



T.C.  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

Müzik Eğitimi Bilim Dalı

Doktora Tezi

**UD EĞİTİMİNDE MEŞK UYGULAMALARIYLA  
DESTEKLENMİŞ ÖĞRETİMİN ÜSLUP TAVIR BAĞLAMINDA  
ESER YORUMLAMA BECERİSİNE ETKİSİ**

Mithat ÇÖMLEKÇİ  
ORCID: 0000-0003-4787-2546

Danışman  
Doç. Dr. Soner ALGI  
ORCID: 0000-0002-2354-2844

Konya – 2025

## ÖNSÖZ

Doktora eğitimimin başından itibaren gerek ders aşaması gerekse tez aşamasında bilgi ve tecrübelerinden istifade ettiğim, pozitif yaklaşımlarıyla her zaman yüreklendiren, çalışmalarına yön veren ve değerli katkılarda bulunan danışmanım sayın Doç. Dr. Soner ALGI hocama, tez izleme komisyonumda yer alan, alanla ilgili önemli katkılarda bulunan Prof. Dr. Serda TÜRKEL OTER, Prof. Dr. Sema SEVİNÇ ÇETİN, tez jürimde yer alan çalışmamın çeşitli aşamalarında görüş, öneri ve yönlendirmeleriyle önemli katkılarda bulunan Dr. Öğr. Üyesi A. Emsal ÇEVİK, Doç. Dr. Yakup AKSOY hocalarıma şükranlarımı sunarım.

Çalışmamın deneysel boyutunda icralarına başvurduğumuz kanun sanatçısı Prof. Dr. Erol DERAN'a ve ud sanatçısı Yurdal Tokcan'a, çalışmada uzman görüş ve önerileri, ölçme değerlendirme gibi aşamalarda desteklerini esirgemeyen Doç. Dr. Tolga OTER, Doç. Dr. Arda GÖKSU, Öğr. Gör. Burak KAYNARCA hocalarıma, deneysel süreçte verilerin istatistiksel analizlerini gerçekleştiren Dr. Öğr. Üyesi Zeynep ERGEN hocama değerli katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Yoğun çalışma sürecimde sevgili ailem; sabırla eşlik eden oğlum Arif'e, her daim destekçim olan kıymetli eşim can yoldaşım Zeynep ÇÖMLEKÇİ 'ye teşekkür ederim...

Mithat ÇÖMLEKÇİ

Nisan 2025

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
TABLolar LİSTESİ.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
EKLER LİSTESİ .....	xii
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU .....	xiii
BİLİMSEL ETİK BEYANNAMESİ .....	xiv
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	xv
ÖZET .....	xvi
ABSTRACT .....	xvii
<b>1. GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
1.1. Problem Durumu .....	3
1.2. Araştırmanın Amacı .....	6
1.3. Araştırmanın Önemi .....	6
1.4. Varsayımlar .....	7
1.5. Sınırlılıklar.....	8
1.6. Tanımlar .....	8
<b>2. ALAN YAZIN.....</b>	<b>11</b>
2.1. Çalgı Eğitimi .....	11
2.2. Ud Eğitimi .....	12
2.3. Udun Tarihçesi .....	15
2.4. Udun Yapısal Özellikleri.....	16
2.4.1. Gövde .....	17
2.4.2. Göğüs / Kapak .....	18
2.4.3. Sap, Klavye, Eşik, Burguluk ve Burgular .....	18
2.4.4. Teller ve Akort Düzeni.....	19
2.4.5. Mızrap .....	20
2.5. Geçmişten Günümüze Ud Yapımcıları .....	20
2.6. Geçmişten Günümüze Ud İracıları .....	20
2.7. Günümüzde Udun Kullanım Alanları .....	23
2.8. Klasik Türk Müziği .....	23
2.8.1. Başlangıç ve Oluşum Dönemi (M.Ö.-14. Yüzyıl).....	23
2.8.2. İlk Klasik Dönem (14.-18. Yüzyıl) .....	24
2.8.3. Son Klasik Dönem (18.-19. Yüzyıl).....	25
2.8.4. Romantik Dönem (19.-20. Yüzyıl Başları) .....	26

2.8.5. Cumhuriyet ve Modern Dönem (20. Yüzyıl - Günümüz).....	26
2.9. Türk Müziği Eğitiminde Meşk Sistemi.....	28
2.10. Klasik Türk Müziğinde Üslup, Tavrı ve Ekol.....	30
2.11. Yorum ve Yorumculuk.....	33
2.12. Dinleme Faaliyeti, Kulak Dolgunluğu ve Sanal Meşk.....	33
2.13. Çalışmada Yer Alan İcracıların Biyografileri.....	36
2.13.1. Necdet YAŞAR (1930 – 2017).....	36
2.13.2. Niyazi SAYIN.....	37
2.13.3. İhsan ÖZGEN (1942 – 2021).....	38
2.13.4. Cinuçen TANRIKORUR (1938 – 2000).....	39
2.13.5. Erol DERAN.....	42
2.13.6. Yurdal TOKCAN.....	43
2.14. İcra-Nota Farklılığı.....	45
2.15. İcra Notası.....	46
2.16. Süslemeler.....	47
2.16.1. Çarpma.....	47
2.16.2. Vibrato.....	48
2.16.3. Glissando / Portamento / Kaydırma.....	49
2.16.4. Legato / Bağlı Çalma / Mızrapsız Ses Kullanımı.....	49
2.16.5. Dem Ses.....	50
2.16.6. Çift Ses.....	50
2.16.7. Akor.....	51
2.16.8. Arpej.....	52
2.16.9. Pedal Ses.....	52
2.16.10. Tril.....	52
2.16.11. Tremolo.....	53
2.16.12. Grupetto / Üç Nota / (Trijole İçerikli Süsleme).....	53
2.16.13. Staccato / Kesik Çalma.....	54
2.16.14. Senkop.....	54
2.16.15. Pr / Parmak Kullanımı.....	55
2.16.16. Mordan / Çift Çarpma.....	55
2.17. Nota Dışı İcralar / İlave Notalar.....	56
2.17.1. Uzun Notaların Kısa Notalara Bölünmesi.....	56
2.17.2. İşleme Notaları.....	57
2.17.3. Uzun Düz Notaların Melodilerle Doldurulması.....	57
2.18. İlgili Araştırmalar.....	58
<b>3. YÖNTEM.....</b>	<b>63</b>
3.1. Araştırmanın Modeli.....	63
3.2. Araştırmanın Çalışma Grubu.....	65
3.3. Veri Toplama Araç ve Teknikleri.....	66
3.4. Verilerin Toplanması.....	68

3.5. Verilerin Analizi.....	69
3.6. Deneysel Sürecin İşleyişine Dair Bilgiler .....	70
3.6.1. İcracılar, Eserler, Denek Grubu ve Deneysel Materyallerine İlişkin Bilgiler.....	70
3.6.2. Öğretme-Öğrenme Sürecinde Kullanılan Materyaller .....	72
3.6.3. Hedef Davranışlar.....	72
3.6.4. Öğretme-Öğrenme Etkinlikleri: .....	73
3.6.5. Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri .....	73
3.6.6. Ders İçi Etkinlikler .....	73
3.6.7. Derslerin İşlenişine Dair Bilgiler .....	74
3.6.8. 14 Haftalık Öğretim Planı .....	75
<b>4. BULGULAR .....</b>	<b>77</b>
4.1. Ud Eğitiminde Meşk Uygulamalarıyla Desteklenmiş Öğretimin Üslup Tavrı Bağlamında Eser Yorumlama Becerisine Etkisiyle İlgili Uzman Görüşleri Nelerdir? Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular.....	77
4.1.1. “Kendi almış olduğunuz ud eğitimi hakkında kısaca (hangi kurumda, kimden, meşk veya metod içeriği bakımından hangi yöntemlerden vb.) bilgi verir misiniz?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular .....	77
4.1.2. “Ud derslerinde kullanmakta olduğunuz müfredat, metod veya izlediğiniz yöntem hakkında genel hatlarıyla kısaca bilgi verir misiniz?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular.....	78
4.1.3. “Ud eğitiminde metod içerikli ve geleneksel meşk odaklı öğretim yöntemleri karşılaştırıldığında, önem, avantaj ve dezavantajları bakımından nasıl bir değerlendirme yaparsınız?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular .....	79
4.1.4. “Ud eğitiminde icra-nota farklılığı ile ilgili görüşleriniz nelerdir? Bunu bir problem olarak düşünürseniz çözümü ile ilgili önerileriniz neler olur?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular .....	80
4.1.5. “Notada yer almayan geleneksel uygulamalar konusunda öğrencilerinizin farkındalık düzeyi ile ilgili görüşleriniz nelerdir?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular .....	80
4.1.6. “Öğrencilerinizin klasik Türk müziğinin, repertuar, bestekâr, tarih, teori ve icra üslubu gibi unsurları içine alan genel kültürüne aşinalık ve yakınlık derecesini nasıl bulursunuz?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular .....	81
4.1.7. “Ud derslerinde eser icra ederken notada yer almayan geleneksel uygulamalarla ilgili öğretim yönteminiz hakkında bilgi verir misiniz?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular .....	81
4.1.8. “Ud sazında geçmişten günümüze geleneksel icranın temsilcileri olarak gördüğünüz usta icracılar kimlerdir?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular .....	82
4.1.9. “Öğrencilerinizin geçmişten günümüze usta ud icracılarının ses ve varsa video kayıtlarından faydalanması hususundaki görüşleriniz nelerdir? Bu konuda öğrencilerinize herhangi bir tavsiyede bulunur musunuz?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular.....	82
4.1.10. “Türk mûsikisi saz icrasında geleneksel süslemeler, üslup tavrı ve yorum kavramlarının bir yansıması mıdır? Bu konudaki görüşleriniz nelerdir?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular .....	83

4.1.11. “Dinleme alışkanlığının, üslup-tavır, süsleme tekniği ve yorumlama gibi becerileri kazanmada faydalı olup olmayacağı konusundaki görüşleriniz nelerdir? Bu konuda öğrencilerinize herhangi bir tavsiyede bulunur musunuz?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular .....	83
4.1.12. “Türk mûsikisinde şahsi icra tavırlarının yanı sıra şahsi olmayan, genel, anonim, bütün sazları ve ses icrasını da kapsayan bir icra üslubundan söz edilebilir mi? Bu konudaki görüşleriniz nelerdir?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular.....	84
4.1.13. “Bir ud öğrencisinin, bireysel çalgısının yanı sıra, gelenekte klasik beşli olarak tabir edilen grupta yer alan; tanbur, ney, klasik kemençe, kanun, enstrümanlarının icracılarını da dinlemesinin üslup ve yorumlama becerisi kazanmada faydalı olup olmayacağı konusundaki görüşleriniz nelerdir?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular84	
4.1.14. “Klasik Türk müziğinde; ney tanbur, klasik kemençe, kanun, enstrümanlarından geçmişten günümüze geleneğin temsilcileri olarak ön plana çıkan usta icracılardan kimleri söyleyebilirsiniz?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular ..	85
4.1.15. “Bu araştırma için faydalı olabileceğini düşündüğünüz, eklemek istediğiniz başka herhangi bir görüşünüz varsa lütfen belirtiniz.” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular .....	86
4.1.16. Branş Sazı Dışındaki Diğer Geleneksel Enstrümanların Temsilcilerinden İstifade Edilmesi İhtiyacına Yönelik Öğretim Elemanlarının Görüşlerinden Elde Edilen Bulgular.....	86
4.1.17. Katılımcı Öğretim Elemanlarının Görüşleri Doğrultusunda Ud, Tanbur, Ney, Klasik Kemençe Ve Kanun İcraçılarının Belirlenmesine Yönelik Bulgular .....	87
4.1.18. Deney Çalışmasında Yer Alan Eserlerin Tespit Edilmesinde Ön Görülen Kriterler Ve Bu Doğrultuda Belirlenmiş Olan Eserler .....	90
4.2. Ud Eğitiminde Meşk Uygulamalarıyla Desteklenmiş Öğretimle Deney Sürecine Tabi Tutulan Öğrencilerin Üslup Tavır Bağlamında Eser Yorumlama Becerisine Yönelik Kazanımları Nasıldır? İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular.....	94
4.2.1. Deney Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Hazırbulunmuşluk Ve Uygunluk Durumunun Tespit Edilmesine İlişkin Bulgular .....	94
4.2.2. Deney Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Ön Test Performanslarının Değerlendirilmesine İlişkin Bulgular .....	99
4.2.3. Ud Eğitiminde Meşk Uygulamalarıyla Desteklenmiş 14 Haftalık Deney Sürecinin Uygulanmasına İlişkin Bulgular .....	102
4.2.3.1. Birinci Haftaya İlişkin Bulgular .....	103
4.2.3.2. İkinci Haftaya İlişkin Bulgular .....	107
4.2.3.3. Üçüncü Haftaya İlişkin Bulgular .....	112
4.2.3.4. Dördüncü Haftaya İlişkin Bulgular .....	118
4.2.3.5. Beşinci Haftaya İlişkin Bulgular .....	124
4.2.3.6. Altıncı Haftaya İlişkin Bulgular .....	129
4.2.3.7. Yedinci Haftaya İlişkin Bulgular .....	134
4.2.3.8. Öğrencilerin Ara Test Performanslarının Değerlendirilmesine İlişkin Bulgular139	
4.2.3.8.1. Öğrenci 1’in Ara Test Değerlendirmelerine İlişkin Bulgular .....	139
4.2.3.8.2. Öğrenci 2’nin Ara Test Değerlendirmelerine İlişkin Bulgular .....	141
4.2.3.8.3. Öğrenci 3’ün Ara Test Değerlendirmelerine İlişkin Bulgular.....	142
4.2.3.8.4. Öğrenci 4’ün Ara Test Değerlendirmelerine İlişkin Bulgular.....	143

4.2.3.9. Sekizinci Haftaya İlişkin Bulgular .....	144
4.2.3.10. Dokuzuncu Haftaya İlişkin Bulgular.....	150
4.2.3.11. Onuncu Haftaya İlişkin Bulgular .....	155
4.2.3.12. Onbirinci Haftaya İlişkin Bulgular.....	162
4.2.3.13. On ikinci Haftaya İlişkin Bulgular .....	168
4.2.3.14. On üçüncü Haftaya İlişkin Bulgular.....	174
4.2.3.15. On dördüncü Haftaya İlişkin Bulgular .....	175
4.2.4. Deney Uygulaması Sonunda Öğrencilerin Son Test Performanslarının Değerlendirilmesine İlişkin Bulgular .....	176
4.2.4.1. Ö1'in Son Test Değerlendirmeleri Ve Başarı Oranına İlişkin Bulgular .....	177
4.2.4.2. Ö2'nin Son Test Değerlendirmeleri Ve Başarı Oranına İlişkin Bulgular .....	178
4.2.4.3. Ö3'ün Son Test Değerlendirmeleri Ve Başarı Oranına İlişkin Bulgular .....	180
4.2.4.4. Ö4'ün Son Test Değerlendirmeleri Ve Başarı Oranına İlişkin Bulgular .....	181
4.2.4.5. Öğrencilerin Genel Başarı Ortalamasına İlişkin Bulgular .....	183
4.2.5. Elde Edilen Verilerin Analizi .....	184
4.2.5.1. Öğrencilerin Ölçüm Sonuçlarının Değişimine İlişkin Bulgular.....	184
4.2.5.2. Kriterlerin Ölçüm Sonuçlarının Değişimine İlişkin Bulgular .....	184
4.2.5.3. Ölçüm Sonuçlarının Öğrencilere Göre Değişimine İlişkin Bulgular .....	185
4.2.5.4. Her Bir Ölçüm Sonucunun Kriterlere Göre Değişimine İlişkin Bulgular.....	185
4.2.5.5. Öğrencilerin Ölçüm Sonuçlarının İkili Olarak Karşılaştırılmasına İlişkin Bulgular .....	185
4.2.5.6. Kriterlerin Ölçüm Sonuçlarının İkili Olarak Karşılaştırılmasına İlişkin Bulgular .....	186
<b>5. TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER .....</b>	<b>192</b>
5.1. Tartışma ve Sonuç .....	192
5.1.1. Ud Eğitiminde Meşk Uygulamalarıyla Desteklenmiş Öğretimin Üslup Tavrı Bağlamında Eser Yorumlama Becerisine Etkisiyle İlgili Öğretim Elemanlarının Görüşlerine İlişkin Sonuçlar.....	192
5.1.2. Ud Eğitiminde Meşk Uygulamalarıyla Desteklenmiş Öğretimle Gerçekleşen Deney Sürecini Tamamlayan Öğrencilerin Üslup ve Tavrı Bağlamında Eser Yorumlama Becerilerine Yönelik Kazanımlarına İlişkin Sonuçlar .....	196
5.2. Öneriler.....	198
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>201</b>
<b>İNTERNET KAYNAKÇASI.....</b>	<b>206</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>206</b>

## TABLULAR LİSTESİ

<b>Tablo3.1.</b> Katılımcı öğretim elemanlarına ait demografik bilgiler.....	65
<b>Tablo3.2.</b> Katılımcı öğrenci grubuna ait bilgiler .....	65
<b>Tablo 3.3.</b> Görüş ve onay için başvuru uzman grubuna ait bilgiler.....	66
<b>Tablo 3.4.</b> İstatistik uzmanına ait bilgiler .....	66
<b>Tablo 4.1.</b> Ud icracıları frekans değerleri tablosu .....	87
<b>Tablo 4.2.</b> Ney icracıları frekans tablosu .....	88
<b>Tablo 4.3.</b> Tanbur icracıları frekans değerleri tablosu.....	88
<b>Tablo 4.4.</b> Klasik kemençe icracılarının frekans değerleri tablosu.....	89
<b>Tablo 4.5.</b> Kanun icracılarının frekans değerleri tablosu.....	89
<b>Tablo 4.6.</b> Çalışmada yer alan tüm icracıların genel tablosu.....	90
<b>Tablo 4.7.</b> Ö-1 Hazırbulunuşluk ve uygunluk testi.....	94
<b>Tablo 4.8.</b> Ö-2 Hazırbulunuşluk ve uygunluk testi.....	95
<b>Tablo 4.9.</b> Ö-3 Hazırbulunuşluk ve uygunluk testi.....	96
<b>Tablo 4.10.</b> Ö-4 Hazırbulunuşluk ve uygunluk testi.....	97
<b>Tablo 4.11.</b> Öğrencilerin hazırbulunuşluk ve uygunluk değerleri genel puanları .....	98
<b>Tablo 4.12.</b> Ö1 Ön test uzman değerlendirme tablosu .....	99
<b>Tablo 4.13.</b> Ö2 Ön test uzman değerlendirme tablosu .....	100
<b>Tablo 4.14.</b> Ö3 Ön test uzman değerlendirme tablosu .....	101
<b>Tablo 4.15.</b> Ö4 Ön test uzman değerlendirme tablosu .....	102
<b>Tablo 4.16</b> Birinci haftaya ait ders takip formu.....	103
<b>Tablo 4.17.</b> İkinci haftaya ait ders takip formu.....	107
<b>Tablo 4.18.</b> Üçüncü haftaya ait ders takip formu .....	112
<b>Tablo 4.19.</b> Dördüncü haftaya ait ders takip formu .....	118
<b>Tablo 4.20.</b> Beşinci haftaya ait ders takip formu.....	124
<b>Tablo 4.21.</b> Altıncı haftaya ait ders takip formu.....	129
<b>Tablo 4.22.</b> Yedinci haftaya ait ders takip formu .....	134
<b>Tablo 4.23.</b> Ö1 Ara test uzman değerlendirme formu .....	139
<b>Tablo 4.24.</b> Ö1 Ön test ve ara test puanları karşılaştırması .....	140
<b>Tablo 4.25.</b> Ö2 Ara test uzman değerlendirme formu .....	141
<b>Tablo 4.26.</b> Ö2 Ön test ve ara test puanları karşılaştırması .....	142
<b>Tablo 4.27.</b> Ö3 Ara test uzman değerlendirme formu .....	142
<b>Tablo 4.28.</b> Ö3 Ön test ve ara test puanları karşılaştırması .....	143

<b>Tablo 4.29.</b> Ö4 Ara test uzman değerlendirme formu .....	143
<b>Tablo 4.30.</b> Ö4 Ön test ve ara test puanları karşılaştırması .....	144
<b>Tablo 4.31.</b> Öğrencilerin ön test ve ara test puan ortalamalarının karşılaştırması.....	144
<b>Tablo 4.32.</b> Sekizinci haftaya ait ders takip formu .....	144
<b>Tablo 4.33.</b> Dokuzuncu haftaya ait ders takip formu .....	150
<b>Tablo 4.34.</b> Onuncu haftaya ait ders takip formu .....	155
<b>Tablo 4.35.</b> On birinci haftaya ait ders takip formu.....	162
<b>Tablo 4.36.</b> On ikinci haftaya ait ders takip formu.....	168
<b>Tablo 4.37.</b> On üçüncü haftaya ait ders takip formu .....	174
<b>Tablo 4.38.</b> On dördüncü haftaya ait ders takip formu.....	175
<b>Tablo 4.39.</b> Ö1 Son test uzman değerlendirme formu.....	177
<b>Tablo 4.40.</b> Ö1 Genel başarı ortalaması tablosu.....	178
<b>Tablo 4.41.</b> Ö2 Son test uzman değerlendirme formu.....	178
<b>Tablo 4.42.</b> Ö2 Genel başarı ortalaması tablosu.....	179
<b>Tablo 4.43.</b> Ö3 Son test uzman değerlendirme formu.....	180
<b>Tablo 4.44.</b> Ö3 Genel başarı ortalaması tablosu.....	181
<b>Tablo 4.45.</b> Ö4 Son test uzman değerlendirme formu.....	181
<b>Tablo 4.46.</b> Ö4 genel başarı ortalaması tablosu.....	182
<b>Tablo 4.47.</b> Öğrencilerin genel başarı ortalaması tablosu .....	183
<b>Tablo 4.48.</b> Öğrencilerin ölçüm sonuçlarının değişimi .....	184
<b>Tablo 4.49.</b> Kriterlerin ölçüm sonuçlarının değişimi.....	184
<b>Tablo 4.50.</b> Ölçüm sonuçlarının öğrencilere göre değişimi.....	185
<b>Tablo 4.51.</b> Her bir ölçüm sonucunun kriterlere göre değişimi.....	185
<b>Tablo 4.52.</b> Öğrencilerin ölçüm sonuçlarının ikili olarak karşılaştırılması .....	185
<b>Tablo 4.53.</b> Kriterlerin ölçüm sonuçlarının ikili olarak karşılaştırılması .....	186

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1. İcra notası örneği.....	47
Şekil 2.2. Çarpma kullanımlarının nota üzerinde gösterimi.....	48
Şekil 2.3. Çarpma kullanımlarının melodi üzerinde gösterimi .....	48
Şekil 2.4. Vibratonun nota üzerinde gösterimi.....	48
Şekil 2.5. Glissando kullanımlarının melodi üzerinde gösterimi .....	49
Şekil 2.6. Legato ve mızrapsız ses kullanımlarının notalar üzerinde gösterimi.....	50
Şekil 2.7. Aynı perdedeki notların bağlı olarak gösterimi .....	50
Şekil 2.8. Dem ses kullanımlarının nota üzerinde gösterimi.....	50
Şekil 2.9. Çift ses süslemesinin nota üzerinde gösterimi .....	51
Şekil 2.10. Akorların nota üzerinde gösterimi .....	51
Şekil 2.11. Arpejin nota üzerinde gösterimi.....	52
Şekil 2.12. Pedal ses kullanımlarının nota üzerinde gösterimi .....	52
Şekil 2.13. Tril kullanımlarının nota üzerinde gösterimi .....	53
Şekil 2.14. Tremolo kullanımlarının nota üzerinde gösterimi .....	53
Şekil 2.15. Grupetto süslemlerinin nota üzerinde gösterimi .....	54
Şekil 2.16. Staccato / kesik çalma süslemlerinin notalar üzerinde gösterimi .....	54
Şekil 2.17. Senkop süslemesinin nota üzerinde gösterimi .....	55
Şekil 2.18. Parmak kullanımının nota üzerinde gösterimi .....	55
Şekil 2.19. Mordan kullanımının nota üzerinde gösterimi.....	56
Şekil 2.20. Uzun notaların kısa notalarla doldurulması gösterimi .....	57
Şekil 2.21. İşleme notalarının gösterimi 1.....	57
Şekil 2.22. İşleme notalarının gösterimi 2.....	57
Şekil 2.23. Uzun düz notaların melodilerle doldurulması gösterimi 1.....	58
Şekil 2.24. Uzun düz notaların melodilerle doldurulması gösterimi 2.....	58
Şekil 4.1. Seyfettin Osmanoğlu'na ait Beyati Peşrev'in notası.....	92
Şekil 4.2. Neyzen Salih Dede'ye ait Uşşak Saz Semaisi'nin notası .....	93
Şekil 4.3. Öğrencilerin hazırbulunuşluk ve uygunluk değerleri genel grafiği .....	99
Şekil 4.4. Erol Deran'ın Beyati Peşrev icra notası (3 sayfa).....	104
Şekil 4.5. Erol Deran'ın Uşşak Saz Semaisi icra notası (3 sayfa).....	109
Şekil 4.6. Necdet Yaşar'ın Beyati Peşrev icra notası (3 sayfa).....	114
Şekil 4.7. Necdet Yaşar'ın Uşşak Saz Semaisi İcra Notası (4 sayfa).....	120
Şekil 4.8. Niyazi Sayın'ın Beyati Peşrev icra notası (3 sayfa).....	125

Şekil 4.9. Niyazi Sayın'ın Uşşak Saz Semaisi icra notası (3 sayfa).....	131
Şekil 4.10. İhsan Özgen'in Beyati Peşrev icra notası (2 sayfa) .....	136
Şekil 4.11. İhsan Özgen'in Uşşak Saz Semaisi icra notası (4 sayfa) .....	146
Şekil 4.12. Cinuçen Tanrıkorur'un Beyati Peşrev icra notası (3 sayfa).....	152
Şekil 4.13. Cinuçen Tanrıkorur'un Uşşak Saz Semaisi icra notası (5 sayfa).....	157
Şekil 4.14. Yurdal Tokcan'ın Beyati Peşrev icrası notası.....	164
Şekil 4.15. Yurdal Tokcan'ın Uşşak Saz Semaisi icra notası (3 sayfa) .....	170
Şekil 4.16. Ö1'in başarı oranı.....	178
Şekil 4.17. Ö2'nin genel başarı durumu.....	180
Şekil 4.18. Ö3'ün genel başarı durumu.....	181
Şekil 4.19. Ö4'ün genel başarı durumu.....	183
Şekil 4.20. Öğrencilerin ortalama genel başarı durumu.....	183
Şekil 4.21. Ö1'in kriter bazında başarı oranı .....	187
Şekil 4.22. Ö2'nin kriter bazında başarı oranı .....	187
Şekil 4.23. Ö3'ün kriter bazında başarı oranı.....	188
Şekil 4.24. Ö4'ün kriter bazında başarı oranı.....	188
Şekil 4.25. Kr.1'in öğrenci bazında değişimi.....	189
Şekil 4.26. Kr.2'nin öğrenci bazında değişimi.....	189
Şekil 4.27. Kr.3'ün öğrenci bazında değişimi.....	190
Şekil 4.28. Kr.4'ün öğrenci bazında değişimi.....	190
Şekil 4.29. Kr.5'in öğrenci bazında değişimi.....	191
Şekil 4.30. Kr.6'nın öğrenci bazında değişimi.....	191

## EKLER LİSTESİ

EK-1 Ud Eğitimcileri ile Görüşme Formu .....	206
EK-2 Haftalık Öğretim Planı.....	208
EK-3 Hazırbulunuşluk Uzman Değerlendirme Onay Formu .....	209
EK-4 Hazırbulunuşluk Uzman Değerlendirme Formu.....	210
EK-5 Ön Test – Ara Test – Son Test Uzman Değerlendirme Onay Form.....	211
EK-6 Ön Test – Ara Test – Son Test Uzman Değerlendirme Formu .....	212
EK-7 Haftalık Ders Takip Uzman Onay Formu 1.....	213
EK-8 Haftalık Ders Takip Uzman Onay Formu 2.....	215
EK-9 Haftalık Ders Takip Formu 1 .....	216
EK-10 Haftalık Ders Takip Formu 2.....	216
EK-11 Akademisyen Görüşme Formu Transkripsiyonları.....	217
EK-12 Etik Kurul Onayı - 1 .....	246

## TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

*Ud Eğitiminde Meşk Uygulamalarıyla Desteklenmiş Öğretimin Üslup Tavrı Bağlamında Eser Yorumlama Becerisine Etkisi* başlıklı tez çalışmamın toplam **157** sayfalık kısmına ilişkin, 21/04/2025 tarihinde tez danışmanım tarafından **Turnitin** adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı **%15** olarak belirlenmiştir.

Uygulanan filtrelemeler:

1. Tez çalışması orijinallik raporu sayfası hariç
2. Bilimsel etik beyannamesi sayfası hariç
3. Önsöz hariç
4. İçindekiler hariç
5. Simgeler ve kısaltmalar hariç
6. Kaynaklar hariç
7. Alıntılar dâhil
8. 7 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Necmettin Erbakan Üniversitesi Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve tez çalışmamın, bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranının (%30) altında olduğunu ve intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

21/04/2025

Mithat ÇÖMLEKÇİ

Doç. Dr. Soner ALGI

## **BİLİMSEL ETİK BEYANNAMESİ**

Bu tezin tamamının kendi çalışmam olduğunu, planlanmasından yazımına kadar tüm aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez hazırlama kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını ve bu kaynakların kaynaklar listesine eklendiğini beyan ederim.

21/04/2025

Mithat ÇÖMLEKÇİ

## SİMGELER VE KISALTMALAR

**Simgeler:** Bkz. Süslemeler

### **Kısaltmalar**

c: Cilt

s: Sayfa

Bkz: Bakınız

Ö: Öğrenci

U: Uzman

ÖE: Öğretim Elemanı

E: Eser

Kr: Kriter

Ort: Ortalama

Y.L.: Yüksek Lisans

Bil. Uz.: Bilim Uzmanı

## ÖZET

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü  
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı  
Müzik Eğitimi Bilim Dalı  
Doktora Tezi

### UD EĞİTİMİNDE MEŞK UYGULAMALARIYLA DESTEKLENMİŞ ÖĞRETİMİN ÜSLUP TAVIR BAĞLAMINDA ESER YORUMLAMA BECERİSİNE ETKİSİ

Mithat ÇÖMLEKÇİ

Bu araştırmada ud eğitiminde üslup tavrı bağlamında yorumlama becerisi kazandırmaya yönelik öğretim uygulaması yapılarak öğrencilerin eser yorumlama becerilerinin oluşturulması / geliştirilmesi amaçlanmıştır. Nota merkezli icra yaklaşımları ve popüler kültür gibi etkilerle yeni kuşak öğrencilerin geleneksel müzik kültürüne ve icra anlayışına yabancılaşma eğilimlerinden hareketle problem cümleleri ortaya çıkmıştır. Bu çalışma; görüşme, belge inceleme, gözlem gibi veri toplama yöntemlerinin kullanılması yönüyle nitel, deneysel bir süreç içermesi ve bu sürecin istatistiksel analizinin yapılması bakımından da nicel bir araştırma olarak nitelendirilmektedir. Dolayısıyla çalışmada karma araştırma yönteminden yararlanılmıştır. Çalışma grupları; öğretim elemanları, öğrenciler, alan uzmanları ve icracılardan oluşmaktadır. İlk etapta genel durum tespiti ve yol haritası belirlemek amacıyla öğretim elemanlarıyla görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmeler neticesinde betimsel analizler ışığında mevcut durum tespiti, ideal öğretim yaklaşımları üzerine değerlendirme ve çıkarımlar yapılmıştır. Bu bilgiler doğrultusunda metod ve meşk yaklaşımli öğretim yöntemleri, nota-icra farklılığı, dinleme faaliyeti, branş ve branş dışı enstrümanların temsilcileri ve onların icralarından istifade etme ihtiyacı gibi konularda önemli sonuçlar elde edilmiştir. Bu veriler ışığında deney aşamasında istifade edilmek üzere icracılar ve eserler belirlenmiştir. Ud, tanbur, ney, klasik kemençe, kanun sazları/temsilcileri, ses/video kayıtları, peşrev, saz semaisi formu, icra notası, öğrenciler, deney uygulamasının çalışma grubunu ve materyallerini oluşturmaktadır. Tespit edilen icralar üslup-tavrı bağlamında yorum örnekleri olarak ele alınmış, süslemeleri icra notasyonu yardımıyla notaya aktarılmıştır. İcra notaları incelenerek yorum analizleri yapılmış, her enstrümanın öne çıkan karakteristik özelliklerinin yoruma yansımaları değerlendirilmiş ve ud icrasına uyarlanabilirliği noktasında uygulamaya yönelik yaklaşımlar sunulmuştur. Deney aşamasında uygulama yapmak üzere 4 öğrenciden oluşan tek gruplu deneysel desen kullanılmıştır. Öğrenciler ilk olarak hazırbulunuşluk ve ön teste tabi olmuşlardır. 14 haftalık deney sürecinde dinleme, icra analizi ve meşk uygulamaları yapılmış, haftalık ders takip formuna rapor edilmiştir. Sürecin ortasında ara test ve sonunda son test yapılarak deney uygulaması tamamlanmıştır. Yapılan testler uzman grubu tarafından puanlanmış, elde edilen rakamlar istatistik uzmanı tarafından analiz edilerek değerlendirilmiştir. Ön test, ara test ve son test karşılaştırmaları yapıldığında bireysel ve genel ortalama puanların istatistiksel olarak anlamlı düzeyde artış gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Ud eğitimi, Türk müziği, üslup - tavrı, eser yorumlama, meşk.

## ABSTRACT

Necmettin Erbakan University, Graduate School of Educational Sciences  
Department of Fine Arts Education  
Music Education Program  
Doctoral Thesis

### THE EFFECT OF TEACHING SUPPORTED BY MEŞK PRACTICES IN OUD EDUCATION ON THE SKILL TO INTERPRET MUSICAL ARTEFACT IN THE CONTEXT OF TRADITIONAL PERFORMANCE STYLE

Mithat ÇÖMLEKÇİ

In this research, it is aimed to create/improve the interpretation skills of the students by implementing a teaching practice to gain interpretation skills in the context of traditional playing style in oud education. Problem statements have emerged based on the tendency of new generation students to alienate from traditional music culture and performance understanding with the effects such as note-centred performance approaches and popular culture. This study is described as a qualitative research in terms of using data collection methods such as interview, document review, observation, and a quantitative research in terms of including an experimental process and statistical analysis of this process. Therefore, mixed research method was utilised in the study. The study groups consisted of lecturers, students, field experts and performers. In the first stage, interviews were conducted with lecturers in order to determine the general situation and road map. As a result of these interviews, evaluations and inferences were made on the current situation determination, ideal teaching approaches in the light of descriptive analyses. In line with this information, important results were obtained on issues such as method and meşk approach teaching methods, note-performance differences, listening activities, representatives of branch and non-branch instruments and the need to benefit from their performances. In the light of these data, performers and works were determined to be used in the experimental phase. Ud, tanbur, ney, classical kemençe, kanun instruments/representatives, audio/video recordings, peşrev, saz semaisi form, performance notes, students constitute the study group and materials of the experimental application. The performances were analysed as examples of interpretation in the context of traditional playing style, and their ornaments were transcribed with the help of performance notation. Interpretation analyses were made by examining the performance notes, the reflections of the prominent characteristics of each instrument on the interpretation were evaluated and practical approaches were presented at the point of adaptability to oud performance. In the experimental phase, a one-group experimental design consisting of 4 students was used. The students were first subjected to readiness and pre-test. During the 14-week experiment, listening, performance analysis and meşk practices were carried out and reported on the weekly lesson follow-up form. In the middle of the process, a mid-term test and a post-test were conducted at the end of the process and the experiment was completed. The tests were scored by the expert group and the figures obtained were analysed and evaluated in terms of significance by the statistical expert. When the pre-test, mid-test and post-test comparisons were made, it was concluded that the individual and overall mean scores showed a statistically significant increase.

**Keywords:** Oud education, Turkish music, playing style, musical artefact interpretation, traditional teaching.

## BÖLÜM 1

### 1. GİRİŞ

Türk müziği geleneği, tarihi yüzyıllar öncesine dayanan çok eski ve köklü bir medeniyetin kültürel mirası olarak bugüne ulaşmıştır. Orta Asya, Türk müziğinin ilk hafızası, kökeni ve en eski ilham kaynağıdır. Türk müziğinde hâlâ duyduğumuz bozkırın coşkulu ezgileri, doğanın sesinden esinlenen melodiler ve toplumsal olayların izleri, bu derin köklerden gelmektedir. Türklerin Anadolu'ya göç etmesi, İslam ile tanışması, Selçuklu ve Osmanlı devletleriyle büyük medeniyetler inşa etmesi, elbette ki sanatın da aynı büyüklükte bir ihtişamla olgunlaşmasına zemin oluşturmuştur. Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde Âşıklık ve Ozanlık geleneği, halkın duygularını, düşüncelerini, yaşam tarzını ve toplumsal olayları yansıtarak dile getirmiş, Türk kültürünün en köklü ve zengin müzikal birikimlerini kuşaktan kuşağa aktarmışlardır. Diğer taraftan yaklaşık son bin yılın başlarından itibaren önemli Türk-İslam bilginleri yetişmiş, eserlerinde mûsiki ilmine dair temel bilgiler vermişlerdir. Bu eserlerden hareketle Türk mûsikisi geleneği bilimsel bir çerçeveye oturtulmuş ve Osmanlı-Türk müziğinin temelleri atılmıştır. Osmanlı döneminde de klasik Türk müziği kültürünün geleceğine yön veren çok önemli bestekâr ve sanatkârlar yetişmiştir. Dînî, askerî ve beşerî konuları içine alan çok sayıda tür ve form yapıları oluşmuştur. Bin yıldan daha uzun bir tarihi serüvene sahip olan bu medeniyet müziği; kurumsallaşması, gelenekselleşmesi, özel bir teorik sisteme sahip olması, yüksek estetik seviyesi, sanatsal ve edebi derinliği, çok sayıda bestekârla form ve eserlerin üretilmesi ve yüzyıllar boyu devam ederek varlığını sürdürmesi hasebiyle “klasik” sıfatını kazanmış ve “Klasik Türk Müziği” olarak dünya müzik kültüründe önemli bir yere sahip olmuştur. Bu geleneksel müziğin geniş müktesabatı, yüzyıllar boyu kuşaktan kuşağa meşk adı verilen usta-çırak ilişkisi vasıtasıyla sözlü kültür olarak aktarılmıştır. Her ne kadar çeşitli nota yazım sistemleri önceki yüzyıllarda varlık göstermiş olsa da Türk müziğinin aktarımı ve icrasında yaygın bir kullanıma sahip olamamıştır. Bugünkü anlamda batı notasının yaygın olarak kullanılmaya başlanması yaklaşık olarak son yüzyılda hayata geçmiştir. Önceki yüzyıllarda hafızaya dayalı öğretimin aksine günümüzde eğitim-öğretim ve icralar nota üzerinden gerçekleşmektedir. Bu köklü değişim, müzikte sözlü kültürün yazılı kültürle desteklenmesi bakımından önemli bir dönüşüm sürecini temsil etmektedir. Meşk sisteminde eserlerin aktarımı ve öğretiminde değişme uğraması, somut bir kaydı bulunmadığı için de kaybolması gibi olumsuzluklar bu sistemin dezavantajları olarak değerlendirilmektedir. Ancak günümüzde artık her eserin notası

yazılmakta, nota üzerinden icra edilerek çalınmakta ve ses kaydı ile gelecek kuşaklara intikal etmesi noktasında güçlü bir kalıcılık ve sabitlik özelliği taşımaktadır. Ancak ne var ki, nota üzerinden yapılan eğitim-öğretim ve icra anlayışı, eserlerin nota üzerinde kalması, hafızaya alınmaması ve ustadan çırağa intikal eden üslûp-tavır gibi icra inceliklerinin de geri planda kalması gibi olumsuzluklara sebep olabilmektedir (Beşiroğlu, 1997, s.3). Dolayısıyla nota odaklı icra anlayışında görsel faktörler algıları oylarken, duyuma dayalı geleneksel icra anlayışının devamı noktasında geçmişle kurulan bağların zayıflaması söz konusu olabilmektedir. Notadan çalma okuma gibi ek beceriler müzik hayatına yerini almışken, repertuvar ve melodi hafızalarının da aynı nispette zayıfladığı gözlemlenmektedir. Müziğin anlık olarak notadan çalınıp söylenmesi, yani notaya güvenilerek icra yapılması, uzun bir süreçte müzikal hafızaların tembelleşmesine yol açmaktadır. Bu da; müzikte birikimi, repertuvar bilgisini, kalıcılığı, üretkenliği, doğaçlama kabileyetlerini, müzik kimliğini, üslup ve tavır anlayışlarını olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Notalı eğitimin birçok avantajının yanı sıra bu gibi dezavantajlarının telafi edilebilmesi adına; model icracılara yönelik dinleme, meşk, sanal meşk uygulamaları, duyuma, duyguya, hafızaya ağırlık verme gibi yaklaşımların bir denge unsuru oluşturacağı düşünülmektedir.

Geleneksellik, bireylerin veya toplumların geçmişten gelen bilgilere, alışkanlıklara, değerlere ve kültürlere bağlı kalma eğilimi olarak tanımlanabilir. Gelenekler, örf, adet, inanç, düşünce, davranış biçimleri ve ritüeller gibi bir toplumun kültürel mirasını oluşturan en önemli unsurlardır. (Demir, 2008, s.189) Destanlar, atasözleri, halk masalları, dil ve edebiyatın geleneksel değerlerini teşkil ederken, tarihi yapılar; mimarinin, düğün, bayram ve şenlikler; günlük yaşam tarzının ve inançların, yöresel lezzetler ve sofrada adetleri; yemek kültürünün, motifler, yazılar, süslemeler, nağmeler ve halk ezgileri de; sanatın gelenekselliğini ifade eden karakteristik unsurlardır. Bazı toplumlar geleneksel değerleri modern yaşamla harmanlarken, bazıları köklü değişimlere direnç gösterebilir. Bazıları da modern akımlara kapılarak köklerinden ve kadim değerlerinden uzaklaşır, kimlik ve aidiyet duygusunu kaybeder. Bu bağlamda geleneksellik, modernleşmenin getirdiği iyi ve güzel şeylerin yanı sıra sebep olduğu kayıplara karşı da bir denge unsuru oluşturmaktadır. Böylece gelenekçi yaklaşımlar, kültürel mirası koruma, sürdürme ve gelecek nesillere aktarma gibi önemli bir rol üstlenmektedir. Bu araştırmada da, klasik Türk müziğinin icrasında yer alan geleneksel nitelikteki temalar ele alınmış, gelecek kuşaklara aktarılması noktasında fayda sağlayacağı düşünülen uygulamalara yer verilmiştir. Araştırmanın şekillenmesinde özellikle geleneksellikten modernizme evrilmenin yansımaları olarak; içinde yaşadığımız çağın hızlı

değişimleri, popüler akımlar, kültürel yozlaşma ve milli kültüre dair yabancılaşma eğilimleri dikkate alınan önemli etkenler olmuştur. Bu gibi faktörlerin müzik eğitimi alan genç nesli de etki alanına alması kaçınılmaz sonuçlardan biri olarak gözlemlenmektedir. Dolayısıyla yeni kuşaklar, fizîken ait olduğu coğrafyada yaşasa da, modernizm ve küresel değişimlerin etkisiyle; rûhen, zihnen ve kültürel olarak başka dünyaların tesiri altına girebilmektedirler. Bu durum, direkt veya dolaylı olarak köklü ve kadim bilgilere bağlı müzikal hafızaların zamanla silinmesine ve kültürel aidiyetlerin zayıflamasına yol açabilmektedir. Çalışmada bu olumsuzlukların meydana getirdiği etkilerin azaltılabilirliğinin gözlemlenmesi adına; geleneğin temsilcileri olarak görülen icracıların icralarına başvurulmuş, dinleme, icra analizi ve meşk faaliyetleriyle geleneksel müzik hafızasının desteklenmesi hedeflenmiştir. Bu doğrultuda ud eğitimi alan lisans öğrencileri örneklemeden hareketle deneysel bir çalışmaya yer verilmiştir. Deneyde öğrencilerin üslup ve tavır bağlamında eser yorumlama becerileri, uygulama öncesi ve sonrasında test edilerek gözlemlenmiş ve sonuçları değerlendirilmiştir.

Literatürde müstakil olarak ud eğitimi, meşk, üslup, tavır, icra analizleri gibi konularda akademik ve bilimsel çalışmalar olsa da; ud eğitimi özelinde birbiriyle bağlantılı bu kavramların bir arada deneysel olarak uygulandığı ve sonuçlarının değerlendirildiği bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu nedenle araştırmanın, klasik Türk müziğinin geleneksel icra anlayışının öğretimine yönelik hazırlanmış deneysel bir uygulama olması bakımından literatürdeki ihtiyaca alternatif bir materyal olarak katkı sunması umut edilmektedir.

### **1.1. Problem Durumu**

Klasik Türk müziğinin doğasında, temelleri yüzyıllar öncesine dayanan, geleneksel icra üslûbu veya tavır olarak değerlendirilen hem genel anlamda hem de kişiye özgü bir takım müzikal ifade biçimleri vardır. Türk müziği geleneğinin bir parçası olan üslup ve tavır kavramı, hem ses hem de enstrüman icrasında çeşitli süsleme teknikleri kullanılmak suretiyle kendisini göstermektedir. Geleneksel ifade biçimi olarak da değerlendirilebilen üslup-tavır, nota aracının kullanılmadığı asırlardan günümüze kadar meşk yöntemi ile nesilden nesle aktarılagelmiştir. Eski dönemlerde sadece hafıza odaklı olan öğretim yöntemi günümüzde kısmen devam etse de yerini nota okuma, deşifre etme gibi ek becerilerin de gerektiği karma bir yöntem bırakmıştır. Burada nota okuma ve notadan icra etme becerisi daha somut ve matematiksel temellere dayanan bir uygulama olması hasebiyle öğretiminde, ölçme ve değerlendirilmesinde bir standardizasyon sağlanabilmektedir. Ancak notada yer almayan, gelenekten gelen, anlık olarak gelişebilen üslup-tavır, yorum gibi soyut, değişken ve subjektif

yönleri olan bir kavramın öğretimi ve değerlendirilmesinin aynı kolaylık ve standartta sağlanabilmesinin oldukça güç olduğunu belirtmek gerekir. Temel düzeyde notadan çalma becerisini kazanmış olan öğrencilerin eserleri icra ederken gelenekten gelen bir takım icra özelliklerini de yansıtabilmeleri için notadan bağımsız olarak melodi hafızalarında geleneksel motiflerin, süslemelerin, tınıların, ezgilerin yer etmesi, iz bırakması gerekmektedir. Bunun sağlanabilmesi için de meşkin olanaklarına, klasik Türk müziğinin güçlü saz icracılarının yorumlarına ve dinleme alışkanlığının oluşmasına ihtiyaç vardır.

“Türk mûsikisinin gelenekten gelen tavırlarının devam edip gelecek kuşaklara aktarılması ve bu tavırların ve icraların devam edebilmesindeki en önemli nokta; icracıları ister ses ister saz sanatçısı olsun gelenekten gelen icraları dinleyip onları meşk etmek ve icralardan sazına veya sesine bir şeyler katabilmek ve bu temelde kendi tavrını oluşturmak gibi bir yükümlülük içerisine girmesiyle olacaktır.” (Beşiroğlu, 1997, s.5).

Çağın değişimi, gelişen teknoloji, internet, medya, televizyon, dijital dünya, sosyal medya gibi pek çok modern kültür unsurunun hayatı kolaylaştıran faydalı, iyi yönleri muhakkak ki herkesçe bilinmektedir. Fakat bununla beraber bir takım olumsuzluklar da beraberinde ortaya çıkabilmektedir. Bunun bir yansıması olarak; gelenekler ve kadim kültürler mega kalabalıklar arasında kaybolma ve unutulma tehlikesiyle karşı karşıya kalabilmektedirler. Özellikle dijital çağda büyüyen yeni kuşakta, milli kültüre dair aidiyet, aşinalık ve yakınlık duygularının azaldığı gözlemlenmektedir. Bu kültürel yabancılaşma geleneksel türde müzik eğitimi alan öğrencilerin bu yöndeki hazırbulunuşluklarını maalesef olumsuz yönde etkilemektedir. Klasik Türk müziğinin geleneksel icra anlayışına dayanan üslup ve tavır kavramı, esasen sözlü kültürel birikimin bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Bu da çocukluktan itibaren dinleyerek, duyarak, kulak misafiri olarak veya günlük yaşamda maruz kalarak aşına olunması beklenen müzikal bir alt yapı olarak düşünülebilir. Bundan mahrum olarak yetişmiş olan bir neslin her ne kadar müzik kabiliyetleri iyi olsa da geleneksel müzikle ilk defa yetişkinlik çağında lisans eğitimi düzeyinde tanışıyor olmaları profesyonel icracılık yolunda pek çok zorluğun yaşanmasına neden olmaktadır. Kültürel alt yapı ve geleneksel anlamda kulak dolgunluğunun bulunmaması Türk müziği eğitimi sürecinde öğrenecekleri makam, usûl, icra, teori, üslûp gibi konularda kavrama zorlukları ve adaptasyon problemlerini doğurabilmektedir.

Araştırmada diğer bir önemli husus da müziğin yazıya aktarımı ve yazıdan icra edilmesiyle ilgilidir. Notanın günümüzde teknik avantajları, arşivleme olanakları, bireysel ve

toplular müzik çalışmalarında zaman kazandırması gibi birçok alanda kolaylık sağlaması herkesçe bilinen bir gerçektir. Fakat bu avantajların yanı sıra bir takım dezavantajların oluşmasına da neden olabilmektedir. “Türk müzikisinde bir eserin notaya alınması eserin nesnelleşmesine yol açmakta, icra sırasında yapılabilecek yorumların alanını kısıtlamakta ve eseri standartlaştırmaktadır. Eser notaya alınıp icra tarzı belirlenince meşk yolu ile hocadan intikal eden Türk müzikisi üslubu ortadan kalkmaktadır.” (Beşiroğlu, 1997, s.3). Bir enstrümanda belli bir teknik yeterlilikte olduğu kabul edilen bir öğrenci, her hangi bir eser icra ederken ilk olarak notadan eserin deşifresini yapmakta, dolayısıyla yazılı bir kaynağı sese dönüştürmektedir. Bunu doğru bir şekilde yapabilmek belli bir eğitim, disiplin, tecrübe ve beceri gerektirmektedir. Günümüzde bunu sağlıklı bir şekilde gerçekleştirmek oldukça önemlidir. Fakat bu beceri müzik yazısını sese dönüştürme yönündeki odaklanma ve hatasız çalma kaygısından kaynaklı olarak bir takım olumsuz alışkanlıkları da beraberinde getirebilmektedir. Bu da; notada var olan melodinin doğru bir şekilde icra edilebilme kaygısı neticesinde notanın bire bir aynısını çalmaktır. Bu durum ilk bakışta normal ve olması gereken bir uygulamaymış gibi algılansa da esasında geleneksel müziğin doğasında var olan ve icra esnasında içgüdüsel olarak ortaya çıkan, geleneğe dayalı üslup ve tavır anlayışının gerektirdiği süsleme ve yorumlama gibi kavramların gözden kaçması, farkına varılamaması veya hâkim olunamaması gibi problemleri doğurabilmektedir.

Bu problemler zamana, zemine ve kişilere bağlı olarak kısmen çözülebilsede, halen icra-nota farklılığı muamması olarak gizemini korumakta, doğal bir refleksle sade/ham nota icrasına yaslanılmakta ve yeni kuşanın geleneksel müzik kültürüne dair hazırbulunuşluk düzeylerindeki azalma neticesinde öğrenme ve adaptasyon zorlukları yaşanmaktadır, bu durumdan hareketle çalışmanın problemi;

“Ud eğitiminde meşk uygulamalarıyla desteklenmiş öğretimin üslup tavır bağlamında eser yorumlama becerisine etkisi nasıldır?” cümlesiyle şekillenmiştir.

Araştırmanın problem cümlesine cevap bulma amacıyla aşağıdaki alt problem cümleleri oluşturulmuştur:

1. Alt problem cümlesi;

Ud eğitiminde meşk uygulamalarıyla desteklenmiş öğretimin üslup tavır bağlamında eser yorumlama becerisine etkisiyle ilgili uzman görüşleri nelerdir?

2. Alt problem cümlesi;

Ud eğitiminde meşk uygulamalarıyla desteklenmiş öğretimle deney sürecine tabi tutulan öğrencilerin üslup tavrı bağlamında eser yorumlama becerisine yönelik kazanımları nasıldır?

## **1.2. Araştırmanın Amacı**

Araştırmanın temel amacı, klasik Türk müziği icra geleneğine dayanan üslup, tavrı, yorum ve süsleme temalarının deneysel süreçte öğrencilere öğretilerek elde edilen sonuçların gözlemlenmesidir. Bu doğrultuda elde edilen verilerin ışığında; klasik Türk müziği icra anlayışının, tarihî, sanatsal, estetik, nitelikli, hassas ve duyuma dayalı özelliklerinin, genç kuşak müzik öğrencilerine aktarımıyla ilgili alternatif bir eğitim öğretim materyali sunulması hedeflenmektedir. Klasik Türk müziğinde üslup ve tavrı kavramlarının ustadan çırağa intikal eden sözlü kültür unsurları olması, nota gibi yazılı bir materyal ile aktarılması noktasında bir takım zorlukların yaşanmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda nota ile müzik aktarımının zayıf kalan yönlerinin telafi edilebilmesi amacıyla, meşk geleneğinden, dinleme, gözleme, model alma, icra analizi gibi faaliyetlerden yararlanılmıştır. Buna ilave olarak, geleneksel müzik kültürü ve melodi hafızaları noktasında hazırbulunuşluk düzeyleri her geçen gün zayıflayan yeni kuşak lisans öğrencilerini, klasik Türk müziğinin otantik, makamsal, geleneksel atmosferine ve icra anlayışına adapte etme, yakınlaştırma, kulak dolgunluğu sağlama, dinleme alışkanlığı kazandırma gibi faaliyetler de çalışmanın genel amacına hizmet eden önemli tamamlayıcı unsurlar arasında yer almaktadır.

## **1.3. Araştırmanın Önemi**

Bu araştırma;

Geleneksel içeriklerle desteklenmiş, uygulamalarla güçlendirilmiş, planlı ve düzeye uygun bir öğretim süreci hedeflemesi,

Yeni kuşak lisans öğrencilerini klasik Türk müziği kültürüne ve icra anlayışına adapte etmeyi, geleneksel/makamsal müziğin duyumuna/atmosferine yakınlaştırmayı ve üslup-tavrı bilinci kazandırmayı hedeflemesi,

Nota merkezli öğretimin gerekli ve kaçınılmaz olduğu modern eğitim koşullarında, nota dışı uygulamaların, yeri geldiğinde notadan bağımsız hareket edebilmenin de profesyonel icracılığın bir parçası olduğunun öğretilmesi,

Türk müziği icra geleneğinde üslup-tavır kavramlarının çeşitli uygulama ve materyaller aracılığıyla mercek altına alınarak daha anlaşılabilir hale getirilmesi,

İcra-nota farklılığını da konu alarak notanın gerekliliğinin yanında icradaki bazı inceliklerin de notadan bağımsız olarak hareket edebildiğinin gösterilmesi,

İcra notası kullanılarak örnek kayıtlardaki yoruma dayalı unsurların daha somut bir şekilde gözlemlenebilmesi,

Dinleme kültürünü/alışkanlığını kazandırmayı hedeflemesi,

Uygulama sürecinde dinleme örneklerinin ve bu doğrultuda eğitiminin model alınarak taklit etme becerisinin kazandırılması,

İcra analizleri aracılığıyla yorum özelliklerinin süslemelere nasıl yansıdığına gözlemlenebilmesi ve akabinde uygulama tekniklerinin öğretilmesi,

Klasik Türk müziği saz icracılarının ve icra anlayışının tanınması,

Öğrencilerin nota bağlamında sadece gördüğünü değil, aynı zamanda duyduğunu da çalabilme kabiliyeti kazanması,

Yapılan çalışmalar sayesinde öğrencinin genel ud icra performansına ve müzik bilincine katkı sağlaması,

Üslup-tavır bağlamında geleneksel icra anlayışının öğretilmesine yönelik hazırlanmış alternatif bir materyal olması,

Deneyisel süreç sonrasında öğrencilerin kendi iradeleriyle üslup-tavır bağlamında yorum katma deneyimi ve kazanımı sağlamaları bakımından önemlidir.

#### **1.4. Varsayımlar**

Bu araştırmada;

- Araştırmada kullanılan nitel ve nicel yaklaşımlara dayanan karma yöntemin, araştırmanın konusuna, amacına ve problemin çözümüne uygun bir yöntem olduğu,
- Veri toplama aşamasında görüşmelerin yapıldığı öğretim elemanlarının görüşme sorularına verdikleri cevapların gerçeğe uygun olduğu,
- Örneklem olarak belirlenen; eser, form, denek ve icracıların evreni temsil ettiği,

- Uygulama sürecinde öğrencilerin doğal davranış sergiledikleri varsayılmıştır.

## 1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

- Araştırmacının ulaşabildiği yazılı-sesli kaynak ve eserlerle,
- Türkiye'deki çeşitli üniversitelerde müzik fakültelerinin Türk müziği bölümlerinde ud derslerini yürütmekte veya yürütmüş olan ulaşılabilen akademisyen ud eğitimcileriyle,
- Çalışmada görüş, onay ve değerlendirme amacıyla başvurulmuş 3 uzman ile,
- Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü Türk Sanat Müziği Ana sanat Dalı'nda öğrenim gören 4 katılımcı ud öğrencisi ile,
- Klasik Türk müziği enstrümanlarından ud, tanbur, ney, klasik kemençe, kanun enstrümanları ile,
- Çalışmanın deneysel kısmında yer alan Türk mûsikisi icracılarından; Cinuçen Tanrıkorur, Yurdal Tokcan, Necdet Yaşar, Niyazi Sayın, İhsan Özgen, Erol Deran ile,
- Peşrev ve Saz Semaisi formu ile,
- Peşrev formundan; Seyfettin Osmanoğlu'na ait Beyati Peşrev ile,
- Saz Semaisi formundan; Neyzen Salih Dede'ye ait Uşşak Saz Semaisi ile
- Araştırma kapsamında belirlenen icracı ve eserlerin temin edilebilen ses / video kayıtları ve kayıtlardaki yorumları ile,
- Klasik Türk müziğinin geleneksel üslup tavrı anlayışı ile,
- Geleneksel icrada yaygın olarak kullanılan ve ud özelinde seçilmiş süsleme teknikleri ile,
- 2022-2023 Eğitim-öğretim yılı 14 haftalık deney süreci ve haftada 1 saat ders uygulaması ile sınırlıdır.

## 1.6. Tanımlar

**Meşk:** Türk müziğinde meşk, usta-çırak ilişkisi içinde, müzik eserlerinin doğrudan hocadan talebeye aktarılması yöntemidir. Meşk, sadece repertuarın değil, aynı zamanda eserin duygusunun, süslemelerin ve yoruma dayalı inceliklerin de aktarılmasını sağlar.

**Üslup:** Bir müzik eserinin veya icra tarzının, karakterini ve kendine özgü ifade biçimini temsil eder. Üslup; dönem, coğrafya ve belli bir kültüre ait genel veya bireysel besteleme ve icra tarzını da ifade eder.

**Tavır:** Türk müziğinin icrası sırasında kullanılan teknik, süsleme, yorumlama tarzı veya icracının kendine özgü karakteristik ifade biçimi olarak tanımlanabilir. Tavır; müziğin duygu ve karakterini şekillendiren önemli bir unsurdur.

**Eser Yorumlama:** Bir besteyi icra eden müzisyenin, kendi müzikal birikimi, duyguları, düşünceleri ve teknik yetkinliği doğrultusunda anlık olarak eseri şekillendirmesi sürecidir.

**Süsleme:** Müzikte bir notayı veya melodiyi daha sanatlı, zengin, estetik ve etkileyici hale getirmek için kullanılan küçük ilave hareket, nota, ezgi, işaret ve tekniklerin genel adıdır.

**Dinleme:** Türk müziği eğitiminde dinleyiciye müzikle derin bir bağ kurma ve eserin estetik güzelliğini tam anlamıyla kavrama imkânı veren geleneksel bir öğrenme yöntemidir.

**Taklit:** Türk müziğinde usta-çırak bağlamında yürütülen eğitim-öğretim esnasında, hocanın verdiği; repertuar, ritim, üslup, tavır, yorum, teknik gibi her türlü müzikal bilgiyi, öğrencinin sesi veya sazıyla bire bir tekrar etmesidir.

**İcra Analizi:** Türk müziğinde, bir eserin çalınış veya söyleniş sırasında sergilenen performansın detaylı bir şekilde incelenmesi ve değerlendirilmesi anlamına gelir. Bu analiz, icracının teknik, süsleme, üslup, tavır, yorum gibi unsurları nasıl kullandığını anlamak amacıyla yapılır.

**İcra Notası:** Türk müziğinde bir icranın süsleme, üslup, tavır, yorum gibi her türlü karakteristik ayrıntılarını içeren özel bir nota türüdür. İki paralel portenin eş zamanlı olarak kullanılması sistemine dayanır. Bir portede sade nota, diğerinde ise icrada yer alan bütün süsleme ayrıntılarının yazıldığı nota yer almaktadır.

**Kulaktan Çalma:** Bir müzik eserini nota bilgisi olmadan yahut da nota bilgisi olsa bile sadece dinleyerek ve hafızaya dayanarak çalmayı ifade etmek için kullanılan bir tabirdir. Bu yöntem, özellikle geleneksel müziklerin nota öncesi dönemlerinde yaygın olup, ustadan çırağa aktarımın veya meşk usûlü öğretimin önemli bir parçasıdır.

**Hazırbulunuşluk:** Bir bireyin belirli bir konuya, öğrenme sürecine veya beceriye yönelik önceden sahip olduğu bilgi, yatkınlık, tutum ve motivasyon düzeyini ifade eder.

**Perde:** Türk müziği ses sisteminde yer alan her türlü ana ve ara sesleri veya bir çalgıda basılan nota yerlerini ifade etmek için kullanılmaktadır. Türk müziğinde makamsal özelliklerin ortaya çıkmasında önemli bir role sahiptir.

**Artikülasyon:** Müzikte bir eserin nasıl icra edileceğinin ayrıntılarını gösteren özel nota işaretleri ve çeşitli tekniklerin genel adıdır.

**Koma / Mikrotonal Ses:** Türk müziği ses sisteminde bir tam ses aralığı 9 eşit parçaya bölünmüştür. Bu aralıkta yer alan her bir küçük sese koma adı verilmektedir. Türk müziği makamlarını meydana getiren, eşit olmayan ses aralıklarının oluşumunda kritik bir öneme sahiptir.

**Oktav:** Bir notanın kendisinin, sekiz ses altında yahut da üstünde yer alan karşılığıdır. Bunlar alt oktav ve üst oktav olarak adlandırılmaktadır. Bir sesin birden fazla alt ve üst oktavları vardır.

## BÖLÜM 2

### 2. ALAN YAZIN

#### 2.1. Çalgı Eğitimi

“Çalgı eğitimi, insanın kendisini daha yakından tanıyabilmesi, mevcut yeteneklerini anlayabilmesi, eğitim vasıtasıyla var olan becerilerini geliştirip, yeni kazanımlar elde edebilmesi ve böylece kendisini gerçekleştirebilme imkânı veren bir uğraş olmasından dolayı müzik eğitiminin önemli bir koludur.” (Uslu, 1996, s.1)

“Çalgı eğitimi, oldukça uzun ve meşakkatli bir yol olmakla beraber, bir o kadar da özenli, sabırlı ve planlı çalışma gerektiren bir süreçtir. Bu zorlu yolda en temel iki unsur ise öğrenci ve öğretmendir. Bireysel olarak gerçekleştirilen çalgı eğitimi derslerinde öğretmen öğrenci iletişimi ve öğretim yöntemi, hedeflenen davranışları edinme sürecinde etkili bir rol oynamaktadır. Çalgı eğitiminde kullanılacak olan eserler, çalgının doğasına/yapısına uygun olarak belirlenmeli ve öncelikle ulusal müziklerimiz kullanılmalıdır” (Parasız, 2009, s.19).

“Öğretmen, öğrenci ve öğretim programı çalgı eğitiminin üç temel unsurunu oluşturur. Formasyon bilgisine sahip, etkili çalgı çalma ve kullanmayla ilgili teknik ve müzikal davranışları sergileyebilen, farklı öğretim yöntem ve teknikleriyle kullanabilen öğretmen, amaca, hazırbulunuşluğa ve öğrenciye göre hazırlanmış bir öğretim programıyla, motivasyonu güçlü, istekli bir öğrenciyle bu eğitim sürecini başarılı bir şekilde yürütebilir.” (Gereken, 2020, s.10)

Bütün çalgılar için gerekli olan temel teknikler şunlardır: (Schleuter, 1997; akt., Özmenteş, 2005, s.94)

- Çalgıyı çalarken doğru bir duruşa sahip olunmalıdır.
- Çalgı çalarken el, kol ve parmaklar doğru pozisyona sahip olmalıdır.
- Çalgının tonu kaliteli ve kendine özgü olmalıdır.
- Entonasyon temiz olmalıdır.

Çalgı eğitimi, toplumsal ihtiyaçlar ve teknolojik gelişmeler doğrultusunda yeni imkânlar kazanmış ve müzikle olan bağımızı güçlendiren bir alan olmaya devam etmiştir. Günümüzde hem geleneksel yöntemlerle hem de dijital imkânlarla çalgı eğitimi, her yaşta insan için ulaşılabilir hale gelmiştir. Müziğin kaydedilemediği dönemlerde çalgı eğitimi için usta çırak ilişkisi zorunlu bir yöntemdi. Bugün de oldukça önemli bir yere sahip olmakla beraber, müziğin hem ses hem de video kaydı imkânlarıyla kaydedilebilirliği, çalgı eğitimini farklı bir boyuta taşımıştır. Dijital ses kayıt arşivlerinin müzik eğitimi alan bireyler için çok geniş bir müzikâl kaynak alanı oluşturması eğitim sürecini destekleyen ciddi bir yardımcı unsur özelliği taşımaktadır. Çalgı eğitimi alan öğrencilerin branşlarıyla ilgili icracıları dinleme imkânına sahip olmaları, ses kayıt teknolojisinin olmadığı dönemlere göre onları çok daha avantajlı bir konuma getirmektedir. Buna ilave olarak günümüzde video kayıt imkânlarının oldukça gelişmesi ve internet üzerinden ulaşılabilirliği, çalgı eğitimini bir önceki ses arşivi dönemine göre daha da ileri bir boyuta taşımıştır. Gerçek bir hoca ile yüz yüze ders yapma imkânı bulamayan bireyler, internet üzerinden video dersleri aracılığıyla belli bir düzeyde öğrenme sağlayabilmektedirler. Müzik eğitimi alan öğrencilerde de bu imkân başka icracıları gözlemlene tanıma ve istifade etme gibi olanaklar sunarak geniş bir yelpazede bakış açılarını geliştirmelerini sağlamaktadır. Bir nevi sanal meşk olarak tabir edilen bu yeni öğrenme yaklaşımı günümüzün teknolojik olanaklarıyla kendisine zemin bulmuştur. Ancak dijital kalabalıklar arasında kaybolmadan amaca uygun, doğru, faydalı, kültürel, sanatsal içerikleri seçebilme zorluğu da bir dezavantaj olarak değerlendirilebilir. Bu noktada, ulaşılan içeriklerin faydalı olup olmayacağı konusu göz ardı edilmeden eğitimci kontrolünde hareket edilmelidir. Bu dengeyi sağlayabilen çalgı öğrencileri almış oldukları eğitime teknolojik olanakları da kullanarak önemli katkılar sağlayabilirler.

## **2.2. Ud Eğitimi**

Ud eğitimi, udun tarihi kadar eski bir zamana dayanmaktadır ki, bu güne kadar icracılığı nesilden nesile aktararak ulaşmıştır. Meşk sözlü kültürün en önemli aktarım şekli olarak çalgıların da öğretilmesinde etkili olmuştur. Çalma ve söyleme faaliyetleri nota öncesi dönemlerde bütünüyle sözlü kültür kapsamına girdiği için aktarımı da meşk ile süregelmiştir

(Kaçar, 2003, c.23, s.70). Meşk de hafızaya dayalı bir aktarım yöntemi olması hasebiyle nota öncesi dönemlerde maalesef ud eğitimiyle ilgili herhangi bir kapsamlı metodik yazılı materyale ulaşabilmek mümkün olamamıştır. Ud eğitimiyle ilgili ulaşılabilen ilk kaynaklar 20. yüzyılın başlarından itibaren günümüze ulaşan çalışmalardır. 1900 yılında Osmanlı alfabesi ile yayımlanan “Ud Muallimi”, ud için hususi olarak yazıldığı bilinen ilk eser olma özelliğini taşımaktadır. (Bol, 2022, s.4).

Bu doğrultuda geçmişten günümüze ud eğitimiyle ilgili başlıca metodik kaynaklar aşağıdaki gibi sıralanabilir;

- Hafız Mehmed Efendi, Ud Muallimi (1900)
- Ali Salahi Bey, Hocasız Ud Öğrenme Usûlü (1910)
- Mehmed Fahri Kopuz, Nazari ve Ameli Ud Dersleri (1920)
- Şerif Muhiddin Targan, Ud Metodu (1900-1995)
- Ali Salahi Bey, İlaveli Ud Muallimi (1924)
- Cinuçen Tanrıkorur, Ud Metodu (1970)
- Hacı Kadri Şençalar, Ud Öğrenme Metodu (1974)
- Onur Akdoğu, Ud Metodu 1-2 (1992)
- Mutlu Torun, Ud Metodu - Gelenekle Geleceğe (1993)
- Gülçin Yahya Kaçar, Ud Metodu (2002), (Bol, 2022, s.37-38), (Öztuna, 1990, s.459)

Metodik çalışmaların tarihi sürecine bakıldığında yaklaşık bir asırlık maziye sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu da müzik eğitiminde ve icrasında notanın kullanılmaya başlanmasıyla yaklaşık olarak aynı zaman dilimlerine tekabül etmektedir.

Notanın kullanılmadığı dönemlerde aktarım büyük ölçüde sözlü eserler üzerinden güfte ve usûlün de dâhil olduğu bir çalışma ile gerçekleşmekteydi. Dolayısıyla meşkin temel alanı, ağırlıklı olarak sözlü mûsiki aktarımı olarak şekillenmiştir. 1900’lerden itibaren Tanburi Cemil Bey gibi önemli icracıların enstrüman icrasına yeni bir bakış açısı getirmesi, saz eserleri formuna daha çok rağbet ederek sözsüz mûsikiyi besteleriyle ihyâ etmesi, tanbur ve klasik kemençe gibi icrası zor olan çalgıları olağanüstü bir teknik seviyede icra etmesi gibi faktörler saz mûsikisine, saz eseri bestekârlığına ve enstrüman icracılığına yeni bir anlam kazandırmıştır. 1914’te Darülelhan, 1923’te İstanbul Belediye Konservatuarı gibi kurumlar Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Türk müziğinin intikal etmesinde önemli bir görev üstlenmiştir. Özellikle 1975 yılında İTÜ Türk Mûsikisi Devlet Konservatuarı’nın kurulması Türk

müziğinin akademik düzeyde öğretilmesi ve bilimsel araştırmalarla desteklenmesi açısından büyük rol oynamıştır. Burada birçok değerli hoca dersler vermiş ve önemli müzisyenler yetişmiştir. Daha sonraki süreçte Türk müziği eğitimi veren konservatuvarların ve diğer müzik okullarının yaygınlaşmasıyla imkânlar giderek iyileşmiştir. Türk müziği çalgılarının eğitim ve öğretimi daha ulaşılabilir bir duruma gelmiştir. Batıdaki müzik anlayışlarıyla olan etkileşimlerle metod çalışmaları zamanla Türk müziği çalgılarına da sirayet etmiş ve metodlar üretilmeye başlanmıştır. Ud eğitimcileri, Cinuçen Tanrıkorur, Mutlu Torun, Şerif Muhittin Targan gibi hocaların tecrübelerinden ve onların yazmış oldukları metodlardan istifade etmiş ve derslerde yardımcı materyal olarak kullanmışlardır. Dolayısıyla ud eğitimi gelişigüzel bir çalışma olmaktan ziyade, akademik, sistemli, bilinçli, metodik, profesyonel bir çalışma disiplinine girmiştir. Duruş, tutuş, sağ el-mızrap ve sol el-baskı tekniği, etüd ve egzersizlerle desteklenerek ince motor becerilerinin doğru tekniklerle kazanılması hedeflenmiştir. Nota üzerinden gerçekleşen günümüz modern eğitim sisteminde notanın öğrenilmesi ve eserlerin notadan deşifre edilmesi birinci planda kazanılması beklenen beceriler olarak sistemde yerini almıştır. Bunun yanı sıra meşk geleneği de hem toplu derslerde hem de bireysel derslerde hoca-talebe, eğitimci-öğrenci, usta-çırak bağlamında nota öncesi dönemdeki kadar olmasa da varlığını devam ettirmektedir. Gelişen teknolojiyle oluşan ses kayıt arşivleri hem genel anlamda çalgı eğitiminde hem de ud eğitiminde gerekli materyallerin temin edilmesi bakımından önemli bir yere sahip olmuştur. 1900'lerin taş plak kayıtlarından günümüzün dijital ses kayıtlarına kadar bir asırdan fazla bir zaman diliminde oluşan Türk müziği ses arşivi, geçmişle geleceğin arasında kültürel bir bağ olması bakımından son derece önemli bir rol oynamaktadır. Ud eğitimi alan bir öğrenci, kendi bireysel hocasının birikiminin yanı sıra, asırlık ses arşivinden repertuar, makam, form, perde, üslup ve tavır gibi pek çok alanda istifade edebilme, kendini geliştirme imkânına sahiptir.

Ud eğitiminde veya genel olarak çalgı eğitiminde eğitimcinin rolü oldukça önemlidir. İyi bir ud eğitimi disiplininin geçmiş, tecrübeli, birikimli, konuya hâkim, profesyonel düzeyde icra yapabilen, öğretmeyi seven, sanatı sevdiren, yapıcı ve yüreklendirici bir yaklaşıma sahip hoca ile çalışma imkânı bulabilmek her türlü materyalden daha kıymetlidir. Böyle bir hocaya tabi olan ortalama kabiliyette bir öğrenci büyük ihtimalle kayda değer bir yol alır. Çünkü karşısındaki gerçek rol modelle, görerek, duyarak, yaşayarak, özenerek, içgüdüsel olarak doğal bir öğrenmeyle kalıcı kazanımlar elde edecektir. Bu bağlamda konservatuvarlarda eğitimciliği severek yapan, dersin hakkını veren ehil hocaların var olması ve sayılarının artması oldukça hassas bir öneme sahiptir.

### 2.3. Udun Tarihçesi

Ud, tarihi çok eski zamanlara dayanan Anadolu, Arap ve Ortadoğu coğrafyasının geçmişte ve günümüzde oldukça rağbet gören çalgılardan biridir. Kelime kökeni Arapça “sarı sabır” veya “öd ağacı” anlamına gelen “el oud”dan gelmektedir. (Öztuna, 1990, s.458-459) İlk olarak 7. Yüzyılda Arapça metinlerde geçmektedir. Farâbi'nin ud çaldığı ve üzerinde bazı değişiklikler yaptığı belirtilmektedir. (Karakaya, 2010, c.27 s.41). Ancak ud gibi tarihi süreci eski medeniyetlere dayanan enstrümanların kesin olarak mucidinin veya doğuşunun tespit edilmesi oldukça zordur. Bu tür enstrümanlar tarihi görsellere bakıldığında gözlemlenen yapısal farklılıklar doğrultusunda zaman içerisinde değişime uğramış olabileceği fikrini akıllara getirmektedir. Sümerler, sâsâniler, mısırlılar gibi çok eski uygarlıklardan kalan tarihi kabartmalarda uda benzer telli saplı çalgılara rastlanmaktadır, ancak bu fiziki yapıda dünya genelinde birçok çalgının mevcut olduğu göz önünde bulundurulursa; görsel kaynaktaki çalgının bugün tekabül ettiği çalgıyı tespit edebilmek oldukça zordur. Bununla birlikte, ud gibi ses kutusu sapı ve telleri olan mızraplı çalgıların eski orta Asya çalgısı olan “kopuz”dan teşekkül ettiği, zaman içerisinde kopuzdan türetilen sazlardan biri olduğu görüşü de yaygındır. Örneğin “bağlama” gibi günümüzde yaygın olarak kullanılan milli Türk çalgısının Orta Asya kökenli kopuzdan türediği tarihi kaynaklarca doğrulanmaktadır. (Algı, 2013, s.35) Türk İslam bilginlerinden İbn Sina'nın Cevamiu İlmi'l Musika adlı yazma eserinden çevrilmiş kitabında; “Çoğunluk tarafından öteden beri kullanılan en meşhur enstrüman uddur. Ondan daha kaliteli bir şey olsa da sanatçılar arasında pek tanınmaz. Bu yüzden onun özellikleri ve perdelerinin oranlarından bahsetmemiz gerekir. Bu şekilde bizden başkası da çalışarak ve esaslarını anladığında, ud hakkında söylediklerimizi diğer enstrümanlara da uygulasin” ifadelerine yer vermektedir. (Sina, 2004, s.108)

Bazı kaynaklara göre Arapların udu 7. Yüzyılda Horasan'dan Bağdat'a giden Türk işçilerin ellerinde gördükleri ve Türklerden aldıkları görüşü de yer almaktadır. (Öztuna, 1990. s.458-459). Avrupalıların ise haclı seferleri sırasında 11-13. yüzyıllarda tanıdıkları ve ülkelerine götördükleri yahut da başka tarihi kaynaklara göre de Avrupalıların udu Endülüs Emeviler'inin İspanya'ya göç etmesiyle tanıdıkları belirtilmektedir. (Karakaya 2012, c.42. s.39-41). Bugün de Avrupa'da; lute, luth, luito, lauto gibi isimlerle adlandırılmaktadır. Hatta bu bilgiler Türk lavtasının, kökeni uda dayanan Avrupa lavtasından türemiş bir enstrüman olabileceği fikrini de akıllara getirmektedir. Sonuç itibariyle udu birçok millet benimsemiş, kendi kültürüne göre şekillendirmiş, kendi müziğine göre bir ses sistemi ve üslupla icra etmiş, kendi dillerine göre isimlendirmişlerdir. Bugün Türkiye'de kullanılan udun ve icra üslûbunun

da; Selçuklu, Osmanlı, Cumhuriyet dönemi müzik kültürü ve birikimine bağlı olarak şekillendiği düşünülebilir.

Belli bir döneme kadar eski Türk müziği nazariyatçıları müzik sisteminin teorisini udun üzerinde ifade etmişlerdir. Nâyî Osman Dede'ye (ö. 1142/1729) kadar bütün nazariyatçıların perdeleri "ud"un sapı üzerinde işaret etmişlerdi. (Karakaya c.42 s.39-42). Bu yaklaşım daha sonra ney ve tanbur gibi enstrümanların üzerinde devam etmiştir. Dolayısıyla ud sazı yüz yıllarca icrada kullanıldığı gibi, tarihi kaynaklarda teori aktarımında nazari bir araç olarak da tercih edilebilmiştir. Dolayısıyla kökleri tarihe, teoriye, icraya ve Türk müziği kültürüne bu denli bağlı olan bir enstrümanın geçmişten günümüze icra özelliklerini tanıma ve uygulama konusunun da merak uyandıran bir etkiye sahip olması, söz konusu çalışmanın ortaya çıkması noktasında önemli etkenlerden biri olmuştur.

