



T.C
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI

BAĞLAMA EĞİTİMİNDE KULLANILAN NOTASYONLARIN
ÖĞRENCİLERİN DEŞİFRE BAŞARISINA ETKİSİ

DOKTORA TEZİ

Yakup AÇAR

Malatya-2019

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI

BAĞLAMA EĞİTİMİNDE KULLANILAN NOTASYONLARIN
ÖĞRENCİLERİN DEŞİFRE BAŞARISINA ETKİSİ

DOKTORA TEZİ

Yakup AÇAR

Danışman: Prof. Dr. Turan SAĞER

Malatya-2019

T.C.
İnönü Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Müzik Eğitimi Bilim Dalı

Yakup AÇAR tarafından hazırlanan **Bağlama Eğitiminde Kullanılan Notasyonların Öğrencilerin Deşifre Başarısına Etkisi** başlıklı bu çalışma, 13.05.2019 tarihinde yapılan sınav sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Dr. Ersan ÇİFTÇİ

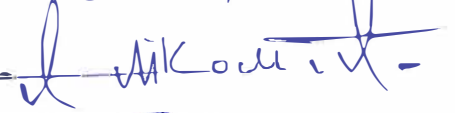
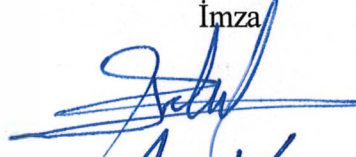
Üye : Prof. Dr. Ahmet KARA

Üye : Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT

Üye : Doç. Dr. Ali Korkut ULUDAĞ

Üye (Tez Danışmanı): Prof. Dr. Turan SAĞER

İmza



O N A Y

13/05/2019

Doç. Dr. Niyazi ÖZER
Enstitü Müdürü

ONUR SÖZÜ

Prof. Dr. Turan SAĞER'in danışmanlığında doktora tezi olarak hazırladığım **Bağlama Eğitiminde Kullanılan Notasyonların Öğrencilerin Deşifre Başarısına Etkisi** başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Yakup AÇAR

ÖN SÖZ

Bağlama öğretiminde, geleneksel yöntem olan usta-çırak (meşk) sisteminin önemi büyüktür. Bu sistem ile günümüze kadar bağlama öğretimi sürdürülmüştür. İlk olarak Cumhuriyet dönemi sonrası yayınlanmaya başlayan bağlama metot kitapları incelendiğinde bir takım arayışların içinde olduğu görülmektedir. Notaların yazı şeklinde yazılması, hecelerın son harflerini uzatarak süre değerlerinin oluşturması bu duruma birkaç örnektir. Günümüze doğru bu metot kitapları yerini daha bilimsel çalışmalara bırakmıştır. Notaların porte üzerinde gösterilmesi, sağ el ve sol ele yönelik simgelerin oluşturulması gibi yenilikler getirilmiştir. Bu yenilikler tuşe üzerinde doğru parmakları kullanma ve doğru tavır çalımına yöneliktir. Bağlama öğretimine yönelik yapılan araştırmalarda; geliştirilen yöntemlerin meşk sistemi ile paralel olarak sürdürülmesinin gerekli olduğu ortak bir düşünce olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu araştırma bağlama eğitiminde kullanılan notasyonların öğrenci deşifre başarısını ölçmeye yönelik uygulanan deneysel bir çalışmadır. Araştırma konusunun belirlenmesi ve oluşmasında desteklerini esirgemeyen ve her aşamasında görüş ve düşünceleriyle katkı sağlayan değerli danışmanım Prof. Dr. Turan SAĞER'e, araştırmanın şekillenmesi ve ilerlemesi boyutlarında yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen tez izleme komisyonu üyeleri Prof. Dr. Ersan ÇİFTÇİ ve Prof. Dr. Ahmet KARA hocalarıma, verilerin çözümlenmesi ve istatistiksel analizlerin gerçekleşmesinde yardımlarını esirgemeyen Doç. Dr. Adem PEKER'e, araştırmanın deneysel boyutunun gerçekleşmesi için büyük bir özveriyle uygulamalara katılan kıymetli öğrencilere teşekkürü borç bilirim.

Düşünceleri, davranışları ve bilgileriyle hayatımın her aşamasında yanımda olan, beni yönlendiren, adeta evladı gibi yetiştiren, sanatını ve yaşamını her zaman örnek aldığım kıymetli hocam Dr. Öğretim Üyesi Murat Kamil İNANICI'ya ayrıca teşekkür ederim.

Tez dönemi boyunca tüm stresimi ve sıkıntımı büyük bir sabırla çeken değerli eşim Gülçin AÇAR'a, maddi ve manevi desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen annem Hatice AÇAR'a, babam Ensar AÇAR'a, değerli kardeşlerime ve arkadaşlarıma teşekkürü borç bilirim.

Yakup AÇAR

ÖZET

BAĞLAMA EĞİTİMİNDE KULLANILAN NOTASYONLARIN ÖĞRENCİLERİN DEŞİFRE BAŞARISINA ETKİSİ

AÇAR, Yakup
Doktora, İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Turan SAĞER
Mayıs-2019, XIII+192 sayfa

Bu araştırmanın amacı, uzun sap bağlama eğitiminde kullanılan parmak numarası notasyonu ve pozisyon notasyonunun öğrencilerin deşifre başarısına etkisini ölçmektir. Araştırmanın çalışma gurubunu Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü THM Anasanat Dalı 2017-2018 öğretim yılındaki Lisans bir sınıfından n=10 bağlama öğrencisi oluşturmaktadır.

Bu çalışmada, konunun belirlenmesinin ardından alan taraması yapılmış ve araştırma konusu kesinleştikten sonra araştırmanın yöntemi belirlenmiştir. Daha sonra belirlenen yöntem doğrultusunda eşit iki grup oluşturma adına denklik testi yapılmıştır. Ön test uygulamasıyla uzmanlar tarafından belirlenen üç eser, çalışma gruplarına çaldırılıp, kayıt altına alınmış ve uzmanlara gönderilmiştir. Uzmanlar tarafından onaylanan performans derecelendirme formu ile ön test puanları belirlenmiştir. Parmak numarası notasyonu ve pozisyon notasyonuna yönelik hazırlanan alıştırmalar, on haftalık süreç içerisinde uygulanmıştır. Son test aşamasında, uygulama sonrası öğrenci deşifre performansları yeniden kaydedilerek ve uzman görüşüne sunulularak değerlendirme işlemi gerçekleştirilmiştir.

Araştırmanın yöntemi yarı deneyseldir ve ön test son test kontrol grupsuz desen kullanılmıştır. Parmak numarası ve pozisyon notasyonları kullanılarak uygulanan on haftalık uygulama sürecinden sonra ön test ve son test farklılıkları karşılaştırılmıştır. Analiz öncesi verilerin normallik varsayımını karşılayıp karşılamadığı incelenmiştir.

Elde edilen bulgulara dayalı olarak; parmak numarası ve pozisyon notasyonlarının öğrencilerin deşifre esnasında; ezgiyi doğru seslendirebilmesinde, eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilmesinde, eserin ezgi aralıklarını doğru

parmaklar ile seslendirebilmesinde, eserin ritmik yapısını doğru tezene yönü ile seslendirebilmesinde ve eseri doğru tempoda seslendirebilmesinde etkili olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Bağlama Eğitimi, Parmak Numarası, Pozisyon, Deşifre Başarısı



ABSTRACT

THE EFFECT OF THE NOTATIONS USED IN TRAINING OF BAGLAMA ON SIGHT-READING SUCCESS OF STUDENTS

AÇAR, Yakup
phD, Inonu University, Institute of Educational Sciences
Department of Music Teaching

Advisor: Professor Doctor Turan SAĞER
May -2019, XIII+192 pages

The purpose of this study is to measure the effect of finger number notation and positional notation used in long-necked baglama education on sight-reading success of students. The study group of the research consists of $n = 10$ first-grade undergraduate baglama students from the Turkish Folk Music (TFM) art major in the department of Turkish Music at the Turkish State Conservatory of Kafkas University in 2017-2018 school year.

In this study, after determination of the research subject, the literature review was done. The research subject was finalized, and then the method of the research was determined. Afterwards, in accordance with the method that was determined, the equivalency test was carried out in order to create two equal groups. With the pre-test application, the study groups were made to play three musical works determined by the experts and after being recorded they were sent to the experts. Pre-test scores were graded according to the performance rating form approved by the experts. Ten-week exercises for finger number notation and positional notation were carried out. In the post-test phase, the evaluation procedure was carried out by re-recording post-application sight-reading performances of the students, and submitting them to the expert opinion.

The method of the research is quasi-experimental and pre-test post-test design without a control group was used. The pre-test and post-test differences were compared after ten weeks of application which was applied by using duate and positional notations. Prior to the analysis, it was examined whether the data met the assumption of normality or not.

Based on the findings obtained; it is concluded that during the sight-reading of the students, duate and positional notations are effective in performing the melody correctly, performing the rhythmic structure of the work correctly, performing the melody intervals of the work with the correct fingers, performing the rhythmic structure of the work in accordance with the correct plectrum directions, and performing the work at the exact tempo.

Keywords: Practising of Baglama, Duate, Position, Succes of Sight-Reading.



İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ.....	II
ÖN SÖZ.....	III
ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	VI
TABLolar LİSTESİ.....	X
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	XII
KISALTMALAR LİSTESİ	XIII

BÖLÜM I

1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Araştırmanın Amacı	2
1.3. Araştırmanın Önemi.....	2
1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları	3
1.5. Varsayımlar	3
1.6. Tanımlar	3

BÖLÜM II

2. KURAMSAL BİLGİLER VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	5
2.1. Bağlamanın Tarihsel Süreci	5
2.2. Bağlama Eğitiminde Metotlaşma Süreci.....	9
2.2.1. Bağlama Eğitiminde Meşk (Usta-Çırak) Sistemi	10
2.2.2. Bağlama Eğitiminde Metodolojik Yaklaşımlar	13
2.3. Bağlamanın Organolojik Yapısı.....	18
2.4. Bağlama Ailesi ve Yapısal Özellikleri.....	21
2.5. Bağlamada Düzenler	25
2.6. Bağlamada Yöresel Tavırlar Hakkında Genel Bilgiler	32
2.6.1. Bağlamada Tavırlı Çalım: Doğuş , Gelişme ve Günümüz Kullanımı	34
2.6.2. Bağlamada Yöresel Tavırlar	36
2.7. Uzun Sap Bağlama Eğitiminde Kullanılan Notasyonlar.....	43
2.7.1. Parmak Numarası Notasyonu	43
2.7.2. Pozisyon Notasyonu	44

2.7.3. Tablatur Notasyonu.....	47
2.8. İlgili Araştırmalar.....	48

BÖLÜM III

3. YÖNTEM.....	51
3.1. Araştırmanın Modeli	51
3.2. Çalışma Grubu	52
3.3. Veri Toplama Araçları	53
3.4. Deneysel İşlem Basamakları	53
3.5. Verilerin Analizi.....	54

BÖLÜM IV

4. BULGULAR VE YORUM.....	56
4.1. Parmak Numarası Notasyonunun Öğrencilerin Deşifre Başarı Etkisine İlişkin Bulgular ve Yorum.....	56
4.2. Pozisyon Notasyonunun Öğrencilerin Deşifre Başarısı Etkisine İlişkin Bulgular ve Yorum.....	59

BÖLÜM V

5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	69
KAYNAKÇA.....	75
EKLER.....	82

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1. Parmak Numarası Notasyonu İle İlgili Ön-test ve Son-test Verilerine İlişkin Normallik Testi ve Betimsel Değerler	54
Tablo 2. Pozisyon Notasyonu İle İlgili Ön-test ve Son-test Verilerine İlişkin Normallik Testi ve Betimsel Değerler	55
Tablo 3. Parmak Numarası Notasyonu İle İlgili Eserlerin Ön ve Son-Test İlişkilerine Yönelik Betimsel Değerler	56
Tablo 4. Parmak Numarası Notasyonu İle İlgili Verilere İlişkin Kovaryans Analizi.....	57
Tablo 5. Parmak Numarası Notasyonu İle İlgili Verilere İlişkin Levene Testi	57
Tablo 6. Çalışma Grubunun Ön ve Son-test Puanlarına İlişkin İki Faktörlü Varyans Analizi.....	58
Tablo 7. Parmak Numarası Notasyonuna İlişkin Ölçümlerarası Farklara İlişkin t Testi Sonuçları	59
Tablo 8. Pozisyon Notasyonu İle İlgili Eserlerin Ön ve Son-Test İlişkilerine Yönelik Betimsel Değerler	60
Tablo 9. Pozisyon Notasyonu İle İlgili Verilere İlişkin Kovaryans Analizi	60
Tablo 10. Pozisyon Notasyonu İle İlgili Verilere İlişkin Levene Testi	60
Tablo 11. Çalışma Grubunun Pozisyon Notasyonu Ön ve Son-test Puanlarına İlişkin İki Faktörlü Varyans Analizi.....	61
Tablo 12. Pozisyon Notasyonuna İlişkin Gruplararası ve Ölçümlerarası Farklara İlişkin t Testi Sonuçları	62
Tablo 13. Birinci Eserin Ezgisini Doğru Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları	63
Tablo 14. Birinci Eserin Ritmik Yapısını Doğru Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları	63

Tablo 15. Birinci Eserin Ezgi Aralıklarını Doğru Parmak Numaraları İle Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları	63
Tablo 16. Birinci Eserin Ritmik Yapısına Doğru Tezene Yönüyle Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin Mann Whitney U-Testi Sonuçları	64
Tablo 17. Birinci Eseri Doğru Tempoda Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları	64
Tablo 18. İkinci Eserin Ezgisini Doğru Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları	65
Tablo 19. İkinci Eserin Ritmik Yapısını Doğru Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları	65
Tablo 20. İkinci Eserin Ezgi Aralıklarını Doğru Parmak Numaraları İle Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları	65
Tablo 21. İkinci Eserin Ritmik Yapısına Doğru Tezene Yönüyle Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları	66
Tablo 22. İkinci Eseri Doğru Tempoda Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları	66
Tablo 23. Üçüncü Eserin Ezgisini Doğru Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin Mann Whitney U-Testi Sonuçları.....	67
Tablo 24. Üçüncü Eserin Ritmik Yapısını Doğru Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları	67
Tablo 25. Üçüncü Eserin Ezgi Aralıklarını Doğru Parmak Numaraları İle Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları	67
Tablo 26. Üçüncü Eserin Ritmik Yapısına Doğru Tezene Yönüyle Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları	68
Tablo 27. Üçüncü Eseri Doğru Tempoda Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları	68

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Kopuz Örnekleri	9
Şekil 2. Sol El Parmak Numaraları.....	44
Şekil 3. Pozisyonlar	46
Şekil 4. Bağlamaya Uyarlanmış Tablatur	48



KISALTMALAR LİSTESİ

GTHM : Geleneksel Türk Halk Müziği

THM : Türk Halk Müziği

TRT : Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

TSM : Türk Sanat Müziği



1. GİRİŞ

Bu bölümde araştırmanın; problem durumuna, alt problemlerine, amacına, önemine, varsayımlarına ve sınırlılıklarına yer verilmiştir.

1.1. Problem Durumu

Bağlama çalgısının öğretiminde geliştirilen yöntem-teknikler ve yayımlanan metot kitaplarından önce geleneksel yöntem olan usta-çırak (meşk) sisteminin kullanıldığı bilinmektedir. Bu geleneksel sistem “formal” ve “informal” olmak üzere iki türdür. Formal meşk sistemi; günümüzdeki bireysel çalgı eğitimi (meşk-i hususi) gibi öğreticinin öğrencisiyle birebir ilgilenmesi ve öğretmesidir. İnfomal meşk sistemi ise; müzik cemiyetleri gibi çeşitli meşk ortamlarında öğrencinin (çırağın) öğreticisini (ustasını) gözlemleyerek icrasındaki çalım tekniklerini hafıza etmesidir.

Meşk sisteminde görsel ve işitselin bir arada oluşu, öğretme/öğrenmede kolaylığı ve öğrenilenin hafızada kalıcı olmasını sağlamaktadır. Fakat bu sistemde öğrenci hocasından (ustasından) aldığı eğitimle sınırlı kalarak sadece hocasının bildiği yöntem-teknikleri ve dağarcığı öğrenebilmektedir.

Bağlama öğretimi için geliştirilen yöntem-teknik ve metot kitaplarından bağlama öğrenmeyi hedefleyen bir öğrenci, hoca desteği olmadığı durumda öğrenmede zorlanabilmekte, eser ve etütleri olması gerektiğinden daha fazla sürede çözümleyebilmekte veya yanlış öğrenebilmektedir.

Bu düşünceler doğrultusunda; sadece meşk sistemiyle veya sadece metot kitaplarıyla bireysel şekilde çalışmanın bağlama öğretiminde ve öğreniminde daha az etkili olabileceği, geliştirilen yöntemlerin meşk sistemi ile paralel bir şekilde sürdürülmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir.

Bağlama öğretimine yönelik ilk metodolojik çalışmaların Cumhuriyet Döneminde yapıldığı bilinmektedir. Bu süreç içerisinde yazılan ilk metot kitaplarında türküler nota isimleri ile ifade edilmiş, nota isimlerinin sonlarındaki harfler uzatılarak süre değerleri anlatılmaya çalışılmıştır. Daha sonraları yazılan metot kitaplarında notalar simgesel olarak kullanılmaya başlanmış fakat herhangi bir notasyon ya da öğretim yöntem-teknigi kullanılmamıştır. Bu kitaplarda, bağlama ailesi, yapısal özellikleri, bağlama tutuş, mızrap tutuş-vuruş ve bağlama üzerindeki perde sistemi gibi

nazari ve teknik bilgilere yer verilmemiştir. Yazılan etüt ve eserlerin notaları derlenmiş, bir araya getirilmiş ve bağlama repertuarı oluşturulmuştur.

Cumhuriyet Döneminden günümüze doğru yayınlanmış metot kitapları giderek daha amacına uygun yazıldığı ve bu sayede öğretim/öğrenim kolaylığı sağladığı görülmektedir. Günümüzde ise çeşitli simge ve notasyonlar kullanılarak bağlama (tuşe-sap) üzerinde doğru parmakları kullanmayı, doğru pozisyonlarla geçkiler yapmayı, ritmik kalıpları doğru mızrap yönleriyle çalmayı ve buna benzer teknik icra öğretimini hedefleyen metot kitapları yayımlanmıştır (Ekici, 2012; Gültaş, 2012; Kaya, 2011, Karahan, 2010).

Bu tespitler doğrultusunda; öğretilen notasyonların, öğrencinin bireysel olarak etüt, türkü veya enstrümantal eser deşifre ederken doğru parmakları kullanmada etkili olup olmadığı problem durumu olarak belirlenmiş ve bu problem durumunu sonuçlandırma adına alt problemler şu şekilde oluşturulmuştur;

1. Parmak numarası notasyonunun öğrencilerin deşifre esnasında doğru parmakları kullanmalarına etkisi var mıdır?
2. Pozisyon notasyonunun öğrencilerin deşifre esnasında doğru parmakları kullanmalarına etkisi var mıdır?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, uzun sap bağlama eğitiminde kullanılan parmak numarası notasyonu ve pozisyon notasyonunun, öğrencilerin deşifre başarısına etkisini belirlemektir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Uzun sap bağlama öğretimine yönelik yapılan araştırmalar incelendiğinde mızrap (tezene) tutuş-vuruş ve yöresel tavırlar üzerine birçok notasyonların geliştirildiği ve deneysel çalışmaların yapıldığı fakat tuşe (klavye-sap) üzerinde notasyona yönelik deneysel çalışmaların yapılmadığı tespit edilmiştir. Bu açıdan uzun sap bağlama öğretiminde kullanılan parmak numarası notasyonu ve pozisyon notasyonu ile ilgili etütler hazırlanarak uygulaması yapılan ilk çalışma olması ve diğer çalışmaların uygulama boyutunu tamamlaması açısından önem arz etmektedir.

1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırmanın bu bölümünde çalışmayı sınırlayan faktörler aşağıda belirtilmiştir;

- Bu araştırma, Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü THM Anasanat Dalı 2017-2018 eğitim-öğretim yılı 1. Sınıf n=10 bağlama öğrencisi
- Uygulama süresi olan 2017-2018 bahar dönemi eğitim-öğretim yılının ilk on haftası
- Araştırmacı tarafından geliştirilen parmak numarası notasyonu ve pozisyon notasyonu performans değerlendirme formu
- Uzman görüşleri
- Uygulama aşamasında bağlama öğretimine yönelik geliştirilmiş notasyonlardan; parmak numarası notasyonu ve pozisyon notasyonu ile sınırlandırma yapılmıştır.

1.5. Varsayımlar

Varsayım, doğru olarak kabul edilen bir düşünceyi temsil etmektedir. Bu düşünceyle araştırmanın varsayımları aşağıda maddeler halinde verilmiştir.

- Araştırmanın uygulama boyutunda çalışma gruplarındaki öğrenciler gerçek performanslarını yansıtmışlardır.
- Veri toplama araçları uzman görüşleri doğrultusunda hazırlandığı için, uygulama yöntemleri ve bu yöntemlerle toplanan veriler neticesinde elde edilen sonuçlar yeterince geçerli ve güvenilirlerdir.

1.6. Tanımlar

Araştırmada ele alınan konulara ilişkin bağlama icrasında ve eğitiminde kullanılan terimlere yönelik tanımlar aşağıda sunulmuştur.

- **Notasyon:** Simgelemler. Sayıların, niceliklerin ve başka varlıkların simgelerle gösterimi ya da böyle simgelerin oluşturduğu dizge.

- **Pozisyon:** Bağlamada elin klavye (tuşe) üzerindeki konumudur (Kaya, 2011:49).
- **Tablatur:** Terim Latince tabula: “tablo, çizelge” sözcüğünden türetilmiştir. Telli çalgılar ile klavyeli çalgılar için ayrı nitelikler taşıyan bu geleneksel müzik yazısı yöntemi, daha çok lavta, gitar ve org için düzenlenmiş ve özelliklerine göre belirlenmiştir (Say, 2002:504).



2. KURAMSAL BİLGİLER VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde, araştırmanın amacına yönelik kuramsal bilgilere yer verilmiştir. Ayrıca, kuramsal temeli sunulan konularla ilgili literatür çalışmaları bulunmaktadır.

2.1. Bağlamanın Tarihsel Süreci

Günümüzdeki şekli ile Anadolu'ya ait olan bağlama, Orta Asya'daki kopuzun çeşitli değişkenlere uğramış hali olarak kaynaklarda ifade edilmektedir. İlk tarihlerden günümüze kadar insanoğlu yaşamsal tecrübelerini sonraki nesillere aktarmıştır. Zamanla ait oldukları toplumun kültürel yapılarını biçimlendirmiş ve yaygınlaştırmıştır. Kopuz sazı da halkın değişen yaşayış biçimlerine bağlı olarak çeşitli değişim ve gelişim evrelerine uğramış ve günümüz bağlama halini almıştır.

Bağlamanın günümüze kadar uzanan son hali Cumhuriyet Dönemiyle sınırlı olduğu bilinmektedir. Bağlamanın tarihi sürecini kapsamlı anlayabilme adına öncelikle kopuzun tarihçesi araştırılmıştır.

Kelime kökeninden başlayacak olursak; Mahmut Ragıp Gazimihal; kopuzun “kov” ve “kovi” kökündeki oyuk şey anlamından daha çok “kopsamak” fiilinin köküne bağlı olduğunu, kopsamanın ise kopuz çalanın el ve parmaklarıyla “kopmak, fırlamak ve seğırtmek” anlamında olduğunu ifade etmektedir (Gazimihal, 1975:17). Bu düşünceye paralel olarak Bahaeddin Ögel, “Türk Kültür Tarihine Giriş” isimli kitabında; kopuzun çeşitli Türk ağızlarında, “kobuz, kobus, kobız-kobis, komuz-komus, komız-komıs” olduğunu ve kopuz çalmak anlamında “kopsamak, kobzadı, kobzaldı” gibi fiillerin türediğini ifade etmiştir (Ögel, 1987:237).

Kopuzun ilk ne zaman ve ne şekilde ortaya çıktığı kesin olarak bilinmemekle birlikte hem parmakla hem de yayla çalındığı düşüncesi kabul edilmektedir. Ögel, kapuzun hem elle hem de yay ile çalındığını ancak yay ile çalınmasının daha eskiye dayandığını (1987:269), Gazimihal ise yaysız sazların kıdemi yaylılar merhalesinden daha eski olduğu düşüncesini öne sürmektedir (1975:16).

Parlak (2000), kopuz ve kopuzdan türeyen sazlar hakkında “esen rüzgarların sazlıklardaki kırık kamışlara çarpmasıyla çıkan ve ilk insanların üzüntülü, sevinçli anlarında çıkarmış oldukları seslerin ilk müzik duygularını verdiği kabul edilmektedir. Zamanla kamış ve kirişten çıkan bu sesler insanların ilgisini çekmiş, kullanmış oldukları okun, yay kirişine sürtünmesi ile oluşan tını keşfedilmiş ve bilinçli olarak bu sesler

çıkarılmaya başlanmıştır. Avlanma yayına okun sürtünmesiyle meydana gelen yapıya “okluğ” denilmiştir. Daha sonraları okluğun ucuna su kabağı vb. ilave edilerek “ıklığ” elde edilmiştir. su kabağının üst kısmına ince deriler gerilip, kiriş telleri, bu deri üzerinden geçirilmiş, ok yerine de bir başka yay kullanılmıştır. Böylece yaylı ve yaysız (parmakla ve mızrapla çalınan) telli sazların ataları doğmuştur. Kopuzun gövdesi daha sonraları su kabağı yerine armudi Şekilde çeşitli ağaçlardan oyularak yapılmış, üzerine yine deriler gerilmiş, uzun yıllar alınmış, zaman içinde derinin yerini ağaç göğüs at kılı ve kiriş, tellerin yerini ise metal teller almıştır” Şeklinde düşünmektedir (s.7).

Bu açıklamalardan; Türk algılarının ilk çıkışının aynı tür çalgının parmakla ve yayla alınması ile dallara ayrılarak gelişmeye başladığı görülmektedir.

“Kopuz, tarih içindeki seyahati sırasında geçtiği coğrafyalarda onu kullanan toplulukların Şarkı ve melodilerine göre Őekillenmiş, Türk kavim ve kabileleri arasında başka müzik aletleri ile karışmış ve farklı bazı sazlar da kopuz ismi ile anılmıştır. Türkler arasında asırlardan beri kökleşen kopuz, kendi asli Şeklini her yerde muhafaza edememiştir” (Feyzioğlu, 2006:237).

“Kopuz gövdesinin önceleri avuç içi Şeklinde ağaçlardan oyularak yapıldığını ve üzerine deri gerilerek uzun yıllar alındığını fakat 18. yy’dan sonra deri yerine ağaç kullanıldığı da Evliya elebi’den anlaşılmıştır. Asya Türkleri algılarını tel sayısına göre adlandırmıştır. İki telli ve parmakla alınanların yaygın adı “dutar” dır. Tel sayısı ikiden çok olanlar “Dombra, Dambıra ve Tambura” olarak adlandırılmıştır. Özbekler,  telli ve kalın saplı tamburalarına “Setar”, dört tellilere “artar”, beş tellilere “Pentar” ve altı tellilere “Őeřtar” denilmiştir (Ekici, 2012:40). Altı telli olan Őeřtar, daha çok İnan ve Azerbaycan Türklerince tanınıp bilinmektedir. Eski eserlerde bu çalgı altı telli kopuz olarak yorumlanmıştır” (Feyzioğlu, 2006:240).

Savaşçı ve geri bir ırk olan Türklerin genelde tarih boyunca at sırtındaki serüvenini konu alan ve atın koşma türlerini melodileriyle tasvir eden kopuz, davuldan sonra çoğu Türk devletlerinde temsil niteliği rolü kazanmıştır.

“ıklığ algısından türediğine inanılan arp ve lir gibi çalgıların bağlama ile fiziksel ve icra yönünden benzeşmediği; dolayısıyla kopuzun yay görünümündeki ilk halinden tuşe mantığına geçilen dönem, kopuzun günümüz bağlama çalgısıyla benzer halinin oluşması açısından önem arz etmektedir” (Haşhaş, 2013:8).

Erdener (2015) çalışmasında, Türkiye’de yaygın bir görüş olan, sazın kopuzdan türemiş bir çalgı olduğunu ve bu nedenle kopuza sazın atası denildiğini ancak, kendisinin farklı bir düşünceye sahip olduğunu ifade etmektedir;

“...Bu söylemler bir araştırmanın sonunda ortaya çıkan verilere dayanmaz. Bazı kaynaklar sazın kopuzdan türemediğini, Orta Asya’da kopuz ve sazın çok uzun süre aynı zamanda ve yan yana var olduğunu gösteriyor... Saz ve kopuz, çalınıştta, çıkardıkları seste ve gerekse yapılışlarında birbirine çok benzemeyen iki ayrı çalgıdır. Biri kabak kemane gibi dikine tutulur ve yayla çalınır, göğüs kapağı deri ile kaplanır. Diğeri ise yatay olarak ve tezene ile ya da parmakla çalınır. Moğolistan’da 5. Yüzyıldan kalan saz ve Orta Asya’da Türk halkları tarafından kullanılan dutar, komuz ve dombıra gibi çalgılar da sazın kopuzla yan yana var olduğunu açıkça göstermektedir. Türkler Anadolu’ya gelmeden bin yıl önce yaygın olan saza çok benzer çalgılar da kopuzdan türememiştir. Saz ve diğeri çalgılar giderek kopuzun yerini almışlardır.” (s. 27-31).

Bağlama terimi, sazdan sonra en yaygın olarak bilinen isimdir. Araştırmacılara göre sazın sapına perde bağlanmasından ötürü bağlama isminin konulduğı düşünölmektedir. Başka bir görüş ise “bağlamak” kelimesi 16. yy metinlerinde “kapamak” anlamına da geldiğı ve dolayısıyla göğse kapatılan tahtadan da kaynaklanabileceğidir.

Yukarıda bağlama adının nasıl oluştuğunu ifade eden iki yaygın görüş sunulmuştur. Bunların dışında dikkat çeken çeşitli düşöncelere de rastlanılmıştır. Bu konuyla ilgili olarak;

Özdek (2005), “bağlama isminin kullanılmasıyla kopuzun sapına perde bağlanmasının doğrudan bir ilişkisi varsa, sapa perde bağlanması fikrinin 17. yy’da ortaya çıktığını kabul etmek gerekir ki bu da kabul gören bir yaklaşım olmamıştır. Ayrıca sapına perde bağlanan diğeri çalgıların isminin de “bağlama” kelimesinden türetilmiş olması gerekirken böyle bir durum da söz konusu değildir” şeklinde ifade etmiştir (s.17).

Akbulut’dan akt. Algı (2015), “bağlama gelenekte hiçbir zaman “nağme” çalgısı olarak kullanılmaz. Gelenekte esas olan “söz”dür. Saz, sözü bazen birbirine bağlar bazen de ona eşlik eder. Esasında bağlama, adını sapındaki perde bağlarından almaz. “Bağlama”, adını gelenekteki kullanılış amacından alır” (s.24).

Bağlama ismine yönelik bir başka görüş ise Kurt (2016)'a aittir; “Alevi-Bektaşî edebiyatı ve müziğinin şekillenmesiyle oluşmuş “Deste Bağlama” geleneği, ayin-i cemlerin ve muhabbetlerin en önemli ana unsurlardan biri hâline gelmiş, bu gelenek 17. yüzyıldan sonra hem sazın kendisine, hem de sazın çalındığı düzene (akort) adını vermiştir. Deste bağlarken çalınan düzene, zaman içerisinde her kesimden kabul gören “Bağlama Düzeni”, sazın adına da, mecaz-ı mürsel ile desteyi bağlayan araç anlamında ”Bağlama” denilmiştir” (s.61).

Değişik adlandırmalarla günümüze ulaşan bağlama, zaman içerisinde yapısal değişikliklere de uğramıştır.

Bağlamanın değişim ve gelişiminde “tel” unsuru önemli bir paya sahiptir. Telli sazlarda kullanılan ilk tel maddesi at kılıdır. Daha sonrasında bağırşak (kiriş) teller kullanılmıştır. İpeğin olduğu ve ulaşılabildiği yerlerde ipek tel de kullanılmıştır. Telli sazların değişim ve gelişim sürecinde son olarak metal tellere geçilmiştir ki, çalgılara tını, icra ve biçim yönünden çeşitli değişimler getirmiştir (Oral, 2010:4).

Bağlama, ülkemizde en yaygın kullanılan halk çalgılarından biridir. Anadolu'nun hemen hemen her yöresine kendini benimsetmiştir. Geniş bir alana yayılan bağlama yörelere göre düzen, boyut ve icra teknikleri açısından değişkenliğe uğramıştır.

Bu durumu Kurt (1989) şöyle ifade etmiştir;

“Kopuz sazı geliştikçe perde ve tel sayıları artmış, kullanım amaç ve alanı da genişlemiştir. Bununla beraber daha çok ihtiyaca cevap veren türler kalıcı olmuş, kültür alış verişinin de etkisiyle belli isimler altında toplanmıştır. Halk sazlarının özelliklerinden biri de halkın kendi sazını kendi imkanları ile yapabilmesidir. Halk kendi çalacağı bağlamasını yöresinin şartlarına göre yapmış, tel ve perde sayılarını yöresinin müzikal yapısının ihtiyacına göre takmış ve bağlamıştır. Bu sebeptendir ki, yörelere göre formları, perdeleri, tel sayıları birbirinden farklı bir çok bağlama türü ortaya çıkmıştır. Bugün bağlamanın çalınmadığı yöremiz yoktur. Bağlama çalma geleneğinin yüzyıllardır devam etmesinin, rağbet görmesinin sebebi vardır. Bağlama tek başına çalınabilen sazlardan biridir. Yanında ikinci bir saz çalma ihtiyacı çoğu kez duyulmamıştır. Çalınma özelliğinden dolayı ritim ve melodi bir aradadır. Halk müziğinin ihtiyacına uyum sağlanmış taşınabilir bir sazdır. Açık hava sazı değil oda sazıdır. Âşıklık geleneğinde, âşıkların dilinin çözülmesinde, doğaçlama şiir

söyleyebilmesinde, derdini anlatabilmesinde en büyük yardımcısıdır. Değişik tür ve boylarıyla çok yönlü olarak kullanılmaktadır.” (s.12).



Şekil 1. Kopuz Örnekleri

Feyzioğlu (2006), “Türklerin millî sazı olan kopuz, üzerindeki emaneti işleyip geliştirerek, hem Türk Musikisi organolojisinin temelini oluşturan bağlama ailesi, ud ve tambur gibi çalgıları günümüze taşımış hem de tarihte kopuzun sırtında oluşup gelişen, şamanlık, destan anlatma geleneğinin devamı olan âşıklık geleneğini bugüne dek sürdürülmüştür.” ifadelerini kullanarak kopuz ve bağlama arasındaki kültürel köprüye dikkat çekmiştir (s. 245).

Yapılan araştırmalar doğrultusunda, kopuzun en büyük değişime ve gelişime Anadolu’da uğradığı, ilk hali itibariyle kopuza bağırımsak kirişten ses perdeleri oluşturulduğu, deri göğüsten kapak göğse geçildiği ve at kılı yerine madeni teller kullanıldığı ortak bir görüştür. Çalım tekniğine yönelik, bağlamanın mızrap (tezene) ile çalınmaya başlanması, tahta göğse ve çelik tellere geçilmesinden ötürü olduğu düşünülmektedir.

2.2. Bağlama Eğitiminde Metotlaşma Süreci

Bağlama, günümüzde kullanılan yöntemlerden önce usta-çırak ilişkisinin (meşk) kullanıldığı bilinmektedir. Çırağın, ustasını gözlemleyerek takip etmesi ve usta, çırağını karşısına alıp çaldığı eseri öğretebileceği şekilde tekrar ederek göstermesi meşk sisteminin temelidir.

2.2.1. Bağlama Eğitiminde Meşk (Usta-Çıracak) Sistemi

Türk milleti göçer özelliğiyle dünyanın her köşesine yayılmasına ve kültür etkileşiminde bulunmasına rağmen yerleşik hayatın getirdiklerinden mahrum kalarak sahip oldukları müzik kültürlerini nota yazısının kullanımına kadar meşk sistemi sayesinde asırlarca koruyabilmiş, aktarabilmişlerdir.

“Meşk yüz yüze eğitim gerektirir. Talebenin hocasının karşısında oturup başından sonuna dek onun yaptıklarını, söyleyip okuduklarını, hareketlerini iyice anlaması, özümsemesi, yorumlaması ve sonra yüzüne karşı tekrar etmesi gerekir” (Behar, 2014: 56).

Türk müziğinde notanın kullanılmadığı zamanlarda oldukça önemli bir işleve sahip olan meşk, müzik üstatlarınca devam ettirilmiş ve bu suretle belirli bazı üsluplar asırlarca sonraya taşınarak müzik eserleri de hafızadan hafızaya aktarılacak suretiyle unutulmaktan kurtarılmıştır. Eserin hafızaya alınması, ona uygun yorum ve tavır zenginliğinin belirlenmesi anlamına da gelmektedir. Hafızanın dönem içinde musiki için taşıdığı önem, ‘meşk’ olarak tanımlanan müzik eğitim sistemini geliştirmiştir (Demirgen ve Sazak, 2013:30).

