

**T.C.**  
**İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK MÜZİĞİ EZGİ YAPILARINA DAYALI  
KEMAN EĞİTİMİ MODELİ**

**DOKTORA TEZİ**

**Danışman  
Prof. Dr. Turan SAĞER**

**Hazırlayan  
Ozan HANE**

**MALATYA 2018**

**T.C**  
**İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANA BİLİM DALI**  
**MÜZİK BİLİMLERİ VE TEKNOLOJİSİ BİLİM DALI**

**TÜRK MÜZİĞİ EZGİ YAPILARINA DAYALI**  
**KEMAN EĞİTİMİ MODELİ**

**OZAN HANER**

**Danışman: Prof. Dr. Turan SAĞER**

**Doktora Tezi**

**Malatya 2018**

**T.C.**  
**İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK MÜZİĞİ EZGİ YAPILARINA DAYALI**  
**KEMAN EĞİTİMİ MODELİ**

**DOKTORA TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**PROF.DR.TURAN SAĞER**

**HAZIRLAYAN**  
**OZAN HANER**

Jürimiz tarafından 26 HAZİRAN 2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu Doktora tezi oybirliği ile başarılı bulunarak Müzik Anabilim Dalında Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvan Ad Soyadı

1. Prof. Dr.Feridun MERTER
2. Prof. Dr.Hasan ARAPGİRLİOĞLU
3. Prof. Server ACİM
4. Prof. Dr.Ersan ÇİFTÇİ
5. Prof. Dr.Turan SAĞER (Danışman)

İmzası



İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÖNETİM KURULUNUN ..... TARİH VE  
.....SAYILI KARARIYLA BU TEZİN KABULÜ ONAYLANMIŞTIR.

Prof.Dr.Mehmet KUBAT  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

## ONUR SÖZÜ

Prof. Dr. Turan SAĞER'in danışmanlığında, doktora tezi olarak hazırladığım "Türk Müziği Ezgi Yapılarına Dayalı Keman Eğitimi Modeli" başlıklı bu araştırmanın, bilimsel ahlâk 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 ve bunu onurumla doğrularım.

## BİLDİRİM

Tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezim/Raporum sadece İnönü Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun 1 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

26/06/2018

---

Ozan HANER

## ÖNSÖZ

Öncelikle; bilgi, birikimi ve değerli fikirleriyle araştırmanın ilerleyişinde yol gösterici olan değerli tez danışmanım Prof. Dr. Turan SAĞER'e,

Tez izleme kurulundaki değerli fikir ve eleştirileriyle araştırmanın bilimsel çerçevesinin ve yapısının sağlıklı kurgulanmasında önemli katkılar sağlayan Prof. Dr. Feridun MERTER ve Prof Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU'na,

Keman eğitim hayatımda üzerimde büyük emeği bulunan, başta Mehpare KARAMENDERES olmak üzere tüm değerli keman öğretmenlerime,

Araştırmanın ilk aşamalarında değerli fikirleriyle yol gösterirken aynı zamanda ilham ve çalışma azmi veren, Türk keman okulunun değerli temsilcisi Prof. Dr. Cihat AŞKIN'a,

Araştırmanın derinliğini ilk bakışta fark eden ve deney aşamasının zeminini sağlayan Doç. Dr. İrade ABBASOVA'ya,

Deney aşamasından itibaren bilgi ve birikimiyle, çalışmayla ilgili elinden gelen yardımı esirgemeyen değerli meslektaşım ve arkadaşım S.Serkan ŞEKER'e,

Araştırmanın deney grubuna dahil olan, geleceğin değerli müzik öğretmenleri olacak öğrencilerime, en içten teşekkürlerimi sunarım.

Tanıştığımız günden beri bütün hayatımda bana huzur veren ve bu çalışma boyunca da sabırla desteğini sürdüren sevgilim ve yol arkadaşım, değerli eşim Hilal ERDEM HANER'e,

Desteklerini her zaman hissettiğim ve hakları asla ödenemeyecek varlıklar olan canım annem, babam ve kardeşime,

Ve en önemlisi hayatımın tezi oğluma; sonsuz teşekkürlerimle...

## ÖZET

Bu araştırmanın amacı, Türk müziği ezgi yapılarına dayalı bir keman eğitimi modeli geliştirmek ve öğrencilerin keman çalma becerileri üzerindeki etkisini belirlemektir. Araştırmanın ilk aşamasında model içeriğini oluşturabilmek için TRT THM ve TSM arşivleri taranarak Türk müzik kültürünün karakteristik bir özelliği olan hüseyini dizisi kullanan,  $\frac{2}{4}$ 'lük,  $\frac{3}{4}$ 'lük ve  $\frac{3}{8}$ 'lik ölçü kalıplarına sahip eserler saptanmıştır. Saptanan bu eserlerde keman eğitiminin temel teknik konularında kullanılacak ezgisel yapılar araştırılmıştır. Bu inceleme sonucunda keman eğitiminde kullanılabilecek detache, legato, staccato arşe tekniklerini ve birinci, ikinci ve üçüncü pozisyon ve bu pozisyonlar arası geçiş, agilite ve trill teknik konularında kullanılacak ezgi yapıları bulunmuş ve bu yapılar, ezgisel bir bütünlük oluşturacak şekilde birleştirilmiş ve düzenlenerek ilgili teknik konuları çalıştıran 22 adet etüt oluşturulmuştur.

Araştırmanın verileri nicel ve nitel olmak üzere iki farklı yöntemle toplanmıştır. Veri toplama aşamasının nicel boyutunu 'Keman Performansı Gözlem Formu' oluşturulmuş, nitel boyutunu ise deneye katılan 10 öğrenci ile yapılan yarı yapılandırılmış görüşme oluşturmaktadır.

Araştırmanın çalışma grubunu Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı'nda 2014-2015 eğitim öğretim yılı güz döneminde farklı sınıflarda (n=10) okuyan keman öğrencileri oluşturmaktadır. Araştırmanın yürütülmesinde tek grup ön test ve son test deney deseni uygulanmıştır. Araştırmacı tarafından deney grubuna haftada 1 ders saati süresince 14 haftalık Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli uygulanmıştır. 5 kişiden oluşan uzman kurulunun, öğrencilerin ön test ve son test video performans kayıtlarını izleyerek yaptıkları değerlendirmelerden elde edilen veriler, SPSS Statistics 21 programı kullanılarak analiz edilmiştir.

Elde edilen bulgular doğrultusunda; Türk Müziği Ezgi Yapılarına Dayalı Keman Eğitimi Modeli'nin (TMEYDKEM) gerçekleştirildiği deney grubu öğrencilerinin, modelin içerdiği tüm teknik konulardaki keman çalma becerilerinde son test lehine istatistiksel olarak anlamlı farklılık olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Keman Eğitimi, Türk müziği, Keman Eğitimi Modeli, Performans

## ABSTRACT

The primary goal of the research in this dissertation is to develop a model for violin education based on ethnic Turkish melody and motifs and to evaluate the success of this model (referred to as “the model” throughout) in violin skill development of student subjects. In order to develop the content for this model, the Turkish Folk and Classical Music archives of the TRT (Turkish National TV) have been scanned for those pieces using the Huseyni Maqam, a characteristic of Turkish music culture, with time signatures of 2/4, 3/4 and 3/8. Among the pieces found, we have scanned specifically for particular motifs and elements that could be used towards education of the fundamental violin techniques. As a result of this investigation, we have identified certain melody and motifs that could be used towards violin education in terms of developing the following skills:

- Right hand techniques: detache, legato and staccato
- Left hand techniques:
  - first, second and third positions and transition among these positions
  - trill and agility.

Then, going through these melody and motifs, we organized and distilled them into 22 etudes with the intent of bringing together the complementing elements in each.

The data used to evaluate this research has been collected using the following methods:

- Quantitative: Collected from the results of the Violin Performance Observation Form determined by 5 experts
- Qualitative: Collected from the responses of the semi-structured interviews with the student subjects.

The subjects placed in the experiment arm (n=10) of this research are chosen among the students of the Adnan Menderes University Music Education department with different levels of seniority. The research was conducted during the fall term of 2014 - 2015 academic year as a single arm pretest-posttest study. This arm has been asked to study using the model for 1 hour for 14 weeks. At the end of the study, a group of 5



experts evaluated the students' progress by viewing their pretest and posttest videos. Then these evaluations has been loaded into and analyzed using the SPSS Statistics 21 software.

Our results indicate with statistical significance that the students in the experiment arm using the model have made meaningful progress in terms of all those technical skills which were emphasized by the model.

**Keywords:** Violin Education, Turkish Ethnic Music, Violin Education Model, Violin Performance.

# TÜRK MÜZİĞİ EZGİ YAPILARINA DAYALI KEMAN EĞİTİMİ MODELİ

Ozan HANER

## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL ONAY</b> .....	iii
<b>ONUR SÖZÜ</b> .....	iv
<b>BİLDİRİM</b> .....	v
<b>ÖNSÖZ</b> .....	vi
<b>ÖZET</b> .....	vii
<b>ABSTRACT</b> .....	viii
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	x
<b>ŞEKİLLER LİSTESİ</b> .....	xii
<b>TABLolar LİSTESİ</b> .....	xiii
<b>KISALTMALAR LİSTESİ</b> .....	xiii
<b>GİRİŞ</b> .....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

<b>1.1. Türk Müzik Kültürü</b> .....	5
<b>1.1.1. Türk Müzik Kültüründe Yaylı Çalgılar</b> .....	20
<b>1.1.2. Yaylı Çalgıların Avrupa Kıtası'na Geçişi ve Evrimi</b> .....	26
<b>1.1.3. Günümüz Kemanının Doğuşu ve Ulusal Keman Ekollerinin Oluşumu</b> .....	28
<b>1.1.4. Türk Müzik Kültüründe Keman, Türk Keman Okulunun Oluşumu ve Yerli Eğitim Materyalleri</b> .....	29
<b>1.2. Problem Durumu</b> .....	35
<b>1.3. Problem Cümlesi</b> .....	35
<b>1.3.1. Alt Problemler</b> .....	36
<b>1.4. Araştırmanın Amacı</b> .....	37
<b>1.5. Araştırmanın Önemi</b> .....	37
<b>1.6. Varsayımlar</b> .....	38

1.7. Sınırlılıklar.....	39
1.8. Tanımlar.....	39
1.9. İlgili Yayın ve Araştırmalar .....	40
1.9.1. Tezler .....	40
1.9.2. Makaleler.....	44
1.9.3. Kitaplar .....	45
1.9.4. Yabancı Tezler ve Makaleler.....	46

## İKİNCİ BÖLÜM

2.1. TMEYDKEM'in oluşturulması .....	48
2.2. Uygulama Süreci .....	50
2.2. Yöntem .....	51
2.2.1. Evren ve Örneklem.....	52
2.2.2. Veri Toplama Teknikleri .....	53
2.2.3. Verilerin Analizi .....	67

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. Bulgular ve Yorum.....	68
-----------------------------	----

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.1. Sonuç ve Öneriler .....	97
4.1.1. Sonuçlar .....	97
4.1.2. Öneriler .....	102
KAYNAKÇA.....	104
EKLER .....	112
EK 1. TRT THM Sözlü-Sözsüz ve TSM Arşivinde Bulunan Batı ve Türk Müziğinde Ortak Kullanılan 2 ve 3 Zamanlı Hüseyini Eserler .....	112
EK 2. Teknik Konularına Göre Ayrılmış Türk Müziği Ezgi Yapıları.....	126
EK 3. Model İçeriğini Oluşturan Etütler .....	155
Ek 4. Modelin Deney Aşaması Sonrası Öğrenciler İle Yapılan Yarı Yapılandırılmış Görüşme Soruları.....	205
Ek 5. Uzman Kurulu .....	206

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Şaman Ezgisi .....	7
Şekil 2. Göktürk Ezgisi 1 ( 8. yy ) .....	9
Şekil 3. Göktürk Ezgisi 2 (8. yy) .....	10
Şekil 4. Asya yaylı çalgıları (İskandinav müzelerinden).....	21
Şekil 5. İkliğ .....	22
Şekil 6. İgil .....	22
Şekil 7. Kıçak çalan bir Türkmen.....	23
Şekil 8. Kıçak ön ve arka yüz .....	23
Şekil 9. Gudok .....	24
Şekil 10. Çağana .....	25
Şekil 11. Kemançe .....	26
Şekil 12. Rebec-Fiddle-Fiddle .....	27
Şekil 13. Viola da gamba.....	27
Şekil 14. Viola da braccio.....	28
Şekil 15. Keman Çalan Türk Musikiciler. J.E. Liotard, 1732-1742.....	30
Şekil 16. Çalışmaya İlişkin Bilimsel Araştırma Süreci .....	52

## TABLULAR LİSTESİ

<b>Tablo 1.</b> Modelin Uygulandığı Eğitim Dönemi Programı .....	51
<b>Tablo 2.</b> Örneklemeye İlişkin demografik bilgiler .....	53
<b>Tablo 3.</b> Ön deneme keman performansı gözlem formu.....	55
<b>Tablo 4.</b> Birleştirilmiş Uzman Görüşleri Formu .....	58
<b>Tablo 5.</b> Maddelerin Kapsam Geçerlik Oranları.....	61
<b>Tablo 6.</b> KGO Minimum Anlamlılık Değerleri .....	64
<b>Tablo 7.</b> Ölçek Formu Son Şekli ve KGO-KGİ Değerleri.....	65
<b>Tablo 8.</b> TMEYDKEM Öntest-Sontest Betimleyici İstatistikler .....	68
<b>Tablo 9.</b> TMEYDKEM Öntest – Sontest Genele İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları.....	69
<b>Tablo 10.</b> Öntest-Sontest Detache Tekniğine İlişkin Betimleyici İstatistikler.....	70
<b>Tablo 11.</b> Öntest – Sontest Detache Tekniğine İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları.....	71
<b>Tablo 12.</b> Öntest-Sontest Legato Tekniğine İlişkin Betimleyici İstatistikler.....	72
<b>Tablo 13.</b> Öntest – Sontest Legato Tekniğine İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları.....	73
<b>Tablo 14.</b> Öntest-Sontest 3. Pozisyona İlişkin Betimleyici İstatistikler.....	74
<b>Tablo 15.</b> Öntest – Sontest 3. Pozisyona İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları.....	75
<b>Tablo 16.</b> Öntest-Sontest 1-3 Pozisyon Geçişine İlişkin Betimleyici İstatistikler .....	76
<b>Tablo 17.</b> Öntest – Sontest 1-3. Pozisyon Geçişine İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları.....	77
<b>Tablo 18.</b> Öntest-Sontest 2. Pozisyona İlişkin Betimleyici İstatistikler.....	78
<b>Tablo 19.</b> Öntest – Sontest 2. Pozisyona İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları.....	79
<b>Tablo 20.</b> Öntest-Sontest 1-2 Pozisyon Geçişine İlişkin Betimleyici İstatistikler .....	80
<b>Tablo 21.</b> Öntest – Sontest 1-2. Pozisyon Geçişine İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları.....	81
<b>Tablo 22.</b> Öntest-Sontest 2-3 Pozisyon Geçişine İlişkin Betimleyici İstatistikler .....	82
<b>Tablo 23.</b> Öntest – Sontest 2-3. Pozisyon Geçişine İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları.....	83

<b>Tablo 24.</b> Öntest-Sontest Trill Tekniğine İlişkin Betimleyici İstatistikler.....	84
<b>Tablo 25.</b> Öntest – Sontest Trill Tekniğine İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları.....	85
<b>Tablo 26.</b> Öntest-Sontest Agilite Teknik Konusuna İlişkin Betimleyici İstatistikler ....	86
<b>Tablo 27.</b> Öntest – Sontest Agilite Teknik Konusuna İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları.....	87
<b>Tablo 28.</b> Öntest-Sontest Staccato Tekniğine İlişkin Betimleyici İstatistikler .....	88
<b>Tablo 29.</b> Öntest – Sontest Staccato Tekniğine İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları.....	89
<b>Tablo 30.</b> Deney Sonrası Öğrenciler İle Yapılan Görüşme Soruları 1, 2 Ve 3 Ait Veriler.....	90
<b>Tablo 31.</b> Deney Sonrası Öğrenciler İle Yapılan Görüşme Sorusu 4’e Ait Veriler.....	91
<b>Tablo 32.</b> Deney Sonrası Öğrenciler İle Yapılan Görüşme Sorusu 5’e Ait Veriler.....	92
<b>Tablo 33.</b> Deney Sonrası Öğrenciler İle Yapılan Görüşme Sorusu 6’ya Ait Veriler.....	93
<b>Tablo 34.</b> Deney Sonrası Öğrenciler İle Yapılan Görüşme Sorusu 7’ye Ait Veriler.....	94
<b>Tablo 35.</b> Deney Sonrası Öğrenciler İle Yapılan Görüşme Sorusu 8’e Ait Veriler.....	95

## KISALTMALAR LİSTESİ

- a.e. : Araştırmacı eki
- KGO : Kapsam geçerlilik oranı
- KGİ : Kapsam geçerlilik indeksi
- TMEYDKEM : Türk Müziği Ezgi Yapılarına Dayalı Keman Eğitimi Modeli
- TRT : Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
- THM : Türk Halk Müziği
- TSM : Türk Sanat Müziği

## GİRİŞ

Tüm geçmişten bugüne insanlığın ürettiği ve sahiplendiği bütün sanat eserlerindeki ortak güzellikler ve estetik, bilimsel buluşlarla beraber gezegenin idareci türü olarak insan ırkının evrensel imzasını oluşturur. Bu imzanın bir boyutu ile sanat; insanın duygu ve düşüncelerinde iz bırakan olguların esinlenme, yoğunlaşma ve ustalıklı beceri ile somutlaşarak sonuçlanan, en gelişkin ifade etkinliğidir. İşlevi ise sanatsal üretimde bulunabilen bireyler üzerinden, toplumu oluşturan diğer bireylerin de kendi iç dünyaları ile iletişim kurmalarına aracı olmasıdır.

*“İnsan ilişkilerinin temelini oluşturan iletişim, bir alıcı ve vericinin söz konusu olduğu sosyal bir olgudur. Alıcı-verici arasında yazılı, sözlü ya da görsel bir yolla gerçekleşen ifade ise iletişimin en önemli unsurlarından biridir. Tarih boyunca insanın kendini ifade etmede kullandığı en güçlü ve en özel araç sanat olmuştur. Sanat aracılığıyla duygu ve düşüncelerini, hayallerini dışa vurarak forma dönüştüren insan bu yolla bir göstergeler dizgesi oluşturur. İletişimin var olabilmesi için gerekli olan göstergeler; işaretler, semboller, sesler, beden hareketleri vb. sanatsal ifadenin temel elemanlarıdır.”*

(Üner, 2011 <http://www.academia.edu>)

Bu bağlamda sanat, sağlıklı bir toplumsal yapının kurgulanmasında en önemli unsurlardan biri olan iletişim kültürünün gelişmesinde önemli bir gereklilik olarak belirir. Sanat, eğitimi sürecinde kişinin iç dünyasında bir dönüşüme sebep olur; sanatın her hangi bir dalındaki eğitim süreci, bireylerde estetik ve güzellik anlayışına bir ışık hüzmeleri düşürür ve adeta bir estetik gözü oluşturur.

Tüm sanat dalları içinde müziğin diğerlerinden ayrılan yönü ve rolü ise sosyal ve toplumsal yaşantı içindeki etkinliğindedir. Referans alınabilecek kesinlikte bir tanımı olmamakla beraber müzik; sözlü veya sözsüz insan sesi, doğal ya da yapay araçların ürettiği tek ya da çoksesin ve sessizliğin, belirli zamansal süre ve oranları içinde ait olduğu kültür ve coğrafyaya göre sistemli veya sistemsiz bir düzen ve biçimde, anlamlı gelen tümceleşmiş



sessel ifadedir. Bu tanım dahilindeki bir sessel ifade yapıtı; filizlendiği toplumsal kültürün estetik beğeni düzey aralığında ise ve bu kültürü oluşturan bireylerin i dünyalarında güçlü bir karşılık buluyorsa bir toplumun yapısını en iyi yansıtabilen sanat türü olarak müziği, diğerlerinden en yukarıya, o toplumun sanatının sözcüsü olabilecek kadar yukarıya taşıyabilir. “Müzik uygarlık tarihinde insan hayatını yakından ilgilendiren ve etkileyen bir sanat dalına dönüşmüştür. Bu süreçte müziğin kültürel kavramların en önemlilerinden birisi olması ve müzik eğitiminin her türü ile gelişmiş ve yaygınlaşmış olması büyük önem taşımaktadır.” (ner-Sağer, 2011:2)

Müziğin diğer bir özelliği toplumsal temsil kadar toplumsal-kitlesele etki gücündedir. Toplulukların, halkların, ulusların ve coğrafyaların kimliksele özelliklerini müzik kadar yetkin bir biçimde temsil edebilen başka bir sanat dalı yoktur. Toplumlara ve kitlelere etki gücünde ise ona en yakını edebiyatın şiir kolu olsa da insan biyolojisine yaptığı etki konusunda müziğin gerisinde kalır. Sebebi ve müziğin bu konudaki artısı, oranlı ya da oransız olarak yakınlık-uzaklık açısından düzenlenmiş ses frekanslarının, düzenlenmiş dizi kalıpları içinde ritm öğeleriyle de birleşebilerek, insanın biyolojik ve beraberinde psikolojisinde bıraktığı etki gücündedir. İnsanlık tarihinde ilk kez tapınma törenlerinde ortaya çıkması ve araç olarak kullanılması kitlesele etki gücü ve birleştiriciliğinin göstergesidir. Müziğin aynı gücü askeri alanda kitleleri yönlendirmek için de kullanılmıştır. Öteyandan sanatın müzik dışındaki başka hiç bir dalı tedavi amacıyla kullanılmazken müziğin bu amaçla insan bedeninde yarattığı etki sayısız bilimsel çalışmaya konu olarak ispatlanmasıyla bilimsel bir olgu olarak hayatımızdadır ve müzikle tedavi günümüz tıbbında bir yöntem olarak kullanılmaktadır. (Uaner-ztrk, 2009)

Yine geçmiş yüzyıllarda gezgin halk ozanlarının farklı şehirlerden haber taşımaları gibi medyatik bir işlev müzik aracılığı ile gerçekleşmiştir. Türk müzik kültüründeki alt başlıklardan biri olan olay türküleri de bu özelliktedir. Soysal’a göre “İçerdikleri olayları bir iletişim aracı gibi saz şairleri aracılığı ile bir çeşit haberleşmeye de olanak sağlaması açısından sosyolojik öneme haizdir.” (Soysal, 2012:100) Günümüz tüketim toplumunda da ağırlıkla görsel boyutta uyarınlar kullanılmakta ise de sinema sanatında olduğu gibi reklam

sektöründe de müzik, verilmek istenen mesajın ve etkinin gücünü destekleyici unsur olarak yer alagelmektedir.

Tüm bu farklı amaçlarla kullanılmasıyla beraber müzik; zamana paralel akar ve bir an'a veya mekana tabi değildir. Diğer bir çok sanat dalının aksine mesajı bir cümlede ya da bir an'da değil bir hikaye gibi zamana paralel akarak anlatır. Öte yandan mekana bağlı olmayışı ise tekrarlanabilmesini ve yaygınlaşabilmesini kolaylaştırır. Dilimize dolanan bir ezgi bile tekrarlanabilirliğine en basit örnektir. Bireyden en temel yeterlik ihtiyacı da müzik kulağıdır. Bu asgari ihtiyaç durumu toplumsal yapılar içindeki en yaygın sanat türü olmasına sebep oluşturabilir. Geriye kalan unsur ifade edilmeyi bekleyen duygulardır, herhangi bir toplumdaki herhangi bir halk çalgısı ile ya da enstrumansız yalnızca insan sesi ile. ‘Gözlerin kalbin aynası olması’ deyişindeki gibi tam bu noktada halk müzikleri, içinden çıktıkları halkın, ulusun kalbinin aynası olma karşılığındadır.

Kınık, araştırmasında Yener'in “Dünya üzerinde yaşayan bütün toplumların kendilerine özgü müzikleri vardır. Ancak bu müziklerin nitelikleri ve gelişmişlik düzeyleri birbirinden çok farklıdır. İlkel kabilelerin müzikleri ezgisel açıdan genellikle dar kalıplar içinde seyreden basit bir özellik göstermektedir. Gelişmiş toplumlarda ise biri halk diğeri ise sanat müziği olmak üzere iki müzik türü yanyana yaşamaktadır. Söz konusu bu müzik türleri birbirlerini birçok yönden etkileyerek gelişimlerini sürdürmekte...” görüşünü aktarır. Bu saptamalar halk müziklerinin ulusların kalbinin ifadesi ve sanat müziklerinin ise aklının ifadesi olduğu yorumunu doğrular. Kınık, Merriam’ın ifadesi ile birlikte “Batının genelinde tonal dizi ve ses sistemi, Çin’de ve Asya’nın doğusunda pentatonik dizi ve ses sistemi, Hindistan’da Raga’lar ve Türk müziğinde de makam olgusu bu müzikleri hem tür, hem duyusal, hem de bulunduğu coğrafyayla özdeşleşmesi gibi yönlerden birbirlerinden ayırır. Müziğin geçmişten beri yaşadığı coğrafyada ise bu ayrışma aynı zamanda birleştirici unsur olma görevini üstlenir ki bu müzikler kendi coğrafyasında ‘toplumsal ve kültürel aidiyetin yanında kültürel benlik ve devamlılığı’ (Merriam, 1964: 209) sağlar” görüşündedir. (Kınık, 2011:456)

Gelinen bu noktada bir ulusun tüm özelliklerinin, karakterinin ve duygusal yapısının, müziğinden okunabileceği anlaşılır hale gelir. Daha fazlası, dikkat çekici bir varsayım olmakla birlikte, Konfiçyus'un 'müziğin devlet kurabileceği' görüşünün (Law, 2011) tersi doğrultusunda; müziğin yozlaşması sonucuyla kültüründen çıktığı devleti de yozlaştırarak yıkılmasına sebep olabilecek potansiyel gücüdür.

Bir ulusu ulus yapan, belki de genetik ortaklıklardan fazla, yaşadıkları coğrafyanın şartları ve sunduklarıdır. Kurdukları devletin tarihi çizgisinde acı ve zorluklarla başa çıkma çabası, bu ortaklaşa yazdıkları tarihleri içinde olgunlaşan ve karakter kazanan bir hayat görüşünü doğurur. Bu görüş de hayattan aynı ya da benzer beklenti ve değerler bütünü sağlar. Kısacası tarih, bireyleri yaşadıkları ulusun ortak mücadelesinden damıtır. Bu mücadelenin öznesi olan insanın acı ve mutlulukları, yani olumsuz ve olumlu tüm duygulanımları sanatın kökenini oluşturur. İnsan için ifade edilmeye değer olan, iz bırakan deneyimlerdir. Belki bu açıdan sanat, iz bırakan hayat deneyimlerinin sanatçı yoluyla toplumda iz bırakma çabasıdır.

Tüm bu fikirler ışığında halk müziği; toplumların kendilerini, kendilerine has ifade tarzları ile dile getirişleridir. Küreselleşmiş günümüz dünyasında kaçınılması zor kültürel hegemonya etkilerine maruz kalırken, bir toplum için devletin gücü; halk müziğinin ya da ondan evrimleşip tekamül ederek oluşmuş türlerinin yaygınlığı sayesinde o toplumun kendine yabancılaşmayı önünü de koruyabilmesi, Konfiçyus'un yukarıdaki görüşünü de ispatlar niteliktedir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1.1. Türk Müzik Kültürü

Türk müzik kültürünün yaşam ya da etki sınırlarını Türklerin varolduğu, yaşadığı veya artık yaşamadıkları topraklar olarak çizmek mümkündür. Turan da bu görüşü Türk tarihi genelini kapsar şekilde ifade etmiştir; “Türk tarihi, belirli bir coğrafya parçası ile sınırlandırılmasına olanak bulunmayan bir nitelik taşımakta ve Türklerin göçüp yerleştikleri ve devlet kurup egemen oldukları ülkelerin tümünü kapsamaktadır.” (Turan, 1990:41) Anavatan Orta Asya'dan başlayarak günümüz Türkiye'si ve Türk Cumhuriyetleri'ne kadarki nice Türk devletinin hakim olduğu tüm topraklardaki kültürlerin müzikleri üzerinde etki bırakmış ve etkilenmiştir. (Budak, 2006:3) Bu etkileşimin Türklerin Orta Asya'dan göç süreci boyunca Çin, Hint, Fars, Arap, Yunan ve Avrupa müzik kültürleri ile oluştuğu bilinen olgulardır. Aynı etkileşimin yakın geçmişte bağımsızlıklarını kazanan Orta Asya Türk Cumhuriyetleri'ndeki Türk kültürü ile Rus kültürü arasında da oluşmuş ve oluşagelmekte olduğunu varsaymak da mümkündür.

*“Toplumdan topluma ayırt edici nitelikler gösteren ve toplumların kültür hayatını belirleyen önemli öğelerden biri de coğrafi konumdur. Asya coğrafyası ve uygarlıklar arasındaki tarihsel süreç içerisinde çeşitli nedenlerle, bölgeler, dolayısıyla kültürler arası geçişler, esinleyişler ve esinlenişler, birbirlerinin kültür (müzik), tarih ve sosyal-ekonomik yapılarının da belirleyicisi olmuştur. Ancak bu coğrafi konumun doğal bir sonucu olan etkileşimler, özü yok etmemekte, ama kimi öğeleri değiştirebilmekte ve çeşitlendirebilmekte, 'öğelerin geçişi yüzünden de değişik toplumlarda birbirine benzeyen kültürel özellikler' görülebilmektedir. 'Yaşantı bakımından birbirine benzeyen halklar arasında yakın olgular ortaya çıkar' ”.*

(Budak, 2006:12)

Türk müzik kültürünün iki, üç ve sonrasında dört perdeli (tetratonik) haldeki en eski dönemlerinden bu yana pentatonik yapı izlerinden, makamsallık ve koma kullanımına, oradan Bizans müziği ile etkileşimine uzanan yaklaşık 5 bin yıllık bu süreç, günümüzün 'küresel köy'leşmiş dünyasının hakimi 'batı kültürü' ögeli yoğun atmosfer içinde devam etmektedir.

Bilinen tarihe göre Türk tarihinin 'Altay dönemi' ile başladığı kabul edilmektedir. Karomatli'den aktaran Budak'a göre ney, flüt, zurna, tambur, dutar, bulaban (balaban) ve dombra'nın M.Ö 3000 ila M.S.1.yy aralığındaki bu döneme ait bulgulardan sıkça kullanıldıkları anlaşılmaktadır. (Budak, 2006:14) “Türk müziğinin ilk dönemlerindeki karakteri mitik ve epik, sade ama içten ve coşkuluymuştu.” (Budak, 2006:15)

Çağdaş diğer müzikler gibi perde sayısı çok azdı, başlangıçta iki perde arasındaki geliş-gidişlerden ibaretti. Zaman içinde üç perde ve sonrasında 'mod öncesi müzik'in en son aşaması olan dört perdeli (tetratonik) yapıya ulaştı. (Uçan, 2000:408-409) Tekrarlayan ezgisel motif, ritimsel açıdan da şamanın beden hareketlerine bağlı olarak ona uyumlu ve çeşitliydi. Ana öğesi insan sesiydi ve sözleri doğaçlamaydı. Müzik aleti, ezgiyi değil ritmi destekleyici şekilde çalınan ikincil öğeydi. Dönemin şaman kültürünün tapınma törenlerinin yardımcı ya da tamamlayıcısı niteliğindeki bu dönem müziği, sanatsal anlamda bir kendini ifade aracından çok, yağmur yağdırmak, güneş açtırmak, hastalık iyileştirmek, yırtıcı hayvanlardan korunmak ya da onları evcilleştirmek, cansız maddeler üzerinde etki yapmak, tabiat kanunlarını değiştirmek gibi çok çeşitli amaçları olan bağı (sihir, büyü)'nin yardımcı aracı olarak kullanılmaktaydı. (Budak, 2006:15) Döneme ait ezgi Şekil 1'de gösterilmektedir. Bu törenleri yöneten 'Şaman' denilen lider, topluluk ve toplum içinde önemli bir konuma ve saygın bir yere sahipti. (Uçan, 2000:409) Aynı zamanda hekimlik, büyücülük, müzisyenlik gibi işler yapan ve topluluğun temsilcisi durumundaki bu kişilere Altay Türkleri 'kam', Kırgızlar 'baksı', Yakutlar 'oyun', Oğuzlar ise 'ozan' demişlerdir. Zaman içinde kamlar büyücülük ve çalgıcılık görevini üstlenirken ozanlar ise şairlik ve çalgıcılık görevini üstlenmişlerdir. (Budak, 2006:16)

Zamana dağılan bu kültür yayılımını Uçan tarafından da ifade edildiği gibi; “Altaylılar'ın M.Ö. 2. binde yavaş yavaş Altaylar'dan çıkıp adım adım (ve özellikle M.Ö. 700/600 dolaylarında yoğun biçimde) Orta Asya'ya dağılmaları-yayılmaları ve genişlemeleriyle birlikte Altay-Türk müzik kültürü 'dar yöresel' bir müzik kültürü olmaktan çıkıp 'geniş bölgesel' bir müzik kültürü niteliğine bürünmeye ve böylece 'çevre müzik kültürleriyle çok yönlü etkileşime açık' bir konuma girmeye başladı. Daha sonra Büyük Hun Devleti'ni kuracak boyların (M.Ö. 500 dolaylarında) Orta Asya'da yavaş yavaş kendilerini göstermeye

başlamalarıyla 'Orta Asya-Türk müzik kültürü' olma özelliği kazanmaya başladı” şeklinde tanımlanır. (Uçan, 2000:409) Devam eden süreçte geniş bir coğrafya içinde kültürlerin birbirleriyle etkileşiminin doğal sonucu olarak şaman kültürünün izleri, yalnızca Orta Asya'da Türkler ya da başka bir kavimde değil, Çin'de, Hint'de, Kafkaslar'da, Malezya'da, Avustralya'da, Laponlar'da, Eskimolar'da ve Amerika yerlilerinde bulunmaktadır. (Turan, 1990:102)



Şekil 1. Şaman Ezgisi

(Budak, 2006: 164)

Hunlar döneminde (yaklaşık M.Ö. 3. yy – M.S. 5. yy) müzik; ziraat kültürünün oluşmaya başlamasıyla toplum yapısı ve müzik arasındaki mutlak ilişkiye bağlı olarak, şaman kültürü içindeki yardımcı rolünden “insan-toprak (doğa) özdeşliği ile yeniden biçimlenmekte, ritmik bir ezgi yoluyla çalışma sürecini düzenleştiren, toplu iş gücünü artıran, örgütleyici bir rol alma özelliği taşımakta ve toplumun yapısıyla birlikte müzik yapma davranış ve alışkanlıklarını da” (Budak, 2006:20) değiştirirken nihayetinde kurumsallaşarak “Hun Kağanlığı'na bağlı ilk askeri müzik topluluğu olarak tuğ takımı görüntüsü”ne ulaştı. (Budak, 2006:21) Bu durum öyle bir öneme kavuştu ki, tahta geçen hakanlara egemenliklerinin simgesi olarak sancak ile beraber davul verilmekteydi. O döneme ait günümüze ulaşan belgelere göre Tuğ takımında yer alan çalgılar; Yırağ ya da yurağ (zurna), sıbzığı (sipsili), borguy, borguv, bur ya da buğ (boru-nefir), şahnay (hun borusu), küvrük ya

da küvrüğ (kös), tümrük (davul) ve çeng (zil)'dir. Batı'daki hükümdarlıkların çelik, flama, arma ve taç sembollerinin Türk boylarındaki karşılığı bayrak, tuğ ve davuldur.

Türk müziği ses sistemi bu dönemde beş tam ses aralığından oluşan pentatonik yapıya ulaşırken buna sebep -yalnızca bir ticaret yolu olmayıp insanlar ve kültürler arası iletişimi de katkılıyan yedi bin kilometrelik İpek Yolu'ndan kaynaklanıp- Çin ve İran müzik kültürleriyle karşılıklı etkileşimin oynadığı roledir. (Budak, 2006:21-23)

552-744 yılları arasındaki Göktürkler döneminde Türk müziğinde pentatonik yapı iyice belirginleşirken ezgi içinde geniş ses aralıkları kullanılmaktaydı. Budak'tan alınan döneme ait ezgiler Şekil 2 ve 3'te görülmektedir. (Budak, 2006: 165-166) Yine kopuz ve ıklığ (yaylı kopuz) bu dönemde geliştirilmiştir. Uçan'a göre 560'lı yıllarda ilk büyük Türk müzikçilerinden biri olan Sucup Akari, 12 perdeli Türk müziği ses sistemi kuramını ve Türk müziği modlarını-çığırını oluşturdu. Aynı dönemde göçebe müzik kültürü yerine yarı göçebe müzik kültürü yaygınlaşmaya başladı. (Budak, 2006:25) Bu konuda Ögel "Konargöçerlik (pastoral nomadizm), sonraki profesyonel müziğin bütün formlarının temeli oldu." görüşündedir. Buna ek olarak o dönemki Türk kültür coğrafyasının Sibiryaya içlerine kadar uzandığını ve Oğuz Türkleri ile devamında Anadolu Türklüğü'nü oluşturacak olan Batı Göktürk Devleti'nin On-boyu'nun Çin'den çok uzakta olması sebebiyle Çin kültüründen etkilenmediğini belirtir. (Ögel'den akt. Budak, 2006: 25-26)



Şekil 2. Göktürk Ezgisi 1 ( 8. yy )





Şekil 3. Göktürk Ezgisi 2 (8. yy)

(Budak, 2006: 164-165)

744-840 yılları arasındaki Uygur Devleti, üç yüz yıl boyunca Göktürkler'e bağlı kalarak onların inanç ve töreleri içinde kaynaşmalarından ötürü Göktürkler'in devamı niteliğindedir. Göktürk Devleti'ni kuran Batı Türkleri'nin aksine, Uygurlar Doğu Türkleri'dirler. Günümüz Orta Asya Türkleri'nin çoğunluğunun dil ve inanç kökeni Uygurlar'a dayanmaktadır. (Ögel, 2001:59-61) Budak'ın İzgi'den aktardığına göre;

*“Uygurlar, kendinden önce kurulmuş olan Hunlar'ın ve Göktürkler'in mirası üzerine kurulmuş olmakla beraber, bu devletlere nazaran tam bir yerleşik hayata geçmesi ve artık, taş üzerine yazılmış belgeler yerine kağıtlar üzerine yazılmış belgeler bırakmaları eski Türk kültür hayatı bakımından çok önemli neticeler doğurmuştur. Siyasi tarihlerine nazaran kültür tarihleri çok daha ağır basan bu Uygurlar, denilebilir ki Orta Asya Türk tarihi bakımından hem devlet olarak yaşadıkları dönemde hem de yıkılışlarından sonra çok uzun süre kültürlerini yaşatabilmeleri bakımından önemli olmuşlardır. Atlı göçebe bir hayat tarzından, yerleşik hayat tarzına geçişlerinin ve bu uygarlığa kendi karakterlerini katarak yeni bir kültür yaratılışının en güzel örneğini Uygurlar'da görmekteyiz.”*

(Budak, 2006:27-28)

Gazimihal'in Tansukname adlı kitaptan aktardığına göre Uygur sazencileri notadan bakarak icra yaparlardı. (Gazimihal, 2001:20) Uygurların baş çalgısının yüzyıllar boyu kopuz olduğu en eski Uygur metinlerinden ve döneme ait kazı buluntularındaki duvar resimlerinden anlaşılmaktadır. Gazimihal, Stein ve Pelliot'nun araştırmaları sonucunda ortaya çıkan iki önemli Çin kaynağında açıkça yazmasıyla, kopuzun Çin kültürüne Orta Asya (Uygurlar)'dan geçtiği bilgisini iletir. (Gazimihal, 2001:26) Budak'ın Aslanapa'dan aktardığı bilgiye göre “Uygurlarda pandomim, bale, şan, orkestra ve iptidai şekilde tiyatro vardı ki o zaman için Çinliler'e çok tipik (özgün -TDK Büyük Türkçe Sözlük) ve cazip görünmüştür”. Ayrıca Çin belgelerinde, Çin'e özellikle Kuça ve Semerkant'ın (Uygurlar) başını çektiği Orta Asya şehirlerinden -farklı bir uygarlığın unsurları olarak- gelen müzik, dans ve tiyatro topluluklarından bahsedilmektedir. (Budak, 2006:32) Tüm bunlar ışığında Orta Asya Türk kültürünün, komşu Çin kültürünü en fazla etkilediği dönem Uygur Devleti dönemidir.

Türklerin İslamiyeti kabulü öncesi bu döneme kadarki kültürlerinde müziğin yeri ve önemini gösteren bir diğer olgu da Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar'da ortaklaşa gelenekselliklerini koruyan mevsimsel büyük festival (kutlama) ve eğlencelerdeki etkin kullanımıydı. (İzgi, 1978:32-36)

İlk Türk-İslam devletleri olarak anılan Karahanlı, Gazneli ve Selçuklu Devletleri birbirlerinin ardısıra, belirli süre ile komşu devletler olarak ayrı egemenliklerini sürdürdüler. İslam kültürüne dahil olmaları dolayısıyla köklü bir dönüşüm ve gelişim evresi yaşadılar. Ögel, Türk ve İslam kültürü kaynaşmasıyla ilgili “Türkler hiçbir zaman İslamiyeti aynen alamamışlar ve onu ancak kendi hislerinde yoğurarak, kendilerine benzetmişlerdi” görüşünü dile getirir. (Ögel, 2001:97) Türk kültürünün derinliğinden kaynaklanan herhangi bir kültürün tamamen etkisinde kalamama durumu, Uçan'a göre de bu dönemki Türk toplumunun ve müzik kültürünün, İslam toplumu ve müzik kültüründe derinlikli bir değişim ve dönüşümüne de sebeptir. (Uçan, 2000:412)

Karahanlılar döneminde (840-1212) bu kültürel kaynaşmanın sonucu modal Türk müziği makamsal müzik ile etkileşerek onun önemli bir ögesi olmaya başladı. Beraberinde tuğ takımı tabilhaneye dönüşürken kopuz eşliğinde türkü söyleme geleneği gibi tanbur eşliğinde şarkı söyleme de gelenekselleşmeye başladı. Yeni tür, çeşit ve biçimler belirirken kullanılan perde sayısı artarak -geleneksel Türk müziğinin ses sistemi olacak olan- bir sekizliyi (oktavı) onyediyi bölün oluşturan onsekiz perdeli ses sistemi, Mehmet Farabi tarafından geliştirilip Horasan tanburu üzerinde gösterilerek anlatıldı. Buna bağlı olarak temel ve ölçek çalgı tanbur oldu.