#### **2.4. Udun Yapısal Özellikleri**

Ud, gövde sap ve burguluk olarak üç ana parçadan meydana gelmektedir. Telli ve mızrapla çalınan çalgılar grubuna girmektedir. Gövde kısmı kapak ve tekneden oluşmaktadır. Tekne, yaprak adı verilen sert ahşap dilimlerin bombeli bir kalıp yardımıyla birleştirilmesiyle oluşmaktadır. Kapak veya göğüs adı verilen düz, ince ve ladin ağacından yapılan parça da tekneye sağlam bir şekilde monte edilmiştir. Kapağın alt kısmında balkon adı verilen, mukavemeti sağlayan, kapağın tekneye tutunmasını güçlendiren ve udun ses karakterine etki eden ince çitalar bulunmaktadır. Kapağın üzerinde bir büyük ve iki küçük olmak üzere kafes adı verilen üç adet yuvarlak delik bulunmaktadır. Mızrap vurulan yerin alt kısmında mızraplık adı verilen ve genellikle koyu renkte ahşap veya farklı malzemelerden yapılmış özel şekilli parça bulunmaktadır. Hemen yanında alt eşik adı verilen tellerin bağlandığı, kapağa çok sağlam bir şekilde monte edilmiş, sert ağaçlardan yapılan parça yer almaktadır. Sap kısmı tekneye özel bir montaj tekniğiyle sıkıca monte edilmiştir. Arka yüzünde tekneye aynı ağaçtan kullanılmış dilimler mevcuttur. Ön tarafında ise düz yapıda klavye adı verilen genellikle abanoz gibi sert ağaçlardan yapılan sap boyunca uzanan parça yer almaktadır. Burguluk da sapa özel ve sağlam bir teknikle monte edilmiştir. 11 adet burgu deliği ve burgu yer almaktadır. Burgular tellerin uda bağlanmasını, akort edilmesini ve belli bir gerginlikte tutulmasını sağlayan önemli parçalardır. Burguda da genellikle abanoz ağacı tercih edilmekte beraber bazı başka ağaçlar da kullanılabilir. Udun yapısıyla ilgili Tanrıkorur şu bilgileri aktarmaktadır;

“Tekne (gövde), göğüs (kapak), sap, burguluk ve teller olmak üzere beş esas elemandan meydana gelen udun yapımına, eleman sıralamasında da görüldüğü gibi, tekne’den başlanır. Udun teknesi; gemi karinasını andıran, enine ve boyuna yapıştırılmış 4-5 cm kalınlığındaki parçalardan oluşan bir kalıp üzerine, 70 cm boy, 2 ilâ 4 cm en ve 3 mm kalınlıktaki *dilim* (yaprak veya çenber) lerin, çoğunlukla aralarına hem estetik, hem sağlamlık amaçlı kontrast renkli tek veya çift *fileto*’lar konularak işlenmesiyle meydana getirilir. Teknenin kalıptan çıkarılmasından sonraki ilk iş; baş taraftaki simetri ekseninin üzerine ‘ayna’ adı verilen, tekneye yakın renk ve malzemededen 10-15 x 5-6 cm x 3-4 mm ölçüsünde (düz veya tırtıllı uçları 0.5 mm. ye düşürülmüş) yarım daire bir parçanın yapıştırılmasıdır. Tekneden sonra sıra sap’ın takılmasına gelir. 19 veya 19.5 cm boy, ince tarafı 36 ilâ 40, geniş tarafı 56 ilâ 58 mm genişlik, yine ince ucunda 13, geniş ucunda 26 mm kalınlıkta bir kesit silindirik koni formunda olan gürgen sap, tekneye, bunun sivri ucuna konmuş ‘dip takozu’ denilen eliptik koni aracılığıyla ve dip takozundaki dişi, sapın geniş ucundaki erkek olan bir kırlangıç kuyruğu detayı ile tesbât edilir. Sapın takılmasından sonra sıra, göğüs (veya kapağın) tekneye kapatılmasına gelir. Udun en önemli parçası olan kapak; kabaca 20 x 50 cm x 3 mm ölçüsündeki budaksız akçam (ladin) ağacından kesilip uzunlamasına simetrik olarak ve 1-3 mm genişliğindeki çok düzgün elyafının geniş olanları ortaya, ince olanları kenarlara gelecek şekilde yapıştırılmış bir elemandır. Udun ‘burguluk’ denen elemanı, 4 cm. den 1.7 cm. ye çok estetik bir sinüsoidle inen, 36-38 mm. den 22-24 mm. ye daralan iki yanağı 5 mm kalınlığında akça (kelebek) ağacından yapılıp, yanakları ve arkası teknenin ağacıyla kaplanan (böylece yanak kalınlığı 7 mm. ye çıkan) U kesitli bir parçadır.” (Akt. Göksu, 2014, s.27-28, Tanrıkorur, 2011, s.178-179).

#### 2.4.1. Gövde

- Gövde kapak ve tekne olmak üzere iki ana parçadan oluşur.
- Tekne Armudi bir yapıya sahiptir.
- Genellikle maun, ceviz, pelesenk, vengi, paduk, gül gibi sert ağaçlardan yapılır.
- İnce uzun yaprak şeklindeki 19, 21 veya 23 adet dilimin birleştirilmesiyle oluşturulur.
- Yaprakların arasında ince fileto denilen ara malzemeler bulunmaktadır.
- Tekne özel bir kalıp kullanılarak çekilir. Ud yapımcılarına yönelik sadece tekne çeken ustalar vardır. Dışı tamamen düzeltildikten sonra vernik yahut da gomalak cila ile parlatılır. (Torun, 1993, s.23-29), (Oter, 2007, s.7-11)

#### 2.4.2. Göğüs / Kapak

- Kapak kısmında, alt eşik / köprü, mızraplık, kafesler ve balkonlar yer almaktadır.
- Oldukça ince ve ladin ağacından yapılır.
- Kapakta bir büyük, iki küçük olmak üzere üç adet ses deliği ve üzerine yapıştırılmış motifli kafesler bulunur.
- Tellerin bağlandığı, sert ağaçlardan yapılan, ince delikleri bulunan parçaya da, alt eşik ya da köprü adı verilmektedir.
- Mızrap vurulan yerin hemen altında bulunan, ince kaplama yahut da farklı organik veya suni malzemelerden yapılan, kapağı mızrap darbelerine karşı koruyan parçaya da mızraplık adı verilmektedir.
- Kapağın mukavemetini ve tekneye tutunmasını güçlendirmek için alt tarafına yapıştırılmış “balkon” adı verilen ince çıtalar bulunur.
- Balkonlar udun rezonansını, tınısını ve ses gücünü iyileştirmek için özel olarak tasarlanır. (Torun, 1993, s.23-29), (Oter, 2007, s.7-11)

#### 2.4.3. Sap, Klavye, Eşik, Burguluk ve Burgular

- Sap, perdesiz ve kısa bir yapıya sahiptir. (Perdesiz olması, portamento ve glissando gibi süsleme tekniklerini kolaylaştırır.)
- Sap genellikle sert ve dayanıklı ağaçlardan yapılır, tekneye kırılma geçme ile sağlam bir şekilde monte edilir.
- Klavye ifadesi, sap üzerinde parmakların tellere basıldığı sapa ön yüzüne karşılık gelir. Çoğunlukla abanoz ağacından yapılır, aşınmalara karşı dayanması bakımından en ideali olarak görülür.
- Üzerinden tellerin geçtiği eşik, tel boyunu belirleyen iki noktadan biridir. Telleri belli bir düzende tutmak için üzerinde ince çizgi şeklinde oluklar vardır.
- Burguluk kısmı, sapa monte edilmiş, burguların takıldığı parçadır. 11 adet burgu yuvası yer almaktadır.
- Silindirik-konik yapıdaki burgular her bir yuvada belli bir sıklıkta yer almakta ve dönebilmektedir.
- Burgular, tellerin belli bir gerginlikte durmasını ve akort edilmesini sağlamaktadır. Genellikle abanoz ağacından yapılmış burgular tercih edilmektedir. (Torun, 1993, s.23-29), (Oter, 2007, s.7-11)

#### 2.4.4. Teller ve Akort Düzeni

- Geleneksel olarak 11 tel bulunur. (5 çift + 1 tek, toplam 6 açık ses).
- En alttan üste doğru, sol (gerdaniye), re (neva), la (dügâh), mi (hüseyini aşiran), si (kaba buselik), fa diyez (kaba geveşt) seslerine akort edilir. (Torun, 1993, s.38).
- En üst tel tek olarak kullanılır, makamın karar sesine göre değişik seslere çekilebilir, bu da genellikle; mi kaba hüseyini aşiran, sol (kaba rast), la (kaba dügâh) sesleri olarak tercih edilebilmektedir. Bu duruma batı terimiyle “scordatur” adı verilmektedir. (Torun, 1993, s.304-305).
- Sol ve re telleri naylon/misina malzemedan yapılırken, la, mi, si, fa# telleri, ipek üzerine metal sarılmış sırma tellerden yapılmaktadır. (Torun, 1993, s.28)
- En üstteki iki telin akordu değiştirilerek farklı akort düzenleri elde edilebilmektedir. Bu kullanım tanburda daha karakteristik olarak öne çıkmaktadır. Tanbur sazında en alt tel re-yegâh, bir üstü sol-kaba rast veya la-kaba dügâh, bir üst tel, re-yegâh, en üstteki tel ise re- kaba yegâh olarak çekilmektedir.(Aksüt, 1994, s.23). En alt tel haricindeki diğer teller “âhenk telleri” olarak adlandırılmakta, makamın karar ve güçlüsüne göre değişken olarak kullanılmaktadırlar. Udda da en üstteki iki tel bu mantıkla âhenk bakımından verim elde edebilmek amacıyla makamların güçlü ve karar seslerine göre akordu çekilerek değiştirilebilmektedir.
- Şerif Muhiddin Targan en üst teli kaba dügâh, bir altındaki teli yegâh olarak kullanmış ve eserlerini bu akort düzenine göre icra etmiştir. (Targan, 2000). Bu akort düzeninin kullanımı Araplarca daha çok tercih edilmektedir. Bu akortta dügâh ve nevâ seslerinin dem olarak karşılığı olan kaba dügâh ve yegâh sesleri, kararı ve güçlüsü dügâh ve nevâyâ denk gelen makamlarda kullanıldığında rezonans ve âhenk bakımından daha verimli bir ses elde edilmesini sağlamaktadır. Örneğin yerinden (bolâhenk) hicaz, uşşak gibi makamların icrasında yahut da kararın yegâh, güçlünün dügâh olduğu yerinden (bolâhenk) akortta sultâniyegâh icrasında yahut ta aynı yere denk gelen dört ses (kız akort) nihavend, rast makamlarının icrasında tını zenginliği, âhenk ve rezonans gibi avantajlar sağlamaktadır.
- Cinuçen Tanrıkorur genellikle en üst teli mi-kaba hüseyini aşiran sesine çekerek kullanmış, bu da mi kararlı icralarda dem alma imkânıyla, sazın rezonans ve âhengini artırmaktadır. Örneğin dört ses (kız akort), hicaz, uşşak, kürdi, saba, buselik yahut da bir buçuk ses (müstahsen) akortta rast, nihavend, kürdilihicazkâr gibi makamların

icrasında karar ve güçlülerin açık tellerde karşılığının bulunması bakımından icradatını zenginliği sağlamaktadır. Ayrıca bu akort, udun oktav genişliğini de artırmaktadır.

#### **2.4.5. Mızrap**

- Günümüzde genellikle plastik veya ince esnek bir malzemedendir yapılıdır.
- Eskiden kartal teleği veya kaplumbağa kabuğundan yapılanları kullanılmıştır.
- Udun kendine özgü bir mızrap vuruş tekniği vardır, bağlama, tanbur veya gitardaki mızrap tekniğine göre daha farklıdır.

#### **2.5. Geçmişten Günümüze Ud Yapımcıları**

Son Osmanlı döneminden günümüze kadar olan süreçte birçok ud yapımcısı yaşamıştır. Özellikle daha eski olanların bir kısmı Osmanlı tebaası olan Rum ve Ermeni asıllı ustalardır. Geçmişten günümüze ud yapımcılarının ele alındığı Tolga Oter'in yüksek lisans tezinde de yer alan ve üzerine ilave edilen İstanbul, Ankara, İzmir, Konya ve diğer bazı şehirlerden ud yapımcılarından bazıları aşağıda yer almaktadır.

Manol, Onnik Zaduryan, Onnik Garipyan, Vasil, Tevfik Kutmanî, Üsküdarlı Mustafa, Fevzi Daloğlu, Mustafa Biçicioğlu, Sacit Gürel, Cafer Açın, Kapudağlı İlya, Kirkor Kâhyayan, Arşak Çömlekçyan, Cevdet Kozanoğlu, Sabri Göktepe, Sadettin Sandı, Fevzi Daloğlu, Mustafa Biçicioğlu, Ejder Güleç, Faruk Türünz, Mustafa Copçuoğlu, Cengiz Sarıkuş, Veysel Sarıkuş, Ramazan Calay, Ender Göktepe, Güven Yetişkin, Kamil Gül, Barış Yekta Karatekeli, Kemal Pekçağlar, Hakkı Usta, Çumralı Ahmet Usta, Osman Eşen, Tolga Oter, Abdullah Çelik, Sedat Odabaşı, Asaf Mülazimoğlu, Abdullah Duvarcı, Fatih Çinioğlu, Hakan Çakırlar olarak sıralanabilir. (Oter, 2007, 12-25)

#### **2.6. Geçmişten Günümüze Ud İcracıları**

##### **2.6.1. 19. Yüzyıldan Bu Yana Başlıca Ud İcracıları**

- Udî Basri Bey (1840 - 1900)
- Udî İzzet Bey (1872 - 1907)
- Şakir Paşa (1855 - 1914)
- Udî Hadi Bey (? - 1917)
- Hapet (Âfet) Mısırlıyan (1847 - 1922)
- Selânikli Ahmet Bey (1869 - 1927)
- Udî Cemil Bey (Şekerci Hafız) (1867 - 1928)
- Udî Arşak Efendi (1880 - 1930)

- Ahmet Mithat Efendi (1862 - 1931)
- Udi Nevres Bey (1873 - 1931)
- Mısırlı İbrahim (1872 - 1933)
- Udî Ekrem Bey (1897 - 1934)
- Ali Rıfat Bey (1867 - 1935)
- Şekip Menduh Bey (1884 - 1938)
- Udî Sami (1876 - 1939)
- Ahmet Mükerrerem Akıncı (1884 - 1940)
- Sedat Öztoprak (1890 - 1942)
- Udî Azmi Bey (1870 - 1944)
- Udî Cemal Efendi (1875 - 1945)
- Ali Selâhî (1878 - 1945)
- Refik Talât Alpman (1894 - 1947)
- Ali Galip Türkkkan (1868 - 1949)
- Faiz Kapancı (1871 - 1950)
- Şerif İçli (1899 - 1956)
- Sadi Erden (1896 - 1963)
- Fahri Kopuz (1885 - 1967)
- Muhiddin Targan (1892 - 1967)
- Ahmet Aksoy (1900 - 1967)
- Bedriye Hoşgör (1889 - 1968). (Tanrıkorur, 1970, s.25-26).
- Yorgo Bacanos (1900 – 1977)
- Udi Hırant Emre (1901 – 1978)
- Kadri Şençalar (1912 – 1989)
- Cınuçen Tanrıkorur (1938 – 2000)
- Mutlu Torun
- Necati Çelik
- Yurdal Tokcan

Geçmişten günümüze başlıca ud icracıları yukardaki gibi sıralanmıştır. Burada öne çıkan bazı isimler vardır ki kendinden sonra gelen udileri derinden etkilemiş ve ilham kaynağı olmuştur. Bunlardan bazıları aşağıda kısaca değerlendirilmiştir.

Yorgo Bacanos; Klasik Türk müziğinde çeşitli topluluklardaki icra kayıtlarıyla, doldurduğu taş plak ve sonraki dönem ses kayıtlarıyla ud icracılığında derin izler bırakmış bir sanatkârdır. Hiç kimseye benzemeyen kendine özgü icra üslubu, üstün teknik hâkimiyeti, seri mızrap tekniği, olağan üstü tek tel pozisyon hâkimiyeti, güçlü dolgun tınısı ve eser niteliğinde kurguladığı taksimlerle udda ekol olarak öne çıkan, kendinden sonra gelen tüm udileri etkilemeyi başaran nadir ud icracılarından. Az sayıdaki şarkıları klasik repertuvarda önemli bir yere sahip olmuş, sevilerek icra edilmiştir.

Cinuçen Tanrıkorur; ud icracılığının yanında birçok yönüyle değerlendirilmesi gereken özel bir müzik, sanat ve düşünce insanıdır. Mimarlık, yazarlık, araştırmacılık, spikerlik, program yapımcılığı, bestekârlık, koro şefliği gibi birbirinden farklı birçok uzmanlık alanında son derece titiz ve başarılı işler gerçekleştirmiş, özel bir bilgi birikim ve zekâyâ sahip ender bir kültür insanıdır. Türk dili konusunda son derece yetkin, İngilizce, Fransızca, İtalyanca, Arapça, Latince gibi dillere de konferans verecek düzeyde hâkimdir. Yurt içinde ve yurt dışında konserler, resitaller, eğitimler ve konferanslar vererek Türk müziği kültürünün tanıtılmasına yıllarca hizmet etmiş, birçok sanatkârın yetişmesinde eğitimci olarak önemli rol oynamıştır. Taksimlerinde ve eser icralarında kendinden önceki kimseye benzemeyen karakteristik, kendine özgü bir icra üslûbu geliştirmiş, bu orijinal icra şekli kendinden sonra gelen birçok üdiyi etkilemiş ve ilham kaynağı olmuştur. Dolayısıyla ud icracılığında bir ekol olarak görülmektedir. Hemen hemen bütün formlarda çok sayıda eser vermiş, sözlü eserlerinde güfteleri özel bir hassasiyetle tercih etmiş, bestekâr olarak da anılmıştır. Ses icracılığında da mâhir olan Tanrıkorur, konserlerinde ve ses kayıtlarında üstün bir çalıp söyleme performansı sergilemiştir.

Mutlu Torun; eğitimcilik, akademisyenlik, icracılık, bestecilik yönleriyle ve Türkiye'nin gelenekten beslenmiş olan ilk akademisyenlerinden olması bakımından, özel bir yere sahiptir. Özellikle Türk müziğinde günümüze kadar yapılmış çalışmaların arasında en geniş kapsamlı ilk metod olan ud metoduyla tanınan, gelenekle modern yaklaşımları sentezleyerek buluşturan, birçok eğitimci ve öğrenciyeye akademik anlamda yön vermiş, ilham kaynağı olmuş değerli bir üdi, bilim ve sanat insanıdır. Gelenekten gelen müktesebatın akademik sahaya intikal etmesinde önemli bir yere sahiptir.

Günümüzde ud icracılığını çok iyi derecede yapan; genç, orta yaşta ve ileri yaşta birçok isim vardır. Bunlar; Devlet Korolarında, TRT'de, Devlet Konservatuvarlarında görev yapmakta yahut da alaylı olarak kendini yetiştirmiş, hobi amaçlı icra eden veya piyasada

serbest çalışan kişiler olarak bilinmektedirler. Müzik okullarının çoğalmasa, imkânların iyileşmesi, ülke nüfusunun artmasıyla müzisyen nüfusu da bu nispette artmakta, çokluğun oluşturduğu rekabetle icracılık teknikleri giderek gelişmekte ve çıta yükselmektedir.

## 2.7. Günümüzde Udun Kullanım Alanları

Günümüzde Türkiye’de birçok müzik türünde kullanılabilir. Dâvûdi, duygulu, tok tınısıyla müzik severlerin zevkle dinlediği, saz topluluklarına farklı bir renk katan, bas ve orta ses ihtiyacını karşılayan özel bir Türk müziği çalgısıdır. Özellikle klasik Türk müziği, Türk halk müziği, tasavvuf müziği ve arabesk, pop, fantazi gibi birçok türde yer alabilen ve kendine özgü karakteristik yapısı olan bir sazdır. Dâhil olduğu saz grubunda gerektiğinde akorlu ritim eşliği ile dinamizm katabilmekte, hareketli melodilerde lokomotif görevini üstlenebilmektedir. Gerektiğinde taksim formunda duygusal yönüyle öne çıkabilen, perdesiz olması hasebiyle Türk müziğinin ara perdelerini-mikrotonâl yapısını rahatlıkla yansıtabilen bir çalgıdır. Klasik Türk müziğinin geleneksel icra üslûbunun veya kullanıldığı müzik türünün karakteristik yapısına göre farklı üslupların uygulanabildiği çok yönlü bir enstrüman olarak şekillenmiştir. Solo icrada ayrı, toplu icrada ayrı özelliklerin uygulanabildiği teknik olanakları geniş bir çalgıdır. Yaklaşık 3-3,5 oktavlık ses aralığı ile bas, orta ve tiz bölgelerde seyredilme kapasitesi, transpozisyon gerektiren durumlarda çeşitli akortlardan icra imkânı bulunmaktadır. Geleneksel ve modern anlamda her türlü müzikâl ihtiyaca cevap verebilecek zengin, karakteristik yapısıyla, dinlemeye ve çalmaya hevesli amatör ve profesyonel çokça icracısı bulunan popüler bir sazdır.

## 2.8. Klasik Türk Müziği

Klasik Türk müziğinin tarihsel sürecini özet olarak aktarmak amacıyla aşağıda bazı başlıklar altında kısaca dönemsel özelliklerinden bahsedilmiştir. Ercüment Berker, M. Cahit Atasoy, Cinuçen Tanrıkorur ve Onur Akdoğu’nun dönemleri ele alma yaklaşımları arasında bazı farklar ve benzerlikler bulunmaktadır (Güney, 2017). Bu konuda kabul gören yaygın tek bir dönemsel sınıflandırma bulunmamakla beraber dönemler çeşitli perspektiflerle ele alınmıştır. Dönemlerin tasnif edilmesi kaynak ve kişilere göre farklılıklar gösterse de mevcut bazı yaklaşımlardan hareketle genel hatlarıyla konunun anlaşılması amacıyla özetle bazı önemli bilgin ve bestekârlar verilerek aşağıdaki gibi bir tasnif ve aktarım tercih edilmiştir.

### 2.8.1. Başlangıç ve Oluşum Dönemi (M.Ö.-14. Yüzyıl)

- **Özellikleri:** Oluşum dönemi, insanlık tarihini başlangıcından itibaren yaklaşık olarak Anadolu Selçuklu Devleti devri ile Osmanlı Devleti’nin kuruluş ve yükseliş

dönemlerine tekâbül etmektedir. Klasik Türk Müziği'nin ilk bilimsel temellerinin atıldığı, müzik eserlerinin üretiminden ziyade kuramsal çalışmaların ağırlıkta olduğu dönem olarak değerlendirilebilir.

- **Bazı Önemli Bilginler**

- Farâbi (872-951)

Felsefe, Mantık, Müzik Teorisi, Matematik gibi bilim dallarında çalışmalar yapmış, Kitâbü'l-Mûsikâ el-Kebîr, El-Medînetü'l-Fâzıla gibi birçok eser vermiştir.

- İbni Sîna (980-1037)

Tıp, Felsefe, Müzik, Matematik alanlarında önemli çalışmalar yapmış, Cevâmi'l-İlmi'l-Mûsiki, Kitâbü's-Şifâ, El-Kanun fi't-Tıbb gibi önemli eserler bırakmıştır.

- Safiyüddin Urmevi (1217-1294)

Müzik Teorisi, Akustik, Matematik gibi alanlarında çalışmalar yapmış, Kitâbü'l-Edvâr, er-Risâletü's-Şerefiyye, Fî 'Ulûmi'l-'arûz ve'l-kavâfi ve'l-bedî' eserlerini yazmıştır.

- **Eser Türleri:** Çeşitli bilim dallarının yanı sıra müziğin nazari esaslarına dair bilgiler içeren kuramsal kitaplar yazılmıştır.

## 2.8.2. İlk Klasik Dönem (14.-18. Yüzyıl)

- **Özellikleri:** Klasik formlar gelişmiş, makam ve usûl anlayışı belirginleşmiştir. Bu dönemde Enderun ve Mevlevîhâneler müziğin önemli merkezleri olmuştur.

- **Bazı Önemli Bestekârlar:**

- Abdülkadir Merâgî (1360-1435)

Dönemin en önemli isimlerden biridir. Cami'ül-Elhan, Makâsîdü'l-Elhân gibi birçok önemli eser yazmıştır. Osmanlı-Türk müziği geleneğinin teorik temellerinin oluşmasına büyük katkı sağlamıştır. Kâr, Beste, Yürük Semai, Ağır Semai formlarında eserler bestelemiştir. “Âmed nesîm-i subh-u dem” ve “Rast Kâr-ı Muhteşem” en çok bilinen eserlerindendir.

- Gazi Giray Han (1554-1607)

Kırım Hânı olmasının yanı sıra, müzikle ilgilenmiş ve besteler yapmıştır. Mâhur Peşrevi bilinen en önemli eserlerindendir. Günümüze ulaşan Peşrev ve Saz Semaisi formunda saz eserleri vardır.

- Ali Ufki Bey (1610-1675)

Osmanlı müziğini Batı'ya tanıtan önemli bir müzisyendir. Batı müzik notasıyla Osmanlı eserlerini yazıya geçirmiştir. “Mecmua-i Saz ü Söz” adlı eseri Osmanlı müziğinin en eski notalı kaynaklarından biridir.

- Hafız Post (1630-1694)  
Klasik dönemin önemli bestkârlarındandır. Günümüze az sayıda eseri ulaşmıştır. Bilinen önemli eserlerinden biri; “Gelse o şûh meclise nâz ü tegâfûl eylese” adlı Rast Yürük Semai'dir.
- Buhûrizâde Mustafa Itrî Efendi (1640-1712)  
Klasik Türk Müziği'nin en büyük isimlerinden biri olarak kabul edilir. Segâh Tekbir, Salât-ı Ümmiye ve Nevâ Kâr gibi eserleri bugün en bilinenler arasındadır. Mevlevîhânelerin ve Osmanlı sarayının saygın bir mûsikişinası olarak bilinmektedir.
- **Müzik Türleri:** Peşrev, semai, kâr, beste, tevşih, durak, naat gibi klasik formlar olgunlaşmıştır.

### 2.8.3. Son Klasik Dönem (18.-19. Yüzyıl)

- **Özellikleri:** Bu dönem, klasik üslûbun devam ettiği ancak batı etkilerinin yavaş yavaş hissedilmeye başladığı bir geçiş sürecidir.
- **Bazı Önemli Bestekârlar:**
- Sultan III. Selim (1761-1808)  
28. Osmanlı padişahı, şair ve bestekârdır. Çok sayıda eseri günümüze ulaşmıştır. Şevkefzâ, Evcârâ, Muhayyer Sünbüle, Pesendîde, Sûz-i Dilârâ gibi birçok makam terkip etmiştir.
- Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi (1778-1846)  
Mevlevî Âyinleri, klasik formda eserleri ve şarkılarıyla tanınmış, Neveser ve Sultâniyegâh gibi önemli makamlar terkip etmiştir. Klasik Türk müziğinin çok sayıda önemli şâheserlerini besteleyen büyük bestekârlar arasında yer almaktadır.
- Şâkir Ağa (1779-1840)  
Şarkıları ve klasik formda eserleriyle dönemin önemli bestekârları arasında yer almaktadır.
- **Müzik Türleri:** Klasik formlar korunurken, özellikle şarkı formu öne çıkmaya başlamıştır.

#### 2.8.4. Romantik Dönem (19.-20. Yüzyıl Başları)

- **Özellikleri:** Batılılaşma hareketleriyle birlikte Osmanlı müziğinde batı müziği etkileri artmıştır. Saray müziğinde operetler, valsler gibi batı formlarına ilgi duyulmuştur.
- **Bazı Önemli Bestekârlar:**
- Hacı Arif Bey (1831-1885)  
Şarkı formunu en yüksek seviyeye çıkarmış, Kürdilihicazkâr makamını klasik Türk müziği geleneğine kazandırmış ve çok sayıda eserler vermiş en önemli bestekârlar arasında yer almaktadır.
- Zekâi Dede Efendi (1825-1897)  
Dede Efendi'nin öğrencisi olan Zekâi Dede, onun üslûbunu devam ettirmiş, klasik Osmanlı müziğinin son büyük temsilcilerinden biri olarak görülmüştür. Mevlevî kültürü içinde yetişmiştir ve Mevlevî Âyinleri bestelemiştir. Batı müziğinin etkisinin arttığı bir dönemde klâsik formları koruma konusunda önemli bir rol oynamıştır. Segâh Mevlevî Âyini, bilinen eserlerinden biridir, Kâr, Beste ve İlâhiler bestelemiştir.
- Tanburi Cemil Bey (1873-1916)  
Tanbur ve klasik kemençedeki virtüözitesi, taksim geleneğini zirveye taşımasıyla ün yapmış çok önemli bir müzik insanıdır. Tanbur icrasında ve klasik Türk müziğinin üslup-tavır anlayışının şekillenmesinde bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Doldurduğu taş plak kayıtlarıyla klasik Türk müziği icra üslûbunun ulaşılabilen ilk referans noktalarından biri olarak tarihi bir öneme sahiptir.
- Rauf Yekta Bey (1871-1935)  
Klasik Türk müziğinin teorik yönüne büyük katkı sağlamış, saz eserleri bestelemiştir.
- **Müzik Türleri:** Şarkı formu öne çıkarken, klasik formlar da devam etmiştir. Batı etkili yeni türler denenmeye başlanmıştır. Saz eserleri repertuarı artmış, saz icracılığı önem kazanmıştır.

#### 2.8.5. Cumhuriyet ve Modern Dönem (20. Yüzyıl - Günümüz)

- **Özellikleri:** Klasik Türk Müziği, 20. yüzyılda akademik bir zemine taşınmış, konservatuvarlar aracılığıyla öğretilmeye başlanmıştır. Radyo, plak, bant, kaset kayıtlarıyla daha geniş kitlelere ulaşmıştır. Modern çağın getirdiği değişimlerle başka coğrafyalarla olan etkileşimler artmış, arabesk, fantazi, batı müziği gibi etkiler, Türk müziğinin icracılık ve besteleme üslûbundaki geleneksel-karakteristik-özgün yapıyı etkilemiştir.
- **Bazı Önemli Bestekârlar:**

- Sadettin Kaynak (1895-1961)  
Eserlerinde klasik Türk müziğinin özgün yapısı üzerine, halk müziği, fantazi ve Arap vâri temaları sentezlemiştir. Alışıl gelmiş şarkı formunun sınırlarını genişleterek dönemin en büyük bestekârları arasına girmiştir. Ayrıca çok sayıda film müziği bestelemiştir.
- Refik Fersan (1893-1965)  
Klasik Türk müziğinde önemli bir saz eseri bestkâridir. Peşrev ve Saz Semaisi gibi saz eserleri formunda çok sayıda eserler vermiştir.
- Reşat Aysu (1910-1999)  
Klasik Türk müziğinde önemli bir saz eseri bestkâridir. Özellikle Saz Semaisi formunda önemli eserler vermiştir. Türk müziğinin geleneksel form yapısıyla batı müziğinin melodi anlayışını sentezleyerek özgün bir bestekârlık üslûbu geliştirmiştir.
- Münir Nurettin Selçuk (1900-1981)  
Klasik üslûbun modern tekniklerle birleşerek yeniden şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Hem bestekârlık hem de ses icracılığında geleneğin ve modern tınların izlerini bir arada gözlemlemek mümkündür. Çoğunluğu şarkı formunda olmak üzere çok sayıda eser bestelemiştir, farklı formlarda da eserleri mevcuttur.
- Avni Anıl (1928-2008)  
Fantazi ve romantik temalı çok sayıda şarkılar bestelemiştir. Eserlerinde karakteristik olarak melankolik ve romantik duygular öne çıkmaktadır. Klasik Türk müziğinin geleneksel makam ve melodi anlayışının estetik çerçevede modernize edilmesine gösterilebilecek örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.
- Alaeddin Yavaşca (1926-2021)  
Bestekâr ve ses sanatçısı olarak çok sayıda eser ve ses kayıtları bırakmıştır. Hem klasik formlarda geleneğe bağlı eserler vermiş, hem de şarkı formunda modern tarzda besteler yapmıştır. Saz eseri formlarında da çok sayıda besteleri mevcuttur. Aynı zamanda bir tıp doktorudur, mûsiki hocası olarak konservatuvar bünyesinde hizmet vermiştir. Ses icrasındaki tavır ve üslûbu Türk müziği eğitiminde hocalar tarafından model olarak gösterilmektedir.
- Göksel Baktagir  
Saz eseri bestekârı ve kanun virtüözüdür. Klasik Türk müziğinin geleneksel tınlarıyla yakın coğrafya ve diğer kültürlerin tınlarını sentezleyerek yeni, özgün form ve yapılar da saz eserleri bestelemiştir. Kanun icrasında ve bestekârlıkta kendine özgü bir

üslup geliştirmiştir. Her ikisinde de ekol olarak değerlendirilmektedir. Kanun sazını ve Türk müziğini dünyaya tanıtma da aktif rol oynamaktadır.

- **Müzik Türleri:** Klasik formlar korunmuş, sözlü ve sözsüz müzikte yeni form arayışları öne çıkmıştır. Türk müziğinin geleksel melodi yapısı diğer müzik türleriyle etkileşime girmiş, farklı üsluplar gelişmiştir.

## 2.9. Türk Müziği Eğitiminde Meşk Sistemi

“Meşk, mûsiki dünyasının hat sanatından ödünç aldığı "yazı örneği" ya da "yazı karalaması" anlamına gelen bir terimdir. Meşk, hattatın talebesine ders olarak verdiği yazı örneği ya da karalamasıdır. Ancak bu kelime mutlak olarak ders ve öğrenim anlamına da kullanılabilmiştir. Kullanım alanları zamanla sadece bazı sanat ve hünerlerin öğreniminde yoğunlaşan meşk, Osmanlı'nın son iki yüzyılında giderek sadece hat ve müziğe inhisar ettirilmiştir. Belirttiğimiz gibi, Meşk sözcüğü bazen en genel düzeyde eğitim ve öğretim anlamında da ele alınmıştır” (Behar, 1992, s.11). Türk mûsikisinde eğitimin ve kültürel aktarımın temel yöntemlerinden biri olan meşk geleneği, usta-çırak ilişkisine dayalı sözlü bir öğretim yöntemidir. Meşk, genel anlamı itibarıyla bir sanat veya bilginin tekrar yoluyla öğrenilmesi anlamına gelmektedir ki bu yöntem, Türk mûsikisi kültürünün kuşaktan kuşağa aktarılmasında önemli bir rol oynamıştır. “Aynı zamanda usta-çırak eğitimi olarak bilinen bu sistem modern eğitimde aslında bazı yönleri ile “gösterip yaptırma yöntemi” olarak da bilinmekte ve kullanılmaktadır” (Algı s.2013, s.33). Tarihsel olarak meşk geleneği, Türk mûsikisinde icracı ve bestekârların yetişmesinde etkili bir yöntem olmuştur. Özellikle Osmanlı döneminde Enderun Mektebi, Mevlevîhâneler ve Tekkelerde hem klasik hem de dînî müzik formlarındaki eserlerin aktarımında önemli rol oynamıştır. Bu yöntem, notadan bağımsız bir şekilde, talebeye eserlerin güfte, usûl ve makam özelliklerini doğrudan hocadan öğrenme imkânı sunmaktadır. Hoca, belirli bir eseri öğrencisine icra eder ve öğrenci bu icrayı dikkatle dinleyerek tekrar eder. Süreç boyunca öğrenci, yalnızca repertuvar değil, aynı zamanda müzikal estetik, üslup-tavır, doğaçlama ve besteleme becerilerini de kazanmaktadır. Bu yöntemde bütün konular meşk edilen hocadan alınmaktadır. Makam, usûl, güfte, teori, uygulama, üslup, tavır gibi unsurlar meşk edilen eserlerin yani repertuvarın üzerinden bütün olarak verilmektedir. Nota kullanılmadığı için eserler tamamen hafızaya alınarak öğrenilmektedir. Bu bağlamda bir sanatkârın değeri, hafızasındaki eser sayısı nispetince değerlendirilmektedir. Beşiroğlu bu konuyla ilgili şu satırları kaleme almıştır; “Klasik Türk mûsikisi geleneğinde “hafıza”nın büyük önemi vardır. Hafızaya alınmış, yani ezberlenmiş eser sayısı bir sanatkârın değerini ve seviyesini ortaya koyabilmek üzere bir ölçü olarak

kullanılmıştır. Çünkü hafızaya alınmadan bir eserin özümsemesi ve müzisyenin bir parçası haline gelmesi ve o eser üzerine yorum ve tavır koyması mümkün olmayacaktı. Hafızaya verilen bu önem “Meşk” olarak tanımladığımız eğitim sisteminin temelini oluşturmuştur” (Beşiroğlu Ş. 1997, s.1-2).

Meşk sistemi, yalnızca bireysel bir eğitim yöntemi olmayıp aynı zamanda bir terbiye ve âdâb-ı muaşeret anlayışını da barındırmaktadır. Öğrencinin hocasına olan saygısı, hocanın tecrübelerinden istifade etmesi ve müzikal disipline riayet etmesi, eğitimin ayrılmaz bir parçasıdır. Bu yönüyle meşk, sadece teknik bir öğrenim değil, aynı zamanda bir değerler bütünü ve bir yaşam tarzı olarak da değerlendirilmiştir.

“Osmanlı’da müzik eğitiminde saz meşki nispeten daha zordur. Çalgı öğrencisinin elinde hem saz eseri meşkinde eseri hatırlamada güfte gibi yardımcı araçlar yoktur, hem de icra esnasında usûl vurmak zor olduğundan daha kuvvetli bir hafızaya sahip olması gerekmektedir. Saz öğrenmeye hevesli bir öğrencinin sazıyla ilgili aşması gereken teknik zorluklar olduğu gibi hem saz hem de sözlü eser repertuarını öğrenmesi gerekir (Behar, 2012 s.19-40, Akt. Güner, 2014, s.19). Behar’ın da belirttiği gibi çalgı öğrencileri bir yandan çalgının teknik zorluklarını aşmakla mücadele ederken diğer yandan hem saz eseri hem de sözlü repertuarı öğrenmekle meşgul olmaktadır. Temel düzeyde teknik hâkimiyet elde edildikten sonra ileri düzeyde teknik beceri kazanımı repertuar öğrenimiyle bir arada yürütülmektedir. Genel anlamda bir sâzendenin olgunlaşma süreci bütünsel/kapsamlı olarak gerçekleşmektedir.

Günümüzde meşk geleneği, yazılı nota sistemi ve modern eğitim yöntemlerinin yaygınlaşmasıyla eski etkisini kısmen yitirmiş olsa da, hâlâ Türk mûsikisinin öğretiminde ve icrasında önemli bir aktarım yöntemi olarak devam etmektedir. Nota öncesi dönemde repertuar, usûl, makam, güfte gibi konular tek bir hocadan eserler üzerinden bütün olarak meşk edilirken, günümüzde bu konuların her biri ayrı dersler olarak öğretilmektedir. Konservatuvarlarda öncelikle ağırlıklı olarak nota ve Türk müziği ses sisteminin eğitimi verilmektedir. Daha sonra temel düzeyde nota okuma becerisi kazanan öğrenciler, hem nota üzerinden hem de tekrar ve duyum yoluyla eserleri öğrenmektedirler. Nota, eserlerin eğitim-öğretiminde ve icrasında zaman kazandırmakta ve kolaylık sağlamaktadır. Ezberlemeye ihtiyaç duyulmadan yazı üzerinden hızlı bir şekilde hem toplu hem de bireysel olarak eserlerin icrası gerçekleştirilmektedir. Ancak bu tarz uygulamada notaya güvenildiği için eserler hafızaya alınmamakta ve kâğıt üzerinde kalabilmektedir. Konser, dinleti ve

etkinliklerde bu durum seyirci açısından herhangi bir fark oluşturmaya da icracıların kendisi açısından uzun vadede önemli eksiklikler meydana getirebilmektedir. Bu da, müzkal hafızanın zayıflaması, tembelleşmesi ve notaya bağımlı bir müzisyenlik anlayışının yerleşmesi gibi sonuçlar olarak ortaya çıkmaktadır. Melodi hafızası zayıf olan müzisyen bireylerin doğaçlama, taksim veya eser üretme gibi konularda yetersiz kalacağı istenmeyen muhtemel sonuçlar olarak öngörülebilir. Bu durum, klasik Türk müziği geleneğinin, yeni melodilerle, yeni eserlerle büyüterek devam etmesini zorlaştırmaktadır. Ancak meşkin günümüzde tamamen ortadan kalktığını düşünmek gerçekçi bir yaklaşım olmaktan uzaktır. Konservatuvarlarda bireysel ve toplu derslerde, devlet korolarında, amatör topluluklarda, mûsiki derneklerinde ve özel kurslarda kısmen yaşamaya devam etmekte olduğu söylenebilir. Tamamen hafızaya dayanmasa da biraz notadan biraz ezberden yardım alındığı için “notalı meşk” olarak değerlendirilebilir. Bireysel veya toplu icra çalışmalarında eğer zaman ve zemin müsaitse çokça yapılan provalar/tekrarlar sayesinde eserler büyük ölçüde ezbere yerleşmektedir. Bu durumda nota, sadece yardımcı/hatırlatıcı bir araç olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda meşk geleneği; eserlerin belli bir ölçüde ezberden icra edilmesi koşulları sağlandığında varlığını devam ettirmekte, Türk mûsikisinin tarihsel sürekliliğinin korunmasında, özgün üslûbunun muhafaza edilmesinde ve kültürel mirasın aktarılmasında vazgeçilmez bir öğretme-öğrenme-icra şekli olarak hâlâ önem ve anlam taşımaktadır. Son olarak meşkin halk müziğindeki karşılığına değinilecek olursa; âşıklık ve ozanlık geleneğiyle iç içe geçmiş, ustadan çırağa, babadan oğula, dededen toruna sözlü kültür aktarımında önemli bir yer teşkil etmiştir. Bugün hâlâ derleme yapılan köylerdeki kaynak kişiler müziği notadan değil, hafızadan çalıp söylemektedirler.

## **2.10. Klasik Türk Müziğinde Üslup, Tavır ve Ekol**

Üslûp, kelime anlamı itibariyle, tarz, yol, biçim, ifade yolu kelimeleriyle anlamlandırılmıştır (Develioğlu, 1999, s.1129). Türkçe Sözlükte ise; “anlatma, oluş, deyiş veya yapış biçimi, tarz”; “Bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, stil”; “Sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatışındaki özelliği veya bir türün bir çağın kendine özgü anlatış biçimi, tarz, stil” olarak üç ayrı şekilde tanımlanmıştır (Türkçe Sözlük, s.2313). Türk mûsikisinde üslup genel anlamda geleneksel müziğin ifade biçimini temsil etmekle birlikte bir çağa, kişiye özel olarak ortaya çıkan ifade şekli için de kullanılabilir. (Akt. Oter, 2018, s.360) “Üslup, bir eseri güftesine uygun bir ifade tarzı ile bestelendiği makamın özelliklerine uygun olarak, usûl ve

formunu bozmadan ve de bestekârın estetik anlayışına saygılı kalmak kaydı ile kendi estetik anlayışını da katarak icra etmek olarak tanımlanabilir.”. (Beşiroğlu Ş.1997 s.2)

“Tavır kelimesi; “tavır” kökünden gelmekte “Hâl, eda, gidiş, davranış”, “Mûsikide tutulan şahsi ve üstâdâne tarz” olarak anlamlandırılmıştır. (Devellioğlu, 1999, s.1041). Bir olay bir durum karşısında kişinin takındığı davranış, kişiden beklenen tutum olarak da günlük dilde kullanılmaktadır. Türk mûsikisinde ise tavır terimi; genel bir ifade biçiminden öte sanatçının kendi özelinde diğerlerinden ayrılan kendine özgü, şahsi, ustaca ifade biçimi olarak değerlendirilebilir. “Her iki tanımda ortak olan ifade “tarz” sözcüğüdür. Bugün mûsikîmizde belki de bu terimlerin birbirine geçmesine neden olan, her iki kavramı ifade etmek için “tarz” sözcüğünün kullanılmasıdır. “Özel oluş veya davranış biçimi, üslûp, stil” ve “bir kimsenin özel anlatım biçimi” (Türkçe Sözlük, 1998, s.2142) olarak tanımlanan tarz sözcüğüne, mûsikîşinaslar tarafından hem üslûbu hem de tavır kavramlarını açıklarken başvurulmaktadır” (Oter, 2018, s.360).

Bu konuyla ilgili olarak (Zeybek, 2013) şu bilgileri aktarmaktadır; “Nevzat Atlığ kendisi ile yapılan kişisel görüşmede üslûbun daha geniş bir kavram içeriği taşıdığını açıklarken, tavrın kişiye özel, şahsi anlam içerdiğini “üslup tabiatıyla daha geniş ve köklü bir anlam ifade ediyor, tavır ise üslûbun genel çerçevesi içerisinde daha şahsi bir kavram olarak telakki edilebilir. Tavır bir icracı için zamanla genişlik kazanıyor ve başkalarını da etkiliyor” sözleriyle ifade etmiştir. (Zeybek, 2013, s.6) Üslup ve tavır kavramlarının birbirinden ayrılan en önemli noktası, üslup; hem icra tarzını hem de besteleme sitilini ifade etmek için kullanılırken, tavır; sadece icranın tarzını ifade etmek için kullanılmaktadır. Dolayısıyla üslup kelimesi tavır kelimesine göre daha çok anlam içerbilmektedir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki; klasik Türk müziği geleneğinin genel anlamda icra şekli veya bir döneme yahut da kişiye özgü icra biçimini ifade etmek için başvurulan bu iki kavram birbirinin yerine de aynı anlamda kullanılabilir. Örneğin ; “Cemil Bey tavrı”, “Cemil Bey üslûbu”, “Bekir Bey tavrı”, “Bekir Bey üslûbu yahut da, “klasik tavır”, “klasik üslup” gibi söylemler günümüzde mûsikîşinaslar, hocalar, sanatseverler arasında yaygın olarak kullanılan ifadelerdir. Yani günlük dilde kullanılırken genellikle aralarındaki ince nüans gözetilmeksizin eş anlamlı gibi kullanılabilir. İlave olarak, tavır konusunda ses icracılığında aşağıdaki gibi bir sınıflandırma yapılmıştır;

- Klasik tavır
- Hâfız tavrı

- Fasil tavrı
- Gazelhan tavrı
- Radyo tavrı (Oter, 2018, s. 363)

Ses icracılığı alnında yakın tarihte Şekillenen ŐeŐitli tavrı tanımlamaları mevcut iken, enstüman icracılığında, yahut da ud icracılığında kabul görmüş net bir sınıflandırmaya rastlanmamaktadır. Ancak konuŐma dilinde müzik camiasında ud icracılığının niteliğinden bahsederken; “klasik tavrı”, “piyasa tavrı”, “tanbur tavrı”, “CinuÇen Bey tavrı”, “Yorgo tavrı” gibi ifadeler kullanılabilir. Yahut da daha genel bir ifadeyle diğer sazların icra tarzını da ifade etmek için ; “Cemil Bey ekolü” gibi sınıflandırmalar kullanılmaktadır.

Türk müziğinde "ekol" kavramı, belirli bir anlayış, üslup ve müzikal yaklaşımla özdeŐleŐmiŐ olan bestekârlığı, icracılığı, sanatçı topluluklarını, öğretim tarzlarını ya da bölgeleri ifade eder. Bu kavram genellikle belirli bir öğretmenin, sanatçının veya topluluğun belirgin müzik anlayışı ile takipçileri üzerinde bıraktığı etkilerle Őekillenir.

“Ekol” teriminin kapsadığı anlamlar Őöyle sıralanabilir;

- Bölgesel farklılıklar; bazı ekoller coğrafi bölgelere dayanabilir örneğin; İstanbul ekolü, Urfa ekolü gibi.
- Eğitim ve Öğretim; eğitimci ve öğrenci ilişkisinin güçlü olduğu müzik kültürlerinde bir hocanın öğretme tarzı zamanla gelenekselleşerek ekol haline gelebilir.
- Klasik Türk müziği; Dede Efendi, Itri, Zekai Dede, Hacı Arif Bey, Zeki Arif Ataerđin, Rakım Elkutlu, Saadetin Kaynak, gibi büyük bestekârlar mûsiki tarihinin en önemli eserlerini bestelemişler ve kendilerine ait karakteristik izler bırakmışlardır. Dolayısıyla bestekârlıkta ekol olarak değerlendirilmektedirler. Tanburi Cemil Bey, Yorgo Bacanos, CinuÇen Tanrıkorur, Necdet Yaşar, Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıdkı Sezgin gibi sanatkârların ortaya koymuŐ olduğu benzersiz icra Şekilleri veya güçlü yorumculukları sonraki nesillere model olmuşlardır, dolayısıyla ekol icracılar olarak değerlendirilmektedirler.
- Türk halk müziği; Muharrem ErtaŐ'ın bozlak tarzı veya Neşet ErtaŐ'ın kendine özgü besteleme, çalma ve söyleme biçimi geniş kitleleri etkilemiş ve sonraki süreçte benzerleri, türevleri veya taklitleri ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla bir sanatçının kendinden sonra tarzının benimsenerek yaŐatılmaya devam etmesi de onun bir ekol olduğu fikrini doğrulamaktadır.

- Tasavvuf müziği; Konya Mevlevihane'si ekolü gibi tasavvufi merkezli yaklaşımlar da felsefi, sanatsal, sosyolojik ve dini anlamda müessesleşmiş ekoller olarak kabul edilebilir. Bu bağlamda “Mevlevî Âyinleri” de Mevlevilik kültüründe ekolleşmiş bir dini müzik formu olarak değerlendirilebilir.

### **2.11. Yorum ve Yorumculuk**

Yorum kelimesi; bir bilginin, içeriğin, yazının, sözün, durumun, olayın veya eserin herkesin hemen algılayabileceğinin ötesinde kalan, bazen beklenenin tersine detayların var olabildiği, bazen de beklenenin idrak edilemediği durumları hem sübjektif hem de objektif bakış açılarıyla değerlendirmek, açıklamak, aydınlığa kavuşturmak, tefsir etmek gibi anlamlara gelmektedir. Sanatsal anlamda yorumlamak ise sanatçının duygu düşünce ve ruh halini; müzik, resim, hat, tezhip, ebru, seramik, heykel, tiyatro vb. gibi güzel sanatların her alanında eserlerle ortaya çıkarması, kendine özgü bir biçimde ifade etmesi olarak tanımlanabilir. (Url-7) Klasik Türk müziğinde yorumculuk ise birçok hassasiyeti içerisinde barındırmaktadır. Genellikle ses icrasında daha çok öne çıkan yorumlama tabiri, esasen saz ve ses olarak tüm bireysel icralar için kullanılabilir. Türk mûsikisi enstrüman icrasında da geçmişten günümüze çok önemli sâzendeler var olmuşlardır. Usta icracıların bilgi, birikim, beceri, güçlü müzik ve enstrüman hâkimiyetleriyle yaptıkları icralar, onların yorumu olarak değerlendirilmektedir. Bir eser icrası, üslup, tavır, tarz, stil bağlamında ele alındığında icrada geçen süslemeler, melodi ve tartımların küçük dokunuşlarla yeniden şekillendirilmesi, ilave edilen nota veya nağmeler, kullanılan nüanslar gibi tüm sübjektif artikülasyon unsurları bütünüyle icracının bir eseri kendi zevk ve müzik anlayışına göre yorumlaması olarak değerlendirilebilir.

### **2.12. Dinleme Faaliyeti, Kulak Dolgunluğu ve Sanal Meşk**

Dinleme faaliyeti, düzenli ve bilinçli bir şekilde bir amaca yönelik müzik dinleme pratiği olarak tanımlanabilir. Bu uygulamanın zamana yayılarak hayat tarzı haline getirilmesi de “dinleme alışkanlığı” şeklinde ifade edilebilir. Bu alışkanlığın kazanılması müzik eğitim alan bireyler için hocalar tarafından daima desteklenmektedir. “Üst düzey icracıların önemine çok inandıkları ve kendilerinin de faydalandıkları bir diğer konu da dinlemektir. Dinlemek yine meşk geleneğinin en önemli unsurlarından birisidir. Görüşme yapılan bütün icracılar çok dinlemenin gerekliliğine vurgu yapmış ve bunu aynı zamanda kendilerine bir çalışma anlayışı olarak benimsemişlerdir” (Göksu, 1014, s. 87). Özellikle geleneksel müziklerin eğitiminde dinleme, icracılık eğitimi alan öğrenciler için sürecin en önemli destekleyici unsuru olarak

tavsiye edilmektedir. “Müziğin kendisinin büyük bir bölümü işitsel unsurlardan oluşmaktadır. Müziği öğrenmek, icra etmek ya da bir çalgı çalmak için iyi bir müzik kulağının yanında çok iyi dinleyici olmak gerekmektedir” (Kınık, 2010, s. 18). Ses kayıt teknolojilerinin olmadığı eski dönemlerde dinleme faaliyeti ancak ustayı bulmakla mümkün olabilmekteydi, yani meşk yöntemi ile gerçekleşebilmekteydi. Günümüzde ise geleneği temsil eden usta icracıların son yüz yıl içerisinde yapmış oldukları ses kayıtları; önceleri taş plak, bant, kaset, CD gibi materyallerde yer alırken bugün bu kayıtlar, dijital ses kayıt arşivlerine büyük ölçüde aktarılmıştır. Bunlara internetten veya şahsi ses kayıt arşivlerinden kolaylıkla ulaşabilmek mümkündür. Bu imkânlar dâhilinde eski zamanlara göre günümüzde çok daha geniş bir yelpazede dinleme materyali ve bunlara her an ulaşabilme olanağı vardır. Gerçek bir meşk çalışmasında bulunmadan sırf ses kayıtlarını dinleyerek klasik Türk müziğinin makam, usûl, üslup, tavır gibi inceliklerini, eserlerini öğrenebilmek, hafızaya almak mümkün hale gelmiştir. Bu uygulama da bir nevi “sanal meşk” olarak değerlendirilebilir. (Behar, 2019, s.225.) Bu çalışmada sanal meşki de eğitim sürecine dâhil ederek meşk uygulamasını güçlendirmek hedeflenmiştir. Geleneği temsil eden icracılardan sanal meşk yolu ile istifade edilmiş, üslup, tavır, yorum, süsleme gibi unsurlar, gerçek meşke aktararak uygulama çalışmaları yapılmıştır.

Müzikte “kulak dolgunluğu” tabiri bir kişinin müzik konusunda eğitim almadan veya nota bilgisi olmadan da melodileri, ritimleri ve eserleri doğal olarak algılayabilme, çalma/söyleme yeteneğine sahip olmaları anlamında değerlendirilebilir. Bu kavram, genellikle sık müzik dinleyen veya müzikle iç içe büyüyen kişilerde gelişmektedir. Bu alışkanlıkları kazanmak, bir bireyin hem sanatsal hem de sosyal yaşamında önemli bir değer oluşturur. Kulak dolgunluğu olan kişiler, formal müzik eğitimi olmaksızın müzikle ilgili bazı yetenekleri sergileyebilir ve bu özellikleri eğitimle daha da geliştirebilirler. Bir bireyde özellikle belirli bir müzik alanında dinleme alışkanlığının olması, bir süre sonra o kişide işitme gelişiminin, müzikal birikimin, kültürel alt yapının, hazırbulunuşluğun oluşmasını sağlar. Dolayısıyla alanla ilgili informal bir müzik eğitimine sahip olduğu söylenebilir. Bu kişilerin formal müzik eğitimi almaya başladığında hiç informal deneyimi olmayan bireylere göre çok daha avantajlı bir noktada oldukları ve müzik eğitimi sürecinde daha hızlı, verimli ve kalıcı bir öğrenme gerçekleştirdikleri gözlemlenmektedir.

Bu yaklaşım, Japon kemancı aynı zamanda pedagog ve eğitimci olan Dr. Shinichi Suzuki'nin (1898-1998) felsefesi ve öğretim metodu olan Suzuki Yöntemi gibi

değerlendirilebilir. Soner Algı doktora tezinde bu yöntemi şu şekilde aktarmıştır; “Çocuklarda dil gelişimi ve ana dillerini öğrenmesinde kolaylık sağlayan bu metot, “ana dil yaklaşımı” olarak adlandırılan müzik eğitimi sistemine uyarlanmıştır. Bu yöntemde çocuğun doğuştan itibaren müzik dinlemesi sağlanarak kulağı eğitilmektedir. Müzik dinleyerek büyüyen çocuk çalgı çalmaya başladığında birçok kavramı zaten bilir durumdadır.” (Ali, 1987, s.110, Akt. Algı, 2013, s.24-25)

Geleneksel müzik kavramının sözlü kültür olması hasebiyle bu müziklerin aktarımı ve öğrenilmesinde dinleme faaliyeti hayati derecede öneme sahiptir. Klasik Türk müziğinde “fem-i muhsin” diye tabir edilen bir söylem vardır; iyi/güzel ağız anlamına gelmektedir. Bekir Sıdkı Sezgin belgesinde “Türk mûsikisi fem-i muhsinden alınır” ifadesini kullanmıştır. Esasen bu yaklaşımda kastedilen; mûsikiyi iyi bir ağızdan dinlemek, duymak, öğrenmektir. Dolayısıyla dinleme ve doğru icra unsurları geleneksel müziğin öğreniminde en temel kavramlar olarak değerlendirilebilir. Dinleme ve duyum olmadan nota üzerinden klasik Türk müziğinin icra inceliklerini öğrenebilmek pek mümkün görülmemektedir. (Url-1) Dinlemenin önemiyle ilgili olarak Mutlu Torun da ud metodunda; “notanın bilgisayar gibi okunup çalınması müziği vermez. Kullandığımız diyez ve bemol işaretlerinin gösterdiği seslerden bazıları değişik makamlarda seyre göre farklı basılır, bu sesleri doğru basmanın yolu, iyi icracıları mümkün olduğu kadar çok dinlemektir, ancak dinlemek sadece bunun için değil, mûsikinin üslubu, yorum, taksim, özetle müzik yapmayı öğrenmek için de şarttır” ifadelerine yer vermiştir (Torun, 1993, s.15).

Klasik Türk müziğinde branşa yönelik dinleme faaliyetlerinde elde edilmesi öngörülen kazanımlar şu şekilde sıralanabilir;

- Melodi hafızasının oluşmasını sağlar,
- Müzik kültürü ve müzik zevkinin gelişmesini sağlar,
- Makamsal duyumun gelişmesini ve makamların tanınmasını sağlar,
- Üslup, tavır, yorum, süsleme gibi incelikli kavramların algılanmasını ve içselleştirilmesini sağlar,
- Geleneksel müzik icra anlayışına yatkınlığı, yakınlığı ve aşinalığı artırır,
- Repertuvar birikimini genişletir,
- İcracıların ve kendilerine özgü üslup-tavır anlayışlarının tanınmasını sağlar,
- Ritimleri algılama ve doğru bir şekilde eşlik edebilme becerilerini geliştirir,
- Enstrüman çalarken doğru melodinin sezgisel olarak keşfedilmesini sağlar,

- Estetik algının gelişmesini sağlar,
- Sanatsal duyarlılığı artırır,
- Branşla ilgili bakış açısını derinleştirir,
- Detaylı ve çok yönlü duyma becerisini geliştirir,
- Branşla ilgili müziğin daha derinden kavranmasını sağlar,
- Kültürel farkındalık oluşturur, aidiyet duygusunu güçlendirir.

## **2.13. Çalışmada Yer Alan İcracıların Biyografileri**

### **2.13.1. Necdet YAŞAR (1930 – 2017)**

1930'da Gaziantep'in Nizip ilçesinde doğdu. İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'nden mezun oldu. Tanburla 20 yaşında tanıştı. 1950'li yıllardaki yükseköğrenimi sırasında katıldığı N. Atlığ'ın yönetimindeki Üniversite Korosu'nun bir radyo konserinde yaptığı taksimle Mesud Cemil'in dikkatini çekti ve Klasik Koro'ya davet edildi. 1953-1980'de İstanbul Radyosu'nda; 1958-1976'da Belediye Konservatuvarı İcra Heyeti'nde çalıştı. Kurucuları arasında olduğu Devlet Korosu'nda 1976-1983 arasında tanbur çaldı ve sanat kurulu üyeliği yaptı. 1972-73 ve 1980-81 akademik yıllarında Washington Üniversitesi Etnomüzikoloji Bölümü'nde Türk Müziği teorisi ve tanbur dersleri verdi. Ayrıca Columbia, Toronto, Güney Kore, Hong Kong, Durham gibi üniversitelerde düzenlenen kongrelerde Türk mûsikisini tanıtan etkinliklerde bulundu. Almanya, İtalya, Fransa, İngiltere, Belçika, Hollanda, İsviçre, Finlandiya gibi birçok Avrupa ülkesinde; New York, Harvard, Chicago, Stanford ve Washington gibi büyük üniversiteler başta olmak üzere birçok eğitim kurumunda kongrelere katıldı ve konserler verdi. Tanburi Cemil Bey'in ve Mesud Cemil'in üslûpları, sanatları ve taksimleri üzerine yaptığı araştırmalar ve sürdürdüğü çalışmalar sonucu kendine özgü bir tanbur üslûbu geliştirdi. Klasik Türk mûsikisi'nin makam sistemini ifadedeki otoritesi ve taksim formu üzerine üstün başarısıyla öne çıkan Yaşar, son dönemin önde gelen tanbur icracılarından biri olarak kabul edildi. Özellikle Niyazi Sayın'la yaptığı ikili icralarla dönemlerindeki ve sonraki müzik kuşaklarını etkiledi. Yurtiçinde ve yurtdışında birçok plak, kaset ve CD'si yayımlandı. 2000'li yıllarda taksim ve saz eserlerinin yer aldığı Necdet Yaşar-1 ve Necdet Yaşar-2 adlarında iki müzik albümünün yayımlanması, geleneğin önemli temsilcilerinin Türkiye geneline yayılması ve tanıtılması noktasında önemli bir kültür hizmeti olmuştur. Kurucusu ve genel sanat yönetmeni olduğu İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu'ndan 1996'da emekli oldu. Müzik çalışmalarını özel konserlerle ve Türk Mûsiki sanatını yurtdışında tanıtmak ve temsil etmek amacıyla kurduğu Necdet Yaşar Ensemble adlı topluluğu sürdürdü. Müzik profesörlüğü ve devlet sanatçılığı unvanlarıyla taltif edilmiş olan

Yaşar, Yıldız Teknik Üniversitesi'nde de misafir profesör olarak Türk mûsikisi dersleri vermiştir. (Url-2)

24 Ekim 2017 tarihinde hayata gözlerini yumarak, ebediyete intikal etti. Geride birbirinden güzel çokça taksim kayıtları, az sayıda fakat sazendeler tarafından çokça çalınan, beğenilen saz eserleri bırakmıştır. Bunların en bilinenleri Kürdilihicazkâr ve Neveser saz semaileridir. Necdet Yaşar'ın taksimleri onun en kıymetli eserleri olarak değerlendirilmektedir. Bu taksimler günümüzde klasik Türk müziğinin eğitim öğretim materyali olarak önemli bir yere sahip olmuştur. Onun taksimleri gerek tanburi adayları gerekse diğer sazende adayları için makam, seyir, perde, kompozisyon gibi birçok konuda müzikal olarak besleyici ve öğretici niteliktedir.

### **2.13.2. Niyazi SAYIN**

1927 yılında Üsküdar'da doğdu, ilk ve ortaöğrenimini Paşakapısı'nda, liseyi Haydarpaşa ve Beyoğlu'nda tamamladı. İstanbul Belediye Konservatuvarı'na devam etti. Öğrenimi sıralarında çeşitli spor dallarıyla uğraştı. Lise çağında, seçmelerini en ön sırada kazandığı Fenerbahçe genç takımında bir süre futbol oynadı. Babası tarafından müziğe yönlendirildi. Okul döneminde ağız armonikası ve armonika çaldı. Cami mûsikisini öğrenmek için, genç yaşlarından itibaren önemli bir çaba harcadı. Çocukluğundan itibaren taş plaklardan dinlediği Tanburi Cemil Bey'in etkisinde kaldı. 1947 yılında tanıştığı Mustafa Düzgünman'ın evinde düzenlediği özel dînî mûsiki meşkleriyle, mûsikiye ilk ciddi adımı attı. Düzgünman'dan ayrıca klasik sanatlardan ebru ve ciltçiliğin yanı sıra fotoğrafçılık ve tesbih koleksiyonculuğunu da öğrendi. Edirnekapılı Galip Usta'dan tespîh yapmasını öğrendi. İlk neyini, 4 Mart 1948'de, Üsküdar Mûsiki Cemiyeti'nin neyzenlerinden Emin Bey'in aracılığıyla, Beyazıt Çadırcılar'daki Osman Dede'den edindi. İlk ney derslerini Neyzen Gavsî Baykara'dan aldı. Aynı sıralarda Hezarfen Hattat Necmeddin Okyay tarafından tanıştırıldığı Neyzen Halil Dikmen'den, 21 Ocak 1949'dan itibaren on beş yıl boyunca her Perşembe günü ney ve resim dersleri aldı. 1950'li yıllarda, Üsküdar Mûsiki Cemiyeti'nin yanısıra Neyzen Süleyman Erguner ile İstanbul Radyosu'nda saz eserleri icra etti. Bu programlar sırasında yaptığı soloların bir neticesi olarak, İstanbul Radyosu'nun yöneticisi olan Dr. Nevzat Atlığ'ın isteğiyle İstanbul Radyosu'nda görev aldı. Devrin üstad sanatçılarının bulunduğu radyo muhitinden feyz aldı. 1956-1969 arasında Münir Nurettin Selçuk'un arzusuyla Konservatuvar İcra Heyeti'nde görev aldı. 1976'da yeni kurulan İTÜ Türk Mûsikisi Devlet Konservatuvarı'nda önce öğretim görevlisi, sonra Nefesli Sazlar Anabilim Dalı başkanı oldu.

1980’de ABD’de Seattle Üniversitesi’nde bir dönem, Necdet Yaşar ile birlikte Türk Mûsikisi öğretti ve konserler verdi; iki defa ebru sergisi açtı. İngiltere, Almanya, Fransa gibi pek çok ülkelerde konserler verdi. Ebrudan fotoğrafa, tespihçilikten sedef kakmacılığına, elektronikten tornacılığa, balıkçılıktan gülcülüğe, ağaç işlerinden kuşçuluğa kadar, birçok sanat ve zanaat üzerinde uzmanlaştı. Yetişmesinde pay sahibi olan hocaları; Mustafa Düzgünman, Şeyh Hayrullah Efendi, Muzikalı Muhiddin Efendi, Zekâi Dede’nin Talebesi Kadırgalı Hüseyin Fahreddin Efendi, Hâfız Ali Efendi, Kadıköylü Vâhit Bey, Emin Ongan, Şefik Gürmeriç ve bilhassa Halil Dikmen ile Mesud Cemil’di. Bütün sanat hayatı boyunca, hocası Halil Dikmen’in ve Tanburi Cemil Bey’in sanat anlayışlarını birleştirme hedefini gözettiler. Ney icrasına getirdiği yeni kalıplarla ve pozisyonlarla bir dönüm noktası teşkil etti. Mûsiki dünyamızda, ‘Geleneği kendi içinde yenilediği’ şeklinde bir ortak kanaat oluşturdu. Varlığı, mûsiki tarihinde ney icrasında bir ‘milât’ olarak değerlendirilmektedir. (Url-3)

Niyazi Sayın’la ilgili olarak Beşiroğlu (1996) şu önemli değerlendirmeyi aktarmıştır;

“Her ne kadar Tanburi Cemil Bey gibi zamanında meşk ettikleri klasik diye nitelendirilen tavırları kendi yorum ve tavırlarıyla geliştirip önceki üsluplara göre daha dinamik, daha esnek ve melodi zenginliğine çok açık bir tavırları olduğu için ilk önceleri mûsiki çevreleri tarafından yadırgansa da geleneği yaşadıkları zamanı ve daha sonra da ileriye taşıyan insanlar olarak anmamız gereken Tanburi Cemil Bey’den sonraki ikinci isim büyük Üstad Niyazi Sayın’dır.” (Beşiroğlu, 1996, s.6)

### **2.13.3. İhsan ÖZGEN (1942 – 2021)**

İhsan Özgen, 22 Kasım 1942 tarihinde Urfa’da dünyaya geldi. Tapu memurluğu ve müdürlüğü yapan babası Sabri Bey, Beyoğlulu, annesi Atiye hanım ise Kilislidir. (Kucur, 2023, s.15). Kilis ve Ankara’da ilk ve orta öğrenimini tamamlamıştır. Daha sonra İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi’nde öğrenim hayatına devam etmiş ve lisans eğitimini 1967 yılında tamamlamıştır (Özgen, 2009, s.1). İhsan Özgen; rebab, viyolonsel, tanbur ve lavta gibi çalgıları da ustalıkla icra etmiştir. Fakat kemençeciliği ön planda olmuş, bu saza ayrı bir yenilik kazandırarak Türk mûsikisinde Tanburi Cemil Bey’den sonra yaşamış olan en önemli kemençe icracılarından biri olarak kabul görmüştür. 1967 yılında TRT’ye giren sanatçı, 1977 yılından itibaren İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı’nda öğretim görevlisi olarak ders vermeye başlamış, 1982 yılında radyodaki görevinden ayrılarak konservatuardaki görevine devam etmiştir. (Özgen, 2009, s.1; Özgen, 2012s.4). 20. yüzyıl mûsiki dünyasının önemli sanatkârlarından olan Necdet Yaşar, Niyazi Sayın, Bekir Sıdkı

Sezgin, Alâeddin Yavaşca, Cinuçen Tanrıkorur, Kâni Karaca, Erol Deran, Mutlu Torun gibi ustalar ile pek çok konserler ve radyo programları yapmıştır. Özgen'in Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar ile birlikte yaptıkları üçlü müşterek taksimler mûsiki çevreleri tarafından çok beğenilmiştir. Bu üçlü tarafından uygulanan müşterek taksim uygulamaları gelenekselleşerek daha sonraki müzisyenler tarafından benimsenmiş ve taksim formunun türleri içerisinde “müşterek taksim” olarak önemli bir yere sahip olmuştur. (Öbek, 2022, s.8).

Müzik alanında 1980'lerde N. Metak-sas ile Boğaziçi Topluluğunu, daha sonra Anatolya isimli müzik topluluklarını kuran Özgen, dünyadan ve Türkiye'den birçok sanatçıyla konserler vermiş festivallere katılmıştır. Kemençenin yanında rebab, viyolonsel, tanbur, lavta çalgılarını da icra etmiştir. Sanatçının yaylı sazlar üzerine bestelenmiş eserleri ve birçok müzik albümünde icracı olarak imzası vardır. “Sanatı Yaşamak” ve "Avludaki Ses" adında iki kitap yazmış, resim sergileri açmıştır (Akt. Aşçıoğlu, 2023, s.5; Öbek, 2022, s.395; Özgen, 2009, s.1; Özgen, 2012 s.4).

Yaşamı boyunca çok yönlü sanatçı kişiliği ile tanınan Özgen, müzik hayatı boyunca resim çalışmalarını da sürdürdü. Konserler için gittiği Paris, Amsterdam, Boston, New York, Floransa, Berlin, Stockholm vd. şehirlerde sanat tarihi ve sanatçılar hakkında araştırmalar yaptı. 2015, 2018 ve 2019 yıllarında İstanbul'da kişisel resim sergileri açtı. Çalgı yapımcılığı ile de profesyonel olarak ilgilenen Özgen'in yaptığı birçok kemençe günümüzde önemli icracılar tarafından seslendirilmektedir. Deneme türünde iki kitabı yayınlanmıştır. Sanatın tüm dallarına ait düşüncelerini kaleme aldığı bu kitaplardan ilki “Sanatı Yaşamak” 2009 yılında, ikinci kitabı “Avludaki Ses” ise 2012 yılında yayınlanmıştır. 2009 yılına kadar İTÜ Türk Mûsikisi Devlet Konservatuari'nda öğretim üyeliği görevine devam eden Özgen, kemençe, tanbur, lavta, rebab ve viyolonsel ile verdiği konserler ve albüm çalışmaları, serbest formda yazdığı besteler ile dünya müzik tarihine geçmiştir. Müzik dünyamızda derin izler bırakmış olan Özgen, 7 Ocak 2021 yılında İstanbul'da vefat etti. (Öbek, 2022, s.8).

#### **2.13.4. Cinuçen TANRIKORUR (1938 – 2000)**

20 Şubat 1938'de İstanbul'da Fatih-Mutaflar'da doğdu. Babası Zaferşan, annesi Kırım asıllı Adalet Hanım'dır. Cinuçen kelimesi babasının isminin Kazan Türkçesi'nde “muzaffer, galip” anlamındaki karşılığıdır. Çocukluğu babasının çeşitli işlerde çalışması sebebiyle İstanbul'un muhtelif semtlerinde geçti. Altı yaşında ikinci sınıftan başladığı ilkokulu 1948'de bitirdi ve aynı yıl İtalyan Lisesi'ne girdi. Haziran 1956'da İtalyan Lisesi'ni bitiren Tanrıkorur Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) kaydoldu.

Ağustos 1960'ta İstanbul Radyosu'na ud sanatçısı olarak alındıysa da bir buçuk yıl sonra bu görevden ayrıldı. Haziran 1965'te akademinin Yüksek Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. Aynı yıl İmar ve İskân Bakanlığı Marmara Bölge Planlama Müdürlüğü'nde memuriyete başladı. Ertesi yıl Ankara Radyosu'na yetmiş sanatçı statüsüyle tayin edilince Ankara'ya yerleşti. Bakanlıkta ve radyodaki çalışmalarını bir süre birlikte devam ettirdi. 1971'de Bakanlar Kurulu kararıyla Irak Millî Ses Eğitimi Akademisi teknik müdürlüğü için Bağdat'a gitti ve orada bir buçuk yıl kaldı. Haziran 1973'te Ankara Radyosu Türk Sanat Müziği şube müdürlüğüne, 1977'de Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu Müzik Dairesi Çocuk-Oyun ve Gençlik Yayınları uzmanlığına, ardından aynı kurumun Çoğaltma-Yayın-Arşiv Müdürlüğü uzmanlığına getirildi. Bu görevleri esnasında pek çok program hazırladı ve spikerliklerini yaptı. 1 Haziran 1982'de Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'ndan kendi isteğiyle ayrılmasından iki yıl sonra sözleşmeli öğretim görevlisi olarak Selçuk Üniversitesi'ne tayin edildi ve burada Eğitim Fakültesi'ne bağlı Müzik Eğitimi Bölümü'nü kurdu. 1982 yılında ikinci evliliğini yaptığı Bârihüdâ Tanrıkorur, Mevlevihaneler konusunda yaptığı çalışmalarla tanınmaktadır. 1989'da görevini Kültür Bakanlığı'na nakletti ve hastalığı sebebiyle böbrek nakli için Amerika Birleşik Devletleri'ne gönderildi. 1991'de yurda döndü; ancak hastalığı zamanla ilerledi ve 28 Haziran 2000 tarihinde vefat etti. (Özcan, 2010, c. 39, s.572-574)

Daha önceki virtüözlerden farklı nitelikteki ud üslubu, geniş bir form zenginliği ve müzikalitenin ürünü besteleri, lirik ve sade okuyuşu ile Cinuçen Tanrıkorur son dönemin önemli mûsikişinasları arasında sayılmıştır. Ses eğitimiyle başladığı mûsikiye beste yapmakla devam etmiş, daha sonra ud çalmaya yönelmiştir. Bunların üçünün birleşmesiyle meydana gelen sanatçı kişiliğini ozan kelimesiyle ifade ederdi. Küçük yaşta mûsikiye olan yeteneği farkedilince Münir Nurettin Selçuk'un talebesi ve amcası Mecdinevin'in kendisine öğrettiği, ayrıca zaman zaman ud eşliğinde annesinden dinlediği klasik eserler onun mûsikideki ilk meşklere sayılır. Böylece çocukluğundan itibaren klasik eserleri tanımak suretiyle zengin bir repertuar edinmiştir. Ancak ailesinin maddî şartları onun özel mûsiki dersi almasına imkân vermemiş, notalar üzerinde çalışarak kendi kendine nota öğrenmiştir. Annesinin vefatından (1956) sonra ciddi biçimde ilk defa udu eline alan ve kısa zamanda çalacak duruma gelen Tanrıkorur on dört yaşında iken Münir Nurettin Selçuk'u tanımıştır. 1952 yılından itibaren Fatih Mûsiki Cemiyeti, Aksaray Mûsiki Cemiyeti, Cağaloğlu Mûsiki Cemiyeti, Üsküdar Mûsiki Cemiyeti, Üniversite Korosu (1955-1956), İleri Türk Mûsikisi Konservatuvarı Derneği (1956) ve Mûsiki Kültür Derneği (1961-1962) gibi topluluklara devam ederek hem mûsiki bilgisini ve repertuarını zenginleştirmiş hem de iyi bir mûsiki çevresi edinmiştir. İleri

Türk Mûsikisi Konservatuvarı'nda tanıştığı Aka Gündüz Kutbay'la dostluğu Kutbay'ın ölümüne kadar devam etmiş, 1957'de Sadettin Kaynak'ı tanımış, iki yıl sonra Üsküdar Mûsiki Cemiyeti'nde tanıştığı Emin Ongan'dan çok faydalanmıştır. Zamanla yararlandığı ünlü mûsikişinas dostları arasında taksim üslûbunu benimsediği Kemânî Sadi Işıl, ses kullanma üslûbunun etkisinde kaldığı Yesâri Âsım Arsoy, akort ve ritim konusunda yararlandığı Aka Gündüz Kutbay, yorum konusunda faydalandığı Alâeddin Yavaşça, Bekir Sıtkı Sezgin, Necdet Yaşar, Niyazi Sayın ve son dönemde bestelediği sözlü eserlerde kompozisyon anlayışından etkilendiğini söylediği Selâhattin İçli sayılabilir. Udda sahip olduğu mûsiki birikiminin yardımıyla kısa zamanda öne çıkmayı başaran Tanrıkörur bu konuda en çok Yorgo Bacanos'tan etkilenmiş, zaman içerisinde Üdî Nevres ve Şerif Muhittin Targan gibi udda kendine özgü bir tarz ortaya koymuştur. Klasik tambur tavrına yakın, net ve parlak mızrap vuruşlarıyla çok melodi elde edilmesinin amaçlandığı bu tavırda sağ elden çok sol el etkili olup sol elle klavyede verilen nüanslar orijinaldir. Taksimlerinde ve eser icralarında yüksek hız pek görülmez. Ud icrası kendi ifadesiyle, “Bir tür tambur, biraz gitar, belki bağlama esintileri taşıyan, ağırlıklı olarak tambur üslûbunun etkisi altında kalmış, udla tambur arası, halk mûsikisini de çok sevdiğini belli etmeye çalışan karışık bir üslûptur.” Cinuçen Tanrıkörur mûsikinin her milletin kendi öz kültüründe şekillenen bir duygu-düşünce, her kültürün tarih, inanç ve geleneklerini anlatan kendi mantık, estetik ve semantiği içinde konuştuğu özel bir dil olduğunu söyler. (Özcan, 2010, c. 39, s.572-574)

Beste çalışmalarına on dört yaşlarında başlayan Tanrıkörur'un ilk eseri Mayıs 1952'de bestelediği, dördüncü hanesi değişmeli ferahnâk saz semaisidir. Bunu aynı yıl bestelediği, güftesi Fuzûlî'ye ait, “Âşiyân-ı mürğ-ı dil zülf-i perîşânındadır” mısraıyla başlayan şevkefzâ şarkısı takip etmiş, 1999 yılına kadar devam eden beste çalışmalarının sayısı 505'e ulaşmıştır. Son eseri Mehmet Turan Yarar'ın güfteleri üzerine besteleyip ona armağan ettiği neveser faslıdır (bestelerinin tam listesi için bk. Mûsikişinas, sy. 5 (2001), s.131-151). Mevlevî âyini, münâcât, na't, tevşîh, durak, mersiye, ilâhi, çocuk ilâhisi, şugul, nefes, peşrev, saz semâisi, medhal, oyun havası, longa, kâr, kâr-ı nâtık, kârçe, beste, ağır semâi, yürük semâi, fantezi, şarkı, destan, gazel, ağıt, Türk film müziği, ud etüdü, folklorik etüt, ninni, mâni, çocuk şarkısı, marş gibi dinî ve din dışı alanlarda hemen her formda eser bestelemiş velûd bir sanatkâr olan Tanrıkörur'un bu eserleri arasında Mehmed Âkif Ersoy'un yazdığı İstiklâl Marşı için yaptığı beste de bulunmaktadır. Makam, usûl ve seyir bakımından klasik, geçki ve kompozisyon özellikleri açısından yeni olan bestelerinde cümleler açık ve net hissedilir. Bestecilik konusundaki en büyük destekçisinin Aka Gündüz Kutbay olduğunu söylemiştir. Kendi terkihi

olan şedd-i sabâ, zâvil-aşiran ve gülbûse makamlarındaki klasik fasılları; bayatî-araban, evcârâ, zâvil-aşiran ve nişâbürek makamlarındaki Mevlevî âyinleri; altmış üç makamlı kâr-ı nevedâsı, Fuzûlî'nin elli dört mısralı müseddesinden bestelediği kârıyla birlikte Yahya Kemal Beyatlı'nın, "Süleymaniye'de Bayram Sabahı, İtrî, Mehlika Sultan, Sonbahar, Tanburi Cemil'in Ruhuna Gazel, Kâr Mûsikileri" gibi uzun şiirlerinden bestelediği eserler onun bestekârlıktaki gücünün göstergesidir. Münir Nurettin Selçuk'tan sonra Yahya Kemal'in şiirlerine en çok beste yapan sanatkâr olan Tanrıkorur güfte seçiminde çok titiz davranmış, sözlü eserlerinde çoğunlukla aruzla yazılmış şiirleri kullanmıştır. Bestelerinde şiirlerini tercih ettiği şairler arasında Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, Fuzûlî, Aziz Mahmud Hüdâyî, Şeyh Gâlib, Mustafa Nâfiz İrmak, Faruk Nafiz Çamlıbel, Mustafa Tahralı, Memduh Cumhur ve Mehmet Turan Yarar sayılabilir. Cinuçen Tanrıkorur 1970'te Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu Kültür-Sanat-Bilim ödülleri yarışmasında "Ud Metodu -I-" ile birincilik ödülüne, 1973'te Denizli Belediyesi tarafından düzenlenen Altın Horoz Güfte ve Beste Yarışması'nda büyük ödüle, 1977'de Konya Turizm Derneği'nin tertiplelediği Şarkı ve Saz Eserleri Yarışması'ndaki on dört şarkıyla Şevki Bey ödülüne, 1979'da aynı derneğin Mevlevî Âyini Beste Yarışması'nda bayatî-araban âyiniyle birincilik ödülüne lâyık görülmüştür. Bu âyin aynı zamanda, 1981'de Paris'te Académie Internationale de Lutèce'in tertiplelediği XIII. Uluslararası Sanat Yarışması'nda altın madalya ile ödüllendirilmiştir. 1983'te Türkiye Yazarlar Birliği ve Töre dergisi tarafından müzik dalında yılın sanatçısı seçilen Tanrıkorur'a 1995'te Selçuk Üniversitesi fahrî doktorluk unvanı vermiştir. (Özcan, 2010, c. 39, s.572-574)

### **2.13.5. Erol DERAN**

Müzisyen, kanun sanatçısı, ressam, öğretim üyesi, profesör olan Erol Deran; 5 Temmuz 1937'de Ankara Polatlı'da doğdu. İstanbullu bir ailenin çocuğu olan Erol Deran, ilk müzik derslerini subay ve bestekâr babası Burhanettin Deran'dan aldı. İlk ve orta eğitimini Anadolu'nun çeşitli yörelerinde ve İstanbul'da tamamladı. 1957-1960 Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Sabih Gözen'in Kumaş Desenleri Atölyesi'nden mezun oldu.