“Anadolu müzik kültürünün çekirdeklerinden olan ve hatırlamanın biçimine kendine özgüllükleriyle bürünen gezek, barana, sıra gecesi, cem, oturak gibi ortamlar; sessel ve zamansal kümelenme tiplerini hem belirleyen, hem de birbirleriyle harmanlayarak dolaşımını sağlayan kodların da aktarıldığı, paylaşıldığı ve hatırlandığı mekânlardır. Müzik kültürüne ilişkin örneklerin seslenişiyle kendilerini aşıkâr eden kodların aktarımı ve paylaşımı yazılı bir metne değil, hatırlama ve yinelemeye dayalı yapılmaktadır. Öğrenme işi “işe vuruk” bir nitelikte gerçekleşmekte, öğrenilen ve öğretilenler bir metne dönüştürülmemektedir” (Karahana, 2009:1-2). Bu konu hakkında Ersoy (2011) çalışmasında Nida Tüfekçi’nin halk müziği ve icracılık hakkında şu düşüncelerine yer vermiştir; “...halk geleneğinde kağıtla çalışma yoktur. Siz kağıdı kullanın ondan istifade edin, notadan istifade edin ama icracılıkta mümkünse ezberleyerek çalışın. Gelenek böyledir, tavrı da yorumu da böyle verebilirsiniz. Yoksa sadece şekilci olursunuz...” (s. 74).

Oral (2016)’a göre usta-çırak ilişkisinin en önemli faydası, öğrenen ve öğreten arasında bir bağ oluşturarak öğrenenin ustasını taklit yoluyla kendine üslûb

kazandırmasıdır. Aynı çalışmasında Özcan (2004)' in şu ifadesine yer vermiştir; “meşk metodunun en büyük faydası talebenin bir eseri, bir çalgıyı, herhangi bir musiki tekniğini ve icrasını hocasının tarz ve üslubuyla öğrenerek “tavır” denen o ekolü devam ettirmesi olmuştur. “Eser geçme” tabirinin de kullanıldığı meşkte musiki eserleri hoca tarafından seslendirilir, talebeye usulüyle birlikte bölüm bölüm veya bütünüyle defalarca tekrar edilerek ezberletilirdi. Burada eserdeki herhangi bir notanın öğrenilmesi söz konusu olmadığından hafızanın çok önemli rolü bulunuyordu.” (s. 5-6).

Ersoy (2012) Meşk yöntemine Türk müzik kültürü içerisinde çoğu zaman olumsuz bir anlam yüklendiğini düşünmektedir;

“...Kimi müzik yazarları, Türk müziğinde çalgı öğretiminin geri kaldığını, metotlaşmadığını, bunun sebebinin de meşk yönteminde var olan usta-çırak ilişkisi olduğunu vurgulamıştır. Bir yanılı olarak, usta-çırak ilişkisi, gayri-sistemik bir çalgı öğretim süreci olarak tanımlamakta ve bu sürecin acil bir biçimde terk edilmesi gerektiği, “metot” ve “usta-çırak”, çalgı öğretiminde birbirlerinin alternatifleri gibi algılanmakta ve metotlaşma sürecinin başlamasıyla da usta-çırak ilişkisinin biteceği düşünülmektedir. Metotlaşma, elbette bir sistematikleşme ve standartlaştırma sağlamaktadır ve çalgı öğretiminde son derece gerekli ve faydalıdır. Ancak metot çalgı eğitimi için tek başına yeterli olmayacaktır. Metot üzerinden öğretim verildiğinde bir yanılısama olarak sürecin değişeceği, niteliğin artacağı düşünülmektedir. Metotla birlikte belki çalgı öğretim süreci kurumsal bir mekâna taşınacak ve sistematize edilmiş bir öğretim yöntemine dayalı yürütülecektir, ancak çalgı öğretimi aslında edimsel olarak yine bir öğretime, bir de öğrenene dayalı bir biçimde devam edecektir...”

Türk kültürünün taşıyıcı ve koruyucuları olan ozanlar müzik kültürümüzü yüzyıllardır gerek kopuzla gerekse de günümüzdeki adıyla bağlamayla temsil etmektedirler.

Bağlama icra geleneğinde “üstadın” önemini vurgulayan Öztürk (2013), bağlama üstadının herhangi ve sıradan bir icracı olmadığını düşünmektedir;

“...üstadlık, geleneksel beğeniye uygun olma, takdir edilme, gözde olma, onaylanmış olanların onayını alma, takdir edilmişlerin takdirini kazanma gibi yol ve süreçler içinde gelişme gösterir. Yetenek, üstadlığın olmazsa olmaz vasfıdır. Ancak tek başına yeteneğin, üstadlık kültürü açısından “yeterli şart” oluşturmadığı görülür. Süreç içinde daha çıraklık aşamasındayken üstadın gözüne girme, takdirini ve övgüsünü kazanma önemli bir etken olarak ortaya çıkar. Böylece iyi çalma söylemenin yanında, üstadın

beğeni ve takdirine uygun tarzda hareket etme, saygılı olma, uygun tarzda davranma gibi etkenler de çırağın, üstad karşısındaki durum ve konumun belirler. Sadece çok yetenekli olan ve çok iyi veya üst-düzeyde çalan veya söyleyen bir icracı olma, üstadlık nazarında sadece dikkat çekici olmanın bir unsurudur” (s.2).

“Usta-çırak ilişkisinde en önemli kavram kuşkusuz ki çırağın seçilmesini sağlayacak olan takdir sistemidir. Takdir etme, esasen müzik kültürüne katılma anlamında üstadlığın ayırt edici niteliklerinden biridir. Üstad, seçer; eler; “çırak” açısından tanınmaya onay verir. Bir anlamda üstad, çırağın önünde kapı açan, ona yol veren kişidir. Üstadın takdirini kazanma, müzik kültürüne katılmanın da en geçerli ve güvenilir yolu olmaktadır. Üstadın referansı, onayı, takdiri, övgüsü ve desteği, çırağın tanınması, kabulü ve benimsenmesinde son derece etkilidir. Çünkü üstad, müzik kültürüne katılma süreci anlamında kat edilecek yolu kısaltır. Türk müzik kültürü içinde olduğu gibi bağlama icracılığı geleneğinde de bu geleneksel sistemin sayısız örneği bulunabilir” (Öztürk, 2013:4).

Ülkemizde; geleneksel sistemde bağlama eğitiminin verildiği kurum kuruluşlar bulunmaktadır. Bu kuruluşlardaki eğitim sisteminin temeli öğrenciye kısa zamanda repertuar oluşturmak ve bu repertuarın icrasını sağlamaktır.

“Bağlamanın, ülkemiz müzik dokusu içerisindeki yerinin oldukça önemli olduğunu belirten Kaptan (2011) bağlamanın, kültürel birikimini bünyesinde en iyi barındıran ve açığa çıkaran temel bir çalgı olduğunu ve bu bağlamda; bağlama öğretiminin teknik bir beceri olmaktan çok “müziko-kültürel” bir beceri olarak değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bağlama eğitmeni ile birebir çalışmak, doğru tavır ve üslupları dinlemek, taklit etmek ve tekrarlayarak öğrenme şeklinde ifade edilebilecek “usta-çırak” sisteminin çağdaş sosyal ve eğitim yapısına uygun bir tarzda devam etmesi gerektiği düşüncesindedir” (s. 177-178).

“Bağlama çalışmalarında usta-çırak ilişkisine dayalı öğrenmenin yaygın olmasından ötürü, çalgı tekniğine uygun çalma alıştırmaları göz ardı edilmiş ve iyi bir çalışma tekniğine sahip olmak için bunların gerekliliğine inanılmamıştır. İyi ve teknik bir çalgı icracısı olmanın yolu çalgı tekniğine uygun çalışmaları yapmaktan geçer. Bağlama öğretiminde günümüze kadar, türkü notaları araç olarak kullanılmış ve sonuçta türkü öğretimi amaçlanmıştır. Ancak, bağlama bir çalgıdır ve her çalgının kendisine has çalgı öğretim tekniğinin olması gerekir ayrıca derlenen türkülerin bir çoğunda nota yazımı sadece türkü söyleme biçimine göre, oyun havalarında ise yöresel tavırlar gözetilmeden

yapılmıştır. Bu nedenle yayınlanmış türkü ve oyun havalarında icra edenden, görebek düşünmesi ve yöreye uygun çalması beklenmiştir” (Atalay ve Alim, 2004:3).

Kaptan ve Yöndem (2010) tarafından bağlama ve klasik gitarın öğretim süreçlerine yönelik karşılaştırmalı bir inceleme yapılmıştır. Çalışmada yapılandırılmış ve yapılandırılmamış görüşmeler sonucu bağlama öğretimine yönelik şu tespitlere ulaşılmıştır; “bağlama öğretsel süreçlerinde genel olarak kullanılan yöntemlerin; öğretmenin tecrübesine dayalı olduğu, yöntem seçiminin öğretmenin deneyimleriyle belirlendiği, öğretim tekniğinin ise öğretilcek konunun özelliğine göre belirlendiği görülmektedir. Bağlama öğretim yöntemlerinde; anlatımın ağırlıklı olduğu, görebek/izleyerek öğrenmenin ve görselliğın etkili olduğu, öğrenmede öğretmenin model olduğu, öğretimin hafıza, bellek ile gerçekleştirildiği, öğretimde doğaçlamanın önemli olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır” (s. 44).

THM sazlarının eğitiminde ustadan çırağa aktarım yöntemi ile günümüzdeki öğretim uygulamaları arasındaki farklar, bağlama eğitiminde görülen problemlerin yaşanmasına sebep oluşturan faktörlerdir. Bu konuda yapılan çalışmalar yetersiz kalmış ve özellikle yaygın bağlama eğitimi ile ilgili sorunlar henüz tam olarak çözüme kavuşturulamamıştır (İkiz, 2010:1).

2.2.2. Bağlama Eğitiminde Metodolojik Yaklaşımlar

Çalgı eğitiminde metodolojinin önemini vurgulayan Özdek (2015) halk müziği çalgılarında metodolojik problemleri şu şekilde ifade etmiştir;

“...Yazılı materyal olarak kullanılan notalarda yazılış-çalınış farkı, transkripsiyonlamada eksiklik ve yanlışlıklar, çalgıya özel değil vokale özel notaların kullanılması, düzen ve tavır bilgilerinin verilmediği dinamik ve tempo işaretlerinden yoksun notalar ve çoğu zaman ticari kaygıların ön plana çıktığı kimi zaman bir türkü albümü görünümünde olan ve neredeyse tamamı bağlama için yazılmış metotlar halk müziği çalgılarına ait literatürün temel problemleri arasında sayılmaktadır. Halk müziği çalgılarıyla ilgili metodolojik çalışmaların tamamına yakınının bağlama için yapılmış olması aslında doğal sürecin bir sonucu olarak düşünülebilir. Çünkü bağlama; binlerce yıllık mirası tellerinde, perdelerinde bize ulaştıran, Türk halk müziği ile ilgili temsiliyeti taşıyan en güçlü çalgı olarak kabul edilmektedir...” (s. 36).

Bağlamanın ilk kez Cumhuriyet Döneminde kurumsallaşma yoluna gitmeye başladığını ve müzik bölümlerinin açılmasıyla birlikte de daha teknik ve bilimsel

yöntemlerle incelenmeye başladığını ifade eden Haşhaş ve İmik (2015), yaptıkları araştırmalar neticesinde Cumhuriyet Döneminden günümüze kadar geçen süreçteki gelişmelere rağmen bağlamanın tam anlamıyla bir bilimsel temel üzerine oturtulamadığı sonucuna ulaşmışlardır (s. 13).

Kurumsallaşmayla beraber bağlama eğitiminin daha sistemli ve kalıcı özellik kazanmasına rağmen eğitim sisteminde denetim eksikliklerinden dolayı birçok yanlışlıkların kural olarak sunulduğu görülmektedir.

“Kaynakçası veya bibliyografyası olmayan birçok metot çalışmasını görmek mümkündür. Bunun sonucu olarak da, birçok ezginin notası yanlış yazılmış, anlatımlar ve kavramlar birbirine karışmış, bağlamayı ve notayı yeni gören öğrencilere metodun dördüncü veya beşinci sayfasında türkü öğretilmeye çalışılmıştır. Konu ile ilgili kaynaklar görülmeden, araştırma ve inceleme yapılmadan hazırlanmış olan bu çalışmalar, ancak piyasadaki belirli bir çevreye hitap etmektedir.” (Ekici, 2001:89).

“Günümüzde, usta-çırak eğitimi dışında yavaş yavaş değişik alıştırmalara rastlanmaktadır. Kullanıma sunulan metotların yeterliği tam olarak sağlanmış görülmesine de, bağlama öğretimi yine de iyiye yönelmiştir. Çalgı öğretimindeki evrensel gelişmeler, zamanla Türk müzik eğitimi içerisinde bir takım yeniliklere zemin olmaktadır. Çağdaş öğretim yöntemleri de bağlama öğretimi alanında yer bulmaya başlamıştır. Geçmiş yıllara göre incelendiğinde, eskiye göre yeni yazım bağlama metotlarında alıştırmalar fazlası ile yer almaya başlamıştır” (Alan, 2012:23).

Kaptan (2011) çalışmasında, bağlamayı akademik olarak okulda on beş yıldır öğreten, serbest çalışan özelliği ile evde özel olarak on sekiz yıldır öğreten ve ustalık belgesiyle dershanede yirmi yıldır öğreten şeklinde, üç bağlama eğitmeni ile görüşme gerçekleştirmiştir. Hocalara, bağlama öğretimine yönelik çeşitli sorular yönelterek şu ortak sonuçlara ulaşmıştır;

“çalışma sonucunda elde edilen bulgulara genel olarak bakıldığında; bağlamının geleneksel bir çalgı olduğu ve gelenek içerisinde öğrenildiği anlaşılmaktadır. Geleneğin kültürel bir miras olduğu düşünüldüğünde, geleneği içinde barındıranın kültürün kapsamlı haliyle kendisi olduğu söylenebilir. Bundan dolayıdır ki bağlama öğretimi kültürel bir doku içerisinde düşünülmekte ve gerçekleştirilmekte, geleneksel müzik kültürü içinde biçimlenmiş olmasıyla kültürel bir yapı ile bütünleştirilmektedir. Öğretimde müzikal-teknik beceriden çok, geleneği öğrenme ve yaşayabilme becerisini

edinme, gelenek ile sıkı bir ilişkide olmayı ve özümsemeyi doğurmaktadır. Bu doğrultuda bağlama eğitmeninin geleneğin içinden olması ve öğrencinin de geleneğe ilgi duyması ya da aynı gelenekten gelmesinin öğretimde etkili olduğu görüşü belirtilmektedir” (s. 176-177).

“Çeşitli dernek, cemiyet ve kurs gibi ortamlarda yapılan çalışmalara bağlı olarak, zaman içerisinde belli bir standartlaşma ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Bu ihtiyacın giderilmesine yönelik en etkili çalışma Yurttan Sesler adı altında TRT bünyesinde yapılmıştır” (Sağ ve Erzincan 2016:72). “İlk defa Ankara radyosunda, Muzaffer Sarısözen’in başlattığı bu uygulama daha sonra yaygınlaşarak gelenekleşmiştir. Türkiye radyolarındaki bu uygulama, sonraları belediye konservatuarları, musiki dernekleri, halk eğitim merkezleri vb. kurum ve kuruluşlarca da rağbet görüp yaygınlaşmıştır. Müzik öğretmeni yetiştiren Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü ise programında, 1973 yılından itibaren bağlama öğretimine de yer vermeye başlamıştır. 1976 yılında İstanbul’da Türk Musikisi Devlet Konservatuarı’nın kurulması ile Türk müziği sağlam temellere oturtulmuş olup, bu konservatuardaki çalışmalar sayesinde bağlama öğretimi konusunda önemli gelişmeler kaydedilmiştir. Sistemli biçimde yürütülmesine karşılık, sadece uygulamaya yönelik olan çalışmaların kitap (metot) haline dönüştürülmemiş olması ise önemli bir eksiklik” (Yener, 2012:1).

Yurttan Sesler ile başlatılan kurallaştırma hareketlerinin yazınsal karşılığını bulamamasıyla oluşan boşluk yazılmaya başlanılan metot kitaplarında kendisini hissettirmiştir.

Ersoy (2007), basılmış olan bağlama metotlarını tarihsel süreç içerisinde iki evre içinde değerlendirmiştir; “ilk evre içinde değerlendirilmiş metotlar; bağlama çalgısının öğretilmesi yerine ağırlıklı olarak folklor ve Türk halk müziği tanımlarının öne çıktığı çalışmalardır. Bilinen ilk bağlama metodu yazarı İbrahim Sarıçiftçi (1965) ile başlayan bu anlayış, Veli Asan (1979), Şemsi Yastıman (1981), Şevki Boz (1983), Veli Nartürker (1983) gibi kişilerce sürdürülmüştür... Bu evreye ait metotlarda homojen bir yapının olduğu, tüm metotların birbirinin tekrarı olduğu söylenebilir. İkinci evredeki metotlar için dinamik bir süreçten, “nota” ve müzikal kavram kullanma açısından (görece) gelişmeye yönelik bir eğilimden söz edebiliriz. Bu metotlar, kısaca bahsedilen folklor ve Türk halk müziği bilgilerinin yanında, notanın tanıtımı, bağlamanın tarihçesi, formları, ve çalgıya ilişkin “düzen”, “tavır” gibi bazı kavramların açıklandığı çalışmalardır. Ayrıca metotların son bölümlerinde Türk halk müziği dizileri, Türk sanat müziği makamları hakkında bilgilendirmeler yapılır” (s. 9).

Ekici (2012) metodun, bir konuyu öğretebilmek için izlenmesi ve takip edilmesi gereken bir sistem veya yol olduğu fakat öğrencinin metodu alıp okuyarak bağlama çalmayı öğrenmesi beklentisinin de olamayacağı görüşündedir (s.6). Gültaş (2012) ise, sürekli ve kalıcı bir sonuç elde etmenin, konuyu bilen bir öğretmenin yanı sıra “metot” ile mümkün olabileceği düşüncesindedir (s.1)

Tarihi kökeni, temsiliyet gücü, üzerinde taşıdığı kültür hazinesi ile bu denli önemli olan bağlamanın eğitimi için birçok metot çalışması yapılmıştır. Ancak bu çalışmaların önemi ve gerekliliği ortada olmakla birlikte şimdiye kadar yapılan çalışmaların çoğunlukla ticari kaygılar taşıyan yapılarından dolayı olumsuz eleştirilere maruz kaldığı; akademik çerçevede hazırlanmış, teknik, estetik, pedagojik ve metodolojik açılardan yeterli taşıyanların ancak son yıllarda artmaya başladığı görülmektedir (Özdek, 2015:36).

Koç (2001), araştırmasında, bağlama öğretimine yönelik yapılan metot kitaplarının olumsuz ortak özelliklerini şu şekilde sıralamıştır;

- Bütünlüğünün bulunmaması,
- Metodun yani takip edilecek yolun belirlenmemesi,
- Eser içerisinde kullanılan resim, tablo, çizim, nota vb. şekillerin ikinci plana atılması suretiyle öğrenmede kolaylığın sağlanamaması,
- Konuları sürekli genel yapıları ile işlemek suretiyle belirli hususlar üzerinde ihtisası sağlayabilecek bölümlerin ya da eserlerin oluşturulamaması,
- Ses ve görüntü içeren malzemelerin ana gövdeye yardımcı olarak verilememesi gibi hususlar bir kez daha ön plana çıkmaktadır (s. 221).

Algı ve Önal (2014)’ın geleneksel Türk sanat müziği destekli bağlama öğretimine yönelik gerçekleştirdikleri deneysel çalışmada; “bağlama dersiyle ilgili en büyük problem olarak metot eksikliği göze çarpmaktadır. Batı müziği çalgıları için yazılmış profesyonel metotların, bağlama için de yazılabileceği belirtilmiştir. Bu problemin çözümüyle ilgi bazı öğretim elemanları, kendi oluşturdukları metotlarla dersleri yürüttüklerini belirtmişlerdir” şeklinde uzman gurubundaki öğretim elemanları görüşlerini belirtmiştir (s. 45).

Bağlama için yazılmış metotları üç tarihsel evrede değerlendiren Özdek (2015) bu evreleri; “1. Notanın kullanılmayıp çalınma ilişkin kavramların türetilmediği ve

bağlama çalgısının öğretilmesi yerine ağırlıklı olarak folklor ve Türk halk müziği tanımlamalarının öne çıkması. 2. Notaların kullanılıp çalma ilişkin kavramların türetilmesi. 3. 2000’li yıllarda başlayan ve olumlu yönde hızlı bir gelişim göstermesi.” şeklinde tanımlamıştır.

Metodolojik bağlama eğitimi ve geleneksel bağlama eğitiminin harmanlanmasıyla oluşturulan metot kitaplarının düzenlenmesinin yanı sıra kontrolünün de yapılması yönünde çalışmalar başlatılmıştır.

Bağlama metodu inceleme kriterlerinin oluşturulmasını ve bir bağlama metodunda bulunması gereken özellikleri belirlemeyi amaçlayan Akçalı (2016) anket yolu ile yaptığı çalışmada, “bağlama eğitimi sürecinde tezene vuruşlarının standart olmasının önemli olduğu, sol el ve sağ elin eşgüdümsel hareketlerinin önemli olduğu, bağlama eğitimine dizi ve tartım esaslı başlanabileceği, yöresel tavırlar ile başlanılmaması gerektiği, tavırların kendi aralarında zorluk derecelerine göre sıralanması gerektiği, usta-çırak ilişkisinin önemli olduğu ve günümüzde kullanıldığı” sonuçlarını elde etmiştir (s. 86).

Bağlama eğitimine yönelik Türkiye’de çok sayıda örgün ve yaygın eğitim verilmektedir. Akdağ (2016) bağlama metotların kullanımına yönelik yaptığı bir çalışmada; lisans süresince sistemli ve metoda dayalı eğitim gören bireylerin bağlama eğitiminde metodik bir yaklaşımları olmadıkları ve herhangi bir bağlama metodu kullanmadıklarını tespit etmiştir. Metot uygulamalarına ilişkin problemleri tespit ederken öğretim materyallerinin öğrenciyle bulup buluşmadığına da bakmak gerektiğini düşünmektedir (s. 18).

Atılğan (2001)’a göre bağlama metodu yazacak kişinin halk müziğini, yöreleri, musikiyi, notayı, usulü, top yekûn müzik bilgi birikiminin yüksek seviyede olması, Türkçeyi ve dil kurallarını iyi bilmesi, eğitim formasyonunun olması şarttır. Metot yazmanın sadece para kazanmak için yapılamayacağı, yazılanların bir bilim kurulu tarafından incelenip nitelikli olanlarının yayınlanması, metot muhteviyatının kıstas ve kriterlerinin belirlenmesi gerekir (s. 138).

Yapılan araştırmalarda bağlama eğitiminde istenilen hedeflere ulaşılabilmesi, öğrenme sürecinin daha verimli bir hale dönüştürülebilmesi ve karşılaşılan problemlere çözüm bulunması adına sürekli yeni arayışlara gidildiği görülmektedir.

2.3. Bağlamanın Organolojik Yapısı

Bağlama günümüzde genel olarak tezene ile çalınan, üç grup tel (alt-orta-üst) halinde altı veya yedi telle icra edilen, çeşitli çalım tekniklerine (yöresel tavrı, şelpe) sahip yaygın olarak Anadolu’da kullanılan Türk çalgısıdır.

Kopuzun bağlamaya dönüşüm sürecinde, ipek ve kiriş gibi tellerden metal tellere, deri göğüsten ağaç göğse (kapağa), perdesiz sazın perdeli hale dönüşmesi ve perde sayısının artması, tezene ile icra edilmesi ve tel sayılarının artması gibi bariz değişimler olmuştur. Günümüzde gelişen teknoloji ile birlikte bağlama yapım teknikleri açısından tekne formu, ses tını özellikleri ve çalgı yapımında kullanılan kimyasallar gibi çeşitli arayışlar devam etmektedir.

1960’dan sonraları müzisyenlerin çalgılarından daha fazlasını istemeleri nedeniyle bağlamaların bazı temel morfolojik değişimlere uğradığını savunan Zeeuw (2011) bu durumu şöyle ifade etmiştir; “...tekne küçük U şeklinden daha büyük ve daha derin bir şekle dönüştü ve dip kısmına bir ses deliği açıldı. Ses tahtası hafif bombeli ve çok parçalıdan düz ve tek parçalıya dönüştü. Sazın karakteristik düz burguluğu yapısal nedenlerle hafif bir açıyla geriye doğru eğik burguluklarla değiştirildi. Bunun yanında birinci üçüncü ve bazen ikinci tel gurubundaki tellerden biri “bam teli” denen pirinç sargılı telle değiştirildi. Bu değişiklikler çalgının daha yüksek ses vermesini sağladı ve sesin rengini değiştirdi” (s. 208).

Stokes (1998)’e göre bağlamanın gövdesinin inşasında altın kesit oranları belirleyicidir. Perdelerin sap üzerindeki konumu frekans oranları göz önünde bulundurularak aritmetik olarak hesaplanır. Sol elin sap üzerindeki parmak hareketleri şansa ya da kişisel arzulara bırakılmayıp kesin kurallara göre bağlanmaktadır (s. 111).

Bağlama; Tekne (gövde), kapak (göğüs), sap (klavye, tuşe), burgular (kulaklar), burguluk, eşikler (köprüler), ses perdeleri, teller, olmak üzere sekiz bölümden oluşmaktadır.

Tekne (gövde) : Bağlamanın teknesi yani gövde kısmı oyma ve yaprak olmak üzere iki şekilde yapılmaktadır. Oyma gövdeli bağlamalarda; dut, gürgen, kestane, ceviz, erik ve kara ağaç gibi sert ağaçlardan oyularak yapılır. En makbulü ise dut ağacıdır. Yaprak bağlamalarda ise çeşitli ağaçlardan oluşturulan parçaların birleştirilerek tekne oluşturulması sonucu yapılmaktadır (Ekici, 2012:46). Yaprak

gövdeli bağlamalarda ardıç, maun, dut, kelebek (ak gürgen), vengi (venge) ve ceviz gibi ağaçlar yaygın kullanılan ağaçlardır. Oyma tekne, bir bütün ağacın oyulmasıyla meydana gelmektedir. Yaprak tekne ise aynı cins veya farklı cinsteki ağaçların şeritler halinde kesilmiş parçalarının birleşmesiyle oluşmaktadır.

Oyma teknelerin kendi içinde iki farklı tür olduğu görüşü de yaygındır.

“...oyma tekneden söz ettiğimizde ağaç kütüğünün oyulması akla gelir. Bu iki türdür. Birincisi, teknenin derinliğini kurtaracak kalınlıkta bir ağaç kütüğü tekne formundan sap payı bırakılacak şekilde kesilir. Bu kütük bağlama teknesi haline getirilir. İçi özel aletlerle oyularak tekne yapılmış olur. İkincisi ise yarma teknedir. Daha çok tercih edilen de budur. Teknenin yarma olabilmesi için kütüğün geniş çaplı olması gerekir. Çünkü bu kütük ikiye ya da üçe yarıp birkaç tekne haline gelecektir. Ortadan yarılan kütük düz kısımdan kabuk kısmına doğru oyulur...” (Kurt, 1989:16).

Oyma tekne yapımında kütük küçük olduğundan ötürü tekneye budaklı kısım denk gelmektedir. Yarma tekne ise bu mümkün değildir. Kütük birden fazlaya bölünebilen büyüklüktedir. Bölünen kısım oyulur ve tekne meydana gelir. Dolayısıyla tekneye budak rastlamaz ve daha güzel ton elde edilir.

Kapak (göğüs) : Göğüs ve ses tahtası denilen bu bölüm bağlamanın iyi ses verebilmesi için önem taşıyan yeridir. Bağlamanın iyi ses vermesi takılan kapağa bağlıdır. Kapak için çam türü yağsız ladin ağacı kullanılır. Seçilen kapaklık ağacın yumuşak, damarlarının düzgün ve orantılı olması önemlidir. Ses için kapak kalınlığının önemi de büyüktür. Kapak tekne üzerinde düz görünmekteyse de çok az bombeli, kavislidir. Eşiğin bulunduğu yerdeki alçalma eşik payıdır. Önceleri kapağın üzerine ses önleyici korkusuyla cila yapılmazdı. Kapağın tezeneye aşınmasını önlemek amacıyla plastik ya da ağaçtan yapılmış süslü kaplamalar tezenenin geldiği bölgeye yapıştırılırdı. Günümüzde ise kapak poliüretan ve polyester gibi cila maddeleri ile cilalanır (Karahasan, 2003:47).

Ses tahtasının tekneye takılma şekli çok önemlidir. Doğru takılmadığı takdirde göğüste çökme olur ve sesin bozulmasına sebep oluşturur (Tarım, 2008:4).

Sap (Tuşe, Klavye, Kol) : Gürgen ve meşe gibi ağaçlar tercih edilir. Seçilen ağaç düz damarlı ve budaksız olmalıdır. Sap için yeterli uzunlukta ve dikdörtgen şeklinde biçilen ağaçlar iyice kurutulup hatta fırınlandıktan sonra yapımı başlanır. Sapın

zamanla tellerin baskısıyla oynamaması için (sap atma) saplık ağaçlar uzunlamasına parçalara bölünüp, karşılıklı ters düz edildikten sonra tekrar tutkalanıp preslenir. Sap tekneye “kurt ağzı” denilen geçme şeklinde tutkalanır. Sapın tesviyesi, tel çekme payı iyi hesaplanmalıdır (Kurt, 1989:18).

Sap genelde gürgen ağacından yapılır ve üstüne bir dizi naylon perde bağlanır. Günümüzde bu perdeler kromatiktir ve yedi mikrotonal perdeyle birlikte bir oktavda on yedi ses bulunmaktadır (Stokes, 1998:109).

Burgular: Burgulukta burgu yerleri delinir. Bu delikler düz olan bölümde dört, yan olan bölümde ise üç tanedir. Burgu alt ucundan yukarı doğru çok az bir meyille kalınlaşır. Tel boğumunun olduğu yere de telin geçmesi için bir delik delinir. Rayba denilen bir alet yardımıyla burgunun yapısına göre konikleştirilir, burgular deliklere alıştırılır (Karahasan, 2003:48). Burgu yapımında gürgen, şimşir, abanoz, meşe, gül, abanoz vb. ağaçlar tercih edilmektedir. Yaygın olmamakla beraber gitar burguluğu şeklinde mekanik-dişli burgular da kullanılmaktadır.

Burguluk: Akort burguluğu adı verilen bu bölme, sapın devamıdır. Burguluk, sap ile birlikte kesilerek yapılır ve sapa göre geriye doğru biraz yatıktır. Burguluk ile sapın birleştiği yerde tellerin üzerine oturduğu üst eşik vardır (Altuğ, 1998:4).

Eşikler (köprüler): Bağlama da alt ve üst olmak üzere iki eşik türü vardır. “Üst eşik, burgulardan gelen tellerin, sap üzerinde eşit aralıklarla ve belli yükseklikte aktarılmasına yarar. Genellikle sert ağaçtan sap üzerine oyularak yapılır. Alt eşik ise sap üzerinden gelen tellerin göğüs üzerinde eşit aralıklarda ve belli yükseklikte durmasını sağlar. Göğüs üstüne yapıştırılmaz (Emnalar, 1998:59).

Ses Perdeleri: Klavye üzerindeki seslerin yerlerini belirlemeye yarayan genellikle siyah misinalar ile dörtlü sarmal şeklinde bağlanır. Perde sayıları bağlamanın türüne ve yörelerdeki kullanımına göre değişir. “Perdeler ne çok sıkı, ne de gevşektir. Gerekliğinde yerinden hareket ettirilebilirler. Bazı yapımcılar organik maddelerden yapılmış katkı denilen ameliyat ipliklerini de kullanmışlardır.” (Karahasan, 2003:48).

Teller: Bağlamanın ilk dönemlerinde ipek, at kılı ve kırısten yapıldığı bilinmektedir. Günümüzde çelik tel kullanılmakla beraber genelde yedi tel tercih edilir. Alt telde üç, orta ve üst telde ise iki tel grubu kullanılmaktadır. Alt tel grubunda iki

çelik telle beraber ipek veya krom sarımlı bam teli, orta tel de iki çelik tel, üst telde ise çelik telle beraber ipek veya krom sarımlı bam teli bulunur.

Bağlamada kullanılan değişik türde tellere bir dönem “cin teli”, “cim teli”, “zil teli”, “dem teli” gibi isimler verilmiştir.

Karahasan (2003) bağlamada değişik boylarda kullanılan telleri sıralamıştır;

15 numara (0.15 mm) : Genellikle curanın alt iki teli ve üstteki tek telidir. “Cim teli” de denir.

18 numara (0.18 mm) : Bağlamanın alt iki teli ve üstteki tek telidir. Bu telin sırması (bam teli) da vardır. Buna alt sırma veya ince sırma denir. Alt tel olarak kullanılır.

20 numara (0.20 mm) : Tambura bağlamanın alt iki teli ve üstteki tek telidir. Aynı zamanda curanın orta teli, bazen de divan sazının ortadaki tek telidir. Bunun sırması da vardır. Tamburaların alt teli olarak kullanılır.

22 numara (0.22 mm) : Çelik olarak az kullanılır. Bu telin sırması, kalın sırma olarak bağlama ve tamburanın üst teli olarak kullanılır.

25 numara (0.25 mm) : Altta 18 numara tel takılan bağlamanın orta teli olarak takılır. Ortaya iki 25 numara tel takıldığı gibi, bir çelik ile bir bam şeklinde de takılabilir.

28 numara (0.28 mm) : 25 numarayla aynı amaçla kullanılır.

30 numara (0.30 mm) : Altta 20 numara tel takılan tamburaların orta telidir. Bazen ortaya bir çelik bir bam da takılabilir. Bu tel aynı zamanda divan sazının alt ve üst telidir. Divan sazında alt ve üst telin yanına bam takılır. Bunun sırmasına çok kalın bam anlamında “bam bam” denir (s. 48-49).

2.4. Bağlama Ailesi ve Yapısal Özellikleri

Bağlama ailesi, bağlamanın farklı ebatları, akort farklılıkları, tel sayıları, ses gürlüğü, kadın ve erkek ses aralıklarına uygunluğu ve perde sayıları gibi çeşitli ihtiyaçlardan oluştuğu bilinmektedir. Açık havada icra edildiğinde sesinin daha gür çıkması amacıyla gövdenin büyük yapılması, farklı ezgi kalıplarını icra edebilme adına

perde sayılarının artırılması, geliştirilen akort (düzen) sistemlerinden doğan teknik değişim ihtiyacı gibi durumlar bağlama ailesinin oluşumuna gösterilebilecek örneklerdendir.

Zeeuw (2011) bağlama ailesinin doğuşuna yönelik şu görüşlerini bildirmiştir; “1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu, Anadolu Halk Müziği üzerinde büyük etki yapmıştır. Türk Sanat Müziğine paralel olarak bir halk müziği kuramı oluşturulmuştur ve TSM’nin büyük tanburu taklit edilerek bağlamaya perdeler eklenmiştir. Modern popüler müzik endüstrisinin ve halkın beğenisinin değişmesi nedeniyle müzisyenlerden daha fazlasının istenmesi sonucunda bu işlem 1960’lı yıllarda hızlanmıştır. Daha eğitilmiş müzisyenler daha hünerli çalma teknikleri geliştirmişlerdir ve buna ek olarak kendileri de sazlarından, daha yüksek ve renkli ses, perde sayısı ve onların yerleşim şekli, tellerin bağlanma şekli ve akordu gibi daha sanatsal isteklerde bulunmaya başlamışlardır; kısacası onların performanslarını arttıracak her şeyi. Bu gelişme 1980’li yıllarda bağlama ailesinde sonuç verdi ve en önemli saz olan modern bağlama ortaya çıktı” (s. 205).

Bağlama ismi, TRT Radyo korolarının kurulması ile kurumsal bir biçimde yaygınlaşmaya başlamış, son yıllarda gerek medyadaki ifadelerle, gerekse üniversitelerin ilgili bölümlerinin disiplini ile “Bağlama Ailesi” kavramı ön plana çıkmıştır, bununla birlikte “Divan Bağlama”, “Cura Bağlama”, “Tambura Bağlama” gibi isimlendirmeler yavaş yavaş literatüre girmiştir. Günümüzde kabul görmüş yaygın isim ise “Bağlama Ailesi” dir (Kurt, 2016:58-59).

Bağlama ailesi çalgıları; gerek el ile çalma geleneği sürecinde gerekse yakın tarihimizde oluşan ve yerleşen mızrapla çalma geleneğinde; kullanıldığı yöre, seslendirilen eserin karar ve eşlik sesleri, eserin ses genişliği, yörenin özellikleri ve çalınmış tekniklerine bağlı olarak (ki bunlara tavır ya da mızrap ismi verilmektedir) farklı düzen ya da başka bir deyişle akortlarla kullanılmış ve halen de kullanılmaktadır (Özdek, 2015:36-37).

Bağlama, Türk halk çalgıları içerisinde boyut, ses genişliği ve rengi açısından bir aileye sahip olan tek çalgıdır. Sadece bu aile üyeleri ile çeşitli müzik eserleri seslendirilebileceği gibi halk çalgılarından oluşturulacak orkestrada ihtiyaç duyulacak ses sınırları içerisinde en tizden en pese ton, tını ve renk ihtiyacını karşılamada bağlama ailesi önemli yere sahiptir (Kınık, 2011:224). Aynı düşünceye sahip olan Stokes (1998) meydan ve divandan tambura, bağlama ve curaya doğru sıralanan farklı boyutlarıyla

bağlama, halk müziği topluluklarının ve orkestralarının çekirdeğini oluşturduğunu ifade etmektedir (s. 109).

Bağlama ailesi çalgıların kendilerine has özelliklerinden biri olan akort düzenleri yolu ile elde edilen renk ve ton değişikliği, aileye ayrı bir özellik katmaktadır (Kınık, 2011:224).