Yine bu dönemde Farabi ve Kaşgarlı Mahmut tarafından Türk müziğinin ilk kuram kitapları yazıldı. (Uçan, 2000:412) Bu dönem ve sonrasında yetişecek müzik bilgini-kuramcılarında ilki olan Farab-Türkistan (günümüzde Otrar-Kazakistan) doğumlu Farabi'nin (870-950) önemi geleneksel Türk müziğinin temelini oluşturan ses sistemini oluşturmasıdır. Eserlerinde “müziğin fizik ve fizyolojik esaslarını ele almış ve çalgılar hakkında etraflı sayılacak ilk araştırmaları yapmış ve böylece Yunan bilgilerini aşmıştır”. Pythagoras'cılarının (Pisagor) müziği gezegenlerin sesleri ve semavi ahenk ile

ilişkilendirmelerini gülünç bulmuş ve bunun aksine müzik aletlerinin seslerinin havadaki titreşimler sayesinde meydana geldiğini savunmuştur. (Budak, 2006:36)

Ardından gelen Afşane-Buhara doğumlu İbn Sina'nın (980-1037) müzik konusundaki düşüncelerinde Farabi'nin etkileri görülür. O da Farabi gibi müziğin gökle ilişkilendirilmesini reddeder ve matematikle ilgili Kitab-üş-Şifa'sının onikinci bölümünde müziği 'seslerin uyum ve uyumsuzluğu' ile 'Usuller ve bunların ezgi ile olan ilişkisi' açılarından inceler. (Budak, 2006:41-42)

962-1187 yılları arasındaki Gazneliler döneminde ise başkent Gazne büyük bir kültür, sanat ve müzik merkezi durumuna gelirken Türk müzik kültüründe de çok yönlü değişim ve gelişimler görüldü. Fars, Arap ve Hint müzik kültürleri ile yoğun etkileşmesi sonucu makamsal müziğin belirli özelliklerini edindi. Türk müziği özellikle kuzey batı Hint müziğini etki altında bıraktı. Bunun bir göstergesi, kuzey Hint müzik bilginlerince çok iyi bilinen ve 'Turuşka' adıyla anılan Türk müziği dizgesiydi. “Çoğu övgü amaçlı 'kaside' türündeki şiirler 'doğaçtan' ve 'usulsüz' ezgilendirildi, 'klasik şiir'le ilintili 'klasik müzik' ortaya çıkmaya başladı”. (Uçan, 2000:413)

Selçuklular döneminde ise (1040-1157/1308) Türk müzik kültürü tekrar devleti-impatorluğu simgeleyen bir niteliğe bürünürken bu kez göçebe kültür özellikleri ile değil tersine, bir yerleşik yaşantı kültürü özellikleri ile vardı. “Aynı sınırlar içerisinde Fars ve Arap müzik kültürleriyle birlikte oldu, yanyana yaşadı, içiçe geçti, doğrudan etkileşti ve giderek kaynaştı”. İslam müzik kültürüne kattığı yenilik, canlılık ve beraberinde getirdiği çeşit ve zenginlik ile bu kültürün en güçlü, etkin ve belirleyici ögesi konumuna geldi. (Uçan, 2000:413) 1216-1294 yılları arasında yaşamış olan Urumiye-Azerbaycan doğumlu Safiyüddin Urmevi, Farabi'nin keşiflerini 'Kitabü'l Edvar'ında tamamlamış, nota yazısı tekniğini geliştirmiş, bir oktav içindeki 17 ses aralığını ebced harfleri ile göstermiş, onun bu sistemini esas alanlar da Avrupalı müzikologlar tarafından 'sistemalistler' olarak adlandırılmıştır. Collangettes, Urmevi'nin İran ya da Yunan etkisinde kalmayıp, tam tersine sistemini 'eski Yunan' sisteminden kurtarmaya çalıştığını yazar. Safiyüddin Urmevi'nin fizik ve matematik esaslarıyla açıkladığı sistemi hakkında bir İngiliz besteci, eğitimci ve müzik tarihçisi olan Sir C. Hubert Parry de “Hayal edilmesi bile düşünülemez derecede mükemmel

ses dizisi” görüşündedir. (Budak, 2006:44-45) Berker'e göre “Helmholtz, Kiesewetter, Baron Carra de Vaux, Baron d'Erlanger, Rauf Yekta, H. Sadettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi gibi müzikologların hükümleri de aynıdır. Safiyüddin ile Farabi'nin kitaplarında görülen Yunan Musiki sistemini nakletmek gibi ölü nazariyeler son bulmuştur”. (Berker, 1984:151-152) Turan'a göre de “Türk müziğinin esası olarak kabul edilen, Bir sekizlide (gam) 24 aralıklı (veya 25 perdeli) dizi, Safiyüddin ile sistemleştirilmiştir”. (Turan, 1990:261)

Ardından gelen ve bazı bilim adamlarınca 'Türk uygarlık tarihinin rönesansı' olarak nitelendirilen (İlhan, 1988:21) Timurlular (1370-1507) döneminde -dolayısıyla Türk müziğinin en ileri ve gelişkin evresini yaşadığı dönemlerden birinde- Meraga-Azerbaycan (günümüzde İran'ın Doğu Azerbaycan Eyaleti) doğumlu döneminin ünlü musiki nazariyecisi Maragalı Abdülkadir (1353-1435) ise birbirini tamamlar nitelikte altı adet müzik kitabı yazar. Kendinden öncekilerin kuramsal çalışmalarını değerlendirmiş, ses fiziği ile döneminin müzik form ve usulleri konuları üzerinde durmuştur. (Budak, 2006:46,50) Ayrıca Bardakçı'ya göre; İslam musiki tarihinde, Türkistan'dan Anadolu'ya kadar uzanan geniş coğrafyada, döneminde kullanılan çalgıların teknik özelliklerini en düzgün biçimde ele alıp açıklar. “Abdülkadir Meragi, çalgıları bilimsel bir tasnife tabi tutmuş, yapım şekillerini, teknik özelliklerini, bazen akortlarına kadar anlatmıştır”. (Bardakçı, 1986:99)

Karahanlılar'ın aksine Gazneliler ve Selçuklular'da resmi dilin Farsça olmasına bağlı Fars kültürü egemen olmuşsa da “Buna rağmen halk tabakası bu kültürel etkinin dışında kalmış, Türkçe konuşmayı sürdürmüş, bu da Türk kalmalarını sağlayan en önemli etken olmuştur. Halk daha çok küçük lirik deyişlerle, destanlarla ilgilenmiş, kopuz eşliğinde türkü söylemiş yakmıştır”. Selçuklular'dan itibaren de Türk müzik kültürü içinde türler, yapılarını giderek belirginleştirerek olgunlaşmaya başlamışlardır. (Budak, 2006:35-36) “Kırsal kesimde ve geniş halk kitleleri arasında *halk müziği* olarak; devlet kapısında ve orduda, *nevbet (nöbet) mehter müziği* olarak; tekke tarikatlarında *dinsel* ya da *tasavvuf müziği* olarak; başta saray olmak üzere, kimi yöneticilerin ve ileri gelen ailelerin konaklarında *sanat/klasik müziği* türünde”. (Turan, 1990:262)

Günümüz bilim dilinin İngilizce olması sebebiyle Batı kültürü penceresinden bakılınca oluşan genel algının aksine, yukarıda adı geçen müzik kuramcılarında Farabi ve İbn Sina

Karahanlı, Urmiyeli Safiyüddin Selçuklu, Maragalı Abdülkadir ise Timur İmparatorluğu topraklarında doğmaları dolayısıyla Türk bilimcilerdir. Batı kültürü penceresinden kasıtlı yapıp yapılmadığı tartışılabilir bu bakış açısını yansıtan önemli bir örnek olarak Fransız müzikolog Radolphe de Erlanger'in (1872-1932) Farabi, İbn Sina, Safiyüddin Urmevi ve Ladikli Mehmet Çelebi gibi Türk müzik kuramcılarının kitaplarını Fransızcaya 'La Musique Arabe' (Arap Müziği) adıyla yedi ciltlik bir eser halinde çevirerek yazmasıdır. (Budak, 2006:41-42) Turan da bu konuyu belirtir; “İslam dünyasında bilim dilinin Arapça olması nedeniyle Türk bilginleri de eserlerini Arapça yazmışlardır. Bu yüzden de hangi ulustan olduklarına bakılmaksızın İslam/Arap sayılmışlardır”. (Turan, 1990:163) Uygun'dan aktaran Budak da “Oysa bu çağlarda eski Yunan musikisi çoktan hayatini kaybedip bütün Ortadoğu'da, Kuzey Afrika ve Endülüs'te yaşayan, yegane musiki icrası ile insanları etkisinde bırakan, Orta Asya'dan, Türkistan'dan çıkıp gelen Türk musikisi idi. Orta Asya döneminde sistemleşen ve daha sonraki asırlarda Türkler'in fethedip yayıldıkları yerlerde de aynı sistem ve ölçüler esas alınıp uygulanan musiki, günümüze kadar aynı anlayışla ulaşmıştır” derken Türk kültürü içinden çıkan müzik bilginlerince Türk müzik kültürünün, İslam kültürü ve özelinde müzik kültürünü ne derece etkilediğini vurgular. (Budak, 2006:37-38)

Bununla birlikte eşzamanlarda farklı bir coğrafyada -Avrupa'nın orta ve doğusunda- Türk boylarından Avarlar (562-823), Kutrigurlar, Utigurlar, Peçenekler (860-1091) ve Kumanlar-Kıpçaklar'ın (11-14. yy) Macar ve Transilvanya bölgesi müzik kültürü ile etkileşimleri, Bela Bartok'un izindeki Sipos tarafından da araştırmalarında konu edilmiştir. (Sipos, 2009:183-185)

Osmanlılar döneminde (1299-1920/1922) ise Türk müzik kültürü Asya'dan Avrupa ve Afrika'ya da yayılır ve tam anlamıyla bir dünya müziği haline gelir. Bu dönemde Türk müzik kültürünü etkileyen çok sayıda değişim, dönüşüm ve gelişmeler vardır. Osman Gazi devrinde Mehterhane, Tabılhane'nin yerini alır, Fatih Sultan Mehmet döneminde gelişir. Repertuarına mehter (askeri) havaları dışında Türk halk ve sanat müziği de katılır. (Budak, 2006:53) Aynı şekilde Saray Musiki Meşkhanesi, Enderun Musiki Mektebi'ne dönüşür. Mevlevihaneler ve tekkelerin çok etkin hale gelmesiyle dini müzik ön plana çıkar.

Yeni makam ve usuller ortaya çıkar ve kullanılır. Geleneksel Türk sanat müziğinde besteleme ve icrada üst düzey müzikçiler yetişir ve buna paralel sanat değeri yüksek eserler çoğalır ve gözdeleşir. Türk müziğinin kuram boyutu canlılığını korurken yeni kuram kitapları, yeni müzik yazı sistemleri geliştirilir ve kullanılır. Ancak yine de meşk (dinleyerek akılda tutup icra etmek) geleneği bozulmamaktadır.

Avrupalı müzikçilerin ülkeye gelip konserler vermesi (1543), Avrupa nota yazısının Türk müziğine uyarlanması (1650), Avrupa kemanının saray fasıl müziğinde yer alması (1740), Avrupa'dakilere benzer ilk 'boru-trampet takımı' kurulması (1794) önemli gelişmelerdendir. Öte yandan etkileşimin diğer tarafında, Avrupa'da giyimde 'Türk modası' ve 'alla Turca' (Türk tarzı) müzikler yaratma akımları söz konusu olur (18. yy). Mehter müziğinde kullanılan davul, zil ve çeliküçgenden oluşan üçlü takım Avrupa'da, senfonik orkestra yapısında kendine yer bulur (18-19. yy). Avrupa kıstaslarına uygun 'Bando'nun kurulmasıyla devletçe 'müzikte çokseslilik' resmen benimsenmiş olur ve bu doğrultuda Türk müzik kültürü yeni, köklü ve dolayısıyla zorlu bir dönüşüm sürecine girer (1826). İlk 'çoksesli Türk müzik eseri' ve ilk 'Türk ulusal marşı' özelliklerini taşıyan Mahmudiye Marşı bestelenip seslendirilir (1829). Bunun anlamı Türk müzik kültürünün, modal ve makamsaldan sonra yeni bir boyut kazanarak tonal evreye ilk adımını atmasıdır. Yeniçeri ocağının kaldırılması ile beraber Mehterhane yerine, hem Doğu hem Batı müziği eğitimi veren bir okul olan Muzika-i Humayun kurulur (1826-1831). “Muzikayı Hümayun'un Türk müzik tarihindeki önemi ise müzik ve müzik eğitimcisi açısından belli bir birikimi Cumhuriyet Türkiye'sine aktarabilecek sanatçılar yetiştirmiş olmasıdır”. (Budak, 2006:56) İlk Türk Senfonik Orkestrası'nın çekirdek kadrosu oluşturulur (1840). Maarif-i Umumiye Nizamnamesi'nde (Genel Eğitim Tüzüğü) değişiklikler yapılarak müzik eğitiminde yenileşmeye gidilir (1869).

Yükselen dalgadaki bu gelişmelerle birlikte Avrupa modasına ve 'alla Franga' (Frenk, Avrupa tarzı) müzik yapma ve bestelemeye ilgi artar. İstanbul'da birçok opera sahnelenir. (Budak, 2006:56-58) Nota basım ve yayımına (1876) koşut müzik yazısına dayalı seslendirme (icra) ve besteleme yaygınlaşmaya başlar. Devlet, müzik eğitimi görmesi için Avrupa'ya öğrenci gönderir (1908). Halka açık ilk müzik okulu olan Darulelhan açılır ve

Saray Senfonik Orkestrası çeşitli Avrupa kentlerinde konserler verir (1917). (Uçan, 2000:415-416)

Osmanlı döneminde geleneksel Türk halk müziğinden çok geleneksel Türk sanat müziği desteklenmiş, gelişmiş ve zenginleşmiştir. İstanbul ve özelde saltanat-saray kökenli Türk sanat müziği, Avrupa hükümdarlıklarında da benzeri görülen bir tutumla, halktan farklı olduğu ve egemen zümrenin imtiyazını gösterme aracı olarak halktan -ve dolayısıyla onun müziğinden- belirgin bir ayrıcalığın ifadesi olarak desteklenmiş olabilir. Budak, Eyuboğlu'ndan da aktararak “Tüm bunlar değerlendirildiğinde, klasik Türk müziğinin sarayda tutunduğu, sarayda yer bulabildiği ve her türlü haktan yoksun olan halktan (zanaatkarlardan, köylülerden, işçilerden) ayrı yaşayan saray zümresinin ya da Osmanlı aristokrasisinin klasik Türk müziğine sahip çıktığı ve geliştirdiği gözlemlenmektedir.” Bununla birlikte “...Osmanlı toplumunda el üstü tutulan çalgıların bir teki bile girememiştir halk arasına, halk türkülerine. Onlar Anadolu insanına yabancıydı da ondan. Onlar halktan kopmuş, kendi içine kapanmış bir kesimin araçlarıdır” demektedir. (Budak, 2006:58-59) Türk müzik kültürünün temel kollarından Türk sanat ve Türk halk müziğinin çalgıları dahi birbirleri ile etkileşmemiştir. Bu iki ana kolun birbirlerinden yalıtılmışlıklarına Ceyhun da işaret eder.

“...Kentlerde yaşayan bu egemen (yönetici) çevrelerin kendilerine özgü bir saray kültürleri olduğu gibi, doğal olarak, Anadolu'da yaşayan köylülerin ve göçebe boyların da kendilerine özgü kültürleri vardır. Ama şurası da unutulmamalıdır ki, Osmanlı İmparatorluğu'nda toprak mülkiyeti hakkı bulunmadığı için bu insanların neredeyse tamamı çiftliklerde birlikte çalışıyor ve birlikte yaşıyor olsa gerekir. Dolayısıyla, mutlaka oralarda da bir yeni kültür birleşimi yaratılmıştır. Yani bizce, Anadolu'da, bu saray kültürünün karşısında bir de reaya kültürü vardır. Bu reaya kültürü de hiç kuşku yok ki tıpkı saray kültürü gibi Anadolu'daki etkin grupların kültürleriyle, göçebe boyların Orta Asya'dan ve Orta Doğu'dan sürükleyip getirdikleri Türk ve İslam kültürlerinin bir başka yeni birleşimidir. Bu kendiliğinden oluşan yeni birleşim de, artık Türklerin toprak işçileri arasında da çoğunlukta bulunuşu yüzünden mi, yoksa Türkçe'nin ortak dil oluşundan mı, çekirdeği gene Türk kültürü oluşturmuştur. Belirleyici başat kültür, gene Türk kültürüdür. Ancak şu farkla ki, saray kültürünün çekirdeğini, yerleşik Türk kültürünün oluşturmasına karşılık, reaya kültürünün rengini göçebe Türk kültürü vermiştir.”



Hatta bu reaya kültürünün yani Osmanlı İmparatorluğu'nda yönetime katılmayan, askeri sınıf dışında kalan ve geçimini tarım ve ticaretle sağlayan kesimin kültürünün bireşiminde ilgi çekici durumun, İslam kültürü öğelerini temsilen, daha çok Şamanistik öğelerin yer alması olduğunu belirtir. (Budak, 2006:61)

Kültür bir açıdan edimlerdeki usuldür. Bundan dolayıdır ki toplulukların ve toplumların yaşam şartları değişmedikçe edimlerinin ve dolayısıyla usullerinin de değişmemesine paralel, Türk halk müziğindeki değişim de ancak bu oranda olmuştur.

Bu iki toplum katmanının müzikleri arasındaki ayrışma durumu Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasını takiben sektörleşmeye, endüstrileşmeye başlayan müzik ve gelişmekte olan medya (önceleri radyo yayınları ve ilerleyen yıllarda televizyon yayınları) ile değişmeye başlamıştır. Bu araçlar yoluyla yabancı kültürlerle beraber, Türk kültürüne ait bu iki müzik türünün de toplumun tümünce ulaşılabilir olmasıyla ve Türk müzik kültürünün bu iki ana kolu arasında etkileşmelerin büyükşehirler dışında da başlaması sonucunu doğurarak, çağdaşlaşan Türkiye'de 'Geleneksel Türk Müziği' içinde 'Türk Sanat Müziği' (TSM) ve 'Türk Halk Müziği' (THM) kardeş iki tür konumuna ulaşacaktır.

Günümüz Türkiye Cumhuriyeti'nde ise Türk müzik kültürünün, Osmanlı döneminde başlayan yenileşme çabalarının devamı ve fazlası olarak çağdaşlaşma ve evrenselleşme nitelikleri açısından geliştirilmesine çalışılmaktadır. Bu amaçla yapılanlardan bazıları; Musiki Muallim Mektebi'nin açılması (1924), 1923'te yeniden açılan Darülelhan'ın konservatuara dönüştürülmesi (1926), geleneksel Türk sanat müziği Tespit ve Tasnif Heyeti (1926) ve İcra Heyeti'nin oluşturulması (1927), Radyo müzik yayınının başlaması (1927), Devlet konservatuvarının kurulması (1936), Gazi Terbiye Enstitüsü Müzik Bölümü açılarak Musiki Muallim Mektebi'nin de bu kuruma aktarılması (1937), Askeri Muzika Ortaokulu'nun açılması (1938), Türk Halk Müziği Belgeliği'nin oluşturulması (1938), Devlet Operası (1949) ve Balesi'nin (1959) kurulması, televizyonda müzik yayınının başlaması (1968), TRT Çoksesli Korosu (1971), Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikbilimleri Bölümü (1975), Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı (1975), Devlet Klasik Türk Müziği Korosu (1978), Devlet Türk Halk Müziği Korosu (1987), Devlet Çoksesli Korosu (1989), Müzik ve Sahne Sanatları

Fakültesi (1986), Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü kurulup işlerliğe kavuşturulmalarıdır. (Uçan, 2000:417)

Türk müzik kültürü bu dönemde Türkiye coğrafyasının tüm iç ve dış etkenlerinin sonucunda geleneksel-tek sesli müzik kültürüne, çağdaş-çoksesli nitelikteki müzik kültürünü de süreç içinde kendi yapısının kazanımlarına ekledi. Geleneksel kökenden gelen halk ve sanat müzik türlerine, bünyesine yeni kattığı çağdaş-çoksesli niteliğe ait popüler müzik, uluslararası sanat müziği ve örgün eğitimde kullanılmak üzere temel müzik eğitimi türleri de eklendi. Bu eski ve yeni müzik sahalarında çok sayıda müzik insanı (besteci, yorumcu, müzikbilimci-kuramcı ve eğitimciler) yetişti hizmet verdi.

Türk Sanat Müziği için 'eşit olmayan 24 aralıklı ses sistemi' geliştirildi (Arel-Ezgi-Uzdilek). Çağdaş-çoksesli Türk müziğinde ise Batı'dan alınan '12 eşit aralıklı ses sistemi' (tamper sistem) yerleşip kökleşerek yaygınlaştı. Çağın gerekleri doğrultusunda gerçekleştirilen atılım ve gelişmelerle bir 'çağdaş-modern ülke müzik kültürü' düzeyine erişti. (Uçan, 2000:418-419)

Bağımsız Türk Cumhuriyetleri dönemi ise Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin 1991 yılında dağılması sonrası egemenlik ve bağımsızlıklarına kavuşan Azerbaycan, Kazakistan, Özbekistan, Türkmenistan ve Kırgızistan Cumhuriyetleri ile Türk müzik kültüründe yeni ve çok merkezli bir dönem olarak başlamıştır. Öncesinde KKTC'nin de bulunduğu bu yeni Türk cumhuriyetleri kendi geleneksel müzik kültürlerinin yanı sıra çağdaş-çoksesli müzik kültürlerini de belli bir aşamaya ulaştırdılar. Bu ülkelerden çıkan besteciler hem kendi ülkelerinin hem de dolayısıyla Türk müzik kültürünün çağdaşlaşması ve gelişmesinde önemli katkı verdiler. Uçan'a göre "Bu arada Türkiye Cumhuriyeti ile diğer bağımsız Türk Cumhuriyetleri arasındaki her türlü müziksel iletişim-etkileşim, alışveriş ve işbirliği belirgin bir hız ve yoğunluk kazandı. Bütün bunlar, günümüz Türk Dünyası müzik kültürünü geleneksel-çağdaş boyutlarıyla bir bütün olarak eskisinden çok daha güçlü bir duruma getirdi; çok daha geniş kapsamlı, çok daha çeşitli ve çok daha zengin (yeni) bir görünüme büründürdü". (Uçan, 2000:419-420)

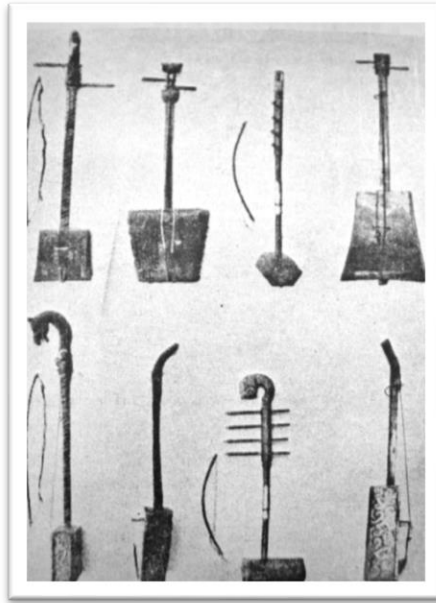
### 1.1.1. Türk Müzik Kültüründe Yaylı Çalgılar

Kemanın Türk müzik kültürüne dahil olmasıyla ilgili tarihi olguların aktarımından önce bu çalgının organolojik açıdan ele alınması, Türk müzik kültürünün geniş resmi içinde aldığı rolün öneminin ve niteliğinin betimlenmesinde duruluk sağlayacaktır.

Organoloji (Çalgı Bilimi) kapsam olarak müzik enstrümanlarının tarihi, sınıflandırılmaları ve farklı ülkelerdeki kullanım şekillerine dair araştırma yapan disiplindir. Önde gelen organologlardan Curt Sachs ve Erich Moritz von Hornbostel'in uluslararası kabul edilmiş sınıflandırmasına göre çalgıları genel çatı altında; idiophones (kendi tınlayan vurmali çalgılar), membranaphones (yüzeylerinde deri gerili vurmali çalgılar), chordophones (telin titreşimiyle ses elde edilen çalgılar) ve aerophones (havanın titreşimiyle ses elde edilen çalgılar) olarak sınıflanmış ve keman da dahil tüm yaylı çalgılar, chordophones başlığının alt gruplarından lute grubu içerisinde konumlandırılmıştır. (Çolakoğlu Sarı, 2014;36) Sachs'a göre "En eski Avrupa yaylı çalgıları modern Türkistan ve Hindistan yaylılarıyla yakından ilişkilidir. Bu nedenle yaylı çalgıların anayurdu ile ilgili tüm kanıtlar İç Asya'yı göstermektedir". (Çolakoğlu Sarı, 2014; 37) Yaylı çalgıların ilk örneklerinin Asya kökenli olmasında genel bir fikir birliği vardır. Akdoğu'ya göre yay ile çalınan geleneksel bir Çin çalgısı olan erhu'nun prototipleri milattan önceki Çin müziği ve çalgıları döneminde yer almaktadır. Kökenin Asya olmasını destekleyen bir diğer unsur da çeşitli kaynaklarda da belirtildiği gibi Eski Yunan'da yaylı çalgıların bulunmayışıdır. Keza Gazimihal'e göre de İlkçağ uygarlıklarında yaylı çalgı yoktur. (Çolakoğlu Sarı, 2014; 37)

Şekerkeran'ın (Yağışan ve Aydın, 2013: 214) yaylı çalgıların ortaya çıkmasındaki temel düşüncenin ok ve yay olduğu görüşüyle birlikte, Özcan'ın da belirttiği gibi; gerilmiş kirişe (tele) sürme ile ses elde etme aracına tüm kültürlerde yay denilmesinin istisnası olarak Türk kültüründe telden ses çıkarma aracını 'ok' ile benzeştirerek ilk yaylı çalgıya 'ıklığ' (oklu) denmesinin, bu kültürde kutsal ve önemi büyük bir silah olarak ok ve yayın varlığı ile ilişkisi olasıdır. (Özcan, 2008;1) İkliğ, Gazimihal'e göre Türklerde ana çalgı sayılan ve günümüz bağlamasının da atası olan kopuz'un yaylı türevi olarak ortaya çıkmıştır. (Gazimihal, 2001;24) Bu çalgının ok ile benzeştirilen yayına, tele sürterek ses çıkarması amacıyla takılanın at kuyruğu oluşu ve günümüzde de tüm yaylı çalgılarda bu malzemenin

kullanılışı, atlara büyük önem veren bir kültür olarak yaylı çalgıların ortaya çıkışında, kökenin Türk müzik kültürü olması ihtimalini ispatlamayan ama olasılık yaratan bir olgudur. Nitekim Courant, oklu (yaylı) çalgıların Çin'e kuzeyden geldiğini belirtir. (Özcan, 2008;4) Bununla beraber Çince'de yay anlamına gelen 'Ku' kelimesi Çin yıllıklarında, Çinlilerce barbar olarak adlandırılan -aralarında Prototürkler'in de bulunduğu- kuzey halkıyla birlikte vurgulanırken, ok ve yayın Asya kıtasındaki aidiyetine işaret eder. Öngel'in (2001: 196) “Asya'da ok ve yay ile ilgili en eski buluntular Kuzeydoğu'da ve Sibiry'a'da ele geçmiştir. Kökeni Hunlar'a açıkça organik olarak bağlanabilen buluntular pek az olmakla beraber meydana çıkarılan, bu halka özgü ve aynı zamanda İç Asya özellikleri de gösteren bir hayli eser vardı” görüşü de ‘ok ve yay’ ile ilişkilendirilen yaylı çalgıların kökeninin Türk müzik kültürü ile ilişkisi olasılığını destekleyen görüşlerdendir.

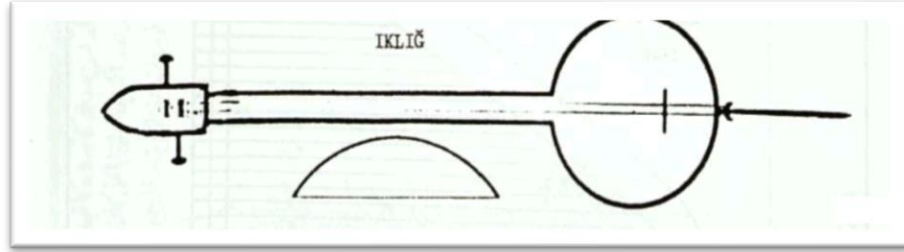


**Şekil 4.** Asya yaylı çalgıları (İskandinav müzelerinden)

(Özcan, 2017; 17)

İklğ türevleri ile Asya'da geniş bir coğrafya yayılır ve 15. yüzyıl Osmanlı'sına kadar yaylı çalgılar için genel bir isim anlamına da evrilir. Türevi olan yaylılar tel sayısı, gövde şekil ve büyüklüğü, sap ve yay uzunluğu, işçilik ve kullanılan malzemelerde farklılık gösterirler.

Fransız müzik yazarı Soubies, İkele (igil) kelimesini iki ayrı monografyasında kullanır ve “İkele yaylı çalgıdır; uç Sibirya ve Moğol sınırlarında kullanılmıştır” derken Fransızca'da 'i' telaffuzunun olmamasına da bağlı, kelimenin aktarım bozuklukları sonucunda ıklığ ile benzerliğinin, batılı gözüyle ve Türkolog da olmamalarının etkisiyle köken bağlantısını bilemezlerdi. (Özcan, 2008;8)



Şekil 5. Iklığ

(Üngör, 2004: 45)



Şekil 6. İgil

(<http://www.alashensemble.com/instruments.htm>)

Çağatay Türkçesi'nde bu yaylı çalgıya verilen kıçımak (kazımak, gıcırdatmak) fiilinden türeyen Kıçak adı, o dönemlerdeki bilim dili Farsça ve yazı dilinin de etkisiyle Asya'nın farklı bölgelerinde, çoğunluğu Türkler'ce Gışek, Gıççek, Gıjek, Gıyak, Gıçak, Cigak, Jigak, Ghaçak, Girek, Ghirek, Girşek ve Gırçek gibi birbirine benzer adlandırmalarda çeşitlenmiştir. Iklığ'dan farklı olarak üç tellidir.



**Şekil 7.** Kıçak çalan bir Türkmen

(<http://tarihten-aneidotlar.blogspot.com/2016/08/turklerin-calg-hastalg.html>)



**Şekil 8.** Kıçak ön ve arka yüz

(Özcan, 2008:11)

Gudok'da ise kıçak'tan farklı olarak sapın gövde ile bütünleşik olması göze çarpar. Rusça'da da Gudok veya Guddok okunuşu ile yazılırken Erivan bölgesinde ise Kuthok olarak adlandırılır. Sachs "Çalınıştta bazen göğse, bazen de dize dayatılırdı. Üç telin birinde esas ezgi çalınırken, beşli aralık düzeniyle diğer iki tel durmadan vıyıldardı" tarifini yapar. Sloven

dilbilimci F. Micklosich eser ve Slavca sözlüklerinde, Avrupa kemanının Gudok'tan türediği ve Romence'de Gidil, Gidela, Arnavutça'da da Gudulis gibi adlarla Slavca dışındaki dillerde de varolduğu bilgisini verir. Özcan da bu çalgının Uygurlar'daki yaygınlığını belirtir ve Kıçak (gıçak) ve Gudok isimlerinin etimolojik yakınlığına dikkat çeker. Yine Sachs'tan aktararak Sırp-Hırvat dilindeki Gude adlı yaylı çalgının Türk ayaklı kemanı tipinde olduğunu ve Macarlarca 11.yy'a kadar kullanıldığını belirtir. E.Haraszti de Macarlar'ın, Avrupa'da şekillenen günümüz kemanının atalarından olan Viell ve Rebec'in evriminde etkisi olduğunu görüşündedir. (Özcan, 2008;12-13) Bu noktada Macar ve Türklerin tarihsel yakınlığına ayrıntılı bir vurgu yapmak gereksizdir.

Çağana (Çegan, Çegane ve Arapça'da Şegane) de İkliğ türevlerinden olup farkı dört telli olmasıdır. Sachs'a göre Çağana adı sadece Afganistan ve Dağıstan'da aynı adla kalmıştır. (Özcan, 2008;14)



**Şekil 9.** Gudok

(Özcan, 2008;12)



**Şekil 10.** Çagana

(<http://mk.musigi-dunya.az/chegane.html>)

Kökeni Farsça 'yay gibi eğri' anlamındaki 'heman'dan gelen keman kelimesi dilimize yay'ın karşılığı olarak girmesinin devamında (Özcan, 2008;15), 15. yy'dan itibaren tüm yaylı çalgılara atfen İkliğ adının yerini alarak ve devamında unutulmasına da sebep, Kemançe adıyla değişmiştir. "Armudi kemençenin fasıl musikisine girmesiyle de rebab olarak adlandırılmıştır". (Çolakoğlu Sarı, 2014;38) Osmanlı İmparatorluğu döneminde Türkçe'nin giderek azalan etkinliğinin bir yansıması olarak İkliğ adı yerini, Farsça Kemançe ve Arapça Rebab'a bırakmıştır. Üç ya da dört tellidir.





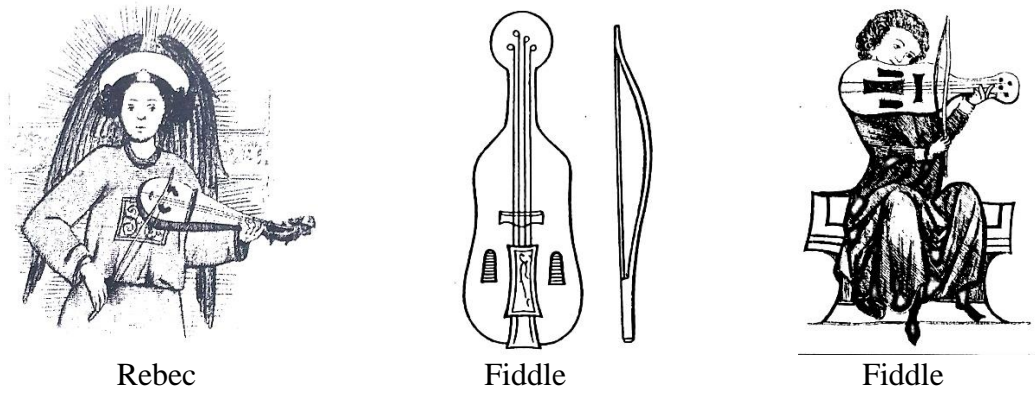
**Şekil 11.** Kemançe

([http://www.azerbaijans.com/content\\_248\\_az.html](http://www.azerbaijans.com/content_248_az.html))

### **1.1.2. Yaylı Çalgıların Avrupa Kıtası'na Geçişi ve Evrimi**

Yaylı çalgıların Avrupa kıtasına girişine dair ilişkiler dizgesinin; Türk müzik kültüründen Fars müzik kültürüne, buradan Arap müzik kültürüne ve Kuzey Afrika'da yaşayan Müslüman Araplar aracılığıyla (Magribiler - Berberiler) İspanya yarımadasına ulaşması şeklinde olması genel bir kabuldür. Alapınar “Asya’da çıktığı kesin olarak bilinen yaylı çalgıların anayurtlarında ilkel biçimlerini hemen hemen korurken, Avrupa’ya geçtikten sonra hızlı bir gelişim göstermiş olmaları çok dikkat çekicidir.” görüşünü paylaşır. (Alapınar, 2003; 11-12)

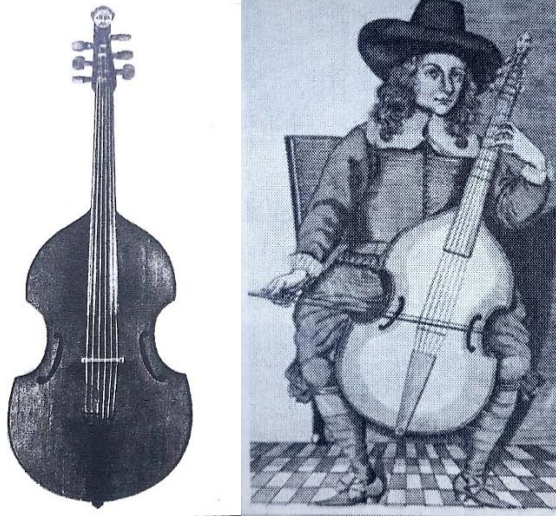
Kuzey Afrika Arapları'nın Avrupa kıtasına soktukları rebab'ın rebec adını alması ve ondan türeyen fiddle'ın gelişerek, yerini viol'e bırakıncaya kadar kıtada iki yüzyıl kadar süren etkinliği söz konusudur. Fiddle özellikle 12-13. yüzyıl dolaylarında Alman saz şairleri olan minnesinger'ler tarafından tercih edilmiştir. (Özcan, 2017; 69)



Şekil 12. Rebec-Fiddle-Fiddle

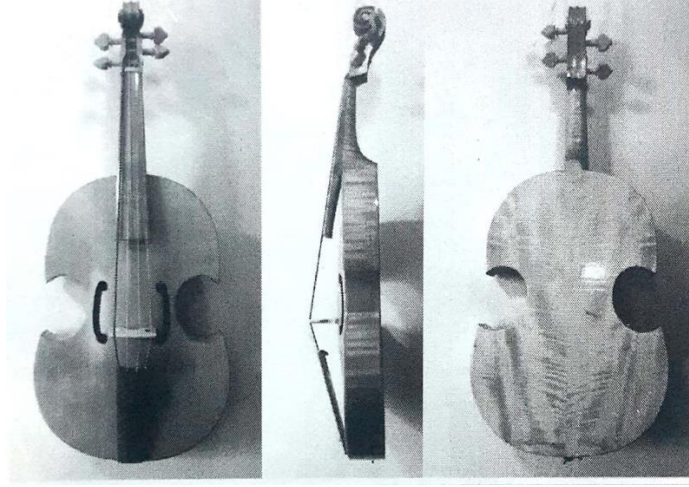
(Alapınar, 2003; 73,75)

Ardından gelen viol, Barok Dönem'e (16. yy.) geldiğinde türevleri dolayısıyla, Viola da gamba (bacak viyolü) ve viola da braccio (kol viyolü) olarak iki kümeye ayrılır. Adlarının çalınma pozisyonlarıyla ilişkisi anlaşılabilceği gibi viola da gamba otururken dizler arasında, viola da braccio ise kolla tutulup omuza yaslanarak yani keman pozisyonunda çalınmaktaydı.



Şekil 13. Viola da gamba

(Alapınar, 2003; 78) , (Özcan, 2017; 74)



**Şekil 14.** Viola da braccio

(Özcan, 2017; 84)

### **1.1.3. Günümüz Kemanının Doğuşu ve Ulusal Keman Ekollerinin Oluşumu**

Viola da braccio ailesinden doğan ve anayurdu İtalya kabul edilen günümüz kemanı, son şeklini 16. yy.'ın ortaları sonrası alır. Kemanın başkenti sayılabilecek Cremona'da (İtalya) 150 yıl boyunca, değişen ve yükselen icracı ihtiyaçlarına yönelik olarak büyük yapım ustaları sayesinde teknik açıdan gelişimine devam ederek günümüze ulaşır.

Keman 1580'ler İtalyası'nda klise müziğinde insan sesini destekleyici bir görev ile kullanılırken aynı dönemlerin İngiltere ve Almanya'sında önemli etkinliklerde dans, eğlence ve yemek müziği amaçlarında kullanılmaktaydı. (Schwarz, 1987; 29)

Erken Barok, Barok ve Klasik dönemin keman icracısı ve bestecilerinin getirdiği müzikal ve sanatsal gelişmelerle birlikte, çalma stillerinden eser formlarına, uygulama tarzlarından çalgıdan elde edilmeye çalışılan sesin niteliğindeki renk ve yarattığı etki gibi konulara kadar yapılan tercihler, önce Avrupa'nın belirli şehirlerinin önde gelen keman okullarının, sonrasında ise ulusal keman ekollerinin oluşumuna sebep olmuşlardır. (Ulucan Weinstein, 2011; 6)

Klasik döneme kadar İtalya, Avusturya, Almanya, İngiltere ve Fransa’da oluşan keman okulları sayesinde takip eden Klasik ve Romantik dönem boyunca keman eğitiminde farklı bakış açıları, yaklaşımlar ve yöntemler belirmiş, buna bağlı olarak çeşitli metodlar geliştirilmiş ve yazılmıştır. Bu durum ulusal keman ekollerinin de oluşmasına sebep olmuştur: İtalyan, Avusturya, Fransız, Alman, Fransız-Belçika, İngiliz önce olmak üzere, devamında Polonya, Macar, Çekoslovak, Romen-Moldovya, İskandinav, Rus, Amerikan, İsrail ve Japon ulusal keman ekolleri. (Ulucan Weinstein, 2011; i,ii)

Avrupa kıtasında doğan ve günümüzün en bilinen yaylı çalgısı haline gelen keman; bu kıtadaki ve sonrasında dünyanın farklı coğrafyalarındaki adı geçen ulusların bu çalgıya kendi kültürel kimliklerinin de izlerini taşıyan yapıtlar vermeleri ile gerek eğitimi sürecine dönük, gerekse konser/dinleti amaçlı bugünkü geniş literatürüne kavuşmuştur.

#### **1.1.4. Türk Müzik Kültüründe Keman, Türk Keman Okulunun Oluşumu ve Yerli Eğitim Materyalleri**

Kültürlerin etkileşmesinin bir sonucu olarak Osmanlı devletinin, diğer devletler ile olan iletişimleri sürecinde batının müziği ile de tanışması doğaldır. Ulucan Weinstein 1524 yılında Venedik Balyosu’nun evinde düzenlenen şenlikler kapsamındaki bir bale gösterisine, Türklerin de oyuncu ve izleyici olarak katıldığı bilgisini ve “1543 yılında da imzalanan Osmanlı-Fransız anlaşması sebebi ile I.Francois’in Kanuni Sultan Süleyman’a gönderdiği hediyelerden birinin bir orkestra olduğu, orkestranın sarayda üç konser verdiği bilinmektedir.” ifadelerini Gazimihal’den aktarır. (Ulucan Weinstein, 2011; 131)

Yukarıdaki resmi temaslar sonucundaki kültürel etkileşimler öncesinde 13. yy.’dan beri İstanbul ve Trabzon’da bulunan Ceneviz ve Venedik mahallelerinde yaşayan Levantenlerce kemanın öncülü olan viol çeşitlerinin kullanılmış olması yüksek ihtimaldir. (Kurtaslan, 2009; 411-412) Yine 1737-1742 arasında İstanbul ve İzmir’de bulunmuş olan ressam Liotard’a ait ‘Keman Çalan Türk Musikicileri’ adlı resminde ve Perrault’nun zamanın Fransız büyükelçisinin İstanbul’daki evinde bir Türk ve bir de Fransız kemancının karşılıklı sırayla çalarak ve birbirlerini tekrarlamaya çalışarak ustalıklarını sınavdıkları bilgisini kitabında (1697) aktarması gibi örneklere rastlanmaktadır. (Aksoy, 2003;106) Aslında

şaşırtıcı olabilecek olan, Osmanlı gibi büyük bir imparatorluğun sadece resmi değil ticaret ve eğlence hayatı gibi sivil hayat alanlarında kemana bir şekilde rastlanmaması olurdu.