Akademideki eğitimi döneminde Prof. Sabri Berkel ve Prof. Gevher Bozkurt atölyelerinde de çalışmalarda bulundu. Sanatçı, 1957-1961 döneminde İstanbul Radyosu'nda kanun sanatçısı olarak görevini sürdürdü. 1961-1963 yılları arasında yedek subaylığını Ankara'da yaptı. 1963-1968 döneminde kanun sanatçılığını Ankara'da gerçekleştirdi.

1968'de İstanbul'a yerleşti ve İstanbul Radyosu'ndaki görevine yeniden döndü. 1975'de açılan ve 1983'de İTÜ'ye bağlı Türk Mûsikisi Devlet Konservatuvarı'na öğretim

görevlisi olarak atandı. 2004 yılında buradaki görevinden emekliye ayrıldı. Erol Deran, İ.T.Ü Türk Mûsikisi Devlet Konservatuvarı'nda Yönetim Kurulu Üyeliği, Enstrüman Yapım Bölümü, Ses Eğitimi Bölümü, Temel Bilimler, Çalgı Eğitim Bölümü ve Mızraplı Çalgılar Anasanat Dalı Başkanlığı görevlerini yürütmüştür. 1999 yılında sanatçının çalışmaları, Budapeşte Szechenyi Devlet Kütüphanesinde slide show olarak gösterime sunulmuştur. 1982'de Irak Kültür ve Tanıtma Bakanlığı'nın davetlisi olarak Uluslararası Bağdat Müzik Konferans'ına Türkiye'yi temsilen katıldı. Ayrıca Türkiye'de iki adet Klasik Türk Müziği CD'si ve Yunanistan'da solo CD'si ve Bosphorus Türk Müziği toplu long play çalışması yapmış olup, birçok müzik resitalleri ve konserlere katıldı. 1999 yılında sanatçının resim ve müzik çalışmaları, Budapeşte Szechenyi Devlet Kütüphanesinde Silde show gösteriminin ardından konser verdi. Burhanettin Deran'ın Hayatı ve Besteleri isimli ve "Türk Müziğinde Makamdan Makama Geçkilerden Örnekler" adını taşıyan iki kitap yazdı. Windsor & Newton firmasının uluslararası düzenlediği "2000 yılında Ülkem" konulu Evrensel Resim yarışmasında sanatçının eseri, 22 000 eser arasında ilk 20'ye girmeye hak kazandı. 1984 Bolu Valiliği'nce düzenlenen "Bolu, Bolu'da Hayat" yarışmasında Mansiyon aldı.

Müzik Profesörü olan sanatçı çalışmalarını halen kendi atölyesinde sürdürmekte, Haliç Üniversitesinde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. (Url-4, Url-5)

#### **2.13.6. Yurdal TOKCAN**

1966 Ordu doğumlu olan O. Yurdal Tokcan, 1988 yılında İTÜ Türk Mûsikisi Devlet Konservatuvarı'ndan mezun oldu. Aynı üniversitede master yaparken 89-97 yılları arasında ud sazı öğretim görevlisi olarak çalıştı. 1990 yılında, sanat yönetmenliğini Tanburi Necdet Yaşar'ın yaptığı, Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu'na ud sanatçısı olarak atandı.

Günümüzün önde gelen ud sanatçıları arasında yer alan Tokcan, ud sazının geleneksel icrasını günümüz tınılarıyla birleştirerek kendi özgün tekniğini geliştirdi. Bu tekniğin yansımalarını perdesiz gitar üzerinde de uygulayan Tokcan'ın, geleneksel melodi zenginliğini teknik ve çoksesli tınılarla birleştirdiği birçok saz eseri de bulunmaktadır.

İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu'ndaki asli görevinin yanı sıra, İstanbul Fasıl Topluluğu, İstanbul Tasavvuf (Dergâh) Topluluğu ve özellikle akademik kurumlarda konserler verdiği İstanbul Sazendeleri ile birlikte çalışmalarına devam etmektedir. Tokcan, albüm ve kayıt çalışmalarına katıldığı bu ekiplerle birlikte Türk Müziğini temsilen birçok

ülkede (Almanya, Fransa, Belçika, Hollanda, İspanya, Yunanistan, Türkmenistan, Bosna vb.) konserler vermiştir.

Bütün bu aktivitelerin yanı sıra, Nisan 2001'de Amsterdam Perküsyon Grubu ve Oda Orkestrası ile birlikte katıldığı Ud Sazı Etrafında Avrupa Müziği konulu konserde solist sanatçı olarak yer almış; Mercan Dede Ensemble ile 2000 - 2001 yıllarında Akbank Uluslararası Caz Festivali'ne katılmıştır. Yine Şubat 2002'de Göksel Baktagir ve İsraili müzisyenlerle oluşturdukları Grup Baharat ile birlikte İsrail'de birçok konser vermiştir. Almanya Dresten'de düzenlenen 3. Uluslararası Ud - Lauta Festivali'ne davet edilmiş ve burada Türkiye'yi temsilen yer almıştır. (Tokcan, 2002, Özgeçmiş.) Yirmi üç ülkenin önde gelen sanatçılarından oluşan, “Tekfen Filarmoni Orkestrası”nda da solist sanatçı olarak yer almış, bu orkestra ile birlikte yurt içinde ve yurt dışında birçok konserler vermiş ve Japonya’da gerçekleştirilen Türk Yılı etkinliklerinde yer almıştır. Türkiye’de ve dünyada konser, resital, festival, film müziği gibi çok sayıda etkinlikte ud sanatçısı olarak yer almıştır. Tüm aktivite ve çalışmalarının yanı sıra, yurt içinde ve yurt dışında düzenlediği “workshop”lar ile bilgi ve birikimlerini Türk ve yabancı birçok öğrencisiyle paylaşmaktadır. (Url-6)

Göksel Baktagir ile uzun yıllar öncesine dayanan çok iyi bir ud-kanun ikilisi oluşturmuşlardır. Türk müziğinin gelenekten gelen tınlarıyla modern yaklaşımları harmanlayarak Türkiye’de ve dünyada Türk müziği kültürünü ve sazlarını tanıtarak önemli bir kültür hizmeti gerçekleştirmektedirler. Göksel Baktagir’in 90’lı yılların sonunda çıkarmış olduğu Okyanustaki Sesler albüm serisinde ud icracısı olarak yer almış, oradaki eserlerde udun teknik seviyesini zirveye taşıyan tınlarını sanatseverlere duyurmuştur. O dönemde bu ve bunun gibi birçok muhtelif albüme çalmış, birbirinden güzel ud taksimleriyle değer katmıştır.

Yurdal Tokcan’ın “Hisleniş” (Deep Emotion) ud solo ve “Bende Can” (Inner Soul) isimli kendi bestelerinden oluşan albüm çalışmaları da vardır. Özellikle 2002 yılında çıkan Hisleniş albümü taksim ve doğaçlamalardan oluşan bireysel olarak yaptığı kapsamlı ve özel ilk ud albümüdür. Albüm, geleneksellik, duygu, teknik, özgünlük yönleriyle ve modern dokunuşlarla sanatçıyı temsil eden, özetleyen, ders niteliğinde bir özelliğe sahiptir. Bu nedenle hayranlarının favori albümü oldu ve sanat çevresi tarafından beğenilerek dinlendi.

Yurdal Tokcan, ud sazında çok ileri düzeyde bir teknik seviye ulaşmıştır, Türk müziğinde icrası son derece zor olan her türlü pasajı başarıyla icra etme ustalığını icralarında göstermektedir. Daha da önemlisi geleneksel birikimlerle kendine özgü müzikal duygu ve düşüncelerini birleştirerek farklı bir tını yakalamış, yeni bir üslup geliştirmiştir. Saza dokunuşunda, taksimlerinde ve eser yorumlarında kendisine ait olduğu hissedilen belirgin karakteristik izler taşımaktadır. Böyle bir özelliğe sahip olması hasebiyle birçok genç udi onun gibi çalmaya çalışmakta ve idol olarak benimsemektedir. Dolayısıyla Yurdal Tokcan, genç ve yetişkin tüm udileri etkilemiş, kendi kapasitelerini zorlayarak seviyelerini ileriye taşımaları noktasında rol model olmuştur.

Bestecilik çalışmalarına da yer veren Tokcan, gelenekle günümüz modern müzik anlayışını buluşturan saz eserleri de bestelemektedir. Kendi üslup ve teknik hâkimiyetini de sergilediği besteleri hayranları tarafından sevilerek dinlenilmekte ve icra edilmektedir. Başlıca eserleri, Gürcü Kızı, Manolya, Mutluluk, Merdiven, Ay Işığında Hislerim, Senle Can, Can Suyum, Benim Rüyam, Gül, Şenlik'tir.

#### **2.14. İcra-Nota Farklılığı**

“Kullanmakta olduğumuz batı notası, mûsikimizde son yüzyıl içinde yaygınlaşmıştır. Daha önce Ebcet, Kantemiroğlu, Hamparsum notaları gibi harflerle ses gösterme esasına dayalı müzik yazıları kullanılmış idi” (Torun, 1993, s.317). Günümüz batı notasına geçiş süreci ise Osmanlı döneminde ilk defa Ali Ufki Bey zamanında gerçekleşmiştir. (Kılıçarslan, 1995, s. 23) Klasik Türk mûsikisinde yaklaşık son yüz yıla kadar öğretim yöntemi meşk adı verilen usta çırak ilişkisine dayalı yöntemle yapılmaktaydı. Meşk sisteminde öğretim, eserleri hafızaya alıp ezberleme yoluyla gerçekleşmiştir. Mûsiki ilmi nota olmaksızın ezber ve hafıza yoluyla nesilden nesle aktarılarak tahsil edilmiştir. Dolayısıyla usûl, makam, repertuar, güfte ve icra üslubu gibi müzikâl unsurların tamamı meşk esnasında ustayı taklit ederek hafızaya alınmaktaydı. Özellikle icra üslubu bu aktarım vasıtasıyla doğal olarak talebeye sirayet eden önemli bir kazanımdır. Bu icra üslubu, bünyesinde o kadar çok incelikler ve ayrıntılar barındırmaktadır ki onların tamamını notaya yazmak maalesef mümkün olamamaktadır. Benzer bir konuda Beşiroğlu (1996) şu ifadeleri aktarmıştır; “Hangi değiştirme işareti kullanılırsa kullanılsın Batı müziğinin eşit aralıklı sistemi için oluşturulmuş nota yazısının Türk mûsikisi icrasında kullanılan sesleri yansıtmada yetersiz kalacağı bilindiği halde bu sistemle yazılmış, bu notaların eserin sadece iskeletini ifade ettiği kabul edilerek perdelerin makam içerisindeki iniş çıkış cazibesi ile oluşan değişiklikleri icracının yorumuna

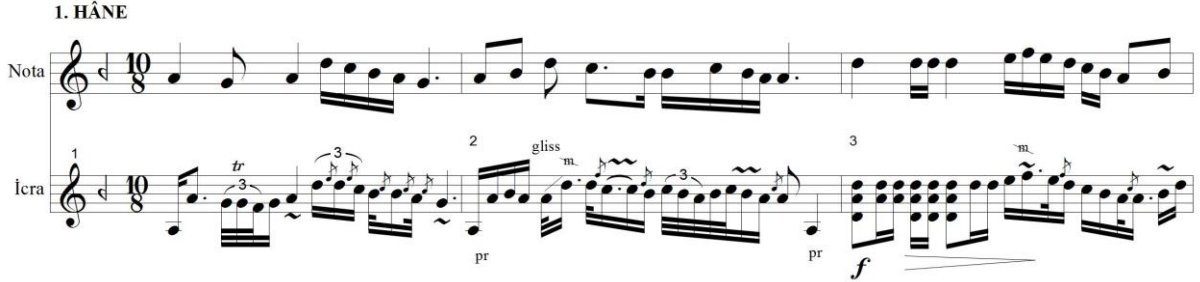
birakılmasının gerekli olduğu görüşünde birleşmiştir. Fakat şu da bir gerçektir ki eserin sadece iskeletini ifade etse de bir notanın mevcudiyeti Türk mûsikisi eserlerinin ve belki de bu mûsikinin tümünün hafızalardan silinerek unutulacağı endişesini ortadan kaldırmıştır.” (Beşiroğlu, 1996, s.4) Kısmen yazılabilirse bile notanın son derece karmaşık bir şekiller yumağı halini alması kaçınılmaz olacaktır. Dolayısıyla icrası da bir o kadar zorlaşmaktadır. Bu tür problemlerden dolayı Türk mûsikisinde nota yazımı sade olarak yazılmakta, geleneğin gerektirdiği tavır, üslup, yorum, süsleme gibi incelikli ayrıntılar icracının birikimine, zevkine, ustalığına ve o anki hâlet-i rûhiyesiyle yapacağı tercihlere bırakılmaktadır. Bu anlayış Türk mûsikisinde icracıya belli bir özgürlük alanı da sağlamış olmaktadır. “İracılar irticalen yaptıkları süslemeleri, küçük ilave notalarını esere ilave etmişlerdir. Bu durum Geleneksel Türk Sanat Müziğinin kendi yapısı içine öylesine yerleşmiştir ki icracıların sanat gücünün bir ölçüsü olmuştur. İracılar tarafından eser bu şekilde yorumlanarak çalınıp söylenmiş, bundan dolayı Geleneksel Türk Sanat Müziği bir üslup ve tavır müziği olarak kabul edilmiştir.” (Kaçar, 2005, c. 25, s.216). Ancak ne var ki Türk mûsikisinin geleneksel yapısına henüz vakıf olmayan, öğrenme aşamasındaki yeni icracı adayları sade yazılmış olan notayı mutlak icra ifadesi olarak algılayabilmektedirler. Yani ham notanın birebir deşifre edilmesini icra yapma olarak düşünebilmektedirler. Oysaki Türk mûsikisinin icrası geleneksel temellere dayanmakta, anlık küçük ilave doğaçlamalara ve yoruma dayalı olarak seyretmektedir. Bu nedenle bünyesinde birçok icra ayrıntısı barındıran bir Türk müziği eserinin notası; ancak yol gösterici, hatırlatıcı bir ifade aracı olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla notada her ayrıntıya yer verilemediği için geleneksel icrası ile karşılaştırıldığında ikisi arasında önemli ölçüde farklılıklar görülebilmektedir. Bu farklılıklar Türk mûsikisinde tercihe göre “Nota-İcra Farklılığı” veya “İcra-Nota farklılığı” olarak değerlendirilmekte ve adlandırılmaktadır.

### **2.15. İcra Notası**

Türk müziğinde bir icranın süsleme, üslup, tavır, yorum gibi her türlü karakteristik ayrıntılarını göstermek, analiz etmek, öğretmek/öğrenmek amacıyla kullanılan özel bir notasyon türüdür. Çift portenin eş zamanlı olarak kullanılması sistemine dayanır. Bir portede sade nota, diğesinde ise icrada yer alan bütün süsleme ayrıntılarının yazıldığı detaylı bir nota yer almaktadır. Ana melodi ve süslemelerin iki ayrı portede ve aynı iz düşümünde yer alması nota ve icra arasındaki farklılıkların daha belirgin bir şekilde gözlemlenebilmesini sağlamaktadır. İcra veya notanın hangi satırda olacağı tercihe göre değişmektedir. Bu çalışmada yer alan icra notalarında üst satırda sade nota, alt satırda ise icra notası

kullanılmıştır. Bu icra notasyonunu Mutlu Torun ud metodunda çeşitli süsleme ve icra uygulamalarını anlatırken kullanmıştır. Bu alanda çalışma yapan birçok araştırmacı icra-nota farklılığı analizi yaparken bu notasyon şeklini kullanmaktadır.

1. HÂNE



Şekil 2.1. İcra notası örneği


## 2.16. Süslemeler

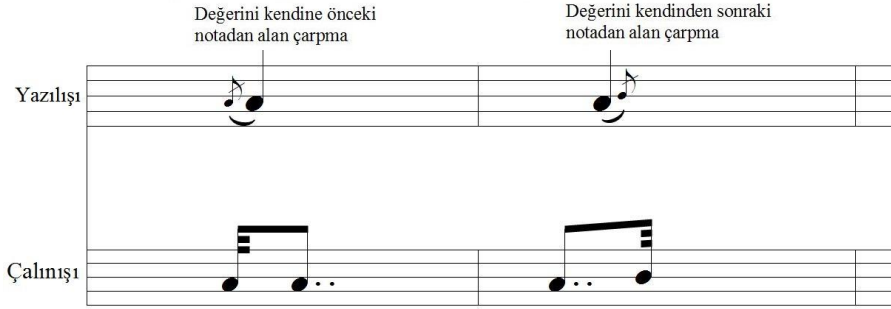
Eserin usûlünü, ritmik akışını bozmaksızın yapılan, değerini kendinden önceki ya da sonraki notadan alan yahut da asıl notayla aynı anda uygulanan, çeşitli müzikal artikülasyon işaretleriyle, harflerle veya küçük / normal nota yazımları ile gösterilen, icra esnasında doğaçlama olarak gelişen, icracının yorumu olarak da nitelendirilebilen müzikal hareketlere süsleme adı verilmektedir. (Kaçar, 2005, s.217) Süslemeler; bir enstrümanda temel teknik becerilerin elde edilmesinin ardından icraya sanatsal bir güzellik, estetik, olgunluk kazandırmak amacıyla yapılan, hem geleneksel hem de kişiye özel izler taşıyan, enstrüman eğitim sürecinin ileri aşamalarında kazanılması beklenen uygulamalardır. Süslemeler iki temel kategoride değerlendirilebilir; birincisi var olan nota üzerinden hareketle o notaya uygulanan bir takım farklılıklar, değişiklikler. İkincisi ise, eserde olmayan fakat ölçü içerisine ustaca ilave edilen ses veya melodilerdir.

Klasik Türk müziğinde ve özellikle ud icrası özelinde yaygın olarak kullanılan süsleme çeşitleri ve tanımları aşağıda verilmiştir.

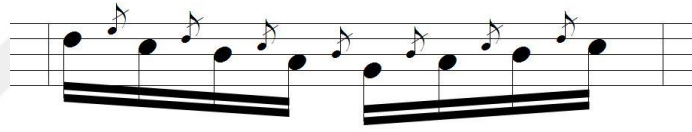
### 2.16.1. Çarpma

Bir temel sesin üstündeki notaya hafif ve çok kısa süreli olarak dokunmak ve hemen akabinde ana sese dönmek olarak tanımlanabilir. Bir üst ses yarım, tam veya artık ikili aralığı olarak kullanılabilir. Geleneksel Türk müziğinin doğal icra anlayışında yer alan hem ses hem de saz icrası olarak nerdeyse her yorumda hissedilen yaygın bir süsleme türüdür. Seyir esnasında ses geçişlerinde melodiye zarif bir ifade ve olgunluk kazandırmaktadır. Mızraplı çalgılarda ilk mızrap vuruşundan sonra devam eden tınıyla, çarpma yapılmak istenen sese mızrap vurulmadan sadece parmak baskısıyla seri bir şekilde vur kaç yapılarak elde

edilmektedir. Sabit veya ağır tempoda seyreden sesler üzerinde uygulanabildiği gibi hareketli melodilerin içerisinde de çarpma süslemeleri kullanılmaktadır. Değerini kendinden önce ve kendinden sonra alan iki temel türü bulunmaktadır. Üzerinde eğik çizgi bulunan sekizlik nota  işaretiyle gösterilir. (Ak, 2013, s.43)




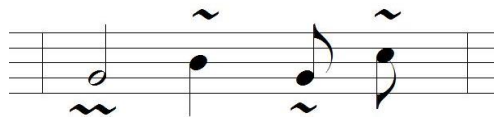
Şekil 2.2. Çarpma kullanımlarının nota üzerinde gösterimi



Şekil 2.3. Çarpma kullanımlarının melodi üzerinde gösterimi

### 2.16.2. Vibrato

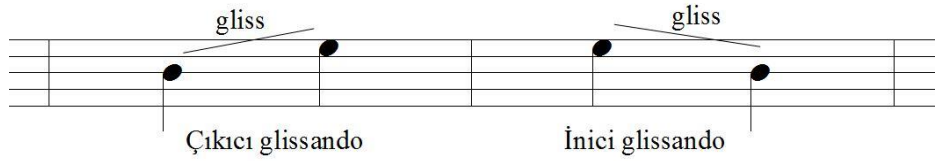
Sesin dalgalı veya titreyerek uzamasını ifade eden süslemedir. Telli çalgılarda tele basan parmağın tel boyunca sağa sola hareket ettirilmesiyle yapılır. Vibratonun salınımı, verilmek istenen ifade ve yoruma göre hızlı veya yavaş olarak yapılabilir. Özel, kesin bir işareti olmamakla beraber “vib.” kısaltması ile kullanılabilir. (Torun, 1993, s.272) Yahut da  tril veya dalga işaretine benzeyen işaretler kullanılabilir. Bu çalışmada vibratodaki dalgalanma ifadesini daha iyi karşılayabileceği düşüncesiyle dalga simgesi tercih edilmiştir.



Şekil 2.4. Vibratonun nota üzerinde gösterimi

### 2.16.3. Glissando / Portamento / Kaydırma

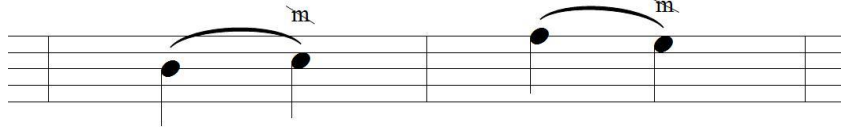
İcra esnasında bir sesin bir noktadan başka bir noktaya kadar aradaki tüm seslerin kesintisiz bir şekilde kayarak verildiği süsleme tekniğidir. Yaygın olarak kullanılan ismi glissandodur. Bir enstrümanda yahut da insan sesinde uygulanabilmektedir. Ud, perdesiz ve klavyeli bir enstrüman olması, tel boyunca manüellik ve süreklilik sağlanabilen bir zemine sahip olması hasebiyle glissando süslemesine rahatlıkla cevap verebilmektedir. Glissandonun ağır veya seri olması müziğe verilmek istenen etkiye bağlı olarak değişmektedir. Teldeki titreşimin uzama süresi nispetince glissando ağırlaştırılabilir. Tını kesilmeden diğer sese geçilmiş olmalıdır. Çıkıcı veya inici olarak kullanılabilir. “Gliss” veya “gliss” kısaltması yazılarak ve notalar arasına düz çizgi yahut da dalgalı çizgi çekilerek gösterilir. Bu çalışmada düz çizgi kullanımı tercih edilmiştir. Bir de udda karakteristik olarak kullanılan çarpmalı glissando vardır. O da; çıkıcı glissandonun hemen akabinde sesin taşındığı yerde çarpma yapılmasıyla elde edilir. Glissando ve çarpma ardışık ve seri olarak iç içe kullanılır. Normal glissando gösteriminin ikinci sesine çarpma konarak gösterilir (Torun, 1993, s.301).



Şekil 2.5. Glissando kullanımlarının melodi üzerinde gösterimi

### 2.16.4. Legato / Bağlı Çalma / Mızrapsız Ses Kullanımı

Legato, seslerin herhangi bir kesintiye uğramadan birbirine bağlanarak çalınmasıdır. Bir notanın sesi biterken diğeri başlamaktadır. Notalar arasına bağ işareti  $\frown$  konularak gösterilir. İnici ve çıkıcı olarak kullanılabilir. (Torun, 1993, s.275). Ud, tanbur, bağlama, vb. mızraplı enstrümanlarda uygulanırken birinci ses mızraplı, ikinci ses devam eden tınıyla mızrap kullanılmadan sadece klavyede parmak baskısıyla elde edilir. Böylece ses geçişlerinde süreklilik etkisi oluşur. Mızrapsız ses kullanımı bu çalışmada  $\mathbb{M}$  işaretiyle gösterilmiştir. Bağlı çalma uygulamasının diğeri bir kullanımı da; aynı perde üzerinde ayrı ayrı yazılmış olan notaları birleştirerek daha büyük tek notaya dönüştürme özelliğidir. Legato uygulaması daha çok ardışık seslerin geçişlerinde ön plana çıkmaktadır. Atlamalı seslerin bağlı çalınmasında legatodan çok glissando etkisi hissedilmektedir.



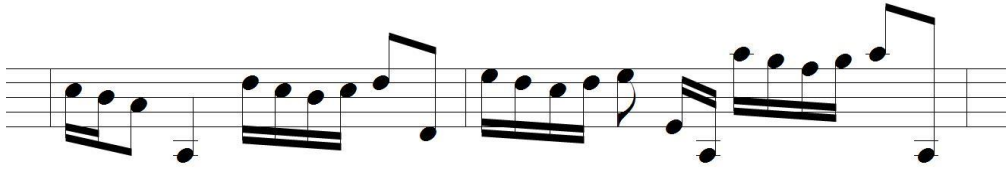
Şekil 2.6. Legato ve mızrapsız ses kullanımlarının notalar üzerinde gösterimi



Şekil 2.7. Aynı perdedeki notların bağlı olarak gösterimi

### 2.16.5. Dem Ses

Geleneksel Türk müziği alanında hem Türk halk müziği hem klasik Türk müziğinde kullanılan bir terimdir. Makamın karar ve güçlü perdeleri gibi önemli sesleriyle genellikle alt oktavdan melodiyi desteklemek için kullanılır. Bağlama, ud, tanbur, kanun gibi sazlarda bu uygulama karakteristik olarak öne çıkmaktadır. Neyde alt oktavdan elde edilen seslere de dem veya dem ses adı verilmektedir. (Torun, 1993, s.318) Türk müziği geleneğinde, taksim eden bir icracıya diğer sazlar hafifçe karar sesi tutarak eşlik edebilirler, bu da dem tutma veya karar tutma olarak ifade edilmektedir. Ud icrası sırasında bir melodi içerisindeki sesleri desteklemek, güçlendirmek, süslemek adına, bam telinden yahut da o sesin alt oktavına denk gelen seslerden eşlik edilmesine de “dem alma”, “dem ses kullanma”, “oktavlı çalma” gibi tabirler karşılık gelmektedir. Çalışmada bu kullanımlar dem ses olarak ifade edilmiştir.

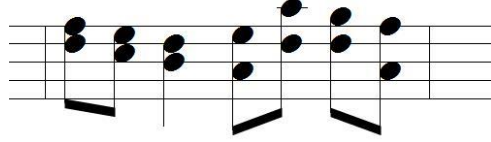


Şekil 2.8. Dem ses kullanımlarının nota üzerinde gösterimi

### 2.16.6. Çift Ses

Telli çalgılarda aynı anda iki sesin kullanılmasıyla elde edilen süsleme türüdür (Torun, 1993, s.318). Udun dörtlü akort sistemine göre, açık tel ve çeşitli pozisyon kullanımlarıyla 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı, 7'li ve oktav gibi aralıklarla çift ses süslemeleri kullanılabilir. Notadaki gösterimi aşağıdaki gibidir. Birden fazla ses gerektiren süslemelerin ney gibi nefesli çalgılarda uygulanma olanağının bulunmadığı bilinmektedir.

Kanun, ud, tanbur ve klasik kemençede uygulanması mümkündür. Çift ses ve akor gibi birden fazla ses içeren süslemelerin uygulanması noktasında özellikle tel sayısının fazla olduğu enstrümanlarda diğerlerine nispeten daha verimli sonuçlar alınabilmektedir.

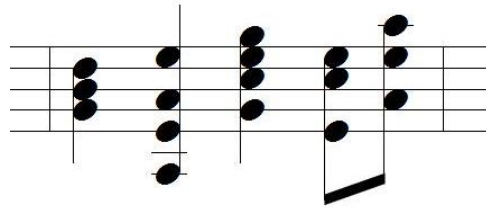


Şekil 2.9. Çift ses süslemesinin nota üzerinde gösterimi

### 2.16.7. Akor

En az 3 ve daha fazla sesin aynı anda kullanılmasıyla elde edilir. Akoru oluşturan sesler nota üzerinde dikey doğrultuda üst üste yazılarak gösterilir. Batı müziğinde armonik sistemin temelini oluşturur. Majör ve minör olarak iki temel çeşidi vardır, bunların da kendi içerisinde türleri bulunmaktadır. Piyano, gitar ve arp akorla eşlik amacıyla da kullanılabilen teknik yapıları itibariyle çok seslilik bakımından en fonksiyonel enstrümanlardandır. Akorların yazılışlarında notaları temsil eden harfler kullanılmaktadır. Yalnızca harfin yazılması majör, harfin yanına küçük “m” harfinin eklenmesi minör akoru ifade etmektedir. Örneğin C: do majör, Dm: Re minör akorlarını temsil etmektedir.

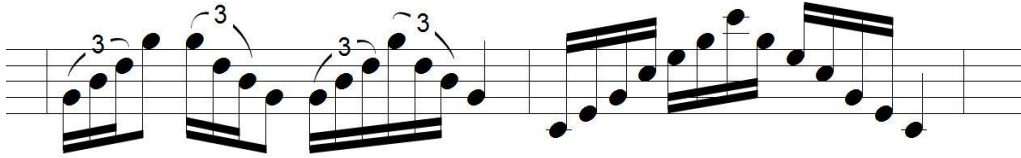
Türk müziğinde akor, mikrotonal ses sisteminin elverdiği ölçüde çok seslendirme amacıyla kısmen kullanılabilir. Ancak klasik Türk müziği eserlerinin notalarında harflerle akor gösterimi yapılmamaktadır. Nadiren kullanıldığı için gerektiğinde porte üzerinde akorun notaları yazılarak gösterilmektedir. Bireysel icralarda ise daha çok süsleme amacıyla kullanılmaktadır. Her çalgının fiziksel yapısı akor icrasına uygun değildir. Çok telli çalgılardan özellikle kanun ve udun akorla tempo tutma gibi imkânları mevcuttur. İcra esnasında doğaçlama olarak vurgulamak veya renklendirilmek istenen sesler Türk müziğinde de akor ile desteklenebilmektedir. Udda kullanılan ikiden fazla ses her zaman akor olmayabilir, ahengi artırmak için karar ve güçlü perdeleri gibi seslerin oktavlarla desteklenmesi şeklinde kullanımlar da mevcuttur.



Şekil 2.10. Akorların nota üzerinde gösterimi

### 2.16.8. Arpej

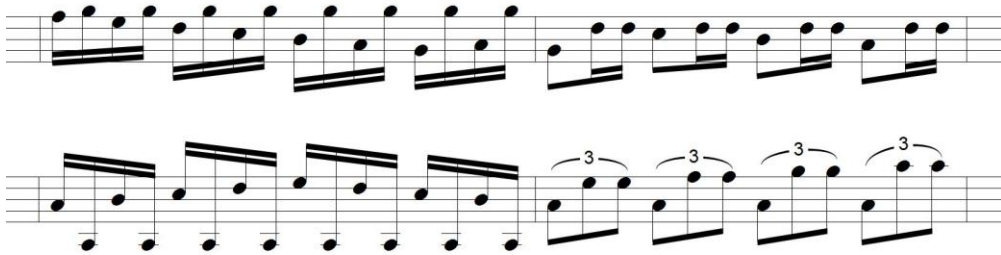
Bir akoru meydana getiren seslerin ardışık bir şekilde çalınmasına arpej denmektedir. Batı müziğinde piyano, gitar ve arp gibi çok telli enstrümanlarda teknik elverişlilik ve müzik türü yönünden daha karakteristik olarak öne çıkmaktadır. Türk müziğinde ise özellikle çok tellilik bakımından zengin olan kanun ve sonra ud icrasında diğer sazlara nispeten daha verimli olarak kullanılabilir. (Torun, 1993, s.318)



Şekil 2.11. Arpejin nota üzerinde gösterimi

### 2.16.9. Pedal Ses

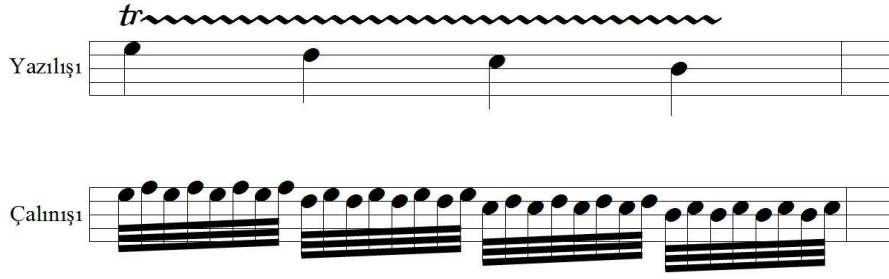
İcra esnasında sabit bir sesin melodiye sürekli olarak eşlik etmesi anlamında kullanılan bir terimdir. Çok telli enstrümanlarda daha verimli olarak uygulanan süslemelerden biridir. Udda daha uygulanabilir olduğu için çoğunlukla pedal ses olarak açık teller kullanılmaktadır. Kapalı sesler üzerinden de pedal ses süslemesi yapılabilen ancak uygulama zorluğundan dolayı sınırlı düzeyde kullanılmakta ve nadiren tercih edilmektedir. (Torun, 1993, s.318)



Şekil 2.12. Pedal ses kullanımlarının nota üzerinde gösterimi

### 2.16.10. Tril

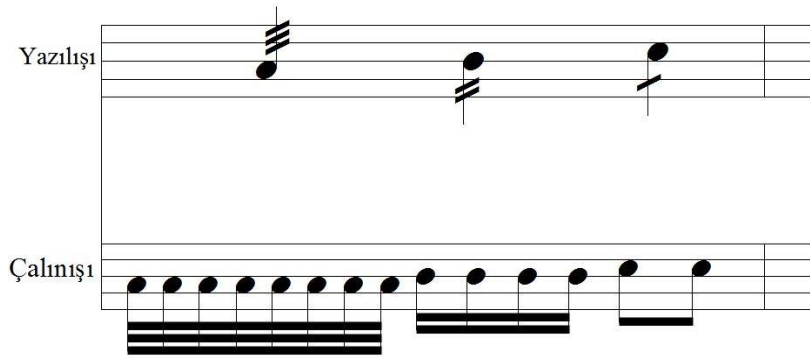
Bir temel ses ile onun bir üstündeki sesin, hızlı ve ardışık şekilde tekrarlanmasıyla oluşan süsleme tekniğidir. Üstteki ses genellikle yarım ya da tam aralık olarak kullanılabilir. (Torun, 1993, s.293) Türk halk müziğinde bazı yörelerin türkülerinde karakteristik olarak öne çıkan bir süslemedir. Halk müziği notalarında bu süsleme genellikle tr işaretleriyle gösterilmek yerine notası aynen yazılarak ifade edilmektedir. Hızlı olması gerek bir süsleme olduğu için 32'lik notayla ifade edilmektedir. Klasik Türk müziğinde ise daha çok işaretlendirme ile ifade edilmektedir.



Şekil 2.13. Tril kullanımlarının nota üzerinde gösterimi

### 2.16.11. Tremolo

Bir notanın hızlı ve sürekli olarak tekrarlanmasıyla yapılan süsleme tekniğidir. Uzun notaların kısa notalara bölünmesiyle elde edilir. Özellikle mızraplı sazlarda ve bazen yaylı sazlarda genellikle birlik, ikilik, dörtlük gibi uzun nota değerlerini doldurma veya süreklilik sağlamak amacıyla kullanılabilir. Uygulanması olabildiğince hızlı bir şekilde gerçekleştirilir, çoğunlukla yaklaşık olarak 32'lik nota değerlerine karşılık gelmektedir. Notası aynen yazılarak yahut da aşağıdaki şekilde görüldüğü gibi uzun notanın sap kısmına eklenen kısa eğik çizgilerle ifade edilmektedir. Her bir eğik çizgi notanın ikiye bölünme sayısını ifade etmektedir. Aşağıdaki şekilde gösterilen birinci nota işareti ve uygulaması Tremolo süslemesini daha spesifik olarak yansıtmaktadır. Ud, kanun, bağlama, tar, gibi mızraplı enstrümanlarda yaygın olarak tercih edilen süsleme türlerinden biridir. Özellikle mandolinin karakteristik olarak öne çıkan icra şeklidir. (Torun, 1993, s.253)

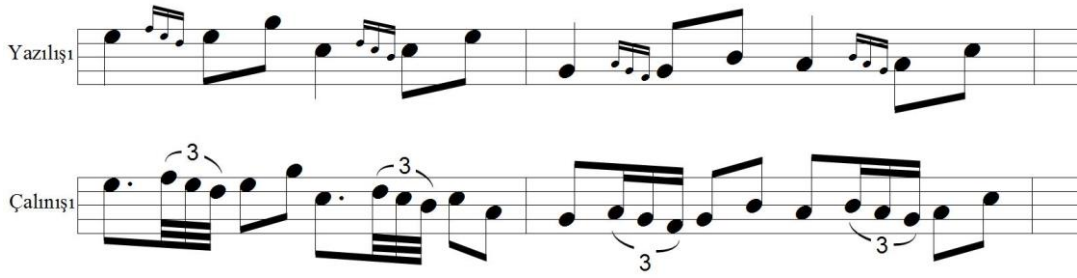


Şekil 2.14. Tremolo kullanımlarının nota üzerinde gösterimi

### 2.16.12. Grupetto / Üç Nota / (Triole İçerikli Süsleme)

Küçük nota grubu anlamına gelmektedir. Üç veya dört notadan oluşur. Bir temel sesin etrafında hızlı bir melodi deseni şeklinde seslerin bir araya gelmesiyle oluşur. Batı müziğinde ∞ işaretiyle ifade edilir. Fakat Türk müziğinde bu işaret pek yaygınlaşmamıştır. Bu nedenle genellikle verilmek istenen ifade notaya aynen yazılarak gösterilmektedir. Klasik Türk müziği

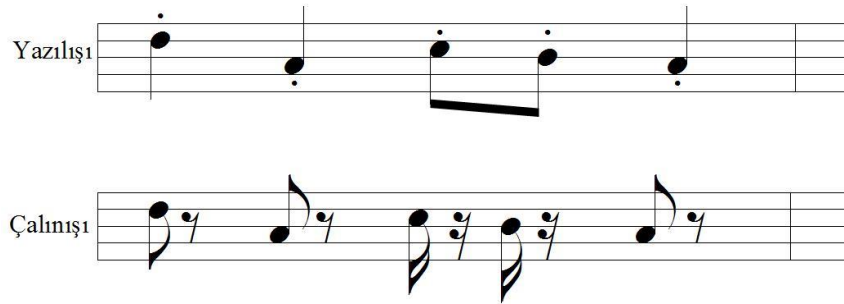
icrasında genellikle bir noktalı sekizlik nota ve otuz ikilik üçlemenin bir arada kullanılmasıyla elde edilen süslemedir. Yaygın olarak kullanılır fakat grupetto ismiyle pek bilinmez, net bir adlandırması yoktur, hızlı bir uygulama gerektirdiği için trilli, üçleme tartımı içerdiği için de üçlemeli mızrap şeklinde ifadelerle adlandırılabilir. Türk halk müziğinde Konya tezene tavrında kullanılan tartım kalıbı gibi olduğu söylenebilir. Mutlu Torun da ud metodunda lavta mızrabı olarak tanındığını ifade etmiştir. (Torun, 1993, s.292)



Şekil 2.15. Grupetto süslemelerinin nota üzerinde gösterimi

### 2.16.13. Staccato / Kesik Çalma

Seslerin kesik, kısa ve birbirinden ayrılarak çalınmasını ifade eden süsleme türüdür. Notaların altına veya üstüne nokta (.) işareti yazılarak gösterilir. (Torun, 1993, s.281).Udda uygulanırken mızrap vurulduktan hemen sonra sesin uzamaması için parmak baskısı gevşetilir ancak tel ile temas devam eder böylece tını susturulmuş olur. Dolayısıyla nota süresinin yaklaşık ikinci yarısında es kullanılmış gibi duyulur.

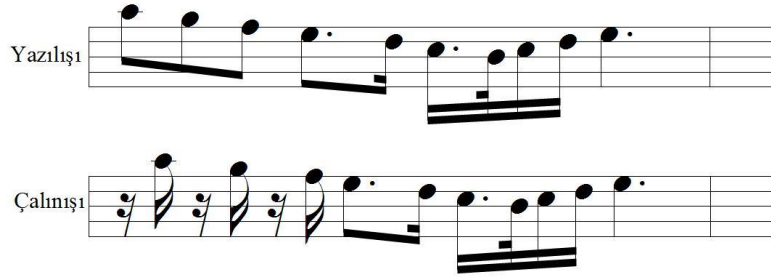


Şekil 2.16. Staccato / kesik çalma süslemelerinin notalar üzerinde gösterimi

### 2.16.14. Senkop

Müzikte ritimsel bir süsleme türüdür. Müziğin doğal seyri esnasında usûldeki kuvvetli ve zayıf vurguların yer değiştirmesi olarak tanımlanabilir. Asıl notaların ilk yarısını eslerle boş bırakıp vurguyu notanın ikinci yarısında vererek elde edilir. İcrasının

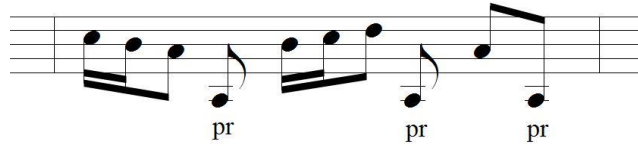
durağan/tekdüze olmaması gerektiği düşünölen pasajlarda bir renk, dinamizm ve sürpriz hissi katmak amacıyla yapılabilmektedir.



Şekil 2.17. Senkop süslemesinin nota üzerinde gösterimi

### 2.16.15. Pr / Parmak Kullanımı

Bu çalışmaya özgü olarak geliştirilen bir süsleme ifadesidir. Ud, mızrap kullanılarak çalınan bir enstrüman olmakla beraber bazen mızrap yerine parmak (başparmak) kullanılarak da icra edilebilmektedir. Bu kullanım çoğunlukla dem almak amaçlı olarak udun en üst teline yumuşak bir dokunuşla gerçekleştirilmektedir. İcra notalarında parmak kullanımlarının olduğu yerler “pr” kısaltması ile ifade edilmiştir.



Şekil 2.18. Parmak kullanımının nota üzerinde gösterimi

### 2.16.16. Mordan / Çift Çarpma

Çift çarpma süslemesi olarak tanımlanmaktadır. Nota üzerinde  $\blacklozenge\blacklozenge$  veya  $\blacklozenge\blacklozenge$  işaretleriyle veya aşağıdaki gibi 16’lık küçük çift notalar ile gösterilebilmektedir.



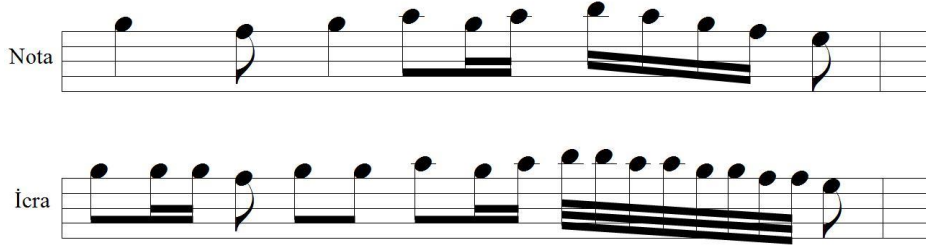
## 2.17. Nota Dışı İcralar / İlave Notalar

Eserin doğal akışını bozmaksızın yapılan, asıl notanın etrafında desenlenen yahut da öncesine veya sonrasına süsleme amaçlı ilave edilen notalardır. (Kaçar, 2005, s.224). Bu tür süslemeler esere, forma, döneme, bestekâra ve icracıya göre değişkenlik gösterebilir. İcracının tecrübesi, mahareti, geleneğe olan hâkimiyeti, müzik zevki ve o anki halet-i ruhiyesiyle eserin özünü, ruhunu, değerini kaybettirmemek kaydıyla her türlü süsleme ilaveleri olabilir. Bu bazen bir nota, bazen bir melodi ilavesi, bazen doldurma ve işleklik şeklinde kendini gösterebilmektedir. Bu durum icracının bir nevi anlık doğaçlama veya bestecilik kabiliyeti gibi değerlendirilebilir. Türk müziği geleneğinde nota dışı uygulamalar her zaman olmuştur. Temelde eserin özüne bağlı kalarak icracılar küçük dokunuşlarla bir neşe, muhabbet, zevk, dinamizm ve sürpriz katmak amacıyla yorumlarını ilave edebilmektedirler. Bu da Türk müziğinde icraya bir esneklik, özgürlük ve hareket alanı sağlamaktadır. Klasik Türk müziği icrasında nota dışı icralar aşağıdaki bazı gruplarda sınıflandırılabilir.

- Uzun notaların kısa notalara bölünmesi
- İşleme notaları
- Uzun düz notaların melodilerle doldurulması

### 2.17.1. Uzun Notaların Kısa Notalara Bölünmesi

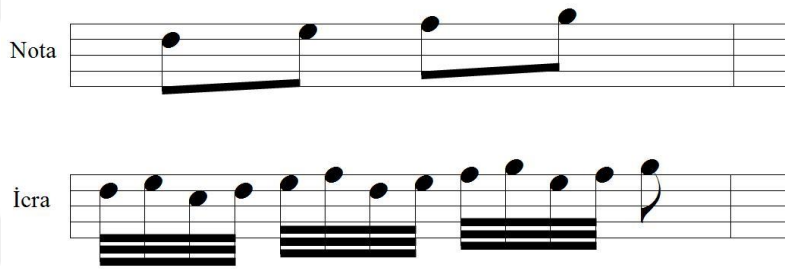
Uzun notaları aynı perde üzerinde çeşitli tartımlara bölmek suretiyle icraya süreklilik ve hareketlilik katmak amacıyla yapılan süsleme şekli olarak tarif edilebilir. Mızraplı çalgılarda uzun notaların tek bir mızrap vuruşuyla değeri tamamlanmadan tınısı kesilebilmektedir. Dolayısıyla icra edilen nota değerinin son kısmı ese dönüşerek kaybolmaktadır. (Torun, 1993, s.317). Bu noktada oluşan sessizlikleri gidermek adına ud gibi mızraplı çalgılarda uzun sese duyulan ihtiyaçtan dolayı başvuru bir süsleme türü olduğu söylenebilir. Bu nedenle bir mızrap vurulacak uzun notaların, çeşitli tartım kalıpları yardımıyla iki, üç veya daha fazla sayıda mızrap vurularak değeri tamamlanana kadar tınısı devam ettirilmiş olmaktadır. Şayet nota değeri tını kesilecek kadar uzun değilse bile bir nevi hareketlilik ve dinamizm katılmış olmaktadır.



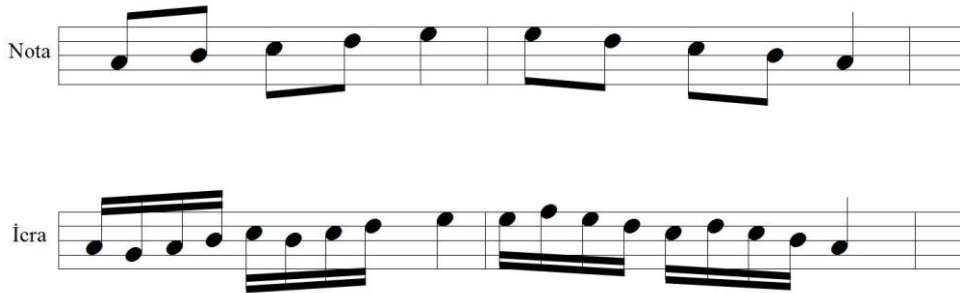
Şekil 2.20. Uzun notaların kısa notalarla doldurulması gösterimi

### 2.17.2. İşleme Notaları

Genellikle dörtlük, sekizlik gibi nota değerleriyle seyreden melodileri onaltılık veya otuz ikilik notalar yardımıyla üst ve alt perdelerini de kullanarak çeşitlendirmek, dinamizm ve işleklik katmak amacıyla yapılan süslemeler olarak değerlendirilebilir. Bu tür süslemeler ud, kanun, keman gibi hareketli melodilerin icrasına elverişli olan enstrümanlarda daha karakteristik olarak öne çıkabilmektedir.



Şekil 2.21. İşleme notalarının gösterimi 1

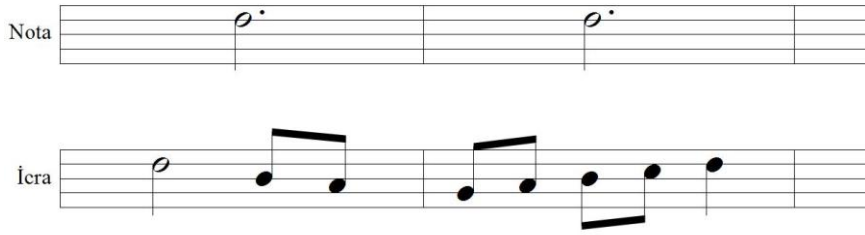


Şekil 2.22. İşleme notalarının gösterimi 2

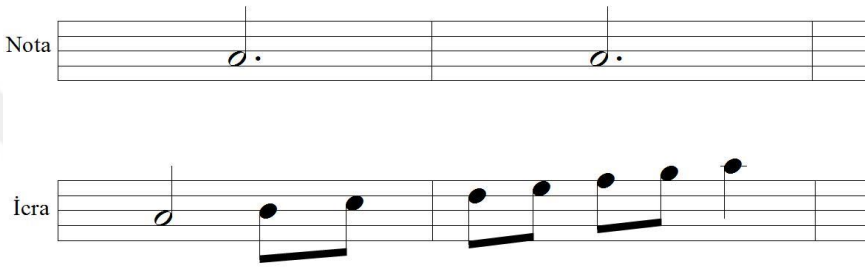
### 2.17.3. Uzun Düz Notaların Melodilerle Doldurulması

Bu süsleme türü, eserin herhangi bir yerinde yahut da genellikle bölüm veya ölçü sonlarında uzayan düz sesleri, eserde olmayan fakat ilave edildiğinde akışı destekleyen, renklendiren ve sonraki bölüme yönlendiren melodilerle doldurma olarak tarif edilebilir.

Doğru, isabetli ve dozunda yapıldığında sözlü eserlerde koroyu veya solisti okuyacağı bölüme hazırlama ve destekleme gibi faydalı yönleri bulunmaktadır.



Şekil 2.23. Uzun düz notaların melodilerle doldurulması gösterimi 1



Şekil 2.24. Uzun düz notaların melodilerle doldurulması gösterimi 2

## 2.18. İlgili Araştırmalar

Ak (2013) “Türk Saz Mûsikisinde Süsleme” adlı yayınlanmamış kitabında Türk mûsikisinin nadide eserlerinden seçilmiş olan saz eserlerini ve özellikle ud icrası için değişik yorum ve icra yöntemleri notaya aktarılmaya çalışılmıştır. Çok yüksek ifade kabiliyetine sahip olan ve nota sistemlerine sığmayan Türk mûsikisi eserlerinin elbette mükemmel bir şekilde notaya alınması mümkün değildir. Bu icra örneklerinin ses kayıtlarıyla birlikte etüd edilmesi veya o tür icrayı çok iyi etüd etmiş bir hoca ile beraber çalışmak (meşk sistemi) daha gerçekçi sonuçlar verecektir kanaatindeyim. Aynı zamanda bu icra örnekleri öğrenciler için; teknik, sürat, pozisyon ve tavır bakımından bir “Metot” olma fonksiyonunu da yerine getirecektir.

Algı (2013) tarafından hazırlanan “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Geleneksel Türk Sanat Müziği Destekli Bağlama Öğretiminin Öğrencilerin Bağlama Çalma Becerisi ve Tutumlarına Etkisinin İncelenmesi” adlı doktora tezi, müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda Geleneksel Türk Sanat Müziği destekli bağlama öğretiminin, öğrencilerin bağlama çalma becerisi ile bağlama derslerine olan tutumlarının incelenmesini ve sonuçlarını

içermektedir. Elde edilen bulgular ve sonuçlardan yola çıkılarak, Türk müziğinin bir bütün olarak kavratılması, bağlama çalgısının geniş icra imkânları olan bir enstrüman olduğunun gösterilmesi, daha donanımlı ve ileri düzeyde bir bağlama icracısı ve müzik öğretmeni yetiştirilmesi amacıyla hazırlanmış deneysel bir çalışmadır.

*Balcı* (2018) tarafından hazırlanan “Meşk Yöntemi Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma” adlı yüksek lisans tezinde meşk yöntemi günümüz öğretim yöntemleriyle karşılaştırılmıştır. Çalışmanın amacı, meşk yönteminin günümüzde kullanılan öğretim yöntem ve tekniklerinden; “gösterip yaptırma”, “işbirlikli öğretim”, “düz anlatım”, “rol/model olma” gibi yöntemlerin benzer yönlerini ortaya çıkararak formal ve informal öğretim içinde ne derecede var olduğunu, eğer varsa ne ölçüde değişime uğrayıp uğramadığını sorgulamaktır. Araştırma nitel bir araştırma olup tarihsel ve betimsel özellik taşımaktadır.

*Gerçek* (2008), “Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Meşk Sisteminden Notalı Eğitim Sistemine Geçişle İlgili Bazı Düşünceler” adlı makalesinde; meşk sisteminin Türk mûsikisindeki önemi ve işlevini ele almaktadır. Meşk, notanın yaygın olarak kullanılmadığı dönemlerde, tekrar ve hafıza esasına dayalı yapısıyla binlerce eser ve üslubun nesiller boyu aktarılmasını sağlamıştır. Bir mûsiki eğitim yöntemi olarak meşk, sadece hafızaya verilen önemi değil, aynı zamanda usta-çırak ilişkisi içinde eserin güftesine, makamına, usûlüne ve bestekârın estetik anlayışına saygılı kalınarak icra edilmesini de kapsar. Çalışmada ayrıca, Klasik Türk mûsikisinin nüanslara dayalı bir müzik türü olduğu ve notaya alınırken yorum alanının sınırlandırıldığı vurgulanmaktadır. Tüm bu unsurlar göz önünde bulundurulduğunda, meşk sistemi, Türk mûsikisinin yapısına en uygun icra biçimini koruyan ve geliştiren önemli bir eğitim modeli olarak görülmektedir. Şeklinde ifadelerle özetlenmiştir.

*Gönül* (2010), “Nevres Bey’in Ud Taksimlerinin Analizi Ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması” adlı doktora tezinde ud icracıları arasında çok önemli bir yer tutan Nevres Bey’in 14 ayrı makamdaki 20 taksimi ışığında tavrı ve mûsiki birikimi analiz edilmiş ve ulaşılan bilgiler doğrultusunda yine onun tercih ettiği makamlarda ve yapmış olduğu geçkileri kapsayan 14 örnek alıştırma oluşturulmuştur.

*Gürbüz* (2010), “Meşk Sistemi, Türk Mûsikisine Katkıları Ve Günümüze Yansımaları” adlı yüksek lisans tezinde meşkin usûl, güfte ve hafıza ile olan ilişkisi, meşkte hafızaya ve usûle verilen önem, meşkte, üslûp, repertuar, mûsiki kültürü kazandırma, özellikleri olduğu anlatılmıştır. Meşkte aranan sadakat, gurur, liyakat, meşakkat kavramları

açıklanmıştır. Günümüze ulaşan meşk zincirinin son halkası kabul edilen Alâeddin Yavaşca'nın verdiği repertuar dersleri model alınarak, Günümüzde Türk Mûsikisi Konservatuvarlarında repertuar derslerinin uygulanmasında, meşk geleneğinin izleri araştırılmıştır.

*Apaydın (2023)*, “Bağlamada Başlangıç Düzeyi Zeybek Tezene Tavrının Öğretimine Yönelik Egzersiz ve Etüt Temelli Bir Öğretim Modeli Önerisi” adlı doktora tezi; bağlamada başlangıç düzeyine yönelik zeybek tezene tavrı öğretiminde egzersiz ve etüt temelinde geliştirilen bir öğretim modelini kapsamaktadır. Başlangıç düzeyi zeybek tezene tavrı öğretiminde etkili ve kalıcı bir öğrenme sağlamaya yönelik sunulacak bir öğretim modelinin nasıl olması gerektiği problem durumundan yola çıkan araştırma; zeybek tezene tavrı öğretimine yönelik bir eğitim ve öğretim materyali sunarak bu konuda etkili ve kalıcı bir öğrenme sağlamayı, ayrıca bağlamada farklı tezene tavırlarının öğretimine yönelik geliştirilecek öğretim modellerine ışık tutmayı amaçlamaktadır.

*Kaçar (1993)*, “Türk Saz Mûsikisinde İcra-Nota Farklılığı” adlı yüksek lisans tezinde Türk mûsikisi saz eserlerinde icra-nota farklılığı incelenmiştir. Önemli saz ustalarımızdan Tanburi Cemil Bey, Refik Fersan, İzzettin Ökte, Yorgo Bacanos, Şerif Muhittin Targan ve Udi Hırant Emre'nin kendi icralarından notaya alınmış saz eserlerine yer verilmiştir. Eserlerin notası birinci portesi ustanın icrasından ikinci portesi yayımlanmış notasından olmak üzere alt alta gelecek şekilde çift porte üzerine yazılmıştır. Böylece icranın ve notanın karşılaştırması yapılmıştır. Ustaların icralarında yapmış oldukları süslemeler, süslemelerin karakterleri, küçük nota ilaveleri, üstteki portede gösterilmiştir. Daha sonra yayımlanmış notalarda görmediğimiz fakat icracıların notadan farklı olarak yapmış oldukları süslemelerin, nota dışı ilavelerin analizi ve sınıflandırması yapılarak detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Sonuç bölümünde ise eğitim ve icra açısından ayrı öneriler sunularak eserlerin mümkün olduğu kadarı ile icra edildiği şekilde de notaya alınması ve çalgı metodlarının oluşturulmasında bundan faydalanarak yeni yetişen sazanelere tavır kazandırılmasının gerekliliği üzerinde durulmuştur.

*Kaçar (2005)*, “Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar” adlı makalesinde Geleneksel Türk Sanat Müziği eserlerinde notada belirtilmeyen, icracıların irticalen yaptıkları nota dışı icralar ve süslemeler incelenmiştir. Tanburi Cemil Bey, İzzettin Ökte, Refik Fersan, Ş. Muhittin Targan, Yorgo Bacanos Udi Hırant, gibi usta sazanelerin icraları örnek olarak seçilmiştir.

Kahyaoğlu (2021), “Türk Müziğinde Meşk Sistemi” adlı makalesinde Türk müziğinde 16. Yüzyıldan beri nesilden nesile bir aktarım yöntemi olarak gelmiş olan Meşk sistemi konusu ele almıştır. Çalışmada; Türk müziğinde meşk sisteminin geçmişten günümüze kadar kullanılır lığından hareketle, söz konusu sistemin günümüzde eser geçme yöntemlerine ve öğrenme ünitelerine nasıl etki ettiğinin tespiti ve bu tespitten hareketle, gerekli materyal ve yöntemler için çeşitli ipuçları oluşturabilmek ve gelenekten gelen bu sistemi günümüzde de batı notasının yanında kullanılabilir hale getirmek, gelecek kuşaklara da intikalini sağlamak gibi amaçlar ve bu yönde içerikler yer almaktadır.

Küçüktürk (2022), “Meşk Sistemi ve Konservatuvar Eğitiminin Usta-Çırak İlişkisi Özelinde Üslup Ve Tavrı Açısından Karşılaştırmalı Analizi” adlı yüksek lisans tezinde; Bekir Sıdkı Sezgin ile onun hem meşk toplantılarında hem de konservatuvar hocalığı döneminde öğrencisi olmuş Doğan Dikmen, Koray Safkan ve Necmettin Yıldırım’ın icra üslup ve tavırlarındaki benzerlik ve farklılıklar, kullandıkları süsleme teknikleri ve nüans elemanları dikkate alınarak incelenmiş, karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir.

Oter (2018), “Klâsik Türk Mûsikîsi’nde Üslûp-Tavır” adlı makalesinde, klasik Türk mûsikisi terminolojisinde birlikte veya birbirinin yerine kullanılan üslûp ve tavrı kavramlarına daha somut anlamlar kazandırabilmek maksadıyla bu konuda yazılmış kaynaklar araştırılmış ve bu araştırma neticesinde bu sözcüklerin niteledikleri unsurlar dikkate alınarak yeni bir tanımlama yapılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda aynı zamanda Klâsik Türk mûsikisindeki üslûp ve tavrı kelimelerinin kullanım sahaları ve mûsikîmizde kullanılan tavırlardan ve bu tavırların özelliklerinden bahsedilmiş, konuyla ilgili verilen örneklerle üslûp ve tavrı meselesinin daha anlaşılır olması sağlanmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda klâsik Türk mûsikisinin genel karakterinde var olan form, usûl ve güfte gibi unsurların üslûp ve tavrı konusunu belirlemedeki rolü üzerinde durulmuştur.

*Sevinç* (2012) tarafından hazırlanan “Meşk Sistemi Bağlamında Taksim Formunda Üslup Üzerine Bir Çalışma” isimli sanatta yeterlik tezinde incelenen 8 ayrı icracı ve belli bir hiyerarşi gözetilerek Cemil Bey ve etkiledikleri saz sanatçıları düzeninde ele alınmış, Tanburi Cemil Bey dışında tamamı 20.yy’ın ilk yarısında doğmuş sanatçılardır. Değişik makamlardaki taksimler birebir çalındığı gibi notaya alınmış, incelenerek şablon ortaya çıkartılmıştır. Ardından çalgı sırasına göre Tanburi Cemil Bey - İhsan Özgen (Kemençe), Niyazi Sayın - Dede Süleyman Erguner (Ney), Necdet Yaşar - İzzettin Ökte (Tanbur), Yorgo

Bacanos ve CinuenTanrıkorur (Ud)“ un icraları form, makam, çalgı tekniği ve üslup açısından incelenerek edinilen bilgiler ışığında bir sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

Sucu (2023) tarafından “Türkiye ve Yakın Coğrafyalarda Ud İcrasındaki Süslemeler ve Yorum Unsurları: Günümüz İcracıları Üzerinden Genel Bir Değerlendirme” adlı yüksek lisanas tezinde Türkiye’den ve yakın coğrafyalardan seçilmiş toplamda on ud icracısının, Mesut Cemil’in Nihavend Saz Semaisi’ni aldıkları video kayıtları üzerinden transkripsiyon ve analiz çalışması yapılarak, alış stilleri ve farklı teknik yaklaşımları hakkında benzerlik ve farklılıkların karşılaştırmalı olarak ortaya konması amaçlanmıştır.

Torun (1993), “Ud metodu – Gelenekle Geleceğe” adlı çalışmasında 25 yılı aşan eğitim uygulamalarıyla iç içe geliştirilmiş, İTÜ Türk Mûsikisi Devlet Konservatuvar’ında kullanılan “ud dersleri”nin ilavelerle yeniden düzenlenmesiyle oluşturulmuştur. Bu metotta, Türk müziğinin geleneğindeki icra üslubunu hazmetmiş, üstün teknik ve yorum gücüne sahip geleceğin icracılarının yetişmesine yardımcı olması amaçlanmıştır. İçeriğinde; sesler, makamlar, usûller, formlar, transpoze, icra-nota farklılığı gibi konular, mızrap teknikleri, süslemeler ve benzeri teknikler, şekil ve tablolarla destekli bilgiler, seçilmiş eser-alıştırma notaları yer almaktadır.

## BÖLÜM 3

### 3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, çalışma grubu, veri toplama araçları, verilerin toplanması ve analiz edilmesiyle ilgili bilgiler yer almaktadır.

#### 3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma; görüşme, belge inceleme, gözlem gibi veri toplama yöntemlerinin kullanılması yönüyle nitel, deneysel bir süreç içermesi bakımından da nicel bir araştırma olarak nitelendirilmektedir. Bu bağlamda çalışmada karma araştırma yönteminden yararlanılmıştır.

“Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, olayların ve algıların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2006, 39).

“Nicel araştırma, mevcut durum ve olgular hakkında bilgi sahibi olmak amacıyla sayısal değerlerin objektif ve sistematik bir biçimde gözlemlenerek ölçüldüğü ve yapılan ölçümlerin tekrarlanabildiği süreci kapsayan araştırma olarak tanımlanabilir”. (Burns ve Grove, 1993, Akt. Garip, 2023, S. 4).

Karma araştırma yöntemi, araştırma problemini anlamak için nicel ve nitel verilerin toplandığı, iki veri setinin bütünleştirilerek avantajlarından yararlanıldığı ve sonuçlar çıkarıldığı, sonuçların sağlık, sosyal ve davranış bilimleri alanlarında kullanıldığı araştırma yaklaşımı olarak tanımlanmıştır. (Creswell, 2021, Akt. Peker, 2023, s. 52).

Durum çalışması, bir olayın ya da olgunun ‘ne’, ‘nasıl’ ve ‘niçin’ gibi sorularla derinlemesine incelenmesi amacıyla gerçekleştirilen araştırmalardır (Yıldırım & Şimşek, 2013). Durum çalışması; araştırılan durumu birçok veri toplama araçları ile (görüşme, gözlem, görsel-işitsel araçlar, dokümanlar ve diğer yazılı kaynaklar gibi) ayrıntılı ve derinlemesine veriler toplayarak, zaman içinde durumu betimleyen ve mevcut durumun neden o şekilde olduğuna ilişkin fikir veren çalışmalardır (Cresswell, 2014, Akt. Peker, 2023, s. 52).

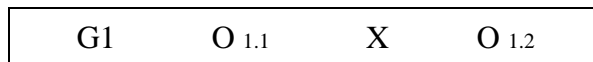
Bu çalışmada ele alınan durum, ud icrasında üslup-tavır bağlamında eser yorumlama becerisinin geliştirilmesine yönelik olarak hazırlanan icra notası, meşk uygulamaları, örnek

icra ve eserlerin, konservatuvar çalgı eğitimi alanında öğrenim gören öğrencilerin ud icrasında yorumlama becerilerinin geliştirmelerine yönelik oluşturduğu değişimdir. Bu bağlamda, araştırma bütüncül tek durum desenine göre gerçekleştirilmiştir. Durum çalışmasında nitel ve nicel veriler ayrı ayrı ya da bir arada kullanılabilir (Punch, 2005, Akt. Peker, 2023, s. 53).

Deneysel araştırmalar, sistematik bir metodoloji kullanılarak, belli bir müdahalenin kontrol altına alınmış koşullarda belli bir sorunun çözümünde ne derece etkili olacağını görmek için yürütülen araştırmalardır. Diğer bir deyişle değişkenler arasındaki neden-sonuç ilişkisini incelemek için yapılan bilimsel bir araştırma yöntemidir. Bu yöntemde araştırmacı, bağımsız değişkeni kasıtlı olarak değiştirerek bağımlı değişken üzerindeki etkisini gözlemler.

Çalışmanın nitel olan kısmında literatür taraması yapılmış, amaç, problem ve kavramsal çerçeveye ilgili gerekli bilgiler toplanmıştır. Alanla ilgili daha derin bilgilere ulaşmak, mevcut durum tespiti yapmak ve deneysel çalışmada uygulanacak olan eğitim-öğretim modelini sağlam temellere dayandırmak amacıyla uzman öğretim elemanları grubuyla görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmelerde yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmış, elde edilen verilerin analizi betimsel analiz yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler doğrultusunda öngörülen icraların ses kayıtları müzik arşiv taraması yapılarak veya icracıların kendisinden yeni icra kayıtları talep edilerek temin edilmiştir. Belirlenen icracıların icraları, yorum örnekleri olarak ele alınmış, icra notası aracılığıyla notaya aktarılarak, icra analizleri yapılmıştır. Çalışmanın nicel yönünü oluşturan deneysel kısmında ise deney grubundaki öğrencilere, üslup-tavır bağlamında eser yorumlama becerisi kazandırmaya yönelik hazırlanmış dinleme, icra notası, icra analizi, süsleme teknikleri, taklit ve meşk uygulamalarını içeren 14 haftalık öğretim modeli haftada 1 ders olarak uygulanmıştır.

Çalışmada tek gruplu Ön Test-Son Test deseni kullanılmıştır. Bu desende “denek grubuna önce Ön Test uygulanarak durum tespiti yapılır, daha sonra deneme yapılarak deneme sonunda Son Test uygulanır. Her iki teste ait ölçüm sonuçları karşılaştırılarak aradaki fark değişim olarak kaydedilir” (Cebeci, 2010, s.13).



**Şekil 3. 1.** Tek gruplu ön test-son test deseni işlem basamağı (Karasar, 2018. s. 131).

### 3.2. Araştırmanın Çalışma Grubu

Araştırmada ud eğitiminde üslup tavır bağlamında eser yorumlama becerisi kazanımına yönelik mevcut durum ve uygulamanın şekillenmesine yönelik bilgi toplamak amacıyla devlet konservatuvarlarında ud eğitimini yürütmüş veya yürütmekte olan ulaşılabilen 10 öğretim elemanı ile görüşmeler yapılmıştır.

**Tablo3.1.** Katılımcı öğretim elemanlarına ait demografik bilgiler

Kurum Adı	Yaş	Cinsiyet	Unvan	Lisansüstü Eğitim Durumu
Haliç Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	83	E	Prof. Dr.	Dr.
Hacı Bayram Veli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	59	K	Prof. Dr.	Dr.
Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	46	E	Prof. Dr.	Dr.
İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	45	E	Prof. Dr.	Dr.
Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi	45	E	Doç. Dr.	Dr.
Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi İcracılık Fakültesi	48	E	Doç. Dr.	Dr.
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	46	E	Öğr. Gör	Y.L.
Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi	57	E	Öğr. Gör.	Y.L.
Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	36	E	Öğr. Gör.	Dr.
Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi	35	E	Öğr. Gör.	Y.L.

Deney çalışması Selçuk üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü Türk Sanat Müziği Ana sanat Dalı'nda öğrenim gören 4 ud öğrencisiyle gerçekleştirilmiştir. “Benzeşik örnekleme; küçük, benzeşik bir örneklem oluşturma yoluyla belirgin bir alt grubu tanımlamaktır” (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s.120).

**Tablo3.2.** Katılımcı öğrenci grubuna ait bilgiler

Öğrenci No	Sınıfı	Ud Çaldığı Yıl	Farklı Enstrüman Geçmişi	Cinsiyet	Eğitim Türü
Ö1	Yüksek Lisans	7	Yok	E	Yüz Yüze

Ö2	Lisans 1	1	Bağlama / Piyano	E	Yüz Yüze
Ö3	Lisans 2	2	Bağlama	E	Uzaktan
Ö4	Lisans 4	8	Piyano	K	Uzaktan

Deneyisel çalışmada Hazırbulunuşluk, Ön Test, Ara Test ve Son Test için Uzman Değerlendirme Formları hazırlanmıştır. Bu formlarda yer alan değerlendirme kriterlerinin ve görüşmeler için hazırlanan soruların geçerlik ve güvenilirlik durumuna ilişkin Devlet Konservatuvarları ve İcracılık Fakültelerinde ud eğitimi alanında görev yapan 2 doçent, 1 öğretim görevlisi (Bil. Uz.) olmak üzere toplam 3 uzmandan görüş ve onay alınmıştır. Deney süreci öncesinde öğrencilerin Hazırbulunuşluk ve Ön Test videoları, deney süreci ve sonrasında da Ara Test, Son Test videoları aynı 3 uzman tarafından puanlanarak değerlendirilmiştir.

**Tablo 3.3.** Görüş ve onay için başvuru alan uzman grubuna ait bilgiler.

Uzman No	Alan Çalgısı	Mesleki Deneyim Yılı	Akademik Unvan
U1	Ud	16	Doç. Dr.
U2	Ud	18	Doç. Dr.
U3	Ud	23	Öğr. Gör. (Bil. Uz.)

Deneyisel çalışmada elde edilen her türlü sayısal veriler, istatistik uzmanı tarafından incelenmiş, anlamlılık bakımından değerlendirmeleri yapılmış, gerekli hesaplamalar, grafik ve tablolarla bulgular bölümünde gösterilmiştir.

**Tablo 3.4.** İstatistik uzmanına ait bilgiler

Uzman Bilgisi	Uzmanlık Alanı	Mesleki Deneyim Yılı	Akademik Unvan
İstatistik Uzmanı	İstatistik	12	Dr. Öğretim Üyesi

### 3.3. Veri Toplama Araç ve Teknikleri

Araştırmada kullanılan veri toplama araçları şu şekildedir;

- Kaynak / Literatür Tarama
- Belgesel Tarama
- Uzman Görüşme Formu
- Video Kamera Kayıtları
- Dikte ve İcra Notası

- Haftalık Ders Takip Formu
- Performans Değerlendirme Ölçekleri

**Kaynak Tarama:** Bir araştırma konusu hakkında mevcut olan tüm kaynakların incelenmesidir. Konuya ilişkin kitaplar, makaleler, lisans üstü tezler, raporlar gibi çeşitli yazılı materyallerin araştırılmasını kapsamaktadır. Kaynak taramanın amacı, bir konu hakkında derinlemesine bilgi edinmek, daha önce yapılmış çalışmalarını incelemek ve araştırmanın temel dayanaklarını bulmaktır. “Var olan kaynak ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya literatür tarama denir. Literatür taraması, araştırma probleminin seçilerek anlaşılmasına ve araştırmanın tarihsel bir perspektife oturtulmasına yardımcı olur” (Karasar, 1994, 183).

**Belgesel Tarama:** “Var olan kaynak ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya yönelik tarama tekniğidir. Tarananlar; geçmişteki olguların anında iz bıraktığı fotoğraf, film, plak, ses ve video kayıt cihazları, CD’ler, çeşitli araç-gereçler; bina ve heykel gibi kalıntılar; olgular hakkında sonradan yazılmış ve çizilmiş her türlü mektup, rapor, kitap, ansiklopedi; resmi ve özel yazılar ve istatistikler; tutanak, anı, yaşam öyküsü vb. kayıtlardır.” (Karasar, 2018, s. 229).

**Uzman Görüşme Formu:** Belirli bir konu hakkında bir uzmandan alınan görüşlerin sistematik bir şekilde kaydedilmesini sağlayan bir dokümandır. Bu form, araştırmalar, eğitim çalışmaları, danışmanlık süreçleri veya mesleki değerlendirmeler için kullanılabilir. Görüşme yöntemi; çalışma grubunda yer alan katılımcı öğretim elemanlarının araştırma konusu hakkında bilgi, duygu ve düşüncelerini aktif olarak açıkladığı, yaşam öyküsünü anlattığı veri toplama tekniği olarak adlandırılır. Görüşmenin amacı, katılımcıların iç dünyalarına erişerek onların özgün bakış açılarının belirlenmesidir. Görüşme, araştırılan konu hakkında bireyin yaşanmışlıkları, farklı deneyimleri, tutumları, düşünceleri, niyetleri, yorumları, zihinsel algıları ve tepkileri gibi gözlenemeyen bilgilere ulaşılmasına olanak sağlar. (Bengtsson, 2016; Seidman, 2006, Akt. Baltacı, 2019, s. 374). ). Araştırmada kullanılan görüşme türü yarı yapılandırılmış görüşme türü olarak değerlendirilebilir. Yarı yapılandırılmış görüşme türünde önceden tasarlanan bir dizi soruyu içeren bir görüşme formu bulunur. Görüşme esnasında verinin detayına inilmek ya da eksik kalan bir noktanın tamamlanabilmesi için bu sorulara ek olarak sonda sorulan sorular getirilebilir. (Karataş, 2017, Akt. Akman ve Erişen, 2022, s. 146).

Video Kamera Kayıtları: Deney sürecinde ders içi etkinliklerin rapor edilmesi ve performans değerlendirme aşamalarında öğrencilerin Hazırbulunuşluk, Ön Test, Ara Test ve Son Test performanslarının değerlendirilmesi amacıyla video kamera kayıtlarından yararlanılmıştır.

Dikte ve İcra Notası: Müzikte dikte, işitme yoluyla duyulan melodik, ritmik, makamsal ve yoruma dayalı ayrıntıların notaya yazılması işlemidir. İcra notası; Türk müziğinde bir icranın süsleme, üslup, tavır, yorum gibi her türlü karakteristik ayrıntılarını içeren özel bir nota türüdür. İki paralel portenin eş zamanlı olarak kullanılması sistemine dayanır. Bir portede sade nota, diğerinde ise icranın içerdiği bütün süsleme ayrıntılarının yazıldığı nota yer almaktadır.

Haftalık Ders Takip Formu: Öğrencilerin veya öğretmenlerin belirli bir hafta boyunca işlenen dersleri, konuları, öğrenme sürecindeki kazanımlarını ve yapılan etkinlikleri sistematik bir şekilde kaydetmek için kullanılan bir formdur.

Performans Değerlendirme Ölçekleri: Bireylerin, çalışanların veya öğrencilerin belirlenen kriterlere göre performanslarını ölçmek ve değerlendirmek için kullanılan sistematik bir araçtır. Genellikle iş dünyasında çalışanların verimliliğini, becerilerini ve katkılarını değerlendirmek için kullanılırken, eğitim alanında da öğrencilerin akademik ve davranışsal performanslarını ölçmek için kullanılmaktadır.