Bağlama ve ailesi üzerine yapılan çalışmalarda, çeşitli araştırmacılar bağlama ailesini, 12, 11, 6, 3 gibi gruplar altında toplamışlardır. Bu ayrımları yapanlar, neye göre yaptıklarını açıklamamışlar ve kesin standarda da bağlayamamışlardır (Özdemir 1990:33). Yapılan araştırmada, bağlama türlerine yönelik çeşitli sınıflandırmaların yapıldığı görülmüştür. Karşılaşılan bağlama türleri; “Meydan”, “Divan”, “Çöğür”, “Bağlama”, “Tambura (Tanbura, Tanbur)”, “Bozuk”, “Aşık”, “Karadüzen”, “Cura Bağlama”, “Cura”, “Tambura Curası”, “Çöğür Curası”, “Bağlama Curası”, “Bulgari”, “Trızva” dır. Bu bağlama türlerinin bazıları neredeyse unutulmaya yüz tuttuğu çeşitli kaynaklarda ifade edilmektedir.

Cumhuriyetten sonra bağlamanın yavaş yavaş şehirlere taşınması ve başta TRT olmak üzere, çeşitli kurumların bünyesinde oluşturulan topluluklarda Anadolu halk müziğinin icra edilmeye başlanması sonucunda gelişen ihtiyaçla, saz boyları standartlaştırılmış ve grup teşkil edecek şekilde bir bağlama ailesi oluşturulmuştur. (Parlak, 2000:62). Kültürel zenginlik içerisinde çeşitlenip günümüze kadar uzayan farklı tınılarda, farklı çalgı tekniklerinde ve farklı ebatlarda olan bağlama ailesi; meydan, divan, bağlama, tambura, çöğür, cura bağlama ve cura olduğu ortak bir düşüncedir. Kaya (2011) ise, yöresel farklılıklardan kaynaklanan farklı düzenle bağlama çalmanın çalgıyı farklı kılmadığını, büyük boyut değişiklikleri, farklı tınılar sağlayabilen ve birbirini takip eden bir aileyi, divan, bağlama ve cura ile sınıflandırılabilceğini düşünmektedir (s. 26).

Meydan: Emnalara’a göre; “meydanlarda ve genel yerlerde çalındı için bu isim verilmiştir. On iki tel takıldığı için on iki telli de denilen sazda 30-32 perde mevcuttur. Bas ses veren bas telleri takılır. Tel boyu 112-115 cm’dir” (1998:59). Kurt (1989)’ a göre ise; “divan sazının bir başka ismidir. Meydan denilmesi açık hava meydanlarda çalınmasından ötürü değil, divan meclisi meydanlarında okunmasındandır” (s. 15).

Divan: Meydan sazından biraz daha küçüktür. Dokuz telli ya da yedi telli olarak kullanılabilir. Meydan sazından dört saz daha tiz akort edilir. Form boyu 49 cm, sap boyu 65 cm, tel boyu 104 cm, form eni ve genişliği 29.5 cm'dir. Altta iki çelik tel 0.30 mm, bazen bunların yanına üste gelecek şekilde bam teli takılabilir. Ortada bir çelik tel ve kalın bam, üstte ise 0.30 mm çelik tel ve kalın bam olmak üzere üç sırada altı ya da yedi tellidir (Karahasan: 2003:43).

Bağlama: Gazimihal (1975), bağlamanın bulunabilmiş en eski yazılı tarifi Fransız Delaborde'ye ait olduğunu ifade etmiştir. Delaborde'nin yorumunu; "...bağlama ve tanbura hemen hemen aynı çöğür şeklindedir; fakat ondan çok daha küçük olup sadece üç tellidir. Bunlardan ikisi çelik ve biri pirinç teldir. Seslerin daha keskin çıkması için tellere tüy ile dokunulur, umumiyetle çalınırken türkü de söylenir..." şeklinde tercüme etmiştir. Gazimihal, bağlamanın o çağda (18.yy) aynen şimdiki gibi olduğunu ve adına tanbura da denildiğini ifade etmektedir (s. 111).

Bağlama adını alan ailenin temel sazıdır. 17-24 perdesi vardır. Meydan sazından bir oktav, divan sazından ise beş ses tizdir. Üçerli gruplar halinde 6 ile 9 tel takılır. Alt telleri La sesine akort edilir" (Açın, 1994:91).

Tambura: Bağlamadan bir boy küçüktür. 3 grup halinde 6 teli vardır. Her grupta tel oktavlı akort edilir. Alt ve üst tellerin yanına bir sırma, orta telin yanına bir cim (cin) teli takılır. Ses genişliği 2 oktavdır (Emnalar, 1998:60). Divan sazının bir oktav tizine akortlanan tambura, bağlama'dan dört ses tizdir. Divan sazının curasıdır. İracıların en çok kullandıkları sazdır (Aktı'dan akt. İnanıcı, 2013:8).

Çöğür: Çöğür sazı hakkında çeşitli görüşler bulunmaktadır. Açın (1994)'a göre, divan sazına yakın büyüklükte, 6 ile 9 tel takılmakta ve 15 perdesi bulunmaktadır. Çöğür ile Nefes, Ayin ve Semaî gibi havalar çalınmaktadır. Günümüzde daha çok çöğürün curası çalınmaktadır (s. 91). Farmer (1999)'e göre, Çöğür (çuğur) Kütahya'da Yakub Germiyani icat etmiştir. Tahta göğüslü, 5 telli, 26 perdeli ve gövdesi büyük bir sazdır. Ekseri Yeniçeri ocağına mahsus bir sazdır. Çağcıl türk çöğürünün altı teli vardır. Çağcıl çöğür daha kısa saplı ve daha büyüktür (s. 54-55). Gazimihal (1975) "Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız" isimli kitabında, Kütahyalı Sadık Uzunoğlu'nun çöğüre dair düşüncelerini aktarmıştır. Uzunoğlu; "çöğür icat edildiğinden bugüne kadar önemli değişikliklere uğrayıp, şimdi halde 12 telli ve 32 perdelidir. Sapıyla birlikte uzunluğu 110 cm'dir. Akordu beş düzen üzerine "kürdi" tabir edilen

taksimlere göre yapılır. En üst tele bam teli takılır. Bütün telleri aynı numaralı (38 numara, çelik) telden takılır. Anadolu’da bilhassa Sivas dolaylarında bu saza genel yerlerde çalınmasından ötürü “meydan sazı” da diyorlar. Bektaşî ayinlerinde de yer alırdı.” Bu duruma göre, 12 telli saz (divan sazı) kadim çöğürün şekil ve düzence en merhalede biraz daha uzunlaşmış çeşidinden başka bir şey değildir (s. 150).

Cura Bağlama: Bağlamanın ve tamburanın küçüğüdür. 6 telli, seri ve oynak çalınması gereken melodiler için çok kullanışlı bir sazdır (Açın, 1994:92). Bağlamadan bir oktav, tamburadan ise beş ses tizdir. Form boyu 26.5 cm, sap boyu 35 cm, tel boyu 56 cm, form eni ve derinliği 13.5 cm’dir (Karahasan, 2003:44).

Cura: Bağlama ailesinin en küçük boyutlu çalgısıdır. Yörelere göre değişen boyları varsa da en küçüğü 50 cm, en büyüğü ise 70 cm civarındadır. İkişerli veya üçerli gruplar halinde sıralanmış tellerin sayısı 2 ile 6 arasında değişir. Kolay taşınır olmasının yanında, tiz ve yüksek sesli olması göçer aşiretler arasında ve gezgin âşık, zâkir, Alevi dedesi gibi mesleklere mensup kişiler tarafından rağbet görmüştür. Yörelere göre çeşitli isimlerle anılır. Kastamonu’da “Bulgara”, Bulgaristan Babaîleri’nde “Bulgarı-Bulgarı”, Teke Yöresi’nde, “Kozagaç curası”, “iki telli”, “üç telli”, “Yörük bağlaması”, Tunceli-Adana arasında kalan geniş koridorda, “Ruzba”, “ırızva”, “dede sazı” gibi isimlerle anılır. Çoğunlukla elle (şelpe-pençe) az da olsa mızrapla çalınır (Duygulu, 2014:104-105). Taşeli Yöresi’nde Tahtacı Türkmenler tarafından “fıfını” olarak da isimlendirilir (Dağıstan, s.90).

Parlak (2011) Ramazan Güngör ile yaptığı kişisel görüşmede; Güngör’ün “iki telli ve üç telli bağlamaların cura olmadığı, iki telli kopuzdan geldiği ve bu nedenle bu söyleyişin yanlış olduğu” görüşünü aktarmıştır (s. 178).

2.5. Bağlamada Düzenler

Düzen, bağlama için “akort etme” anlamında kullanıldığı gibi “özel bir akort sistemi” anlamında da kullanılmaktadır.

Bu tanımlara örnek olarak;

- Geleneksel Türk halk müziğinde seslendirilecek eserin makamı, dolayısıyla, durak ve güçlü sesleri dikkate alınarak, telli çalgılarda her telin belirli bir sese eşleştirilmesiyle oluşan akort şekline düzen denir (Akdoğu, 2003: 160).

- Düzen kelimesi Türk halk sazları için kullanılır. Bağlamada düzen denildiğinde tellerin belli bir sisteme göre akort edilmesi akla gelir. Düzenden kasıt aslında bu değildir. Düzen, yapılan değişik akortların adıdır (Kurt, 1989:26).

Geleneksel Türk halk müziğini bağlama figürasyonuna indirgeyebilecek şekilde sistematize etme çabası, tavrın bir başka yönünde, düzen adı verilen akort sistemlerinde de görülmektedir. Düzen, Türk halk müziğinin yöresel üsluplarında görülen çatallaşmalardan en önemlisini ifade eder (Stokes, 1998:120-121).

Kurt (1989)'a göre profesyonel icralarda düzen yapma ve düzen bilme önemlidir. İyi bir bağlama sanatçısının düzen bilme zorunluluğu vardır; “Misket’i misket düzeninde, Şekeroğlan’ı bağlama düzeninde, Hüdayda’yı hüdayda düzeninde, Çiçek Dağı’nı bozuk düzende çalamayan kişiyi Ankaralılar bağlama sanatçısı olarak kabul etmezler. Bu örnekleri diğer yörelerde de görmek mümkündür. Eserlerin icra özellikleri ve tavrı, değişik düzenler yapma gereğini doğurmaktadır. Bağlama ebat ve türlerini göz önünde bulundurursak bağlamanın yapısına göre düzen yapıldığı kolaylıkla görülür.” (s. 26).

Bağlama da yapılan akort değişiklikleri, yöreler arası icra farklılığını (tavrı) vurgulamada ve anlatımı güçlendirmede önemli etkenlerdendir. Tıpkı tavırlar gibi düzenler de bağlamada yöresel bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki, bir yörede bilinen bir düzen, diğer yörelerde bilinmeyebildiği gibi farklı bir adla da bilinebilmektedir. Örneğin, Ankara, Konya, Kütahya gibi yörelerde bilinen Kara Düzen, adı ile bilinen düzen veya akort, Kastamonu ve Çankırı dolaylarında Bozuk Düzen adıyla bilinmektedir (Ekici, 2006’dan akt. Alan, 2012:18-19).

Kurt (1989)'a göre düzenlerin ortaya çıkış sebepleri;

- | | |
|--|---|
| 1. Dizilere göre düzenler | 8. Bağlamanın tel durumuna göre düzenler |
| 2. Melodik yapıya göre düzenler | 9. Yörelere göre düzenler |
| 3. Seslerine göre düzenler | 10. Topluluklara (boy, kavim, aşiret vb.) göre düzenler |
| 4. Tavırlara göre düzenler | 11. İcra Durumuna göre düzenler |
| 5. Çalınacak ezgiye göre düzenler | 12. Kişiye göre düzenler |
| 6. Ritmik yapıya göre düzenler | 13. Ortam ve isteğe göre düzenler |
| 7. Bağlamanın boy ve ebadına göre düzenler | 14. Diğer (çalışma, egzersiz, gösteri vb.) |

Kaynaklarda birçok araştırmacı tarafından çeşitli düzenler tespit edildiği görülmüştür. Ortak bir ifade ile bu düzenlerin bir çoğunun aynı akortta olduğu ve

yörelere göre çeşitli adlandırmalara uğradığı ifade edilmiştir. Bu durum da bağlamanın ülkemizin hemen her yöresinde varlığını hissettirdiğinin diğer bir kanıtıdır. Yörelere göre farklı adlandırmalara uğramış düzen örnekleri aşağıda belirtilmiştir.

Karahasan (2003), çalışmasında, şimdiye kadar 35 isim altında çeşitli düzenlere tanık olduğunu ifade etmektedir (s. 50).

1. Ana Düzen	10. Bozuk Düzeni	19. Karanfil Düzeni	28. Saz Düzeni
2. Aşık Düzeni	11. Bergama Düzeni	20. Kervan Düzeni	29. Türkmen Düzeni
3. Alevi Düzeni A	12. Cura Düzeni	21. Misket Düzeni	30. Tambura Düzeni
4 .Alevi Düzeni B	13. Çögür Düzeni	22. Müstezat Düzeni A	31. Usta Düzeni
5. Acem Düzeni	14. Edirne Düzeni	23. Müstezat Düzeni B	32. Ümmi Düzeni
6. Afşar Düzeni A	15. Ferayi Düzeni	24. Müstezat Düzeni C	33. Yeksani Düzeni
7. Afşar Düzeni B	16. Hüseyini Düzeni	25. Ruzba Düzeni	34. Yörük Düzeni
8. Abdal Düzeni	17. Hüzzam Düzeni	26. Rast Düzeni	35. Zil Düzeni
9. Bağlama Düzeni	18. Kara Düzen	27. Pençe Düzeni	

Açım (1994) araştırmasında halen kullanılan 19 düzene ulaşmış ve tablo halinde belirtmiştir (s. 96). Bir benzeri tablo Emnalar (1998)'in "Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı" isimli kitabında da bulunmaktadır (s.63).

Düzenlerin Adı	Alt Teller	Orta Teller	Üst Teller	Düzenlerin Adı	Alt Teller	Orta Teller	Üst Teller
Ümmi Düzeni	La	La	Re	Misket Düzeni	La	Re	Fa#
Hüseyini Düzeni	La	La	Mi	Sabahi Düzeni	La	Do	La
Acemaşiran Düzeni	La	La	Fa	Bozuk Düzeni	La	Re	Sol
Hüzzam Düzeni	La	La	Fa#	Yeksani Düzeni	La	Re	La
Kütahya Düzeni	La	La	Re	Zirgüle Düzeni	La	Fa	Sol
Abdal Düzeni	La	La	Sol	Kayseri Düzeni	La	Mi	La
Bağlama Düzeni	La	Re	Mi	Çargah Düzeni	La	Re	Sol
Rast Düzeni	La	Do	Sol	Segah Düzeni	La	Re	Si
Eviç Düzeni	La	Si	Sol	Şur Düzeni	La	Mi	Si
Müstezat Düzeni	La	Re	Fa				

Akdağ ve Derin (2014)'in tespitlerine göre düzenler (s. 6);

Düzenlerin Adı	Alt Teller	Orta Teller	Üst Teller	Düzenlerin Adı	Alt Teller	Orta Teller	Üst Teller
Bozlak Düzeni	La	La	Sol	Fidayda Düzeni	La	Re	Re
Acemaşiran D.	La	La	Fa	Misget Düzeni	La	Re	Fa#
Bağlama Düzeni	Re	Sol	La	Fa Müstezat Düzeni	La	Re	Fa
Bozuk (Kara) D.	La	Re	Sol	Do Müstezat Düzeni	La	Do	Sol
Sürmeli Düzeni	La	Re	La	Sabahi Düzeni	La	Do	La
Eviç Düzeni	La	Si	Sol	Segah Düzeni	La	Si	Sol
Hüseyini Düzeni	La	La	Mi	Şur Düzeni	La	Re	Si
Hüzzam Düzeni	La	La	Fa#	Kemençe Düzeni	La-Mi	Re	Sol
Kayseri Düzeni	La	Mi	La				

Tamay, bağlamada düzenleri “Ana Düzen” ve “İkincil Düzenler” olmak üzere iki ana başlık altında sınıflandırmıştır. Ana düzen başlığı altında; saz düzeni, ikincil düzenler başlığı altında ise; misket düzeni, Avşar (âşık, bağlama) düzeni, fidayda (hüdayda) ve Kütahya düzeni, yeksani ve ırızva düzeni, müstezat 1-2 düzeni, Abdal (bozlak) düzeni, acem ve evç (Azeri) düzeni, sabahi düzeni, ümmi düzeni, Kayseri ve tar düzeni, hüzzam düzeni, acemaşiran düzeni, hüseyini düzeni, sür düzeni, kemeñçe düzeni ve son olarak cin teli düzenidir (akt. Özavcı, 2015:205-206).

Ekim (2002) günümüzde bu düzenlerin bir kısmı sadece belli ezgiler temel alınarak düşünüldüğünden zaman içerisinde kullanımları azalmış ve daha sonra da unutulmuş olduğu düşüncesindedir (s. 39).

Bağlama literatüründe çeşitli adlandırmalara uğramış birçok düzenden bahsedilse de yaygın olarak kullanılan düzenler; bozuk düzen, bağlama düzeni, Abdal (bozlak) düzeni, Misket düzeni, Müstezat düzeni, Azeri düzeni, Fidayda düzeni, Kayseri düzeni ve Kemeñçe düzenidir. En çok bilinen ve kullanılan düzenler ise bozuk düzeni ve bağlama düzenidir.

Bozuk Düzen: Bozuk düzenin bir başka yaygın ismi “Kara Düzen”dir. Bozuk düzene farklı illerde farklı isimlendirmelerin yapıldığı gibi farklı akort sistemlerine de bozuk düzen denilmektedir. Günümüzde eğitim kurumlarında ve GTHM icra birimlerinde bozuk düzen olarak kabul edilen akort şekli piyanonun “do-fa-si bemol” seslerinin GTHM’deki karşılığı olan “la-re-sol”dür (Ekim, 2002:40).



Bağlama Düzeni: 1) Öncelleri “ozan” olarak adlandırılan, büyük oranda Sivas ve Erzincan gibi Alevilerinin çoğunlukla olduğu iller, İstanbul ve Ankara’nın Alevi toplulukları ile çoğunlukla Sünni olan Kars ve Erzurum illerinden gelen âşık” olarak adlandırılan şair-müzisyenlere özdeştirilmiş bir düzendir (Stokes, 1998:121). **2)** Son yıllarda yanlış bir kanıyla sadece Alevi-Bektaşî’ler tarafından kullanıldığı düşünülse de, yurdumuzun birçok yöresinde Alevi olmayan topluluklarca da kullanılmaktadır. Güneydoğu’daki Oğuzeli Türkmen yöresinde, Orta ve Batı Toroslar ile Ege Bölgesi Yörük Türkmenlerinde ve Orta Anadolu’da yaygındır. Bir dönem Âşık Veysel ile

anıldığı için “Veysel düzeni” ve “Âşık düzeni”, Alevi-Bektaşî toplumunda kullanıldığı için “Alevî düzeni” ve bir dönemde Arif Sağ’ın popülerliği ve bu düzeni lanse etmesinden dolayı da “Arif düzeni” olarak adlandırılmıştır (Ekim: 2002:40).



Abdal (Bozlak) Düzeni: Orta Anadolu bozlaklarının en çok icra edildiği yerler olan Keskin ve Kırşehir’de kullanılıp yurt gelenine yaygınlaşmıştır. Akordu bağlama üzerinde “la-la-sol”dür (Ekim 2002:41). Parlak (2013) çalışmasında Neşet Ertaş ile Abdal düzeni hakkında yaptığı görüşmede, Ertaş; “Babam da, Hacı Taşan da Çögür düzeni çalardı. Onlarda alt ve orta tel La, üst tel sol olurdu...Abdal düzeni denilen şeyi, ben eklenmiş bir sözcük olarak görüyorum. Biz öyle abdal düzeni diye bir düzen bilmeyiz. Sonradan, kim eklemişse eklemiş. (s. 129).



Misket (Misget) Düzeni: Misket düzeni dediğimiz düzen bu adı Misket, diğer adıyla Güvercin Uçuverdi isimindeki Orta Anadolu türküsünden almıştır ve ana düzen olarak değerlendirilmektedir. Misket düzeni karar sesinin “fa#” olması sebebiyle oldukça dikkat çekici bir düzendir. Bu düzen karar sesine üst tel grubunun dem sesi olarak akortlanması sonucu elde edilir (Yılmaz, 2015:20).



Müstezat Düzeni: Müstezat artmış çoğalmış anlamına gelmektedir. Kelimenin anlamıyla paralel olarak “do” ve “fa” perdelerinin ve bu perdeleri eksen alan düzenlerin, yaygın olan makam ve düzen yapısından ayrı/artık bir durumu olduğu düşünülebilir. Müstezat düzenindeki en belirgin özellik karar sesine bir dem (ahenk) sesi ayarlanarak elde edilmesidir (Yılmaz, 2015:20).

Fa Müstezat Do Müstezat

Alt Tel Gurubu Orta Tel Gurubu Üst Tel Gurubu Alt Tel Gurubu Orta Tel Gurubu Üst Tel Gurubu

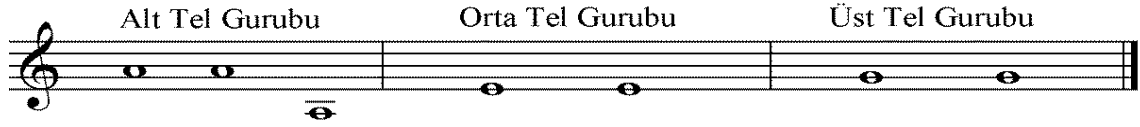
Azeri (Segah) Düzeni: Si kararlı türkülerin çalınırken karar sesinin duyurulması amacıyla orta tel si notasına akort edilir. Azeri türkülerinin genellikle bu düzende çalınmasından dolayı Azeri düzeni adını almıştır (Ekim, 2002:41).

Alt Tel Gurubu Orta Tel Gurubu Üst Tel Gurubu

Fidayda (Hüdayda) Düzeni: Fidayda düzeni adını Orta Anadolu türküsü olan Fidayda'dan almıştır. Burada Ankara yöresine ait olan bu türkünün Ankara tavrı denilince akla gelen en belirgin türkü olduğu bu tavrı özdeşleştirdiğini belirtmek gerekir. Ankara tavrı dediğimiz tezene vuruşunda melodinin çalındığı tel grubunun bir üzerindeki tel grubu düzenli bir dem olarak duyurulmaktadır. “re” karar çalınan Fidayda'da bazı partiler orta tel üzerinde alındığından, bozuk düzende “sol” olarak akortlanan üst tel grubu orta tel grubu gibi “re” sesine, yani karar sesine, akortlanarak tavrıdaki sürekli demde tavra uygun bir duyum oluşturmak amacı aklımıza gelmektedir. Diğer taraftan fidayda düzeni, Batı Anadolu'da zeybek düzeni veya zurna düzeni adları ile bilinmekte ve yaygın olarak kullanılmaktadır. Burada amaçlananın, zeybeklerin zurna ile icrasında çift zurna kullanılması ve bu zurnalardan birinin sabit dem sesi üflemesi ile ortaya çıkan çok sesliliğin bağlamaya yansıtılması arzusu olduğu fikri dikkat çekicidir (Yılmaz, 2015:20-21).

Alt tel grubu Orta tel Grubu Üst tel grubu

Kayseri Düzeni: Kayseri tezenesi tavrılarından kaynaklandığı düşünülen bu tavrı Kayserili mahalli sanatçı Emmi'nin Kayseri türkülerini bu düzende icra etmesinden dolayı “Emmi Düzeni” olarak da bilinir.



Kemençe Düzeni: Karadeniz yöresinin ezgileri çalınırken bağlamadan çıkan seslerin kemençeye benzetilmesi amacıyla yapılır. Alt tellerdeki iki çelik telden birisi re sesine düşürülür ve beşli bir uyum duyulur ve üst teller bozuk düzendeki gibi re ve sol sesleridir (Kurt, 1989:38).



Yukarıda açıklanan düzenlerin bir kısmı birbirinin aynısı olduğu, yörelere göre değişik adlandırmalar yapıldığı ve bir kısmının da sadece belli ezgileri çalmak amacıyla geliştirildiği yaygın bir düşüncedir.

Çalışmada tespit edilen, yörelere göre farklı adlandırmalara uğramış düzenler;

Bozuk Düzen: Kara düzen, ferayi düzeni, ferahi düzeni, zeybek düzeni, saz düzeni, çöğür düzeni, Kütahya düzeni, cura düzeni, çöke düzeni, cim düzeni, ırabuk düzeni.

Bağlama Düzeni: Veysel düzeni, âşık düzeni, Arif düzeni, Alevi düzeni, hüseyini düzeni, Avşar düzeni, sazandar düzeni, saz düzeni.

Müstezat Düzeni: Acem düzeni, acemaşiran düzeni, çargah düzeni, rast düzeni, zil düzeni.

Misket (Misget) Düzeni: Karanfil düzeni, hüzzam düzeni, Edirne düzeni, Kayseri düzeni.

Fidayda (Hüdayda) Düzeni: Zeybek düzeni, zurna düzeni, cura düzeni, bozuk düzen, Kütahya düzeni, bozlak düzeni.

Irızva Düzeni: Ruzba düzeni, cura düzeni, dede düzeni, pençe düzeni, şih düzeni.

Azeri Düzeni: Segah düzeni, Acem düzeni, eviç düzeni.

Abdal Düzeni: Bozlak düzeni, çöğür düzeni.

Sürmeli Düzeni: Yozgat Düzeni.

Kayseri Düzeni: Emmi düzeni.

Araştırmada tespit edilen düzenler ve alt-orta- üst tel gurubu akort şekilleri;

	Düzenler	Alt Tel G.	Orta Tel G.	Üst Tel G.		Düzenler	Alt Tel G.	Orta Tel G.	Üst Tel G.
1	Abdal D.	La	La	Sol	35	Bulgari	La		Sol
2	Acem D.	La	Si	Sol	36	Köroğlu D.	La	Re-La	Mi-La
3	Acemaşiran D.	La	La	Fa	37	Şarkı D.	La	Do	Fa
4	Alevi D.	La	Re	Mi	38	Karanfil D.	La	Re	Fa#
5	Ana D.	La	Re	Sol	39	Kayseri D.	La	Mi	La
6	Arif D.	La	Re	Mi	40	Kemençe D.	La-Mi	Re	Sol
7	Âşık D.	La	Re	Mi	41	Kervan D.	La	Re	Fa
8	Avşar (Afşar) D.	La	Re	Mi	42	Kütahya D.	La	La	Re
9	Azeri D.	La	Si	Sol	43	Misket D.	La	Re	Fa#
10	Bağlama D.	La	Re	Mi	44	Müstezat D.	La (La)	Do (Re)	Sol (Fa)
11	Bergama D.	La		Sol	45	Pençe D.	La		Mi
12	Boğma D.	La	La	Re	46	Rast D.	La	Do	Sol
13	Bozlak D.	La	La	Sol	47	Ruzba D.	La		Mi
14	Bozuk D.	La	Re	Sol	48	Sabahi D.	La	Do	La
15	Cim D.	La	Re	Sol	49	Saz D.	La	Re	Mi
16	Cin Teli D.	La	Re	Re-Sol	50	Sazandar D.	La	Re	Mi
17	Cura D.	La	Re	Re	51	Segah D.	La	Re	Si
18	Çargah D.	La	Re	Do	52	Sürmeli D.	La	Re	La
19	Çöğür D.	La	La	Sol	53	Şih D.	La		Mi
20	Çöke D.	La	Re	Sol	54	Şür D.	La	Mi	Si
21	Dede D.	La		Mi	55	Tambura D.	La	Re	Sol
22	Emmi D.	La	Mi	La	56	Tar D.	La	Mi	La
23	Edirne D.	La	Re	Fa#	57	Türkmen D.	La	Re	Mi
24	Eviç D.	La	Si	Sol	58	Usta D.	La	Re	Mi
25	Ferahi D.	La	Re	Sol	59	Ümmi D.	La	La	Re
26	Ferayi D.	La	Re	Sol	60	Veysel D.	La	Re	Mi
27	Fidayda D.	La	Re	Re	61	Yeksani D.	La	Re	La
28	Hicaz Düzeni	La	Re	La	62	Yozgat D.	La	Re	La
29	Hüseyini D.	La	La	Mi	63	Yörük D.	La	Mi	Si
30	Hüzzam D.	La	La	Fa#	64	Zeybek D.	La	Re	Re
31	İrabuk D.	La	Re	Sol	65	Zil D.	La	Do	Sol
32	İrızva	La		Mi	66	Zirgüle D.	La	Fa	Sol
33	Kara D.	La	Re	Sol	67	Zurna D.	La	Re	Re
34	Tahtacı	La	Fa	Sol					

2.6. Bağlamada Yöresel Tavırlar Hakkında Genel Bilgiler

Kültür içerisinde belirgin bir yeri olan müzik, toplumun benliğini ifade etmekte kullandığı bir iletişim aracıdır. Müzik ve folklorun harmanlandığı bir olgu olan müzik kültürü ise; müzik ile insanların yüzyıllardır süregelen sözlü edebiyatı, törenleri, düğünleri, oyunları, yaşayış biçimleri kısacası halkın bütün kültür ürünlerinin birleşimidir. Dolayısıyla her ulusun müzik kültüründe kendini ifade eden müzikleri, halk dansları ve çalgıları vardır (Açar ve Bektaş, 2015:460).

“Türklerin Orta Asya’dan getirdikleri her boy ve aşiretin kendine has zengin müzikal unsurları, uygarlıkların beşiği olmuş Anadolu’daki kültürel birikimlerle

etkileşime girerek yeni müzikal sentezlerle daha da zenginleşmiştir. Her coğrafi bölgede farklı özellikte ve güzellikte kültür ürünleri ortaya çıkmış, hemen hemen son yüzyıla kadar kapalı ekonomi toplumu olmasının da etkisiyle bölgesellik özelliği keskin hatlar şeklinde belirgin halk müziği örnekleri doğurmuştur” (Büyükyıldız, 2009: 93).

Türk halk müziğini diğer müzik türlerimizden farklı kılan çalış ve söyleyiş biçimleridir. Yöresel özelliklere göre değişiklik gösteren çalış ve söyleyiş biçimi ise tavır ve ağızdır.

Tavır ve üslup kavramları genellikle eş anlamlı görülmekte ve “yol”, “yöntem”, “öbek”, “tarz”, “biçem”, “yorum”, “ekol” gibi kavramlarla birlikte anılmaktadır” (Eroğlu, 2014:236).

Tavrın vokal icrada karşılığı “ağız”dır. Ağızlar, türkülerdeki yöresel farklılaşmaların vokal icrada yansımalarıdır: Urfa ağızı, Harput ağızı gibi. Üslup ise, çalım tekniğinin kişiyle özdeşmesidir. İcracıya has karakteristik özelliklerin kalıplaşmasıdır: Neşet Ertaş üslubu, Muharrem Ertaş üslubu gibi.

Kısaca “okunmuş ve çalış üslubu” şeklinde ifade edilen tavır;

Özbek (1998)’e göre; “Bir sanatçının, bir yörenin, bir topluluğun kendine özgü görüş, duyuş, anlayış ve anlatış özelliği: söyleyiş biçimi; biçem. Bir yörenin ezgilerinde bulunan özelliklerin tümü. Halk ezgilerinin yörelere, topluluklara ve kişilere göre değişen söyleniş özelliği, mahalli üslup. Bir ezginin yöresinin, türünün ve biçiminin gerektirdiği gibi çalınmasını sağlayan seslendirme yöntemi. Bu yöntemi uygularken takınılan davranış, vaziyet, hallerin bütünü” (s.178-179).

Duygulu (2014)’ya göre; “Yöresel çalış ve söyleyiş biçimi. THM terminolojisinde genelde, çalgının/çalğaların yöresel çalım özelliklerini, özelde ise tezene vuruşunu, yay çekmeyi/sürtmeyi, tokmak veya çubuk vurmaya, üfleme biçimlerini ortaya koyar. 20. yüzyılın ortalarından itibaren tavır terimini daha dar bir alana sıkıştırarak, bağlamada tezene veya parmak vuruşlarının yörelere göre değişen çeşitliliği üzerinden bir tanımlama yoluna gidilmiştir” (s. 419-420).

Öztürk (2006a) tavır kullanımındaki temel ihtiyacın “etkili” ya da “gösterişli” icra amacı etrafında şekillendiğini düşünmektedir. Bir yerel müzisyen için, icra edeceği ezgiye ritmik ya da polifonik işlevler yüklemenin anlamı, “ustalık”, “maharet”,

“yetenek” ve “yeterlik”in sergilenmesi olacaktır. Tavırlı çalış daha güzel, daha etkili, daha farklı ve daha kendine özgü çalmak gibi bir ihtiyacın ürünüdür. Bir de, sonuçta, çalgının eşlik ve solistik özelliklerinin, daha da çarpıcı şekilde kullanılmasını sağlamaktadır. Bu yönüyle de, çalgı, daha gelişkin bir kullanım aracı haline gelmektedir (s. 3).

2.6.1. Bağlamada Tavırlı Çalım: Doğuş , Gelişme ve Günümüz Kullanımı

Bağlama, diğerk Türk halk çalgılarına göre daha yaygın bir çalgıdır. Anadolu'nun hemen hemen her bölgesinde benimsenen bağlama gerek düzen gerek ebat (boyut) gerekse icra teknikleri açısından çok zengindir. Yöresel okuma biçimlerine göre icra teknikleri uyarlanmış ve bağlamada tavırlı çalım meydana gelmiştir.

Karahan (2011)'a göre tavrı; “Kalıplaşmış tezene edimlerine indirgeme veya belli yinelemeli yapılarla sınırlama” şeklindedir (s. 313). “Bağlama icrasında tavrı, düzenli tezene hareketleridir. Ritmik yapıyı güçlendiren ve dinamik bir duyum sağlayan tavrılar, türkü boyunca düzenli devam edebileceği gibi yer yer de uygulanabilir” (Oral, 2010:20).

“Tavrı, özü itibarıyla, geleneksel icranın tüm inceliklerini kapsayan, teknik bir kavramdır. Bağlama icrası açısından ele alındığında, çalınan ezgi ya da türkünün icrası için kullanılan tüm teknikleri ifade eder. Bu anlamda tezeneyi nasıl tuttuğunuzdan başlayarak, tezeneyi nasıl vurduğunuz, telleri nasıl kullandığınız, parmaklarınızı perdelere nasıl bastığınız vb. önem kazanmaktadır. Bu uygulamalardaki karakteristik yönler ise, tavrı dediğimiz kavramı ortaya çıkarır. Bağlama çalan biri için tavrın anlamı, sağ ve sol elde uyguladığı ve yerel repertuar üzerindeki hakimiyetini sergilemekte sıkça başvurduğu karakteristik teknikler demektir” (Öztürk, 2006a).

Öztürk (2006a)'e göre tavırlı çalışın üç işlevi vardır;

- **Ritmik;** Bağlamanın son derece zengin bir ritim potansiyeli vardır. Bu bakımdan tavırlı çalışın temel fonksiyonu, bu ritmik yapıların, etkili bir icranın ana unsurları olarak icrada yer almasını sağlar. Tavırlı çalışta öncelikle söz konusu olan, belirli bir ritm kalıbının, ezgiye uyarlanmasıdır. Başka bir ifadeyle, ezgiler, ritmik motiflerle süslenerek çalınmaktadır.

- **Polifonik;** Bağlama icrasında polifoninin oluşumunu sağlayan unsur, kuşkusuz ki tavrılı çalışdır. Tellerin tümüne aynı anda vurulması, belirli bir ritm kalıbının ezgiye uyarlanması, tellerin ‘paralel’ aralıklarla yada ‘dem’ sesiyle birlikte icrası, polifonik icranın temel özellikleri arasında yer alır. Yerel düzenlerin, çalınan makamların yapılarına ve karar seslerine uygun hale getirilerek kullanılmasında da, bu polifonik üslup bir zaruret olarak belirginleşmektedir. Bu anlamda pedal sesi, paralel dörtlü yada beşlilerin, paralel sekizlilerin duyurulması; ikili ve yedili aralıkların dörtlü ve beşliye çözülmesi gibi uygulamalar, Anadolu müziğinin bağlamayla icrasında karşılaşılan armonik özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır.
- **Ornamental;** Ornamental fonksiyon, yalın ezgi seslerin, çarpmalar (uzun, kısa ve çift), mordanlar, triller, grupettolar, tremololar, arpejler, vibratolar ve glissandolarla işlenmesini sağlamaktadır. Tavrılı çalış, bağlama icrasında süslemelerin sıkça kullanılmasına da yol açmaktadır. Bu anlamda, bağlama icrasının, zengin süsleme olanaklarına sahip olduğu, rahatlıkla söylenebilir (Öztürk, 2006a).

Tavır icrasında yöresel eser seslendiren icracılar kendine has sağ ve sol el teknikleri uygular. Mızrap tutan elde yapılan ritmik zenginleştirmeler ve süslemeler icra edilen eseri farklı bir boyuta taşımaktadır ve yöresel okuyuş biçimine yaklaştırmaktadır.