**Şekil 15.** Keman Çalan Türk Musikiciler. J.E. Liotard, 1732-1742.

(Aksoy, 2003;105)

Fonton ve Blainville’de bahsi geçen kör Yorgi’nin (Corci) kemanını saray fasıllarına ve “incesaz” a sokan kişi olduğu söylenir. Ondan önce kemana meyhaneler dışında çok ilgi duyulmadığı fakat Yorgi sayesinde günümüz kemanının kendine, ataları olan Türk müzik kültürü kaynaklı diğer yaylı çalgıların yanında ve Yorgi’den sonrasında da, giderek önünde yer bulduğunu bilmekteyiz. Yine Fonton’dan da aktarıldığına göre, günümüz kemanının öncülü viol türlerinden biri olan ve Türk müzik kültüründe de sine-i keman olarak bilinen ‘violon d’amour’da usta olan Kör Yorgi’nin eğitimine, Ali Ağa’dan rebab eğitimi alarak başladığı sonrasında ilgi duyduğu sine-i kemandaki bilgi ve ustalığını Romanyalı öğrencisi Miron’a aktardığı iletilir. “...Miron’un batı kemanının Türkiye’ye yerleşmesinde büyük etkisi olmuştur. Miron, sonradan Kemani Todori’yi yetiştirmiş, bu dönemden sonra Türk Müziği yönünde güçlü icracılar yetişmiştir.” (Ulucan Weinstein, 2011; 139, 142) Keza bu konuda Fonton’un tahmini Türk’lerin kör Yorgi’den sonra kemana unutarak rebaba dönecekleri yönünde olmasına rağmen bu durumun tersi olmuş ve günümüz kemana yaylı çalgı olarak Türk müzik kültüründeki etkisini giderek artırarak öncüllerini unutturmuştur. (Kurtaslan, 2009; 411)

Bu durum elbette kemanın çalıcısına sunduğu olanaklarındaki gelişmişlikten kaynaklanırken buna sebep, kemanın Avrupa’da profesyonelleşmekte olan icracılığın ihtiyaçlarına cevap verebilmesi için geçirdiği evrime karşılık, Türk kültüründeki yaylı çalgılardan herhangi birinin halk çalgısı konumunun üzerine çıkamaması ve/veya icracılıkta Avrupa’daki profesyonelleşmeye karşılık gelebilecek, çalgıların gelişmesine yönelik bir ihtiyacın oluşmamasına koşut; Türk yaylı çalgıları yerlerini başka bir kıtada evrimleşip gelişerek Türk müzik kültürüne tekrar geri dönen, yeni ve en gelişmiş jenerasyonuna bırakmak durumunda kalmışlardır.

Osmanlı döneminde müzik eğitimi veren kurumlarda, tarihi öncelikle Enderun Mektebi gelir. Arşiv çalışmalarından, devşirme okulu olarak II. Murad zamanında kurulduğu açıklığa kavuşmuş olmakla birlikte Fatih Sultan Mehmet döneminde ise gelişip, devletin sürekliliğinde gerekli olacak mülki ve idari kadrolar için acemi oğlanları seçerek onların kültürel dönüşümünü de sağlayan bir eğitimin kurumu haline gelmiştir. Hristiyan çocukların entegrasyonunu sağlamak amacıyla resmi dil Osmanlıca’ya ve Türk musikisi eğitimine, milli kültürü güçlendirme kastının da etkisiyle önem verilmiştir.(<http://enderunistanbul.org.tr>) “1 Temmuz 1909 tarihinde lağvedilen Enderun Mektebi’nin Seferli koğuşunda; bir çok önemli besteci, müzisyen, hanende, kemankeşin yanı sıra alimler ve şairler yetişmiştir.” (Ulucan Weinstein, 2011; 130)

Ardından “1826 yılında II. Mahmut’un isteğiyle kurulan askeri bando ve 1831’de kurulan Muzika-i Humayun (Padişahın Müzik Topluluğu) gelmektedir. Bir nevi saray konservatuvarı olarak kabul edilen Muzika-i Humayun, Enderun Musiki Teşkilatı’nın yeni bir şubesi olarak ortaya çıktı”. (Kurtaslan, 2009; 413) Bu kurumun doğuşunun temelinde yatan sebep, Batı tarzı ordu düzenine geçişin tercih edilmesiyle 1826’da Yeniçeri Ocağı’nın kapatılmasıdır (Vaka-i Hayriye). (Ulucan Weinstein, 2011; 132) Sonradan Donizetti Paşa olacak olan Giuseppe Donizetti (1788-1856) Muzika-i Humayun’un başına getirilmiştir. Kurum, Osmanlı idarecileri tarafından batı müziğine ilgi duyulmaya başlanılanması sonucu aynı zamanda devletin prestij unsurlarından biri olarak da görülmüştür. Batı müziği çerçevesinde bando, orkestra ve bunun için gereken elemanların (öğretmen ve öğrenci) yetiştirilmesi amacıyla kurulan Muzika-i Humayun’da yaylı çalgılar bölümü de 1846 yılında

açılmıştır. Donizetti Paşa sonrasında orkestrayı yönetme görevine getirilen şefler olan Angelo Mariani (1822-1873) ve Luigi Arditi (1822-1903) ile Camulova, Valz ve Bugvani kurumun bilinen ilk keman öğretmenleri olmuştur.

Türk keman okulunun ilk temsilcilerinin; Muzika-i Humayun'da yetişen birinci ve ikinci nesil kemancılar olan Vondra Bey (1868-?), Osman Zeki Bey (Üngör 1880-1959), Basri Bey (?-?), İzzet Nezihi Albayrak (1898-?), Seyfettin Asal (1901-1955), Enver Kapelman (1903-?), Ali Sezin (1897-1950) ve Halil Rıfat Onayman (1902-1968) oldukları bilinmektedir. Çoğu keman eğitimlerine bu kurumda başlamış olup devamında Avrupa'nın başlıca konservatuarlarında eğitim görüp hem icracı hem de keman eğitimcisi olarak bir çok öğrenci yetiştirmişlerdir. (Kurtaslan, 2009; 413-418)

Keman eğitiminin verildiği bir diğer kurum da Türk deniz muzikalarında bahriye bando sazlarına ek olarak orkestra sazlarını da çalabilecek öğrenci yetiştirme amacıyla 1916'da kurulan Bahariye Musiki Mektebi'dir. Ermeni asıllı Vahram Mühendisyan kurumda uzun yıllar keman öğretmenliği yaparken yukarıda adları geçen Basri bey ve Halil Rıfat Onayman da bu kurumda keman öğretmenliği yapmışlardır. (Ulucan Weinstein, 2011; 158)

Muzika-i Humayun'u takip eden diğer kurumlar da Dar'ül Bedayi ve Dar'ül Elhan'dır. "Dar'ül-Elhan isminin konservatuar olarak değiştirilmesi, (İstanbul Konservatuarı a.e) Cemal Reşit Rey ve dönemin Dar'ül-Elhan Müdürü Süreyya Bey'in, 1926 yılında Sanayii Nefise Encümeni'ne sunduğu layihanın kabulü sonucunda gerçekleşmiştir." (Ulucan Weinstein, 2011; 144)

Cumhuriyetin ilanı sonrasında 1924'te Ankara'ya taşınan Muzika-i Humayun Orkestrası önce "Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti" adını, sonrasında ise günümüzdeki şekliyle, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası adını almıştır. Bu kadronun çoğu üyesi o dönem başkentte yeni açılan bir kurum olan Musiki Muallim Mektebi kadrosunda yer alarak, ileride Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda da görev yapacak bir çok öğrenciyi yetiştirmişlerdir. (Ulucan Weinstein, 2011; 136-137)

Ardından İstanbul, Ankara ve İzmir'deki üniversitelerin çatısı altında batı tarzı müzik eğitimi veren konservatuar kurumları açılır. Bu kurumlarda görev alan Türk keman okulunun adları yukarıda geçen ilk temsilcilerine ek isimler ve görev aldıkları kurumların şehirleri ise aşağıdaki gibidir: Licco Amar (1891-1959) Ankara'da, Karl Berger (1894-1947) İstanbul'da, İzzet Nezih Albayrak (1898-?) Ankara'da, Seydettin Asal (1901-1955) İstanbul'da, Halil Rifat Onayman (1902-1962) İstanbul ve Ankara'da, Burhan Duyal (1908-1968) Ankara'da, Ekrem Zeki Ün (1910-1987) İstanbul'da, Cezmi Erinç (1910-1992) Ankara'da, Orhan Borar (1910-1983) İstanbul'da, Necdet Remzi Atak (1911-1972) Ankara'da, Fethi Kopuz (1915-1996) İstanbul'da, Semih Argeşo (1916-2010) İstanbul'da, Sedat Ediz, (1916-1965) Ankara'da, Erdoğan Saydam (1921-1982) İstanbul'da, Hamit Alacaloğlu (1922-2000), İstanbul'da, Kenan Kutucuoğlu (1922-2006) İzmir'de, Orhan Kadam (1923-?) Ankara'da, Ulvi Yücelen (1925-2004) Ankara'da, İlhan Özsoy (1925-1985) Ankara'da, Erdoğan Çaplı (1926-1979) Ankara'da, Ermukan Saydam (1927-) Ankara'da, Ayhan Erman (1928-1999) Ankara'da, Jules Higny (1929-1994) Ankara'da, Edip Günay (1931-2010) İzmir ve İstanbul'da, Atilla Işıksun (1932) Ankara ve İzmir'de, Ayla Erduran (1934) Devlet Sanatçısı, Ömer Can (1934) Ankara'da, Ergun Tekinsoy (1936-2001) İstanbul'da, Suna Kan (1936) Devlet Sanatçısı, Gülden Turalı (1935-2002) İstanbul'da, Ayhan Turan (1938-2009) İstanbul'da, Yusuf Güler Aksöz (1936) İstanbul'da, Oktay Dalaysel (1938) Ankara'da, Saim Akçıl (1940) İstanbul'da, Gönül Gökdoğan (1940) İstanbul'da, Cengiz Özkök (1940-2011) Ankara'da, Ali Uçan (1941) Ankara'da, Hazar Alapınar (1942) İzmir'de, Engin Eralp (1942) Ankara'da, İsmail Aşan (1951) Devlet Sanatçısı, Tunç Ünver (1953) Devlet Sanatçısı. (Ulucan Weinstein, 2011; 159-198)

Eğitsel açıdan onar yıllık periyotların, ardından gelen kuşakların eğitiminde rol oynayabilecekleri düşünüldüğünde yukarıda adları geçen keman sanatçısı ve eğitimcilerinin yedi nesli kapsadıkları sonucuna varılabilir. Osmanlı döneminde başlayıp cumhuriyet döneminde artarak devam eden Batı müziği temelli keman eğitiminin, günümüze değin oluşturduğu 150 yılı aşkın süreç ile beraber, özellikle 2000'li yıllar ile birlikte ivme kazanan ve dünyanın bir çok yerinde eğitimci, orkestra sanatçısı ve solist kariyeri yapan, bununla birlikte uluslar arası keman yarışmalarında ödüller alan keman sanatçılarının varlığı, Türk



keman okulunun oluştuğunun yeterli ispatlarıdır. Aşkın buna ek olarak ‘...bu sanatçıları Türkiye’de ve yurt dışında destekleyecek ve tanıtacak mekanizmaların oluşması gerektiğini vurgulamaktadır.’ şensoy ve Tebiş ise henüz Türk keman ekolünün halen oluşum s¼recinde olduğu g¼r¼ř¼ndedirler. Aydar ise g¼n¼m¼z¼n kolay iletişim ve ulaşım olanaklı d¼nyasında ekollerin birbirleri ile sentezlenmeleri dolayısıyla yeni bir ekol¼n dođmasın¼n olasılık dışı hale geldiği g¼r¼ř¼n¼ paylaşır. (Coşkuner, 2015; 8)

Bununla birlikte keman ekollerinin, alım stillerindeki farklılıklar dışında kendilerine ait keman edebiyatlarına sahip olma durumları da s¼z konusudur. Aslen ekollerin zeminini bu egzersiz ve et¼t¼ gibi eğitsel s¼re ile ilgili literat¼r ve sanatsal değerdeki konser parçalarının oluşturduğunu s¼ylemek m¼mk¼nd¼r. Bu açıdan incelendiğinde Türk keman ekol¼nde eğitim s¼reci ile ilgili ¼zellikle metodik bir anlayışla yazılmış çalışmaların azlığı dikkat çekicidir. Kurtaslan’ın (2009) araştırmasında; Türk keman eğitimcileri tarafından yazılan, eğitim s¼recinde kullanılabilir 23 çalışmanın 8’i metodik bir anlayış ile hazırlanmıştır. Yine aynı araştırmada listelenen bu 23 çalışmanın içerisinde keman eğitimcileri tarafından en çok tercih edilen ilk 5 çalışmanın 4’¼ ‘keman eğitim motodu’ niteliğindedir. Metodik anlayış ile hazırlanan bu 4 çalışma, kemanın teknik konuları ¼zerinde kolaydan zora doğru ilerleyici çalışmalar (egzersiz ve et¼t¼ler) ile ieriklendirilmişlerdir. ¼zetle eğitsel materyal olarak hazırlanan çalışmalar içerisinde yaklaşık ¼öte bir oranındaki ‘keman eğitim motodu’ çalışmalarının, en çok kullanılanlar içinde y¼zde seksen oranında olması (5’te 4), Türk keman ekol¼nde hem yerli, hem de metodik anlayışlı materyal ihtiyacını işaret eder niteliktedir. Bu g¼r¼ře Kurtaslan da “A. Uçan ve E. G¼nay’ın Türk m¼zik k¼lt¼r¼ne uygun ve Türkiye’nin gerçekleri g¼z ¼n¼ne alınarak hazırladıkları kitaplar bu alandaki ¼nemli bir boşluğu doldurmaktadır.” ifadesiyle katılır.

Aynı çalışmadaki bir başka bulgu ise başlangıçta temel ses ¼retimi gerçekleştikten sonra ¼đrencilere yakın gelen tekerleme ve t¼rk¼lerin ¼đretilmesi gerektiği ile bu durumun ¼zg¼ven ve motivasyon sağlayacağı y¼n¼ndeki d¼ř¼nceler, keman eğitimcileri arasında y¼ksek oranda paylaşılan ortak g¼r¼řler olarak aktarılmaktadır. (Kurtaslan, 2009; 7-10)

“Öğretim elemanları Türk müzik kültürü malzemelerinin klasik keman eğitimi ilkelerine paralel olarak kullanılmasının keman eğitimini güçlü kıldığını belirtmiştir. Özellikle başlangıç aşamasında çalgıya adaptasyon sürecinde psikolojik açıdan, teknik ve müzikal davranışların yerleşmesi açısından faydalı olduğunu vurgulamıştır. Müzik eğitiminde ulusallık ve evrenselliğin bir bütün olarak algılandığı çağımızda, yüzyıllardır kullanılan evrensel keman eğitimi yöntem ve malzemelerinin yanı sıra ulusal kimliğimizin ürünleri olan müziklerimiz, keman eğitiminde vazgeçilmez olmalıdır. Bu amaç doğrultusunda eğitsel amaçlı eser ve metotlar artırılmalı, keman eğitimcileri bu doğrultuda özendirilmelidir.”

(Kurtaslan, 2009;12)

## 1.2. Problem Durumu

Ulusların kültürlerinin kaynağı, hayatın içinde yaptıkları her şeyde olup kısaca yaşam pratiklerinden oluşur. Günümüz Anadolu Türk kültürü müziğinin, Türklerin bu coğrafyaya yaklaşması ve yerleşmesiyle beraber bu bölge (Arap, Fars ve Bizans) kültürünün müziği ile de etkileşmeden varlığını devam ettirmesi maddenin, doğanın yapısına aykırı olurdu.

Yaşamın akışı içerisinde on yıllar, yüz yıllar ve bin yılların getirdiği değişiklikler ile beraber, bir ulusun kültürü de ‘değişmeyen tek şeyin değişim olduğu’ ilkesine koşut şekilde, yaşayan bir olgu olarak var olmaya devam edecektir. Milli bir eğitim kendini bu kökten güncellemelidir. Bu açıdan bakıldığında Türk keman eğitiminde, eğitim bilimlerindeki bilinenden bilinmeyene ilkesi doğrultusunda, yerel müzik kültürü öğeleri kullanılarak; eğitim süreci, öğrencilerin ders materyal ve içeriklerini kendilerine yakın bulmaları yoluyla doğabilecek ek kazanımlardan faydalanarak, daha verimli hale getirilmesi odağında ele alınmalıdır.

“Folklor (*ve buna dahil bir öge olarak halk müziği. a.e.*) insanların kolektif alt bilinçlerinin sözcüsüdür”. (Boratav akt. Balkılıç, 2009:114) Türk keman eğitiminde 'bize' bir şeyi aktarmak için bu anadil benzeri kaynaktan eğitim materyalleri oluşturmak ve etkin işlevle kullanmayı başarmak eğitim bilimlerinin doğrularıyla özdeşiktir.

## 1.3. Problem Cümlesi

Araştırmanın problem cümlesi “Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli, öğrencilerin keman çalma becerilerini olumlu yönde geliştirmekte midir? şeklinde

oluşturulmuştur. Oluşturulan araştırma problemi doğrultusunda aşağıdaki hipotezler test edilecektir;

H<sub>0</sub>: Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli, öğrencilerin keman çalma becerilerini olumlu yönde geliştirmez.

H<sub>1</sub>: Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli, öğrencilerin keman çalma becerilerini olumlu yönde geliştirir.

### 1.3.1. Alt Problemler

- “Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli, öğrencilerin detache tekniği kullanımı becerilerini olumlu yönde geliştirmekte midir?”
- “Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli, öğrencilerin legato tekniği kullanımı becerilerini olumlu yönde geliştirmekte midir?”
- Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli, öğrencilerin 3. pozisyon kullanımı becerilerini olumlu yönde geliştirmekte midir?”
- “Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli, öğrencilerin 1-3. pozisyon geçişi becerilerini olumlu yönde geliştirmekte midir?”
- Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli, öğrencilerin 2. pozisyon kullanımı becerilerini olumlu yönde geliştirmekte midir?”
- “Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli, öğrencilerin 1-2. pozisyon geçişi becerilerini olumlu yönde geliştirmekte midir?”
- “Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli, öğrencilerin 2-3. pozisyon geçişi becerilerini olumlu yönde geliştirmekte midir?”
- “Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli, öğrencilerin trill tekniği kullanımı becerilerini olumlu yönde geliştirmekte midir?”
- “Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli, öğrencilerin agilite becerilerini olumlu yönde geliştirmekte midir?”
- “Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli, öğrencilerin staccato tekniği kullanımı becerilerini olumlu yönde geliştirmekte midir?”

- Deneye katılan öğrencilerin TMEYDKEM hakkındaki değerlendirme ve görüşleri nelerdir?

#### **1.4. Araştırmanın Amacı**

Kökleri bu kadar derinlere inebilen, yolculuğu boyunca zenginleşen ve kollara ayrılan, niteliklenen ve niceleşen Türk müzik kültürünün kendi birikiminden türemiş, kendi icrasında da kullanılan keman çalgısının eğitimi amaçlı; egzersiz, etüt, metot, küçük ve büyük dinletiler, konser parçaları ve nihayetinde uluslararası yetkinliğe ulaştıran bir genel yol, güzey ve ekol üretilmemiş olması; birikimindeki nitelik ya da eğitime yönelik öğelerin noksanlığını değil, daha çok henüz yeterince bu öğelerin eğitim amaçlı bir bakış açısıyla taranmamış, elenmemiş, derlenmemiş, sınıflandırılmamış ve ihtiyaca yönelik uygun formlarda somutlaştırılmamış, dolayısıyla bu çalgının yerel eğitim literatürünü oluşturma çabasına yeterince ve önemince girilmemiş olmasındandır. Bunun yerine varolan keman ekollerinin içerikleri kullanılırken Türk müzik kültürü içerisinde oluşturulan keman eğitim içerikleri öğrenci profili ile uyumluluk, eğitim materyali olarak geçerliliği ve etkisi açısından ölçülmemiş ve bu doğrultuda yeterli sayıda metodik çalışma yapılmamıştır.

Çağdaş uygarlık göstergesi başka uygarlıkların çağdaşlık öğelerini sadece kullanmak veya taklit etmek değil, bunları geliştirebilmek ve daha önemlisi -eğitim içerikleri özelinde- kendi uygarlığından çağın dünyasına geçerli ve faydalı görüş, ispat, yöntem ve içerikler (materyaller) geliştirebilmektir.

Bu çalışma, keman eğitiminde bu amaçla kurgulanan model ve etütleri, nihayetinde Türk keman eğitimi literatürünün uluslararası keman eğitim literatüründe yeni, geçerli, etkili, farklı ve özgün bir dağarcık olarak yer alması yolunda nitelikli bir değer katmak amacıyla oluşturulmuştur.

#### **1.5. Araştırmanın Önemi**

Küresel ekonomik gücün ağırlığını elinde bulunduran toplumların bu güce sahip oldukları süreç boyunca kendi kültürlerinin etkisini güçlü bir şekilde yaymaları geçmişten günümüze devam eden bir olgudur. Buna paralel Türk uygarlıklarının-devletlerinin hakim

güç oldukları dönemlerde de kültürel açıdan diğerlerini daha çok etkileyen konumunda olmuş olması doğaldır. Kısacası kültürlerin ekonomik güçlerine bağlı olarak diğer toplumların kültürleriyle etkileşimlerinde etkileyen-etkilenen olma gelgiti gelecekte de görülmeye devam edecektir. Bu açıdan kültürlerin egemen durumda değilken özlerini korumaya devam etmeleri ortak dünya kültürünün ve özelde de dünya müzik kültürünün otantik zenginliğinin korunması ve sürdürülebilmesi bakımından önemlidir.

- Modelin içeriğini oluşturan keman etütlerinin Türk müzik kültürünün kökeni sayılan Hüseyini beşlisinden türeyen Hüseyini dizisini kullanması bakımından,

- Tampere ses sistemini kullanması ve Türk müzik kültürü ve Batı müzik kültürünün ortak ölçü kalıplarından oluşturulması ile uluslararası nitelikte de olması bakımından,

- Varolan zengin Türk müziği eser kaynağının içerdiği öğelerin kemanın teknik konuları özelinde birleştirilmesini içeren yeni bir bakış açısı ile oluşturulmuş Türk müzik eğitimindeki ve Türk keman ekolündeki ilk çalışma olması bakımından,

- Türk keman okulu literatürüne ve eğitim-öğretim sürecine katkı sağlaması bakımından,

- Uluslararası nitelikteki keman eğitiminin Türk müzik kaynağı kullanılarak da yapılabilme amacı gütmesi bakımından ve

- Bu amaçla yapılacak benzer çalışmalara model oluşturabilecek olması bakımından önemli görülmektedir.

## 1.6. Varsayımlar

- Keman performansı gözlem formunun oluşturulmasında görüşleri alınan keman eğitimci ve icracılarının gerçek görüşlerini yansıttıkları varsayılmıştır.
- Deney aşaması sonrasında öğrencileri ile yapılan görüşmelerde gerçek görüşlerini yansıttıkları varsayılmıştır.
- Uzman kurulunu oluşturan öğretim üyesi akademisyenlerin, izledikleri öğrencilere ait video performanslarını takiben gözlem formundaki yaptıkları değerlendirmelerinin gerçeği yansıttığı varsayılmıştır.

## 1.7. Sınırlılıklar

- Deneş aşamasının gerçekteşirdiği Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Bölümü'nde keman eğitimi alan 10 öğrenci ile
- Deneş aşaması boyunca araştırmacı tarafından geliştirilen model içeriğini oluşturan etütler ile
- Haftada 1 ders saati ile 14 haftalık (2014-2015 güz öğretim dönemi) deneş süreci ile
- Araştırma için ulaşılabilen kaynak ve sağlanabilen olanaklarla sınırlıdır.

## 1.8. Tanımlar

Motif: “Bir bestenin yaratılmasında kıvılcım işlevi gören müzikal öge.”, “...müzikal anlatımın en küçük, yoğun, karakteristik parçasıdır.” ( Say, 2002; 354) İlerici ise ‘ses kelimesi’ olarak tanımlar. Bölümcük olarak da adlandırdığı motif; “bir ölçüden daha küçük veya çok sayıda ölçüden” oluşabilir. (İlerici, 1981; 283,290)

Ölçü: “Bir müzik eserinin süre olarak birbirine eşit gruplara bölünmüş birimleri ve bu eşit kümelerin yarattığı süre disiplini.” (Say, 2002; 409)

Cümlecik: Müziğin, vokal veya çalgısal olsun; doğal şekilde bir bitiş ya da yarım bir bitiş hissi yaratan kısa kısmı. (<http://www.oxfordreference.com>) Genelde dört ölçü sürmekle beraber daha az ya da daha çok ölçüden oluşabilirlerken bu konuda bir kural mevcut değildir. İncelendiğinde bir cümlecğin, motifler içerdiği veya diğer bir deyişle motiflerden oluştuğu gözlenebilir. (Scholes, 1964; 442)

Cümle: Sıklıkla iki, nadirense daha fazla cümlecikten oluşan müzikal ifade bütünü, tümcesi. Bir müzik cümlesinde çoğunlukla; ilk kısmı soru ve takip eden kısmı cevap niteliğindedir.

Detache: Her bir notanın ayrı bir itme veya çekme hareketinde bir sonraki yay hareketine kadar kesintisiz çalınması şeklinde uygulanan sağ el tekniğidir.

Legato: İki ya da daha fazla notanın akıcı ve aralıksız bir ses üretimiyle aynı çekme veya itme hareketinde çalınması şeklinde uygulanan sağ el tekniğidir.

Staccato: İki ya da daha fazla notanın çoğunlukla yayın itme hareketi boyunca birbirleriyle kesintili çalınması şeklinde uygulanan sağ el tekniğidir.

2. pozisyon: Boş telden sonra gelen ikinci notaya birinci parmağın basılmasıyla sol elde yeni bir ses kümesi elde edilmesini içeren sol el tekniğidir.

3. pozisyon: Boş telden sonra gelen üçüncü notaya birinci parmağın basılmasıyla sol elde yeni bir ses kümesi elde edilmesini içeren sol el tekniğidir.

Pozisyon geçişi: Bir pozisyondan diğerine geçişteki teknik uygulamaları içeren sol el teknik konusudur.

Trill: Bir notanın değeri boyunca bir üst parmaktaki notayla hızlı ve sıralı bir şekilde gidiş geliş yaparak çalınması şeklinde uygulanan sol el tekniğidir.

Agilite: Parmak hareketlerinin çabukluğu sonucu hızlı çalabilmeyi ifade eden sol el teknik konusudur.

## **1.9. İlgili Yayın ve Araştırmalar**

Araştırmanın bu bölümünde konu ile ilgili araştırmalara yer verilmiştir.

### **1.9.1. Tezler**

Mehmet Ali Özdemir'in 'Türk Halk Müziği Sistematiği ve Eğitim Müziği Besteciliğinde Kullanılabilirliği' adlı yayınlanmış doktora tezi (Marmara Üniversitesi 1998) Türk halk müziği sistematiğini belirleme ve eğitim müziği besteciliğinde kullanılması amaçlanmış, bir THM sistematiği oluşturulmuş ve eğitim müziği besteciliğinde kullanılmasına yönelik örnekler verilmiştir.

Gökhan Yalçın'ın 'Halk Müziğine Dayalı Gitar Öğretimi' yayınlanmış yüksek lisans tezinde (Selçuk Üniversitesi, 2004) 'Halk müziğine dayalı gitar öğretimi nasıl yapılmalıdır?'

problem cümlesine cevap aranmış ve örnek bir Türk halk müziğine dayalı klasik gitar metodu yazılmıştır.

Ceren Göğüş'ün 'Mesleksel Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Ulusal Müzik Kültürüne Dayalı Başlangıç Piyanos Eğitime İlişkin Öğretmen Görüşleri' adlı yayınlanmış yüksek lisans tezinde (Gazi Üniversitesi, 2007) 'Ankara'daki mesleksel müzik eğitimi veren kurumlarda görevli piyano öğretmenlerinin ulusal müzik kültürüne dayalı başlangıç piyano eğitimine ilişkin görüşleri nelerdir?' problem cümlesine yanıt aranmıştır. Araştırma sonucunda, piyano öğretmenlerinin, başlangıç piyano eğitiminde kullandıkları kaynak kitaplarda başlangıçta kullanılacak kaynak kitaplarda ve yardımcı kitaplarda ulusal müzik kültürümüzün öğelerine yer verilmesi gerektiğine ve böyle bir kitabın nasıl olması gerektiğine ilişkin görüşleri saptanmıştır.

Hamit Yokuş'un 'Ülkemizde Türk Halk Müziği Kaynaklı Piyano Eserlerinin Piyano Eğitiminde Uygulanabilirliğinin Değerlendirilmesi' adlı yayınlanmış yüksek lisans tezinde (Uludağ Üniversitesi, 2005) 'Ülkemizde müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda THM kaynaklı piyano eserlerinin piyano eğitimindeki yeri nedir ve uygulamaları nasıl yapılmaktadır?' sorusu problem cümlesi olarak ele alınmıştır. Araştırma sonucunda; piyano eğitiminde THM kaynaklı piyano eserlerinin yeterli sayıda olmadığı, bulunan kaynakların teknik zorluklar içerdiği, bu kaynaklara ulaşılmada güçlükler yaşandığı, uygulamalarda bu türdeki kaynaklara yeterince yer verilemediği saptanmıştır.

Tuğrul Göğüş'ün 'Türk Müziği Makamları İle Yazılmış Keman İçin 24 Kapris' adlı yayınlanmış yüksek lisans tezinde (Çukurova Üniversitesi, 2000) uluslararası keman tekniklerini içeren 24 adet makamsal eser yer almaktadır.

Olca Daşer'in 'Klasik Gitar Eğitiminde Makamsal Türk Halk Ezgilerinin Kullanımı' adlı yayınlanmış yüksek lisans tezinde (Gazi Üniversitesi, 2007) Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dallarında görev yapmakta olan klasik gitar öğretim elemanlarının görüşleri alınarak aynı Ana Bilim Dallarındaki klasik gitar öğretiminde Türk halk ezgilerinin kullanılma durumu araştırılmıştır.



Zeki Nacakcı'nın 'Türk Halk Müziği Eserlerinin Viyola Eğitiminde Kullanılabilirliği' adlı yayınlanmamış yüksek lisans tezi (Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2002) Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı'nda sekiz yarıyılık bir süreçte uygulanan viyola eğitimine destek vermek üzere hazırlanmıştır. Öğrencilerin, evrensel viyola tekniklerini daha iyi kavramaları, çalgılarıyla kısa zamanda bütünleşip çalgılarına karşı ilgilerini artırmaları, zengin bir repertuara sahip olan Türk Halk Müziğinin belirlenen ayaktaki eserlerinden viyola çalımına uygun hale getirilmiş türkülerle uygulanmakta olan viyola eğitimine katkıda bulunmak amaçlanmıştır. Bu amaçla ülkemizin değişik bölgelerinden yetmiş türkü seçilmiştir. Elde edilen bulgular sekiz yarıyılık süreçte verilen viyola eğitiminin tüm dönemleri (Güz, Bahar) viyolada çalmaya uygun olarak düzenlenmiştir.

Mehmet Akpınar'ın 'Türkiye'deki Üniversitelerin Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarındaki Keman Öğretiminde Makamsal Ezgilerin Kullanılma Durumları' adlı yayınlanmamış doktora tezinde (Selçuk Üniversitesi, 2001) keman öğretiminde makamsal ezgilerin kullanılma durumları ve makamsal ezgilerin eğitim müziği olarak kullanılabilirliği araştırılmıştır.

Meltem Erol'un 'Nihavent Ezgilerin İstatistiksel Metotlara Dayalı Olarak Kemana Uygunluğunun Belirlenmesi' adlı yayınlanmış doktora tezinde (Gazi Üniversitesi, 2007) 100 Majör 100 minör olmak üzere toplam 200 Batı müziği keman etüdü ve Düyek usulünde 100 Nihavent şarkı ses alanı, tessitura (ses aralığı), ezgisel hareket, ritim özellikleri, aralıklar, uzunluk gibi farklı açılardan incelenerek karakteristik özellikleri, aralarındaki benzerlik ve farklılıklar belirlenmiş ve karşılaştırma yapılarak Nihavent makamının keman çalgısına uygunluk durumu araştırılmıştır.

Mehmet Efe'nin 'Geleneksel Türk Sanat Müziği Kemani Bestekarlarının Eserlerindeki Batı Müziğine Ait Müzikal Unsurlar ve Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği' adlı yayınlanmış doktora tezinde (Gazi Üniversitesi, 2007) Geleneksel Türk Sanat Müziği çevrelerinde keman icracısı ve aynı zamanda besteci kimlikleriyle tanınan sanatçılarımızın eserlerindeki, Batı müziğine ait müzikal unsurların varlığının tespit edilmesi ve buradan yola

çıkılarak, bu eserlerin keman eğitim müziği dağarında yer alabileceğine ilişkin temel oluşturmak amaçlı öğrenci ve uzman görüşleri saptanmıştır.

Ferit Bulut'un 'Piyano Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynaklı Eserlerin Seslendirilmesine Yönelik Oluşturulan Bir "Çoklu Analiz Modeli" ve Bu Modelin Öğrenci Başarısı Üzerine Etkileri' adlı yayınlanmış doktora tezinde (Gazi Üniversitesi, 2008) piyano için düzenlenen geleneksel Türk halk müziği kaynaklı eserlerin seslendirilmesine yönelik bir model oluşturulmuş ve bu modelin, öğrenci başarısı üzerine etkilerini belirlenmiştir.

Emin Erdem Kaya'nın 'Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Makamsal Etüt ve Egzersizlerle Viyolonsel Eğitiminin Uygulanabilirliği' adlı yayınlanmış doktora tezinde (Selçuk Üniversitesi 2010) makamsal etüt ve egzersizlerin eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dallarındaki viyolonsel eğitimi dersi sürecinde kullanılabilme durumu ve sağlayacağı katkılar araştırılmıştır. Çalışma sürecinde, makamsal etüt ve egzersizler kullanan deney grubu öğrencileri ile tonal etüt ve egzersizleri kullanan kontrol grubu öğrencilerinin hedeflenen davranışa ulaşmadaki performans düzeyleri arasındaki farklar ve gelişmeler ölçülmüştür.

Gökalp Parasız'ın 'Keman Öğretiminde Kullanılmakta Olan Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Seslendirilmesine Yönelik Olarak Oluşturulan Hazırlayıcı Alıştırmaların İşgörüsellik ve Etkinlik Yönünden İncelenmesi' adlı yayınlanmış doktora tezinde (Gazi Üniversitesi, 2009) keman öğretiminde kullanılmakta olan çağdaş Türk müziği eserlerinin seslendirilmesine yönelik oluşturulan hazırlayıcı alıştırmaların işgörüsellik ve etkililik düzeylerini ölçmek amacıyla, ön test-son test kontrol guruplu model kullanılmıştır. Bu modele ilişkin; kontrol ve deney grubu ortalama farklılıkları için eşleştirilmiş, "t" testi uygulanmış olup; elde edilen istatistiksel verilere göre, deney grubunun aritmetik ortalamalarında anlam ve farklılıklar tespit edilmiş ve bu sonuca göre oluşturulan hazırlayıcı alıştırmaların etkililiğinin yüksek olduğu kanaatine ulaşılan bir çalışmadır.

Kemal Yıldırım'ın 'Kodaly Yönteminin İlköğretim Öğrencilerinin Keman Çalma Becerisi, Özyeterlilik Algısı ve Keman Çalmaya İlişkin Tutumları Üzerindeki Etkisi' adlı yayınlanmış doktora tezinde (Dokuz Eylül Üniversitesi, 2009) 2007-2008 öğretim yılı bahar

döneminde İzmir ilinde özel bir ilköğretim okulunda daha önceden herhangi bir çalgı eğitimi almamış 3,4 ve 5. sınıflarda öğrenim gören öğrenciler içinden; tek ses tekrarlama becerisi, ezgi tekrarlama becerisi, ritim tekrarlama becerisi, şarkı söyleme becerisi, keman çalmaya yönelik fiziksel uygunluk ve isteklilik göz önünde alınarak seçilmiş 13 öğrenci üzerinde gerçekleştirilmiştir. Araştırma sırasında haftada bir saat olmak üzere, deney grubunda Kodaly yöntemi ile genel müzik eğitimi, kontrol grubunda ise geleneksel müzik öğretimi uygulanmış, ayrıca her iki gruptaki öğrencilere haftada bir saat keman dersi verilmiştir. Araştırma sırasında her iki gruba da aynı şarkılar ve konular öğretilmiştir. Araştırma verileri araştırmacı tarafından geliştirilen Keman Çalma Gözlem Formu ile toplanmıştır. Araştırma bulguları, Kodaly yönteminin alt boyutlarından olan “bedensel kurulum” ve “teknik boyut” üzerinde etkili olmadığı, “müzikal boyut” üzerinde ise anlamlı düzeyde etkili olduğu yönündedir.

Afşin Öner’in ‘Geleneksel Türk Müziği Öğelerinin Flüt Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Önerisi’ adlı yayınlanmış doktora tezi (İnönü Üniversitesi, 2011) geleneksel Türk müziği öğeleri kullanarak önceden belirlenmiş temel flüt tekniklerinin öğretimine yönelik bir program oluşturmak ve bu programın öğrenci başarısı üzerindeki etkisini belirlemeye yönelik yapılmıştır.

### **1.9.2. Makaleler**

Mehmet Akpınar’ın ‘Türk Halk Müziğinin Keman İle Seslendirilmesi Üzerine Bir Araştırma’ adlı yayınlanmış makalesinde (Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi Sayı 8, 2002) Türk halk müziğinin evrensel bir çalgı olan keman ile akademik bir düzeyde, sistemli ve bilimsel olarak nasıl seslendirilip yorumlanabileceği araştırılmıştır. Örnek olarak seçilen 25 halk ezgisi üzerinde yay ve parmak numaraları ile ilgili çalışmalar yapılmıştır. Yapılan çalışmalar, bu konuda söz sahibi olan çeşitli sanatçı ve eğitimci kişilere çalınmış, onların görüş ve eleştirileri doğrultusunda gerekli düzeltmeler yapılarak, keman için bir “halk ezgileri” dağarcığı oluşturulmaya çalışılmıştır.

Gökalp Parasız’ın ‘Eğitim Müziği Eksenli Keman Eğitiminde Kullanılmakta Olan Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Tespitine Yönelik Bir Çalışma’ adlı yayınlanmış

makalesinde (Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi Sayı 15, 2009) Türkiye’deki müzik eğitimi anabilim dallarında keman eğitimi veren 25 öğretim elemanına uygulanan anket sonuçlarına göre, keman öğretiminde; çağdaş Türk müziği eserlerinden çok az faydalandığı, eser dağarcığının sayıca yeterli olmadığı, seslendirilmelerinde büyük oranda güçlükler yaşandığı saptanmış ve eğitim müziği eksenli keman öğretiminde 9 çağdaş Türk müziği eserinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Köksal Ayşan’ın ‘Türk Halk Müziğinin Eğitimdeki Yeri ve Önemi’ adlı yayınlanmış makalesinde (Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 1998) halk müziğinin konservatuarlar ve müzik öğretmenliği programlarında yer almasına dair görüş ve öneriler sunulmuştur.

### **1.9.3. Kitaplar**

Edip Günay ve Ali Uçan’ın ‘Çevreden Evrene Keman Eğitimi I’ (1980) adlı kitabı Türk müzik kültürü kökeninden oluşturulmuş keman için çalışma parçaları içermektedir.

Ali Uçan’ın ‘Keman Eğitimi İçin Özgün Parçalar’ (2001) adlı kitabında kemanın temel teknik konuları için eğitsel amaçlı Türk müzik kültürü kökenli 130 adet parça bulunmaktadır.

Ali Uçan tarafından hazırlanan Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri için ‘Keman Ders Kitabı Lise Hazırlık’ (2004), ‘Keman Ders Kitabı Lise 1’ (2009), ‘Keman Ders Kitabı Lise 2’ (2005) ve ‘Keman Ders Kitabı Lise 3’ (2005) kitapları Milli Eğitim Bakanlığı için ders kitabı olarak yazılmıştır. Ağırlıklı Türk müzik kültürü kökeninden oluşturulan içeriklerden oluşur ve keman teknik konularında metodik ilerleyiş gösterir.

Turan Sağer ‘Makamlarla Viyola Eğitimi’ (2003) adlı kitabında, tampere sistemde çalınmaya uyarlanabilecek makamlar ile viyoladaki teknik ve müzikal davranışların kazanımına yönelik egzersizler yazmıştır. Ele alınan her makamdan sonra edinilen teknik ve müzikal davranışları pekiştirmek üzere o makamda yazılmış bir saz eserine yer verilmiştir.

Ali Sevgi ve Erdal Tuğcular’a ait ‘Halk Ezgileriyle Solfej’ adlı, temel ilkelerinden birinin tampere sistemle yetişmekte olan öğrencilerin halk ezgilerini daha kolay algılayıp

kavramalarını sağlamak olan kitap aynı zamanda sahip olduğumuz kültürel zenginliğin farketirmek ve bunlardan uzak kalmayıp ulusal birlik açısından olan önemlerinin de altını çizme gayesindedir. Türk halk müziğinde en çok kullanılan makamlara ve aksak ölçülere de yer veren bir içeriğe sahiptir.

#### **1.9.4. Yabancı Tezler ve Makaleler**

‘Bulgar Halk Müziğinin Petar Christoskov'un Solo Keman İçin Suit ve Rapsodi’lerindeki Etkisi’ adlı doktora tezinde; 1396-1878 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğu, Bulgar halk geleneğinin korunması ve hatta gelişmesine izin verdiği, Bulgaristanın özgürlüğüne kavuşması sonrasında Bulgar klasik müzikerler Rus ve Batı Avrupa stili etkileri altında kaldıkları, Soğuk Savaş sonrası Balkanlar’daki Sovyet etkisinin Bulgar müziğini de etkilemeye başlaması, Bulgar hükümetinin komünist ideolojisinin Batılı etkileri zayıflatması ve halk kültürünü destekleyici bir tavır içerisinde olması, Christoskov da bu anlayış çerçevesinde bestelerini yapması sonucu halk müziğinin karakteristik özellikleri onun yapıtlarında kendini göstermekte olduğu, bu durumun devamında Bulgar kemancılarının yeni bir anlayışla özgünlük ve ifade gücünde cesaret bulmaları, onun eserlerindeki Bulgar halk tekniği ile Batı ve Rus müzik stillerinin birleşiminin orijinal bir Bulgar keman edebiyatının kapılarını açması ve Bulgar profesyonel müziklerinin tarihsel gelişimini içeren yapıtlarının, Bulgar keman repertuarının en önemli ve özgün kısmını oluşturduğu sonuçlarına varılmıştır. (Lipari, Blagomira Paskaleva, "The influence of Bulgarian folk music on Petar Christoskov's Suites and Rhapsodies for solo violin" (2004). LSU Major Papers. 47.)

