



**KEMAN EĞİTİMİNDE KONUM GEÇİŞLERİNE YÖNELİK TÜRK
MÜZİĞİ KAYNAKLI EZGİLERE DAYALI ÖĞRETİM SÜRECİNİN
DEĞERLENDİRİLMESİ**

Hayri Akbudak

**DOKTORA TEZİ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

KASIM, 2021

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren 6 (altı) ay sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı: Hayri

Soyadı: AKBUDAK

Bölümü: Müzik Eğitimi

İmza:

Teslim Tarihi:

TEZİN

Türkçe Adı: Keman Eğitiminde Konum Geçişlerine Yönelik Türk Müziği Kaynaklı Ezgilere Dayalı Öğretim Sürecinin Değerlendirilmesi

İngilizce Adı: Evaluation of the Teaching Process of Turkish Music Originated Melodies for Position Shifts in Violin Education

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Yazar Adı Soyadı: Hayri AKBUDAK
İmza:

JÜRİ ONAY SAYFASI

Hayri Akbudak tarafından hazırlanan “Keman Eğitiminde Konum Geçişlerine Yönelik Türk Müziği Kaynaklı Ezgilere Dayalı Öğretim Sürecinin Değerlendirilmesi ” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği ile Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı’nda Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Doç. Dr. Mehmet Akpınar

(Güzel Sanatlar Eğitimi A.B.D., Gazi Üniversitesi)

.....

Başkan: Prof. Dr. Aytekin Albuz

(Güzel Sanatlar Eğitimi A.B.D., Gazi Üniversitesi)

.....

Üye: Prof. Dr. Mehmet Korkmaz

(Güzel Sanatlar Eğitimi A.B.D., Gazi Üniversitesi)

.....

Üye: Doç. Dr. Vasfi Hatipğlu

(Türk Müziği Devlet Konservatuvarı., Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

.....

Üye: Doç. Dr. Selçuk ÖZTÜRK

(Türk Müziği Devlet Konservatuvarı., Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

.....

Tez Savunma Tarihi: 01/11/2021

Bu tezin Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı’nda Doktora tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Yücel Gelişli

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

.....

TEŞEKKÜR

Tezimin hazırlanma sürecinde fikirleri ve önerileriyle hiç bir zaman yardımlarını esirgemeyen, karşılaştığım her güçlükte yanımda olan, çalışmaktan onur ve gurur duyduğum değerli danışman hocam Doç. Dr. Mehmet AKPINAR'a,

Tez izleme kurulunda yer alarak çalışmamın her aşamasında destek ve önerilerini sunan değerli hocalarım Prof. Dr. Aytekin ALBUZ ve Prof. Dr. Mehmet KORKMAZ'a,

Tez savunmamda vermiş oldukları önerileriyle çalışmanın daha nitelikli bir hale gelmesini sağlayan sayın Doç. Dr. Vasfi HATİPOĞLU ve Doç. Dr. Selçuk ÖZTÜRK'e,

Araştırmanın veri analizi sürecinde desteklerini esirgemeyen Prof. Dr. Ersan ÇİFTÇİ, Doç.Dr. Gazme Elif TANINMIŞ ve Doç. Dr. Ali AYHAN hocalarıma,

Çalışmanın her aşamasında dostluğunu ve desteğini esirgemedi yanımda olan kıymetli dostum Dr. Öğr. Üyesi Tuna TAŞDEMİR'e,

Çalışmanın nitel veri analizinde desteğini sunan değerli dostlarım Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Güneş AÇIKGÖZ, Can EKMEK ve Gökhan ORHAN'a

Hayatımın her alanında, her ihtiyaç duyduğumda yanımda olan aileme teşekkürlerimi sunarım.

KEMAN EĞİTİMİNDE KONUM GEÇİŞLERİNE YÖNELİK TÜRK MÜZİĞİ KAYNAKLI EZGİLERE DAYALI ÖĞRETİM SÜRECİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Doktora Tezi

Hayri Akbudak
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
Kasım, 2021

ÖZ

Bu çalışmanın amacı, kemanda konum geçişlerinin öğretimine yönelik Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı gerçekleştirilen öğretim sürecinin değerlendirilmesidir. Tek grup ön test - son test deneysel modelin kullanıldığı araştırmanın çalışma grubunu 2020-2021 eğitim öğretim yılında İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programında öğrenim gören ve bireysel çalgı keman dersi alan sekiz öğrenci (n=8) oluşturmaktadır. Verilerin toplanması için uzman görüşleri alınarak oluşturulan I, II, ve III. konumları kapsayan “Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalma Performans Gözlem Formu” kullanılmıştır. Çalışma grubunu oluşturan katılımcı sayısı 30’un altında (n=8) olduğundan verilerin analizinde, non-parametrik testlerden Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi kullanılmıştır. Katılımcıların kemanda III. Konumda kalarak, I-III. konum geçişli, II. Konumda kalarak, I ve II. Konum geçişli ve I, II, ve III. Konumda kalarak ve konum geçişli çalabilme becerilerine yönelik ön test ve son test verileri karşılaştırılmıştır. Araştırmada elde edilen sonuçlara göre katılımcıların deney öncesi ve deney sonrası Türk müziği kaynaklı ezgileri ile kemanda konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisi puanları arasında anlamlı bir farklılık bulunmaktadır. Ayrıca uygulanan yapılandırılmış görüşme formunda, 13 haftalık öğretim süreciyle ilgili görüşler alınmıştır. Elde edilen veriler nitel araştırma yaklaşımı kapsamında içerik analizi yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Ortaya çıkan sonuçlar doğrultusunda keman eğitiminde I, II, ve III. Konum haricindeki IV, V, VI, VII ve VIII. Konumların öğretiminde de geleneksel Türk müziği ezgilerinden faydalanılabileceği, bu çalışmada kullanılan geleneksel Türk müziği makamları haricinde, keman çalma tekniklerine uygun olan farklı makamlardan da faydalanılabileceği, kemanda sağ ve sol el

çalma tekniklerinin öğretilmesine yönelik geleneksel Türk müziği ezgilerinden faydalanılabileceğine yönelik öneriler sunulmuştur.



Anahtar Kelimeler : Keman Eğitimi, Türk Müziği Ezgileri, Konumda Kalarak Çalma,
Konum Geçişli Çalma
Sayfa Adedi : 199
Danışman : Doç. Dr. Mehmet Akpınar

**EVALUATION OF THE TEACHING PROCESS OF TURKISH
ORIGINATED MELODIES FOR POSITION SHIFTS IN VIOLIN
EDUCATION**

Ph.D Thesis

Hayri Akbudak

GAZİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF EDUCATIONAL SCIENCES

November, 2021

ABSTRACT

The aim of this study is to evaluate the teaching process of Turkish music originated melodies for position shifts in violin education. The study uses pretest-posttest design model and its study group is composed of 8 students (n=8) who receive education in İnönü University Faculty of Education, Fine Arts Education Department Program of Music Teaching and who take individual violin courses. ‘Performance Observation Form for Playing in Position and Playing in Shifting Position’, which has been formed based on expert opinions and which includes the positions of I, II, and III has been used to gather the data. Since the number of participants in the study was under 30 (N=8), Wilcoxon signed-rank test from non-parametric tests has been used to analyze the data. The pretest and posttest data of the participants regarding their skills in playing the violin by staying in position III and playing in shifting position I-III, staying in position II and playing in shifting position I and II, and playing in shifting position I-II-III have been compared. According to the results of the study, there is a significant difference between the participants’ skills of playing the violin in position and in shifting position with traditional Turkish music melodies pretest and posttest. In addition, opinions have been taken regarding the 13-week education process in the structured interview form. The gathered data have been analyzed by using the content analysis method within the qualitative research approach. In accordance with the results, suggestions have been put forward stating that traditional Turkish music melodies can also be used in teaching positions IV, V, VI, VII, and VIII in addition to I, II, and III positions in violin education, that different makams can be used that are suitable for the techniques of playing violin other than the Turkish music makams that have been used in this study, that

traditional Turkish music melodies can be used in teaching the techniques of playing with the right and left hands.



Keywords : Violin Education, Turkish music melodies, Playing in position, Playing in shifting position
Page Number : 199
Supervisor : Assoc. Prof. Dr. Mehmet Akpınar

İÇİNDEKİLER

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU	i
ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI.....	ii
JÜRİ ONAY SAYFASI.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZ.....	v
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
TABLolar LİSTESİ	xii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xvi
BÖLÜM I.....	1
GİRİŞ	1
1.1.Problem Durumu	4
1.1.1. Alt Problemler.....	5
1.2. Araştırmanın Amacı	6
1.3. Araştırmanın Önemi.....	6
1.4. Sayıtlılar.....	7
1.5. Sınırlılıklar.....	7
1.6. İlgili Araştırmalar	7
BÖLÜM II	19
KAVRAMSAL ÇERÇEVE	19
2.1. Müzik Eğitimi.....	19
2.2. Çalgı Eğitimi.....	21
2.3. Keman Eğitimi	22
2.4. Keman	25

2.4.1.Kemanın Teknik ve Yapısal Özellikleri.....	27
2.4.2.Kemanda Sağ El ve Sol El Teknikleri.....	29
2.4.2.1. <i>Kemanda Sağ El Teknikleri</i>	29
2.4.2.1.1. <i>Legato</i>	29
2.4.2.1.3. <i>Fuyette</i>	30
2.4.2.1.4. <i>Martele</i>	30
2.4.2.1.5. <i>Stakkato</i>	31
2.4.2.1.6. <i>Spikkato</i>	31
2.4.2.1.7. <i>Pizzicato</i>	32
2.4.2.1.8. <i>Rikoşe</i>	33
2.4.2.1.9. <i>Tremolo</i>	33
2.4.2.1.10. <i>Arpej</i>	34
2.4.2.2. <i>Kemanda Sol El Teknikleri</i>	34
2.4.2.2.1. <i>Entonasyon (ses temizliği)</i>	34
2.4.2.2.2. <i>Kemanda Konum (Pozisyon)</i>	35
2.4.2.2.3. <i>Süsleme Teknikleri</i>	40
2.4.2.2.4. <i>Vibrato</i>	41
2.4.2.2.5. <i>Glissando</i>	41
2.5. Geleneksel Türk Müziğinde Keman.....	42
2.6. Geleneksel Türk Müziği	45
2.6.1. Geleneksel Türk Sanat Müziği	46
2.6.1.1. <i>Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Makamlar</i>	47
2.6.1.1.1. <i>Basit Makamlar</i>	47
2.6.1.1.2. <i>Şed (Göçürme) Makamlar</i>	49
2.6.1.1.3. <i>Mürekkeb(bileşik) Makamlar</i>	50
2.6.1.2. <i>Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Usuller</i>	50
2.6.1.3. <i>Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Biçimler</i>	51
2.6.1.3.1. <i>Enstrüman Müziği</i>	52
2.6.2. Geleneksel Türk Halk Müziği	53
BÖLÜM III	58
YÖNTEM	58
3.1. Araştırmanın Modeli	58
3.2. Çalışma Grubu	59
3.3. Veri Toplama Araçları	60

3.4. Verilerin Analizi.....	64
3.5. Konum Öğretiminde Kullanılan Materyallere İlişkin İçerik Analizi	65
BÖLÜM IV.....	75
BULGULAR VE YORUM	75
4.1. Kemanda III. Konumda Kalarak Çalabilmeye Yönelik Bulgu ve Yorumlar	75
4.2. Kemanda I ve III. Konum Geçişli Çalabilmeye Yönelik Bulgu ve Yorumlar.....	77
4.3. Kemanda II. Konumda Kalarak Çalabilmeye Yönelik Bulgu ve Yorumlar.....	80
4.4. Kemanda I ve II. Konum Geçişli Çalabilmeye Yönelik Bulgu ve Yorumlar	83
4.5. Kemanda I, II ve III. Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalabilmeye Yönelik Bulgu ve Yorumlar	85
4.6. Çalışma Grubundaki Öğrenci Görüşlerine Dayalı Bulgu ve Yorumlar	90
BÖLÜM V	102
SONUÇ VE ÖNERİLER	102
5.1. Kemanda III. Konumda Kalarak Çalmaya Yönelik Sonuçlar	102
5.2. Kemanda I ve III. Konum Geçişli Çalmaya Yönelik Sonuçlar	102
5.3. Kemanda II. Konumda Kalarak Çalmaya Yönelik Sonuçlar	103
5.4. Kemanda I ve II. Konum Geçişli Çalmaya Yönelik Sonuçlar	103
5.5. Kemanda I, II ve III. Konumda kalarak ve Konum Geçişli Çalmaya Yönelik Sonuçlar	103
5.6. 6. Çalışma Grubundaki Öğrenci Görüşlerine Dayalı Sonuçlar.....	104
5.7. Öneriler	107
KAYNAKÇA.....	108
EKLER.....	118
Ek 1. İzin ve Onay Yazıları	119
Ek 2. Deneyisel İşlemde Kullanılan Etüt ve Eserlere Ait Notalar	122
Ek 3. Deneyisel İşlemde Kullanılan Eserlerin Orjinal Notaları	138
Ek 4. Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalma Performans Gözlem Formu.....	150
Ek 5. Deneyisel Süreçte Uygulanan Haftalık Öğretim Programı	152
Ek 6. Yapılandırılmış Görüşme Formu	154
Ek 7. Uzmanlar Tarafından Puanlanmış Örnek Değerlendirme Formları.....	166
Ek 8. Deneyisel Süreç Sonrası Uzmanlar Tarafından Yapılan Puanlama Anındaki Resimler	178

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Çalışma Grubuna İlişkin Demografik Bilgiler	64
Tablo 2. Çalışmada Yer Alan ve Keman Eğitiminde Konumda Kalarak Ve Konum Geçişli Çalma Becerisine Yönelik Olarak Düzenlenen Eserlerin Makamlarına İlişkin Bulgular ...	65
Tablo 3. Çalışmada Yer Alan Ve Keman Eğitiminde Konumda Kalarak Ve Konum Geçişli Çalma Becerisine Yönelik Düzenlenen Eserlerin Karar Seslerine İlişkin Bulgular.....	66
Tablo 4. Çalışmada Yer Alan Ve Keman Eğitiminde Konumda Kalarak Ve Konum Geçişli Çalma Becerisine Yönelik Düzenlenen Eserlerin Usullerine İlişkin Bulgular	68
Tablo 5. Çalışmada Yer Alan Ve Keman Eğitiminde Konumda Kalarak Ve Konum Geçişli Çalma Becerisine Yönelik Düzenlenen Eserlerin Yeden Seslerine İlişkin Bulgular.....	69
Tablo 6. Çalışmada Yer Alan Ve Keman Eğitiminde Konumda Kalarak Ve Konum Geçişli Çalma Becerisine Yönelik Olarak Düzenlenen Eserlerin En Pest Ve En Tiz Seslerine İlişkin Bulgular	70
Tablo 7. Çalışmada Yer Alan Ve Keman Eğitiminde Konumda Kalarak Ve Konum Geçişli Çalma Becerisine Yönelik Olarak Düzenlenen Eserlerin Yapısal Formlarına İlişkin Bulgular	71
Tablo 8. Çalışmada Yer Alan Ve Keman Eğitiminde Konumda Kalarak Ve Konum Geçişli Çalma Becerisine Yönelik Olarak Düzenlenen Eserlerin Seyrine İlişkin Bulgular.....	72
Tablo 9. Çalışmada Yer Alan ve Keman Eğitiminde Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalma Becerisine Yönelik Olarak Düzenlenen Eserlerin Ses Aralıklarına ilişkin Bulgular	73
Tablo 10. Çalışma Grubu Öğrencilerine Yönelik III. Konumda Kalarak Çalma öntest ve Son Test Uzman Değerlendirme Genel Verileri	75

Tablo 11. Çalışma Grubundaki Öğrencilerin Kemanda III. Konumda Kalarak Çalma Becerilerine Yönelik Öntest ve Son Test Verileri.....	76
Tablo 12. Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait III. Konumda Kalarak Çalabilmeye Yönelik Wilcoxon İşaretli Sıralar Test Sonuçları	76
Tablo 13. Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait III. Konumda Kalarak Çalmaya Yönelik Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi İçin Rank Sonuçları.....	77
Tablo 14. Çalışma Grubu Öğrencilerine Yönelik I ve III. Konum Geçişli Çalma Öntest ve Son Test Uzman Değerlendirme Genel Verileri.....	78
Tablo 15. Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait I ve III. konum geçişli Çalmaya Yönelik Tanımlayıcı İstatistikler	78
Tablo 16. Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait I ve III. konum geçişli Çalmaya Yönelik Wilcoxon İşaretli Sıralar Test Sonuçları	79
Tablo 17. Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait I ve III. konum geçişli Çalmaya Yönelik Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi İçin Rank Sonuçları.....	79
Tablo 18. Çalışma Grubu Öğrencilerine Yönelik II. Konumda Kalarak Çalma Öntest Ve Son Test Uzman Değerlendirme Genel Verileri	80
Tablo 19. Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait II. Konumda Kalarak Çalabilme Becerilerine Yönelik Tanımlayıcı İstatistikler	81
Tablo 20. Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait II. Konum Kalarak Çalabilmeye Yönelik Wilcoxon İşaretli Sıralar Test Sonuçları	81
Tablo 21. Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait II. Konumda Kalarak Çalabilmeye Yönelik Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi İçin Rank Sonuçları.....	82
Tablo 22. Çalışma Grubu Öğrencilerine Yönelik I ve II. Konum Geçişli Kalarak Çalma Öntest Ve Son Test Uzman Değerlendirme Genel Verileri	83
Tablo 23. Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait I ve II. Konum Geçişli Çalabilme Becerilerine Yönelik Tanımlayıcı İstatistikler	83
Tablo 24. Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait I ve II. Konum Geçişli Çalabilme Becerilerine Yönelik Wilcoxon İşaretli Sıralar Test Sonuçları	84

Tablo 25. Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait I ve II. Konum Geçişli Çalabilmeye Yönelik Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi İçin Rank Sonuçları.....	84
Tablo 26. Çalışma Grubu Öğrencilerine Yönelik II ve III. Konum Geçişli Kalarak Çalma Öntest ve Son Test Uzman Değerlendirme Genel Verileri	85
Tablo 27. Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait II ve III. Konum Geçişli Çalmaya Yönelik Tanımlayıcı İstatistikler	86
Tablo 28. Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait II ve III. Konum Geçişli Çalmaya Yönelik Wilcoxon İşaretli Sıralar Test Sonuçları	86
Tablo 29. Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait II ve III. Konum Geçişli Çalma için Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi İçin Rank Sonuçları	87
Tablo 30. Çalışma Grubu Öğrencilerine Yönelik I, II ve III. Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Kalarak Çalma Öntest ve Son Test Uzman Değerlendirme Genel Verileri.....	88
Tablo 31. Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait I,II ve III. Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalmaya Yönelik Tanımlayıcı İstatistikler	88
Tablo 32. Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait I, II ve III. Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalmaya Yönelik Wilcoxon İşaretli Sıralar Test Sonuçları	89
Tablo 33. Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait I, II ve III. Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalma İçin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi İçin Rank Sonuçları	89
Tablo 34. Deneysel Süreç Öncesi Türk Müziği Ezgilerine Dayalı Eğitim Alan Öğrencilerin Sayısı	90
Tablo 35. Deneysel Süreç Öncesi Türk Müziği Ezgilerine Dayalı Eğitim Alma Durumuna Yönelik Öğrenci Görüşleri.....	91
Tablo 36. Deneysel Süreç Öncesinde Türk Müziği Kaynaklı Ezgilerin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Öğrenci Görüşleri	91
Tablo 37. Deneysel Süreç Sonrası Türk Müziği Kaynaklı Ezgilerin Keman Eğitiminde Kullanımına Yönelik Öğrenci Görüşleri	93
Tablo 38. Deneysel Süreç Sonrası Türk Müziği Kaynaklı Ezgilerin Keman Eğitiminde Kullanımına Yönelik Öğrenci Görüşleri	93

Tablo 39. <i>Deneysel Süreç Boyunca Kemanda I, II ve III. Konum Çalışmalarında Sizi En Çok Zorlayan Faktörlere Yönelik Öğrenci Görüşleri</i>	94
Tablo 40. <i>Geleneksel Türk Müziği Kaynaklı Ezgilere Dayalı Keman Eğitiminin I, II Ve III. Konumda Çalabilme Becerisini Etkilemesine Yönelik Öğrenci Görüşleri</i>	96
Tablo 41. <i>Öğrencilerin Deneysel Süreç Sonrasında Bireysel Çalgı Derslerinde Türk Müziği Kaynaklı Eser Ve Etütlere Yer Verilmesi Hakkında Görüşleri</i>	97
Tablo 42. <i>Öğrencilerin Klasik Batı Müziği Kaynakları ve Geleneksel Türk Müziği Kaynaklı Eserleri İle Alınan Keman Eğitimi Hakkında Görüşleri</i>	98
Tablo 43. <i>Öğrencilerin Yalnızca Geleneksel Türk Müziği Kaynaklı Ezgilere Dayalı Keman Eğitimi Almanın Yeterliliğine Yönelik Görüşleri</i>	100
Tablo 44. <i>Öğrencilerin Yalnızca Geleneksel Türk Müziği Kaynaklı Ezgilere Dayalı Keman Eğitimi Almaya Yönelik Görüşleri</i>	100

ŞEKİLLER LİSTESİ

<i>Şekil 1.</i> Legato çalma tekniğinin nota üzerindeki gösterimi	29
<i>Şekil 2.</i> Detaşe çalma tekniğinin nota üzerindeki gösterimi	30
<i>Şekil 3.</i> Fuyette çalma tekniğinin nota üzerindeki gösterimi	30
<i>Şekil 4.</i> Martele çalma tekniğinin nota üzerindeki gösterimi	31
<i>Şekil 5.</i> Stakkato çalma tekniğinin nota üzerindeki gösterimi	31
<i>Şekil 6.</i> Spikkato çalma tekniğinin nota üzerindeki gösterimi	32
<i>Şekil 7.</i> Pizzicato çalma tekniğinin nota üzerindeki gösterimi	33
<i>Şekil 8.</i> Rikoşe çalma tekniğinin nota üzerindeki gösterimi	33
<i>Şekil 9.</i> Tremolo çalma tekniğinin nota üzerindeki gösterimi	34
<i>Şekil 10.</i> Arpej çalma tekniğinin nota üzerindeki	34
<i>Şekil 11.</i> Kemanda konum tekniğinin nota üzerindeki gösterimi	39
<i>Şekil 12.</i> Kemanda I. konum görseli	39
<i>Şekil 13.</i> Kemanda II. konum görseli	39
<i>Şekil 14.</i> Kemanda III. konum görseli	40
<i>Şekil 15.</i> Çarpma tekniğinin nota üzerindeki gösterimi	40
<i>Şekil 16.</i> Mordan tekniğinin nota üzerindeki gösterimi	40
<i>Şekil 17.</i> Tril tekniğinin nota üzerindeki gösterimi	41
<i>Şekil 18.</i> Grupetto tekniğinin nota üzerindeki gösterimi	41
<i>Şekil 19.</i> Glissando tekniğinin nota üzerindeki gösterimi	41
<i>Şekil 20.</i> Çargâh makam dizisi	48

Şekil 21. Rast makam dizisi	48
Şekil 22. Hüseyini makam dizisi	48
Şekil 23. Kürdi makam dizisi	48
Şekil 24. Hicaz makam dizisi	49
Şekil 25. Acemaşiran makam dizisi	49
Şekil 26. Nihâvent makam dizisi.....	50
Şekil 27. Segâh makam dizisi.....	50
Şekil 28. Deneklerin bağımlı değişkene ilişkin ölçümleri	58
Şekil 29. Konuma kalarak ve konum geçişli çalma performans gözlem formu ön-test.....	61
Şekil 30. Konuma kalarak ve konum geçişli çalma performans gözlem formu son-test	62
Şekil 31. Yapılandırılmış görüşme formu	63
Şekil 32. Çalışmada yer alan ve keman eğitiminde konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisine yönelik olarak düzenlenen eserlerin makamlarına göre dağılımları	65
Şekil 33. Çalışmada yer alan ve keman eğitiminde konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisine yönelik olarak düzenlenen eserlerin karar seslerine göre dağılımları	66
Şekil 34. Çalışmada yer alan ve keman eğitiminde konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisine yönelik düzenlenen eserlerin Usullerine göre dağılımları	68
Şekil 35. Çalışmada yer alan ve keman eğitiminde konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisine yönelik olarak düzenlenen eserlerin Yeden Seslerine göre dağılımları ...	69
Şekil 36. Çalışmada yer alan ve keman eğitiminde konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisine yönelik olarak düzenlenen eserlerin en pest seslerine göre dağılımları ...	70
Şekil 37. Çalışmada yer alan ve keman eğitiminde konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisine yönelik olarak düzenlenen eserlerin en tiz seslerine göre dağılımları	71
Şekil 38. Çalışmada yer alan ve keman eğitiminde konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisine yönelik olarak düzenlenen eserlerin yapısal formlarına göre dağılımları	72
Şekil 39. Çalışmada yer alan ve keman eğitiminde konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisine yönelik olarak düzenlenen eserlerin Yapısal Formlarına göre dağılımları	73
Şekil 40. Çalışmada yer alan ve keman eğitiminde konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisine yönelik olarak düzenlenen eserlerin yapısal formlarına göre dağılımları	74

<i>Şekil 41.</i> Deneysel süreç öncesinde Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanılmasına yönelik öğrenci görüşleri.....	92
<i>Şekil 42.</i> Deneysel süreç sonrası Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanımına yönelik öğrenci görüşleri	93
<i>Şekil 43.</i> Deneysel süreç boyunca kemanda I, II ve III. konum çalışmalarında sizi en çok zorlayan faktörlere yönelik öğrenci görüşleri	95
<i>Şekil 44.</i> Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı keman eğitiminin I, II ve III. konumda çalabilme becerisini etkilemesine yönelik öğrenci görüşleri	96
<i>Şekil 45.</i> Öğrencilerin deneysel süreç sonrasında bireysel çalgı derslerinde Türk müziği kaynaklı eser ve etütlere yer verilmesi hakkında görüşleri.....	97
<i>Şekil 46.</i> Öğrencilerin klasik batı müziği kaynakları ve Geleneksel Türk müziği kaynaklı eserler ile alınan keman eğitimi hakkında görüşleri	99
<i>Şekil 47.</i> Öğrencilerin yalnızca geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı keman eğitimi almaya yönelik görüşleri.....	101

BÖLÜM I

GİRİŞ

Sanat; insanların kendi yaşantıları yoluyla elde ettikleri izlenimleri, içten hissettikleri, hayâl ve tasavvur ettikleri olguları, form ve çizgiler üzerinden, kendi yetenekleri ölçüsünde belli bir yaratıcılıkla ortaya koydukları estetik ürünlerdir. Bu ürünler, farklı biçim ve formlarda fiziki objeler ya da görsel bir çizgi, bir resim, notaya aktarılmış melodiler olarak ortaya çıkabilir.

Sanat bir dil ya da farklı bir iletişim olabileceği gibi, duygu, düşünce ve meramlarını belli bir tarzda dışa vurmalarına yardımcı olan bir araç şeklinde de düşünülebilir. İnsanlar hayallerini, bir taş parçası veya herhangi bir objeyi biçimlendirerek aktarabilir ya da kendi dilleriyle ifade ettikleri cümlelerle yansıtabilirler. Bu bağlamda, sanat olarak ortaya döktükleri ürünlerle muhataplarıyla iletişim kurmayı ve düşündürmeyi de amaç edinebilirler.

Uçan (1997) sanatın alt dalını oluşturan müziği “duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri belirli bir amaç ve yöntemle, belirli bir güzellik anlayışa göre bir araya getirilmiş seslerle işleyip anlatan bir estetik ürün” olarak tanımlamıştır (s.10). Bu estetik ürünü belirli kural, sistem ve bütünlük içerisinde ilgililerine aktarılmasını sağlayan ise müzik eğitimidir. Müzik eğitimi; insan temelli olan, bireyin yaşantısını kullanarak belli bir amaçla müziğe ilişkin davranış veya tutum kazandırma aynı zamanda kendini geliştirme ve bir değişiklik ortaya çıkarma sürecidir (Uçan, 2005, s. 30).

Müzik eğitimi içerisinde yer alan alanlardan biri de çalgı eğitimidir. Çalgı eğitimi, öğrenilmek istenen çalgı çalma becerisinin en verimli ve sistemli şekilde aktarılmasını sağlayan bir eğitim sürecidir. Bu süreç, bulunduğu kurum ve imkânlarla göre farklılıklar gösterse de genel hatlarıyla amacı çalgı eğitiminin en üst düzeyde aktarılmasıdır.

Ülkemizde çalgı eğitimi devlet konservatuarları, eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri, Anadolu güzel sanatlar liseleri, halk eğitim merkezleri ve özel çalgı eğitimi veren kurumlar tarafından verilmektedir. Aynı zamanda mesleki eğitim veren bu kurumlarda eğitim ilköğretim kademelerinden başlayıp doktora eğitimlerine kadar sistemli ve sürekli bir şekilde devam etmektedir.

Dünyada yaşanan sosyal, ekonomik, kültürel ve teknolojik gelişmeler yaşamın farklı alanlarında karşılık bulmaktadır. Küreselleşme denilen olgu ile toplumsal, kültürel alışverişler kaçınılmaz hale gelmektedir. Yaşanan bu etkileşim sonucunda gündelik yaşantı, sosyal veya kültürel çalgılar da değişime uğrayabilirken, bu değişimin sanatsal, estetik ve kültürel özellikleri yansıtan çalgılara yansması da muhtemeldir.

Kaçınılmaz olarak yaşanan bu etkileşim, kültürümüzün önemli bir parçası olan geleneksel Türk müziğini, türkülerimizi ve bu müzikte kullandığımız çalgıları da etkilemektedir. Günümüzde, küreselleşmeyle birlikte ulusal sınırların aşılması, geçişlerin kolaylaşması, beraberinde farklı coğrafya, ülke ve kültürlerden insanların, toplumların buluşmasını da beraberinde getirmiştir. Kültürel geçişler artık sadece kuşaktan kuşağa geçmekle sınırlı kalmamakta aynı zamanda farklı ulus ve topluluklardan zengin kültürel birikim ve farklılıkların geçişi de mümkün olmaktadır. Örneğin, ilk olarak İtalya’da ortaya çıktığı ve Batı Avrupa topluluklarında kullanıldığı düşünülen keman gibi yaylı çalgıların kullanımının günümüzde sadece bu ülkelerle sınırlı kaldığını söylemek mümkün değildir. Müzik dilinin evrenselliği sadece söz ve melodi için geçerli değil aynı zamanda farklı müzik türlerine eşlik eden çalgıların da evrensel olduğunu görmek ve kemanın geleneksel müziklerde de kullanılabilecek bir çalgı olduğunu düşünmek gerekebilir.

Dünyanın birçok yerinde kullanılan yaylı çalgılar ailesinden olan keman, bugün ülkemizde Türk sanat müziği, Türk halk müziği ve birçok popüler müzik türünde kimi zaman solo, kimi zaman eşlik çalgı olarak kullanılmaktadır.

Türk halk müziğinde türkülere uyum içinde eşlik eden bağlama, ud, kaval vb. çalgıların yanı sıra kemanla da eşlik edilmesinin, türkülerin etkinliğini daha da geliştirdiği söylenebilir. Kemandaki tını ve yapısal özelliklerin türkülerdeki his ve duygulara yatkın olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla geleneksel Türk müziğimizde kemanın kullanılan diğer çalgıların yanında daha fazla yer alması gerektiği düşünülebilir.

Türkiye’de keman eğitiminin ilk yıllarında keman eğitimcilerinin kullandığı kaynaklar büyük ölçüde yurt dışından temin edilirdi. Günümüzde keman eğitiminde kullanılan Türk

kemancılar ve müzik eğitimcileri tarafından yazılmış, halk ezgilerinin ritim, dizi, melodi gibi unsurlarının kullanıldığı pek çok kitap, metot ve albüm çalışmaları, düzenleme ve uyarlamalar keman literatüründe yer almaya başlamıştır (Müezzinoğlu, 2012, s. 17).