“Tavır ulusal ölçekte THM repertuarının bağlama tarafından seslendirilmesinde anahtar bir rol üstlenir ve bağlamayı ulusallaştırır. Ancak “tavır” kullanıldığı an ilgili ezgi seslendirilebilir ve bu seslendirme meşru kabul edilir. Tavır bu ekseninde bir yerde “icazet” makamıdır. Tavır olgusuyla birlikte TRT repertuarı bir bakıma ulusal bağlama repertuarına dönüşmektedir” (Ersoy, 2007)

Öztürk (2006a)’ün günümüz tavır kullanım durumuna yönelik eleştirel yaklaşımı;

“...bağlamanın geleneksel tavrılarının büyük oranda terk edilmeye başladığı dikkatlerden kaçmayacaktır. İcrada büyük bir dönüşüm yaşanmaktadır. Ancak bu dönüşümün, çoğunlukla, geleneksel icranın aleyhine olduğu; bir standartlaşmaya yöneldiği, gözden kaçmamaktadır. Geleneksel icra, yerini, “piyasa üslubu” olarak anılabilecek bir icraya bırakmaya başlamıştır. Tavrıların icrasında bütün tellere vurma gerekliliği, piyasa orkestrasyonun kısıtlamaları nedeniyle, ezginin, tavır uygulanmaksızın,

tek telde icrasını zorunlu kılmaya başlamıştır. Son yirmi yıl içinde, bağlamanın, bir “kısa sap” travmasına uğratılması; bütün makam-tavır ve düzenlerin, dar bir ses sahası içine hapsedilmesi, geleneksel çeşitlilik adına, önemli bir tektipleşme” ve sığlaşmaya yol açmıştır. Hele tezene tekniklerinin yerini, giderek parmak –“şelpe” tekniklerinin almaya başlaması, icrada bir yönüyle gelişme sağlasa da, tavırlar adına önemli bir gerilemeye de neden olmaktadır. Bu arada, bağlamanın geleneksel icrasında kullanılan kimi kuralsız çoksesli çalma uygulamalarının, giderek, sistematik akor ve arpejlerin kullanıldığı, farklı bir anlayışa yönelmesi, halk müziği ve bağlama icrasında bir “yeni” dönemin eşliğinde olduğumuzu düşündürmektedir... Bütün bu gelişmelerin yanı sıra, tavırlardaki inceliklerle gereken düzeyde uğraşma zahmetine, giderek daha az insanın katlanır olduğu da, bir başka önemli gerçeklik olarak karşımızda durmaktadır. Yine de anımsanması gereken, bilinen tavırların unutulmamasını sağlamanın yanında, yeni tekniklerin geliştirilmesine çalışılması da, en az önceki kadar önemli görünmektedir.”

2.6.2. Bağlamada Yöresel Tavırlar

“Geleneksel bağlama icrasında, önem taşıyan belli başlı tavırlar arasında; Zeybek, Deyiş-Semah, Yozgat, Konya, Kayseri, Ankara, Silifke-Mut, Halay, Horon, Karşılama gibi tavırlar öne çıkmaktadır. Bu yörelerde kullanılan tavırların her birine, teknik anlamda birer isim verilmiştir. Sözelimi Yozgat tavrında uygulanan teknik, “tarama” olarak adlandırılır ve aynı zamanda "Sürmeli Tavrı" olarak da bilinir. Deyiş-semahlarda “sıyirtma”, Silifke-Mut tavrında “hoplatma”, Zeybekte “çırpma”, genel anlamda Zeybek ve Orta Anadolu tavırlarında “çiftleme”, Ankara’da “takma”, Konya’da özel bir çiftleme tekniği olan “takmalı çiftleme”, Halaylarda “sızlatma”, Karşılama ve özellikle 9:8’lerde “serpme” teknikleri kullanılmaktadır”. (Öztürk, 2006a)

Bağlamada kullanılan tavırlar yörelere göre özellikler taşımalarına rağmen, bazen bir tavır içinde diğer tavrın mızrabını da görmek mümkündür. Örneğin Kayseri tavrı, sürmeli tavrı ile birkaç senkoplu tezeneden ibarettir. Aynı örneği, Konya tavrı için de vermek mümkündür. Zeybek tavrının sonuna, bağlamanın üst telinin taktırılması ile Konya tavrı oluşturulur (Algı, 2006:14).

Yukarıdaki düşünceler doğrultusunda tavır; mızrap tutan elin “tarama, çırpma, takma, sıyirtma, hoplatma ” gibi çalım tekniklerini, tuşe tutan elin ise “vurma,

çektirme, çarpma, boğma, vibrato, tril” gibi çalım ve süsleme tekniklerini kullanmasıyla oluşan yöresel çalış biçimidir.

Bağlama icrasında kullanılan tavrılar; Zeybek, Konya, Teke, Yozgat, Kayseri, Karşılama, Ankara, Aşıklama, Silifke, Azeri ve Karadeniz-Trakya tavrılarıdır.

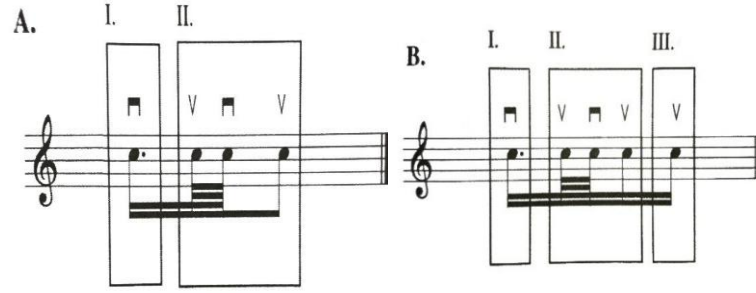
Zeybek Tavrı

Zeybek kelimesinin güçlü, kuvvetli, koruyucu anlamında kullanılmış “saybek” kelimesinin yüzyıllar içinde önce “saybak”, daha sonra “seybek” “seybak”, “zeybak” ve “zeybek” olarak değişimi sonucu ortaya çıktığını ifade eden Akdoğu’ya (2003)’ya göre zeybek öncelikle bir kimlik, daha sonra bu kimliğin ezgisel ve ritimsel bir yansıması olan bir müzik türü, ardından da bu müzik türü eşliğinde gerçekleştirilen ve tümüyle zeybek kimliğine özgü bir Türk Geleneksel Dansı’nın adıdır (s. 176)

1925’te Darülelhan adına, Seyfettin ve Sezai (Aksal) kardeşlerin Kütahya civarında gerçekleştirdikleri ilk derleme çalışmasıyla birlikte, çeşitli dönemler halinde, Batı Anadolu müzik kültürü ve özellikle de zeybeklere özgü müzik örneklerinin derlendiği, bir kısmının plaklara kaydedildiği, çeşitli dönemlerde transkripsiyonların yapıldığı, yayımlandığı, daha önce de belirtildiği gibi, cumhuriyet kuşaağı bestecileri eliyle değerlendirildiği görülmektedir (Öztürk,2006b:73).

Ege Bölgesi’nde 9/2’lik ve 9/4’lük ritimde icra edilen zeybeklere “Ağır Zeybek” daha hareketli icra edilen 9/8’lik ve 9/16’lık ritimde olanlarına ise “Kıvrak Zeybek” veya “Yürük Zeybek” denilmektedir (Ekici, 2012:236).

Zeybek ezgilerinin bağlamalarla seslendirilişinde telle uygulanan tezene vuruş biçim ve tavrına halk müziğinde zeybek tezenesi denir. Zeybek tavrı olarak da bilinen bu yöresel tezene, ezgisel yapıya göre biçimlenir. Bu tavrıda aynı tezene hareketlerinin sürekli tekrarlandığı bir kalıp yoktur. Zeybek havalarında tezene tavrını belirleyen, ezginin süre birimini gösteren notadır. Süre biriminin hangi değerde olduğu tam olarak saptanamadığında tezene vuruşlarının usul kalıbına göre mi, yoksa ezgisel yapıya yönelik mi olacağı ikileminde belirsizlik yaşanmaktadır. Zeybekler bağlamalarla seslendirilirken saz düzeni; bozuk düzen ya da bağlama düzeni olarak yapılır (Köyoğlu, 2002:247).

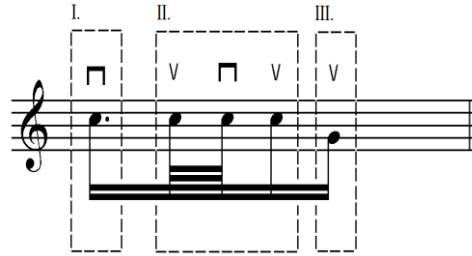


Yukarıdaki kalıplar, temel zeybek kalıpları olarak kabul edilir. Bu kalıpların sağına ve soluna yeni notalar eklenmesiyle zeybek tavrı kalıpları çeşitlendirilir.

Konya Tavrı

Konya tavrı eserlere göre çeşitli düzenlerde icra edilir. (Örnek: Elmaların Yongası; Müstezat Düzen, Konya Divan Ayağı; Bozuk Düzen gibi.) Bu tavrda eser icra edilirken yukarıdan aşağı tüm tellere vurulur, alt telde “çırpma” yapılır ve son olarak bağlamanın üst telinde (sol) “takma” yapılır. 2/4, 4/4, 6/4, ve 7/4’lük usullerde karşılâşın bu tavrı çoğunlukta 2/4’lüktür.

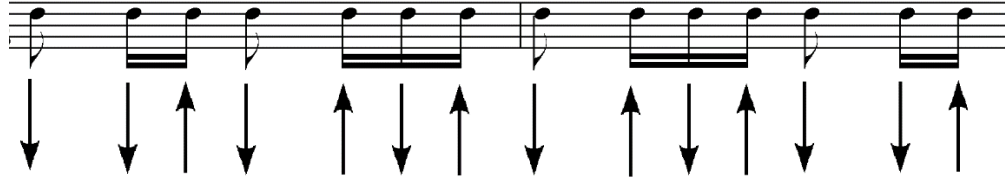
“Konya türküleri, kaşık vuruşunu hatırlatan, “Konya tezinesi” veya “Konya tavrı” adı verilen özel bir tezene vuruşu ile çalınır. Her türkünün bir oyunu vardır. Konya tavrının oluşturan temel tezene aşağıdaki tartımda ve tezene vuruşunda üç bölümden oluşmaktadır”



Teke Tavrı

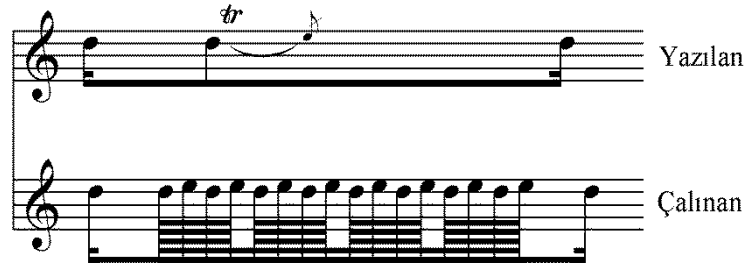
Sözlü ve sözsüz teke havalarının bağlama ile icrasında kullanıldığı tavrıdır. Teke türküleri; teke zortlatması, teke zeybekleri, kabaardıç, gurbet havaları, dımıdan olarak çeşitlilik göstermektedir. Teke bölgesine ait türküler çoğunlukla 9/16 usul şeklinde görülse de 7/8, 5/8, 2/4 örnekleri de mevcuttur. Teke tavrı tezene vuruşunun en önemli özelliği aksak usuller de bulunan üçlü nota kalıbında tezene vuruşunun “alt-üst-alt” şeklinde uygulanmasıdır (Oral, 2010:26).

Teke havalarının müzikal özellikleri içinde usul yapısı: 2+2+2+3 ve 2+3+2+2+2 şeklindedir. Birleşik dokuzluların 2+2+3+2 ve 3+2+2+2 kalıbında seyreden örneği yoktur (Köyoğlu, 2002:68).



Yozgat Tavrı

Türk halk müziğinde sürmeli adıyla bilinen Yozgat dolaylarının bu tavra uygun ezgilerine uygulanan tezene biçimidir. Yozgat tavrının Kayseri tavrına benzer yanları olsa da ilk vuruşu bütün tellere yapan bu tezenenin, alt tele yönelik yaptığı taramalara koşut olarak parmak vuruşlarıyla titretilmesi bu tavrın öznel niteliğidir. Ezgi boyunca birbiri ardına uygulanan tezene taramalarıyla parmak vuruşları uyum içinde olmalıdır. Belirli yerlerde ve beklemeli uzun seslerde kendini gösteren tezene tavrının genel havası türkünün seslendirildiği süre içerisinde ortaya çıkar. Tezenenin bir dörtlük değerindeki notalar yaptığı vuruş sayısı ezginin müziksel yapısına göre değişmektedir (Köyoğlu, 2002:31).



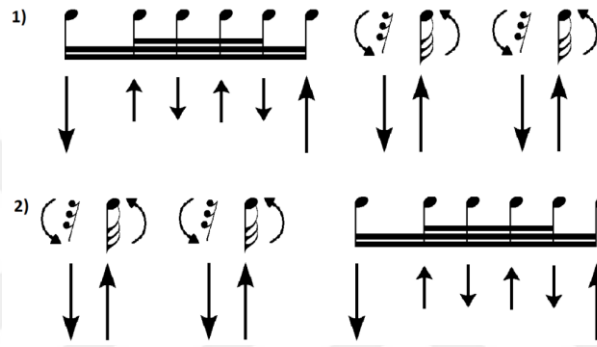
Yozgat tavrının en önemli özelliği tezene ile senkop olarak vurulan ‘tril’ uygulamasıdır. Tril yapmak, notanın bir üst perdesine çok hızlı şekilde sol el parmaklarıyla çarpma yaparken senkron bir şekilde sağ elle tezeneyi altlı üstlü vurmaktır. Yozgat türküleri yazılırken tavrın işleneceği yerde notanın üstüne ‘tr’ işareti yazılmaktadır. Bu durumda tavrı detaylı olarak yazılmaz, ses olması gereken nota değeriyle yazılır ve ‘tr’ işareti ile tavrın icra edilmesi istenir (Oral, 2010:24).

Bu tavrın oluşumunda Nida Tüfekçi’nin büyük etkisi olduğu ve Tüfekçi ile özdeşleştiği bilinmektedir; “Yozgat tavrını çalıp-okuduğu Yozgat sürmelisi ve benzeri türkülerle halk müziği dünyasına duyuran ve kazandıran rahmetli hocam Nida

Tüfekçi'dir. Bu tür bağlama çalmayı babası Hamdi Tüfekçi'den öğrendiğini söylerdi..." (Köyoğlu, 2002:31).

Kayseri Tavrı

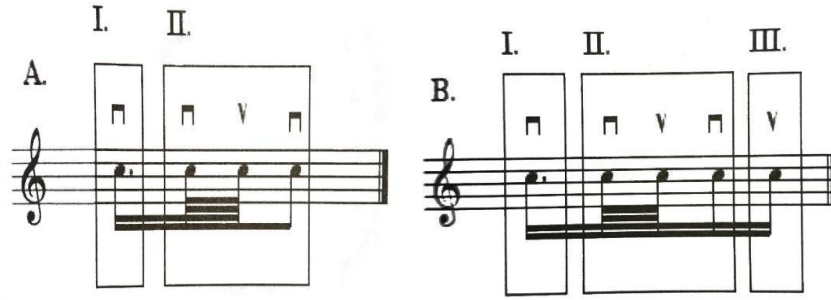
Kayseri tavrı tezene kalıbının (tril kümesi) Kayseri yöresinde iki zaman içinde kullanılıp, bir dörtlük sürenin tril, diğer dörtlüğün 16'lık es ve darplarla kullanılan şeklidir. Bu kullanım sırasında trilden sonraki kullanımda es ve darp uygulanırken tezene tutan elin bağlama göğsünde bir daire çizmesi tavrın daha rahat uygulanmasını sağlar (Kaya, 2011:298).



Kayseri tavrı ırcasında yöre türkülerindeki ezgisel farklar nedeni ile tril kümesinin başta veya sonda olması gerekebilir veya sürekli es bulunan bölüm kullanılabilir (Kaya, 2011:298).

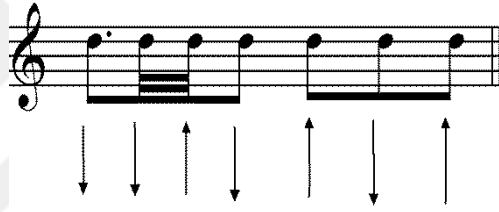
Karşılama Tavrı

Genellikle İç Anadolu ve Ege bölgesindeki Trakya ezgilerinin bağlama ile icrasında görülen bir tezene şeklidir. Ancak "karşılama" adı ile anılması, Türkiye'nin çeşitli yerlerinde karşılıklı iki kişi ile oynanan oyunlara ve bu oyun müziklerine verilen isimle karıştırılmamalıdır. Bu oyun müziklerinde "Trakya Karşılması" dışında hiçbir karşılamada söz konusu tavrı kullanılmamaktadır. Bu tavrı diğer tavrılar gibi yoğun kullanılmamış ve yaygınlaşmamıştır. Ege bölgesindeki zeybek ezgilerinin icrasında da zaman zaman zeybek tavrı yerine kullanıldığı görülmüştür. Buna rağmen karşılama tavrı olarak literatüre geçmiştir. "Görüşümüz odur ki, karşılama tavrı denme sebebi, tezene şeklini en yoğun yansıtan ezginin "Trakya Karşılama" olmasıdır" (Gültaş, 2012:188).



Azeri Tavrı

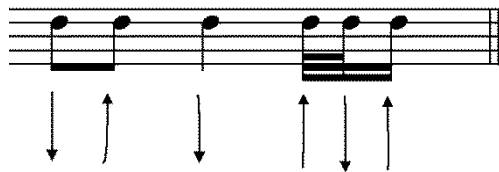
Azeri tavrı genellikle alt tel kullanılarak icra edilir. Şekilsel bütünlük olarak Karşılama Silifke tavrı ile benzerlik göstermesine karşın vuruşların hızları açısından farklılık gösteren Karşılama tavrında ilk vuruş üst ve orta tellerin taranması ve daha sonra alt telde bir çırpma ile tavrı tamamlanırken bu tavrıda üst tellerin taranması olmadan karar sesi veya es ile uygulama alt telde yapılır (Kaya, 2011:306).



Karadeniz –Trakya Tavrı

Karadeniz yöresine ait türkülerin icrasında kullanılan bu tavrı öncelikle Karadeniz'e ait olan 5, 7, 9 zamanlı usulün uygulanmasına olanak sağlayacak şekilde düzenlenmiştir. Bu tavrı Rumeli türkülerinde de kullanılmaktadır. Bu tavrıda en önemli özellik aksayan kümenin duyurulmasında kullanılan tezene şeklidir. Bu özellik icra edilecek türkünün usulündeki aksayan kümenin yerine göre değişir. (Kaya, 2011:230).

Bu yöre-bölge ezgilerindeki ritmik benzerlik, bağlama çalımına da etki etmektedir. Görülen 5, 7, 9 zamanlı ezgiler aynı tezene şekli ile çalınmakta ve "Karadeniz-Trakya Mızrabı" adıyla adlandırılmaktadır (Gültaş, 2012:89).



2.7. Uzun Sap Bağlama Eğitiminde Kullanılan Notasyonlar

Çalgı öğretimindeki evrensel gelişmeler bağlama öğretimine de yansımıştır. Günümüzde bağlama öğretimine yönelik usta-çırak eğitimi dışında çeşitli metotlar geliştirilmiş, notalar üzerinde çeşitli simgelemelerle öğretim kolaylığı yoluna gidilmiştir.

Bağlama öğretimine yönelik geliştirilen çeşitli notasyonlar; öğrencinin bireysel olarak çalışmasına katkı sağlaması yönündedir. Bu yeni yaklaşımlar neticesinde öğrenci bireysel olarak icra ettiği etüt veya eserlerde doğru pozisyon ve parmak numaralarını kullanabilmektedir.

Yapılan araştırmalar doğrultusunda uzun sap bağlama eğitimine yönelik geliştirilen üç farklı notasyon tespit edilmiştir. Bu üç farklı notasyonda ki temel amacın doğru pozisyon ve parmak numaraları kullanımına yönelik olduğu düşünülmektedir.

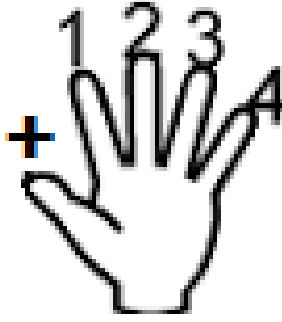
Uzun sap bağlama eğitimine yönelik tespit edilen notasyonlar;

- Parmak Numarası Notasyonu
- Pozisyon Notasyonu
- Tablatur Notasyonu

2.7.1. Parmak Numarası Notasyonu

Bağlama eğitimine yönelik metotlaşma sürecinde yazılan ilk metotlarda herhangi bir simgeleme bulunmadığı, eser ve etütlerin sadece notaları verildiği, bir nevi repertuar şeklinde olduğu bilinmektedir. Geçmişten günümüze yazılmış ulaşılan bağlama metot kitaplarında ilk farklı yöntemin parmak numarası notasyonu olduğu bilinmektedir.

Bu notasyonda klavyeyi (tuşe) kullanan elin parmakları numaralandırılır. İşaret parmağı “1”, orta parmak “2”, yüzük parmağı “3”, serçe parmak “4” şeklinde numaralandırılır. Başparmak çeşitli metot kitaplarında “+” veya “5” şeklinde gösterilmektedir. Boş tel ise “0” şeklinde numaralandırılır.



Şekil 2. Sol El Parmak Numaraları

Parmak numarası notasyonu kullanılırken başlangıç seviyesi olarak etüt ve eserlerin notaları üzerinde her notaya ait parmak numaraları yazılır. Orta ve ileri seviye düzeyinde ise etüt ve eserlerin başlangıcında ve önemli yerlerinde yazarın tercihine göre parmak numaraları yazılır.

Orta tel gurubunun kullanımında parmak numarasının üstünde çember içerisinde “2”, üst tel gurubu kullanımında ise parmak numarasının üstünde çember içerisinde “3” yazılır.

2.7.2. Pozisyon Notasyonu

Bağlamada elin klavye üzerindeki konumuna “pozisyon” denilmektedir. Pozisyon notasyonunun hedefi; bağlama çalarken doğru teknik, daha temiz ses çıkarabilmek, daha seri (hızlı) çalabilmek ve güzel bir görüntü sağlamaktır.

Pozisyonlar kromatik yapı esaslıdır. Ancak 17’li perde sisteminde kullanılan özel (koma) perdelerin pozisyonların oluşumunda etkisi yoktur. Her yarım aralık yeni bir pozisyonun başlangıcıdır.

Bu notasyonda klavyeyi (tuşe) kullanan elin parmakları numaralandırılır. İşaret parmağı “1”, orta parmak “2”, yüzük parmağı “3”, serçe parmak “4” numaralandırılır. Başparmak çeşitli metot kitaplarında “B” veya “Bp” şeklinde gösterilmektedir. Boş tel ise “0” şeklinde numaralandırılır.

Orta tel grubu kullanımında çeşitli kaynaklara göre çember içerisinde “2”, ve “O” harfi şeklinde, üst tel grubu kullanımında ise çeşitli kaynaklara göre çember içerisinde “3” ve “Ü” harfi şeklinde gösterilir.

Öğrencinin pozisyonu hangi parmağıyla çalacağını bilmesi adına başlangıçta parmak numaraları öğretilir. Fakat parmak numaraları nota üzerinde gösterilmez. Temel amaç pozisyon kullanılırken doğru parmağın kullanılmasıdır.

Pozisyon uygulanacak olan notanın hemen altına yazılır. Pozisyonu “p” harfi ile gösterip hangi pozisyondaysa o pozisyon numarası yazılıp “p” harfi ile sabitlendirilir. Örneğin; 5p, 2p, 3p gibi... (Kaya, 2011:52). Uzun sap bağlamada klavye (sap) üzerinde toplam on iki pozisyon bulunmaktadır. Çeşitli kaynaklarda on beş pozisyonun olduğu ifade edilmiştir. On ikinci pozisyon (la, sib, si, do) sonrası devam eden kromatik sesler, bağlama alt teldeki kromatik dizinin bir oktav tizi olduğu için oktavın devamındaki pozisyonlara pest oktavdaki pozisyonlar kullanılmaktadır.





Şekil 3. Pozisyonlar

Pozisyon kullanımında birinci parmak (işaret parmağı) esas belirteçtir ve buna göre diğer parmaklar kromatik anlayışla sıralanır. Pozisyon değişikliği de yine kromatik anlayışla yapılmaktadır.

Pozisyon notasyonu kullanımında; notanın altında yazılı olan pozisyon numarasına göre bağlamada pozisyon alınır. Verilen pozisyon numarasına göre kaçınıcı parmakla başlanılacağı anlaşılmaktadır. Örneğin; do notasının altında 2p yazıldığı durumda icra esnasında do notasına ikinci parmağın basılması gerekmektedir. Çünkü ikinci pozisyon Si notası ile başlar ve kromatik şekilde parmaklar konumlandırılır. 2p:

Si, (1), Do (2), Do# (3), Re (4) şeklindedir. Pozisyon notasyonu kullanımında pozisyon yazıldıktan sonra bir sonraki pozisyona kadar en son yazılan pozisyon devam eder.

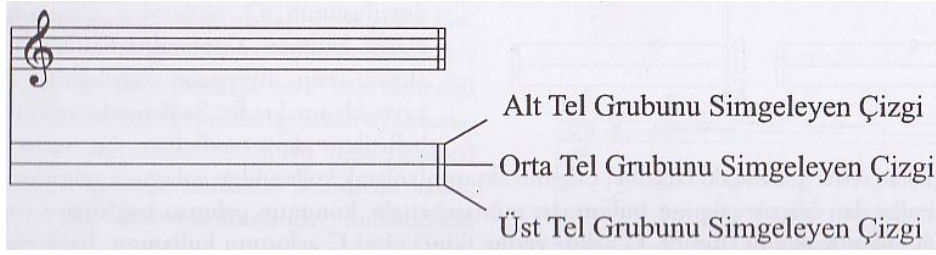
Ezginin yapısına ve aldığı değiştirgece bağlı olarak parmakların ilgili pozisyondaki yerlerini bozmadan, 1. ve 4. Parmağın bir üst ya da bir alt pozisyondan ses almasına **genişleme** (extension) denir (Gültaş, 2012:26). Genişleme bağlama üzerindeki koma perdelerde kullanılır. Genişleme çeşitli kaynaklarda iki farklı şekilde gösterilmiştir. Her iki genişleme yönteminde uygulama aynı, simgeleme farklıdır.

2.7.3. Tablatur Notasyonu

Tablatur, Rönesans döneminden başlayarak 18. yüzyılın ortalarına kadar kullanılan çalgı müziği yazısıdır. Terim Latince tabula: “tablo, çizelge” sözcüğünden kaynaklanır. Telli çalgılar ile klavyeli çalgılar için ayrı nitelikler taşıyan bu geleneksel müzik yazısı yöntemi, daha çok lavta, gitar ve org için, bu çalgıların özelliklerine göre belirlenmişti (Say, 2002:504). Bağlamada tablatur kullanımına yönelik bağlama için uyarlanmış metotlar ve kişisel çalışmalar mevcuttur.

Bu notasyonda klavyeyi (tuşe) kullanan elin parmakları numaralandırılır. İşaret parmağı “1”, orta parmak “2”, yüzük parmağı “3”, serçe parmak “4” şeklinde numaralandırılır. Başparmak “+” şeklinde gösterilmektedir. Boş tel ise “0” şeklinde numaralandırılır.

Bağlamanın seslenmesinde kullanılan parmak ve tezene hareketlerine ilişkin uygulamalar son derece çeşitlilik göstermektedir. Bu çeşitliliğin hem belli başlıklar halinde toplanması, hem de simgelenmesi ve bir uzamda sunumu bakımından farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Bağlama için genel uygulama, bir dizek üzerine yazılan melodinin seslendirilişine ilişkin uygulamaları simgeleyen işaretlerin dizekte yazılanlarla ilişkilendirilmesi şeklindedir. Belirtilen nitelikler yalnız bağlamaya özgü olmamakla birlikte, seslendirme tarzına bakılmaksızın birçok çalgı için durum benzerdir. Ait olduğu çalgının özelliğine göre düzenlenebilme durumu, tablatur yazıyı, bağlama için de kullanılabilir kılmaktadır.... Tablaturun dizek ile birlikte kullanımı ek bir iş getirirse de, bir çalgıdan elde edilen ses ve onun elde ediliş tarzına dair bilgileri resmedercesine aktarabilme niteliği; onu, bağlama özelinde kullanılmaya değer kılmaktadır (Karahan, 2010:22).



Şekil 4. Bağlamaya Uyarlanmış Tablatur (Karahana, 2010:23).

Bu yöntemde, sol el parmaklarının tablaturda gösterimi, parmakları simgeleyen rakamların kullanım durumlarına göre ilgili telleri simgeleyen çizgilerin üzerine yazılarak yapılmaktadır (Karahana, 2010:24).

2.8. İlgili Araştırmalar

Akdağ (2013), “Bağlama Çalgısında Pozisyon Yaklaşımları ve Kromatik Pozisyon Yaklaşımının Bağlama ve Bozuk Düzeninde İncelenmesi” isimli yüksek lisans tezinde konu ile ilgili alan araştırması yapmış ve ortaya konulan pozisyon yaklaşımları düzenlere uygulanabilirliklerini incelemiştir. Pozisyonun düzenlere uygulanışını incelemek üzere bozuk düzeni ve bağlama düzeni model olarak alınmıştır. 23 perdeli bağlama esas alınarak yapılan bu çalışmada tüm pozisyonlar üç tel gurubunda ayrı ayrı incelenmiştir. Basit ve kullanışlı bir pozisyon yaklaşımı kurgulanmasının gerektiğini ve kromatik pozisyon yaklaşımı bağlama için uygun pozisyon yaklaşımlarından biri olduğu sonuçlarına ulaşmıştır.

Yaşar (2012), “Temel Bağlama Öğretimi Başlangıç Düzeyine Yönelik Olarak Önerilen Tezene Tekniğinin Ezgi-Eser Çözümlemede Öğrencilerin Bağlama Çalma Becerilerine Etkisinin İncelenmesi” isimli makalesinde temel bağlama öğretiminin başlangıç düzeyine ilişkin olarak kullanılmakta olan ve önerilen tezene tekniği şeklinde ifade edilen iki tezene öğretim tekniğinin karşılaştırılması yapılmıştır. Araştırmada literatürde kullanılmakta olan tezene tekniğini kontrol gurubuna, önerilen tezene tekniğini ise deney gurubuna uygulamıştır. Yedi hafta süresince toplam on dört dersten oluşan temel bağlama öğretimi başlangıç düzeyi ders müfredatının uygulama aşamasına geçilmiştir. Derslerin bitiminde ise çeşitli üniversitelerden bir araya gelen uzman öğretim elemanları tarafından sınav değerlendirilmesi yapılmıştır. Sonuç olarak temel bağlama başlangıç düzeyine yönelik olarak ezgi-eser çözümlerinde önerilen tezene tekniğinin, kullanılmakta olan tezene tekniğine göre daha başarılı olduğu tespit edilmiştir.

Akçalı (2012), “Bağlama Metotlarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi” isimli yüksek lisans tezinde üniversitelerin müzik eğitimi veren güzel sanatlar fakülteleri ve eğitim fakültelerinin güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dallarında görev yapan bağlama derslerine giren öğretim elemanlarına anket uygulanmıştır. Üç bölümden oluşan anketin birinci bölümünde; öğretim elemanlarının demografik durumlarını belirlemeye yönelik sorular, ikinci bölümde; bağlama metodunda olması gereken konularla ilgili yirmi soru, üçüncü bölümde ise; bağlama metodunda olması gereken özelliklere yönelik on bir kapalı uçlu soru yöneltilmiştir. Elde edilen cevaplar doğrultusunda bağlama metodunda olması gerekenler tespit edilerek, bağlama metodu inceleme kriterleri oluşturulmuş ve oluşturulan kriterle ulaşılabilen bağlama metotları incelenerek yorumlanmıştır.

Alan (2012), “Bozuk Düzeni Bağlama Öğretiminde Başlangıç Düzeyine Yönelik Bir Model Önerisi” isimli yüksek lisans tezinde başlangıç düzeyi bozuk düzen bağlama öğretimine sistematik bir yaklaşım niteliği taşıyan bir model önerisi sunmuştur. Bu amaç doğrultusunda, on dokuz metot incelenmiş ve sekiz alan uzmanının görüşleri alınmıştır. İncelenen metotlarda yer alan bağlama öğretim alıştırmalarında dizi-seyir alıştırmalarının kullanılmadığı tespit edilmiştir. Değerlendirmeler sonucunda, ihtiyaca uygun başlangıç seviyesinde ana seslerden oluşan sistematik bir model önerisi verilmiştir.

Asiltürk (2009), “Türkiye’de Bağlama Başlangıç Eğitimi İçin Hazırlanmış Metotların İçerik Açısından Değerlendirilmesi” isimli yüksek lisans tezinde bağlama başlangıç eğitimi için hazırlanmış metotlar belirlenen ölçek doğrultusunda incelenerek içerik bakımından analiz edilmiştir. yapılan içerik analizinde ölçütlerin belirlenmesinde bağlama eğitimi veren öğretim elemanlarının görüşleri alınmıştır. Bağlama metotlarının tamamı incelendiğinde yedi metodun belirlenen ölçütlerin %50’sinden daha az bir kısmını içerdiği, beş metodun ise belirlenen ölçütlerin %50’sinden daha fazla bir kısmını içerdiği tespit edilmiştir.

Işıldar, (2004), “Bağlama Metotlarının Çalgı Eğitimi Bakımından Değerlendirilmesi” isimli yüksek lisans tezinde kullanımda olan bağlama metotlarının geçerliği ve öğrenmede etkinliğini tespit etme adına belirlenen yedi üniversitenin eğitim fakültelerinde çalışan öğretim elemanlarına anket uygulanmıştır. Araştırma sonucunda; bağlama eğitimi veren konservatuar ve eğitim fakülteleri öğretim elemanlarının,

bağlama eğitimi dersini gerçekleştirirken, bağlama metotlarını yetersiz düzeyde olmadıkları için kullanmadıkları; buna bağlı olarak kendi oluşturdukları ders notlarını kullandıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Özer ve Yiğit (2011), “Piyano Öğretiminde Deşifre Becerisinin Kazandırılması” isimli makalelerinde piyano öğretiminde deşifre için yazılmış parçalarla düzenli olarak yapılan çalışmaların piyanoda deşifre çalma becerisinin kazandırılmasına etkisinin tespit edilmesi amaçlanmıştır. Araştırma, ön test-son test kontrol gruplu desene dayalı bir deneysel bir çalışmadır. Konya Çimento Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi Müzik Bölümü birinci sınıf öğrencilerinden altı öğrenci deney, altı öğrenci ise kontrol gurubunu oluşturmuştur. her iki guruba da uygulanan ön testin ardından, deney gurubuna on üç hafta boyunca düzenli olarak deşifre çalışmaları yaptırılmış, üç kez ara gözlem kayıtları alınmıştır. Deneysel uygulama sonunda ön testte ki ölçümler son testte tekrar deney ve kontrol gruplarına uygulanmıştır. Verilerin, Mann Whitney U ve Wilcoxon işaretli sıralar testi analizlerine göre; deney ve kontrol grupları arasında ön test seviye farkı olmadığı, son testte ise deney gurubu lehine anlamlı fark olduğu tespit edilmiştir. bu durumda düzenli deşifre çalışmaları yapan deney gurubunun deşifre becerisini kazanmada olumlu yönde gelişme gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Özdek (2015), “Bağlama Öğretimine Dönük Basılı Materyallerde Görece Notasyona İlişkin Bilgi ve Uyarılar” isimli bildirisinde, bağlama eğitime yönelik yazılmış 38 yayın incelemiştir. Yayınlanan metot kitapları geçmişten günümüze doğru geldikçe akademik, metodolojik, teknik ve estetik açıdan olumlu bir gelişme olduğunu ancak var olan yayınların ağırlıklı olarak; ticari kaygıların ön planda tutulduğu, daha çok türkü notalarından oluştuğunu söylemektedir. Sonuç olarak incelenen metot kitaplarında özele doğru inildiğinde bağlamada aktarımlı çalgı olma durumundan kaynaklı görece notasyon konusunda çözüm ortaya koymaya çalışan yaklaşımların daha çok anahtar değişikliği yolunu önerdikleri ya da tercih ettikleri ifade edilmektedir.

3. YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Araştırma modeli; araştırmanın amacına uygun biçimde verilerin toplanması ve çözümlenebilmesi için gerekli koşulların düzenlenmesidir (Karataş, 2012:44).

Bu koşulların düzenlenmesinde iki temel yaklaşım vardır. Bunlar betimleme ve denemedir. Araştırmacı, amacına ve içinde bulunduğu koşullara göre, bu temel yaklaşımlardan yararlanmak zorundadır (Karasar, 2007:76). Bu bilgiler doğrultusunda bu çalışmada betimsel ve deneysel modellerin her ikisi de kullanılmıştır.

Betimsel araştırmalar, olayı olduğu gibi araştırmaya ve var olan durumu belirlemeye çalışan araştırmalardır. Bu tür araştırmalarda, ele alınan olaylar ve durumlar ayrıntılı bir şekilde araştırılmakta, daha önceki olaylar ve durumlarla ilişkisi incelenerek ne oldukları betimlenmeye çalışılmaktadır (Karakaya, 2012:59).

Araştırmanın birinci aşaması olan betimsel kısımda genel tarama modelinden yararlanılmış ve araştırma için belirlenen konunun temellendirilmesi için literatür taraması yapılarak konuyla ilgili kaynaklar toplanmıştır.

Genel tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir. Bu tür bir yaklaşımda, ilgilenilen olay, madde, birey, grup, kurum, konu v.b. birim ve duruma ait değişkenler, ayrı ayrı betimlenmeye (tanıtılmaya) çalışılır. Bu betimleme, geçmiş ya da şimdiki zamanla sınırlı olabileceği gibi, zamanın bir fonksiyonu olarak gelişimsel de olabilir (Karasar, 2007:79).