‘Çin Müzik Eğitimindeki Batılılaşma ve Sosyal Dönüşümler, 1895-1949.’ adlı bu makalenin ana araştırma sorusu; bir taraftan batılılaşmanın ve diğer taraftan milli güç ve kimliğin, modern Çin toplumunda müzik eğitimini ve işlevini nasıl etkilediğidir. Müzik, geleneksel Çin toplumunda ahlak, hukuk ve siyasetle birlikte sosyal birliğin dört temel aracından biri olarak görülmektedir ve Çin müzik eğitiminde Doğu-Batı kültürel etkileşimler 1920’lerde doruk noktasına ulaşmış ancak Batı tarzında müzik eğitimi Çinli bilim adamları ve müzisyenler tarafından işlenirken, yerel kültüre ait müziğin sosyal bir entegrasyon aracı olarak işlev görmeye devam ettiği sonucuna varılmıştır. (Wai-Chung Ho (2003)

Westernization and social transformations in Chinese music education, 1895-1949, *History of Education: Journal of the History of Education Society*, 32:3, 289-301)

‘İki Doğu Müzik Kültüründe Modernleşme Süreci: Türkiye ve Japonya’ adlı makalenin araştırma konusu; Türkiye ve Japonyadaki tarihsel değişiklikleri ayrıntılı olarak inceleyerek iki ülkedeki müzikle ilgili batılılaşma eksenindeki gelişmeleri ve müziğin değişim sürecini netleştirmektir. İncelenen iki ülke için de modernleşmenin, yerli ve yabancı kökenli müzikler üzerinde etkilerinin paralel çizgide olması beklenmekle beraber, Türk ve Japon müziğinin gelecekteki süreçlerinde her ülkenin kendine özgü farklı yolları izleyeceği sonucuna varılmıştır. (‘The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese’ Author: Karl Signell Source: *Asian Music*, Vol. 7, No. 2, Symposium on the Ethnomusicology of Culture Change in Asia (1976), pp. 72-102)

‘Tayvan'da Müzik Eğitimi: Küreselleşmenin Dinamikleri ve İkilemleri, Yerelleştirme ve Sinofili’ adlı bu makalede; 2596 ilkokul ve orta öğretim öğrencileri arasında yapılan anketlerden elde edilen sonuçlar ile küreselleşme, lokalizasyon ve sinofilinin, Tayvan müzik eğitiminin dönüşüm sürecinde eşit olmayan belirleyiciler olduğu ve okulların yerel müziklerini tanıtmak için Tayvan hükümetinden daha az eğimli olduğunu göstermektedir. Anketteki öğrenciler batı klasik ve popüler müziğini yerel Tayvanlı ve geleneksel Çin stillerine tercih etmekte olduğu ve Çin kültürünün geliştirilmesine ya da Tayvan'ın milli marşını söylemeye çok az ilgi duydukları ortaya çıkmaktadır. Müzik eğitiminin temel endişelerini küreselleşmenin karmaşık dinamikleri perspektifinden incemiş ve bugün Tayvan müzik müfredatının karşılaştığı zorluklar ve ikilemleri aydınlatan sonuçlara varılmıştır. (Wai-Chung Ho & Wing-Wah Law (2002) *Music education in Taiwan: the dynamics and dilemmas of globalization, localization and Sinophilia*, *Curriculum Journal*, 13:3, 339-360)

## İKİNCİ BÖLÜM

Bu bölümde, araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, araştırmada kullanılan veri toplama araçları, verilerin toplanması, verilerin çözümlenmesi ve çözümlemede kullanılan yöntemler açıklanmıştır.

### 2.1. TMEYDKEM'in oluşturulması

Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modelinin (TMEYDKEM) oluşması süreci dört aşamadan oluşmaktadır. Birinci aşamada ilk olarak arşiv taraması yapılmıştır. TRT kurumunun Türk halk müziği ve Türk sanat müziği arşivleri taranmış, modelin içeriğini oluşturacak etütlerin, hüseyini dizisi kullanılarak oluşturulmaları tercih edilmiştir. Bu tercihin dayanağı ise Hüseyini makamı ve dolayısıyla dizisinin Türk müzik kültüründe tarihsel derinliğine ek olarak THM'deki kullanım oranının yüksekliğidir. Kınık'ın (2011) araştırmasındaki bilgilere göre 17.yy'da yaşamış müzisyen ve besteci Ali Ufki'ye ait 'Mecmua-i Saz ü Söz' adlı çalışmadaki 22 makamdaki 544 eser içerisinde toplam 83 eser sayısı ile hüseyini makamı kullanım oranında ilk sırada yer almaktadır. Bununla birlikte; Demir'in (1999) Denizli yöresi türkülerini incelediği araştırmasında 81 türkünün 38'i, Şenel'in (2009) Nevşehir türkülerini incelediği çalışmasındaki 43 türkünün 16'sı, Ateş'in (2008) Şarkışla türkülerini incelediği araştırmasında 70 türkünün 44'ü, Ekici'nin (2009) Elazığ, Harput müziği üzerine oluşturduğu kitabındaki 130 türkünün 31'i hüseyini makamındadırlar ve bu çalışmalarda oransal üstünlüğe sahiptirler. Bazı yörelere ait bu araştırmalardan da anlaşılacağı üzere hüseyini dizisi birçok yörede en çok tercih edilen müzikal yapıtaşdır.

"Hüseyini dizisi ve bu dizideki eserler Türk kültürü, dolayısıyla Türk toplumu için ayrıcalıklı yere sahiptir. Bu ayrıcalığı sağlayan ise dizinin Türk müzik kültüründe kullanış sıklığı ile toplumun bu dizi çerçevesinde yapılan eserleri daha çok benimsemiş olmasıdır. Bunun yanında toplum olarak kültür içerisinde yer alan ortak değerler etrafında birleşme açısından hüseyini makamı dizisinin bu farklı yönünü ortaya koymaktadır."

(Kınık, 2011; 463-468)

Türk müziğinin çağdaş müzik ile kaynaşabilmesi ve bu platformda varolabilmesi amacındaki önemli çalışmalarıyla bilinen 20. yy. çağdaş Türk müziği bestecisi Kemal İlerici; anadizi olarak saptadığı Hüseyini makamının özellikleri hakkındaki görüşlerini ‘Türk Müziği ve Armonisi’ adlı başyapıtında aşağıdaki gibi ifade eder:

“1- Bütün Türk dizilerini kendisinden üretebiliriz; 2- Bütün aralıklarımız, kendisinde ve değişik biçimde vardır; 3- Müziğimizle ilgili ezgisel ve uygusal (melodik ve armonik) bütün sorunlarımızı kendisi ile çözebiliriz; 4- Ulusumuz karakterinin bir aynası olup, ulusça beğenilmiş, sevilmiş uzun ve kırık havaların çoğunluğu, onunla seslendirilmiştir”

(İlerici, 1981: 1)

Öte yandan araştırma, uluslararası keman eğitimi kriterleri ile de örtüşük olduğundan, modelin içeriğini oluşturacak etütlerin oluşturulmasında; Hüseyini makamı koma ve seyir özelliklerinin değil, dizisinin temel alınmasına karar verilmiştir. Aynı yaklaşım; çağımızın önemli besteci ve müzik eğitimcisi Muammer Sun tarafından, “Çağdaş Türk müziği alanında atılan adımlara, Kemal İlerici’nin açtığı yolda bir katkı olacağına” da inandığı, piyano için hazırlanan ‘Türk Müziği Makam Dizileri’ adlı çalışmasında da uygulanmıştır. (Sun, 2007; 5)

Bu sebeplerden; hüseyini makamında  $\frac{2}{4}$ ’lük,  $\frac{3}{4}$ ’lük ve  $\frac{3}{8}$ ’lik ölçü kalıplarına sahip eserler saptanarak TRT THM Sözlü arşivinden 302 adet, TRT THM Sözsüz arşivinden 26 adet ve TRT TSM arşivinden 49 adet eser bulgulanmıştır. (Ek 1).

Araştırmanın 2. aşamasında saptanmış olan hüseyini dizisi kullanan eserler kemanın temel teknik konularında kullanılabilir yapılar, öğeler (motif, ölçü, müzik cümlecığı ya da cümlesi) elde edilmesi amacıyla incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda keman eğitiminde kullanabilecek detache, legato, staccato arşe tekniklerini ve birinci, ikinci ve üçüncü pozisyonda sabit ve geçişli etütleri, agilite ve trill temel teknik konularına ait yapılar belirlenmiştir. (Ek 2)

Araştırmanın 3. aşaması modelde kullanılacak etütlerin hazırlanmasıdır. Belirlenen bu ezgi yapıları (öğeleri); ilgili teknik konularda zorluklarına göre de seviyelendirilerek



gruplanmıştır. Bu şekilde ilgili her teknik konunun havuzu oluşturulmuş ve her havuz da kendi içinde, keman eğitimsel açıdan ilgili teknik konuya '1' (giriş seviyesi) ve '2' ya da '3' (gelişimi seviyesi) olarak seviyelendirilmiştir. Ardından her bir teknik konu havuzunun kendi içindeki ezgi yapıları, melodik bir bütünlük sağlaması gözetilerek birbirlerine eklenmiş ve araştırmacı tarafından etütleştirilmiştir. Bu etütleştirme sürecinde alıntılanan ezgi yapılarının birbirleri ile melodik bütünlük ve akışının sağlanamadığı durumlarda araştırmacı tarafından kurgulanan bağdaştırıcı ezgi öğeleri eklenmiştir. Ek olarak alıntılanan ezgi yapıları orijinalliklerinden uzaklaşmadan, ilgili teknik konunun daha verimli işlenebilmesine olanak sağlar yapıdaysa uyarlanmıştır. Sonuç olarak 10 teknik konuyu kapsayan toplam 22 adet etüt oluşturulmuştur. Bunun yanında ölçüm parçası (Hüseyini Gezgin), araştırmacının kendisi tarafından bestelenerek hazırlanmıştır. Hazırlanan etütler oluşturuldukları eserler bakımından içerik dökümü ile beraber, ölçüm parçasıyla birlikte Ek 3'te verilmiştir.

Araştırmanın 4. aşaması hazırlanan modelinin etkililiğini ölçmeye yönelik, keman performansı gözlem formu ve çalışma grubunun TMEYDKEM'e ilişkin görüşlerini toplamakta kullanılan görüşme sorularının hazırlanması olmuştur. (Ek 4)

## **2.2. Uygulama Süreci**

Modelin uygulaması 2014-2015 eğitim öğretim yılı güz döneminde gerçekleştirilmiştir. Modelin uygulama süreci, teknik konuların birbirleriyle ilişkilerinin ve kolaydan zora doğru ilerleyişleri gözetilerek planlanmıştır. Tablo 1'de uygulama süreci gösterilmektedir.

**Tablo 1.** Modelin Uygulandığı Eğitim Dönemi Programı

Hafta	Teknik konular
1.	Modelin açıklanması ve ölçüm parçasının ön test için açıklanması, deşifre ettirilmesi ve ödev verilmesi.
2.	Ön Test (Ölçüm parçası performansının görsel işitsel kaydının alınması) ve detache etütlerinin açıklanması, deşifre ettirilmesi ve ödev verilmesi.
3.	Detache etütlerinin dinlenilmesi ve düzeltilmesi ile legato etütlerinin açıklanması, deşifre ettirilmesi ve ödev verilmesi.
4.	Legato etütlerinin dinlenilmesi ve düzeltilmesi ile 3. pozisyon etütlerinin açıklanması, deşifre ettirilmesi ve ödev verilmesi.
5.	3. pozisyon etütlerinin dinlenilmesi ve düzeltilmesi ile 1-3. pozisyon geçişi etütlerinin açıklanması, deşifre ettirilmesi ve ödev verilmesi.
6.	1-3. pozisyon geçişi etütlerinin dinlenilmesi ve düzeltilmesi ile 2. pozisyon etütlerinin açıklanması, deşifre ettirilmesi ve ödev verilmesi.
7.	2. pozisyon etütlerinin dinlenilmesi ve düzeltilmesi ile 1-2. pozisyon geçişi etütlerinin açıklanması, deşifre ettirilmesi ve ödev verilmesi.
8.	1-2. pozisyon geçişi etütlerinin dinlenilmesi ve düzeltilmesi ile 1-2-3. pozisyon geçişi etütlerinin açıklanması, deşifre ettirilmesi ve ödev verilmesi.
9.	1-2-3. pozisyon geçişleri etütlerinin dinlenilmesi ve düzeltilmesi ile trill etütlerinin açıklanması, deşifre ettirilmesi ve ödev verilmesi.
10.	Trill etütlerinin dinlenilmesi ve düzeltilmesi ile agilite etütlerinin açıklanması, deşifre ettirilmesi ve ödev verilmesi.
11.	Agilite etütlerinin dinlenilmesi ve düzeltilmesi ile staccato etütlerinin açıklanması, deşifre ettirilmesi ve ödev verilmesi.
12.	Staccato etütlerinin dinlenilmesi ve düzeltilmesi ile iyileştirilmesi gereken teknik konularla ilgili etütlerin ödev verilmesi.
13.	Ölçüm parçasının son-test için açıklanması ve çalıştırılması.
14.	Son test (Ölçüm parçası performansının görsel işitsel kaydının alınması)

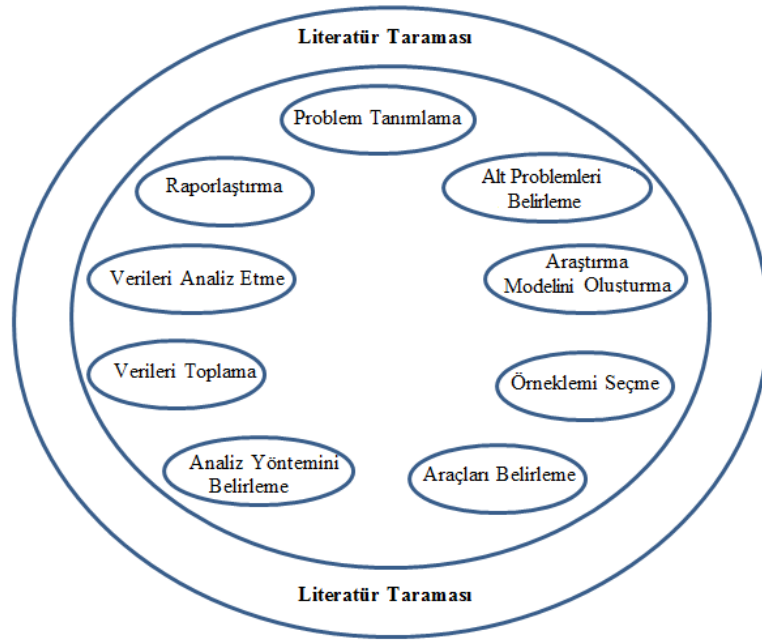
## 2.2. Yöntem

Bu araştırmada tek grup ön test ve son test deney deseni uygulanmıştır. “Kontrol grubu olmayan bu modelde araştırma grubu ya da grupları alınmakta, deneye başlamadan önce deneklere test verilerek başarı durumu saptanmaktadır. Deney bittikten sonra grup ya da

gruplar tekrar teste tabi tutulmakta ve deneyin etkisi bu iki test arasındaki farka göre değerlendirilmektedir.” (Kaptan, 1998: 81)

“Bilimsel araştırmalarda üretilen bilgilerin en ileri düzeyi, gözlenebilir verilerin kavramsal bir bütünlük kazandığı ilke, model ve kuramlardır. Bilim alanının gelişmesi, o alanda geçerli ilke, model ve kuramların oluşturulması ile olanaklıdır. Bu düzeydeki ürünlerin uygulanabilirlik alanı en geniştir; kuram olarak da evrenselliğe sahiptir.”

(Karasar, 2005: 26)



Şekil 16. Çalışmaya İlişkin Bilimsel Araştırma Süreci

(Büyüköztürk ve diğeri, 2013: 24)

### 2.2.1. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Türkiye’de bulunan Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik eğitimi anabilim dallarında öğrenim görmekte olan öğretmen adayları oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise 2014-2015 eğitim öğretim yılı güz döneminde Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Bölümünde öğrenim görmekte olan lisans 1, 2, 3 ve 4. sınıflardan toplam 10 müzik öğretmeni adayı

oluşturmaktadır. Araştırmanın konusu itibariyle örneklem, keman eğitimi almakta olan öğretmen adayları arasından seçilmiştir. Örneklem seçiminde uygulamanın sürekliliğini garanti altına alınması amacıyla ilgili kurumda ders veren öğretmenin görüşleri doğrultusunda ders devamlılığında istikrar gösteren öğrenciler deney grubuna dahil edilmiştir. Örneklemin cinsiyet, sınıf ve keman çalma yıllarına göre demografik bilgileri Tablo 2’de verilmiştir.

**Tablo 2.** Örnekleme İlişkin demografik bilgiler

		f	%
Cinsiyet	Erkek	5	50
	Kadın	5	50
Sınıf	Lisans 1	1	10
	Lisans 2	1	10
	Lisans 3	4	40
	Lisans 4	4	40
	7	6	60
Yıl	8	2	20
	9	2	20

### 2.2.2. Veri Toplama Teknikleri

Araştırmanın verileri nicel ve nitel olmak üzere iki farklı yöntemle toplanmıştır. Veri toplama aşamasının nicel boyutunu keman performansı gözlem formu oluşturmaktadır. Araştırmada grubun ön test ve son-test performanslarını ölçmek için araştırmacı tarafından geliştirilen öğrenci gözlem formu, ilgili 10 teknik konuyu kapsayan toplam 41 maddeden oluşmaktadır. Hazırlanan 43 maddelik ön deneme formu 12 kişiden oluşan uzman görüşüne

sunulmuş, alınan geri dönütler doğrultusunda formun kapsam geçerlik oranı (KGO) ve kapsam geçerlik indeksi (KGI) ölçülmüştür. KGO ve KGI'nin ölçülmesinde Lawshe tekniği kullanılmıştır. Geliştirilen öğrenci keman performansı gözlem formu kısaca aşağıdaki aşamalara sahiptir;

1. Alan uzmanları grubunun oluşturulması
2. Öğrenci keman performansı gözlem formlarının hazırlanması
3. Uzman grubu görüşlerinin değerlendirilmesi
4. Öğrenci keman performansı gözlem formunun maddelerine ilişkin kapsam geçerlik oranlarının bulunması
5. Öğrenci keman performansı gözlem formuna ilişkin kapsam geçerlik indeksinin bulunması
6. KGO ve KGI'ne göre nihai öğrenci gözlem formunun oluşturulması.

### **1. Alan uzmanları grubunun oluşturulması.**

Gözlem formunun değerlendirilmesi için 12 kişilik uzman grubu oluşturulmuştur. Oluşturulan grupta üç akademisyen ile Antalya ve İzmir Devlet Senfoni orkestralarında aktif olarak görev yapmakta olan dokuz keman sanatçısı bulunmaktadır.

### **2. Öğrenci keman performansı gözlem formlarının hazırlanması**

Hazırlanan form daha önce de belirtildiği üzere sağ ve sol el olmak üzere toplam 10 teknik konuyu kapsayan 43 maddeye sahiptir. Formda uzman görüşleri “Gerekli”, “Yararlı ama yetersiz” ve “Gereksiz” olmak üzere 3'lü derecelendirme ile toplanmıştır. Tablo 3'de ön deneme formu verilmiştir.

**Tablo 3.** Ön deneme keman performansı gözlem formu

Sağ El Teknik Konu Kriterleri	Gerekli	Yararlı ama yetersiz	Gereksiz
<b>Detache</b>			
1. Arşenin tele baskısı süregelen (değişmeden)			
2. Pürüzsüz, parazitsiz, kaliteli ses (forsesiz)			
3. Arşenin tel ile sağlam teması sonucu konsantre, yoğun, dolu ses			
4. Diğer yay hareketine kadar kesintisiz devam eden ses			
5. Pasaj karakterine uygun uzunluk, hız ve dinamikte sağ kol devinimi			
6. Çekme-itme hareketleri tekrarındaki aynılık (simetri, eşdeğer sağ kol devinimi)			
<b>Legato</b>			
1. Sesler yumuşak, yuvarlak ve aralıksız bir akış içinde			
2. Arşe değişim hareketleri Legato bütünlüğünü koruyacak şekilde belirsiz			
3. Yay boyunca aynı nitelik ve kalitede ses üretimi			
4. Sonraki tel değişimine yakın konum alan sağ kol yüksekliği			
5. Legato içindeki nota sayısı ve arşe büyüklüğünün eşit oranda paylaşımı			
<b>Staccato</b>			
1. Staccato içindeki her bir nota seslendiriliyor			
2. Sağ el işaret parmağı etkin kullanılıyor			
3. Her nota belirgin aksanda. (Tane tane)			
4. İçinde bulunduğu pasajın müzikal ifadesini destekleyici, zenginleştirici			
5. Staccato baştan sona akıcı			

<b>Sol El Teknik Konu Kriterleri</b>			
<b>Pozisyonlar</b>			
<b>III. Pozisyon</b>			
1. Baskı noktası frekansları doğru (Entonasyon)			
2. Sol el sıkmadan, rahat ve doğal bir pozisyon ile konumlanmış			
3. III. pozisyonda zihinsel açıdan rahat ve güvenli			
<b>II. Pozisyon</b>			
1. Baskı noktası frekansları doğru (Entonasyon)			
2. Sol el sıkmadan, rahat ve doğal bir pozisyon ile konumlanmış			
3. II. pozisyonda zihinsel açıdan rahat ve güvenli			
<b>Pozisyon Geçişleri</b>			
<b>1-3. Pozisyon</b>			
1. Geçtiği pozisyonun ilk notasında baskı noktası frekansı doğru (Entonasyon)			
2. Pozisyon geçişi belirsiz.			
3. Pozisyon geçişinde sol el rahat (gevşek)			
4. Pozisyon geçişleri bilinçli ve kontrollü			
<b>1-2. Pozisyon</b>			
1. Geçtiği pozisyonun ilk notasında baskı noktası frekansı doğru (Entonasyon)			
2. Pozisyon geçişi belirsiz.			
3. Pozisyon geçişinde sol el rahat (gevşek)			
4. Pozisyon geçişleri bilinçli ve kontrollü			

<b>1-2-3. Pozisyon</b>			
1. Geçtiği pozisyonun ilk notasında baskı noktası frekansı doğru (Entonasyon)			
2. Pozisyon geçişi belirsiz.			
3. Pozisyon geçişinde sol el rahat (gevşek)			
4. Pozisyon geçişleri bilinçli ve kontrollü			
<b>Arşe Teknikleri</b>			
<b>Agilite</b>			
1. Hızlı pasajlarda tempoda kalabiliyor			
2. Hızlı pasajlarda tartımsal değerler doğru			
3. Sol el parmakları tuşeye yakın konumlanmış			
4. Sol el parmakları birbirinden bağımsızca baskı noktasına ulaşıyor			
5. Sol el parmakları gevşek, özgür			
6. Tüm parmaklar dinamik			
<b>Trill</b>			
1. Az sayıda trill hareketi (baskı tekrarı)			
2. Çok sayıda trill hareketi (baskı tekrarı)			
3. Cümlelerin müzikal dinamizmine uyumlu trill dinamiği			

### **3. Uzman grubu görüşlerinin değerlendirilmesi**

Uzmanların geri dönütlerinden alınan cevaplar tek bir formda birleştirilmiştir. Burada amaç her bir madenin olası seçeneklerine kaç uzman tarafından onay verildiğinin toplamsal olarak belirtilmesidir. Tablo 4'te keman performansı gözlem formu oluşturmak üzere hazırlanan formlara uzmanlar tarafından verilen cevaplar belirtilmiştir.



**Tablo 4.** Birleştirilmiş Uzman Görüşleri Formu

<b>Sağ El Teknik Konu Kriterleri</b>	<b>Gerekli</b>	<b>Yararlı ama yetersiz</b>	<b>Gereksiz</b>
<b>Detache</b>			
1. Arşenin tele baskısı süregelen (değişmeden)	12		
2. Pürüzsüz, parazitsiz, kaliteli ses (forsesiz)	12		
3. Arşenin tel ile sağlam teması sonucu konsantre, yoğun, dolu ses	11	1	
4. Diğer yay hareketine kadar kesintisiz devam eden ses	12		
5. Pasaj karakterine uygun uzunluk, hız ve dinamikte sağ kol devinimi	12		
6. Çekme-itme hareketleri tekrarındaki aynılık (simetri, eşdeğer sağ kol devinimi)	11	1	
<b>Legato</b>			
1. Sesler yumuşak, yuvarlak ve aralıksız bir akış içinde	11	1	
2. Arşe değişim hareketleri Legato bütünlüğünü koruyacak şekilde belirsiz	12		
3. Yay boyunca aynı nitelik ve kalitede ses üretimi	12		
4. Sonraki tel değişimine yakın konum alan sağ kol yüksekliği	11		1
5. Legato içindeki nota sayısı ve arşe büyüklüğünün eşit oranda paylaşımı	10	2	
<b>Staccato</b>			
1. Staccato içindeki her bir nota seslendiriliyor	10	1	1
2. Sağ el işaret parmağı etkin kullanılıyor	10	1	1
3. Her nota belirgin aksanda. (Tane tane)	12		
4. İçinde bulunduğu pasajın müzikal ifadesini destekleyici, zenginleştirici	12		
5. Staccato baştan sona akıcı	12		

<b>Sol El Teknik Konu Kriterleri</b>			
<b>Pozisyonlar</b>			
<b>III. Pozisyon</b>			
1. Baskı noktası frekansları doğru (Entonasyon)	11	1	
2. Sol el sıkmadan, rahat ve doğal bir pozisyon ile konumlanmış	12		
3. III. pozisyonda zihinsel açıdan rahat ve güvenli	9	3	
<b>II. Pozisyon</b>			
1. Baskı noktası frekansları doğru (Entonasyon)	11	1	
2. Sol el sıkmadan, rahat ve doğal bir pozisyon ile konumlanmış	12		
3. II. pozisyonda zihinsel açıdan rahat ve güvenli	9	3	
<b>Pozisyon Geçişleri</b>			
<b>1-3. Pozisyon</b>			
1. Geçtiği pozisyonun ilk notasında baskı noktası frekansı doğru (Entonasyon)	12		
2. Pozisyon geçişi belirsiz.	12		
3. Pozisyon geçişinde sol el rahat (gevşek)	11	1	
4. Pozisyon geçişleri bilinçli ve kontrollü	12		
<b>1-2. Pozisyon</b>			
1. Geçtiği pozisyonun ilk notasında baskı noktası frekansı doğru (Entonasyon)	12		
2. Pozisyon geçişi belirsiz.	12		
3. Pozisyon geçişinde sol el rahat (gevşek)	11	1	
4. Pozisyon geçişleri bilinçli ve kontrollü	12		

<b>1-2-3. Pozisyon</b>			
1. Geçtiği pozisyonun ilk notasında baskı noktası frekansı doğru (Entonasyon)	12		
2. Pozisyon geçişi belirsiz.	12		
3. Pozisyon geçişinde sol el rahat (gevşek)	11	1	
4. Pozisyon geçişleri bilinçli ve kontrollü	12		
<b>Agilite</b>			
1. Hızlı pasajlarda tempoda kalabiliyor	12		
2. Hızlı pasajlarda tartımsal değerler doğru	12		
3. Sol el parmakları tuşeye yakın konumlanmış	12		
4. Sol el parmakları birbirinden bağımsızca baskı noktasına ulaşıyor	11	1	
5. Sol el parmakları gevşek, özgür	11	1	
6. Tüm parmaklar dinamik	11	1	
<b>Trill</b>			
1. Az sayıda trill hareketi (baskı tekrarı)	12		
2. Çok sayıda trill hareketi (baskı tekrarı)	12		
3. Cümlelerin müzikal dinamizmine uyumlu trill dinamiği	11	1	

Tabloda da görüldüğü üzere hazırlanan maddelerin 25 tanesi uzmanlardan tam görüş alırken 16 maddede farklı görüşlerin olduğu tespit edilmiştir.

#### **4. Öğrenci keman performansı gözlem formunun maddelerine ilişkin kapsam geçerlik oranlarının bulunması**

Kapsam geçerlik oranları her bir madde için olumlu (gerekli) yanıt vermiş olan uzman sayılarının toplamının, toplam uzman sayısına oranının bir eksiği olarak ifade edilir. (Yurdugül, 2005) İlgili formül aşağıda belirtilmiştir;

$$KGO = \frac{N_G}{N/2} - 1$$

Tablo 5'te uzmanların her bir maddeye ilişkin verdikleri puanlara göre maddelerin kapsam geçerlik oranları verilmiştir.

**Tablo 5.** Maddelerin Kapsam Geçerlik Oranları

<b>Sağ El Teknik Konu Kriterleri KGO Değerleri</b>		
<b>Detache</b>		
1	1. Arşenin tele baskısı süreğen (değişmeden)	1,00
2	2. Pürüzsüz, parazitsiz, kaliteli ses (forsesiz)	1,00
3	3. Arşenin tel ile sağlam teması sonucu konsantre, yoğun, dolu ses	0,83
4	4. Diğer yay hareketine kadar kesintisiz devam eden ses	1,00
5	5. Pasaj karakterine uygun uzunluk, hız ve dinamikte sağ kol devinimi	1,00
6	6. Çekme-itme hareketleri tekrarındaki aynılık (simetri, eşdeğer sağ kol devinimi)	0,83
<b>Legato</b>		
7	1. Sesler yumuşak, yuvarlak ve aralıksız bir akış içinde	0,83
8	2. Arşe değişim hareketleri Legato bütünlüğünü koruyacak şekilde belirsiz	1,00
9	3. Yay boyunca aynı nitelik ve kalitede ses üretimi	1,00
10	4. Sonraki tel değişimine yakın konum alan sağ kol yüksekliği	0,83
11	5. Legato içindeki nota sayısı ve arşe büyüklüğünün eşit oranda paylaşımı	0,66
<b>Staccato</b>		
12	1. Staccato içindeki her bir nota seslendiriliyor	0,66
13	2. Sağ el işaret parmağı etkin kullanılıyor	0,83
14	3. Her nota belirgin aksanda. (Tane tane)	1,00
15	4. İçinde bulunduğu pasajın müzikal ifadesini destekleyici, zenginleştirici	1,00
16	5. Staccato baştan sona akıcı	1,00

<b>Sol El Teknik Konu Kriterleri</b>		
<b>Pozisyonlar</b>		
<b>III. Pozisyon</b>		
17	1. Baskı noktası frekansları doğru (Entonasyon)	0,83
18	2. Sol el sıkmadan, rahat ve doğal bir pozisyon ile konumlanmış	1,00
19	3. III. pozisyonda zihinsel açıdan rahat ve güvenli	0,50
<b>II. Pozisyon</b>		
20	1. Baskı noktası frekansları doğru (Entonasyon)	0,83
21	2. Sol el sıkmadan, rahat ve doğal bir pozisyon ile konumlanmış	1,00
22	3. II. pozisyonda zihinsel açıdan rahat ve güvenli	0,50
<b>Pozisyon Geçişleri</b>		
<b>1-3. Pozisyon</b>		
23	1. Geçtiği pozisyonun ilk notasında baskı noktası frekansı doğru (Entonasyon)	1,00
24	2. Pozisyon geçişi belirsiz.	1,00
25	3. Pozisyon geçişinde sol el rahat (gevşek)	0,83
26	4. Pozisyon geçişleri bilinçli ve kontrollü	1,00
<b>1-2. Pozisyon</b>		
27	1. Geçtiği pozisyonun ilk notasında baskı noktası frekansı doğru (Entonasyon)	1,00
28	2. Pozisyon geçişi belirsiz.	1,00
29	3. Pozisyon geçişinde sol el rahat (gevşek)	0,83
30	4. Pozisyon geçişleri bilinçli ve kontrollü	1,00
<b>1-2-3. Pozisyon</b>		
31	1. Geçtiği pozisyonun ilk notasında baskı noktası frekansı doğru (Entonasyon)	1,00
32	2. Pozisyon geçişi belirsiz.	1,00
33	3. Pozisyon geçişinde sol el rahat (gevşek)	0,83
34	4. Pozisyon geçişleri bilinçli ve kontrollü	1,00

<b>Agilite</b>		
35	1. Hızlı pasajlarda tempoda kalabiliyor	1,00
36	2. Hızlı pasajlarda tartımsal değerler doğru	1,00
37	3. Sol el parmakları tuşeye yakın konumlanmış	1,00
38	4. Sol el parmakları birbirinden bağımsızca baskı noktasına ulaşıyor	0,83
39	5. Sol el parmakları gevşek, özgür	0,83
40	6. Tüm parmaklar dinamik	0,83
<b>Trill</b>		
41	1. Az sayıda trill hareketi (baskı tekrarı)	1,00
42	2. Çok sayıda trill hareketi (baskı tekrarı)	1,00
43	3. Cümlelerin müzikal dinamizmine uyumlu trill dinamiği	0,83

Kgo hesaplamasında her maddeye ilişkin değerlendirmede uzmanların yarısı “gerekli” yanıtını vermiş ise  $KGO = 0$ , uzmanların yarısından fazlası gerekli yanıtını vermiş ise  $KGO > 0$  ve uzmanların yarısından fazlası gerekli yanıtını vermemiş ise  $KGO < 0$  olarak değerlendirilir. Kapsam geçerlilik ölçütü maddenin istatistiksel olarak anlamlı olup olmadığını test etmek için geliştirilen bir ölçüttür. Bu ölçüt standart normal dağılım ilkelerinden yararlanılarak elde edilir. KGO’ların  $p = 0,05$  anlamlılık düzeyinde minimum değerleri ise Veneziano ve Hooper (1997) tarafından hesaplama kolaylığı sağlaması açısından tabloya dönüştürülmüştür. Uzman sayısına göre minimum KGO değerleri Tablo 6’da gösterilmiştir:

**Tablo 6.** KGO Minimum Anlamlılık Değerleri

N	Değer
5	0,99
6	0,99
7	0,99
8	0,78
9	0,75
10	0,62
11	0,59
<b>12</b>	<b>0,56</b>
13	0,54
14	0,51
15	0,49
40	0,29

Tablo 6 incelendiğinde 12 kişilik uzman grubuna göre maddelerin anlamlılık derecelerinin minimum 0,56 olduğu görülmektedir. Bu değerlere göre hazırlanan ön deneme formundaki 19 ve 22 no'lu iki maddenin bu değeri karşılamadığı ( $p=0,50$ ) görülmektedir.

#### **5. Öğrenci keman performansı gözlem formuna ilişkin kapsam geçerlik indeksinin bulunması**

Kapsam geçerlik indeksi  $p = 0,05$  düzeyinde anlamlı olan ve nihai forma alınacak maddelerin toplam KGO ortalamaları üzerinden elde edilir. (Yurdugül, 2005) Hazırlanan 43 maddelik form incelendiğinde; 3. pozisyona ilişkin “3. pozisyonda zihinsel açıdan rahat ve güvenli” (madde no 19) ve 2. Pozisyona ilişkin “2. pozisyonda zihinsel açıdan rahat ve güvenli” (madde no 22)  $p = 0,50$  değer aldıkları görülmüş ve kapsam geçerlik indeksi ölçülürken bu iki madde elimine edilmiştir. Hesaplamalar sonucunda ölçeğe ilişkin maddelerin KGO puan toplamları (37,94), madde sayısına (41) bölüldüğünde formun kapsam geçerlik indeksi 0,92 olarak bulunmuştur. Yurdugül'e göre kapsam geçerlik ölçütü, ölçeğin kapsam geçerlik indeksinden küçük ise formun istatistiksel olarak anlamlı olduğu kabul edilir.

Elde edilen değer, öğrenci keman performansı gözlem formunun istatistiksel olarak anlamlı olduğunu göstermektedir. Ölçüme ilişkin işlem aşağıda gösterilmiştir.

$$\frac{37,94}{41} = 0,92$$

**6. Kapsam geçerlik oranı ve kapsam geçerlik indekslerine göre nihai öğrenci keman performansı gözlem formunun oluşturulması.**

Tablo 7’de hazırlanan öğrenci keman performansı gözlem formunun son şeklinin likert versiyonu ve forma ilişkin kapsam geçerlik ölçütü ve kapsam geçerlik indeksi verilmiştir.

**Tablo 7.** Ölçek Formu Son Şekli ve KGO-KGİ Değerleri

Sağ El Teknik Konu Kriterleri	Hiç	Çok Az	Kısmen	Büyük Oranda	Tamamen
<b>Detache</b>					
1. Arşenin tele baskısı süreğen (değişmeden)					
2. Pürüzsüz, parazitsiz, kaliteli ses (forsesiz)					
3. Arşenin tel ile sağlam teması sonucu konsantre, yoğun, dolu ses					
4. Diğer yay hareketine kadar kesintisiz devam eden ses					
5. Pasaj karakterine uygun uzunluk, hız ve dinamikte sağ kol devinimi					
6. Çekme-itme hareketleri tekrarındaki aynılık (simetri, eşdeğer sağ kol devinimi)					
<b>Legato</b>					
1. Sesler yumuşak, yuvarlak ve aralıksız bir akış içinde					
2. Arşe değişim hareketleri Legato bütünlüğünü koruyacak şekilde belirsiz					
3. Yay boyunca aynı nitelik ve kalitede ses üretimi					
4. Sonraki tel değişimine yakın konum alan sağ kol yükseklığı					
5. Legato içindeki nota sayısı ve arşe büyüklüğünün eşit oranda paylaşımı					
<b>Staccato</b>					
1. Staccato içindeki her bir nota seslendiriliyor					
2. Sağ el işaret parmağı etkin kullanılıyor					
3. Her nota belirgin aksanda. (Tane tane)					



4. İçinde bulunduğu pasajın müzikal ifadesini destekleyici, zenginleştirici					
5. Staccato baştan sona akıcı					
<b>Sol El Teknik Konu Kriterleri</b>					
<b>Pozisyonlar</b>					
<b>III. Pozisyon</b>					
1. Baskı noktası frekansları doğru (Entonasyon)					
2. Sol el sıkmadan, rahat ve doğal bir pozisyon ile konumlanmış					
<b>II. Pozisyon</b>					
1. Baskı noktası frekansları doğru (Entonasyon)					
2. Sol el sıkmadan, rahat ve doğal bir pozisyon ile konumlanmış					
<b>Pozisyon Geçişleri</b>					
<b>1-3. Pozisyon</b>					
1. Geçtiği pozisyonun ilk notasında baskı noktası frekansı doğru (Entonasyon)					
2. Pozisyon geçişi belirsiz.					
3. Pozisyon geçişinde sol el rahat (gevşek)					
4. Pozisyon geçişleri bilinçli ve kontrollü					
<b>1-2. Pozisyon</b>					
1. Geçtiği pozisyonun ilk notasında baskı noktası frekansı doğru (Entonasyon)					
2. Pozisyon geçişi belirsiz.					
3. Pozisyon geçişinde sol el rahat (gevşek)					
4. Pozisyon geçişleri bilinçli ve kontrollü					
<b>1-2-3. Pozisyon</b>					
1. Geçtiği pozisyonun ilk notasında baskı noktası frekansı doğru (Entonasyon)					
2. Pozisyon geçişi belirsiz.					
3. Pozisyon geçişinde sol el rahat (gevşek)					
4. Pozisyon geçişleri bilinçli ve kontrollü					
<b>Agilite</b>					
1. Hızlı pasajlarda tempoda kalabiliyor					
2. Hızlı pasajlarda tartımsal değerler doğru					
3. Sol el parmakları tuşeye yakın konumlanmış					
4. Sol el parmakları birbirinden bağımsızca baskı noktasına ulaşıyor					
5. Sol el parmakları gevşek, özgür					
6. Tüm parmaklar dinamik					

Araştırmanın nitel boyutunu, deneye katılan 10 öğrenci ile yapılan yarı yapılandırılmış görüşme oluşturmaktadır. Toplamda 8 sorudan oluşan görüşme formu, araştırmaya katılan öğrencilerin TMEYDKEM'in kendisi ve modelin öğrencilerin çalışma süreçlerine etkisine ilişkin genel görüşlerini almaya yönelik olarak hazırlanmıştır.

Görüşme formunun hazırlanması aşamasında öncelikle 14 maddeden oluşan bir soru havuzu oluşturulmuş, daha sonra bu soru havuzu Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalları'nda görev yapmakta olan bir profesör, 2 doçentten oluşan uzman görüşüne sunulmuştur. Uzmanlardan alınan dönütler sonucunda havuzda yer alan 6 maddenin formdan çıkarılmasında karar verilmiş ve görüşme formu 8 maddeye indirgenmiştir. Görüşme soruları Ek. 4'te verilmiştir.

### **2.2.3. Verilerin Analizi**

Araştırmada, 5 kişilik uzman kurulunun<sup>1</sup> (Ek 5), deneye katılan öğrencilerin ön-test ve son-test performanslarının video kayıtlarını izlemeleri esnasında keman performansı gözlem formunu kullanarak yaptıkları değerlendirmelerden elde edilen veriler, 'IBM SPSS Statistics 21' paket programı ile analiz edilmiştir. Analiz sürecinde çalışma grubunun ön test ve son test puanları arasındaki farkın anlamlılığının belirlenmesi Wilcoxon İşaretli Sıralar testi ile yapılmıştır. Analizde çalışma grubunun sayısının 30'un altında olması (N=10) araştırmada non-parametrik test kullanımının tercih edilmesine yol açmıştır.

---

<sup>1</sup> Prof. Dr. Ali Uçan (Gazi Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mustafa Uslu (Marmara Üniversitesi)  
Doç. Dr. Sevil Ulucan Weinstein (İstanbul Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Alper Tunga Özcan (Mersin Üniversitesi)  
Orkestra Şefi ve keman sanatçısı Mehpere Karamenderes

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3.1. Bulgular ve Yorum

Bu bölümde; Türk müziği ezgi yapılarının keman eğitiminde kullanılmasına yönelik geliştirilen modelin (TMEYDKEM) 14 hafta (1 eğitim-öğretim dönemi) süren deney aşamasının, 5 kişilik uzman kurulunun ön-test ve son-test değerlendirmelerini yansıtan istatistiksel verileri yer almaktadır.

Ayrıca araştırmanın nitel boyutu olan TMEYDKEM'in deney sürecinin son kısmını oluşturan son-test ardından, deneye katılan 10 öğrenci ile gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmenin verileri de yer almaktadır. Sonuçlar Tablo 8'den, Tablo 35'e kadar gösterilmektedir.