### **3.4. Verilerin Toplanması**

Araştırmanın konusu ve problem durumuyla bağlantılı olarak genel içeriğin oluşturulması noktasında; Türk müziği, müzik eğitimi, ud eğitimi, meşk, icra-nota farklılığı gibi konulara dair lisansüstü tez, makale, kitap, dergi, bildiri gibi kaynaklar incelenmiş, gerekli bilgilerden istifade edilmiştir. Alanla ilgili üzerinde durulan yahut da geri planda kalan konular gözlemlenerek, çalışmanın ağırlık merkezinin ne yönde olacağına dair fikirlerin ortaya çıkması hususunda literatür taramasından yararlanılmıştır.

Araştırmanın deney aşamasında kullanılmak üzere belirlenen eserlerin icra edilmiş ses kayıtları; araştırmacının kendi müzik arşivi, alanla ilgili akademisyen, icracı, araştırmacı gibi kişilerin arşivleri ve internet ortamı müzik arşivleri taranarak temin edilmiştir. Kaydına ulaşılamayan icraların da sanatçıların kendisinden ses/video kaydı talep edilerek temin edilmiştir. Müzik kayıtları deney çalışmasında eğitim-öğretim materyali olarak kullanılmıştır.

Deney aşamasında genel durum tespiti ve uygulamaların sağlam temellere dayandırılması amacıyla ud eğitimi, meşk uygulamaları, üslup tavrı gibi araştırmanın genel çerçevesiyle ilgili olarak, Konservatuvar, Güzel Sanatlar ve Eğitim Fakülteleri gibi kurumlarda lisans düzeyinde ud derslerini yürütmüş veya yürütmekte olan öğretim elemanlarına e-mail aracılığıyla 15 sorudan oluşan Uzman Görüşme Formu sunulmuştur. Geri dönüş sağlayan 10 öğretim elemanından elde edilen veriler, analiz edilmek üzere soru başlıkları altında gruplandırılarak tasnif edilmiştir.

Görüşmeler doğrultusunda belirlenen icracıların icra kayıtları araştırmacı tarafından dikte edilerek notaya aktarılmıştır. İcralarda yer alan üslup tavrı bağlamında yoruma dair her türlü ayrıntı süsleme teknikleriyle birlikte icra notasyonu kullanılarak yazılmıştır. Yazıya aktarılan yorum unsurlarının süsleme tekniği bakımından tespitleri yapılmış, ölçü numaraları belirtilerek nerede hangi süslemenin yapıldığına dair bilgiler verilmiştir.

Deney aşamasında öğrencilerin sürece dâhil olabilme konusundaki temel yeterlilikleri ve süreç içerisindeki gelişim durumları, Hazırbulunuşluk, Ön test, Ara Test ve Son Test amaçlı “Uzman Değerlendirme Formu” kullanılarak yapılmıştır. Testlerde yer alan kriterler uzman görüş ve onayı alınarak belirlenmiş, öğrencilerin gelişim durumları bu formlar aracılığıyla 3 uzman tarafından değerlendirilerek 100 üzerinden puanlanmıştır. Her öğrenci için uzmanlardan elde edilen veriler tek bir tabloda birleştirilerek istatistik uzmanına sunulmak üzere hazır hale getirilmiştir.

### **3.5. Verilerin Analizi**

Katılımcı öğretim elemanlarıyla yapılan görüşmelerden elde edilen veriler “Betimsel Analiz” yöntemi ile analiz edilmiştir. Görüşme verileri, ilgili sorular altında toplanıp bir araya getirilerek tasnif edilmiştir. Soruyla ilgili tüm cevaplar okunarak özetlenmiş ve değerlendirilmiştir. Bazı önemli noktalar aktararak, sorudan elde edilmek istenen bilgiler ana tema olarak vurgulanmıştır. Elde edilen diğer bazı veriler de tablo ve grafiklerle frekans değerleri hesaplanarak sunulmuştur. Betimsel analizde amaç, görüşme ve gözlem sonucu toplanan verilerin düzenlenmiş ve yorumlanmış bir şekilde okuyucuyla buluşturulmasıdır. Çoğu betimsel analizde veriler önceden belirlenmiş temalara göre sınıflandırılır, sınıflandırılan verilere ilişkin bulgular özetlenir ve özetler ise araştırmacının öznel birikimi ile yorumlanır. Ayrıca araştırmacı bulgular arasında neden-sonuç ilişkisi kurar ve gerekirse

olgular arasında yapısal farklılık analizleri ile karşılaştırmalar yapar. (Kitzinger, 1995; Kvale, 1994, akt. Baltacı, 2019, s. 379).

Çalışmada yer alan icraların ses kayıtlarından icra notasına aktarılan yorum örnekleri süsleme teknikleri bakımından analiz edilmiştir. İcra notası müziğin ayrıntılı olarak dokümana dönüştürülmüş şekli olarak kabul edilebilir. Bu uygulamanın da bir nevi doküman analizi yöntemiyle gerçekleştiği söylenebilir. Doküman analizi, yazılı, görsel veya dijital belgeleri inceleyerek bilgi toplama ve değerlendirme sürecidir. Genellikle nitel araştırmalarda kullanılan bu yöntem, mevcut kaynakları sistematik bir şekilde analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Türk müziğinde icra analizi, bir müzikal performansın ayrıntılı olarak incelenmesi ve değerlendirilmesidir. Bu analiz, icracının teknik becerileri, üslup tavrı anlayışı, kullandığı süslemeler, nüanslar gibi yorum özelliklerine dair unsurları içermektedir. Çalışmada yer alan icralar, notaya aktarılma aşamasında ve sonrasında, kullanılan süslemeler bakımından analiz edilmiş, ölçü numaraları yardımıyla hangi ölçüde hangi süslemenin yer aldığına dair bilgilendirmeler yapılmıştır.

Araştırmanın deneysel kısmında elde edilen sayısal veriler istatistik uzmanı tarafından anlamlılık bakımından istatistiksel olarak analizi yapılarak değerlendirilmiş, ayrıntıları rakamsal ifadeler, grafik ve tablolarla gösterilmiştir. Veri analizleri SPSS 23 paket programı aracılığıyla ve tanımlayıcı istatistikler (ortalama, standart sapma) ile fark analizleri (Kruskal Wallis Test, Bağımlı Gruplar t Testi) kullanılarak yapılmıştır.

İstatistiksel olarak anlamlı değişim, bir ölçüm sonucunda elde edilen verilerde gözlemlenen farkın veya değişikliğin tesadüfi olup olmadığını belirlemek için yapılan istatistiksel analiz sonucunda elde edilen bir durumdur. Ölçüm sonuçlarındaki farkın şans eseri oluşmadığını ve belirli bir etkenin gerçekten bir etki sağladığını gösterir. Eğer yapılan istatistiksel test sonucunda p-değeri (olasılık değeri) belirlenen anlamlılık düzeyinden (genellikle 0.05) küçükse, bu değişimin rastgele ortaya çıkma olasılığı düşük kabul edilir ve istatistiksel olarak anlamlı olduğu sonucuna varılır.

### **3.6. Deneysel Sürecin İşleyişine Dair Bilgiler**

#### **3.6.1. İcracılar, Eserler, Denek Grubu ve Deney Materyallerine İlişkin Bilgiler**

Deneysel sürece başlamadan önce, eğitimci grubuyla yapılan görüşmeler doğrultusunda icracılar belirlenmiş, öngörülen özel kriterler doğrultusunda da eserler

belirlenmiştir. İcracı ve eserlerin ses kayıtları arşivlerden temin edilmiştir. İcralar yorum örnekleri olarak ele alınmış, süslemeleri ses kayıtlarından icra notasına aktarılmıştır. Deney uygulaması için öğrenciler hazırbulunuşluk ve uygunluk testine tabi tutulmuşlardır. Deneyde kazandırılmak istenen yorumlama becerileri için öğrencilerin ud icrası ile ilgili temel teknik becerilerin bulunması beklenmiştir. Bu beceriler ölçme değerlendirme amacıyla Hazırbulunuşluk Testinde;

- Uygun duruş ve tutuş pozisyonu alır.
- Uygun sağ el mızrap tekniği uygular.
- Uygun sol el parmak baskı tekniği uygular.
- Bir eseri temel düzeyde deşifre eder.
- Temel düzeyde ritmik unsurlara uygun çalar.
- Temel düzeyde doğru perde baskıları kullanır.

kriterleriyle değerlendirilmiştir.

Ön Test, Ara Test, Son Test değerlendirmeleri ise;

- Çarpma yapar.
- Vibrato yapar.
- Glissando – Legato (Ses taşıma / kaydırma - mızrapsız ses kullanma) süslemeleri yapar.
- Dem ses / çift ses / akor / arpej kullanır.
- Tril – Tremolo - Triyole içerikli süslemeler yapar.
- İlave nota veya ezgiler kullanır.

kriterleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

Öğrenci seçiminde diğer bir belirleyici unsur da; “Uygunluk Testi” olarak adlandırılmıştır. Bu da, Ön Testte yer alan kriterler baz alınarak değerlendirilmiştir. Öğrencinin deney sürecine dâhil edilebilmesi için Ön Testte yorumlama becerisi puanının düşük, Hazırbulunuşluk testinde de temel teknik beceri puanının yüksek olması beklenmiştir. Deney süreci sonrasında gelişim skalasının geniş bir aralıkta gözlemlenebilmesi için; Uygunluk veya Ön Test puanı, “Zayıf”, “Ortanın Altı” ve en fazla “Orta” seviyede olması gerekli görülmüştür. Özetle; ud eğitiminde çok yeni veya çok ileri düzeyde olanların deney çalışması için uygun olmayacağı düşünülmüştür. Bu ön şartları sağlayan 4 öğrenci deney

sürecine dâhil edilmiştir. Ön Test, Ara Test ve Son Testlerde yer alan puanlamaların başarı durumu karşılığı;

- 0-20: Zayıf
- 21-40: Ortanın Altı
- 41-60: Orta
- 61-80: İyi
- 81-100: Çok İyi

olarak değerlendirilmiştir.

### 3.6.2. Öğretme-Öğrenme Sürecinde Kullanılan Materyaller

- Peşrev ve Saz Semaisi Formu.
- 1 Peşrev; Beyati Peşrev, Seyfettin Osmanoğlu.
- 1 Saz Semaisi; Uşşak Saz Semaisi, Neyzen Salih Dede.
- Eserlerin Notası.
- Eserlerin Necdet Yaşar, Niyazi Sayın, İhsan Özgen, Erol Deran, Cinuçen Tanrıkorur, Yurdal Tokcan tarafından icra edilmiş ses/video kayıtları.
- Mevcut ses/video kayıtlarındaki icralara göre notaya aktarılmış icra notaları.
- Haftalık ders takip formu.
- Uzman değerlendirme formu.
- Derslerin video kaydı.
- 14 haftalık öğretim planı.

### 3.6.3. Hedef Davranışlar

**Genel;** Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup tavrı bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.

**Özel;** Öğretim programına göre ilgili hafta ve derste ele alınan icracının icrasındaki yorumunu / nota dışı uygulamalarını çeşitli süsleme teknikleri, icra notası, dinleme etkinliği ve meşk uygulamaları aracılığıyla analiz, deşifre ve taklit ederek uygular.

### 3.6.4. Öğretme-Öğrenme Etkinlikleri:

- **Amaçlardan haberdar etme:** Öğrenme sürecinin hedeflerini öğrencilere açıklayarak neyi, neden öğreneceklerini belirtme.
- **Dikkat çekme:** Öğrencilerin ilgisini konuya yönlendirmek için çeşitli yöntemler kullanma (soru sorma, hikâye anlatma, görseller kullanma vb.).
- **Araç-gereç kullanma:** Öğretimi desteklemek amacıyla materyallerden (kitap, video, icra notası, müzik aleti vb.) faydalanma.
- **Örneklendirme:** Konuyu daha anlaşılır kılmak için somut veya soyut örnekler sunma.
- **Güdüleme:** Öğrencileri öğrenmeye teşvik etmek ve motivasyonlarını artırmak için çeşitli stratejiler kullanma.

### 3.6.5. Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri

- **Analiz:** Konuyu veya problemi bileşenlerine ayırarak inceleme ve anlamlandırma süreci.
- **Soru-Cevap:** Öğrencilerin katılımını artırmak ve düşüncelerini sağlamak için soru yöneltme ve yanıt alma yöntemi.
- **Uygulama Çalışması:** Öğrenilen bilgilerin pratikte kullanılmasını sağlamak için yapılan etkinlikler.
- **Gösterip Yaptırma:** Önce eğitimcinin bir beceriyi veya işlemi göstermesi, ardından öğrencilerin aynısını yapmasını sağlama yöntemi.
- **Pekiştirme:** Öğrenilen bilginin kalıcı hale gelmesi için tekrar yapma veya ödüllendirme süreci.
- **Dönüt-Düzeltilme:** Öğrencinin yaptığı çalışmalara geri bildirim verme ve hatalarını düzeltmesine yardımcı olma.

### 3.6.6. Ders İçi Etkinlikler

- **Dinleme / Sanal Meşk:** Bir eseri veya icrayı bilinçli bir şekilde duyarak anlamaya, üslubu ve tavrı kavramaya yönelik etkinlik.
- **İcra Notası Takibi:** Bir müzik eserinin icraya göre düzenlenmiş notasını takip ederek yoruma ilişkin tüm ayrıntıları gözlemlene süreci.
- **Yorum Analizi:** Bir icranın üslup, tavır, teknik, duygu, nüans ve süsleme gibi her türlü bileşenlerinin ele alınarak incelenmesi ve açıklanması.

- **Süsleme Uygulamaları:** Müziğin ifadesini zenginleştirmek için kullanılan artikülasyon tekniklerinin icraya aktarılarak pratiğe dönüştürülmesi. (tril, glissando, vibrato vb.).
- **Meşk:** Geleneksel müzik öğrenme yöntemi; usta-çırak ilişkisi içinde eserin tekrarlarla görerek ve işiterek öğrenilmesi.
- **Taklit:** Bir müzik icrasının; üslup, tavır, teknik, duygu, nüans, süsleme gibi yoruma dair tüm detaylarının bütünüyle bire bir kopyalanarak öğrenilmesi süreci.

### 3.6.7. Derslerin İşlenişine Dair Bilgiler

Deneyisel süreçte her bir derse öncelikle dinleme etkinliği ile başlanmıştır. İcracının yansıttığı duygu, düşünce, üslup, tavır ve yorumuyla ilgili gerçek bir bağ kurabilmek, anlamlandırmak ve içselleştirmek için dinleme etkinliği başvurulabilecek etkili bir öğrenme yöntemi olarak değerlendirilmiştir. Böylelikle öğrenci, icranın ve geleneksel yapının atmosferine girmiş olmaktadır. Sonraki aşamada ikinci kez dinleme yapılmış, fakat bu esnada icra notası da sürece dâhil olmuştur. Öğrenci bir yandan kaydı dinlerken diğer yandan icrada yer alan süslemeleri icra notasından somut olarak görebilmektedir. İkinci kez dinleme esnasında her bir ölçüde yer alan süsleme unsurları kayıt durdurularak ve tekrar çalınarak pekiştirilmiştir. Eğitimci süslemeleri solfej veya ses nağmesiyle tanıtmış ve aktarmış, anlaşılıp anlaşılmadığına dair öğrenciden küçük solfejlerle ve sözlü cevaplarla teyit almıştır. Derste gelişen spontane sohbetlerde konuyla ilgili olarak öğrenciyi güdüleyici, motive edici, destekleyici konuşmalar gerçekleşmiştir. Bu yaklaşımların, bir eseri icra etmeye başlamadan önce duygusal anlamda önemli bir ön hazırlık olması ve adaptasyonu sağlaması bakımından pedagojik bir role sahip olduğu öngörülmektedir. Gerçek bir meşkin mümkün olmadığı, geçmişte yaşamış olan bir icracıyla, onun ses kaydı vasıtasıyla bir nevi sanal meşk gerçekleştirebilmek, günümüzün sunduğu en önemli teknolojik imkânlardan biri olduğu bilinmektedir. Bu uygulamanın; geleneğe dayanan üslup-tavır anlayışının yeni kuşak müzik öğrencilerine aktarılmasında geçmişten geleceğe önemli bir köprü görevini üstlenebileceği uzmanlarca öngörülmektedir. Daha sonraki aşamada eğitimci ve öğrenci ud ile karşılıklı meşk çalışmasına başlamıştır. Eğitimci icra notası aracılığıyla her bir ölçüde yer alan süslemeyi tanıtarak, nasıl yapıldığını udla tekrar tekrar göstermiştir. Öğrenci süslemeleri hem icra notasından görmüş hem de eğitimciden nasıl yapıldığını gözlemlemiştir. Daha sonra süsleme hareketlerini kendisi uygulamaya çalışmış, sağlıklı bir uygulama gerçekleşene kadar tekrar etmiştir. Gerekliğinde düzeltme ve pekiştirmeler yapılmıştır. Her bir derste bir icracının önce peşrev icrasındaki süslemeleri ve yorumu bire bir taklit edilmiştir, bir sonraki derste saz

semâisi icrasındaki süslemeleri ve yorumu taklit edilerek uygulama çalışması yapılmıştır. 7 hafta boyunca her derste bir icra, yorum örneği olarak ele alınmış, icra notasındaki tüm süslemeler eğitimci tarafından gösterilmiş ve öğrenci tarafından uygulama çalışması yapılmıştır. Eserlerin sabit olup icra örneklerinin değişmesi eserdeki yorum ayrıntılarının daha belirgin ve anlaşılabilir hale gelmesini amaçlamıştır. 7. Haftanın sonunda vize haftasında “Ara Test” amaçlı olarak öğrenciden kendi tercih, zevk ve iradesini kullanarak süreçte öğrenmiş olduğu süsleme teknikleriyle eserleri yorumlaması ve videoya kaydetmesi istenmiştir. Elde edilen Ara Test video sonuçları değerlendirilmek üzere uzman grubuna sunulmuştur. Sonrasında süreç aynı şekilde 13. haftaya kadar devam etmiştir. Tüm icracıların icraları taklit edildikten sonra, son iki hafta herhangi bir icra notasına bağlı kalmaksızın icracılardan gözlemlenmiş olan yorumlardan hareketle eğitimcinin yönlendirmesi ve gözetiminde ud ile karşılıklı yorumlama çalışması yapılmıştır. Deney süreci boyunca derslerde yapılan tüm uygulamalar “Haftalık Ders Takip Formuna” rapor edilmiştir. 14. haftanın sonunda final sınavı haftasında öğrencilerden “Son Test” amaçlı olarak süreç boyunca öğrenmiş oldukları tüm süsleme tekniklerini kullanarak eserlere üslup tavrı bağlamında yorum katmaları ve videoya kaydetmeleri istenmiştir. Elde edilen Son Test videoları ölçme ve değerlendirmelerin yapılması için uzmanlara sunulmuştur. (Ön test, Ara Test ve Son Test formları tamamen aynı kriterlerden oluşmaktadır.) Elde edilen puanlar, istatistik uzmanı tarafından analizleri yapılarak değerlendirilmiş, bulgular kısmında ayrıntılı olarak verilmiştir.

### 3.6.8. 14 Haftalık Öğretim Planı

Tablo 3.5. 14 Haftalık Öğretim Planı

14 HAFTALIK ÖĞRETİM PLANI		
Öğrenci	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4	
Süre	40Dk. / Haftada 1 Ders	
Haftalar	KONU	Ders İçi Etkinlikler
1. Hafta	ÖN TEST	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dinleme</li> <li>• İcra Notası Takibi</li> <li>• Yorum Analizi</li> <li>• Süsleme Uygulamaları</li> <li>• Meşk</li> <li>• Taklit</li> </ul>
	Erol Deran’ın Beyati Peşrev İcrası	
2. Hafta	Erol Deran’ın Uşşak Saz Semâisi İcrası	
3. Hafta	Necdet Yaşar’ın Beyati Peşrev İcrası	

4. Hafta	Necdet Yaşar'ın Uşşak Saz Semaisi İcrası
5. Hafta	Niyazi Sayın'ın Beyati Peşrev İcrası
6. Hafta	Niyazi Sayın'ın Uşşak Saz Semaisi İcrası
7. Hafta	İhsan Özgen'in Beyati Peşrev İcrası
8. Hafta	<b>ARA TEST</b>
	İhsan Özgen'in Uşşak Saz Semaisi İcrası
9. Hafta	Cinuçen Tanrıkorur'un Beyati Peşrev İcrası
10. Hafta	Cinuçen Tanrıkorur'un Uşşak Saz Semaisi İcrası
11. Hafta	Yurdal Tokcan'ın Beyati Peşrev İcrası
12. Hafta	Yurdal Tokcan'ın Uşşak Saz Semaisi İcrası
13. Hafta	Beyati Peşrev'i Yorumlama Çalışması
14. Hafta	Uşşak Saz Semaisi'ni Yorumlama Çalışması
15. Hafta	<b>SON TEST</b>

## BÖLÜM 4

## 4. BULGULAR

Bu bölümde katılımcılarla yapılan görüşmelerden ve deney sürecinde ortaya çıkan verilerden elde edilen bulgular yer almaktadır. Bulgular bölümü, birinci ve ikinci alt probleme yönelik olarak iki ana başlıkta ele alınmıştır. Birinci ana başlıkta katılımcı öğretim elemanlarıyla yapılan görüşmelerden elde edilen bulgular, ikinci ana başlıkta ise deney sürecinden elde edilen bulgular sunulmuştur.

### 4.1. Ud Eğitiminde Meşk Uygulamalarıyla Desteklenmiş Öğretimin Üslup Tavrı Bağlamında Eser Yorumlama Becerisine Etkisiyle İlgili Uzman Görüşleri Nelerdir? Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

#### 4.1.1. “Kendi almış olduğunuz ud eğitimi hakkında kısaca (hangi kurumda, kimden, meşk veya metod içeriği bakımından hangi yöntemlerden vb.) bilgi verir misiniz?”

##### Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular

Katılımcılarla gerçekleştirilen görüşmeler incelendiğinde kendi almış oldukları ud eğitimiyle ilgili olarak; çeşitli kurum ve kuruluşlarda çeşitli hocalardan ders aldıklarına dair bilgileri yer almaktadır. Uda başlama zamanı olarak ilkokul, ortaokul ve lise çağı gibi nispeten erken denilebilecek yaş dönemlerinde başlayan katılımcılar çoğunluktadır. Metod veya meşk yöntemi bakımından bazı katılımcılar metod, bazıları ise meşk yöntemi ağırlıklı bir eğitim sürecinden geçmişlerdir. Dolayısıyla genel bir perspektifle bakıldığında ud eğitiminde her iki yöntemin de kullanılabilirliği görülmektedir. Metod olarak; Mutlu Torun, Cinuçen Tanrıkorur, Şerif Muhiddin Targan, Onur Akdoğu ve Gülçin Yahya Kaçar'ın ud metodları öne çıkmıştır. Burada ön plana çıkan özellikle Mutlu Torun ve Cinuçen Tanrıkorur'un ud metodları olmuştur. Mutlu Torun'un ud metodunun konservatuvarda bizzat ud dersi uygulamaları sonucunda ortaya çıktığı bilinmektedir. (Torun, 1993) Modern, akademik, geleneksel ve meşke sevk eden özellikler taşıması bakımından kapsam genişliğiyle alanda bu nitelikte ilkler arasında yer alan, çokça tercih edilen değerli bir metod olarak görülmektedir. Cinuçen Tanrıkorur'un ud metodu da 1970 yılında TRT Kültür-Sanat-Bilim Ödülleri Yarışması'nda Büyük Ödül'e layık görülmüştür. Yine bu metod da yazıldığı yıllara bakıldığında, ilkler arasında yer alması, alandaki ihtiyaca karşılık verebilmesi, modern yaklaşımları ve geleneği birbirine bağlayan özellikleri ve günümüzde birçok hocanın istifade etmiş olmasıyla tercih edilen önemli bir metod olarak görülmektedir. Bunun yanı sıra bir katılımcının ifadesine göre; Cinuçen Tanrıkorur'un metod sahibi bir öğretici olarak öğrencinin kabiliyet durumuna göre metod yerine meşk yöntemiyle öğretmeyi tercih ettiği ve

bazı öğrenciler için metod kullanmanın zaman kaybı olabileceği ifadesi de ulaşılan önemli sonuçlardan biridir. Dolayısıyla burada ehil bir hoca ile kabiliyetli bir öğrencinin birbirini bulması halinde öğrencinin hocayı gözlemlemesi, dinlemesi ve taklit etmesi suretiyle öğrenim sağlanması, ud eğitiminin yazılı metod materyali olmaksızın da gerçekleştirilebileceği anlamına gelmektedir. Zaten Mutlu Torun da ud metodunda metodları meşke yardımcı bir unsur olarak gördüğünü hoca olmadan kendi başına bir metodun her şeyi karşılayamayacağını ifade etmiştir. Buradan hareketle gözden kaçmış olabilecek bir noktaya temas etmekte yarar vardır; metod merkezli öğretim yönteminde duruş tutuş sağ ve sol el tekniği gibi en temel beceriler henüz kazanılmamışken öğrencinin dikkatini kendi bedenine değil de metottaki notaya vermesi, doğru tekniğin, melekelerin, reflekslerin kazanılmasını geciktirebilmekte hatta olanaksızlaştırabilmektedir. Burada etüd ve egzersizlerin ezbere alınıp görsel bir materyalle dikkatin bölünmemesi, tamamen bedensel hareketlerin doğruluğuna ve uddan gelen seslerin kalitesine odaklanılması temel teknik becerileri kazanmak için daha hızlı sonuç veren çalışma yöntemlerinden biri olarak da kullanılmaktadır. Nitekim bazı ud hocalarının metronom eşliğinde etüd-egzersiz çalışarak, ustaların kayıtlarını dinleyerek, eser geçerek, icraları notaya alarak kendilerini geliştirdiğine dair ifadeler de görüşmelerde yer almaktadır.

Şerif Muhiddin Targan'ın ud metoduna da değinilecek olursa özellikle ileri teknik çalışmaların yer aldığı batıdaki metod sisteminin bir Türk sazına uyarlanması bakımından atılan ilk adımlardan biri olarak oldukça önemli bir rol üstlenmiştir. Bu metotta temel teknik bilgilerin yanı sıra, Targan'ın etüdüleri, batı müziği formunda ileri düzeyde teknik gerektiren eserleri ve Türk müziği formunda saz eserleri yer almaktadır.

#### **4.1.2. “Ud derslerinde kullanmakta olduğunuz müfredat, metod veya izlediğiniz yöntem hakkında genel hatlarıyla kısaca bilgi verir misiniz?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular**

Katılımcıların görüşleri incelendiğinde udun fiziksel yapısı, tarihçesi gibi bilgiler verilmekte, başlangıçta temel teknik çalışmalara ağırlık verildiği görülmektedir. Doğru duruş, tutuş, sağ ve sol el tekniği gibi becerilerin öncelikle kazanılması gerektiğine, bununla birlikte uddan güzel bir ton çıkarmanın önemine vurgu yapılmıştır. Metod eğitimi olarak Mutlu Torun, Cinuçen Tanrıkorur, Şerif Muhiddin Targan, Onur Akdoğu, Gülçin Yahya Kaçar'ın ud metodlarının tercih edildiği bilgileri ortaya çıkmıştır. Bunun yanı sıra meşk yönteminin öneminin vurgulandığı görüşler de yer almaktadır. Daha sonra eser geçme, repertuar kazandırma, ekol icracılar hakkında bilgi verme ve yönlendirme, tavrılı icra çalışmaları gibi yaklaşımlar da akademisyen ud hocalarının izlediği ud öğretme yöntemleri olarak ortaya

çıkmiştir. Sağ ve sol el koordinasyonu belli bir düzeyde teknik beceriye ulaşına kadar eser icrasına geçmenin doğru olmayacağı, henüz bu aşamada bir yetkinlik kazanmamış öğrencilere eser çalışma ödevi verilmemesi gerektiği yönünde görüşler ifade edilmiştir. Burada bir öğrencinin müzikal bir icra faaliyetine ulaşına kadar sabırla tamamlaması gereken önemli teknik aşamaların olduğu dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra her öğrencinin kabiliyeti, algısı ve yatkınlığı doğrultusunda öğretim yöntemlerinin de gerektiğinde kişiye göre değişebilmesi yönünde görüşler de önemli bir bilgi olarak ortaya çıkmıştır.

#### **4.1.3. “Ud eğitiminde metod içerikli ve geleneksel meşk odaklı öğretim yöntemleri karşılaştırıldığında, önem, avantaj ve dezavantajları bakımından nasıl bir değerlendirme yaparsınız?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular**

Katılımcılarla yapılan görüşmeler incelendiğinde genel olarak metod eğitimi ve meşkin birbirine tercih edilmesi yerine her ikisinin de birlikte yürütülmesi yönünde görüşlerin ağırlıkta olduğu ortaya çıkmıştır. Metod ile doğru teknik becerilerin sistematik olarak verilmesi, meşk ile de gelenekten gelen bir takım müzikal özelliklerin kazandırılması gerektiği görüşleri yer almıştır. Sadece metod ile müzikteki gelenekselliğin aktarımının geride kalacağı ve sadece meşk ile de bazı teknik becerilerin zayıf kalacağı yönünde görüşler vardır. Günümüzde ideal olanın, metodoloji ve akademik yaklaşımla birlikte meşk yönteminin dengeli bir şekilde bir araya getirilerek verilmesi olduğu görüşleri önemli bilgi olarak ortaya çıkmıştır. Bunun yanı sıra eğitimin her alanında olduğu gibi ud eğitiminde de öğrencinin hazırbulunuşluk düzeyi, kabiliyeti, fiziksel veya bilişsel yatkınlığı, alışkanlıkları, sosyokültürel alt yapısı gibi pek çok değişken göz önünde bulundurulduğunda tek bir öğretim yönteminin her öğrenciye uygulanamayacağı görüşleri de ortaya çıkmıştır. Meşk yönteminin çalgı eğitiminde metoda göre daha önemli olduğu kanaatinde olan, olmazsa olmaz yönünde yaklaşımlar da yer almaktadır. Burada ud eğitiminde veya her hangi bir çalgının eğitiminde Türk müziğinin notasyonu ve nazari sistemiyle, icradaki / uygulamadaki farklılıkların, çelişkili yönlerin öğrenciye aktarılması noktasında yaşanan zorluklara da temas edilmiştir. Mevcut teorik sisteme göre dizayn edilen metod yaklaşımında kullanılması gereken parmak numarası ve konumuyla icradaki perdelerin konumları arasında farklılıklar olabilmekte ve bu sorunları yaşayan hocaların “gördüğün gibi değil, duyduğun gibi çal” şeklinde yönlendirme yapmalarından başka yapılacak bir şeyin olmadığına dair ifadeler de önemli görüşler arasında yer almaktadır. Bu yaklaşıma göre dinleme faaliyetinin de Türk müziği çalgı eğitimindeki yeri ve önemi daha da güçlü bir şekilde ortaya çıkmış olmaktadır. Dolayısıyla metod veya nota icrası çalışmaları günümüzde her ne kadar oldukça önemli bir süreç olsa da, belli bir

teknik olgunluktan sonra nihai, doğal, makbul bir icraya ulaşma noktasında idealize edilebilecek bir yol varsa o da; yazılı nota materyalinden bağımsız olarak, perdeleri, üslubu, duyguyu ve kompozisyonu, dinleyerek, duyarak, hissederek, düşünerek algılamak, hafızaya almak ve özümsemektir. Şeklinde eğitimci tecrübelerinden hareketle önemli çıkarımlara varmak mümkündür.

#### **4.1.4. “Ud eğitiminde icra-nota farklılığı ile ilgili görüşleriniz nelerdir? Bunu bir problem olarak düşünürseniz çözümü ile ilgili önerileriniz neler olur?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular**

Katılımcılardan elde edilen bilgilere göre icra-nota farklılığı Türk müziğinin doğasında var olan bir takım inceliklerin, geleneksel ve hatta anlık olarak gelişebilen doğaçlamaların, zaten notada olamayacağıyla ilgili bir durum olduğundan, hem Türk müziği hem de bütün dünya müziklerinde böyle bir farklılığın varlığı normal karşılanmıştır. Notanın mutlak bir icra ifadesi değil, hatırlatıcı bir unsur olduğu belirtilmiştir. Doğaçlama ve farklılıkların en az olduğu müziklerde bile icracıların müzik eserini ezberledikten sonra notayla bağlantılarının kalmadığı, duygu ve yorumun ön plana çıktığı yönünde önemli ifadeler yer almıştır. Türk müziğinde bu durum bir problemden ziyade zenginlik, çeşitlilik ve icracıya inisiyatif, özgürlük alanı kazandıran bir özellik olarak ifade edilmiştir. Burada kritik ve riskli olan nokta, nota dışı uygulamaların dozunun iyi ayarlanması gerektiği ve eserin nitelsiz icracının elinde değer kaybedebileceği yönünde belirtilmiştir. Buna ilave olarak yorumdan önce ilk olarak notadan eserin doğru bir şekilde öğrenilmesi gerektiği düşünülmektedir. Öğrencinin notadan eserin iskelet yapısını algıladıktan sonra yorum kısmında fikir edinebilmesi ve uygulama yapabilmesi için mutlaka dinleme faaliyeti yapması gerektiği yönünde önemli görüşler ortaya çıkmıştır.

#### **4.1.5. “Notada yer almayan geleneksel uygulamalar konusunda öğrencilerinizin farkındalık düzeyi ile ilgili görüşleriniz nelerdir?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular**

Katılımcılarla yapılan görüşmeler neticesinde müzikle ilgili bir farkındalığın var olması öğrencide genel olarak hayata dair her türlü farkındalığın bulunup bulunmamasıyla yakından ilişkili olabileceği görüşleri yer almaktadır. Lisans-lisansüstü eğitimde ezbere dayalı yaklaşımlar yerine düşünen ve gözlem gücü olan bireylerin yetiştirilmesi gerektiğine vurgu yapılmıştır. Öğrencilerin nota dışı uygulamaları bilebilmesi için mutlaka dinleme alışkanlıklarının olması / oluşması gerekir, ud icracılarını dinleyerek nerelerde ne tür süslemeler yapıldığına dair fikir edinmeleri ve bunları uygulamaya geçirmek için de ustaları

taklit etmeleri gerektiği önerilerinde bulunmuşlardır. Bu farkındalığın oluşmasında meşk yönteminin önemine vurgu yapılmıştır. Bu konuda öğrencilerin farkındalık düzeyinin düşük olduğu ve burada eğitimciye önemli bir görev düştüğü kanaatleri yer almaktadır. Geleneksel müzikte notanın müziği tam olarak yansıtamayacağı bilgisi öğrencilere aktarılması gerektiği düşünülmektedir. Fakat buradaki ince çizgi ve yorumculukta ideal olan nokta; temiz, sade icranın notayı bire bir çalmak olarak algılanmaması, yorum yapma adına da gerekli gereksiz notanın her yerinin süslemelere boğulmaması gerektiği şeklinde ifade edilmiştir.

#### **4.1.6. “Öğrencilerinizin klasik Türk müziğinin, repertuvar, bestekâr, tarih, teori ve icra üslubu gibi unsurları içine alan genel kültürüne aşinalık ve yakınlık derecesini nasıl bulursunuz?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular**

Katılımcılarla yapılan görüşmelerden elde edilen bilgilere göre öğrencilerin klasik Türk müziğinin genel kültürüne yakınlık / aşinalık düzeylerinin oldukça düşük olduğu düşünülmektedir. Nadiren özel ilgi duyan, konservatuvardan önce bir çalgıyla uğraşmış olan çok az kişi dışında ilgi alaka düzeyinin genel olarak zayıf olduğu kanaatleri ortaya çıkmıştır. Bazı hocaların bu ihtiyacı gidermek adına ud derslerinde form, bestekâr, usûl vb. konularda bilgilendirmeler yaptığı, ödevler verdiği bilgileri elde edilmiştir. Türk müziğinin icracılığında bütünsel bir müzik kimliği oluşabilmesi adına öğrencilerin edebiyat, tarih, sosyoloji, felsefe, matematik ve diğer sanat dalları gibi alanlara ilgi duyması, o alanlardan beslenmesi gerektiği görüşleri yer almaktadır.

#### **4.1.7. “Ud derslerinde eser icra ederken notada yer almayan geleneksel uygulamalarla ilgili öğretim yönteminiz hakkında bilgi verir misiniz?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular**

Katılımcılarla yapılan görüşmelerde elde edilen verilere göre ud derslerinde yoruma geçmeden önce eserin deşifresi doğru bir şekilde yapılmalı, iskelet yapı net olarak algılanmalı, esere hâkim olunmalı ve hatta ezberlenmeli şeklinde ifadeler yer almaktadır. Daha sonra yorum bağlamında model alma ve istifade etme amaçlı olarak mevcutsa usta icracılardan eserin ses kaydı mutlaka dinlenilmeli, hocayla karşılıklı meşk yapılarak süsleme veya yorum içeren melodiler öğrenci yapana kadar defalarca tekrar edilmelidir yönünde görüşler ortaya çıkmıştır. Bunu yaparken Türk mûsikisinde önemli usta icracılar üzerine bilgilendirme ve yönlendirmeler yapıldığına dair ifadeler yer almaktadır. Hatta udilerden önce mızraplı çalgıların önde gelen temsilcisi olan Tanburi Cemil Bey ve takibinde İzzettin Ökte, Necdet Yaşar gibi önemli tanbur icracılarının kayıtlarından istifade edilmesi yönünde tavsiyeler de değerli bilgiler olarak ortaya çıkmıştır. Tanburi Cemil Bey, Türk mûsikisi

tarhinde saz icracılığı noktasında ses kaydına ulaşılabilen en eski referans, büyük bir müzik dehası ve icracısı olması hasebiyle oldukça önemli bir kaynak kişi olarak görölmektedir. Dolayısıyla klasik Türk müziğinde tüm saz icracılarının geleneksel referans icra olarak ulaşabildiği en eski isim Tanburi Cemil Bey olduğu için, ud eğitiminde de dinleme faaliyetinin Cemil Bey'den itibaren başlatılması doğal ve yerinde bir uygulama olarak görölmektedir. Ud eğitiminde tanbur gibi asil ve geleneği temsil etme noktasında yetkin bir sazdan beslenmek, ud icrasına üslup ve anlayış olarak muhakkak ki daha derin bir boyut kazandıracaktır. Necdet Yaşar

#### **4.1.8. “Ud sazında geçmişten günümüze geleneksel icranın temsilcileri olarak gördüğünüz usta icracılar kimlerdir?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular**

Katılımcılarla yapılan görüşmelerden elde edilen bilgilere göre geçmişten günümüze ud icracıları; Udi Nevres Bey, Şerif Muhiddin Targan, Yorgo Bacanos, Udi Mısırlı İbrahim Efendi, Fahri Kopuz, Şerif İçli, Kadri Şençalar, Cinuçen Tanrıkorur, Cahit Gözkan, Necati Çelik, Yurdal Tokcan, Cevdet Kozanoğlu, Samim Karaca, Nuri Karademirli, Mehmet Bitmez, Mehmet Uçak, Serhan Aytan, Mithat Çömlekçi şeklinde ifade edilmiştir.

Burada ön plana çıkan isimler daha çok Udi Nevres Bey, Yorgo Bacanos, Cinuçen Tanrıkorur, Şerif Muhiddin Targan, Kadri Şençalar, Nuri Karademirli, Necati Çelik, Yurdal Tokcan olduğu görölmektedir. Udi Nevres Bey, yumuşak mızrabı, hassasiyeti, Şerif Muhiddin Targan, ud için besteleyip çaldığı eserleri, Yorgo Bacanos, parlak tekniği, Cinuçen Tanrıkorur, uzun ses, tını arayışı ve müstahsen akort icrası gibi özellikleriyle vurgulanmışlardır.

#### **4.1.9. “Öğrencilerinizin geçmişten günümüze usta ud icracılarının ses ve varsa video kayıtlarından faydalanması hususundaki görüşleriniz nelerdir? Bu konuda öğrencilerinize herhangi bir tavsiyede bulunur musunuz?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular**

Katılımcılarla yapılan görüşmelerden elde edilen bilgilere göre öğrencilerin ud icracılarını ve hatta başka saz ve ses icracılarını da dinlemeleri gelişim süreçleri açısından çok faydalı olarak görölmüştür. Hocaların ses kayıt arşivlerinden öğrencilere faydalı olabilecek kayıtları onlarla paylaştıkları, internet ortamından ulaşabilecekleri kayıtlar için de tavsiyelerde buldukları bilgileri elde edilmiştir. Dinlemenin önemi vurgulanırken öğrencinin neyi dinlemesi gerektiği konusuna da aynı önemle dikkat çekilmiştir. Burada, dijital dünyanın sunduğu çok geniş müzik alanlarında öğrencilerin asli branşlarından uzaklaşmamaları ve

kaliteli icralara yönelmeleri için hocanın kontrolünde onlarla işbirliği halinde olunmalı yönünde ifadelerle konuya dikkat çekilmiştir. Türk müziğinin hassas perdeleri ve kendine özgü geleneksel icra üslubunun öğrenilebilmesi için dinleme faaliyetinin hayati derecede önem arz ettiği sıkça belirtilen ifadelerden ortaya çıkmaktadır. Ud eğitimi sürecinde hem geleneksel çizgide hem de ekol olarak kabul gören güçlü icracıların kayıtlarının dinlenilerek taklit edilmesi gerektiği önerilerine yer verilmiştir. Bunun dışında dinleme konusuyla ilgili olarak lisansüstü eğitimde “Ustaların Kayıtlarından İcra ve Üslup Çalışması” “Türk Müziği’nde Dinleyerek Analiz” gibi derslerin okutulduğu bilgilerine ulaşılmıştır. Buradan hareketle dinlemeye yönelik derslerin sadece lisansüstünde değil lisans eğitimi sürecinde de okutulmasının çok faydalı olacağı ve önemli bir ihtiyacı karşılayacağına dair çıkarımlar yapılabilir.

#### **4.1.10. “Türk mûsikisi saz icrasında geleneksel süslemeler, üslup tavrı ve yorum kavramlarının bir yansıması mıdır? Bu konudaki görüşleriniz nelerdir?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular**

Katılımcılardan elde edilen bilgilere göre Türk müziğinde kullanılan süsleme ifadelerinin bu müziğin üslubunu yansıttığına dair görüşlere ulaşılmıştır. Üslup ve tavrı ayırımında belirleyici bir özellik taşıdığı belirtilmiştir. Ekol olarak görülen icracıların kendine özgü icra biçimleriyle oluşturdukları şahsi tavrılarının birinin diğerinden ayırt edilme noktasında geleneksel süsleme unsurlarının önemli bir rol üstlendiği mealinde görüşler ifade edilmiştir. Klasik Türk müziği ve batı müziğine dair icracılık bağlamında kıyaslamalar yapılmıştır. Türk müziğinde eser belli olmasına rağmen anlık yorumların yapılabildiği daha üretken bir düşünce yapısının var olduğundan bahsedilirken, batı müziğinde eser dışında harici yorumlamaların olmadığı, gerekli bir nüans varsa onun notada yazdığı ve notanın dışına çıkılmadığına dair karşılaştırmalı görüşler ifade edilmiştir.

#### **4.1.11. “Dinleme alışkanlığının, üslup-tavrı, süsleme tekniği ve yorumlama gibi becerileri kazanmada faydalı olup olmayacağı konusundaki görüşleriniz nelerdir? Bu konuda öğrencilerinize herhangi bir tavsiyede bulunur musunuz?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular**

Katılımcılarla yapılan görüşmelerden elde edilen bilgiler incelendiğinde dinleme yapmanın icracılık eğitimi konusunda son derece faydalı, mutlaka olması gereken bir faaliyet olarak ifade edildiği görülmektedir. Klasik Türk müziği alanında ud sazı dışında diğer çalgıların ve ses icralarının da dinleme listesine dâhil edilmesi gerektiği yönünde tavsiyeler vardır. İlave olarak alanla ilgili her türlü kaliteli icra kayıtlarının dinlenilmesi faaliyeti, eğitim

sürecinin bir parçası olmalı yönünde ifadeler dile getirilmiştir. Dinleme etkinliğinin taklitle birlikte yürütülmesi yani öğrencinin dinlediği şeyleri taklit etmeye çalışması, sazında uygulaması, hatta notaya alması çok fayda sağlayacak bir çalışma anlayışı olarak değerlendirilmiştir. Böyle bir sürecin üslup-tavır kazanma yönünde öğrencileri ileri bir seviyeye taşıyacağı düşünülmektedir.

#### **4.1.12. “Türk mûsikisinde şahsi icra tavırlarının yanı sıra şahsi olmayan, genel, anonim, bütün sazları ve ses icrasını da kapsayan bir icra üslubundan söz edilebilir mi? Bu konudaki görüşleriniz nelerdir?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular**

Katılımcılarla yapılan görüşmeler incelendiğinde Klasik Türk müziğinde genel bir icra üslubunun bulunduğu dair ifadeler yer almaktadır. Toplu icralarda birliktelik sağlamak ve yorumda ortak bir noktada buluşabilmek adına aynı veya benzer süslemelerin aynı yerlerde yapılması gibi bilinçli veya tesadüfen gelişen durumlar genel, ortak bir üslubun varlığına işaret eden yansımalarla mealinde görüşler elde edilmiştir. Dışardan bakıldığında her milletin kendine özgü bir kültürü, yaşam ve davranış biçimi olduğu gibi Türk müziğinin de kendine özgü tınısı, hissi, tadı, lezzeti, dokusu gibi karakteristik özellikleri vardır. Günümüzde yaygınlaşan çeşitli popüler müzik anlayışlarında batı veya arabesk etkisi yahut da ticari amaçlı çok abartılı icralarla genel üslûbun farklılaştığına dikkat çekilmiştir. İçinde yaşadığımız toplumun sosyokültürel yapısı, çağın/dönemin sanata yaklaşımı, müzikal anlayışı, küresel çapta kültürel etkileşimler gibi pek çok faktör bir ulusun müziği söyleme biçimini yani üslûbunu etkilemektedir mealinde açıklamalar da önemli bulgular arasında yer almaktadır.

#### **4.1.13. “Bir ud öğrencisinin, bireysel çalgısının yanı sıra, gelenekte klasik beşli olarak tabir edilen grupta yer alan; tanbur, ney, klasik kemençe, kanun, enstrümanlarının icracılarını da dinlemesinin üslup ve yorumlama becerisi kazanmada faydalı olup olmayacağı konusundaki görüşleriniz nelerdir?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular**

Katılımcılarla yapılan görüşmeler incelendiğinde ud dışında farklı sazların dinlenilmesi, analiz ve taklit edilmesinin mutlaka çok faydalı olacağı, özellikle tavsiye edildiği görülmektedir. Nitelikli iyi örnekleri olduğu sürece dinleme amaçlı çalgı skalasının daha da genişletilebileceği düşünülmektedir. Diğer çalgıların teknik yapısı, tınısı, repertuarı, icracıları ve her türlü icra özellikleri hakkında bilinç sahibi olmak, ud sazına uyarlanabilecek farklı birçok sanatsal verinin de kapılarını aralamak olacaktır yönünde görüşler elde edilmiştir. Burada özellikle tanbur dinleme tavsiyesi birden fazla katılımcı tarafından önemle vurgulanmıştır. Tabi ki tanbur denilince de Tanburi Cemil Bey’in icralarının dinlenilmesi

gerektiğine dikkat çekilmiştir. Dolayısıyla Cemil Bey'in tanbur icrasının ud ve diğer sazların icracılığına, icra zevki, üslubu ve derinliği gibi kazandıracığı önemli hassasiyetlerin olduğu düşünülmektedir. Bu görüş her zaman hocalar, ustalar, müzikşinaslar ve sanat camiası tarafından benimsenmiştir. Buna ilave olarak çeşitli çalgıların yanı sıra nitelikli ses icralarının da dinleme listesinde olması gerektiğine vurgu yapılmıştır. Dinleme sırasında ses kaydına eşlik ederek birlikte çalmanın da faydalı olacağı ifade edilmiştir. Ses icracılığı alanında da Safiye Ayla, Meral Uğurlu, Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıdkı Sezgin, Alaeddin Yavaşca, Kâni Karaca gibi büyük üstatlar klasik Türk müziği camiasında önemli bir yere sahip olmuşlar ve bu alanda eğitim gören ses öğrencilerine üslup-tavır öğrenmeleri amacıyla dinlemeleri tavsiye edilmiştir.

#### **4.1.14. “Klasik Türk müziğinde; ney tanbur, klasik kemençe, kanun, enstrümanlarından geçmişten günümüze geleneğin temsilcileri olarak ön plana çıkan usta icracılardan kimleri söyleyebilirsiniz?” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular**

Katılımcılardan elde edilen bilgiler incelendiğinde:

- Neyde; Niyazi Sayın, Sadrettin Özçimi, Yavuz Akalın, Aka Gündüz Kutbay, Halil Dikmen, Selami Bertuğ, Dede Süleyman Erguner, Neyzen Tefik, Volkan Yılmaz, Ali Tüfekçi, Sencer Derya, Salih Bilgin,
- Tanburda; Tanburi Ali Efendi, Tanburi Cemil Bey, Mesut Cemil Bey, Refik Fersan, Necdet Yaşar, İzzettin Ökte,ERCÜMENT BATANAY, Abdi Coşkun, Fahrettin Çimenli, Selahattin Pınar, Sadun Aksüt, Murat Aydemir, Murat Salim Tokaç, Özer Özel, Furkan Resuloğlu, Ahmet Yağmur Kucur,
- Klasik Kemençede; Tanburi Cemil Bey, İhsan Özgen, Fâhire Fersan, Aleko Bacanos, Kemençeci Vasilaki, Cüneyt Orhon, Rûşen Ferit Kam, Halûk Recâî, Hâdiye Ötügen, Derya Türkan, Selim Güler, Furkan Bilgi, Sokratis Sinopoulos, Nağme Yarkın, Paraşko Leondarides,
- Kanunda; Kânûnî Hacı Ârif Bey, Erol Deran, Ahmet Meter, Göksel Baktagir, Bekir Rehâ Sağbaş, Vecihe Daryal, Ruhi Ayangil, Ferit Alnar, Ahmet Yatman, Halil Karaduman, Turgut Özüfler, Taner Sayacıoğlu, , Hakan Kılınçarslan, Serkan Halili,

İsimleri bulunmaktadır, burada öne çıkan isimler:

- **Neyde;** Niyazi Sayın, Aka Gündüz Kutbay, Sadrettin Özçimi, Yavuz Akalın,

- **Tanburda;** Tanburi Cemil Bey, Necdet Yaşar, İzzettin Ökte, Murat Aydemir, Murat Salim Tokaç, Özer Özel,
- **Klasik Kemençede;** Tanburi Cemil Bey, İhsan Özgen, Derya Türkan,
- **Kanunda;** Erol Deran, Ahmet Yatman, Göksel Baktagir, Ahmet Meter

olmuştur.

#### **4.1.15. “Bu araştırma için faydalı olabileceğini düşündüğünüz, eklemek istediğiniz başka herhangi bir görüşünüz varsa lütfen belirtiniz.” Sorusuna İlişkin Elde Edilen Bulgular**

Katılımcılarla yapılan görüşmeler incelendiğinde direkt veya dolaylı olarak konuyla ilgili faydalı olabilecek muhtelif ilave tavsiyeler şunlardır:

- Teori ve pratik arasında dengeli bir bağ kurabilmek,
- Usta icracıların kayıtlarından istifade etmek,
- Türk müziğinin komalı / mikrotonal doğal perde yapısından ve üslubundan taviz vermemek şartıyla gerektiğinde çoksesliliğe açık olabilmek,
- Taksim icrasında önceden bir yol haritası belirlemek, fakat anlık gelişmelere karşı esneklik göstererek seyri akışına bırakmak,
- Dinleme, dikte çalışması, icra analizleri yapmak,
- Müziği daha üst düzey seviyelere taşıyabilmek için duygunun yanı sıra düşünceyi de konuya dahil etmek,
- Geleneksel ve modern eğitim yöntemlerini ayrı kutuplar olarak görmemek, her ikisinin de faydalı olan taraflarından istifade etmek gerekir,

#### **4.1.16. Branş Sazı Dışındaki Diğer Geleneksel Enstrümanların Temsilcilerinden İstifade Edilmesi İhtiyacına Yönelik Öğretim Elemanlarının Görüşlerinden Elde Edilen Bulgular**

Klasik Türk müziğinde yorum kavramı her türlü müzik aleti ve ses icrasının söyleyiş veya çalma biçimini kapsayan ortak bir lisan içerisindeki birbirinden farklı renk, doku, dokunuş olarak geniş bir çerçevede ele alınabilir. Müzik ortak bir lisan, enstrümanlar ve icracıları ise bu lisanı konuşan farklı renkte, ahenkte kişilikler olarak düşünülebilir. Dolayısıyla yorum gibi geneli kapsayıcı bir unsurun tek bir enstrümana indirgenmesi o enstrümanla ilgili kişinin ufkunun daralmasına, besleneceği müzikal kaynakların sınırlandırılmasına neden olacaktır. Dolayısıyla diğer bir deyişle ud eğitimi sürecinde olan bir

öğrencinin üslup-tavır bağlamında yorumlama becerisi ve müzikal kimlik kazanma yolunda sadece ud icracılarını dikkate alması, diğer bütün saz ve ustaların yorumlarından habersiz olması onun dar bir çerçevede kısır bir döngüde kalmasına neden olacaktır. Hâlbuki her bir enstrüman ve yorumcusu ayrı bir ufuk ayrı bir müzikal zenginlik sunmaktadır. Bunların hepsinden istifade etmek bir sazende adayının en önemli müzikal beslenme kaynağı olmalıdır. Araştırmacının 27 yıllık ud icracılığı ve 16 yıllık ud eğitimciliği tecrübelerinden hareketle öngörülen hipotezin doğrulanması adına akademisyen ud hocalarına yönelik konuyla ilgili şu soru sorulmuştur; *“Bir ud öğrencisinin, bireysel çalgısının yanı sıra, gelenekte klasik beşli olarak tabir edilen grupta yer alan; tanbur, ney, klasik kemençe, kanun, enstrümanlarının icracılarını da dinlemesinin üslup ve yorumlama becerisi kazanmada faydalı olup olmayacağı konusundaki görüşleriniz nelerdir?”* Bu sorudan elde edilen yanıtların tamamı söz konusu hipotezi doğrulayan nitelikte olmuştur. Konuyla ilgili ayrıntılar ilgili sorunun cevaplarına yönelik bulgular kısmında yer almaktadır. (Bkz.4.1.13)

#### **4.1.17. Katılımcı Öğretim Elemanlarının Görüşleri Doğrultusunda Ud, Tanbur, Ney, Klasik Kemençe Ve Kanun İcracılarının Belirlenmesine Yönelik Bulgular**

Katılımcılarla gerçekleştirilen görüşmeler ve belirlenmiş olan eserlerin kayıtlarının temin edilebilirliği doğrultusunda geçmişten günümüze geleneğin önemli temsilcileri olarak öne çıkan usta ud icracılarının arasından deney çalışmasında yer alması planlanan iki ud icracısının tespit edilmesine yönelik elde edilen bulgular rakamsal olarak aşağıdaki tabloda frekans değerleriyle verilmiştir.

**Tablo 4.1.** Ud icracıları frekans değerleri tablosu

<b>Ud İcracıları</b>	<b>Frekans</b>
<b>Cinuçen Tanrıkorur</b>	10
<b>Yorgo Bacanos</b>	9
<b>Udi Nevres Bey</b>	8
<b>Necati Çelik</b>	6
<b>Şerif Muhiddin Targan</b>	6
<b>Kadri Şençalar</b>	5
<b>Yurdal Tokcan</b>	4
<b>Fahri Kopuz</b>	3

Tabloda icracıların frekans değerleri en üst sıradan başlayarak büyükten küçüğe doğru sıralanmıştır. Frekans değeri 3 ve daha büyük olan icracıların listede yer alması yeterli görülmüştür. İcracılardan en yüksek frekans değerine sahip olan Cinuçen Tanrıkorur çalışmada belirlenmiş olan Beyati Peşrev ve Uşşak Saz Semaisi eserlerini icra ettiği ses

kayıtları arşivlerden temin edilebilmiştir. Bu imkânların sağlanmış olmasından dolayı deney çalışmasında istifade edilmek üzere ud icracısı olarak belirlenmiştir. Bir sonraki sırada yer alan Yorgo Bacanos'un çalışmada standart olarak belirlenmiş olan eserleri icra ettiği ses kaydı maalesef bulunamamıştır. Bu nedenle çalışmaya çok katkı sağlayacağı düşünülmese de rağmen teknik şartlardan dolayı deney çalışmasına dâhil edilememiştir. Diğer eski ud icracılarının da belirlenmiş olan eserleri çaldıkları ses kaydına arşiv taramalarında maalesef ulaşamamıştır. Listede yer alan diğer günümüz usta ud icracılarından Yurdal Tokcan'a ulaşılabilmemiş ve kendisinden belirlenmiş olan eserlerin icrasının temini sağlandıktan sonra deney çalışmasında istifade edilmek üzere icracı olarak belirlenmiştir. Sonuç olarak deney çalışmasında istifade edilmek üzere belirlenen 1 geçmişten ve 1 günümüzden usta ud icracıları; “Cinuçen Tanrıkorur” ve “Yurdal Tokcan” olmuştur.

Katılımcılarla gerçekleştirilen görüşmelerde ney, tanbur, klasik kemençe, kanun sazlarının usta icracılarından öne çıkan isimleri saptamak amacıyla yöneltilen sorudan elde edilen cevaplarda ismi geçen icracılar tek tek sayılarak frekans değerleri tespit edilmiştir. Her sazdan 1 icracı seçileceğinden tabloda sıralamada en yüksek frekansa sahip olan 3 icracının yer alması yeterli görülmüştür. İcracıların frekans değeri ve ses kayıt arşivi araştırmalarının ortak sonucu doğrultusunda icracılar belirlenmiştir. Ayrıntılar aşağıdaki alt başlıklarda verilmiştir.

**Tablo 4.2.** Ney icracıları frekans tablosu

<b>Ney İcracıları</b>	<b>Frekans</b>
<b>Niyazi Sayın</b>	10
<b>Aka Gündüz Kutbay</b>	5
<b>Sadrettin Özçimi</b>	4

Yukarıdaki tabloda ney icracılarının frekans değerleri en üst sıradan başlayarak büyükten küçüğe doğru sıralanmıştır. İcracılardan en yüksek frekans değerine sahip olan Niyazi Sayın'ın çalışmada belirlenmiş olan Beyati Peşrev ve Uşşak Saz Semaisi eserlerini icra ettiği ses kayıtları arşivlerden temin edilebilmiştir. Bu olanakların sağlanmış olmasıyla deney çalışmasında istifade edilmek üzere “Niyazi Sayın” ney icracısı olarak belirlenmiştir.

**Tablo 4.3.** Tanbur icracıları frekans değerleri tablosu

<b>Tanbur İcracıları</b>	<b>Frekans</b>
<b>Necdet Yaşar</b>	10
<b>Tanburi Cemil Bey</b>	9
<b>İzzettin Ökte</b>	4

Yukarıda yer alan tabloda katılımcılarla gerçekleştirilen görüşmeler dikkate alınarak tanbur icracılarının frekans değerleri tespit edilmiş, en üst sıradan başlayarak büyükten küçüğe doğru sıralanmıştır. İcracılardan en yüksek frekans değerine sahip olan Necdet Yaşar çalışmada belirlenmiş olan “Beyati Peşrev ve Uşşak Saz Semaisi” eserlerini icra ettiği ses kayıtları arşivlerden temin edilebilmiştir. Gerekli olan bu şartların sağlanmış olmasıyla deney çalışmasında istifade edilmek üzere “Necdet Yaşar” tanbur icracısı olarak belirlenmiştir.

**Tablo 4.4.** Klasik kemençe icracılarının frekans değerleri tablosu

<b>Klasik Kemençe İcracıları</b>	<b>Frekans</b>
<b>Tanburi Cemil Bey</b>	7
<b>İhsan Özgen</b>	6
<b>Derya Türkan</b>	4

Yukarıda yer alan tabloda katılımcılarla gerçekleştirilen görüşmelerden hareketle klasik kemençe icracılarının frekans değerleri tespit edilmiş, en üst sıradan başlayarak büyükten küçüğe doğru sıralanmıştır. İcracılardan en yüksek frekans değerine sahip olan Tanburi Cemil Bey’in çalışmada belirlenmiş olan “Beyati Peşrev ve Uşşak Saz Semaisi” eserlerini icra ettiği ses kayıtlarına arşiv taramalarında maalesef ulaşılammıştır. Tabloda bir alt sırada yer alan İhsan Özgen’in aynı eserler için arşiv araştırmaları sonucunda ses kayıtları temin edilebilmiştir. Gerekli olan bu şartların sağlanmış olmasıyla deney çalışmasında istifade edilmek üzere belirlenen klasik kemençe icracısı “İhsan Özgen” olmuştur.

**Tablo 4.5.** Kanun icracılarının frekans değerleri tablosu

<b>Kanun İcracıları</b>	<b>Frekans</b>
<b>Erol Deran</b>	7
<b>Göksel Baktagir</b>	5
<b>Ahmet Yatman</b>	3

Yukarıda yer alan tabloda katılımcılarla gerçekleştirilen görüşmeler doğrultusunda kanun icracılarının frekans değerleri tespit edilmiş, en üst sıradan başlayarak büyükten küçüğe doğru sıralanmıştır. İcracılardan en yüksek frekans değerine sahip olan “Erol Deran” çalışmada belirlenmiş olan “Beyati Peşrev ve Uşşak Saz Semaisi” eserlerini icra ettiği ses kayıtları arşivlerden temin edilemediği için kendisine ulaşma ve eserlerin icralarının yeni kaydının temin edilmesi yoluna gidilmiştir. Olumlu sonuçlanan bu girişim sonucunda eserlerin icralarının ses kayıtları temin edilebilmiştir. Gerekli olan bu şartların sağlanmış olmasıyla deney çalışmasında istifade edilmek üzere “Erol Deran” kanun icracısı olarak belirlenmiştir.

Katılımcılarla gerçekleştirilen görüşmeler ve yapılan arşiv araştırmalarının ortak sonucu olarak, deney çalışmasında yer alan icracılar; Cinuçen Tanrıkorur, Yurdal Tokcan, Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, İhsan Özgen, Erol Deran ile 6 icracı şeklinde sınırlandırılarak belirlenmiştir. Bu sonuçlardan hareketle çalışmada yer alan tüm icracıların genel tablosu aşağıda verilmiştir.

**Tablo 4.6.** Çalışmada yer alan tüm icracıların genel tablosu

<b>Çalışmada Yer Alan İrcacılar</b>	
<b>Ud İrcacıları</b>	Cinuçen Tanrıkorur Yurdal Tokcan
<b>Ney İrcacısı</b>	Niyazi Sayın
<b>Tanbur İrcacısı</b>	Necdet Yaşar
<b>Klasik Kemeçe İrcacısı</b>	İhsan Özgen
<b>Kanun İrcacısı</b>	Erol Deran

#### **4.1.18. Deney Çalışmasında Yer Alan Eserlerin Tespit Edilmesinde Ön Görülen Kriterler Ve Bu Doğrultuda Belirlenmiş Olan Eserler**

- Eserler zorluk derecesi bakımından deneysel çalışmanın sağlıklı bir şekilde yürütülebilmesi için temel düzeyde teknik seviyeye uygun olmalı,
- İcrası, öğretimi ve öğrenimi teknik bakımdan çok zorlayıcı olmamalı,
- Klasik Türk müziğinin makam, usûl ve icra üslubu gibi geleneksel özelliklerini yansıtmalı,
- Üzerinde geleneksel üslup-tavır bağlamında yorumlama, süsleme uygulamaları, icra analizi, eğitimi ve deney çalışması yapılabilmesi,
- Sanatsal, akademik ve geleneksel değer taşımalı,
- Belirlenen eserlerin ve icracıların ses kayıt arşivlerinde kaydı bulunmalı,
- Ses kaydı bulunamayan icralar eğer icracı hayatta ve ulaşılabilirse kendisinden temin edilmeli,
- İrcacılara ulaşma ve onlardan sağlanacak katkıların belirlenen zaman içerisinde temin edilebilmesi ve icracılar açısından zahmetli bir süreç olmaması için, eser sayısı ideal-minimum düzeyde olmalı,

- İcracının kendisinden temin edilecek olan eserler, ezberlerinde olmalı, deşifre ve prova gerektirmeden doğal olarak icra edilebilmeli. Bu olanağın sağlanması için en bilinen / yaygın eserlerden olma özelliğini taşımalı,
- Özellikle geleneksel temaların yer alması ve konunun amaca uygun olarak çerçevesinin belirlenmesi bakımından Türk saz mûsikisinde yaygın bir şekilde kullanılan formlar olarak bulunan Peşrev ve Saz Semaisi formları ile sınırlandırılmalı,
- Eserler temel teknik seviyeye uygun olması bakımından basit makamlar grubuna giren makamlardan seçilmeli,
- Deneysel çalışmanın, analizlerin, ölçme değerlendirmenin sağlıklı bir şekilde gerçekleşebilmesi, bir standardın sağlanabilmesi, belli bir mantıksal temele dayandırılması için, eserlerin ve icracıların deney süreci boyunca sabitliğinin muhafaza edilmesi koşulu dikkate alınarak hareket edilmeli,
- Bu bağlamda eserlerin icracılar tarafından icra edilmiş kayıtlarının bulunması veya icracıların bu eserleri icra etmiş olanlardan tercih edilmesi gibi karşılıklı teyit esasına dayanarak araştırmalar yapılmalı.

Bütün bu kriterler dikkate alınarak ses kayıt arşivleri taraması yapılmıştır. Bu taramada araştırmacının kendi ses kayıt arşivi, uzmanlar, hocalar ve icracıların ses kayıt arşivleri, internet ortamı gibi alanlar taranmıştır. Bu bağlamda yukarıdaki kriterler ve katılımcılarla yapılan görüşmeler doğrultusunda belirlenen eski icracıların ortak bir eseri muhtelif zamanlarda hepsinin icra etmiş olabileceği ön görüşüyle araştırmalar yeterli sonuç elde edilinceye kadar devam ettirilmiştir. Sonuç olarak görüşmelerde öne çıkan icracıların (Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, İhsan Özgen, Cinuçen Tanrıkorur) hepsinin Seyfettin Osmanoğlu'na ait Beyati Peşrev ve Neyzen Salih Dede'ye ait olan Uşşak Saz Semaisi icrası ses kaydına ulaşılmıştır. Daha sonra yine icracı listesinde olan, yaşayan ve ulaşılabilen usta icracılardan Erol Deran ve Yurdal Tokcan'dan da bu eserlerin yeni icra kayıtları temin edilmiştir. Böylelikle her icracıdan aynı eserlerin kaydına ulaşma imkânının sağlanmasıyla çalışmada yer alan eserler;

- Beyati Peşrev (Seyfettin Osmanoğlu) ve
- Uşşak Saz Semaisi (Neyzen Salih Dede) olarak belirlenmiştir.

# BAYÂTÎ PEŞREV

Hafif

Seyfeddin Osmanoğlu

I.HANE

Musical notation for the first part of the piece, I.HANE, in 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is written in a single melodic line with various note values and rests. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff ends with a double bar line and a repeat sign.

TESLİM

Musical notation for the second part of the piece, TESLİM, in 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is written in a single melodic line with various note values and rests. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff ends with a double bar line and a repeat sign.

II.HANE

Musical notation for the third part of the piece, II.HANE, in 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is written in a single melodic line with various note values and rests. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Şekil 4.1. Seyfeddin Osmanoğlu'na ait Beyati Peşrev'in notası

## UŞŞÂK SAZ SEMÂÎ'Sİ

Aksak Semâî  
I.HÂNE

Dede Salih



TESLİM



II.HÂNE



III.HÂNE



IV.HÂNE



Şekil 4.2. Neyzen Salih Dede'ye ait Uşşak Saz Semaisi'nin notası

## 4.2. Ud Eğitiminde Meşk Uygulamalarıyla Desteklenmiş Öğretimle Deney Sürecine Tabi Tutulan Öğrencilerin Üslup Tavrı Bağlamında Eser Yorumlama Becerisine Yönelik Kazanımları Nasıldır? İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

### 4.2.1. Deney Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Hazırbulunuşluk Ve Uygunluk Durumunun Tespit Edilmesine İlişkin Bulgular

Katılımcı öğrencilerin deney sürecine katılabilme noktasında hazırbulunuşluk ve uygunluk durumlarını tespit etmek üzere iki temel yaklaşımla bazı kriterler hazırlanmıştır. Bunlardan ilki; öğrencinin temel düzeyde teknik seviyesini ölçmek, yani deney sürecinde uygulanacak olan üslup-tavrı bağlamında yorumlama, süsleme gibi çalışmalarını yapabilecek temel teknik becerilerinin olup olmadığını anlamaktır. Diğeri ise uygunluk, bu da; üslup-tavrı bağlamında yorumlama, süsleme gibi becerilerin henüz zayıf veya orta düzeyde olması beklendiğinden bu durumun tespit edilmesi içindir. Yorumlama becerisinin zayıf veya orta düzeyde olmasının beklenmesi, deney uygulamasındaki gelişim skalasının daha sağlıklı bir şekilde gözlemlenebilmesi açısından gerekli görülmüştür. Bu değerlendirmeleri yapabilmek için uygun kriterler uzman görüşleri alınarak hazırlanmıştır. Öğrencilerin “hazırbulunuşluk ve uygunluk” formları aracılığıyla elde edilen değerler aşağıda verilmiştir.

**Tablo 4.7.** Ö-1 Hazırbulunuşluk ve uygunluk testi

<b>UZMAN DEĞERLENDİRME FORMU</b> <b>(Öğrenci Hazırbulunuşluk ve Uygunluk Testi)</b>			
<b>Öğrenci</b>	<b>Ö-1</b>		
<b>Eserler</b>	<b>E-1 / Beyati Peşrev – Seyfettin Osmanoğlu</b>		
	<b>E-2 / Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede</b>		
<b>Tarih</b>	<b>2023 / Bahar Dönemi</b>		
<b>Puanlama</b>	<b>Zayıf (0-20), Ortanın Altı (21-40), Orta (41-60), İyi (61-80), Çok İyi (81-100)</b>		
<b>Hedef Davranışlar</b>	1- Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup-tavrı bağlamında yorum olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları belli başlı süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde icra etme öğrenimi alabilmek için temel düzeyde teknik yeterlilik seviyesine sahiptir.  2- Temel düzeyde teknik icra becerilerine sahip olmakla beraber üslup-tavrı bağlamında eser yorumlama becerisi henüz zayıf veya orta düzey aralığındadır.		
<b>DEĞERLENDİRME</b>	<b>Puanlama</b> <b>(0-100) Puan Arası</b>		
<b>1- Temel Düzeyde Teknik Yeterlilik Kriterleri</b>	<b>Uzman-1</b>	<b>Uzman-2</b>	<b>Uzman-3</b>
Uygun duruş ve tutuş pozisyonu alır.	100	95	100
Uygun sağ el mızrap tekniği uygular.	90	90	90
Uygun sol el parmak baskı tekniği uygular.	85	85	90

Bir eseri temel düzeyde deşifre eder.	80	75	65
Temel düzeyde ritmik unsurlara uygun çalar.	70	70	70
Temel düzeyde doğru perde baskıları kullanır.	85	85	80
<b>Toplam Ortalama Puanlar</b>	<b>85</b>	<b>83.3</b>	<b>82.5</b>
<b>Genel Ortalama Puan</b>	<b>83,6</b>		
<b>2- Üslup-Tavır Bağlamında Eser Yorumlama Becerisi / (Ön Test Puanı)</b>	<b>Puanlama (0-100) Puan Arası</b>		
Örnek eserleri icra ederken notada yer almayan geleneksel süsleme unsurlarını kullanarak üslup-tavır bağlamında yorum katar.	27,9	25,4	27,05
<b>Genel Ortalama Puan</b>	<b>26,78</b>		

Ö-1 in hazırbulunuşluk değerlerine bakıldığında 83,6 puanla iyi ye yakın çok iyi aralığında olduğu görülmektedir. Yani beklenen temel teknik becerileri karşıladığı görülmüştür. Uygunluk değerine bakıldığında 26,78 puanla zayıfa yakın ortanın altında olduğu gözlemlenmektedir. Bu da üslup-tavır bağlamında yorumlama becerisinin düşük olduğunu gösterir ki deney çalışmasına katılımın sağlanması adına olumlu bir sonuç olarak ortaya çıkmıştır. Böylelikle hem hazırbulunuşluk hem de uygunluk bakımından beklenen değerlerin Ö-1de bulunduğu gözlemlenmektedir.

**Tablo 4.8. Ö-2 Hazırbulunuşluk ve uygunluk testi**

<b>UZMAN DEĞERLENDİRME FORMU</b> (Öğrenci Hazırbulunuşluk ve Uygunluk Testi)			
<b>Öğrenci</b>	<b>Ö-2</b>		
<b>Eserler</b>	<b>E-1 / Beyati Peşrev – Seyfettin Osmanoglu</b>		
	<b>E-2 / Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede</b>		
<b>Tarih</b>	<b>2023 / Bahar Dönemi</b>		
<b>Puanlama</b>	<b>Zayıf (0-20), Ortanın Altı (21-40), Orta (41-60), İyi (61-80), Çok İyi (81-100)</b>		
<b>Hedef Davranışlar</b>	<p>1- Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup-tavır bağlamında yorum olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları belli başlı süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde icra etme öğrenimi alabilmek için temel düzeyde teknik yeterlilik seviyesine sahiptir.</p> <p>2- Temel düzeyde teknik icra becerilerine sahip olmakla beraber üslup-tavır bağlamında eser yorumlama becerisi henüz zayıf veya orta düzey aralığındadır.</p>		
<b>DEĞERLENDİRME</b>	<b>Puanlama (0-100) Puan Arası</b>		
<b>1- Temel Düzeyde Teknik Yeterlilik Kriterleri</b>	<b>Uzman-1</b>	<b>Uzman-2</b>	<b>Uzman-3</b>
Uygun duruş ve tutuş pozisyonu alır.	100	95	100
Uygun sağ el mızrap tekniği uygular.	95	90	90
Uygun sol el parmak baskı tekniği uygular.	95	85	95
Bir eseri temel düzeyde deşifre eder.	90	75	80

Temel düzeyde ritmik unsurlara uygun çalar.	80	70	85
Temel düzeyde doğru perde baskıları kullanır.	85	85	80
<b>Toplam Ortalama Puanlar</b>	<b>90.8</b>	<b>83.3</b>	<b>88.3</b>
<b>Genel Ortalama Puan</b>	<b>87,46</b>		
<b>2- Üslup-Tavır Bağlamında Eser Yorumlama Becerisi / (Ön Test Puanı)</b>	<b>Puanlama (0-100) Puan Arası</b>		
Örnek eserleri icra ederken notada yer almayan geleneksel süsleme unsurlarını kullanarak üslup-tavır bağlamında yorum katar.	<b>28,75</b>	<b>28,25</b>	<b>25,4</b>
<b>Genel Ortalama Puan</b>	<b>27,46</b>		

Ö-2'nin hazırbulunuşluk değerlerine bakıldığında 87,46 puanla çok iyi aralığında olduğu görülmektedir. Yani beklenen temel teknik becerileri karşıladığı görülmektedir. Uygunluk değerine bakıldığında ise 27,46 puanla zayıfa yakın ortanın altında olduğu gözlemlenmektedir. Bu da üslup-tavır bağlamında yorumlama becerisinin düşük olduğunu gösterir. Dolayısıyla deney çalışmasına katılımın sağlanması noktasında olumlu bir sonuç olarak ortaya çıkmıştır. Böylelikle hem hazırbulunuşluk hem de uygunluk şartları bakımından beklenen değerlerin karşılandığı görülmektedir.

**Tablo 4.9.** Ö-3 Hazırbulunuşluk ve uygunluk testi

<b>UZMAN DEĞERLENDİRME FORMU</b> (Öğrenci Hazırbulunuşluk ve Uygunluk Testi)			
<b>Öğrenci</b>	<b>Ö-3</b>		
<b>Eserler</b>	<b>E-1 / Beyati Peşrev – Seyfettin Osmanoğlu</b>		
	<b>E-2 / Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede</b>		
<b>Tarih</b>	<b>2023 / Bahar Dönemi</b>		
<b>Puanlama</b>	<b>Zayıf (0-20), Ortanın Altı (21-40), Orta (41-60), İyi (61-80), Çok İyi (81-100)</b>		
<b>Hedef Davranışlar</b>	<p>1- Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup-tavır bağlamında yorum olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları belli başlı süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde icra etme öğrenimi alabilmek için temel düzeyde teknik yeterlilik seviyesine sahiptir.</p> <p>2- Temel düzeyde teknik icra becerilerine sahip olmakla beraber üslup-tavır bağlamında eser yorumlama becerisi henüz zayıf veya orta düzey aralığındadır.</p>		
<b>DEĞERLENDİRME</b>	<b>Puanlama (0-100) Puan Arası</b>		
<b>1- Temel Düzeyde Teknik Yeterlilik Kriterleri</b>	<b>Uzman-1</b>	<b>Uzman-2</b>	<b>Uzman-3</b>
Uygun duruş ve tutuş pozisyonu alır.	100	100	100
Uygun sağ el mızrap tekniği uygular.	100	100	100
Uygun sol el parmak baskı tekniği uygular.	95	95	95

Bir eseri temel düzeyde deşifre eder.	90	90	95
Temel düzeyde ritmik unsurlara uygun çalar.	95	100	100
Temel düzeyde doğru perde baskıları kullanır.	95	100	100
<b>Toplam Ortalama Puanlar</b>	<b>95.8</b>	<b>97.5</b>	<b>98.3</b>
<b>Genel Ortalama Puan</b>	<b>97,2</b>		
<b>2- Üslup-Tavır Bağlamında Eser Yorumlama Becerisi / (Ön Test Puanı)</b>	<b>Puanlama (0-100) Puan Arası</b>		
Örnek eserleri icra ederken notada yer almayan geleneksel süsleme unsurlarını kullanarak üslup-tavır bağlamında yorum katar.	56,2	50	52,5
<b>Genel Ortalama Puan</b>	<b>52,9</b>		

Ö-3'ün hazırbulunuşluk değerlerine bakıldığında 97,2 puanla tam puana yakın çok iyi aralığında olduğu görülmekle birlikte beklenen temel teknik becerileri karşılamaktadır. Uygunluk değerine bakıldığında 52,9 puanla orta düzeyde olduğu gözlemlenmektedir. Bu da üslup-tavır bağlamında yorumlama becerisinin kısmen bulunduğu fakat yaklaşık olarak %50'lik bir geliştirme imkânının daha olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla deney çalışmasına katılımın sağlanması noktasında yine olumlu bir sonuç olarak ortaya çıkmıştır. Böylelikle hem hazırbulunuşluk hem de uygunluk şartları bakımından beklenen değerlerin karşılandığı görülmektedir.