Araştırmanın ikinci aşamasını yarı deneysel model oluşturmaktadır;

Deneysel model, araştırmada herhangi bir olay, olgu, obje, subje (kişi) ve etkeni inceleyerek değişkenler arasındaki neden-sonuç ilişkilerini tespit etmek ve sonuçları karşılaştırarak ölçmek için yürütülen yöntemdir. Bu yönteme ihtiyaç duyulmasının temel nedeni herhangi bir şeyin etkililiğini ölçmek ve ölçüm sonucu olumlu ise, bundan yararlanılarak önerilerde bulunmaktır (Ekiz, 2013:109).

Kontrol grubu olmayan modelde grup ya da gruplara ön test, deneysel işlem başlamadan önce verilerek başarı durumu saptanmaktadır. Deneysel işlem bittikten sonra aynı test aynı gruplara son test olarak verilir ve deneysel işlemin etkisi bu iki test arasındaki farka göre değerlendirilir. Bu desen sosyal bilimlerde sıkça kullanılmaktadır. Özellikle ön testin kullanılmadığı, kontrol grupsuz son test desene göre daha uygun, kullanışlı ve etkili bir desendir (Kaptan, 1998; Sönmez & Alacapınar, 2013'dan akt. Yılar ve Şimşek 2016).

Yukarıdaki bilgiler doğrultusunda, araştırmanın uygulama boyutu için “Ön Test-Son Test Kontrol Grupsuz Desen” seçilmiştir. Desenin gerekliliğine uygun olarak çalışma gruplarının ön test ölçümü alınmıştır. Uygulama işlemi bitiminde çalışma gruplarının son test ölçümleri alınarak, araştırma için hazırlanan bir değerlendirme formu kullanılmış ve uzman öğretim elemanlarından oluşan bir jüri tarafından değerlendirme yapılmıştır. Bulgular istatistiksel işlemlerden geçirilerek raporlaştırılmıştır.

Uygulama boyutunda değerlendirme aşamalarının yapılması, alıştırımlara yönelik görüşlerin alınması, derecelendirme formuna yönelik görüşlerin alınması ve eserlerin zorluk düzeylerine göre sınıflandırılmasına yönelik görüşlerin alınması için uzmanlar belirlenmiştir.

Atatürk Üniversitesi K.K.E.F. Müzik Öğretmenliği Programında bireysel çalgı eğitimi (bağlama) dersi veren Dr. Öğr. Üyesi M. Kamil İnanıcı, Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümünde çalgı eğitimi (bağlama) dersi veren Öğr. Gör. Caner Bektaş, Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümünde çalgı eğitimi (bağlama) dersi veren Öğr.Gör. Zafer Akıncıoğlu çalışmada uzman olarak belirlenmiştir.

3.2. Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma gurubunu Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü THM Anasanat Dalı 2017-2018 eğitim-öğretim yılı 1. Sınıf n=10 bağlama öğrencisi oluşturmaktadır.

3.3. Veri Toplama Araçları

Araştırmada problemi belirlemek ve problemle ilişkili kaynaklara ulaşım, problemin çözümüne nitel olarak katkı sağlayacak bilgileri toplamak için literatür taraması yapılmıştır. Konuyla ilgili yerli ve yabancı kaynaklara ulaşılmaya çalışılmıştır. Kaynaklar; kitap, dergi, makale, bildiri, tez vb. kaynaklardır. Ayrıca internet tabanlı kaynaklardan da faydalanılmıştır.

Araştırmanın uygulama boyutunda, verilerin toplanabilmesi için uzman görüşleri alınarak seçilen basit, orta ve ileri düzeydeki eserler ön testte parmak numarası ve pozisyon notasyonu gruplarına çaldırılarak video kamera ile kayda alınmıştır. Ön test işleminden sonra notasyonlarla yazılmış etütler kullanılarak uygulamaya başlanmış ve on haftalık süreç sonunda uygulama tamamlanmıştır. Uygulama tamamlandıktan sonra belirlenen eserler son test ölçümü için çalışma gruplarına tekrar çaldırılarak video kamera ile kayda alınmıştır. Bu kayıtlar araştırmacı tarafından uzman görüşleri alınarak hazırlanan performans değerlendirme formu ile birlikte üç uzman eğitime verilmiştir. Birbirinden bağımsız uzmanlar tarafından ön test ve son test kayıtları izlenerek değerlendirme yapılmıştır.

3.4. Deneysel İşlem Basamakları

Bu araştırmada, konunun belirlenmesinin ardından alan taraması yapılmış ve araştırma konusu kesinleştikten sonra araştırmanın yöntemi belirlenmiştir. Daha sonra belirlenen yöntem doğrultusunda iki eşit grup oluşturma adına denklik testi yapılmıştır. Uzmanlar tarafından belirlenen üç eser (basit, orta ve ileri düzey) parmak numarası notasyonu ve pozisyon notasyonu grupları tarafından icra edilmiş ve kayıtlar uzmanlara gönderilmiştir. Uzmanlar tarafından onaylanan performans derecelendirme formu ile ön test puanları belirlenmiştir. Uygulama sürecinde Parmak numarası notasyonu ve pozisyon notasyonuna yönelik hazırlanan on haftalık alıştırmalar uygulanmıştır. Son olarak, son test aşamasında belirlenen üç eser tekrar icra edilip kaydedilerek uzman görüşüne sunulmuş ve değerlendirme işlemi gerçekleştirilmiştir. Araştırma süresince elde edilen verilerin istatistiksel analizleri yapılarak bulgular değerlendirilmiş ve raporlaştırılmıştır.

3.5. Verilerin Analizi

Bu araştırmada toplanan veriler araştırmanın alt problemleri doğrultusunda uygulama öncesi ve sonrası grupları karşılaştırmak için istatistik programı kullanılarak analiz sürecine geçilmiştir. Analize başlamadan önce verilerin normallik varsayımını karşılayıp karşılamadığı incelenmiştir. Bunun için uygulama öncesi ve sonrası ölçüm puanlarının farkı hesaplanmıştır. Daha sonrada bu fark puanlarının normallik değerleri Shapiro-Wilk testiyle incelenmiştir. Bu işlem sonucunda birinci eserin ritmik yapısını doğru tezene yönüyle seslendirebilme ve üçüncü eserin ezgisini doğru seslendirebilme ölçümüne ait fark puanlarının normal dağılmadığı gözlenmiştir. Bu analiz işlemi için “Mann Whitney U-Testi” diğer analizler için ise (normallik varsayımını karşılayan ölçümler) “İlişkili Örneklemeler İçin t Testi” kullanılmıştır. Uygulama öncesi ve sonrası fark puanlarının anlamlılık değerleri .05’ten büyük olması ($p > .05$), fark puanlarının dağılımının normal olduğu anlamına geldiğinin göstergesi olarak kabul edilmektedir (Kilmen, 2015).

Parmak numarası notasyonunda denencenin test edilmesi için “Karışık Ölçümler İçin İki Faktörlü Anova” modeli kullanılmıştır. Bu modelin kullanılması için verilerin normal dağılım göstermesi, grupların kovaryans ölçümlerinin eşit olması ve verilerine ilişkin varyansların homojen olması gerekmektedir. Bu denence test edilmeden önce çalışma gruplarında yer alan katılımcıların uygulama öncesi ve uygulama sonrası parmak numarası notasyonuna yönelik ölçümlerde elde ettikleri puanlarının, aritmetik ortalamaları, standart sapmaları ile çarpıklık ve basıklık değerleri Tablo 1’de verilmiştir.

Tablo 1. Parmak Numarası Notasyonu İle İlgili Ön-test ve Son-test Verilerine İlişkin Normallik Testi ve Betimsel Değerler

Ölçüm	N	\bar{X}	Ss	Çarpıklık	Basıklık
Ön-test	15	10,21	2,87	-,75	-1,12
Son-test	15	17,66	1,60	-,70	-,98

Tablo 1’deki değerler incelendiğinde parmak numarası notasyonuna yönelik çarpıklık ve basıklık değerlerinin normallik varsayımını karşıladığı gözlenmektedir. Bu değerlerin (-1.96 ve +1.96 arasında olması) yer alması normallik ölçütünün karşılanması olarak kabul edilmektedir (Büyüköztürk, 2009).

Pozisyon notasyonunda denencenin test edilmesi için “Karışım Ölçümler İçin İki Faktörlü Anova” modeli kullanılmıştır. Bu modelin kullanılması için verilerin normal dağılım göstermesi, grupların kovaryans ölçümlerinin eşit olması ve verilerine ilişkin varyansların homojen olması gerekmektedir. Bu denence test edilmeden önce çalışma gruplarında yer alan katılımcıların uygulama öncesi ve uygulama sonrası parmak numarası notasyonuna yönelik ölçümlerde elde ettikleri puanlarının, aritmetik ortalamaları, standart sapmaları ile çarpıklık ve basıklık değerleri Tablo 2’de verilmiştir.

Tablo 2. Pozisyon Notasyonu İle İlgili Ön-test ve Son-test Verilerine İlişkin Normallik Testi ve Betimsel Değerler

Ölçüm	N	\bar{X}	Ss	Çarpıklık	Basıklık
Ön-test	15	10,15	2,72	-1,43	1,73
Son-test	15	16,42	2,11	-1,33	1,93

Tablo 7’deki değerler incelendiğinde pozisyon notasyonuna yönelik çarpıklık ve basıklık değerlerinin normallik varsayımını karşıladığı gözlenmektedir. Bu değerlerin (-1.96 ve +1.96 arasında olması) yer alması normallik ölçütünün karşılanması olarak kabul edilmektedir (Büyüköztürk, 2009).

4. BULGULAR VE YORUM

Bu araştırmada uzmanlar tarafından belirlenen basit, orta ve ileri düzey  eserin, uzun sap baēlama ēretiminde kullanılan parmak numarası notasyonu ve pozisyon notasyonunun, ērencilerin deēifre esnasında doēru parmakları kullanma durumunu ölçmek, uygulama öncesi ve sonrası farkları ortaya koymak için 3x2'lik karışık desen (split plot) kullanılmıştır. Desende birinci faktör  farklı eseri, ikinci faktör ise uygulama öncesi ve sonrası ölçümleri ifade etmektedir.

Araştırmanın temel amacı, parmak numarası gösterimi ve pozisyon notasyonunun ērencilerin deēifre esnasında doēru parmakları kullanmalarına etkisinin incelenmesidir. Araştırmanın bu bölümünde çalışmanın denenceleri doērultusunda elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

4.1. Parmak Numarası Notasyonunun ērencilerin Deēifre Başarı Etkisine İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın birinci alt problemi; "Parmak numarası notasyonunun ērencilerin deēifre esnasında doēru parmakları kullanmalarına etkisi var mıdır?" şeklinde ifade edilmiştir.

Parmak numarası notasyonu grubunun n ve son-test ilişkilerine yönelik sonuçlar Tablo 3'de sunulmuştur.

Tablo 3. Parmak Numarası Notasyonu İlgili Eserlerin n ve Son-Test İlişkilerine Yönelik Betimsel Deēerler

lm	Eser	N	\bar{X}	Ss
n-test	1	5	12,49	,76
	2	5	11,66	,69
	3	5	6,50	1,21
Son-test	1	5	18,23	1,75
	2	5	17,72	1,19
	3	5	17,05	1,89

Karışık lmler için iki faktörlü anova analizi yapabilmek için diēer bir koşulda grupların kovaryans ölçümlerinin eēit olmasídır. Bu duruma ilişkin analiz sonuçları Tablo 4'de sunulmuştur.

Tablo 4. Parmak Numarası Notasyonu İlgili Verilere İlişkin Kovaryans Analizi

Box's M	2,97
F	,375
Df1	6
Df2	3588,92
P	,90

Tablo 4'teki sonuçlar incelendiğinde Box's M testine ilişkin p değerinin .05'ten büyük olduğu görülmektedir. Bu sonuç grupların kovaryans matrislerinin eşit olmadığını göstermektedir. Diğer bir ifade ile verilere ilişkin kovaryans matrislerinin eşitliği varsayımı sağlandığı anlaşılmaktadır.

Karışık ölçümler için iki faktörlü anova analizi yapabilmek için başka bir koşulda verilerine ilişkin varyansların homojen olmasıdır. Bu durumu ilişkin analiz sonuçları Tablo 5'de sunulmuştur.

Tablo 5. Parmak Numarası Notasyonu İlgili Verilere İlişkin Levene Testi

Ölçüm	F	df1	df2	p
Ön-test	,27	2	12	,77
Son-test	,66	2	12	,54

Tablo 5'teki Levene testi sonucuna göre hem ön-test hem de son-test verilerine ilişkin varyansların homojenliğini göstermektedir. Diğer bir ifade ile verilere ilişkin varyansların homojenliğine ilişkin varsayımın sağlandığı anlaşılmaktadır.

Yukarıdaki sonuçlar karışık ölçümler için iki faktörlü anova analizi yapabilmek için gerekli koşulların sağlandığına ilişkin bilgiler vermektedir. Gerekli koşulların karşılanmasından sonra alt probleme ilişkin analiz işlemine geçilmiş ve sonuçlar Tablo 6'da sunulmuştur.

Tablo 6. Çalışma Grubunun Ön ve Son-test Puanlarına İlişkin İki Faktörlü Varyans Analizi

Varyansın Kaynağı	Toplam	Kareler Toplamı	sd	Kareler Ortalaması	F	p	Eta kare (η^2)
Gruplararası Grup	5831,66		14				
(1-2-3.eser)		72,71	2	36,35	18,86	,00	,96
Hata		23,13	12	1,93			
Gruplarıçi Ölçüm (Ön-test-Son-test)	471,89		15				
		416,27	1	416,27	256,70	,000	,65
Grup * Ölçüm		36,16	2	18,08	11,15	,002	,76
Hata		19,46	12	1,62			
Toplam	6303,55		29				

Tablo 6'daki sonuçlar çalışma grubunda bulunan katılımcıların, parmak numarası notasyonuna ilişkin ön ve son-test ölçümlerinden aldıkları puanların ortalamaları üzerindeki grup etkisinin anlamlı olduğunu göstermektedir ($F_{(2-12)}= 18,86$; $p<.05$). Buna göre çalışma grubunda bulunan katılımcıların ön ve son-test ölçümünden elde ettikleri puanların ortalamaları arasında anlamlı düzeyde bir farkın bulunduğu söylenebilir. Bu bulgu parmak numarası notasyonunun öğrencilerin deşifre başarıları üzerinde etkisinin olduğunu göstermektedir.

Analiz sonucunda elde edilen başka bir bulgu da, çalışma grubunun parmak numarası notasyonuna ilişkin ön ve son test ölçümlerinden elde ettikleri puanların ortalamaları arasındaki farkın da anlamlı olduğu belirlenmiştir ($F_{(1-12)}= 256,70$; $p<.05$). Bu bulgu parmak numarası notasyonuna ilişkin deşifre başarılarının deneysel işleme bağlı olarak değiştiğini göstermektedir.

Gruplar arasında ölçümler boyunca parmak numarası notasyonunda görülen değişimin % 96'sı, ölçüm değişkenlerine ilişkin değişimin % 65'i ve grup x ölçüm değişiminin %76'sı ise deneysel işlem tarafından açıklanabilmektedir ($\eta^2=.96$; $\eta^2=.65$; $\eta^2=.76$).

Araştırmada belirlenen bu farklılığın kaynağı "bağımsız örneklem için t testi" ile incelenmiş ve sonuçlar Tablo 6'da sunulmuştur. Tablo 7'de verilen "t testi" sonuçları incelendiğinde, 1. esere (basit düzey) ilişkin çalışma grubunun parmak numarası

notasyonu son-test puan ortalamalarının ($\bar{X}=18,23$) ön-test puan ortalamalarından ($\bar{X}=12,49$) anlamlı bir derece de daha fazla olduğu bulunmuştur. 2. esere (orta düzey) ilişkin çalışma grubunun parmak numarası notasyonu son-test puan ortalamalarının ($\bar{X}=17,72$) ön-test ortalamalarından ($\bar{X}=11,66$) anlamlı bir derece de daha fazla olduğu belirlenmiştir. 3. esere (ileri düzey) ilişkin çalışma grubunun parmak numarası notasyonu son-test puan ortalamalarının ($\bar{X}=17,72$) ön-test puan ortalamalarından ($\bar{X}=11,66$) anlamlı bir derece de daha fazla olduğu gözlenmiştir.

Tablo 7. Parmak Numarası Notasyonuna İlişkin Ölçümlerarası Farklara İlişkin t Testi Sonuçları

1.Eser	Ölçüm	N	\bar{X}	S.s	t	p
Puan	Ön-test	5	12,49	,76	-6,70	.00
	Son-test	5	18,23	1,75		
2.Eser	Ölçüm	N	\bar{X}	S.s	t	p
Puan	Ön-test	5	11,66	,69	-9,82	.00
	Son-test	5	17,72	1,19		
3.Eser	Ölçüm	N	\bar{X}	S.s	t	p
Puan	Ön-test	5	6,50	1,21	-10,47	.00
	Son-test	5	17,05	1,89		

Elde edilen sonuçlar araştırmannın birinci alt problemini destekler niteliktedir. Bir başka ifade ile parmak numarası notasyonunun öğrencilerin deşifre esnasında doğru parmakları kullanmalarına etkisinin olduğu anlaşılmaktadır.

4.2. Pozisyon Notasyonunun Öğrencilerin Deşifre Başarısı Etkisine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırmannın ikinci alt problemi; “Pozisyon notasyonunun öğrencilerin deşifre esnasında doğru parmakları kullanmalarına etkisi var mıdır?” şeklinde ifade edilmiştir.

Pozisyon notasyonu ile ilgili eserlerin ön ve son-test ilişkilerine yönelik sonuçlar Tablo 8’de sunulmuştur.

Tablo 8. Pozisyon Notasyonu İlgili Eserlerin Ön ve Son-Test İlişkilerine Yönelik Betimsel Değerler

Ölçüm	Eser	N	\bar{X}	Ss
Ön-test	1	5	11,76	,96
	2	5	11,31	1,30
	3	5	7,40	3,00
Son-test	1	5	18,08	,71
	2	5	16,58	1,53
	3	5	14,60	2,26

Karışık ölçümler için iki faktörlü anova analizi yapabilmek için diğer bir koşulda grupların kovaryans ölçümlerinin eşit olmasıdır. Bu durumu ilişkin analiz sonuçları Tablo 9’da sunulmuştur.

Tablo 9. Pozisyon Notasyonu İlgili Verilere İlişkin Kovaryans Analizi

Box's M	15,15
F	1,91
df1	6
df2	3588,92
p	,075

Tablo 9’deki sonuçlar incelendiğinde Box’s M testine ilişkin p değerinin .05’ten büyük olduğu görülmektedir. Bu sonuç grupların kovaryans matrislerinin eşit olmadığını göstermektedir. Diğer bir ifade ile verilere ilişkin kovaryans matrislerinin eşitliği varsayımı sağlandığı anlaşılmaktadır.

Karışık ölçümler için iki faktörlü anova analizi yapabilmek için başka bir koşulda verilerine ilişkin varyansların homojen olmasıdır. Bu durumu ilişkin analiz sonuçları Tablo 10’de sunulmuştur.

Tablo 10. Pozisyon Notasyonu İlgili Verilere İlişkin Levene Testi

Ölçüm	F	df1	df2	p
Ön-test	3,33	2	12	,07
Son-test	2,58	2	12	,12

Tablo 10’deki Levene testi sonucuna göre hem ön-test hem de son-test verilerine ilişkin varyansların homojenliğini göstermektedir. Diğer bir ifade ile verilere ilişkin varyansların homojenliğine ilişkin varsayımın sağlandığı anlaşılmaktadır.

Yukarıdaki sonuçlar karışık ölçümler için iki faktörlü anova analizi yapabilmek için gerekli koşulların sağlandığına ilişkin bilgiler vermektedir. Gerekli koşulların karşılanmasından sonra analiz sürecine geçilmiş ve sonuçlar Tablo 11’de sunulmuştur.

Tablo 11. Çalışma Grubunun Pozisyon Notasyonu Ön ve Son-test Puanlarına İlişkin İki Faktörlü Varyans Analizi

	Toplam	Kareler		Kareler Ortalaması	F	p	Eta kare (η^2)
		Toplamı	sd				
Gruplararası	150,25		14				
Grup (1-2-3. Eser)		83,50	2	41,7	7,51	,00	,56
Hata		66,75	12	5,56			
Gruplarıçi	310,97						
Ölçüm (ön-test ve son-test)		294,47	1	294,47	297,47	,00	,96
Grup * Ölçüm		4,63	2	2,32	2,34	,14	,28
Hata		11,87	12	,99			
Toplam	461,22		29				

Tablo 11’deki sonuçlar çalışma gruplarında bulunan katılımcıların, pozisyon notasyonuna ilişkin ön ve son-test ölçümlerinden aldıkları puanların ortalamaları üzerindeki grup etkisinin anlamlı olduğunu göstermektedir ($F_{(2-12)}= 7,51$ $p<.05$). Buna göre çalışma gruplarında bulunan katılımcıların ön ve son-test ölçümleri arasında ayırım yapmaksızın, pozisyon notasyonu ölçümünden elde ettikleri puanların ortalamaları arasında anlamlı düzeyde bir farkın olduğu söylenebilir. Bu bulgu pozisyon notasyonunun öğrencilerin deşifre başarıları üzerinde etkisinin olduğunu göstermektedir.

Analiz sonucunda elde edilen başka bir bulgu da, çalışma grubunun pozisyon notasyonuna ilişkin ön ve son test ölçümlerinden elde ettikleri puanların ortalamaları arasındaki farkın da anlamlı olduğu belirlenmiştir ($F_{(1-12)}= 297,47$; $p<.05$). Bu bulgu grup ayırımı yapılmadığında, katılımcıların pozisyon notasyonuna ilişkin deşifre başarılarının deneysel işleme bağlı olarak değiştiğini göstermektedir.

Gruplar arasında ölçümler boyunca pozisyon notasyonunda görülen değişimin % 56’sı, ölçüm değişkenlerine ilişkin değişimin de % 96’sı deneysel işlem tarafından açıklanabilmektedir ($\eta^2=.56$; $\eta^2=96$). Grup x ölçüm değişimi ise anlamlı çıkmamıştır.

Araştırmada belirlenen bu farklılığın kaynağı “bağımsız örneklem için t testi” ile incelenmiş ve sonuçlar Tablo 12’de sunulmuştur. Tablo 12’de verilen “t testi” sonuçları incelendiğinde, 1. esere (basit düzey) ilişkin çalışma grubunun pozisyon notasyonu son-test puan ortalamalarının ($\bar{X}=18,08$) ön-test puan ortalamalarından ($\bar{X}=11,76$) anlamlı bir derece de daha fazla olduğu bulunmuştur. 2. esere (orta düzey) ilişkin çalışma grubunun pozisyon notasyonu son-test puan ortalamalarının ($\bar{X}=16,58$) ön-test ortalamalarından ($\bar{X}=11,31$) anlamlı bir derece de daha fazla olduğu belirlenmiştir. 3. esere (ileri düzey) ilişkin çalışma grubunun pozisyon notasyonu son-test puan ortalamalarının ($\bar{X}=14,60$) ön-test puan ortalamalarından ($\bar{X}=7,40$) anlamlı bir derece de daha fazla olduğu gözlenmiştir.

Tablo 12. Pozisyon Notasyonuna İlişkin Gruplararası ve Ölçümlerarası Farklara İlişkin t Testi Sonuçları

1.Eser	Grup	N	\bar{X}	Ss	t	p
	Ön-test	5	11,76	,96		
Puan	Son-test	5	18,08	,71	-11,71	.00
2.Eser	Grup	N	\bar{X}	S.s	t	p
	Ön-test	5	11,31	1,39		
Puan	Son-test	5	16,58	1,53	-5,85	.00
3.Eser	Grup	N	\bar{X}	S.s	t	p
	Ön-test	5	7,40	3,00		
Puan	Son-test	5	14,60	2,26	-4,28	.00

Elde edilen sonuçlar araştırmannın ikinci alt problemini destekler niteliktedir. Bir başka ifade ile pozisyon notasyonunun öğrencilerin deşifre esnasında doğru parmakları kullanmalarına etkisinin olduğu anlaşılmaktadır.

Performans derecelendirme formundaki ölçütlere yönelik birinci eserden (basit düzey) elde edilen bulgular;

Tablo 13. Birinci Eserin Ezgisini Doğru Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları

Ölçüm	\bar{X}	N	Ss	sd	t	p
Ön-test	2,42	10	,19	9	-17,58	.00
Son-test	3,91	10	,11			

Tablo 13'deki sonuçlara göre birinci eserin ezgisini doğru seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile birinci eserin ezgisini doğru seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarının ön-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır ($t_{(9)} = -17,58, p < .05$). Bu bulgu, katılımcıların birinci eserin ezgisini doğru seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

Tablo 14. Birinci Eserin Ritmik Yapısını Doğru Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları

Ölçüm	\bar{X}	N	Ss	sd	t	p
Ön-test	2,44	10	,32	9	-8,62	.00
Son-test	3,57	10	,31			

Tablo 14'deki sonuçlara göre birinci eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile birinci eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarının ön-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır ($t_{(9)} = -8,62, p < .05$). Bu bulgu, katılımcıların birinci eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

Tablo 15. Birinci Eserin Ezgi Aralıklarını Doğru Parmak Numaraları İle Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları

Ölçüm	\bar{X}	N	Ss	sd	t	p
Ön-test	2,74	10	,45	9	-7,76	.00
Son-test	3,72	10	,20			

Tablo 15'deki sonuçlara göre birinci eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile birinci eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarının ön-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır ($t_{(9)} = -7,76, p < .05$). Bu bulgu, katılımcıların birinci eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

Tablo 16. Birinci Eserin Ritmik Yapısına Doğru Tezene Yönüyle Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin Mann Whitney U-Testi Sonuçları

Ölçüm	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	p
Ön-test	10	6,45	64,50	9,50	,001
Son-test	10	14,55	145,50		

Tablo 16'daki sonuçlara göre birinci eserin ritmik yapısına doğru tezene yönüyle seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile birinci eserin ritmik yapısına doğru tezene yönüyle seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarına ilişkin sıra ortalamalarının ön-test sıra ortalamalarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır ($U= 9, 50, p<.05$). Bu bulgu, katılımcıların birinci eserin ritmik yapısına doğru tezene yönüyle seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

Tablo 17. Birinci Eseri Doğru Tempoda Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları

Ölçüm	\bar{X}	N	Ss	sd	t	p
Ön-test	2,07	10	,34	9	-12,23	.00
Son-test	3,55	10	,32			

Tablo 17'deki sonuçlara göre birinci eseri doğru tempoda seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile birinci eseri doğru tempoda seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarının ön-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır ($t_{(9)} = -12,23, p<.05$). Bu bulgu, katılımcıların birinci eseri doğru tempoda seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

Performans derecelendirme formundaki ölçütlere yönelik ikinci eserden (orta düzey) elde edilen bulgular;

Tablo 18. İkinci Eserin Ezgisini Doğru Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları

Ölçüm	\bar{X}	N	Ss	sd	t	p
Ön-test	2,24	10	,41	9	-15,91	.00
Son-test	3,84	10	,24			

Tablo 18'deki sonuçlara göre ikinci eserin ezgisini doğru seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile ikinci eserin ezgisini doğru seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarının ön-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır ($t_{(9)} = -15,91$, $p < .05$). Bu bulgu, katılımcıların ikinci eserin ezgisini doğru seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

Tablo 19. İkinci Eserin Ritmik Yapısını Doğru Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları

Ölçüm	\bar{X}	N	Ss	sd	t	p
Ön-test	2,29	10	,35	9	-8,33	.00
Son-test	3,32	10	,39			

Tablo 19'deki sonuçlara göre ikinci eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile ikinci eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarının ön-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır ($t_{(9)} = -8,33$, $p < .05$). Bu bulgu, katılımcıların ikinci eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

Tablo 20. İkinci Eserin Ezgi Aralıklarını Doğru Parmak Numaraları İle Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları

Ölçüm	\bar{X}	N	Ss	sd	t	p
Ön-test	2,49	10	,24	9	-4,81	.00
Son-test	3,56	10	,52			

Tablo 20'deki sonuçlara göre ikinci eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile ikinci eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarının ön-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır ($t_{(9)} = -4,81$, $p < .05$). Bu bulgu, katılımcıların ikinci eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

Tablo 21. İkinci Eserin Ritmik Yapısına Doğru Tezene Yönüyle Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları

Ölçüm	\bar{X}	N	Ss	sd	t	p
Ön-test	2,39	10	,57	9	-4,22	.00
Son-test	3,33	10	,43			

Tablo 21'deki sonuçlara göre ikinci eserin ritmik yapısına doğru tezene yönüyle seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile ikinci eserin ritmik yapısına doğru tezene yönüyle seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarına ilişkin son-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır ($t_{(9)} = -4,22$, $p < .05$). Bu bulgu, katılımcıların ikinci eserin ritmik yapısını doğru tezene ile seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

Tablo 22. İkinci Eseri Doğru Tempoda Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları

Ölçüm	\bar{X}	N	Ss	sd	t	p
Ön-test	2,09	10	,37	9	-8,07	.00
Son-test	3,31	10	,38			

Tablo 22'deki sonuçlara göre ikinci eseri doğru tempoda seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile ikinci eseri doğru tempoda seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarının ön-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır ($t_{(9)} = -8,07$, $p < .05$). Bu bulgu, katılımcıların ikinci eseri doğru tempoda seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

Performans derecelendirme formundaki ölçütlere yönelik ikinci eserden (ileri düzey) elde edilen bulgular;

Tablo 23. Üçüncü Eserin Ezgisini Doğru Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin Mann Whitney U-Testi Sonuçları

Ölçüm	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	p
Ön-test	10	5,50	55,00	,00	,001
Son-test	10	15,50	155,00		

Tablo 23'deki sonuçlara göre üçüncü eserin ezgisini doğru seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile üçüncü eserin ezgisini doğru seslendirebilmeye ilişkin son-test sıra ortalamalarının ön-test sıra ortalamalarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır ($U=,00$, $p<.05$). Bu bulgu, katılımcıların üçüncü eserin ezgisini doğru seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

Tablo 24. Üçüncü Eserin Ritmik Yapısını Doğru Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları

Ölçüm	\bar{X}	N	Ss	sd	t	p
Ön-test	1,25	10	,57	9	-6,21	.00
Son-test	2,78	10	,81			

Tablo 24'deki sonuçlara göre üçüncü eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile üçüncü eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarının ön-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır ($t_{(9)} = -6, 21$, $p<.05$). Bu bulgu, katılımcıların üçüncü eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

Tablo 25. Üçüncü Eserin Ezgi Aralıklarını Doğru Parmak Numaraları İle Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları

Ölçüm	\bar{X}	N	Ss	sd	t	p
Ön-test	1,93	10	,81	9	-3,68	.00
Son-test	3,33	10	,73			

Tablo 25'deki sonuçlara göre üçüncü eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile üçüncü eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarının ön-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır ($t_{(9)} = -3,68$, $p<.05$). Bu bulgu, katılımcıların üçüncü eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

Tablo 26. Üçüncü Eserin Ritmik Yapısına Doğru Tezene Yönüyle Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları

Ölçüm	\bar{X}	N	Ss	sd	t	p
Ön-test	1,05	10	,93	9	-5,38	.00
Son-test	3,18	10	,95			

Tablo 26'daki sonuçlara göre üçüncü eserin ritmik yapısına doğru tezene yönüyle seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile üçüncü eserin ritmik yapısına doğru tezene yönüyle seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarına ilişkin son-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır ($t_{(9)} = -5,38$, $p < .05$). Bu bulgu, katılımcıların üçüncü eserin ritmik yapısını doğru tezene yönüyle seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

Tablo 27. Üçüncü Eseri Doğru Tempoda Seslendirebilme Ölçümünden Alınan Puanlara İlişkin t-Testi Sonuçları

Ölçüm	\bar{X}	N	Ss	sd	t	p
Ön-test	1,18	10	,66	9	-5,76	.00
Son-test	2,88	10	,56			

Tablo 27'deki sonuçlara göre üçüncü eseri doğru tempoda seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile üçüncü eseri doğru tempoda seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarının ön-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır ($t_{(9)} = -5,76$, $p < .05$). Bu bulgu, katılımcıların üçüncü eseri doğru tempoda seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmanın bu bölümünde bulgulara ve yorumlara dayalı olarak elde edilen sonuçlar ve bunlara bağlı olarak oluşturulan öneriler yer almaktadır. Sonuçlar alt problemlerin sırasına göre aşağıda verilmiştir.

Parmak numarası notasyonunun öğrencilerin deşifre başarı etkisine ilişkin elde edilen sonuçlar;

- Katılımcıların, parmak numarası notasyonuna ilişkin ön ve son-test ölçümlerinden aldıkları puanların ortalamaları üzerindeki grup etkisinin anlamlı olduğu sonuçlanmıştır. Bu duruma göre çalışma gruplarında bulunan katılımcıların ön ve son test ölçümünden elde ettikleri puanların ortalamaları arasında anlamlı düzeyde bir farkın bulunduğu söylenebilir. Bu sonuç parmak numarası notasyonunun öğrencilerin deşifre başarıları üzerinde etkisinin olduğunu göstermektedir.

- Çalışma grubunun parmak numarası notasyonuna ilişkin ön ve son test ölçümlerinden elde ettikleri puanların ortalamaları arasındaki farkın da anlamlı olduğu belirlenmiştir. Dolayısıyla parmak numarası notasyonuyla deşifre başarı durumu deneysel işleme bağlı olarak değişebildiği sonucuna ulaşılmıştır.

- Araştırmada zorluk düzeylerine göre belirlenmiş üç eser kullanılmıştır. Birinci (basit düzey) esere ilişkin çalışma grubunun parmak numarası notasyonu son-test puan ortalamalarının ön-test puan ortalamalarından anlamlı bir derece de daha fazla olduğu tespit edilmiştir.

- İkinci (orta düzey) esere ilişkin çalışma grubunun parmak numarası notasyonu son-test puan ortalamalarının ön-test ortalamalarından anlamlı bir derece de daha fazla olduğu belirlenmiştir.

- Üçüncü (ileri düzey) esere ilişkin çalışma grubunun parmak numarası notasyonu son-test puan ortalamalarının ön-test puan ortalamalarından anlamlı bir derece de daha fazla olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

- Elde edilen sonuçlar araştırmanın birinci alt problemini destekler niteliktedir. Bir başka ifade ile parmak numarası notasyonunun öğrencilerin deşifre esnasında; ezgiyi doğru seslendirebilmesinde, eserin ritmik yapısını doğru seslendirmesinde, eserin ezgi aralıklarını doğru parmaklar ile seslendirebilmesinde, eserin ritmik yapısını doğru tezene yönü ile seslendirebilmesinde ve eseri doğru tempoda seslendirebilmesinde etkisinin olduğu anlaşılmaktadır.

Pozisyon notasyonunun öğrencilerin deşifre başarı etkisine ilişkin elde edilen sonuçlar;

- Katılımcıların, pozisyon notasyonuna ilişkin ön ve son-test ölçümlerinden aldıkları puanların ortalamaları üzerindeki grup etkisinin anlamlı olduğu sonuçlanmıştır. Bu duruma göre çalışma gruplarında bulunan katılımcıların ön ve son-test ölçümleri arasında ayırım yapmaksızın, pozisyon notasyonu ölçümünden elde ettikleri puanların ortalamaları arasında anlamlı düzeyde bir farkın olduğu söylenebilir. Bu bulgu pozisyon notasyonunun öğrencilerin deşifre başarıları üzerinde etkisinin olduğunu göstermektedir.

- Çalışma grubunun pozisyon notasyonuna ilişkin ön ve son test ölçümlerinden elde ettikleri puanların ortalamaları arasındaki farkın da anlamlı olduğu belirlenmiştir. Dolayısıyla pozisyon notasyonu ile deşifre başarı durumu deneysel işleme bağlı olarak değişebildiği sonucuna ulaşılmıştır.

- Araştırmada zorluk düzeylerine göre belirlenmiş üç eser kullanılmıştır. Birinci (basit düzey) esere ilişkin çalışma grubunun pozisyon notasyonu son-test puan ortalamalarının ön-test puan ortalamalarından anlamlı bir derece de daha fazla olduğu bulunmuştur.

- İkinci esere (orta düzey) ilişkin çalışma grubunun pozisyon notasyonu son-test puan ortalamalarının ön-test ortalamalarından anlamlı bir derece de daha fazla olduğu belirlenmiştir.

- Üçüncü (ileri düzey) esere ilişkin çalışma grubunun pozisyon notasyonu son-test puan ortalamalarının ön-test puan ortalamalarından anlamlı bir derece de daha fazla olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

- Elde edilen sonuçlar araştırmanın ikinci alt problemini destekler niteliktedir. Bir başka ifade ile pozisyon notasyonunun öğrencilerin deşifre esnasında; ezgiyi doğru seslendirebilmesinde, eserin ritmik yapısını doğru seslendirmesinde, eserin ezgi aralıklarını doğru parmaklar ile seslendirebilmesinde, eserin ritmik yapısını doğru tezene yönü ile seslendirebilmesinde ve eseri doğru tempoda seslendirebilmesinde etkisinin olduğu anlaşılmaktadır.