Keman eğitimcileri, kendi kültürlerini yansıtan müzikleri öğrencilere tanıtmaya, dinletmeye, bir sonraki aşamada çaldırma uygulamalarının halk ezgilerindeki ritmik ve ezgisel yapıyı öğretmesi, seslendirme ve yorumlama etkinliklerinin yerine getirilmesi öğrencilerin yeteneklerinin geliştirilmesi açısından önem taşıdığını belirtmişlerdir (Almzori, 2017, s. 22). Bunun yanı sıra hangi kültüre ait olursa olsun keman eğitimi kapsamı içinde, kendine ait kültür izleri ile yoğun ilişkiler kurulmasının ve keman eğitimi alan bireyin kendi kültürünü eğitsel halk ezgileriyle tanıyarak bağ kurmasının önemli olduğunu söylemiştir.

Günümüze kadar gelişerek ve gittikçe güçlenen Türk müzik kültürünü, gelecek nesillere daha çağdaş ve modern bir yapıyla aktarabilmek için, onu iyi tanımak ve aktarımda doğru yöntemler kullanarak ifade etmek oldukça önemlidir. Türk müziğinin zenginliklerini hem icra yorumlama hem de akademik anlamda çalışmalar yaparak ulusal ve uluslararası ortamlarda paylaşmak bu anlamda yerinde olacaktır (Demirci, 2013, s. 118). Bununla beraber Mustafa Kemal Atatürk ve Ziya Gökalp gibi Türk folklorik müziği üzerinde durmuş kişiler de ulusal çağdaş müzik yaratmak adına hem bestecinin hem de müzik eğitimcilerinin Geleneksel Türk müziğinden yararlanmasını tavsiye etmişlerdir (Hindemith, 1983, s. 32).

Akpınar (2002) Türkiye'deki müzik eğitiminin önemli bir boyutunu oluşturan çalgı eğitiminde, Geleneksel Türk müziğinden yararlanılmasının hem çalgı eğitiminin daha verimli ve etkin hale gelmesi, hem de geleneksel Türk müziğinin çağdaş tekniklerle işlenip dünyaya tanıtılması açısından cumhuriyet döneminden günümüze kadar üzerinde önemle durulan bir konu olduğunu belirtmiştir. Birçok müzik eğitimcisi ve besteci halk müziği motiflerinden yararlanarak, evrensel boyutta eserler verdiklerinin üzerinde durmuştur (s.50).

Çalgı eğitimini geleneksel müzikler aracılığıyla alan bireylerin, bu ezgileri önceden tanıyor olmasının öğrenme açısından batı müziği eserlerine kıyasla daha kolaylaştırıcı olması beklenir. Bu nedenle, keman eğitimi alacak bireyin hazır bulunuşluk düzeyinin aynı oranda artması keman eğitimini daha sağlıklı ve kısa sürede amacına uygun bir şekilde almasını sağlayabilir. Buna bağlı olarak Türkiye'deki eğitim kurumlarında keman eğitiminde kullanılan kaynakların en azından bir kısmının geleneksel Türk müziklerinden oluşması ve

metodolojiye aktarılması, hem bu müzikleri yansıtan ezgilerin kalıcı olması hem de keman eğitimi alacak kişiye kolaylık sağlaması açısından önemlidir.

Bununla birlikte keman eğitiminde konum geçişi eserleri doğru seslendirme ve tonlama açısından önemlidir. Doğru yerde doğru konuma geçmek, teknik açıdan kullanışlı parmak numaralarını kullanmak icra edilen eser veya etüdün istenilen duygu ve tonlamada olmasını sağlar. Bu tekniği doğru kullanmak için de kulak doyumuna ulaşmış tanıtık gelen melodiler olan geleneksel müziklerden oluşturulmuş olan etüt ya da eserler aracılığıyla öğretilmesi doğru, temiz ses (entonasyon) ve doğru tonlamaya ulaşma açısından daha öğretici olduğu düşünülebilir. Keman çalma teknikleri içerisinde yer alan sol el tekniklerinin önemli unsurundan birini oluşturan konumda kalarak ve konum geçişli çalma teknikleri de bu özelliklere bağlı olarak öğretilebileceği düşünülebilir.

Kemanda konumda çalma ve konum geçişli çalma esnasında bu geçişleri uygularken mümkün olduğunca hissedilmeden gerçekleştirilmesi önemlidir. Eser çalarken bu hususa dikkat edilmediği zaman tonlama kabul edilebilir düzeyde olsa bile uygunsuz konum kullanımı eserin yanlış yorumlanmasına sebep olabilir (Auer, 1921, s. 88).

Türkiye’de sanatçı ve öğretmen yetiştiren birçok müzik kurumu vardır. Özellikle müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlardaki öğrencilerin, batı müziği eserlerinin yanı sıra Geleneksel Türk müziğine dayalı etüt ve eserleri de seslendirmesi gereği artık tartışılmaktadır (Akpınar, 2002, s.50). Bu ve buna benzer nedenlerden dolayı, bazı keman çalma tekniklerinin geleneksel Türk müziği ezgileri aracılığıyla öğretilmesine yardımcı olabileceği ve keman eğitimine katkı sağlayacağı düşüncesi bu çalışmayı önemli kılmaktadır.

1.1.Problem Durumu

Keman eğitimi alanında yapılan araştırmalar incelendiğinde, keman öğretim sürecinin daha verimli hale getirilmesi amacıyla farklı yöntem ve içeriklerin üretilmeye çalışıldığı görülmektedir. Bu yöntem ve içerikler, öğretim sürecinde keman dersi alan öğrencilerin sahip olduğu bireysel özelliklere ve öğrenme biçimlerindeki farklılıklara dayalı olarak geliştirilmektedir. Araştırmalarda keman eğitimi derslerinde uygulanan yöntem, yaklaşım ve kullanılan öğretim kaynaklarının, öğrencilerin eğitim süreçlerinde etkisi olduğu görülmektedir.

Bu çalışmada, öğrencilerin bireysel farklılıklarının yanı sıra yaşadıkları çevre ve topluma ait kültürün keman eğitimi süreçlerinde etkisi olduğu düşüncesinden yola çıkılarak bireysel çalgı eğitimi (keman) dersinde geleneksel Türk müziği ezgilerini içeren bir öğretim programı oluşturulması hedeflenmiştir. Bu program içerisinde, keman eğitimi dâhilindeki “konumda kalarak ve konum geçişli çalma” konusuna yönelik geleneksel Türk müziği kaynaklı ezgilerden yararlanılması ve bu eserlere yönelik yeni çalışmalar üretilmesi planlanmıştır.

Geleneksel Türk müziği ezgilerinin keman öğretiminde kullanılmasının, Türk coğrafyasında yaşayan öğrencilerin bu müzik türüne olan yatkınlığı nedeniyle keman eğitimi süreçlerini daha verimli hale getireceği düşünülmektedir. Klasik batı müziği kaynaklarının yanında geleneksel Türk müziği ezgilerinden yararlanılarak oluşturulan çalışmaların, uluslararası nitelikte fakat ulusal özellikleri de barındıran sistematik metotların üretilmesine imkân sağlayacağı da göz ardı edilmemelidir. Bu düşüncelerden yola çıkılarak Keman eğitiminde konum geçişlerine yönelik Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı öğretim sürecinin konumda kalarak ve konum geçişli çalabilme performans durumunun değerlendirilmesinin amaçlandığı bir çalışma yapılmıştır.

Buna bağlı olarak araştırmanın problem cümlesi “Keman eğitiminde Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı oluşturulmuş öğretim programının konumda kalarak ve konum geçişli çalabilme performansına etkisi ne düzeydedir?” şeklinde oluşturulmuştur.

1.1.1. Alt Problemler

1. Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı III. konumda kalarak çalabilme performans durumunun ön test ve son test puanları arasında bir farklılık var mıdır?
2. Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı I. ve III. konum geçişli çalabilme performans durumunun ön test ve son test puanları arasında bir farklılık var mıdır?
3. Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı II. konumda kalarak çalabilme performans durumunun ön test ve son test puanları arasında bir farklılık var mıdır?
4. Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı I. ve II. konum geçişli çalabilme performans durumunun ön test ve son test puanları arasında bir farklılık var mıdır?
5. Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı I, II ve III. konum geçişli çalabilme performans durumunun ön test ve son test puanları arasında bir farklılık var mıdır?

6. Araştırmada kullanılan Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanılmasına yönelik öğrenci görüşleri nelerdir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada, kemanda konum geçişlerinin öğretimine yönelik Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı gerçekleştirilen öğretim sürecinin değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda oluşturulan öğretim programında geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı eserler belirlenmiştir. Belirlenen eserler kemanda konum çalışmalarına uygun şekilde uyarlanmış ve bu eserlere ek olarak araştırmacı tarafından etütler oluşturulmuştur. Ayrıca öğretim programında yer verilen etüt ve eserlerin akademik yönden uluslararası keman literatürüne uygun şekilde düzenlenmesine özen gösterilmiştir. Bu sayede ulusal müzik kültürüne dayalı eğitim kaynakları üretilmesine olanak sağlanıp, uygulanan deneysel süreçle bu kaynaklar kullanılarak oluşturulan öğretim sürecinin konum geçişli çalabilme performansının değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Öğrencilerin kemanda ilk kez konum çalıştıkları süreçte yaşadıkları güçlüklerin azaltılması amacıyla kolaylaştırıcı yöntem arayışları olduğu bilinmektedir. Bu çalışmada Türk müziği ezgileri kullanılarak bu amaca uygun bir öğretim gerçekleştirilmesi ayrıca uygulanan öğretim sürecinin kapsamı, niteliği ve işlevselliği hakkında katılımcı görüşleri alınarak süreçle ilgili daha detaylı bilgilere ulaşılması hedeflenmiştir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma:

- 1- Türk müziği kaynaklı etüt ve eserlerin evrensel keman çalma teknikleriyle işlenip geleneksel boyutlardan akademik boyutlara çekilebilmesi,
- 2- Keman eğitimcileri ve öğrencilerine kaynak sağlaması ve mesleki keman eğitiminin gelişimine ve repertuarına katkı sağlaması,
- 3- Keman eğitiminde kendi kültürümüzün ürünü olan türküler, saz eserleri, klasik Türk müziği eserleri ve araştırmacı tarafından hazırlanan geleneksel Türk müziği ezgileriyle oluşturulmuş etütlerin kullanılmasıyla, keman eğitiminin daha dinamik, daha etkili ve verimli hale gelebilmesi,

- 4- Bundan sonra yapılacak olan bu ve buna benzer başka çalışmalara ışık tutabilmesi ve farklı arayışlara yönlendirmesi açısından önemli görülmektedir.

1.4. Sayıtlar

- 1) Araştırmanın örneklemini evreni temsil edecek niteliktedir.
- 2) Araştırmada kullanılan Türk müziği kaynaklı ezgiler, Türkiye’de keman eğitiminin gelişmesine katkıda bulunacak ve konum çalışmalarında yararlanılabilecek niteliktedir.
- 3) Araştırma yöntemleri araştırmanın amacına ve konusuna uygundur.
- 4) Araştırmanın kuramsal çerçevesinde başvurulacak kaynakların güvenilir ve geçerli olduğu varsayılmıştır.

1.5. Sınırlılıklar

Araştırma;

- 1- TRT repertuarında yer alan ve araştırmacı tarafından keman eğitimine uygun olarak uyarlanan “Yine bir gül nihâl aldı bu gönlümü, Bir ataş ver cigaramı yakayım, Çargâh peşrev, Üzüldüğün şeye bak, Yüzündür cihânı münevver eden, İzmir’in kavakları dökülür yaprakları, Nihâvent oyun havası, Aklımı başımdan aldı gözlerin, Alı durnam bizim ele varırsan, nihâvent peşrev mini mini, Çanakkale içinde ve Esinti” isimli eserler,
- 2- Araştırmacı tarafından hazırlanan “ Çargâh etüt, Fa rast etüt, Do acem aşiran etüt ve Re nihâvent etütler,
- 3- Kemanda I, II ve III. konum ile,
- 4- İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Öğretmenliği Programında 2020-2021 Eğitim öğretim yılında öğrenim gören bireysel çalgı keman dersi alan öğrenciler (n=8),
- 5- Araştırmada kullanılan yöntem ve teknikler ile sınırlıdır.

1.6. İlgili Araştırmalar

Çalışmanın bu bölümünde tez konusu ile ilgili alan yazın taraması, yapılmış lisansüstü tez ve ulaşılabilen makalelerin ele aldıkları konulara ilişkin bilgilere yer verilmiştir.

Gülüm'e (2019) ait olan "Keman Eğitiminde Zeybek Müziğinin Kullanımı Üzerine Bir Araştırma" başlıklı doktora tezinde Aydın Kadioğlu zeybeği örneği ile zeybek müziğinin davul-zurna icraları geleneğinde bulunan karakteristik müzikal duyumların yansıtıcı bir keman uyarlaması meydana getirmek ve bu uyarlamaların keman eğitimi süreçlerinde uygulanmasının görünümünü değerlendirmek amaçlanmıştır. Hem nicel hem nitel yaklaşımla ele alınan çalışmada 174 zeybek müziğinden faydalanılarak oluşturulan öğretim programı Gazi Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Programı öğrencilerine uygulanmıştır. Keman eğitiminde bir çok tekniğin gelişmesine olanak tanıyan çalışmada Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlamasının geleneksel icradaki karakteristik müzikal unsurları barındırdığı, bu uyarlamaya yönelik oluşturulan alıştırma ve entonasyon, doğru çalabilme, sol el teknikleri, sağ el teknikleri yönünden öğrencilere olumlu etkisi olduğu sonucuna varılmıştır.

Kotan (2019)'un hazırlamış olduğu "Keman Eğitiminde Kullanılan Yay Tekniklerinin Öğretiminde Türk Müziği Motiflerinin Etkisinin İncelenmesi: Haydar Tatlıyay Örneği" başlıklı yüksek lisans tezinin amacı keman eğitiminde kullanılan yay tekniklerinin öğretiminde Türk müziği motiflerinin etkisinin incelenmesidir. Tek grup ön test-son test yöntemi ile hazırlanan çalışmanın çalışma grubunu Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı'nda öğrenim gören keman öğrencileri oluşturmuştur. Araştırmada 3 çalışma grubu, 4 de akademisyenlere uygulanmak üzere toplamda 7 adet form kullanılmıştır. Çalışmada sonuç olarak çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin kürdilihicazkâr etüt seslendirme ön test ve son test puanlarında deney süresince uygulanan programın çalışma grubunun performanslarına olumlu düzeyde etki sağladığı sonucuna varılmıştır. Öğrencilerin kürdilihicazkâr saz semaisi seslendirme ön test-son test sonuçlarına bakıldığında ise deney sürecinde uygulanan programın, çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin yay tekniklerini seslendirme performanslarını arttırarak olumlu etki sağladığı görülmüştür.

Teke'ye (2019) ait "Başlangıç Keman Eğitiminde Makamsal Yaklaşım Yönelik Öğrenci Görüşleri" başlıklı yüksek lisans tezinin amacı müzik öğretmenliği programlarında öğrenim gören lisans 1 öğrencilerinin makamsal keman eğitimi hakkında görüşlerini belirlemektir. Araştırmada durum tespitine dayalı genel tarama modelinde betimsel araştırma tekniği kullanılmıştır. Türkiye'deki beş müzik öğretmenliği programında öğrenim gören lisans 1 öğrencilerine yönelik anket uygulanmıştır. Toplanan bilgilerden elde edilen sonuçlara göre

başlangıç makamsal keman eğitiminde Türk geleneksel müziklerinin kullanımının arttırılması ve çağdaş eğitim metotlarında sıklıkla yer alması önerileri ortaya çıkmıştır.

Tekin'e (2019) ait "Bireysel Keman Eğitiminde Geleneksel Türk Müziğinin Kullanım Düzeyi Üzerine Bir İnceleme" başlıklı yüksek lisans tezinin amacı mesleki müzik eğitimi kurumlarında verilmekte olan keman eğitiminde Geleneksel Türk müziğinin kullanılma durumlarını ortaya koymaktır. Betimsel türde incelenen çalışmada Türkiye'deki müzik eğitimi veren kurumlardaki keman eğitimcilerinden bilgi toplama amacıyla tarama yöntemi kullanılmıştır. Elde edilen verilere göre Eğitim Fakültesi müzik öğretmenliği programlarında Geleneksel Türk Müziğine yönelik öğelerin kullanılma düzeyinin diğer okul türlerine göre daha düşük olduğu ortaya çıkmıştır. Kullanılma düzeylerine göre ise Güzel Sanatlar Fakülteleri, Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri, Konservatuarlar ve Müzik öğretmenliği programları şeklinde sıralanmıştır. Araştırmanın sonucunda keman eğitimcilerinin derslerinde Geleneksel Türk Müziğine yönelik kullanma durumlarının bulundukları okul türü ve kurumun ders içeriğine göre farklılık gösterdiği; Müzik öğretmenliği programlarında diğer okul türlerine göre Geleneksel Türk Müziğine ilişkin öğelerin kullanılma durumlarının düşük olduğu ve Geleneksel Türk Müziğinin en sık Güzel Sanatlar Fakültelerinde kullanıldığı ortaya çıkmaktadır.

Salih (2018)'in hazırlamış olduğu "Keman Eğitiminde Kemana Uyarlanmış Türk Eğitim Ezgilerinin I. ve III. Pozisyonlara Uygun Olarak Kullanımı (Duhok Güzel Sanatlar Enstitüsü Örneği)" başlıklı yüksek lisans tezinin amacı evrensel düzeyde kullanılabilecek Türk ezgilerinin Kuzey Irak'ta bulunan DGSEMB keman öğrencilerine uygulanarak keman eğitiminde I ve III. konum gelişimine uygun olup olmadığını ortaya çıkarmaktır. Betimsel araştırma modelinin kullanıldığı çalışmada Türkiye'de keman eğitimi veren 8 (sekiz) alan uzmanından yapılan çalışmaya yönelik görüşler alınmış, Türk ezgilerinin I ve III. konuma ait olan hedef ve davranışlara ulaşılması açısından uygun olduğu sonucuna varılmıştır.

Devecioğlu (2017) tarafından hazırlanan "Batı Müziği Keman İcracılığı Tekniklerinin Türk Müziği Keman Öğretimi Alanında Kullanılabilirlik Düzeylerinin Belirlenmesi" başlıklı yüksek lisans tezinin amacı Batı müziği keman öğretimi tekniklerinin Türk müziği keman öğretimi alanında öğrenciler üzerinde ne derece etkili olduğunu belirlemektir. Ön test- son test deneysel desenden faydalanan çalışmanın çalışma grubunu deney grubu (n=4), kontrol grubu (n=4) olmak üzere 8 lisans öğrencisi oluşturmuştur. Sekiz haftalık süreci kapsayan deneysel süreçte deney grubuna araştırmacı tarafından oluşturulan öğretim programı, kontrol

grubuna ise geleneksel yöntemlerden oluşan program uygulanmıştır. Çalışmada sonuç olarak deney ve kontrol gruplarının ön test verilerinde istatistiksel açıdan anlamlı fark belirlenememiş, son test verilerinde ise deney grubu öğrencilerinin kontrol grubu öğrencilerine göre müzikal ve teknik becerileri bakımından daha yüksek puanlara sahip olduğu, dolayısıyla deney grubunda verilen eğitimin kontrol grubuna verilen eğitime göre öğrencilerin müzikal teknik becerilerini istatistiksel açıdan anlamlı düzeyde arttırdığı görülmüştür.

Parpucu (2016) tarafından hazırlanan “Akseki ve Yöresi Türkülerinin Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği” adlı yüksek lisans tezinde Güzel Sanatlar Liselerinde bireysel çalgı keman eğitimi derslerine kaynak oluşturması amacıyla, içerik analizi yapılarak seçilen ve keman çalma tekniklerine uygun olduğu düşünülen 20 Türkü makamları, ritmik yapıları, sağ ve sol el teknikleri ve karşılaşılan güçlükler bakımından incelenip keman eğitimi için düzenlenmiştir. Daha sonra zorluk derecelerine göre Güzel Sanatlar Liseleri Keman eğitimi dersi 9, 10, 11, ve 12. sınıflara göre gruplandırılmıştır.

Aşık’ın (2015) yazmış olduğu “Keman Eğitiminde Dizi Çalışmalarının Öğrencilerin İntonasyon ve Pozisyon Değiştirme Becerileri Üzerindeki Etkisi” başlıklı yüksek lisans tezinin amacı keman eğitiminde dizi çalışmalarının öğrencilerin ton içinde kalma (intonasyon) ve pozisyon değiştirme becerilerine etkisinin belirlenmesidir. Nitel araştırma yönteminin kullanıldığı çalışmanın desenini deney kontrol gruplu (ön test-son test) modeli, örneklem grubunu ise Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Programı lisans 3 ve 4. sınıfta öğrenim gören, keman dersi alan ve tonda kalarak çalma problemi yaşayan 6 öğrenci oluşturmaktadır. Çalışmada deney öncesi seçkisiz belirleme ile 3’er kişilik deney-kontrol grupları yer almaktadır. Daha sonra uzman görüşü alınarak teori ve gözlem formu oluşturulmuştur. İlk olarak her iki grubu da araştırma için uzman görüşü alınarak oluşturulmuş etüt icra ettirilmiş, aynı anda etütte yer alan yay tekniklerini uygulayabilme becerilerini ölçmek amacıyla yine uzmanlar tarafından oluşturulmuş olan gözlem formu doldurulmuştur. Daha sonra deney süresince kontrol grubu geleneksel yöntemlerle çalgı derslerine devam etmiş, deney grubuna ise 16 saat gam ve teorik çalışmaların yer aldığı ek dersler yapıp elde edilen veriler 3 uzman tarafından değerlendirilmiştir. Çalışmada sonuç olarak deney grubunun almış olduğu dizi çalışmalarının intonasyon ve pozisyon değiştirme becerileri üzerinde etkisi olduğu ama iki grup arasında anlamlı bir farklılığın bulunmadığı görülmüştür.

Akpınar (2014) tarafından hazırlanan “Kemanda Martele Yay Tekniğinin Öğretilmesinde Türk Halk Ezgilerinin Kullanılması” başlıklı makalede kemanda Martele yay tekniğinin öğretilmesine yönelik Türk halk ezgilerinin kullanılabilirlik durumunun incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışma için Türk halk ezgileri repertuarlarında hedeflenen becerinin geliştirilmesine uygun olduğu düşünülen 3 halk müziği ezgisi seçilip araştırmacı tarafından düzenlenmiştir. Sonuç olarak, Türk halk ezgilerinin keman eğitiminde Martele yay tekniğinin öğretilmesine uygun olduğu görülmüştür.

Alan’ın (2014) hazırlamış olduğu “Keman Eğitiminde Konum Geçişlerine Yönelik Otakar Sevcik Op.8 Alıştırmalarına İlişkin Uzman Görüşleri” yüksek lisans tezinin amacı Devlet Konservatuarı ve Müzik öğretmenliği programlarında görev yapmış olan ve yapmakta olan keman eğitimcileri ve keman sanatçıların görüşleri doğrultusunda, keman eğitiminde konum geçişlerinde dikkat edilmesi ve uygulanması gereken davranışları ortaya koymaktır. Kaynak tarama ve görüşme tekniği uygulanarak oluşturulan çalışmada keman eğitimcilerine sevcik alıştırmaları, sevcik op. 8 ve konum geçişleri hakkında sorular sorulmuştur. Görüşler alındıktan sonra yüzde- frekans değerleri ile tablolastırılmıştır. Sonuç olarak sevcik op 8’in konum çalışması yönünden faydalı bir kaynak olduğu, parmakların kuvvetlenmesi, konum geçişlerine hakimiyet sağladığı ve entonasyon sorunlarının giderilmesine yardımcı olduğu sonucu ortaya çıkmıştır.

Fidan’ın (2014) hazırlamış olduğu “Keman Eğitiminde Van Türkülerini Çalma ve Yorumlama Yöntemleri” isimli yüksek lisans tezinin amacını Van türkülerini keman eğitimi aracılığıyla çalma ve yorumlama yöntemleri ile beraber ayrıca Van türkülerinin ezgisel ve yapısal bakımından incelemek, keman eğitiminde kullanmaya yönelik düzenlemek ve seslendirilme sırasında karşılaşılan güçlükleri tespit edip bu güçlüklerin giderilmesine yönelik çözüm önerileri sunmaktır. Çalışmada içerik analizi modeli kullanılmış, kaynak tarama yöntemi ve uzman görüşleri ile veriler toplanmıştır. Keman çalma tekniklerine uygun olarak hazırlanan 25 Van türküsü ezgisel ve yapısal olarak incelenmiş, kullanılan türkülerin hangi keman çalma tekniğine katkı sağladığına yönelik sonuç ve görüşler ortaya çıkarılmıştır.

Demirci (2013)’nin hazırlamış olduğu “Viyolonsel Eğitiminde Geleneksel Türk Müziğine Yönelik Bir Çalışma Modeli” başlıklı makalede geleneksel Türk müziğinde makamsal seslendirmeye yönelik hazırlanan çalışma modelinin, öğrencilerin müzikâl-teknik becerilerini artırmasını ne derecede etkilediğini ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Deneysel bir araştırma

niteliği taşıyan çalışmanın çalışma grubunu Atatürk Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Programında öğrenim gören lisans 4 öğrencileri arasından random olarak seçilen 6 öğrenci oluşturmaktadır. Yapılan araştırmalar sonucunda ortaya çıkan bulgulara göre makamsal seslendirmeye yönelik hazırlanan çalışma modelinin, deney grubundaki öğrencilerin müzikal ve teknik becerilerine ilişkin performanslarını arttırmada önemli bir etkisi olduğu görülmüştür.

Gören'in (2013) hazırlamış olduğu "Kemanda Teknik Sorunların Saptanması ve Bu sorunlara Yönelik Çözüm Önerileri" başlıklı sanatta yeterlilik tezinde kemanda sol el tekniğini, virtüözeyi ve müzikal ifadeyi desteleyen teknik uygulamalar incelenmiştir. İnceleme sırasında hazırlanmakta olan doktora tezinin de konusunu oluşturan pozisyon geçişleri ve pozisyon tekniklerinin yanı sıra keman tutuş pozisyonu, vibrato, portamento, glissando, yay tutuş ve sürüşü, temel ve ileri yay teknikleri, süsleme gibi keman çalma teknikleri de detaylı olarak örneklerle anlatılmış, kemandan kaliteli ton üretmeye yönelik tavsiyeler verilmiş ve teknik konularda karşılaşılabilecek sorunlara yönelik çözüm önerileri geliştirilmiştir.

Bulut (2011)'un hazırlamış olduğu "Sivas ve Yöresi Halaylarının Kültürel Çeşitlilik Açısından İncelenerek Keman Eğitiminde Kullanılması" isimli doktora tezinin amacı evrensel bir çalgı olan keman çalgısının öğretilmesinin Geleneksel Türk müziği eserleri aracılığı ile yaygınlaştırılıp keman eğitimine katkı sağlamasıdır. Literatür taraması ile bu amaca uygun olarak Sivas ve yöresi halay ezgileri kullanılarak keman eğitimi için etütler yazılmış, ayrıca Sivas ve yöresi halay ezgileri çeşitli yönlerden incelenmiş ve buna bağlı sonuçlar ortaya çıkarılmıştır.

Düzbastılar (2010) tarafından hazırlanan "Türkiye'de Keman Eğitiminde Kullanılan Keman Etütlerinin Yay Teknikleri Ve Pozisyonlar Açısından Analizi" başlıklı makalesinde Türkiye'deki Müzik Öğretmenliği programlarında yer alan bireysel çalgı keman dersinde kullanılan 100 majör 100 minör etüdü bilgisayar teknolojisi yardımı ile pozisyon ve yay teknikleri açısından incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışmada kelime sıklığı (Word frequency) yöntemi kullanılarak, keman eğitiminde kullanılan pozisyon ve yay tekniklerine uygulanmış elde edilen sonuçlara göre eğitim kalitesini yükseltmek ve başarıyı arttırmaya yönelik bulgular tespit edilmiş ve öneriler sunulmuştur. (Çalışmanın içeriğinde yer alan sol el tekniklerinden "Konum Geçiş" ne yönelik çalışmalar hazırlanmakta olan tezin içeriği ile benzerlikler taşımaktadır.)

Birer'e (2010) ait "Makamsal Müzikleri Dinlemenin Entonasyona Etkisi" başlıklı doktora tezinin amacı makamsal müzikleri dinlemenin entonasyona etkisinin incelenmesidir. Hem betimsel hem de deneysel yöntemin kullanıldığı çalışmanın betimsel aşamasında öğrencilerin dinledikleri müzik türleri görüşme yöntemiyle ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın deneysel aşamasında ise Rast ve Hüseyini makamından oluşturulan ezgiler öğrencilere çaldırılıp aralıklar ölçülmüştür. Sonraki aşamada öğrencilere daha önceden ses kaydı alınmış olan saz eserleri dinletilip Rast ve Hüseyini makamındaki ezgiler tekrar çaldırılıp kullanılan aralıklar ölçülmüştür. İlk aşamada öğrencilerin dinlediği müzik türleri ile dinletiden önce kullanılan aralıklar arasındaki ilişki, daha sonra dinleti öncesi ve sonrasında kullanılan aralıklar incelenmiştir. Son olarak, öğrencilerin dinlediği müzik türleri ile dinleti öncesi ve sonrasında kullanılan aralıklar arasındaki ilişki araştırılmıştır. Sonuç olarak, Rast ezgide hem tonal hem de makamsal müzikleri dinleyen öğrencilerin dinleti öncesi ve sonrasında kullandığı aralıkların değişim gösterdiği, ama Hüseyini makamından oluşturulan ezgilerde anlamlı bir farklılık bulunmadığı görülmüştür.

Kurtaslan'ın (2010) hazırlamış olduğu "Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Keman Eğitiminde Çağdaş Türk Keman Eserlerinin Kullanılma Durumuna İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri" başlıklı doktora tezinde Türkiye'de müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda Çağdaş Türk bestecilerinin ve keman eğitimcilerinin yazmış olduğu keman eserlerine, keman eğitiminde ne derece yer verildiği ve bu eserlerin keman eğitimine katkısı olup olmadığı araştırılmaktadır. Bununla beraber çalışmanın amacı keman eğitimcileri tarafından bilinmeyen eserleri ortaya çıkartarak, bu eserlerin keman eğitiminin bütün aşamalarında kullanılmasını sağlamak ve keman ve müziği eğitimcileri tarafından hazırlanmış olan metot, albüm gibi çalışmaların müzik öğretmenliği programlarında kullanılma durumlarını tespit etmektir. Nitel araştırma yönteminden faydalanılan çalışmada, görüşme tekniği kullanılarak ortaya çıkan sonuçlara göre öğretim elemanlarının çağdaş Türk keman eserlerine yer verilmesinin keman eğitiminde birçok açıdan faydası olduğunu belirtmelerine rağmen çeşitli sebeplerden dolayı yeterince yer vermedikleri sonucuna ulaşılmıştır.

Parasız (2009) tarafından oluşturulan "Keman Öğretiminde Kullanılmakta Olan Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Seslendirilmesine Yönelik Olarak Oluşturulan Hazırlayıcı Alıştırmaların İşgörüsellik Ve Etkililik Yönünden İncelenmesi" başlıklı doktora tezinin amacı keman öğretiminde kullanılmakta olan çağdaş Türk müziği eserlerinin seslendirilmesine yönelik oluşturulan örnek etüt ve alıştırımların ne derece etkili olduğunu

ortaya çıkarmaktır. Literatür taraması ve anket yöntemiyle ortaya çıkan veriler sonucunda çağdaş Türk müziği eserlerinden yeterince faydalanılmadığı, eserlerin sayı bakımından yetersiz olduğu görülmüştür. Ayrıca keman öğretiminde kullanılmakta olan çağdaş Türk müziği eserlerinin seslendirilmesine yönelik uygulanan etütler hazırlanmış ön test-son test deney ve kontrol gruplu çalışma grubuna uygulanmıştır. Sonuç olarak elde edilen istatistiksel verilere göre deney grubunun aritmetik ortalamalarında anlamlı farklılık tespit edilmiş, buna bağlı olarak oluşturulan hazırlayıcı alıştırmaların etkililiğinin yüksek olduğu görülmüştür.