**Tablo 4.10. Ö-4 Hazırbulunuşluk ve uygunluk testi**

<b>UZMAN DEĞERLENDİRME FORMU</b> <b>(Öğrenci Hazırbulunuşluk ve Uygunluk Testi)</b>	
<b>Öğrenci</b>	<b>Ö-4</b>
<b>Eserler</b>	<b>E-1 / Beyati Peşrev – Seyfettin Osmanoğlu</b> <b>E-2 / Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede</b>
<b>Tarih</b>	<b>2023 / Bahar Dönemi</b>
<b>Puanlama</b>	<b>Zayıf (0-20), Ortanın Altı (21-40), Orta (41-60), İyi (61-80), Çok İyi (81-100)</b>
<b>Hedef Davranışlar</b>	1- Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup-tavır bağlamında yorum olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları belli başlı süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde icra etme öğrenimi alabilmek için temel düzeyde teknik yeterlilik seviyesine sahiptir.  2- Temel düzeyde teknik icra becerilerine sahip olmakla beraber üslup-tavır bağlamında eser yorumlama becerisi henüz zayıf veya orta düzey aralığındadır.
<b>DEĞERLENDİRME</b>	<b>Puanlama (0-100) Puan Arası</b>

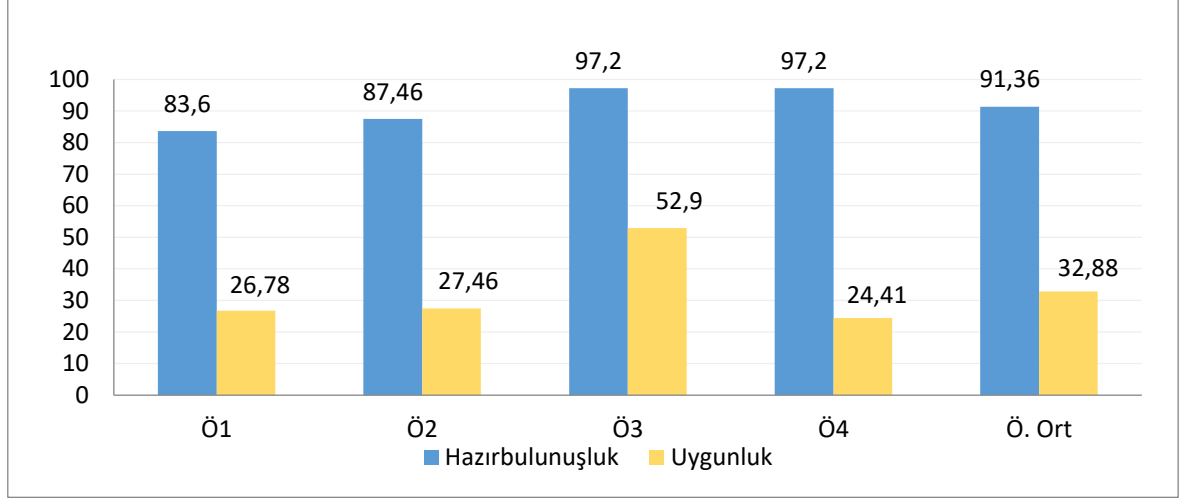
<b>1- Temel Düzeyde Teknik Yeterlilik Kriterleri</b>	<b>Uzman-1</b>	<b>Uzman-2</b>	<b>Uzman-3</b>
Uygun duruş ve tutuş pozisyonu alır.	95	95	100
Uygun sağ el mızrap tekniği uygular.	85	90	100
Uygun sol el parmak baskı tekniği uygular.	80	80	95
Bir eseri temel düzeyde deşifre eder.	90	90	95
Temel düzeyde ritmik unsurlara uygun çalar.	85	85	100
Temel düzeyde doğru perde baskıları kullanır.	85	90	100
<b>Toplam Ortalama Puanlar</b>	<b>86.6</b>	<b>88.3</b>	<b>98.3</b>
<b>Genel Ortalama Puan</b>	<b>97,2</b>		
<b>2- Üslup-Tavır Bağlamında Eser Yorumlama Becerisi / (Ön Test Puanı)</b>	<b>Puanlama (0-100) Puan Arası</b>		
Örnek eserleri icra ederken notada yer almayan geleneksel süsleme unsurlarını kullanarak üslup-tavır bağlamında yorum katar.	<b>23,3</b>	<b>26,65</b>	<b>23,3</b>
<b>Genel Ortalama Puan</b>	<b>24,41</b>		

Ö-4'ün hazırbulunuşluk değerlerine bakıldığında 97,2 puanla tam puana yakın çok iyi aralığında olduğu görülmektedir. Yani beklenen temel teknik becerileri karşıladığı görülmektedir. Uygunluk değerine bakıldığında ise 24,41 puanla zayıfa yakın ortanın altında olduğu gözlemlenmektedir. Bu da üslup-tavır bağlamında yorumlama becerisinin düşük olduğuna işaret etmektedir. Böylelikle hem hazırbulunuşluk hem de uygunluk şartları bakımından beklenen değerlerin karşılandığı görülmektedir.

**Tablo 4.11.** Öğrencilerin hazırbulunuşluk ve uygunluk değerleri genel puanları

<b>Öğrenci No</b>	<b>Hazırbulunuşluk</b>	<b>Değerlendirme</b>	<b>Uygunluk</b>	<b>Değerlendirme</b>
<b>Ö1</b>	83,6	Olumlu	26,78	Olumlu
<b>Ö2</b>	87,46	Olumlu	27,46	Olumlu
<b>Ö3</b>	97,2	Olumlu	52,9	Olumlu
<b>Ö4</b>	97,2	Olumlu	24,41	Olumlu
<b>Ö. Ort</b>	91,36	Olumlu	32,88	Olumlu

Öğrencilerin tabi oldukları testler sonucunda elde edilen hazırbulunuşluk puanlarına bakıldığında 83-97 aralığında puanlamada çok iyi olarak derecelendirilen banda tekabül etmesiyle hepsinin olumlu sonuç verdiği görülmektedir. Uygunluk bakımından dikkate alındığında ise 24-52 aralığında bir puan skalası vardır. Burada 3 öğrencinin ortanın altında 1 öğrencinin orta aralıkta puan almasıyla hepsinin deney sürecine katılabilmeleri için beklenen şartları sağladıkları gözlemlenmiştir.



Şekil 4.3. Öğrencilerin hazırbulunuşluk ve uygunluk değerleri genel grafiği

#### 4.2.2. Deney Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Ön Test Performanslarının Değerlendirilmesine İlişkin Bulgular

Bu aşamada öğrenciler deney sürecine başlamadan önce ön test değerlendirmesine tabi tutulmuşlardır. Çalışmada belirlenen Beyati Peşrev ve Uşşak Saz Semaisi eserlerinin deşifrelerini yaptıktan sonra bir de yorum süsleme vs. katarak icra etmeleri istenmiştir. Buradaki yorum performansları testte yer alan kriterlerle değerlendirilerek puanlanmıştır. Öğrencilerin Ön Test değerlendirmeleri aşağıda verilmiştir.

Tablo 4.12. Ö1 Ön test uzman değerlendirme tablosu

UZMAN DEĞERLENDİRME FORMU ÖN TEST						
Öğrenci	Ö1					
Eserler	Eser1 - Beyati Peşrev – Seyfettin Osmanoğlu					
	Eser 2 - Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede					
Tarih	1. Hafta / Bahar Dönemi / 2023					
Puanlama	Zayıf (0-20), Ortanın Altı (21-40), Orta (41-60), İyi (61-80), Çok İyi (81-100)					
Hedef Davranışlar	Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup-tavır bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.					
DEĞERLENDİRME	Puanlama					
Ud İcrasında Kullanılan Başlıca Geleneksel Süsleme Teknikleri	Uzman 1		Uzman 2		Uzman 3	
	Eser1	Eser2	Eser1	Eser2	Eser1	Eser 2

Çarpma yapar.	5	5	5	0	10	0
Vibrato yapar.	55	55	50	50	60	50
Glissando – Legato (Ses taşıma / kaydırma - mızrapsız ses kullanma) süslemeleri yapar.	40	45	30	50	40	45
Dem ses / çift ses / akor / arpej kullanır.	40	45	45	35	45	40
Tril – Tremolo - Triyole içerikli süslemeler yapar.	20	20	15	15	15	10
İlave nota veya ezgiler kullanır.	5	0	10	0	10	0
<b>Eserlerin Ortalama Puanları</b>	27,5	28,3	25,8	25	30	24,1
<b>Toplam Ortalama Puanlar</b>	27,9		25,4		27,05	
<b>Genel Ortalama Puan</b>	<b>26,78</b>					

**Tablo 4.13. Ö2 Ön test uzman değerlendirme tablosu**

UZMAN DEĞERLENDİRME FORMU ÖN TEST						
Öğrenci	Ö2					
Eserler	Eser1 - Beyati Peşrev – Seyfettin Osmanoğlu					
	Eser 2 - Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede					
Tarih	1. Hafta / Bahar Dönemi / 2023					
Puanlama	Zayıf (0-20), Ortanın Altı (21-40), Orta (41-60), İyi (61-80), Çok İyi (81-100)					
<b>Hedef Davranışlar</b>	Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup-tavır bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.					
<b>DEĞERLENDİRME</b>	<b>Puanlama</b>					
<b>Ud İcrasında Kullanılan Başlıca Geleneksel Süsleme Teknikleri</b>	<b>Uzman 1</b>		<b>Uzman 2</b>		<b>Uzman 3</b>	
	<b>Eser1</b>	<b>Eser2</b>	<b>Eser1</b>	<b>Eser2</b>	<b>Eser1</b>	<b>Eser 2</b>
Çarpma yapar.	40	10	35	25	40	5
Vibrato yapar.	55	40	50	50	55	40
Glissando – Legato (Ses taşıma / kaydırma - mızrapsız ses kullanma) süslemeleri yapar.	45	20	35	20	30	10
Dem ses / çift ses / akor / arpej kullanır.	50	40	55	20	40	35
Tril – Tremolo - Triyole içerikli süslemeler yapar.	25	5	25	15	25	10
İlave nota veya ezgiler kullanır.	10	5	10	0	10	5

<b>Eserlerin Ortalama Puanları</b>	37,5	20	35	21,6	33,3	17,5
<b>Toplam Ortalama Puanlar</b>	28,75		28,25		25,4	
<b>Genel Ortalama Puan</b>	<b>27,46</b>					

**Tablo 4.14.** Ö3 Ön test uzman değerlendirme tablosu

<b>UZMAN DEĞERLENDİRME FORMU ÖN TEST</b>						
<b>Öğrenci</b>	<b>Ö3</b>					
<b>Eserler</b>	<b>Eser1 - Beyati Peşrev – Seyfettin Osmanoğlu</b>					
	<b>Eser 2 - Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede</b>					
<b>Tarih</b>	<b>1. Hafta / Bahar Dönemi / 2023</b>					
<b>Puanlama</b>	<b>Zayıf (0-20), Ortanın Altı (21-40), Orta (41-60), İyi (61-80), Çok İyi (81-100)</b>					
<b>Hedef Davranışlar</b>	Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup-tavır bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.					
<b>DEĞERLENDİRME</b>	<b>Puanlama</b>					
<b>Ud İcrasında Kullanılan Başlıca Geleneksel Süsleme Teknikleri</b>	<b>Uzman 1</b>		<b>Uzman 2</b>		<b>Uzman 3</b>	
	<b>Eser1</b>	<b>Eser2</b>	<b>Eser1</b>	<b>Eser2</b>	<b>Eser1</b>	<b>Eser 2</b>
Çarpma yapar.	60	65	65	55	65	55
Vibrato yapar.	65	65	65	65	60	60
Glissando – Legato (Ses taşıma / kaydırma - mızrapsız ses kullanma) süslemeleri yapar.	55	60	50	45	60	50
Dem ses / çift ses / akor / arpej kullanır.	65	60	60	50	65	50
Tril – Tremolo - Triyole içerikli süslemeler yapar.	55	45	50	30	50	35
İlave nota veya ezgiler kullanır.	40	40	40	25	45	35
<b>Eserlerin Ortalama Puanları</b>	56,6	55,8	55	45	57,5	47,5
<b>Toplam Ortalama Puanlar</b>	56,2		50		52,5	
<b>Genel Ortalama Puan</b>	<b>52,9</b>					

**Tablo 4.15.** Ö4 Ön test uzman değerlendirme tablosu

UZMAN DEĞERLENDİRME FORMU ÖN TEST						
Öğrenci	Ö4					
Eserler	Eser1 - Beyati Peşrev – Seyfettin Osmanoğlu					
	Eser 2 - Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede					
Tarih	1. Hafta / Bahar Dönemi / 2023					
Puanlama	Zayıf (0-20), Ortanın Altı (21-40), Orta (41-60), İyi (61-80), Çok İyi (81-100)					
Hedef Davranışlar	Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup-tavır bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.					
DEĞERLENDİRME	Puanlama					
Ud İcrasında Kullanılan Başlıca Geleneksel Süsleme Teknikleri	Uzman 1		Uzman 2		Uzman 3	
	Eser1	Eser2	Eser1	Eser2	Eser1	Eser 2
Çarpma yapar.	40	40	35	25	40	35
Vibrato yapar.	30	20	35	20	35	10
Glissando – Legato (Ses taşıma / kaydırma - mızrapsız ses kullanma) süslemeleri yapar.	35	35	45	40	15	25
Dem ses / çift ses / akor / arpej kullanır.	25	10	40	20	40	35
Tril – Tremolo - Triyole içerikli süslemeler yapar.	10	10	10	20	10	15
İlave nota veya ezgiler kullanır.	20	5	15	15	10	10
<b>Eserlerin Ortalama Puanları</b>	26,6	20	30	23,3	25	21,6
<b>Toplam Ortalama Puanlar</b>	23,3		26,65		23,3	
<b>Genel Ortalama Puan</b>	<b>24,41</b>					

#### 4.2.3. Ud Eğitiminde Meşk Uygulamalarıyla Desteklenmiş 14 Haftalık Deney Sürecinin Uygulanmasına İlişkin Bulgular

Bu aşamada hazırbulunuşluk, uygunluk / ön test aşamalarını tamamlayarak deney sürecine dâhil olan öğrencilerle yapılan derslerin haftalık takiplerini içeren bilgilendirmeler, eserlerin icra notaları ve süsleme / yorum analizleri verilmiştir.

#### 4.2.3.1. Birinci Haftaya İlişkin Bulgular

Tablo 4.16 Birinci haftaya ait ders takip formu

HAFTALIK DERS TAKİP FORMU	
Öğrenci	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4
Ders	Ders-1
Konu	Erol Deran'ın Beyati Peşrev İcrası
Süre	40 Dk.
Tarih	1. Hafta / Bahar Dönemi / 2023
Öğretme-Öğrenme Etkinlikleri	<ul style="list-style-type: none"><li>• Amaçlardan haberdar etme</li><li>• Dikkat çekme</li><li>• Araç-gereç kullanma</li><li>• Örnekendirme</li><li>• Güdüleme</li></ul>
Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri	<ul style="list-style-type: none"><li>• Analiz</li><li>• Soru Cevap</li><li>• Uygulama Çalışması</li><li>• Gösterip Yaptırma</li><li>• Pekiştirme</li><li>• Dönüt-Düzeltilme</li></ul>
<b>Hedef Davranışlar</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Genel; Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup tavrı bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev - Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi - Neyzen Salih Dede) icra eder.</li><li>• Özel; Erol Deran'ın Beyati Peşrev icrasındaki yorumunu / nota dışı uygulamalarını çeşitli süsleme teknikleri, icra notası, dinleme etkinliği ve meşk uygulamaları aracılığıyla analiz, deşifre ve taklit ederek uygular.</li></ul>	
<b>Öğretme-Öğrenme Süreci</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• İcra notası hakkında bilgi verildi. Birinci satırda sade / orijinal nota ikinci satırda icracının yorum ve süslemelerinin yer aldığına değinildi. Sade ve süslemeli yazılan iki nota arasındaki farka dikkat çekildi.</li><li>• Erol Deran'ın Beyati Peşrev icrasının ses kaydı açılarak baştan sona dinlendi.</li><li>• Kayıt ikinci kez icra notasından takip edilerek dinlendi.</li><li>• İkinci kez dinleme esnasında gerektiğinde kayıt durdurularak süslemelerin türüne ve nasıl yapılacağına dair bilgiler verildi. Solfej veya ses nağmesiyle mırıldanarak duyumunun nasıl olduğu gösterildi.</li><li>• Daha sonra icra notasındaki süsleme ifadelerini uygulamak üzere eğitimci ve öğrenci ile karşılıklı meşk çalışması başladı.</li><li>• İcra notası üzerindeki farklı tartımların uygulama çalışması yapıldı.</li><li>• Dem sestem oktav alma çalışması yapıldı.</li><li>• Oktav-çift ses çalışması yapıldı.</li><li>• Tremolo mızrap süslemeleri gösterildi.</li><li>• Çarpma çalışması üzerinde duruldu, yavaş hali gösterilerek öğrencinin algılaması ve tekrarlayarak pekiştirmesi sağlandı. .</li><li>• İcra notasında yer alan her türlü farklılık, ilave nota veya ezgiler gösterilerek öğrencinin algılaması ve mümkün olduğunca uygulayabilmesi sağlandı.</li><li>• Dersin sonunda öğrenciden bir sonraki derse kadar kaydın tekrar dinlenilmesi ve icra notası üzerindeki süslemelerin tekrar edilerek pekiştirilmesi istendi.</li></ul>	

Usûl: Hafif

BEYATİ PEŞREV  
EROL DERAN'IN İCRA NOTASI

Beste : Seyfettin Osmanoğlu

1. HÂNE

Nota

İcra

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

gliss gliss gliss gliss

Şekil 4.4. Erol Deran'ın Beyati Peşrev icra notası (3 sayfa)

BEYATİ PEŞREV  
EROL DERAN'IN İCRA NOTASI  
-2-

♩

TESLİM

Musical notation for measures 17 and 18. The top staff shows a melodic line with a quarter rest at the beginning. The bottom staff shows a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and chords.

Musical notation for measures 19 and 20. The top staff continues the melodic line. The bottom staff features a dense texture with many sixteenth notes and trills.

Musical notation for measures 21 and 22. The top staff has a melodic line with a sharp sign. The bottom staff has a very dense texture with many sixteenth notes and trills.

Musical notation for measures 23 and 24. The top staff has a melodic line with a sharp sign. The bottom staff has a dense texture with many sixteenth notes and trills.

Musical notation for measures 25 and 26. The top staff has a melodic line. The bottom staff has a dense texture with many sixteenth notes and trills.

Musical notation for measures 27 and 28. The top staff has a melodic line. The bottom staff has a dense texture with many sixteenth notes and trills.

Musical notation for measures 29 and 30. The top staff has a melodic line. The bottom staff has a dense texture with many sixteenth notes and trills.

Son

BEYATİ PEŞREV  
EROL DERAN'IN İCRA NOTASI  
-3-

2. HÂNE

The musical score for the 2. Hâne of Beyati Peşrev is presented in four systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The score is numbered from 33 to 48. Measure 33 starts with a treble staff containing a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass staff contains a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 34 features a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, followed by a sixteenth note G4, a sixteenth note A4, a sixteenth note B4, and a sixteenth note C5. The bass staff contains a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 35 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, followed by a sixteenth note G4, a sixteenth note A4, a sixteenth note B4, and a sixteenth note C5. The bass staff contains a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 36 features a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, followed by a sixteenth note G4, a sixteenth note A4, a sixteenth note B4, and a sixteenth note C5. The bass staff contains a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 37 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, followed by a sixteenth note G4, a sixteenth note A4, a sixteenth note B4, and a sixteenth note C5. The bass staff contains a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 38 features a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, followed by a sixteenth note G4, a sixteenth note A4, a sixteenth note B4, and a sixteenth note C5. The bass staff contains a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 39 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, followed by a sixteenth note G4, a sixteenth note A4, a sixteenth note B4, and a sixteenth note C5. The bass staff contains a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 40 features a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, followed by a sixteenth note G4, a sixteenth note A4, a sixteenth note B4, and a sixteenth note C5. The bass staff contains a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 41 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, followed by a sixteenth note G4, a sixteenth note A4, a sixteenth note B4, and a sixteenth note C5. The bass staff contains a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 42 features a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, followed by a sixteenth note G4, a sixteenth note A4, a sixteenth note B4, and a sixteenth note C5. The bass staff contains a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 43 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, followed by a sixteenth note G4, a sixteenth note A4, a sixteenth note B4, and a sixteenth note C5. The bass staff contains a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 44 features a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, followed by a sixteenth note G4, a sixteenth note A4, a sixteenth note B4, and a sixteenth note C5. The bass staff contains a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 45 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, followed by a sixteenth note G4, a sixteenth note A4, a sixteenth note B4, and a sixteenth note C5. The bass staff contains a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 46 features a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, followed by a sixteenth note G4, a sixteenth note A4, a sixteenth note B4, and a sixteenth note C5. The bass staff contains a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 47 has a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, followed by a sixteenth note G4, a sixteenth note A4, a sixteenth note B4, and a sixteenth note C5. The bass staff contains a whole note chord of G2, B2, and D3. Measure 48 features a treble staff with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, followed by a sixteenth note G4, a sixteenth note A4, a sixteenth note B4, and a sixteenth note C5. The bass staff contains a whole note chord of G2, B2, and D3. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

1. Hafta Ö1-Ö2-Ö3-Ö4 ile Erol Deran'ın Beyati Peşrev icrası konulu dersler yapılmış, ayrıntılar haftalık ders takip formundaki öğretme-öğrenme süreci bölümüne rapor edilmiştir. Erol Deran'ın Beyati Peşrev icrası ses kaydı arşivlerde bulunamamıştır. Gerekli olan kayıt kendisinden talep edilmiştir. Olumlu sonuçlanan bu girişimle Erol Deran'ın bu çalışma için solo olarak kaydettiği Beyati Peşrev icrası temin edilmiştir. Erol Deran'ın Beyati Peşrev icrasında öne çıkan yoruma dair özellikler icra notasında çeşitli artikülasyon işaretleri, nota ve ezgilerle gösterilmiştir. Genel hatlarıyla incelendiğinde süsleme yoğunluğu bakımından eserin

ana melodi yapısına sadık kalan bir icra yaklaşımı olduğu söylenebilir. Böyle bir icra, eseri hafızaya alma, analiz etme uygulama ve sürecin ilk eseri olması bakımından avantaj teşkil etmektedir. Mızraplı bir saz olması nedeniyle kanunun çok tellilik, çok seslilik, dinamizm ve ritmik unsurlar bakımından kısmen ud ile örtüşebilecek yönleri vardır. Burada tril, tremolo, çift ses, dem ses, pedal ses, akor, arpej, serilik gerektiren ilave ezgiler gibi süslemeler, mızrap hareketliliği ve birden fazla tel kullanımıyla sağlanan süslemeler olması hasebiyle ud ve kanun arasında ortak bir bağ oluşturmaktadır. Bu gibi alanlarda kanun teknik yapı, çift mızrap ve parmak kullanma gibi unsurlarla elbette ki uda göre daha avantajlı bir konumda yer almaktadır. Bu bağlamda ud icracılığında kanun icrasının bu teknik avantajlarının model alınarak çitanın yükseltilmeye çalışılması, uda farklı bir icra zenginliği kazandırma noktasında önem arz etmektedir.

Erol Deran'ın Beyati Peşrev icra notası incelendiğinde,

- 1, 2, 15. ve çok sayıda ölçüde çarpma,
- 23, 27, 30. ve diğer birçok ölçüde kısa süreli tril örnekleri
- 4, 22, 44. ve diğer başka ölçülerde glissando,
- 20. ölçüde tremolo,
- 17, 19, 29. ölçülerde oktavlı tremolo,
- 19, 29. 38. ölçülerde melodiyi alt oktavdan takip etme,
- 24, 25. ölçülerde melodiye pedal ses tutma,
- 11, 12, 14. ve diğer bazı ölçülerde uzun notaları kısa notalara bölme,
- 6, 36, 46. ve diğer bazı ölçülerde iki nota arasını farklı melodilerle doldurma gibi süslemeler gözlemlenmiştir.

Bahsi geçen süslemelerin çoğu birden fazla ölçüde mevcuttur, yazılan ölçü numaraları süslemelerin birer örneğini teşkil etmektedir.

#### 4.2.3.2. İkinci Haftaya İlişkin Bulgular

Tablo 4.17. İkinci haftaya ait ders takip formu

HAFTALIK DERS TAKİP FORMU	
Öğrenci	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4
Ders	Ders-2
Konu	Erol Deran'ın Uşşak Saz Semaisi İcrası
Süre	40 Dk.

<b>Tarih</b>	2. Hafta / Bahar Dönemi / 2023
<b>Öğretme-Öğrenme Etkinlikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amaçlardan haberdar etme</li> <li>• Dikkat çekme</li> <li>• Araç-gereç kullanma</li> <li>• Örneklandırma</li> <li>• Güdüleme</li> </ul>
<b>Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analiz</li> <li>• Soru Cevap</li> <li>• Uygulama Çalışması</li> <li>• Gösterip Yaptırma</li> <li>• Pekiştirme</li> <li>• Dönüt-Düzeltilme</li> </ul>
<b>Hedef Davranışlar</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Genel; Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup tavrı bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.</li> <li>• Özel; Erol Deran'ın Uşşak Saz Semaisi icrasındaki yorumunu / nota dışı uygulamalarını çeşitli süsleme teknikleri, icra notası, dinleme etkinliği ve meşk uygulamaları aracılığıyla analiz, deşifre ve taklit ederek uygular.</li> </ul>	
<b>Öğretme-Öğrenme Süreci</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• İcra notası hakkında hatırlatmalar yapıldı. Birinci satırda sade / orijinal nota ikinci satırda icracının yorum ve süslemelerinin yer aldığına değinildi. Sade ve süslemeli yazılan iki nota arasındaki farka dikkat çekildi.</li> <li>• Erol Deran'ın Uşşak Saz Semaisi icrasının ses kaydı açılarak baştan sona dinlendi.</li> <li>• Kayıt ikinci kez icra notasından takip edilerek dinlendi.</li> <li>• İkinci kez dinleme esnasında gerektiğinde kayıt durdurularak süslemelerin türüne ve nasıl yapılacağına dair bilgiler verildi, solfej veya ses nağmesiyle mırıldanarak icra notasındaki süslemeler seslendirildi.</li> <li>• Daha sonra icra notasındaki süsleme ifadelerini uygulamak üzere eğitimci ve öğrenci ile karşılıklı meşk çalışması başladı.</li> <li>• İcra notası üzerindeki iki nota arasının farklı tartımlarla doldurma çalışmaları yapıldı.</li> <li>• Çift ses kullanımı üzerine çalışmalar yapıldı.</li> <li>• Grupetto / üçleme içerikli süslemeler üzerinde duruldu.</li> <li>• Glissando / kaydırma çalışmaları yapıldı.</li> <li>• Uşşak makamının segâh perdesi üzerinde glissando çalışması yapıldı.</li> <li>• Meşk esnasında gerektiğinde icra notasının daha net deşifre edilmesi için bona uygulaması yaptırıldı.</li> <li>• Çarpma çalışması üzerinde duruldu, yavaş hali gösterilerek öğrencinin algılaması ve tekrarlayarak pekiştirmesi sağlandı.</li> <li>• İcra notasında yer alan her türlü farklılık, ilave nota veya ezgiler gösterilerek öğrencinin algılaması ve mümkün olduğunca uygulayabilmesi sağlandı.</li> <li>• Dersin sonunda öğrenciden bir sonraki derse kadar kaydın tekrar dinlenilmesi ve icra notası üzerindeki süslemelerin tekrar edilerek pekiştirilmesi istendi.</li> </ul>	

1. HÂNE

Nota

İcra

1 2 3

4 5 6 gliss

7 8

9 10

Son

Şekil 4.5. Erol Deran'ın Uşşak Saz Semaisi icra notası (3 sayfa)

UŞŞAK SAZ SEMAİSİ  
EROL DERAN'IN İCRA NOTASI  
-2-

2. HÂNE

Musical notation for the first system of the 2. HÂNE section, measures 11-13. The notation is written on two staves. The upper staff contains the melody, and the lower staff contains the accompaniment. Measure 11 starts with a treble clef and a common time signature. Measure 12 features a 'gliss' (glissando) marking over the accompaniment. Measure 13 ends with a double bar line and a repeat sign.

Musical notation for the second system of the 2. HÂNE section, measures 14-16. The notation is written on two staves. Measure 14 starts with a treble clef and a common time signature. Measure 15 features a 'gliss' (glissando) marking over the accompaniment. Measure 16 ends with a double bar line and a repeat sign.

3. HÂNE

Musical notation for the first system of the 3. HÂNE section, measures 17-19. The notation is written on two staves. Measure 17 starts with a treble clef and a common time signature. Measure 18 features a '3' (triple) marking over the melody. Measure 19 features a '3' (triple) marking over the melody and a 'gliss' (glissando) marking over the accompaniment. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Musical notation for the second system of the 3. HÂNE section, measures 20-22. The notation is written on two staves. Measure 20 starts with a treble clef and a common time signature. Measure 21 features a '3' (triple) marking over the melody. Measure 22 ends with a double bar line and a repeat sign.

UŞŞAK SAZ SEMAİSİ  
EROL DERAN'IN İCRA NOTASI  
-3-

4. HÂNE

Musical notation for measures 23 and 24. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 6/8 time. Measure 23 shows a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 24 continues the melody and bass line.

Musical notation for measures 25 and 26. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 6/8 time. Measure 25 shows a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 26 continues the melody and bass line.

Musical notation for measures 27 and 28. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 6/8 time. Measure 27 shows a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 28 continues the melody and bass line.

Musical notation for measures 29 and 30. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 6/8 time. Measure 29 shows a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 30 continues the melody and bass line. A double bar line with a repeat sign is at the end of measure 30.

2. Hafta Ö1-Ö2-Ö3-Ö4 ile Erol Deran'ın Uşşak Saz Semaisi icrası konulu dersler yapılmış, ayrıntılar haftalık ders takip formunda rapor edilmiştir. Erol Deran'ın Uşşak Saz Semaisi İcrasında yer alan süslemeler;

- 1,17, 19. ölçülerde geleneksel icralarda karakteristik olarak kullanılan üçleme tartımlı süslemelerdir. Batı müziği terminolojisinde grupetto olarak adlandırılrsa da klasik Türk müziği literatüründe bu ismin kullanımının yaygınlaşmadığı söylenebilir. Bunun yerine trilli veya üçlemeli süsleme şeklinde adlandırmalarla ifade edilebilmektedir.
- 3, 4, 5. ve birçok ölçüde çarpma,
- 6, 16, 19. ölçülerde glissando, (özellikle karara doğru inen melodilerde uşşak makamında karakteristik olarak segâh perdesinin peste doğru esnetilmesi gereken noktalarda),
- 13, 23, 29. ölçülerde kanunda yaygın olarak kullanılan oktavlı icra süslemeleri,
- 13. ölçüde tremolo,
- 5, 14. ölçülerde iki nota arasının farklı notalarla doldurulması,
- 2, 3. ölçülerde uzun nota değerlerinin kısa nota değerlerine bölünmesi,
- 1, 2, 6, 27. ölçülerde çift ses kullanımı süslemeleri gözlemlenmektedir.

#### 4.2.3.3. Üçüncü Haftaya İlişkin Bulgular

Tablo 4.18. Üçüncü haftaya ait ders takip formu

HAFTALIK DERS TAKİP FORMU	
Öğrenci	Ö1-Ö2-Ö3-Ö4
Ders	Ders-3
Konu	Necdet Yaşar'ın Beyati Peşrev İcrası
Süre	40 Dk.
Tarih	3. Hafta / Bahar Dönemi / 2023
Öğretme-Öğrenme Etkinlikleri	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amaçlardan haberdar etme</li> <li>• Dikkat çekme</li> <li>• Araç-gereç kullanma</li> <li>• Örnekendirme</li> <li>• Güdüleme</li> </ul>
Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analiz</li> <li>• Soru Cevap</li> <li>• Uygulama Çalışması</li> <li>• Gösterip Yaptırma</li> <li>• Pekiştirme</li> <li>• Dönüt-Düzeltilme</li> </ul>

### Hedef Davranışlar

- Genel;  
Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup tavrı bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.
- Özel;  
Necdet Yaşar'ın Beyati Peşrev icrasındaki yorumunu / nota dışı uygulamalarını çeşitli süsleme teknikleri, icra notası, dinleme etkinliği ve meşk uygulamaları aracılığıyla analiz, deşifre ve taklit ederek uygular.

### Öğretme-Öğrenme Süreci

- Necdet Yaşar'ın Beyati Peşrev icrasının ses kaydı açılarak baştan sona dinlenildi.
- Kayıt ikinci kez icra notasından takip edilerek dinlenildi.
- İkinci kez dinleme esnasında gerektiğinde kayıt durdurularak süslemelerin türüne ve nasıl yapılacağına dair bilgiler verildi, solfej veya ses nağmesiyle mırıldanarak icra notasındaki süslemeler seslendirildi.
- Daha sonra icra notasındaki süsleme ifadelerini uygulamak üzere eğitimci ve öğrenci ile karşılıklı meşk çalışması başladı.
- Çarpma çalışması üzerinde duruldu, üçleme tartımlı çarpma uygulaması yavaşlatılmış bir şekilde gösterilerek öğrencinin algılaması ve tekrarlayarak pekiştirmesi sağlandı.
- Dem ses ile oktav alma çalışması yapıldı.
- Glissando / kaydırma çalışması yapıldı.
- Noktalı ters tartımlar üzerinde duruldu, uygulaması yapıldı.
- Tanbur ve uda özgü karakteristik trilli / çift mızrap / (alt-üst) vuruşu üzerinde çalışıldı.
- Mızrapsız ses kullanımı çalışması yapıldı. Yanaşık sesler arasında legato / ses geçişi çalışması yapıldı.
- Uzun notaların kısa notalara bölünerek çarpma ilaveleriyle çalınan süslemeler üzerinde duruldu.
- Bağlı notaların uygulanmasına yönelik çalışmalar yapıldı.
- Staccato / kesik çalma süslemeleri gösterildi.
- İcra notasında yer alan her türlü farklılık, ilave nota veya ezgiler gösterilerek öğrencinin algılaması ve mümkün olduğunca uygulayabilmesi sağlandı.
- Dersin sonunda öğrenciden bir sonraki derse kadar kaydın tekrar dinlenilmesi ve icra notası üzerindeki süslemelerin tekrar edilerek pekiştirilmesi istendi.

## 1. HÂNE

Nota

İcra

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

Şekil 4.6. Necdet Yaşar'ın Beyati Peşrev icra notası (3 sayfa)

BEYATİ PEŞREV  
NECDET YAŞAR'IN İCRA NOTASI  
-2-

TESLİM

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

29 30 31 32

tr gliss m gliss m

BEYATİ PEŞREV  
NECDET YAŞAR'IN İCRA NOTASI  
-3-

2. HÂNE

The musical score for Beyati Peşrev, Necdet Yaşar's performance notation, page 3, is presented in four systems. Each system consists of two staves. The first system (measures 33-36) shows a melodic line on the upper staff and a more rhythmic accompaniment on the lower staff. The second system (measures 37-40) includes a 'gliss' marking on the lower staff. The third system (measures 41-44) features 'm' markings on the lower staff. The fourth system (measures 45-48) includes 'gliss.' and 'tr' markings on the lower staff.

Url-8

3. Hafta Ö1-Ö2-Ö3-Ö4 ile Necdet Yaşar'ın Beyati Peşrev icrası konulu dersler yapılmış, ayrıntılar haftalık ders takip formunda rapor edilmiştir. Necdet Yaşar'ın Beyati Peşrev icrasında öne çıkan yorum özellikleri icra notasında kayda alınmış, nota, ezgi ve artikülasyon işaretleriyle gösterilmiştir. Ulaşılabilen Beyati peşrev ses kaydı, internet üzerinde

yapılan aramalarda yaygın bir video paylaşım platformunda klasik Türk müziği sayfasından temin edilmiştir. Kayıt, Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar'ın birlikte tanbur ney ikilisi olarak icra ettiği kayıttır. Burada her iki enstrüman da kayıttan net bir şekilde ayrı ayrı duyulabilmektedir. Tanbura kulak verildiğinde icradaki yoruma dair ifadeler yeterince anlaşılabilir. Bu imkân doğrultusunda kayıttaki tanbur yorumu yukarıdaki icra notasına aktarılmıştır. Mızrapla çalınan, tekneli, saplı bir saz olması ve icra şekli bakımından ud ile kısmen örtüşen yönleri olduğu söylenebilir. Bu nedenle ilk etapta tremolo, tril, triyole vb. mızrapla yapılan süsleme unsurlarının uda aktarılmasının mümkün olabileceği düşünülebilir. Bununla birlikte glissando, çarpma, grupetto, legato / mızrapsız ses kullanımları gibi süsleme hareketleri de tanburda olduğu gibi udda da benzer şekillerde uygulanabilmektedir. Tanburda melodi akışı büyük ölçüde tek tel / en alt tel üzerinde icra edilmektedir. Uzun sap boyuyla tek tel üzerinde açık telden en tiz perdeye kadar iki oktavlık bir ses sahası vardır, nağmelerin çoğunlukla bu iki oktavlık yatay hat üzerinde sol elin hareket etmesiyle elde edildiği bilinmektedir. Diğer üst teller daha çok ahenk teli fonksiyonuyla kullanılmaktadır. Fakat nadiren atlamalı sesler, çift ses, akor, flajole gibi hareketler için de üst tellere temas edilmektedir. Udda ise 6 adet tel vardır. (beşi çift, biri tek) Her telde ortalama 4-7 ana ses elde edilebilmektedir. Hem tek tel üzerinde hem de teller arasında olmak üzere yatay ve dikey yönde melodi akışı sağlanabilmektedir. Teknik hâkimiyete bağlı olarak tek telde 8 ses / 1 oktav ve daha fazlasına çıkılabilmektedir. Udda sapın tekneyle birleştiği nokta açık tel notasının 5. derecesini vermektedir, bu perde udun 7. pozisyonuna tekabül eder, bu pozisyonda 4. parmak da kullanıldığında tek telde 7. sese kadar ulaşılabilir. Alt ve orta düzey teknik yeterlilik seviyeleri baz alınacak olursa kolay uygulanabilirlik bakımından sağlıklı ve doğal olarak elde edilen son perde şeklinde değerlendirilebilir. Bu durumda bir oktava yaklaşan yatay bir genişlikten söz edilebilir. Bu da udun tanbura uyarlanabilmesi bağlamında gerekli olan yatay zemini teşkil etmektedir. Bu sayede tanburdaki karakteristik icra tarzı ve süsleme hareketlerinin, tek tel üzerindeki icraya yönelik yaklaşımlarla uda aktarılabilir. söylenebilir.

Necdet Yaşar'ın Beyati Peşrev icra notası incelendiğinde;

- Eserin hemen hemen tamamında çarpma süslemeleri yer almaktadır,
- 2. ölçüde üçleme içerikli grupetto süslemesi,
- 2, 5, 7. ve birçok ölçüde mızrapsız ses kullanımı / legato süslemeleri,
- 4, 9 ve diğer başka ölçülerde glissando süslemeleri,

- 10 ve 14. ölçülerde uzun notaların kısa notalara bölünmesine örnekler,
- 33, 46, 47. ölçülerde melodi işleme, nota arası doldurma ve notaları küçük değerlere bölme süslemeleri,
- 9, 14, 38. ölçülerde bağlı nota icrası,
- 16, 48. ölçülerde staccato / kesik çalma süslemeleri,
- 4, 8, 21, 23. ölçülerde dem ses alma süslemesi,
- Hemen her ölçüde ana notaya göre tartım yapılarında farklılık gösteren süsleme / yorum örnekleri görülmektedir.

#### 4.2.3.4. Dördüncü Haftaya İlişkin Bulgular

**Tablo 4.19.** Dördüncü haftaya ait ders takip formu

HAFTALIK DERS TAKİP FORMU	
Öğrenci	Öğrenci-1-2-3-4
Ders	Ders-4
Konu	Necdet Yaşar'ın Uşşak Saz Semaisi İcrası
Süre	40 Dk.
Tarih	4. Hafta / Bahar Dönemi / 2023
Öğretme-Öğrenme Etkinlikleri	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amaçlardan haberdar etme</li> <li>• Dikkat çekme</li> <li>• Araç-gereç kullanma</li> <li>• Örneklendirme</li> <li>• Güdüleme</li> </ul>
Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analiz</li> <li>• Soru Cevap</li> <li>• Uygulama Çalışması</li> <li>• Gösterip Yaptırma</li> <li>• Pekiştirme</li> <li>• Dönüt-Düzeltilme</li> </ul>
<b>Hedef Davranışlar</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Genel; Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup tavrı bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.</li> <li>• Özel; Necdet Yaşar'ın Uşşak Saz Semaisi icrasındaki yorumunu / nota dışı uygulamalarını çeşitli süsleme teknikleri, icra notası, dinleme etkinliği ve meşk uygulamaları aracılığıyla analiz, deşifre ve taklit ederek uygular.</li> </ul>	
<b>Öğretme-Öğrenme Süreci</b>	

- Necdet Yaşar'ın Uşşak Saz Semaisi icrasının ses kaydı açılarak baştan sona dinlendi.
- Kayıt ikinci kez icra notasından takip edilerek dinlendi.
- İkinci kez dinleme esnasında gerektiğinde kayıt durdurularak süslemelerin türüne ve nasıl yapılacağına dair bilgiler verildi, solfej veya ses nağmesiyle mırıldanarak icra notasındaki süslemeler seslendirildi.
- Daha sonra icra notasındaki süsleme ifadelerini uygulamak üzere eğitimci ve öğrenci ile karşılıklı meşk çalışması başladı.
- Mızrapsız ses kullanımı / legato süslemeleri üzerinde duruldu.
- Tek tel üzerinde birden fazla ses geçişli çarpma ve glissando içerikli süsleme çalışmaları yapıldı.
- Özellikle tanbur ve uda özgü karakteristik trilli / çift mızrap / (alt-üst) vuruşu üzerinde çalışıldı.
- Trilli mızrap vuruşunun çarpmalı versiyonu gösterildi.
- Çeşitli melodilerde görülen çarpmalar üzerinde çalışmalar yapıldı.
- Senkoplu tartımların uygulamasına yönelik çalışmalar yapıldı.
- Uşşak makamının segâh perdesi üzerinde peste doğru glissando çalışmaları yapıldı.
- Genel glissando / kaydırma çalışması yapıldı.
- İşleme, doldurma, tartım değişiklikleri, uzun notaları kısa notalara bölme gibi süsleme uygulamaları yapıldı.
- İcra notasında yer alan her türlü farklılık, ilave nota veya ezgiler gösterilerek öğrencinin algılaması ve mümkün olduğunca uygulayabilmesi sağlandı.
- Dersin sonunda öğrenciden bir sonraki derse kadar kaydın tekrar dinlenilmesi ve icra notası üzerindeki süslemelerin tekrar edilerek pekiştirilmesi istendi.

UŞŞAK SAZ SEMAİSİ  
NECDET YAŞAR'IN İCRA NOTASI

Beste : Neyzen Sâlih Dede

Aksak Semai

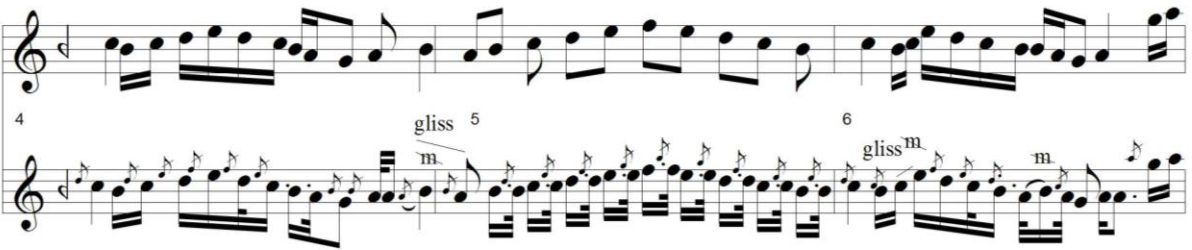
1. HÂNE

Nota



1 2 3


İcra




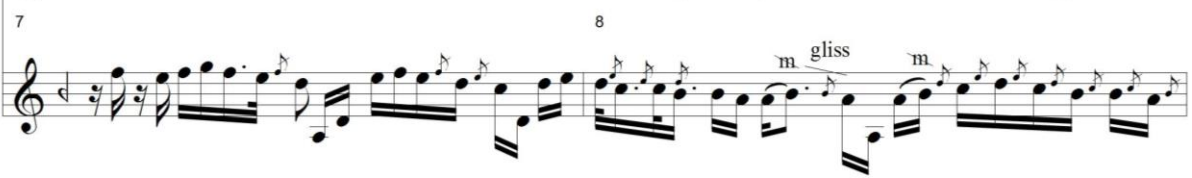
4 5 6

§


TESLİM



7 8



9 10



Son

Şekil 4.7. Necdet Yaşar'ın Uşşak Saz Semaîsî İcra Notası (4 sayfa)

UŞŞAK SAZ SEMAİSİ  
NECDET YAŞAR'IN İCRA NOTASI  
-2-

2. HÂNE

Musical notation for the first system of the 2. HÂNE section, measures 11-13. The notation is in 2/4 time and features a treble clef. Measure 11 starts with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, and a quarter note B4. Measure 12 contains a series of eighth notes: C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Measure 13 begins with a quarter note D5, followed by an eighth note E5, and a quarter note F5. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical notation for the second system of the 2. HÂNE section, measures 14-16. Measure 14 starts with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, and a quarter note B4. Measure 15 contains a series of eighth notes: C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Measure 16 begins with a quarter note D5, followed by an eighth note E5, and a quarter note F5. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

3. HÂNE

Musical notation for the first system of the 3. HÂNE section, measures 17-19. Measure 17 starts with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, and a quarter note B4. Measure 18 contains a series of eighth notes: C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Measure 19 begins with a quarter note D5, followed by an eighth note E5, and a quarter note F5. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical notation for the second system of the 3. HÂNE section, measures 20-22. Measure 20 starts with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, and a quarter note B4. Measure 21 contains a series of eighth notes: C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Measure 22 begins with a quarter note D5, followed by an eighth note E5, and a quarter note F5. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

UŞŞAK SAZ SEMAİSİ  
NECDET YAŞAR'IN İCRA NOTASI  
-3-

4. HÂNE

23 24 25 gliss m gliss m

26 27 28

29 30 31 gliss m gliss m

32 33 34 gliss m gliss.

UŞŞAK SAZ SEMAİSİ  
NECDET YAŞAR'IN İCRA NOTASI  
-4-

35 36  
gliss m

37 38

4. Hafta Ö1-Ö2-Ö3-Ö4 ile Necdet Yaşar'ın Uşşak Saz Semaîsî icrası konulu dersler yapılmış, ayrıntılar haftalık ders takip formunda rapor edilmiştir. Necdet Yaşar'ın Uşşak Saz Semaîsî icrasında öne çıkan teknik ve süsleme özellikleri yukarıdaki icra notasında kayda alınmış, isim işaret ve harflendirmelerle belirtilmiştir. Ulaşılabilen Uşşak Saz Semaîsî ses kaydı Necdet Yaşar'ın solo olarak icra ettiği yayınlanmış albümünden alınan kayıttır. Solo icra olmasının sağladığı olanakla yorum özelliklerinin notaya aktarımı ve analizi oldukça net bir zeminde gerçekleşebilmiştir.

Necdet Yaşar'ın Uşşak Saz Semaîsî icra notası incelendiğinde;

- Hemen her ölçüde çarpma süslemesi yer almaktadır.
- 2, 8, 11. ve daha birçok ölçüde glissando,
- 4, 6, 8. ve daha birçok ölçüde mızrapsız ses kullanımı / legato,
- 3, 28. ölçüde üçleme / triyole içerikli süsleme,
- 2, 7, 8. ve daha birçok ölçüde ahenk tellerinden dem alma süslemeleri,
- 5. ölçüde uzun notaları kısa notalara bölme,
- 10, 25, 32. ve diğer bazı ölçülerde mızrapsız ses kullanımlı terazi tartımları,
- 7. ölçüde es kullanımlı senkop uygulaması görülmektedir.

#### 4.2.3.5. Beşinci Haftaya İlişkin Bulgular

Tablo 4.20. Beşinci haftaya ait ders takip formu

HAFTALIK DERS TAKİP FORMU	
Öğrenci	Öğrenci-1-2-3-4
Ders	Ders-5
Konu	Niyazi Sayın'ın Beyati Peşrev İcrası
Süre	40 Dk.
Tarih	5. Hafta / Bahar Dönemi / 2023
Öğretme-Öğrenme Etkinlikleri	<ul style="list-style-type: none"><li>• Amaçlardan haberdar etme</li><li>• Dikkat çekme</li><li>• Araç-gereç kullanma</li><li>• Örnekendirme</li><li>• Güdüleme</li></ul>
Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri	<ul style="list-style-type: none"><li>• Analiz</li><li>• Soru Cevap</li><li>• Uygulama Çalışması</li><li>• Gösterip Yaptırma</li><li>• Pekleştirme</li><li>• Dönüt-Düzeltilme</li></ul>
<b>Hedef Davranışlar</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Genel; Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup tavır bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.</li><li>• Özel; Niyazi Sayın'ın Beyati Peşrev icrasındaki yorumunu / nota dışı uygulamalarını çeşitli süsleme teknikleri, icra notası, dinleme etkinliği ve meşk uygulamaları aracılığıyla analiz, deşifre ve taklit ederek uygular.</li></ul>	
<b>Öğretme-Öğrenme Süreci</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Niyazi Sayın'ın Beyati Peşrev icrasının ses kaydı açılarak baştan sona dinlendi.</li><li>• Kayıt ikinci kez icra notasından takip edilerek dinlendi.</li><li>• İkinci kez dinleme esnasında gerektiğinde kayıt durdurularak süslemelerin türüne ve nasıl yapılacağına dair bilgiler verildi, solfej veya ses nağmesiyle mırıldanarak icra notasındaki süslemeler seslendirildi.</li><li>• Daha sonra icra notasındaki süsleme ifadelerini uygulamak üzere eğitimci ve öğrenci ile karşılıklı meşk çalışması başladı.</li><li>• Eser yorumunun birçok yerinde çeşitli melodiler üzerinde bulunan çarpmaların çalışmaları yapıldı.</li><li>• Açık tele alternatif olarak pozisyondan alınması icap eden seslere dikkat çekilerek, kapalı pozisyon kullanma çalışmaları üzerinde duruldu.</li><li>• Eser içerisinde geçen nevada hicaz çeşnisinin perde bakımından teori ve icra arasındaki farklarına dikkat çekilerek, icrada duyulan perde baskılarının uygulanmasına yönelik çalışmalar yapıldı.</li><li>• Kapalı pozisyonda glissando ve çarpmanın birlikte kullanıldığı süslemeler üzerinde duruldu.</li><li>• Mızrapsız ses kullanımı çalışması yapıldı.</li><li>• Bağlı notaların icrası üzerinde çalışmalar yapıldı.</li><li>• İcra notasında yer alan her türlü farklılık, ilave nota veya ezgiler gösterilerek öğrencinin algılaması ve mümkün olduğunca uygulayabilmesi sağlandı.</li><li>• Dersin sonunda öğrenciden bir sonraki derse kadar kaydın tekrar dinlenilmesi ve icra notası</li></ul>	

üzerindeki süslemelerin tekrar edilerek pekiştirilmesi istendi.

Usûl: Hafif

**BEYATİ PEŞREV**  
**NİYAZİ SAYIN'IN İCRA NOTASI**

Beste : Seyfettin Osmanoğlu

**1. HÂNE**

Nota

İcra

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

Şekil 4.8. Niyazi Sayın'ın Beyati Peşrev icra notası (3 sayfa)

BEYATİ PEŞREV  
NİYAZİ SAYIN'IN İCRA NOTASI  
-2-



TESLİM

Son

BEYATİ PEŞREV  
NİYAZİ SAYIN'IN İCRA NOTASI

-3-

2. HÂNE

33 34 35 36

37 38 39 40

41 42 43 44

45 46 47 48

gliss

gliss

gliss

gliss

§

Url-10

5. Hafta Ö1-Ö2-Ö3-Ö4 ile Niyazi Sayın'ın Beyati Peşrev icrası konulu dersler yapılmış, ayrıntılar haftalık ders takip formunda rapor edilmiştir. Niyazi Sayın'ın Beyati Peşrev icrasında öne çıkan yorum özellikleri yukarıdaki icra notasında kayda alınmıştır. Ulaşılabilen Beyati Peşrev ses kaydı Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar'ın birlikte tanbur ney ikilisi olarak icra ettiği kayıttır. Burada her iki enstrüman da kayıttan net bir şekilde duyulabilmektedir. Neye kulak verildiğinde icradaki yoruma dair ifadeler yeterince anlaşılabilir. Bu imkân dâhilinde kayıttaki ney yorumunun icra notasına aktarımı sağlanmıştır. Ney ile ud teknik yapı ve icra özellikleri bakımından değerlendirildiğinde ney nefesli, ud ise mızraplı çalgılar grubuna girdiği bilinmektedir. Bu iki enstrümanın farklı türde saz grubuna girmeleri hasebiyle temelde yapı ve icra şekli olarak birbirinden uzak olduğu söylenebilir. Yani bir ud ile tanburda olduğu gibi yapı ve icra şekli olarak benzer özelliklere sahip oldukları söylenemez. Ancak burada ortaya çıkan müzikal yorum ifadeleri dikkate alındığında enstrüman farkı gözetilmeksizin ortak süsleme veya artikülasyon hareketlerinde buluşma ve bunları başka bir çalgının icrasına yansıtma noktasında olumlu sonuçlar elde etmek mümkün olabilmektedir. Dolayısıyla ney sazında ele alınan iki yorum örneği deneysel çalışma kapsamında 5. ve 6. hafta ud derslerinde uygulanmıştır. Burada bazı süslemeler çalgının türüne göre değişkenlikler gösterebilmekte ve bazı sazlarda bazı yorum özellikleri daha öne çıkabilmektedir. Neyin karakteristik olarak öne çıkan avantajlı yönlerinden bazılarının, uzun sesli ve perdesiz bir enstrüman olmasıyla ilgili olduğu söylenebilir. Perdesiz olması yönüyle klasik Türk müziğinin mikrotonal / komalı yapısına uygun olan sesleri ayarlanabilir bir şekilde verme ve bunu sürekli olarak duyurabilme kapasitesine sahiptir. Dolayısıyla sesin sürekliliği ve manuel olarak ayarlanabilirliği ara perdelerin icrasında bütün frekansların sağlıklı bir şekilde algılanmasını sağlamaktadır. Ney icrasında genel olarak uzatılan seslerde vibrato süslemesinin yaygın bir şekilde öne çıktığı söylenebilir. Burada sesin sürekliliği sayesinde glissando / kaydırma, legato / bağlı çalma gibi süslemeler de karakteristik olarak neyde öne çıkmaktadır. Ancak nefesli bir enstrüman olması nedeniyle çift ses, akor gibi çok seslilik gerektiren süslemelerin icra edilemediğini belirtmek gerekir. Ud da perdesiz bir çalgı olması hasebiyle neydeki gibi ara perdeleri bütün frekanslarıyla verebilme özelliğine sahiptir. Bununla birlikte glissando süslemesi bir mızrap vurup parmak kaydırılarak yapılırken, legato süslemesi de mızrapsız ses kullanılarak notalar birbirine bağlanmak suretiyle yapılmaktadır ki bu sayede ses geçişlerinde süreklilik hissi verilebilmektedir.

Niyazi Sayın'ın Beyati Peşrev icra notası incelendiğinde;

- Hemen hemen bütün ölçülerde vibrato ve çarpma süslemeleri,
- 1, 27, 37. ve birçok ölçüde glissando örnekleri,
- 3, 17, 34. ve diğer birçok ölçüde legato / komşu perdeye ses taşıma,
- 2, 18, 38. ve birçok ölçüde aynı sesteki notaları bağlı çalma,
- 23. ölçüden 48. ölçüye kadar dem seslerden yani bir oktav pestten icra etme,
- 37. ölçüde uzun notaları iki onaltılık üçleme / triyole tartımıyla çarpmalı olarak doldurma,
- 42. ölçüde notada olmayan ilave ezgi,
- 48. ölçüde notadaki tartım yerine daha farklı bir melodiyle değiştirilmesi,
- 20, 21. ölçülerde kısa süreli tril,
- 8. ölçüde terazi ve üçleme tartımlı çeşitlendirme,
- 16. ölçüde iki nota arasını farklı notalarla doldurma,
- 36. ölçüde sade notları daha işlek çalma,
- 28. ölçüde birden fazla tartım değişikliği,
- 5, 14, 32. ölçülerde staccato / kesik çalma,
- 5, 9, 20, 21. ve diğer bazı ölçülerde segâh perdesinde karakteristik işleme süslemesi,
- Ve diğer birçok ölçüde notadan farklılık gösteren çeşitli küçük yorum unsurları gözlemlenmektedir.

#### 4.2.3.6. Altıncı Haftaya İlişkin Bulgular

Tablo 4.21. Altıncı haftaya ait ders takip formu

HAFTALIK DERS TAKİP FORMU	
Öğrenci	Öğrenci-1-2-3-4
Ders	Ders-6
Konu	Niyazi Sayın'ın Uşşak Saz Semaisi İcrası
Süre	40 Dk.
Tarih	6. Hafta / Bahar Dönemi / 2023
Öğretme-Öğrenme Etkinlikleri	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amaçlardan haberdar etme</li> <li>• Dikkat çekme</li> <li>• Araç-gereç kullanma</li> <li>• Örnekendirme</li> <li>• Güdüleme</li> </ul>
Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analiz</li> <li>• Soru Cevap</li> <li>• Uygulama Çalışması</li> <li>• Gösterip Yaptırma</li> <li>• Pekiştirme</li> <li>• Dönüt-Düzeltilme</li> </ul>

### Hedef Davranışlar

- Genel;  
Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup tavrı bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.
- Özel;  
Niyazi Sayın'ın Uşşak Saz Semaisi icrasındaki yorumunu / nota dışı uygulamalarını çeşitli süsleme teknikleri, icra notası, dinleme etkinliği ve meşk uygulamaları aracılığıyla analiz, deşifre ve taklit ederek uygular.

### Öğretme-Öğrenme Süreci

- Niyazi Sayın'ın Uşşak Saz Semaisi icrasının ses kaydı açılarak baştan sona dinlendi.
- Kayıt ikinci kez icra notasından takip edilerek dinlendi.
- İkinci kez dinleme esnasında gerektiğinde kayıt durdurularak süslemelerin türüne ve nasıl yapılacağına dair bilgiler verildi, solfej veya ses nağmesiyle mırıldanarak icra notasındaki süslemeler seslendirildi.
- Spontane gelişen sohbetler esnasında üslup, tavrı ve yorum üzerine küçük bilgilendirme / pekiştirme konuşmaları gerçekleşti.
- Daha sonra icra notasındaki süsleme ifadelerini uygulamak üzere dersin hocası ve öğrenci ile karşılıklı meşk çalışması başladı.
- Uşşak makamındaki bazı perdelerin teori ve icradaki farklarına değinildi.
- Tek tel üzerinde inici ve çıkıcı melodiler içerisindeki çarpma ve pozisyon geçiş çalışmaları yapıldı.
- Çeşitli melodilerde görülen çarpmalar üzerinde çalışmalar yapıldı.
- Genel glissando / kaydırma çalışması yapıldı.
- İcra notasında yer alan her türlü farklılık, ilave nota veya ezgiler gösterilerek öğrencinin algılaması ve mümkün olduğunca uygulayabilmesi sağlandı.
- Dersin sonunda öğrenciden bir sonraki derse kadar kaydın tekrar dinlenilmesi ve icra notası üzerindeki süslemelerin tekrar edilerek pekiştirilmesi istendi.

## 1. HÂNE

Nota

İcra



## TESLİM

Son

Şekil 4.9. Niyazi Sayın'ın Uşşak Saz Semaisi icra notası (3 sayfa)

UŞŞAK SAZ SEMAİSİ  
NİYAZI SAYIN'IN İCRA NOTASI  
-2-

2. HÂNE

3. HÂNE

UŞŞAK SAZ SEMAİSİ  
NİYAZİ SAYIN'IN İCRA NOTASI  
-3-

4. HÂNE

23 24

25 26 gliss gliss

27 28 gliss gliss

29 30 gliss (ağırlaşarak)

6. Hafta Ö1-Ö2-Ö3-Ö4 ile Niyazi Sayın'ın Uşşak Saz Semaisi icrası konulu dersler yapılmış, ayrıntılar haftalık ders takip formunda rapor edilmiştir. Niyazi Sayın'ın Uşşak Saz Semaisi icrasında öne çıkan teknik ve süsleme özellikleri yukarıdaki icra notasında kayda alınmış, isim işaret ve harflendirmelerle belirtilmiştir. Ulaşılabilen Uşşak Saz Semaisi ses kaydı arşiv araştırmaları sonucu akademisyen bir talebesinden temin edilen Niyazi Sayın'ın solo olarak icra ettiği kayıttır. Solo icra olmasının sağladığı imkânla yorum özelliklerinin notaya aktarımı ve analizi sağlıklı bir zeminde gerçekleşebilmiştir.

Niyazi Sayın'ın Uşşak Saz Semaisi icra notası incelendiğinde;

- Bütün ölçülerde çarpma,
- 2, 11, 28. ve birçok ölçüde glissando, özellikle uşşak makamına özgü olarak segâh perdesinde inici melodilerde pestleşme gerektiren durumlarda glissando ile kaydırma yapıldığı görülmektedir,
- 4, 14, 23. ve birçok ölçüde vibrato,
- 6. ölçüyü 7. ölçüye bağlayan son notada / teslimin girişinde, 17, 23. ölçülerde aynı notaları bağlı çalma,
- 13. Ölçüde üçleme içerikli grupetto süslemesi,
- 9, 19. ölçülerde notaların arasını üçleme / triyole ve başka notalarla doldurma,
- 1, 2, 3. ve diğer başka ölçülerde neyde karakteristik olarak kullanılan alt seslerden çarpma gibi ana sese bağlayan küçük ses taşıma, legato benzeri süsleme,
- 1, 7, 9. ölçülerde legato,
- 30. ölçüde staccato / kesik çalma ve puandorkla işaretiyle küçük kalış süslemeleri gözlemlenmiştir.

#### 4.2.3.7. Yedinci Haftaya İlişkin Bulgular

**Tablo 4.22.** Yedinci haftaya ait ders takip formu

HAFTALIK DERS TAKİP FORMU	
Öğrenci	Öğrenci-1-2-3-4
Ders	Ders-7
Konu	İhsan Özgen'in Beyati Peşrev İcrası
Süre	40 Dk.
Tarih	7. Hafta / Bahar Dönemi / 2023

<b>Öğretme-Öğrenme Etkinlikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amaçlardan haberdar etme</li> <li>• Dikkat çekme</li> <li>• Araç-gereç kullanma</li> <li>• Örnekendirme</li> <li>• Güdüleme</li> </ul>
<b>Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analiz</li> <li>• Soru Cevap</li> <li>• Uygulama Çalışması</li> <li>• Gösterip Yaptırma</li> <li>• Pekiştirme</li> <li>• Dönüt-Düzeltilme</li> </ul>
<b>Hedef Davranışlar</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Genel; Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup tavrı bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.</li> <li>• Özel; İhsan Özgen'in Beyati Peşrev icrasındaki yorumunu / nota dışı uygulamalarını çeşitli süsleme teknikleri, icra notası, dinleme etkinliği ve meşk uygulamaları aracılığıyla analiz, deşifre ve taklit ederek uygular.</li> </ul>	
<b>Öğretme-Öğrenme Süreci</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• İhsan Özgen'in Beyati Peşrev icrasının ses kaydı açılarak baştan sona dinlendi.</li> <li>• Ses kaydında yer alan diğer enstrümanları duyma, ayırt etme ve hangi enstrümanların olduğunu tespit etme üzerine duyum çalışmaları yapıldı.</li> <li>• İcra yorumunu dinlemek istediğimiz enstrümana özellikle dikkat verip arasından seçerek dinleme yönünde çalışmalar yapıldı.</li> <li>• Kayıt ikinci kez icra notasından takip edilerek dinlendi.</li> <li>• İkinci kez dinleme esnasında gerektiğinde kayıt durdurularak süslemelerin türüne ve nasıl yapılacağına dair bilgiler verildi, solfej veya ses nağmesiyle mırıldanarak icra notasındaki süslemeler seslendirildi.</li> <li>• İcra notasında yer alan süslemeler çözümlenirken karşılıklı solfej okuması çalışmasına ağırlık verildi.</li> <li>• Bağlı notaların solfej icrası üzerinde çalışmalar yapıldı.</li> <li>• Daha sonra icra notasındaki süsleme ifadelerini uygulamak üzere eğitimci ve öğrenci ile karşılıklı meşk çalışması başladı.</li> <li>• Eser yorumunun birçok yerinde çeşitli melodiler üzerinde bulunan çarpmaların çalışmaları yapıldı.</li> <li>• Ud 'da karakteristik olarak sıkça kullanılan çarpma içerikli glissando ile sesi ileri pozisyona taşıma ve akabinde glissando ile geri dönüş hareketi üzerinde duruldu.</li> <li>• İcra notasında yer alan süslemelerin uda karşılık gelen pozisyon ve hareketleri tekrar tekrar gösterildi.</li> <li>• Tril içerikli mızrap vuruşu üzerinde duruldu.</li> <li>• Bazı süsleme hareketleri evde çalışılmak üzere öğrenci tarafından video kaydına alındı.</li> <li>• İcra notasında yer alan her türlü farklılık, ilave nota veya ezgiler gösterilerek öğrencinin algılaması ve mümkün olduğunca uygulayabilmesi sağlandı.</li> <li>• Dersin sonunda öğrenciden bir sonraki derse kadar kaydın tekrar dinlenilmesi ve icra notası üzerindeki süslemelerin tekrar edilerek pekiştirilmesi istendi.</li> </ul>	

Usûl: Hafif

BEYATİ PEŞREV  
İHSAN ÖZGEN'İN İCRA NOTASI

Beste : Seyfettin Osmanoğlu

1. HÂNE

Nota

İcra

1 2 3 gliss 4

5 6 7 gliss 8 gliss

9 10 11 gliss gliss gliss 12

13 14 15 gliss 16

Şekil 4.10. İhsan Özgen'in Beyati Peşrev icra notası (2 sayfa)

BEYATİ PEŞREV  
İHSAN ÖZGEN'İN İCRA NOTASI  
-2-

TESLİM

The musical score is written in two staves. The top staff contains the melody, and the bottom staff contains the accompaniment. The score is divided into measures 17 through 32. Measures 17-20 show a melodic line with a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. Measures 21-24 feature a more complex melodic line with triplets and glissando markings. Measures 25-28 continue the melodic development with triplets and glissando markings. Measures 29-32 conclude the section with a final melodic phrase and a double bar line. The word "Son" is written at the end of the score.

7. Hafta Ö1-Ö2-Ö3-Ö4 ile İhsan Özgen'in Beyati Peşrev icrası konulu dersler yapılmış, ayrıntılar haftalık ders takip formunda rapor edilmiştir. İhsan Özgen'in Beyati Peşrev icrasında öne çıkan yorum özellikleri yukarıdaki icra notasında kayda alınmıştır. Ulaşılabilen Beyati Peşrev ses kaydı arşiv araştırmaları sonucu bir icracı ve araştırmacıdan ("İhsan Özgen: Sesler Renkler ve Çizgiler Peşinde" kitabının yazarı) temin edilmiştir. Ulaşılabilen ses kaydı İhsan Özgen'le Niyazi Sayın'ın birlikte kudüm eşliğiyle icra ettiği

kayıttır. Burada her iki enstrüman da kayıttan net bir şekilde duyulabilmektedir. Hatta kemençenin kayıttan daha ön planda olduğu söylenebilir. Kemençeye kulak verildiğinde icradaki yoruma dair ifadelerin anlaşılabilirliği neticesinde icra notasına aktarımı sağlanmıştır.

Klasik kemençe ile ud teknik yapı ve icra özellikleri bakımından ele alındığında kemençe yaylı, ud ise mızraplı çalgılar grubuna girdiği bilinmektedir. Bu iki enstrümanın farklı türde saz grubuna girmeleri bakımından temelde yapı ve icra şekli olarak birbirinden uzak olduğu söylenebilir. Ancak burada ortaya çıkan müzikal yorum ifadeleri dikkate alındığında çalgı farkı gözetilmeksizin ortak süsleme hareketlerinde buluşma ve bunları başka bir çalgının icrasına aktarma noktasında olumlu sonuçlar elde etmek mümkün olabilmektedir. Dolayısıyla klasik kemençe sazında ele alınan iki yorum örneği deneysel çalışma kapsamında 7. ve 8. hafta ud derslerinde uygulanmıştır. Burada bazı süslemeler çalgının türüne göre değişiklikler gösterebilmekte ve bazı sazlarda bazı yorum özellikleri daha öne çıkabilmektedir. Genel bir perspektifle bakıldığında klasik kemençenin karakteristik olarak öne çıkan yönlerinin uzun sesli ve perdesiz bir enstrüman olması yönünde olduğu söylenebilir. Perdesiz, yaylı olması itibarıyla klasik Türk müziğinin komalı / mikrotonal yapısına uygun olan sesleri ayarlanabilir bir şekilde verme ve bunu sürekli olarak duyurabilme kapasitesine sahiptir. Dolayısıyla sesin sürekliliği ve manuel olarak ayarlanabilirliği ara perdelerin bütün frekanslarının duyurulabilmesini mümkün kılmaktadır. Klasik kemençe icrasında neyde de olduğu gibi genel olarak uzatılan seslerde vibrato süslemesinin yaygın bir şekilde öne çıktığı söylenebilir. Burada yine neyde olduğu gibi sesin sürekliliği sayesinde glissando / kaydırma, legato / bağlı çalma gibi süslemeler karakteristik yapı itibarıyla kemençede de öne çıkmaktadır. Üç telli bir enstrüman olması nedeniyle akor arpej gibi çok seslilik gerektiren durumlarda özellikle kanun ve sonra ud kadar özgürlük alanı bulunmadığı söylenebilir. Ud ise kemençeye nispeten çok telli olması bakımından çok seslilik özelliklerini yansıtabilme noktasında daha avantajlı olduğu söylenebilir. İlave olarak ud perdesiz bir çalgı olması hasebiyle kemençedeki gibi ara perdeleri bütün frekanslarıyla verebilme özelliğine de sahiptir. Dolayısıyla tek tel üzerinde glissando / kaydırma gibi manüel olarak yapılan süslemeler ve ara perde zenginliği gibi imkânlar bakımından ortak yönlerinin olduğu söylenebilir.

İhsan Özgen'in Beyati Peşrev icra notası incelendiğinde;

- Hemen hemen bütün ölçülerde çarpma süslemeleri,
- 9, 14, 32. ve diğer birçok ölçüde vibrato,

- 3, 11, 18. ve diğer birçok ölçüde glissando,
- 15, 23, 26. ve diğer bazı ölçülerde 16'lık üçleme / triyole tartımlı çarpma süslemesi,
- 7. ve 8. ölçülerde 32'lik gelibolu tartımlı çarpma süslemeleri,
- 9, 13, 21. ölçülerde segâh ve eviç perdelerinde karakteristik 32'lik karaman tartımlı kalışlar,
- 7, 8, 23, 26. ölçülerde üçleme ve gelibolu tartımlı çarpmalarla aynı anda vibrato süslemesi,
- 3, 19, 20. ve diğer bazı ölçülerde asıl sese bağlanan alt ses süslemesi,
- 16 ve 25. ölçülerde staccato / kesik çalma süslemeleri,
- 7, 8, 9. ölçülerde aynı perdedeki notaları birbirine bağlı çalma süslemeleri gözlemlenmektedir.

#### 4.2.3.8. Öğrencilerin Ara Test Performanslarının Değerlendirilmesine İlişkin Bulgular

Bu aşamada öğrenciler 7 haftalık ders sürecini tamamladıktan sonra vize sınavı haftasında ara test sınavına tabi tutulmuşlardır. Çalışmada bu aşamaya kadar Beyati Peşrev ve Uşşak Saz Semaisi eserlerinin muhtelif icracılar tarafından icra edilmiş olan ses kayıtları ve bu kayıtlar üzerinden notaya alınan icra notaları yardımıyla analizler ve yoruma yönelik uygulama çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Bu ana kadar elde edilen kazanımlarla öğrencilerden ara test ödevi olarak Beyati Peşrev ve Uşşak Saz Semaisi'ni sade yazılmış nota üzerinden öğrenmiş oldukları süsleme tekniklerini kullanmak suretiyle, üslup-tavır bağlamında yorumlamaya çalışarak icra etmeleri ve videoya kaydetmeleri istenmiştir. Bu noktada öğrencilerin yorumlama performansları testte yer alan süsleme kriterleriyle değerlendirilerek uzmanlar tarafından puanlanmıştır. Öğrencilerin sırasıyla ara test değerlendirmeleri aşağıda verilmiştir.

##### 4.2.3.8.1. Öğrenci 1'in Ara Test Değerlendirmelerine İlişkin Bulgular

Tablo 4.23. Ö1 Ara test uzman değerlendirme formu

UZMAN DEĞERLENDİRME FORMU ARA TEST	
Öğrenci	Ö1
Eserler	Eser1 - Beyati Peşrev – Seyfettin Osmanoğlu
	Eser 2 - Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede
Tarih	1. Hafta / Bahar Dönemi / 2023
Puanlama	Zayıf (0-20), Ortanın Altı (21-40), Orta (41-60), İyi (61-80), Çok İyi (81-100)

<b>Hedef Davranışlar</b>	Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup-tavır bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.					
<b>DEĞERLENDİRME</b>	<b>Puanlama</b>					
<b>Ud İcrasında Kullanılan Başlıca Geleneksel Süsleme Teknikleri</b>	<b>Uzman 1</b>		<b>Uzman 2</b>		<b>Uzman 3</b>	
	<b>Eser1</b>	<b>Eser2</b>	<b>Eser1</b>	<b>Eser2</b>	<b>Eser1</b>	<b>Eser 2</b>
Çarpma yapar.	30	20	20	15	15	25
Vibrato yapar.	70	70	70	65	65	65
Glissando – Legato (Ses taşıma / kaydırma - mızrapsız ses kullanma) süslemeleri yapar.	65	60	55	50	40	65
Dem ses / çift ses / akor / arpej kullanır.	65	50	55	45	50	45
Tril – Tremolo - Triyole içerikli süslemeler yapar.	30	20	35	15	25	10
İlave nota veya ezgiler kullanır.	10	10	15	10	10	5
<b>Eserlerin Ortalama Puanları</b>	45	38,3	41,6	33,3	34,1	35,8
<b>Toplam Ortalama Puanlar</b>	41,75		37,45		34,95	
<b>Genel Ortalama Puan</b>	<b>38,05</b>					

Ö1'in ön test ve ara test genel ortalama puanları karşılaştırıldığında ön test puanı 26,78 iken ara test puanınının 38,05'e yükseldiği gözlemlenmektedir. Bu durumda %42,08 oranında başarı sağlandığı tespit edilmiştir.

**Tablo 4.24.** Ö1 Ön test ve ara test puanları karşılaştırması

Öğr. No	U1-U2-U3 / E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Ön Test Puanı Gen. Ort.	U1-U2-U3 / E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Ara Test Puanı Gen. Ort.	Ara Test Başarı Oranı
Ö1	26,78	38,05	$[(38,05-26,78)/26,78 = 0,4208]$ <b>%42,08</b>

#### 4.2.3.8.2. Öğrenci 2'nin Ara Test Değerlendirmelerine İlişkin Bulgular

Tablo 4.25. Ö2 Ara test uzman değerlendirme formu

UZMAN DEĞERLENDİRME FORMU ARA TEST						
Öğrenci	Ö2					
Eserler	Eser1 - Beyati Peşrev – Seyfettin Osmanoğlu					
	Eser 2 - Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede					
Tarih	1. Hafta / Bahar Dönemi / 2023					
Puanlama	Zayıf (0-20), Ortanın Altı (21-40), Orta (41-60), İyi (61-80), Çok İyi (81-100)					
Hedef Davranışlar	Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup-tavır bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.					
DEĞERLENDİRME	Puanlama					
Ud İcrasında Kullanılan Başlıca Geleneksel Süsleme Teknikleri	Uzman 1		Uzman 2		Uzman 3	
	Eser1	Eser2	Eser1	Eser2	Eser1	Eser 2
Çarpma yapar.	55	40	50	45	50	45
Vibrato yapar.	50	60	40	60	65	60
Glissando – Legato (Ses taşıma / kaydırma - mızrapsız ses kullanma) süslemeleri yapar.	50	40	45	60	30	50
Dem ses / çift ses / akor / arpej kullanır.	60	60	60	65	55	65
Tril – Tremolo - Triyole içerikli süslemeler yapar.	50	55	60	50	60	50
İlave nota veya ezgiler kullanır.	20	10	20	10	30	10
<b>Eserlerin Ortalama Puanları</b>	47,5	44,1	45,8	48,3	48,3	46,6
<b>Toplam Ortalama Puanlar</b>	45,8		47,05		47,45	
<b>Genel Ortalama Puan</b>	46,76					

Ö2'in ön test ve ara test genel ortalama puanları karşılaştırıldığında ön test puanı 27,46 iken ara test puanınının 46,76'e yükseldiği gözlemlenmektedir. Bu durumda %70,28 oranında başarı sağlandığı tespit edilmiştir.

**Tablo 4.26.** Ö2 Ön test ve ara test puanları karşılaştırması

Öğr. No	U1-U2-U3 / E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Ön Test Puanı Gen. Ort.	U1-U2-U3 / E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Ara Test Puanı Gen. Ort.	Ara Test Başarı Oranı
Ö2	27,46	46,76	[(46,76- 27,46)/27,46 =0,7028] <b>%70,28</b>

**4.2.3.8.3. Öğrenci 3'ün Ara Test Değerlendirmelerine İlişkin Bulgular****Tablo 4.27.** Ö3 Ara test uzman değerlendirme formu

UZMAN DEĞERLENDİRME FORMU ARA TEST						
Öğrenci	Ö3					
Eserler	Eser1 - Beyati Peşrev – Seyfettin Osmanoğlu					
	Eser 2 - Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede					
Tarih	1. Hafta / Bahar Dönemi / 2023					
Puanlama	Zayıf (0-20), Ortanın Altı (21-40), Orta (41-60), İyi (61-80), Çok İyi (81-100)					
Hedef Davranışlar	Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup-tavır bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.					
DEĞERLENDİRME	Puanlama					
Ud İcrasında Kullanılan Başlıca Geleneksel Süsleme Teknikleri	Uzman 1		Uzman 2		Uzman 3	
	Eser1	Eser2	Eser1	Eser2	Eser1	Eser 2
Çarpma yapar.	85	85	85	80	80	80
Vibrato yapar.	80	85	80	85	80	80
Glissando – Legato (Ses taşıma / kaydırma - mızrapsız ses kullanma) süslemeleri yapar.	80	85	80	80	75	85
Dem ses / çift ses / akor / arpej kullanır.	85	90	85	85	80	85
Tril – Tremolo - Triyole içerikli süslemeler yapar.	80	80	85	80	85	80
İlave nota veya ezgiler kullanır.	80	75	80	75	70	80
<b>Eserlerin Ortalama Puanları</b>	81,6	83,3	82,5	80,8	78,3	81,6
<b>Toplam Ortalama Puanlar</b>	82,45		81,65		79,95	
<b>Genel Ortalama Puan</b>	81,35					

Ö3'ün ön test ve ara test genel ortalama puanları karşılaştırıldığında ön test puanı 52,9 iken ara test puanınının 81,35'e yükseldiği gözlemlenmektedir. Bu durumda %53,78 oranında başarı sağlandığı tespit edilmiştir.

**Tablo 4.28.** Ö3 Ön test ve ara test puanları karşılaştırması

Öğr. No	U1-U2-U3 / E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Ön Test Puanı Gen. Ort.	U1-U2-U3 / E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Ara Test Puanı Gen. Ort.	Ara Test Başarı Oranı
Ö3	52,9	81,35	[(81,35-52,9)/52,9 =0,5378] <b>%53,78</b>

#### 4.2.3.8.4. Öğrenci 4'ün Ara Test Değerlendirmelerine İlişkin Bulgular

**Tablo 4.29.** Ö4 Ara test uzman değerlendirme formu

UZMAN DEĞERLENDİRME FORMU ARA TEST						
Öğrenci	Ö4					
Eserler	Eser1 - Beyati Peşrev – Seyfettin Osmanoğlu Eser 2 - Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede					
Tarih	1. Hafta / Bahar Dönemi / 2023					
Puanlama	Zayıf (0-20), Ortanın Altı (21-40), Orta (41-60), İyi (61-80), Çok İyi (81-100)					
Hedef Davranışlar	Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup-tavır bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.					
DEĞERLENDİRME	Puanlama					
Ud İcrasında Kullanılan Başlıca Geleneksel Süsleme Teknikleri	Uzman 1		Uzman 2		Uzman 3	
	Eser1	Eser2	Eser1	Eser2	Eser1	Eser 2
Çarpma yapar.	65	50	55	45	60	40
Vibrato yapar.	35	25	40	20	35	25
Glissando – Legato (Ses taşıma / kaydırma - mızrapsız ses kullanma) süslemeleri yapar.	65	45	55	45	60	40
Dem ses / çift ses / akor / arpej kullanır.	65	50	65	45	65	55
Tril – Tremolo - Triyole içerikli süslemeler yapar.	55	35	40	40	40	40
İlave nota veya ezgiler kullanır.	20	10	20	15	20	10
<b>Eserlerin Ortalama Puanları</b>	<b>50,8</b>	<b>35,8</b>	<b>45,8</b>	<b>35</b>	<b>46,6</b>	<b>35</b>

Toplam Ortalama Puanlar	43,3	40,4	40,8
Genel Ortalama Puan	41,5		

Ö4'ün ön test ve ara test genel ortalama puanları karşılaştırıldığında ön test puanı 21,41iken ara test puanının 41,5'e yükseldiği gözlemlenmektedir. Bu durumda %93,83 oranında başarı sağlandığı tespit edilmiştir.