Performans derecelendirme formundaki ölçütlere yönelik birinci (basit düzey) eserden elde edilen sonuçlar;

- Birinci eserin “ezgisini doğru seslendirebilmeye” ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile birinci eserin ezgisini doğru seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarının ön-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır. Bu bulgu, katılımcıların birinci eserin ezgisini doğru seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

- Birinci eserin “ritmik yapısını doğru seslendirebilmeye” ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile birinci eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarının ön-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır. Bu bulgu, katılımcıların birinci eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

- Birinci eserin “ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirebilmeye” ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile birinci eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarının ön-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır. Bu bulgu, katılımcıların birinci eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

- Birinci eserin “ritmik yapısına doğru tezene yönüyle seslendirebilmeye” ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile birinci eserin ritmik yapısına doğru tezene yönüyle seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarına ilişkin sıra ortalamalarının ön-test sıra ortalamalarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır. Bu bulgu, katılımcıların birinci eserin ritmik yapısına doğru tezene yönüyle seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

- Birinci eseri “doğru tempoda seslendirebilmeye” ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile birinci eseri doğru tempoda seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarının ön-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır. Bu bulgu, katılımcıların birinci eseri doğru

tempoda seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

Performans derecelendirme formundaki ölçütlere yönelik ikinci (orta düzey) eserden elde edilen sonuçlar;

- İkinci eserin ezgisini doğru seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile ikinci eserin ezgisini doğru seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarının ön-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır. Bu bulgu, katılımcıların ikinci eserin ezgisini doğru seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

- İkinci eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile ikinci eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarının ön-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır. Bu bulgu, katılımcıların ikinci eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

- İkinci eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile ikinci eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarının ön-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır. Bu bulgu, katılımcıların ikinci eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

- İkinci eserin ritmik yapısına doğru tezene yönüyle seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile ikinci eserin ritmik yapısına doğru tezene yönüyle seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarına ilişkin son-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır. Bu bulgu, katılımcıların ikinci eserin ritmik yapısını doğru tezene ile seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

- İkinci eseri doğru tempoda seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile ikinci eseri doğru tempoda seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarının ön-test puanlarından anlamlı bir düzeyde

daha fazla olduğu saptanmıştır. Bu bulgu, katılımcıların ikinci eseri doğru tempoda seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

Performans derecelendirme formundaki ölçütlere yönelik üçüncü (ileri düzey) eserden elde edilen sonuçlar;

- Üçüncü eserin ezgisini doğru seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile üçüncü eserin ezgisini doğru seslendirebilmeye ilişkin son-test sıra ortalamalarının ön-test sıra ortalamalarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır. Bu bulgu, katılımcıların üçüncü eserin ezgisini doğru seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

- Üçüncü eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile üçüncü eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarının ön-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır. Bu bulgu, katılımcıların üçüncü eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

- Üçüncü eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile üçüncü eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarının ön-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır. Bu bulgu, katılımcıların üçüncü eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

- Üçüncü eserin ritmik yapısına doğru tezene yönüyle seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile üçüncü eserin ritmik yapısına doğru tezene yönüyle seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarına ilişkin son-test puanlarından anlamlı bir düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır. Bu bulgu, katılımcıların üçüncü eserin ritmik yapısını doğru tezene yönüyle seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

- Üçüncü eseri doğru tempoda seslendirebilmeye ilişkin katılımcıların ölçüm puanlarının farklılaştığı gözlenmektedir. Diğer bir ifade ile üçüncü eseri doğru tempoda seslendirebilmeye ilişkin son-test puanlarının ön-test puanlarından anlamlı bir

düzeyde daha fazla olduğu saptanmıştır. Bu bulgu, katılımcıların üçüncü eseri doğru tempoda seslendirebilme becerilerinde deneysel işlemin katkısı olduğu sonucunu vermektedir.

Araştırma sonuçları doğrultusunda geliştirilen öneriler şu şekildedir;

- Bu araştırmada notasyonlara ilişkin kapsama alınmayan diğer notasyonlar (tablatur vb.) ele alınarak, bağlama eğitiminde benzer çalışmaların yapılabileceği düşünülmektedir.

- Bağlama dışında farklı enstrümanlara yönelik geliştirilen notasyonlar aynı yöntem uygulanarak deşifre başarı durumunun ölçülebileceği düşünülmektedir.

- Bu çalışma uzun sap bağlama eğitiminde kullanılan notasyonlara yöneliktir. Kısa sap bağlama eğitiminde kullanılan notasyonlarla deşifre başarı durumu ölçülebileceği düşünülmektedir.

- Uzun sap bağlama eğitiminde “bozuk düzen” dışında kullanılan farklı düzenlere yönelik notasyonlar geliştirilip deşifre başarı durumuna etkisinin ölçülebileceği düşünülmektedir.

- Bağlama eğitimcisi olarak mezun olacak öğrencilerin, notasyonlar konusunda belli bir bilgiye sahip olmaları gerektiği ve bu bilgilerin kazandırılması gerektiği düşünülmektedir.

- Daha geniş çalışma grupları da kapsanarak yeni araştırmaların yapılmasının gerekli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Açar, Y., Bektaş, C. (2015). *Kars Müzik Kültüründe Kullanılan Çalgılar*. 1. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi. Diyarbakır.
- Açın, C. (1994). *Enstruman Bilimi (Organoloji)*. İstanbul: Yenidoğan Basımevi Ltd. Şti.
- Akçalı, C. (2012). *Bağlama Metotlarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, Kırıkkale.
- Akçalı, C. (2016). Bağlama Metotlarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi. *Online Journal Of Music Sciences*. 1(1), 59-96.
- Akdağ, A.K. (2013). *Bağlama Çalgısında Pozisyon Yaklaşımları ve Kromatik Pozisyon Yaklaşımının Bağlama ve Bozuk Düzeninde İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Akdağ, A.K., Derin, U.Y. (2014). *Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Bağlama Ders Kitabı 11. Sınıf*. (4. Baskı). MEB Yayınları.
- Akdağ, A.K. (2016). *Öğretim Materyali Olarak Bağlama Metotları ve Uygulamaya İlişkin Problemler*. Müzikte Metodoloji ve Müzikle İletişim Uluslararası Sempozyumu. İstanbul: Şişli MYO Bilgi İşlem Müdürlüğü (e-baskı).
- Akdoğu, O. (2003). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Meta Basım.
- Alan, M. (2012). *Bozuk Düzeni Bağlama Öğretiminde Başlangıç Düzeyine Yönelik Bir Model Önerisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Algı, S. (2006). *Üniversitelerimizin Eğitim Fakültelerine Bağlı Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Yüksek Bağlamada Yöresel Tezene Tavırlarının Kullanım Durumlarına Yönelik Bir Çalışma*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Algı, S., Ö, H. (2014). Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Geleneksel Türk Sanat Müziği Destekli Bağlama Öğretiminin İncelenmesi. *Sanat Eğitimi Dergisi (e-dergi)*. 2(1), 17-49.

- Algı, S. (2015). *Üniversitelerimizin Eğitim Fakültelerine Bağlı Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarında Bağlamada Yöresel Tezene Tavırlarının Kullanım Durumlarına Yönelik Bir Çalışma*. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri Bildiri Kitabı. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- Altuğ, N. (1998). *Temel Bağlama Eğitimi*. (6. Baskı). İzmir: Anadolu Matbaası.
- Asiltürk, O. (2009). *Türkiye’de Bağlama Başlangıç Eğitimi İçin Hazırlanmış Metotların İçerik Açısından Değerlendirilmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Atalay, M. A., Alim, Y. K. (2004). *Pozisyonlarla Uzun Sap Bağlama Metodu*. İstanbul: Aktüel Basım Yayın.
- Atılğan, H. (2001). *Ülkemizde Bağlama Metodları ve Bazı Gerçekler*. Müzikte 2000 Sempozyumu. İstanbul: Neyir Matbaacılık.
- Behar, C. (2014). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz. Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş. (2009). *Sosyal Bilimler için Veri Analizi El kitabı: İstatistik, Araştırma Deseni Spss Uygulamaları ve Yorum*. (Onuncu baskı). Ankara: Pegem Yayıncılık.
- Büyükıldız, H. Z. (2009). *Türk Halk Müziği-Ulusal Türk Müziği*. (2. Basım). İstanbul: Papatya Yayıncılık Eğitim.
- Dağıstan, A. Taşeli Yöresi Tahtacıları ve Mengi Bağlaması (Finfini). *Kültür Evreni Dergisi*. Erişim Tarihi: 02.10.2017.
- Demirgen, E., Sazak, N. (2013). III. Selim Dönemi’nde Enderun-i Hümayun Mekteplerinde Okutulan Müzik Risalesinin Meşk Yöntemi Açısından İncelenmesi. *İdil*. 3(11), 27-46).
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ekici, S. (2001). *Bağlama Metodu Çalışmalarında Yapılan Yanlışlıklar ve Öneriler*. Müzikte 2000 Sempozyumu. İstanbul: Neyir Matbaacılık.
- Ekici, S. (2012). *Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.

- Ekim, G. (2002), *Bağlamanın Tarihsel Gelişimi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Ekiz, D. (2013), *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Erdener, Y. (2015). Saz Kopuz'dan Türemiş Olamaz. *Folklor/Edebiyat Dergisi*. 2(81), 27-33.
- Eroğlu, F. B. (2014). Türk Halk Müziğinde Yöre, Üslûp ve Tavır Kavramları Üzerine. *TÜRÜK Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*. 2(3), 231-238.
- Ersoy, İ. (2007). *Türkiye'de Uluslaşma Sürecinde Bir Simge Olarak "Bağlama"*. Uluslararası Halk Müziğinde Çalgılar Sempozyumu. Kocaeli.
- Ersoy, İ. (2011). Nida Tüfekçi İle Söyleşi. *E.Ü. Devlet Türk Musikisi Konservatuari Dergisi*, 1, 61-74.
- Ersoy, İ. (2012). Türk Müzik Kültüründe Çalgı ve Çalgı Müziği. *E.Ü. Devlet Türk Musikisi Konservatuari Dergisi*, 2, 91-98.
- Farmer, H. G. (1999) *On yedinci Yüzyılda Türk Çalgıları* (çev. M. İ. Gökçen), Ankara: T.H.K. Basımevi.
- Feyzioğlu, N. (2006). Türk Dünyası'nda ve Anadolu'da Kopuz. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. 31, 233-345.
- Gazimihal, M.R. (1975). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Gültaş, T. (2012). *Bağlama Metodu Etüdler-Pozisyonlar-Tavırlar*. İzmir: Ünal Ofset Matbaacılık.
- Haşhaş, S. (2013). *Bağlama Eğitiminde, Bağlama Tutuş, Mızrap (Tezene) Tutuş-Vuruş Yönlerinin Yeri ve Önemi Üzerine Bir İnceleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Haşhaş, S., İmik, Ü. (2015). Bağlama öğretiminde Tezene Tutuş/Vuruş Yönlerinin Yeri ve Önemi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*. 1(2), 11-24.

- Işıldar, Z. (2004). *Bağlama Metotlarının Çalgı Eğitimi Bakımından Değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- İkiz, F. (2010). *İstanbul'da Yaygın Eğitimde Görülen Bağlama Öğretim Problemleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- İnanıcı, M. K. (2013). *Hanon Metodundaki 1 Numaralı Egzersizin Bağlamaya Uyarlanması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Erzurum.
- Kaptan, Z., Yöndem, S. (2010). Bağlama ve Klasik Gitarın Öğretim Süreçleri Açısından Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*. 7(1), 21-46.
- Kaptan, Z. (2011). Geleneksel Bağlama Öğrenme Süreci (Farklı Görüşler Bağlamında Nitel Bir Analiz). *Alevilik Araştırmaları Dergisi*. 2, 165-178.
- Karahan, C. (2009). Bağlama Öğretiminde Başlangıç Aşamasına Dair Yeni Bir Yöntem. 8. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu*. Erişim Tarihi: 27.09.2017.
- Karahan, C. (2010). *Bağlama Öğretiminde Yeni Bir Yöntem*. Ankara: Okutman Yayıncılık.
- Karahan C. (2011). Orta Anadolu Bölgesi Bağlama Sesleyiciliğine Dair Tavırlar Bağlamında Eşritimli Yapıların İncelenmesi. *e-Journal of New World Sciences Academy*. 6(2), 311-336.
- Karahasan, T.H. (2003). *Buram Buram Anadolu Bağlama Metodu (Karadüzen)*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Karakaya, İ. (2012). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. (Editör. A. Tanrıöğren). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Karataş, S. (2012). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ders Notları. Erişim Tarihi: 11.11.2017.
- Karasar, N. (2007). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

- Kaya, G. E. (2011). *Bağlama Metodu*. 3. Baskı, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi Müdürlüğü.
- Kımk, M. (2011). Türk Halk Müziği Çalgı Topluluklarının Yapılanması ve Bağlama. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 30(1), 211-234.
- Kilmen, S. (2015). Eğitim Araştırmacıları İçin SPSS Uygulamalı İstatistik. Ankara: Edge Akademi
- Koç, A. (2001). *XX. Yüzyılın Son Dönemlerinde Yaygın Eğitimde kullanılan Bağlama Eğitim Metodları ve XXI. Yüzyılda Bu Alandaki Beklentiler*. Müzikte 2000 Sempozyumu. İstanbul: Neyir Matbaacılık.
- Köyoğlu, A. (2002). Türk Halk Müziğinde Tezeneler. İzmir.
- Kurt, İ. (1989). *Bağlamada Düzen ve Pozisyon*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kurt, N. (2016). Alevi-Bektaşî Cemlerinde “Deste Bağlama” Geleneği ve “Bağlama” Adının Kaynağı, *E.Ü. Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 8, 43-62.
- Oral, M. (2010). *Bağlamada Beli Başlı Yöresel Tavırların İcrasında Bozuk Düzen İle Bağlama Düzeni Arası Transpozisyonda Oluşan Duyum Farklılıkları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ögel, B. (1987). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Özavcı, K. (2015). *Orta Anadolu Türküleri ve Bozlak İcrasında “Abdal Düzeni” Kullanımının Azalması ve Sebepleri*. 1. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi s.204-210, (e-kitap). Erişim Tarihi: 05.06.2017.
- Özbek, M. (1998). Türk Halk Müziği El Kitabı I- Terimler Sözlüğü. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Özdek, A. (2005). *Bağlama'nın İlköğretim II. Kademe Sınıflarındaki Müzik Eğitiminde Kullanımına Yönelik Bir Çalışma*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

- Özdek, A. (2015). *Bağlama Öğretimine Dönük Basılı Materyallerde Görece Notasyona İlişkin Bilgi ve Uyarılar*. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri Bildiri Kitabı. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- Özdemir, M. A. (1990). Bağlama Ailesinde Standartlık Sorunu. *Folklor Halk Bilim Dergisi*. 4(38), 32-34.
- Özer, B., Yiğit, N. (2011). Piyano Öğretiminde Deşifre Becerisinin Kazandırılması. *Eskişehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 12(1), 39-49.
- Öztürk, O. M. (2006a). *Anadolu Yerel Müziklerinde Geleneksel İcranın Vazgeçilmez Unsurlarından Biri Olarak "Tavır" Kavramı Üzerine*. www.muzikegitimcileri.net. Erişim Tarihi: 30.09.2017.
- Öztürk, O. M. (2006b). *Zeybek Kültürü ve Müziği*. İstanbul: Ayhan Matbaası.
- Öztürk, O. M. (2013). *Geleneksel Bağlama İcrasının Gelişiminde Üstadlık Kültürünün Rolü ve Belirleyiciliği*. 1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu. İstanbul: İTÜ TMDK Yayınları.
- Parlak, E. (2000). *Türkiye'de El İle (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Parlak, E. (2011). Anadolu Parmak Tekniği İle (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneğinin Tarihsel Süreç İçerisindeki Gelişimi., O. Elbaş, M. Kalpaklı ve O. M. Öztürk. (Editörler). *Türkiye'de Müzik Kültürü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Parlak, E. (2013). *Garip Bülbül Neşet Ertaş Hayatı-Sanatı-Eserleri*. İstanbul: Demos Yayınları.
- Sağ, A., Erzincan, E. (2016). *Metodik Yöntemlerdeki Sorunlar ve Çözümlenmeleri*. Müzikte Metodoloji ve Müzikle İletişim Uluslararası Sempozyumu. İstanbul: Şişli MYO Bilgi İşlem Müdürlüğü (e-baskı).
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Stokes, M. (1998). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. (Çev. H. Eryılmaz). İstanbul: İletişim Yayıncılık A.Ş.

- Tarım, C. (2008). *Milli Eğitim Bakanlığı Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Bağlama Eğitimi İle İlgili Alıştırma ve Etütler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yaşar, S. (2012). Temel Bağlama Öğretimi Başlangıç Düzeyine Yönelik Olarak Önerilen Tezene Tekniğinin Ezgi-Eser Çözümlemede Öğrencilerin Bağlama Çalma Becerilerine Etkisinin İncelenmesi. *Akademik Bakış Dergisi*. 28, (1-20).
- Yener, S. (2012). *Bağlama Öğretim Metodu 1-2-3*. 6. Baskı, Ordu: Cem Veb-Ofset.
- Yılar, M.B., Şimşek, U. (2016). Sosyal Bilgiler Dersinde Jigsaw, Grup Araştırması ve Okuma-Yazma-Uygulama Yöntemlerinin Demokratik Tutum Üzerindeki Etkileri. *Sakarya University Journal of Education*. 6(2), 172-183.
- Yılmaz, Ö. (2015). *Makam, Çok Seslilik ve Yöresel Tavırlar Kapsamında Bağlama'da Düzenler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Zeeuw, Hans de. (2011). Evrim ve Standartizasyon Arasında Bağlama Ailesi. O. Elbaş, M. Kalpaklı ve O. M. Öztürk. (Editörler). *Türkiye'de Müzik Kültürü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

EKLER

EK 1- Alıştırmalara Yönelik Uzman Görüşü Alma Formu

Bu form, Lisans 1. Sınıf “Bireysel Çalgı Eğitimi Bağlama” dersi alan öğrencilere ders sürecinde uygulanacak olan “Parmak Numarası Gösterimi Nosyonu ve Pozisyon Notasyonuna Yönelik Oluşturulan Alıştırmalar”ın geçerliliği hakkındaki görüşünüzü belirlemek amacıyla düzenlenmiştir. Lütfen size göre en uygun olan puanı maddenin karşısına işaretleyiniz.

- (5) Tamamen Katılıyorum (4) Katılıyorum, (3) Kısmen Katılıyorum
(2) Katılmıyorum, (1) Hiç Katılmıyorum

Parmak Numarası Gösterimi ve Pozisyon Notasyonlarının Öğretimine Yönelik Oluşturulan Etütlerin Uzman Değerlendirme Ölçütleri		5	4	3	2	1
1	Alıştırmalar, parmak numarası gösterimi ve pozisyon notasyonlarının eğitim içeriği açısından uygundur.					
Varsa önerileriniz;						
2	Alıştırmalar, ezgi aralıklarının uygun parmaklarla seslendirilmesi açısından uygundur.					
Varsa önerileriniz;						
3	Alıştırmalar, sağ ve sol elin eşgüdümlü çalıştırılması açısından uygundur.					
Varsa önerileriniz;						
4	Alıştırmalar, Lisans 1 öğrencileri tarafından anlaşılma düzeyi açısından uygundur.					
Varsa önerileriniz;						
5	Alıştırmalar, Lisans 1 öğrencileri tarafından seslendirilme düzeyi açısından uygundur.					
Varsa önerileriniz;						
6	Alıştırmalar “kolaydan-zora doğru” sıralanış açısından uygundur.					
Varsa önerileriniz;						

EK 2. Derecelendirme Formuna Yönelik Uzman Görüşü Alma Formu

Derecelendirme Formuna İlişkin Uzman Görüşü		Tamamen Katılıyorum	Katılıyorum	Kararsızım	Katılmıyorum	Hiç Katılmıyorum
1	Değerlendirme formu, parmak numarası gösterimi ve pozisyon notasyonlarının öğretimine yönelik belirlenen konuların içeriğini yansıtması açısından uygundur.					
2	Değerlendirme formu, parmak numarası gösterimi ve pozisyon notasyonlarının öğretimine yönelik hedeflenen davranışları değerlendirmesi açısından uygundur.					
3	Değerlendirme formu, değerlendirilecek davranışların “kolaydan-zora” doğru sıralanması açısından uygundur.					
4	Değerlendirme formu, açık ve anlaşılabilir olması açısından uygundur.					
5	Değerlendirme formu, değerlendirilecek davranışları puanlama açısından uygundur.					

**EK 3. Eserlerin Zorluk Düzeylerine Göre Sınıflandırılmasına Yönelik Uzman
Görüşü Alma Formu**

	Eser Adı	Basit Düzey	Orta Düzey	İleri Düzey
1	Eskişehir Zeybeği			
2	Gayda			
3	Konya Divan Ayağı			
4	Temirağa			
5	Söke Oyun Havası			
6	Zeybek (Aydın)			
7	Arpazlı Zeybeği			
8	Omuz Halayı			
9	Rumeli Karşılması			
10	Kars Oyun Havası			
11	Azeri Oyun Havası			
12	Rodos Zeybeği			
13	Oturak Havası			
14	Mendilli			
15	Yörük Ali Zeybeği			
16	Ankara Zeybeği			
17	Timar Barı			
18	Dillala			

EK 5. Parmak Numarası Notasyonuna Yönelik 10 Haftalık Alıştırmalar

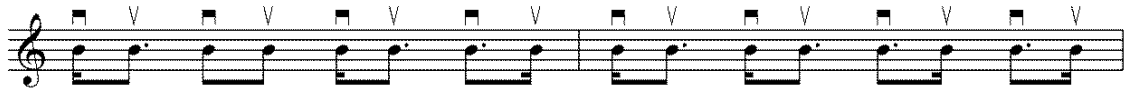
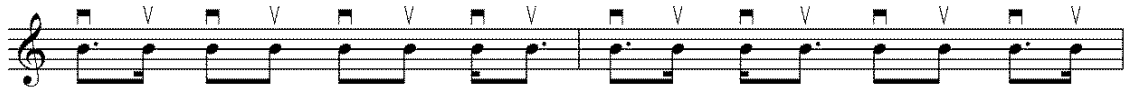
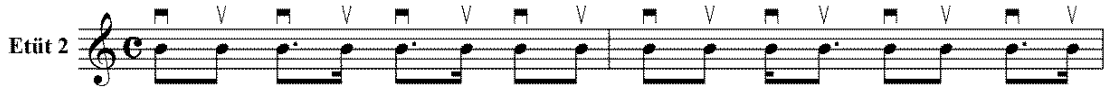
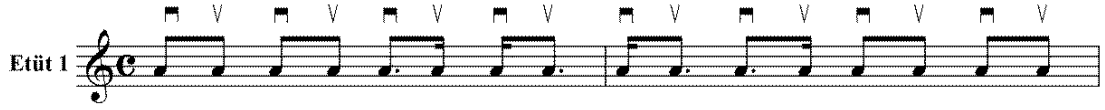
2. Hafta

Düzenleme Tarihi: 09.01.2018

▣ : üstten mızrap vuruşu

V : alttan mızrap vuruşu

İki Öğeden Oluşan Tartımlarda Tezene Çalışmaları



2. Hafta
Düzenleme Tarihi: 09.01.2018

Etüt 3

Etüt 4

3. Hafta
Düzenleme Tarihi: 09.01.2018

Etüt 3

Etüt 4

3. Hafta

Düzenleme Tarihi: 09.01.2018

Etüt 5

Etüt 6

4. Hafta
Düzenleme Tarihi: 10.01.2018

İki ve Üç Ses Aralığındaki Tartımlara Yönelik Etütler

Etüt 1

0 2 1 4 2 0 1 0 2 1 4 2 0 1

3 1 3 1 2 0 0 3 1 3 1 2 0 0

Etüt 2

1 3 3 1 3 1 1 1 4 3 1 1 2 1

4 1 2 1 3 1 3 1 0 2 1 1 3 1 0

Etüt 3

1 1 4 1 2 1 3 1 1 1 3 1 4 3

1 1 4 1 2 1 3 1 1 4 3 1 3 1 2

4. Hafta

Düzenleme Tarihi: 10.01.2018

②: Orta Tel Grubu

Etüt 4

1 2 4 2 1 0 4 3 1 2 1 0 ② 4 0 1 ② 1 0 4 1 2 4 2 1 0

3 3 1 2 1 0 1 2 4 2 1 0 ② 4 0 1 2 1 0 ② 1 0 4 0

Etüt 5

1 4 4 4 1 1 2 1 1 1 1 1 1 3 4 1 4 3 3 3 1 2 1 0

0 2 1 1 3 1 4 2 1 2 1 0 1 2 4 2 1 0 0 1 ② 4 0

Etüt 6

0 1 2 1 2 4 2 1 1 1 3 1 3 4 3 1 1 2 4 1 2 4 2 1 1 3 4 1 3 4 3 1

1 1 3 1 1 3 1 1 1 2 4 1 2 4 2 1 1 3 1 3 3 1 2 1 4 2 1 2 0

5. Hafta

Düzenleme Tarihi: 10.01.2018

+ : Baş Parmak

③ : Üst Tel Grubu

İki, Üç ve Dört Ses Aralığındaki Tartımlara Yönelik Etütler

Etüt 1

0 4 4 0 1 2 4 0 1 2 1 3 1 ③ + 1

0 3 3 1 1 3 1 1 3 1 2 1 2 1 0

Etüt 2

1 2 1 4 2 4 2 1 1 3 4 1 3 1 3

1 2 1 4 2 1 1 ③ + 1 3 1 1 3 ③ + 1

Etüt 3

0 0 3 3 1 ③ + 1 1 4 3 1 1 1 1 4 3 1 1 3 1 ③ + 1

1 4 4 3 3 1 3 3 ③ + 1 1 3 1 4 4 3 3 1 3 3 ③ + 1

5. Hafta
Düzenleme Tarihi: 10.01.2018

Etüt 4

0 1 2 4 2 4 2 1 1 2 1 3 1 3 1 1 1 1 3 4 3 4 3 1 3 4 3 1 3 1 2 1

0 1 2 4 1 1 2 4 1 1 3 4 4 3 1 1 3 1 1 1 4 2 1 0 2 1 0 4 0

Etüt 5

2 1 2 4 2 4 2 1 1 1 3 4 3 4 3 1 1 + 1 3 1 3 1 1 1 + 1 3 1 1 3 4

4 3 4 1 3 4 3 1 3 1 3 1 1 3 1 1 1 3 4 1 4 3 1 + 3 1 2 1 2

Etüt 6

0 2 1 3 1 3 1 4 4 1 3 1 3 1 2 0 1 3 1 3 1 2 1 4 4 1 2 1 3 1 3 +

1 3 1 2 1 2 4 1 1 2 1 3 1 3 4 1 1 2 1 0 4 2 1 0 1 2 4 1 0

6. Hafta
Düzenleme Tarihi: 12.01.2018

Türk Müziği Dörtlülerini Seslendirmeye Yönelik Etütler

Çargah Dörtlüsü

Etüt 1

Etüt 2

Buselik Dörtlüsü

Etüt 1

6. Hafta
Düzenleme Tarihi: 12.01.2018

Etüt 2

0 4 4 2 1 0 0 1 0 1 4 4 2 1 2 1 2

0 4 4 2 4 1 2 1 2 4 1 0 2 1 2 4 1 0 1 4 0 4 0

Kürdi Dörtlüsü

Etüt 1

0 1 3 1 1 0 1 0 1 3 3 1 1 0 3 1 0 1 0 0

0 1 3 1 1 3 1 1 0 3 1 0 1 0 1 3 1 3 1 1 0 1 0 0

Etüt 2

0 3 1 0 1 0 1 3 1 0 0 0 3 1 1 3 1 1 1 0 1

3 1 3 1 1 3 1 0 4 0 1 1 3 1 3 1 3 1 3 0 1 0 1 4 0 0

6. Hafta
Düzenleme Tarihi: 12.01.2018

Uşşak Dörtlüsü

Etüt 1

Etüt 2

Hicaz Dörtlüsü

Etüt 1

6. Hafta

Düzenleme Tarihi: 12.01.2018

Etüt 2

0 0 4 4 3 4 3 1 3 4 4 3 4 3 1 1 0 0 4 1 0 1

0 0 4 4 3 4 3 1 1 0 0 4 1 0 1 3 4 3 1 0 1 0

Rast Dörtlüsü

Etüt 1

② 4 1 0 2 1 0 1 2 1 0 0 0 1 1 0 1 2 1 0 ② ②

② ② ② 4 3 4 0 4 0 1 0 1 2 1 2 1 0 0 2 1 0 1 0 4 3 4

Etüt 2

② ② ② 1 1 0 1 2 1 2 1 0 1 0 4 4 0 1 0 1 2 1 0 4

② ② ② 2 2 1 1 1 2 2 0 1 4 4 0 1 2 1 4 0 0 1 4

7. Hafta
Düzenleme Tarihi: 13.01.2018

Türk Müziği Beşlilerini Seslendirmeye Yönelik Etütler

Çargah Beşlisi

Etüt 1

Etüt 2

Buselik Beşlisi

Etüt 1

7. Hafta
Düzenleme Tarihi: 13.01.2018

Etüt 2

2 1 0 4 (2) 0 1 2 1 1 3 3 1 3 1 2 1 2 1 0 4 (2) 0

3 3 1 1 3 1 1 4 4 2 1 2 1 0 (2) 4 0 1 2 4 2 1 0 4 (2) 0

Kürdi Beşlisi

Etüt 1

0 0 1 3 1 3 1 1 3 1 (3) 0 0 1 (3) 1 1 3 1 1 (3) 0

0 3 3 3 1 1 3 1 3 (3) 1 1 1 3 1 1 (3) (3) (3) (3) 0

Etüt 2

0 1 0 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 0 1 0 1 3 1 1 3 1 0 3 1 3 1 (3) 0

0 3 1 3 1 1 3 3 1 (3) 1 1 1 0 (2) 4 0 1 3 1 3 1 (3) 3 3 1 (3) 0

7. Hafta
Düzenleme Tarihi: 13.01.2018

Hüseyini Beşlisi

Etüt 1

0 3 3 3 3 3 3 1 + 1 1 3 1 3 1 + 3 3 1 + 1

0 + 1 3 1 1 0 2 1 0 1 0 + 1 3 1 + 0 3 3 1 + 0

Etüt 2

0 1 2 1 3 3 3 3 1 3 1 3 0 3 1 3 1 3 1 + 1 3 3

3 3 1 1 3 1 1 3 1 + 1 + 1 3 1 1 0 0 3 0

Hicaz Beşlisi

Etüt 1

3 3 1 3 + 1 + 1 3 1 1 1 0 3 1 3 1 3 + 1 1 3 + 1

+ 1 + 1 3 3 1 + 1 1 1 1 3 3 1 0 3 1 1 1 4 4 3 1 0

7. Hafta
Düzenleme Tarihi: 13.01.2018

Etüt 2

0 1 3 4 3 4 3 1 1 1 3 + 1 0 1 2 4 2 1 1 4 3 1 0 1 4

0 1 0 1 4 1 3 1 + 3 1 3 3 1 1 1 1 4 3 1 0

Rast Beşlisi

Etüt 1

4 4 0 1 4 4 2 1 0 1 4 4 0 1 2 1 3 1 1 1 0 1 2 1

3 1 + 3 1 2 1 0 4 2 1 2 1 0 4 0 1 2 1 3 1 2 1 0 4

Etüt 2

4 2 1 0 4 3 4 1 1 3 + 3 1 2 1 0

4 2 2 1 0 4 3 4 0 1 0 1 2 4 2 1 0 4 2 1 0 4

8. Hafta
Düzenleme Tarihi: 15.01.2018

Buselik Dizide Etütler

Etüt 1

Etüt 2

8. Hafta
 Düzenleme Tarihi: 15.01.2018

Etüt 3

0 1 3 1 3 1 1 0 4 1 4 2 4 1 0 4

0 1 0 1 1 3 1 1 3 4 3 4 3 1 2 1 4 0 4 0 1 2 1 2 1 3 1 3 1 2 1 0

3 4 3 4 3 4 4 3 3 1 1 1 1 1 1 3 1 3 1 3 3 1 1 1 1 1 1 0

4 2 1 4 4 2 1 2 2 1 0 2 1 0 4 0 1 2 4 2 1 0 4 0

Etüt 4

3 3 1 3 3 1 1 3 1 1 0 3 1 3 3 1 1 3 1

1 2 4 2 1 2 1 1 1 3 1 1 1 1 1 1 1 1

0 1 2 1 2 1 3 1 3 1 2 1 0 1 2 1 3

0 1 2 1 0 1 2 4 1 3 1 0 1 3 1 0

9. Hafta
Düzenleme Tarihi: 17.01.2018

Hüseyini Dizide Etütler

Etüt 1

Etüt 2

The image displays two sets of musical exercises, Etüt 1 and Etüt 2, each consisting of four staves of music. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes fingerings (1-4) and circled numbers (2, 3) indicating specific techniques or accents. The exercises are designed to improve technical skills and musical expression.