Daşer'e (2007) ait "Klasik Gitar Öğretiminde Makamsal Türk Halk Ezgilerinin Kullanımı" başlıklı yüksek lisans tezinin amacı Türkiye'deki müzik öğretmenliği programlarında yer alan bireysel çalgı klasik gitar öğretiminde Türk halk ezgilerinin kullanılma durumlarının araştırılmasıdır. Müzik öğretmenliği programlarında görev yapan klasik gitar öğretim elemanlarından görüşme formu kullanılarak görüşler alınmış, çıkan sonuçlara göre öğretim elemanların yarısından fazlası klasik gitar ile makamsal ezgileri seslendirmenin gitar eğitimini daha dinamik ve verimli hale getirdiğini düşünmektedirler. (Çalışma çalgı öğretiminde Geleneksel Türk müziklerinden faydalanılması açısından yapılan çalışmayla benzerlik göstermektedir.)

Erol'un (2007) hazırlamış olduğu "Nihavent Ezgilerin İstatistiksel Metodlara Dayalı Olarak Kemana Uygunluğunun Belirlenmesi" başlıklı doktora tezinde 100 majör 100 minör toplamda 200 Batı müziği keman etüdü ve Düyek usulünde 100 Nihavent şarkı ses alanı, ezgisel hareket, ritim özellikleri, aralıklar, uzunluk gibi farklı boyutlarda incelenmiştir. Karakteristik özellikleri, aralarındaki benzerlik ve farklılıklar ortaya çıkarılmış ve ikisi arasında karşılaştırma yapılarak Nihavent makamının keman çalgısına uygunluk durumunun belirlenmesi amaçlanmıştır. Sonuç olarak iki grup arasında bir yönden benzerlikler görülürken diğer yandan farklı kültüre ait olmanın verdiği farklılıklar gözlemlenmiştir.

Göğüş'e (2007) ait olan "Mesleksi Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Ulusal Müzik Kültürüne Dayalı Başlangıç Pişano Eğitime İlişkin Öğretmen Görüşleri (Ankara İl Örneği)" başlıklı yüksek lisans tezinin amacı Ankara ilinde mesleksi müzik eğitimi veren kurumlarda görevli olan pişano öğretmenlerinin ulusal müzik kültürüne dayalı başlangıç pişano eğitime yönelik görüşlerinin araştırılmasıdır. Yapılandırılmış görüşme formu aracılığı ile Ankara'daki mesleki müzik eğitimi kurumlardaki pişano öğretmenlerinden ulusal müzik kültürüne dayalı fikirler alınmış daha sonra elde edilen veriler yüzde frekans

kullanılarak tablolaştırılmıştır. Sonuç olarak, piyano öğretmenleri piyano eğitiminde ulusal kültüre ait unsurlara yer verilmesinin önemini ve böyle kitabın da içeriğine yönelik nelerin olması gerektiğini belirtmişlerdir.

Yokuş'a (2005) ait olan "Ülkemizde Türk Halk Müziği Kaynaklı Piyano Eserlerinin Piyano Eğitiminde Uygulanabilirliğinin Değerlendirilmesi" başlıklı yüksek lisans tezinin amacı Türk halk müziğinin piyano eğitiminde kullanılabilirliğinin araştırılmasıdır. Piyano eğitimi veren öğretim elemanı ve lisans 4 öğrencilerinden alınan görüşler neticesinde piyano eğitiminde THM kaynaklı piyano eserlerinin yeteri sayıda bulunmadığı, bulunan kaynakların teknik güçlükler barındırdığı ve bu kaynaklara yeterince yer verilmediği sonucuna varılmıştır.

Yalçın'a (2004) ait olan "Halk Müziğine Dayalı Gitar Öğretimi" başlıklı yüksek lisans tezinin amacı Türk halk müziğine dayalı öğretim metodunun önemini ortaya koymak ve nasıl olması gerektiğini belirlemektir. Literatür taraması yapılarak Türkiye'de yer alan çeşitli Müzik öğretmenliği kurumlarında görev yapan bireysel çalgı gitar dersi öğretim elemanlarından görüşme yoluyla veriler toplanmıştır. Çalışmaya yönelik ortaya çıkan sonuçlara göre Türkiye'deki bestecilerin gitar öğretimine yönelik Türk müziği kaynaklı eserler yeterince üretmediği, müzik eğitimi veren kurumlarda evrensel bir çalgı olan gitara yönelik Halk müziğine dayalı gitar eğitime önem verilmesinin önemli olduğu görülmüştür. (Çalışma çalgı öğretiminde Geleneksel Türk müziklerinden faydalanılması açısından benzerlik göstermektedir)

Nacakçı'ya (2002) ait "Türk Halk Müziği Eserlerinin Viyola Eğitiminde Kullanılabilirliği" isimli yüksek lisans tezinin amacı viyola eğitiminde geleneksel yöntemlerin yanında Halk Müziği eserlerinden de faydalanılarak hem viyola eğitime katkı sağlamak hem de Türk halk müziği evrensel boyutlara taşımaktır. Araştırmanın yöntem kısmında tarihsel ve betimsel araştırma yöntemlerinden faydalanılmıştır. Çalışmada TRT arşivinden farklı bölgelere ait yetmiş türkü seçilip viyola eğitiminde sağ el ve sol el tekniklerine katkı sağlayacak şekilde düzenlenip lisans 1, 2, 3 ve 4. Sınıfların tüm dönemlerinde çalıştırılmış genel olarak halk müziği eserlerinin viyola ile seslendirilip yorumlanmasının halk müziğinin evrenselleşmesine katkı sağlayabileceği, hazırlanan türkülerin eğitim kurumlarında ilgi çekip arttırabileceği, öğrencilerin çalgılarını meslek yaşamları boyunca daha verimli kullanabileceği, öğrencilerin eser yorumlama ve müzikalitelerinin gelişmesine katkı sağladığı ve öğrencilerin deşifre yeteneğini geliştirip arttırabileceği sonucuna varılmıştır.

Albuz (2001) “Viyola Öğretiminde Geleneksel Türk Müziği Sistemine İlişkin Dizilerin Kullanımı ve Bu Sistem Kaynaklı Çokseslilik Yaklaşımları” başlıklı araştırmasında Türkiye’de yer alan üniversitelerin Müzik Öğretmenliği Programlarında yürütülen viyola öğretiminde Türk müziği ses sistemine ilişkin dizilerin kullanımı ve bu sistemden kaynaklı çokseslilik yaklaşımları incelenmiştir. Araştırmada Türk müziğine ilişkin diziler; viyola-piyano ve viyola-viyola gibi üçlü, dördü, karma/özgün armoni ve kontrpuan yaklaşımlarına göre çoksesli hale getirilmiştir. Araştırma sonucunda Türk müziği dizilerinden tampere ses sistemi esas alındığında viyola öğretiminin etkili olduğu ve bu yöntemden yararlanılabileceği ortaya çıkmıştır.

Alpagut (2001) tarafından yazılmış olan “Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalında Türk Halk Ezgilerinin Kemana Uyarlanmasının Keman Eğitimi Yoluyla Müzik Öğretmenliği Eğitimine Yansiyabilirliği” doktora tezinin amacı Türk halk ezgilerinin temel müzik öğeleriyle kemana uyarlanması ve keman eğitimi yoluyla müzik öğretmenliğine yansiyabilirliğini ortaya çıkarmaktır. Ön test-son test desenlemesi ile yapılan çalışmada 3 gözlemci tarafından oluşturulmuş olan gözlem formu 22 öğrenciye uygulanmıştır. Çeşitli deneysel işlem sonrasında ortaya çıkan sonuçlara göre öğrencilerin hedeflenen özelliklere ulaştıkları, halk müziği öğelerini temel davranış ve teknikler aracılığıyla uyarlayabildikleri ve öğrencilerin bu çalışmalar ışığında bilişsel, duyuşsal davranış özelliklerinin gelişmeye uygun olduğu görülmüştür.

Göğüş (2000) tarafından hazırlanmış olan “Türk Müziği Makamları İle Yazılmış Keman İçin 24 Kapris” başlıklı yüksek lisans tezinde geleneksel Türk müziğinden faydalanılarak kemana yönelik evrensel boyutta çalışma ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Sonuç olarak, geleneksel Türk sanat müziği makamlarından oluşturulan 24 kapris oluşturulmuş ve keman literatürüne kazandırılmıştır.

İnciroğlu’nun (1997) hazırlamış olduğu “Türkiye’deki Müzik Eğitimi Bölümlerinde, Türk Müziği Makamlarının, Keman Çalma Tekniği Yönünden İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezinin amacı Türkiye’deki müzik eğitimi veren kurumlarda, Türk müziği makamlarının keman çalma tekniği yönünden incelenmesidir. Kaynak tarama, görüşme ve deneysel yöntemden faydalanılan çalışmada Türk müziğinde kullanılan makam ve diziler ele alınmış, tampere sistemi temel alınıp tekrar düzenlenerek keman eğitiminde kullanılabilecek kriterleriyle etüt ve alıştırma oluşturulmuştur. Hazırlanan etüt ve çalışmalar Gazi Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Programında öğrenim gören bireysel çalgı

dersinde çaldırılıp gözlem yapılmıştır. Araştırma sonucunda da Türk müziği makamlarının keman çalma tekniği yönünden kullanılabilirlik düzeyinin yüksek olduğu görülmüştür.

Par'ın (2020) yazmış olduğu “Başlangıç Seviyesi Keman Eğitiminde Pozisyon Geçiş” başlıklı makalede kemanda sol el tekniklerinden pozisyon geçişlerinin ele alınıp bunların öğrenciye aktarılması sırasında yararlanabilecek etüt ve çalışma önerileri sunulurken kemanda sol el tekniklerinden pozisyon geçiş becerisini sağlamada fayda sağlanması amaçlanmıştır. Araştırma sonucunda keman eğitimi süreçlerinin başlangıç seviyesinde pozisyon geçişinin nasıl yapılması gerektiği ile ilgili bilgiler verilmiş ve doğru geçişin sağlanabilmesine yönelik çözüm önerileri sunulmuş, başlangıç seviyesinde öğrenilen ilk üç pozisyonu doğru anlamak ve uygulamanın önemli olduğu görülmüştür.

Suroso, Ritonga, Wiflihani, Mukhlis, & Satria (2020), “Pratik Keman Öğrenme Materyali Olarak Malay Topluluğu Repertuarı” isimli araştırmalarında 2020-2021 arasındaki müzik eğitimi çalışma programlarında Malay geleneksel müzik topluluğu repertuarını pratik keman öğrenmede bir öğretim materyali olarak uygulama sürecinin, müzik eğitimi çalışma programlarında nasıl uygulandığına yönelik detaylı bir inceleme yapmayı amaçlamışlardır.

Taş (2019)'ın yazmış olduğu “Kemanda Konum Geçişleri ve Konum sınıflandırması” başlıklı makalede keman çalma becerileri içerisinde yer alan konumda çalma ve konum geçme tekniklerinin öğretilmesine yönelik aşamalara ayrıntılı olarak yer verilmiştir. Konum geçmede ve konum sınıflandırmasında kazanılması gereken teknik beceri ve davranışlar ile alakalı sonuçlar görülüp bununla ilgili çözüm önerileri sunulmuştur.

Kajino (2014), “Gelenek İçin Kayıp Bir Fırsat: Japon Geleneksel Müziğinde Yirminci Yüzyılın Başlarında Keman” isimli çalışmada kemanın 19. yüzyılın sonlarında Japonya'ya tanıtıldığını, bir yüzyıldan daha kısa bir süre sonra, Japonya'nın bu enstrümanda en yüksek düzeyde eğitim sunduğunu ve keman alanında Japonya'nın birçok uluslararası başarılı kemancı yetiştirdiğini ortaya çıkarmaktadır. Çalışmada modern Japonya'da kemanın şu anki rolünden hayal edilemeyecek bir şekilde, yirminci yüzyılın başlarında kemanın Batı klasik müziğinin gelişmesinde değil, yerli Japon müziğinin hayatta kalmasında önemli bir rol oynadığından bahsedilmekte ve bu müziğe bugün geleneksel Japon müziği dendiği saptanmaktadır.

Akpınar (2012) tarafından hazırlanan “Kemanda (sipikato) Yay Tekniğinin Öğretilmesinde Türk Halk Ezgilerinin Kullanılması” başlıklı makalede keman yay tekniklerinden olan spikato tekniğinin öğretilmesi amacıyla araştırmacı tarafından hazırlanan ve uzman görüşleri

neticesinde spikato tekniğine uygun olduğu düşünölen Cezayir ve İndim Geldim Silifke'den Buraya isimli türküler seçilmiş ve bu doğrultuda kullanılmıştır. Araştırmada Türk halk ezgilerinin evrensel bir çalgı olan keman ile özü bozulmadan daha dinamik olarak çalınabildiğı, Türk halk ezgilerinin genellikle sıra seslerden oluşup belli makamsal seyir özellikleri taşıdığı için kolay ezberlenip keman öğretimine kolaylık sağladığı sonucuna varılmıştır.

Tang (2008), "Çin Keman Müziğinin Yaratılış Kaynağı Üzerine" isimli makalesinde 1920'lerden bu yana Çinli keman müziğı işçilerinin, kemanda batı müziğini kullanarak Çin'in geleneksel kültürel ruhu, ulusal karakteri ve estetik zevki ile Çin halk müziğinin özelliklerini birleştirerek çok sayıda Çin tarzı eserler yarattığından ve bu sayede keman müziğı yapımında başarılı bir millileştirme yolu bulunduğundan bahsedilmiştir. Bu araştırma, bu eserlerin yaratım kaynaklarını tartışarak, Çin keman müziğı eserlerinin kendine özgü özelliklerini analiz etmektedir.

Lipari (2004). "Bulgar Halk Müziğinin Petar Christoskov'un Solo Keman İçin Suit ve Rapsodi'lerindeki Etkisi" adlı doktora tezi Bulgar kırsalının ritimlerinin ve performansının Petar Christoskov tarafından Bulgar profesyonel keman edebiyatına ve performansına yeni bir özgünlük ve ifade gücü düzeyi getirmek için kullanıldığı anlatır. Bu çalışma Petar Christoskov'un Bulgar halk tekniğini Batı ile birleştirerek özgün, farklı bir keman stili oluşturduğundan, çabalarının profesyonel Bulgar keman müziğini yeni bir virtüözlük, ses ve tını ile zenginleştirdiğinden bahseder. Solo keman için süitleri ve rapsodileri, çağdaş Bulgar profesyonel müziğinin farklı tarihsel evrimini somutlaştırdıkları için Bulgar keman repertuarındaki en önemli besteler arasındadır.

İnciroğlu (1997) keman çalma tekniğinin Türk Müziğı makamlarında kullanılmasını makam ve dizilerini inceleyerek araştırmıştır. Araştırmanın örneklemini Türkiye'deki Müzik Eğitimi bölümleri oluşturmaktadır. Araştırmacı alıştırma ve etütler hazırlayarak Lisans programı öğrencilerine çaldırmıştır. Sonuç olarak, Türk müziğinde yer alan makamların keman çalma tekniğı açısından kullanılabilme seviyesinin oldukça yüksek olduğu sonucu ortaya çıkmıştır.

BÖLÜM II

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Müzik Eğitimi

Eğitim kavramı birçok araştırmacı ve eğitimci tarafından farklı biçimde yorumlanmış ve tanımlanmıştır. Psikologlara göre “bireyin içindeki yetenekleri, arzuları ve ilgileri ulaşabileceği maksimum düzeye kadar çıkarmak, kişinin içindeki “potans”ı tam olarak geliştirebilmek için gerekli çevre imkânlarını düzenlemek” (Ergün,2005,s.9) olarak tanımlanabilen eğitim, bir ekonomiste göre de bireye meslek kazandıran bir sistem olarak ele alınabilir. Eğitim tanımı içinde bulunduğu alanın hedef ve ihtiyaçlarına göre değişkenlik gösterebilir. Sadece eğitim olgusu ele alındığında “bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla ve amaçlı olarak istenilen değişiklikleri meydana getirme süreci” olarak genel bir tanım üzerine inşaa edilebilir (Ergün, 2015, s.1).

Eğitim kavramı içerisinde yer alan müzik eğitimi, müziksel kimliğin oluşumunu ve aktarımını planlayan, pedagojik ve sistemli uygulamalar barındıran, bireye estetik bir bakış açısı kazandırmayı hedefleyen bir eğitim sürecidir. Uçan (2005) müzik eğitimini, temelini insanın oluşturduğu, bireye kendi yaşantısı yoluyla amaca uygun müziksel davranışlar kazandırma, değişiklikler oluşturma, kendini geliştirme ve gerçekleştirme süreci olarak tanımlar (s. 30). İnciroğlu (1997) da müzik eğitiminin bir müziksel davranış değiştirme süreci olduğunu belirtmiş, bundan hareketle birey ile çevresi, özellikle müziksel çevresi arasındaki iletişimin daha sağlıklı, daha düzenli, daha etkili ve daha verimli olduğunu vurgulamıştır (s.2).

Müzik eğitimi sürecinde sistematik yöntemlerle oluşturulan öğretim programları aracılığıyla bireye müziksel davranışlar kazandırılması hedeflenir. Uçan’a (2005) göre bu süreçte daha çok, eğitim gören bireyin kendi müziksel yaşantısı temel alınır, bu temelden yola çıkılarak

belirli amaçlar doğrultusunda planlı, düzenli ve yöntemli bir yol izlenir ve bu yolla belirli hedeflere erişilmesi amaçlanır (s. 30).

Sanat eğitiminin alt boyutu olan müzik eğitimi, bireyin işitsel beceri gelişiminin yanı sıra birçok farklı alanda davranış değişikliklerinin sağlanması etekli olan bir eğitim alanıdır (Uluğbay, 2013; Biber z, 2001; Karşal, 2004; Sökezoğlu, 2010; Vaughn, 2000; Johnson ve Edelson, 2003). Müzik alanında yapılan her türlü bilimsel çalışmayı kapsayan müzik bilimi, müzik ve insan arasındaki çok yönlü ilişkiyi anlamaya çalışırken, müzik eğitimi ise insanın müziksel davranışlarını sistemli bir şekilde yönlendirmeyi amaçlar. Müzik eğitimi tam olarak, insan müziği nasıl öğrenir, yapar, yayar, müzikte ne hisseder, ne düşünür gibi soruların yanıtlarına ihtiyaç duyar. Bunları yaparken de başta müzik psikolojisi ve müzik sosyolojisi olmak üzere müziğin diğer alt disiplinlerinden faydalanır (Özmenteş ve Özmenteş, 2008, s.167).

Müzik eğitimi kullanılarak toplum bireylerin davranışlarında meydana gelen gelişmelerden, bireyler de toplumda gelen değişimlerden etkilenir. Ayrıca müzik eğitimi kullanılarak, bireyin toplumsal ve müziksel çevresiyle kurmuş olduğu iletişimin ve aynı zamanda ilişkisinin daha sağlıklı ve düzenli olması sağlanmaya çalışılır (iek,2020; Küçüköncü, 2000; zen, 2004).

Müzik eğitimi her ne kadar bütün bir eğitim sürecini ifade etse de farklı dallardan oluşmaktadır. Bunun temel sebeplerinden bazıları müzik eğitiminin yöntem, süre, düzey ve içerik yönünden kendi içerisinde farklılıklar gösterebilmesidir. Bu mantıkta müzik eğitimini türleri yönünden e ayırmak mümkündür (Uçan, 2005, s.31-33).

- 1- Genel müzik eğitimi: Bu eğitim türü her seviye ve aşamada herkes için olup, okul veya program türü ayırımı yapmayan, sağlık ve dengeli bir yaşam için gerekli olan asgari ve ortak bir müzik kültürü kazandırmayı amaçlamaktadır.
- 2- Özengen müzik eğitimi: Müziğin geneline ya da alt dalına amatör şekilde ilgi duyan, var olan yeteneklerini değerlendirmek isteyen kişilere yöneliktir. Bu müzik eğitim türünün amacı müziğe katılım, keyif alma ve bunu sürdürebilmek için gereken müziksel alt yapıyı kazandırmaktır.
- 3- Mesleki müzik eğitimi: Müziğin alt dallarından birisi veya tamamıyla ilgili bir meslek olarak benimseyen ya da bu alana gerek yönelen gerekse yönelme eğiliminde olan kişilere meslekleriyle ilgili bilgi kazandırmayı amaçlar.

Müzik eğitiminde bu türlerinin farklı ihtiyaçlardan, ilgi alanlarından veya meslek olarak değerlendirmeleri nedeniyle ortaya çıktığı görülebilir.

2.2. Çalgı Eğitimi

İlkel ya da gelişmiş her toplumda müziğin varlığından bahsetmek mümkündür. İnsanların müzikle olan ilişkisi ilk olarak dinleyici olarak başlar. Bu etkinliğin gerçekleştirilmesinde karşılaşılan temel öğeler insan sesi ve çalgılardır. Genel olarak müzikal sesler üretmek için yaratılmış ya da uyarlanmış aletlere ‘çalgı’ (musical instrument) denir. İnsanlık tarihinin gelişiminde çalgı kullanımının ne zaman ve ne şekilde başladığı tam olarak bilinmese de, insanoğlunun ilk çalgı kullanımını korunma, avlanma, doğayı taklit ve iletişim kurma çabalarıyla, kendi sesi başta olmak üzere kemik, ağaç ve taş parçalarını kullanarak gerçekleştirdiği varsayılmaktadır. Yapılan arkeolojik araştırmalar bulunan en eski çalgı kalıntılarının yüz altmış beş bin yıl öncesine kadar uzandığını göstermektedir (Doğan ve Erdal, 2016; İlyasoğlu, 2009, Say, 2005).

Müzik eğitimi içerisinde yer alan çalgı eğitimi, bireyin çalgısı aracılığıyla fiziksel ve ruhsal gelişimini sağlayan, öğrenme düzeyini arttıran, sosyal ve kültürel kimliğini kazanmasına olanak tanıyan ve bu olanakları geliştirmesine katkı sağlayan bir eğitim süreci olarak tanımlanabilir. Çoban (2011, s. 116) çalgı eğitimi, “bir çalgıyı çalma becerisini gösterebilmek için birtakım becerilerin sistematik olarak kazanılmasından oluşan uzun bir eğitim süreci” olarak tanımlarken, Duranoğlu (2016, s. 89) ise çalgı eğitimi bireyi çalgı aracılığıyla yetiştirme, geliştirme, müzik ve çalgı alanında belirli bir hedefe yönelik istendik davranışları kazandırabilmeyi amaçlayan eğitim süreci olarak tanımlamıştır.

Çalgı eğitimi; bir çalgının çalınabilmesinde uygulanan, yöntemler bütünü kapsayan süreçtir. Bireysel olarak yapılması gereken, çalgı eğitiminde öğrencilere çalgısını doğru bir teknikle tutup çalma, çalışma süresini verimi arttıracak şekilde ayarlama, müzik kültürlerini çalgısı yoluyla en iyi şekilde kavratma ve müzikal becerilerini arttırmaya yönelik çalışmalar çalgı eğitiminin temel amaçlarını oluşturur (Parasız, 2009, s. 4). Ömür’e (2011) göre de çalgı eğitimi, öğrencinin gelişim ve değişim süreçlerinin incelenebileceği ve öğrenci ihtiyacına yönelik uygulanabilecek yöntemlerin tespitinde etkilidir (s.258).

Çalgı eğitimi kapsayıcı, sistemli ve düzeyli bir müzik eğitimi için önemli eğitim alanlarından biridir. Çalgı eğitimi bireyin müziksel yetenekleri keşfedilip geliştirilmesinin yanı sıra kişinin yorumlama becerisine, müzik beğenisine, bir çalgı çalıyor olmanın verdiği özgüvenle benlik kavramının fark edilmesine ve sosyal çevresi ile olan ilişkilerinin gelişimine katkı sağlar (Soytok, 2017, s. 6).

Çalgı eğitiminin temelini doğru teknik ve yöntemlerin kullanımı oluşturduğu için eğitim sürecinde çalgı çalma tekniklerinin doğru aktarılması ve uygulanmasına özen gösterilmesi gerekir. Uluç'a (2006) göre çalgı eğitiminde, önceden edinilmiş yanlış teknik alışkanlıkların düzeltilmesinin o tekniğin ilk kez öğrenilmesinden çok daha güç olduğu bilinen bir gerçektir. Bu durum, hem öğrenci hem de öğretmen için zorlayıcı olabilecek bir durumdur. Çalgı eğitimi sırasında edinilmiş yanlış teknik davranışlar, öğrencinin çalgısından kolay ve nitelikli ses elde etmesinin güçleşmesine, çabuk yorulmasına, yoruldukça ve zorlandıkça tekrar çalışmaya başlamaya yönelik ilgi ve hevesinin azalmasına, hatta çalgısından soğumasına ve sonunda bu çalgıyı başaramayacağı endişesi ile çalgıdan bütünüyle uzaklaşmasına neden olabilmektedir (Çilden'den aktaran Duru, 2017).

Tüm bu bilgilerden yola çıkılarak müzik eğitiminde uygulamalı bir boyut olan çalgı eğitiminin doğru yaklaşımlarla, uzman kişiler tarafından doğru eğitim kaynakları ve materyalleri kullanılarak öğretilmesinin, daha verimli ve nitelikli bir müzik öğretimi sağlanması açısından önemli olduğu söylenebilir.

2.3. Keman Eğitimi

Keman eğitimi müzik eğitimi içinde yer alan çalgı eğitiminin temel unsurlarından biridir. Her çalgı, kendine ait teknik ve müzikal güçlükler içermektedir. Diğer çalgılarda olduğu gibi keman eğitiminde de planlı ve düzenli bir yol izlenerek kemanı doğru çalabilmek için teknik ve müzikal davranışların kazandırılması önem taşımaktadır (Müezzinoğlu ve Öztürk, 2016, s. 693).

Şendurur (2001) keman eğitimini, bireyin davranışında istendik değişiklikleri oluşturma ve bu değişiklikleri beceriye dönüştürme süreci olarak tanımlar. Bu sürecin en doğru şekilde değerlendirilmesi için uygun öğrenme yaşantısının oluşturulması, öğrenme yaşantısının oluşması için ise keman eğitmeninin etkili önlemler alması, bu önlemleri öğrenme yaşantısı boyunca sürdürmesi, öğrenme yaşantısının dayandığı yöntemlere hakim olup uygulamasına bağlı olduğunu belirtmiştir (s. 146).

İyi müzik üretebilmek için müzisyenin nota veya kulak algılaması oldukça önemlidir fakat bunun yeterli olduğunu söylemek mümkün değildir. İyi müzik ortaya çıkarabilmek için mevcut yeteneklerin disiplinli bir çalışmayla gerçekleşeceği söylenebilir. Keman eğitiminde iyi bir müzik kulağı ve kabiliyete sahip olunması önemlidir ancak çalgıya yönelik ısrarlı ve doğru çalışma yapılmadıkça başarıyı sağlaması güçlükler içerir. Yetenek ve çalışmayı bir

araya getirerek çalgı çalmayı beceren çocuklar, küçük yaşta başlaması gereken müzik kulağına yönelik çalışmalar yapılmadıkça istenilen düzeyde kulak hassasiyetine kavuşamayabilirler. Müzik kültürünü etkinleştirmenin başka bir yolu da ciddi ve yaygın müzik eğitimiyle birlikte bireysel ve toplumsal potansiyeli harekete geçirmektir (Akbudak, 2017, s.35).

Keman eğitiminin öncelikle formal bir eğitim olduğunu belli bir plan, program ve amaçlar dâhilinde yapılması gerektiğini belirtmek gerekir. Keman çalmayı öğrenmeye yeni başlayacak birisinin öncelikle keman çalmaya ilişkin hangi davranışları kazanması ve geliştirmesi gerektiğinin belirlenmesi beklenmektedir. Keman çalmaya ilişkin kazanılması gereken en temel davranış, çalgıyı ve yayı doğru tutuş ile kemandan ses çıkarmada gerekli olan yay'a ilişkin faktörlerdir. Bu faktörlerin saptanmasıyla ilk hedef belirlenmiş dolayısıyla da eğitim süreci başlatılmıştır. Sürecin diğer basamağı ise, bu faktörleri öğretme ve öğrenme etkinlikleridir. Bu süreçte, amaçlarda keşfedilen keman çalmaya ait gerekli olan temel bilgilerin ve kazanılması gereken beceri ve davranışların öğretilmesi bununla birlikte öğrencinin de bunları öğrenmesi sağlanacaktır (Akıncı, 2013, s. 2).

Yaylı çalgılar eğitiminin temel boyutlarından biri olan keman eğitiminin; belli bir plan, yöntem, ilke ve hedeflere yönelik gerçekleştirilmesi gerekir. Keman eğitiminde istenilen hedeflere ancak bu şekilde ulaşılabilir.

Türkiye’de hâlihazırda uygulanan keman eğitimi aşağıda sıralanan bazı kriterlere göre dönemsel olarak güncellendiği takdirde daha başarılı sonuçlar ortaya çıkarabilir (Günay ve Uçan, 1980, s. 8):

- 1- İnsan doğasına (yapısına) uygunluk,
- 2- Kemanın yapısına uygunluk,
- 3- İnsanın doğası ile kemanın yapısı arasında uygunluk,
- 4- Türk müziğine dayalılık,
- 5- Evrensel müziğe açık oluşluluk.
- 6- Türk müziğine dayalılık,
- 7- Evrensel müziğe açık oluşluluk şeklinde belirlenmiştir.

Kemanı doğru duruş ve tutuşta dengeli olmak keman eğitiminin en önemli aşamalarından biridir. İster ayakta isterse oturarak çalınsin keman çalan kişinin vücudunun rahat bir konumda olması kemanın doğru icrası için önemlidir (Say, 2005, s. 258).

Keman eğitiminde başarıyı getiren bir diğer faktör öğretmen-öğrenci arasındaki olumlu iletişimdir. Öğretmen- öğrenci arasındaki iletişim eğitimin hedefine ulaşmasında ciddiye alınması gereken bir faktördür. Bununla birlikte; öğrencinin öğrenmeye hazır bulunuşluk seviyesi, disiplinli bir şekilde çalışması, araştırmaya olan ilgisi ile, öğretmenin öz yeterliliği, teknik bilgisi, öğretme yöntemi, model teşkil etmesi ve yeniliklere açık olması öğrencilerin öğrenme süresinde avantaj sağlayacak ve başarı düzeyini artırarak yaratıcılıklarının gelişmesine olanak sağlayacaktır (Parasız, 2010, s. 20).

Tüm bunlarla beraber keman eğitimin yapılmasına sorun teşkil edebilecek ve düzeltilmesi gereken farklı koşullarda söz konusudur.

Çubuk (1999) keman eğitimi ile sorunları 4 başlıkta ele almaktadır.

1. Öğrenciden kaynaklı sorunlar

Keman eğitimine başlangıç yaşı, keman eğitimine yatkınlığı, düzenli ve devamlı çalışma alışkanlığı, bununla birlikte iş disiplini, çalgı edinememe, beslenme, barınma, ulaşım ve benzeri etkenler öğrenciden kaynaklanan bazı sorunlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

2. Öğretim elemanından kaynaklı sorunlar

Üniversitelerde yeterli sayıda öğretim elemanı bulunamadığından keman eğitimi verecek kişinin çok sayıda farklı derslere grime durumunda kalmaları, bu durumun da çalgı eğitiminin doğasına aykırı olması ve buna bağlı olarak öğrenci ve hocanın keman eğitimine yeterli zaman ayıramaması öğretim elemanlarından kaynaklanabilen sorunlardır.