**Tablo 4.30.** Ö4 Ön test ve ara test puanları karşılaştırması

Öğr. No	U1-U2-U3 / E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Ön Test Puanı Gen. Ort.	U1-U2-U3 / E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Ara Test Puanı Gen. Ort.	Ara Test Başarı Oranı
Ö4	21,41	41,5	$[(41,5-21,41)/21,41 = 0,9383]$ <b>%93,83</b>

Ö1-Ö2-Ö3-Ö4'ün genel ön test ve ara test ortalama puanları karşılaştırıldığında ortalama ön test puanı 32,88 iken ortalama ara test puanının 51,99'a yükseldiği gözlemlenmektedir. Bu durumda 7 haftalık uygulama süreci sonrasında sınıf genelinde %58,12 oranında başarı sağlandığı tespit edilmiştir.

**Tablo 4.31.** Öğrencilerin ön test ve ara test puan ortalamalarının karşılaştırması

Öğr. No	U1-U2-U3 / E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Ön Test Puanı Gen. Ort.	U1-U2-U3 / E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Ara Test Puanı Gen. Ort.	Ara Test Başarı Oranı
Ö. Ort	32,88	51,99	$[(51,99-32,88)/32,88 = 0,5812]$ <b>%58,12</b>

#### 4.2.3.9. Sekizinci Haftaya İlişkin Bulgular

**Tablo 4.32.** Sekizinci haftaya ait ders takip formu

HAFTALIK DERS TAKİP FORMU	
Öğrenci	Öğrenci-1-2-3-4
Ders	Ders-8
Konu	İhsan Özgen'in Uşşak Saz Semaisi İcrası
Süre	40 Dk.
Tarih	8. Hafta / Bahar Dönemi / 2023

<b>Öğretme-Öğrenme Etkinlikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amaçlardan haberdar etme</li> <li>• Dikkat çekme</li> <li>• Araç-gereç kullanma</li> <li>• Örneklendirme</li> <li>• Güdüleme</li> </ul>
<b>Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analiz</li> <li>• Soru Cevap</li> <li>• Uygulama Çalışması</li> <li>• Gösterip Yaptırma</li> <li>• Pekiştirme</li> <li>• Dönüt-Düzeltilme</li> </ul>
<b>Hedef Davranışlar</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Genel; Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup tavır bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.</li> <li>• Özel; İhsan Özgen'in Uşşak Saz Semaisi icrasındaki yorumunu / nota dışı uygulamalarını çeşitli süsleme teknikleri, icra notası, dinleme etkinliği ve meşk uygulamaları aracılığıyla analiz, deşifre ve taklit ederek uygular.</li> </ul>	
<b>Öğretme-Öğrenme Süreci</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• İhsan Özgen'in Uşşak Saz Semaisi icrasının ses kaydı açılarak baştan sona dinlendi.</li> <li>• Kayıt ikinci kez icra notasından takip edilerek dinlendi.</li> <li>• İkinci kez dinleme esnasında gerektiğinde kayıt durdurularak süslemelerin türüne ve nasıl yapılacağına dair bilgiler verildi, solfej veya ses nağmesiyle mırıldanarak icra notasındaki süslemeler seslendirildi.</li> <li>• Spontane gelişen sohbetler esnasında yorumculuk üzerine küçük bilgilendirme / pekiştirme konuşmaları gerçekleşti. Notadaki sade yapı ile icracıların anlık olarak yaptıkları farklılık ve çeşitlendirmelerin yorum olarak değerlendirildiği yönünde hatırlatmalar yapıldı.</li> <li>• Daha sonra icra notasındaki süsleme ifadelerini udda uygulamak üzere eğitimci ve öğrenci ile karşılıklı meşk çalışması başladı.</li> <li>• Oktavdan dem ses alıp aşağı doğru aradaki telleri de kapsayan süpürme mızrap vuruşu üzerinde duruldu.</li> <li>• Vibrato ve çarpmanın aynı anda kullanıldığı süsleme hareketleri üzerinde duruldu.</li> <li>• İcra notasının hemen her yerinde görülen çarpmalar üzerinde çalışmalar yapıldı.</li> <li>• Bağlama icrasında kullanılan karakteristik çarpma hareketleri üzerinde çalışmalar yapıldı.</li> <li>• Uşşak makamındaki bazı perdelerin teori ve icradaki farklarına değinildi.</li> <li>• Tek tel üzerinde çıkıcı melodiler içerisindeki çarpma ve pozisyon geçiş çalışmaları yapıldı.</li> <li>• Çarpmaların çeşitli tartımlar üzerinde üst ve alt mızrap kombinasyonları üzerinde çalışmalar yapıldı.</li> <li>• Genel glissando / kaydırma çalışması yapıldı.</li> <li>• İcra notasında yer alan her türlü farklılık, ilave nota veya ezgiler gösterilerek öğrencinin algılaması ve mümkün olduğunca uygulayabilmesi sağlandı.</li> <li>• Dersin sonunda öğrenciden bir sonraki derse kadar kaydın tekrar dinlenilmesi ve icra notası üzerindeki süslemelerin tekrar edilerek pekiştirilmesi istendi.</li> </ul>	

1. HÂNE

Nota

İcra

2 gliss 3

gliss 5 gliss 6

TESLİM

7 8

10 gliss gliss

Son

Şekil 4.11. İhsan Özgen'in Uşşak Saz Semaisi icra notası (4 sayfa)

UŞŞAK SAZ SEMAİSİ  
İHSAN ÖZGEN'İN İCRA NOTASI  
-2-

2. HÂNE

11 12 13 gliss

14 15 16 gliss

3. HÂNE

17 18 gliss 19

20 gliss 21 22

UŞŞAK SAZ SEMAİSİ  
İHSAN ÖZGEN'İN İCRA NOTASI  
-3-

4. HÂNE

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature, containing a sequence of eighth and quarter notes. The bottom staff is also a treble clef with a 4/4 time signature, containing a sequence of eighth and quarter notes with various ornaments. Measure numbers 23, 24, and 25 are indicated above the bottom staff. The word "gliss" is written above measures 24 and 25.

The second system of musical notation consists of two staves. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature, containing a sequence of eighth and quarter notes. The bottom staff is also a treble clef with a 4/4 time signature, containing a sequence of eighth and quarter notes with various ornaments. Measure numbers 26, 27, and 28 are indicated above the bottom staff. The word "gliss" is written above measure 26.

The third system of musical notation consists of two staves. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature, containing a sequence of eighth and quarter notes. The bottom staff is also a treble clef with a 4/4 time signature, containing a sequence of eighth and quarter notes with various ornaments. Measure numbers 29, 30, and 31 are indicated above the bottom staff. The word "gliss" is written above measures 29, 30, and 31. A triplet of eighth notes is marked with a "3" above measure 30.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature, containing a sequence of eighth and quarter notes. The bottom staff is also a treble clef with a 4/4 time signature, containing a sequence of eighth and quarter notes with various ornaments. Measure numbers 32, 33, and 34 are indicated above the bottom staff. The word "gliss" is written above measures 32, 33, and 34.

UŞŞAK SAZ SEMAİSİ  
İHSAN ÖZGEN'İN İCRA NOTASI  
-4-

35 36

37 38 gliss gliss

Url-11

8. Hafta Ö1-Ö2-Ö3-Ö4 ile İhsan Özgen'in Uşşak Saz Semaîsî icrası konulu dersler yapılmış, ayrıntılar haftalık ders takip formunda rapor edilmiştir. İhsan Özgen'in Uşşak Saz Semaîsî icrasında öne çıkan süsleme özellikleri yukarıdaki icra notasında kayda alınmış, artikülasyon işaretleriyle belirtilmiştir. Ulaşılabilen Uşşak Saz Semaîsî ses kaydı arşiv araştırmaları sonucu yaygın bir video paylaşım platformundan klasik Türk müziği arşiv paylaşımı yapan bir sayfadan temin edilmiştir. Kayıt İhsan Özgen'in Necdet Yaşar ve Sadrettin Özçimi'yle beraber icra ettiği kayıttır. Diğer enstrümanlar arasında kemençenin sesinin daha önde ve net bir şekilde ayırt edilebilmesi imkânıyla icra notasına aktarımı gerçekleştirilmiştir.

İhsan Özgen'in Uşşak Saz Semaîsî icra notası incelendiğinde;

- Bütün ölçülerde çarpma,
- 9, 12, 18. ve birçok ölçüde vibrato,
- 2, 20, 32. ve birçok ölçüde glissando,
- 13, 23, 25. ölçülerde asıl sesi alt sestten hızlı legato gibi alma, (uddaki karşılığı; mızrapsız ses kullanma)
- 6, 10, 18. ve diğer bazı ölçülerde terazi / senkop tartımı kullanımlı süsleme,
- 11 ve 30. ölçülerde üçleme / triyole tartımlı süslemeler,

- 7 ve 8. ölçülerde ters noktalı tartım içerikli süslemeler,
- 26, 34, 38. ölçülerde gelibolu tartımı korunup bir nota değiştirilerek çarpmalı bir şekilde uygulanan süslemeler,
- 11 ve 16. ölçülerde uzun notları kısa notlara bölme süslemelerinin kullanıldığı gözlemlenmektedir.

#### 4.2.3.10. Dokuzuncu Haftaya İlişkin Bulgular

**Tablo 4.33.** Dokuzuncu haftaya ait ders takip formu

<b>HAFTALIK DERS TAKİP FORMU</b>	
<b>Öğrenci</b>	Öğrenci-1-2-3-4
<b>Ders</b>	Ders-9
<b>Konu</b>	Cinuçen Tanrıkorur'un Beyati Peşrev İcrası
<b>Süre</b>	40 Dk.
<b>Tarih</b>	9. Hafta / Bahar Dönemi / 2023
<b>Öğretme-Öğrenme Etkinlikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amaçlardan haberdar etme</li> <li>• Dikkat çekme</li> <li>• Araç-gereç kullanma</li> <li>• Örnekendirme</li> <li>• Güdüleme</li> </ul>
<b>Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analiz</li> <li>• Soru Cevap</li> <li>• Uygulama Çalışması</li> <li>• Gösterip Yaptırma</li> <li>• Pekiştirme</li> <li>• Dönüt-Düzeltilme</li> </ul>
<b>Hedef Davranışlar</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Genel; Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup tavır bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.</li> <li>• Özel; Cinuçen Tanrıkorur'un Beyati Peşrev icrasındaki yorumu / nota dışı uygulamaları, çeşitli süsleme teknikleri, icra notası, dinleme etkinliği ve meşk uygulamaları aracılığıyla analiz, deşifre ve taklit ederek uygular.</li> </ul>	
<b>Öğretme-Öğrenme Süreci</b>	

- Cinuçen Tanrıkorur'un Beyati Peşrev icrasının ses kaydı açılarak baştan sona dinlendi.
- Kayıt ikinci kez icra notasından takip edilerek dinlendi.
- İkinci kez dinleme esnasında gerektiğinde kayıt durdurularak süslemelerin türüne ve nasıl yapılacağına dair bilgiler verildi, solfej veya ses nağmesiyle mırıldanarak icra notasındaki süslemeler seslendirildi.
- İcra notasında yer alan süslemeler çözümlenirken karşılıklı solfej okuması çalışmasına ağırlık verildi.
- Bağlı notaların solfej icrası üzerinde çalışmalar yapıldı.
- Daha sonra icra notasındaki süsleme ifadelerini uygulamak üzere eğitimci ve öğrenci ile karşılıklı meşk çalışması başladı.
- Cinuçen Tanrıkorur'un icra tavrında çokça yer alan glissando / ses taşıma / kaydırma ve mızrapsız ses kullanımları üzerinde çalışmalar yapıldı.
- Udda Cinuçen Tanrıkorur'un karakteristik olarak sıkça kullandığı çarpma içerikli glissando ile sesi ileri pozisyona taşıma ve akabinde çarpma-glissando ile geri dönüş hareketi üzerinde detaylı teknik çalışmalar yapıldı.
- Tek tel üzerinde pozisyonlardan elde edilen sesleri sağlamlaştırmak adına tekrarlar yapıldı.
- İcra notasında alt oktavdan ilerleyen melodilerin pozisyon hareketleri üzerinde duruldu.
- İcra notasının hemen her yerinde görülen çarpmalar üzerinde çalışmalar yapıldı.
- Bazı süsleme hareketleri evde çalışılmak üzere öğrenci tarafından video kaydına alındı.
- İcra notasında yer alan her türlü farklılık, ilave nota veya ezgiler gösterilerek öğrencinin algılaması ve mümkün olduğunca uygulayabilmesi sağlandı.
- Dersin sonunda öğrenciden bir sonraki derse kadar kaydın tekrar dinlenilmesi ve icra notası üzerindeki süslemelerin tekrar edilerek pekiştirilmesi istendi.

BEYATİ PEŞREV  
CİNÜÇEN TANRIKORUR'UN  
İCRA NOTASI

Beste : Seyfettin Osmanoğlu

Usûl: Hafif

1. HÂNE

Nota

İcra

1 gliss 2 gliss m gliss 3 gliss gliss 4

5 gliss gliss 6 7 gliss 8 gliss

9 10 gliss gliss gliss gliss 11 gliss m gliss m gliss gliss m gliss 12

13 14 gliss 15 gliss gliss 16

Şekil 4.12. Cînuçen Tanrıkorur'un Beyatî Peşrev icra notası (3 sayfa)

BEYATİ PEŞREV  
CİNÜÇEN TANRIKORUR'UN  
İCRA NOTASI  
-2-

§  
TESLİM

Musical notation for measures 17-20. The top staff shows a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bottom staff shows a more complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. Slurs are labeled 'gliss' and 'gliss m'. Measure numbers 17, 18, 19, and 20 are indicated.

Musical notation for measures 21-24. The top staff continues the melodic line. The bottom staff features a dense texture with many sixteenth notes and slurs. Slurs are labeled 'gliss' and 'gliss m'. Measure numbers 21, 22, 23, and 24 are indicated.

Musical notation for measures 25-28. The top staff shows a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 28. The bottom staff has a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. Slurs are labeled 'gliss' and 'gliss m'. Measure numbers 25, 26, 27, and 28 are indicated.

Musical notation for measures 29-32. The top staff shows a melodic line. The bottom staff has a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. Slurs are labeled 'gliss' and 'gliss m'. Measure numbers 29, 30, 31, and 32 are indicated. The piece ends with the word 'Son'.

BEYATİ PEŞREV  
CİNUÇEN TANRIKORUR'UN  
İCRA NOTASI  
-3-

2. HÂNE

33 34 35 36

37 38 39 40

41 42 43 44

45 46 47 48

9. Hafta Ö1-Ö2-Ö3-Ö4 ile Cınuçen Tanrıkörür'ün Beyatî Peşrev icrası konulu dersler yapılmış, ayrıntılar haftalık ders takip formunda rapor edilmiştir. Cınuçen Tanrıkörür'ün Beyatî Peşrev icrasında öne çıkan yorum özellikleri yukarıdaki icra notasında kayda alınmıştır. Ulaşılabilen Beyatî Peşrev ses kaydı arşiv araştırmaları sonucu Cınuçen Tanrıkörür'ün akademisyen bir talebesinden temin edilmiştir. Ses kaydında udla birlikte kanun, ney ve kudüm sazlarının da olduğu anlaşılmaktadır. Burada Cınuçen Tanrıkörür'ün ud

icrası net bir şekilde ayırt edilebilmektedir. Hatta udun kayıta daha ön planda olduğu söylenebilir. Uda kulak verildiğinde icradaki yoruma dair ifadelerin anlaşılabilirliği neticesinde icra notasına aktarımı sağlanmıştır.

Cinuçen Tanrıkorur'un Beyati Peşrev icra notası incelendiğinde;

- Hemen her ölçüde çarpma,
- 2, 18, 46. ve hemen her ölçüde Cinuçen Tanrıkorur'un karakteristik icra tavrını yansıtan bir unsur olarak glissando süslemeleri,
- 10, 11, 12 ve diğer bazı ölçülerde gelibolu tartımlı-çarpmalı süslemeleri,
- 29 ve 30. ölçülerde pedal ses tutarak süsleme,
- 9 ve 40. Ölçülerde 4'lük notayı 32'lik grupetto ile süsleme,
- 4, 13, 17, 20. ölçülerde uzun notaları kısa notalarla farklı tartımlarla doldurma,
- 5, 6, 10, 14. ve diğer bazı ölçülerde senkoplu / es içerikli süslemeler,
- 5, 13, 31. ve diğer bazı ölçülerde, çarpmalı glissando süslemeleri,
- 40. ölçüde tremolo,
- 2, 19, 38. ve diğer birçok ölçüde mızrapsız ses kullanımlı süslemeler,
- 2. Hanenin başlangıcı 33. Ölçüden 40. ölçüye kadar pest oktavdan icra etme süslemeleri gözlemlenmektedir.

#### 4.2.3.11. Onuncu Haftaya İlişkin Bulgular

**Tablo 4.34.** Onuncu haftaya ait ders takip formu

HAFTALIK DERS TAKİP FORMU	
<b>Öğrenci</b>	Öğrenci-1-2-3-4
<b>Ders</b>	Ders-10
<b>Konu</b>	Cinuçen Tanrıkorur'un Uşşak Saz Semaisi İcrası
<b>Süre</b>	40 Dk.
<b>Tarih</b>	10. Hafta / Bahar Dönemi / 2023
<b>Öğretme-Öğrenme Etkinlikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amaçlardan haberdar etme</li> <li>• Dikkat çekme</li> <li>• Araç-gereç kullanma</li> <li>• Örnekendirme</li> <li>• Güdüleme</li> </ul>
<b>Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analiz</li> <li>• Soru Cevap</li> <li>• Uygulama Çalışması</li> <li>• Gösterip Yaptırma</li> <li>• Pekiştirme</li> <li>• Dönüt-Düzeltilme</li> </ul>

### Hedef Davranışlar

- Genel;  
Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup tavrı bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.
- Özel;  
Cinuçen Tanrıkorur'un Uşşak Saz Semaisi icrasındaki yorumunu / nota dışı uygulamalarını çeşitli süsleme teknikleri, icra notası, dinleme etkinliği ve meşk uygulamaları aracılığıyla analiz, deşifre ve taklit ederek uygular.

### Öğretme-Öğrenme Süreci

- Cinuçen Tanrıkorur'un Uşşak Saz Semaisi icrasının ses kaydı açılarak baştan sona dinlendi.
- Kayıt ikinci kez icra notasından takip edilerek dinlendi.
- İkinci kez dinleme esnasında gerektiğinde kayıt durdurularak süslemelerin türüne ve nasıl yapılacağına dair bilgiler verildi, solfej veya ses nağmesiyle mırıldanarak icra notasındaki süslemeler seslendirildi.
- Daha sonra icra notasındaki süsleme ifadelerini udda uygulamak üzere dersin hocası ve öğrenci ile karşılıklı meşk çalışması başladı.
- Cinuçen Tanrıkorur'un icra tavrında çokça yer alan glissando / ses taşıma / kaydırma ve mızrapsız ses kullanımları üzerinde çalışmalar yapıldı.
- Udda Cinuçen Tanrıkorur'un karakteristik olarak sıkça kullandığı çarpma içerikli glissando ile sesi ileri pozisyona taşıma ve akabinde çarpma-glissando ile geri dönüş hareketi üzerinde detaylı teknik çalışmalar yapıldı.
- İcra notasının hemen her yerinde bulunan çarpmalar üzerinde çalışmalar yapıldı.
- Çarpmaların çeşitli tartımlardaki uygulamaları üzerinde çalışmalar yapıldı.
- Oktavdan dem ses alma çalışmaları yapıldı.
- İcrada geçen senkoplu ve esli süsleme hareketleri üzerinde çalışmalar yapıldı.
- İcrada yer alan oktavlı soru cevap içerikli süslemeler üzerinde çalışmalar yapıldı.
- İcra notasında yer alan her türlü farklılık, ilave nota veya ezgiler gösterilerek öğrencinin algılaması ve mümkün olduğunca uygulayabilmesi sağlandı.
- Dersin sonunda öğrenciden bir sonraki derse kadar kaydın tekrar dinlenilmesi ve icra notası üzerindeki süslemelerin tekrar edilerek pekiştirilmesi istendi.

## 1. HÂNE

Nota

İcra



## TESLİM

Şekil 4.13. Cinuçen Tanrıkörür'ün Uşşak Saz Semaisi icra notası (5 sayfa)

UŞŞAK SAZ SEMAİSİ  
CİNÜÇEN TANRIKORUR'UN  
İCRA NOTASI  
-2-

9 10 gliss gliss gliss

11 12 13 14 gliss gliss gliss

13 14 gliss gliss

Son

2. HÂNE

15 16 m p

UŞŞAK SAZ SEMAİSİ  
CİNUÇEN TANRIKORUR'UN  
İCRA NOTASI  
-3-

17 *gliss* *m* *f* *p* 18 *m* *p* *gliss* *m* *p*

19 *p* *f* *p* *mf* 20 *gliss* *gliss*

3. HÂNE

21 *3* *f* *mf* *p* 22 *gliss*

23 *p* *mf* 24 *p* *mf* *p* *gliss* *gliss* *m* *gliss*

UŞŞAK SAZ SEMAİSİ  
CİNUÇEN TANRIKORUR'UN  
İCRA NOTASI  
-4-

§

25 *p* *mf* 26

4. HANE

27 28 29 gliss

30 31 32

33 34 35

UŞŞAK SAZ SEMAİSİ  
CİNUÇEN TANRIKORUR'UN  
İCRA NOTASI  
-5-

36 37 38 m.

39 40

41 42 ağırlaşarak...

10. Hafta Ö1-Ö2-Ö3-Ö4 ile Cınuçen Tanrıkörür'un Uşşak Saz Semaîsî icrası konulu dersler yapılmış, ayrıntılar haftalık ders takip formunda rapor edilmiştir. Cınuçen Tanrıkörür'un Uşşak Saz Semaîsî icrasında öne çıkan yorum özellikleri yukarıdaki icra notasında kayda alınmıştır. Ulaşılabilen Uşşak Saz Semaîsî ses kaydı araştırmacının kendi müzik arşivinden temin edilmiştir. Ses kaydı eski bir tarihte Cınuçen Tanrıkörür ve Sadrettin Özçimi'nin ud-ney resitalinde icra edilen kayıttır. Uda kulak verildiğinde icradaki yoruma dair ifadelerin net bir şekilde anlaşılabilmesi neticesinde icra notasına aktarımı sağlanmıştır.

Cınuçen Tanrıkörür'un Uşşak Saz Semaîsî icra notası incelendiğinde;

- Hemen bütün ölçülerde çarpma,
- 4, 24, 29. ve diğer birçok ölçüde glissando,
- 15, 17, 24. ve diğer bazı ölçülerde mızrapsız ses kullanımı / legato,

- 17, 19, 25. ölçülerde nüans süslemeleri,
- 27 ve 28. ölçülerde ritmik akorla diğer saza eşlik etme,
- 4, 7, 12. ve diğer bazı ölçülerde üçleme tartımlı süslemeler,
- 1, 10, 22. ve diğer birçok ölçüde bam telinden dem ses alma,
- 19 ve 20. ölçülerde alt ve üst oktavdan soru-cevap süslemesi,
- 5. ölçüde bam telinden dem alarak ölçü boyunca melodiye pedal ses tutma,
- 29 ve 37. ölçülerde re / neva sesinden melodiye pedal ses tutma,
- 9, 13, 21, 23. ve diğer bazı ölçülerde iki nota arasını farklı tartımlarla doldurma / işleme süslemeleri,
- 41. ölçüde uzun notaları kısa notalara bölme,
- 35 ve 40. ölçülerde ankara tartımlı melodileri gelibolu tartımı olarak doldurma,
- 1, 18, 27. ve diğer bazı ölçülerde staccato / kesik çalma,
- 31-34 arası ve 39-42. ölçü arasında pest oktavdan icra etme,
- 16, 17, 18. ölçülerde es kullanımlı senkop süslemeleri gözlemlenmektedir.

#### 4.2.3.12. Onbirinci Haftaya İlişkin Bulgular

**Tablo 4.35.** On birinci haftaya ait ders takip formu

HAFTALIK DERS TAKİP FORMU	
<b>Öğrenci</b>	Öğrenci-1-2-3-4
<b>Ders</b>	Ders-9
<b>Konu</b>	Yurdal Tokcan'ın Beyati Peşrev İcrası
<b>Süre</b>	40 Dk.
<b>Tarih</b>	11. Hafta / Bahar Dönemi / 2023
<b>Öğretme-Öğrenme Etkinlikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amaçlardan haberdar etme</li> <li>• Dikkat çekme</li> <li>• Araç-gereç kullanma</li> <li>• Örnekendirme</li> <li>• Güdüleme</li> </ul>
<b>Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analiz</li> <li>• Soru Cevap</li> <li>• Uygulama Çalışması</li> <li>• Gösterip Yaptırma</li> <li>• Pekleştirme</li> <li>• Dönüt-Düzeltilme</li> </ul>
<b>Hedef Davranışlar</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Genel; Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup tavrı bağlamında yorumlama olarak</li> </ul>

nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.

- Özel;  
Yurdal Tokcan'ın Beyati Peşrev icrasındaki yorumunu / nota dışı uygulamaların, çeşitli süsleme teknikleri, icra notası, dinleme etkinliği ve meşk uygulamaları aracılığıyla analiz, deşifre ve taklit ederek uygular.

### Öğretme-Öğrenme Süreci

- Yurdal Tokcan'ın Beyati Peşrev icrasının ses kaydı açılarak baştan sona dinlendi.
- Kayıt ikinci kez icra notasından takip edilerek dinlendi.
- İkinci kez dinleme esnasında gerektiğinde kayıt durdurularak süslemelerin türüne ve nasıl yapılacağına dair bilgiler verildi, solfej veya ses nağmesiyle mırıldanarak icra notasındaki süslemeler seslendirildi.
- İcra notasında yer alan süslemeler çözümlenirken gerektiğinde karşılıklı tekrarlı solfej okuması yapıldı.
- Daha sonra icra notasındaki süsleme ifadelerini uygulamak üzere eğitimci ve öğrenci ile karşılıklı meşk çalışması başladı.
- Mızrapsız ses kullanımı süslemeleri üzerinde çalışmalar yapıldı.
- Ana melodiye dem sestem soru cevap özellikli süslemeler üzerinde çalışmalar yapıldı.
- Bam telinden (en üst tel) başparmakla dem ses alma süslemesi üzerine çalışmalar yapıldı.
- Dem ses ve tril içerikli oktavlı melodi çalma süslemesi üzerine çalışmalar yapıldı.
- Tremolo ve vibratonun aynı anda kullanıldığı ileri pozisyonlardan açık tele doğru ilerleyen süslemeler üzerinde çalışmalar yapıldı.
- Tek tel üzerinde ileri pozisyonda glissando ile ses yakalama üzerine çalışmalar yapıldı.
- Üçleme içerikli trilli melodi ve mızrap vuruşuna yönelik çalışmalar yapıldı.
- Yurdal Tokcan'ın kendine özgü icra üslubunda görülen trilli mızrap vuruşları, tartım kullanımları, özel tını ve nüanslar gibi karakteristik özellikler üzerinde çalışmalar yapıldı.
- İcra notasının hemen her yerinde görülen çarpmalar üzerinde çalışmalar yapıldı.
- Bazı süsleme hareketleri evde çalışılmak üzere öğrenci tarafından video kaydına alındı.
- İcra notasında yer alan her türlü farklılık, ilave nota veya ezgiler gösterilerek öğrencinin algılaması ve mümkün olduğunca uygulayabilmesi sağlandı.
- Dersin sonunda öğrenciden bir sonraki derse kadar kaydın tekrar dinlenilmesi ve icra notası üzerindeki süslemelerin tekrar edilerek pekiştirilmesi istendi.

Usûl: Hafif

BEYATİ PEŞREV  
YURDAL TOKCAN'IN İCRA NOTASI

Beste : Seyfettin Osmanoğlu

1. HÂNE

Nota

İcra

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

*p* *f* *f*

Şekil 4.14. Yurdal Tokcan'ın Beyati Peşrev icrası notası

BEYATI PEŞREV  
YURDAL TOKCAN'IN İCRA NOTASI  
-2-

♩  
TESLİM

17 pr..... 18 pr..... 19 20 pr

pr..... pr.....

21 tr f 22 23 24 pr

25 26 m 27 gliss 28 pr

29 m gliss 30 31 32 pr Son

BEYATİ PEŞREV  
YURDAL TOKCAN'IN İCRA NOTASI  
-3-

2. HÂNE

The musical score for the 2. Hâne of Beyati Peşrev is presented in four systems. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment line (bottom staff). The measures are numbered 33 through 48. The score includes various musical notations such as trills (tr), glissandos (gliss), triplets (3), and dynamic markings (ff, f, pr, m). The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and textures, including dense chords and rapid passages. The vocal line is melodic and expressive, often mirroring the piano's rhythmic motifs. The score concludes with a double bar line and a section symbol (§).

Url-12

11. Hafta Ö1-Ö2-Ö3-Ö4 ile Yurdal Tokcan'ın Beyati Peşrev icrası konulu dersler yapılmış, ayrıntılar haftalık ders takip formunda rapor edilmiştir. Yurdal Tokcan'ın Beyati Peşrev icrası ses kaydı arşiv araştırmalarında bulunamamıştır. Gerekli kaydın kendisinden

temin edilmesi yoluna başvurulmuştur. Olumlu sonuçlanan girişimle Yurdal Tokcan'ın bu çalışma için solo olarak kaydettiği Beyati Peşrev icrası temin edilmiştir. Yurdal Tokcan'ın Beyati Peşrev icrasında öne çıkan yoruma dair özellikler icra notasında çeşitli artikülasyon işaretleri, nota ve ezgilerle gösterilmiştir.

Yurdal Tokcan'ın Beyati Peşrev icra notası incelendiğinde;

- Hemen her ölçüde çarpma süslemeleri,
- 2, 26, 33. ve diğer birçok ölçüde mızrapsız ses kullanımı / legato,
- 7, 11, 23. ve diğer bazı ölçülerde üçleme tartımlı-çarpmalı süsleme,
- 8. ölçüde gelibolu tartımlı-çarpma süslemesi,
- 3, 7, 34. ve diğer birçok ölçüde glissando,
- 1, 19, 37. ve hemen her ölçüde vibrato,
- 33. ölçüde tremolo ve vibratonun aynı anda kullanıldığı süsleme,
- 18, 33, 39. ve diğer bazı ölçülerde bam telinden dem ses alma,
- 2, 7, 11. ve diğer birçok ölçüde bam telinden başparmak kullanımlı dem ses alma,
- 3, 34, 48. ve diğer bazı ölçülerde kısa süreli trilli mızrap kullanımı,
- 30. ölçüde üçleme tartımlı oktav atlamalı tril içerikli süsleme,
- 37. Ölçüde çift / dem/ pedal sesli, akorlu, vibratolu, çok kuvvetli nüanslı, nota aralarının farklı tartımlarla doldurulması gibi birçok uygulamanın aynı anda kullanıldığı süslemeler,
- 17 ve 18. ölçüde çift / dem / pedal sesli, arpej içerikli, birden fazla parmak kullanımlı, uzun notaların kısa notalara bölünmesi gibi birçok uygulamanın aynı anda kullanıldığı süslemeler,
- 6, 12, 20. ve diğer bazı ölçülerde üçleme tartımlı tril süslemeleri,
- 4, 5, 16. ve diğer bazı ölçülerde nüans kullanımlı süslemeler,
- 16, 21, 32. Ve diğer bazı ölçülerde decrescendo / de kreşendo / hafifleyen nüans kullanımlı süslemeler,
- 24, 40, 48. ölçülerde crescendo / kreşendo / yükselen nüans içerikli süslemeler,
- 16, 25, 32. Ve diğer birçok ölçüde akor kullanımlı süslemeler gözlemlenmektedir.

#### 4.2.3.13. On ikinci Haftaya İlişkin Bulgular

Tablo 4.36. On ikinci haftaya ait ders takip formu

HAFTALIK DERS TAKİP FORMU	
Öğrenci	Öğrenci-1-2-3-4
Ders	Ders-12
Konu	Yurdal Tokcan'ın Uşşak Saz Semaisi İcrası
Süre	40 Dk.
Tarih	12. Hafta / Bahar Dönemi / 2023
Öğretme-Öğrenme Etkinlikleri	<ul style="list-style-type: none"><li>• Amaçlardan haberdar etme</li><li>• Dikkat çekme</li><li>• Araç-gereç kullanma</li><li>• Örnekendirme</li><li>• Güdüleme</li></ul>
Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri	<ul style="list-style-type: none"><li>• Analiz</li><li>• Soru Cevap</li><li>• Uygulama Çalışması</li><li>• Gösterip Yaptırma</li><li>• Pekiştirme</li><li>• Dönüt-Düzeltilme</li></ul>
Hedef Davranışlar	<ul style="list-style-type: none"><li>• Genel; Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup tavrı bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.</li><li>• Özel; Yurdal Tokcan'ın Uşşak Saz Semaisi icrasındaki yorumunu / nota dışı uygulamalarını çeşitli süsleme teknikleri, icra notası, dinleme etkinliği ve meşk uygulamaları aracılığıyla analiz, deşifre ve taklit ederek uygular.</li></ul>
Öğretme-Öğrenme Süreci	<ul style="list-style-type: none"><li>• Yurdal Tokcan'ın Uşşak Saz Semaisi icrasının ses kaydı açılarak baştan sona dinlendi.</li><li>• Kayıt ikinci kez icra notasından takip edilerek dinlendi.</li><li>• İkinci kez dinleme esnasında gerektiğinde kayıt durdurularak süslemelerin türüne ve nasıl yapılacağına dair bilgiler verildi, solfej veya ses nağmesiyle mırıldanarak icra notasındaki süslemeler seslendirildi.</li><li>• Daha sonra icra notasındaki süsleme ifadelerini uygulamak üzere eğitimci ve öğrenci ile karşılıklı meşk çalışması başladı.</li><li>• İcra notasının hemen her yerinde görülen çarpmalar üzerinde çalışmalar yapıldı.</li><li>• Flajole süslemesi üzerinde çalışmalar yapıldı.</li><li>• İleri pozisyondan başlayarak tek telde üçleme tartımlı çarpmalı inici süsleme melodileri üzerinde çalışmalar yapıldı.</li><li>• Oktav takipli üçleme tartımlı süsleme melodileri üzerinde çalışmalar yapıldı.</li><li>• Çarpmaların çeşitli tartımlardaki uygulamaları üzerinde çalışmalar yapıldı.</li><li>• Bam teli ve altındaki diğer iki telden dem ses alma çalışmaları yapıldı.</li><li>• Oktavdan soru cevap içerikli süslemeler üzerinde çalışmalar yapıldı.</li><li>• Tril içerikli mızrap vuruş süslemeleri üzerinde çalışmalar yapıldı.</li><li>• Yurdal Tokcan'ın kendine özgü icra üslubunda görülen trilli mızrap vuruşları, tartım kullanımları, özel</li></ul>

tını ve nüanslar gibi karakteristik özellikler üzerinde çalışmalar yapıldı.

- İcra notasında yer alan her türlü farklılık, ilave nota veya ezgiler gösterilerek öğrencinin algılaması ve mümkün olduğunca uygulayabilmesi sağlandı.
- Dersin sonunda öğrenciden bir sonraki derse kadar kaydı tekrar dinlenilmesi ve icra notası üzerindeki süslemelerin tekrar edilerek pekiştirilmesi istendi.



1. HÂNE

Nota

İcra

1 2 3

tr 3 gliss m pr f

4 5 6

tr gliss m pr

7 8

pr tr gliss

9 10

gliss flj flj gliss 3 3 3 pr p Son

Şekil 4.15. Yurdal Tokcan'ın Uşşak Saz Semaîsî icra notası (3 sayfa)

UŞŞAK SAZ SEMAİSİ  
YURDAL TOKCAN'IN İCRA NOTASI  
-2-

2. HÂNE

Musical score for the 2nd Hâne section, measures 11-16. The score is written in 2/4 time. The upper staff shows the melody, and the lower staff shows the accompaniment. Measure 11 starts with a forte (f) dynamic. Measure 12 includes a glissando (gliss m) and a forte (f) dynamic. Measure 13 features a forte (f) dynamic and a triplet (3). Measure 14 starts with a forte (f) dynamic. Measure 15 includes a triplet (3). Measure 16 includes a glissando (gliss m) and a forte (f) dynamic. The section ends with a double bar line and a repeat sign.

3. HÂNE

Musical score for the 3rd Hâne section, measures 17-22. The score is written in 2/4 time. The upper staff shows the melody, and the lower staff shows the accompaniment. Measure 17 starts with a forte (f) dynamic. Measure 18 includes a forte (f) dynamic, a trill (tr), and a forte (f) dynamic. Measure 19 includes a trill (tr), a forte (f) dynamic, and a triplet (3). Measure 20 starts with a forte (f) dynamic and a forte (f) dynamic. Measure 21 includes a glissando (gliss m), a forte (f) dynamic, and a triplet (3). Measure 22 includes a glissando (gliss m), a forte (f) dynamic, and a triplet (3). The section ends with a double bar line and a repeat sign.

UŞŞAK SAZ SEMAİSİ  
YURDAL TOKCAN'IN İCRA NOTASI  
-3-

4. HÂNE

23 24

25 26

27 28

29 30

*f* *m* *f* *m* *tr* *gliss* *m* *ağırlaşarak...*

Url-13

12. Hafta Ö1-Ö2-Ö3-Ö4 ile Yurdal Tokcan'ın Uşşak Saz Semaîsî icrası konulu dersler yapılmış, ayrıntılar haftalık ders takip formunda rapor edilmiştir. Yurdal Tokcan'ın Uşşak Saz Semaîsî icrası ses kaydı arşiv araştırmalarında bulunamamıştır. Gerekli kaydın kendisinden

temin edilmesi yoluna başvurulmuştur. Olumlu sonuçlanan bu girişimle Yurdal Tokcan'ın bu çalışma için solo olarak kaydettiği Uşşak Saz Semaisi icrası temin edilmiştir. Yurdal Tokcan'ın Uşşak Saz Semaisi icrasında öne çıkan yorum özellikleri icra notasında çeşitli artikülasyon işaretleri, nota ve ezgilerle gösterilmiştir.

Yurdal Tokcan'ın Uşşak Saz Semaisi icra notası incelendiğinde,

- Eserin tamamına yakınında çarpma süslemeleri,
- 2, 9, 20. ve birçok ölçüde glissando,
- 1, 7, 18. ve diğer birçok ölçüde Yurdal Tokcan'ın karakteristik tril mızrabı süslemeleri,
- 9, 16, 19. ve diğer bazı ölçülerde üçleme tartımlı doldurma süslemeleri,
- 24 ve 29. ölçülerde her bir 8'lik notayı 16'lık üçlemelerle doldurma ve üçlemelerin ilk notasını pest oktavdan alma süslemeleri,
- 6, 8, 18. ve diğer bazı ölçülerde bam telinden parmakla dem ses alma süslemeleri,
- 12, 14, 15. ve diğer bazı ölçülerde bam telinden ve yegâh sesinden mızrapla dem ses alma süslemeleri,
- 7 ve 26. ölçülerde alt seslere yönelik arpej süslemeleri,
- 27 ve 28. ölçülerde noktalı izmir tartımlarını gelibolu tartımlarıyla çarpmalı olarak doldurma süslemeleri,
- 3, 14, 21. ve diğer bazı ölçülerde akor süslemeleri,
- 2, 4, 14. ve diğer birçok ölçüde vibrato süslemeleri,
- 3, 10, 20. ve diğer bazı ölçülerde kuvvetli ve zayıf nüans süslemeleri,
- 17, 18, 21. ve diğer bazı ölçülerde crescendo / kreşendo / yükselen, decrescendo / de kreşendo / hafifleyen nüans içerikli süslemeler,
- 5. ve 21. ölçüde la / dügâh pedal sesi tutarak süsleme,
- 16, 22. ölçüde staccato / kesik çalma süslemesi,
- 2, 4, 9. ve diğer birçok ölçüde mızrapsız ses kullanımlı süslemeler,
- 9 ve 17. ölçülerde flajole süslemeleri,
- 11, 14. ölçülerde üçleme / triyole içerikli grupetto süslemeleri,
- 19. ölçüde tremolo ve vibratonun aynı anda kullanıldığı süsleme,
- 1, 6, 10. ve diğer birçok ölçüde terazi tartımlı süslemeler,
- 24. ölçüde aynı perdedeki notaların bağlı icrası,
- 26. ölçüde sıra seslerle asıl notaya giden / mordan süslemesi gözlemlenmektedir.

- Birçok ölçüde aynı anda birden fazla süsleme unsuru bir arada kullanılmıştır, örneğin 20 ve 21. ölçüde parmakla dem ses alma, sade notaları daha işlek notalarla doldurma, glissando, çarpma, mızrapsız ses kullanma, akor, pedal ses tutma. Yorum bağlamında oldukça yoğun ve işlek bir icra olduğu görülmektedir. Ud icrasında geleneksel anlamda görülebilecek hemen bütün süslemelerin kullanılmış olması, öğrencilerin yorumları deneyimlemesi adına oldukça verimli ve etkili bir örnek olmuştur.

#### 4.2.3.14. On üçüncü Haftaya İlişkin Bulgular

**Tablo 4.37.** On üçüncü haftaya ait ders takip formu

<b>HAFTALIK DERS TAKİP FORMU</b>	
<b>Öğrenci</b>	Öğrenci-1-2-3-4
<b>Ders</b>	Ders-13
<b>Konu</b>	Örnek İcralardan Esinlenerek Beyati Peşrevi Yorumlama Çalışması
<b>Süre</b>	40 Dk.
<b>Tarih</b>	13. Hafta / Bahar Dönemi / 2023
<b>Öğretme-Öğrenme Etkinlikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amaçlardan haberdar etme</li> <li>• Dikkat çekme</li> <li>• Araç-gereç kullanma</li> <li>• Örneklendirme</li> <li>• Güdüleme</li> </ul>
<b>Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analiz</li> <li>• Soru Cevap</li> <li>• Uygulama Çalışması</li> <li>• Gösterip Yaptırma</li> <li>• Pekiştirme</li> <li>• Dönüt-Düzeltilme</li> </ul>
<b>Hedef Davranışlar</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Genel; Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup tavrı bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.</li> <li>• Özel; Beyati peşrevi, önceki derslerde yapılan yorum çalışmalarından esinlenerek, herhangi bir icra notasına bağlı olmadan, dersin hocasının doğaçlama olarak sunduğu yorum örnekleri, gösterip yaptırması ve yönlendirmeleriyle üslup tavrı bağlamında yorum katarak icra eder.</li> </ul>	
<b>Öğretme-Öğrenme Süreci</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Daha önceki haftalara dair genel bir değerlendirilme yapıldı.</li> <li>• Beyati peşrev, sade yazılmış olan notadan eğitimci tarafından daha önceki yorumlardan esinlenerek bir kez icra edildi ve öğrenci icrayı gözlemleyerek dinledi.</li> <li>• Daha sonra öğrenci ve hoca ile herhangi bir icra notasına bağlı kalmadan, sade notayı da ana melodiyi hatırlatıcı unsur olarak kabul edip, daha önceki yorum çalışmalarının izinde ve etkisinde</li> </ul>	

<p>karşılıklı doğaçlama yorum çalışması başladı.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Türk müziğinin doğal yapısında olan hemen her melodide kullanılan çarpma süslemeleri üzerinde duruldu.</li> <li>• Üçleme ve tril içerikli süsleme çalışmaları üzerinde duruldu.</li> <li>• Üçleme-tril ve glissando içerikli süslemelere yönelik çalışmalar yapıldı.</li> <li>• Oktavdan dem ses alma çalışmaları gösterilerek tekrar edildi.</li> <li>• Dem ses kullanılarak melodiye pedal ses tutma süslemeleri gösterildi.</li> <li>• Uşşak çeşnisinin icradaki özelliği ve hassasiyeti üzerinde duruldu.</li> <li>• Uşşak makamındaki segâh perdesinin glissando ile pestleştirme hareketi gösterildi.</li> <li>• Eserde yer alan neva üzerindeki hicaz çeşnisinin icralardaki duyuma göre perdelerinin nasıl basılması gerektiği üzerinde duruldu.</li> <li>• Vibrato ve çarpmanın aynı anda kullanıldığı süsleme çalışmaları yapıldı.</li> <li>• Oktav tremolo ve vibratonun aynı anda kullanıldığı süslemeler üzerinde çalışmalar yapıldı.</li> <li>• Glissando / ses taşıma ve mızrapsız ses kullanma / legato süslemeleri üzerinde çalışmalar yapıldı.</li> <li>• İlave melodiler üzerinde çalışmalar yapıldı.</li> <li>• Bazı süsleme hareketleri öğrenci tarafından daha sonra çalışılmak üzere video kaydına alındı.</li> <li>• Dersin sonunda öğrenciden final sınavına kadar (son teste kadar) daha önceki bütün yorum çalışmalarından esinlenerek, onlardan ilhamla, kendi tercih ve yaklaşımlarını da kullanarak, öğrendiği bütün süsleme teknikleri aracılığıyla bu eseri doğaçlama olarak yorumlama çalışması yapması istendi.</li> </ul>
--

#### 4.2.3.15. On dördüncü Haftaya İlişkin Bulgular

**Tablo 4.38.** On dördüncü haftaya ait ders takip formu

HAFTALIK DERS TAKİP FORMU	
<b>Öğrenci</b>	Öğrenci-1-2-3-4
<b>Ders</b>	Ders-14
<b>Konu</b>	Örnek İcralardan Esinlenerek Uşşak Saz Semaisi'ni Yorumlama Çalışması
<b>Süre</b>	40 Dk.
<b>Tarih</b>	14. Hafta / Bahar Dönemi / 2023
<b>Öğretme-Öğrenme Etkinlikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amaçlardan haberdar etme</li> <li>• Dikkat çekme</li> <li>• Araç-gereç kullanma</li> <li>• Örneklendirme</li> <li>• Güdüleme</li> </ul>
<b>Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analiz</li> <li>• Soru Cevap</li> <li>• Uygulama Çalışması</li> <li>• Gösterip Yaptırma</li> <li>• Pekiştirme</li> <li>• Dönüt-Düzeltilme</li> </ul>
<b>Hedef Davranışlar</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Genel; Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup tavrı bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.</li> <li>• Özel; Uşşak saz semaisini, önceki derslerde yapılan yorum çalışmalarından esinlenerek, herhangi bir icra</li> </ul>	

notasına bağlı olmadan, dersin hocasının doğaçlama olarak sunduğu yorum örnekleri, gösterip yaptırması ve yönlendirmeleriyle üsluüslup tavrı p tavrı bağlamında yorum katarak icra eder.

#### Öğretme-Öğrenme Süreci

- Daha önceki haftalara dair genel bir değerlendirilme yapıldı.
- Her hafta yapılmış olan yorum analizi ve uygulaması doğrultusunda bu aşamada yapılması gerekenin, çalışmada yer alan bütün icralardan ilhamla ve onların sentezi olarak doğaçlama bir yorum katma denemesi olacağı konusunda bilgilendirmeler yapıldı.
- Eğitimci, daha önceki yorumlardan esinlenerek, onlardan bir sentez oluşturup, kendi tercih ve yaklaşımlarıyla uşşak saz semaisini sade yazılmış notadan yorumlu bir şekilde bir kez icra etti. Öğrenci icrayı gözlemleyerek dinledi.
- Daha sonra öğrenci ve hoca ile herhangi bir icra notasına bağlı kalmadan, sade notayı da ana melodiyi hatırlatıcı unsur olarak kabul edip, daha önceki yorum çalışmalarının izinde ve etkisinde karşılıklı doğaçlama yorum çalışması başladı.
- Türk müziğinin doğal yapısında olan hemen her melodide kullanılan çarpma süslemeleri üzerinde duruldu.
- İleri pozisyonlardan başlayarak tek telde üçleme tartımlı çarpmalı inici süsleme melodileri üzerinde çalışmalar yapıldı.
- Mızrapsız ses kullanımı / legato üzerinde çalışmalar yapıldı.
- Dem ses kullanma çalışmaları yapıldı.
- Uşşak çeşnisindeki segâh perdesinin icradaki kullanımı hatırlatıldı, üzerinde glissando ile çalışmalar yapıldı.
- Akorla ritim atma çalışmaları yapıldı.
- Vibrato süslemelerini pekiştirme çalışmaları yapıldı.
- Melodiye pedal ses ile eşlik eden alt boş tel sesi kullanma çalışmaları yapıldı
- İnci melodilerde çarpmalı seri iniş çalışması yapıldı.
- Çeşitli pozisyon kullanımları üzerinde duruldu.
- Tek telde çarpmalı yürüme ile sesi ileri pozisyonlara taşıma, glissando çalışması yapıldı.
- Üçleme tartımlı tril mızrap vuruşlu süslemeler üzerinde duruldu.
- Tril içerikli mızrap vuruşları üzerinde çalışmalar yapıldı.
- Mızrapta tremolo ve perdede vibratonun aynı anda kullanıldığı süslemeler gösterildi.
- Sade notaya göre her türlü icra farklılığı, ilave ses veya ezgiler gösterilerek öğrencinin algılaması ve mümkün olduğunca uygulayabilmesi sağlandı.
- Dersin sonunda öğrenciden final sınavına kadar (son teste kadar) daha önceki bütün yorum çalışmalarından esinlenerek, onlardan ilhamla, kendi tercih ve yaklaşımlarını da kullanarak, öğrendiği bütün süsleme teknikleri aracılığıyla bu eseri doğaçlama olarak yorumlama çalışması yapması istendi.

#### 4.2.4. Deney Uygulaması Sonunda Öğrencilerin Son Test Performanslarının Değerlendirilmesine İlişkin Bulgular

14 Haftalık uygulama sürecini tamamlayan öğrenciler final sınavı haftasında son test sınavına tabi tutulmuşlardır. Çalışmada son aşamaya kadar Beyati Peşrev ve Uşşak Saz Semaisi eserlerinin belirlenmiş bütün icracılar tarafından icra edilmiş olan ses kayıtları üzerinden notaya alınan icra notaları yardımıyla analizler yapılmış, yoruma yönelik uygulama çalışmaları tamamlanarak sonlandırılmıştır. Bu son aşamada şimdiye kadar elde edilen tüm kazanımlarla öğrencilerden son test ödevi olarak Beyati Peşrev ve Uşşak Saz Semaisi'ni sade yazılmış nota üzerinden öğrenmiş oldukları süsleme tekniklerini kullanmak suretiyle, üslup-

tavır bağlamında yorumlamaya çalışarak icra etmeleri ve videoya kaydetmeleri istenmiştir. Bu noktada öğrencilerin yorumlama performansları testte yer alan süsleme kriterleriyle değerlendirilerek uzmanlar tarafından puanlanmıştır. Öğrencilerin sırasıyla “Son Test” değerlendirmeleri aşağıda verilmiştir.

Veri analizleri SPSS 23 paket programı aracılığıyla ve tanımlayıcı istatistikler (ortalama, standart sapma) ile fark analizleri (Kruskal Wallis Test, Bağımlı Gruplar t Testi) kullanılarak yapılmıştır.

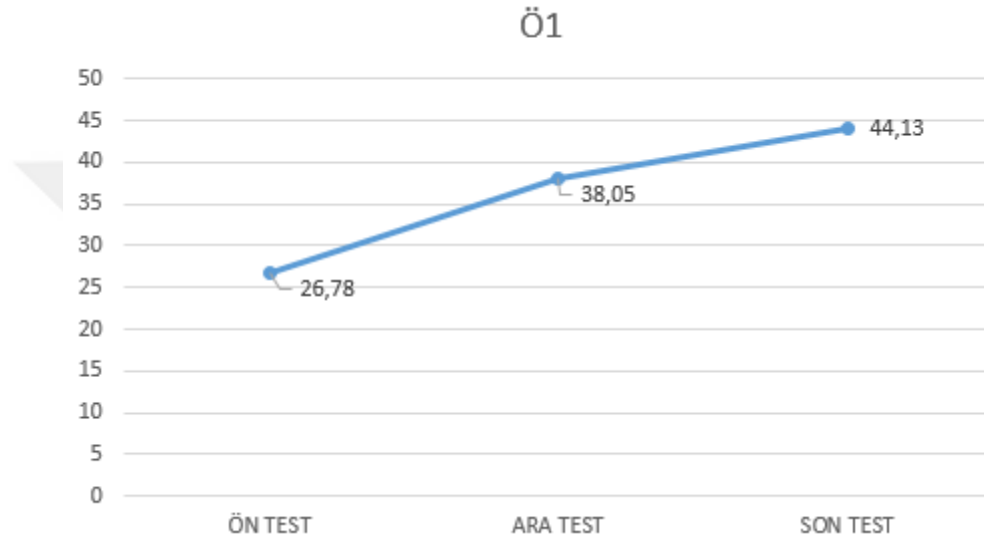
#### 4.2.4.1. Ö1’in Son Test Değerlendirmeleri Ve Başarı Oranına İlişkin Bulgular

Tablo 4.39. Ö1 Son test uzman değerlendirme formu

UZMAN DEĞERLENDİRME FORMU SON TEST						
Öğrenci	Ö1					
Eserler	Eser1 - Beyati Peşrev – Seyfettin Osmanoğlu					
	Eser 2 - Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede					
Tarih	1. Hafta / Bahar Dönemi / 2023					
Puanlama	Zayıf (0-20), Ortanın Altı (21-40), Orta (41-60), İyi (61-80), Çok İyi (81-100)					
Hedef Davranışlar	Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup-tavır bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.					
DEĞERLENDİRME	Puanlama					
Ud İcrasında Kullanılan Başlıca Geleneksel Süsleme Teknikleri	Uzman 1		Uzman 2		Uzman 3	
	Eser1	Eser2	Eser1	Eser2	Eser1	Eser 2
Çarpma yapar.	35	35	25	15	15	25
Vibrato yapar.	75	75	70	70	75	75
Glissando – Legato (Ses taşıma / kaydırma - mızrapsız ses kullanma) süslemeleri yapar.	70	65	60	65	55	65
Dem ses / çift ses / akor / arpej kullanır.	65	60	55	55	55	50
Tril – Tremolo - Triyole içerikli süslemeler yapar.	40	40	45	30	35	30
İlave nota veya ezgiler kullanır.	10	10	15	10	10	5
<b>Eserlerin Ortalama Puanları</b>	49,1	47,5	45	40,8	40,8	41,6
<b>Toplam Ortalama Puanlar</b>	48,3		42,9		41,2	
<b>Genel Ortalama Puan</b>	<b>44,13</b>					

**Tablo 4.40.** Ö1 Genel başarı ortalaması tablosu

Öğr. No	U1-U2-U3 E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Ön Test Puanı Gen. Ort.	U1-U2-U3 E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Ara Test Puanı Gen. Ort.	U1-U2-U3 E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Son Test Puanı Gen. Ort.	Başarı Oranı
Ö1	26,78	38,05	44,13	$[(44,13-26,78)/26,78 = 0,6479]$ %64,79



**Şekil 4.16.** Ö1'in başarı oranı

Ö1'in eğitimin başlangıcında 26,78 olan değerlendirme puanını eğitimlerin sonunda 44,13'e çıkardığı görülmektedir. Bu noktadan hareketle öğrencinin aldığı eğitimler başarısını %64,79  $[(44,13-26,78)/26,78 = 0,6479]$  oranında artırmıştır.

#### 4.2.4.2. Ö2'nin Son Test Değerlendirmeleri Ve Başarı Oranına İlişkin Bulgular

**Tablo 4.41.** Ö2 Son test uzman değerlendirme formu

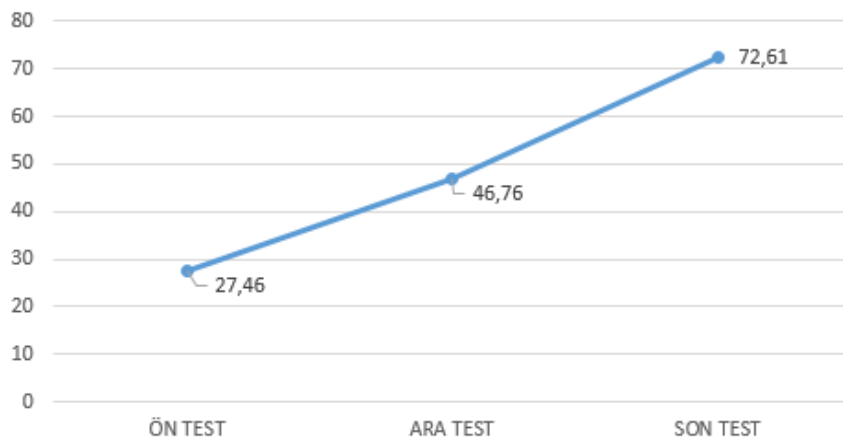
UZMAN DEĞERLENDİRME FORMU SON TEST	
Öğrenci	Ö2
Eserler	Eser1 - Beyati Peşrev – Seyfettin Osmanoğlu
	Eser 2 - Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede

<b>Tarih</b>	<b>1. Hafta / Bahar Dönemi / 2023</b>					
<b>Puanlama</b>	<b>Zayıf (0-20), Ortanın Altı (21-40), Orta (41-60), İyi (61-80), Çok İyi (81-100)</b>					
<b>Hedef Davranışlar</b>	Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup-tavır bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.					
<b>DEĞERLENDİRME</b>	<b>Puanlama</b>					
<b>Ud İcrasında Kullanılan Başlıca Geleneksel Süsleme Teknikleri</b>	<b>Uzman 1</b>		<b>Uzman 2</b>		<b>Uzman 3</b>	
	<b>Eser1</b>	<b>Eser2</b>	<b>Eser1</b>	<b>Eser2</b>	<b>Eser1</b>	<b>Eser 2</b>
Çarpma yapar.	85	85	80	90	80	80
Vibrato yapar.	75	75	75	80	70	70
Glissando – Legato (Ses taşıma / kaydırma - mızrapsız ses kullanma) süslemeleri yapar.	80	80	75	80	85	80
Dem ses / çift ses / akor / arpej kullanır.	90	90	80	80	85	85
Tril – Tremolo - Triyole içerikli süslemeler yapar.	80	80	75	70	80	75
İlave nota veya ezgiler kullanır.	55	25	40	20	60	20
<b>Eserlerin Ortalama Puanları</b>	<b>77,5</b>	<b>72,5</b>	<b>70,8</b>	<b>70</b>	<b>76,6</b>	<b>68,3</b>
<b>Toplam Ortalama Puanlar</b>	<b>75</b>		<b>70,4</b>		<b>72,45</b>	
<b>Genel Ortalama Puan</b>	<b>72,61</b>					

**Tablo 4.42. Ö2 Genel başarı ortalaması tablosu**

<b>Öğr. No</b>	U1-U2-U3 E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Ön Test Puanı Gen. Ort.	U1-U2-U3 E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Ara Test Puanı Gen. Ort.	U1-U2-U3 E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Son Test Puanı Gen. Ort.	<b>Başarı Oranı</b>
Ö2	27,46	46,76	72,61	$[(72,61-27,46)/27,46=1,6442]$ %164,42

Ö2



Şekil 4.17. Ö2'nin genel başarı durumu

Öğrenci 2'nin eğitimin başlangıcında 27,46 olan değerlendirme puanını eğitimlerin sonunda 72,61'e çıkardığı görülmektedir. Bu noktadan hareketle öğrencinin aldığı eğitimler başarısını %164,42  $[(72,61-27,46)/27,46=1,6442]$  oranında artırmıştır.

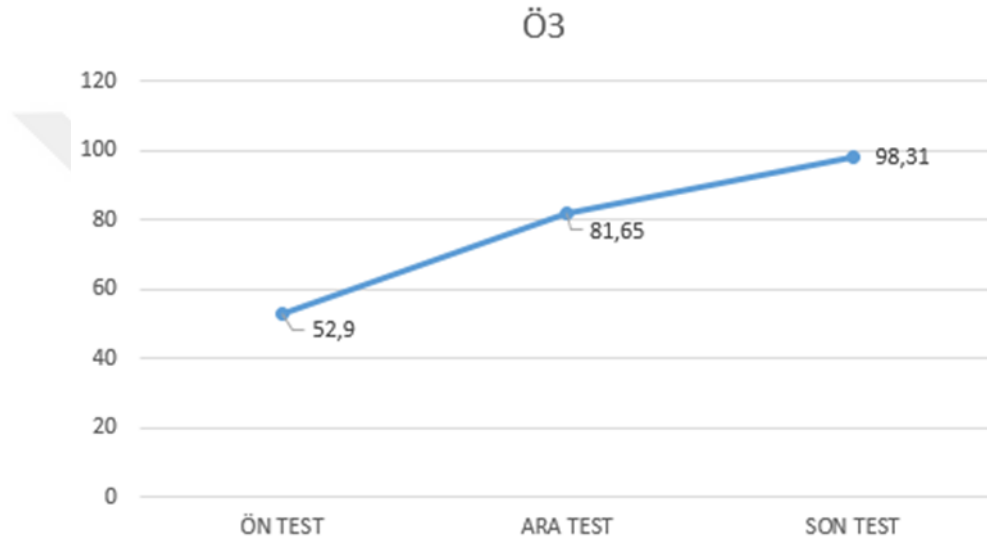
#### 4.2.4.3. Ö3'ün Son Test Değerlendirmeleri Ve Başarı Oranına İlişkin Bulgular

Tablo 4.43. Ö3 Son test uzman değerlendirme formu

UZMAN DEĞERLENDİRME FORMU SON TEST						
Öğrenci	Ö3					
Eserler	Eser1 - Beyati Peşrev – Seyfettin Osmanoğlu					
	Eser 2 - Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede					
Tarih	1. Hafta / Bahar Dönemi / 2023					
Puanlama	Zayıf (0-20), Ortanın Altı (21-40), Orta (41-60), İyi (61-80), Çok İyi (81-100)					
Hedef Davranışlar	Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup-tavır bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.					
DEĞERLENDİRME	Puanlama					
Ud İcrasında Kullanılan Başlıca Geleneksel Süsleme Teknikleri	Uzman 1		Uzman 2		Uzman 3	
	Eser1	Eser2	Eser1	Eser2	Eser1	Eser 2
Çarpma yapar.	100	100	95	95	95	100
Vibrato yapar.	100	100	100	100	95	100
Glissando – Legato (Ses taşıma / kaydırma - mızrapsız ses kullanma) süslemeleri yapar.	100	100	95	95	95	95
Dem ses / çift ses / akor / arpej kullanır.	100	100	100	100	100	100
Tril – Tremolo - Triyole içerikli süslemeler yapar.	100	100	100	100	100	100
İlave nota veya ezgiler kullanır.	100	100	95	95	95	95
<b>Eserlerin Ortalama Puanları</b>	100	100	97,5	97,5	96,6	98,3
<b>Toplam Ortalama Puanlar</b>	100		97,5		97,45	
<b>Genel Ortalama Puan</b>	<b>98,31</b>					

**Tablo 4.44.** Ö3 Genel başarı ortalaması tablosu

Öğr. No	U1-U2-U3 E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Ön Test Puanı Gen. Ort.	U1-U2-U3 E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Ara Test Puanı Gen. Ort.	U1-U2-U3 E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Son Test Puanı Gen. Ort.	Başarı Oranı
Ö3	52,9	81,65	98,31	$[(98,31-52,9)/52,9=0,8584]$ %85,84



**Şekil 4.18.** Ö3'ün genel başarı durumu

Öğrenci 3'ün eğitimin başlangıcında 52,9 olan değerlendirme puanını eğitimlerin sonunda 98,31'e çıkardığı görülmektedir. Bu noktadan hareketle öğrencinin aldığı eğitimler başarısını %85,84  $[(98,31-52,9)/52,9=0,8584]$  oranında artırmıştır. Uzaktan eğitimle deney sürecine katılan Ö3'ün elde ettiği anlamlı düzeydeki başarı oranı kayda değer sonuçlardan biri olmuştur.

#### 4.2.4.4. Ö4'ün Son Test Değerlendirmeleri Ve Başarı Oranına İlişkin Bulgular

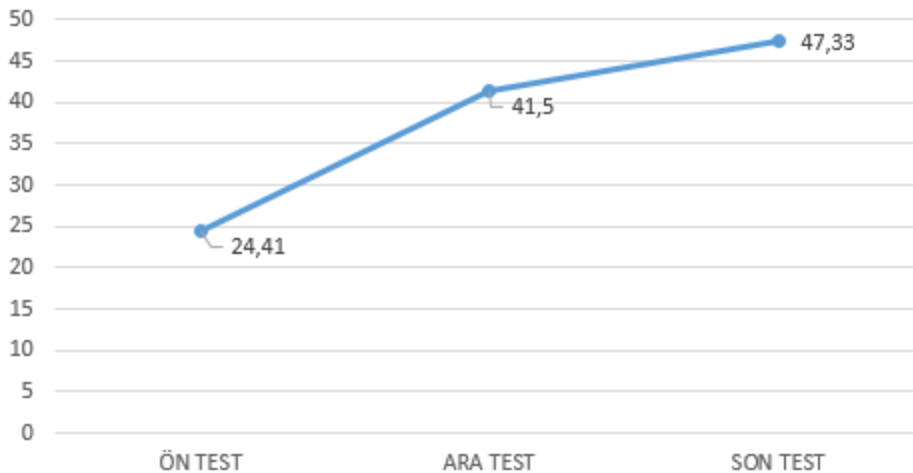
**Tablo 4.45.** Ö4 Son test uzman değerlendirme formu

UZMAN DEĞERLENDİRME FORMU SON TEST	
Öğrenci	Ö4
Eserler	Eser1 - Beyati Peşrev – Seyfettin Osmanoğlu
	Eser 2 - Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede
Tarih	1. Hafta / Bahar Dönemi / 2023

Puanlama	Zayıf (0-20), Ortanın Altı (21-40), Orta (41-60), İyi (61-80), Çok İyi (81-100)					
<b>Hedef Davranışlar</b>	Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup-tavır bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.					
<b>DEĞERLENDİRME</b>	<b>Puanlama</b>					
<b>Ud İcrasında Kullanılan Başlıca Geleneksel Süsleme Teknikleri</b>	<b>Uzman 1</b>		<b>Uzman 2</b>		<b>Uzman 3</b>	
	<b>Eser1</b>	<b>Eser2</b>	<b>Eser1</b>	<b>Eser2</b>	<b>Eser1</b>	<b>Eser 2</b>
Çarpma yapar.	70	65	65	60	65	55
Vibrato yapar.	35	25	40	20	35	25
Glissando – Legato (Ses taşıma / kaydırma - mızrapsız ses kullanma) süslemeleri yapar.	65	50	60	45	65	45
Dem ses / çift ses / akor / arpej kullanır.	65	60	65	65	65	60
Tril – Tremolo - Triyole içerikli süslemeler yapar.	60	55	40	55	50	45
İlave nota veya ezgiler kullanır.	20	20	25	25	20	20
<b>Eserlerin Ortalama Puanları</b>	52,5	45,8	49,1	45	50	41,6
<b>Toplam Ortalama Puanlar</b>	49,15		47,05		45,8	
<b>Genel Ortalama Puan</b>	<b>47,33</b>					

**Tablo 4.46.** Ö4 genel başarı ortalaması tablosu

Öğr. No	U1-U2-U3 E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Ön Test Puanı Gen. Ort.	U1-U2-U3 E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Ara Test Puanı Gen. Ort.	U1-U2-U3 E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Son Test Puanı Gen. Ort.	Başarı Oranı
Ö4	24,41	41,5	47,33	$[(47,33-24,24)/24,41]=0,9390$ %93,90



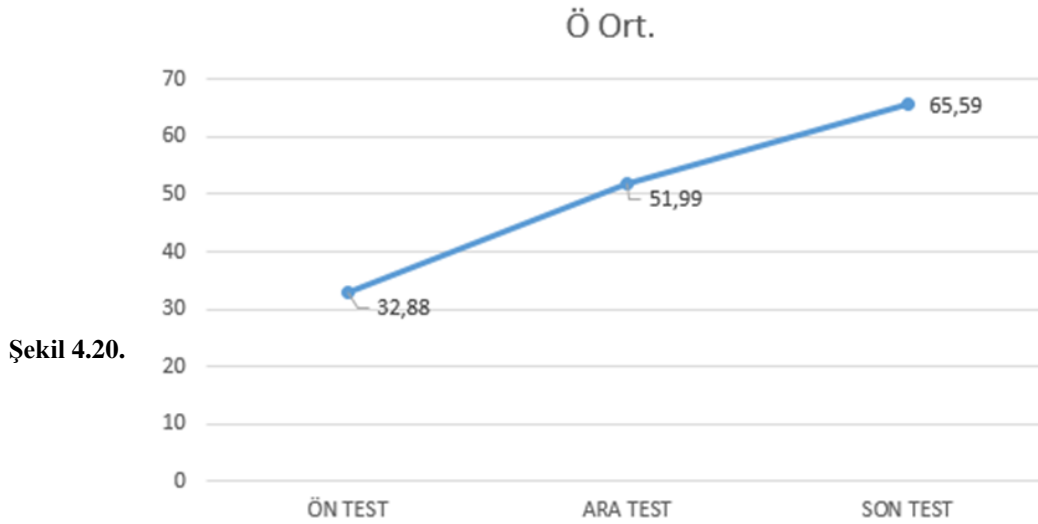
Şekil 4.19. Ö4'ün genel başarı durumu

Öğrenci 4'ün eğitimin başlangıcında 24,41 olan değerlendirme puanını eğitimlerin sonunda 47,33'e çıkardığı görülmektedir. Bu noktadan hareketle öğrencinin aldığı eğitimler başarısını %93,90  $[(47,33-24,41)/24,41]=0,9390$  oranında artırmıştır. Uzaktan eğitimle deney sürecine dahil olan Ö4'ün elde etmiş olduğu anlamlı düzeydeki başarı elde edilen önemli sonuçlardan biri olmuştur.

#### 4.2.4.5. Öğrencilerin Genel Başarı Ortalamasına İlişkin Bulgular

Tablo 4.47. Öğrencilerin genel başarı ortalaması tablosu

Öğr. No	U1-U2-U3 E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Gen. Ort. Ön Test Puanı	U1-U2-U3 E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Gen. Ort. Ara Test Puanı	U1-U2-U3 E1-E2 Kr-1-2-3-4-5-6 Gen. Ort. Son Test Puanı	Başarı Oranı
Ö Ort.	32,88	51,99	65,59	$[(65,59-32,88)/32,88=0,9948]$ <b>%99,48</b>



Şekil 4.20.

Öğrencilerin ortalama genel başarı durumu

Öğrencilerin genel ortalama puanlarına baktığımızda eğitimin başlangıcında ortalama değerlendirme puanı 32,88 iken bu puanın eğitimlerin sonunda 65,59'a çıktığı görülmektedir. Bu noktadan hareketle öğrencilerin aldığı eğitimler toplamda başarıyı %99,48  $[(95,59-32,88)/32,88=0,9948]$  oranında artırmıştır.

## 4.2.5. Elde Edilen Verilerin Analizi

### 4.2.5.1. Öğrencilerin Ölçüm Sonuçlarının Değişimine İlişkin Bulgular

**Tablo 4.48.** Öğrencilerin ölçüm sonuçlarının değişimi

		Ön Test (n=6)	Ara Test (n=6)	Son Test (n=6)	p
Öğrenci 1	Ortalama	26,81	38,06	44,17	,321
	Standart Sapma	21,40	23,21	24,35	
Öğrenci 2	Ortalama	27,50	46,81	72,64	,010
	Standart Sapma	15,02	15,76	18,08	
Öğrenci 3	Ortalama	52,92	81,39	98,34	,000
	Standart Sapma	10,15	2,72	1,58	
Öğrenci 4	Ortalama	24,44	41,53	47,36	,070
	Standart Sapma	9,95	15,95	17,56	

Öğrencilerin ölçüm sonuçlarının değişiminin incelendiği yukarıdaki sonuçlara göre p anlamlılık değeri incelendiğinde  $p < 0,05$  olduğu için öğrenci 2 ve öğrenci 3'ün ölçümlerinde zaman içerisinde anlamlı bir farklılık olduğu gözlemlenmiştir. Ortalama değerlere bakıldığında ise bu farklılığın öğrenci 2 için ön test ve son test ölçümleri arasında anlamlı olduğu görülmüştür. Öğrenci 3 için ise tüm ölçümler arasında anlamlı bir farklılık gözlemlenmiştir.

### 4.2.5.2. Kriterlerin Ölçüm Sonuçlarının Değişimine İlişkin Bulgular

**Tablo 4.49.** Kriterlerin ölçüm sonuçlarının değişimi

		Ön Test (n=6)	Ara Test (n=6)	Son Test (n=6)	p
Kriter 1	Ortalama	31,6650	50,8325	67,2900	,246
	Standart Sapma	23,50863	25,27757	31,48572	
Kriter 2	Ortalama	47,4975	58,7500	69,1675	,260
	Standart Sapma	16,24312	21,88590	28,73206	
Kriter 3	Ortalama	38,5425	58,5400	73,7500	,037
	Standart Sapma	11,63213	15,41568	18,47997	
Kriter 4	Ortalama	42,0825	63,7500	76,2500	,64
	Standart Sapma	12,35070	14,66376	19,92425	
Kriter 5	Ortalama	22,5000	50,0025	66,0425	,077
	Standart Sapma	14,59541	24,80603	28,04888	
Kriter 6	Ortalama	15,2100	29,7925	41,2525	,351
	Standart Sapma	15,26435	31,39211	38,52398	

Kriterlerin ölçüm sonuçlarının değişiminin incelendiği yukarıdaki sonuçlara göre p anlamlılık değeri incelendiğinde  $p < 0,05$  olduğu için kriter 3'ün ölçümlerinde zaman içerisinde anlamlı bir farklılık olduğu gözlemlenmiştir. Ortalama değerlere bakıldığında ise bu farklılığın kriter 3 için ön test ve son test ölçümleri arasında anlamlı olduğu görülmüştür.

#### 4.2.5.3. Ölçüm Sonuçlarının Öğrencilere Göre Değişimine İlişkin Bulgular

**Tablo 4.50.** Ölçüm sonuçlarının öğrencilere göre değişimi

		Öğrenci 1	Öğrenci 2	Öğrenci 3	Öğrenci 4	p
Ön Test	Ortalama	26,8067	27,5000	52,9150	24,4433	0,02
	Standart Sapma	21,40397	15,01669	10,14605	9,95257	
Ara Test	Ortalama	38,0550	46,8050	81,3900	41,5283	0,004
	Standart Sapma	23,21236	15,76037	2,72077	15,94774	
Son Test	Ortalama	44,1667	72,6400	98,3350	47,3600	0,001
	Standart Sapma	24,35155	18,07561	1,58009	17,56040	

Her bir ölçüm sonucunun öğrencilere göre değişiminin incelendiği yukarıdaki sonuçlara göre p anlamlılık değeri incelendiğinde  $p < 0,05$  olduğu için tüm ölçümlerde öğrencilere göre anlamlı bir farklılık olduğu gözlemlenmiştir. Ortalama değerlere bakıldığında bu farklılığın ön test için öğrenci 2-3 ve öğrenci 3-4 ölçümleri arasında anlamlı olduğu görülmüştür. Ara test için farklılık öğrenci 1-3, öğrenci 2-3 ve öğrenci 3-4 ölçümleri arasında anlamlı olduğu görülmüştür. Son test için ise farklılık öğrenci 1-3 ve öğrenci 3-4 ölçümleri arasında anlamlı olduğu görülmüştür.

#### 4.2.5.4. Her Bir Ölçüm Sonucunun Kriterlere Göre Değişimine İlişkin Bulgular

**Tablo 4.51.** Her bir ölçüm sonucunun kriterlere göre değişimi

		Kriter 1	Kriter 2	Kriter 3	Kriter 4	Kriter 5	Kriter 6	p
Ön Test	Ortalama	31,6650	47,4975	38,5425	42,0825	22,5000	15,2100	0,585
	Standart Sapma	23,50863	16,24312	11,63213	12,35070	14,59541	15,26435	
Ara Test	Ortalama	50,8325	58,7500	58,5400	63,7500	50,0025	29,7925	0,813
	Standart Sapma	25,27757	21,88590	15,41568	14,66376	24,80603	31,39211	
Son Test	Ortalama	67,2900	69,1675	73,7500	76,2500	66,0425	41,2525	0,986
	Standart Sapma	31,48572	28,73206	18,47997	19,92425	28,04888	38,52398	

Her bir ölçüm sonucunun kriterlere göre değişiminin incelendiği yukarıdaki sonuçlara göre p anlamlılık değeri incelendiğinde  $p > 0,05$  olduğu için tüm ölçümlerde kriterlere göre anlamlı bir farklılık olmadığı gözlemlenmiştir.

#### 4.2.5.5. Öğrencilerin Ölçüm Sonuçlarının İkili Olarak Karşılaştırılmasına İlişkin Bulgular

**Tablo 4.52.** Öğrencilerin ölçüm sonuçlarının ikili olarak karşılaştırılması

	Fark Ön-Ara	Fark Ön-Son	Fark Ara-Son
--	-------------	-------------	--------------

	Ort.	s.s.	t	p	Ort.	s.s.	t	p	Ort.	s.s.	t	p
Öğrenci 1	-11,25	4,43	-6,218	,002	-17,36	6,13	-6,933	,001	-6,11	4,68	-3,202	,024
Öğrenci 2	-19,31	10,35	-4,570	,006	-45,14	14,27	-7,747	,001	-25,84	7,40	-8,557	,000
Öğrenci 3	-28,48	8,36	-8,348	,000	-45,42	9,84	-11,306	,000	-16,95	2,02	-20,576	,000
Öğrenci 4	-17,09	11,24	-3,723	,014	-22,92	13,53	-4,150	,009	-5,83	3,91	-3,656	,015

Öğrencilerin ölçüm sonuçlarının ikili olarak karşılaştırıldığı yukarıdaki tabloda tüm karşılaştırma sonuçlarında  $p < 0,05$  olduğundan ölçüm değerleri arasında anlamlı olarak farklılık vardır. Ölçüm sonuçlarının ortalama farkları (Ort. Ön-Ort. Ara, Ort. Ön-Ort. Son, Ort. Ara-Ort. Son) negatif olduğu için tüm öğrencilerde zaman içerisinde alınan notların artış gösterdiği görülmektedir.