9. Hafta

Düzenleme Tarihi: 17.01.2018

Etüt 3

0 1 2 1 3 4 3 1 3 4 3 1 3 1 + 3 3 1 3 1 1 4 2 1 1 3 1 +

1 4 2 4 1 2 1 3 1 3 + 3 1 1 3 1 4 2 4 1 2 1 3 1 3 + 3 1 1 0

4 0 + 1 3 1 + 3 1 3 + 1 3 1 + 4 4 0 + 1 1 3 1 1 1 3 + 1 3 1 +

0 3 1 3 + 1 1 + 3 1 1 1 + 0 4 0 + 1 3 1 + 3 3 1 1 0

Etüt 4

3 3 3 1 1 1 1 + 0 4 0 + 1 + 3 3 1 1 + 3 1 1 1 1 1 0

4 4 2 4 1 1 1 3 1 1 1 + 0 4 2 4 1 1 1 1 + 3 1 1

1 2 4 2 1 1 1 1 3 1 1 1 1 + 0 3 1 3 1 + 1 1 1 1 1

3 3 3 3 1 1 3 3 1 + 1 1 1 0 0 2 1 0 1 2 1 3 1 2 1 0

10. Hafta
Düzenleme Tarihi: 20.01.2018

Hicaz Dizide Etütler

Etüt 1

1 2 1 2 4 1 2 1 2 4 2 1 1 0 1 1 3 4 3 1 ③ + 1 3 ③ + 1

2 1 2 4 2 1 1 1 + 1 3 0 3 1 3 1 1 1 0 4 0 1 4

0 1 4 1 1 1 4 3 1 1 1 0 4 4 2 2 1 1 1 1 3 1 1 0

0 1 4 1 1 2 4 2 2 4 1 1 0 ② 4 0 1 1 3 4 3 1 1 0 1 4 0

Etüt 2

0 3 1 3 1 3 1 1 0 4 ② 0 1 4 1 1 2 1 2 4 1 4

1 1 3 4 3 4 3 1 3 1 1 1 1 1 1 1 1 2 4 1 2 1 1 0 ② 4 0 4 0

3 1 3 1 3 1 3 1 2 4 4 4 2 1 1 1 1 + ③ 1

③ + 1 3 3 3 3 1 4 2 1 1 4 2 2 1 1 1 1 1 1 1 1 0 0

10.Hafta

Düzenleme Tarihi: 15.01.2018

Etüt 3

1 + 1 3 1 3 1 3 1 1 1 0 1 1 3 1 3 1

1 1 2 1 4 4 2 1 1 1 3 1 1 1 1 0 3 4 3 1 1 0 0

0 4 0 1 1 1 3 4 3 1 3 3 4 3 1 1 2 4 2 1 2 1 1 3

3 1 3 1 1 2 1 1 4 1 0 4 0 1 0 3 1 1 1 1 1 1 0 0

Etüt 4

3 4 3 1 4 1 1 0 1 0 1 0 3 1 1 1 1 1 1 0 0

1 2 4 2 4 1 1 0 1 0 1 1 0 3 1 1 1 1 1 1 0 0

3 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 3 4 4 3 3 1 1 + 1

3 4 3 1 3 1 1 1 2 4 2 1 4 2 1 1 + 1 1 2 4 2 1 1 1 1 0 4 0 0

EK 6. Pozisyon Notasyonuna Yönelik 10 Haftalık Alıştırmalar

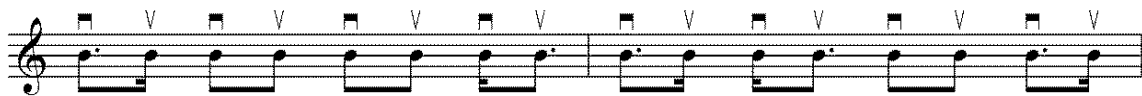
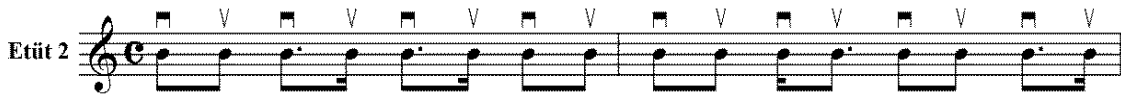
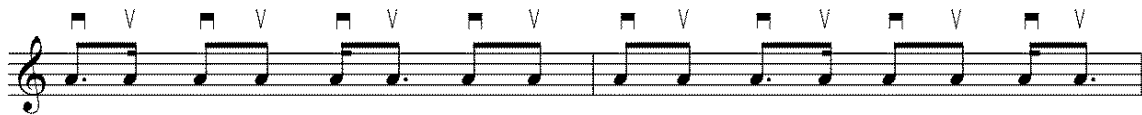
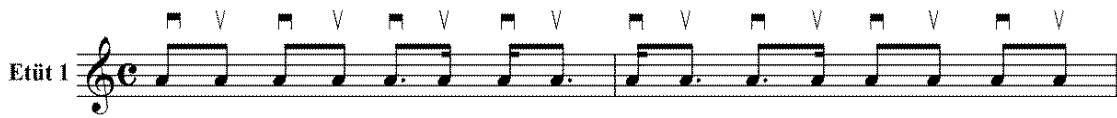
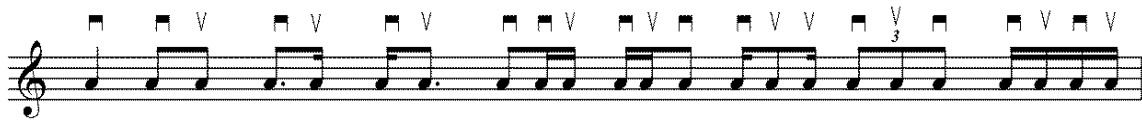
2. Hafta

Düzenleme Tarihi: 09.01.2018

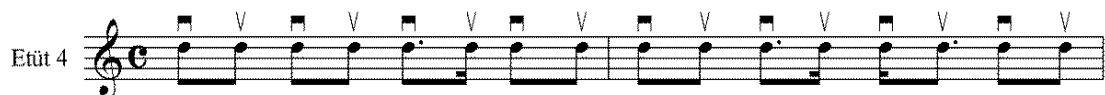
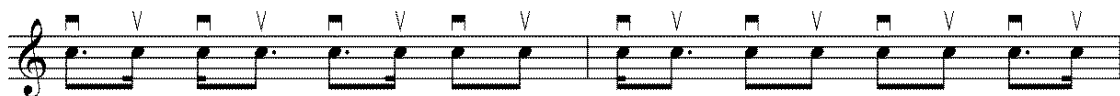
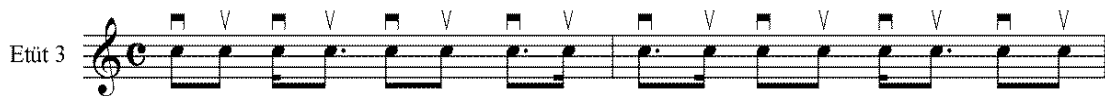
▣ : üstten mızrap vuruşu

V : alttan mızrap vuruşu

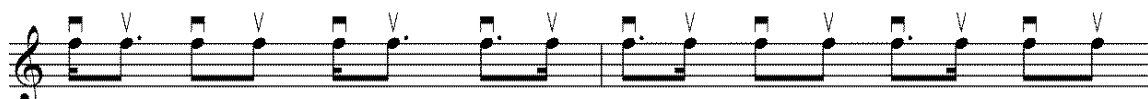
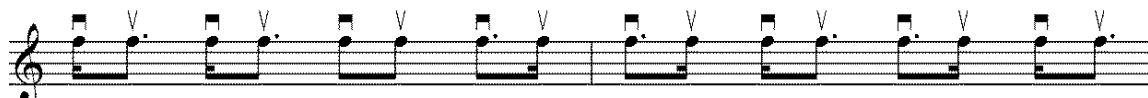
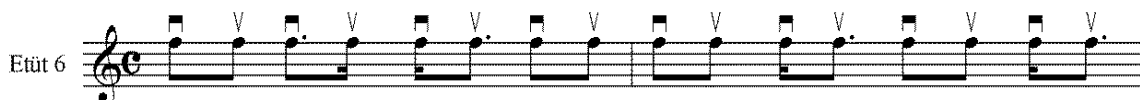
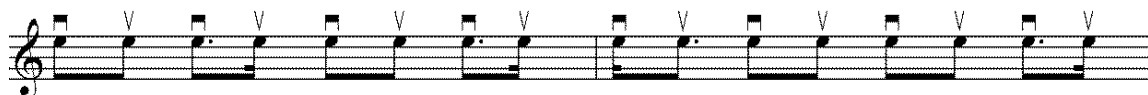
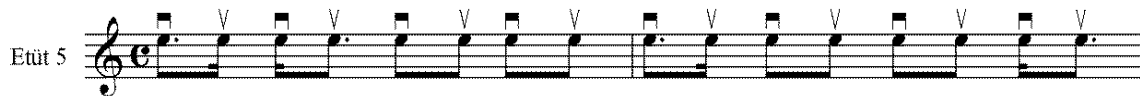
İki Öğeden Oluşan Tartımlarda Tezene Çalışmaları



2. Hafta
Düzenleme Tarihi: 09.01.2018



2. Hafta
Düzenleme Tarihi: 09.01.2018



3. Hafta
Düzenleme Tarihi: 09.01.2018

Etüt 3

Etüt 4

3. Hafta
Düzenleme Tarihi: 09.01.2018

Etüt 5

Etüt 6

4. Hafta
Düzenleme Tarihi: 10.01.2018

İki ve Üç Ses Aralığındaki Tartımlara Yönelik Etütler

Etüt 1

2p

5p 3p 2p 5p 3p 2p

Etüt 2

3p 5p 3p 5p 3p 5p

7p 5p 3p 2p 0 2p 5p 3p 0

Etüt 3

3p 7p 5p 2p 3p 5p

3p 7p 5p 3p 5p 3p 3p 2p

4. Hafta
Düzenleme Tarihi: 10.01.2018

Etüt 4

2p 5p 2p 2p 1p 2p

5p 2p

Etüt 5

7p 5p 3p 2p 5p 2p

2p 3 5p 2p

Etüt 6

2p 3p 5p 7p 5p

3p 5p 3p 5p 3p 2p 3p 5p 2p

5. Hafta
Düzenleme Tarihi: 10.01.2018

İki, Üç ve Dört Ses Aralığındaki Tartımlara Yönelik Etütler

Etüt 1

2p 5p

3p 5p 3p 5p 2p

Etüt 2

3p 7p 5p 3p

3p 7p 5p 3p

Etüt 3

3p 5p 3p 5p 3p

3p 5p 3p 5p 3 5p 3p

5. Hafta
Düzenleme Tarihi: 10.01.2018

Etüt 4

2p 5p 3p 5p 2p

3p 4p 5p 3p 5p 3p 5p 3p 2p

Etüt 5

7p 5p 3p 5p

5p 3p 5p 3p 5p 2p

Etüt 6

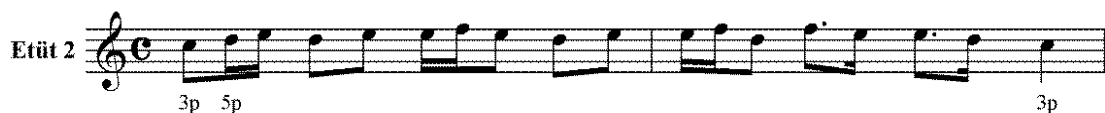
2p 3p 5p 3p 2p 3p 5p 7p 5p 3p

7p 2p 5p 2p

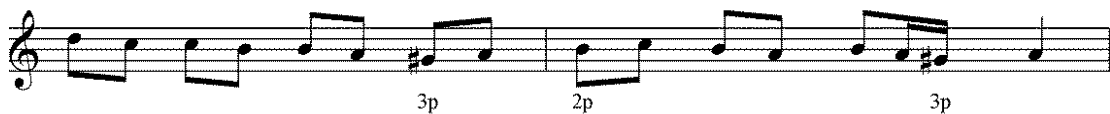
6. Hafta
Düzenleme Tarihi: 12.01.2018

Türk Müziği Dörtlülerini Seslendirmeye Yönelik Etütler

Çargah Dörtlüsü



Buselik Dörtlüsü



6. Hafta
Düzenleme Tarihi: 12.01.2018



Kürdi Dörtlüsü



6. Hafta
Düzenleme Tarihi: 12.01.2018

G: Genişleme

Uşşak Dörtlüsü



Hicaz Dörtlüsü



6. Hafta
Düzenleme Tarihi: 12.01.2018



Rast Dörtlüsü



7. Hafta
Düzenleme Tarihi: 13.01.2018

Türk Müziği Beşlilerini Seslendirmeye Yönelik Etütler

Çargah Beşlisi

Etüt 1

3p 7p 5p 3p

5p 7p 5p

Etüt 2

3p 5p 3p 5p 3p 5p

7p 5p 3p 5p 7p 5p 3p 2p 3p

Buselik Beşlisi

Etüt 1

5p 3p 5p 3p 5p

5p 3p 2p

7. Hafta
Düzenleme Tarihi: 13.01.2018

Etüt 2

2p 3p 19 5p 2p 3p

5p 3p 2p

Kürdi Beşlisi

Etüt 1

1p 5p 3p 3p 5p 3p

5p 3p 5p 3p

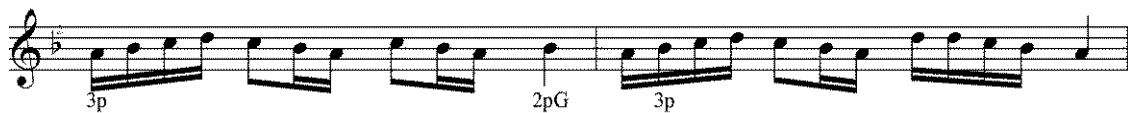
Etüt 2

1p 3p 5p 3p 1p 3p 5p 3p

5p 3p 1p 5p 3p

7. Hafta
Düzenleme Tarihi: 13.01.2018

Hüseyni Beşlisi



Hicaz Beşlisi



7. Hafta
Düzenleme Tarihi: 13.01.2018

Etüt 2

1p 2p 1p 4p 5p 4p 1p 2p 1p 2p

1p 3 2p 5p 4p 1p 2p 1p

Rast Beşlisi

Etüt 1

2p 5p 3p 2p 5p

2p 5p 2p

Etüt 2

2p 5p 2p

8. Hafta
Düzenleme Tarihi: 15.01.2018

Buselik Dizide Etütler

Etüt 1

3p 2p 5p 2p 3p 5p 7p 10p 7p

5p 3p

2p 5p 2p 3p 2p

3p 2p 5p 2p 3p

Etüt 2

5p 2p 5p

3p 2p

5p

5p 2p

8. Hafta
Düzenleme Tarihi: 15.01.2018

Etüt 3

Etüt 4

The image displays two sets of musical exercises, Etüt 3 and Etüt 4, each consisting of four staves of music. Etüt 3 is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first staff of Etüt 3 contains a sequence of eighth notes with fingering notations: 3p, 5p, 3p, 2p, 3p, 2p, and 3p. The second staff continues with eighth notes and includes fingering notations: 2p, 3p, 5p, 2p, 3p, 2p, 5p, and 2p. The third staff features sixteenth notes with fingering notations: 5p, 3p, 2p, 5p, 3p, and 2p. The fourth staff concludes with eighth notes and fingering notations: 3p and 2p. Etüt 4 is also in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first staff of Etüt 4 contains eighth notes with fingering notations: 5p, 3p, 5p, and 3p. The second staff continues with eighth notes and includes fingering notations: 7p, 5p, 3p, 5p, 10p, 8p, 7p, 5p, and 3p. The third staff features eighth notes with fingering notations: 2p, 5p, 2p, and 5p. The fourth staff concludes with eighth notes and fingering notations: 2p, 5p, 3p, 5p, and 3p.

9. Hafta
Düzenleme Tarihi: 17.01.2018

Hüseyini Dizide Etütler

Etüt 1

5p 7p 5p

2pG 3p 2pG

3p 5p 9p 7p 9pG 8p 7p 5p

3p 2pG 3p 2pG 5p 2pG

Etüt 2

3p 5p 9p 7p 5p

9pG 7p 5p

3p 5p 2pG 3p 2pG

5p 3p 2pG

9. Hafta

Düzenleme Tarihi: 17.01.2018

Etüt 3

Etüt 4

10. Hafta
Düzenleme Tarihi: 20.01.2018

Hicaz Dizide Etütler

Etüt 1

4p 1p 4p 5p

7p 5p 4p 1p 2p 1p

3 3 3 4p 5p 3 4p 1p 7p 5p 4p 1p

4p 1p 2p 4p 5p 4p 1p 2p

Etüt 2

5p 4p 1p 2p 1p 4p

5p 9p 8p 7p 5p 4p 1p 2p

10p 7p 5p

7p 5p 7p 5p 4p 1p

10. Hafta

Düzenleme Tarihi: 15.01.2018

Etüt 3

5p 4p 1p 4p 5p

7p 5p 4p 1p 2p 1p

2p 1p 4p 5p 7p 5p

4p 1p 2p 1p 5p 4p 1p

Etüt 4

2p 1p 5p 4p 1p

4p 1p 5p 4p 1p

10p 8p 7p 5p

10p 8p 7p 5p 7p 5p 4p 1p 2p

EK 7. Basit Düzey Olarak Belirlenen Eser

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

THM REPERTUAR SIRA NO : 199

İNCELEME TARİHİ : 14. 03. 1985

YÖRESİ

GAZİANTEP

KİMDEN ALINDIĞI

ALİ ve NADİR KAPLAN

DERLEYEN

MEHMET ÖZBEK

DERLEME TARİHİNOTAYA ALAN

MEHMET ÖZBEK

MENDİLLİ
(Halay)

EK 8. Orta Düzey Olarak Belirlenen Eser

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO : 522
İNCELEME TARİHİ : 18. 02. 1998

YÖRESİ
MUĞLA / Fethiye

KİMDEN ALINDIĞI
RECEP ERKUL

DERLEYEN
RECEP ERKUL

DERLEME TARİHİ
1997

NOTAYA ALAN
HAMDİ ÖZBAY

RODOS ZEYBEĞİ

The musical score for Rodos Zeybeği is presented in three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of a series of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody with a similar rhythmic pattern. The third staff features a repeat sign followed by two first endings, labeled '1.' and '2.', which lead to a final cadence.

EK 9. İleri Düzey Olarak Belirlenen Eser

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO : 601
İNCELEME TARİHİ : 18. 03. 2004
YÖRESİ
İZMİR / Tire

DERLEYEN
ANK. DEV. KONS.

DERLEME TARİHİ
21.07.1938

KİMDEN ALINDIĞI
DURMUŞ KOCADUR

NOTAYA ALAN
ALTAN DEMİREL

OTURAK HAVASI

The image displays a musical score for the piece 'OTURAK HAVASI'. The score is written in 8/8 time and consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody, featuring a mix of eighth and sixteenth notes. The third and fourth staves complete the piece, ending with a double bar line. The notation is clear and legible, with a focus on the melodic line.

EK 10. Parmak Numarası Notasyonu Grubunun Ön Test ve Son Test Ham

Puanları

Ferhat ACAY (Öntest)					
	Eserin ezgisini doğru seslendirebilme	Eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme	Eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirme	Eserin ritmik yapısını doğru tezene yönüyle seslendirebilme	Eseri doğru tempoda seslendirebilme
1. Eser	2,375	2,625	2,125	2,375	2,375
2. Eser	2,96	2,516	2,442	1,702	2,442
3. Eser	2,25	2	1,75	0,5	2
Ferhat ACAY (Sontest)					
	Eserin ezgisini doğru seslendirebilme	Eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme	Eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirme	Eserin ritmik yapısını doğru tezene yönüyle seslendirebilme	Eseri doğru tempoda seslendirebilme
1. Eser	3,75	4	3,625	3,75	4
2. Eser	4	3,404	3,848	3,848	3,404
3. Eser	4	2,5	4	4	2,75
Özkan ATEŞ (Öntest)					
	Eserin ezgisini doğru seslendirebilme	Eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme	Eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirme	Eserin ritmik yapısını doğru tezene yönüyle seslendirebilme	Eseri doğru tempoda seslendirebilme
1. Eser	2,125	2,625	3,25	2,375	2,25
2. Eser	2,072	2,664	2,59	2,294	2,738
3. Eser	1,75	1,25	2,25	0	1
Özkan ATEŞ (Sontest)					
	Eserin ezgisini doğru seslendirebilme	Eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme	Eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirme	Eserin ritmik yapısını doğru tezene yönüyle seslendirebilme	Eseri doğru tempoda seslendirebilme
1. Eser	4	4	3,75	3,625	4
2. Eser	3,848	3,404	3,552	3,478	3,404
3. Eser	3,5	4	4	3,5	4

Seda ÖZKARAYURT (Öntest)					
	Eserin ezgisini doğru seslendirebilme	Eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme	Eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirme	Eserin ritmik yapısını doğru tezene yönüyle seslendirebilme	Eseri doğru tempoda seslendirebilme
1. Eser	2,5	2,75	2,375	2	2,375
2. Eser	2,368	2,294	2,146	1,702	2,294
3. Eser	2,25	1,5	0,75	0,25	1,25
Seda ÖZKARAYURT (Sontest)					
	Eserin ezgisini doğru seslendirebilme	Eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme	Eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirme	Eserin ritmik yapısını doğru tezene yönüyle seslendirebilme	Eseri doğru tempoda seslendirebilme
1. Eser	4	3,625	3,875	3,75	3,625
2. Eser	4	4	3,626	3,626	4
3. Eser	4	3,5	3,75	4	3,5
Sevilay LAÇIN (Öntest)					
	Eserin ezgisini doğru seslendirebilme	Eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme	Eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirme	Eserin ritmik yapısını doğru tezene yönüyle seslendirebilme	Eseri doğru tempoda seslendirebilme
1. Eser	2,375	2,375	2,25	2,875	2,25
2. Eser	2,072	1,998	2,22	2,96	1,776
3. Eser	1	1	1	1,25	1
Sevilay LAÇIN (Sontest)					
	Eserin ezgisini doğru seslendirebilme	Eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme	Eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirme	Eserin ritmik yapısını doğru tezene yönüyle seslendirebilme	Eseri doğru tempoda seslendirebilme
1. Eser	3,75	3,125	3,25	2	3
2. Eser	3,848	3,034	3,626	3,256	3,034
3. Eser	3	2,5	3,75	3	2,5
Yılmaz KANAT (Öntest)					
	Eserin ezgisini doğru seslendirebilme	Eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme	Eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirme	Eserin ritmik yapısını doğru tezene yönüyle seslendirebilme	Eseri doğru tempoda seslendirebilme
1. Eser	2,5	2,75	3,125	2,875	2,5
2. Eser	2,368	2,146	2,516	2,96	2,072
3. Eser	1	1,25	1,75	1,25	1,25
Yılmaz KANAT (Sontest)					
	Eserin ezgisini doğru seslendirebilme	Eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme	Eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirme	Eserin ritmik yapısını doğru tezene yönüyle seslendirebilme	Eseri doğru tempoda seslendirebilme
1. Eser	4	3,5	3,75	3,75	3,625
2. Eser	4	2,59	3,552	3,626	2,59
3. Eser	3,75	2,25	3,25	4	2,25

EK 11. Pozisyon Notasyonu Grubunun Ön Test ve Son Test Ham Puanları

Fatma YILDIZ (Öntest)					
	Eserin ezgisini doğru seslendirebilme	Eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme	Eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirme	Eserin ritmik yapısını doğru tezene yönüyle seslendirebilme	Eseri doğru tempoda seslendirebilme
1. Eser	2,375	2,625	2,5	2,375	2,125
2. Eser	1,554	2,886	2,738	3,108	2,072
3. Eser	0,5	1	1,25	2,5	1
Fatma YILDIZ (Sontest)					
	Eserin ezgisini doğru seslendirebilme	Eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme	Eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirme	Eserin ritmik yapısını doğru tezene yönüyle seslendirebilme	Eseri doğru tempoda seslendirebilme
1. Eser	3,875	3,75	3,625	3,375	3,625
2. Eser	3,7	3,626	2,59	3,108	3,552
3. Eser	3,75	2,5	2,25	2,75	2,5
Gözde YILDIRIM (Öntest)					
	Eserin ezgisini doğru seslendirebilme	Eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme	Eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirme	Eserin ritmik yapısını doğru tezene yönüyle seslendirebilme	Eseri doğru tempoda seslendirebilme
1. Eser	2,25	1,875	2,625	2,5	1,5
2. Eser	2,146	2,368	2,59	3,034	1,998
3. Eser	2	1	3,25	2,75	0,5
Gözde YILDIRIM (Sontest)					
	Eserin ezgisini doğru seslendirebilme	Eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme	Eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirme	Eserin ritmik yapısını doğru tezene yönüyle seslendirebilme	Eseri doğru tempoda seslendirebilme
1. Eser	4	3,75	4	3,75	3,625
2. Eser	4	3,404	3,7	3,7	3,404
3. Eser	4	2,5	2	4	3,25
Mikail AKGÖL (Öntest)					
	Eserin ezgisini doğru seslendirebilme	Eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme	Eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirme	Eserin ritmik yapısını doğru tezene yönüyle seslendirebilme	Eseri doğru tempoda seslendirebilme
1. Eser	2,875	2,625	3,375	2,5	1,875
2. Eser	1,85	1,776	2,22	1,998	1,628
3. Eser	0,25	0,25	2	0,5	0,25
Mikail AKGÖL (Sontest)					
	Eserin ezgisini doğru seslendirebilme	Eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme	Eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirme	Eserin ritmik yapısını doğru tezene yönüyle seslendirebilme	Eseri doğru tempoda seslendirebilme
1. Eser	3,75	3,125	3,875	3,125	3,25
2. Eser	3,256	2,96	2,22	2,442	3,182
3. Eser	3	1,25	3,25	1	2,5

Nöfel BAYRAM (Öntest)					
	Eserin ezgisini doğru seslendirebilme	Eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme	Eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirme	Eserin ritmik yapısını doğru tezene yönüyle seslendirebilme	Eseri doğru tempoda seslendirebilme
1. Eser	2,375	2,125	3,125	2,25	1,75
2. Eser	2,738	2,368	2,886	1,924	2,294
3. Eser	2,75	2,25	3	0,5	2,5
Nöfel BAYRAM (Sontest)					
	Eserin ezgisini doğru seslendirebilme	Eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme	Eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirme	Eserin ritmik yapısını doğru tezene yönüyle seslendirebilme	Eseri doğru tempoda seslendirebilme
1. Eser	4	3,375	3,75	3,625	3,25
2. Eser	4	3,33	3,478	3,33	3,034
3. Eser	4	3	4	2,75	2,5
Rıdvan SARIDAĞ (Öntest)					
	Eserin ezgisini doğru seslendirebilme	Eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme	Eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirme	Eserin ritmik yapısını doğru tezene yönüyle seslendirebilme	Eseri doğru tempoda seslendirebilme
1. Eser	2,5	2	2,625	2,25	1,75
2. Eser	2,22	1,85	2,516	2,22	1,554
3. Eser	1,75	1	2,25	1	1
Rıdvan SARIDAĞ (Sontest)					
	Eserin ezgisini doğru seslendirebilme	Eserin ritmik yapısını doğru seslendirebilme	Eserin ezgi aralıklarını doğru parmak numaraları ile seslendirme	Eserin ritmik yapısını doğru tezene yönüyle seslendirebilme	Eseri doğru tempoda seslendirebilme
1. Eser	4	3,5	3,75	3,125	3,5
2. Eser	3,7	3,478	3,404	2,886	3,478
3. Eser	3,75	3,75	3	2,75	3

Ek 12. Parmak Numarası Notasyonu Grubu Öğrenci Görüşleri
ÖĞRENCİ GÖRÜŞME FORMU

Ö-1

1. Kaç yaşındasınız? **23**
2. Cinsiyetiniz nedir? **Erkek**
3. Kaç yıldır bağlama icra ediyorsunuz? **6**
4. Mezun olduğunuz lise türü hangisidir? **Sağlık meslek lisesi**

SORULAR

1. Parmak Numarası notasyonu dışında farklı bir notasyon ile bağlama eğitimi aldınız mı? Nasıl?

Hayır.

2. Eserleri seslendirirken zorluk çektiğiniz noktalar nelerdir?

Hızlı olamıyorum, bazen pozisyon zorlukları çekiyorum.

3. Daha önce almış olduğunuz bağlama eğitimini yeterli buluyor musunuz? Bu eğitim kapsamlı ve ayrıntılı bir ders içeriğinden oluşuyor muydu?

Hayır, yeterli değildi, kapsamlı ve ayrıntılı değildi.

4. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan alıştırmalar hakkında genel olarak ne düşünüyorsunuz?

Tamamen emekti, beğendim diyebilirim.

5. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan alıştırmaların bağlama eğitiminde size sağladığı kolaylıklar/faydalar var mıdır? Varsa bunlar neler?

Bana kondisyon kazandırdılar.

6. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan alıştırmaların, eser deşifre etmede size sağladığı kolaylıklar/faydalar var mıdır? Varsa bunlar neler?

Tabi ki de bir eseri icra etmeden önce deşifre etmek gerektirir az da olsa yapabiliyordum ama bu sayede deşifrem biraz daha hızlandı.

7. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan bu alıştırılardan sonra her zorlukta eser seslendirebilir misiniz?

Sadece biraz daha fazla zamanımı alır ama seslendirebilirim.

8. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan alıştırılalar bağlama eğitiminde size göre yeterli miydi? Ek olarak başka çalışılalara ihtiyaç duydunuz mu?

Alıştırılalara bir ders kitabı olarak bakıyorum, yeterli olduğunu düşünüyorum.

9. Bu eğitim programı öncesinde temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmelerin nasıl olduğunu biliyor muydunuz?

Tam olmasa da biliyordum.

10. Bu eğitim programı öncesinde temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmeleri seslendirebiliyor muydunuz?

Tam olmasa da seslendirebiliyordum.

11. Bu eğitim programı sonrasında temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmelerin nasıl olduğunu öğrendiniz mi?

Evet

12. Bu eğitim programı sonrasında temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmeleri seslendirebiliyor musunuz?

Evet

13. Bu alıştırılalar için önerileriniz var mı?

Makamsal olarak gayet güzeldi ve parmak notasyonu olarak da gerçekten güzeldi, fakat öneri olarak şunu söyleyebilirim tartım açısından son alıştırılalara doğru biraz daha geniş tutulabilirdi ama bunu da genel seviyemize bağlıyorum. Yani genel olarak faydalı ve başarılıydı.

ÖĞRENCİ GÖRÜŞME FORMU

Ö-2

1. Kaç yaşındasınız? **32**
2. Cinsiyetiniz nedir? **Erkek**
3. Kaç yıldır bağlama icra ediyorsunuz? **15**
4. Mezun olduğunuz lise türü hangisidir? **Düz Lise**

SORULAR

1. Parmak Numarası notasyonu dışında farklı bir notasyon ile bağlama eğitimi aldınız mı? Nasıl?

Hayır.

2. Eserleri seslendirirken zorluk çektiğiniz noktalar nelerdir?

3.Tel grubuna ait notalar

3. Daha önce almış olduğunuz bağlama eğitimi yeterli buluyor musunuz? Bu eğitim kapsamlı ve ayrıntılı bir ders içeriğinden oluşuyor muydu?

Hayır

4. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan alıştırmalar hakkında genel olarak ne düşünüyorsunuz?

Daha doğru ve hızlı bir bağlama eğitimi sağlayacağını düşünüyorum.

5. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan alıştırmaların bağlama eğitiminde size sağladığı kolaylıklar/faydalar var mıdır? Varsa bunlar neler?

Parmak egzersizi kombinasyonları ve çeşitliliği yönünden faydalı olduğunu düşünüyorum.

6. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan alıştırmaların, eser deşifre etmede size sağladığı kolaylıklar/faydalar var mıdır? Varsa bunlar neler?

Eser deşifre etmede sağladığı faydalar, doğru parmakları kullanmama yöneldir.

7. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan bu alıştırmalardan sonra her zorlukta eser seslendirebilir misiniz?

İleri düzey eser olmadığı sürece evet.

8. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan alıştırmalar bağlama eğitiminde size göre yeterli miydi? Ek olarak başka çalışmalara ihtiyaç duyduunuz mu?

Yeterliydi.

9. Bu eğitim programı öncesinde temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmelerin nasıl olduğunu biliyor muydunuz?

Evet

10. Bu eğitim programı öncesinde temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmeleri seslendirebiliyor muydunuz?

Evet

11. Bu eğitim programı sonrasında temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmelerin nasıl olduğunu öğrendiniz mi?

Biliyordum.

12. Bu eğitim programı sonrasında temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmeleri seslendirebiliyor musunuz?

Seslendirebiliyordum.

13. Bu alıştırmalar için önerileriniz var mı?

Alıştırmaların, ritmik ezgiler dışında öğrencileri motive edecek bilindik sözlü ve sözsüz halk ezgileri ile desteklenmesinin yararlı olacağını düşünüyorum.

ÖĞRENCİ GÖRÜŞME FORMU

Ö-3

1. Kaç yaşındasınız? **21**
2. Cinsiyetiniz nedir? **Kadın**
3. Kaç yıldır bağlama icra ediyorsunuz? **6 yıl**
4. Mezun olduğunuz lise türü hangisidir? **Güzel Sanatlar Lisesi**

SORULAR

1. Parmak Numarası notasyonu dışında farklı bir notasyon ile bağlama eğitimi aldınız mı? Nasıl?

Hayır.

2. Eserleri seslendirirken zorluk çektiğiniz noktalar nelerdir?

32'lik ve 64'lük değerdeki notaları çalarken zorlanıyorum.

3. Daha önce almış olduğunuz bağlama eğitimi yeterli buluyor musunuz? Bu eğitim kapsamlı ve ayrıntılı bir ders içeriğinden oluşuyor muydu?

Lisede aldığım bağlama eğitimi yetersiz buluyordum. Sebebi ise; farklı branş hocalarının bağlama dersine girmesidir.

4. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan alıştırmalar hakkında genel olarak ne düşünüyorsunuz?

Daha kolay öğrenildiğini düşünüyorum.

5. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan alıştırmaların bağlama eğitiminde size sağladığı kolaylıklar/faydalar var mıdır? Varsa bunlar neler?

Var. Bilmediğim bir eseri çalarken doğru parmakları kullandığımı fark ettim.

6. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan alıştırmaların, eser deşifre etmede size sağladığı kolaylıklar/faydalar var mıdır? Varsa bunlar neler?

Evet var. Düşünmeden parmaklarımı doğru bir şekilde kullanmamı sağladı.

7. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan bu alıştırmalardan sonra her zorlukta eser seslendirebilir misiniz?

Evet.

8. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan alıştırmalar bağlama eğitiminde size göre yeterli miydi? Ek olarak başka çalışmalara ihtiyaç duyduunuz mu?

Fazlasıyla yeterliydi.

9. Bu eğitim programı öncesinde temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmelerin nasıl olduğunu biliyor muydunuz?

Biliyordum.

10. Bu eğitim programı öncesinde temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmeleri seslendirebiliyor muydunuz?

Kısmen seslendirebiliyordum.

11. Bu eğitim programı sonrasında temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmelerin nasıl olduğunu öğrendiniz mi?

Evet.

12. Bu eğitim programı sonrasında temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmeleri seslendirebiliyor musunuz?

Evet.

13. Bu alıştırmalar için önerileriniz var mı?

Hayır yok. Çünkü hepsi çok faydalı bir şekilde hazırlanıp önümüze sunuldu ve bende bu sayede geliştim diye düşünüyorum.

ÖĞRENCİ GÖRÜŞME FORMU

Ö-4

1. Kaç yaşındasınız? **31**
2. Cinsiyetiniz nedir? **Kadın**
3. Kaç yıldır bağlama icra ediyorsunuz? **2 yıl**
4. Mezun olduğunuz lise türü hangisidir? **Düz lise**

SORULAR

1. Parmak Numarası notasyonu dışında farklı bir notasyon ile bağlama eğitimi aldınız mı? Nasıl?

Hayır.

2. Eserleri seslendirirken zorluk çektiğiniz noktalar nelerdir?

Klavye hâkimiyetinde zorlanıyorum.

3. Daha önce almış olduğunuz bağlama eğitimini yeterli buluyor musunuz? Bu eğitim kapsamlı ve ayrıntılı bir ders içeriğinden oluşuyor muydu?

Hayır almadım.

4. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan alıştırmalar hakkında genel olarak ne düşünüyorsunuz?

Bağlamada beni geliştirdiğini düşünüyorum.

5. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan alıştırmaların bağlama eğitiminde size sağladığı kolaylıklar/faydalar var mıdır? Varsa bunlar neler?

Var. Klavyedeki notalara sağlıklı bir şekilde hakim olmamı sağladı.

6. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan alıştırmaların, eser deşifre etmede size sağladığı kolaylıklar/faydalar var mıdır? Varsa bunlar neler?

Evet var. Eserlerdeki notaların süre değerlerini ve geçkilerimi daha sağlıklı deşifre etmemi sağladı.

7. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan bu alıştırmalardan sonra her zorlukta eser seslendirebilir misiniz?

Hayır.

8. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan alıştırmalar bağlama eğitiminde size göre yeterli miydi? Ek olarak başka çalışmalara ihtiyaç duyduunuz mu?

Evet yeterliydi.

9. Bu eğitim programı öncesinde temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmelerin nasıl olduğunu biliyor muydunuz?

Kısmen biliyordum.

10. Bu eğitim programı öncesinde temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmeleri seslendirebiliyor muydunuz?

Yetersiz düzeyde.

11. Bu eğitim programı sonrasında temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmelerin nasıl olduğunu öğrendiniz mi?

Evet.

12. Bu eğitim programı sonrasında temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmeleri seslendirebiliyor musunuz?

Evet seslendirebiliyorum.

13. Bu alıştırmalar için önerileriniz var mı?

Bu çalışma verimli bir çalışma olduğu için eğitimde daha yaygın hale gelmesini temenni ediyorum.

ÖĞRENCİ GÖRÜŞME FORMU

Ö-5

1. Kaç yaşındasınız? **25**
2. Cinsiyetiniz nedir? **Erkek**
3. Kaç yıldır bağlama icra ediyorsunuz? **6 yıl.**
4. Mezun olduğunuz lise türü hangisidir? **Düz Lise.**

SORULAR

1. Parmak Numarası notasyonu dışında farklı bir notasyon ile bağlama eğitimi aldınız mı? Nasıl?

Hayır.

2. Eserleri seslendirirken zorluk çektiğiniz noktalar nelerdir?

Hızlı çalarken ve toplu çalarken yetiştiremiyordum.

3. Daha önce almış olduğunuz bağlama eğitimini yeterli buluyor musunuz? Bu eğitim kapsamlı ve ayrıntılı bir ders içeriğinden oluşuyor muydu?

Çok yeterli değildi ve ayrıntılı değildi.

4. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan alıştırmalar hakkında genel olarak ne düşünüyorsunuz?

Bağlama eğitimi için gayet faydalı bir eğitim.

5. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan alıştırmaların bağlama eğitiminde size sağladığı kolaylıklar/faydalar var mıdır? Varsa bunlar neler?

Bağlamaya daha çok hâkim olmamı sağladı.

6. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan alıştırmaların, eser deşifre etmede size sağladığı kolaylıklar/faydalar var mıdır? Varsa bunlar neler?

Parmaklar daha çok açıldı ve daha temiz ses çıkması sağladı.

7. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan bu alıştırmalardan sonra her zorlukta eser seslendirebilir misiniz?

Her zorlukta olmasa da çoğunu seslendirebilirim.

8. Parmak Numarası Notasyonu ile hazırlanan alıştırmalar bağlama eğitiminde size göre yeterli miydi? Ek olarak başka çalışmalara ihtiyaç duydunuz mu?

Bu alıştırmalar yeterliydi.

9. Bu eğitim programı öncesinde temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmelerin nasıl olduğunu biliyor muydunuz?

Az bir bilgiye sahiptim faydalı oldu.

10. Bu eğitim programı öncesinde temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmeleri seslendirebiliyor muydunuz?

Hepsini seslendiremiyordum.

11. Bu eğitim programı sonrasında temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmelerin nasıl olduğunu öğrendiniz mi?

Evet

12. Bu eğitim programı sonrasında temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmeleri seslendirebiliyor musunuz?

Evet

13. Bu alıştırmalar için önerileriniz var mı?

Bireysel olarak daha fazla çalışılması gerektiğini düşünüyorum.

Ek 13. Pozisyon Notasyonu Grubu Öğrenci Görüşleri
ÖĞRENCİ GÖRÜŞME FORMU

Ö-1

1. Kaç yaşındasınız? **41**
2. Cinsiyetiniz nedir? **Kadın**
3. Kaç yıldır bağlama icra ediyorsunuz? **2 yıl**
4. Mezun olduğunuz lise türü hangisidir? **Düz Lise**

SORULAR

1. Pozisyon notasyonu dışında farklı bir notasyon ile bağlama eğitimi aldınız mı? Nasıl?

Hayır.

2. Eserleri seslendirirken zorluk çektiğiniz noktalar nelerdir?

Doğru parmakları kullanma ve geçişler.

3. Daha önce almış olduğunuz bağlama eğitimi yeterli buluyor musunuz? Bu eğitim kapsamlı ve ayrıntılı bir ders içeriğinden oluşuyor muydu?

Daha önce bağlama eğitimi almadım.

4. Pozisyon Notasyonu ile hazırlanan alıştırmalar hakkında genel olarak ne düşünüyorsunuz?

Bağlama öğrenmemi kolaylaştırdığını düşünüyorum.

5. Pozisyon Notasyonu ile hazırlanan alıştırmaların bağlama eğitiminde size sağladığı kolaylıklar/faydalar var mıdır? Varsa bunlar neler?

Var. Eserleri daha kolay deşifre etmeme ve sürelerini tespit etmeme yardımcı oldu.

6. Pozisyon Notasyonu ile hazırlanan alıştırmaların, eser deşifre etmede size sağladığı kolaylıklar/faydalar var mıdır? Varsa bunlar neler?

Var. Bağlamaya hâkimiyetimi ve parmaklarımın daha hızlı olmasını sağladı.

7. Pozisyon Notasyonu ile hazırlanan bu alıştırmalardan sonra her zorlukta eser seslendirebilir misiniz?

Evet

8. Pozisyon Notasyonu ile hazırlanan alıştırmalar bağlama eğitiminde size göre yeterli miydi? Ek olarak başka çalışmalara ihtiyaç duydunuz mu?

Yeterliydi. İhtiyaç duymadım.

9. Bu eğitim programı öncesinde temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmelerin nasıl olduğunu biliyor muydunuz?

Bilmiyordum.

10. Bu eğitim programı öncesinde temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmeleri seslendirebiliyor muydunuz?

Hayır.

11. Bu eğitim programı sonrasında temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmelerin nasıl olduğunu öğrendiniz mi?

Öğrendim.

12. Bu eğitim programı sonrasında temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmeleri seslendirebiliyor musunuz?

Evet.

13. Bu alıştırmalar için önerileriniz var mı?

Bağlama çalmadaki gelişimime katkı sağladığı için söz konusu çalışmaların daha fazla tekrar edilmesi gerektiğini düşünüyorum.