3. Çalgıdan kaynaklı sorunlar

Müzik eğitimi alınan kurumların eğitim kadrolarına bağlı olarak öğrencilerin kendi istemleri dışında keman öğrenmek zorunda kalmaları, çalgının kalitesi, çalgının bedene uygun boyutlara göre seçilme problemleri, çalgının bakım ve onarım durumlarında yeterli gerekli parçaların ve teknik imkanların bulunmaması da çalgıdan kaynaklanan sorunlar olarak ele alınabilir.

4. Çalışma ortamlarından kaynaklı sorunlar

Türkiye’de müzik eğitimi veren binaların özellikle müzik eğitimine göre olmadığı buna bağlı olarak çalışma odası yetersizlikleri, odaların ses yalıtımları ve benzeri problemler olarak görülebilir (s. 93-94).

Keman eğitiminin niteliğini etkileyen bireysel ve çevresel, olumlu ve olumsuz birçok faktör bulunmaktadır. Bu faktörlerin tespit edilerek öğretim sürecini kontrollü bir biçimde sürdürmek için eğitim kurumlarının, öğretmenlerin, velilerin belirli disiplin ve işbirliği içerisinde olmaları keman eğitimi açısından önem taşımaktadır.

2.4. Keman

Yaylı çalgıların ortaya çıkışı ile ilgili net bir bilgi bulunmasa da kökeninin antik çağlara dayandığı, hristiyanlık öncesi ve ilk dönemlerinde kullanıldığı tahmin edilmektedir. Fakat o dönemlerde kullanılan yaylı çalgılar ile günümüz keman çalgısının ortak bir noktasının bulunmadığı bilinmektedir. Birçok düşünce ve kazılardan elde edilen resim ve simgeler yay kullanımının kökeninin hangi zaman dilimine ait olduğu konusunda kesin bir bilgi vermezken, Hristiyanlık öncesinde İran ve Hindistan’a dayanmakta olduğu düşünülmektedir (Schroeder, 1900, s. 1).

Kemanın kökenini ile ilgili “lira da braccio” (Rönesans döneminde İtalyan şairler tarafından kullanılan yaylı bir çalgı) gibi çalgılardan evrimleştiği üzerine teoriler bulunsa da bu duruma yönelik karşıt görüşler de mevcuttur. Bu duruma sebep olarak literatürde keman ve yaylı çalgılara farklı isimler verilmesi gösterilmektedir. Keman için ilk detaylı tanımlamanın “Jambe de Fer’s Philebert’in Epitome Musical” (Lyons, 1556) da bulunduğu görülse de bu tarihten yarım yüzyıl önce kemanın Kuzey İtalya’da şekillendiğine dair bilgilere rastlanmaktadır. Görsel kanıtlar üç telli kemana benzeyen çalgıların İtalyan fresklerinde 15. Yy.’ın sonlarında var olduğunu göstermiş, bu yıllarda veya biraz daha öncesinde Gaudenzio Ferrari’nin en ünlü örneğinde (1535) bilinen en eski keman ailesine ait bir örnek yer almıştır. Soprano, alto ve tenor olarak oluşturulan “Viol” diğer ataları olan vielle ve rebekten daha farklıdır. 1600’lü yıllara kadar keman kuzey Avrupa’da genellikle eşlik çalgısı olarak dans müziklerinde kullanılmıştır. Kanıtlar gösteriyor ki keman ve viyola en yüksek nota teline 16. yüzyılın ortalarında ulaşmıştır. 1600’lerde müzik tarzının değişmesi ve daha pahalı hale gelmesi, zamanın solo çalan çalgıcı ihtiyaçları, kemanın sosyal itibarının artırmasını

sağlamış ve ilk olarak İtalya’da aristokratik hanelerde daha sonra da İngiltere’de yer almaya başlamıştır (Stowell ve Robin, 2001, s. 28).

Yaylı çalgılar ailesi içinde, en homojen tınıya ve ses rengine sahip, ses aralıkları bakımından solo çalgı olmaya en yakın çalgı olan keman başka bir görüşe göre de ilk olarak 16. yüzyılda Kuzey İtalya’da ortaya çıkmış telli ve yaylı bir çalgıdır. Bulunduğu dönem itibariyle Asya’dan Rebek adıyla Avrupa’ya ulaşan, Orta Çağ’da yay ile çalınan bütün çalgılara keman-viollon adı verilmiştir. Sonradan soprano sesli “Fransız işi küçük keman” (piccolo violin alla francese) adı verilen omuz ile çene arasına sıkıştırılmak kaydıyla yay ile çalınan tahtadan yapılmış dört telli bir çalgıdır. O dönem için dünyada yaygın olarak kullanılmaya başlanan keman, 17. yüzyılda Jean Babtiste Lully (1632-1687) tarafından Paris Krallık Akademisine alınmış ve tüm Avrupa’da kabullenilmiştir. (Aktüze, 2003, s. 281).

“Kemanın atası Orta çağ sonlarında ve Rönesans başlarında yaygın biçimde kullanılmış olan “viol”dur. 16. yüzyıldan sonra kimlik kazanan kemanın çalgı müziğindeki değeri, 17. yüzyıldan başlayarak yükselmiştir” (Say, 2002, s. 185).

Keman çalgısı her ne kadar ilk meydana geldiği dönem bakımından rönesans dönemi çalgısı olarak bilinse de, hem fiziksel ve yapısal olarak, hem de keman edebiyatı açısından bulunduğu müzik tarihi içerisindeki dönemlerin kendi değişim ve tahavvül etme süreçlerini yaşamıştır (Yağışan ve Aydın, 2013, s.215).

Kemanın yapısındaki değişim ve gelişmeler, müzik tarihindeki dönemlerin stilistik özelliklerinin, kemanda seslendirme biçimlerini de tayin etmesini sağlamıştır. Arşe ile kemanın yapısı ile ilgili olarak seslendirmedeki bu nitelikler müzik tarihi süresince aşamalı olarak farklılığa uğramıştır. Başlangıçta kısa bir tuşeye sahip olan kemanın, daha ince (tiz) seslerin elde edilmesiyle amacıyla 1700’lü yıllarda tuşesinin uzatıldığı bilinmektedir. Ayrıca, kemanda daha kaliteli ses üretmek maksadıyla “f” deliklerinin konumu, köprünün yapısında bir takım değişiklikler yapıldığı bilinmektedir (Taşdemir, 2020, s. 10).

Uçan’a göre (2005), keman müziği rönesans döneminde temellerini atmaya başlamış, barok dönemde ‘kendine özgü bir nitelik’ kazanmaya başlamış, klasik dönemde ‘daha kapsamlı tür ve biçimlerine kavuşmuş’, romantik dönemde ‘duygusal anlatımın en yüksek en geniş sınırlarına dayanmış’, çağdaş dönemde ise ‘deneysel çalışmalarla yeni arayış evrelerinden geçerek’ günümüze ulaşmıştır (s. 130).

Keman Batı dillerinde farklı isimler ile tabir edilmiştir. Fransızcada “violona”, İngilizce’de “violin” isimleri kullanılmıştır. Keman, birçok ülkenin geleneksel müziklerinde de yer edinmiş ve o ülkelere halk müziklerinde de kullanılmış ve o ülkelere özgü olarak Macarcada “hegedii”, Almancada “geige”, Rusçada “skripka” gibi isimlerle anılmıştır. (Özmen,’den aktaran Devecioğlu, 2017, s. 25).

2.4.1.Kemanın Teknik ve Yapısal Özellikleri

Keman çalgısının yapımı ve gelişimi uzun bir süreyi kapsamaktadır. Bilinen en eski keman, 16. yüzyılda enstrüman yapımcısı Gaspard Duiffopruggar tarafından yapılan Tyolese Lute’dur. Bu çalgının birkaçı günümüze kadar gelmiştir. İnce, net tonları ve bunların yanı sıra işçiliklerinin düzgün ve şık olması nedeniyle oldukça dikkat çekmiştir (Schroeder, 1900, s. 2).

Gaspard Duiffopruggar’dan sonra keman yapımı gelişerek farklı ülkelere de devam etmiş ve bir çok keman yapımcısı kemanı en iyi seviyeye getirmek hatta mükemmelleştirmek için büyük çaba sarfetmişlerdir. Bu yapımcılardan bazılarının dönem ve isimleri aşağıdaki gibidir.

- Gaspard da Sola: 17.yüzyılın ortası, Giovanni Paolo Maggioni: 1590-1640
- Andrea Amati: 1520-1580 Oğulları Antonius ve Hieronymus Amati, ikincisinin oğlu Nicolas Amati (1596-1684) aynı kişinin öğrencileri.
- OAB Stainer: 1621-1683,
- Antonius Stradivarius: 1647-1737

Schroeder (1900)’e göre Amati ailesinde en iyi keman yapımcılarından biri olarak anılan kişi Nicolas Amati’dır. Bununla birlikte şu anda eşsiz olan keman yapımının en mükemmel örneklerinin Stradivarius tarafından da yapıldığı bilinmektedir. Onun kemanlarında ton, model ve vernikleme işlemi mükemmeldir. Stradivarius’tan sonra ise en iyi kemanlar onun öğrencisi Joseph Guarnerius Del Gesu’nunkilerdir (1683-1745) ve bunların çoğu Stradivarius’un yapmış olduğu kemanlar ile kıyaslanmaktadır. Amati’nin öğrencisi Andres Guarnerius keman yapımcısıdır ve yine Guernerius ailesinin ferdidir. Oğlu Joseph Guarnerius, Peter Guarnerius ve en büyük oğlu Andrea Guarnerius’tir (1725-1740) (s. 3).

Stradivarius ve Joseph Guarnerius isimleri keman yapımında büyük başarıya ulaşmış, günümüzde bile en iyi keman yapımcıları olarak tanınmışlardır.

Keman farklı perdelerde ses çıkaran, üzerinde dört telin yer aldığı standart bir düzeyde olan en küçük yaylı çalgıdır (Günay ve Uçan, 2006, s.13).

Kemanın gövdesi 35-36 cm olup titreşimini üst ve dip kapaklar ve bu kapakları birleştiren kasnak ortaya çıkarmaktadır. Keman yayının daha kolay kullanılabilmesi için kasnak ortadan daraltılmıştır. Kemanın her iki tarafında “f” biçiminde yer almış kapaklar yer almaktadır. Köprü üzerinden alt ve üst kapaklara ulaşan tel basıncına direnme gücü oluşturabilmesi için tonoz şeklinde biçimlendirilmiş bununla beraber çevresi de tahta kaplama ile yapılmıştır. Kemanın sapı, kemanı çevreleyen takozlarından çıkar, takozlar keman kasnağının üst bölümünü pekiştirir, sapın son kısmı da ince bir kıvrımla biter (Fayez, 2001, s.7).

Kemanın üzerinde yer alan öğeler “Baş (salyangoz), ağaç burgular, sap eşiği, sap, teller, tuşe (parmakları düşürüp basma alanı), f delikleri (ses delikleri), ses eşiği, madensel burgular (fiksler), taltakacağı, kiriş, kiriş eşiği, düğme (kiriş düğmesi), çenelik, omuzluk (ya da yastık)” şeklinde adlandırılmaktadır (Günay ve Uçan, 2006, s. 13).

Bu öğeler ile kemanın fiziki ve duyuşsal görüntüsü ortaya çıkmış olur. Kullanım açısından ise iki ucu arasından kıl geçen keman yayının başlıca öğeleri uç, kıl, çubuk, sarma ökçe ve burgudur. Bu öğeler aşağıdaki gibi açıklanmaktadır (Fayez, 2001, s.8).

Uç; Yay çubuğunun en hafif ve en ince bölgesini oluşturan kılların tutturulduğu alandır.

Kıl; At kuyruğundan üretilen “doğal yay kılı” ve plastik maddelerden oluşturulan “yapma yay kılı” şeklinde ikiye ayrılmaktadır.

Çubuk; Dipten uca doğru gittikçe incelen, orta bölgesinde yaya esneklik kazandırması amacıyla eğim verilen özel ağaçların işlenmesiyle üretilen parçadır.

Sarma; işaret parmağının ileri veya geri kaymasını engellemek için madeni olarak yapılmış yay çubuğunun dip kısmıdır.

Ökçe; Alt kısımda bulunan ve kılın bağlandığı takoz şeklindeki parçadır.

Burgu; yay kıllarının gerginliğini ve gevşekliğini sağlayan vidadır.

Keman, yapısal özelliği göz önüne alındığında perdesiz bir çalgı olup, Tampere ses sistemi dışındaki ses yapılarına da uygunluk gösterir. Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği ses sistemleri içinde de kullanılan koma sesleri içerdiği için Türk Halk Müziği ve Türk Sanat müziğinde kullanılabilecek bir çalgıdır.

2.4.2.Kemanda Sağ El ve Sol El Teknikleri

Keman çalgısı ile müziğin icra edilmesi sağ el ve sol el tekniklerinin ahenk, uyum ve senkron içinde gerçekleştirilmesiyle uygulanabilir. Kemana yönelik eserler ve etütler oluşturulurken her iki el tekniği içinde ayrı ayrı ele alınması, daha sonra kapsayıcı alıştırmalarla desteklenmesi, buna yönelik çalışma yöntemlerinin oluşturulması, söz konusu eser veya etütlerin amacına uygun olarak gereği gibi seslendirilmesini sağlamada önemli destekler sunabilir (Delikara, 2013, s. 3).

2.4.2.1. Kemanda Sağ El Teknikleri

2.4.2.1.1. Legato

Bir ya da daha fazla sesin bir yayda kesintisiz olarak çalınmasına ve değiştirildiği belli olmayan yay kullanım şekline denir. Legato tekniğinde sol eldeki parmakların değişimi ve tellerin değişimi uyumlu bir şekilde gerçekleştirilmelidir (Büyükaksoy, 1997, s.40).

Auer (1921) legato tekniğinin doğru bir şekilde uygulanması için şu önerilerde bulunmuştur.

Legato tekniği kemanda en çok kullanılan tekniklerden biridir ve mükemmel kullanıldığında eserin büyüsunü artırır. Düzgün bir şekilde geliştirmek için bir telden diğerine bilekten, ön kol tarafından desteklenerek geçilmelidir. Kolun aynı pozisyona alışıması sağlanmalı La telinden Mi teline, Sol telinden Re teline daha sonra tekrar La-Mi geçişi sağlanmalıdır. Bu geçişler olabildiğince farkedilmeyecek bir biçimde uygulanmalıdır. Zamanla görülecektir ki mükemmel legato tekniğine ulaşmak için çok fazla sayıda nota darbeleri yapılmalıdır. Farklı anahtarlarla üç, altı, sekiz aralıklı ve oktavlı çalışmalar çok yavaşça yapılmalıdır daha sonra sekizli ve on altılılara geçilebilir. Alexander Bloch's Esasları ve Violin Bowing kaynakları yeni başlayanlar için paha biçilemez yardımcılardır. Mükemmel legato tekniği için yay hareket ederken, iki tel üzerinde duran parmaklar sabit kalmalıdır. Parmaklar kaldırıldığında uyum bozulabilir. Legato kemanın mihenk taşlarından biridir. Legato yumuşak, yuvarlak ve devam eden bir akış içinde gerçekleşmelidir. Kemanı bu teknik olmadan çalamazsınız çünkü legato pürüzsüz ve akıcı çalma niteliğini verir. Akılda tutulması gereken en genel kural "Bir sonraki tonu duymadan önce telden parmağını kaldırma" dır (s. 82).



Şekil 1. Legato çalma tekniğinin nota üzerindeki gösterimi

2.4.2.1.2 .Detaşe

Detaşe terimi bölünmüş ayrılmış anlamında kullanılır ve Fransızcada "tones-sons files" olarak anlandırılır. Detaşe tekniği uygulanırken yay tüm uzunluğu ile kullanılmalı, orta

tempoda ve eşit güçte yukarı aşağı vuruşlar yapılmalıdır. Her tele her zaman bilekten güç olarak detaşe tekniği uygulanmalı, sesler arasında duraksama ve aksama yapılmamalıdır. Yay, tele sürekli temas ettiği için yay yönü aşağı ya da yukarı yöne doğru değişebilir, her nota bu değişimlerde ayrı ayrı çalınır fakat geçişler yumuşaktır. Detaşe vuruşları çeşitlendirilerek üst yay, orta yay ve alt yaya gibi farklı yerlerde kullanılabilir (Auer, 1921, s. 69).

Detaşe tekniğinde her ses için ayrı yay kullanılması gerekir. Detaşe tekniği uygulanırken sürüşün akıcı ve pürüzsüz olması ve basıncın değişmemesi, sesler arasında duraksama olmaması gerekmektedir (Büyükaksoy,1997, s.42).



Şekil 2. Detaşe çalma tekniğinin nota üzerindeki gösterimi

2.4.2.1.3. Fuyette

Fuyette tekniği aksanlı detaşeden gelmektedir. Genellikle yayın üst kısmında ve yayın itme hareketinde uygulanan bu aksan, yayı telden kaldırdıktan sonra ani bir refleksle tele vurarak çabuk bir hareketle meydana getirilir (Büyükaksoy,1997, s.43).



Şekil 3. Fuyette çalma tekniğinin nota üzerindeki gösterimi

2.4.2.1.4. Martele

Çekişlemek, kısa ve güçlü, sert bir şekilde vurmak anlamına gelen martele en temel yay tekniklerinden biridir. Basit martele ve geniş martele olarak ayrılan martele tekniğini iyi kullanan bireyin diğer yay tekniklerini kolayca geliştirebileceği düşünülebilir (Büyükaksoy, 1997, s.43).

Martele tekniği fiziksel olarak bilek kaslarının güçlü bir şekilde kullanılmasını gerektirir. Yay eşliğinde yapılan ve tel üzerinde basınç oluşturulması gereken bu teknik, diğer iki tekniğin temelinde 'stakkato' ve 'uzatma bağlı notalar' olduğu gibi yay ile gerçekleştirilir.

Martele tekniği yayın tel üzerinde güçlü bir baskı oluşturması ile elde edilir ve bileğe istenen ton elde edilene kadar güç uygulanır. Sadece bileğe güç uygulanarak bu yöntem elde edilmez aynı zamanda ön kola da hafif baskı yapmak gerekir fakat bu baskı üst kol veya omuzdan uygulanmamalıdır (Auer, 1921, s.70).



Şekil 4. Martele çalma tekniğinin nota üzerindeki gösterimi

2.4.2.1.5. Stakkato

Ağırlıklı olarak iterek ya da çekerek aynı yönde küçük ve ardışık martele sürüşleriyle yapılan stakkato tekniği kısa, birbirinden net olarak ayrılmış tek yayda uygulanan, yay kıllarının sürekli temas halinde olduğu sürüşlerin uygulandığı sağ el tekniğidir (Büyükaksoy, 1997, s.48).

Auer (1921) stakkato tekniğini şu şekilde ifade etmiştir. “Geçen yüzyılın üstadları Kreutzer, Rode, Spohr stakkatonun bilek yardımı ile yapılması gerektiğini söylemişlerdir. 19. Yüzyılın büyük virtüözlerinden ve benimde eserlerini duyduğum aynı zamanda öğrencisi olma şerefine erdiğim Joachim sadece kısmen hızlı stakkato kullanırdı. Sadece bilekten güç alarak stakkato yapardı. Gençliğimde Vieuxtemps eserlerini dinlerdim, stakkatosunu karışık bir şekilde oluştururdu hem bileğinden hem ön kolundan güç alırdı aynı yay çalışında birden fazla notaya ulaşır buda zenginlik kazandırırdı. Üst omuz kullanarak stakkato oluşturan Wieniawski ise en parlak stekato vuruşlarını bu şekilde yapardı” (s. 78).

Uçan ya da sıçrayan stakkato tekniği olarak adlandırılan farklı bir stakkato tekniği ise üst omuz ve bileğin aynı zamanda kullanılmasıyla meydana gelir. Stakkatoda yay telin üzerinden ayrılmaz iken uçan stakkatoda yay esneklik kazanarak her notadan sonra hızlı ve sert hareketlerle devam eder (Auer, 1921, s. 78).



Şekil 5. Stakkato çalma tekniğinin nota üzerindeki gösterimi

2.4.2.1.6. Spikkato

Spikkato, yayı sıçratarak hafif detaşe gibi yayın orta kısımları ile mümkün olduğunca kısa ve çaba harcamadan, sadece bileği kullanarak orta tempoda çalınan yay tekniğidir. Yay pratiği yapılırken tempo kademeli olarak artabilir. Bilek belirli bir kıvraklık kazandıktan

sonra iki tel üzerinde (G-D) egzersizlere başlanabilir. Daha sonra benzer egzersizler diğer iki tel üzerinde (A-E) gerçekleştirilebilir. Düzgün bir spikkato için yaydaki parmaklar üzerindeki baskıyı azaltmak gerekir. İstenilen tonu tam anlamıyla sağlayabilmek için yapılması gereken bileğin pozisyonunu değiştirmeksizin yay kıllarını üç çeyreklik mesafe ile kullanıp yayı tutmaktır. Spikkato tekniği uygulanırken el hareketi devam ettirilmeli ve genel pozisyonundan ayrılmamalıdır. Üçüncü parmak neredeyse görünmez bir şekilde hareket etmeli ve tel kıllar üzerinden uyumlu bir şekilde uygulanmalıdır. Spikkato uygularken yay aynı yerde tutulmalı, köprü ve tuşe arasında kalması sağlanarak çıkabilecek uğuldamalar engellenmelidir (Auer, 1921, s. 73).

Spikkato tekniğinde yay havadan tele düşürülür ve her sestem sonra kavis şeklinde tellerden ayrılır. Yay bu kavisin en altından hem yatay hem de dikey şekilde tele değeri (Büyükaksoy, 1997, s.52).



Şekil 6. Spikkato çalma tekniğinin nota üzerindeki gösterimi

2.4.2.1.7. Pizzicato

En yaygın kullanılan tekniklerden biri olan pizzicato sağ elin işaret parmağı ile teli tutup çekme hareketidir. Başparmak tuşeye karşı yerleştirilir. Parçalarda pizzicato çalınırken, başparmak da kullanılabilir. Kullanılan kısaltma işareti “pizz.” şeklindedir. Pizzicato sol el ile de çalınabilir ve notalar yay ile çalındıktan sonra pizzicato notaları birbirini hızlı bir şekilde takip edebilir. Sol el pizzicatosu “+” şeklinde gösterilir ve genellikle dördüncü parmak veya önce gelen nota üzerinde parmağı kullanarak yapılır. Notalar ayrıca arco ve pizzicato olarak aynı anda da çalınabilir. Eğer istenirse perdelerde vibrato yapılabilir, başparmak tuşeden serbest bırakılır ve sol elin parmakları nota üzerinde baskılamaya devam eder. Akorlarla biten pizzicato ayrıca yayla çalınan notalarla da beraber kullanılabilir. Daha sonra ise sağ elin işaret parmağı ile çekme yapılır (Schroeder, 1900, s. 69).

Stowell (2004) pizzicato tekniğinin bilinen en eski örneğine 1624 yılında “Monteverdi’nin Combattimento di Tancredi e Clorinda” eserinde rastlandığını belirtmiştir. İkinci parmağın çekme için kullanılmasını hatta baş parmak ile beraber ilk üç parmağın çeşitli hızlardaki pizzicato pasajlarında kullanımını önermiştir. 20. yüzyılda Bartok pizzicato’su olarak

bilinen pizzicato türünün ise 1600’lerde “Biber”e ait Battalia eserinde silah sesi efekti olarak kullanıldığı görülmektedir. 18. yüzyılda nadiren çalındığı görülen sol el pizzicato’sunun kullanımı Paganini ve onun yolundan gidenler tarafından giderek popülerleşerek yay ve sağ el pizzicato’su ile birlikte kullanılan bu tekniğin popülerliği zirveye taşınmıştır (s. 68).



Şekil 7. Pizzicato çalma tekniğinin nota üzerindeki gösterimi

2.4.2.1.8. Rikoşe

Rikoşe (Saltando) tekniğinde Yay olabildiğince hafif tutulmalı ve parmaklar yaya çok hafif temas etmelidir. Yay tel üzerinde çeyrek milim kadar kalmalıdır. Bileğin esnek hareketine izin verilmesi çarpmaların daha rahat olmasını sağlayacaktır. Rikoşe tekniği ilk uygulamalarda eşitsiz ve aceleci tonlara sebep olabilir fakat belirli bir süre yapılacak olan pratikler bu sorunların aşıp beklenen performansa ulaşılmasını sağlayabilir (Auer, 1921, s. 76).



Şekil 8. Rikoşe çalma tekniğinin nota üzerindeki gösterimi

2.4.2.1.9. Tremolo

Tremolo çalma tekniği uygulanırken iki yay darbesi aynı derece yakınlıkla yapılır ve ricochet-saltatodaki aynı kuralların tremolo içinde uygulanması gerekir. Her alt yay darbesi için bilekten temiz bir aksan verilmesi çarpma için büyük bir rahatlık sağlayacaktır. Daha rahat ve elastik aksan daha fazla çarpma demektir. Bu yöntem yukarı yay içinde kullanılabilir. De Bériot bu tekniği harika bir kompozisyon olan ve ‘Le Tremolo’ başlıklı Beethoven tarafından Kreutzer’e atfedilmiş ve ‘Kreutzer Sonata’ olarak bilinen Andante varyasyonunda kullanmıştır (Auer, 1921, s. 77).



Keman çalarken ses temizliğini sağlamak için parmakların dikkatli kullanılması gerekir. Ayrıca dokunma hissetme duyusuyla hareket etmenin de önemi büyüktür. Gregoryan doğru entonasyonda çalmayı kulak kontrolü, ezginin icracı tarafından duyumu ve sol el parmaklarının uygun hareketleri gibi üç temel duruma ayırmıştır (Büyükkaksoy, 1997; Fayez, 2001).

2.4.2.2.2. Kemanda Konum (Pozisyon)

konum kelimesi Türk Dil Kurumu sözlüğünde “Bir kimsenin veya bir şeyin bir yerdeki durumu yada duruş biçimi, pozisyonu” olarak tanımlanır (TDK, 29.05.2021).

Bu tanımdan yola çıkarak kemanda Günay ve Uçan (2006) konumu “keman çalarken sol elin keman sapında konulduğu ya da bulunduğu yere, sol el bu yerde iken tuşede parmakların tellere düşürülüp basılmasıyla kullanılan alan parçasına konum denmektedir” şeklinde tanımlamıştır (s.18).

Say (2005) kemanda konumu “yaylı çalgılarda seslendirilecek melodi çizgilerinin yürüyüşüne uygun olarak elde edilmesi gereken sesler için sol elin tuşlar üzerinde bulunduğu alan, bulunması gereken yer ve bu alanda kurallaşmış teknik davranış bütününe verilen ad” olarak tanımlamıştır (s. 296).

Cheslock (1937) konum değişikliğini birinci konum haricinde kalan notaları çalabilmek için daha yüksek konumlara ulaşmanın bir yolu veya aynı notaları farklı ton renginde çalıp çeşitlilik ve estetik ifade kazandırma aracı olarak tanımlamıştır (26-27).

Yampolsky’e (1955) göre ise konum, sol el ile baş parmağın keman sapı ile tuşeye olan pozisyonudur. Buna göre konum değişimi elin ilk beş pozisyonda değişmesidir; tiz ses perdelerine gittikçe ses perdesinde konum değişmesi aslında elin ve kısmen parmakların konumunun hatta az da olsa kolun konumunun değişmesini gerektirir. (Yampolsky’den aktaran Duru, 2016, s. 267).

Keman ses aralığı bakımından sadece birinci konum (pozisyon) ile sınırlı değildir. Birinci konum, kemanda ilk öğrenilmesi gereken, en temel başlangıç konumudur. Birinci konum, parmakların teknik tutuşu, parmağın tuşeye olan basıncı, seslerin homojen bir şekilde basma açısından doğru bir şekilde kavrandıktan sonra diğer üst konumların öğrenilmesi gerekir. Konum değişimi, başparmak, el ve diğer parmakların organize bir şekilde hareket ettirilerek, tuşe üzerinde köprüye doğru yaklaşımı olarak ifade edilebilir. (Aksak, 2014, s. 26).

Konum geçişi farklı bir ifadeyle pozisyon geçişini doğru yapmak kemanda üst konumdaki seslerin temiz olması (entonasyon) açısından çok önemlidir. Bu tekniği uygulamadan önce, uygularken ve uyguladıktan sonra dikkat edilmesi gereken durumlar vardır.

Aytekin (2012) konum geçişi yapmadan önce gidilecek yeni konumdaki notanın yerinin önceden hesap edilmesi gerektiğini, eğer konum geçişi harekete başladıktan sonra hesaplanırsa konumun yanlış notayla bitmesine neden olabileceğini ve konum geçişi eylemi gerçekleştirilirken parmakların tel üzerinden ayrılmadan, sadece basıncı azaltarak yapılması gerektiğini belirtmiştir (s. 27-28).

Konum geçişi yapılırken iki nota arasındaki seslerin duyurulmamasına önem verilmelidir. Gerekli önem verilmediği takdirde konum geçiş hareketi konuma kayma hareketi ile karışabilir. Konuma kayma tabiri ise şunu ifade etmektedir; konuma geçişte olduğu gibi parmak konuma el aracılığıyla götürölür ama arasındaki fark konum geçişine kıyasla aradaki seslerin özellikle belirgin bir şekilde duyurulmasıdır (Aytekin, 2012, s. 27-28).

Konum değiştirme ‘Yavaş tempolarda yavaş, hızlı tempolarda hızlı yapılması gereken bir zamanlama olayıdır. Konum değişiminden önceki nota kısaltılmamalı, ritim kontrolünü kaybetme endişesi taşınmamalıdır’ (Büyükkaksoy, 1997, s. 11).

İlk beş konumda elin konumu sol ve re teli hariç aynıdır. Sol ve re tellerinde dirsek diğer tellere nazaran biraz daha sağa doğru çevirilir, özellikle bu tellerde dördüncü ve beşinci konumlarda dirseğin içeriye doğru alınması önerilir. Beşinci konumdan itibaren pozisyon köprüye doğru ilerledikçe dirsek ve kol kademeli olarak sağa doğru içeriye alınır, aynı zamanda başparmak da kademeli olarak sapın altına girerek parmağın ucuyla sol ele destek verir (Aytekin, 2012, s. 27-28).

Üst konumlarda çalarken sol el keman gövdesinin üzerine doğru çıkarılır, dirsek de sağa ve öne doğru hareket ettirilir. Üst konumların kalın tellerde çalınması sırasında ise parmakların rahat hareket edebilmesi için, dirseğin biraz daha sağa doğru çekilmesi ve parmakların yukarı itilmesi gerekmektedir. Birinci konumdan başlayarak yüksek konumlara yani tiz seslere doğru giden pasajları çalarken parmakların konumu, elin konumu, bilek ve dirsek hareketleri birlikte hareket edecek şekilde kullanılmalıdır (Memedaliyev, 2003).

Konum öğretiminde, elin gidilecek konuma göre konumunu hissedip, bu geçişe alışması aynı zamanda entonasyon sorununu da zamanla başarıya kavuşturması beklenir. Bununla beraber bir kemancının doğru ve homojen bir ses elde etmesi, bir nevi sol el hareketlerine

yön veren parmaklandırma (duate) tekniğine bağlıdır. Yanlış yazılmış bir duate, kolay pasajlarda bile ciddi entonasyon problemleri yaşanmasına sebep olabilir (Angı, 2013, s.54).

Aynı zamanda bir notanın veya bir dizinin farklı konum ve farklı telde çalınması parçanın ses renginin değişmesine katkı sunmaktadır. Bu görüşten hareketle tuşe üzerinde konumların ve tellerin çeşidine göre parmak numaralarının değişmesi (duate) parçaların ses tonu üretme, daha sıcak tınılar elde etme bakımından, ritim, teknik ve içtenlikli kısımlarında kemanın çok amaçlı imkânlarını ortaya çıkarmaktadır (Hüseynova, 2013, s 93).