#### 4.2.5.6. Kriterlerin Ölçüm Sonuçlarının İkili Olarak Karşılaştırılmasına İlişkin Bulgular

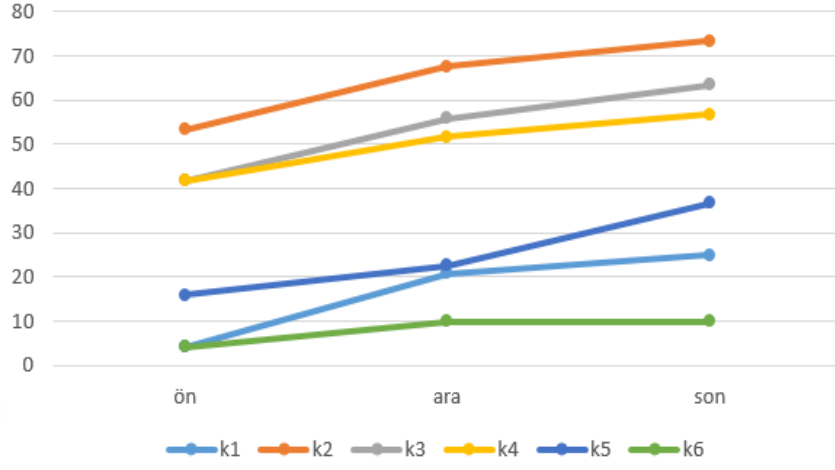
**Tablo 4.53.** Kriterlerin ölçüm sonuçlarının ikili olarak karşılaştırılması

	Fark Ön-Ara				Fark Ön-Son				Fark Ara-Son			
	Ort.	s.s.	t	p	Ort.	s.s.	t	p	Ort.	s.s.	t	p
Kriter 1	-19,16750	2,88964	-13,266	,001	-35,62500	15,96366	-4,463	,021	-16,45750	13,66345	-2,409	,095
Kriter 2	-11,25250	6,10790	-3,685	,035	-21,67000	12,89516	-3,361	,044	-10,41750	8,99069	-2,317	,103
Kriter 3	-19,99750	5,53022	-7,232	,005	-35,20750	15,70115	-4,485	,021	-15,21000	13,66817	-2,226	,112
Kriter 4	-21,66750	8,52730	-5,082	,015	-34,16750	13,43772	-5,085	,015	-12,50000	9,00329	-4,926	,016
Kriter 5	-27,50250	14,38479	-2,777	,069	-43,54250	17,68026	-3,824	,031	-16,04000	5,70985	-5,618	,011
Kriter 6	-14,58250	16,62097	-1,755	,178	-26,04250	24,53786	-2,123	,124	-11,46000	10,14526	-2,259	,109

Kriterlerin ölçüm sonuçlarının ikili olarak karşılaştırıldığı yukarıdaki tabloda  $p < 0,05$  olan karşılaştırma sonuçlarında ölçüm değerleri arasında anlamlı olarak farklılık vardır.  $p > 0,05$  olan karşılaştırma sonuçlarında (sarı ile işaretliler) ise anlamlı bir farklılık yoktur. Ölçüm sonuçlarının ortalama farkları (Ort. Ön-Ort. Ara, Ort. Ön-Ort. Son, Ort. Ara-Ort. Son) negatif olduğu için farklılığın anlamlı olduğu kriterlerde zaman içerisinde alınan notların artış gösterdiği görülmektedir.

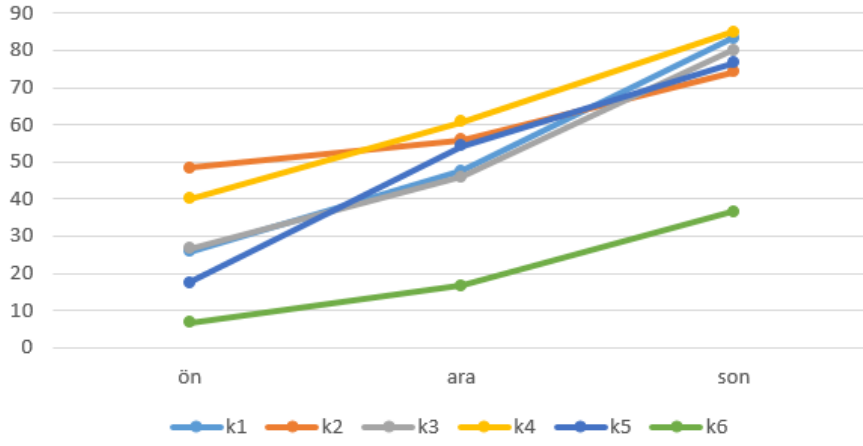
Öğrenci-Kriter-Test bağlamında elde edilen grafikler aşağıda verilmiştir.

### ÖĞRENCİ NO 1



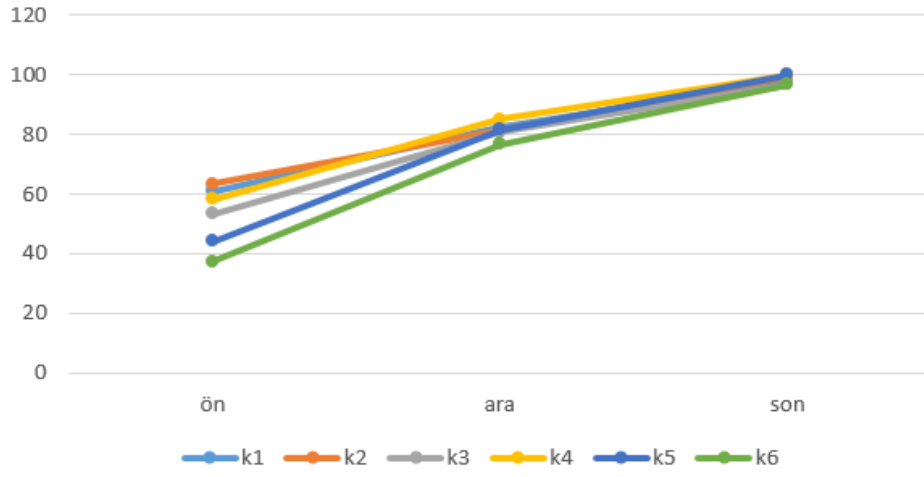
Şekil 4.21. Ö1'in kriter bazında başarı oranı

### ÖĞRENCİ NO 2



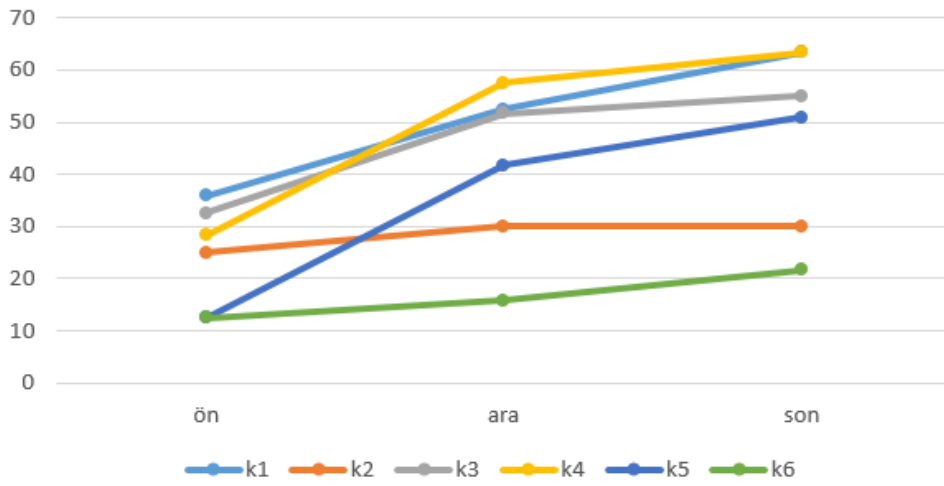
Şekil 4.22. Ö2'nin kriter bazında başarı oranı

### ÖĞRENCİ NO 3

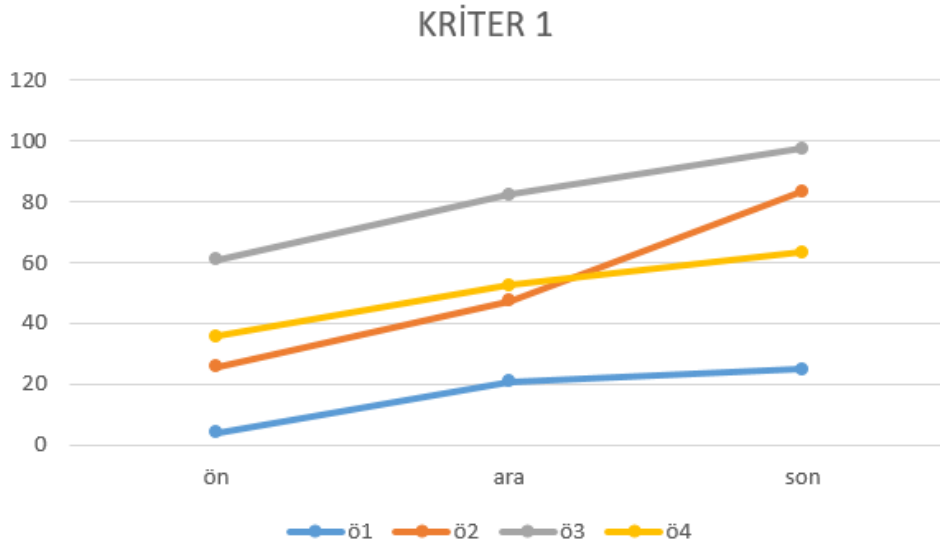


Şekil 4.23. Ö3'ün kriter bazında başarı oranı

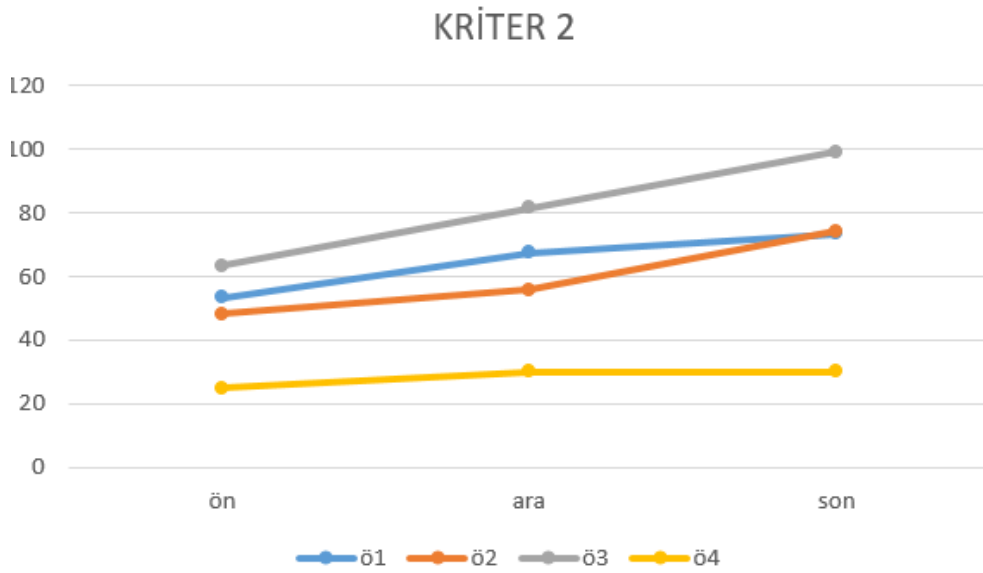
### ÖĞRENCİ NO 4



Şekil 4.24. Ö4'ün kriter bazında başarı oranı

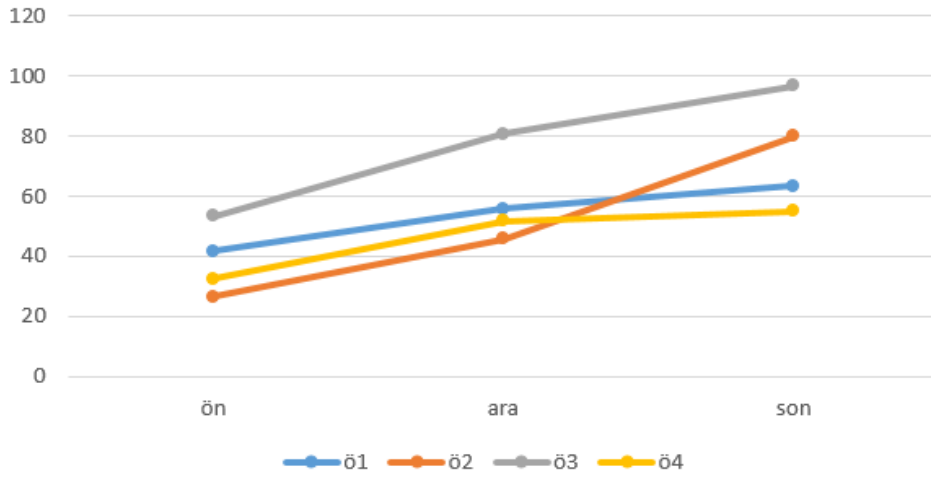


Şekil 4.25. Kr.1'in öğrenci bazında değişimi



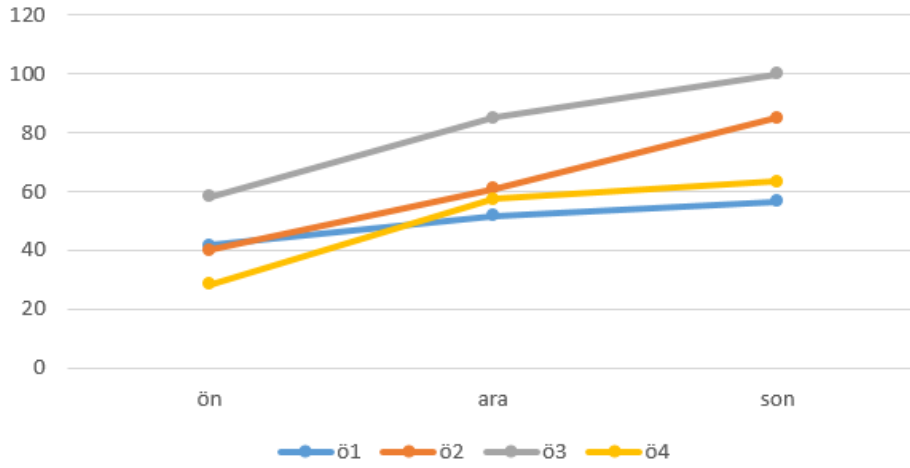
Şekil 4.26. Kr.2'nin öğrenci bazında değişimi

### KRİTER 3



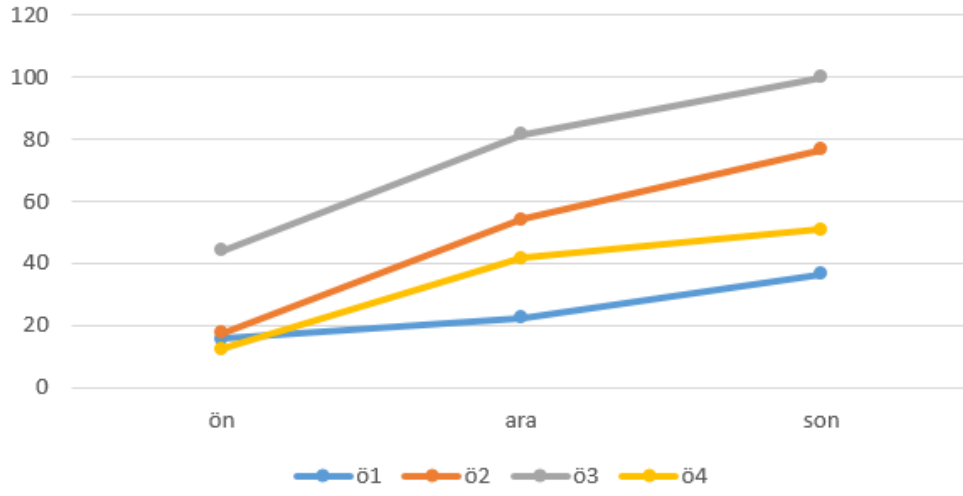
Şekil 4.27. Kr.3'ün öğrenci bazında değişimi

### KRİTER 4



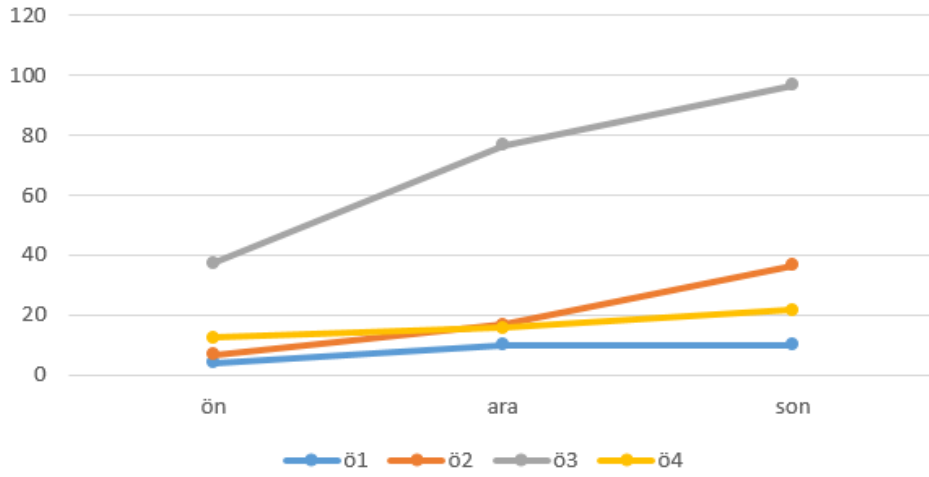
Şekil 4.28. Kr.4'ün öğrenci bazında değişimi

### KRİTER 5



Şekil 4.29. Kr.5'in öğrenci bazında değişimi

### KRİTER 6



Şekil 4.30. Kr.6'nın öğrenci bazında değişimi

## BÖLÜM 5

### 5. TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

#### 5.1. Tartışma ve Sonuç

##### 5.1.1. Ud Eğitiminde Meşk Uygulamalarıyla Desteklenmiş Öğretimin Üslup Tavrı Bağlamında Eser Yorumlama Becerisine Etkisiyle İlgili Öğretim Elemanlarının Görüşlerine İlişkin Sonuçlar

Ud eğitiminde üslup ve tavır bağlamında yorumlama becerilerinin kazandırılmasına yönelik metod ve meşk içerikli yaklaşımlar, nota icra farklılığı, dinleme faaliyetleri, öğrencilerin hazırbulunuşluk düzeyleri, geleneksel uygulamalar gibi temel konulara dair elde edilen bulgulardan hareketle sonuçlar aşağıda sunulmuştur.

Ud eğitiminin metoddan yardım alarak, meşk yöntemini kullanarak ve geleneksel uygulamalardan beslenerek dengeli bir yaklaşımla yürütülmesi kanaatleri önemli sonuçlar olarak ortaya çıkmıştır. Metod yardımı ile öncelikle doğru teknik becerilerin sistemli bir çalışma ile kazandırılması, meşk ile de gelenekten gelen üslup, tavır, yorum gibi konuları içine alan bir takım müzikal hassasiyetlerin aktarılması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu bağlamda Mutlu Torun da, ud metodunda geleneğin ve modern teknik unsurların bir arada verilmesi gerektiğini önemle ifade etmiştir. (Torun, 1993). Burada, metodun eğitimciye yön veren, ona eşlik eden yardımcı bir materyal olma özelliği taşıması öne çıkmaktadır. Dolayısıyla eğitimci olmadan metodun tek başına bir eğitim rolü üstlenebilmesinin gerçekçi olamayacağı da elde edilen bilgiler doğrultusunda yapılabilecek önemli çıkarımlar arasında yer alabilir. Bununla birlikte yalnızca metod ve teknik çalışmaların ön planda olduğu tek yönlü bir yaklaşımla Türk müziğindeki geleneksel unsurların aktarımının zayıf kalacağı yönünde sonuçlar elde edilmiştir. Bunun yanı sıra sistemsizce sadece çalma söyleme faaliyeti olarak ilerleyen bir meşk anlayışının da teknik becerilerin zayıf kalmasına, profesyonel bir icracılığın kazanılamamasına neden olabileceği sonuçları elde edilmiştir. Günümüzün mevcut eğitim sistemi ve güncel müzikal standartlar göz önüne alındığında ideal olanın, metodoloji ve akademik yaklaşımla birlikte geleneksel meşk yönteminin dengeli bir şekilde bir araya getirilmesi olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Bunun yanı sıra eğitimin her alanında olduğu gibi ud eğitiminde de öğrencinin hazırbulunuşluk düzeyi, kabiliyeti, fiziksel veya bilişsel yatkınlığı, alışkanlıkları, sosyokültürel alt yapısı gibi pek çok değişken göz önünde bulundurulduğunda tek bir öğretim yönteminin her öğrenciye uygulanamayacağı yönündeki görüşler de önemli sonuçlar arasında yer almaktadır. Cinuçen Tanrıkorur'un kendi metodu

üzerinden yetişen başarılı öğrencileri olduğu gibi, metolla zaman kaybetmesini istemediği öğrencilerinin de bulunması, bu görüşü destekleyen önemli bilgilerden biridir. Bu doğrultuda kabiliyeti, kulağı ve gözlem gücü yüksek öğrenciler için de, meşk sürecinde eğitimcinin kendisinin canlı metod olarak model alınması, taklit edilmesi de metolla amaçlanan teknik becerilerin kazanılmasını sağlayabilmektedir. Burada metodun yardımcı bir araç olduğu, amaç olmadığı düşüncesi önemli bir çıkarım olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla metod; öğrencinin yanı sıra eğitime de bir yol haritası, periyodik bir sistem ve çalışma disiplini belirlemek amacıyla yardımcı bir materyal fonksiyonunda olduğu anlaşılmaktadır. Metoldaki uygulamaları da yine eğitmeni yaparak göstermek durumunda olduğu için, metod eğitiminin de temelini meşke dayanması, oldukça dikkat çekici bir sonuç olarak değerlendirilebilir. Bu konuyla ilgili olarak (Yücel, 2017) ud eğitimi ve ud metodları üzerine yazmış olduğu makalesinin sonuç kısmında bu görüşü destekleyen benzer ifadeler yer vermiştir.

Ud eğitiminde veya her hangi bir çalgının eğitiminde Türk müziğinin notasyonu ve nazari sistemiyle, icradaki/uygulamadaki farklılıkların, çelişkili durumların öğrenciye aktarılması noktasında yaşanan zorluklara da temas edilmiştir. Mevcut Türk müziği ses sistemi teorisine göre dizayn edilen metolarda, kullanılması gereken parmak numarası ve konumuyla, icradaki perdelerin konumları arasında farklılıklar olabilmekte ve bu sorunlara karşı eğitimcilerin “gördüğün gibi değil, duyduğun gibi çal” mottosuyla yönlendirme yaparak çözüm ürettiklerine dair ifadeler de önemli çıktılar arasında yer almaktadır. Bu yaklaşıma göre dinlemenin Türk müziği çalgı eğitimindeki yeri ve önemi bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla teori ve uygulama arasındaki her türlü çelişkide ideal olan tercihin tespit edilmesi hususunda nihai referans noktasının; nota / yazı / görsellik değil, duyum / icra / ses olarak değerlendirilmesi önemli bir sonuç olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, metod, etüd, egzersiz, deşifre, nota çalışmaları günümüzde her ne kadar oldukça önemli bir süreç olsa da, bu uygulamalar misyonunu tamamlayıp belli bir teknik olgunluk sağlandıktan sonra; nihai, doğru, geleneksel, doğal, samimi, makbûl bir icraya ulaşmak için daha soyut, bilişsel, duygusal ve karakteristik özelliklerin de sürece dâhil edilmesi gerekmektedir. Bunun için de nota materyalinden bağımsız olarak eseri hafızaya almak, geleneği, perdeleri, üslûbu, duyguyu, usûlü, kompozisyonu bütüncül bir yaklaşımla özümsemek ve anlamlandırmak gerekmektedir. Ancak bu kritik koşullar sağlandığında nitelikli bir yorumculuk özelliğinin kazanılabileceği yönünde önemli sonuçlar elde edilmiştir.

İcra-nota farklılığı, Türk müziğinin doğasında var olan bir takım müzikal inceliklerin, geleneksel ve anlık olarak gelişebilen doğaçlamaların, zaten notada olamayacağıyla ilgili bir

durum olduğundan, hem Türk müziği hem de diğer dünya müziklerinde böyle bir farklılığın var olmasının normal bir durum olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Müzik işitsel bir sanat, nota ise görsel bir ifade aracı olduğundan, yazının tam anlamıyla sesi karşılayabilmesi, geleneksel ve evrensel bağlamda mümkün görülmemektedir. Dolayısıyla notanın mutlak bir icra ifadesi değil, hatırlatıcı bir unsur olduğu fikri, önemli bir sonuç olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda (Kaçar, 2005) yazmış olduğu, Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar adlı makalesinde; “besteciler kendi eserlerini notaya alırken bile icra ettikleri gibi yazmamışlardır. Eserin adeta çatısını oluşturmuşlardır” cümleleriyle konunun, daha farklı bir perspektifle algılanmasını destekleyen ifadelerle yer vermiştir. Doğaçlama ve farklılıkların en az olduğu müziklerde dahi, icracıların müzik eserini ezberledikten sonra notayla bağlantılarının kalmadığı, duygu ve yorumun ön plana çıktığı yönünde önemli ifadelerle ulaşılmıştır. Türk müziğinde bu durum bir problemden ziyade zenginlik, çeşitlilik, icracıya inisiyatif ve özgürlük alanı sağlayan bir avantaj olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Burada kritik olan nokta, nota dışı uygulamaların dozunun iyi ayarlanması gerektiği ve eserin niteliksiz veya abartılı bir yorum yaklaşımıyla değer kaybedebileceği riskidir. Dolayısıyla esere ilave edilecek her türlü farklı uygulamanın veya yoruma dayalı ifadelerin, bilinçli ve ölçülü bir şekilde yapılması gerektiği düşünülmektedir. Aksi takdirde yorumun abartılması, eserin özgün yapısının önüne geçebilmekte, bu da, klasik Türk müziğinin geleneksel icracılık anlayışında istenmeyen bir durum olarak değerlendirilmektedir. Bu dengenin sağlanması da, çalgı eğitimi sürecinde öğrencilere aktarılması gereken önemli hususlardan biri olarak ortaya çıkmaktadır.

Öğrencilerin notadan eserin temel yapısını algıladıktan sonra, yani nota unsuru deşifre misyonunu tamamladıktan sonra, yorum kısmına geçebilmesi için, öncelikle eseri hafızaya alması ve model icracıları dinleyerek, hatta notaya alıp analiz ederek yorum çalışması yapılması gerektiği yönünde önemli sonuçlar ortaya çıkmıştır. Öğrencilerin üslup ve tavır bilinci kazanmaları, bu bağlamda eserleri yorumlayabilmeleri ve bunun kalıcı, doğal bir refleks haline dönüşebilmesi için belli bir müzikal birikim, melodi hafızası, tecrübe ve zaman gerekmektedir.

Lisans eğitimi sürecinden önce, ilkokul, ortaokul veya lise çağlarında müzikle ilgilenmiş, aile ve yakın çevrede müzik ortamında bulunmuş, özel ders almış yahut da Güzel Sanatlar Liselerinde öğrenim görmüş olan öğrenciler, müziğe ilk defa lisans düzeyinde başlayan, alt yapısı bulunmayan öğrencilere göre daha başarılı ve verimli bir öğrenim süreci sergilemektedirler.

Türk müziği bölümlerinde çalgı eğitimi alan öğrencilerin, klasik Türk müziğinin tarih, teori, icra, üslup, tavır, bestekâr, icracı, ekol gibi konuları kapsayan genel kültürüne yakınlık / aşinalık düzeylerinin oldukça düşük olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır. Nadiren özel ilgi duyan, konservatuvardan önce bir çalgıyla uğraşmış olan çok az kişi dışında genel olarak öğrencilerin Türk müziğine dair kültürel alt yapılarının zayıf olduğu yönünde sonuçlar elde edilmiştir. Bu durumun nedenlerine dair sorgulamalar yapıldığında; hızla değişen yaşam tarzlarının, modern çağın getirdiği dijitalleşmenin, insan hayatına yakından etki eden medya / sosyal medya araçlarının, küresel çapta kültürel etkileşimlerin ve popüler akımların, gelenekli sanat dallarını doğrudan veya dolaylı olarak etkilemesi, muhtemel sonuçlar olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda hız, haz ve tüketim çağı olarak tabir edilen popüler yaşam tarzı, geleneksel, milli, manevi ve kadim değerlerin benimsenmesinin önünde oyalayıcı birer faktör olabileceği düşüncesini akıllara getirmektedir. Özellikle yeni kuşak lisans öğrencilerinin dijital yaşamla iç içe büyümüş olmaları, uzun süreli ekran kullanımına maruz kalmaları, daha az zorlukla karşılaşmış olmaları ve konfor alışkanlıkları gibi etkenler, eğitim hayatlarında odaklanma sürelerinin giderek kısalması, enstrüman çalmanın zorluklarıyla mücadele edebilecek motivasyon ve mukavemetlerinin zayıf olması gibi sonuçları doğurabilmektedir. Dijitalleşme öncesi yakın tarihimize bakıldığında enstrüman çalışma süresi olarak günde 7-8 saat gibi zaman aralıkları konuşulurken, bugün öğrencilere yönelik küçük sorgulamalar yapıldığında bu sürenin 60-30-15 dakikalara kadar düştüğü gözlemlenmektedir. Bu da, öğrencilerde odaklanma veya çalışma sürelerinin ciddi anlamda azaldığını göstermektedir. Dolayısıyla böylesine kapsayıcı, kuşatıcı ve dönüştürücü etkileri olan modern yaşam koşullarının içerisinde yetişen neslin, giderek kendi kültürüne yabancılaşma eğiliminde olması, kaçınılmaz bir sonuç olmakla beraber, gelenekli sanatların eğitim-öğretim sürecinde hazırbulunuşluk, aşinalık, yakınlık, aidiyet durumlarını da maalesef olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Bu etkileri telafi edebilmek veya en aza indirebilmek adına, eğitimcilerin Türk müziği lisans eğitim sürecinde meşk içerisinde yeri geldikçe makam, usûl, teori, form, bestekâr, icracı, üslup tavır vb. genel konularda destekleyici bilgilendirmeler yaptıkları, ödevler verdiklerine dair sonuçlar elde edilmiştir. Türk müziği icracılığında güçlü bir müzik kimliğine sahip olmak, icra edilen müziğin anlamını idrak edebilmek için; edebiyat, tarih, sosyoloji, felsefe gibi diğer sanat ve bilim dallarıyla beslenilmesi gerektiği yönünde tavsiyeler de dikkat çeken sonuçlar arasında yer almaktadır. Türk müziği eğitiminde müziğin felsefi anlamları, tarihi gelişim süreçleri, önemli temsilcileri, dönemsel özellikleri, değişim izleri gibi konuların da en az icracılık kadar önemli olduğu, elde edilen kayda değer sonuçlardandır.

Dinleme faaliyetlerinin Türk müziği eğitiminin çok önemli bir parçası olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Çalgı eğitiminde sürecin en başından olgunluk aşamalarına kadar klasik Türk müziği alanıyla ilgili branş enstrümanı ve gelenekteki diğer sazende ve ses icracılarının da önemli temsilcilerinin mutlaka dinlenilmesi gerektiği sonuçları elde edilmiştir. İlgili müzik kayıtlarının üzerinde hassasiyetle durularak defalarca dinlenilmesi, notaya alınması, analiz edilmesi, taklit edilerek uygulanması gibi detayların Türk müziği icracılığının öğrenim sürecinin önemli aşamaları olduğu, enstrümanda pratik yapmak kadar elzem olarak görüldüğü sonuçları ortaya çıkmıştır. Dinleme konusuyla ilgili olarak (Kınık, 2010) ve (Göksu, 2014) yapmış oldukları doktora tez çalışmalarında dinlemenin önemini destekleyen bilgilere yer vermişlerdir. Ayrıca çalgı eğitiminde “Suzuki yöntemi” olarak bilinen, çocukların müziği kendi ana dillerini öğrendikleri gibi dinleyerek ve taklit ederek öğrenmeleri esasına dayanan yöntem de, dinleme etkinliğini başlı başına müzik eğitiminin temel unsuru olarak önemli bir yere koymaktadır. Bu yaklaşımlardan ve alan uzmanlarıyla yapılan görüşmelerden hareketle dinleme etkinliğinin, üslup ve tavır bağlamında yorumlama becerisi kazanımında önemli bir rol üstlendiği yönünde çıkarımlar yapılmış, deney sürecinde uygulamaların bir parçası olarak yer verilmiştir.

### **5.1.2. Ud Eğitiminde Meşk Uygulamalarıyla Desteklenmiş Öğretimle Gerçekleşen Deney Sürecini Tamamlayan Öğrencilerin Üslup ve Tavır Bağlamında Eser Yorumlama Becerilerine Yönelik Kazanımlarına İlişkin Sonuçlar**

DeneySEL süreç için belirlenmiş olan icracıların icralarında tespit edilen yorum özellikleri azami ölçüde icra notası aracılığıyla notaya aktarılmıştır. Sade nota ve icrayı yansıtan nota eş zamanlı çift portede gösterilmiştir. Nota ve icra satırları ayrı ayrı gözlemlendiğinde hemen hemen eserin tamamında icra ile notanın birbirinden büyük ölçüde farklılıklar gösterdiği tespit edilmiştir. Sade nota, eserin ana melodi yapısını temsil ederken, icra notasının; süslemeler, ilave nota ve ezgiler, doldurmalar, işleme notaları, geleneksel motifler, nüanslar gibi birçok ayrıntıyı ve farklılığı bünyesinde barındırdığı gözlemlenmiştir. Burada yer alan her bir farklılık, gelenekten gelen üslubu, icracının özel tavrını ve yorumunu sentez olarak yansıtan, parça bütün ilişkisindeki gibi bütünü oluşturan parçalar şeklinde değerlendirilmiştir. Toplam 5 farklı enstrümanın önemli temsilcilerinden istifade edilmiştir, bunlar klasik Türk müziği geleneğinde yaygın olarak kullanılan; Tanbur, Ney, Klasik Kemençe, Kanun ve branş sazı olan Ud olmuştur. Kayıtlarına ve icralarına ulaşılabilirliği koşulları da dikkate alınmak şartıyla icracılar; Necdet Yaşar, Niyazi Sayın, İhsan Özgen, Erol Deran, Cinuçen Tanrıkorur ve Yurdal Tokcan olarak belirlenmiştir. Enstrümanlar teknik yapı

itibariyle irdelendiğinde 3 mızraplı (ud, tanbur, kanun), 1 nefesli (ney), 1 de yaylı (klasik kemençe) olmak üzere çeşitli özelliklerde çalgılar olduğu bilinmektedir. Farklı türde çalgılar olmasına rağmen icralarında ortaya çıkan süslemeler, nüanslar, üslup tavrı gibi yoruma dayalı özellikler baz alındığında, her bir enstrümanın ortak noktada buluşabildiği gözlemlenmiştir. Dolayısıyla her bir enstrümanın ve temsilcisinin icrasından elde edilen yorum özellikleri, diğer her bir enstrüman icracısının veya öğrencisinin istifadesine sunulabilecek önemli bir kaynak olarak kullanılabilmesi sonucuna ulaşılmıştır.

Deney süreci öncesinde öğrencilerin tâbi oldukları temel düzeyde teknik becerilerinin ölçüldüğü Hazırbulunmuşluk Testlerinin puanları, 100 üzerinden; 83,6 - 87,46 - 97,2 ve 97,2 olarak sonuçlanmıştır. Öğrencilerin temel teknik becerilerinin “çok iyi” bandına karşılık gelmesi, deney sürecine dâhil olmaları noktasında beklenen kriterlerden birini sağlamıştır. Uygulama öncesinde elde edilen ön test puanları 100 üzerinden 24,41 - 26,78 - 27,46 - 52,9 olarak sonuçlanmıştır. Burada üç öğrencinin yorumlama beceri seviyesi “ortanın altı”nda iken bir öğrencinin “orta” aralıkta olduğu tespit edilmiştir. Bu değerlerin genel ortalaması ise 32,88 olmuştur. Bu sonuçlar da genel olarak öğrencilerin yorumlama becerisi kazanmaya ihtiyaçları olduğunu gösterdiği için her iki kriteri de karşılamış olan 4 öğrenci ile deney uygulaması yürütülmüştür. Deney sürecinde 7. hafta tamamlanıp vize haftasına gelindiğinde, dinleme faaliyetleri, icra analizleri, süsleme teknikleri, üslup, tavır, taklit ve yorum içerikli meşk uygulamalarıyla desteklenmiş öğretimle belli bir beceri kazanmış olması beklenen öğrenciler, Ara Teste tabi tutulmuşlardır. Ara Testlerde öğrencilerden; 38,05 - 41,5 - 46,76 - 81,65 şeklinde sonuçlar elde edilmiştir. Bu değerlerin genel ortalaması ise 51,99 dur. Ön Test değerlendirmesinin genel ortalamasıyla karşılaştırıldığında 32,88 den 51,99 a yükselen bir değerle genel seviye, “ortanın altı”nda iken, “orta” aralığa ilerlediği gözlemlenmiştir. Bu da uygulamanın ilk 7 haftalık sürecinde  $[(51,99-32,88)/32,88=0,5812]$  % 58,12 oranında bir değişim sağlamıştır. İlerleyen süreçte 7 hafta daha ders yapılarak 14 haftalık deney süreci tamamlanmıştır. Uygulama sürecinin sonunda öğrencilerden, edindikleri bilgi ve becerilerden hareketle eserleri, kendi iradeleriyle yorum katarak icra etmeleri istenmiş ve Son Teste tabi tutulmuşlardır. Son Testte öğrencilerden elde edilen puanlar; 44,13 - 47,33 - 72,61 - 98,31 şeklinde sonuçlanmıştır. Bu değerlere bakıldığında; 44,13 - 47,33 puanlarına sahip iki öğrenci “ortanın altı”ndan “orta” seviyeye yükselirken, 72,61 puana sahip olan öğrenci “ortanın altın”dan “iyi” seviyeye yükselmiştir. 98,31 puana sahip olan öğrenci ise “orta” seviyeden “çok iyi” seviyeye yükseliş göstermiştir. Burada öğrencilerin aynı uygulamaya tabi olmalarına rağmen farklı düzeylerde gelişim göstermeleri; bireysel farklılıklar olarak

değerlendirilebilir. Bireysel farklılıklar; öğrencilerin zekâ, öğrenme tarzı, öğrenme hızı, ilgi alanları, motivasyon düzeyleri, zihinsel ve fiziksel yatkınlıkları, sosyo-kültürel alt yapıları ve önceki bilgileri gibi birçok değişkene bağlı olarak öğrenme süreçlerinde farklılıklar göstermelerini ifade etmektedir. Bu da, çalışmadaki eğitim-öğretim sürecinin, birçok değişken içerdiği, insan odaklı olduğu, doğal bir ortamda gerçekleştiği, gerçekçi bir niteliğe sahip olduğu yönündeki izlenimleri güçlendirmektedir. Son Test ölçümlerinin genel ortalamasına bakıldığında ise, bu değer, 65,59 olarak kaydedilmiştir. Ön Test ve Son Testlerin puan ortalamaları karşılaştırıldığında 32,88 puandan 65,59 puana bir yükseliş gözlemlenmektedir. Uygulama öncesinde “Ortanın altı” olarak derecelendirilen genel başarı seviyesi uygulama sonrasında orta seviyenin de üstüne çıkarak “iyi” olarak derecelendirilen seviyeye yükseliş göstermiştir. 14 haftalık uygulama sürecinin sonunda genel ortalamanın  $[(65,59-32,88)/32,88=0,9948]$  %99,48 oranında gösterdiği değişim, istatistiksel analizler doğrultusunda anlamlı düzeyde bir artış olarak değerlendirilmiştir. Yani ölçüm sonuçlarındaki farkın, tesâdüfî değil, kontrollü bir etkinin uygulanması sonucunda ortaya çıktığı tespit edilmiştir. Elde edilen olumlu yöndeki bu sonuçlar, deneysel çalışmada kazandırılmak istenen becerilerin anlamlı düzeyde başarıya ulaştığını göstermektedir.

## 5.2. Öneriler

Ud eğitiminde üslup ve tavır bağlamında yorumlama becerilerinin kazandırılmasına yönelik olarak öncelikle temel düzeyde doğru bir teknik olgunluğun elde edilmesi gerekmektedir. Bunun için yerine göre hem metodik hem de meşk odaklı bir yaklaşımla, bilinçli ve düzenli bir çalışma disipliniyle teknik hâkimiyetin kazandırılması sağlanmalıdır. Konuya hâkim tecrübeli bir eğitmeni gözetiminde doğru bir çalışma yöntemi ile yol alınmalıdır. Eğitmenin öğrencileri doğru yönlendirmesi, teşvik etmesi onların geleceğinin şekillenmesi bakımından son derece önemlidir.

Modern-metodik ve geleneksel-meşk odaklı öğretim yöntemlerini ayrı kutuplar olarak görmemeli, her ikisinin de faydalı olan yönlerinden istifade edilmelidir. Ud eğitimi sürecinde hem metod içerikli teknik disiplinden, hem de meşk içerikli duyuma ve duyguya dayalı geleneksel uygulamalardan yararlanılmalıdır. Teknik süreç, metronom eşliğinde etüd ve egzersizlerle desteklenmeli, sağ ve sol elin ince motor becerileri geliştirilmelidir.

Çalgı eğitimi, bireysel ve insan odaklı bir süreç içermektedir. Dolayısıyla bireylerin bilişsel ve fiziksel özellikleri kişiden kişiye farklılıklar gösterebilmektedir. Bu durumda

eğitimci, sabırlı ve anlayışlı bir tutum sergilemeli, gerektiğinde kişiye özel oğretim yöntemleri ve yaklaşımlar geliştirebilmelidir.

Profosyonel icracılık, uzun ve kapsamlı bir süreç olduğundan mzık eğitimine olabildiğince erken yaşlarda başlanmalıdır. Usta-ıracak ilişkisi, tarihi bir tablo olarak hayal edildiğinde usta; yetişkin birey, ıracak ise çocuktur. Dolayısıyla meslek oğrenimi, zanaat eğitiminde olduğu gibi sanat eğitiminde de çocuklukta başlayan bir süreç olarak değerlendirilmelidir. Toplumlaraya ml olmuş önemli mzık insanlarının büyük lde çocukluk yaşlarında müziğe başladıkları herkesçe bilinmektedir. Dolayısıyla müzikal becerilerin profesyonel düzeyde kazanılabilmesi için, yetişkinlik çağından önce mzık eğitimine başlanması uzmanlar tarafından son derece önemsemektedir.

Deşifre ile nota icra etme çalışmalarının yanı sıra, bilinen eserlerin melodilerinin kulaktan çalma çalışması da yapılmalıdır. Çünkü kulaktan çalma, meşkin bir parçasıdır, bu da işitme kabiliyetinin gelişimine önemli katkılar sağlamaktadır. Duyum/işitme ne kadar güçlü ve hassas ise taklit/meşk sürecinden de o kadar verim alınabileceği bilinmelidir.

ğrenim sürecinin en başından itibaren ğrencinin Türk müziği kültürüne adaptasyonunu sağlayacak bilgiler verilmeli, gerekli yönlendirmeler yapılmalıdır. İlerleyen süreçte derslerde yeri geldiğinde form, bestekâr, teori, icra, tarih, dönem gibi konularda bilgilendirmeler içeren sohbetler yapılmalı, kültürel alt yapının oluşması için araştırmaya ve oğrenmeye teşvik edilmelidir. Türk müziği icracılığında önemli temsilciler hakkında bilgiler verilmeli, branş sazından başlayarak diğer usta saz ve ses icracılarının kayıtlarından istifade edilmelidir. Enstrüman çalışmak için ayrılan zaman ne kadar önemliyse dinleme faaliyetleri de bir o kadar ehemmiyetli olarak değerlendirilmelidir. Bu nedenle dinleme faaliyetlerine Türk müziği eğitiminin ayrılmaz bir parçası olarak bakılmalı, sürecin tamamlayıcı bir unsur olarak daima devam ettirilmelidir.

Öğrenci, temel düzeyde belli bir teknik olgunluğa eriştiğinde, eser geçme aşamalarında model icracıların ses kayıtlarına derslerde yer verilmeli ve dinletilmelidir. Gerekirse icra örnekleri notaya alınarak somutlaştırılmalı, l l irdelenerek analiz edilmeli, süslemeler tanıtılmalı, eğitimci tarafından gösterilerek ğrenci uygulayıp pekiştiren kadar tekrar ettirilmelidir. Yapılan süsleme hareketlerinin doğal birer refleks haline dnrebilmesi için, çokça tekrar ve pekiştirme çalışmaları dev olarak yaptırılmalıdır.

Belli bir seviyede icra ve süsleme becerisi kazandığı dşnlen öğrencilerden, zaman zaman bazı eserleri herhangi bir yardım almadan, kendi irdeleriyle, tercih ve zevklerine göre

yorumlamaları istenmeli, sonuçlar anlık olarak irdelenip olumlu ve olumsuz taraflar değerlendirilerek tartışılmalıdır. Eğitimcinin öngördüğü daha ideal olan yorum çeşitleri varsa eser içerisinde yerli yerince konumlandırılarak uygulama çalışmaları yapılmalıdır.

Müzik öğrencileri, özgün, karakteristik, nitelikli özellikler taşıyan, iz bırakan birer sanat insanı olabilmeleri için, tüm bu müzik eğitim sürecinin yanı sıra; bilişsel, kültürel, felsefi ve sosyolojik alanlarda da kendilerini geliştirmelidirler. Diğer sanat ve bilim dallarından beslenmeli, hayata dair her alanda gözlem gücü ve farkındalıklarını artırmalıdır. Estetik algısı, fikirleri kavrama gücü, bilinç seviyesi, genel kültür ve vizyonlarını yükseltmelidirler. Klasik Türk müziğinin ait olduğu kültüre vâkıf olabilmeli, güçlü bir müzik kimliğiyle ulusal ve evrensel düzeyde temsil kabiliyetine sahip olabilmek için daima gelişmeye ve öğrenmeye açık olmalıdırlar.

## KAYNAKLAR

AK, A. Ş. (2014). *Türk Mûsikîsi Tarihi*. Akçağ Yayınları, Ankara,

AK, A.Ş. (2013). Türk saz mûsikisinde süsleme. Yayınlanmamış Kitap. Konya

Akman Dömbekci, H., & Erişen, M. A. (2022). Nitel Araştırmalarda Görüşme Tekniği. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(Özel Sayı 2), 141-160. <https://doi.org/10.18037/ausbd.1227330>

Aksüt, s.(1988). Türk musikisi çalgı eğitiminde metot ihtiyacı. F. Yener (Dü.), *Birinci Müzik Kongresi Bildirileri* içinde (s.415-417). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü.

Algı, s.(2013). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda geleneksel Türk sanat müziği destekli bağlama öğretiminin öğrencilerin bağlama çalma becerisi ve tutumlarına etkisinin incelenmesi. [*Doktora tezi*]. Necmettin Erbakan Üniversitesi.

Ali, F. (1987). *Müzik ve Müziğimizin Sorunları*. İstanbul: Cem Yayınevi

Balcı, T. (2018). Meşk Yöntemi Üzerine Karşılaştırılmalı Bir Çalışma. [*Yüksek Lisans Tezi*]. Cumhuriyet Üniversitesi.

Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır?. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 368-388.

Behar, C. (2019). *Aşk olmayınca meşk olmaz geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde intikal* (Genişletilmiş 7. Baskı). İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Behar, C. (1992). *Zaman, Mekân, Müzik*, Afa Yayınları, İstanbul

Beşiroğlu, Ş. (1998). Türk Musikisinde Üslup ve Tavır Açısından Meşk. 4. *İstanbul Türk Müziği Günleri, Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu*. Ankara: Kültür Bankalığı Yayınları

Bol, Y. (2022). Yayınlanmış Ud Metodu Ve Alıştırmalarının Karşılaştırmalı Analizi Ve Ud Eğitimine Yönelik İleri Seviye Pozisyon Etüdlerinin Oluşturulması. [*Doktora Tezi*]. Marmara Üniversitesi.

Cebeci, S. (2010). *Bilimsel araştırma ve yazma teknikleri*. Alfa Yayınları.

- Creswell, J. W. (2002). *Educational research: Planning, conducting, and evaluating quantitative*. Prentice Hall Upper Saddle River, NJ.
- Demir, Ş. (2008). Geleneğin Ne'liği ve Değersel Boyutu Üzerine. *Marife Dini Araştırmalar Dergisi*, 8(1), 189-201.
- Deran, E. (2019). Özgeçmiş, erolderan.com, İstanbul.
- Devellioğlu, F. (2012). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Garip, S. (2023). Sosyal Bilimlerde Nicel Araştırma Geleneği Üzerine Kuramsal Bir İnceleme. *International Journal of Social Science Research*, 12(1), 1-19.
- Gash, S. *Effective Literature Searching for Research* (2nd edn). Aldershot: Gower Publishing Ltd., 1999
- Gazimihal, M. R. (1961). *Organoloji. Musiki Sözlüğü* (1. Baskı) içinde. (190). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gerekten, S. E. (2020). Bağlamada/sazda misket düzeni için egzersiz ve etütlere dayalı öğretim modeli önerisi ve öğrenci başarısına etkisi. *[Doktora tezi]*. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Göksu, A. (2014). Geleneksel Türk çalgı müziği üst düzey icracılarının performans gelişim süreci ile devlet konservatuvarları çalgı eğitiminde kullanılan öğretim yöntemleri üzerine karşılaştırmalı bir araştırma. *[Doktora tezi]*. Erciyes Üniversitesi. Kayseri.
- Gönül, M. (2010). Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması. *[Doktora tezi]* Selçuk Üniversitesi.
- Güner, B. B. (2014) Meşk ve Metot: Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Çalgı Eğitiminde Değişim. *Music Education Dergisi, Sayı:9*, 17-26
- Gönül, M. (2010).
- Güney, Ş. K. (2017). Türk Müziği'nde Dönem Anlayışının Farklı Perspektiflerden Değerlendirilmesi. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (64), 608-622.

- Gürbüz, H. (2010). Meşk sistemi, Türk musikisine katkıları ve günümüze yansımaları [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Haliç Üniversitesi.
- Hatipoğlu, E. (2010), Mevlevihâneler Döneminde Bestelendiği Tespit Edilmiş 46 Ayinin Makâm Ve Geçki Açısından Tahlili. [Doktora tezi] Ankara Üniversitesi
- Kaçar, G. Y. (2003). Müzik Eğitimi Kurumlarında Ud Eğitimi Nasıl Olmalıdır? *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23 (1), 69–77.
- Kaçar, G. Y. (2005). Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25 (2), 215–228.
- Karakaya, F. (2010) Ud, Türkiye Diyanet Vakfı. İslâm Ansiklopedisi, c.42. s.39-41, İstanbul.
- Karasar, N. (2018). *Bilimsel araştırma yöntemi kavramlar ilkeler teknikler*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kınık, M. (2010). Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümlerinde Bağlama Dersi Başlangıç Düzeyine Yönelik Öğretim Programı Önerisi. [Doktora tezi]. Selçuk Üniversitesi
- Kılıçarslan, A. (1995). Geleneksel Türk Müziğinde Solfej Eğitimi. [Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Kitzinger, J. (1995). Qualitative research: Introducing focus groups. *Bmj*, 311(7000), 299-302.
- Köroğlu, S. A. (2015). Literatür taraması üzerine notlar ve bir tarama tekniği. *GiDB Dergi*, (01), 61-69.
- Kucur, A. Y. (2023). İhsan Özgen: Sesler, Renkler ve Çizgiler Peşinde. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Kvale, S. (1994). Interviews: An introduction to qualitative research interviewing. Sage Publications, Inc.
- Oter, S. T. (2018). Uluslararası Müzik Eğitimi Birliği 33. Dünya Konferansı Türk Dünyası Oturumu, Bakü / Azerbaycan

- Oter, T. (2007). Geçmişten günümüze ud yapımcıları, ud yapımında kullanılan yöntemler. [Yüksek Lisans Tezi], Selçuk Üniversitesi.
- Özgen, İ. (2009). Sanatı Yaşamak. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. İstanbul.
- Özgen, İ. (2012). Avludaki Ses. Pan Yayınları. İstanbul.
- Öbek, C. (2022). İhsan Özgen' in Kemeçe Taksimlerinin İncelenmesi ve Yeni İcralarda Kullanılması, [Sanatta Yeterlik]. Haliç Üniversitesi
- Özcan, N. (2010) Cinuçen Tanrıkorur, Türkiye Diyanet Vakfı, İslâm Ansiklopedisi, c. 39, s.572-574. İstanbul.
- Özmenteş, s.(2005). Müzik Eğitiminin Boyutları ve Çalgı Eğitimi. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*.
- Özmenteş, S. & Özmenteş, G. (2009). Çalgı çalmaya ilişkin tutum, bireysel özellikler ve performans düzeyi ilişkileri. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 17(1), s.353-360.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk musikisi kavram ve terimleri ansiklopedisi* (1. Baskı). Ankara: Can Reklam Evi Basın Yayın Ofset Matbaacılık.
- Peker, Ö. (2023), “Bağlama Eğitiminde Egzersiz Ve Etütlerle Desteklenen Transpozisyon Becerilerini Geliştirmeye Yönelik Uygulamaların Değerlendirilmesi”. [Doktora tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi. Konya
- Parasız, P. (2009). Keman Öğretiminde Kullanılmakta Olan Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Seslendirilmesine Yönelik Olarak Oluşturulan Hazırlayıcı Alıştırmaların İşgörüsellik Ve Etkililik Yönünden İncelenmesi. [Doktora tezi]. Ankara. Gazi Üniversitesi.
- Selâhi, A. (1924). *İlaveli Ud Muallimi*. Şamlı İskender Yayınları. İstanbul
- Sinâ, İ. (2004). Mûsikî, Litera Yayıncılık: İstanbul
- Şençalar, H. K. (1978). Ud Öğrenme Metodu. Müzik Dünyası Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (1970). Basılmamış Ud Metodu.
- Tanrıkorur, C. (2004). *Türk Müzik Kimliği*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Targan, Ş. M. (2000). *Ud Metodu*. İstanbul. Çağlar Musiki Yayınları.
- Tokcan, Y. (2002). Özgeçmiş, CD Kitapçığı, Hisleniş/deep emotion, İstanbul, Beyza Müzik Yapım
- Torun, M. (1993). *Ud Metodu-Gelenekle Geleceğe*. İstanbul Çağlar Yayınları.
- Türkçe Sözlük. (1998). Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. Ankara
- Uslu, M. (1996), Türkiye’de Çalgı Eğitiminin Yaygınlaştırılmasında ve Geliştirilmesinde Çok Seli Müzik Eğitimi Görüşü. II. Ulusal Eğitim Sempozyumu. İstanbul: Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi
- Yücel, H. (2017). Türk Müziğinde Ud Eğitimi Ve Ud Metotları Üzerine Bir İnceleme. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 6(32), 1413-1425.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (9.Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Zeybek, Ö. (2013). Türk Makam Müziği’nde Üslûp-Tavır Görüşler Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcrâlarının Analizi. [*Yüksek Lisans Tezi*]. İstanbul Teknik Üniversitesi.

## İNTERNET KAYNAKÇASI

Url-1: [https://www.youtube.com/watch?v=S2d\\_H9yk00U&t=19s](https://www.youtube.com/watch?v=S2d_H9yk00U&t=19s)

Url-2: <https://www.devletkorosu.com/index.php/eskimeyen>

Url-3: <https://www.devletkorosu.com/index.php/eskimeyen>

Url-4: <https://www.biyografya.com/tr/biographies/erol-deran-5b686875>

Url-5: <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/erol-deran-hayati-ve-eserleri-1937/>

Url-6: <https://www.salihbora.com/sanaticilarimiz/saz-sanaticilarimiz/yurdal-tokcan/>

Url-7: <https://sozluk.gov.tr>

Url-8: <https://www.youtube.com/watch?v=jfE1TeDataA>

Url-9: <https://www.youtube.com/watch?v=9M5pQ4diAMQ>

Url-10: <https://www.youtube.com/watch?v=jfE1TeDataA>

Url-11: [https://www.youtube.com/watch?v=vdD\\_kIYB8VM](https://www.youtube.com/watch?v=vdD_kIYB8VM)

Url-12: <https://www.youtube.com/watch?v=saGXTDsoaSM>

Url-13: <https://www.youtube.com/watch?v=saGXTDsoaSM>

## EKLER

### EK-1 Ud Eğitimcileri ile Görüşme Formu

#### GÖRÜŞME FORMU

Bu araştırmada Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi, Müzik Anabilim Dalı'nda "Ud Eğitiminde Meşk Uygulamalarıyla Desteklenmiş Öğretimin Üslup Tavır Bağlamında Eser Yorumlama Becerisine Etkisi" isimli

doktora tezi kapsamında araştırmacı tarafından geliştirilen görüşme soruları yer almaktadır. Konuyla ilgili veri toplama ve bu veriler ışığında durum tespiti yapabilme amacıyla hazırlanmış olan sorular; ud eğitiminde temel düzeyden başlayarak, meşk uygulamaları, geleneksel süsleme teknikleri, icra-nota farklılığı, üslup tavır ve dinleme kültürü gibi kavramları içermektedir. Verdiğiniz aydınlatıcı bilgilerle sağlamış olacağınız değerli katkılardan dolayı teşekkür ederim.

Mithat ÇÖMLEKÇİ

### GöRüşME SORULARI

- 1- Kendi almış olduğunuz ud eğitimi hakkında kısaca (hangi kurumda, kimden, meşk veya metod içeriği bakımından hangi yöntemlerden vb.) bilgi verir misiniz?
- 2- Ud derslerinde kullanmakta olduğunuz müfredat, metod veya izlediğiniz yöntem hakkında genel hatlarıyla kısaca bilgi verir misiniz?
- 3- Ud eğitiminde metod içerikli ve geleneksel meşk odaklı ğretim yöntemleri karşılaştırıldığında, önem, avantaj ve dezavantajları bakımından nasıl bir değerlendirme yaparsınız?
- 4- Ud eğitiminde icra-nota farklılığı ile ilgili görüşleriniz nelerdir? Bunu bir problem olarak düşünürseniz çözümü ile ilgili önerileriniz neler olur?
- 5- Notada yer almayan geleneksel uygulamalar konusunda ğrencilerinizin farkındalık düzeyi ile ilgili görüşleriniz nelerdir?
- 6- Öğrencilerinizin klasik Türk müziğinin, repertuar, bestekâr, tarih, teori ve icra üslubu gibi unsurları içine alan genel kültürüne aşinalık ve yakınlık derecesini nasıl bulursunuz?
- 7- Ud derslerinde eser icra ederken notada yer almayan geleneksel uygulamalarla ilgili ğretim yönteminiz hakkında bilgi verir misiniz?
- 8- Ud sazında geçmişten günümüze geleneksel icranın temsilcileri olarak gördüğünüz usta icracılar kimlerdir?

9- Öğrencilerinizin geçmişten günümüze usta ud icracılarının ses ve varsa video kayıtlarından faydalanması hususundaki görüşleriniz nelerdir? Bu konuda öğrencilerinize herhangi bir tavsiyede bulunur musunuz?

10- Türk mûsikisi saz icrasında geleneksel süslemeler, üslup tavır ve yorum kavramlarının bir yansıması mıdır? Bu konudaki görüşleriniz nelerdir?

11- Dinleme alışkanlığının, üslup-tavır, süsleme tekniği ve yorumlama gibi becerileri kazanmada faydalı olup olmayacağı konusundaki görüşleriniz nelerdir? Bu konuda öğrencilerinize herhangi bir tavsiyede bulunur musunuz?

12- Türk mûsikisinde şahsi icra tavırlarının yanı sıra şahsi olmayan, genel, anonim, bütün sazları ve ses icrasını da kapsayan bir icra üslubundan söz edilebilir mi? Bu konudaki görüşleriniz nelerdir?

13- Bir ud öğrencisinin, bireysel çalgısının yanı sıra, gelenekte klasik beşli olarak tabir edilen grupta yer alan; tanbur, ney, klasik kemençe, kanun, enstrümanlarının icracılarını da dinlemesinin üslup ve yorumlama becerisi kazanmada faydalı olup olmayacağı konusundaki görüşleriniz nelerdir?

14- Klasik Türk müziğinde; ney tanbur, klasik kemençe, kanun, enstrümanlarından geçmişten günümüze geleneğin temsilcileri olarak ön plana çıkan usta icracılardan kimleri söyleyebilirsiniz?

15- Bu araştırma için faydalı olabileceğini düşündüğünüz, eklemek istediğiniz başka herhangi bir görüşünüz varsa lütfen belirtiniz.

## **EK-2 Haftalık Öğretim Planı**

<b>14 HAFTALIK ÖĞRETİM PLANI</b>		
<b>Öğrenci</b>	<b>Ö1-Ö2-Ö3-Ö4</b>	
<b>Süre</b>	<b>40Dk. / Haftada 1 Ders</b>	
<b>Haftalar</b>	<b>KONU</b>	<b>Ders İçi Etkinlikler</b>

1. Hafta	<b>ÖN TEST</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dinleme</li> <li>• İcra Notası Takibi</li> <li>• Yorum Analizi</li> <li>• Süsleme Uygulamaları</li> <li>• Meşk</li> <li>• Taklit</li> </ul>
	Erol Deran'ın Beyati Peşrev İcrası	
2. Hafta	Erol Deran'ın Uşşak Saz Semaisi İcrası	
3. Hafta	Necdet Yaşar'ın Beyati Peşrev İcrası	
4. Hafta	Necdet Yaşar'ın Uşşak Saz Semaisi İcrası	
5. Hafta	Niyazi Sayın'ın Beyati Peşrev İcrası	
6. Hafta	Niyazi Sayın'ın Uşşak Saz Semaisi İcrası	
7. Hafta	İhsan Özgen'ın Beyati Peşrev İcrası	
8. Hafta	<b>ARA TEST</b>	
	İhsan Özgen'ın Uşşak Saz Semaisi İcrası	
9. Hafta	Cinuçen Tanrıkorur'un Beyati Peşrev İcrası	
10. Hafta	Cinuçen Tanrıkorur'un Uşşak Saz Semaisi İcrası	
11. Hafta	Yurdal Tokcan'ın Beyati Peşrev İcrası	
12. Hafta	Yurdal Tokcan'ın Uşşak Saz Semaisi İcrası	
13. Hafta	Beyati Peşrev'i Yorumlama Çalışması	
14. Hafta	Uşşak Saz Semaisi'ni Yorumlama Çalışması	
15. Hafta	<b>SON TEST</b>	

### EK-3 Hazırbulunuşluk Uzman Değerlendirme Onay Formu

<b>UZMAN DEĞERLENDİRME ONAY FORMU</b> (Öğrenci Hazırbulunuşluk ve Uygunluk Testi)	
<b>Uzman Bilgisi</b>	Uzman-1 / Uzman-2 / Uzman-3
<b>Öğrenci Bilgisi</b>	Öğrenci-1 / Öğrenci-2 / Öğrenci-3 / Öğrenci-4

<b>Eserler</b>	Eser-1 / Beyati Peşrev – Seyfettin Osmanoğlu	
	Eser-2 / Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede	
<b>Tarih</b>	2023 / Bahar Dönemi	
<b>Hedef Davranışlar</b>	1- Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup tavrı bağlamında yorum olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları belli başlı süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde icra etme öğrenimi alabilmek için temel düzeyde teknik yeterlilik seviyesine sahiptir.	<b>UZMAN DEĞERLENDİRMESİ</b>
	2- Temel düzeyde teknik icra becerilerine sahip olmakla beraber üslup tavrı bağlamında eser yorumlama becerisi henüz zayıf veya orta düzeydedir.	Uygundur
<b>DEĞERLENDİRME</b>		
<b>1- Temel Düzeyde Teknik Yeterlilik Kriterleri</b>	<b>Puanlama (0-100) Puan Arası</b>	<b>UZMAN DEĞERLENDİRMESİ</b>
Uygun duruş ve tutuş pozisyonu alır.	-	Uygundur
Uygun sağ el mızrap tekniği uygular.	-	Uygundur
Uygun sol el parmak baskı tekniği uygular.	-	Uygundur
Bir eseri temel düzeyde deşifre eder.	-	Uygundur
Temel düzeyde ritmik unsurlara uygun çalar.	-	Uygundur
Temel düzeyde doğru perde baskıları kullanır.	-	Uygundur
<b>Toplam Ortalama</b>	-	Uygundur
<b>2- Üslup-Tavrı Bağlamında Eser Yorumlama Becerisi / (Ön Test Puanı)</b>	<b>Puanlama (0-100) Puan Arası</b>	<b>UZMAN DEĞERLENDİRMESİ</b>
Örnek eseri icra ederken notada yer almayan geleneksel süsleme unsurlarını kullanarak üslup-tavrı bağlamında yorum katar.	-	Uygundur

#### EK-4 Hazırbulunuşluk Uzman Değerlendirme Formu

<b>UZMAN DEĞERLENDİRME FORMU</b> <b>(Öğrenci Hazırbulunuşluk ve Uygunluk Testi)</b>
--

Uzman	Uzman-1 / Uzman-2 / Uzman-3	
Öğrenci	Öğrenci-1/ Öğrenci-2 / Öğrenci-3 / Öğrenci-4	
Eserler	Eser-1 / Beyati Peşrev – Seyfettin Osmanoğlu	
	Eser-2 / Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede	
Tarih	2023 / Bahar Dönemi	
Hedef Davranışlar	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup tavrı bağlamında yorum olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları belli başlı süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde icra etme öğrenimi alabilmek için temel düzeyde teknik yeterlilik seviyesine sahiptir.</li> <li>• Temel düzeyde teknik icra becerilerine sahip olmakla beraber üslup tavrı bağlamında eser yorumlama becerisi henüz zayıf veya orta düzeydedir.</li> </ul>	
<b>DEĞERLENDİRME</b>		
<b>Temel Düzeyde Teknik Yeterlilik Kriterleri</b>		<b>Puanlama (0-100) Puan Arası</b>
Uygun duruş ve tutuş pozisyonu alır.		-
Uygun sağ el mızrap tekniği uygular.		-
Uygun sol el parmak baskı tekniği uygular.		-
Bir eseri temel düzeyde deşifre eder.		-
Temel düzeyde ritmik unsurlara uygun çalar.		-
Temel düzeyde doğru perde baskıları kullanır.		-
<b>Toplam Ortalama</b>		-
<b>Üslup-Tavır Bağlamında Eser Yorumlama Becerisi / (Ön Test Puanı)</b>		<b>Puanlama (0-100) Puan Arası</b>
Örnek eserleri icra ederken notada yer almayan geleneksel süsleme unsurlarını kullanarak üslup-tavır bağlamında yorum katar.		-

### EK-5 Ön Test – Ara Test – Son Test Uzman Değerlendirme Onay Form

<p><b>UZMAN DEĞERLENDİRME ONAY FORMU</b> Ön Test – Ara Test - Son Test</p>
--

<b>Uzman Bilgisi</b>	<b>Uzman-1 / Uzman-2 / Uzman-3</b>		
<b>Öğrenci Bilgisi</b>	<b>Öğrenci-1 / Öğrenci-2 / Öğrenci-3 / Öğrenci-4</b>		
<b>Eserler</b>	<b>Eser-1 / Beyati Peşrev – Seyfettin Osmanoğlu</b>		
	<b>Eser-2 / Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede</b>		
<b>Tarih</b>	<b>2023 / Bahar Dönemi</b>		
<b>Hedef Davranışlar</b>	Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup tavrı bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.	<b>UZMAN DEĞERLENDİRMESİ</b>	
		Uygundur	
<b>DEĞERLENDİRME</b>			
<b>Ud İcrasında Kullanılan Başlıca Geleneksel Süsleme Teknikleri</b>	<b>Puanlama (0-100) Puan Arası</b>		<b>UZMAN DEĞERLENDİRMESİ</b>
	<b>Eser-1</b>	<b>Eser-2</b>	
Çarpma yapar.			Uygundur
Vibrato yapar.			Uygundur
Glissando – Legato vb. (Ses taşıma / kaydırma - mızrapsız ses kullanma vb. süslemeler) yapar.			Uygundur
Dem ses / çift ses / akor / arpej kullanır.			Uygundur
Tril – Tremolo - Triyole içerikli süslemeler kullanır.			Uygundur
İlave nota veya ezgiler kullanır.			Uygundur
İcrada sürekliliği ve akıcılığı sağlar.			Uygundur
<b>Toplam Ortalama Puanları</b>			Uygundur
<b>Genel Ortalama Puan</b>			Uygundur

**EK-6 Ön Test – Ara Test – Son Test Uzman Değerlendirme Formu**

<b>UZMAN DEĞERLENDİRME FORMU</b> <b>Ön Test / Ara Test / Son Test</b>	
<b>Uzman</b>	<b>Uzman-1 / Uzman-2 / Uzman-3</b>
<b>Öğrenci</b>	<b>Öğrenci-1 / Öğrenci-2 / Öğrenci-3 / Öğrenci-4</b>

Eserler	Eser-1 / Beyati Peşrev – Seyfettin Osmanoglu	
	Eser-2 / Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede	
Tarih	2023 / Bahar Dönemi	
Hedef Davranışlar	Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup tavrı bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev- Seyfettin Osmanoglu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.	
<b>DEĞERLENDİRME</b>		
Ud İcrasında Kullanılan Başlıca Geleneksel Süsleme Teknikleri	Puanlama (0-100 Puan Arası)	
	Eser1	Eser 2
Çarpma yapar.		
Vibrato yapar.		
Glissando – Legato (Ses taşıma / kaydırma - mızrapsız ses kullanma) süslemeleri yapar.		
Dem ses / çift ses / akor / arpej kullanır.		
Tril – Tremolo - Triyole içerikli süslemeler yapar.		
İlave nota veya ezgiler kullanır.		
<b>Ortalama Puanlar</b>		
<b>Genel Ortalama Puan</b>		

### EK-7 Haftalık Ders Takip Uzman Onay Formu 1

<b>HAFTALIK DERS TAKİP UZMAN ONAY FORMU</b>		
Öğrenci	Öğrenci-1-2-3-4	
Ders	Ders-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12	
Süre	40 Dk.	
Konu	Usta İcracıların Eser İcraları	
Tarih	1.2.3.4.5.6.7.8.9.10.11.12. Hafta / Bahar Dönemi / 2023	<b>UZMAN</b>

		DEĞERLENDİRMESİ
<b>Öğretme-Öğrenme Etkinlikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amaçlardan haberdar etme</li> <li>• Dikkat çekme</li> <li>• Araç-gereç kullanma</li> <li>• Örneklandırma</li> <li>• Güdüleme</li> </ul>	Uygundur
<b>Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analiz</li> <li>• Soru Cevap</li> <li>• Uygulama Çalışması</li> <li>• Gösterip Yaptırma</li> <li>• Pekiştirme</li> <li>• Dönüt-Düzeltilme</li> </ul>	Uygundur
Hedef Davranışlar		<b>UZMAN DEĞERLENDİRMESİ</b>
<p>Genel; Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup tavır bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev - Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi - Neyzen Salih Dede) icra eder.</p> <p>Özel; Her iki hafta da bir icracı olmak koşulu ile Erol Deran, Necdet Yaşar, Niyazi Sayın, İhsan Özgen, Cinuçen Tanrıkorur, Yurdal Tokcan'ın (Beyati Peşrev - Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi - Neyzen Salih Dede) icrasındaki yorumunu / nota dışı uygulamalarını çeşitli süsleme teknikleri, icra notası, dinleme etkinliği ve meşk uygulamaları aracılığıyla analiz, deşifre ve taklit ederek uygular.</p>		Uygundur
<b>Öğretme-Öğrenme Süreci</b>		<b>UZMAN DEĞERLENDİRMESİ</b>
Derste yapılmış olan her türlü çalışma ve uygulamaların madde madde yazılı kaydı.		Uygundur

## EK-8 Haftalık Ders Takip Uzman Onay Formu 2

HAFTALIK DERS TAKIP UZMAN ONAY FORMU -2		
<b>Öğrenci</b>	Öğrenci-1-2-3-4	
<b>Ders</b>	13 - 14	
<b>Süre</b>	40 Dk.	
<b>Konu</b>	Usta İcracıların Eser İcraları	
<b>Tarih</b>	13. 14. Hafta / Bahar Dönemi / 2023	<b>UZMAN DEĞERLENDİRMESİ</b>
<b>Öğretme-Öğrenme Etkinlikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Amaçlardan haberdar etme</li><li>• Dikkat çekme</li><li>• Araç-gereç kullanma</li><li>• Örnekendirme</li><li>• Güdüleme</li></ul>	Uygundur
<b>Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Analiz</li><li>• Soru Cevap</li><li>• Uygulama Çalışması</li><li>• Gösterip Yaptırma</li><li>• Pekiştirme</li><li>• Dönüt-Düzeltilme</li></ul>	Uygundur
<b>Hedef Davranışlar</b>		<b>UZMAN DEĞERLENDİRMESİ</b>
<ul style="list-style-type: none"><li>• Genel; Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup tavrı bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.</li><li>• Özel; Beyati Peşrev ve Uşşak Saz Semaisi'ni önceki derslerde yapılan yorum çalışmalarından esinlenerek, herhangi bir icra notasına bağlı olmadan, dersin hocasının doğaçlama olarak sunduğu yorum örnekleri, gösterip yaptırması ve yönlendirmeleriyle üslup tavrı bağlamında yorum katarak icra eder.</li></ul>		Uygundur
<b>Öğretme-Öğrenme Süreci</b>		<b>UZMAN DEĞERLENDİRMESİ</b>
	Derste yapılmış olan her türlü çalışma ve uygulamaların madde madde yazılı kaydı.	Uygundur

## EK-9 Haftalık Ders Takip Formu 1

HAFTALIK DERS TAKIP FORMU	
Öğrenci	
Ders	
Konu	
Süre	
Tarih	
Öğretme-Öğrenme Etkinlikleri	<ul style="list-style-type: none"><li>• Amaçlardan haberdar etme</li><li>• Dikkat çekme</li><li>• Araç-gereç kullanma</li><li>• Örnekendirme</li><li>• Güdüleme</li></ul>
Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri	<ul style="list-style-type: none"><li>• Analiz</li><li>• Soru Cevap</li><li>• Uygulama Çalışması</li><li>• Gösterip Yaptırma</li><li>• Pekleştirme</li><li>• Dönüt-Düzeltilme</li></ul>
<b>Hedef Davranışlar</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• Genel; Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup tavrı bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev - Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi - Neyzen Salih Dede) icra eder.</li><li>• Özel; Erol Deran'ın Beyati Peşrev icrasındaki yorumunu / nota dışı uygulamalarını çeşitli süsleme teknikleri, icra notası, dinleme etkinliği ve meşk uygulamaları aracılığıyla analiz, deşifre ve taklit ederek uygular.</li></ul>	
<b>Öğretme-Öğrenme Süreci</b>	

## EK-10 Haftalık Ders Takip Formu 2

<b>HAFTALIK DERS TAKİP FORMU 2</b>	
<b>Öğrenci</b>	Öğrenci-1-2-3-4
<b>Ders</b>	13-14
<b>Konu</b>	Örnek İcralardan Esinlenerek Beyati Peşrevi ve Uşşak Saz Semaisini Yorumlama Çalışması
<b>Süre</b>	40 Dk.
<b>Tarih</b>	13-14.Hafta / Bahar Dönemi / 2023
<b>Öğretme-Öğrenme Etkinlikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amaçlardan haberdar etme</li> <li>• Dikkat çekme</li> <li>• Araç-gereç kullanma</li> <li>• Örneklendirme</li> <li>• Güdüleme</li> </ul>
<b>Öğretme-Öğrenme Yöntem ve Teknikleri</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Analiz</li> <li>• Soru Cevap</li> <li>• Uygulama Çalışması</li> <li>• Gösterip Yaptırma</li> <li>• Pekiştirme</li> <li>• Dönüt-Düzeltilme</li> </ul>
<b>Hedef Davranışlar</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Genel; Klasik Türk müziğinin geleneksel icrasında yer alan üslup tavrı bağlamında yorumlama olarak nitelendirilebilecek nota dışı uygulamaları başlıca süsleme teknikleri aracılığıyla örnek eserler üzerinde (Beyati Peşrev-Seyfettin Osmanoğlu, Uşşak Saz Semaisi – Neyzen Salih Dede) icra eder.</li> <li>• Özel; Beyati Peşrev ve Uşşak Saz Semaisi'ni önceki derslerde yapılan yorum çalışmalarından esinlenerek, herhangi bir icra notasına bağlı olmadan, dersin hocasının doğaçlama olarak sunduğu yorum örnekleri, gösterip yaptırması ve yönlendirmeleriyle üslup tavrı bağlamında yorum katarak icra eder.</li> </ul>	
<b>Öğretme-Öğrenme Süreci</b>	

### **EK-11 Akademisyen Görüşme Formu Transkripsiyonları**

**Kendi almış olduğunuz ud eğitimi hakkında kısaca (hangi kurumda, kimden, meşk veya metod içeriği bakımından hangi yöntemlerden vb.) bilgi verir misiniz?**

ÖE-1: Daha önce ortaokulda müzik öğretmenimden 4 mandolin dersi alıp sonra kendim çalışmıştım. (Değerler, sesler, vs.) Udda da kendim devam ettim. Sonra klasik ve Flamenko gitar çalışıp bu tekniği de uda uygulamaya çalıştım. Şimdi İTÜ'ye bağlı olan TMDK'da ud dersi vermeye başlarken gelenekteki ud icrası üzerine yoğunlaştım. Bu çalışmalarda, (başta Cemil Bey ve Yorgo Bacanos olmak üzere) ustaların kayıtlarının notalarını detayları atlamadan alıp hem icra özelliklerini, hem de taksim kompozisyonlarını incelemeye, bazılarını ezberleyip çalmaya halen devam ediyorum. Bu çalışmalarını, ustaların kayıtlarından meşk çalışması olarak düşünüyorum. Dinlediğim (canlı veya kayıt) icralardaki özellikleri gözlemlediğimi ve (olumlu veya olumsuz yönlerden) faydalandığımı eklemeliyim.

ÖE-2: Rahmetli hocam Cinuçen Tanrıkorur ile 3,5 yıl düzenli olarak sonrasında da hayatının sonuna kadar öğrenciliğim devam etmiştir. Tanrıkorur ud metodu ile yetiştim. Metodu 6 ayda ezbere bitiren ilk ve tek öğrencisi oldum. 6 aydan sonra da klasik saz ve söz repertuarını hocamın tavrı ile yine ezbere meşk ederek geliştirdim.

ÖE-3: 1992-1996 Kocaeli Belediye Konservatuvarı - Öğretmen Şahin Ecevit, Mehmet Emin Bitmez. 1998 – 2004 İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı - Öğretmen Prof. Mutlu Torun. 2004 – 2015 Yüksek Lisans – Sanatta Yeterlik Öğretmen - Prof. Mutlu Torun. Yukarıda bahsi geçen derslerin tümü akademik yöntemler ile icra edilmiştir. Meşk Sistemi kullanılmamıştır. Mutlu Torun'a ait "Gelenekle Geleceğe" ud metodu kullanılmış olup, teknik çalışmalara ihtiyaç duyulduğunda Şerif Muhiddin Targan ud metodu içinde bulunan teknik eserlere başvurulmuştur. Targan metodu eser albümü niteliğinde bir kaynak görevi görmüş metod veya öğrenim yöntemi, ekolü olarak kullanılmamıştır.