ÖĞRENCİ GÖRÜŞME FORMU

Ö-2

1. Kaç yaşındasınız? **22**
2. Cinsiyetiniz nedir? **Kadın**
3. Kaç yıldır bağlama icra ediyorsunuz? **3 yıl**
4. Mezun olduğunuz lise türü hangisidir? **Anadolu lisesi**

SORULAR

1. Pozisyon notasyonu dışında farklı bir notasyon ile bağlama eğitimi aldınız mı?

Nasıl?

Hayır.

2. Eserleri seslendirirken zorluk çektiğiniz noktalar nelerdir?

Pozisyon geçişlerinde yanlış parmakları kullanmamdan ötürü hızlı çalamama.

3. Daha önce almış olduğunuz bağlama eğitimi yeterli buluyor musunuz? Bu eğitim kapsamlı ve ayrıntılı bir ders içeriğinden oluşuyor muydu?

Hayır almadım.

4. Pozisyon notasyonu ile hazırlanan alıştırmalar hakkında genel olarak ne düşünüyorsunuz?

Bu alıştırmalar eserleri daha çabuk kavrayıp deşifre etmemi sağladı.

5. Pozisyon notasyonu ile hazırlanan alıştırmaların bağlama eğitiminde size sağladığı kolaylıklar/faydalar var mıdır? Varsa bunlar neler?

Var. Bağlamaya daha hâkim olmamı ve bağlama üzerinde parmakları daha hızlı kullanmamı sağladı.

6. Pozisyon notasyonu ile hazırlanan alıştırmaların, eser deşifre etmede size sağladığı kolaylıklar/faydalar var mıdır? Varsa bunlar neler?

Vardır. Bu alıştırmalar gördüğümü daha çabuk kavramamı sağladığından ötürü eserleri daha iyi ve kolay deşifre edebiliyorum.

7. Pozisyon notasyonu ile hazırlanan bu alıştırılardan sonra her zorlukta eser seslendirebilir misiniz?

Beni zorlayacak eserleri seslendirebilirim.

8. Pozisyon notasyonu ile hazırlanan alıştırılalar bağlama eğitiminde size göre yeterli miydi? Ek olarak başka çalışılalara ihtiyaç duydunuz mu?

Bana göre yeterliydi. Çünkü alıştırılalar kolaydan zora doğru gittiği için eserler zorlaştıkça ek çalışılalara ihtiyaç duymadım.

9. Bu eğitim programı öncesinde temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmelerin nasıl olduğunu biliyor muydunuz?

Bu denli bilmiyordum.

10. Bu eğitim programı öncesinde temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmeleri seslendirebiliyor muydunuz?

Seslendirebilirdim fakat bu kadar kapsamlı ve hızlı seslendiremezdim.

11. Bu eğitim programı sonrasında temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmelerin nasıl olduğunu öğrendiniz mi?

Evet öğrendim.

12. Bu eğitim programı sonrasında temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmeleri seslendirebiliyor musunuz?

Evet seslendirebiliyorum

13. Bu alıştırılalar için önerileriniz var mı?

Makamsal dizi etütlerinin artırılmasını öneririm.

ÖĞRENCİ GÖRÜŞME FORMU

Ö-3

1. Kaç yaşındasınız? **31**
2. Cinsiyetiniz nedir? **Erkek**
3. Kaç yıldır bağlama icra ediyorsunuz? **2 yıl.**
4. Mezun olduğunuz lise türü hangisidir? **Düz Lise**

SORULAR

1. Pozisyon notasyonu dışında farklı bir notasyon ile bağlama eğitimi aldınız mı?

Nasıl?

Hayır.

2. Eserleri seslendirirken zorluk çektiğiniz noktalar nelerdir?

Tavırsal çalım ve pozisyon geçkileri.

3. Daha önce almış olduğunuz bağlama eğitimi yeterli buluyor musunuz? Bu eğitim kapsamlı ve ayrıntılı bir ders içeriğinden oluşuyor muydu?

Hayır.

4. Pozisyon notasyonu ile hazırlanan alıştırma hakkında genel olarak ne düşünüyorsunuz?

Verimli geçti. Geçkileri ve eser deşifre etmemi geliştirdi.

5. Pozisyon notasyonu ile hazırlanan alıştırma'nın bağlama eğitiminde size sağladığı kolaylıklar/faydalar var mıdır? Varsa bunlar neler?

Geçkileri öğrenmemi, klavyeye daha hâkim olmamı, baskılarımda netlik sağladığını düşünüyorum.

6. Pozisyon notasyonu ile hazırlanan alıştırma'nın, eser deşifre etmede size sağladığı kolaylıklar/faydalar var mıdır? Varsa bunlar neler?

Eser deşifre ederken doğru parmakları kullanmama katkı sağladığını düşünüyorum.

7. Pozisyon notasyonu ile hazırlanan bu alıştırmalardan sonra her zorlukta eser seslendirebilir misiniz?

Evet.

8. Pozisyon notasyonu ile hazırlanan alıştırmalar bağlama eğitiminde size göre yeterli miydi? Ek olarak başka çalışmalara ihtiyaç duydunuz mu?

Yeterli.

9. Bu eğitim programı öncesinde temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmelerin nasıl olduğunu biliyor muydunuz?

Hayır.

10. Bu eğitim programı öncesinde temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmeleri seslendirebiliyor muydunuz?

Hayır.

11. Bu eğitim programı sonrasında temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmelerin nasıl olduğunu öğrendiniz mi?

Evet.

12. Bu eğitim programı sonrasında temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmeleri seslendirebiliyor musunuz?

Evet.

13. Bu alıştırmalar için önerileriniz var mı?

Bu tür çalışmaların tekrar edilmesi ve eğitime kazandırılmasını önerebilirim.

ÖĞRENCİ GÖRÜŞME FORMU

Ö-4

1. Kaç yaşındasınız? **21**
2. Cinsiyetiniz nedir? **Erkek**
3. Kaç yıldır bağlama icra ediyorsunuz? **8 yıl**
4. Mezun olduğunuz lise türü hangisidir? **Anadolu Lisesi**

SORULAR

1. Pozisyon notasyonu dışında farklı bir notasyon ile bağlama eğitimi aldınız mı?

Nasıl?

Hayır.

2. Eserleri seslendirirken zorluk çektiğiniz noktalar nelerdir?

Aldığım notasyon eğitimi sonrasında zorluk çekmedim.

3. Daha önce almış olduğunuz bağlama eğitimi yeterli buluyor musunuz? Bu eğitim kapsamlı ve ayrıntılı bir ders içeriğinden oluşuyor muydu?

Hayır.

4. Pozisyon notasyonu ile hazırlanan alıştırma hakkında genel olarak ne düşünüyorsunuz?

Geliştirici ve verimli buluyorum.

5. Pozisyon notasyonu ile hazırlanan alıştırma'nın bağlama eğitiminde size sağladığı kolaylıklar/faydalar var mıdır? Varsa bunlar neler?

Tuş üzerinde parmaklarımın gelişmesinde faydalı oldu. Seri geçişler yapabiliyorum bu alıştırma sayesinde.

6. Pozisyon notasyonu ile hazırlanan alıştırma'nın, eser deşifre etmede size sağladığı kolaylıklar/faydalar var mıdır? Varsa bunlar neler?

Alıştırma sayesinde elime aldığım herhangi bir eseri rahatça deşifre edebiliyorum. Eseri icra etmede zorluk çekmiyorum.

7. Pozisyon notasyonu ile hazırlanan bu alıştırmalardan sonra her zorlukta eser seslendirebilir misiniz?

Evet.

8. Pozisyon notasyonu ile hazırlanan alıştırmalar bağlama eğitiminde size göre yeterli miydi? Ek olarak başka çalışmalara ihtiyaç duydunuz mu?

Gayet yeterli buldum.

9. Bu eğitim programı öncesinde temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmelerin nasıl olduğunu biliyor muydunuz?

Pek fazla hâkim değildim. Bu alıştırmalar sayesinde ritim kalıplarındaki ritmik bölünmeleri geliştirdim.

10. Bu eğitim programı öncesinde temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmeleri seslendirebiliyor muydunuz?

Hayır.

11. Bu eğitim programı sonrasında temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmelerin nasıl olduğunu öğrendiniz mi?

Evet.

12. Bu eğitim programı sonrasında temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmeleri seslendirebiliyor musunuz?

Evet.

13. Bu alıştırmalar için önerileriniz var mı?

Bu tür çalışmaların tekrar edilmesi gerektiğini düşünüyorum. Gayet etkili bir çalışma olduğunu düşünüyorum.

ÖĞRENCİ GÖRÜŞME FORMU

Ö-5

1. Kaç yaşındasınız? **22**
2. Cinsiyetiniz nedir? **Erkek**
3. Kaç yıldır bağlama icra ediyorsunuz? **1 yıl.**
4. Mezun olduğunuz lise türü hangisidir? **Düz Lise.**

SORULAR

1. Pozisyon notasyonu dışında farklı bir notasyon ile bağlama eğitimi aldınız mı?

Nasıl?

Hayır.

2. Eserleri seslendirirken zorluk çektiğiniz noktalar nelerdir?

Diyezli ve bemollü notalarda problem çekiyordum.

3. Daha önce almış olduğunuz bağlama eğitimi yeterli buluyor musunuz? Bu eğitim kapsamlı ve ayrıntılı bir ders içeriğinden oluşuyor muydu?

Hayır.

4. Pozisyon notasyonu ile hazırlanan alıştırmalar hakkında genel olarak ne düşünüyorsunuz?

Faydalı alıştırmalar, beni geliştirdiğine inanıyorum.

5. Pozisyon notasyonu ile hazırlanan alıştırmaların bağlama eğitiminde size sağladığı kolaylıklar/faydalar var mıdır? Varsa bunlar neler?

Eseri daha kolay çalmamıza yardımcı oluyor.

6. Pozisyon notasyonu ile hazırlanan alıştırmaların, eser deşifre etmede size sağladığı kolaylıklar/faydalar var mıdır? Varsa bunlar neler?

Pozisyon geçişlerinde doğru parmakları kullanmakta ileri derece faydalı olduğunu düşünüyorum.

7. Pozisyon notasyonu ile hazırlanan bu alıştırmalardan sonra her zorlukta eser seslendirebilir misiniz?

Evet.

8. Pozisyon notasyonu ile hazırlanan alıştırmalar bağlama eğitiminde size göre yeterli miydi? Ek olarak başka çalışmalara ihtiyaç duydunuz mu?

Bu alıştırmalar yeterli oldu bence.

9. Bu eğitim programı öncesinde temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmelerin nasıl olduğunu biliyor muydunuz?

Çoğunu bilmiyordum bu alıştırmalar sayesinde öğrendim.

10. Bu eğitim programı öncesinde temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmeleri seslendirebiliyor muydunuz?

Tam anlamıyla seslendiremiyordum.

11. Bu eğitim programı sonrasında temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmelerin nasıl olduğunu öğrendiniz mi?

Evet.

12. Bu eğitim programı sonrasında temel ritim kalıplarındaki ritmik bölünmeleri seslendirebiliyor musunuz?

Evet.

13. Bu alıştırmalar için önerileriniz var mı?

Bu tür çalışmaların tekrar edilmesi gerektiğini düşünüyorum.

Ek 14. Bağlama İçin Yazılmış İlk Metot Kitaplarından Örnekler

(EGZERSİZ . 54)

Ah Tiren Kara Tiren

Ah ti ren ka ra ti ren o dur ya ri gö tü ren

9/8

bMi | Re Re Re Mi Fa Fa Sol Fa Mi | Fa Fa Sol Fa Mi Re Re Re Re |

#Fa | Sol Sol Fa Sol Sol Sol Fa Mi | Re Re Mi Re Do Do Re Re Re |

Güray Taptık: Bağlama Büyük Metot, MEB, 1972

Atem Tutem Men Seni

12/8

Mİ FA ŞOL Mİ SOL SOL Mİ FA Mİ FA SOL Mİ
 ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ ↓ ↑↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓
 SOL SOL Mİ FA SOL Mİ FA RE RE Mİ FA RE FA
 ↑ ↓ ↑↑ ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

Şevki Boz: Pratik Bağlama metodu, MEB Basımevi, 1979

Kara Basma İz Olur

↓↑ ↓↑ ↓↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓↑
 LA SOL LA SOL DO SOL FA Mİ
 ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓↑
 Mİ SOL FA LA SOL FA Mİ:

Veli Nartürk: Pratik Bağlama Metodu Neyir Matbaası, 1983

TAKIVERDE ZİLLERİ

23. 

ALİŞTIRMA

24. 

23

Şinasi Özel: Bağlama Metodu, Önder Matbaa.

Ek-15. Parmak Numarası Notasyonuna Yönelik Programın Hazırlanması ve Uygulama Süreci

Hafta: I

Çalışmanın Adı: Parmak Numarası Notasyonu ile Bağlama Eğitimi

Süre: 45

Konu:

1. Bağlama eğitiminde bedensel kurulum
2. Bağlamada perde sistemi ve bağlama üzerindeki üç tel grubuna ait notaların tekrar edilmesi
3. Tezene (mızrap) tutuş ve vuruş çalışmaları
4. Parmak numarası notasyonu anlatımı

Öğretme Yöntem ve Teknikleri: Soru-cevap, anlatım, gösterip yaptırma teknikleri.

Hedefler

- Bedensel kurulumu açıklayabilme, doğru oturuş, duruş ve tutuşun uygulamalı şekilde anlatabilme
- Sol elin tuşeye temasını ve tuşedeki konumunu uygulamalı şekilde anlatabilme
- Tezene tutan elin bağlama üzerinde konumlandırılmasını ve tezene tutuş şeklini uygulamalı şekilde anlatabilme
- Üç tel grubunda üst-alt mızrap çalışmalarını yapabilme
- Parmak numarası notasyonunu açıklayabilme

Hedef Davranışlar

- Bedensel kurulumu, doğru oturuş, duruş ve tutuşu uygular
- Sol elin tuşedeki konumunu uygular
- Tezene tutan eli konumlandırır, tezene tutuşu ve vuruşu uygular
- Üç tel grubunda üst-alt mızrap çalışması yapar
- Parmak numarası notasyonunu açıklar

Hafta: II**Çalışmanın Adı:** Parmak Numarası Notasyonu ile Bağlama Eğitimi**Süre:** 45**Konu:****1.** Temel tartım kalıpları ve iki öğeden oluşan tartımlarda tezene çalışmaları

- a. İki sekizlik
- b. Noktalı sekizlik+onaltılık
- c. Onaltılık+noktalı sekizlik

Öğretme Yöntem ve Teknikleri: Soru-cevap, anlatım, gösterip yaptırma teknikleri.**Hedefler**

- İki öğeden oluşan tartımlarda ritmik bölünmeleri ve tezene vuruşlarını açıklayabilme
- İki sekizlik tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirebilme
- Noktalı sekizlik+onaltılık tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirebilme
- Onaltılık+noktalı sekizlik tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirebilme

Hedef Davranışlar

- İki öğeden oluşan tartımlarda ritmik bölünmeleri ve tezene vuruşlarını açıklar
- İki sekizlik tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirir
- Noktalı sekizlik+onaltılık tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirir
- Onaltılık+noktalı sekizlik tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirir

Hafta: III**Çalışmanın Adı:** Parmak Numarası Notasyonuyla Bağlama Eğitimi**Süre:** 45**Konu:****1. Üç ve dört öğeden oluşan tartımlarda mızrap çalışmaları**

- | | |
|--|--|
| a. Sekizlik+İki Onaltılık | b. İki Onaltılık+ Sekizlik |
| c. Onaltılık+Sekizlik+Onaltılık | d. Üç sekizlikten oluşan üçleme |
| e. Dört onaltılık | |

Öğretme Yöntem ve Teknikleri: Soru-cevap, anlatım, gösterip yaptırma teknikleri.**Hedefler**

- Üç öğeden oluşan tartımlarda ritmik bölünmelerin ve tezene vuruşlarını açıklayabilme
- Dört öğeden oluşan tartımlarda ritmik bölünmelerin ve tezene vuruşlarını açıklayabilme
- Sekizlik+İki Onaltılık tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirebilme
- İki Onaltılık+ Sekizlik tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirebilme
- Onaltılık+Sekizlik+Onaltılık tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirebilme
- Üç sekizlikten oluşan üçleme tartımının doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirebilme
- Dört onaltılık tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirebilme
- İki, üç ve dört öğeli tartımları birlikte seslendirebilme

Hedef Davranışlar

- Üç öğeden oluşan tartımlarda ritmik bölünmeleri ve tezene vuruşlarını açıklar
- Dört öğeden oluşan tartımlarda ritmik bölünmeleri ve tezene vuruşlarını açıklar
- Sekizlik+İki Onaltılık tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirir

- İki Onaltılık+ Sekizlik tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirir
- Onaltılık+Sekizlik+Onaltılık tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirir
- Üç sekizlikten oluşan üçleme tartımının doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirir
- Dört onaltılık tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirir
- İki, üç ve dört öğeli tartımları birlikte seslendirir



Hafta: IV**Çalışmanın Adı:** Parmak Numarası Notasyonu İle Bağlama Eğitimi**Süre:** 45**Konu:**

1. Parmak numarası notasyonu ile yazılmış iki ve üç ses aralığındaki tartımların seslendirilmesi

Öğretme Yöntem ve Teknikleri: Soru-cevap, anlatım, gösterip yaptırma teknikleri.

Hedefler

- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış iki ve üç ses aralığındaki iki ögeli tartımları seslendirebilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış iki ve üç ses aralığındaki noktalı sekizlik+onaltılık ve onaltılık+ noktalı sekizli tartımları seslendirebilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış iki ve üç ses aralığındaki üç ögeli tartımları seslendirebilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış iki ve üç ses aralığındaki dört ögeli tartımları seslendirebilme

Hedef Davranışlar

- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış iki ve üç ses aralığındaki iki ögeli tartımları seslendirir
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış iki ve üç ses aralığındaki noktalı sekizlik+onaltılık ve onaltılık+ noktalı sekizli tartımları seslendirir
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış iki ve üç ses aralığındaki üç ögeli tartımları seslendirir
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış iki ve üç ses aralığındaki dört ögeli tartımları seslendirir

Hafta: V**Çalışmanın Adı:** Parmak Numarası Notasyonu İle Bağlama Eğitimi**Süre:** 45**Konu:**

1. Parmak numarası notasyonu ile yazılmış iki, üç ve dört ses aralığındaki tartımların seslendirilmesi

Öğretme Yöntem ve Teknikleri: Soru-cevap, anlatım, gösterip yaptırma teknikleri.

Hedefler

- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış iki, üç ve dört ses aralığındaki iki ögeli tartımları seslendirebilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış iki, üç ve dört ses aralığındaki noktalı sekizlik+onaltılık ve onaltılık+ noktalı sekizli tartımları seslendirebilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış iki, üç ve dört ses aralığındaki üç ögeli tartımları seslendirebilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış iki, üç ve dört ses aralığındaki dört ögeli tartımları seslendirebilme

Hedef Davranışlar

- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış iki, üç ve dört ses aralığındaki iki ögeli tartımları seslendirir
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış iki, üç ve dört ses aralığındaki noktalı sekizlik+onaltılık ve onaltılık+ noktalı sekizli tartımları seslendirir
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış iki, üç ve dört ses aralığındaki üç ögeli tartımları seslendirir
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış iki, üç ve dört ses aralığındaki dört ögeli tartımları seslendirir

Hafta: VI**Çalışmanın Adı:** Parmak Numarası Notasyonu İle Bağlama Eğitimi**Süre:** 45**Konu:****1.** Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Türk müziği dörtlülerinin seslendirilmesi**Öğretme Yöntem ve Teknikleri:** Soru-cevap, anlatım, gösterip yaptırma teknikleri.**Hedefler**

- THM ses sisteminin anlatılması ve bağlama üzerinde koma perdeleri uygulamalı şekilde anlatabilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Çargah dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Buselik dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Kürdi dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Rast dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Uşşak dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hicaz dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirebilme

Hedef Davranışlar

- THM ses sistemini anlatır ve bağlama üzerinde koma perdelerini uygulamalı şekilde anlatır
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Çargah dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirir
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Buselik dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirir
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Kürdi dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirir

- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Rast dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirir
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Uşşak dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirir
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hicaz dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirir



Hafta: VII**Çalışmanın Adı:** Parmak Numarası Notasyonu İle Bağlama Eğitimi**Süre:** 45**Konu:****1.** Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Türk müziği beşlilerinin seslendirilmesi**Öğretme Yöntem ve Teknikleri:** Soru-cevap, anlatım, gösterip yaptırma teknikleri.**Hedefler**

- THM ses sisteminin anlatılması ve bağlama üzerinde koma perdelerini uygulamalı şekilde anlatabilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Çargah beşlisini iki, üç ve dört ögeli tartımlarla seslendirebilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Buselik beşlisini iki, üç ve dört ögeli tartımlarla seslendirebilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Kürdi beşlisini iki, üç ve dört ögeli tartımlarla seslendirebilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Rast beşlisini iki, üç ve dört ögeli tartımlarla seslendirebilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hüseyini beşlisini iki, üç ve dört ögeli tartımlarla seslendirebilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hicaz beşlisini iki, üç ve dört ögeli tartımlarla seslendirebilme

Hedef Davranışlar

- THM ses sistemini anlatır ve bağlama üzerinde koma perdelerini uygulamalı şekilde anlatır
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Çargah beşlisini iki, üç ve dört ögeli tartımlarla seslendirir
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Buselik beşlisini iki, üç ve dört ögeli tartımlarla seslendirir
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Kürdi beşlisini iki, üç ve dört ögeli tartımlarla seslendirir

- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Rast beşlisini iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirir
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hüseyini beşlisini iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirir
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hicaz beşlisini iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirir



Hafta: VIII**Çalışmanın Adı:** Parmak Numarası Notasyonu İle Bağlama Eğitimi**Süre:** 45**Konu:**

1. Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Buselik dizide etütlerin seslendirilmesi

Öğretme Yöntem ve Teknikleri: Soru-cevap, anlatım, gösterip yaptırma teknikleri.**Hedefler**

- Buselik dizisinin donanımını, durak perdesini, güçlü perdesini, tiz durak perdesini ve yeden perdesini anlatabilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Buselik dizisinde inici ve çıkıcı gam çalışmalarını yapabilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Buselik dizisini iki öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Buselik dizisini üç öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Buselik dizisini dört öğeli tartımlarla seslendirebilme

Hedef Davranışlar

- Buselik dizisinin donanımını, durak perdesini, güçlü perdesini, tiz durak perdesini ve yeden perdesini anlatır
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Buselik dizisinde inici ve çıkıcı gam çalışmalarını yapar
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Buselik dizisini iki öğeli tartımlarla seslendirir
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Buselik dizisini üç öğeli tartımlarla seslendirir
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Buselik dizisini dört öğeli tartımlarla seslendirir

Hafta: IX**Çalışmanın Adı:** Parmak Numarası Notasyonu İle Bağlama Eğitimi**Süre:** 45**Konu:**

1. Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hüseyini dizide etütlerin seslendirilmesi

Öğretme Yöntem ve Teknikleri: Soru-cevap, anlatım, gösterip yaptırma teknikleri.**Hedefler**

- Hüseyini dizisinin donanımını, durak perdesini, güçlü perdesini, tiz durak perdesini ve yeden perdesini anlatabilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hüseyini dizisinde inici ve çıkıcı gam çalışmalarını yapabilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hüseyini dizisini iki öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hüseyini dizisini üç öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hüseyini dizisini dört öğeli tartımlarla seslendirebilme

Hedef Davranışlar

- Hüseyini dizisinin donanımını, durak perdesini, güçlü perdesini, tiz durak perdesini ve yeden perdesini anlatır
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hüseyini dizisinde inici ve çıkıcı gam çalışmalarını yapar
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hüseyini dizisini iki öğeli tartımlarla seslendirir
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hüseyini dizisini üç öğeli tartımlarla seslendirir
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hüseyini dizisini dört öğeli tartımlarla seslendirir

Hafta: X**Çalışmanın Adı:** Parmak Numarası Notasyonu İle Bağlama Eğitimi**Süre:** 45**Konu:**

1. Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hicaz dizide etütlerin seslendirilmesi

Öğretme Yöntem ve Teknikleri: Soru-cevap, anlatım, gösterip yaptırma teknikleri.**Hedefler**

- Hicaz dizisinin donanımını, durak perdesini, güçlü perdesini, tiz durak perdesini ve yeden perdesini anlatabilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hicaz dizisinde inici ve çıkıcı gam çalışmalarını yapabilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hicaz dizisini iki öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hicaz dizisini üç öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hicaz dizisini dört öğeli tartımlarla seslendirebilme

Hedef Davranışlar

- Hicaz dizisinin donanımını, durak perdesini, güçlü perdesini, tiz durak perdesini ve yeden perdesini anlatır
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hicaz dizisinde inici ve çıkıcı gam çalışmalarını yapar
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hicaz dizisini iki öğeli tartımlarla seslendirir
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hicaz dizisini üç öğeli tartımlarla seslendirir
- Parmak numarası notasyonu ile yazılmış Hicaz dizisini dört öğeli tartımlarla seslendirir

Ek-16. Pozisyon Notasyonuna Yönelik Programın Hazırlanması ve Uygulama Süreci

Hafta: I

Çalışmanın Adı: Pozisyon Notasyonu ile Bağlama Eğitimi

Süre: 45

Konu:

1. Bağlama eğitiminde bedensel kurulum
2. Bağlamada perde sistemi ve bağlama üzerindeki üç tel grubuna ait notaların tekrar edilmesi
3. Tezene (mızrap) tutuş ve vuruş çalışmaları
4. Pozisyon notasyonu anlatımı

Öğretme Yöntem ve Teknikleri: Soru-cevap, anlatım, gösterip yaptırma teknikleri.

Hedefler

- Bedensel kurulumu açıklayabilme, doğru oturuş, duruş ve tutuşu uygulamalı şekilde anlatabilme
- Sol elin tuşeye temasını ve tuşedeki konumunu uygulamalı şekilde anlatabilme
- Tezene tutan elin bağlama üzerinde konumlandırılabilme ve tezene tutuş şeklini uygulamalı şekilde anlatabilme
- Üç tel grubunda üst-alt mızrap çalışmalarını yapabilme
- Pozisyon notasyonunu açıklayabilme, bağlama üzerinde pozisyonları gösterebilme

Hedef Davranışlar

- Bedensel kurulumu, doğru oturuş, duruş ve tutuşu uygular
- Sol elin tuşedeki konumunu uygular
- Tezene tutan eli konumlandırır, tezene tutuşu ve vuruşu uygular
- Üç tel grubunda üst-alt mızrap çalışması yapar
- Pozisyon notasyonunu açıklar, bağlama üzerinde pozisyonları gösterir

Hafta: II**Çalışmanın Adı:** Pozisyon Notasyonu ile Bağlama Eğitimi**Süre:** 45**Konu:****1.** Temel tartım kalıpları ve iki öğeden oluşan tartımlarda mızrap çalışmaları

- a. İki sekizlik
- b. Noktalı sekizlik+onaltılık
- c) Onaltılık+noktalı sekizlik

Öğretme Yöntem ve Teknikleri: Soru-cevap, anlatım, gösterip yaptırma teknikleri.**Hedefler**

- İki öğeden oluşan tartımlarda ritmik bölünmeleri ve tezene vuruşlarını açıklayabilme
- İki sekizlik tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirebilme
- Noktalı sekizlik+onaltılık tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirebilme
- Onaltılık+noktalı sekizlik tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirebilme

Hedef Davranışlar

- İki öğeden oluşan tartımlarda ritmik bölünmeleri ve tezene vuruşlarını açıklar
- İki sekizlik tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirir
- Noktalı sekizlik+onaltılık tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirir
- Onaltılık+noktalı sekizlik tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirir

Hafta: III**Çalışmanın Adı:** Pozisyon Notasyonuyla Bağlama Eğitimi**Süre:** 45**Konu:****1. Üç ve dört öğeden oluşan tartımlarda mızrap çalışmaları**

- | | |
|--|--|
| a. Sekizlik+İki Onaltılık | b. İki Onaltılık+ Sekizlik |
| c. Onaltılık+Sekizlik+Onaltılık | d. Üç sekizlikten oluşan üçleme |
| e. Dört onaltılık | |

Öğretme Yöntem ve Teknikleri: Soru-cevap, anlatım, gösterip yaptırma teknikleri.**Hedefler**

- Üç öğeden oluşan tartımlarda ritmik bölünmeleri ve tezene vuruşlarını açıklayabilme
- Dört öğeden oluşan tartımlarda ritmik bölünmeleri ve tezene vuruşlarını açıklayabilme
- Sekizlik+İki Onaltılık tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirebilme
- İki Onaltılık+ Sekizlik tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirebilme
- Onaltılık+Sekizlik+Onaltılık tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirebilme
- Üç sekizlikten oluşan üçleme tartımının doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirebilme
- Dört onaltılık tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirebilme
- İki, üç ve dört öğeli tartımları birlikte seslendirebilme

Hedef Davranışlar

- Üç öğeden oluşan tartımlarda ritmik bölünmeleri ve tezene vuruşlarını açıklar
- Dört öğeden oluşan tartımlarda ritmik bölünmeleri ve tezene vuruşlarını açıklar
- Sekizlik+İki Onaltılık tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirir

- İki Onaltılık+ Sekizlik tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirir
- Onaltılık+Sekizlik+Onaltılık tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirir
- Üç sekizlikten oluşan üçleme tartımının doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirir
- Dört onaltılık tartımın doğru mızrap yönüyle çalınmasına yönelik oluşturulan etütleri seslendirir
- İki, üç ve dört öğeli tartımları birlikte seslendirir



Hafta: IV**Çalışmanın Adı:** Pozisyon Notasyonu İle Bağlama Eğitimi**Süre:** 45**Konu:****1.** Pozisyon notasyonu ile üç ses aralığındaki etütlerin seslendirilmesi**Öğretme Yöntem ve Teknikleri:** Soru-cevap, anlatım, gösterip yaptırma teknikleri.**Hedefler**

- Pozisyon notasyonu ile yazılmış üç ses aralığındaki etütleri iki öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış üç ses aralığındaki etütleri uzatma noktalı iki öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış üç ses aralığındaki etütleri üç öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış üç ses aralığındaki etütleri dört öğeli tartımlarla seslendirebilme

Hedef Davranışlar

- Pozisyon notasyonu ile yazılmış üç ses aralığındaki etütleri iki öğeli tartımlarla seslendirir
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış üç ses aralığındaki etütleri uzatma noktalı iki öğeli tartımlarla seslendirir
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış üç ses aralığındaki etütleri üç öğeli tartımlarla seslendirir
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış üç ses aralığındaki etütleri dört öğeli tartımlarla seslendirir

Hafta: V**Çalışmanın Adı:** Pozisyon Notasyonu İle Bağlama Eğitimi**Süre:** 45**Konu:****1.** Pozisyon notasyonu ile dört ses aralığındaki etütlerin seslendirilmesi**Öğretme Yöntem ve Teknikleri:** Soru-cevap, anlatım, gösterip yaptırma teknikleri.**Hedefler**

- Pozisyon notasyonu ile yazılmış dört ses aralığındaki etütleri iki öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış dört ses aralığındaki etütleri uzatma noktalı iki öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış dört ses aralığındaki etütleri üç öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış dört ses aralığındaki etütleri dört öğeli tartımlarla seslendirebilme

Hedef Davranışlar

- Pozisyon notasyonu ile yazılmış dört ses aralığındaki etütleri iki öğeli tartımlarla seslendirir
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış dört ses aralığındaki etütleri uzatma noktalı iki öğeli tartımlarla seslendirir
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış dört ses aralığındaki etütleri üç öğeli tartımlarla seslendirir
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış dört ses aralığındaki etütleri dört öğeli tartımlarla seslendirir

Hafta: VI**Çalışmanın Adı:** Pozisyon Notasyonu İle Bağlama Eğitimi**Süre:** 45**Konu:****1.** Pozisyon notasyonu ile yazılmış Türk müziği dörtlülerinin seslendirilmesi**Öğretme Yöntem ve Teknikleri:** Soru-cevap, anlatım, gösterip yaptırma teknikleri.**Hedefler**

- THM ses sisteminin anlatabilme ve bağlama üzerinde koma perdeleri uygulamalı şekilde anlatabilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Çargah dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Buselik dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Kürdi dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Rast dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Uşşak dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Hicaz dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirebilme

Hedef Davranışlar

- THM ses sistemini anlatır ve bağlama üzerinde koma perdeleri uygulamalı şekilde anlatır
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Çargah dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirir
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Buselik dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirir
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Kürdi dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirir

- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Rast dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirir
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Uşşak dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirir
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Hicaz dörtlüsünü iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirir



Hafta: VII**Çalışmanın Adı:** Pozisyon Notasyonu İle Bağlama Eğitimi**Süre:** 45**Konu:****1.** Pozisyon notasyonu ile yazılmış Türk müziği beşlilerinin seslendirilmesi**Öğretme Yöntem ve Teknikleri:** Soru-cevap, anlatım, gösterip yaptırma teknikleri.**Hedefler**

- THM ses sistemini anlatabilme ve bağlama üzerinde koma perdeleri uygulamalı şekilde anlatabilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Çargah beşlisini iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Buselik beşlisini iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Kürdi beşlisini iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Rast beşlisini iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Hüseyini beşlisini iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Hicaz beşlisini iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirebilme

Hedef Davranışlar

- THM ses sistemini anlatır ve bağlama üzerinde koma perdeleri uygulamalı şekilde anlatır
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Çargah beşlisini iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirir
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Buselik beşlisini iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirir
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Kürdi beşlisini iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirir

- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Rast beşlisini iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirir
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Hüseyini beşlisini iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirir
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Hicaz beşlisini iki, üç ve dört öğeli tartımlarla seslendirir



Hafta: VIII**Çalışmanın Adı:** Pozisyon Notasyonu İle Bağlama Eğitimi**Süre:** 45**Konu:**

1. Pozisyon notasyonu ile yazılmış Buselik dizide etütlerin seslendirilmesi

Öğretme Yöntem ve Teknikleri: Soru-cevap, anlatım, gösterip yaptırma teknikleri.**Hedefler**

- Buselik dizisinin donanımını, durak perdesini, güçlü perdesini, tiz durak perdesini ve yeden perdesini anlatabilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Buselik dizisinde inici ve çıkıcı gam çalışmalarını yapabilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Buselik dizisini iki öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Buselik dizisini üç öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Buselik dizisini dört öğeli tartımlarla seslendirebilme

Hedef Davranışlar

- Buselik dizisinin donanımını, durak perdesini, güçlü perdesini, tiz durak perdesini ve yeden perdesini anlatır
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Buselik dizisinde inici ve çıkıcı gam çalışmalarını yapar
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Buselik dizisini iki öğeli tartımlarla seslendirir
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Buselik dizisini üç öğeli tartımlarla seslendirir
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Buselik dizisini dört öğeli tartımlarla seslendirir

Hafta: IX**Çalışmanın Adı:** Pozisyon Notasyonu İle Bağlama Eğitimi**Süre:** 45**Konu:**

1. Pozisyon notasyonu ile yazılmış Hüseyini dizide etütlerin seslendirilmesi

Öğretme Yöntem ve Teknikleri: Soru-cevap, anlatım, gösterip yaptırma teknikleri.**Hedefler**

- Hüseyini dizisinin donanımını, durak perdesini, güçlü perdesini, tiz durak perdesini ve yeden perdesini anlatabilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Hüseyini dizisinde inici ve çıkıcı gam çalışmalarını yapabilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Hüseyini dizisini iki öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Hüseyini dizisini üç öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Hüseyini dizisini dört öğeli tartımlarla seslendirebilme

Hedef Davranışlar

- Hüseyini dizisinin donanımını, durak perdesini, güçlü perdesini, tiz durak perdesini ve yeden perdesini anlatır
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Hüseyini dizisinde inici ve çıkıcı gam çalışmalarını yapar
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Hüseyini dizisini iki öğeli tartımlarla seslendirir
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Hüseyini dizisini üç öğeli tartımlarla seslendirir
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Hüseyini dizisini dört öğeli tartımlarla seslendirir

Hafta: X**Çalışmanın Adı:** Pozisyon Notasyonu İle Bağlama Eğitimi**Süre:** 45**Konu:**

1. Pozisyon notasyonu ile yazılmış Çargah dizide etütlerin seslendirilmesi

Öğretme Yöntem ve Teknikleri: Soru-cevap, anlatım, gösterip yaptırma teknikleri.**Hedefler**

- Çargah dizisinin donanımını, durak perdesini, güçlü perdesini, tiz durak perdesini ve yeden perdesini anlatabilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Çargah dizisinde inici ve çıkıcı gam çalışmalarını yapabilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Çargah dizisini iki öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Çargah dizisini üç öğeli tartımlarla seslendirebilme
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Çargah dizisini dört öğeli tartımlarla seslendirebilme

Hedef Davranışlar

- Çargah dizisinin donanımını, durak perdesini, güçlü perdesini, tiz durak perdesini ve yeden perdesini anlatır
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Çargah dizisinde inici ve çıkıcı gam çalışmalarını yapar
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Çargah dizisini iki öğeli tartımlarla seslendirir
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Çargah dizisini üç öğeli tartımlarla seslendirir
- Pozisyon notasyonu ile yazılmış Çargah dizisini dört öğeli tartımlarla seslendirir

Ek-17. Çalışma Grubunda Yer Alan Öğrenciler**Parmak Numarası Notasyonu Çalışma Grubu**

1. Ferhat ACAY
2. Özkan ATEŞ
3. Seda ÖZKARAYURT
4. Sevilay LAÇİN
5. Yılmaz KANAT

Pozisyon Notasyonu Çalışma Grubu

1. Fatma YILDIZ
2. Gözde YILDIRIM
3. Mikail AKGÖL
4. Nöfel BAYRAM
5. Rıdvan SARIDAĞ