Büyükaksoy (1997) konum değiştirmeyi tam konum değiştirme ve yarım konum değiştirme olarak iki sınıfa ayırmaktadır. Tam konum değiştirmede hem el hem parmağın yeni bir konuma geçtiğini, yarım konum değiştirmede ise başparmağın keman sapıyla temasını sağladığı noktanın değişmeyip, ancak kıvrılıp gevşetilerek el ve parmakların diğer konumlara geçmesine yardımcı olduğunu belirtmektedir (s.10). Mumcu ise (2004) konum değişikliğini “gerçek değişim ve yapay değişim” olarak iki türe ayırmıştır. Yapay konum değişiminde başparmağın kemanın sapındaki yerini koruduğunu ve kıpırdamadığını, konum değişiminin parmak ya da eli açarak ileri veya geri çekerek kullanıldığını, gerçek konum değişiminin ise el ve baş parmağın yeni konumlara birlikte hareket ettirilerek uygulandığını, ayrıca III. konumdan I. konuma inerken baş parmağın elden biraz daha önce geriye getirilmesi gerektiğini, VII. Konumdan sonra kol kullanmadan el ile konum geçilebileceğini belirtmiştir (s. 20-21).

Konum değiştirmek için uygulanması gereken üç temel hareket vardır. Bunlar;

1. *Aynı parmakla konum değiştirme*: Hareketten önceki ve konum değiştikten sonraki sesin aynı parmak ile seslendirilmesi,
2. *Boş tel aracılığıyla konum değiştirme*: Açık tel kullanıldığı esnada konum değişikliği yapılarak yeni sesin istenilen parmakla çalınması,
3. *Değişik parmakla konum değiştirme*: Yapılmak istenen değişiklik telin üstündeki parmak aracılığıyla yapıldıktan sonra konum değişikliğinden sonraki sesin yine yeni parmağın çalması şeklindedir (Büyükaksoy, 1997, s. 10).

Günay ve Uçan ise konum değiştirme ilkesini beş temel ilke ile açıklanmaktadır (Aktaran: Alan, 2014, s. 11).

Harekete Dayalılık: Harekete dayalılığın temelinde sol kol üzerinde uygulanan yeni konum ve ondan sonraki farklı konumlarla ilişkilerin hareketler örüntüsü olarak değerlendirilmesi

yatmaktadır. Bahsedilen hareketler doğru uygulanırsa ortaya da doğru sesler çıkacaktır. Hareketin kolda uygulanmasını savunan anlayış bu ilkeyi esas almaktadır.

İşitmeye Dayalılık: Keman çalınırken ortaya çıkan seslerin doğruluğu enstrümanı çalanların müziksel işitme yeteneği aracılığıyla sağlanmaktadır.

Görmeye Dayalılık: Keman üzerinde doğru konumun kontrolü bir ayna yardımıyla yapılabilir. Bu durumda hareketin oluşumu, yumuşaklığı, yeni konuma gidiş ve tam konum yerini buluş, kolun görünümü ve kurallara uygunluğu göz yolu ile izlenmiş olur. Bununla beraber keman eğitmenisi çalan kişinin konumlara ilişkin hareketlerine bakarak uygunluğunu belirleyebilir.

Dokunmaya Dayalılık: Parmakların telle ilişkisi, yüzdürme yaparken parmak uçlarının duyarlı olması, parmak düşmesi veya parmak kalkmalarının teldeki dirence göre düzenlenmesi, ayrıca başparmağın keman sapı ile olan ilişkisi bu ilkeye göre göz önünde bulundurulmalıdır.

Standartlık: Uygulanan her yeni konumun bir veya daha önceki konumlarda uygulanan durumlarla kolay kavranması mümkündür. Tabi bu noktada özellikler göz önünde bulundurularak durumlar arasından bir seçme ve sıralama yapmak uygun olabilir. Keman çalmada bütünlüğün kazanılması ise öğrenilen farklı tekniklerin yeni konumlarda uygulanması ile mümkündür. Bunların yanında konumların tizleşmesiyle kemanda farklı davranış şekillerinin ortaya çıkması da son derece normaldir.

Keman öğretim sürecinde 17.yy ile 20.yy arasında bir çok keman eğitmenisi hazırladıkları kaynaklarda birinci konumu ana konum olarak ele almış ve bir çok keman eğitmenisi başlangıç keman eğitimine birinci konum ile başlamıştır. Ancak son 35 yıldır bazı keman eğitimcileri keman eğitimine daha ileri konumdan başlamanın belirli avantajlar sağlayabileceğini ileri sürmüşlerdir (Cowden, 1972).

Başlangıç keman eğitimi için yazılan kaynaklarda ana konum olarak genellikle birinci konum ele alınır ve keman eğitimine birinci konumdan başlanır. Ancak bunun aksine başlangıç keman öğretim aşamalarında yöntem olarak üçüncü konumdan başlatmayı tercih eden kaynak ve pedagoglar vardır.

Başlangıç keman eğitimini üçüncü konumdan başlatmanın sebebini, kemana birinci konumda tutmaktan kaynaklı yorgunluk ve zorluğun önüne geçme, üçüncü konumda dördüncü parmağı daha rahat kullanabilme, üçüncü konumda sol baş parmağın alt

kısımındaki etli kısım kemanın tuşe arkası ile temas halinde olduğundan daha rahat çalınabilme, sol tel hariç birinci parmak ile tüm tonlamayı test etmenin mümkün olması, üçüncü konumda yarım ve tam konumların birbirine daha yakın olmasının avantaj sağlayacağı şeklinde savunmuşlardır (Cowden, 1972; Arıca, 2019).



Şekil 11. Kemanda konum tekniğinin nota üzerindeki gösterimi



Şekil 12. Kemanda I. konum görseli



Şekil 13. Kemanda II. konum görseli



Şekil 14. Kemanda III. konum görseli

2.4.2.2.3. Süsleme Teknikleri

Çarpmalar :İki notadan oluşan bir süsleme tekniği olan çarpmada birinci ses çarpıp kaçar, böylece asıl ses vurgulanmış olur (Say, 2005, s.374).

Çarpmalar uzun, kısa ve çift çarpma olarak 3 kısımda incelenir. Kısa çarpmada ritim değeri bulunmamaktadır. Sapı üzerinde çizgi bulunan sekizlik veya onaltılık notalarla gösterilir. Uzun çarpmada notalar daha çok tam değerinde yazılır. Çarpma notası temel notanın değerine göre zaman değerinin yarısı veya üçte ikisini kapsamaktadır. Çift çarpma ise temel notanın bir alt ve bir üstünde bulunan notalardan meydana gelir ve hızlı seslendirilmelidir (Gören, 2013, s.201).



Şekil 15. Çarpma tekniğinin nota üzerindeki gösterimi

Mordan: Bir notanın iki yada üç kez sarptırılmasıyla meydana gelen süsleme tekniğidir. Mordanlar eserin türü ve süsleme değeri açısından, üst ya da alt notadan başlayabilir (Fayez, 2001, s.79).



Şekil 16. Mordan tekniğinin nota üzerindeki gösterimi

Tril: Kemanda sol el tekniklerinden en yaygın olarak kullanılan süsleme biçimlerinden biri olan tril belirlenen süre içerisinde ana ses ile komşu ses arasında çok hızlı gidip gelerek uygulanır (Say, 2005, s.498).



Şekil 17. Tril tekniğinin nota üzerindeki gösterimi

Grupetto: Eserin temposuyla uyumlu olarak yazıldığı şekle göre çalınan, ana sese bağlı, bir alt ve bir üst sesler arasında dolaşan ses kümecikleridir (Büyükaksoy, 1997, s.15).



Şekil 18. Grupetto tekniğinin nota üzerindeki gösterimi

2.4.2.2.4. Vibrato

Latince “vibrare” kelimesinden türeyen vibrato tekniği sesi zenginleştirmek, yumuşatmak, yoğunlaştırmak amacıyla kullanılan titreştirme tekniğidir (Say, 2005, s.582).

Vibratonun amacı tel üzerinde parmak ile sese dalgalı bir salınım vererek daha etkileyici ve kaliteli bir müziksel ifade kazandırmaktır. Portamento gibi vibrato da esas olarak seslendirmede etkiyi artırmak, renk katmak, güzelleştirmek için kullanılır. Ne yazık ki, hem söyleyenler hem de çalanlar bu etkiyi sık sık portamento gibi yanlış kullanmakta, bunu yaparken de artistik olmayan süslemeler ile büyük çoğunluğu bu hataya sebebiyet vermektedirler. Müziksel haz almak için titreşimin orantılı kullanılması gerekir bu oranı da bu konuda hassas bir eğitim alan ve dengiyi koruyabilen icracılar gerçekleştirebilir (Auer, 1921, s. 58).

2.4.2.2.5. Glissando

İtalyanca’da kaydırma anlamına gelen glissando el ve kolun eş zamanlı hareketiyle parmağın telde kaydırılmasıdır. Konum değişiminden farklı olarak gidilmek istenen nota, ister aynı parmak ister farklı parmak fark edilmeksizin, iki nota arasında kalan diğer ara notaların bilinçli şekilde duyurulmasıyla oluşur (Büyükaksoy, 1997; Gören, 2013).



Şekil 19. Glissando tekniğinin nota üzerindeki gösterimi

Kemanda tel üzerindeki parmak baskısı en çok tartışılan konulardan biridir. Geçen yüzyılın önemli icracıları bu konu üzerinde bir hükümde bulunmamış ve kararı kısmen öğrencilerin kendi insiyatifine bırakmışlardır. Öğretmenin, öğrencisini gözlemleyerek sol eldeki parmakların ve elin hangi derecede baskı uyguladığına bakarak daha kuvvetli ya da zayıf olmasına dair tavsiyelerde bulunarak öğrencinin fiziksel durumuna bakarak hareket etmesi gerektiğine yönelik önerilerde bulunmuştur. Öğretmenin aynı zamanda öğrencinin elinin şekline bakması ve öğrencinin kendi sezgilerinin onu ses üretimindeki farklılıkları gözlemlemeye yönlendirmesi gerektiğini söylemişlerdir . Geçmişteki ustaların herhangi bir katı bir kural koymaması doğruluğu bu konunun kişiden kişiye değişebileceği gerçeğini ortaya koymaktadır. Herhangi iki çalgıcının aynı karakteristik özellikleri olamayacağı için bu aynı zamanda onların elleri ve parmak tutuşları içinde geçerlidir. Açıkça görülüyor ki bu konu hakkında bu farklılıklardan ötürü kural üretmek pek mümkün değildir (Auer, 1921, s. 89).

Auer (1921) parmakların tel üzerindeki baskısını ayrıca şu şekilde tasvir etmiştir: Bazıları var ki “rahatlık” kelimesini her durumda sarf ediyorlar, aslında bende bu kelime genel manaya dayandırıldığında, bilhassa çalışma üzerinde yay tutan kol için, bilek rahatlığı için ya da yay üzerinde parmakların hafif baskı yapması için kullanıldığında rahat olunması gerektiğine inanıyorum. Fakat eğer sol elin “rahatlığından” bahsediyorsak söylemem gerekir ki ben bu düşüncenin karşısındayım. Aslında bunun tamamen bir yanlış anlama olduğuna inanıyorum ve parmakların baskısının fiziksel güçleri doğrultusunda tam bir ölçüt sağlaması gerektiği konusunda ısrar ediyorum. Ne kadar fazla tuşe üzerinde baskı uygulamaya gayret ederseniz, o kadar hızlı yayın daha az titremesine vesile olursunuz. Diğer taraftan ise ne kadar yüksek tonları zorlarsanız, köprü ve parmak arasındaki sınırlandırılmış titreşimi çok kısa tuttuğunuz için kulağınız nahoş melodiler duyacaktır (Auer, 1921, s. 91).

2.5. Geleneksel Türk Müziğinde Keman

Kemanın ortaya çıkardığı niteliksel imkanlar nedeniyle keman uluslararası sanat müziği, caz ve halk müziği gibi farklı müzik türlerinde çalınabilmektedir (Say, 2009, s. 290).

Aynı zamanda keman, kullanıldığı dönemden bu güne kadar farklı toplumların geleneksel müziklerinde yer edinmiştir. Bazı geleneksel müziklerde kendine eşlik çalgı olarak yer bulmuşken bazı geleneksel müziklerde de ana çalgı olarak yerini almıştır.

Benary’nin (1971) yapmış olduğu çalışmada, Hindistan’da insanların defalarca çalma denemeleri yapmasına rağmen kemanın 1800’lü yıllardan başlayarak kullanıldığı ve yerli bir çalgıya dönüştüğü görülmektedir. Örneğin ilk olarak Balaswamy Dikshitar kemanın 19. yüzyılın ilk yarısında Güney Hindistan’da yaygın olarak kullanılan geleneksel müzik olan Karnatik müzikte kullanılan bir çalgı haline getirilmesine öncülük etmiştir. Bu müzik türünde kemanda farklı çalma teknikleri kullanılarak artık karnatik müzikte kullanılan bir

eşlik çalgı olmaya başlamıştır. Hindistan’da keman çalgısı geleneksel müziklerinde yer almış hatta karnatik müziğe has vazgeçilmez eşlik çalgısı haline gelmiştir. Keman üzerine daha sonra bir çok çalışma ve değişimler yapılarak 5 telli hatta 7 telli keman haline dönüştürölüp kullanılmıştır (Benary, 1971, s. 3-5).

Kemanın geleneksel müziklerdeki etkisi Hindistan ile sınırlı kalmamıştır. Yaylı çalgılar üzerine araştırma yapan Bogen (2019), Çin’in geleneksel çalgılarından Erhu’nun batı müziği keman çalma tekniklerinden, estetik, besteleme tekniklerinden etkilendiğini ve Çinlilerin Erhu üzerinde batı müziği keman repertuarlarını öğrendiğini ifade etmiştir. Yine benzer şekilde İran’da 1880’lerde kemanın ülkeye girmesiyle birlikte halk müziğinin önemli enstümanlarından biri olan *kamanca* popülaritesini kemana bırakmak zorunda kalmıştır. Keman, kamanca çalgısına bir tel daha eklenmesini sağlamıştır. (Bogen, 2019, s. 55).

Keman, önceleri Macar halk müziğinde eşlik çalgı olarak kullanılmış, 17. yüzyıldan sonra ise daha modern bir stile dönüşmüştür. Dans müziklerinde kullanılmaya başlanan keman bazı bölgelerde de macar tulumunun yerini almıştır (Ong, 2011, s. 39).

Bir diğer Avrupa ülkesi Bulgaristan’ın geleneksel müziği de uzun yıllar Osmanlı döneminde korunmasına rağmen, Osmanlıların son döneminde ve sonrasında dışardan etkilenmeye başlamıştır. Başka bir ifadeyle, keman Bulgaristan geleneksel müziğinde 1850’lerden sonra hızlı bir şekilde yayılmaya başladığı tespit edilmiştir (Lipari, 2004, s. 4).

Son olarak keman İsveç’te geleneksel bir çalgı olan Nikelharpa ile birlikte halk müziği icralarında ve ayrıca yarışmalarda değerlendirme kriteri olarak kullanılmıştır (Ling, 1986, s. 3).

Genel olarak bakıldığında zaman keman çalgısı bir çok farklı toplum ve kültürde kendine yer bulmuş ve bulunduğu kültüre göre de şekillenmiştir. Yukarıda ismi geçen diğer toplumlara ait geleneksel müziklerde olduğu gibi geleneksel Türk müziğinde de kemana rastlamak mümkündür.

Dünyadaki diğer toplumlarda olduğu gibi türk toplumunun da kendine has geleneksel müzikleri bulunmaktadır. Bu müzik türleri bulundukları toplumların kültür mirası ya da birikimi olarak görüldükleri için, ait oldukları ulusal müzik alanlarında değerlendirildikten sonra, çalgı eğitimlerinin önemli boyutlarında yer alabilmektedirler (Almzori, 2017, s. 29).

Kemanın Türk çalgıları ve müziklerinde ne zaman yer aldığı tam olarak bilinmezken, İstanbul ve Trabzon gibi şehirlerin latin ülkeleri ile ticaret yapmaları sebebiyle oluşan sıkı

ilişkiler neticesinde Gazimihal tarafından kemanın eski örneklerinin bu sayede buralarda görüldüğü belirtilmiştir (Aktaran:Weinstein, 2011, s. 138).

Keman başlangıçta Osmanlı müziğinde yer alan diğer çalgılar gibi meyhaneler ve tavernalarda yer edinin ve halk kültürü düzeyinde kalmış, batı kültüründe ise hem dini ve halk müziklerinde kullanılmıştır. Bununla birlikte keman için çok sayıda eser bestelenmiş ve buna bağlı olarak keman çalma teknikleri batıda daha üst seviyelere ulaşmış ve geliştirilmiştir (Weinstein, 2011, s. 138).

Osmanlı döneminde Türk müziğinde eğitim bütünüyle “Meşk” adı verilen bir öğrenim yöntemi ile gerçekleşirdi. Öğrencilerin, ses ve saz eseri dağarcığı edinmeleri hep meşk etmekle gerçekleşirdi. Genelde saz meşkinin, sözlü eser meşkinden daha zor, uzun ve sabır isteyen bir süreç olduğu kabul edilir. Çalgı öğrencilerinin, öncelikle sazlarını yenmeleri gerekirdi. Diğer bir deyişle çalgılarına özgü bütün becerileri kazanmaları zorunlu görülürdü. Bu zorunluluk; çalgıların icralarında mükemmelliğe ulaşmanın doğal bir amaç olmasını gerektirdi (Efe, 2007, s. 6).

Keman çalgısının günümüzdeki eğitim süreçlerine baktığımızda yoğun olarak batı müziği eserleri ve bu eserlere bağlı olarak yazılan etüt ve alıştırma kullanılmaktadır. Keman eğitiminde kullanılmak üzere kendine özgü zengin makam ve ritim kalıplarına sahip olan geleneksel Türk müziği eserlerine daha fazla yer verilmesi, hem keman eğitiminde kullanılabilecek ve keman eğitimini geliştirecek önemli ürünler içermesinden dolayı hem de daha fazla etüt ve eser oluşturulması açısından önemli olduğu görülmektedir (Parasız, 2008, s. 45).

Keman, perdesiz yapısı, etkileyici sesi ve geniş teknik imkanları sayesinde bir çok farklı müzik türüne uyum sağlayabilme özelliği göstermektedir. Bu nedenle farklı müzik kültürlerinde de kullanılma imkânı taşımaktadır. Bu durumdan kaynaklanan doğal bir sonuç olarak kemanın, Türk müziği icraları için de sıklıkla kullanılmaya başlanan bir çalgı durumuna dönüşmeye başladığı gözlemlenmiştir (Gülüm ve Albuz, 2019, s.2).

Kemanın etkileyici ses tonuna sahip olması gerek her tarz müzik türünün icrasında kullanılabilmesi, gerek ise geniş ses alanına sahip olması ve tınısındaki sıcaklık bu çalgıyı ideal bir solo çalgı haline getirmektedir. Ayrıca Türk müziğinin bir çok türünde oda müziği, orkestra ve Türk müziği topluluklarındaki icra edilebilme özelliğiyle de geleneksel Türk müziğinde önemli bir yere sahiptir (Akpınar, 2014, s. 93).

İlk olarak İtalya’da ortaya çıktığı ve batı Avrupa topluluklarında kullanıldığı düşünülen keman gibi yaylı çalgıların kullanımının günümüzde sadece bu ülkelerle sınırlı kaldığını söylemek mümkün değildir. Müzik dilinin evrenselliği sadece söz ve melodi için geçerli değil aynı zamanda farklı müzik türlerine eşlik eden çalgıların da evrensel olduğunu görmek ve kemanın geleneksel müziklerde de kullanılabilecek bir çalgı olduğu söylenebilir.

Eğitimin yakından-uzağa, çevreden- evrene, bilinenden-bilinmeyene ilkeleri göz önünde bulundurulduğunda, müzik eğitiminde halk ezgilerinin kullanılmasının önemi ortaya çıkmaktadır (Müzzinoğlu ve öztürk, 2016, s. 693).

Batı keman çalma tekniklerinde karşılaşıldığı gibi geleneksel Türk müziklerinin de kemanla çalınma yöntemlerinin geliştirilebilmesi için Türk Halk müziği’nin ritimsel ve makamsal özelliklerini içeren dizi, iki ses, akor gibi teknik çalışmalara gerekli önem verilip bu tekniklerin geliştirilmesi gerekmektedir (Çilden’den aktaran Parasız, 2009, s. 10).

2.6. Geleneksel Türk Müziği

Tekin (2015), dünyanın pek çok yerinde aynı amaç için kullanılan ve aynı anlamı içinde barındıran müzik kelimesinin, sanat kavramının içerisinde yer almasından dolayı başlangıç olarak “sanat” kavramının açıklanması gerektiğini belirtmiştir.

Sanatın yaşam ile aynı zamana denk geldiği, insanlık ile aynı yaşta olduğu düşünüldüğünde sanatın insanın var olmasıyla beraber başladığı söylenebilir. Sanat genel olarak tanımlandığında bir etkinliğin yapılması ile ilgili yöntemlerin, bilgilerin, kuralların bütününi kapsayan etkinlik olarak tanımlanabilir. Bazı düşüncelerin, amaçların, duyguların, durumların ya da olayların, deneyimlerden faydalanılarak, beceri, düş gücü kullanılarak ifade edilip başkalarına iletilmesine yönelik yaratıcı bir insan etkinliği olarak da farklı bir tanımla ele alınabilir (Bozkurt, 1995, s. 15).

Sanatın tarihçesi konusunda kesin bir bilgi aktarmak mümkün olmamakla birlikte insan topluluklarının sosyal yaşam pozisyonlarıyla paralel bir çizgi takip ettiğini ifade etmek yanıltıcı olmayacaktır.

Sanatın evrensellik özeliği yanında insanların yaşam biçimi, duygu, düşünce, inanç, gelenek ve toplumsal normlarına göre değişkenlik gösterebilmektedir. Dolayısıyla, her ulusun sanat anlayışı özgün sosyolojik özellikleri nedeniyle farklılık gösterebilmektedir. Sanatın bir özelliği de toplumların ekonomik, sosyal ve kültürel gelişmişlik düzeyi ile ilişkili olmasıdır.

Sanayi öncesi toplumların sanat anlayışı ile endüstriyel toplum sanat anlayışı kuşkusuz farklı bir noktaya gelmiştir. Çağdaş sanat kavramı da zaten 19. yüzyıl yani sanayileşme ile birlikte başlamakta ve çeşitlenmektedir. Çağdaş sanat çağın gereklerine göre form almaktadır. Sanat sadece yetenek ile geliştirilebilecek bir alan değildir. İnsanın karşılaştığı zorlukları çözmede olayları kavramada, olaylar karşısında hissettikleriyle ilgili nasıl bir tepki göstereceği belli bir eğitimin yanı sıra zeka, ve estetik duyarlılığına bağlıdır.

İnsanı eğitmede veya biçimlendirmede güzel sanatlar çok önemli bir yer tutar. Güzel sanatlar, sadece kişinin heyecanlarını inceltmeyle, duygularını yüceltmeyle sınırlı kalmaz aynı zamanda toplumun birlik ve bütünlük içerisinde gelişmesine, kendini gerçekleştirme ve amaçlar doğrultusunda beraberlik duygusu içerisinde hareket edilmesini sağlar. Bu sebepler güzel sanatların toplum üzerindeki etkisini ve önemini ortaya çıkarır (Akdoğan, 2001, s. 213).

Müzik düşüncesinin sınırlarının belirsiz olmasıyla birlikte, diğer sanat dallarıyla ilgili benzer düşünce biçimleri ile mukayese edildiğinde çok geniş yere sahip olduğu söylenebilir (Fubini, 2003, s.16).

Bir halkın, bir topluluğun tarihi süreç içerisinde yaşam tarzından esinlenerek sevdiği, dinlediği, çalıp söylediği ezgilere geleneksel müzik denir. Geleneksel müzik içtenlikli ve doğaldır. Çalınıp söylenen geleneksel müzikler ait olduğu halkın geleneksel kültürünü, yaşam biçimini, estetiğini kısaca ruhunu temsil eder.

Ulus'a ait olarak tabir edilen ulusal müzik, bir ulusa özgü özellikleri içinde barındıran evrensel müziktir. Bir ulusa özgü özellikler: Doğa, üretim, dil, din, gelenek ve görenek gibi çeşitli etkilerin şekillendirdiği yerel, ulusal renklerdir. Bunlar “ezgi”, “makam”, “biçim (form)” olarak üç şekilde kendini gösterir (Kaygısız, 2004, s. 242).

Türk müziği Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Geleneksel Türk Halk Müziği olarak iki kısımda ele alınmaktadır.

2.6.1. Geleneksel Türk Sanat Müziği

Geleneksel Türk sanat müziği ritim ve ezgi esasına dayanan modal ve monodik bir müzik türüdür. Yatay seyreden bu tür, makamların zenginliği ve ritim kalıplarının çeşitliliğiyle çok sesli armonik yapıya sahip olan batı müziğinden çok farklı bir türdür. Türk sanat müziği, halk müziği gibi daha az karmaşık ve klasik Türk müziği gibi köklü geleneklere bağlı

alanlarda gelişmiştir. Geleneksel Türk sanat müziği konusu bakımından dini ve din dışı türleri işlemektedir (Feridunoğlu, 2004, s. 216-217).

Geleneksel Türk Sanat müziği makamlar, usuller ve biçimler olmak üzere 3 temel ögeye ayrılmaktadır.

2.6.1.1. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Makamlar

Bir dizide durak, güçlü, seyir, asma karar, genişleme gibi temel konuların, belirli kurallar dâhilinde işlenmesine verilen isimdir. Türk müziğinde makamlar çeşitli dörtlü ve beşlilerin birbirine aktarılmasıyla oluşur. Bu durağan diziler belirli kurallar işlenerek makamları oluşturmaktadır (Salgar, 2017, s. 35).

Akdoğu (1996, s. 40) makamları basit makamlar, şed (göçürülmüş), mürekkeb (birleşik) makamlar olarak 3 kısımda ele almıştır.

Makamlar ile ilgili bilgilerin yer aldığı bu bölümde yalnızca çalışmada kullanılan makamlara ait detaylı bilgilere yer verilmiştir.

2.6.1.1.1. Basit Makamlar

- Makamın dizisinin bir dörtlü + beşli ya da beşli + dörtlüden oluşması gerekmektedir.
- Makamın güçlüsü dörtlü ile beşlisinin veya beşli ile dörtlüsünün birleştiği yerde olmalıdır.
- Diziyi oluşturan dörtlü (22 koma) ve beşli (31 koma) tam olmalıdır.
- Sekiz sestten oluşan dizinin, makamın özelliklerini yansıtmaması gerekir.

Akdoğu (1996) başlıca basit makamları Çargah, Rast, Hüseyini, Kürdi, Hicaz, Buselik, Uşşak, Neva, Hümayün, Uzzal, Zengüle, Karcığar, Suzinak olarak ele almıştır (s.41).

Çârgâh Makamı: Klasik batı müziği bakımından Do major olarak adlandırılan dizidir. Durağı, çârgâh veya kaba çârgâh perdesidir. Çıkıcı veya çıkıcı-inici seyre sahip makam çârgâh veya kaba çârgâh perdesi üzerindeki bir çârgâh beşlisi'ne 5. derece üzerinde bir çârgâh dörtlüsü eklenmesiyle oluşur. Güçlüsü Rast veya Gerdaniye, yedeni ise Buselik yada kaba buselik perdesidir (Özkan, 2000, s. 95).



Şekil 20. Çargâh makam dizisi

Rast Makamı: Rast makamının durağı rast perdesidir. Çıkıcı seyire sahip olan kürdi makamı yerinde rast beşlisine nevâ'da rast dörtlüsü eklenmesiyle oluşmaktadır. Güçlüsü beşli ile dörtlünün ek yerindeki nevâ perdesi yedeni ise 1. Aralıktaki bakiye diyezli fa ırak perdesidir (Özkan, 2000, s. 115).



Şekil 21. Rast makam dizisi

Hüseyini Makamı: Hüseyini makamının durağı düğâh perdesi, seyri ise inici-çıkıcıdır. Yerinde hüseyini beşlisine hüseyini'de uşşak dörtlüsünün eklenmesiyle oluşan hüseyini dizisinin güçlüsü hüseyini beşlisi ile uşşak dörtlüsünün ek yerindeki hüseyini perdesi, yedeni ise 2. Çizgideki rast (sol) perdesidir (Özkan, 2000, s. 156).



Şekil 22. Hüseyini makam dizisi

Kürdi Makamı: Kürdi makamının durağı düğâh perdesidir. Seyir bakımından çıkıcı yada inici-çıkıcı özelliklere sahip kürdi makamının dizisi yerinde kürdi dörtlüsüne nevâda buselik beşlisinin eklenmesi ile meydana gelir. Kürdi makamının güçlüsü dörtlü ile beşlinin ek yerindeki nevâ perdesidir ve üzerinde buselik çeşnisi bulunmaktadır ve yedeni 2. çizgideki rast (sol) perdesidir (Özkan, 2000, s. 115).



Şekil 23. Kürdi makam dizisi

Hicaz Makamı: Hicaz makamının durağı düğâh perdesidir. İnici-çıkıcı veya çıkıcı seyre sahip olan hicaz makamı yerinde hicaz dörtlüsüne nevâ'da Rast beşlisinin eklenmesiyle oluşmaktadır. Güçlüsü hicaz dörtlüsü ile rast beşlisinin ek yerindeki 5. Derece nevâ perdesi, yedeni ise 2. çizgideki Rast (sol) perdesidir (Özkan, 2000, s. 140).



Şekil 24. Hicaz makam dizisi

2.6.1.1.2. Şed (Göçürme) Makamlar

Bazı basit makamların başka bir perde üzerine göçürülmesiyle oluşan makamlardır. Şed makamlar; Acemaşîran, Nihâvent, Mahur, Sultân-ı yegâh, Ruhnevâz, Ferahnüma, Aşkefza, Kürdilihicâzkar, Şedaraban, Sûz-i Dil, Evcârâ, Hicazkâr ve Zirgüleli Sûz-nâk makamlarından meydana gelmektedir. (Aybars, 2011, s. 51).

Acem Aşîrân Makamı: Acem aşîrân makamının durağı aynı ismi taşıdığı Acem aşîrân perdesidir. İnici seyre sahip makamın dizisi Acem aşîrân perdesinde bir çârgâh beşlisine, çârgâh perdesindeki bir çârgâh dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelir. Güçlüsü acem perdesi, yedeni ise 1. Çizgideki Hüseyini Aşîrân (mi) perdesidir (Özkan, 2000, s. 203).



Şekil 25. Acemaşîran makam dizisi

Nihâvent Makamı: Nihâvend makamının perdesi rast perdesidir. İnici- çıkıcı, çıkıcı ve inici seyirler gösterebilen makamının dizisi Rast'ta buselik beşlisine nevâ'da kürdi dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur. Nihâvent makamının güçlüsü buselik beşlisiyle kürdi veya hicaz dörtlüsünün berleştiği yerdeki nevâ, yedeni ise 1. aralıktaki ırak perdesidir (Özkan, 2000, s. 209).



Şekil 26. Nihâvent makam dizisi

2.6.1.1.3. Mürekkebe(bileşik) Makamlar

Genel olarak kendine ait özelliklere sahip, çeşitli dörtlü ve beşlilerin eklenmesiyle oluşan, birleşiminde bir veya daha fazla makam oluşan makam türüdür. Bu yapısal özellik, geleneksel Türk müziğinde ayrıca yüzlerce makamın oluşmasını sağlamıştır (Salgar, 2017, s. 155).

Başlıca bileşik makamları. Hüzzam, Segâh, Nikriz, Sabâ, Neveser, Irak, Eviç, Nişâbürek, Ferahnâk, Acem, Acem kürdî, Muhayyer kürdî, Sazkâr, Gerdâniye, Gülizar, Şehnaz, Ferahfeza, Bestenigâr, Bayatî Araban, İsfahan ve Zavil makamlarından oluşur. (Aybars, 2011, s. 51).