ÖE-4: Lise çağlarında ud yapımcısı Cengiz Sarıküş'un müzik atölyesinde kısa bir dönem dersler alarak uda başladım. Nota eğitimiyle birlikte çalgı dersleri yapıyordu. Udî Polat Tezel ile meşk yoluyla az süren bir çalışmamız oldu (Yalova/Armutlu). Ertan Özkaya ile Mutlu Torun'un ud metodunun sonuna kadar gelindi (İTÜ SEM İspirtohane Kültür Merkezi'nde), Yurdal Tokcan ile teknik alıştırmalarla, eser analizleri yoluyla meşk edildi. (İSMEK/Yavuz Selim). Osman Nuri Özpekel ve Mehmet Bitmez ile gerek meşk gerekse nota üzerinden Tanburi Cemil, Refik Fersan, Refik Talat Alpman, Şerif Muhiddin Targan, Reşat

*Aysu gibi Türk müziği ve ud repertuvarının önemli bestecilerinin eserleri geçildi (İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, 2003-2008).*

*ÖE-5: Üniversite eğitimimden önce lise dönemimde okulumuzda görevli müzik öğretmenim ile basit düzeyde ud çalışmalarına başlamıştım. Ayrıca bu dönemde Bandırma Musiki Cemiyeti'nin hocalığını yapan Bursa Devlet Türk Müziği Korosu ud sanatçısı Burhan Durucu'dan feyz aldım. Daha sonra Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı öğrencisi olarak, Erkan Aydın ve Onur Akdoğu hocalar ile çalışmalarım oldu. Metodik eğitim yöntemlerinin ağırlıklı olduğu lisans eğitimimde Onur Akdoğu ve Mutlu Torun hocaların ud metodlarından yararlandım.*

*ÖE-6: S.Ü. Devlet Konservatuvarı TSM Çalgı Eğitimi bölümünden Adnan Kılınçarslan, Mehmet Uçak, Osman Kırklıkçı ile çalıştım. Yöntem olarak Cinuçen Tanrıkörur ud metodunun yanı sıra meşk yöntemi ile klasik Türk müziği saz repertuvarını oluşturan farklı formlardaki eserlerin icrası ve yorumunu çalıştım. Bunların dışında ud üzerindeki belli teknik becerileri kazanmak için metronom eşliğinde egzersiz çalışmalarını yaptım.*

*ÖE-7: 9 yaşından itibaren ilk olarak 1987-1996 yılları arasında Kültür Bakanlığı Ankara Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu sanatçısı merhum Emin Sefâ Sağbaş'tan bona, solfej ve ud dersleri aldım. Derslerimiz meşk yöntemiyle gerçekleşti. 1996-2001 yılları arasında Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda öğrenciyken ud derslerini yürüten Kültür Bakanlığı Konya Türk Tasavvuf Müziği Korosu ud sanatçısı Mehmet Uçak ile çalıştım. Kendisi de metod eğitiminden ziyâde meşk sistemine yönelik bir yöntem benimsemekteydi. Konservatuarda öğrenciyken Kültür Bakanlığı İstanbul Türk Müziği Topluluğu ud sanatçısı Necati Çelik'ten de faydalandım. İstanbul'da yaptığımız özel derslerde yöntem olarak yine metod eğitimi yerine meşk sistemi uygulanmıştır. Vefatından bir süre önce Kültür Bakanlığı İstanbul Türk Müziği Topluluğu sanatçısı merhum Cinuçen Tanrıkörur ile de çalışma imkânı buldum. 1970 yılında TRT Kültür-Sanat-Bilim Ödülleri Yarışması'nda yazmış olduğu "Ud Metodu" adlı eseriyle "Büyük Ödül"e lâyık görülen Cinuçen Tanrıkörur, kendi yazmış olduğu metodu benimle yapacağı derslerde kullanmanın gerekli olmayacağını, çalışmalarımızda yöntem olarak meşk sisteminin benimseneceğini ifade etmiştir. Dolayısıyla aralarında bizzat metod yazarı olan ve metod eğitimini destekleyen hocalarım olmasına rağmen tüm hocalarımın ortak tercihleri doğrultusunda yöntem olarak geleneksel meşk sistemi üzerinden ud eğitimi almış bulunmaktayım.*

ÖE-8: Udda eğitimim ilk olarak aile içinde başladı. Daha sonra Ege Üniversitesi Devlet konservatuarına kazandığım vakit ud eğitimime buradaki hocam Erkan Aydın ile devam ettim. Çok verimli bir ud eğitimi alamadığım için okuldan sonra Kültür Bakanlığı ud sanatçısı Yurdal Tokcan ile senede bir de olsa kendisinden istifade fırsatı yakaladım. Ud sazına başladığım ilk yıllardan bu yana dikkat ile severek takip ettiğim Yurdal hocam ile udda kullandığı teknikleri ve çalışmalarını bire bir meşk etmeye başladım.

ÖE-9: Okuduğumuz yıllarda (1980-85) eğitim fakültelerinde Türk müziği ve dolayısıyla ud eğitimi olmayınca, o dönem devam ettiğimiz özel Türk müziği korolarında gördüğümüz sazendelerden faydalanmıştım. Daha sonra Selçuk Üniversitesine öğretim elemanı olarak atanınca (1988-89) Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar ile Cinuçen Tanrıkorur hocamızın metodunu kullanarak ud eğitimi konusunda ciddi çalışmalara başladım.

ÖE-10: Ud eğitimime Konya Çimento Anadolu güzel sanatlar lisesinde Şenay arı ile başladım. Sonra Selçuk Üniversitesi devlet konservatuarında Tolga Oter ve Alper Akdeniz ile devam ettim. Daha sonra Selçuk üniversitesi eğitim fakültesi müzik eğitimi bölümünde Ahmet şahin AK hoca ile çalıştım. Hocalarım Genel itibariyle meşk usulü öğretim yöntemini tercih ettiler.

**Ud derslerinde kullanmakta olduğunuz müfredat, metod veya izlediğiniz yöntem hakkında genel hatlarıyla kısaca bilgi verir misiniz?**

ÖE-1: Kendi metodumu kullanıyorum. Özellikle ilk sayfalarında, bu sorulara cevap vardır.

ÖE-2: Her öğrencinin kabiliyeti, algısı, yapabilirliğine göre öğretme yöntemlerimi değiştirmekteyim. Ancak değişmeyen kendi tavrımızı kazandırmaya yönelik icradır. Bunun için de metod olarak: Cinuçen Tanrıkorur Ud Metodu, Gülçin Yahya Kaçar Ud metodu ve Ud Alıştırmaları kitaplarını kullanmaktayım. Yöntem olarak: Önce teknik geliştirici ve Udun temelde 4 pozisyonunu öğreten alıştırmalar ve sonrasında da 7. Pozisyona kadar klavye kullanımı esasına dayanan içinde sol el baskılarını ve sağ elde de mızrap vuruşlarını kuvvetlendiren pek çok alıştırma kullanmaktayım. 2. Pozisyonun öğretiminden sonra yan kolonların öğretimine başlayarak özellikle Segâh perdesinin kullanımı ve öğretimine yönelik çalışmalar yapmaktayım. Mücennep bölgesi çalışmalarını sadece etüdlerle değil eser icra ederek ve makamları öğreterek (nazarî ve uygulama açısından) tatbik ettirmekteyim.

*Sonrasında bol bol eser geçerek repertuvar kazandırma ve bu repertuvarı tavırlı icra etme çalışmaları yaptırmaktayım.*

*ÖE-3: Yeni başlayan öğrenciler için öncelikle Prof. Mutlu Torun “Gelenekle Geleceğe” ud metodu kullanılmaktadır. Öğrencinin gösterdiği ilerleme nispetinde metoda birkaç haftalık aralar vererek eser icrası üzerinde müzikal örneklerle yer verilmektedir. Ek olarak teknik çalışmalar ise Enver Mete Aslan “Ud Alıştırmaları” ve “Ud İçin Makam Dizileri” kitapları ile icra edilmektedir.*

*ÖE-4: Açıkçası şimdiye kadar edindiğim tüm bilgileri sentezleyerek öğrencilere aktarmaya çalışıyorum. Bununla birlikte ud eğitiminde benim için vazgeçilmez bir bilimsel silsilenin yani metotların kullanılmasından yanayım. Şerif Muhiddin Targan’ın ud metodu üzerine oldukça fazla mesai harcadım, tabii Mutlu Torun’unkine de.*

*ÖE-5: Ud derslerimde çok önem verdiğim meşk yöntemini ağırlıklı olarak uygulamaya çalışmakla birlikte, metodik olarak da başlangıç seviyesinde Onur Akdoğu, daha sonrasında da Mutlu Torun, Gülçin Yahya Kaçar ve Cinuçen Tanrıkorur’un (Basılmamış) ud metodlarından yararlanıyorum.*

*ÖE-6: Temel düzeyde sağ ve sol eli geliştirici egzersizlerle uzunca bir süre teknik yeterliliği artırıcı çalışmalar yaptırıyorum. Bunların dışında öğrencinin seviyesini baz alarak, farklı form, usûl ve makamlardan tespit ettiğim saz eserleri ve sözlü eserler üzerinden deşifre, icra ve yorum çalışması yaptırıyorum. İleri derece öğrenci seviyesinde özellikle önemli ud icracıların başta taksimleri olmak üzere, çeşitli formlardaki icralarını taklit çalışmaları yaptırıyorum.*

*ÖE-7: Ud derslerinde genel hatları itibariyle en çok Cinuçen Tanrıkorur ve ardından Mutlu Torun’un yazmış oldukları metodları kullanmaktayım. Ud dersleri özelinde öncelikle öğrenciye organoloji temelinde bilgi aktarımı ile tarihte yaşamış ekol sahibi ud icracıları üzerinde duruyorum. Öğrenciye melodi üretebileceği herhangi bir eser, etüd vb. parçalar vermeden önce bir çalgıyı ileri düzeyde çalabilmenin en önemli aşamasının o çalgıdan güzel bir ton çıkartabilmek olduğunu vurguluyorum. Konuyla ilgili olarak 1925 öncesi Mevlevihânelerde uygulanan ney eğitimini örnek gösteriyor ve çalgılardaki doğru tutuş, doğru oturuşun o çalgıdan güzel bir ton çıkartmakta başrol oynadığının altını çiziyorum. Sol ve sağ el tekniklerinin orta düzeyde doğru kullanımı gerçekleşene kadar öğrencinin herhangi bir eseri çalmasını uygun bulmuyorum. (Yani öğrenciyle ilk derste tanışıp “haftaya kadar şu*

esere çalış" tarzı bir yaklaşımda bulunmuyorum). Metotlardan faydalanılarak ilerleyen bu sürecin sonunda gelenekte de görüldüğü üzere çoğunlukla Rast makamından bir peşrev ile eser çalışmalarına başlıyorum. Dolayısıyla eser icrasına metod çalışmasının belli bir aşamasından sonra başlıyorum. Öte yandan her öğrencinin başladığı metodu sonuna kadar bitirmesini şart koşmuyorum.

ÖE-8: İlk etapta öğrencilerle ud sazının fiziksel yapısı ve tarihçesi ile ilgili yazılı kaynak ve metotlardan bilgi paylaşımı yapıyorum. Daha sonrasında Yurdal hocamdan aldığım bilgiler doğrultusunda ud tutuş pozisyonu, mızrap vuruş teknikleri sol el ve sağ el koordinasyonu ve parmak pozisyonları ve uddaki perde düzenleri konusunda bilgiler vermeye çalışıyorum. Özetle söylemek gerekirse hocalarımdan meşk ettiğim bilgileri ve yöntemleri öğrencilerime birebir meşk yöntemi ile aktarmaya çalışıyorum.

ÖE-9: Ud eğitiminde Cinuçen Tanrıkörur ud metoduyla başlangıç yapıyorum. Başlangıç etütlerinden sonra gelen makamsal etütlerle birlikte geçilen makamla ilgili saz eserleri repertuarından eserlerle destekliyorum.

ÖE-10: Okulda müfredat olarak nazariyat dersleri ile bağlantılı gitmekteyim. Metod olarak ise ara ara Cinuçen Tanrıkörur'un yayınlanmamış ud metodundan faydalanılmaktayız.

**Ud eğitiminde metod içerikli ve geleneksel meşk odaklı öğretim yöntemleri karşılaştırıldığında, önem, avantaj ve dezavantajları bakımından nasıl bir değerlendirme yaparsınız?**

ÖE-1: İki sistemin de avantajlı tarafları var. Bence doğrusu, ikisinin iç içe yürümesi:

- Eğitimin başından itibaren öğrencinin ustaları ve her türlü iyi müziği dinlemesine katkıda bulunmak,
- İki tel üzerindeki seslerin öğretiminden sonra kulaktan bilinen eserlerin çıkartılması. Çünkü kulaktan melodiyi alıp çalabilmek meşkin bir parçası,
- Çalabilecek seviyeye yaklaşırken kulaktan ustaların icrasının mümkün olduğunca taklidi,
- İlerledikçe, ustaların eser icrasının ve özellikle taksimlerinin notaya alınması ve çalınması,
- Daha ileri aşamada (farklı derslerde daha yoğun olarak) taksimlerin kompozisyon ve icra özelliklerinin analizini yaptırmak,
- Bugün artık meşk, kayıttan yukardaki çalışmaları yapmaktır.

ÖE-2: Metod ve meşk ikisi birbirini tamamlamaktadır. Biri olmadan diğeri olamaz. Türk mûsikîsi klasiklerini icra etmek perde baskısı ve tavır açısından yeterlilik

gerektirmektedir. Ancak teknik anlamda virtüozite becerisi içinde metodik çalışmalar şarttır. Sadece metodik çalışma makamın ve mûsikînin ruhunu kaybettirmekte, sadece meşk ederek eser icra etmek ise teknik beceriyi, gelişimi engellemektedir. Özellikle klasik mûsikî icralarında teknik virtüozitenin geriye düştüğünü görmekteyiz. Bu nedenle ikisi kardeş gibi olmalıdır. Bundan sonraki yüzyılların Türk mûsikîsi için bu gereklidir.

ÖE-3: Türk müziği alanında Metodoloji konusunda en zengin yazılı kaynağa sahip çalgının ud olduğu kanaatindeyim. Diğer çalgılar bu konuda henüz ud kadar metod, yardımcı kitap gibi belgeye sahip değiller. Bu demek değildir ki metodu olmayan çalgıların eğitimi meşk yolu ile yapılmalıdır. Dünya entegrasyonu adına eğitim öncelikle metodolojik yöntemler taşınmalı. Belirtmek gerekir ki meşk sistemi ile yapılan eğitimin de kendi içerisinde bir metodu olmalı aksi takdirde öğrenmek öğretmekten çok çalmak ve söylemekten ileri gitmeyecektir. Fakat Türk müziğinde nota, metod, yazı ve belge ile iletilemeyecek ayrıntılar vardır ki bunu öğretmenin tek yolu öğretmen ve öğrenci ilişkisinin yüz yüze gerçekleştiği ve bizzat kulak ve göz algısının ön planda olduğu meşk yöntemidir. Günümüzde olması gereken aktarım yöntemi metodoloji ve akademik bakışın meşk yöntemi ile dengeli bir şekilde buluşmasıdır.

ÖE-4: Geleneksel meşk ve metot, iki farklı dünyanın simgesel kavramları gibi görünse bile öğrenciyle birebir geçilen derslerde bu sınır ortadan kalkıyor. Ancak aralarında bir karşılaştırma yapılırsa şu şekilde bazı noktalara kısaca temas edilebilir; iki öğretim yöntemi de önemlidir, bunları öncelik sırasına koymak oldukça güç. Metotlar seviyeye göre derslerin yapılmasını kolaylaştıran bir materyal deposu. Sistematik ilerlediği için (tabii eğitmen de bu altyapıyla geldiyse) bilgi nakli ve akışı öğrenciye hızlıca tesir etmekte. Geleneksel meşk sisteminde teori ve pratiği aynı zamanda verilebilirse bunda herhangi bir problem olmaz. Ancak sadece çalgı üzerinde zaman harcıyıp, nota bunun gerisinde kalırsa öğrencinin ilerlemesi tek yönlü olur.

ÖE-5: Ud eğitiminde geleneksel meşk yönteminin, tamamen metod içerikli yönetime göre daha önemli ve faydalı olduğu kanaatindeyim. Bu yüzden ben de derslerimde bu sistemi uygulamaya gayret ediyorum. Ud eğitiminin sadece metod yardımıyla verilebileceğini düşünmüyorum. Böyle bir eğitimde Türk musikisinin üslup, tavır ve çeşitli icra şekillerinin tam olarak verilemeyeceği düşüncesindeyim. Tabii ki metod olması lazım ama bunu meşk yönteminin içerisine sistematik bir şekilde dâhil etmek gerekmektedir.

ÖE-6: Elbette metot eğitiminin öğrenciye bilgi ve belirli bir derecede temel beceriler sağlayacağı kesindir. Burada karşılaşacağımız temel sorun, metot çalışmasının işitme ve

*görsel hafıza gelişimi yönlerinden eksik kalma gerçeğidir. Sadece metodik yazılı bir kaynaktan çalışmanın, öğrenciyi, meşk yöntemi ile birebir görerek, duyarak ve tekrar edilerek elde edilen kazanımlardan yoksun bırakacağını düşünüyorum.*

*ÖE-7: Öğretim sürecinin reçetesinin olduğunu düşünmüyorum. Teori, yöntem ve metodların keskin kurallara bağlanamayacağını ve öğretime yönelik tek bir doğrunun kabul edilemeyeceğini zira böyle bir yönelimin bilimsel bakış açısına aykırı olacağını düşünenlerdenim. Öğretimin hemen her alanında olduğu gibi ud öğretiminde de pek çok değişken bulunmaktadır. Öğreticinin almış olduğu eğitim ve alışkanlıklar, öğrencinin düzeyi, becerisi, eğitim durumu vb. daha pek çok parametre, tercih edilecek yöntem hususunda belirleyici olacaktır. Örneğin Cinuçen Tanrıkorur'un kendi metodunu baştan sona bitirttiği pek çok öğrencisi bulunduğu gibi kendi ifadesiyle "metod ile zaman kaybetmesini istemediği" talepleri de olmuştur. Dolayısıyla öğrenci odaklı bir eğitimde metod / meşk yöntemleri değişkenlik gösterebilmektedir. Bunların hepsi benim için birer araç oldukları için her iki yöntemin (ve geliştirilebilecek daha farklı yöntemlerin) de bir arada ya da ayrı ayrı kullanılabilmesinden yanayım. Türk müziği çalgı eğitimindeki metodlaşmanın önünde duran temel problemlerden biri kanaatimce metodlardan ziyade metodlarda da kullanılan notasyon sorunudur. Bu da nihâyetinde bir teori olan ancak günümüzde hemen her müzik eğitim kurumunun neredeyse "temel ve değişmez ilkeler bütünü" olarak kabul ettiği ve çoğu zaman üzerinde tartışmanın dahi gereksiz bulunduğu Arel sistemine bağlı açmazlarla ilişkilidir. Çünkü Arel sisteminde kullanılan notasyonun, geleneksel meşk sistemiyle ifade edilmeye çalışılan perdelerin nota üzerinde gösterilmesi hususundaki eksiklikleri bilinmektedir. Bu anlamda elimizdeki ud metodlarının Avrupa notasyonu ve çoğunlukla Arel sistemi ile yazıldıkları düşünüldüğünde bu durum belki de meşkin bir yöntem olarak uygulanabilmesinin önünü kesmektedir. Dolayısıyla karşımızda meşk yöntemiyle aktarabildiğimiz ancak notasyon sebebiyle metodlara tam olarak yazamadığımız perdeler bulunmaktadır. Bu sorunu fark edebilen kimi öğreticilerin hibrit diyebileceğimiz bir yöneme başvurdukları bilinmektedir. Bu öğreticiler, öğrencilerine "gördüğün gibi değil duyduğun gibi icra et" mottosuyla yaklaşarak bir taraftan müzik eserlerini metotta yazdığı parmak numaralarıyla seslendirmelerini beklerken öte yandan eserdeki perdelerin konumlarını metotta gördükleri gibi değil meşkte işittikleri gibi uygulamalarını istemektedir. Dolayısıyla metodu önceleyen öğreticiler çalgıdaki teknik çalış düzeyini esas alarak perde konumlarından feragat etmekte, Türk müziğinin nağme temelli bir müzik olduğunu dolayısıyla nağmeleri oluşturan perdelerin son derece önem arz ettiğini bilen öğreticiler ise metodlardaki "teknik çalış" odaklı anlayışı*

öteleyerek daha çok perdelerin doğru seslendirilmesine odaklanmaktadır. Özellikle makam temelli geleneksel müziklerin tüm dünyada usta-çırak ilişkisiyle ve dinleme/işitme temelli bir yöntemle yüzyıllar boyu öğretimlerinin yapıldığı bilinmektedir. İçerisinde bulunduğumuz coğrafyada genel olarak “meşk sistemi” olarak adlandırılan bu yöntemin günümüzdeki en önemli dezavantajlarından biri eskilerin “fem-i muhsin” dedikleri ihsân edici, doğru ağızların azalmış olmasıdır. Yani öğrencinin ilgili makamsal perdeleri doğru olarak dinleyip taklit edeceği icracı ve öğreticilerin günümüzde oldukça az sayıda oldukları ortadadır. Bu sebeple pek çok müzik öğretim kurumunda haklı olarak hâlâ ısrarla eski üstadların icraları dinletilmektedir.

ÖE-8: Öncelikle ud sazında sadece metod içerikli bir eğitim kişiyi belli bir noktaya getirebilir. Fakat geleneksel müziğimizi anlama ve icra etme konusunda büyük zorluklar karşımıza çıkabilir. Bunun için geleneksel meşk odaklı bir ud eğitimi kişiyi hem ud sazını icra etme konusundaki hâkimiyetini artırır hem de geleneksel müziğimizin incelikleri ve ayrıntılarını anlama konusunda öğrenciye bütüncül bir yaklaşım kazandırır.

ÖE-9: Batı müziği eğitimi veren bir fakülteden mezun olduğum için bir saz öğreniminde metodun çok önemli hatta olmazsa olmaz olduğunu düşünüyorum. Ancak Türk müziğinin kendine has icrası için de geleneksel yöntemlerin (Meşk usûlü) olmazsa olmaz olduğunu düşünüyorum. Yani her iki yöntemin bir arada olduğu bir eğitim şekli en uygun eğitim olacaktır.

ÖE-10: Metod içerikli öğretim tekniğinin dezavantajları Çoğu ud metodunun seviye bakımından ayrılmadığını gözlemlemekteyim. (başlangıç, orta, ileri vb.) Meşk (geleneksel) sisteminde ise hocanın öğrencisinin seviyesini artıracak öğretim yöntemlerini kendisinin gözlemleyip ona göre alıştırmaya eser vb. etkinlikler yaptırma yoluna giderek daha faydalı olabileceği kanaatindeyim.

**Ud eğitiminde icra-nota farklılığı ile ilgili görüşleriniz nelerdir? Bunu bir problem olarak düşünürseniz çözümü ile ilgili önerileriniz neler olur?**

ÖE-1: Bu geleneğimizin parçası. Müziğimizin solo veya birkaç saz ile icrasında notadan farklı icra hep vardır. Zaten nota-icra değil de “icra-nota farklılığı” sıralamasını o sebeple tercih etmiştim. Notaya yazılmayan süslemelerden başlayıp ritim tutma, dem tutma (pedal ses) gibi çokseslilik elemanları lavta ve tanburdaki gibi uda da yakışır. Herhalde, “problemin çözümü”nde farklı icra olmasın, kaldırılсын düşüncesi olmamalı. Bu icra özelliği

*müziğimizin değerini artıran bir taraftır. Yukardaki maddenin cevabında çözüm önerileri var.*

*ÖE-2: Problem olarak görmüyorum. Ancak hoca Türk müzikisinde nota dışı icraların sınırlılığını iyi çizmeli. Öğrencisine anlatmalıdır. Piyasa tavrı ve klasik tavrı veya kişisel tavrını ortaya koyacak özelliklerin neler olduğunu belirtmelidir. Nota dışı icranın da bir sınırı vardır. Bu sınır bana göre ve hocama göre ince sırat köprüsü diyebileceğimiz kadar hassastır. Nota dışı icra konusunda bkz: Yorgo Bacanos'un Ud Taksimeleri doktora tezime.*

*ÖE-3: Bu husus kesinlikle kaçınılmaz bir durumu karşımıza çıkarmaktadır. Ud örneğinden daha öte Türk müziği notada ayrıntıları yazmayan bir icrayı ortaya koymaktadır. Çalgıya özel partiyon yoktur. Dolayısıyla besteci çalgı veya insan sesi genişliği düşünmeden bestesini yapar bunu çalgıya uyarlamak icracının bizzat kendisine kalır. İcracı, zevki çerçevesinde eserin nasıl çalınacağı, yorumlanacağı, süslemelerin seçimi gibi konuları şekillendirir. Bu durum bir problem değil bestecinin ardından hemen icracıyı inisiyatif sahibi yapan bir durumdur. Riskli bir durum vardır ki o da eserin niteliksiz icracının elinde değer kaybedebileceğidir.*

*ÖE-4: Bir eserin evvela sadece notasıyla çalınmasını daha yerinde buluyorum. Çünkü öğrenci kendi çabası, hayal gücü ve yaratıcılığıyla ne ekleyebilir ya da ekleyemez bunu görmek, sınamak lazım. Bunun ardından işin en önemli kısmı olan dinleme eylemine koyulabilir. Sonraki adım da icra ve nota arasındaki farkı öncelikle kendinin ortaya çıkarmasıdır. Usta öğretici tüm bu sürecin takibini yaptıktan sonra öğrencisiyle birlikte çalışmaya başlayabilir.*

*ÖE-5: İcra-nota farklılığı ud eğitiminde ve hatta genel olarak Türk müzikîsi eğitiminde çokça karşılaştığımız, zaman zaman da dozunu ayarlamak suretiyle kullandığımız bir icra anlayışıdır. Türk müzikîsinde tamamen notaya bağlı kalınarak yapılan icralar yorumculuk anlamında Türk müzikîsini bütünüyle ortaya koyamaz. Kesinlikle abartıya kaçmadan, doğru yerde doğru icra ile gerçekleştirilecek icra-nota farklılığının bir problem teşkil etmeyeceğini düşünüyorum. Bu icra farklılıklarını Türk müzikîsine büyük hizmet vermiş üst düzey icracılarda da görebiliyoruz. Buna örnek olarak Tanburi Cemil Bey'in kayıtlarını gösterebiliriz. Türk müzikîsi sadece kendisini meydana getiren notalardan ibaret değildir. Burada asıl amaç müziği ve eserin karakterini ortaya çıkarmaktır.*

ÖE-6: İcra-nota farklılığının ud eğitimi ile ilgili değil, başta Türk Müziği olmak üzere tüm müzik türlerinde olan ve olması gereken bir doğal durum olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla çözüm gerektiren bir problem olmadığı kanaatindeyim. Zira bahsettiğimiz meşk yöntemi ile çalışan bir öğrenci, notanın sadece kabaca yol gösteren işaretlerden ibaret olduğunu zamanla anlayacaktır. Bir eseri icra etmek için yazı ile asla gösteremediğimiz doğal sesler arasındaki münasebet ancak usta çırak ilişkisi ile anlaşılabilir.

ÖE-7: 3. sorunun cevabında da değinmeye çalıştığım üzere aslında bu sorun sadece ud eğitiminde değil Türk müziği eğitiminin icra bağlamındaki tüm alanlarında karşımıza çıkan önemli bir problemdir. Ancak şunu belirtmek gerekir ki belki de tüm müziklerde ama özellikle geleneksel müziklerde icra ile nota arasında tam bir uyum zaten beklenemez. Nota, sadece Türk müziğiyle ilgilenenler için değil belki de (nota kullanan) dünyadaki tüm müzisyenler için aslında müziği hatırlatıcı bir unsurdan ötesi değildir. Nitekim günümüzde dahi Avrupa müziği ile ilgilenen pek çok solist saz icracısı, örneğin kendi enstrümanları için yazılmış bir konçertoyu konserlerde notadan değil ezberden çalmaktadır. Her ne kadar o eseri öğrenirken notadan yardım almışlarsa da üzerine kendi “yorum”larını katma aşamasında yani bestecinin aktarmak istediği asıl müziği tahmin edip yeni bir yorumla icra etme aşamasına geldiklerinde artık notaya yer yoktur. Ud eğitiminde de tüm bunlar değerlendirilerek geniş bir bakış açısıyla konular ele alınmalı, notadan faydalanmanın gerekleri ile notaya bağlı kalmanın dezavantajları irdelenmelidir.

ÖE-8: Türk müziğinde nota ve icra farklılıkları olması aslında doğal bir haldir. Nota, icranın karşısında bir şablon olmalıdır. Her icracının kendine has tavır ve yorumu ile notayı icra etmesi farklılıklar oluşturabilir. Burada önemli olan nota dışındaki yapılan bütün seslerin ve süslemelerin ana temayı bozmama hali olması gerekir.

ÖE-9: Ud eğitiminde daha doğrusu genel olarak Türk müziği eğitiminde nota geleneksel icrayı tam olarak yansıtmamaktadır. Üstaplardan dinlediğimiz icralarla, eskiden yazılmış notalar birbirleriyle örtüşmemektedir. Eğer mümkünse üstad kabul edilen sanatkârların icrasından notaya alınmalıdır ki, bu bile tam mümkün olamamaktadır. Bu sebeple meşk usûlü bu gibi durumlarda devreye girmektedir. Ancak nota icra farklılığı herkesin keyfine göre icra yapacağı anlamına da gelmemeli.

ÖE-10: Ud eğitiminde icra-nota farklılıkları meşk usûlü öğretimle yetişen öğrencinin hocasının icrasını taklit etmesinden kaynaklandığını düşünüyorum. Problem olarak düşünmüyorum.

**Notada yer almayan geleneksel uygulamalar konusunda öğrencilerinizin farkındalık düzeyi ile ilgili görüşleriniz nelerdir?**

ÖE-1: Öğrencilerimizi “farkındalık düzeyi” deyince önce, çevrelerindeki her şeyin, bu arada müziğin de “gözlemi” aklıma gelir. Genel eğitimdeki ezbere dayanan sistem yerine düşünen kişilerin yetiştirilmesini hep arzu ettim. Lisansüstü eğitim dâhil hep bu problem var. Her konuda olduğu gibi, müzikte ve özellikle Türk müziğinde de öğrencilerin “gözlem gücü”nü artırmak gerektiğini düşünüyorum. Üstteki iki maddede önerilerim var.

Değerli Yücel Paşmakçı'nın sözüdür. Aynen katılıyorum: “Bir uzun havayı (TSM’de taksimi veya gazeli diyebiliriz) on defa dinlemektense, bir defa notasını yazmak daha iyi sonuç verir.

ÖE-2: Böyle bir farkındalıkları olmuyor. Öğrendikten sonra meseleyi çabuk kavriyorlar.

ÖE-3: Geleneksel uygulamaların değerli olup olmadığı veya kullanılmalı mı kullanılmamalı mı konusu tartışılabilir. Türk müziğinde pek çok ekolün farklı geleneksel kabul edilmişlikleri vardır. Nitelikli ya da niteliksiz olup olmadığı öğrenci / öğretmen arasında analiz edilebilir. Bu da dersin bir parçasıdır. Öğrencilerin icracılık becerileri bu durumu sıklıkla karşımıza getirmektedir. Dolayısıyla bu tür geleneklerin farkında olan öğrenciler ile sıklıkla karşılaşmaktadır fakat bunun aksine farklı bakış açısına sahip öğrencilerin geleneksel yapıyla uzak olanları arasında farkındalıkları az olanları da bulunmaktadır. Öğretmen bu farkındalığı kesinlikle teorik ve sosyolojik de olsa öğretmiş olmalıdır.

ÖE-4: Bunun direkt dinleme pratikleriyle ilgili olduğunu düşünüyorum. “Geleneksel” dediğimiz kavram her ne ise öğrenci tarafından bilinip anlaşılabilmesi için udun sırasıyla -ses kayıtları elverdiğince- üstatlarının bir eseri çalarken neler eklediklerine dikkat vermeleri gerekir. Bu yolla farkındalık düzeyleri artabilir. Dinlediklerini taklit ederek tatbik etmek bu aşamada olmazsa olmazdır.

ÖE-5: Belki de uygulamaya çalıştığımız meşk yönteminin en belirgin özelliklerinden biri de bu konu olsa gerek. Notada yer almayan geleneksel uygulamaları, en basitinden kalıp motifleri bu yöntem ile öğrencilerimize icra ettirmeye çalışıyoruz. Öğrencilerimizin de farkındalıkları konusunda olumlu sonuçlar aldığımızı söylemek mümkündür.

*ÖE-6: Notayı, sadece ilgili eseri genel hatları ile hatırlatıcı işaretler bütünü olarak talebeye anlattıktan sonra, icra boyutundaki tüm dinamiklerin gelenekten gelen ve üslubu oluşturan etkenler olduğu daha kolay anlaşılacaktır.*

*ÖE-7: Ne yazık ki bu konuda da öğrencilerin yeteri kadar bilinçli olmadıklarını görüyoruz. Önüne konulan notayı hiçbir ekleme ya da çıkartma yapmadan çalmanın “temiz icra” ve biraz da “acemilik” olarak nitelendirildiği bir anlayış ile “ustalık” göstergesinin önündeki notayı gerekli-gereksiz süslemelere boğarak çalmak demek olduğu düşüncesi ne yazık ki günümüzdeki konservatuar öğrencilerinin bilinçaltı yansımaları arasında yer bulmaktadır. Eksik bilgiden kaynaklandığı açık olan her iki görüş hakkında da öğretmenler, öğrencilerin farklı bir bilinç geliştirmelerini sağlamalıdır. Bunun sağlanabilmesi için ise öncelikle konservatuarlarda çalma-söyleme odaklı bir eğitim anlayışından vazgeçmek gerekmektedir. Geleneksel müziklerin genel karakteristiğinde zaten bu tür nota-dışı uygulamaların var olmasının tabii olduğu öğrencilere iletmeli hatta tarih boyunca müziğin birebir olarak yazıya aktarılabilmesi hususunda güçlükler yaşanmış olduğu bilgisini de hatırlatılmalıdır. Ancak bu ve benzeri bilgiler doğrultusunda öğrencilerin belirli bir düzeyde de olsa farkındalık kazanabileceklerini beklenebilir.*

*ÖE-8: Bu bahsettiğimiz farkındalık düzeyinin aslında öğrenci için uzun bir yol olduğunu düşünüyorum. Zaman içerisinde dinlediği ve etkilendiği müzik yapıları ile kendi farkındalık düzeyini artıracak kanaatindeyim.*

*ÖE-9: Farkındalık düzeyi öğrenciden öğrenciye farklılık göstermektedir. Türk müziğine gerçekten ilgi duyan öğrenciler zaman içerisinde bu tip arayışlara girmektedir.*

*ÖE-10: Seviyelerine göre farklılık göstermekte örneğin etüt ve egzersizlerle donatılmış ileri düzey öğrencinin notayı ilk gördüğündeki icrası ile (çarpma, glissando, tremolo vb.) yeni başlayan öğrencinin icrasında farklılıklar görülmekte.*

**Öğrencilerinizin klasik Türk müziğinin, repertuvar, bestekâr, tarih, teori ve icra üslubu gibi unsurları içine alan genel kültürüne aşinalık ve yakınlık derecesini nasıl bulursunuz?**

*ÖE-1: Çok özel ilgi duyup çalışan, (hatta konservatuardan önce de bir saz çalışmış olan) öğrenciler dışında genel olarak ilgilenme düzeyleri düşük. Kanaatimce, sadece sayılan konular değil, diğer sanatlara ilgi duymaları, hatta farklı bir sanatı çalışmalarını, okumalarını, felsefe ile de ilgilenmelerini çok isterim. Matematik, gözlem gücü...*

ÖE-2: *Maalesef hiç aşına değiller. Bu nedenle derslerimizde icra ettikleri eserin manası, mahiyeti, form, bestekârı, usûlü hakkında mutlaka bilgilendiriyorum. Bazen de onların araştırıp bana anlatmalarını istiyorum. Çok hazırcı olmamaları için. Okumaları, çok okumaları gerekiyor.*

ÖE-3: *Merhum besteci Prof. Dr. Selahaddin İçli'nin tabiri ile paramüzikal kültürün gerekliliği çok önemlidir. Gerekirse uygulamalı derslerin içerisine bu tür teorik konular meşk anlayışıyla serpiştirilmelidir. Müzikal durumunu tarih, edebiyat, sosyoloji ve felsefe ile genişletmeyen icracıların icra ettikleri müziğin anlamını idrak etmeleri mümkün olamaz.*

ÖE-4: *Ud çalan müzikoloji bölümü öğrencilerinin eğilimi her ne kadar araştırma/inceleme yönünde olsa da ne yazık ki saydığımız kriterlerdeki yakınlık ve aşinalık derecesi lisans düzeyinde beklenenin çok altındadır. Nadir olarak bir ya da iki öğrenci saz ü söz arasında kendilerine bir yer açma girişiminde bulunabiliyorlar ancak.*

ÖE-5: *Okula yeni başlayan lisans I öğrencilerinin büyük bir bölümünün ne yazık ki; Türk müziğinin, repertuar, bestekâr, tarih, teori ve icra üslubu gibi unsurları içine alan genel kültürüne aşinalık ve yakınlık dereceleri bir hayli zayıf oluyor. Öğrenciler üniversite öncesi dönemlerde bu bilgi ve becerilere uzak kalıyorlar diye düşünüyorum. Lisans eğitiminin genelinde bu eksiklerin bir an önce tamamlanması için gayret sarf ediyoruz.*

ÖE-6: *Maalesef çoğu zaman yetersiz buluyorum. Özellikle saz öğrencilerinin sadece sazlarına çalışarak bu müziği öğrenip iyi bir sazende olabileceklerini düşünmeleri sıklıkla karşılaştığımız bir sorun.*

ÖE-7: *Ne yazık ki konservatuarlarda özellikle enstrümanlarıyla meşgul olan öğrencilerin bu tür konulardan uzak oldukları görülmektedir. Günümüzde pek çok konservatuar öğrencisi maalesef çalma-söyleme odaklı bir öğretim anlayışı içerisinde yetiştirilmektedirler. Yüzlerce yıl aritmetik, astronomi, geometri gibi alanlarla birlikte ele alınmış müzik ilminin günümüz konservatuarlarında adeta “çalıcılık-şarkıcılık” anlayışına indirgenmiş olması akademinin önündeki önemli sorunlardan biridir. Çünkü bilinmektedir ki en az müzikteki teknik detaylar kadar müziğin felsefi anlamları, tarihi gelişim süreci, önemli temsilcileri, dönemsel özellikleri, değişim izleri gibi pek çok husus konservatuarlardaki müzik öğretimi için icracılık kadar önemlidir.*

ÖE-8: *Sanırım soruda geçen bu genel kültüre olan ilgi ve alaka genel bakıldığında gün geçtikçe azalarak devam etme durumunda diye gözlemliyorum.*

ÖE-9: Bir önceki soruya verdiğim cevap bu soru içinde geçerlidir. Öğrenciden öğrenciye fark göstermektedir. Ancak son yıllarda bu yakınlık genel anlamıyla azalmaktadır.

ÖE-10: Maalesef bu konularda zayıf olduklarını gözlemliyorum.

**Ud derslerinde eser icra ederken notada yer almayan geleneksel uygulamalarla ilgili öğretim yönteminiz hakkında bilgi verir misiniz?**

ÖE-1: Notayı istenen şekilde çaldıktan sonra, bazı eser veya alıştırmalarda “notada yer almayan geleneksel uygulamalarla” çalmalarını isterim. Dinledikten sonra farklı uygulamalarla çalarım. (Vakit problemi yoksa) öğrencilerin video kaydı yaptığı da oldu.

ÖE-2: Kastedilen, notada yer almayan süslemeler ve ilave notalar mızrap vuruşları ise: Öncelikle çarpma ve çarpmanın çeşitleri sonrasında glissando, ilave notaları nasıl doldurabileceğimiz. Farklı mızrap, sonrasında da mızrap vuruşları.

ÖE-3: Notada yer almayan yorum unsurlarını içeren bir eserin tespiti için öğrenciyi bilgilendirmek. Dönem, makam, besteci ve besteleme üslubu göz önünde bulundurularak aynı zamanda öğrencinin teknik seviyesi ile müzikal algısının bir araya gelmesi sonucunda en uygun eseri seçmek. Ardından eserde yorumlanabilecek noktaları çok defa çalarak öğrencinin duymasını ve görmesini sağlamak. Sonraki adım ise öğrencinin bizzat kendisinin denemesidir. Bu durumda metronom öğrencinin yapabileceği seviyeye indirilir. Eserin tamamı değil yalnızca yorumlanacak, süsleme yapılacak olan bölgedeki notaların öğrenci tarafından defalarca tekrar etmesi sağlanır. Yukarıda anlatılan yöntem “meşk” yöntemidir. İleri aşamalarda yapılan yorumun mevcut nota üzerinde eklemeler yapılarak gösterilmesi görüntü olarak uygun olmayacağından mümkünse eser çalındığı gibi yeniden notaya alınabilir.

ÖE-4: Öncelikle eser daha önce çalınmış ise “üstatlardan” dinlenilmesini öneriyorum. Yeri gelmişken belirteyim, ud öğrencilerimi udiler ile tanıştırmadan önce mızraplı sazların önde gelen temsilcileriyle buluşturuyorum. Başta Tanburi Cemil Bey olmak üzere İzzettin Ökte, Mesud Cemil ve Necdet Yaşar ile. Perdeli bir sazdan aralıkları ve perdeleri anlamalarını değerli buluyorum. Bu yöntemle geleneksel bir yol haritasının çıkarılması eserlerin anlaşılmasında kolaylaştırıcı bir etken olmakta.

ÖE-5: Bu tarz uygulamaları öğrencilerimize öğretmeye çalışırken kullanmamız gereken yöntemin meşk yöntemi olması gerektiğini düşünüyorum. Ben de derslerimde meşk yöntemi ile geleneksel uygulamaları desteklemeye çalışıyorum. Olumlu sonuçlarını görmek

beni ayrıca mutlu ediyor. Bu çalışma anlayışının sadece metod kullanılarak yapılabileceğini düşünmüyorum.

ÖE-6: Eseri notadan ezberlettikten sonra tüm icra unsurları için karşılıklı dinleme ve tekrar ederek çalma yöntemini kullanıyorum. Geleneksel uygulamaları farklı eserlerde pekiştirerek öğrencinin alışkanlığını arttırmaya çalışıyorum.

ÖE-7: Meşke yönelik bir yöntem izlerim. Önce şayet kayıtları mevcut ise alanında kendini kanıtlamış, duayen üstadların icralarını dinletir, ardından kendim tatbik eder sonrasında öğrenciden taklit etmesini beklerim.

ÖE-8: Ud da kullandığımız çarpma ve süsleme tekniklerini eser icra ederken dikkat ettiğim noktalar ustalarımız ve hocalarımızın icra şekilleri ile oluşmaktadır. Taklit ve dinleme noktasında öğrenci ile birebir çalışmak bu uygulamanın öğrenci de kazanımlar sağlayacağını düşünmekteyim. Meşk silsilesi bu noktada büyük önem taşımaktadır biz ud hocaları nezdinde.

ÖE-9: Öğrenciye eserin notasını verip bir sonraki derse hazırlamasını isterim. Derste hazırlandığı eserin tamamını dinledikten sonra tekrar eserin başından birlikte icra ederken geleneksel süslemelerini gösterir ve bir sonraki derste bu şekliyle çalışmasını söylerim. Bir sonraki ve devamındaki derslerde de tekrarlar yaparak pekişmesini sağlarım. Eğer eserin iyi bir kaydı varsa onu da dinleyerek çalışmasını isterim.

ÖE-10: Eser icrasında genellikle gelenekte yapılmış icraları takip eder öğrencilerime o icralarda geçen teknikleri aktarmaya çalışırım.

**Ud sazında geçmişten günümüze geleneksel icranın temsilcileri olarak gördüğünüz usta icracılar kimlerdir?**

ÖE-1: Üdî Nevres, Şerif Muhiddin Targan ve özellikle Yorgo Bacanos başta gelen tercihlerimdir. Nevres Bey'in yumuşak mızrabı, hassasiyeti, Targan'ın uda özel yazıp çaldığı eserler, Bacanos'un parlak tekniği. Bazı öğrencilere uzun ses, müstahsen icra, tını arayışı bakımlarında Cinuçen Tanrıkörur'dan ödevler veriyorum. Bugün çok sayıda iyi genç üdîmiz var. (hatta bir kısmı olgunluk çağını geride bıraktı.) Onlardan burada bahsetmiyorum.

ÖE-2: Nevres Bey, Yorgo Bacanos, Cinuçen Tanrıkörur. Bu icracıların hepsinin tavır özelliği farklıdır. Ancak hepsi geleneği icra ederler.

ÖE-3: Geleneksel icranın temsil edilmesi hususunun bir görev olarak algılanmaması gerektiğini düşünüyorum. Bu his icracıyı kendi müzikal fikrini ortaya koymaya engel olabilecek bir riski barındırmaktadır. Tıpkı Tanburi Cemil Bey'in kendisinden önceki tanburilerin icralarını temsil etmeden bambaşka bir üslub ile yenilikçi ve kendine has yapısını ortaya koyması hususunu bu dönemdeki tekniği iyi seviyede olan icracılardan bekliyorum. Yenilik üretmek geleneği terk etmek anlamına gelmemelidir. Yüz yirmi yıl öncesinin yenilikçi müziğinin sahibi Cemil Bey bugünün geleneğini oluşturmuştur. Şerif Muhiddin Targan'dan Yorgo Bacanos'a Kadri Şençalar'a devam eden ve farklılaşan ud anlayışı Cinuçen Tanrıkörur'dan Nuri Karademirli ve Mehmet Bitmez, Necati Çelik jenerasyonuna çok geniş bir yelpazeye sahiptir. Yukarıda bahsi geçen isimlerin tuttuğu köşe başlarını tespit ederken ve her zaman konuşulması gereken çok önemli bir husus vardır. Teknik yapının gelişmesi önemlidir fakat müziğin gerçek anlamını ortaya çıkartabilmek için gerektiğinde kullanılması gereken fiziksel bir beceridir. İcracı nitelikli müziği üretebildiği veya nitelikli seçimler ile yorumlayabildiği zaman usta icracı ünvanını alır.

ÖE-4: Udî Nevres Bey, Fahri Kopuz, Cevdet Kozanoğlu, Şerif İçli, Kadri Şençalar ve Cahit Gözkan gibi isimleri sayabilirim. Bununla birlikte hem geleneksel hem de kendi şahsi ve yeni müziksel öğeleri kullanmalarıyla Şerif Muhiddin Targan, Yorgo Bacanos, Cinuçen Tanrıkörur ve Nuri Karademirli'yi bu daire içini zenginleştirenler olarak anmak gerekir.

ÖE-5: Cinuçen Tanrıkörur, Udi Nevres Bey, Necati Çelik, Yurdal Tokcan.

ÖE-6: Udi Nevres Bey, Yorgo Bacanos, Kadri Şençalar, Cinuçen Tanrıkörur.

ÖE-7: Nevres Bey, Fahri Kopuz, Neşet Bey, Yorgo Bacanos, Şerif Muhiddin Targan, Cinuçen Tanrıkörur, Necati Çelik, Mehmet Uçak, Serhan Aytan, Samim Karaca.

ÖE-8: Yorgo Bacanos, Udi Hirant, Udi Nevres Bey, Şerif Muhiddin Targan, Udi Mısır'lı İbrahim Efendi, Fahri Kopuz, Kadri Şençalar, Cinuçen Tanrıkörur, Necati Çelik, Bayram Coşkun, Serhan Aytan, Nuri Karademirli, Yurdal Tokcan, Mithat Çömlekçi.

ÖE-9: Yorgo Bacanos, Cinuçen Tanrıkörur, son dönem icracılarından Yurdal Tokcan.

ÖE-10: Nevres bey, Şerif Muhittin Targan, Yorgo Bacanos, Cinuçen Tanrıkörur, Kadri Şençalar, Yurdal Tokcan.

**Öğrencilerinizin geçmişten günümüze usta ud icracılarının ses ve varsa video kayıtlarından faydalanması hususundaki görüşleriniz nelerdir? Bu konuda öğrencilerinize herhangi bir tavsiyede bulunur musunuz?**

*ÖE-1: Çok faydalı, hatta derslerimin parçası. Yüksek lisans aşamasında “Ustaların Kayıtlarından İcra ve Üslup Çalışması” ve sanatta yeterlikte “Türk Müziği’nde Dinleyerek Analiz” derslerimde konu bu.*

*ÖE-2: Mutlaka faydalanıyoruz. Bol bol dinliyorlar. Eser icrasına geçmiş öğrenciler için: İsim, eser, video görseli veya ses kaydını söyleyerek dinlemelerini söylüyorum. Meselâ: Fasıl tavrında icraya örnek olarak Vasilaki Kürdîlihicâzkâr Peşrevi Mithat Çömlekçi’den dinleyin diyorum.*

*ÖE-3: Dinleme konusu çok önemlidir. İnternet ses dünyasının genişliği ve seçenek çokluğu iyi veya kötü sonuçlar üretebilir. Öğrenci kaliteli icrayı dinlemek için kesinlikle öğretmeni ile işbirliği içinde olmalıdır ya da öğretmen dikkati ile bu durumu kontrol altında tutmalıdır. Sadece ud icracılarının kayıtlarının dinlenmesinden ziyade diğer usta sazende ve ses icracılarının da kayıtlarının dinlenmesi gerekir. Bu gelişme öğrencinin sadece sazının gelişimini değil tüm müzikal bakışının gelişmesine katkı sağlayacaktır.*

*ÖE-4: Teknolojiden yararlanmaları oldukça büyük bir avantaj. Lakin negatif etkilerini de konuşmak gerek. Ses için demiyorum ama görüntüyü izleyip, video hızını düşürüp çalmak, bilinmeyen veyahut da teknik ajilitesi fazla olan eserlerin çözümlenmesinde yardımcı olduğu kadar sakıncalar içerir. Öğrencinin kendi kendiyile baş başa kalıp udu üzerinde düşünmesi, kendi çabasıyla pozisyon geliştirmesi önemlidir.*

*ÖE-5: Türk musikisi çalgı eğitiminde olmazsa olmaz konulardan birinin dinleme olduğunu düşünüyorum. Ud gibi perdesiz bir çalgıda perde hassasiyetinin tam olarak kazanılması için üst düzey icracıların kayıtlarının öğrencilere bolca dinletilmesi gerekmektedir. Ben de derslerimde ses ve video kayıtlarından çokça yararlanıyor, öğrencilerimi bu konuda teşvik ediyor ve sahip olduğum geniş arşivimi her zaman onlarla paylaşıyorum.*

*ÖE-6: Özellikle öğrencinin kendi tavrını şekillendirebilmesi adına her tavrındaki usta icracıları taklit etmelerini tavsiye ediyorum. Bunun yanında, başta Tanbur sazı olmak üzere diğer sazlardaki usta icracıları da taklit ve analiz etmelerini öneriyorum.*

ÖE-7: Kesinlikle faydalanmalarını sağlarım. Gerek internet ortamındaki mevcut arşivlerden gerekse kişisel arşivimden pek çok ses ve görüntü kaydını öğrencilerle paylaşıyorum. Usta ud icracılarının kayıtlarını ezber düzeyinde dinlemelerini beklerim. Ancak hangi icracıları dinlemeleri gerektiği konusu en az “dinlemek” kadar önemli olduğu için örneğin günümüzde popülerleşen “gitar tarzı ud çalan” icracıları dinlemelerini tavsiye etmem. Çünkü bu tarz icracıların geleneksel perde anlayışıyla oluşturduğu tezatlıklar ortadadır. Öğrencinin ancak yüzyıllardan bu yana aktarılan Türk müziğinin temel anlayışı, perdeleri, üslûbu hakkında fikir sahibi olduktan sonra -şayet hâlâ arzu ediyorsa- “popüler hâle getirilmiş” ud icracılarını da dinlemelerini tavsiye edebilirim.

ÖE-8: Geçmişe oranla ses ve video kayıtları teknoloji ile beraber çok büyük oranda gelişmiştir. Artık istediğimiz kaynaklara kolay bir şekilde ulaşım sağlayabiliyoruz. Bu noktada öğrencilerime bunun önemini açıklamaya çalışıyorum. Öğrencilerimizin en büyük eksikleri aslında dinlememek ile başlıyor. Müzikal hazinemizin gelişmesi dinlemek ve taklit etmekle gelişmektedir diye düşünüyorum. Bu sayede icra zevklerinin artacağı ve ilerde kendilerine has bir müzikal kimlik oluşturma konusunda dinlemenin çok önemli olduğunu vurgulamaya çalışıyorum. Konservatuvar müfredatında aslında olmazsa olmaz derslerden birinin dinleme dersi olması gerektiği düşüncesindeyim.

ÖE-9: Bu kayıtlar çok önemlidir. Yukarıda da belirttiğim gibi öğrencilerimin önemli icracıların kayıtlarını dinlemelerini isterim. Hatta bizzat kayıtlarını dinlemeleri için sosyal medya yoluyla ben iletirim. Mümkün mertebe derslerimizde de dinletmeye çalışırım.

ÖE-10: Evet Bulunuyorum. Ud İcrasının başlangıçta usta isimleri taklit ederek öğrenileceğine inanıyorum.

**Türk mûsikisi saz icrasında geleneksel süslemeler, üslup tavr ve yorum kavramlarının bir yansıması mıdır? Bu konudaki görüşleriniz nelerdir?**

ÖE-1: Müziğimizin üslubunun bir parçası olduğu kesin. Tavr farklılıklarında süslemelerin yoğunluğu ve yapıma şeklinin de etkisi var. Yorum ise bambaşka bir özellik. Genel müzik terimi olarak yorum, aynı notaları aynı seslerle çalan müzisyenlerin o eser üzerindeki düşünce ve duygularını icrasında anlatmasıdır/aksettirmesidir. Notada olmayan süslemelerin yapılması, icracının yorumuna değil, besteye katkısıdır. Belki küçük çapta bir uyarılama veya transkripsiyon denebilir. Yorum sonrasında gelir.

ÖE-2: Soru net değil. Anlaşılmadı. Soruyu daha açık bir cümle ile yazarsan cevaplandırabilirim.

ÖE-3: Çoksesli Batı müziğinde besteciler eser ortaya koyarken çalgıları göz önünde bulundururlar. Yazılan müzikler ve partiyonlar çalgıların icra edilebilirliği çerçevesindedir, ses genişlikleri ona göredir. Hatta çalgıya özel eserler bestelenir. Keman konçertosu, viyolonsel suiti gibi. Bu esnada besteci çok sesli bir yapının içinde olduğundan müzikal ayrıntıları da müzik yazısı ile kontrol etmek durumundadır. Nüans işaretleri, çalgılara ait teknik yönlendirmeler bestecinin hassasiyeti nispetinde icracının önündeki notada hazır olarak bulunabilir. Bu durum Türk müziği eserleri için geçerli değildir. Türk müziği bestecisi eserini ney, tanbur, kanun için besteemez. Beste herkes için yapılır ve herkes çalabileceği düşünülür. Çalgıya uygun olmayan bölümler geldiğinde veya olabilirlik konusunda teknik aksilik yaşandığı durumlarda sazende kendi çabasıyla çözüm üretir. Yorumlama yoluna gidilir. Ya da es kullanılarak sessiz kalınır. Buna icracı kendisi karar verir. Batı müziğine göre Türk müziğinde icracının karar vermesi gereken durumlar daha fazladır. Bu durum icracıyı bir nevi bestecilik sorumluluğuna koyan bir yorumcu yapmış olabilir.

ÖE-4: Elbette bir yansımasıdır. Her çalgının ses sahası ve olanağına göre tabii müzisyenin kabiliyeti doğrultusunda süsleme anlayışının ortaya çıkması doğaldır. Örneğin Necdet Yaşar ve Niyazi Sayın ikilisinin müşterek icralarında aynı eserin aynı pasajını kendi çalgılarının dünyalarına, ses bölgelerine ve tınısal özelliklerine göre yapmaları kaçınılmazdır. Bir başka örnekte İhsan Özgen'den verilebilir. Cemil Bey'in kürdilihicazkâr peşrevini çalarken farklı sazlarda değişik süslemeleri bir araya getirir. Bu bakımdan sazın teknik kapasitesiyle beraber müzikal birikim ve etüt aynı nispette önemlidir.

ÖE-5: Türk musikisi saz icrasında geleneksel süslemeler, üslup tavır ve yorum kavramlarının bir yansıması olarak kabul edilebilir. Geleneksel süslemeler ekoller üzerinden de düşünüldüğünde belirleyici bir özellik göstermektedir.

ÖE-6: Klasik Türk Müziği icrasında kullanılan tüm müzikal ifadeler, bu müziğin üslubunu yansıtmaktadır. Dolayısıyla tavır ve yorum kavramları bu üslup üzerinden kişisel olarak şekillenebilen kavramlardır.

ÖE-7: Bana göre oldukça önemli bir yansımasıdır. Üslup ve tavır ayrımlarındaki ve bu hususiyetlerin belirginleşmesindeki en önemli göstergelerden biri de saz icrasındaki süslemelerdir. Süslemelerin gerek çarpmalarla gerekse nağmelerle kullanımlarından doğan

pek çok farklı ud ekolü bulunmaktadır. Bu incelikler öğrenciler tarafından mutlaka kavranmalıdır.

ÖE-8: Geleneksel süslemeler, geçmişteki Türk musikisi saz icracılarının birbirleri ile etkileşim halinde olmaları halinde oluşmuştur diye düşünüyorum. Tavrı kazanımları zaman içerisinde oluşan bir kavramdır. Bu süslemeler makamsal müziğimizi zenginleştiren ve renklendiren unsurları ve yansımalarıdır.

ÖE-9: Bu soruya cevabım evet şeklinde olacaktır. Ancak yukarıdaki sorularda da belirttiğim gibi her icra edenin tavrı üslup ve yorumu aynı derecede önemli değildir. Özellikle bu konuda ekol olabilmiş şahsiyetlerin yorumları örnek alınmalıdır. Özellikle Tanburi Cemil Bey ve onun üslubunu benimseyen ekoller dikkate değerdir.

ÖE-10: Evet yansımasıdır usta icracıların kullandığı süslemeler aynı zamanda icracının tavrı ve üslubunu yansıtmaktadır.

**Dinleme alışkanlığının, üslup tavrı, süsleme tekniği ve yorumlama gibi becerileri kazanmada faydalı olup olmayacağı konusundaki görüşleriniz nelerdir? Bu konuda öğrencilerinize herhangi bir tavsiyede bulunur musunuz?**

ÖE-1: Dinlemenin şekline göre faydasının büyüklüğü değişir. Kulağa çalınan bir melodi bile insana tesir eder. Ülkemizde yaşayıp da müzisyen olmayanların bile müziğimiz hakkında net ve bilinçli olmayan fikri/duygusu olabilir. İyi bir müzisyen, fazla dikkat etmese de geçiyi, ritmik bazı özellikleri, yorum özelliklerini fark eder. Ancak, gerçek dinleme, farkındalıkla olur. Daha da iyisi notaya almak, tekrar tekrar dinlemek ve icradaki teknik ve diğer özellikleri fark etmek, notaya aksettirmekle olur.

ÖE-2: Elbette faydalı. Burada taklit ederek icra etme işi içine girmektedir. Bu nedenle çok faydalı buluyorum. Taklit ederek öğrenecektir. Sürekli tavsiye ediyorum. Hatta uyurken, otobüs beklerken, yemek yerken hiçbir boşluk bırakmadan sürekli dinleyerek taklit etme ve tavrı kazanmalarını öğütüyorum.

ÖE-3: Öğrenci dinlediği veya hem dinleyip hem de gözle gördüğü takdirde üretecek müzikler biriktirebilir. Hocasını dinleyerek gözleyerek taklit etmek, ustaların kayıtlarını dinlemek öğrencinin yalnız kaldığı anda acaba ben ne ekleyebilirim sorusunun cevabını veren malzemeyi öğrenciye sağlayacaktır.

ÖE-4: Kesinlikle faydalı olur. Başlangıç ve orta seviyelere kadar sürekli dinlenmesi gerekir üstatların. Sadece ud değil, klasik kemençe ve kanun icralarını da dinleyip farklı süsleme tekniklerini sazında uygulayabilirler. Üslup ve tavır özellikleri ileri seviyeye gelinceye kadar devam eder. Artık dinleme hassasiyetini öğrencinin ilerlemiş becerileriyle karşılaştırarak devam etmesi gerekir.

ÖE-5: Türk mûsikisinde dinleme alışkanlığının, üslup-tavır, süsleme tekniği ve yorumlama gibi becerileri kazanmada kesinlikle faydalı ve gerekli olduğunu düşünüyorum. Hatta bu konuyu derslerimde olmazsa olmazlar sınıfına koyuyorum. Türk mûsikisi icra kültürünü yansıtan bu kavramların en iyi bir şekilde kazanılması için öğrencilerime sürekli dinlemeleri konusunda tavsiyelerde bulunuyor, dinlemeleri gereken isimleri ve kayıtlarını onlara veriyorum. Bu kayıtlar tabii ki sadece ud icracıları üzerinden olmuyor. Türk musikisinin diğer çalgı icracılarının ve hatta ses icracılarının kayıtlarını da sürekli olarak dinlemeleri konusunda onları yönlendirmeye çalışıyorum.

ÖE-6: Dinlemenin pratik yapmak kadar faydalı olacağını savunmaktayım. Burada önemli olan nokta dinlemenin analitik olarak yapılması ve öğrenci tarafından pratiğe dökülebilmesidir. Dinleme yöntemi ancak bu şekilde çalgı üzerinde kesin fayda sağlayabilir.

ÖE-7: Son derece faydalı, önemli, hatta kanaatimce şarttır. Dinleme olmadan taklidin yapılamayacağı, taklit olmadan ise özgünlüğün sağlam bir temel üzerine kurulamayacağı açıktır. Öğrencilerime farklı ekollerden “fem-i muhsin”, usta icracıları defaatle dinlemelerini tavsiye ederim.

ÖE-8: Diğer soruların cevaplarında da bahsettiğim gibi üslup tavır ve yorumlama becerilerinin artması dinlemek ve dinlediğini taklit etme yolu ile başlar ve büyük önem taşır. Öğrencilerime dinlediğini algılama ve icraya dökme konusunda fayda sağlayan unsurun dinlemek ile oluştuğunun önemini vurgulamaya çalışmaktayım.

ÖE-9: Dinleme alışkanlığı çok önemlidir. Zaten Türk müziğinde kulak dolgunluğu şeklinde ifade ettiğimiz olgu dinlemekle mümkündür. Aksi takdirde perdesiz bir çalgı olan sazımızı doğru icra etmek kolay kolay mümkün olmayacaktır. Klasik asardaki eski icraları sürekli dinlemeleri tavsiyesinde bulunurum. Ancak her öğrencinin ilgisini bu şekilde çekmek mümkün olamamaktadır. Kötü bir dinleme alışkanlığına sahip bir öğrencinin dinleme alışkanlığı kolay kolay değiştirilememektedir. O sebeple eğitime erken yaşta başlamak bir avantajdır.

ÖE-10: Dinleme alışkanlığı olmayan bir öğrencinin süsleme ve yorumlama becerisinin gelişmeyeceğini düşünmekteyim.

**Türk mûsikisinde şahsi icra tavırlarının yanı sıra şahsi olmayan, genel, anonim, bütün sazları ve ses icrasını da kapsayan bir icra üslubundan söz edilebilir mi? Bu konudaki görüşleriniz nelerdir?**

ÖE-1: Zencilerin ülkesine giden, hepsini kardeş zannedermiş. Dışardan bakanların böyle bir kapsayıcı icra üslubu olduğunu düşünmesi normal. Dış etkiler, farklılıklara sebep oluyor. Fasıl dışındaki homojen sesli korolar, Arap etkisi- arabeskle müziğimizi karıştırmak, çoksesli çalışmalardan icra üslubunu, hatta perdeleri kullanmayanlar, ticârî amaçla çok abartılı-bozuk icralar vs. bu genel üslubu farklılaştırıyor.

ÖE-2: Evet buna üslup diyoruz. Türk mûsikisi bizim medeniyetimizin sadâsıdır. “Türk milletinin genetik şifresi musikisinde gizlidir” bu söz bana ait olup çok beğenilmiştir. Bu medeniyetin çocuklarının icra ettiği mûsikîde de ortak noktalar elbette gayr-i ihtiyârî olarak bulunmaktadır. Bu toprakların ortak sesi ve sadâsıdır. Bu nedenle ortak bir üsluptur. Türlerle göre farklılıklar gösterse de genelde tek bir mûsikîdir.

ÖE-3: Gerek çalgı icrasında gerek ise ses icrasında beylik ifadesiyle açıklayabileceğimiz bir yorumlama yönetmeni bulunmaktadır. Belirli bilinen ve beklenen kimi yerlerde ortak yapılan süslemeler kimi zaman prova veya hatırlatma yapmaksızın aynı süslemenin veya eklemenin yapılması genel bir süsleme anlayışının olduğunu ortaya koymaktadır. Hatta şef, solist veya sazende idareci de uyarı ve hatırlatmalarıyla yorumda birliğin sağlanması konusunu yönlendirir. Bu durum kimi zaman birlik ve nizami bir duyum ortaya koysa da meydan faslı veya oyun havaları gibi her icracının şahsi süslemesinin ve becerisinin duyulması gerektiği durumlarda uygulanmamaktadır ve eserin gerektirdiği üslup adına da uygulanmamalıdır.

ÖE-4: Buradaki kasıt her müzik türüne eşlik edebilme yoluyla edinilen bir üslup ise tabii ki müzisyenin yelpazesinin genişliği ölçüsünde bir icradan söz edilebilir. Ayrıca farklı icraları kapsayan bir çalışmada müzisyenin yer alabilmesi onun özgürlük alanı genişletecektir.

ÖE-5: Tabii ki Türk musikisinde şahsi icra tavırlarının yanı sıra şahsi olmayan, genel, anonim, bütün sazları ve ses icrasını da kapsayan bir icra üslubundan söz edilebilir. Hatta birçok alan araştırması sonucunda bu sonuçlara ulaşmak mümkündür. Bu konuyu Türk

*mûsikî kültürünün bir zenginliği olarak değerlendiriyor ve algılıyorum. Yanlışa kaçmayan, dejenerasyona sebep olmayan bu tür icra üsluplarının varlığını da önemli buluyorum.*

*ÖE-6: Türk Müziğinde genel bir üslup mevcuttur. Bu durum büyük ölçüde kullandığımız ses sisteminden kaynaklanmaktadır. Tabii aralıklardan oluşan ses sistemini kullanan ve temeli usûl ve makam kavramı üzerine inşa edilmiş Türk müziği, tüm bu karakteristik özelliklerinden ötürü kaçınılmaz olarak özgün bir icra üslubuna sahiptir.*

*ÖE-7: Kanaatimce şahsi icra tavırları zaten Türk müziğindeki genel icra üslûbunun yansımalarıdır. Dönem ve şartların değişmesiyle Türk müziğinin genel üslûbundaki değişimler, özeldede şahsi icra ve üslûpları da etkilemiştir. Yirminci yüzyılın başlarında kayıtlarını dinlediğimiz bir “piyasa şarkısı” ile günümüzde icra edilen benzer tarzda bir şarkı arasındaki müzikal zenginlik farkı, sadece icracıların ustalığıyla değil devrin müzik anlayışının niteliğiyle de doğrudan bağlantılıdır.*

*ÖE-8: İcra farklılıkların yanı sıra Türk musikisinde genel anlamda diğer saz ve sesleri kapsayan bir tavırdan bahsedebiliriz. Fakat bu dinleyicide herhangi bir duygu ve düşünce çeşitliliği sağlamayabilir. İcraçı olmanın en büyük özelliği dinleyicinin gönlüne hitap etmesi ve dinleyicide bir fikir ve duygu durumunun oluşmasını sağlamaktır.*

*ÖE-9: Şahsi icra tavırları çok özel isimler tarafından (Safiye Ayla, Münir Nureddin Selçuk, Tanburi Cemil Bey, Cinuçen Tanrıkorur vs.) yapılmıştır ve günümüzde de bu alanda yetişmek isteyenler bu isimleri taklit ederek eğitime başlarlar. Bu isimler her ne kadar özel tavırlar olsa da gelenekten kopmamışlardır. Çok özel üsluplar olsa da geleneksel bir icra üslubu vardır.*

*ÖE-10: Edilemez çünkü bu konuda bize yol gösteren icralar eski icracıların kayıtları ve onların kayıtlarından taklit ederek icra edildiği için icralar genelde şahsi icra tavrında şekillendiğini söyleyebiliriz.*

**Bir ud öğrencisinin, bireysel çalgısının yanı sıra, gelenekte klasik beşli olarak tabir edilen grupta yer alan; tanbur, ney, klasik kemençe, kanun, enstrümanlarının icracılarını da dinlemesinin üslup ve yorumlama becerisi kazanmada faydalı olup olmayacağı konusundaki görüşleriniz nelerdir?**

*ÖE-1: Mutlaka olacaktır. Solo ud icrasında bile. Beraber çalma sırasında elbette etkileşim olacaktır.*

ÖE-2: *Ud sazı hiçbir zaman klasik sazlar arasında kabul edilmemiştir. Kanun da öyle. Tanbur, ney, kemençe, kudüm veya bendir, Bu nedenle bir beşliden söz etmek pek mümkün değildir. Ama bu çalgıların önde gelen icracılarının dinlenmesi çok önemlidir. Farklı tavır özelliklerinden ve tınılardan yararlanmak gerektiği için mutlaka çalışılmalıdır. Hatta oturup ses açıp onlara eşlik ederek birebir çalışılmalıdır. Bizim öğrencilik yıllarımızda yaptığımız uygulamalardan biriydi. Meral Uğurlu'ya eşlik etmek gibi.*

ÖE-3: *Nitelikli icracıların dinlenmesi, analiz edilmesi, taklit edilmesi yolunda tüm çalgıların dinleme listesinde olması fayda sağlayacaktır. Buna ek olarak ud öğrencisinin diğer enstrümanları dinlerken bilincinde olması gereken konuların başında çalgı bilgisi gelmektedir. Bir udi dinleme anında örneğin tanburun mızrap yönü ve mızrabın yapısı, tanburun akort sistemi, açık tellerin verdiği sesleri, kanunda o an hangi oktav bölgesinde çaldığı ya da hangi boy neyin kullanıldığı bilinci analiz safhasında öğrenciye katkı sağlayacaktır.*

ÖE-4: *Diğer soruların içerisinde bunu yanıtladığımı düşünüyorum. Tekrar edebilirim ki kesinlikle faydalı olacağını düşünüyorum. Onları dinlerken çalgıların repertuarlarına, saz özelliklerine de göre hareket edileceğinden farklı müzikal incelikler uda uygulanabilir.*

ÖE-5: *Öğrencilerin mutlaka diğer çalgı icracılarını da çokça dinlemeleri gerektiğini düşünüyorum. Hatta klasik üsluptaki ses icracılarını da dinlemeleri büyük önem arz etmektedir. Dinlemenin yanı sıra soruda adı geçen çalgılarla beraber icra yapılması ve bu yöndeki çalışmalara ağırlık verilmesi gerekmektedir.*

ÖE-6: *Her ne kadar Türk Müziğine dair ortak bir icra üslubundan bahsetsek de, her çalgının kendi yapısından kaynaklanan farklı icra zenginlikleri mevcuttur. Dolayısıyla bir ud öğrencisi diğer çalgılardaki nitelikli icraları dinleyerek, bu farklı renkleri kendi çalgısında yorumlayabilir.*

ÖE-7: *Hatta rebap, tanbura, cura, lavta, çeng, santur, zurna... Tüm bu enstrümanların iyi örneklerini dinlemek ud öğrencisinin gelişimi için son derece önemlidir. Ancak ne yazık ki günümüzdeki konservatuarlarda bazı öğrencilerin "Hocam ben kânun çalıyorum Tanburi Cemil Bey'i neden dinleyeyim ki?" gibi cümleler kurabildiğine şahit olunmaktadır. Bana göre bu durum, öğrencinin kabahatinden ziyade kendisine verilen eğitimin yetersiz oluşunun çarpıcı bir göstergesidir.*

ÖE-8: *Bu klasik beşliyi dinlemesi öğrencinin geleneksel müziğimizi anlama konusundaki becerilerini ve algısının gelişmesini büyük oranda artıracaktır. Özellikle perde müziği yaptığımız bu geleneksel musikide bir ud sazının kanun sazı ile çalışması udun perdesiz bir saz olmasından dolayı perde hassasiyeti, entonasyon, koma gibi birçok noktada kanun sazını referans alması gerekmekte olduğunu düşünüyorum.*

ÖE-9: *Klasik beşlimizin tamamını dinlemeleri öğrencilere çok şey katacaktır. Genelde tamamının dinlenmesi ama özelde özellikle perdeli bir çalgının dinlenmesi perde hassasiyeti ve üslup açısından çok önemlidir ki, özellikle tanbur dinlemesi çok faydalı olacaktır.*

ÖE-10: *Faydalı olacağı konusunda görüş belirtebilirim. Diğer sazların yaptığı icra farklılıklarını ud sazında uygularken aslında Türk müziğinin üslup ve tavrını öğrendiğini söyleyebilirim.*

**Klasik Türk müziğinde; ney tanbur, klasik kemençe, kanun, enstrümanlarından geçmişten günümüze geleneğin temsilcileri olarak ön plana çıkan usta icracılardan kimleri söyleyebilirsiniz?**

ÖE-1:

- *Yakın zamandan neyde Niyazi Sayın ve Akagündüz Kutbay,*
- *Tanburda Cemil Bey, Mesut Cemil, Necdet Yaşar.*
- *Kemençede Cemil Bey, İhsan Özgen.*
- *Kanunda Ferit Alnar, Erol Deran, Ruhi Ayangil.*

*Elbette çok sayıda isim eklenebilir, farklı kişiler, meşhur başka isimleri daha öne alabilir.*

ÖE-2:

- *Ney: Aka Gündüz Kutbay, Niyazi Sayın.*
- *Tanbur: Tanburi Cemil Bey, İzzettin Ökte, Necdet Yaşar.*
- *Klasik Kemençe: Tanburi Cemil Bey, İhsan Özgen.*
- *Kanun: Erol Deran.*

ÖE-3: *8. Soruya verilen cevap anlayışı (özgün icra, taklitten sakınma ve özgün üretim) ile cevaplandırıldığında;*

- *Ney, Niyazi Sayın, Dede Süleyman Erguner, Sadrettin Özçimi, Volkan Yılmaz, Ali Tüfekçi.*
- *Kemençe, İhsan Özgen, Cüneyt Orhon, Derya Türkan, Furkan Bilgi, Sokratis Sinopoulos, Nağme Yarkın.*
- *Tanbur, Tanburi Cemil Bey, İzzettin Ökte, Fahrettin Çimenli, Necdet Yaşar, Murat Aydemir, Özer Özel, Furkan Resuloğlu, Ahmet Yağmur Kucur.*

- *Kanun, Ahmet Yatman, Erol Deran, Halil Karaduman, Göksel Baktagir, Ahmet Meter, Turgut Özüfler, Serkan Halili.*

ÖE-4:

- *Ney: Neyzen Tevfik, Niyazi Sayın, Dede Süleyman Erguner, Aka Gündüz Kutbay.*
- *Tanbur: Tanburi Cemil Bey, Ercüment Batanay, İzzettin Ökte, Necdet Yaşar, Selahattin Pınar, Fahrettin Çimenli, Sadun Aksüt.*
- *Klasik kemençe: Tanburi Cemil, Ruşen Ferit Kam, İhsan Özgen, Paraşko Leondarides.*
- *Kanun: Ahmet Yatman, Vecihe Daryal, Erol Deran.*

ÖE-5:

- *Ney: Niyazi Sayın, Yavuz Akalın.*
- *Tanbur: Necdet Yaşar, Murat Aydemir, Murat Salim Tokaç, Özer Özel.*
- *Klasik Kemençe: Derya Türkan, Selim Güler.*
- *Kanun: Göksel Baktagir, Taner Sayacıoğlu.*

ÖE-6:

- *Tanbur: Tanburi Cemil Bey, Refik Fersan, Necdet Yaşar, İzzettin Ökte, Ercüment Batanay.*
- *Ney: Niyazi Sayın.*
- *Klasik kemençe: Tanburi Cemil Bey.*
- *Kanun: Vecihe Daryal, Erol Deran.*

ÖE-7:

- *Ney: Halil Dikmen, Aka Gündüz Kutbay, Selâmi Bertuğ, Niyazi Sayın, Yavuz Akalın, Sadrettin Özçimi.*
- *Tanbur: Tanburi Cemil Bey, İzzeddin Ökte, Refik Fersan, Abdi Coşkun, Necdet Yaşar.*
- *Klâsik Kemençe: Tanburi Cemil Bey, Fâhire Fersan, Aleko Bacanos, Halûk Recâî, Hâdiye Ötügen, Rûşen Ferit Kam, İhsan Özgen.*
- *Kânun: Kânûnî Hacı Ârif Bey, Vecihe Daryal, Erol Deran, Bekir Rehâ Sağbaş.*

ÖE-8:

- *NEY; Niyazi Sayın, Neyzen Tevfik, Aka Gündüz Kutbay, Sencer Derya, Sadrettin Özçimi, Yavuz Akalın, Salih Bilgin.*
- *TANBUR; Tanburi Ali Efendi, Tanburi Cemil Bey, Refik Fersan, Mesud Cemil Bey, Tanburi Necdet Yaşar, İzzettin Ökte, Sadun Aksüt, Fahrettin Çimenli, Murat Salim Tokaç, Murat Aydemir.*
- *KLASİK KEMENÇE; Aleko Bacanos, Cüneyt Orhon, Kemençeci Vasilaki, Tanburi Cemil Bey, Derya Türkan.*

- *KANUN; Hacı Arif, Ferit Anlar, Vecihe Daryal, Ahmet Yatman, Ahmet Meter, Göksel Baktagir, Turgut Özüfler, Hakan Kılınçarslan gibi birçok icracıyı söyleyebiliriz.*

ÖE-9:

- *Sırasıyla Niyazi Sayın, Sadrettin Özçimi (Ney)*
- *Tanburi Cemil Bey, Necdet Yaşar (Tanbur),*
- *Cemil bey, İhsan Özgen, Derya Türkan (Klasik Kemençe)*
- *Erol Deran, Reha Sağbaş, Göksel Baktagir (Kanun), tabii ki bu isimler çoğaltılabilir.*

ÖE-10:

- *Niyazi Sayın,*
- *Cemil Bey, Mesud Cemil, Necdet Yaşar,*
- *İhsan Özgen, Derya Türkan,*
- *Göksel Baktagir, Ahmet Meter.*

**Bu araştırma için faydalı olabileceğini düşündüğünüz, eklemek istediğiniz başka herhangi bir görüşünüz varsa lütfen belirtiniz.**

ÖE-1: *Nazariyatı geniş ve derinlemesine bilmek. Ama uygulama ile karşılaştırmak ve nazari bilgileri uygulamayla sağlamlaştırmak.*

*Ustaların icralarından faydalanmak, icra edilecek eserlerin analizini yapmak ve bu iki sonuçtan da faydalanmak.*

*Taksim ve konser öncesi genel gidiş yolu, yorumla ilgili provalar yapmak ama konserde kendiliğinden oluşan yönde de devam edebilmek.*

*Dinlemek, notaya almak, analizini yapmak,*

*Belli gelişme çağlarında her iyi müzisyen tekniğini öne çıkarır. (teknik sadece hız değildir.) Ama olgunlaştıkça tekniği sadece bir araç olarak kullanır.*

*Çokseslilikten korkmamalı. Türk müziği olması için seslerimiz ve icra üslubumuzun olması lazım.*

*Akla pek çok nasihat gelebilir. Son söz olarak şunu kaydedeyim: Duygunun yanında düşünceyi de katmak o müziği yüceltecektir.*

ÖE-4: *Metot/nota eğitimi ve geleneksel yöntemler iki ayrı kutup değildir. Türk müziği eğitimlerinde genel bir iç içe geçmişlik hâkimdir. Nota bir konfor alanı sağlar ancak sanatkârın yaratıcılığı notanın arkasına gizlediği duyguyu keşfedilmesinde gizlidir.*

ÖE-5: *Değerli çalışmanızda başarılar ve kolaylıklar dilerim.*

*ÖE-7: Çalışmanızdaki “Görüşme Soruları”, araştırmanın farkındalık düzeyinin yüksek ve konunun titizlikle ele alınmış olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla bu çalışmanın alandaki büyük boşluğu doldurabilmek noktasında katkı sağlayacağı açıktır. Başarılı çalışmalarınızın devamını dilerim.*

*ÖE-8: Ud sazı ile ilgili birçok araştırma konusu olacak önemli sorular hazırlanmış. Kendi düşüncelerimi sunmaya çalıştım. Umarım faydalı olabilmişimdir. Teşekkür ederim.*



## EK-12 Etik Kurul Onayı - 1



**NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER BİLİMSEL ARAŞTIRMALAR ETİK KURULU**  
**BAŞKANLIĞI**  
**ETİK KURUL KARARI**

<b>Etik Kurul Toplantı Tarihi/Sayısı ve Karar No</b>	<b>Tarih</b> :21/03/2025 <b>Toplantı Sayısı:</b> 06 <b>Karar No</b> :2025/186
<b>Araştırmanın Eski Başlığı</b>	Ud Eğitiminde Geleneksel Süsleme Teknikleri ve Meşk Uygulamalarıyla Desteklenmiş Öğretimin Eser Yorumlama Becerilerine Etkisi
<b>Araştırmanın Yeni Başlığı</b>	Ud Eğitiminde Meşk Uygulamalarıyla Desteklenmiş Öğretimin Üslup Tavrı Bağlamında Eser Yorumlama Becerisine Etkisi. (The Effect of Teaching Supported by Meşk Practices in Oud Education on the Skill to Interpret Musical Artifact in the Context of Traditional Performance Style)
<b>Sorumlu Araştırmacı</b>	Doç. Dr. Soner ALGI
<b>Yardımcı Araştırmacı</b>	Öğr. Gör. Mithat ÇÖMLEKÇİ
<b>Etik Kurul Kararı</b>	23827 sayılı başvuru Etik Kurul tarafından değerlendirilmiş olup, başvuruda belirtilen başlık değişikliğinin bilimsel araştırma etiği açısından “ <b>Uygun</b> ” olduğuna karar verilmiştir.

21/03/2025

Etik Kurul Başkanı