**Tablo 8.** TMEYDKEM Öntest-Sontest Betimleyici İstatistikler

JÜRİ		N	Mean	Std. Deviation	Minimum	Maximum	z	p
1	Öntestgenel	10	137,7000	29,93344	114,00	204,00	-2.8	<b>,005</b>
	Sontestgenel	10	166,4000	24,38214	135,00	205,00		
2	Öntestgenel	10	113,4000	42,43479	71,00	205,00	-2.6	<b>,008</b>
	Sontestgenel	10	136,4000	37,31607	99,00	205,00		
3	Öntestgenel	10	116,4000	37,25050	55,00	164,00	-2.5	<b>,012</b>
	Sontestgenel	10	136,0000	41,94706	93,00	205,00		
4	Öntestgenel	10	111,6000	27,78169	83,00	177,00	-2.8	<b>,005</b>
	Sontestgenel	10	154,4000	21,43310	123,00	201,00		
5	Öntestgenel	10	99,7000	33,36349	55,00	140,00	-2.8	<b>,005</b>
	Sontestgenel	10	146,6000	31,74622	110,00	196,00		

$P < 0,05$

Tablo 8'de yer alan veriler incelendiğinde jüriler bazında, Türk Müziği Ezgi Yapılarına Dayalı Keman Eğitimi Modeli (TMEYDKEM) eğitimi alan öğrencilerin, tüm tekniklere ilişkin genel değerlendirmedeki toplam puanlara dayalı öntest-sontest sonuçları arasındaki farkın istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmektedir ( $p=0,005-0,012 < 0,05$ ). Bununla birlikte ortalama puanların (Mean) 19,6 (jüri 3) ile 46,9 puan (jüri5) aralığında yükseldiği belirlenmiştir.

**Tablo 9.** TMEYDKEM Öntest – Sontest Genele İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları

**Jüri 1<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
sontestgenel -	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
öntestgenel	Positive Ranks	10 <sup>c</sup>	5,50	55,00
	Ties	0 <sup>d</sup>		
	Total	10		

- a. JÜRİ = 1  
b. sontestgenel < öntestgenel  
c. sontestgenel > öntestgenel  
d. sontestgenel = öntestgenel

**Jüri 2<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
sontestgenel -	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
öntestgenel	Positive Ranks	9 <sup>c</sup>	5,00	45,00
	Ties	1 <sup>d</sup>		
	Total	10		

- a. JÜRİ = 2  
b. sontestgenel < öntestgenel  
c. sontestgenel > öntestgenel  
d. sontestgenel = öntestgenel

**Jüri 3<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
sontestgenel -	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
öntestgenel	Positive Ranks	8 <sup>c</sup>	4,50	36,00
	Ties	2 <sup>d</sup>		
	Total	10		

- a. JÜRİ = 3  
b. sontestgenel < öntestgenel  
c. sontestgenel > öntestgenel  
d. sontestgenel = öntestgenel

**Jüri 4<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
sontestgenel -	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
öntestgenel	Positive Ranks	10 <sup>c</sup>	5,50	55,00
	Ties	0 <sup>d</sup>		
	Total	10		

- a. JÜRİ = 4  
b. sontestgenel < öntestgenel  
c. sontestgenel > öntestgenel  
d. sontestgenel = öntestgenel

**Jüri 5<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
sontestgenel -	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
öntestgenel	Positive Ranks	10 <sup>c</sup>	5,50	55,00
	Ties	0 <sup>d</sup>		
	Total	10		

- a. JÜRİ = 5  
b. sontestgenel < öntestgenel  
c. sontestgenel > öntestgenel  
d. sontestgenel = öntestgenel

Tablo 9'daki veriler incelendiğinde yapılan analiz sonucunda, tüm jürilerde fark puanlarının pozitif sıralar lehine olması TMEYDKEM'in, öğrencilerin keman çalmadaki genel teknik becerileri üzerinde anlamlı etkisi olduğunu göstermektedir. Jürilerin bireysel değerlendirmeleri arasında sanat dallarının tümünde rastlanan, performans değerlendirmeleri arasındaki sübjektif bakış açılarından kaynaklanması olası farklılaşmalara rağmen, 5 jürinin herbirinde anlamlı farklılığa rastlanmış olmasına dayanarak, TMEYDKEM'in işlevsel bir keman eğitimi materyali olduğu söylenebilir. Tüm teknik konularda verilen puanların genel ortalamalarını gösteren bu tabloda üç jüriye göre (Jüri 1, 4 ve 5) tüm deneklerin pozitif gelişim gösterdiği görülmektedir. Jüri 2'ye göre 1 denekte ve Jüri 3'e göre ise 2 denekte, aynı beceri düzeyinde kaldıkları ve gelişim gösteremediği görüşünde oldukları da düşünülebilir.

**Tablo 10.** Öntest-Sontest Detache Tekniğine İlişkin Betimleyici İstatistikler

JÜRİ		N	Mean	Std. Deviation	Minimum	Maximum	z	p
1	DetacheÖntest	10	21,6000	4,08792	15,00	29,00	-2,60	<b>,009</b>
	DetacheSontest	10	26,0000	3,52767	20,00	30,00		
2	DetacheÖntest	10	19,5000	5,64210	13,00	30,00	-2,67	<b>,008</b>
	DetacheSontest	10	23,4000	3,97772	18,00	30,00		
3	DetacheÖntest	10	18,6000	5,25357	12,00	24,00	-2,00	<b>,046</b>
	DetacheSontest	10	21,0000	5,83095	12,00	30,00		
4	DetacheÖntest	10	15,6000	3,94968	12,00	25,00	-2,81	<b>,005</b>
	DetacheSontest	10	21,9000	2,80674	20,00	28,00		
5	DetacheÖntest	10	16,9000	4,14863	11,00	25,00	-2,37	<b>,018</b>
	DetacheSontest	10	22,5000	4,47834	15,00	30,00		

P < 0.05

Tablo 10'da yer alan veriler incelendiğinde jüriler bazında, Türk Müziği Ezgi Yapılarına Dayalı Keman Eğitimi Modeli (TMEYDKEM) eğitimi alan öğrencilerin detache tekniğini uygulama becerisine ilişkin toplam puanlara dayalı öntest-sontest sonuçları arasındaki farkın istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmektedir ( $p=0,005-0,046<0,05$ ). Ortalama puanların (Mean) 2,4 (jüri 3) ile 6,3 puan (jüri 4) aralığında yükseldiği belirlenmiştir.

**Tablo 11.** Öntest – Sontest Detache Tekniğine İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları

**Jüri 1<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Detache	Negative Ranks	1 <sup>b</sup>	2,00	2,00
Sontest –	Positive Ranks	9 <sup>c</sup>	5,89	53,00
Detache	Ties	0 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 1  
b. Detache Sontest < Detache Öntest  
c. Detache Sontest > Detache Öntest  
d. Detache Sontest = Detache Öntest

**Jüri 2<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Detache	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest –	Positive Ranks	9 <sup>c</sup>	5,00	45,00
Detache	Ties	1 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 2  
b. Detache Sontest < Detache Öntest  
c. Detache Sontest > Detache Öntest  
d. Detache Sontest = Detache Öntest

**Jüri 3<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Detache	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest –	Positive Ranks	4 <sup>c</sup>	2,50	10,00
Detache	Ties	6 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 3  
b. Detache Sontest < Detache Öntest  
c. Detache Sontest > Detache Öntest  
d. Detache Sontest = Detache Öntest

**Jüri 4<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Detache	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest –	Positive Ranks	10 <sup>c</sup>	5,50	55,00
Detache	Ties	0 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 4  
b. Detache Sontest < Detache Öntest  
c. Detache Sontest > Detache Öntest  
d. Detache Sontest = Detache Öntest

**Jüri 5<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Detache	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest –	Positive Ranks	7 <sup>c</sup>	4,00	28,00
Detache	Ties	3 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 4  
b. Detache Sontest < Detache Öntest  
c. Detache Sontest > Detache Öntest  
d. Detache Sontest = Detache Öntest

Tablo 11'deki veriler incelendiğinde yapılan analiz sonucunda, tüm jürilerde fark puanlarının pozitif sıralar lehine olması TMEYDKEM'in, öğrencilerin detache tekniğini uygulama becerileri üzerinde anlamlı etkisi olduğunu göstermektedir. Öteyandan Jüri 2'ye göre 1 denek, Jüri 3'e göre 6 denek ve Jüri 5'e göre 3 denek detache tekniğini uygulama becerisi yönünde gelişim göstermemişlerdir. Jüri 1 ise 1 deneğin negatif yönde gelişim göstererek bu teknikteki uygulama becerisinin azaldığı görüşündedir. TMEYDKEM'in bu teknik konu üzerinde bazı deneklerde güçlü bir gelişim etkisi gösterememiş olması; detache'nin en temel ve ilk öğrenilen sağ el teknik konusu olması dolayısıyla bazı denekler tarafından üst düzey bir önemde algılanmaması olasılığı kadar deneklerin bu teknik konuda, öncesinde yeterli bir beceriye sahip olma olasılıklarından da kaynaklanabilir.

**Tablo 12.** Öntest-Sontest Legato Tekniğine İlişkin Betimleyici İstatistikler

JÜRİ		N	Mean	Std. Deviation	Minimum	Maximum	z	p
1	LegatoÖntest	10	17,6000	3,56526	13,00	25,00	-2,69	<b>,007</b>
	LegatoSontest	10	21,6000	2,63312	18,00	25,00		
2	LegatoÖntest	10	16,9000	4,97661	10,00	25,00	-2,67	<b>,007</b>
	LegatoSontest	10	20,0000	3,09121	15,00	25,00		
3	LegatoÖntest	10	14,4000	4,24788	10,00	20,00	-2,33	<b>,020</b>
	LegatoSontest	10	17,0000	4,83046	10,00	25,00		
4	LegatoÖntest	10	15,2000	3,79473	11,00	23,00	-2,65	<b>,008</b>
	LegatoSontest	10	19,5000	2,71825	17,00	25,00		
5	LegatoÖntest	10	13,5000	4,00694	7,00	20,00	-2,81	<b>,005</b>
	LegatoSontest	10	18,8000	3,45768	14,00	25,00		

P < 0.05

Tablo 12'de yer alan veriler incelendiğinde jüriler bazında, Türk Müziği Ezgi Yapılarına Dayalı Keman Eğitimi Modeli (TMEYDKEM) eğitimi alan öğrencilerin legato tekniğini uygulama becerisine ilişkin toplam puanlara dayalı öntest-sontest sonuçları arasındaki farkın istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmektedir ( $p=0,005-0,020<0,05$ ). Ortalama puanların (Mean) 2,6 (jüri 3) ile 5,3 puan (jüri 5) aralığında yükseldiği belirlenmiştir.

**Tablo 13.** Öntest – Sontest Legato Tekniğine İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları

**Jüri 1<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Legato	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest	- Positive Ranks	9 <sup>c</sup>	5,00	45,00
Legato	Ties	1 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 1  
b. Legato Sontest < Legato Öntest  
c. Legato Sontest > Legato Öntest  
d. Legato Sontest = Legato Öntest

**Jüri 2<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Legato	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest	- Positive Ranks	9 <sup>c</sup>	5,00	45,00
Legato	Ties	1 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 2  
b. Legato Sontest < Legato Öntest  
c. Legato Sontest > Legato Öntest  
d. Legato Sontest = Legato Öntest

**Jüri 3<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Legato	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest	- Positive Ranks	6 <sup>c</sup>	3,50	21,00
Legato	Ties	4 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 3  
b. Legato Sontest < Legato Öntest  
c. Legato Sontest > Legato Öntest  
d. Legato Sontest = Legato Öntest

**Jüri 4<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Legato	Negative Ranks	1 <sup>b</sup>	1,50	1,50
Sontest	- Positive Ranks	9 <sup>c</sup>	5,94	53,50
Legato	Ties	0 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 4  
b. Legato Sontest < Legato Öntest  
c. Legato Sontest > Legato Öntest  
d. Legato Sontest = Legato Öntest

**Jüri 5<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Legato	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest	- Positive Ranks	10 <sup>c</sup>	5,50	55,00
Legato	Ties	0 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 5  
b. Legato Sontest < Legato Öntest  
c. Legato Sontest > Legato Öntest  
d. Legato Sontest = Legato Öntest



Tablo 13'teki veriler incelendiğinde yapılan analiz sonucunda fark puanlarının pozitif sıralar lehine olması TMEYDKEM'in, öğrencilerin legato tekniğini uygulama becerileri üzerinde anlamlı etkisi olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte Jüri 1 ve 2'ye göre 1, jüri 3'e göre ise 4 deneğin gelişim gösteremedikleri gözlenmektedir. Jüri 4 ise 1 denekte tekniğe ilişkin beceride azalma olduğu görüşündedir. Tabloda görüldüğü üzere legato'nun bir önceki teknik olan detache'ye göre pozitif sıralardaki artan oranı, legato tekniği uygulamasının daha kompleks olmasına paralel olarak deneklerin bu konuda gelişme paylarının ve ihtiyaçlarının daha fazla olmasına bağlanabilir.

**Tablo 14.** Öntest-Sontest 3. Pozisyona İlişkin Betimleyici İstatistikler

JÜRİ		N	Mean	Std. Deviation	Minimum	Maximum	Z	p
1	3.poz.Öntest	10	6,6000	1,83787	4,00	10,00	-2,46	<b>,014</b>
	3.poz.Sontest	10	7,8000	1,31656	6,00	10,00		
2	3.poz.Öntest	10	5,8000	1,93218	4,00	10,00	-2,41	<b>,016</b>
	3.poz.Sontest	10	7,1000	1,72884	5,00	10,00		
3	3.poz.Öntest	10	5,6000	2,06559	2,00	8,00	-2,00	<b>,046</b>
	3.poz.Sontest	10	6,4000	2,27058	4,00	10,00		
4	3.poz.Öntest	10	6,1000	1,79196	3,00	10,00	-2,58	<b>,010</b>
	3.poz.Sontest	10	8,1000	1,10050	6,00	10,00		
5	3.poz.Öntest	10	5,2000	1,87380	3,00	8,00	-2,68	<b>,007</b>
	3.poz.Sontest	10	7,6000	1,71270	5,00	10,00		

P < 0.05

Tablo 14'de yer alan veriler incelendiğinde jüriler bazında, Türk Müziği Ezgi Yapılarına Dayalı Keman Eğitimi Modeli (TMEYDKEM) eğitimi alan öğrencilerin 3. pozisyon kullanımı becerisine ilişkin toplam puanlara dayalı öntest-sontest sonuçları arasındaki farkın istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmektedir ( $p=0,007-0,046<0.05$ ). Ortalama puanların (Mean) 1,2 (jüri 3) ile 2,4 puan (jüri 5) aralığında yükseldiği belirlenmiştir.

**Tablo 15.** Öntest – Sontest 3. Pozisyona İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları

**Jüri 1<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
3. pozisyon	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest –	Positive Ranks	7 <sup>c</sup>	4,00	28,00
3. pozisyon	Ties	3 <sup>d</sup>		
öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 1  
b. 3. Poz. Sontest < 3. Poz. Öntest  
c. 3. Poz. Sontest > 3. Poz. Öntest  
d. 3. Poz. Sontest = 3. Poz. Öntest

**Jüri 2<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
3. pozisyon	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest –	Positive Ranks	7 <sup>c</sup>	4,00	28,00
3. pozisyon	Ties	3 <sup>d</sup>		
öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 2  
b. 3. Poz. Sontest < 3. Poz. Öntest  
c. 3. Poz. Sontest > 3. Poz. Öntest  
d. 3. Poz. Sontest = 3. Poz. Öntest

**Jüri 3<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
3. pozisyon	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest –	Positive Ranks	4 <sup>c</sup>	2,50	10,00
3. pozisyon	Ties	6 <sup>d</sup>		
öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 3  
b. 3. Poz. Sontest < 3. Poz. Öntest  
c. 3. Poz. Sontest > 3. Poz. Öntest  
d. 3. Poz. Sontest = 3. Poz. Öntest

**Jüri 4<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
3. pozisyon	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest –	Positive Ranks	8 <sup>c</sup>	4,50	36,00
3. pozisyon	Ties	2 <sup>d</sup>		
öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 4  
b. 3. Poz. Sontest < 3. Poz. Öntest  
c. 3. Poz. Sontest > 3. Poz. Öntest  
d. 3. Poz. Sontest = 3. Poz. Öntest

**Jüri 5<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
3. pozisyon	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest –	Positive Ranks	9 <sup>c</sup>	5,00	45,00
3. pozisyon	Ties	1 <sup>d</sup>		
öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 5  
b. 3. Poz. Sontest < 3. Poz. Öntest  
c. 3. Poz. Sontest > 3. Poz. Öntest  
d. 3. Poz. Sontest = 3. Poz. Öntest

Tablo 15'teki veriler incelendiğinde yapılan analiz sonucunda fark puanlarının pozitif sıralar lehine olması TMEYDKEM'in, öğrencilerin 3. pozisyonu kullanma becerileri üzerinde anlamlı etkisi olduğunu göstermektedir. Yine bununla birlikte Jüri 1 ve 2'de 3, Jüri 3'te 6, Jüri 4'te 2 ve Jüri 5'te 1 deneğin gelişim gösteremeyerek bu teknik konudaki beceri düzeylerini artıramamış görülmektedir. 3. pozisyon teknik konusunun temel kriterinin baskı noktası frekanslarının doğruluğu (entonasyon) olduğu düşünüldüğünde konunun, ilgili etütleri öncesinde bu pozisyonda egzersiz ve gam çalışmaları ile desteklenmesinin doğru bir yaklaşım olacağından söz etmek mümkündür.

**Tablo 16.** Öntest-Sontest 1-3 Pozisyon Geçişine İlişkin Betimleyici İstatistikler

JÜRİ		N	Mean	Std. Deviation	Minimum	Maximum	Z	p
1	1-3.poz.Öntest	10	13,5000	3,40751	10,00	20,00	-2,38	<b>,017</b>
	1-3.poz.Sontest	10	16,4000	2,91357	12,00	20,00		
2	1-3.poz.Öntest	10	10,6000	4,90351	4,00	20,00	-2,21	<b>,027</b>
	1-3.poz.Sontest	10	12,5000	4,22295	8,00	20,00		
3	1-3.poz.Öntest	10	11,2000	4,13118	4,00	16,00	-2,23	<b>,025</b>
	1-3.poz.Sontest	10	13,2000	4,23740	8,00	20,00		
4	1-3.poz.Öntest	10	11,9000	2,60128	9,00	18,00	-2,84	<b>,004</b>
	1-3.poz.Sontest	10	16,0000	2,10819	14,00	20,00		
5	1-3.poz.Öntest	10	10,0000	3,97213	5,00	16,00	-2,81	<b>,005</b>
	1-3.poz.Sontest	10	14,5000	3,59784	10,00	19,00		

$P < 0.05$

Tablo 16'da yer alan veriler incelendiğinde jüriler bazında, Türk Müziği Ezgi Yapılarına Dayalı Keman Eğitimi Modeli (TMEYDKEM) eğitimi alan öğrencilerin 1-3. pozisyon geçişi becerisine ilişkin toplam puanlara dayalı öntest-sontest sonuçları arasındaki farkın istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmektedir ( $p=0,004-0,027<0.05$ ). Ortalama puanların (Mean) 1,9 (jüri 2) ile 4,5 puan (jüri 5) aralığında yükseldiği belirlenmiştir.

**Tablo 17.** Öntest – Sontest 1-3. Pozisyon Geçişine İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları

**Jüri 1<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
1-3. poz.	Negative Ranks	1 <sup>b</sup>	1,00	1,00
Sontest – 1-	Positive Ranks	7 <sup>c</sup>	5,00	35,00
3. poz.	Ties	2 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 1  
b. 1-3. Poz. Sontest < 1-3. Poz. Öntest  
c. 1-3. Poz. Sontest > 1-3. Poz. Öntest  
d. 1-3. Poz. Sontest = 1-3. Poz. Öntest

**Jüri 2<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
1-3. poz.	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest – 1-	Positive Ranks	6 <sup>c</sup>	3,50	21,00
3. poz.	Ties	4 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 2  
b. 1-3. Poz. Sontest < 1-3. Poz. Öntest  
c. 1-3. Poz. Sontest > 1-3. Poz. Öntest  
d. 1-3. Poz. Sontest = 1-3. Poz. Öntest

**Jüri 3<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
1-3. poz.	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest – 1-	Positive Ranks	5 <sup>c</sup>	3,00	15,00
3. poz.	Ties	5 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 3  
b. 1-3. Poz. Sontest < 1-3. Poz. Öntest  
c. 1-3. Poz. Sontest > 1-3. Poz. Öntest  
d. 1-3. Poz. Sontest = 1-3. Poz. Öntest

**Jüri 4<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
1-3. poz.	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest – 1-	Positive Ranks	10 <sup>c</sup>	5,50	55,00
3. poz.	Ties	0 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 4  
b. 1-3. Poz. Sontest < 1-3. Poz. Öntest  
c. 1-3. Poz. Sontest > 1-3. Poz. Öntest  
d. 1-3. Poz. Sontest = 1-3. Poz. Öntest

**Jüri 5<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
1-3. poz.	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest – 1-	Positive Ranks	10 <sup>c</sup>	5,50	55,00
3. poz.	Ties	0 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 5  
b. 1-3. Poz. Sontest < 1-3. Poz. Öntest  
c. 1-3. Poz. Sontest > 1-3. Poz. Öntest  
d. 1-3. Poz. Sontest = 1-3. Poz. Öntest

Tablo 17’deki veriler incelendiğinde yapılan analiz sonucunda fark puanlarının pozitif sıralar lehine olması TMEYDKEM’in, öğrencilerin 1-3. pozisyon geçişini uygulama becerileri üzerinde anlamlı etkisi olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte Jüri 1’e göre 2, Jüri 2’ye göre 4 ve Jüri 3’e göre ise 5 denek ilgili teknik konuda gelişim gösterememiştir. Jüri 4 ve 5’e göre ise tüm deneklerde gelişim gözlenmektedir. Bu teknik konuda da baskı noktası frekans doğruluğu sorunsalında daha etkili bir gelişim için model içeriğindeki ilgili etütlere ek, 1-3. pozisyon geçişiyle ilgili egzersiz ve gam çalışmalarının yaptırılması konuya dair hazır bulunuşluğu artırması yönünden düşünülebilir.

**Tablo 18.** Öntest-Sontest 2. Pozisyona İlişkin Betimleyici İstatistikler

JÜRİ		N	Mean	Std. Deviation	Minimum	Maximum	z	p
1	2.poz.Öntest	10	6,5000	1,71594	4,00	10,00	-2,59	<b>,009</b>
	2.poz.Sontest	10	7,8000	1,31656	6,00	10,00		
2	2.poz.Öntest	10	5,6000	2,22111	2,00	10,00	-2,27	<b>,023</b>
	2.poz.Sontest	10	6,6000	1,95505	4,00	10,00		
3	2.poz.Öntest	10	5,4000	2,11870	2,00	8,00	-2,00	<b>,046</b>
	2.poz.Sontest	10	6,2000	2,39444	4,00	10,00		
4	2.poz.Öntest	10	5,0000	1,63299	3,00	9,00	-2,68	<b>,007</b>
	2.poz.Sontest	10	7,7000	1,82878	4,00	10,00		
5	2.poz.Öntest	10	4,9000	1,72884	3,00	7,00	-2,82	<b>,005</b>
	2.poz.Sontest	10	7,5000	1,84089	5,00	10,00		

$P < 0.05$

Tablo 18’de yer alan veriler incelendiğinde jüriler bazında, Türk Müziği Ezgi Yapılarına Dayalı Keman Eğitimi Modeli (TMEYDKEM) eğitimi alan öğrencilerin 2. pozisyon kullanımına becerisine ilişkin toplam puanlara dayalı öntest-sontest sonuçları arasındaki farkın istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmektedir ( $p=0,005-0,046<0.05$ ). Ortalama puanların (Mean) 0,8 (jüri 3) ile 2,7 puan (jüri 4) aralığında yükseldiği belirlenmiştir.

**Tablo 19.** Öntest – Sontest 2. Pozisyona İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları

**Jüri 1<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
2. poz.	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest – 2.	Positive Ranks	8 <sup>c</sup>	4,50	36,00
poz. Öntest	Ties	2 <sup>d</sup>		
	Total	10		

- a. JÜRİ = 1  
b. 2. Poz. Sontest < 2. Poz. Öntest  
c. 2. Poz. Sontest > 2. Poz. Öntest  
d. 2. Poz. Sontest = 2. Poz. Öntest

**Jüri 2<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
2. poz.	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest – 2.	Positive Ranks	6 <sup>c</sup>	3,50	21,00
poz. Öntest	Ties	4 <sup>d</sup>		
	Total	10		

- a. JÜRİ = 2  
b. 2. Poz. Sontest < 2. Poz. Öntest  
c. 2. Poz. Sontest > 2. Poz. Öntest  
d. 2. Poz. Sontest = 2. Poz. Öntest

**Jüri 3<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
2. poz.	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest – 2.	Positive Ranks	4 <sup>c</sup>	2,50	10,00
poz. Öntest	Ties	6 <sup>d</sup>		
	Total	10		

- a. JÜRİ = 3  
b. 2. Poz. Sontest < 2. Poz. Öntest  
c. 2. Poz. Sontest > 2. Poz. Öntest  
d. 2. Poz. Sontest = 2. Poz. Öntest

**Jüri 4<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
2. poz.	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest – 2.	Positive Ranks	9 <sup>c</sup>	5,00	45,00
poz. Öntest	Ties	1 <sup>d</sup>		
	Total	10		

- a. JÜRİ = 4  
b. 2. Poz. Sontest < 2. Poz. Öntest  
c. 2. Poz. Sontest > 2. Poz. Öntest  
d. 2. Poz. Sontest = 2. Poz. Öntest

**Jüri 5<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
2. poz.	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest – 2.	Positive Ranks	10 <sup>c</sup>	5,50	55,00
poz. Öntest	Ties	0 <sup>d</sup>		
	Total	10		

- a. JÜRİ = 5  
b. 2. Poz. Sontest < 2. Poz. Öntest  
c. 2. Poz. Sontest > 2. Poz. Öntest  
d. 2. Poz. Sontest = 2. Poz. Öntest

Tablo 19'daki veriler incelendiğinde yapılan analiz sonucunda fark puanlarının pozitif sıralar lehine olması TMEYDKEM'in, öğrencilerin 2. pozisyon geçişini uygulama becerileri üzerinde anlamlı etkisi olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte Jüri 2 ve 3'e ait verilere göz atıldığında deneklerin yarısında gelişme görülürken diğer yarısının aynı seviyede kaldıkları değerlendirilmesi ile beraber, diğer jürilerin görüşlerinin bu oranda olmadığı ve 2. pozisyonda deneklerin gelişiminin daha fazla olduğu yönünde değerlendirme yaptıkları görülmektedir.

**Tablo 20.** Öntest-Sontest 1-2 Pozisyon Geçişine İlişkin Betimleyici İstatistikler

JÜRİ		N	Mean	Std. Deviation	Minimum	Maximum	z	p
1	1-2.poz.Öntest	10	12,9000	3,87155	9,00	20,00	-2,37	<b>,018</b>
	1-2.poz.Sontest	10	16,3000	2,83039	12,00	20,00		
2	1-2.poz.Öntest	10	10,2000	4,91709	4,00	20,00	-2,23	<b>,025</b>
	1-2.poz.Sontest	10	12,6000	4,14193	8,00	20,00		
3	1-2.poz.Öntest	10	10,8000	4,23740	4,00	16,00	-2,00	<b>,046</b>
	1-2.poz.Sontest	10	12,4000	4,78888	8,00	20,00		
4	1-2.poz.Öntest	10	10,4000	2,98887	8,00	18,00	-2,82	<b>,005</b>
	1-2.poz.Sontest	10	15,8000	2,34758	13,00	20,00		
5	1-2.poz.Öntest	10	9,8000	3,85285	5,00	15,00	-2,81	<b>,005</b>
	1-2.poz.Sontest	10	14,5000	3,59784	10,00	19,00		

P < 0.05

Tablo 20'de yer alan veriler incelendiğinde jüriler bazında, Türk Müziği Ezgi Yapılarına Dayalı Keman Eğitimi Modeli (TMEYDKEM) eğitimi alan öğrencilerin 1-2. pozisyon geçişi becerisine ilişkin toplam puanlara dayalı öntest-sontest sonuçları arasındaki farkın istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmektedir ( $p=0,005-0,046<0.05$ ). Ortalama puanların (Mean) 1,6 (jüri 3) ile 5,4 (jüri 4) puan aralığında yükseldiği belirlenmiştir.

**Tablo 21.** Öntest – Sontest 1-2. Pozisyon Geçişine İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları

**Jüri 1<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
1-2. poz.	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest – 1-	Positive Ranks	7 <sup>c</sup>	4,00	28,00
2. Poz.	Ties	3 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 1  
b. 1-2. Poz. Sontest < 1-2. Poz. Öntest  
c. 1-2. Poz. Sontest > 1-2. Poz. Öntest  
d. 1-2. Poz. Sontest = 1-2. Poz. Öntest

**Jüri 2<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
1-2. poz.	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest – 1-	Positive Ranks	6 <sup>c</sup>	3,50	21,00
2. Poz.	Ties	4 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 2  
b. 1-2. Poz. Sontest < 1-2. Poz. Öntest  
c. 1-2. Poz. Sontest > 1-2. Poz. Öntest  
d. 1-2. Poz. Sontest = 1-2. Poz. Öntest

**Jüri 3<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
1-2. poz.	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest – 1-	Positive Ranks	4 <sup>c</sup>	2,50	10,00
2. Poz.	Ties	6 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 3  
b. 1-2. Poz. Sontest < 1-2. Poz. Öntest  
c. 1-2. Poz. Sontest > 1-2. Poz. Öntest  
d. 1-2. Poz. Sontest = 1-2. Poz. Öntest

**Jüri 4<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
1-2. poz.	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest – 1-	Positive Ranks	10 <sup>c</sup>	5,50	55,00
2. Poz.	Ties	0 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 4  
b. 1-2. Poz. Sontest < 1-2. Poz. Öntest  
c. 1-2. Poz. Sontest > 1-2. Poz. Öntest  
d. 1-2. Poz. Sontest = 1-2. Poz. Öntest

**Jüri 5<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
1-2. poz.	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest – 1-	Positive Ranks	10 <sup>c</sup>	5,50	55,00
2. Poz.	Ties	0 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 5  
b. 1-2. Poz. Sontest < 1-2. Poz. Öntest  
c. 1-2. Poz. Sontest > 1-2. Poz. Öntest  
d. 1-2. Poz. Sontest = 1-2. Poz. Öntest



Tablo 21’deki veriler incelendiğinde yapılan analiz sonucunda fark puanlarının pozitif sıralar lehine olması TMEYDKEM’in, öğrencilerin 1-2. pozisyon geçişini uygulama becerileri üzerinde anlamlı etkisi olduğunu göstermektedir. Öteyandan Jüri 1, 2 ve 3’ün sırasıyla 3, 4 ve 6 deneğin ilgili teknik konudaki becerilerinde gelişme olmadığına dair değerlendirme yaptıkları görülmektedir. Bununla birlikte Jüri 4 ve 5’in değerlendirmesi, tüm deneklerin 1-2. pozisyon geçişi teknik konusunda gelişim gösterdiği yönünde olmuştur. Tablo 19’daki veriler ile birlikte düşünüldüğünde 2. pozisyonu içeren teknik konularda da etütler öncesinde ilgili teknik konuya yönelik egzersiz ve gam çalışmaları yapılması gerektiği düşüncesi ön plana çıkmaktadır.

**Tablo 22.** Öntest-Sontest 2-3 Pozisyon Geçişine İlişkin Betimleyici İstatistikler

JÜRİ		N	Mean	Std. Deviation	Minimum	Maximum	Z	p
1	2-3.poz.Öntest	10	13,0000	3,77124	9,00	20,00	-2,38	<b>,017</b>
	2-3.poz.Sontest	10	16,1000	2,76687	12,00	20,00		
2	2-3.poz.Öntest	10	9,9000	4,95424	4,00	20,00	-1,73	,084
	2-3.poz.Sontest	10	11,7000	4,71522	8,00	20,00		
3	2-3.poz.Öntest	10	10,8000	4,23740	4,00	16,00	-2,23	<b>,025</b>
	2-3.poz.Sontest	10	12,8000	4,54117	8,00	20,00		
4	2-3.poz.Öntest	10	10,4000	3,23866	7,00	18,00	-2,82	<b>,005</b>
	2-3.poz.Sontest	10	15,5000	2,67706	12,00	20,00		
5	2-3.poz.Öntest	10	9,8000	3,67575	5,00	15,00	-2,81	<b>,005</b>
	2-3.poz.Sontest	10	14,4000	3,47051	10,00	18,00		

$P < 0.05$

Tablo 22’de yer alan veriler incelendiğinde jüriler bazında, Türk Müziği Ezgi Yapılarına Dayalı Keman Eğitimi Modeli (TMEYDKEM) eğitimi alan öğrencilerin 2-3. pozisyon geçişi becerisine ilişkin toplam puanlara dayalı öntest-sontest sonuçları arasındaki farkın Jüri 2’nin verileri hariç istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmektedir ( $p=0,005-0,025 < 0,05$ ). Jüri 2’nin değerlendirmesinde ön test ve son test arasında anlamlı fark görülmemiştir ( $p=0,084 > 0,05$ ) Diğer jürilerin ortalama puanlarının (Mean) ise 2,0 (jüri 3) ile 5,1 puan (jüri 4) aralığında yükseldiği belirlenmiştir.

**Tablo 23.** Öntest – Sontest 2-3. Pozisyon Geçişine İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları

**Jüri 1<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
2-3. poz.	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest -	Positive Ranks	7 <sup>c</sup>	4,00	28,00
2-3. poz.	Ties	3 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

a. JÜRİ = 1

b. 2-3. Poz. Sontest < 2-3. Poz. Öntest

c. 2-3. Poz. Sontest > 2-3. Poz. Öntest

d. 2-3. Poz. Sontest = 2-3. Poz. Öntest

**Jüri 2<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
2-3. poz.	Negative Ranks	1 <sup>b</sup>	2,50	2,50
Sontest -	Positive Ranks	5 <sup>c</sup>	3,70	18,50
2-3. poz.	Ties	4 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

a. JÜRİ = 2

b. 2-3. Poz. Sontest < 2-3. Poz. Öntest

c. 2-3. Poz. Sontest > 2-3. Poz. Öntest

d. 2-3. Poz. Sontest = 2-3. Poz. Öntest

**Jüri 3<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
2-3. poz.	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest -	Positive Ranks	5 <sup>c</sup>	3,00	15,00
2-3. poz.	Ties	5 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

a. JÜRİ = 3

b. 2-3. Poz. Sontest < 2-3. Poz. Öntest

c. 2-3. Poz. Sontest > 2-3. Poz. Öntest

d. 2-3. Poz. Sontest = 2-3. Poz. Öntest

**Jüri 4<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
2-3. poz.	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest -	Positive Ranks	10 <sup>c</sup>	5,50	55,00
2-3. poz.	Ties	0 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

a. JÜRİ = 4

b. 2-3. Poz. Sontest < 2-3. Poz. Öntest

c. 2-3. Poz. Sontest > 2-3. Poz. Öntest

d. 2-3. Poz. Sontest = 2-3. Poz. Öntest

**Jüri 5<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
2-3. poz.	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest -	Positive Ranks	10 <sup>c</sup>	5,50	55,00
2-3. poz.	Ties	0 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

a. JÜRİ = 5

b. 2-3. Poz. Sontest < 2-3. Poz. Öntest

c. 2-3. Poz. Sontest > 2-3. Poz. Öntest

d. 2-3. Poz. Sontest = 2-3. Poz. Öntest

Tablo 23'teki veriler incelendiğinde yapılan analiz sonucunda fark puanlarının pozitif sıralar lehine olması TMEYDKEM'in, öğrencilerin 2-3. Pozisyon geçişini uygulama becerileri üzerinde anlamlı etkisi olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte Jüri 1'in 3 denegin ilgili teknik konuda beceri düzeyinde artış olmadığı, Jüri 2'nin 4 denekte gelişim görmediği ve 1 denekte negatif yönde bir gelişim gördüğü, Jüri 3'ün deneklerin yarısında pozitif yönde gelişim kaydettiği diğer yarısında ise bunun gerçekleşmediği, Jüri 4 ve 5'in ise tüm deneklerde pozitif yönde gelişime dair değerlendirme yaptıkları görülmektedir. Genel olarak pozisyon ile ilgili tüm teknik konularda TMEYDKEM içeriğinin zenginleştirilmesinin, modelin hali hazırdaki etkinliğini güçlendirmek açısından faydalı olacağı düşünülebilir.

**Tablo 24.** Öntest-Sontest Trill Tekniğine İlişkin Betimleyici İstatistikler

JÜRİ		N	Mean	Std. Deviation	Minimum	Maximum	z	p
1	TrillÖntest	10	10,0000	2,44949	7,00	15,00	-2,11	<b>,035</b>
	TrillSontest	10	12,1000	1,85293	9,00	15,00		
2	TrillÖntest	10	9,5000	2,63523	5,00	15,00	-1,37	,168
	TrillSontest	10	10,7000	2,75076	6,00	15,00		
3	TrillÖntest	10	8,7000	2,62679	6,00	12,00	-2,23	<b>,025</b>
	TrillSontest	10	10,2000	3,52136	6,00	15,00		
4	TrillÖntest	10	8,5000	2,59272	5,00	13,00	-2,05	<b>,040</b>
	TrillSontest	10	10,8000	2,29976	8,00	15,00		
5	TrillÖntest	10	7,2000	3,22490	3,00	12,00	-2,81	<b>,005</b>
	TrillSontest	10	11,1000	2,42441	7,00	15,00		

P < 0.05

Tablo 24'de yer alan veriler incelendiğinde jüriler bazında, Türk Müziği Ezgi Yapılarına Dayalı Keman Eğitimi Modeli (TMEYDKEM) eğitimi alan öğrencilerin trill tekniğini uygulama becerisine ilişkin toplam puanlara dayalı öntest-sontest sonuçları arasındaki farkın Jüri 2'nin verileri hariç istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmektedir ( $p=0,005-0,040 < 0,05$ ). Jüri 2'nin değerlendirmesinde ön test ve son test arasında anlamlı farklılığa rastlanmamıştır ( $p=0,168 > 0,05$ ). Diğer jürilerin ortalama puanlarının (Mean) ise 1.5 (jüri 3) ile 3,9 puan (jüri 5) aralığında yükseldiği belirlenmiştir.

**Tablo 25.** Öntest – Sontest Trill Tekniğine İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları**Jüri 1<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Trill	Negative Ranks	1 <sup>b</sup>	5,00	5,00
Sontest –	Positive Ranks	8 <sup>c</sup>	5,00	40,00
Trill	Ties	1 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 1  
b. Trill Sontest < Trill Öntest  
c. Trill Sontest > Trill Öntest  
d. Trill Sontest = Trill Öntest

**Jüri 2<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Trill	Negative Ranks	1 <sup>b</sup>	4,00	4,00
Sontest –	Positive Ranks	5 <sup>c</sup>	3,40	17,00
Trill	Ties	4 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 2  
b. Trill Sontest < Trill Öntest  
c. Trill Sontest > Trill Öntest  
d. Trill Sontest = Trill Öntest

**Jüri 3<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Trill	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest –	Positive Ranks	5 <sup>c</sup>	3,00	15,00
Trill	Ties	5 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 3  
b. Trill Sontest < Trill Öntest  
c. Trill Sontest > Trill Öntest  
d. Trill Sontest = Trill Öntest

**Jüri 4<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Trill	Negative Ranks	3 <sup>b</sup>	2,50	7,50
Sontest –	Positive Ranks	7 <sup>c</sup>	6,79	47,50
Trill	Ties	0 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 4  
b. Trill Sontest < Trill Öntest  
c. Trill Sontest > Trill Öntest  
d. Trill Sontest = Trill Öntest

**Jüri 5<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Trill	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest –	Positive Ranks	10 <sup>c</sup>	5,50	55,00
Trill	Ties	0 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 5  
b. Trill Sontest < Trill Öntest  
c. Trill Sontest > Trill Öntest  
d. Trill Sontest = Trill Öntest

Tablo 25’deki veriler incelendiğinde yapılan analiz sonucunda fark puanlarının pozitif sıralar lehine olması TMEYDKEM’in, öğrencilerin trill tekniğini uygulama becerileri üzerinde anlamlı etkisi olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte Jüri 1’e ait verilerde 1 denek negatif yönde gelişim gösterirken 1 deneğin aynı düzeyde kaldığı, Jüri 2’ye ait verilerde 1 deneğin negatif yönde gelişim gösterirken 4 deneğin aynı düzeyde kaldığı, Jüri 3’e ait verilerde 5 deneğin aynı seviyede kaldığı, Jüri 4’e ait verilerde 3 deneğin negatif yönde gelişim gösterdiği ve Jüri 5’e ait verilerde tüm deneklerin pozitif yönde gelişim gösterdikleri görülmektedir. Trill teknik konusunda da öğrencilerin ön hazırlık çalışmalarıyla desteklenmesi konuya ait beceri düzeylerini daha üst seviyeye taşıyabilir.

**Tablo 26.** Öntest-Sontest Agilite Teknik Konusuna İlişkin Betimleyici İstatistikler

JÜRİ		N	Mean	Std. Deviation	Minimum	Maximum	z	p
1	AgiliteÖntest	10	20,6000	4,42719	15,00	30,00	-1,89	,058
	AgiliteSontest	10	23,7000	4,37290	18,00	30,00		
2	AgiliteÖntest	10	13,1000	7,82375	6,00	30,00	-2,68	<b>,007</b>
	AgiliteSontest	10	17,1000	6,95142	10,00	30,00		
3	AgiliteÖntest	10	16,9000	5,78216	6,00	24,00	-2,26	<b>,024</b>
	AgiliteSontest	10	19,8000	6,35610	12,00	30,00		
4	AgiliteÖntest	10	16,1000	5,76291	9,00	26,00	-2,67	<b>,007</b>
	AgiliteSontest	10	21,2000	4,96208	12,00	28,00		
5	AgiliteÖntest	10	12,3000	6,07454	6,00	23,00	-2,81	<b>,005</b>
	AgiliteSontest	10	20,0000	5,35413	14,00	29,00		

P< 0.05

Tablo 26’da yer alan veriler incelendiğinde jüriler bazında, Türk Müziği Ezgi Yapılarına Dayalı Keman Eğitimi Modeli (TMEYDKEM) eğitimi alan öğrencilerin agilite konusundaki teknik becerilerine ilişkin toplam puanlara dayalı öntest-sontest sonuçları arasındaki farkın Jüri 1’in verileri hariç istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmektedir ( $p=0,005-0,024<0,05$ ). Jüri 1’in değerlendirmesinde ön test ve son test arasında anlamlı fark görülmemiştir ( $p=0,058>0,05$ ). Diğer jürilerin ortalama puanlarının ise 2,9 (jüri 3) ile 7,7 puan (jüri 5) aralığında yükseldiği belirlenmiştir.