Segâh Makamı: Segâh makamının durağı segâh perdesidir. Çıkıcı seyre sahip segâh makamının dizisi yerinde segâh beşlisine eviç perdesinde hicaz dörtlü eklenmesiyle oluşur. Dizinin üçüncü derecesindeki nevâ perdesi makamın güçlüsüdür. (Özkan, 2000, s.276).



Şekil 27. Segâh makam dizisi

2.6.1.2. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Usuller

Geleneksel Türk sanat müziğinde, eşit sayıda değişik vuruşlardan meydana gelen ritim kalıplarından meydana gelir. Genelde ağır, orta ve yürük olmak üzere 3 tür tempoya sahiptir. Usuller basit usuller ve bileşik usuller olmak üzere 2 kısma ayrılır. (Feridunoğlu, 2004, s. 219)

- Basit usuller: Bileşiminde başka usullerin bulunmadığı usullerdir. Nim sofyan ve Semai usulleri örnek olarak gösterilebilir.
- Bileşik usuller: Bileşiminde, iki veya daha fazla olan usulün bulunduğu usullerdir. Sofyan usulünden itibaren kullanılan tüm usuller bu gruba dâhildir (Salgar, 2017, s. 203).

Salgar (2017), usulleri 2 zamanlı usul Nim Sofyan usulü, 3 zamanlı usul Semai usulü, 4 zamanlı usul Sofyan usulü, 5 zamanlı usul Türk aksağı usulü, 6 zamanlı usul Yürük semai, Sengin semai, Ağır sengin semai usulleri, 7 zamanlı usul Devr-I Hindi, Devr-I Turan usulleri, 8 zamanlı usul Düyek, Müsemmen usulleri, 9 zamanlı usul Aksak, Evfer, Raks aksağı, Oynak aksağı usulleri, 10 zamanlı usul, Curcuna, Aksak semai, Ağır aksak semai , Lenk Fahte usulleri, 14 zamanlı usul, Devr-I Revan usulü, 20 zamanlı usul, Fahte usulü, 24 zamanlı usul Çenber Usulü, 26 Zamanlı usul Evsat usulü, 28 zamanlı usul, Devr-i Kebir, Frengifer, Remel usulleri, 32 zamanlı usul, Hafif, Muhammes, Berefşan usulleri, 48 zamanlı usul Sakil usulü, 64 zamanlı usul Havi usulü, 88 zamanlı usul Darb-ı Fetih usulü, 120 zamanlı usul Zencir usulü olarak 19 tür usul olarak ele almıştır (s. 203-284).

2.6.1.3. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Biçimler

Vokal Müzik: Türk müziğinde vokal müzik türü ses için bir güfte üzerine yazılmış eşlikli veya eşiksiz söylenen parçalar olarak tanımlanmıştır. Konularına göre dini müzik (cami ve tekke müziği; Ezan, Mevlit, salat ve selam, tesbih, tekbir mi'raciye ve minacaat) ve din dışı müzik gibi türler vardır.

Bütün tek tanrılı dinler ilk başlarda müziği din dışı bir öge olarak gördüler. İbadethanelerden müziği uzaklaştırmış çalgıları ve çalgı müziğini putperestliğe ait kavramlar olarak ele almışlardır. Müziğin duygu uyandırma özelliğinin inancı zayıflatabileceği düşünülmüş, ancak zaman geçtikçe, dini ve peygamberleri yüceltici sözleri içeren melodiler kabul görmeye başlamıştır. Hristiyanlık başta olmak üzere diğer dinler müziğin duygu uyandıran özelliğinden yararlanmaya başlamış ve böylece dini müzik terimi ortaya çıkmıştır (Kaygısız, 2004, s. 133).

Günümüzde müzik, insanoğlu için önemli bir maneviyat olan din hayatına dâhil olarak ibadetlerin ve bazı dini törenlerin vazgeçilmez bir ögesi haline gelmiştir. Örnek olarak Hristiyanlık dininde, kiliselerde okunmak üzere bestelenmiş birçok eser vardır. İslam dininde de musikiden azami derecede faydalanılmış ve müzik ibadetten tasavvufa dini yaşamın önemli bir boyutu haline gelmeye başlanmıştır (Tekin, 2015, s. 17).

Din dışı olarak ele alınan türde ise (kar, kar-natık, karçe, beste, ağır ve yörük semai, köçekçe) gibi türler vardır.

2.6.1.3.1. Enstrüman Müziği

Türk müziği sazlarının tek veya toplu halde çaldıkları eserlerde kullanılan belli başlı beste biçimleri şunlardır. Taksim, peşrev, medhal, saz semasisi, longa, sirto, oyun havası, aranağmeye dâhil olan koda. (Feridunoğlu, 2004, s. 223-225).

Taksim: Emprovize şeklinde, herhangi bir saz tarafından geçkili olarak usule bağlı kalmadan yapılır. Giriş taksimi, ara taksimi ve geçiş taksimi olarak 3 grupta ele alınır. (Feridunoğlu, 2004, s. 223-225)

- Giriş Taksimi: Bir fasıl, koro veya solo dinletisine başlamadan önce seslendirecek eserin makamını kulağa alıştırmak için yapılan taksim türüdür (Yücel, 2016, s. 113).
- Ara Taksim: İcra edilen takım aralığında, gerekli zamanlarda sözlü eserlerin arasında yapılan taksim türüdür. Genellikle fasıllarda yapılır ve makam değişikliği yapılarak icra edilir (Yücel, 2016, s. 113).
- Geçiş Taksimi: Bir makamdan başka bir makama geçiş sırasında kulağa, icra edilecek yeni makama alıştırmak amacıyla yapılan taksim türüdür. Bu taksimde şed yollarını bilmek çok önemlidir, çünkü makam değişikliği yaparken yakın makamlardan faydalanılır. (Yücel, 2016, s. 113).

Yücel'e (2016, s. 113) göre ayrıca sözel taksim, çalgısal taksim geleneksel taksim özgür taksim son taksim, ritim eşlikli taksim karışık taksim, fihrist taksimi, konser taksimi gibi taksim çeşitleri de Türk müziğinde kullanılan türlerdir.

Peşrev: Kelimenin aslı Farsça “pişrev” dir. Batı müziğinde karşılığı prelude denk olabilir. Genelde 4 haneli olan peşrevde “Teslim” adı verilen ve ezgisi her haneden sonra aynen tekrar edilen karar bölümü vardır. Nadiren küçük usuller ve genellikle büyük usuller kullanılır (Yücel, 2016, s. 113).

Medhal: 20. yüzyılda kullanılmaya başlayan bu form kısa peşrevdir. A+B kalıbında büyük usullerde yazıldığı gibi küçük usullerde ve servest formda da yazılır.

Saz semaisi: Fasılın sonunda çalınmakla beraber hane ve teslim bakımından peşreve benzerdir. Farkı ise 3 hanenin 10/8'lik ölçüde, aksak semai usulünde olması zorunluluğudur. 4. Hanede ¾ lük semai, 6/8'lik yörük semai veya 7/8 lik Devr-i Turan gibi daha yürük başka bir usule geçmek de usuldendir, hatta mecburidir. (Feridunoğlu, 2004, s. 223-225)

Longa: Peşreve benzemekle beraber, daha serbest yazılmış yürük oyun havasıdır. 2/4 lük nimsofyan usulü kullanılır (Feridunoğlu, 2004, s. 223-225).

Sirto: Özel ritimleri olan, Longa'dan daha serbest ve yürük olup, küçük usullerde yazılan sirto aynı isimdeki oyunun saz müziğidir. Düyek usulü kullanılır (Feridunoğlu, 2004, s. 223-225).

Oyun havası: Her yörenin kendine özgü oyunları için yazılan saz eseridir.

Aranağme: Şarkının başında çalınan, şarkının makam ve usulundeki saz eseridir, buna dâhil olan koda, batı müziğinde olduğu gibi Türk müziğinde de şarkının sonunda gelen ara nağmedir (Feridunoğlu, 2004, s. 223-225).

2.6.2. Geleneksel Türk Halk Müziği

Türk müziğinin farklı bir boyutunu da Türk Halk Müziği oluşturur. Halk müziği halkın ortak duygu ve düşüncelerini yansıtan, halk içinde her zaman yer alan halk sanatçıları tarafından yakılmış, yaratılmış-bestelenmiş, değişimler ve dönüşümlerle dilden dile, telden tele, nesilden nesile yayılarak günümüze kadar ulaşmış geleneksel müziktir (Büyükyıldız, 2015, s. 108).

Türk Halk müziği adından da anlaşılacağı üzere kaynağı halk olan yerel ve yaygın geleneksel Türk müziğinin önemli değerlerindendir. Halk türkülleri bir yandan memleketi, öte yandan özlemi, hasreti, sevdayı, aşkı, acıyı, kederi, aynı zamanda halay ve coşkuyu, mutluluğu anlatır. Farklı bir ifadeyle, türküler sadece kulağa hoş gelen tını ve melodileri değil aynı zamanda bir halkın mutluluğunu, mutsuzluğunu, sevdasını kayıt altına almayı ifade etmektedir. Türküler-bütün bir yaşamın özlü sözcüklere sığdırılıp tatlı bir dil, belli bir melodi ve tınıyla dışa aktarılmasını sağlar ve geçmişin geleceğe taşınmasında önemli bir rol oynar.

Kaygısız (2004) halk müziğinin kökeninin kabile toplumlarına kadar uzandığını, zaman içerisinde insanlığın geçirmiş olduğu evrim sürecinde değişerek ilerlediğini ayrıca sanat müziği düzeyine ulaşmamakla birlikte, yer yer etkilendiğini belirtmiştir (s.242).

Ait olduğu toplumun kültürel özelliklerini en fazla yansıtan müzik türü, şüphesiz ki halk müzikleridir. Halkın içinde doğmuş ve gelişmiş olan bu müzik, o toplumun dili, aynası ve kimliği durumundadır (Vural, 2011, s. 398).

Halk müziği ezgileri geçmişten günümüze ulaşan zengin bir birikimdir. Bu ezgilerin günümüze ulaşmasındaki en önemli ve karakteristik özellik sözlü kültürün bir parçası

olmasıdır. Örnek olarak, halk şarkıları iş veya sosyal etkinliklerde halk tarafından söylenmekte, melodiler ve sözler kitap gibi yazılı kaynaklardan ve daha çok sözlü aktarımla öğrenilmektedir (Kranenburg'den aktaran Müezzinoğlu, 2012, s. 9).

Büyükyıldız (2015) Geleneksel Türk halk müziğini anonim halk müziği ve aşık müziği olarak iki ana bölüm altında ele almaktadır.

- a- Anonim Halk Müziği: Halkın kendi içinden ortaya çıkıp yetişmiş ve adları bilinmeyen ya da unutulmuş halk sanatçılarının ulusal ölçü ve ritim kuralları ve ulusal motiflerle özenli bir şekilde oluşturdukları müzikal ürünlerdir.
- b- Aşık Müziği: Direkt olarak, islamiyet öncesindeki kavmi müziğimize dayanmakta olan ve en eski geleneklerimizden oluşan aşık müziğinin temeli “anonim halk müziği” gelenekleri ile dini-tasavvufi “tekke müziği” türlerinden meydana gelmektedir (s. 157-160).

Farklı bakış açılarıyla Türk halk müziğinin sınıflandırılmasına dair yeni yaklaşımlar da söz konusudur ve şu şekilde oluşmuştur.

- 1- “Üreteni yani türkü yakıcısı-bestecisi bilinmeyen halk müziği” diğer bir ifadeyle “anonim halk müziği” dir. Bu müzik türü kendi içinde “anonim (aşık müziği dışı) Halk müziği” ve “anonim aşık müziği” olarak ikiye ayrılmıştır.
- 2- “Üreteni yani türkü yakıcısı-bestecisi bilinen başka bir söylemle kişisel halk müziği” dir. Bu müzik türü de yine kendi içinde “geleneksel halk sanatçılarının ürettiği halk müziği” ve “Üreteni bilinen aşık müziği” olarak iki gruba ayrılmıştır (Büyükyıldız, 2015, s. 169-174).

Öte yandan bir başka ayırmda Geleneksel Türk halk müziği usullü türler, usulsüz türler ve karma türler olarak üç kısımda sınıflandırılmıştır (Demir, 2005, s. 73).

Usullü türler: Halay havası, zeybek havası, deyiş-semah havaları, konya havaları, silifke havaları ve aşık müzikleri usullü türlere verilen örneklerdir.

Usulsüz türler: Barak havası, bozlak havası, ela gözlü havası, gazel havası, gurbet havası, yol havası, arguvan havası ve çamşihı havası Türk halk müziğinde yer alan bazı usulsüz türlerdir.

Karma türler: “Ayağı usulsüz devamı usullü karma türler” yani müstezat havası ve “ayağı usullü devamı usulsüz karma türler” yani hoyrat ve maya havası karma türler kapsamında değerlendirilmektedir.

Ölçü (usul) ve Şekil (form) yönünden Geleneksel Türk Halk Müziğinin sınıflandırması:

Geleneksel Türk halk müziği ölçü ve şekil yönünden “Kırık Hava” ve “Uzun Hava” olarak iki bölüme ayrılmıştır.

Kırık Havalar

Belirli bir dizide seyreden, ölçüsü ve ritmi bilinen Türk halk müziği ezgilerinden oluşan ürünlerdir. Zeybek, Teke zorlaması, Bengi, Güvende, Halay, Bar, Horon, Kaşık havası, Karşılama, Sallama, Kol havası, Yalı havası gibi türler kırık havalara örnek olarak olarak gösterilebilir (Tüfekçi’den aktaran Büyükyıldız, 2015, s. 177). Kırık havaların ölçü değeri bilinmektedir. Ancak ezgi boyunca farklı usulde ezgiler oluşabilir örnek olarak; 9/8’lik başlayan bir ezgi, akışkanlığı içinde 8/8, 7/8 gibi ölçü değişikliklerine uğrayabilir (Büyükyıldız, 2015, s. 177).

Uzun Havalar

Türk halk müziği içinde ölçü ve ritim bakımından serbest yapısı olmasından dolayı ezgilerin bazılarında ölçü-usul sayısı yer almamaktadır, ancak belirli bir dizi içerisinde ve bu dizi içinde belirli kurallara göre uyum gösterir (Büyükyıldız, 2015, s. 178).

Uzun havalar, yörelere ve özelliklerine göre çeşitli isimlere sahiptirler. Bununla beraber, uzun havalar genellikle bir isyanı, bulunduğu toplumun siyasi olaylarını, tarihi olaylarını belirli bir ses düzeni içerisinde söyleme, dile getirme sanatı olarak kabul edilir.

Konularına göre Geleneksel Türk Halk Müziğinin sınıflandırması:

Halk müziği konularına göre sınıflandırıldığında çok fazla çeşitlilik gösterebilir. Doğa türküleri, aşk türküleri, yiğitlik türküleri ve tarihi olayları konu eden türküler, tören türküleri (düğün, kına, baş öğme, gelin karşılama, ayin-i cem türküleri v.s.), askerlik türküleri, yiyecek üzerine söylenmiş türküler, hayvanlar üzerine söylenmiş türküler, olay türküleri, bitki ve çiçeklerle ilgili türküler, kişiler üzerine söylenmiş türküler, ağıtlar, mizahi türküler, öğretici ve öğüt verici türküler ve benzeri türküler konularına göre belli başlı örneklerdir (Büyükyıldız, 2015, s. 183).

Geleneksel Türk Halk Müziğinde Usuller

Türk halk müziği ürünü, belirli sanat kurallarına uyularak bir müzik eseri üretme yerine, duyguların özgür bir şekilde anlatılması yoluyla üretilir. Bu nedenle, Türk halk müziği ürünleri ölçüsel bölümlenmesi bakımından karmaşıklık gösterir (Kaynar'dan aktaran Büyükyıldız, 2015, s. 191).

Geleneksel Türk halk müziğinin ölçülendirilmesinde çeşitli farklı düşünceler vardır. Muzaffer Sarısözen'e göre usuller "ana usuller ve üçerli şekilleri, birleşik usul ve karma usulden" oluşmaktadır (Büyükyıldız, 2015, s. 191).

a- Ana usuller: 2, 3, 4, vuruşlu usuller ve bunların aşağıda gösterilmiş olan üçerli şekillerinden meydana gelmiştir.

- İki vuruşlular (2/2, 2/4, 2/8), üçerli şekli ($2+2+2=6/8$)
- Üç vuruşlular (3/4, 3/8), üçerli şekli ($3+3+3=9/8$)
- Dört vuruşlular (4/4), üçerli şekli ($4+4+4=12/8$)

b- Birleşik usuller: 5, 6, 7, 8 ve 9 vuruşlu ve onların farklı şekillerinden oluşmuştur.

- Beş vuruşlular (5/4, 5/8) şeklinde olup A(3+2) ve B (2+3) şeklinde,
- Altı vuruşlular (6/4, 6/8) şeklinde olup (4+2) ve (3+3) şeklinde
- Yedi vuruşlular (7/4, 7/8) şeklinde olup A(3+2+2), B (2+3+2) ve (2+2+3) şeklinde
- Sekiz vuruşlular (8/8) şeklinde olup A(2+3+3) , B (3+2+3) ve C (3+3+2) şeklinde
- Dokuz vuruşlular ise (9/4, 9/8, 9/16) şeklinde olup A(3+2+2+2), B(2+3+2+2), C(2+2+3+2), D(2+2+2+3) şeklinde oluşmaktadır. (Büyükyıldız, 2015: 193)

c- Karma usuller: Birleşik usullerin veya ana usulle birleşik usullerin bir araya gelmesiyle oluşan karma usullere, ana ve birleşik usullere göre daha az rastlanır ve ritim yönünden ilginç özellikler gösterir. Karma usuller 10, 11, 12, 15, 16, 18, 20 ve 21 vuruşlular olarak sınıflandırılmıştır.

- On vuruşlular (10/4, 10/8, 10/16); $A(a(3+2)+ b(2+3))$, $B(b(2+3)+ a(3+2))$
- Onbir vuruşlular $A(7+4)$, $B(5+6)$
- Oniki vuruşlular $A(2+3+2+3+2)$, $B(3+2+2+2+3)$

-Onbeş vuruşlular ($15/4$, $15/8$); A($7+8$) iki birleşik usul, B($7+8$) bir birleşik, iki ana usul, C ($8+7$) iki birleşik usul

-Onaltı vuruşlular ($16/8$), ($9+7$)

-Onsekiz vuruşlular ($18/8$), ($12/8+6/8$)

-Yirmi vuruşlular ($20/8$); $((3+3) (6/8) + (2+2+3) (7/8) + (3+2+2) (7/8))$

-Yirmibir vuruşlular ($21/8$); ($12/8+9/8$) şeklinde oluşmuştur (Büyükyıldız, 2015, s. 194).



BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmada sıralı-araştırıcı tasarıma dayalı karma yöntemden faydalanılmıştır. “Bu tasarımda baskın olarak nicel veriler toplanıp analiz edildikten sonra nitel veri toplanır. Öncelik genellikle nicel verilerdedir. Nitel veri esasen nicel verileri artırmak için elde edilir. Verilerin analizi birbiriyle ilişkili olup çoğunlukla veri yorumlama ve tartışma bölümlerinde birleştirilir” (Baki ve Gökçek, 2012, s. 9).

Araştırmada deneysel süreç için tek grup öntest-sontest desenden faydalanılmıştır. “Bu desende deneysel işlemin etkisi tek bir grup üzerinde yapılan çalışmayla test edilir. Deneklerin bağımlı değişkene ilişkin ölçümleri uygulama öncesinde öntest, sonrasında sontest olarak aynı denekler ve aynı ölçme araçları kullanılarak elde edilir” (Büyüköztürk vd., 2014, s. 201).

Grup	Öntest	İşlem	Sontest
G	O ₁	X	O ₂

Şekil 28. Deneklerin bağımlı değişkene ilişkin ölçümleri

Araştırmada Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı etüt ve eserlerin keman eğitiminde I, II ve III. konumda kalarak ve konum geçişli çalmalarındaki öğrenmeyi ne derece etkilediğinin tespit edilmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda 2020-2021 eğitim-öğretim yılında İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programında bireysel çalgı keman öğrenimi gören sekiz öğrenci çalışma grubunu

oluşturmuştur. Çalışma grubuna uygulanması için uzman görüşleri doğrultusunda 13 haftalık bir öğretim programı hazırlanmıştır. Öğretim programı dahilinde I, II ve III. konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisinin öğretilmesine yönelik parmak numaraları yazılarak düzenlenmiş Çargâh, Acem Aşiran, Rast, Nihâvent, segâh, Hüseyin ve Kürdi makamlarından meydana gelen dört adet saz eseri, dört adet türkü, beş adet şarkı ve araştırmacı tarafından oluşturulan beş adet etüt kullanılmış ve uygulama yapılmıştır. Kullanılan eser ve etütler klasik batı müziği tampere sistemine uygun bir şekilde düzenlenmiştir.

Öğretim sürecine başlamadan önce uzman görüşleri doğrultusunda oluşturulmuş öntest aracılığıyla ölçme yapılmış ve üç uzman tarafından katılımcılar puanlanmıştır. Elde edilen veriler öğretim sürecinin sonunda üç uzman tarafından sontest yapılarak puanlanmış ve öntest puanları ile karşılaştırılarak analiz edilmiştir.

Katılımcıların 13 haftalık öğretim süreci ile ilgili kişisel görüşlerine ait verilerin toplanması için uzman görüşleri doğrultusunda hazırlanmış ve sekiz sorudan oluşan yapılandırılmış görüşme formu oluşturulmuştur. Görüşme formu aracılığıyla katılımcılardan elde edilen bilgilerin analizinde nitel araştırma yöntemleri dahilindeki içerik analizinden faydalanılmıştır. “İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır” (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 242). Katılımcılardan elde edilen veriler analiz edilirken elde edilen verilere bağlı olarak belli temalar, alt temalar ve kodlar oluşturulmuş, bu temaları oluşturan katılımcılara ait görüşlerin bir kısmı örnek olması amacıyla çalışmada yer almıştır.

Çalışmada 13 haftalık öğretim programının uygulandığı deneysel süreç Covid-19 pandemisinden dolayı Zoom programı aracılığıyla uzaktan eğitim senkron (online) olarak gerçekleştirilmiştir. Araştırmada kullanılması amacıyla oluşturulmuş öğretim planı her katılımcı için önceden planlanmış gün ve saatte haftada bir ders saati süresince uygulanmıştır.

3.2. Çalışma Grubu

Çalışmanın evrenini Türkiye’de Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi bölümü Müzik öğretmenliği Programında öğrenim gören bireysel çalgı keman öğrencileri örneklem grubunu ise İnönü üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği

Programı'nda öğrenim gören 8 öğrenci oluşturmaktadır. Bu doğrultuda seçilen katılımcılar sistematik örnekleme yöntemi ile belirlenmiş olup araştırmaya dahil edilmiştir. Sistematik örnekleme ile ilgili olarak Yıldırım ve Şimşek (2016), “Evrenden örnekleme dahil olacak bireyleri seçerken tamamen seçkisiz bir yöntem kullanmak yerine, belirli ölçütlere göre oluşturulmuş sistematik bir yöntemle örneklem oluşturulur” görüşünü bildirmişlerdir (s. 116).

3.3. Veri Toplama Araçları

Araştırmanın deneysel süreci öncesinde katılımcıların ön test puanlarının elde edilmesi amacıyla uzman görüşleri doğrultusunda oluşturulmuş “konumda kalarak ve konum geçişli çalma performans gözlem formu” kullanılmıştır. Form oluşturulurken I, II ve III. konumda kalarak ve konum geçişli çalınacak şekilde düzenlenmiş, uzman görüşlerine göre kolay tanınabilir bir ezgiye sahip ve bilinen bir eser olduğu düşünülen, La hicaz dizisi üzerinde yazılmış “Değdi Saçlarıma Bahar Küleği (Nazende Sevgilim)” şarkısından faydalanılmıştır. Öntest sonrasında uzman görüşleri doğrultusunda oluşturulmuş 13 haftadan oluşan öğretim programı katılımcılara uygulanmıştır. Öğretim programının sonunda katılımcıların son test puanlarının elde edilmesi amacıyla uzman görüşleri doğrultusunda oluşturulmuş “konumda kalarak ve konum geçişli çalma performans gözlem formu” kullanılmıştır. Son teste yönelik form oluşturulurken I, II ve III. konumda kalarak ve konum geçişli çalınacak şekilde düzenlenmiş ve Re hicaz dizisi üzerinde yazılmış “Değdi Saçlarıma Bahar Küleği (Nazende Sevgilim)” şarkısından faydalanılmıştır. Elde edilen ön test ve son test verileri karşılaştırılarak 13 haftalık öğretim süreci sonunda öğrencilerin konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerileri arasında anlamlı fark olup olmadığı incelenmiştir. Ayrıca katılımcıların öğretim süreci ile ilgili görüşlerinin alınması amacıyla uzman görüşleri alınarak oluşturulmuş yapılandırılmış görüşme aracılığıyla veriler elde edilmiştir. Yapılandırılmış görüşme formunun uygulanması amacıyla öğretim programının sonunda nitel araştırma yöntemlerinden görüşme tekniği kullanılmıştır. “Görüşme, sözlü iletişim yoluyla veri toplama (soruşturma) tekniğidir (Karasar, 2008, s.165).

DEĞDİ SAÇLARIMA BAHAR KÜLEĞİ (NAZENDE SEVGİLİM)

Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalma Değerlendirme Testi Ön-Test

Konumda kalarak Çalma

Bekirof

Tekrar

III II I

Konum Geçişli Çalma

Tekrar

7

1. 1 2. 1 2 3 2

III III I

14

3 2 3 2

22

3 4

30

1 1 1 1 1 1 2 2 1

III II I

38

0 2 4 4 0

III

43

3 2 4 2 2

II I

Şekil 29. Konuma kalarak ve konum geçişli çalma performans gözlem formu ön-test

DEĞDİ SAÇLARIMA BAHAR GÜLLERİ (NAZENDE SEVGİLİM)

Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalma Değerlendirme Testi Son-Test

Konumda kalarak Çalma

Bekirof

1. Tekrar

III

II

I

Konum Geçişli Çalma

7

1.

2.

III

III

I

14

III

I

22

30

III

II

I

38

III

43

II

I

Şekil 30. Konuma kalarak ve konum geçişli çalma performans gözlem formu son-test

KEMAN EĞİTİMİNDE KONUM GEÇİŞLERİNİN ÖĞRETİMİNE YÖNELİK TÜRK MÜZİĞİ KAYNAKLI
EZGİLERİN KULLANILABİLİRLİK DURUMUNUN İNCELENMESİ BAŞLIKLİ DOKTORA TEZİ
YAPILANDIRILMIŞ GÖRÜŞME FORMU

YÖNERGE

Çalışmada, bireysel çalgı keman dersinde Türk müziği ezgilerine dayalı öğretim kaynaklarının kullanımının ve kemanda 1,2,3. konumların öğretiminde uygulanabilirliğinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Uygulanan deneysel süreç ile birlikte yapılandırılmış görüşme formu uygulanarak öğrencilerin bu süreç hakkındaki görüşleri incelenecektir.

Bu görüşme süreci anında tarafsız bir şekilde sorular soracağımı, ortaya çıkan sonuçları yalnızca söz konusu çalışma için kullanacağımı, görüşme formuna katılan kişilerin şahsi bilgilerini araştırmada belirtmeyeceğimi beyan ederim.

Hayri AKBUDAK

Yapılandırılmış Görüşme Formu Soruları

1. Deneysel süreç öncesindeki keman derslerinizde Türk müziği ezgileri içeren kaynaklara dayalı eğitim aldınız mı? Aldıysanız bu kaynaklar nelerdir?
☐ Evet. Bu kaynaklar :
☐ Hayır. Türk müziği ezgilerini içeren kaynaklara dayalı eğitim almadım.
2. Deneysel süreç öncesinde Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanımı hakkında ne düşünüyordunuz?
☐ Kullanılmalı diye düşünüyordum. Çünkü,
☐ Kullanılmamalı diye düşünüyordum. Çünkü,
☐ Bu konu hakkında fikir sahibi değildim. Çünkü,
3. Deneysel süreç sonrasında Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanımı hakkındaki düşünceleriniz değişti mi?
☐ Evet. Çünkü:
☐ Hayır. Çünkü:
☐ Kararsızım. Çünkü:
- Deneyisel süreç boyunca kemanda 1, 2 ve 3. konum çalışmalarında sizi en çok zorlayan faktör ne oldu?
4. Görmüş olduğunuz Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı keman eğitiminin 1,2,3. konumda çalabilme becerinizi nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?
☐ Yeterince geliştirdiğini düşünüyorum. Çünkü:
☐ Yeterince geliştirmediğini düşünüyorum. Çünkü:
☐ Kararsızım. Çünkü:
5. Deneysel süreç sonrasında bireysel çalgı derslerinizde Türk müziği kaynaklı eser ve etütlerden faydalanmayı ister misiniz?
☐ Evet. Çünkü:
☐ Hayır. Çünkü:
☐ Kararsızım. Çünkü:
6. Klasik Batı müziği kaynakları ile karşılaştırdığınızda Geleneksel Türk müziği kaynaklı eserler ile eğitim almanın faydalı olduğunu düşünüyor musunuz ?
☐ Evet düşünüyorum. Çünkü:
☐ Hayır düşünmüyorum. Çünkü:
☐ Kararsızım. Çünkü:
7. Klasik batı müziği kaynaklı eser ve etütler olmaksızın yalnızca geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı bir keman eğitiminin yeterli olabileceğini düşünüyor musunuz?
☐ Evet düşünüyorum. Çünkü:
☐ Hayır düşünmüyorum. Çünkü:
☐ Kararsızım. Çünkü:

Şekil 31. Yapılandırılmış görüşme formu

Araştırmada çalışma grubunu 2020-2021 eğitim öğretim yılında İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği programında eğitim gören ve bireysel çalgı keman dersi alan öğrenciler oluşturmaktadır. Çalışma grubundaki katılımcılar belirlenirken henüz II ve III. konumda kalarak ve geçişli çalma eğitimi almamış ya da bu eğitime yeni başlamış olan öğrenciler seçilmiştir. Çalışma grubu ile ilgili bilgiler Tablo 1’de verilmiştir.

Tablo 1

Çalışma Grubuna İlişkin Demografik Bilgiler

Cinsiyet	Frekans	Yüzde (%)
Erkek	3	37.5
Kız	5	62.5

Tablo 1’de verilen bilgilere göre çalışmanın %37.5’ini (3) erkekler oluştururken %62.5’ini (5) ise kız öğrenciler oluşturmaktadır.

3.4. Verilerin Analizi

Araştırmanın nicel boyutunda 3 kişilik uzman grubun, deneye katılan öğrencilerin ön-test ve son-test performanslarını izlemeleri ile “Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalma Performans Gözlem Formu” 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 anlamlılığı, non-parametrik testlerden Wilcoxon işaretli sıralar testi ile belirlenmiştir. Analizde non-parametrik test kullanımının tercih edilmesinin sebebi çalışma grubunun sayısının 30’un altında (N=8) olmasıdır.

Wilcoxon İşaretli sıralar testi, 1945’te Frank (Wilcoxon, 1945) tarafından önerilen ve tek örnek konum problemi için parametrik olmayan bir testtir. Test genellikle iki bağımlı örneklemin konumlarının karşılaştırılmasına uygulanır. Örneğin, simetrik bir dağılımın medyanının belirli bir sabite eşit olduğu hipotezini test etmek için diğer uygulamalar da mümkündür. Birçok parametrik olmayan testte olduğu gibi, dağıtımsız test ranklarına dayanmaktadır (Rey ve Neuhausser, 2011). Araştırmanın nitel boyutunda ise çalışmaya katılan öğrenci görüşleri, içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir.

