eserlerin usule uygun bir şekilde icra edilmesi -Öğretmenle birlikte çalındığında aynı tempoda olması		
Toplam			