**Tablo 27.** Öntest – Sontest Agilite Teknik Konusuna İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları

**Jüri 1<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Agilite	Negative Ranks	1 <sup>b</sup>	4,50	4,50
Sontest –	Positive Ranks	7 <sup>c</sup>	4,50	31,50
Agilite	Ties	2 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 1  
b. Agilite Sontest < Agilite Öntest  
c. Agilite Sontest > Agilite Öntest  
d. Agilite Sontest = Agilite Öntest

**Jüri 2<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Agilite	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest –	Positive Ranks	9 <sup>c</sup>	5,00	45,00
Agilite	Ties	1 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 2  
b. Agilite Sontest < Agilite Öntest  
c. Agilite Sontest > Agilite Öntest  
d. Agilite Sontest = Agilite Öntest

**Jüri 3<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Agilite	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest –	Positive Ranks	6 <sup>c</sup>	3,50	21,00
Agilite	Ties	4 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 3  
b. Agilite Sontest < Agilite Öntest  
c. Agilite Sontest > Agilite Öntest  
d. Agilite Sontest = Agilite Öntest

**Jüri 4<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Agilite	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest –	Positive Ranks	9 <sup>c</sup>	5,00	45,00
Agilite	Ties	1 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 4  
b. Agilite Sontest < Agilite Öntest  
c. Agilite Sontest > Agilite Öntest  
d. Agilite Sontest = Agilite Öntest

**Jüri 5<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Agilite	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest –	Positive Ranks	10 <sup>c</sup>	5,50	55,00
Agilite	Ties	0 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 5  
b. Agilite Sontest < Agilite Öntest  
c. Agilite Sontest > Agilite Öntest  
d. Agilite Sontest = Agilite Öntest

Tablo 27'deki veriler incelendiğinde yapılan analiz sonucunda fark puanlarının pozitif sıralar lehine olması TMEYDKEM'in, öğrencilerin agilite konusundaki becerileri üzerinde anlamlı etkisi olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte Jüri 1'e ait verilerde 1 denek negatif yönde gelişim gösterirken 2 deneğin aynı düzeyde kaldığı, Jüri 2'ye ait verilerde 1 deneğin aynı düzeyde kaldığı, Jüri 3'e ait verilerde 4 deneğin aynı düzeyde kaldığı, Jüri 4'e ait verilerde 1 deneğin aynı düzeyde kaldığı ve Jüri 5'e ait verilerde tüm deneklerin pozitif yönde gelişim gösterdikleri görülmektedir. TMEYDKEM'in agilite etütlerinin bu konuda yüksek fayda sağlayıcı materyaller oldukları söylenebilir.

**Tablo 28.** Öntest-Sontest Staccato Tekniğine İlişkin Betimleyici İstatistikler

JÜRİ		N	Mean	Std. Deviation	Minimum	Maximum	Z	p
1	StaccatoÖntest	10	15,400	5,10338	10,00	25,00	-2,39	<b>,017</b>
	StaccatoSontest	10	18,600	3,97772	15,00	25,00		
2	StaccatoÖntest	10	12,300	5,79367	5,00	25,00	-2,34	<b>,019</b>
	StaccatoSontest	10	14,700	5,88878	10,00	25,00		
3	StaccatoÖntest	10	14,000	4,59468	5,00	20,00	-2,44	<b>,014</b>
	StaccatoSontest	10	17,000	4,83046	10,00	25,00		
4	StaccatoÖntest	10	12,400	2,41293	8,00	17,00	-2,82	<b>,005</b>
	StaccatoSontest	10	17,900	3,75500	13,00	25,00		
5	StaccatoÖntest	10	10,100	5,08702	6,00	20,00	-2,81	<b>,005</b>
	StaccatoSontest	10	15,700	4,05654	11,00	23,00		

P < 0.05

Tablo 28'de yer alan veriler incelendiğinde jüriler bazında, Türk Müziği Ezgi Yapılarına Dayalı Keman Eğitimi Modeli (TMEYDKEM) eğitimi alan öğrencilerin staccato tekniğini uygulama becerisine ilişkin toplam puanlara dayalı öntest-sontest sonuçları arasındaki farkın istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmektedir (p=0,005–0,019<0.05). Ortalama puanların 2,4 (jüri 2) ile 5,6 puan (jüri 5) aralığında yükseldiği belirlenmiştir.

**Tablo 29.** Öntest – Sontest Staccato Tekniğine İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları

**Jüri 1<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Staccato	Negative Ranks	1 <sup>b</sup>	2,50	2,50
Sontest –	Positive Ranks	8 <sup>c</sup>	5,31	42,50
Staccato	Ties	1 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 1  
b. Staccato Sontest < Staccato Öntest  
c. Staccato Sontest > Staccato Öntest  
d. Staccato Sontest = Staccato Öntest

**Jüri 2<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Staccato	Negative Ranks	1 <sup>b</sup>	1,50	1,50
Sontest –	Positive Ranks	7 <sup>c</sup>	4,93	34,50
Staccato	Ties	2 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 2  
b. Staccato Sontest < Staccato Öntest  
c. Staccato Sontest > Staccato Öntest  
d. Staccato Sontest = Staccato Öntest

**Jüri 3<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Staccato	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest –	Positive Ranks	6 <sup>c</sup>	3,50	21,00
Staccato	Ties	4 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 3  
b. Staccato Sontest < Staccato Öntest  
c. Staccato Sontest > Staccato Öntest  
d. Staccato Sontest = Staccato Öntest

**Jüri 4<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Staccato	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest –	Positive Ranks	10 <sup>c</sup>	5,50	55,00
Staccato	Ties	0 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 4  
b. Staccato Sontest < Staccato Öntest  
c. Staccato Sontest > Staccato Öntest  
d. Staccato Sontest = Staccato Öntest

**Jüri 5<sup>a</sup>**

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Staccato	Negative Ranks	0 <sup>b</sup>	,00	,00
Sontest –	Positive Ranks	10 <sup>c</sup>	5,50	55,00
Staccato	Ties	0 <sup>d</sup>		
Öntest	Total	10		

- a. JÜRİ = 5  
b. Staccato Sontest < Staccato Öntest  
c. Staccato Sontest > Staccato Öntest  
d. Staccato Sontest = Staccato Öntest



Tablo 29'deki verileri incelendiğinde yapılan analiz sonucunda fark puanlarının pozitif sıralar lehine olması TMEYDKEM'in, öğrencilerin staccato tekniğini uygulama becerileri üzerinde anlamlı etkisini olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte Jüri 1'e ait verilerde 1 denek negatif yönde gelişim gösterirken 1 denegin aynı düzeyde kaldığı, Jüri 2'ye ait verilerde 1 denegin negatif yönde gelişim gösterirken 2 denegin aynı düzeyde kaldığı, Jüri 3'e ait verilerde 4 denegin aynı düzeyde kaldığı, Jüri 4 ve 5'e ait verilerde ise tüm deneklerin pozitif yönde gelişim gösterdikleri görülmektedir. TMEYDKEM'in staccato etütlerinin bu konuda yüksek fayda sağlayıcı materyaller oldukları söylenebilir.

**Tablo 30.** Deney Sonrası Öğrenciler İle Yapılan Görüşme Soruları 1, 2 Ve 3 Ait Veriler

Soru	Evet		Hayır		
<b>1. Dönem boyunca çalıştığımız etütlerden oluşan bu model, sizi keman çalışma konusunda daha istekli hale getirdi mi?</b>	D1, D2, D3, D4, D5, D6, D7, D8, D9, D10				<b>Toplam</b>
	<b>f</b>	10	<b>f</b>	0	<b>10</b>
	<b>%</b>	100	<b>%</b>	0	<b>100</b>
<b>2. Modeli oluşturan bu etütleri ileride meslek hayatınızda kullanır mısınız?</b>	D1, D2, D3, D4, D6, D8, D9, D10		D5, D7,		<b>Toplam</b>
	<b>f</b>	8	<b>f</b>	2	<b>10</b>
	<b>%</b>	80	<b>%</b>	20	<b>100</b>
<b>3. Bu etütler keman çalmadaki teknik sorunların çözümünde ya da bu teknik konularda gelişmenizde size yardımcı oldu mu?</b>	D1, D2, D3, D4, D6, D7, D8, D9, D10		D5,		<b>Toplam</b>
	<b>f</b>	9	<b>f</b>	1	<b>10</b>
	<b>%</b>	90	<b>%</b>	10	<b>100</b>

Tablo 30'da yer alan Soru 1'e verilen cevaplar incelendiğinde; TMEYDKEM'in, deneye katılan öğrencilerin tümünü keman çalışma konusunda daha istekli hale getirdiğini açıkladıkları görülmektedir. Bu durum, öngörüldüğü üzere beslendikleri ya da en azından aşına oldukları kültürel faktörlerden olabileceği gibi öncesinde kendi kültürlerine ait (THM, TSM) yakınlık hissedebilecekleri türden eserlere keman eğitiminin süreci içinde çok az ya da hiç rastlamamış olmaları sebebine de bağlanabilir.

Soru 2'ye verilen cevaplar incelendiğinde; deneye katılan öğrencilerin çoğunun (%80), modeli meslek hayatları sürecinde araç olarak kullanabileceklerini açıkladıkları

görülmektedir. Bu bulguyu yine, TMEYDKEM'in özü itibariyle öğrencilere yakın gelmesine bağlamak olasıdır.

Soru 3'e verilen cevaplar incelendiğinde; deneye katılan öğrencilerin büyük çoğunluğunun (%90), teknik konuların çözümünde ya da bu konularda gelişmelerinde TMEYDKEM'in yardımcı olduğunu açıkladıkları görülmektedir. Bu veri; uzman kurulunun eğitimi bakış açısından yaptıkları değerlendirmelerle örtüşürken, madalyonun diğer yüzünü teşkil eden öğrenci bakış açısına da TMEYDKEM'in faydalı görüldüğünü açıklamaktadır.

**Tablo 31.** Deney Sonrası Öğrenciler İle Yapılan Görüşme Sorusu 4'e Ait Veriler

Soru	Teknik eksikleri ortaya çıkarması, fark ettirmesi		Teknik konuların kolaydan zora işlenişi		Teknik konularda geliştirmesi		Türk müziği oluşu		Yok		Toplam
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	
4. Dönem boyunca çalıştığınız etütlerden oluşan modelin en beğendiğiniz özellikleri nelerdi?	D1		D2		D3 (Pozisyon geçişleri) D4, D5 (Genel) D6 (Staccato, trill)		D7, D8, D10		D9		
	f	1	f	1	f	4	f	3	f	1	<b>10</b>
	%	10	%	10	%	40	%	30	%	10	<b>100</b>

Deneye katılan öğrencilerin Soru 4'e verdikleri cevapların kategorize edilmesiyle oluşturulan Tablo 31 incelendiğinde; TMEYDKEM'in en beğendikleri özelliğinin %40 ile teknik konularda geliştirici olması, ardından %30 ile Türk müziği kaynaklı olması olduğu görülmektedir. Eşit orandaki (%10'ar) diğer iki görüş daha olduğu ve yine aynı oranda (%10) beğenilen bir özelliğinin olmadığı görüşü mevcuttur. Bu veriler, TMEYDKEM oluşturulurken amaçlandığı üzere; bir eğitim materyalinin olması gerektiği gibi konusunda teknik açıdan öğretici ve geliştirici olmasına ek, bu işlevi Türk müziği kökeninden beslenerek yapma çabasının, pratik edenler (deney grubu) tarafından olumlandığı neticesini

yansıtmaktadır. Modelin özündeki amaç ve kıstasların, öğrenci değerlendirmeleri ile de kontrol edilebilmesi açısından önemlidir.

**Tablo 32.** Deney Sonrası Öğrenciler İle Yapılan Görüşme Sorusu 5'e Ait Veriler

Soru	Zor gelmesi		Pozisyon konusu fazla		Yok		
<b>5. Dönem boyunca, çalıştığımız etütlerden oluşan modelin en beğenmediğiniz özellikleri nelerdi?</b>	D1 ve D3 ( <i>Genel olarak</i> ) D2 ve D8 ( <i>Tartımlar</i> )		D7		D4, D5, D6, D9, D10		
							<b>Toplam</b>
	<b>f</b>	4	<b>f</b>	1	<b>f</b>	5	<b>10</b>
	<b>%</b>	40	<b>%</b>	10	<b>%</b>	50	<b>100</b>

Deneye katılan öğrencilerin soru 5'e verdikleri cevapların kategorize edilmesiyle oluşturulan Tablo 32 incelendiğinde; TMEYDKEM'e dair %50 oranında beğenilmeyen bir özelliğin olmadığı açıklandığı görülmektedir. Zor geldiğini belirten cevaplar %40 ile takip ederken %10'un cevabı pozisyon konusunun fazla işlendiği şeklinde olmuştur. En yüksek orandaki beğenilmeyen bir özelliğin olmayışı (Yok %50), gerçeği yansıttığı kadar öğrencilerin öncesinde TMEYDKEM hakkında eleştirel bir bakış açısından düşünmediklerinin de göstergesi olabilir.'Zor gelmesi' (%40) cevabına dair iki sebep gösterilmektedir. Tartımların zor gelmesi öğrencilerin keman eğitimlerinin önceki dönemlerinde Türk müziği kökenli etüt ya da eserleri hiç veya çok az oranda çalışmış olmaları şeklinde yorumlanabilir. 'Genel olarak' şeklinde ifade edilen diğer sebep ise birbirleri ile ilişkileri temelinde basitten karmaşığa doğru sıralanmış teknik konuların teker teker ele alınması dolayısıyla öğrencilerin, ilgili teknik konuların her birindeki eksikliklerine dair farkındalık düzeylerinin artmasına paralel olarak, modelin genel anlamda zor olduğu şeklinde bir izlenim edinmeleri olasılığına dayanabilir.

**Tablo 33.** Deney Sonrası Öğrenciler İle Yapılan Görüşme Sorusu 6'ya Ait Veriler

Soru	Detache etütleri		2. poz. etütleri		1-2-3. poz. geçiş etütleri		Agilite etütleri		Staccato etütleri		Yok		Toplam
<b>6. En çok faydasını gördüğünüz düşününüz etüt ya da etütler hangileriydi?</b>	D7		D2, D3, D8, D9		D3, D10		D1, D6		D1, D4, D6		D5		
	f	1	f	4	f	2	f	2	f	3	f	1	<b>13</b>
	%	7.7	%	30.7	%	15.4	%	15.4	%	23	%	7.7	<b>100</b>

Tablo 33'te yer alan Soru 6'ya verilen cevaplarda, %30.7 oranda 2. pozisyon (sabit) konusuna ait etütler en çok faydası olduğu düşünülen olarak görülmektedir. Onu takiben %23 oranıyla staccato etütleri ve %15.4'er oranda 1-2-3. pozisyon geçiş konusu ve agilite konusu etütleri yer almaktadır. %7.7'şer oranda detache konusu etütleri ve faydası görülen bir etüdün olmadığı (Yok) cevapları ise en alt oranda verilen cevaplardır. Bu soruya verilen cevaplarda; legato, 3. pozisyon, 1-3. pozisyon, 1-2. pozisyon ve trill teknik konularına ait etütler dile getirilmediklerinden tabloda gösterilmemişlerdir. TMEYDKEM'deki 2. pozisyon konusuna ait etütlerin oran yüksekliği fayda göstermeleri kadar, genelde ülkemizdeki keman eğitiminde 2. pozisyon konusuna yeterli önemin verilmemesinin payıyla da ilişkili olabilir. Bu durum; takip eden cevaplarda görülen staccato, agilite ve pozisyon geçişi teknik konuları için de yüksek ihtimal ile olasıdır. Bu anlamda TMEYDKEM'in kemanın temel tekniklerinin tümünü kapsamasının önemi ortaya çıkmaktadır. Öğrencilerin modelin uygulanmasına kadarki keman öğrenim süreçleri boyunca, eksik oldukları temel teknik konuları TMEYDEKEM aracılığı ile fark edebilmeleri söz konusu olmakta ve bu teknik beceri eksiklerini giderme konusunda, Türk müzik kültürü yapıtaşlarından oluşmuş eğitsel materyaller sayesinde çekincesiz, en azından daha cesaretli bir irade koymalarını sağlamaktadır.

**Tablo 34.** Deney Sonrası Öğrenciler İle Yapılan Görüşme Sorusu 7'ye Ait Veriler

Soru	Detache etütleri	3. pozisyon etütleri	Yok	
7. Faydası olmadığını düşündüğünüz etüt ya da etütler hangileriydi?	D2, D6,	D4	D1, D3, D5, D7, D8, D9, D10	
				<b>Toplam</b>
	<b>f</b> 2	<b>f</b> 1	<b>f</b> 7	<b>10</b>
	<b>%</b> 20	<b>%</b> 10	<b>%</b> 70	<b>100</b>

Tablo 34'te yer alan Soru 7'ye ait verilerde ise faydası olmadığı düşünülen etüt ya da etütler hakkındaki soruya, deneye katılan öğrenciler tarafından %70 ile faydası olmadığı düşünülen herhangi bir etüdün olmadığı (Yok) cevabı en yüksek orandadır. Bu cevabı %20'lik oran ile detache etütleri takip ederken %10 oranında 3. pozisyon etütlerinin faydasız olduğu görüşü beyan edilmiştir. Soru 7'nin verileri, soru 6'nın verilerinin bir açıdan sağlıklı niteliğinde düşünülebilir. Detache etütlerinin faydasız olduğu hakkındaki cevaplar ise keman eğitiminin başlangıcında öğrenilen ilk sağ el tekniğinin detache olması ile de ilişkili olarak üzerinde durulmaya gerek görülmeyecek kadar basit ve kolay olarak algılanmasına da bağlanabilir.

**Tablo 35.** Deney Sonrası Öğrenciler İle Yapılan Görüşme Sorusu 8'e Ait Veriler

Soru	Görüş bildirenler						Görüş bildirmeyenler			
	Denek 1	Denek 2	Denek 3	Denek 4	Denek 6	Denek 8	Denek 5	Denek 7	Denek 9	Denek 10
<b>8. Modelin daha faydalı olabilmesi için fikir ya da görüşleriniz nelerdir?</b>	-Staccato etütleri sayıca daha fazla olabilir.	- Modelin uygulama süreci 2 dönem olmalı. -Öğrenciler ile Türk müziği tartım şablonları için ön çalışma yapılmalı.	-Bu model ya da Türk müziği kökenli benzeri bir model, lise evresinden itibaren uygulanmalı .	-Modelin uygulama süreci 2 dönem olmalı.	-4. ve üzeri üst pozisyon konularını da işlemeli.	-Modelin uygulama süreci içerisinde, teknik konular periyodik olarak ölçüm parçasına benzer parçalar ile desteklenmeli.	Fikri yok.	Fikri yok.	Fikri yok.	Fikri yok.
<b>f</b>	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
<b>%</b>	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10
<b>Toplam</b>	<b>f 6 % 60</b>						<b>f 4 % 40</b>			

Tablo 35’te Soru 8’e verilen cevaplar incelendiğinde, modelin daha faydalı olabilmesi hakkında görüşleri istenen öğrencilerden %60’ı kişisel görüşlerini ifade ederken %40’ı bu konuda bir fikirlerinin olmadığını beyan etmişlerdir. Denek 1 ve 6’ya ait görüşlerin, kemandaki becerileri açısından kişisel ihtiyaç ya da isteklerini yansıttıkları subjektif cevaplar olarak değerlendirilmesi daha olasıdır. Denek 3’e ait görüşü ise; ülkemiz keman eğitimindeki bilimli eğilim ve alışkanlıklar ve/veya müzik öğretmeni yetiştirme sürecindeki genel eğitim politikası kapsamında değerlendirilmesi gereken bir konu olarak varsaymak olasıdır. Buna karşın Denek 2, 4 ve 8’e ait görüşler, TMEYDKEM’e dair iyileştirme noktaları olarak değerlendirilebilir. Bu noktada Denek 2 ve Denek 4’ün modelin uygulanma sürecinin 2 dönem olması gerektiğine ilişkin ortak kanıları dikkate değerdir. Buradaki ortak değerlendirme, her teknik konuya ikişer hafta ayrılması gerektiği konusundadır. Denek 2’nin bir diğer görüşü olarak ifade ettiği, Türk müziği tartışmalarının zorlayıcı gelmesi durumu ise öğrencilerin kendi kültürlerine ait müzikler ile keman eğitimi süreçlerinde yüksek olasılıkla ve/veya yeterli miktarda karşılaşmalarına bağlanabilir. Bir diğer olasılık olan kişisel ilgileri durumunda ise; Türk müzik kültürüne ait eserleri, aşinalık hissi dolayısıyla nota yazısından okumak yerine kulaktan çalmayı tercih etme olasılıkları ile ilişkilendirmek mümkündür.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4.1. Sonuç ve Öneriler

Yapılan araştırmada; Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modelinin öğrencilerin keman çalma becerilerindeki etkisi araştırılmıştır. Bu bölümde bulgu ve yorumlara dayanarak elde edilen sonuçlar problem cümlesi ve alt problem sırasına göre sunulmuş ve bu sonuçlar ışığında görüş ve önerilere yer verilmiştir.

#### 4.1.1. Sonuçlar

- Araştırmanın Problem Cümlesine İlişkin Sonuçlar:

Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli uygulanan öğrencilerin; model içeriğindeki tüm teknik konulara dair genel keman çalma becerilerine ilişkin öntest-sontest sonuçları arasındaki farkın tüm jüri değerlendirmelerinde istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmektedir ( $p=0,005-0,012<0.05$ ). Bu sonuç; Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modelinin, öğrencilerin keman çalma becerilerini olumlu yönde geliştirmede etkili olduğunu göstermektedir.

Bu bilgiler ışığında;  $H_0$  hipotezinin reddedilmesi ve dolayısıyla  $H_1$  hipotezinin doğru olduğu istatistiksel olarak ispatlanmaktadır. Buna bağlı olarak Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modelinin (TMEYDKEM), öğrencilerin keman çalma becerilerini olumlu yönde geliştirdiği ve eğitim materyali olarak faydalı olabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

- Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar:

Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli uygulanan öğrencilerin; detache tekniği kullanımı becerilerine ilişkin öntest-sontest sonuçları arasındaki farkın tüm jüri değerlendirmelerinde istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmektedir ( $p=0,005-0,046<0.05$ ). Bu sonuç; Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modelinin, öğrencilerin detache tekniği kullanımı becerilerini olumlu yönde geliştirmede etkili olduğunu göstermektedir.



- İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar:

Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli uygulanan öğrencilerin; legato tekniği kullanımı becerilerine ilişkin öntest-sontest sonuçları arasındaki farkın tüm jüri değerlendirmelerinde istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmektedir ( $p=0,005-0,020<0.05$ ). Bu sonuç; Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modelinin, öğrencilerin legato tekniği kullanımı becerilerini olumlu yönde geliştirmede etkili olduğunu göstermektedir.

- Üçüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar:

Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli uygulanan öğrencilerin; 3. pozisyon kullanımı becerilerine ilişkin öntest-sontest sonuçları arasındaki farkın tüm jüri değerlendirmelerinde istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmektedir ( $p=0,007-0,046<0.05$ ). Bu sonuç; Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modelinin, öğrencilerin 3. pozisyon kullanımı becerilerini olumlu yönde geliştirmede etkili olduğunu göstermektedir.

- Dördüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar:

Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli uygulanan öğrencilerin; 1-3. pozisyon geçişi becerilerine ilişkin öntest-sontest sonuçları arasındaki farkın tüm jüri değerlendirmelerinde istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmektedir ( $p=0,004-0,027<0.05$ ). Bu sonuç; Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modelinin, öğrencilerin 1-3. pozisyon geçişi becerilerini olumlu yönde geliştirmede etkili olduğunu göstermektedir.

- Beşinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar:

Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli uygulanan öğrencilerin; 2. pozisyon kullanımı becerilerine ilişkin öntest-sontest sonuçları arasındaki farkın tüm jüri değerlendirmelerinde istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmektedir ( $p=0,005-0,046<0.05$ ). Bu sonuç; Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modelinin,

öğrencilerin 2. pozisyon kullanımını becerilerini olumlu yönde geliştirmede etkili olduğunu göstermektedir.

- Altıncı Alt Probleme İlişkin Sonuçlar:

Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli uygulanan öğrencilerin; 1-2. pozisyon geçişi becerilerine ilişkin öntest-sontest sonuçları arasındaki farkın tüm jüri değerlendirmelerinde istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmektedir ( $p=0,005-0,046<0.05$ ). Bu sonuç; Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modelinin, öğrencilerin 1-2. pozisyon geçişi becerilerini olumlu yönde geliştirmede etkili olduğunu göstermektedir.

- Yedinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar:

Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli uygulanan öğrencilerin; 2-3. pozisyon geçişi becerilerine ilişkin öntest-sontest sonuçları arasında beş jürinin birinde anlamlı farklılık görülmezken diğer dört jürinin değerlendirmelerinin istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmektedir ( $p=0,005-0,025<0.05$ ). Bu sonuç; Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modelinin, öğrencilerin 2-3. pozisyon geçişi becerilerini olumlu yönde geliştirmede etkili olduğunu göstermektedir.

- Sekizinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar:

Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli uygulanan öğrencilerin; trill tekniği kullanımını becerilerine ilişkin öntest-sontest sonuçları arasında beş jürinin birinde anlamlı farklılık görülmezken diğer dört jürinin değerlendirmelerinin istatistiksel olarak anlamlı olduğu görülmektedir ( $p=0,005-0,040<0.05$ ). Bu sonuç; Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modelinin, öğrencilerin trill tekniği kullanımını becerilerini olumlu yönde geliştirmede etkili olduğunu göstermektedir.

- Dokuzuncu Alt Probleme İlişkin Sonuçlar:

Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli uygulanan öğrencilerin; agilite konusundaki becerilerine ilişkin öntest-sontest sonuçları arasında beş jürinin birinde

anlamli farklilik gorulmezken diger dort jurinin degerlendirmelerinin istatistiksel olarak anlamlı olduğu gorulmektedir ( $p=0,005-0,024<0.05$ ). Bu sonuç; Turk muzigi ezgi yapilarına dayalı keman eğitimi modelinin, oğrencilerin agilite becerilerini olumlu yonde geliştirmede etkili olduğunu gostermektedir.

- Onuncu Alt Probleme İlişkin Sonuçlar:

Turk muzigi ezgi yapilarına dayalı keman eğitimi modeli uygulanan oğrencilerin; staccato tekniği kullanımını becerilerine ilişkin onttest-sontest sonuçları arasındaki farkın tüm juri değerlendirmelerinde istatistiksel olarak anlamlı olduğu gorulmektedir ( $p=0,005-0,019<0.05$ ). Bu sonuç; Turk muzigi ezgi yapilarına dayalı keman eğitimi modelinin, oğrencilerin staccato tekniği kullanımını becerilerini olumlu yonde geliştirmede etkili olduğunu gostermektedir.

- Onbirinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar:

Sontest sonrasında deneye katılan oğrenciler ile gerđekleřtirilen yarı yapılandırılmış goruşmede;

“Donem boyunca ıalıştığınız etutlerden oluşan bu model, sizi keman ıalışma konusunda daha istekli hale getirdi mi?” sorusuna (Soru 1), %100 oranında ‘Evet’ yanıtı verilmiştir. Bu sonuç; oğrencilerin Turk muzigi ezgi yapilarına dayalı keman eğitimi modeli yoluyla motivasyonlarının yukselmesinde tamamen etkili olduğu goruşünü ortaya koyarken aynı zamanda Kurtaslan’ın (2010) “Muzik Oğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Keman Eğitiminde ıağdaş Turk Keman Eserlerinin Kullanılma Durumuna İlişkin Oğretim Elemanı Goruşleri” doktora tezi araştırmasındaki sonuçlar ile uyulmaktadır.

“Modeli oluşturan bu etutleri ileride mesleki hayatınızda kullanır mısınız?” sorusuna (Soru 2); %80 oranında ‘Evet’ ve %20 oranında ‘Hayır’ yanıtı verilmiştir. Bu sonuç; Turk muzigi ezgi yapilarına dayalı keman eğitimi modeli iıeriğini oluşturan etutlerin, oğrenciler tarafından mesleki yaşantılarında da buyuk oranda kullanılacağı goruşünü ortaya koymaktadır.

“Bu etütler keman çalmadaki teknik sorunların çözümünde ya da bu teknik konularda gelişmeniz size yardımcı oldu mu?” sorusuna (Soru 3); %90 oranında ‘Evet’ ve %10 oranında ‘Hayır’ yanıtı verilmiştir. Bu sonuç; öğrencilerin Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli yoluyla teknik konularda beceri düzeylerinin geliştiği görüşünde olduklarını ortaya koyarken aynı zamanda Kurtaslan’ın (2010) yukarıda adı geçen araştırma sonuçlarıyla uyumaktadır.

“Dönem boyunca, çalıştığınız etütlerden oluşan modelin en beğendiğiniz özellikleri nelerdi?” sorusuna (Soru 4); %40 oranında ‘Teknik konularda geliştirmesi’ ve %30 oranında ‘Türk müziği oluşu’ yanıtları verilmiştir. Bu yanıtları %10’arlık oranlarla ‘Teknik eksikleri ortaya çıkarması, fark ettirmesi’, “Teknik konuların kolaydan zora işlenişi” ve “Yok” yanıtları izlemektedir. Bu sonuç; öğrenciler tarafından Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modelinin beğenilme etkenlerinin çoğunluğunun, teknik konularda gelişim sağlaması ve Türk müziğine dayalı olması şeklindeki görüşlerini ortaya koyarken, ilk on alt problemdeki uzman kurulu değerlendirmelerinden elde edilmiş sonuçlarla örtüşmektedir.

“Dönem boyunca, çalıştığınız etütlerden oluşan modelin en beğenmediğiniz özellikleri nelerdi?” sorusuna (Soru 5); % 50 oranında ‘Yok’, %40 oranında ‘Zor gelmesi’, %10 oranında ‘Pozisyon konuları fazla’ yanıtları verilmiştir. Bu sonuç; Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modelinin, öğrencilerin yarısına zor gelirken diğer yarısına zor gelmediğine ilişkin görüşleri ortaya koymaktadır.

“En çok faydasını gördüğünüzü düşündüğünüz etüt ya da etütler hangileriydi?” sorusuna (Soru 6); %30.7 oranında ‘2. pozisyon etütleri’, %23 oranında ‘Staccato etütleri’, %15.4’er oranda ‘Agilite etütleri’ ve ‘1-2-3. pozisyon geçişi etütleri’ yanıtları verilmiştir. Bu sonuç; öğrencilerce Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modelinin en faydalı etütlerinin sırasıyla, 2. pozisyon, staccato, agilite ve 1-2-3. pozisyon geçişi etütleri olduğu görüşünü ortaya koymaktadır.

“Faydası olmadığını düşündüğünüz etüt ya da etütler hangileriydi?” sorusuna (Soru 7); %70 oranında ‘Yok’, %20 oranında ‘Detache etütleri’ ve %10 oranında ‘3. pozisyon etütleri’ yanıtları verilmiştir. Bu sonuç; öğrencilerin Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi

modelinde, faydasız herhangi bir etüdün, büyük oranda olmadığı görüşünü ortaya koymaktadır.

“Modelin daha faydalı olabilmesi için fikir ya da görüşleriniz nelerdir?” sorusuna (Soru 8); %60 oranında bir görüş bildirerek yanıt verilirken, %40 oranında ise bir görüş bildirmeyip yanıt verilmemiştir. Görüş bildirenler içerisindeki ortak noktayı ise modelin uygulama süresinin, 1 eğitim-öğretim dönemi yerine 2 eğitim-öğretim dönemi olması gerektiği fikri oluşturmaktadır. Bu sonuç; öğrencilerin, Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modelinin uygulama süresinin 2 eğitim-öğretim dönemi olması gerektiği fikrini, kısmen de olsa tek görüş birliği olarak ortaya koymaktadır.

#### **4.1.2. Öneriler**

Araştırmanın sonuçları doğrultusunda sunulan öneriler; uygulamaya yönelik olmaları açısından eğitimciler için ve ilerideki çalışmalara yol göstermesi açısından araştırmacılar için olmak üzere iki başlıkta toplanmıştır.

Eğitimciler için;

1. TMEYDKEM, başlangıç sonrası seviyedeki öğrencilere, modelin tamamının ya da öğrencinin eksiklerine yönelik olarak, seçilen teknik kısımların çalıştırılmasında kullanılabilir.
2. Modelin uygulama süreci boyunca ilgili teknik konulardaki etütlerin çalışılmasından önce öğrencilere konuyla ilgili egzersiz, gam vb. ön hazırlık çalışmalarının verilmesi TMEYDKEM’in verimliliğini daha da yükseltebilir.
3. Öğrenci görüşlerinde de belirtilen, modelin uygulama süresinin daha uzun olması gerektiği görüşüne paralel olarak teknik eksikliklerin daha da derinlemesine çözümlenebilmesi için öğrencinin ihtiyacı olan teknik konuların işleme süresi esnek planlanabilir.
4. TMEYDKEM müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda, öğrencilerin keman çalışmaya olan motivasyonlarını artırma amacıyla kullanılabilir.
5. Ek 2’de verilen Türk müziği ezgi yapıları ile yeni etütler üretilebilir.

6. Araştırma kapsamında geliştirilen ‘Keman Performansı Gözlem Formu’ eğitimciler tarafından özellikle öğrencilerin teknik gelişim çizgisinin karşılaştırılarak ölçülebilmesi için belirli aralıklarla tekrarlanarak kullanılabilir.
7. TMEYDKEM, hüseyni dizisinde kurgulanması dolayısıyla Hüseyini makamına ait komaların da modele eklenmesi yoluyla, Türk sanat müziği keman eğitiminde de kullanılabilir.

Araştırmacılar için;

1. TRT THM ve TSM arşivi, keman eğitimi için farklı makam dizileri ve özellikle aksak ölçüleri de içeren, Türk müziği ezgi yapılarına ve aynı zamanda uluslar arası keman eğitimi kriterlerine dayalı benzer çalışmalar için de kullanılabilir.
2. TRT THM ve TSM arşivi, diğer çalgıların eğitiminde de kullanılabilecek farklı ezgi yapılarına ulaşmak ve bu çalgılar için uluslar arası işlevsellikte eğitim materyalleri geliştirilmesi amacıyla kullanılabilecek zengin bir kaynak olarak incelenmeye değerdir.
3. Türk keman ekolü literatürünün gelişmesinde, etütler (çalışma parçaları) ve dağarcık (konser-dinleti parçaları) oluşturmak kadar, Türk keman ekolü literatürünün zemini için, Türk müziği makam dizilerinin tampere sisteme uyarlanmasıyla oluşturulabilecek egzersiz ve gamları içeren, teknik temeli inşa eden metodik ilerleyişli çalışma kitaplarının geliştirilmesi gerekmektedir.
4. Türk müziği makamlarını oluşturan dizileri temel alarak tampere sistemde yapılacak olan çalışmalar yoluyla çalgısal eğitim literatürü üretmek, Türk müziğine zarar vermekten çok daha fazla onu küresel saygınlığına kavuşturabilecek yaklaşımdır.

## KAYNAKÇA

AKPINAR, M. (2001). “Türkiye'deki Üniversitelerin Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarındaki Keman Öğretiminde Makamsal Ezgilerin Kullanılma Durumları” Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

AKPINAR, M. (2002). “Türk Halk Müziğinin Keman ile Seslendirilmesi Üzerine Bir Araştırma” Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi Sayı 8.

ALAPINAR, H. (2003). “Keman Yapım Tarihi”, Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

AYŞAN, K. (1998). “Türk Halk Müziğinin Eğitimdeki Yeri ve Önemi” Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi Sayı 4.

BARDAKÇI, M. (1986). “Maragalı Abdülkadir”, İstanbul: Pan Yayıncılık.

BERKER, E. (1984). “Türk Musikisinde Dönemler”, Erdem Dergisi, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi Cilt 1 Sayı 1.

BUDAK, O. A. (2006). “Türk Müziğinin Kökeni Gelişimi”, İstanbul: Phoenix Yayınevi.

BULUT, F. (2008). “Piyano Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynaklı Eserlerin Seslendirilmesine Yönelik Oluşturulan Bir “Çoklu Analiz Modeli” ve Bu Modelin Öğrenci Başarısı Üzerine Etkileri” Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

BÜYÜKÖZTÜRK, Ş. (2012). “Sosyal Bilimler İçin Veri Analizi El Kitabı”, Ankara: Pagem Akademi.

BÜYÜKÖZTÜRK, Ş. ve diğerleri (2013). “Bilimsel Araştırma Yöntemleri”, Ankara: Pagem Akademi.

COŞKUNER, S. (2014). “Türk Keman Ekolü Neden İstenilen Düzeyde Değildir?”, Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi Cilt 1 Sayı 1

ÇOLAKOĞLU SARI, G. (2014). “Asya’dan Avrupa’ya Yaylı Çalgılar Tel Üzerinde Ses Elde Etme Tekniğine Göre Sınıflandırma”, The Journal of Academic Social Science Studies No:25 I Summer

DAŞER, O. (2007). “Klasik Gitar Eğitiminde Makamsal Türk Halk Ezgilerinin Kullanımı” Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

EFE, M. (2007). “Geleneksel Türk Sanat Müziği Kemani Bestekarlarının Eserlerindeki Batı Müziğine Ait Müzikal Unsurlar ve Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği” Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

EROL, M. (2007). “Nihavent Ezgilerin İstatistiksel Metodlara Dayalı Olarak Kemana Uygunluğunun Belirlenmesi” Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

GALAMIAN, I. (1962). “Principles of Violin Playing & Teaching”, Amerika: Prentice-Hall Inc.

GAZİMİHAL, M. R. (1928). “Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz” İstanbul: Maarifet Matbaası.

GAZİMİHAL, M. R. (1939). “Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri”, İstanbul: Numune Matbaası.

GAZİMİHAL, M. R. (1955). “Türk Askeri Muzıkları Tarihi” Ankara: Maarif Vekâleti.

GAZİMİHAL, M. R. (2001). “Ülkelerde Kopuz Ve Tezeneli Sazlarımız”, Ankara. T.C. Kültür Bakanlığı



GÖĞÜŞ, C. (2007) “Mesleksel Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Ulusal Müzik Kültürüne Dayalı Başlangıç Piyano Eğitimine İlişkin Öğretmen Görüşleri” Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

GÖĞÜŞ, T. (2000) “Türk Müziği Makamları ile Yazılmış Keman İçin 24 Kapris” Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.

GÜNAY, E. – UÇAN, A. (1980). “Çevreden Evrene Keman Eğitimi I” Yeni Dağarcık Yayınevi.

İLERİCİ, K. (1981). “Türk Müziği ve Armonisi”, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

İLHAN, S. (1988). “Orta Asya Bilgin Türk Hükümdarlar Devletinde Eğitim-Bilim-Sanat”, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayını.

İZGİ, Ö. (1978). “Hunlar, Göktürkler ve Uygurlarda Geleneksel Festival ve Eğlenceler”, Tarih Dergisi, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi Sayı:XXXI

KAPTAN, S. (1998). “Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri”, Ankara: Tekışık Web Ofset Tesisleri.

KARASAR, N. (2005). “Bilimsel Araştırma Yöntemi”, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

KAYA, E. E. (2010). “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Makamsal Etüt ve Egzersizlerle Viyolonsel Eğitiminin Uygulanabilirliği” Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

KINIK, M. (2011). “Türk Halk Müziği Kültüründe Birleştirici Unsur Olarak Hüseyini Dizisi Ve Hüseyini Türküler”, Hatay: Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Cilt:8 Sayı:16

KURTASLAN, Z. (2009). “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Ulusal Keman Eğitimi Materyallerinin Yeri Ve Önemi”, 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi.

KURTASLAN, Z. (2009). “Türk Keman Okulunun Oluşum Süreci ve Temsilcileri”, Konya: Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi Sayı: 26, Sayfa: 409-429.

KURTASLAN, Z. (2010). “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Keman Eğitiminde Çağdaş Türk Keman Eserlerinin Kullanılma Durumuna İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri”, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

LAW, W., & HO, W. (2011). Music Education in China: In Search of Social Harmony and Chinese Nationalism. *British Journal of Music Education*, 28(3), 371-388

LIPARI, B. P. (2004). "The influence of Bulgarian folk music on Petar Christoskov's Suites and Rhapsodies for solo violin" [https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.tr/&httpsredir=1&article=1046&context=gradschool\\_majorpapers](https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.tr/&httpsredir=1&article=1046&context=gradschool_majorpapers) adresinden 24.11.2017 tarihinde alınmıştır.

MERRIAM, A. P. (1964). “The Antropology of Music”. Evanston, IL: North Western University Pres.

NACAKCI, Z. (2002). “Türk Halk Müziği Eserlerinin Viyola Eğitiminde Kullanılabilirliği” Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

ÖGEL, B. (2001). “Türk Kültürünün Gelişme Çağları 1”. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

ÖNER, A. (2011). “Geleneksel Türk Müziği Öğelerinin Flüt Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Önerisi” Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.

ÖNER, A. – SAĞER, T. (2011). “Öğrencilerin Kültürel Ve Müzikal Profilleri İle Çalgı Öğretim Süreçlerine Yönelik Bir Araştırma: Flüt Eğitimi Örneği”, Malatya: İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi Cilt: 1 Sayı: 3

ÖNGEL, H. B. (2001). “Gelişim Sürecinde Erken İç Asya Türk Okçuluğu”, Ankara: Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt.21 Sayı:2

ÖZCAN, A. T. (2008). “İklığ-Rebap-Kemençe-Keman: Yaylı Çalgı Evrimi Ve Müziği”, Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.

ÖZCAN, A. T. (2017). “Yaylı Çalgıların Kökeni” , Ankara: Gece Kitaplığı.

ÖZDEMİR, M.A. (1998) “Türk Halk Müziği Sistematiği ve Eğitim Müziğinde Kullanılabilirliği” Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

PARASIZ, G. (2009). “Eğitim Müziği Eksenli Keman Öğretiminde Kullanılmakta Olan Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Tespitine Yönelik Bir Çalışma” Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi Sayı 15.

PARASIZ, G. (2009). “Keman Öğretiminde Kullanılmakta Olan Çağdaş Türk Müziği Eserlerin Seslendirilmesine Yönelik Olarak Oluşturulan Hazırlayıcı Alıştırmaların İşgüresellik ve Etkililik Yönünden İncelenmesi” Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

SACHS, C. (1965). “Kısa Dünya Musikisi Tarihi”, (Çev.USMANBAŞ, İlhan), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

SAĞER, T. (2003). “Makamsal Müzik Eğitimi” Malatya.

SAY, A. (2002). “Müzik Sözlüğü”, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

SCHOLES, P.A. (1964). “The Concise Oxford Dictionary Of Music”, Londra: Oxford University Press.

SCHWARZ, B. (1987). “Great Masters Of The Violin”, New York: Simon & Schuster, Inc.

SEVGİ, A.- TUĞCULAR, E. (2013). “Halk Ezgileriyle Solfej”, Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

SIGNELL, K. (1976). “The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese”[http://www.jstor.org/stable/833790?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/833790?seq=1#page_scan_tab_contents) adresinden 25.11.2017 tarihinde alınmıştır.