3.5. Konum Öğretiminde Kullanılan Materyallere İlişkin İçerik Analizi

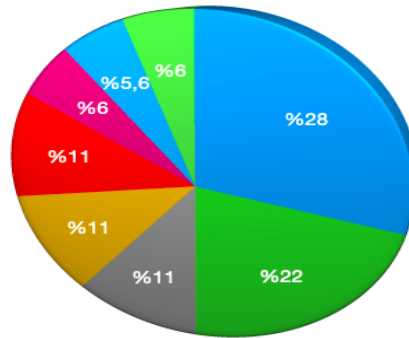
Araştırmada kullanılan öğretim programını oluşturan eserlerin makam, karar sesi, yeden sesi, usul, ses aralığı, en pes ve en tiz ses, yapısal form ve seyir özelliklerine göre dağılımlarını gösteren bilgilere aşağıda yer verilmiştir.

Tablo 2

Çalışmada Yer Alan ve Keman Eğitiminde Konumda Kalarak Ve Konum Geçişli Çalma Becerisine Yönelik Olarak Düzenlenen Eserlerin Makamlarına İlişkin Bulgular

Eser Adı	Makamı
Çargâh Etüt	Çargâh
Yine Bir Gül Nihal Aldı Bu Gönlümü	Rast
Bir Ataş Ver Cigaramı Yakayım	Nihavent
Çargâh Peşrev	Çargâh
Fa Rast Etüt	Rast
Üzüldüğün Şeye Bak	Kürdi
Do Acem Aşiran Etüt	Acem Aşiran
Yüzündür Cihânı Münevver Eden	Rast
İzmir'in Kavakları Dökülür Yaprakları	Segâh
Nihâvent Oyun Havası	Nihâvent
Fa Rast Etüt	Rast
Aklımı Başımdan Aldı Gözlerin	Nihâvent
Allı Durnam Bizim Ele Varırsan	Hüseyni
Nihâvent Peşrev "Mini mini"	Nihâvent
Re Nihâvent Etüt	Nihâvent
Çanakkale İçinde	Hüseyni
Kürdi Saz Eseri "Esinti"	Kürdi
Değdi Saçlarıma Bahar Gülleri (Nazende Sevgilim)	Hicaz

● Nihâvent ● Rast ● Çargâh ● Hüseyni ● Kürdi ● Segâh
● Acem Aşiran ● Hicaz



Şekil 32. Çalışmada yer alan ve keman eğitiminde konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisine yönelik olarak düzenlenen eserlerin makamlarına göre dağılımları

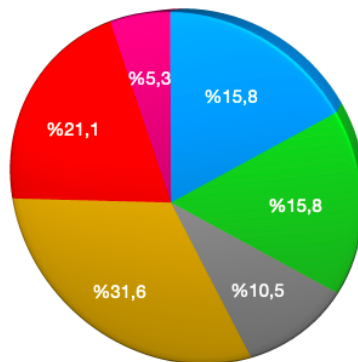
Tablo 2 ve Şekil 32'ye göre çalışmada yer alan ve keman eğitiminde konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisine yönelik olarak düzenlenen eserler arasından 5 (%28) eser Nihavent, 4 (%22) eser Rast, 2 (%11) eser Çargâh, 2 (%11) eser Hüseyini, 2 (%11) eser Kürdi ve geriye kalan 3 (%5,6) eser ise Segâh, Acem Aşiran ve Hicâz makamlarından oluşmaktadır.

Tablo 3

Çalışmada Yer Alan Ve Keman Eğitiminde Konumda Kalarak Ve Konum Geçişli Çalma Becerisine Yönelik Düzenlenen Eserlerin Karar Seslerine İlişkin Bulgular

Eser Adı	Karar sesi
Çargâh Etüt	Do
Yine Bir Gül Nihal Aldı Bu Gönümünü	Sol
Bir Ataş Ver Cigaramı Yakayım	Sol
Çargâh Peşrev	Do
Fa Rast Etüt	Fa
Üzüldüğün Şeye Bak	La
Do Acem Aşiran Etüt	Do
Yüzündür Cihânı Münnevver Eden	Sol
İzmir'in Kavakları Dökülür Yaprakları	Si
Nihâvent Oyun Havası	sol
Fa Rast Etüt	Fa
Aklımı Başımdan Aldı Gözlerin	sol
Allı Durnam Bizim Ele Varırsan	Re
Nihâvent Peşrev "Mini mini"	Sol
Re Nihâvent Etüt	Re
Çanakkale İçinde	La
Kürdi Saz Eseri "Esinti"	La
Değdi Saçlarıma Bahar Gülleri (Nazende Sevgilim)	La/ Re

● Do ● Re ● Fa ● Sol ● La ● Si



Şekil 33. Çalışmada yer alan ve keman eğitiminde konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisine yönelik olarak düzenlenen eserlerin karar seslerine göre dağılımları

Keman eğitiminde konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisine yönelik olarak düzenlenen eserler arasından 6 (%31,5) eser Sol, 4 (%21,1) eser La, 3 (%15,8) eser DO, 3 (%15,8) eser Re, 2 (%10,5) eser Fa ve 1 eser (%5,3) ise Si karar seslerinden meydana gelmektedir.

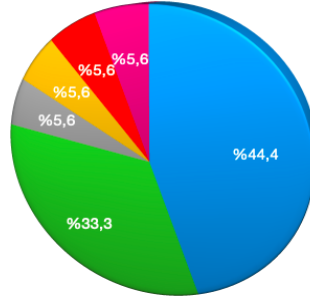


Tablo 4

Çalışmada Yer Alan Ve Keman Eğitiminde Konumda Kalarak Ve Konum Geçişli Çalma Becerisine Yönelik Düzenlenen Eserlerin Usullerine İlişkin Bulgular

Eser Adı	usulü
Çargâh Etüt	4/4
Yine Bir Gül Nihal Aldı Bu Gönümünü	3/4
Bir Atış Ver Cigaramı Yakayım	9/4
Çargâh Peşrev	4/4
Fa Rast Etüt	3/4
Üzüldüğün Şeye Bak	3/4
Do Acem Aşiran Etüt	4/4
Yüzündür Cihânı Münevver Eden	6/4
İzmir'in Kavakları Dökülür Yaprakları	9/8
Nihâvent Oyun Havası	4/4
Fa Rast Etüt	3/4
Aklımı Başımdan Aldı Gözlerin	3/4
Allı Durnam Bizim Ele Varırsan	4/4
Nihâvent Peşrev "Mini mini"	8/8
Re Nihâvent Etüt	6/8
Çanakkale İçinde	4/4
Kürdi Saz Eseri "Esinti"	3/4
Değdi Saçlarıma Bahar Gülleri (Nazende Sevgilim)	3/4

● 3/4 ● 4/4 ● 6/4 ● 6/8 ● 8/8 ● 9/8



Şekil 34. Çalışmada yer alan ve keman eğitiminde konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisine yönelik düzenlenen eserlerin Usullerine göre dağılımları

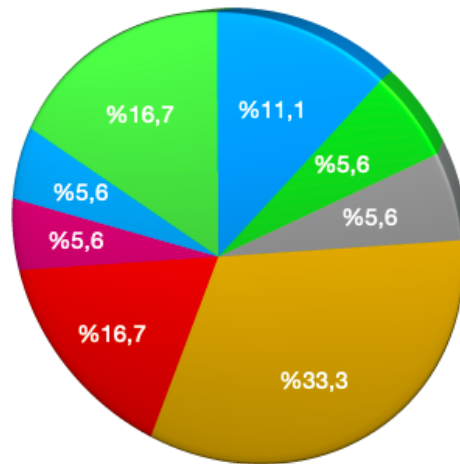
Ele alınan eserlerin %44,4 (7)'ü Semai, %33,3 (6)'ü Sofyan, %5,6'sı (1'er eser) ise Yürük Semai, Düyek, Aksak ve Raks Aksağı usullerinden oluşmaktadır.

Tablo 5

Çalışmada Yer Alan Ve Keman Eğitiminde Konumda Kalarak Ve Konum Geçişli Çalma Becerisine Yönelik Düzenlenen Eserlerin Yeden Seslerine İlişkin Bulgular

Eser Adı	Yeden sesi
Çargâh Etüt	Si
Yine Bir Gül Nihal Aldı Bu Gönlümü	Fa#
Bir Atış Ver Cigaramı Yakayım	Fa#
Çargâh Peşrev	Si
Fa Rast Etüt	Mi
Üzüldüğün Şeye Bak	Sol
Do Acem Aşiran Etüt	Si
Yüzündür Cihânı Münevver Eden	Fa #
İzmir'in Kavakları Dökülür Yaprakları	La#
Nihâvent Oyun Havası	Fa#
Fa Rast Etüt	Mİ
Aklımı Başımdan Aldı Gözlerin	Fa#
Allı Durnam Bizim Ele Varırsan	Do
Nihâvent Peşrev "Mini mini"	Fa#
Re Nihâvent Etüt	Do#
Çanakkale İçinde	Sol#
Kürdi Saz Eseri "Esinti"	Sol
Değdi Saçlarıma Bahar Gülleri (Nazende Sevgilim)	Sol/ Do

Do Do# Mi Fa# Sol Sol# La# Si



Şekil 35. Çalışmada yer alan ve keman eğitiminde konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisine yönelik olarak düzenlenen eserlerin Yeden Seslerine göre dağılımları

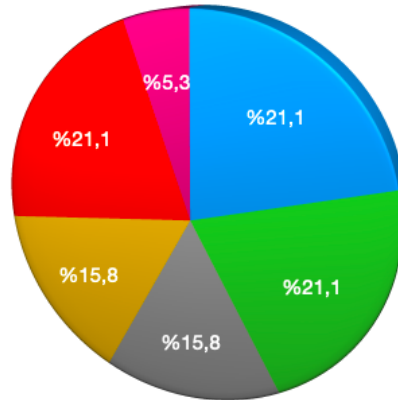
Çalışmada ele alınan eserler yeden seslerine göre %33,3 (6)'ü Fa#, %16,7 (3)'ü Si, %16,7 (3)'ü Sol, %11,1 (2)'i Do, %11,1 (2)'i Mi, %5,6'lık kısımları ise Do#, Sol# ve La# seslerinden oluşmaktadır.

Tablo 6

Çalışmada Yer Alan Ve Keman Eğitiminde Konumda Kalarak Ve Konum Geçişli Çalma Becerisine Yönelik Olarak Düzenlenen Eserlerin En Pest Ve En Tiz Seslerine İlişkin Bulgular

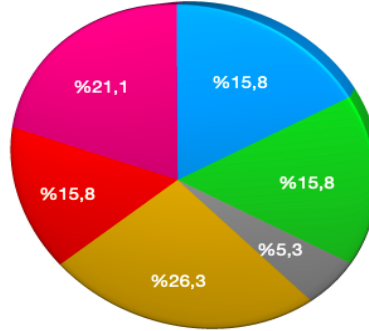
Eser Adı	En pest-En Tiz ses
Çargâh Etüt	Do-Do
Yine Bir Gül Nihal Aldı Bu Gönümünü	Re-Si
Bir Atış Ver Cıgaramı Yakayım	Fa #-sol
Çargâh Peşrev	Do-la
Fa Rast Etüt	Do-Sol
Üzüldüğün Şeye Bak	La-Do
Do Acem Aşiran Etüt	Si-Sol
Yüzündür Cihânı Münevver Eden	Fa#-La
İzmir'in Kavakları Dökülür Yaprakları	Sol-Sol
Nihâvent Oyun Havası	Re-Si
Fa Rast Etüt	Do-Do
Aklımı Başımdan Aldı Gözlerin	Sol-Si
Allı Durnam Bizim Ele Varırsan	Re-Mi
Nihâvent Peşrev "Mini mini"	Fa#-Si
Re Nihâvent Etüt	La-Re
Çanakkale İçinde	Sol-Sol
Kürdi Saz Eseri "Esinti"	La-Re
Değdi Saçlarıma Bahar Gülleri (Nazende Sevgilim	La- La Re-Re

Do Re Fa# Sol La Si



Şekil 36. Çalışmada yer alan ve keman eğitiminde konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisine yönelik olarak düzenlenen eserlerin en pest seslerine göre dağılımları

● DO ● Re ● Mi ● Sol ● La ● Si



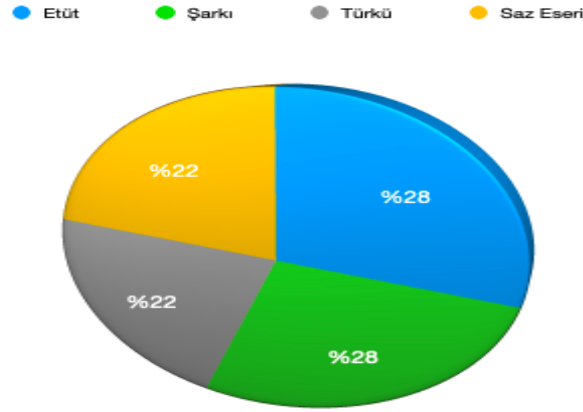
Şekil 37. Çalışmada yer alan ve keman eğitiminde konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisine yönelik olarak düzenlenen eserlerin en tiz seslerine göre dağılımları

Çalışmaya yönelik oluşturulan eserler En pest seslerine göre Do =4, Re=4, La=4, Fa#=3, Sol=3 ve Si=1, En tiz Seslerine göre ise Sol=5, Si=4, Do=3, Re=3, La=3 ve Mi=1 seslerinden oluşmaktadır.

Tablo 7

Çalışmada Yer Alan Ve Keman Eğitiminde Konumda Kalarak Ve Konum Geçişli Çalma Becerisine Yönelik Olarak Düzenlenen Eserlerin Yapısal Formlarına İlişkin Bulgular

Eser Adı	Yapısal formu
Çargâh Etüt	Etüt
Yine Bir Gül Nihal Aldı Bu Gönülmü	Şarkı
Bir Ataş Ver Cıgaramı Yakayım	Türkü
Çargâh Peşrev	Saz eseri
Fa Rast Etüt	Etüt
Üzüldüğün Şeye Bak	Şarkı
Do Acem Aşiran Etüt	Etüt
Yüzündür Cihânı Münevver Eden	Şarkı
İzmir'in Kavakları Dökülür Yaprakları	Türkü
Nihâvent Oyun Havası	Saz Eseri
Fa Rast Etüt	Etüt
Aklımı Başımdan Aldı Gözlerin	Şarkı
Allı Durnam Bizim Ele Varırsan	Türkü
Nihâvent Peşrev "Mini mini"	Saz Eseri
Re Nihâvent Etüt	Etüt
Çanakkale İçinde	Türkü
Kürdi Saz Eseri "Esinti"	Saz Eseri
Değdi Saçlarıma Bahar Gülleri (Nazende Sevgilim)	Şarkı



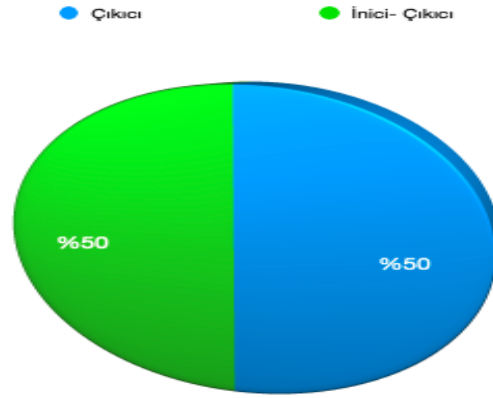
Şekil 38. Çalışmada yer alan ve keman eğitiminde konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisine yönelik olarak düzenlenen eserlerin yapısal formlarına göre dağılımları

Çalışmada yer alan ve keman eğitiminde konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisine yönelik olarak düzenlenen eserler arasından 5'i (%28) Etüt, 5'i (%28) şarkı, %22'si (4) Türkü ve %22 (4)'si ise saz eserinden meydana gelmektedir.

Tablo 8

Çalışmada Yer Alan Ve Keman Eğitiminde Konumda Kalarak Ve Konum Geçişli Çalma Becerisine Yönelik Olarak Düzenlenen Eserlerin Seyrine İlişkin Bulgular

Eser Adı	seyri
Çargâh Etüt	Çıkıcı
Yine Bir Gül Nihal Aldı Bu Gönümünü	Çıkıcı
Bir Ataş Ver Cigaramı Yakayım	İnici-Çıkıcı
Çargâh Peşrev	İnici-Çıkıcı
Fa Rast Etüt	Çıkıcı
Üzüldüğün Şeye Bak	Çıkıcı
Do Acem Aşiran Etüt	Çıkıcı
Yüzündür Cihânı Münevver Eden	Çıkıcı
İzmir'in Kavakları Dökülür Yaprakları	Çıkıcı
Nihâvent Oyun Havası	İnici-Çıkıcı
Fa Rast Etüt	Çıkıcı
Aklımı Başımdan Aldı Gözlerin	İnici-Çıkıcı
Allı Durnam Bizim Ele Varırsan	İnici-Çıkıcı
Nihâvent Peşrev "Mini mini"	İnici-Çıkıcı
Re Nihâvent Etüt	İnici-Çıkıcı
Çanakkale İçinde	İnici-Çıkıcı
Kürdi Saz Eseri "Esinti"	İnici-Çıkıcı
Değdi Saçlarıma Bahar Gülleri (Nazende Sevgilim	İnici- Çıkıcı
	İnici-Çıkıcı



Şekil 39. Çalışmada yer alan ve keman eğitiminde konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisine yönelik olarak düzenlenen eserlerin Yapısal Formlarına göre dağılımları

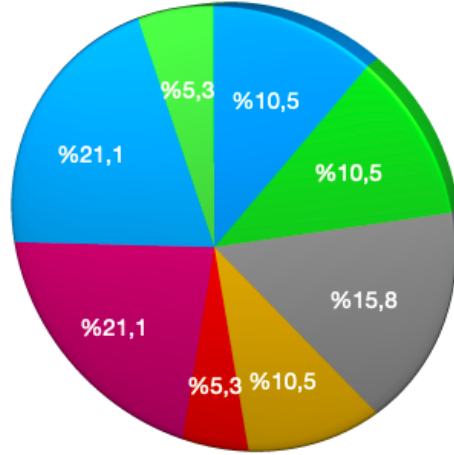
Çalışmada yer alan ve keman eğitiminde konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisine yönelik olarak oluşturulan 18 eserin yarısı çıkıcı, diğer yarısı ise inici-çıkıcı seyir izlemektedir.

Tablo 9

Çalışmada Yer Alan ve Keman Eğitiminde Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalma Becerisine Yönelik Olarak Düzenlenen Eserlerin Ses Aralıklarına ilişkin Bulgular

Eser Adı	Ses aralığı
Çargâh Etüt	15
Yine Bir Gül Nihal Aldı Bu Gönلümü	13
Bir Ataş Ver Cigaramı Yakayım	9
Çargâh Peşrev	13
Fa Rast Etüt	12
Üzüldüğün Şeye Bak	10
Do Acem Aşiran Etüt	13
Yüzündür Cihânı Münevver Eden	10
İzmir'in Kavakları Dökülür Yaprakları	8
Nihâvent Oyun Havası	13
Fa Rast Etüt	15
Aklımı Başımdan Aldı Gözlerin	10
Allı Durnam Bizim Ele Varırsan	9
Nihâvent Peşrev "Mini mini"	11
Re Nihâvent Etüt	18
Çanakkale İçinde	15
Kürdi Saz Eseri "Esinti"	11
Değdi Saçlarıma Bahar Gülleri (Nazende Sevgilim	15/ 8

● 8 ● 9 ● 10 ● 11 ● 12 ● 13 ● 15 ● 18



Şekil 40. Çalışmada yer alan ve keman eğitiminde konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisine yönelik olarak düzenlenen eserlerin yapısal formlarına göre dağılımları

Çalışmaya yönelik olarak hazırlanan eserler arasından 4'ü 13, 4'ü 15, 3'ü 10, 2'si 8, 2'si 9, 2'si 11, 1'i 12, diğer 1'i ise 18'li ses aralığına sahiptir.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde araştırmanın problem ve alt problemlerine ilişkin elde edilen verilere ve yorumlara yer verilmiştir.

4.1. Kemanda III. Konumda Kalarak Çalabilmeye Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Çalışma grubundaki öğrencilere yönelik III.konumda kalarak çalma ön test ve son test uzman değerlendirme genel verileri Tablo 10’da gösterilmiştir.

Tablo 10

Çalışma Grubu Öğrencilerine Yönelik III. Konumda Kalarak Çalma öntest ve Son Test Uzman Değerlendirme Genel Verileri

III. k.kalarak	Ö.T. max	Ö.T. U1	Ö.T. U2	Ö.T. U3	S.T. max	S.T. U1	S.T. U2	S.T.U3	Ön Test Ortalaması	Son Test Ortalaması
ö1	50	0	0	0	45	45	45	45	0,00	45,00
ö2	50	0	0	0	45	45	42,5	45	0,00	44,17
ö3	50	15	15	15	45	45	45	45	15,00	45,00
ö4	50	15	15	17,5	45	45	45	45	15,83	45,00
ö5	50	0	0	0	45	37,5	45	45	0,00	42,50
ö6	50	30	32,5	35	45	45	45	45	32,50	45,00
ö7	50	0	0	0	45	45	45	42,5	0,00	44,17
ö8	50	37,5	40	42,5	45	45	45	45	40,00	45,00

Çalışma grubundaki öğrencilerin kemanda III. konumda kalarak çalma becerilerine yönelik öntest ve son test verilerine ait bilgiler Tablo 11’ de yer almaktadır.

Tablo 11

Çalışma Grubundaki Öğrencilerin Kemanda III. Konumda Kalarak Çalma Becerilerine Yönelik Öntest ve Son Test Verileri

		N	Minim.	Maksim.	Ortala.	Std. Hata
1.Uzman	Ön Test	8	0,00	37,50	12,19	14,97
	Son Test	8	37,50	45,00	44,06	2,65
2.Uzman	Ön Test	8	0,00	40,00	12,81	16,00
	Son Test	8	42,50	45,00	44,69	0,88
3.Uzman	Ön Test	8	0,00	42,50	13,75	17,11
	Son Test	8	42,50	45,00	44,69	0,88

Tablo 11’de yer alan sonuçlar incelendiğinde 1. uzman değerlendirmesine ait ön test ortalaması 12,19 iken son test ortalaması 44,06; 2. uzman değerlendirmesine ait ön test ortalaması 12,81 iken son test ortalaması 44,69; 3. uzman değerlendirmesine ait ön test ortalaması 13,75 iken son test ortalaması 44,69’dur.

Çalışma grubu öğrencilerine ait III. konumda kalarak çalabilmeye yönelik wilcoxon işaretli sıralar test sonuçlarına ilişkin bilgilere Tablo 12’ de yer verilmiştir.

Tablo 12

Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait III. Konumda Kalarak Çalabilmeye Yönelik Wilcoxon İşaretli Sıralar Test Sonuçları

	Son test–ön test (1.Uzman)	Son test–ön test (2.Uzman)	Son test–ön test (3.Uzman)
Z	-2,53	-2,53	-2,53
Asymp. Sig. (2-tailed)	0,01	0,01	0,01

Tablo 12’den elde edilen analiz sonuçlarına göre, çalışmaya katılan öğrencilerin III. konumda kalarak çalabilme becerisine yönelik deney öncesi ve sonrası aldıkları puanlar arasında anlamlı bir farklılık olduğu görülmektedir ($z=-2,53$; $-2,53$; $-2,53$ ve $p=0,01<0,05$; $0,01<0,05$; $0,01<0,05$). Bu sonuçlar doğrultusunda uygulanan öğretim modelinin, çalışma grubu öğrencilerinin III. konumda kalarak çalmaya yönelik becerilerini geliştirmede önemli etkisi olduğu söylenebilir.

Çalışma grubu öğrencilerine ait III. konumda kalarak çalmaya yönelik wilcoxon işaretli sıralar testi için rank sonuçlarına Tablo 13’ te yer verilmiştir.

Tablo 13

Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait III. Konumda Kalarak Çalmaya Yönelik Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi İçin Rank Sonuçları

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Son Test – Ön test (1. Uzman)	Negative Ranks	0 ^a	0,00	0,00
	Positive Ranks	8 ^b	4,50	36,00
	Ties	0 ^c		
	Total	8,00		
Son Test – Ön test (2. Uzman)	Negative Ranks	0 ^d	0,00	0,00
	Positive Ranks	8 ^e	4,50	36,00
	Ties	0 ^f		
	Total	8,00		
Son Test – Ön test (3. Uzman)	Negative Ranks	0 ^g	0,00	0,00
	Positive Ranks	8 ^h	4,50	36,00
	Ties	0 ⁱ		
	Total	8,00		
a. Son test < Ön test (1)	f. Son test = Ön test (2)			
b. Son test > Ön test (1)	g. Son test < Ön test (3)			
c. Son test = Ön test (1)	h. Son test > Ön test (3)			
d. Son test < Ön test (2)	i. Son test = Ön test (3)			
e. Son test > Ön test (2)				

Tablo 13'e göre, 3 uzman değerlendirmesi açısından deney öncesi ve deney sonrası ölçüm değerleri arasında Negatif Sıralama (Negative Ranks) , Pozitif Sıralama (Positive Ranks) veya aynı değerde olanlara (Ties) ilişkin Sayıları (N), Ortalamaları (Mean Ranks) ve Toplamları (Sum of Ranks) vermektedir. Tüm uzman görüşleri açısından Ties kısmına baktığımızda deney öncesi ve deney sonrası aynı puana sahip olan bireylerin sayısı 0, deney öncesi ve deney sonrası farkın negatif olduğu birey sayısı 0, deney öncesi ve deney sonrası farkın pozitif olduğu birey sayısı ise 8, yani bu bireyler deney öncesi daha düşük puana sahip iken deney sonrası daha yüksek puan almışlardır.

4.2. Kemanda I ve III. Konum Geçişli Çalabilmeye Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Çalışma grubundaki öğrencilere yönelik I ve III. konum geçişli çalma ön test ve son test uzman değerlendirme genel verileri Tablo 14' te gösterilmiştir.

Tablo 14

Çalışma Grubu Öğrencilerine Yönelik I ve III. Konum Geçişli Çalma Öntest ve Son Test Uzman Değerlendirmeye Genel Verileri

I, III. k.Geçişli	Ö.T. max	Ö.T. U1	Ö.T. U2	Ö.T. U3	S.T. max	S.T. U1	S.T. U2	S.T.U3	Ön Test Ortalaması	Son Test Ortalaması
ö1	12,5	0	0	0	17,5	17,5	17,5	15	0,00	16,67
ö2	12,5	0	0	0	17,5	17,5	17,5	15	0,00	16,67
ö3	12,5	0	0	0	17,5	12,5	15	15	0,00	14,17
ö4	12,5	0	0	0	17,5	15	15	15	0,00	15,00
ö5	12,5	0	0	0	17,5	15	17,5	12,5	0,00	15,00
ö6	12,5	10	10	7,5	17,5	17,5	17,5	17,5	9,17	17,50
ö7	12,5	0	0	0	17,5	12,5	15	15	0,00	14,17
ö8	12,5	10	10	12,5	17,5	17,5	17,5	17,5	10,83	17,50

Çalışma grubundaki öğrencilerin kemanda I ve III. konum geçişli çalma becerilerine yönelik öntest ve son test verilerine ait bilgiler Tablo 15’ te yer almaktadır.

Tablo 15

Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait I ve III. konum geçişli Çalmaya Yönelik Tanımlayıcı İstatistikler

		N	Minim.	Maksim.	Ortala.	Std. Hata
1.Uzman	Ön Test	8	0,00	10,00	2,50	4,63
	Son Test	8	12,50	17,50	15,63	2,22
2.Uzman	Ön Test	8	0,00	10,00	2,50	4,63
	Son Test	8	15,00	17,50	16,56	1,29
3.Uzman	Ön Test	8	0,00	12,50	2,50	4,81
	Son Test	8	12,50	17,50	15,31	1,60

Tablo 15’ te yer alan sonuçlar incelendiğinde 1. uzman değerlendirmesine ait ön test ortalaması 2,50 iken son test ortalaması 15,63; 2. uzman değerlendirmesine ait ön test ortalaması 2,50 iken son test ortalaması 1,56; 3. uzman değerlendirmesine ait ön test ortalaması 2,50 iken son test ortalaması 15,31’dir.

Çalışma grubu öğrencilerine ait kemanda I ve III. konum geçişli çalabilmeye yönelik wilcoxon işaretli sıralar test sonuçlarına ilişkin bilgilere tablo 16 ‘da yer verilmiştir.

Tablo 16

Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait I ve III. konum geçişli Çalmaya Yönelik Wilcoxon İşaretli Sıralar Test Sonuçları

	Son test–ön test (1.Uzman)	Son test–ön test (2.Uzman)	Son test–ön test (3.Uzman)
Z	-2,53	-2,54	-2,41
Asymp. Sig. (2-tailed)	0,01	0,01	0,02

Tablo 16’ dan elde edilen analiz sonuçlarına göre, çalışmaya katılan öğrencilerin I ve III. konumda geçişli çalabilme becerilerine yönelik deney öncesi ve sonrası aldıkları puanlar arasında anlamlı bir farklılık olduğu görülmektedir ($z=-2,53$; $-2,54$; $-2,41$ ve $p=0,01<0,05$; $0,01<0,05$, $0,02<0,05$). Bu sonuçlar doğrultusunda uygulanan öğretim programının, çalışma grubu öğrencilerinin I ve III. Konum geçişli çalmaya yönelik becerilerini geliştirmede önemli etkisi olduğu söylenebilir.

Çalışma grubu öğrencilerine ait kemanda I ve III. konum geçişli çalmaya yönelik wilcoxon işaretli sıralar testi için rank sonuçlarına Tablo 17’ de yer verilmiştir.

Tablo 17

Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait I ve III. konum geçişli Çalmaya Yönelik Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi İçin Rank Sonuçları

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Son Test – Ön test (1. Uzman)	Negative Ranks	0 ^a	0,00	0,00
	Positive Ranks	8 ^b	4,50	36,00
	Ties	0 ^c		
	Total	8,00		
Son Test – Ön test (2. Uzman)	Negative Ranks	0 ^d	0,00	0,00
	Positive Ranks	8 ^e	4,50	36,00
	Ties	0 ^f		
	Total	8,00		
Son Test – Ön test (3. Uzman)	Negative Ranks	1 ^g	1,00	1,00
	Positive Ranks	7 ^h	5,00	35,00
	Ties	0 ⁱ		
	Total	8,00		
a. Son test < Ön test (1)	f. Son test = Ön test (2)			
b. Son test > Ön test (1)	g. Son test < Ön test (3)			
c. Son test = Ön test (1)	h. Son test > Ön test (3)			
d. Son test < Ön test (2)	i. Son test = Ön test (3)			
e. Son test > Ön test (2)				

Tablo 17’ ye göre, 3 uzman değerlendirmesi açısından deneysel süreç öncesi ve sonrası ölçüm değerleri arasında Negatif Sıralama (Negative Ranks) , Pozitif Sıralama (Positive

Ranks) veya aynı değerde olanlara (Ties) ilişkin Sayıları (N), Ortalamaları (Mean Ranks) ve Toplamları (Sum of Ranks) vermektedir. 1. Uzman ve 2. Uzman görüşü için Ties bölümüne baktığımızda deneysel süreç öncesi ve sonrası aynı puana sahip olan bireylerin sayısı 0, deneysel süreç öncesi ve sonrası farkın negatif olduğu birey sayısı 0, deneysel süreç öncesi ve sonrası farkın pozitif olduğu birey sayısı ise 8, yani bu bireyler deneysel süreç öncesi daha düşük puana sahip iken deneysel süreç sonrası daha yüksek puan almışlardır. 3. Uzman görüşü için Ties bölümüne baktığımızda ise deneysel süreç öncesi ve sonrası aynı puana sahip olan bireylerin sayısı 0, deneysel süreç öncesi ve sonrası farkın negatif olduğu birey sayısı 1, yani bu birey deneysel süreç öncesi daha yüksek puana sahip iken deneysel süreç sonrası daha düşük puan almış, deneysel süreç öncesi ve sonrası farkın pozitif olduğu birey sayısı ise 7, yani bu bireyler deneysel süreç öncesi daha düşük puana sahip iken deneysel süreç sonrası daha yüksek puan almışlardır.