- SIPOS, J. (2009). “Anadolu’da Bartok’un İzinde”, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- SOYSAL, F. (2012). “Tarihi Olaylar Işığında Rumeli Olay Türküleri”, Diyarbakır: FS Yayınevi.
- SUN, M. (2007). “Türk Müziği Makam Dizileri – Piyano İçin”, Ankara: Sun Yayınevi.
- TURAN, Ş. (1990). “Türk Kültür Tarihi”, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- UÇANER, B. – ÖZTÜRK, B. (2009). “Türkiye’de Ve Dünyada Müzikle Tedavi Uygulamaları”, Çanakkale I. Uluslararası Eğitim Araştırmaları Kongresi.
- UÇAN, A. (2000). “Geçmişten Günümüze – Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü”, Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- UÇAN, A. (2001). “Keman Eğitimi İçin Özgün Parçalar”, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara.
- UÇAN, A. (2004). “Keman Ders Kitabı Lise Hazırlık”, MEB Devlet Kitapları, İstanbul.
- UÇAN, A. (2009). “Keman Ders Kitabı Lise 1”, MEB Devlet Kitapları, Ankara.
- UÇAN, A. (2005). “Keman Ders Kitabı Lise 2”, MEB Devlet Kitapları, Ankara.
- UÇAN, A. (2005). “Keman Ders Kitabı Lise 3”, MEB Devlet Kitapları, Ankara.
- ULUCAN WEINSTEIN, S. (2011). “Türk Keman Okulunun Oluşumu” Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÜNER, Ö. (2011). “Bir İfade Aracı Olarak Sanat”, İletişim Sempozyumu, İzmir Üniversitesi. [http://www.academia.edu/8052294/BİR\\_İFADE\\_ARACI\\_OLARAK\\_SANAT\\_İLETİŞİM\\_SEMPOZYUMU\\_İZMİR\\_ÜNİVERSİTESİ](http://www.academia.edu/8052294/BİR_İFADE_ARACI_OLARAK_SANAT_İLETİŞİM_SEMPOZYUMU_İZMİR_ÜNİVERSİTESİ)
- ÜNGÖR, E. R. (2004). “Türklerde Çalgılar”, I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Yayın No. 3003, Ankara.
- VENEZIANO L. ve HOOPER J. (1997). “A method for quantifying content validity of health-related questionnaires”. American Journal of Health Behavior, 21(1):67-70.

WAI-CHUNG HO. (2003). “Westernization and social transformations in Chinese music education,1895-1949” <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00467600304145?journalCode=thed20> adresinden 24.11.2017 tarihinde alınmıştır.

WAI-CHUNG HO & WING-WAH LAW. (2002). “Music Education in Taiwan: The Dynamics and Dilemmas of Globalization, Localization and Sinophilia” <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0958517022000014709> adresinden 25.11.2017 tarihinde alınmıştır.

YAĞIŞAN, N. ve AYDIN, N. (2013). “Kemanın Tarihsel Gelişim Süreci Ve Eğitimci Yorumcular”, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:30 Sayfa:213-221.

YALÇIN, G. (2004) “Halk Müziğine Dayalı Gitar Öğretimi” Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

YILDIRIM, K. (2009). “Kodaly Yönteminin İlköğretim Öğrencilerinin Keman Çalma Becerisi,Özyeterlik Algısı ve Keman Çalmaya İlişkin Tutumları Üzerindeki Etkisi” Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

YOKUŞ, H. (2005) “Ülkemizde Türk Halk Müziği Kaynaklı Piyano Eserlerinin Piyano Eğitiminde Uygulanabilirliğinin Değerlendirilmesi” Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

YURDUGÜL, H. (2005). “Ölçek Geliştirme Çalışmalarında Kapsam Geçerliği İçin Kapsam Geçerlik İndekslerinin Kullanılması”, XIV. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi. Denizli: Pamukkale Üniversitesi.

### **İnternet Kaynakçası**

Cümlecik (Phrase), Erişim Tarihi: 01. 06.2018

<http://www.oxfordreference.com/abstract/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-7025?rskey=EPBqB1&result=6973>

Çağana, Erişim Tarihi: 01.11.2017,  
<http://mk.musigi-dunya.az/chegane.html>

Enderun Mektebi, Erişim Tarihi: 25.05.2018,  
<http://enderunistanbul.org.tr/enderun-mektebi/39-enderun-mektebi/53-enderun-mektebi.html>

İgil, Erişim Tarihi: 01.11.2017,  
<http://www.alashensemble.com/instruments.htm>

Kemançe, Erişim Tarihi: 01.11.2017,  
[http://www.azerbaijans.com/content\\_248\\_az.html](http://www.azerbaijans.com/content_248_az.html)

Kıçak, Erişim Tarihi: 01.11.2017,  
<http://tarihten-anekdotlar.blogspot.com/2016/08/turklerin-calg-hastalg.html>

TRT THM ve TSM Arşivi, Erişim Tarihi 04.02.2013  
<http://www.trtnotaarsivi.com>

## EKLER

### EK 1. TRT THM Sözlü-Sözsüz ve TSM Arşivinde Bulunan Batı ve Türk Müziğinde Ortak Kullanılan 2 ve 3 Zamanlı Hüseyini Eserler

TRT THM Sözlü Arşivi		
Arşiv Numarası	Eser Adı	Ölçü Kalıbı
4	Kalenin Başına Ekerler Darı	2 / 4
5	Tek Kapıdan Çıktım Yüzüm Peçeli	2 / 4
10	Devrent Deresine Duman Bürüdü	2 / 4
13	Seherde Bir Bağa Girdim	2 / 4
20	Hastane Önünde İncir Ağacı	2 / 4
28	Şu Dünyada Üç Şey Vardır Görünür	2 / 4
34	Ne Elmadır Ne De Nar	2 / 4
37	Çamlar Altına	2 / 4
51	Karşıdadır Evleri	2 / 4
52	Halay Çekin Düzülsün	2 / 4
54	Ah Elmadan Elmadan	2 / 4
68	Allı Gelin Taş Başını Yol Eder	2 / 4
70	Ela Gözlerini Sevdğim Dilber	2 / 4
93	Karadeniz Gümür Gümür Gümüler	2 / 4
104	Uykudan Uyanmış	2 / 4
113	Dane Dane Benleri Var Yüzünde	2 / 4
114	Palanganın Evleri	2 / 4
116	Karaduta Yaslandım	2 / 4
127	Gam Gasavet Keder	2 / 4
131	Hayriyeye Mendil Verdim Almadı	2 / 4
140	Kahveciler Kahve Koyar Fincana	2 / 4
142	Büyük Cevizin Dibi	2 / 4

145	Şu Derenin Uzununu (Timbıllı)	2 / 4
151	Bir Taş Attım Çaya Düştü	3 / 4
162	Yüzünü Sevdığım Seyrana Çıkmış	3 / 4
169	Horozum	2 / 4
180	Şu Derenin Uzununu	2 / 4
184	Bel Bağımın Tokası	2 / 4
196	Ben Çaya İndim	3 / 8
203	Ötme Bülbül Ötme	2 / 4
208	Bir Of Çeksem	2 / 4
213	Deve Yüksek Atamadım Urganı	2 / 4
215	Geline Bak Geline	2 / 4
221	Akşam Oldu Gün Dolaşmaz	2 / 4
224	Keklik İdim Vurdular	2 / 4
243	Bursa Köy Güvendeleri	2 / 4
250	Kaşların Dedi Beni	2 / 4
251	Kumkapının Kilidi	2 / 4
269	Mecnunum Laylamı Gördüm	2 / 4
280	Değirmende Döner Taşım	2 / 4
282	Bugün Ayın Ondördü	2 / 4
286	Bir Bölük Ağca Kızlar	3 / 8
287	Açıldı Laleler Güller	3 / 8
290	Türkmen Kızı Un Eliyor	2 / 4
295	Tılfıdır Hastane	2 / 4
297	Çiğdem Derki Ben Elayım	2 / 4
301	Aman Ecel Üç Gün Ara Ver	2 / 4
304	Ben Bir Yarın Bakışına Mailem	2 / 4
314	Tevekte Üzüm Kara	2 / 4
356	Anam Beni Haslarınan Hasladı	2 / 4
362	Armutdan Kayacağım	2 / 4



363	Ayağına Giymiş Kara Yemeni	2 / 4
365	Bülbüller Düğün Eyer	3 / 8
378	Bülbül Bağa Girip Yapmış Yuva	2 / 4
386	Cebinde Çakısı Var	2 / 4
392	Ata Binmiş Gidiyor	2 / 4
393	Asmalarda Kol Uzatmış	2 / 4
413	Bir Sigara Ver Bana	2 / 4
415	Bir Çift Gavlak Koşarım	3 / 4
417	Bilalımsın Bilalım	2 / 4
418	Elinizden Elinizden	2 / 4
429	Beligrat Kal'ası	2 / 4
438	Ay Doğar Giresundan	2 / 4
440	Dost Dost Diye Hayalına Geldiğim	2 / 4
447	Gönül İster Gülün Koklamasını	2 / 4
450	Havalanma Telli Durnam	2 / 4
453	Bir Sabahtan Yolum Düştü Gedil'e	2 / 4
456	Aziziye	2 / 4
491	Yaş Nane Kuru Nane	2 / 4
495	Ay Doğar Sini Sini	2 / 4
496	Arpada Buğday Çecolur	2 / 4
499	Sabah Oldu	2 / 4
500	Çatal Çama Kurşun Attım	2 / 4
509	Ayva Çiçek Açmış	2 / 4
513	Aşıp Aşıp Garlı Dağlar Gelirsin	2 / 4
535	Derik Saçın Örmeyler	2 / 4
537	Gönül Gurbet Ele Varma	2 / 4
540	Yabandan Gel	2 / 4
567	Dolama Giyer Dolama	2 / 4
568	Dedim Dilber	2 / 4

584	Ne Ötersin Dertli Dertli	3 / 4
595	Madımah Bitdimola	2 / 4
596	Ben Bir Altın Fenerim	3 / 4
599	Yüce Dağ Başında Ceylan Balalar	3 / 8
603	Çemberimi Çaldım Taşa	2 / 4
608	Kavak Kavaktan Uzundur	3 / 4
614	Maral Sen Güzelsin	3 / 4
624	Ayletmen Gelini Yazık	3 / 4
630	Biter Kırşehirin Gülleri Biter	2 / 4
631	Gesi Bağları	2 / 4
646	Dam Üstünde Çul Serer	2 / 4
659	Kara Koyun Ak Koyun	2 / 4
702	Bu Kadar Cevretme	2 / 4
708	Yamadan Gel	2 / 4
720	Bal Yeme	3 / 4
722	Osmanın Bindiği Doru Küheylan	2 / 4
724	Yaz Gelirse	2 / 4
731	İki Durnam Gelmiş Aklı Kareli	2 / 4
743	Gardaş Gitmem Diyarbekir Düzüne	2 / 4
747	Yozgadın Mehlesinde	2 / 4
748	Türkmen Kızı Bar Oynuyor	2 / 4
752	Ekin Ekilen Yere	2 / 4
757	Eremedim Vefasına Dünyanın	2 / 4
767	Kara Çadır Düzdedir	2 / 4
771	Meteristen İneydim	2 / 4
773	Süt İçtim Dilim Yandı	2 / 4
778	Ördek Suyu Dalda Gel	2 / 4
780	Oy Süsen	2 / 4
783	Oynama Yorulursun	2 / 4

791	Burçak Tarlası	2 / 4
800	Şu Boyda	2 / 4
814	Saray Yolu	2 / 4
822	Sıyrıldım Düştüm Yamaçtan	2 / 4
826	Seherde Ağlayan Bülbül	2 / 4
841	Pınara Varmadınmı	2 / 4
847	Kara Kaş Altına Çekilmiş Sürmeler	2 / 4
866	Bende Gittim Bir Geyiğin Avına	2 / 4
887	Şu Silayı Gece Geçtim	2 / 4, 3 / 4
889	Tirene Bindide Savuştumola	2 / 4
892	Dersini Almışda Ediyor Ezber	2 / 4
909	Akşam Olur Garanlığa Galırsın	3 / 8
919	Aşan Bilir Karlı Dağın Ardını	2 / 4
930	Aman Ey Aman Of	2 / 4
935	Aşkınla Perişan Yari Görünce	2 / 4
944	Allı Durnam Bizim Ele Varırsan	2 / 4
949	Bana Cevreleyip Geyip Dokunma	2 / 4
953	Bülbül Bir Yumurta Guzlar	2 / 4
964	Şu Gelinin Merdivenden İnişi	2 / 4
984	Bir Yiğit Dünyada Keleş Gezende	2 / 4
996	Evliyalar Menzildir	2 / 4
1037	Gürgeninin Gazeli	2 / 4
1057	Kaleden İndim İniş	2 / 4
1112	Mendilimin Yeşili	2 / 4
1154	İstanbul'un Etirafı Meteris	2 / 4
1168	Hem Okudum Hemide Yazdım	2 / 4
1172	Kahpe Felek Şaşırdırdı Yolumu	2 / 4
1179	Makaram Sarı Bağlar	2 / 4

1183	Madem Dilber Meylin	2 / 4
1184	Oyalı Yazma	2 / 4
1308	Bülbülü Tuttum Güle Bağladım	2 / 4
1311	Garmıda YağmıŖ	2 / 4
1390	Ak Koyun Meler Gelir	2 / 4
1392	Alkahat Mavi Kahat	2 / 4
1431	İzmirin İçinde Al YeŖil Bayrak	2 / 4
1436	İki Dilber SöyleŖirler	2 / 4
1442	Bin Cefalar Etsen	2 / 4
1455	Denizin Dibinde Hacem	2 / 4
1496	Avcuyum Ben Ŗu Dağları AŖmadım	2 / 4
1498	Ay Doğar AŖmak İster	2 / 4
1545	Ŗu avdırın Hanları	2 / 4
1546	Ŗaha Doğru Giden Kervan	2 / 4
1594	Gel Gönül Gidelim AŖk Ellerine	2 / 4
1604	Gidin Bulutlar Gidin	2 / 4
1671	Tanburam Rebap Oldı	2 / 4
1735	Kul Olayım Kalem Tutan Ellere	2 / 4
1741	Merdivanın Altından	2 / 4
1805	Bu Gün Ben Dostumu Gördüm	2 / 4
1847	Gel Ey Gönül Mülk Edinme Bu Dehri	2 / 4
1854	AŖağdan Gelen Elin Galdursun	2 / 4
1886	Kömür Gözlüm	2 / 4
1890	Dertli Kerem	2 / 4
1895	Uzun Olur Festigenin Dalları	2 / 4
1908	Ah Yine AkŖam Oldu	2 / 4
1943	Bir Kararda Durmayalım	2 / 4
1963	İlik Düştü Yakamdan	2 / 4
1977	Kaymakıdan ıktım	2 / 4

1999	Ey Hamamcı Bu Hamama Güzellerden Kim Geldi	2 / 4
2001	Yaz Gelirde Her Dereler Yurdolur	2 / 4
2004	Yüce Dağ Başına Kar Yağmış Gibi	2 / 4
2043	Bir Güzeli Methedeyim	2 / 4
2052	Bağda Gülü Budadım	2 / 4
2062	Kahve Yemenden Gelir	2 / 4
2076-9	Köşküm Var Deryaya Karşı	2 / 4
2113	Ben De Bildim Taze Gelin Olmuşsun	2 / 4
2163	Çıkar Yücelerden Yumak Yuvarlar	2 / 4
2179	Bir Ceket İsterem Kolu Dar Ola	2 / 4
2183	Bize Gam Yutturdu Devran-ı Felek	2 / 4
2191	Fırsat Elde İken Bir Amel Kazan	2 / 4
2204	Müzeyyen'in Giydiği Al Değil Pembe	2 / 4
2251	Ahu Gözlerini Sevdüğim	2 / 4
2321	Meşelidir Engin Dağlar Meşeli	2 / 4
2330	Ötmede Dugguk	2 / 4
2331	Pencereden Bir Daş Geldi	3 / 4
2351	Yandan Oyna	2 / 4
2381	Yemenimin Oyası	2 / 4
2385	Devrent Deresi	2 / 4
2389	Al Almanın Dördünü	2 / 4
2390	Mendilim İşle Yolla	2 / 4
2405	Yüksek Tepede Harman Tozu Savrulur	2 / 4
2413	Ayşem'in Yeşil Sandığı	3 / 4
2438	Zalım Felek Değirmenin Döndü Mü	2 / 4
2486	Dam Başında Sarı Çiçek	2 / 4
2489	Deniz Üstü Köpürü	2 / 4
2501	Evleri Görünüyor	2 / 4
2504	Eyvana Gel	2 / 4

2509	Gazamat	2 / 4
2525	Size Selam Getirmişem	2 / 4
2532	Nar Ağacı	2 / 4
2533	Siyah Saçların Da Hatem Yüzlerin	2 / 4
2543	Bacanızda Ot Muydum	2 / 4
2546-7	Çıksam Dağlar Başına	2 / 4
2569	Yük Dibinde İpliğim	2 / 4
2585	Harman Yeri Düz Düze	2 / 4
2593	Su Gelir Kütüğünden	2 / 4
2597	Şu Benim Divane Gönlüm	2 / 4
2606	Mapushane İçinde Attım Postumu	2 / 4
2615	Değirmen Üstü Çiçek	2 / 4
2621	Taşa Basma İz Olur	2 / 4
2654	Uzun Uzun Kamışlar	2 / 4
2669	Gelmiş İken Bir Habercik Sorayım	2 / 4
2671	Yol Ver Bana Yol Ver Ey Yüce Dağlar	2 / 4
2676	Gaşın Gara Gözün Gara	3 / 4
2679	Yüce Dağ Başında Goyun Güderim	2 / 4
2698	Şu Mübarek Günde Küsmek Olurmu	2 / 4
2699	Gel Ey Talib	2 / 4
2701	Bahçıya Getirdi	3 / 8
2728	Oğlan Özünü Sevdığım	2 / 4
2739	Aşağıdan Acı Poyraz Acılar	3 / 4
2782	Oduncular Gelmez Oldu	2 / 4
2783	Ötüyor Bülbüller	2 / 4
2784	Virandır Bahçenin Gülleri	2 / 4
2826	Sabah Olur Koyun Kuşluğa Gelir	2 / 4
2891	Kamil Olanların Bellidir Yeri	2 / 4
2902	Aslım Paktır Hiç Kin Yoktur Özümde	2 / 4

2920	Değirmenin Taşları	2 / 4
2928	Ela Gözlüm Ben Bu Elden Gidersem	2 / 4
2972	Tiren Geldi Mormana'ya Dayandı	2 / 4
2977	Çırahmada Taş M'olur	2 / 4
2981	Adam Ağlatan Oldum	2 / 4
2988	Bebeğin Beşiği	2 / 4
3009	Karanfil Üzer Gider	2 / 4
3012	Munzur Dağı Silelenmiş Garinen	2 / 4
3034	Yorulдум Gönül Yorulдум	2 / 4
3049	Güvercin Uçuverdi	2 / 4
3056	Sürüne Sürüne Geldim İlinize	2 / 4
3058	Niyazi	2 / 4
3061	Anlatmam Derdimi Dertsiz İnsana	2 / 4
3065	Ben Gidersem Sazım Sen Kal Dünyada	2 / 4
3068	Derdimi Dökersem Derin Dereye	2 / 4
3077	Kalk Gönül Yola Gidelim	2 / 4
3102	Yüce Dağ Başında Yanar Bir Işık	2 / 4
3114	Hastanenin Önüne Diktiler Çamı	2 / 4
3145	Fistan Geymiş Kırmalı	2 / 4
3146	Geçti Ömrüm Gine Sensiz Neyleyim	2 / 4
3153	Kezibanın Alt Odası Sekili	2 / 4
3185	Derdim Çoktur Hangisine Yanayım	2 / 4
3203	Guruldu Mu Şu Banazın Bazarı	2 / 4
3276	Sözün Bilmez Bazı Cahil Elinden	3 / 4
3303	Sarı Kızın Saçları	2 / 4
3322	Al Yorgan Atılmıyo	2 / 4
3327	Aşkın Aldı Benden Beni	2 / 4
3331	Eğer Yarın Sana Yaran Olursa	3 / 4

3373	Tuna Tuna Şanlı Tuna	3 / 4, 2 / 4
3385	Şu Zelvenin Ufak Tefek Taşları	2 / 4
3413	Çifte Konağın Gelini	2 / 4
3483	Yemeklerden Üç Yemek Var	2 / 4
3486	Kara Tren Gelmez'Mola	2 / 4
3503	Arap Atı Gibi Sallar Başını	2 / 4
3511	Mursal'dan Çıktım Hekme'ye Doğru	2 / 4
3545	İner Gelir Şu Dağların Dumanı	2 / 4
3584	Üzüm Aldım Bal Oldu Efem	2 / 4
3592	Bodrum Hakimi	2 / 4
3668	Yasiyan'a Giremedim	2 / 4
3732	Diyarbakir Küçeleri	2 / 4
3781	Yatamadım Gasavette	2 / 4
3833	Ben Yeni Pazara Varayım	2 / 4
3849	Yol Üstünde Karakol	2 / 4
3863	Nerde İsen Arayıp Da Bulayım	2 / 4
3914	Elifim Yar Beyim Yar	2 / 4
3929	Pınarın Başında Ben Gördüm Onu	2 / 4
3945	Garalı Bayrak Galdırdım	2 / 4
4023	Bir Of Çeksem Karşiki Dağlar Yıkılır	2 / 4
4026	Gesi Bağlarımı Dolanıyorum	2 / 4
4043	Mavilim Mavişelim	2 / 4
4077	Uy Uy Yarım Eylen	2 / 4
4108	Hasan'ımın Kahvesine Dayandım	2 / 4
4131	Aziziye	2 / 4
4169	Kibar Kızın Saçları Sallanıyor	2 / 4
4213	Kimse Bana Yaran Olmaz Yar Olmaz	2 / 4
4219	Adana Köprü Başı	2 / 4



4228	Yandı Çukurova Yandı	2 / 4
4232	Çadır Gurdum Düzlere	2 / 4
4234	Tilki Girdi Kümese	2 / 4
4313	Hasır Altı Garınca	2 / 4
4317	Ereğli'den Çıktı Sökün Eyledi	2 / 4
4330	Fadimem De Has Bahçenin Yolları	2 / 4
4333	Yeni Galaylanmış Sofanın Tası	2 / 4
4334	Sabah Oldu Şavkın Batmaz	2 / 4
4351	Çifte Çifte Konaklarım	3 / 4
4366	Bu Antebe Gelmeyeydim	2 / 4
4388	Bilmem Böyle Neden Soldun	2 / 4
4405	Evlerinin Önü Yoldur Geçilmez	2 / 4, 3 / 4
4413	Hezerine Hezerine	2 / 4
4452	Çıktım Hanbarın Goluna	2 / 4
4494	Bizim De Sokak Mavi De Yazma Bürünür	2 / 4
4503	Uzun Olur Derelerin Servisi	3 / 4
4510	Kırıklardan Çıktın Geldin Sözüme	2 / 4
4521	Ayağına Giymiş Kara Yemeni	2 / 4
4522	Pencereden Taş Geldi	2 / 4
4524	Çağırdım Ben O Yana	2 / 4
4529	Yandı Yürek Yar Elinden	2 / 4
4548	Menevşe Biter De Bahar Yaz Gelir	2 / 4

TRT THM Sözsüz Arşivi		
Arşiv Numarası	Eser Adı	Ölçü Kalıbı
44	Tucuk Halayı	2 / 4
46	Sivas Oyun Havası	2 / 4
51	İsimsiz	2 / 4
58	Halay (Yöre: Erzincan)	2 / 4
61	Halay (Ankara Postası)	2 / 4
85	Kazova Halayı	2 / 4
86	Halay (Yöre: Sivas)	2 / 4
102	Sağma	2 / 4
174	Hasan Pehlivan Gezin Havası	2 / 4
183	Urfa Dörtlük Oyunu	2 / 4, 3 / 4
203	Kırıkhan	2 / 4
209	Eğın Halayları: 12 Gecegü 14 Hosta'nın Bademleri, 18 Sinanlı 23 Bebeğın Beşığı	2 / 4 2 / 4 2 / 4 2 / 4
233	Cezayir	2 / 4
237	Kadın Barı	2 / 4
242	Siro Halayı	2 / 4
260	Bar Havası	3 / 4
267	Kabak Halayı	2 / 4
269	Sallan Gel	2 / 4
272	Çökelek Halayı	2 / 4
275	Karın Halayı	2 / 4
279	Köy Ağırlaması	2 / 4
295	Metelik	2 / 4
346	Ağırılama	3 / 4
413	Zikir Halayı	2 / 4
450	Berde	2 / 4
470	Babayiğıt Oyun Havası	2 / 4

TRT TSM Arşivi		
Arşiv Numarası	Eser Adı	Ölçü Kalıbı
507	Ardına Düşenlerden Kaçıyor Köşe Bucak	3 / 4
1739	Bingöllerden Süzülürsün İnersin	2 / 4
2100	Bir Kara Sevda Benim Bağladı Kaderimi	3 / 4
2622	Bu Yalan Dünyada Seven Yok Gibi	3 / 4
2919	Çekilecek Derd Olsan Katlanırdım Severek	2 / 4
2995	Çıkar Yücelerden Yumak Yuvarlak	2 / 4
3571	Dumansız Ateş Gibi	2 / 4
3664	Dünyanın En Güzel Kızı Olsaydın	2 / 4
3789	Ekin Ektim Çöllere	2 / 4
5553	Gurbet O Kadar Acı Ki Ne Varsa İçimde	3 / 4
5629	Gül Gül Yüzüne Aşık Olan Gülşeni N'eyler	3 / 8
6191	Hazırlan Bu Hafta Çoban Gelecek	3 / 4
6727	İstanbul'da Acıbadem	2 / 4
6813	Kaç Yıl Oldu Ayrılalı Yuvadan	2 / 4
8673	Öyle Kısa Ki Ömür	3 / 4
8689	Özlem Şarkıları Dudaklarımda	3 / 4
8692	Özlemle Geçiyor Bütün Günlerim	3 / 4
8752	Vad-i Vuslattan Haber Çıkmaz Neden	3 / 4
8966	Rüzgarlara Kapılmış Kuru Yaprak Misali	3 / 4
9032	Saçların Aşkımın Örgüsü Gibi	3 / 4
10702	Toprak Gibi Islanıp Hep Hasret Kokuyorsun	3 / 4
11118	Yanakların Al Olmuş	2 / 4
11247	Yaz Geldi Çiçeklerle Yüzü Güldü Zeminin	3 / 4
11723	Zülfün Teline Gönlümü Sen Bağlamadın Mı	2 / 4
12022	Bak Yine Geldi Bahar Yemyeşil Oldu Dağlar	2 / 4
12023	Kafir Olsa Dine Döner Gelir Çağırma	2 / 4

12470	Ben Bir Yıldız Olsaydım	2 / 4
12471	Gökyüzünde Sarı Yıldız	2 / 4
12472	Kilimlere Nakış Nakış Düşeydik	2 / 4
13123	Rüya Gibi O Gülüşün Gelip Gidip Süzülüşün	2 / 4
13281	Kayısı Dalda Çiçek	2 / 4
13688	Benim Küçücük Minik Bebeğim	2 / 4
13707	Güzel Yurdum Dağlarımı Uzaktan Göresim Gelir	2 / 4
15196	Bir Dost Gibi	2 / 4
15307	Toprağın Yoğrulmuş Tertemiz Kanla	2 / 4
15699	Albümde Kalan Resmine	2 / 4
15955	Bu Bir Dilek Çeşmesi	2 / 4
16766	Ferhat Olsam Şu Dağları Delsem Ben	2 / 4
16771	Sevmemişsin Sen Gönül	2 / 4
17085	Eminem (Türkmen Çiçeği)	2 / 4
17097	Bir Yudum Sana Bir Yudum Bana	3 / 4
17201	Beni Anlat Beni Söyle	2 / 4
17527	Nilgün Beni Unutmuştur	2 / 4
17600	Turnam Senin Sunam Senin	2 / 4
17922	Ey Güzel Gönünde Bir Yer Ayırıp	2 / 4
17999	Ağaç Olsun Seveceğin	2 / 4
18312	Bir Cennetsin Sen Türkiye	2 / 4
18835	Selam Size Selam Size Şehirliler Selam Size	2 / 4
19176	Ne Zaman Bir Güle Baksam	2 / 4

## EK 2. Teknik Konularına Göre Ayrılmış Türk Müziği Ezgi Yapıları

### TRT Türk Halk Müziği (Sözlü) Arşivinden

Score

### Detache 1

Violin   
221 17. ölçü +3 ölçü ek 269 1-4. ölçü

Vln.   
269 29. ölçü 393 13-14. ölçü 438 1-8. ölçü

Vln.   
20   
438 30-31. ölçü 440 15-16. ölçü 450 2-5. ölçü, +1 ölçü ek

Vln.   
509 34-35. ölçü 513 3-8. ölçü

Vln.   
826 3-4. ölçü

Vln.   
1545 1-3, 5-7. ölçüden uyarılama

Vln.   
2043 1-7, 9. ölçü

2

Detache 1

Vln.   
2381 1-5. ölçü

Vln.   
2381 7, 9. uyarlama, 10, 16. ölçü

Vln.   
2405 1-3, 5, 6. uyarlama  
2478 1-4. ölçü, +1 ölçü ek

Vln.   
2509 7-8. ölçü  
2533 1-3, 5, 4. ölçü

Vln.   
2699 22-35. ölçü

Vln.   
2826 43. ölçü,  
+1 ölçü ek

Vln.   
2891 1-3. ölçü  
2972 3-8. ölçü,  
+1 ölçü ek

Vln.   
2981 1-3. ölçü

Vln. <sup>104</sup> 3061 7, 8. uyarlama 3077 7-10. ölçü

Vln. <sup>110</sup> 3145 7-9. ölçü 3303 1-4, 24, 25, 22, 23. ölçü

Vln. <sup>116</sup> 3322 5. ölçü

Vln. <sup>122</sup> 3413 19-20. ölçü 3485 3-9. ölçü

Vln. <sup>128</sup> 4438 1-4. (3. ölçü uyarlama)

Vln. <sup>134</sup>

Score

## Detache 1 - 3 zamanlılar

Violin <sup>7</sup> 2701 2-5. ölçü 3278 1-5. ölçü

Vln. <sup>7</sup>

Score

## Detache 2

Violin   
184-1 1-2. ölçü 221 1-2. ölçü, + 2 ölçü ek

<sup>6</sup>  
Vln.   
393 5-8, 36-39. ölçü

<sup>11</sup>  
Vln.   
537 1-9. ölçü

<sup>17</sup>  
Vln.   
791 1-4. ölçü

<sup>22</sup>  
Vln.   
3511 1. ölçü 3929 1-6. ölçü

<sup>28</sup>  
Vln.   
4313 1-3. ölçü (2 ve 3. ölçü uyarlama) 4333 13. ölçü 4333 56-59. ölçü uyarlama

<sup>34</sup>  
Vln.   
4333 56-59. ölçü uyarlama

<sup>40</sup>  
Vln.   
4333 56-59. ölçü uyarlama

©



2

### Detache 2

Vln.   
4333 79-80. ölçü

Vln.   
4521 4-6.  
(4 ve 6. ölçü uyarlama) 4548 1-7.  
(3, 4 ve 7. ölçü uyarlama)

Vln. 

Score

### Detache 3

Violin   
2076 15-17, 34-36. ölçü, +1 ölçü ek

Vln.   
4333 7-8. ölçü (4 tekrar)

Vln. 

Score

## Legato 1

Violin  290 1-4, 19-21. ölçü 429 5-6, 9-11. ölçü

Vln.  438 30-31. ölçü 509 15-16. ölçü

Vln.  568 22-28. ölçü

Vln.  822 1-2. ölçü 1172 1-4. ölçü

Vln.  1172 16-18. ölçü 1498 7-8. ölçü

Vln.  1854 1-4. ölçü (4. ölçü uyarlama) 1854 20, 23. ölçü uyarlama

Vln.  2076 15-17, 34-36. ölçü, +1 ölçü ek

Vln.  2405 1-3, 5-6. ölçü (6. ölçü uyarlama)

©

2

## Legato 1

Vln. 2478 1-4. ölçü, +1 ölçü ek 2728 3-4. ölçü

Vln. 2782 2-3. ölçü 2826 55, 66. ölçü 4330 3. ölçü

Vln. 4333 38-43. ölçü (43. ölçü uyarlama)

Vln. 4452 1-4. ölçü

Score

## Legato 2

Violin 184-1 9-10. ölçü 314 1-4, 9-12. ölçü

Vln. 393 3-4, 15-16, 24-26. ölçü

Vln. 393 36-39. ölçü

Vln. 393 40-43. ölçü

Vln. 429 5-6, 9-11. ölçü 429 22-23. ölçü 429 25-31. ölçü

Vln. 438 19-27. ölçü

Vln. 450 16-17. ölçü

2

Legato 2

Vln. <sup>56</sup> 535 15-16. ölçü <sup>4</sup> 568 22-28. ölçü

Vln. <sup>64</sup> 708 7-12. ölçü

Vln. <sup>71</sup> 722 26-29. ölçü 791 1-4. ölçü

Vln. <sup>77</sup> 1172 1-4. ölçü

Vln. <sup>83</sup> 1172 16-18. ölçü 1311 1-6. ölçü

Vln. <sup>90</sup> 1498 7-8. ölçü 1805 9. ölçü

Vln. <sup>96</sup> 1854 1-2., 12. ölçü, +1 ölçü ek 1854 20, 23. ölçü uyarlama

Vln. <sup>101</sup> 2062 6. ölçü 2076 15-17, 34-36. ölçü, +1 ölçü ek

Vln. <sup>106</sup> 2163 2-6. ölçü

## Legato 2

3

Vln. <sup>113</sup> 2385 2. ölçü 2478 1-4. ölçü, +1 ölçü ek

Vln. <sup>118</sup> 2569 11-12. ölçüden uyarlama 2671 3-4. ölçü

Vln. <sup>124</sup> 2826 55, 66. ölçü 2920 1-4. ölçü

Vln. <sup>131</sup> 3049 5. ölçü 3061 11-13. ölçü 3102 3. ölçü

Vln. <sup>136</sup> 3145 14-15. ölçü 3833 11-14, 1-8. ölçü

Vln. <sup>144</sup> 3914 7-8. ölçü

Vln. <sup>151</sup> 4108 11. ölçü (4) 4313 1-3. ölçü, tümü uyarlama 4317 1-4. ölçü (1. ve 4. ölçü uyarlama)

Vln. <sup>157</sup> 4330 3. ölçü 4333 13. ölçü 4333 38-43. (43. uyarlama)

Vln. <sup>163</sup> 4333 58-60. ölçü (58 ve 60. ölçü uyarlama)

4

## Legato 2

Vln. <sup>169</sup> 4452 1-4. ölçü


Score


### III. poz. 1

Violin   
456 20-23. ölçü

Score

### III. poz. 2

Violin   
866 3-4, 23-26. ölçü

Vln.   
1308 7-9. ölçü 3061 11-13. ölçü

Score

### III. poz. - 3

Violin   
III.  
3065 71-77. ölçü  
(77. ölçü uyarlama)

Vln.   
6

Score

# Agilite

Violin   
221 44-47. ölçü 244 32-34. ölçü

Vln.   
301 1-4. ölçü 440 22. ölçü.  
+11 ölçü ek

Vln. 

Vln.   
659 3. ölçü

Vln.   
822 11, 12.'den uyarlama 826 29.'dan uyarlama 1392 2-4. ölçü

Vln.   
1392 12. ölçü 1455 20, 23. ölçü

Vln.   
1743 6. ölçü 1854 14-15. ölçü 1854 1, 2 uyarlama,  
12 ölçü +1 ölçü ek

Vln.   
1977 17, 22.'den uyarlama

2

## Ağilite

Vln. <sup>40</sup>  
2128 4-5. ölçü 2330 32. ölçü 2385 2, 4. ölçü

Vln. <sup>44</sup>  
2532 7, 28. ölçü

Vln. <sup>47</sup>  
2533 41. ölçü 2543 3. ölçüden uyarlama 2606 6. ölçü 2654 11, 2-3. uyarlama, 7-9. ölçü

Vln. <sup>51</sup>  
2679 15, 18. uyarlama

Vln. <sup>56</sup>  
2784 6. ölçü 3322 16-18, 11, 14-15. ölçü

Vln. <sup>60</sup>  
3503 1-4, 12, 6. ölçü

Vln. <sup>65</sup>

Vln. <sup>69</sup>  
4503 1. ölçü uyarlama



## TRT Türk Halk Müziği (Sözsüz) Arşivinden

Score

### Detache 1

Violin 

446 23, 24 uyarlama, 29, 30 uyarlama, 31, 32 uyarlama

Vln. 

450 45, 46 uyarlama 47-48, 51-53.

Vln. 

Score

### Detache 2

Violin 

209 tamamı, son ölçü uyarlama

Vln. 

Vln. 

446 23-24, 29-31, 32 uyarlama

Vln. 

450 1-30, 31 ve 32 uyarlama

Vln. 

Vln. 

Vln. 

Vln. 

2

Detache 2

Vln. <sup>48</sup>

Score

## Legato 1 - 3/4lük

Violin

346 1-32, 20 ve 32 uyarlama

Vln. <sup>8</sup>

Vln. <sup>15</sup>

Vln. <sup>22</sup>

Vln. <sup>29</sup>

Score

## Legato 2

Violin   
450 1-30, 31 ve 32 uyarlama

Vln. 

Vln. 

Vln. 

Vln. 

Vln. 

Score

## Legato 3

Violin   
413 tamamı, uyarlanarak

Vln. 

Vln. 

Score

### III. poz - 2

Violin  183 84-87.

Score

### I-III. poz

Violin  209 (12) *tamami*

Vln. 

Vln. 

Vln. 

Vln. 

Score

## II. poz 1

Violin 

1  
295 16-17, 25-26, 22-23, 27-28, 31, 33-34, uyarlama, 38, 41-44, 46-48, son üç uyarlama.

Vln. 

6

Vln. 

11

Vln. 

16

Vln. 

20

Score

## Tril 2

Violin 

470 3-5.

Vln. 

4

470 26.

Score

# Acelite

Violin   
183 46-47, 55-57, 66.


Vln.   
267 1-17, 18. uyarlama

Vln. 

Vln. 

Vln. 

Vln. 

Vln.   
269 1-10, 11-12 uyarlama

Vln. 

©

2

Acelite

Vln. <sup>35</sup> <sup>3</sup> 

470 16-19, 27-34, 37-38.

Vln. <sup>40</sup> 

Vln. <sup>43</sup> 

Vln. <sup>47</sup> 

TRT Türk Sanat Müziği Arşivinden

Score

Detache 1

Violin   
1739 47-53.  
47-49 ve 52 uyarlama

Vln.   
3789 1-12.  
6. uyarlama

Vln. 

Score


Detache 2

Violin   
6727 1-8.  
8. uyarlama

Vln.   
17999 1-8. uyarlama

Vln.   
19176 1-14. uyarlama


Vln. 


Vln. 



Score

## Legato 1

Violin   
3789 1-12.  
12. uyarlama

Vln. 

Score

## Legato 1 - 3-4 lük

Violin   
5553 1-16.

Vln. 

Vln.   
6191 1-16.

Vln. 

Vln. 

Score

## Legato 2

Violin   
1739 1-6.

Vln.   
1739 47-53.  
47, 48, 49 ve 52 uyarlama

Vln.   
12472 31.  13281 5, 9. 16766 1-2, 5-8.

Vln.   
17527 3-4, 40-41.  
41. uyarlama

Vln.   
17922 1-2.

Score

## Legato 2 - 3-4 lük

Violin   
2622 1-19.

Vln. 

Vln.   
1 0 2 0

Score

### Legato 2 - III. poz. 3-4 lük

Violin   
8689 60-79.

Vln. 

Vln. 

Vln.   
8752 1-16.


Vln. 

Vln. 

Score

### Legato 2 - I-III. poz.

Violin   
3571 1-8.

Vln. 

Score

## Legato 3

Violin  11723 1-16.

Vln. 

Vln.  12472 31. 13281 5, 9. 17527 3-4, 40-41. 41. uyarlama

Vln.  17922 1-2. 19176 1-14. uyarlama

Vln. 

Vln. 

Score

## Legato 3 - 3-4 lük

Violin  6191 1-16.

Vln. 

Score

### Legato 3 - III. poz.

Violin III.

19176 1-14. uyarlama

Vln. 8

Score

### Legato 3 - I-III. poz

Violin III. I.

3571 1-8.  
7. uyarlama

Vln. 5

Score

### Legato 3 - I-III. poz 3-4 lük

Violin III. I.

507 1-7. orj. 8-16. uyarlama

Vln. 8

Vln. 16

2100 1-16. 1. uyarlama

Vln. 23

Vln. 30

Score

### III.poz 1 - 3-4 lük

Violin III  
8966 1-16.

Vln. 8

Vln. 16 V III  
9032 tamamı

Vln. 24

Vln. 37 V

Vln. 39

Vln. 47

Vln. 55

©

2

III.poz 1 - 3-4 lük

Vln. <sup>63</sup>

Vln. <sup>71</sup>

Vln. <sup>78</sup>

Vln. <sup>86</sup>

Vln. <sup>94</sup>

11247 tamamı

Vln. <sup>102</sup>

Vln. <sup>109</sup>

Vln. <sup>116</sup>

Vln. <sup>123</sup>

Vln. <sup>131</sup>

Vln. <sup>138</sup>

Vln. <sup>145</sup>

Vln. <sup>152</sup>

Vln. <sup>159</sup>   
17097 54-63, 80-87, 19-23, 33-38. ölçü

Vln. <sup>167</sup>

Vln. <sup>175</sup>

Vln. <sup>183</sup>



Score

## Staccato 2

Violin

19176 1-14.

Vln.

8

1 2

### EK 3. Model İçeriğini Oluşturan Etütler

#### Detache 1. Etüt

#### Detache 1

Dörtlük= 66

8

15

22

29

36

43

50

Türk Müziği Öğelerinin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Geliştirilmesi  
Doktora Tezi - Ozan HANER

## Detache 1. Etüt İeriği:

**1-2. ölçü:** TRT THM Rep. No. 269 'Mecnunum Leylamı Gördüm'den belirlenen öğeler: 29. ölçü iki tekrar.

**3-4. ölçü:** TRT THM Rep. No. 393 'Asmalarda Kol Uzatmış'tan belirlenen öğeler: 13., 14. ölçü uyarlama.

**5-8. ölçü:** TRT THM Rep. No. 221 'Akşam Oldu Gün Dolaşmaz'dan belirlenen öğeler: 17. ölçü ve 3 ölçü (etüdü 6-8. ölçüleri) araştırmacı tarafından ek.

**9-14. ölçü:** TRT THM Rep. No.1545 'şu Çavdırın Hanları'ndan belirlenen öğeler: 1-3. ve 5-7. ölçüler uyarlama.

**15-22. ölçü:** TRT THM Rep. No. 2043 'Bir Güzeli Methedeyim'den belirlenen öğeler: 1-6., 7. uyarlama ve 9. ölçüler.

**23-25. ölçü:** TRT THM Rep. No. 2381 'Yemenimin Oyası'ndan belirlenen öğeler: 7., 9. uyarlama, 10. ve 16. ölçüler.

**26-30. ölçü:** TRT THM Rep. No. 2478 'Evlerinin Önü Dardır Geçilmez'den belirlenen öğeler: 1., 2. uyarlama, 3-4. ölçüler ve 1 ölçü (etüdü 30. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**31-32. ölçü:** TRT THM Rep. No. 3061 'Anlatmam Derdimi Dertsiz İnsana'dan belirlenen öğeler: 7-8. ölçüler uyarlama.

**33-36. ölçü:** TRT THM Rep. No. 2699 'Gel Ey Talib'den belirlenen öğeler: 22., 25-26. ve 28. ölçüler.

**37-44. ölçü:** TRT THM Rep. No.3303 'Sarı Kızın Saçları'ndan belirlenen öğeler: 1. uyarlama, 2-4., 24-25., 22. ölçüler ve 23. ölçü uyarlama.

**45. ölçü:** TRT THM Rep. No. 3322 'Al Yorgan Atılmıyo'dan belirlenen öğeler: 5. ölçü uyarlama.

**46-49. ölçü:** TRT THM Rep. No. 3413 'Çifte Konağın Gelini'nden belirlenen öğeler: 19., 20. ölçü uyarlama ve 2 ölçü (etüdü 48-49. ölçüleri) araştırmacı tarafından ek.

**50-56. ölçü:** TRT THM Rep. No. 3485 'Gölbaşına Vardım Gülleri Çoktur'dan belirlenen öğeler: 3-4. uyarlama, 5., 6. uyarlama, 7-8. ölçüler ve 1 ölçü (etüt 56. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

## Detache 2. Etüt

### Detache 2

Dörtlük= 68

6

12

19

25

32

## Detache 2. Etüt İÇeriği:

**1-4. ölçü:** THM Rep. No. 4333 'Yeni Galaylanmış Sofanın Tası'ndan belirlenen öğeler: 7-8. ölçüler iki tekrar.

**5-8. ölçü:** THM Rep. No. 4313 'Hasır Altı Garınca'dan belirlenen öğeler: 1-3. ölçüler uyarlama ve 1 ölçü (etüdüñ 8. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**9-12. ölçü:** THM Rep. No. 184 'Bel Bağımın Tokası'ndan belirlenen öğeler: 1. ölçü uyarlama ve 2. ölçü, iki tekrar.

**13-20. ölçü:** THM Rep. No. 791 'Burçak Tarlası'ndan belirlenen öğeler: 1-3. ölçüler uyarlama ve 4. ölçü, iki tekrar.

**21-26. ölçü:** THM Rep. No. 4333 'Yeni Galaylanmış Sofanın Tası'ndan belirlenen öğeler: 56. ölçü uyarlama iki tekrar, 57-59. ölçüler ve 60. ölçü uyarlama.

**27-33. ölçü:** THM Rep. No. 4548 'Menevşe Biter De Bahar Yaz Gelir'den belirlenen öğeler: 1-2. ölçü, 3. ölçü uyarlama, 4-5. ölçü, 6-7. ölçü uyarlama.

**34-37. ölçü:** THM Rep. No. 3049 'Güvercin Uçuverdi'den belirlenen öğeler: 12. ölçü uyarlama, 13. ölçü, 14-15. ölçü uyarlama.

## Legato 1-a Etüt

### Legato 1-a

Dörtlük= 66

9

16

22

28

34

40

48

Türk Müziği Öğelerinin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Geliştirilmesi  
Doktora Tezi - Ozan HANER

## Legato 1-a Etüt İçeriği:

**1-7. ölçü:** THM Rep. No. 2901 'Türkmen Kızı Un Eliyor'dan belirlenen öğeler: 1-4., 19-21. ölçüler.

**8-9. ölçü:** THM Rep. No. 438 'Ay Doğar Giresundan'dan belirlenen öğeler: 29-30. ölçüler.

**10-13. ölçü:** THM Rep. No. 1172 'Kahpe Felek Şaşırdırdı Yolumu'dan belirlenen öğeler: 16-17. ölçüler, 1 ölçü (etüdün 12. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek, 18. ölçü.

**14-19. ölçü:** THM Rep. No. 4333 'Yeni Galaylanmış Sofanın Tası'ndan belirlenen öğeler: 38-43. ölçüler (38. ve 43. ölçüler uyarlama)

**20-21. ölçü:** THM Rep. No. 2826 'Sabah Olur Koyun Kuşluğa Gelir'den belirlenen öğeler: 55. ve 66. ölçüler.

**22. ölçü:** THM Rep. No. 4330 'Fadimem De Has Bahçenin Yolları'dan belirlenen öğeler: 3. ölçü

**23-27. ölçü:** THM Rep. No. 2478 'Evlerinin Önü Dardır Geçilmez'den belirlenen öğeler: 1-4. ölçüler ve 1 ölçü (etüdün 27. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**28-33. ölçü:** THM Rep. No. 2405 'Yüksek Tepede Harman Tozu Savrulur'dan belirlenen öğeler: 1-3. ölçüler iki tekrar (2. tekrar 3. ölçü uyarlama).

**34-40. ölçü:** THM Rep. No. 2076-9 'Köşküm Var Deryaya Karşı'dan belirlenen öğeler: 15-17., 34-36., 34. ölçü.

**41-53. ölçü:** THM Rep. No. 1498 'Ay Doğar Aşmak İster'den belirlenen öğeler: 7-8. ölçüler ve 11 ölçü (etüdün 43-53. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

## Legato 1-b Etüt

### Legato 1-b

Dörtlük= 66

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a tempo marking 'Dörtlük= 66'. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. There are several dynamic markings, including 'V' (fortissimo) and 'V4' (fortissimo with a fourth). The piece concludes with a final note on the eighth staff.

Türk Müziği Öğelerinin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Geliştirilmesi  
Doktora Tezi - Ozan HANER



## Legato 1-b Etüt İçeriği:

- 1-2. ölçü:** THM Rep. No.184 ‘Bel Bağımın Tokası’ndan belirlenen öğeler: 9-10. ölçüler.
- 3-6. ölçü:** THM Rep. No. 314 ‘Tevekte Üzüm Kara’ndan belirlenen öğeler: 1-4. ölçüler.
- 7-13. ölçü:** THM Rep. No. 429 ‘Beligrat Kal’ası’ndan belirlenen öğeler: 25-31. ölçüler (28. ölçü uyarlama).
- 14-15. ölçü:** THM Rep. No. 450 ‘Havalanma Telli Durnam’ndan belirlenen ölçüler: 16., 17. ölçü uyarlama.
- 16-19. ölçü:** THM Rep. No. 1854 ‘Aşağıdan Gelen Elin Galdursun’ndan belirlenen öğeler: 1-2., 12. ölçüler ve 1 ölçü (etüdün 19. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.
- 20-26. ölçü:** THM Rep. No. 2076-9 ‘Kim Görmüştür Güzellerin Vefası’ndan belirlenen öğeler: 15-17., 34-36. ölçüler ve 2 ölçü (etüdün 26-27. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.
- 28-34. ölçü:** THM Rep. No. 568 ‘Dedim Dilber’den belirlenen ölçüler: 22. ölçü uyarlama, 23-27., 28. ölçü uyarlama.
- 35-43. ölçü:** THM Rep. No. 791 ‘Burçak Tarlası’ndan belirlenen öğeler: 1-4. ölçüler (1-3. ölçü uyarlama) iki tekrar (ikinci tekrar 4. ölçü de uyarlama).
- 43-48. ölçü:** THM Rep. No. 1311 ‘Garmıda Yağmış’tan belirlenen öğeler: 1-6. ölçüler (6. ölçü uyarlama)
- 49-51. ölçü:** THM Rep. No. 1805 ‘Bu Gün Ben Dostumu Gördüm’den belirlenen öğeler: 9. ölçü iki tekrar ve 1 ölçü (etüdün 51. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.
- 52-55. ölçü:** THM Rep. No. 1498 ‘Ay Doğar Aşmak İster’den belirlenen öğeler: 7. ölçü, 8. ölçü uyarlama ve 2 ölçü (etüdün 54-55. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.
- 56-57. ölçü:** THM Rep. No. 3102 ‘Yüce Dağ Başında Yanar Bir Işık’tan belirlenen öğeler: 3. ölçü ve 1 ölçü (etüdün 57. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.
- 58-63. ölçü:** THM Rep. No. 4333 ‘Yeni Galaylanmış Sofanın Tası’ndan belirlenen öğeler: 38-43. ölçüler (38. ve 43. ölçü uyarlama).
- 64-65. ölçü:** THM Rep. No. 393 ‘Asmalarda Kol Uzatmış’tan belirlenen öğeler: 38. ölçü uyarlama, 39. ölçü.

## Legato 2. Etüt

### Legato 2.

Dörtlük= 66

8

15

22

29

36

43

50

Türk Müziği Öğelerinin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Geliştirilmesi  
Doktora Tezi - Ozan HANER

## Legato 2. Etüt İeriği:

**1-5. ölçü:** THM Rep. No. 4026 ‘Gesi Bağlarını Dolanıyorum’ dan belirlenen öğeler: 1, 3. ölçü, 4. ölçü uyarlama, 5-6. ölçüler.

**6. ölçü:** THM Rep. No. 4330 ‘Fadimem De Has Bahçenin Yolları’ ndan belirlenen öğeler: 3. ölçü uyarlama.

**7-10. ölçü:** THM Rep. No. 4333 ‘Yeni Galaylanmış Sofanın Tası’ ndan belirlenen öğeler: 38. ölçü uyarlama, 39-41. ölçüler.

**11-13. ölçü:** THM Rep. No. 2076-9 ‘Köşüm Var Deryaya Karşı’ dan belirlenen öğeler: 35-36. ölçüler ve 1 ölçü (etüdün 13. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**14-16. ölçü:** THM Rep. No. 4333 ‘Yeni Galaylanmış Sofanın Tası’ ndan belirlenen öğeler: 58-60. ölçü (58 ve 60. ölçü uyarlama).

**17-20. ölçü:** THM Rep. No. 4452 ‘Çıktım Hanbarın Goluna’ dan belirlenen öğeler: 1-4. ölçüler (1. ölçü uyarlama).

**21-41. ölçü:** THM Sözsüz Rep. No. 450 ‘Berde’ den belirlenen öğeler: 4-11. ölçüler (8-11. ölçüler uyarlama), 18-30. ölçüler (30. ölçü uyarlama).

**42-56. ölçü:** THM Sözsüz Rep. No. 413 ‘Zikir Halayı’ ndan belirlenen öğeler: 1-8. ölçüler (2. ölçü hariç diğerleri uyarlama, 5. ölçü iki tekrar), 13-16. ölçü (13, 15, 16. ölçüler uyarlama) ve 2 ölçü (etüdün 55-56. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

### 3. Pozisyon 1. Etüt

#### 3. poz. 1.

Dörtlük = 86

A III.

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as 'Dörtlük = 86'. The piece is labeled 'A III.' and '3. poz. 1.'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. The piece concludes with a 'rit.' (ritardando) marking.

### III. poz. 1. Etüt İçeriği:

**1-60. ölçü:** TSM Rep. No. 1739 'Bingöllerden Süzölürsün İnersin'den belirlenen öğeler:  
1-5. ölçüler uyarlama ve 55 ölçü (etüdü 6-60. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

### 3. Pozisyon 2. Etüt

#### 3. poz. 2.

Dörtlük: 60

III.

8

17

24

31

39

48

59

Türk Müziği Öğelerinin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Geliştirilmesi  
Doktora Tezi - Ozan HANER

### III. poz. 2. Etüt İçeriği:

**1-20. ölçü:** THM Sözsüz Rep. No. 183 'Urfa Dörtlük Oyunu'ndan belirlenen öğeler: 156-159. ölçüler ve 16 ölçü (etüdün 5-20. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**21-24. ölçü:** THM Rep. No. 3061 'Anlatmam Derdimi Dertsiz İnsana'dan belirlenen öğeler: 11-12. ölçü, tekrar 11. ve 1 ölçü (etüdün 24. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**25-28. ölçü:** THM Rep. No. 1308 'Bülbülü Tuttum Güle Bağladım'dan belirlenen öğeler: 7-8. ölçüler ve 2 ölçü (etüdün 27-28. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**29-34. ölçü:** THM Rep. No. 866 'Bende Gittim Bir Geyiğin Avına'dan belirlenen öğeler: 3-4., 23. uyarlama, 24-25., 26. uyarlama.

**35-66. ölçü:** TSM Rep. No.19176 'Ne Zaman Bir Güle Baksam'dan belirlenen öğeler: 1-4. ölçüler iki tekrar (1. ölçü uyarlama), 5-10., 11-12. ölçü uyarlama, 1-4. ölçüler iki tekrar (1. ölçü uyarlama), 5-10., 13-14. ölçüler.

### 1-3. Pozisyon 1. Etüt

#### 1-3. poz. 1.

Dörtlük = 60

7

13

19

Dörtlük = 120

25

33

41

50

Türk Müziği Öğelerinin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Geliştirilmesi  
Doktora Tezi - Ozan HANER



2

58

I  
2

III  
1

66

I  
1

74

III  
3

82

I  
3

2 1 1

III  
3

90

I  
2

III  
1

98

4  
3

Türk Müziği Öğelerinin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Geliştirilmesi  
Doktora Tezi - Ozan HANER

### **I-III. Poz. 1. Etüt İçeriği:**

**1-24. lü:** THM Sözsüz Rep. No. 209-12 'Eğin Halayları-Geceğü'den belirlenen öğeler: 1-23. lüler (1-4., 10., 12., 20., ve 22. lüler uyarlama) ve 1 ölçü (etüdü 24. lüsü) araştırmacı tarafından ek.

**25-104. lü:** TSM Rep. No. 9032 'Saçların Aşkımın Örgüsü Gibi'den belirlenen öğeler: 1-72. lüler (8., 13., 16., 19., 26-27., 29-30., 61-62., 66-67. lüler uyarlama), 41-48. lüler.

## 1-3. Pozisyon 2. Etüt

### 1-3. poz. 2.

Dörtlük = 120

III  
2

9

17

25

33

39

45

50

Türk Müziği Öğelerinin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Geliştirilmesi  
Doktora Tezi - Ozan HANER

### I-III. poz. 2. Etüt İçeriği:

**1-16. ölçü:** TSM Rep. No. 507 'Ardına Düşenlerden'den belirlenen öğeler: 1-7. ölçüler (1. ve 5. ölçü uyaralama) ve 9 ölçü (etüdün 8-16. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**17-32. ölçü:** TSM Rep. No. 2100 'Bir Kara Sevda Benim Bağladı Kaderimi'den belirlenen öğeler: 1-16. ölçüler (1., 4., 8. ölçüler uyarlama)

**33. ölçü:** THM Rep. No. 1168 'Hem Okudum Hemide Yazdım'dan belirlenen öğeler: 8. ölçü uyarlama.

**34. ölçü:** THM Rep. No. 2981 'Adam Ağlatan Oldum'dan belirlenen öğeler: 1. ölçü uyarlama.

**35-36. ölçü:** THM Rep. No. 1168 'Hem Okudum Hemide Yazdım'dan belirlenen öğeler: 8. ölçü ve 1 ölçü (etüdün 36. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**37-38. ölçü:** THM Rep. No. 2981 'Adam Ağlatan Oldum'dan belirlenen öğeler: 3. ve 8. ölçü.

**39-43. ölçü:** THM Rep. No. 3153 'Kezibanın Alt Odası Sekili'den belirlenen öğeler: 3-7. ölçüler.

**44-48. ölçü:** THM Rep. No. 743 'Gardaş Gitmem Diyarbekir Düzüne'den belirlenen öğeler: 3. ölçü iki tekrar, 4-6. ölçüler.

**49-50. ölçü:** THM Rep. No. 3545 'İner Gelir Şu Dağların Dumanı'ndan belirlenen öğeler: 32. ölçü ve 1 ölçü (etüdün 50. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**51-53. ölçü:** THM Rep. No. 4317 'Ereğli'den Çıktı Sökün Eyledi'den belirlenen öğeler: 22-23. ölçü yarımşar, 24. ölçü uyarlama ve 1 ölçü (etüdün 53. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

## 2. Pozisyon 1. Etüt

Score

### II. poz. 1.

Dörtlük = 68

[Composer]

II

1 1 3 4 3

5 V 1 1 4 3

9 V 4 4 4 V 4 1

13 3 4

17 4 4 4 4

21 4 3 V 4 3

Türk Müziği Öğelerinin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Geliştirilmesi  
Doktora Tezi - Ozan HANER

## **II. poz. 1. Etüt İçeriği:**

**1-12. ölçü:** THM Sözsüz Rep. No. 295 'Metelikten'ten belirlenen öğeler: 16-17., 25-26., 22-23., 27-28., 31., 33-34. ölçüler ve 1 ölçü (etütüd 12. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**13-24. ölçü:** THM Sözsüz Rep. No. 295 'Metelikten'ten belirlenen öğeler: 38., 41-44., 46-48. ölçüler ve 4 ölçü (etüdün 21-24. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

## 2. Pozisyon 2. Etüt

Score

### II. poz. 2.

[Composer]

II

7

13

20

26

32

38

Türk Müziği Öğelerinin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Geliştirilmesi  
Doktora Tezi - Ozan HANER

## II. poz. 2. Etüt İçeriği:

**1-3. ölçü:** THM Rep. No. 221 'Akşam Oldu Gün Dolaşmaz'dan belirlenen öğeler: 17. ölçü ve 2 ölçü (etüdün 2-3. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**4. ölçü:** THM Rep. No. 513 'Aşıp Aşıp Garlı Dağlar Gelirsin'den belirlenen öğeler: 4. ölçü uyarlama.

**5. ölçü:** THM Rep. No. 1545 'Şu Çavdırın Hanları'ndan belirlenen öğeler: 1. ölçü uyarlama.

**6-7. ölçü:** THM Rep. No. 438 'Ay Doğar Giresundan'dan belirlenen öğeler: 29-30. ölçüler.

**8-14. ölçü:** THM Rep. No. 2405 'Yüksek Tepede Harman Tozu Savrulur'dan belirlenen öğeler: 1-2. ölçü, 3. ölçü uyarlama, 1-2. ölçü ve 2 ölçü (etüdün 13-14. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**15-18. ölçü:** THM Rep. No. 3077 'Kalk Gönül Yola Gidelim'den belirlenen öğeler: 7-10. ölçüler.

**19-27. ölçü:** THM Rep. No. 537 'Gönül Gurbet Ele Varma'dan belirlenen öğeler: 1-4. ölçüler uyarlama, 1 ölçü (etüdün 23. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek, 6-9. ölçüler uyarlama.

**28-29. ölçü:** THM Rep. No. 3929 'Pınar Başında Ben Gördüm Onu'dan belirlenen öğeler: 1., 2. ölçü uyarlama.

**30-32. ölçü:** THM Rep. No. 4313 'Hasır Altı Garınca'dan belirlenen öğeler: 1-3. ölçüler uyarlama.

**33-34. ölçü:** THM Rep. No. 184 'Bel Bağımın Tokası'ndan belirlenen öğeler: 1. ölçü uyarlama, 2. ölçü.

**35. ölçü:** THM Rep. No. 4548 'Menevşe Biter De Bahar Yaz Gelir'den belirlenen öğeler: 1. ölçü.

**36. ölçü:** THM Rep. No. 184 'Bel Bağımın Tokası'ndan belirlenen öğeler: 2. ölçü.

**37-42. ölçü:** THM Rep. No. 4548 'Bel Bağımın Tokası'ndan belirlenen öğeler: 3. ölçü uyarlama, 4-5. ölçü, 6-7. ölçüler uyarlama ve 1 ölçü (etüdün 42. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.



## 1-2. Pozisyon 1. Etüt

Score

### I-II. poz. 1.

Dörtlük = 68

[Composer]

The musical score is written for Violin in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 68 measures, with measure numbers 6, 14, 21, 27, 35, 44, and 52 marked at the beginning of their respective staves. The score includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings (I, II) and bowings (V) are indicated throughout. The piece concludes with a 'rit.' marking.

Türk Müziği Öğelerinin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Geliştirilmesi  
Doktora Tezi - Ozan HANER

## **I-II. poz. 1. Etüt İçeriği:**

1-7. ölçü: TSM Rep. No. 1739 'Bingöllerden Süzölürsün İnersin'den belirlenen öğeler: 47-49. ölçüler uyarlama, 50-52., 53. ölçü uyarlama.

**8-19. ölçü:** TSM Rep. No. 3789 'Ekin Ektim Çöllere'den belirlenen öğeler: 1-12. ölçüler (6. ölçüsü uyarlama)

**20-28. ölçü:** TSM Rep. No. 17999 'Ağaç Olsun Seveceğin'den belirlenen öğeler: 1-8. ölçü uyarlama.

**28-59. ölçü:** TSM Rep. No. 19176 'Ne Zaman Bir Güle Baksam'dan belirlenen öğeler: 1-4. uyarlama iki tekrar, 5-12. (5, 7, 9, 11. uyarlama), 1-4. uyarlama iki tekrar, 5-10. (5, 7, 9. uyarlama), 13-14. ölçüler.

## 1-2. Pozisyon 2. Etüt

Score

### I-II. poz. 2.

Dörtlük: 60

[Composer]

The musical score is written for Violin I and II in 2/4 time, key of D major. It consists of 60 measures, divided into eight systems. The score includes various technical exercises such as slurs, accents, and fingering indications (I, II, III, IV). The measures are numbered as follows: 9, 17, 25, 32, 39, 46, 53. The score is a continuous piece of music with no rests or other markings.

## I-II. poz. 2. Etüt İçeriği:

**1-5.ölçü:** THM Rep. No. 4026 'Gesi Bağlarını Dolanıyorum'dan belirlenen öğeler: 1. ölçü, 3-6. ölçüler.

**6. ölçü:** THM Rep. No. 4330 'Fadimem De Has Bahçenin Yolları'ndan belirlenen öğeler: 3. ölçü uyarlama.

**7-10. ölçü:** THM Rep. No. 4333 'Yeni Galaylanmış Sofanın Tası'ndan belirlenen öğeler: 38. ölçü uyarlama, 39-41. ölçüler.

**11-13. ölçü:** THM Rep. No. 2076-B 'Kim Görmüştür Güzellerin Vefasını'ndan belirlenen öğeler: 37-39. ölçüler.

**14-58. ölçü:** THM Rep. No.4333 'Yeni Galaylanmış Sofanın Tası'ndan belirlenen öğeler: 58. uyarlama, 59., 60. ölçü uyarlama ve 42 ölçü (etüdün 17-58. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

## 1-2-3. Pozisyon 1. Etüt

### 1-2-3. poz. 1.

Dörtlük = 60

Dörtlük = 120

Türk Müziği Öğelerinin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Geliştirilmesi  
Doktora Tezi - Ozan HANER

2

58

66

74

82

90

98

Türk Müziği Öğelerinin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Geliştirilmesi  
Doktora Tezi - Ozan HANER

### **I-II-III. poz. 1. Etüt İçeriği:**

**1-24. ölçü:** THM Sözsüz Rep. No. 209-12 'Eğin Halayları-Geceğü'den belirlenen öğeler: 1-23. ölçüler (1-4., 10., 12., 20., ve 22. ölçüler uyarlama) ve 1 ölçü (etüdü 24. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**25-104. ölçü:** TSM Rep. No. 9032 'Saçların Aşkımın Örgüsü Gibi'den belirlenen öğeler: 1-72. ölçüler (8., 13., 16., 19., 26-27., 29-30., 61-62., 66-67. ölçüler uyarlama), 41-48. ölçüler.

## 1-2-3. Pozisyon 2. Etüt

### 1-2-3. poz. 2.

Dörtlük = 120

II 3 I II  
8 I II  
15 3 I III 3 3 II  
22 I II I  
29 Dörtlük = 60 III I III I III I II I  
36 II III II I III II I  
42 II V I III II  
48 I II I II

Türk Müziği Öğelerinin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Geliştirilmesi  
Doktora Tezi - Ozan HANER



## I-II-III. poz. 2. Etüt İçeriği:

**1-16. ölçü:** TSM Rep. No. 507 'Ardına Düşenlerden'den belirlenen öğeler: 1-7. ölçüler (1. ve 5. ölçü uyaralama) ve 9 ölçü (etüdün 8-16. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**17-32. ölçü:** TSM Rep. No. 2100 'Bir Kara Sevda Benim Bağladı Kaderimi'den belirlenen öğeler: 1-16. ölçüler (1., 4., 8. ölçüler uyarlama)

**33. ölçü:** THM Rep. No. 1168 'Hem Okudum Hemide Yazdım'dan belirlenen öğeler: 8. ölçü uyarlama.

**34. ölçü:** THM Rep. No. 2981 'Adam Ağlatan Oldum'dan belirlenen öğeler: 1. ölçü uyarlama.

**35-36. ölçü:** THM Rep. No. 1168 'Hem Okudum Hemide Yazdım'dan belirlenen öğeler: 8. ölçü ve 1 ölçü (etüdün 36. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**37-38. ölçü:** THM Rep. No. 2981 'Adam Ağlatan Oldum'dan belirlenen öğeler: 3. ve 8. ölçü.

**39-43. ölçü:** THM Rep. No. 3153 'Kezibanın Alt Odası Sekili'den belirlenen öğeler: 3-7. ölçüler.

**44-48. ölçü:** THM Rep. No. 743 'Gardaş Gitmem Diyarbekir Düzüne'den belirlenen öğeler: 3. ölçü iki tekrar, 4-6. ölçüler.

**49-50. ölçü:** THM Rep. No. 3545 'İner Gelir şu Dağların Dumanı'ndan belirlenen öğeler: 32. ölçü ve 1 ölçü (etüdün 50. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**51-53. ölçü:** THM Rep. No. 4317 'Ereğli'den Çıktı Sökün Eyledi'den belirlenen öğeler: 22-23. ölçü yarımşar, 24. ölçü uyarlama ve 1 ölçü (etüdün 53. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

## Trill 1. Etüt

### Tril 1.

Dörtlük = 60

The musical score for "Trill 1. Etüt" is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The tempo is indicated as "Dörtlük = 60". The music features various trill exercises, including sixteenth and thirty-second note patterns. The score includes measures 4, 8, 13, 17, 21, and 25. The piece concludes with a double bar line.

## Trill 1. Etüt İeriği:

**1-8. ölçü:** THM Rep. No. 287 ‘Açıldı Laleler Güller’den belirlenen öğeler: 3. ölçü uyarlama, 13-14. ölçüler uyarlama ve 1 ölçü (etüdü 4. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek, tümü iki tekrar.

**9-10. ölçü:** THM Rep. No. 2312 ‘Kekliğimin Ayakları Mercan’dan belirlenen öğeler: 8-9. ölçüler.

**11. ölçü:** THM Rep. No. 2585 ‘Harman Yeri Düz Düze’den belirlenen öğeler: 39. ölçü.

**12-21. ölçü:** THM Sözsüz Rep. No. 470 ‘Babayiğit Oyun Havası’ndan belirlenen öğeler: 3-5., 26. ölçüler ve 3 ölçü (etüdü 16-18. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek, 3-5. ölçüler.

**22. ölçü:** THM Rep. No. 1168 ‘Hem Okudum Hemide Yazdım’dan belirlenen öğeler: 7. ölçü.

**23. ölçü:** THM Rep. No. 2783 ‘Ötüyor Bülbüller’den belirlenen öğeler: 16. ölçü.

**24-25. ölçü:** THM Rep. No. 3145 ‘Fistan Geymiş Kırmalı’dan belirlenen öğeler: 38 ve 44. ölçüden (yarım ölçülük motiflerden tek ölçü), 20. ölçü.

**26-27. ölçü:** THM Rep. No. 2052 ‘Bağda Gülü Budadım’dan belirlenen öğeler: 12., 23. ölçüler.

**28-29. ölçü:** THM Rep. No. 2062 ‘Kahve Yemenden Gelir’den belirlenen öğeler: 2. ölçü uyarlama ve 1 ölçü (etüdü 29. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

## Trill 2. Etüt

### Tril 2.

Dörtlük = 48

The musical score for "Trill 2. Etüt" is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of six staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The tempo is marked as "Dörtlük = 48". The score includes various trill techniques, including sixteenth-note runs, slurs, and dynamic markings like accents (>) and breath marks (V). Measure numbers 4, 8, 13, 17, and 21 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth staff.

Türk Müziği Öğelerinin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Geliştirilmesi  
Doktora Tezi - Ozan HANER

## Trill 2. Etüt İeriği:

**1-4. ölçü:** THM Rep. No. 2532 ‘Nar Ağacı’ dan belirlenen öğeler: 24-25. ölçüler ve 2 ölçü (etüdü 3-4. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**5-12. ölçü:** THM Rep. No. 2928 ‘Ela Gözlüm Ben Bu Elden Gidersem’ den belirlenen öğeler: 1-8. ölçüler (7. ölçü uyarlama).

**13-14. ölçü:** THM Rep. No. 393 ‘Asmalarda Kol Uzatmış’ tan belirlenen öğeler: 28. ölçü, 29. ölçü uyarlama.

**15-16. ölçü:** THM Rep. No. 3102 ‘Yüce Dağ Başında Yanar Bir Işık’ tan belirlenen öğeler: 4. ölçü, 9. ölçü uyarlama.

**17-18. ölçü:** THM Rep. No. 1183 ‘Madem Dilber Meylin’ den belirlenen öğeler: 3-4. ölçüler.

**19. ölçü:** THM Rep. No. 1455 ‘Denizin Dibinde Haçem’ den belirlenen öğeler: 22. ölçü uyarlama.

**20-21. ölçü:** THM Rep. No. 2532 ‘Nar Ağacı’ dan belirlenen öğeler: 36. ölçü uyarlama, 37. ölçü.

**22. ölçü:** THM Rep. No. 2312 ‘Kekliğimin Ayakları Mercan’ dan belirlenen öğeler: 13. ölçü uyarlama.

**23-24. ölçü:** THM Rep. No. 4286 ‘Saçım Sarı Ben Bu Saçı Satarım’ dan belirlenen öğeler: 11. ölçü uyarlama ve 1 ölçü (etüdü 24. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

## Agilite 1. Etüt

### Agilite 1. etüt

Dörtlük= 64

1

5

9

13

16

20

24

28

Türk Müziği Öğelerinin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Geliştirilmesi  
Doktora Tezi - Ozan HANER

2

The image displays a musical score for a violin piece, consisting of four staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score is numbered 2 at the top left. The first staff (measures 32-33) features a series of eighth notes with a '4' above the first measure, indicating a four-finger fingering. The second staff (measures 34-35) continues with similar eighth-note patterns and a '4' above the first measure. The third staff (measures 36-37) includes a measure with a '7' below the staff, suggesting a natural or specific fingering. The fourth staff (measures 38-40) concludes with a triplet of eighth notes marked with a '3' above and a '4' below, followed by a final note with a '4' below and a circled 'o' below it.

Türk Müziği Öğelerinin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Geliştirilmesi  
Doktora Tezi - Ozan HANER

### **Agilite 1. Etüt İeriği:**

**1-12. ölçü:** THM Sözsüz Rep. No. 470 'Babayiğit Oyun Havası'ndan belirlenen öğeler: 16-19., 27-34. ölçüler.

**13-19. ölçü:** THM Sözsüz Rep. No. 183 'Urfa Dörtlük Oyunu'ndan belirlenen öğeler: 46-47., 55-57., 65. ölçüler ve 1 ölçü (etüdü 19. ölçüsü) araştırmaçı tarafından ek.

**20-36. ölçü:** THM Sözsüz Rep. No. 267 'Kabak Halayı'ndan belirlenen öğeler: 1-17. ölçüler.

**37-48. ölçü:** THM Sözsüz Rep. No. 269 'Sallan Gel'den belirlenen öğeler: 1-10. ölçüler ve 2 ölçü (etüdü 47-48. ölçüleri) araştırmaçı tarafından ek.



## Agilite 2. Etüt

### Agilite 2. etüt

Dörtlük: 60 ve üstü

5

12

18

23

27

31

34

Türk Müziği Öğelerinin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Geliştirilmesi  
Doktora Tezi - Ozan HANER

## Agilite 2. Etüt İçeriği:

**1-2. ölçü:** THM Rep. No. 221 'Akşam Oldu Gün Dolaşmaz'dan belirlenen öğeler: 44-47. ölçüler (yarım ölçülük motiflerden).

**3-5. ölçü:** THM Rep. No. 244 'Eşimden Ayrıldım'dan belirlenen öğeler: 32-34. ölçüler.

**6-9. ölçü:** THM Rep. No.301 'Aman Ecel Üç Gün Ara Ver'den belirlenen öğeler: 1-4. ölçüler.

**10-13. ölçü:** THM Rep. No. 440 'Dost Dost Diye Hayalına Yeldiğim'den belirlenen öğeler: 22. ölçü ve 3 ölçü (etüdün 11-13. ölçüleri) araştırmacı tarafından ek.

**14. ölçü:** THM Rep. No.659 'Kara Koyun Ak Koyun'dan belirlenen öğeler: 3. ölçü.

**15-17. ölçü:** THM Rep. No. 822 'Sıyıldım Düştüm Yamaçtan'dan belirlenen öğeler: 11-12. ölçüler (yarım ölçülük motiflerden) ve 2 ölçü (etüdün 16-17. ölçüleri) araştırmacı tarafından ek.

**18-19. ölçü:** THM Rep. No. 826 'Seherde Ağlayan Bülbül'den belirlenen öğeler: 29. ölçü (yarım ölçülük motif üzerine) ve 1 ölçü (etüdün 19. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**20-23. ölçü:** THM Rep. No.1329 'Alkahat Mavi Kahat'tan belirlenen öğeler: 2-3. uyarlama, 4, 12. ölçüler.

**24-25. ölçü:** THM Rep. No. 1455 'Denizin Dibinde Haçcem'den belirlenen öğeler: 20 ve 23. ölçüler uyarlama.

**26. ölçü:** THM Rep. No.1743 'Meşe Meşeye Benzer'den belirlenen öğeler: 6. ölçü uyarlama.

**27-28. ölçü:** THM Rep. No. 1854 'Aşağıdan Gelen Elin Galdursun'dan belirlenen öğeler: 14-15. ölçüler.

**29-30. ölçü:** THM Rep. No. 2128 'Dağlar Seni Delik Delik Delerim'den belirlenen öğeler: 4-5. ölçüler.

**31-32. ölçü:** THM Rep. No. 2385 'Devrent Deresi'nden belirlenen ölçüler: 2 ve 4. öğeler.

**33-34. ölçü:** THM Rep. No. 1854 'Aşağıdan Gelen Elin Galdursun'dan belirlenen öğeler: 1, 2. ölçü uyarlama.

**35. ölçü:** THM Rep. No. 1977 'Kaymakçıdan Çıkdım'dan belirlenen öğeler: 17 ve 22. ölçüdeki yarım ölçülük motiflerden.

**36-37. ölçü:** THM Rep. No. 1854 'Aşağıdan Gelen Elin Galdursun'dan belirlenen öğeler: 11. ölçü uyarlama ve 1 ölçü (etüdün 37. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

## Staccato 1. Etüt

### Staccato 1. etüt

Noktalı dörtlük= 40

11

22 Dörtlük= 112

32 Dörtlük= 56

39 Dörtlük= 64

45

51

57

Türk Müziği Öğelerinin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Geliştirilmesi  
Doktora Tezi - Ozan HANER

## Staccato 1. Etüt İçeriği:

**1-8. ölçü:** THM Rep. No. 196 ‘Ben Çaya İndim’den belirlenen öğeler: 1-8. ölçüler (3. ölçü uyarlama)

**9-20. ölçü:** THM Rep. No. 286 ‘Bir Bölük Ağca Kızlar’dan belirlenen öğeler: 1-4. ölçüler iki tekrar (4 ölçü uyarlama, ikinci tekrarda 1. ölçü de uyarlama) ve 4 ölçü (etüdüñ 17-20 ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**21-28. ölçü:** THM Rep. No. 196 ‘Ben Çaya İndim’den belirlenen öğeler: 1-8. ölçüler (3. ölçü uyarlama)

**29-36. ölçü:** THM Rep. No. 208 ‘Bir Of Çeksem’den belirlenen öğeler: 2-3. ölçülerden esinlenerek 8 ölçü (etüdüñ 29-36. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**37-40. ölçü:** THM Rep. No. 244 ‘Eşimden Ayrıldım’dan belirlenen öğeler: 1-2. ölçüler, 3. ölçü uyarlama ve 1 ölçü (etüdüñ 40. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**41-47. ölçü:** THM Rep. No. 456 ‘Aziziye’den belirlenen öğeler: 2-7. ölçüler (2. ve 6. ölçü uyarlama) ve 1 ölçü (etüdüñ 47. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**48-54. ölçü:** THM Rep. No. 919 ‘Aşan Bilir Karlı Dağın Ardını’dan belirlene öğeler: 1-5., 8. ölçü, 9. ölçü uyarlama.

**55-61. ölçü:** THM Rep. No. 3077 ‘Kalk Gönül Yola Gidelim’den belirlenen öğeler: 1-6. ölçüler ve 1 ölçü (etüdüñ 61. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

## Staccato 2-a Etüt

### Staccato 2-a

Dörtlük= 54

The musical score for "Staccato 2-a Etüt" is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked as "Dörtlük= 54". The score includes various musical notations such as staccato marks, accents, and dynamic markings. The piece is characterized by its staccato texture and rhythmic patterns.

Türk Müziği Öğelerinin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Geliştirilmesi  
Doktora Tezi - Ozan HANER

## Staccato 2-a Etüt İçeriği:

**1-7. ölçü:** THM Rep. No. 3065 ‘Ben Gidersem Sazım Sen Kal Dünyada’dan belirlenen öğeler: 71-76. ölçüler ve 1 ölçü (etüdün 7. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**8-11. ölçü:** THM Rep. No. 244 ‘Eşimden Ayrıldım’dan belirlenen öğeler: 1-2., 3. ölçü uyarlama ve 1 ölçü (etüdün 11. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**12-14. ölçü:** THM Rep. No. 3203 ‘Guruldu Mu şu Banazın Bazarı’dan belirlenen öğeler: 15-16., 17. ölçü uyarlama.

**15-18. ölçü:** THM Rep. No. 1442 ‘Bin Cefalar Etsen’den belirlenen öğeler: 9-10., 12-13. ölçüler.

**19-26. ölçü:** THM Rep. No. 1545 ‘şu Çavdırın Hanları’dan belirlenen öğeler: 1-7. ölçüler (3 ve 7. ölçü uyarlama) ve 1 ölçü (etüdün 26. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

**27. ölçü:** THM Rep. No. 1847 ‘Gel Ey Gönül Mülk Edinme Bu Dehri’den belirlenen öğeler: 19. ölçü uyarlama.

**28-33. ölçü:** THM Rep. No. 3065 ‘Ben Gidersem Sazım Sen Kal Dünyada’dan belirlenen öğeler: 1-5. ölçüler (3. ölçü uyarlama) ve 1 ölçü (etüdün 33. ölçüsü) araştırmacı tarafından ek.

## Staccato 2-b Etüt

### Staccato 2-b

Dörtlük= 48

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of seven staves of music, each starting with a measure number: 1, 6, 11, 16, 21, 26, and 31. The music is characterized by staccato articulation, indicated by the 'Staccato 2-b' title and the 'Dörtlük= 48' tempo marking. The score includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as accents (>) and breath marks (o). The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh staff.

Türk Müziği Öğelerinin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Geliştirilmesi  
Doktora Tezi - Ozan HANER

### **Staccato 2-b Etüt İçeriği:**

**1-2. lü:** THM Rep. No. 1308 ‘Bülbülü Tuttum Güle Bağladım’dan belirlenen öğeler: 1-2. lüler.

**3-11. lü:** THM Rep. No. 930 ‘Aman Ey Aman Of’tan belirlenen öğeler: 2. lü ve 8 ölçü (etüdü 4-11. lüsü) araştırmacı tarafından ek.

**12-18. lü:** THM Rep. No. 1442 ‘Bin Cefalar Etsen’dan belirlenen öğeler: 1-6. lüler ve 1 ölçü (etüdü 18. lüsü) araştırmacı tarafından ek.

**19-35. lü:** THM Rep. No. 3781 ‘Yatamadım Gasavette’dan belirlenen öğeler: 1-16. lüler (13-15. lüler uyarlama) ve 1 ölçü (etüdü 35. lüsü) araştırmacı tarafından ek.



# HÜSEYİNİ GEZGİNİ

## ÖNTEST-SONTEST ESERİ

Ozan HANER

Dörtlük = 64

mf

f

mf

f

mf

mf

f

mf

53 *f* *mp* *V*

61 *mf* *V*

67 *V*

72 *mf*

78 *rit.* *a tempo*

86 *rit.* *a tempo* *f* *tr tr*

93 *tr tr*

98 *V* *f*

Hüseyini Gezgini

3

The image shows a musical score for the piece "Hüseyini Gezgini". It consists of three staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts at measure 103 and ends at measure 106. The second staff starts at measure 107 and ends at measure 110. The third staff starts at measure 111 and ends at measure 114. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. There are several dynamic markings: *ff* (fortissimo) at the beginning of the second staff, *f* (forte) in the middle of the second staff, and *mf* (mezzo-forte) at the beginning of the third staff. There are also various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and slurs throughout the score. The piece concludes with a double bar line at the end of the third staff.

Türk Müziği Öğelerinin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Bir Model Geliştirilmesi  
Doktora Tezi - Ozan HANER

**Ek 4. Modelin Deney Aşaması Sonrası Öğrenciler İle Yapılan Yarı Yapılandırılmış Görüşme Soruları**

1. Dönem boyunca çalıştığınız etütlerden oluşan bu model, sizi keman çalışma konusunda daha istekli hale getirdi mi?
2. Modeli oluşturan bu etütleri ileride mesleki hayatınızda kullanır mısınız?
3. Bu etütler keman çalmadaki teknik sorunların çözümünde ya da bu teknik konularda gelişmenizde size yardımcı oldu mu?
4. Dönem boyunca, çalıştığınız etütlerden oluşan modelin en beğendiğiniz özellikleri nelerdi?
5. Dönem boyunca, çalıştığınız etütlerden oluşan modelin en beğenmediğiniz özellikleri nelerdi?
6. En çok faydasını gördüğünüzü düşündüğünüz etüt ya da etütler hangileriydi?
7. Faydası olmadığını düşündüğünüz etüt ya da etütler hangileriydi?
8. Modelin daha faydalı olabilmesi için fikir ya da görüşleriniz nelerdir?

## **Ek 5. Uzman Kurulu**

Prof. Dr. Ali Uçan: Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Türk Müzik Eğitimi Araştırma ve Geliştirme Merkezi Başkanı.

Prof. Dr. Mustafa Uslu: Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü.

Doç. Dr. Sevil Ulucan Weinstein: İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı.

Dr. Öğr. Üyesi Alper Tunga Özcan: Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı.

Orkestra Şefi ve Keman Sanatçısı Mehpere Karamenderes

Not: Jürilerin bu listedeki sıraları, istatistik tablolarındaki sıralarıyla benzerlik göstermemektedir.