4.3. Kemanda II. Konumda Kalarak Çalabilmeye Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Çalışma grubundaki öğrencilere yönelik II. konumda kalarak çalma ön test ve son test uzman değerlendirme genel verileri Tablo 18’ de gösterilmiştir.

Tablo 18

Çalışma Grubu Öğrencilerine Yönelik II. Konumda Kalarak Çalma Öntest Ve Son Test Uzman Değerlendirmesi Genel Verileri

II. K. Kalarak	Ö.T. max	Ö.T. U1	Ö.T. U2	Ö.T. U3	S.T. max	S.T. U1	S.T. U2	S.T.U3	Ön Test Ortalaması	Son Test Ortalaması
ö1	17,5	0	0	0	17,5	17,5	12,5	17,5	0,00	15,83
ö2	17,5	0	0	0	17,5	17,5	17,5	17,5	0,00	17,50
ö3	17,5	7,5	5	5	17,5	17,5	17,5	17,5	5,83	17,50
ö4	17,5	0	0	0	17,5	17,5	15	17,5	0,00	16,67
ö5	17,5	0	0	0	17,5	17,5	17,5	17,5	0,00	17,50
ö6	17,5	2,5	0	0	17,5	17,5	17,5	17,5	0,83	17,50
ö7	17,5	0	0	0	17,5	17,5	17,5	15	0,00	16,67
ö8	17,5	7,5	7,5	7,5	17,5	17,5	17,5	17,5	7,50	17,50

Çalışma grubundaki öğrencilerin kemanda II. konumda kalarak çalma becerilerine yönelik öntest ve son test verilerine ait bilgiler Tablo 19’ da yer almaktadır.

Tablo 19

Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait II. Konumda Kalarak Çalabilme Becerilerine Yönelik Tanımlayıcı İstatistikler

		N	Minim.	Maksim.	Ortala.	Std. Hata
3.Alt Problem	1.Uzman	Ön Test	8	0,00	7,50	2,19
		Son Test	8	17,50	17,50	0,00
	2.Uzman	Ön Test	8	0,00	7,50	1,56
		Son Test	8	12,50	17,50	16,56
	3.Uzman	Ön Test	8	0,00	7,50	1,56
		Son Test	8	15,00	17,50	17,19

Tablo 19’ da yer alan sonuçlar incelendiğinde 1. uzman değerlendirmesine ait ön test ortalaması 2,19 iken son test ortalaması 17,50; 2. uzman değerlendirmesine ait ön test ortalaması 1,56 iken son test ortalaması 16,56, 3. uzman değerlendirmesine ait ön test ortalaması 1,56 iken son test ortalaması 17,19’dur.

Çalışma grubu öğrencilerine ait kemanda II. konumda kalarak çalabilmeye yönelik wilcoxon işaretli sıralar test sonuçlarına ilişkin bilgilere Tablo 20’ de yer verilmiştir

Tablo 20

Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait II. Konum Kalarak Çalabilmeye Yönelik Wilcoxon İşaretli Sıralar Test Sonuçları

	Son test–ön test (1.Uzman)	Son test–ön test (2.Uzman)	Son test–ön test (3.Uzman)
Z	-2,59	-2,53	-2,41
Asymp. Sig. (2-tailed)	0,01	0,01	0,02

Tablo 20’ den elde edilen analiz sonuçlarına göre, çalışmaya katılan öğrencilerin II. konumda Kalarak Çalabilme becerilerine yönelik deney öncesi ve sonrası aldıkları puanlar arasında anlamlı bir farklılık olduğu görülmektedir ($z=-2,59$; $-2,53$; $-2,41$ ve $p=0,01<0,05$; $0,01<0,05$; $0,02<0,05$). Bu sonuçlar doğrultusunda uygulanan öğretim programının, çalışma grubu öğrencilerinin II. konumda kalarak çalmaya yönelik becerilerini geliştirmede önemli etkisi olduğu söylenebilir.

Çalışma grubu öğrencilerine ait kemanda II. konumda kalarak çalmaya yönelik wilcoxon işaretli sıralar testi için rank sonuçlarına Tablo 21’ de yer verilmiştir.

Tablo 21

Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait II. Konumda Kalarak Çalabilmeye Yönelik Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi İçin Rank Sonuçları

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Son Test – Ön test (1. Uzman)	Negative Ranks	0 ^a	0,00	0,00
	Positive Ranks	8 ^b	4,50	36,00
	Ties	0 ^c		
	Total	8,00		
Son Test – Ön test (2. Uzman)	Negative Ranks	0 ^d	0,00	0,00
	Positive Ranks	8 ^e	4,50	36,00
	Ties	0 ^f		
	Total	8,00		
Son Test – Ön test (3. Uzman)	Negative Ranks	0 ^g	0,00	0,00
	Positive Ranks	7 ^h	4,00	28,00
	Ties	1 ⁱ		
	Total	8,00		
a. Son test < Ön test (1)	f. Son test = Ön test (2)			
b. Son test > Ön test (1)	g. Son test < Ön test (3)			
c. Son test = Ön test (1)	h. Son test > Ön test (3)			
d. Son test < Ön test (2)	i. Son test = Ön test (3)			
e. Son test > Ön test (2)				

Tablo 21’ den çıkan sonuçlara göre, 3 uzman değerlendirmesi açısından deneysel süreç öncesi ve sonrası ölçüm değerleri arasında Negatif Sıralama (Negative Ranks) , Pozitif Sıralama (Positive Ranks) veya aynı değerde olanlara (Ties) ilişkin Sayıları (N), Ortalamaları (Mean Ranks) ve Toplamları (Sum of Ranks) vermektedir. 1. uzman ve 2. uzman görüşü için Ties bölümüne baktığımızda deneysel süreç öncesi ve sonrası aynı puana sahip olan bireylerin sayısı 0, deneysel süreç öncesi ve sonrası farkın negatif olduğu birey sayısı 0, deneysel süreç öncesi ve sonrası farkın pozitif olduğu birey sayısı ise 8, yani bu bireyler deneysel süreç öncesi daha düşük puana sahip iken deneysel süreç sonrası daha yüksek puan almışlardır. 3. uzman görüşü için Ties bölümüne baktığımızda deneysel süreç öncesi ve sonrası aynı puana sahip olan bireylerin sayısı 1, deneysel süreç öncesi ve sonrası eğitim sonrası farkın negatif olduğu birey sayısı 0, deneysel süreç öncesi ve sonrası farkın pozitif olduğu birey sayısı ise 7, yani bu bireyler deneysel süreç öncesi daha düşük puana sahip iken deneysel süreç sonrası daha yüksek puan almışlardır.

4.4. Kemanda I ve II. Konum Geçişli Çalabilmeye Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Çalışma grubundaki öğrencilere yönelik I ve II. konum geçişli çalma ön test ve son test uzman değerlendirme genel verileri Tablo 22’ de gösterilmiştir.

Tablo 22

Çalışma Grubu Öğrencilerine Yönelik I ve II. Konum Geçişli Kalarak Çalma Öntest Ve Son Test Uzman Değerlendirme Genel Verileri

I-II. K. Geçişli	Ö.T. max	Ö.T. U1	Ö.T. U2	Ö.T. U3	S.T. max	S.T. U1	S.T. U2	S.T.U3	Ön Test Ortalaması	Son Test Ortalaması
ö1	10	0	0	0	10	10	10	10	0,00	10,00
ö2	10	0	0	0	10	10	10	10	0,00	10,00
ö3	10	0	0	0	10	10	10	10	0,00	10,00
ö4	10	0	0	0	10	7,5	7,5	10	0,00	8,33
ö5	10	0	0	0	10	10	10	10	0,00	10,00
ö6	10	2,5	2,5	7,5	10	10	10	10	4,17	10,00
ö7	10	0	0	0	10	7,5	7,5	7,5	0,00	7,50
ö8	10	5	5	7,5	10	10	10	10	5,83	10,00

Çalışma grubundaki öğrencilerin kemanda I ve II. konum geçişli çalma becerilerine yönelik öntest ve son test verilerine ait bilgiler Tablo 23’ te yer almaktadır.

Tablo 23

Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait I ve II. Konum Geçişli Çalabilme Becerilerine Yönelik Tanımlayıcı İstatistikler

		N	Minim.	Maksim.	Ortala.	Std. Hata
4.Alt Problem	1.Uzman	Ön Test	8	0,00	5,00	0,94
		Son Test	8	7,50	10,00	9,38
	2.Uzman	Ön Test	8	0,00	5,00	0,94
		Son Test	8	7,50	10,00	9,37
	3.Uzman	Ön Test	8	0,00	7,50	1,87
		Son Test	8	7,50	10,00	9,69

Tablo 23’ te yer alan sonuçlar incelendiğinde 1.uzman değerlendirmesine ait ön test ortalaması 0,94 iken son test ortalaması 9,38; 2.uzman değerlendirmesine ait ön test ortalaması 0,94 iken son test ortalaması 9,37; 3.uzman değerlendirmesine ait ön test ortalaması 1,87 iken son test ortalaması 9,69’dur.

Çalışma grubu öğrencilerine ait kemanda I ve II. konum geçişli çalabilmeye yönelik wilcoxon işaretli sıralar test sonuçlarına ilişkin bilgilere tablo 24’ te yer verilmiştir

Tablo 24

Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait I ve II. Konum Geçişli Çalabilme Becerilerine Yönelik Wilcoxon İşaretli Sıralar Test Sonuçları

	Son test-ön (1.Uzman)	test	Son test-ön (2.Uzman)	test	Son test-ön (3.Uzman)
Z	-2,56		-2,55		-2,06
Asymp. Sig. (2-tailed)	0,01		0,01		0,04

Tablo 24'ten elde edilen analiz sonuçlarına göre, çalışmaya katılan öğrencilerin I ve II. konumda geçişli çalabilme becerilerine yönelik deney öncesi ve sonrası aldıkları puanlar arasında anlamlı bir farklılık olduğu görülmektedir ($z=-2,56$; $-2,55$; $-2,06$ ve $p=0,01<0,05$; $0,01<0,05$; $0,04<0,05$). Bu sonuçlar doğrultusunda uygulanan öğretim programının, çalışma grubu öğrencilerinin I ve II. konumda Geçişli çalmaya yönelik becerilerini geliştirmede önemli etkisi olduğu söylenebilir.

Çalışma grubu öğrencilerine ait kemanda I ve II. konum geçişli çalmaya yönelik wilcoxon işaretli sıralar testi için rank sonuçlarına Tablo 25' te yer verilmiştir.

Tablo 25

Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait I ve II. Konum Geçişli Çalabilmeye Yönelik Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi İçin Rank Sonuçları

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Son Test – Ön test (1. Uzman)	Negative Ranks	0 ^a	0,00	0,00
	Positive Ranks	8 ^b	4,50	36,00
	Ties	0 ^c		
	Total	8,00		
Son Test – Ön test (2. Uzman)	Negative Ranks	0 ^d	0,00	0,00
	Positive Ranks	8 ^e	4,50	36,00
	Ties	0 ^f		
	Total	8,00		
Son Test – Ön test (3. Uzman)	Negative Ranks	1 ^g	3,50	3,50
	Positive Ranks	7 ^h	4,64	32,50
	Ties	0 ⁱ		
	Total	8,00		
a. Son test < Ön test (1)	f. Son test = Ön test (2)			
b. Son test > Ön test (1)	g. Son test < Ön test (3)			
c. Son test = Ön test (1)	h. Son test > Ön test (3)			
d. Son test < Ön test (2)	i. Son test = Ön test (3)			
e. Son test > Ön test (2)				

Tablo 25' te yer alan verilere göre, 3 uzman değerlendirmesi açısından deneysel süreç öncesi ve sonrası ölçüm değerleri arasında Negatif Sıralama (Negative Ranks) , Pozitif Sıralama

(Positive Ranks) veya aynı değerde olanlara (Ties) ilişkin Sayıları (N), Ortalamaları (Mean Ranks) ve Toplamları (Sum of Ranks) vermektedir. 1. uzman ve 2. uzman görüşü için Ties bölümüne baktığımızda deneysel süreç öncesi ve sonrası aynı puana sahip olan bireylerin sayısı 0, deneysel süreç öncesi ve sonrası farkın negatif olduğu birey sayısı 0, deneysel süreç öncesi ve sonrası farkın pozitif olduğu birey sayısı ise 8, yani bu bireyler deneysel süreç öncesi daha düşük puana sahip iken deneysel süreç sonrası daha yüksek puan almışlardır. 3. Uzman görüşü için Ties bölümüne baktığımızda deneysel süreç öncesi ve sonrası aynı puana sahip olan bireylerin sayısı 0, deneysel süreç öncesi ve sonrası farkın negatif olduğu birey sayısı 1, yani bu birey deneysel süreç öncesi daha yüksek puana sahip iken sonrası daha düşük puan almış, deneysel süreç öncesi ve sonrası farkın pozitif olduğu birey sayısı ise 7, yani bu bireyler deneysel süreç öncesi daha düşük puana sahip iken deneysel süreç sonrası daha yüksek puan almışlardır.

4.5. Kemanda I, II ve III. Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalabilmeye Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Çalışma grubundaki öğrencilere yönelik II ve III. konum geçişli çalma ön test ve son test uzman değerlendirme genel verileri Tablo 26’ da gösterilmiştir.

Tablo 26

Çalışma Grubu Öğrencilerine Yönelik II ve III. Konum Geçişli Kalarak Çalma Öntest ve Son Test Uzman Değerlendirme Genel Verileri

II, III. K. Geçişli	Ö.T. max	Ö.T. U1	Ö.T. U2	Ö.T. U3	S.T. max	S.T. U1	S.T. U2	S.T.U3	Ön Test Ortalaması	Son Test Ortalaması
ö1	10	0	0	0	10	10	10	10	0,00	10,00
ö2	10	0	0	0	10	10	10	10	0,00	10,00
ö3	10	5	5	5	10	10	10	7,5	5,00	9,17
ö4	10	0	0	0	10	10	10	10	0,00	10,00
ö5	10	0	0	0	10	10	10	10	0,00	10,00
ö6	10	2,5	2,5	2,5	10	10	10	10	2,50	10,00
ö7	10	0	0	0	10	10	10	10	0,00	10,00
ö8	10	5	7,5	7,5	10	10	10	10	6,67	10,00

Çalışma grubundaki öğrencilerin kemanda II ve III. konum geçişli çalma becerilerine yönelik öntest ve son test verilerine ait bilgiler Tablo 27’ de yer almaktadır.

Tablo 27

Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait II ve III. Konum Geçişli Çalmaya Yönelik Tanımlayıcı İstatistikler

			N	Minim.	Maksim.	Ortala.	Std. Hata
5.Alt Problem	1.Uzman	Ön Test	8	0,00	5,00	1,56	2,29
		Son Test	8	10,00	10,00	10,00	0,00
	2.Uzman	Ön Test	8	0,00	7,50	1,88	2,91
		Son Test	8	10,00	10,00	10,00	0,00
	3.Uzman	Ön Test	8	0,00	7,50	1,87	2,91
		Son Test	8	7,50	10,00	9,69	0,88

Tablo 27’ de yer alan sonuçlar incelendiğinde 1. uzman değerlendirmesine ait ön test ortalaması 1,56 iken son test ortalaması 10; 2. uzman değerlendirmesine ait ön test ortalaması 1,88 iken son test ortalaması 10,00; 3. uzman değerlendirmesine ait ön test ortalaması 1,87 iken son test ortalaması 9,69’dur.

Çalışma grubu öğrencilerine ait kemanda II ve III. konum geçişli çalabilmeye yönelik wilcoxon işaretli sıralar test sonuçlarına ilişkin bilgilere Tablo 28’ de yer verilmiştir.

Tablo 28

Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait II ve III. Konum Geçişli Çalmaya Yönelik Wilcoxon İşaretli Sıralar Test Sonuçları

		Son test–ön test (1.Uzman)	Son test–ön test (2.Uzman)	Son test–ön test (3.Uzman)
Z		-2,58	-2,55	-2,06
Asymp. Sig. (2-tailed)		0,01	0,01	0,04

Tablo 28’ den elde edilen analiz sonuçlarına göre, çalışmaya katılan öğrencilerin II ve III. konum geçişli çalabilmelerine yönelik deney öncesi ve sonrası aldıkları puanlar arasında anlamlı bir farklılık olduğu görülmektedir ($z=-2,58$; $-2,55$; $-2,06$ ve $p=0,01<0,05$; $0,01<0,05$; $0,04<0,05$). Bu sonuçlar doğrultusunda uygulanan öğretim programının, çalışma grubu öğrencilerinin II ve III. konum geçişli çalmaya yönelik becerilerini geliştirmede önemli etkisi olduğu söylenebilir.

Çalışma grubu öğrencilerine ait II ve III. konum geçişli çalmaya yönelik wilcoxon işaretli sıralar testi için rank sonuçlarına Tablo 29’ da yer verilmiştir.

Tablo 29

Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait II ve III. Konum Geçişli Çalma için Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi İçin Rank Sonuçları

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Son Test – Ön test (1. Uzman)	Negative Ranks	0 ^a	0,00	0,00
	Positive Ranks	8 ^b	4,50	36,00
	Ties	0 ^c		
	Total	8,00		
Son Test – Ön test (2. Uzman)	Negative Ranks	0 ^d	0,00	0,00
	Positive Ranks	8 ^e	4,50	36,00
	Ties	0 ^f		
	Total	8,00		
Son Test – Ön test (3. Uzman)	Negative Ranks	1 ^g	3,50	3,50
	Positive Ranks	7 ^h	4,64	32,50
	Ties	0 ⁱ		
	Total	8,00		
a. Son test < Ön test (1)	f. Son test = Ön test (2)			
b. Son test > Ön test (1)	g. Son test < Ön test (3)			
c. Son test = Ön test (1)	h. Son test > Ön test (3)			
d. Son test < Ön test (2)	i. Son test = Ön test (3)			
e. Son test > Ön test (2)				

Tablo 30' a göre, 3 uzman değerlendirmesi açısından deneysel süreç öncesi ve sonrası ölçüm değerleri arasında Negatif Sıralama (Negative Ranks) , Pozitif Sıralama (Positive Ranks) veya aynı değerde olanlara (Ties) ilişkin Sayıları (N), Ortalamaları (Mean Ranks) ve Toplamları (Sum of Ranks) vermektedir. 1. uzman ve 2. uzman görüşü için Ties kısmına baktığımızda deneysel süreç öncesi ve sonrası aynı puana sahip olan bireylerin sayısı 0, deneysel süreç öncesi ve sonrası farkın negatif olduğu birey sayısı 0, deneysel süreç öncesi ve sonrası farkın pozitif olduğu birey sayısı ise 8, yani bu bireyler deneysel süreç öncesi daha düşük puana sahip iken deneysel süreç sonrası daha yüksek puan almışlardır. 3. uzman görüşü için Ties kısmına baktığımızda deneysel süreç öncesi ve sonrası aynı puana sahip olan bireylerin sayısı 0, deneysel süreç öncesi ve sonrası aynı farkın negatif olduğu birey sayısı 1, yani bu birey deneysel süreç öncesi daha yüksek puana sahip iken deneysel süreç sonrası daha düşük puan almış, eğitim öncesi ve eğitim sonrası farkın pozitif olduğu birey sayısı ise 7, yani bu bireyler deneysel süreç öncesi daha düşük puana sahip iken deneysel süreç sonrası daha yüksek puan almışlardır.

Çalışma grubundaki öğrencilere yönelik I, II ve III. Konumda kalarak ve konum geçişli çalma ön test ve son test uzman değerlendirme genel verileri tablo 30' da gösterilmiştir.

Tablo 30

Çalışma Grubu Öğrencilerine Yönelik I, II ve III. Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Kalarak Çalma Öntest ve Son Test Uzman Değerlendirme Genel Verileri

I, II, III. K. Geçişli	Ö.T. max	Ö.T. U1	Ö.T. U2	Ö.T. U3	S.T. max	S.T. U1	S.T. U2	S.T. U3	Ön Test Ortalaması	Son Test Ortalaması
ö1	100	0	0	0	100	100	95	97,5	0,00	97,50
ö2	100	0	0	0	100	100	97,5	97,5	0,00	98,33
ö3	100	27,5	25	25	100	95	97,5	95	25,83	95,83
ö4	100	15	15	17,5	100	95	92,5	97,5	15,83	95,00
ö5	100	0	0	0	100	90	100	95	0,00	95,00
ö6	100	47,5	47,5	52,5	100	100	100	100	49,17	100,00
ö7	100	0	0	0	100	92,5	95	90	0,00	92,50
ö8	100	65	70	77,5	100	100	100	100	70,83	100,00

Çalışma grubundaki öğrencilerin kemanda I,II ve III. konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerilerine yönelik öntest ve son test verilerine ait bilgiler Tablo 31’ de yer almaktadır.

Tablo 31

Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait I,II ve III. Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalmaya Yönelik Tanımlayıcı İstatistikler

			N	Minim.	Maksim.	Ortala.	Std. Hata
6.Alt Problem	1.Uzman	Ön Test	8	0,00	65,00	19,38	25,24
		Son Test	8	90,00	100,00	96,56	3,99
	2.Uzman	Ön Test	8	0,00	70,00	19,69	26,47
		Son Test	8	92,50	100,00	97,19	2,81
	3.Uzman	Ön Test	8	0,00	77,50	21,56	29,21
		Son Test	8	90,00	100,00	96,56	3,26

Tablo 31’ de yer alan sonuçlar incelendiğinde 1. uzman değerlendirmesine ait ön test ortalaması 19,38 iken son test ortalaması 96,56; 2. uzman değerlendirmesine ait ön test ortalaması 19,69 iken son test ortalaması 97,19; 3. uzman değerlendirmesine ait ön test ortalaması 21,56 iken son test ortalaması 96,56’ dır.

Çalışma grubu öğrencilerinin deney öncesi ve sonrası, kemanda I, II ve III. konumda kalarak ve konum geçişli çalmaya yönelik puanları arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığına ilişkin Wilcoxon işaretli sıralar testi sonuçları Tablo 32’ de gösterilmiştir.

Tablo 32

Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait I, II ve III. Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalmaya Yönelik Wilcoxon İşaretli Sıralar Test Sonuçları

	Son test-ön (1.Uzman)	test	Son test-ön (2.Uzman)	test	Son test-ön test (3.Uzman)
Z	-2,52		-2,52		-2,52
Asymp. Sig. (2-tailed)	0,01		0,01		0,01

Tablo 32’ den elde edilen analiz sonuçlarına göre, çalışmaya katılan öğrencilerin I, II ve III. konumda kalarak ve konum geçişli çalmaya yönelik deney öncesi ve sonrası aldıkları puanlar arasında anlamlı bir farklılık olduğu görülmektedir ($z=-2,52$; $-2,52$; $-2,52$ ve $p=0,01<0,05$; $0,01<0,05$; $0,01<0,05$). Bu sonuçlar doğrultusunda uygulanan öğretim programının, çalışma grubu öğrencilerinin I, II ve III. Konumda kalarak ve konum geçişli çalmaya yönelik becerilerini geliştirmede önemli etkisi olduğu söylenebilir.

Çalışma grubu öğrencilerine ait kemanda I, II ve III. konumda kalarak ve konum geçişli çalmaya yönelik wilcoxon işaretli sıralar testi için rank sonuçlarına Tablo 33’ te yer verilmiştir.

Tablo 33

Çalışma Grubu Öğrencilerine Ait I, II ve III. Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalma İçin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi İçin Rank Sonuçları

		N	Mean Rank	Sum of Ranks
Son Test – Ön test (1. Uzman)	Negative Ranks	0 ^a	0,00	0,00
	Positive Ranks	8 ^b	4,50	36,00
	Ties	0 ^c		
	Total	8,00		
Son Test – Ön test (2. Uzman)	Negative Ranks	0 ^d	0,00	0,00
	Positive Ranks	8 ^e	4,50	36,00
	Ties	0 ^f		
	Total	8,00		
Son Test – Ön test (3. Uzman)	Negative Ranks	0 ^g	0,00	0,00
	Positive Ranks	8 ^h	4,50	36,00
	Ties	0 ⁱ		
	Total	8,00		
a. Son test < Ön test (1)	f. Son test = Ön test (2)			
b. Son test > Ön test (1)	g. Son test < Ön test (3)			
c. Son test = Ön test (1)	h. Son test > Ön test (3)			
d. Son test < Ön test (2)	i. Son test = Ön test (3)			
e. Son test > Ön test (2)				

Tablo 33’ ten elde edilen verilere göre, 3 uzman değerlendirmesi açısından deneysel süreç öncesi ve sonrası ölçüm değerleri arasında Negatif Sıralama (Negative Ranks) , Pozitif

Sıralama (Positive Ranks) veya aynı değerde olanlara (Ties) ilişkin sayıları (N), ortalamaları (Mean Ranks) ve toplamaları (Sum of Ranks) vermektedir. Tüm uzman görüşleri açısından Ties bölümüne baktığımızda deneysel süreç öncesi ve sonrası aynı puana sahip olan bireylerin sayısı 0, deneysel süreç öncesi ve sonrası farkın negatif olduğu birey sayısı 0, deneysel süreç öncesi ve sonrası farkın pozitif olduğu birey sayısı ise 8, yani bu bireyler deneysel süreç öncesi daha düşük puana sahip iken deneysel süreç sonrası daha yüksek puan almışlardır.

4.6. Çalışma Grubundaki Öğrenci Görüşlerine Dayalı Bulgu ve Yorumlar

Çalışma grubundaki öğrencilerin deneysel süreç öncesinde Türk müziği ezgileri içeren kaynaklara dayalı eğitim alma durumuna yönelik “ Deneysel süreç öncesinde keman derslerinizde Türk müziği ezgileri içeren kaynaklara dayalı eğitim aldınız mı ?” sorusuna yer verilmiştir. Öğrencilerin vermiş oldukları cevaplara göre dağılım aşağıdaki tablo 34’ te gösterilmiştir.

Tablo 34

Deneysel Süreç Öncesi Türk Müziği Ezgilerine Dayalı Eğitim Alan Öğrencilerin Sayısı

Türk müziği ezgilerine dayalı eğitim alma durumu	f	%
Hayır	8	100
Evet	0	0
Toplam	8	100

Tablo 34 ‘e göre öğrencilerin tümü (f=8) klasik batı müziği kaynaklı keman eğitimi almış, hiçbirisi Türk müziği ezgileri içeren kaynaklara dayalı eğitim almamıştır.

Çalışma grubundaki öğrencilerin deneysel süreç öncesinde Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanılması hakkında görüşleri alınması amacıyla yapılandırılmış görüşme formunda “Deneysel süreç öncesinde Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanımı hakkında ne düşünüyordunuz” sorusuna yer verilmiştir. Öğrencilerin bu soruya yönelik görüşlerine ait bilgiler Tablo 35, Tablo 36 ve Şekil 40’ta sunulmuştur.

Tablo 35

Deneyisel Süreç Öncesi Türk Müziği Ezgilerine Dayalı Eğitim Alma Durumuna Yönelik Öğrenci Görüşleri

Deneyisel süreç öncesi Türk müziği ezgilerine dayalı keman eğitime yönelik görüşler	f	%
Kullanılmalı	8	100
Kullanılmamalı	0	0
Fikir sahibi değilim	0	0
Toplam	8	100

Tablo 35' e göre araştırmaya katılan öğrencilerin tamamı (f=8) deneyisel süreç öncesinde Geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı metotların keman eğitiminde kullanılması gerektiğini bildirmiştir.

Araştırmaya katılan öğrencilerin keman eğitiminde geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı metotların kullanımına yönelik görüşleri Tablo 36 ve Şekil 41'de gösterilmektedir.

Tablo 36

Deneyisel Süreç Öncesinde Türk Müziği Kaynaklı Ezgilerin Keman Eğitiminde Kullanılmasına Yönelik Öğrenci Görüşleri

Tema	Alt tema	Kodlar
Deneyisel süreç öncesinde Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanımı	Kullanılmalı	Bilinen (ö6,ö4,ö1)
		Kültür (ö8,ö7,ö2)
		Çeşitlilik(ö7,ö3)
		Kolaylık(ö6,ö1,)
		Tamamlayıcı(ö3, ö8)
		Akılda kalıcılık (ö7)
		Güzel(ö7)
		Geliştirici(ö5)
		Entonasyon (ö1)
		İlgi (ö1)



Şekil 41. Deneysel süreç öncesinde Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanılmasına yönelik öğrenci görüşleri

Tablo 36 ve şekil 41'e göre öğrencilerin en fazla bilinen (f=3) ve kültür (f=3) kodlarına yönelik görüş bildirdikleri sonucuna ulaşılmıştır. Bu görüşlere ait örneklere aşağıda yer verilmiştir.

Ö1: Kullanılmalı diye düşünüyorum çünkü yıllardır dinlenen ezgilerle keman çalmayı öğrenmek hem ilgimi arttıracak hem de entonasyon problemlerini daha çabuk fark edip hatalarımı düzeltmemi sağlayacak.

Ö3: Kullanılmalı diye düşünüyorum çünkü sadece batı müziğini içeren eğitimi yeterli bulmuyorum. Türk müziği keman eğitimine farklı bir renk katmaktadır.

Ö4: Kullanılmalı çünkü hafızamızda yer alan ezgilerin çalınması o eserin daha kolay deşifre edilmesine olanak sağlar.

Ö7: Kullanılmalı diye düşünüyorum çünkü içinde bulunduğumuz kültür zenginliğinin ve birçok çeşitlilik barındıran Türk müziği ezgilerinin daha güzel ve akılda kalıcı olduğunu düşünüyorum.

Ö8: Kullanılmalı çünkü kendi kültürümüzü ait bir olguyu eğitimimizin bir parçası olarak görmek isterim.

Çalışma gurubundaki öğrencilerin deneysel süreç sonrasında Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanılması hakkında görüşleri alınması amacıyla yapılandırılmış görüşme formunda “Deneysel süreç sonrasında Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman

eğitiminde kullanımı hakkındaki düşünceleriniz değişti mi ?” sorusuna yer verilmiştir. Öğrencilerin bu soruya yönelik görüşlerine ait bilgiler Tablo 37’ de sunulmuştur.

Tablo 37

Deneyisel Süreç Sonrası Türk Müziği Kaynaklı Ezgilerin Keman Eğitiminde Kullanımına Yönelik Öğrenci Görüşleri

Düşünceleriniz değişti mi ?	f	%
Hayır	8	100
Evet	0	0
Toplam	8	100

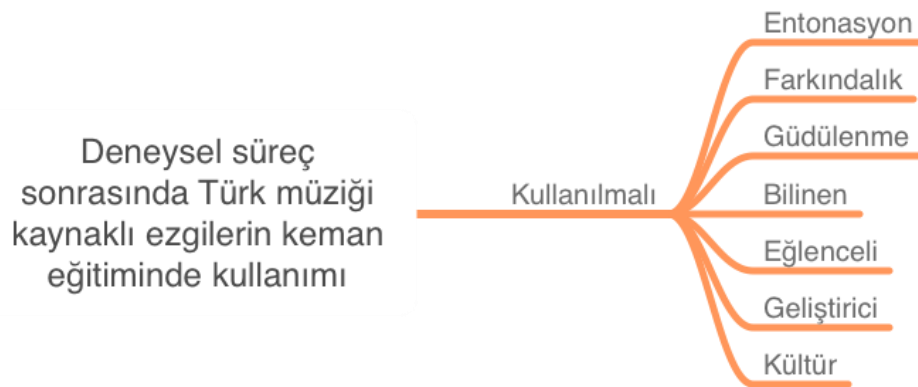
Tablo 37’ ye göre araştırmaya katılan öğrencilerin tamamı (f=8) deneyisel süreç sonrasında Geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı metotların keman eğitiminde kullanılması gerektiğini bildirmiştir.

Araştırmaya katılan öğrencilerin Keman eğitiminde geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı metotların kullanımına yönelik görüşleri Tablo 38 ve Şekil 42’de gösterilmektedir.

Tablo 38

Deneyisel Süreç Sonrası Türk Müziği Kaynaklı Ezgilerin Keman Eğitiminde Kullanımına Yönelik Öğrenci Görüşleri

Tema	Alt tema	Kodlar
Deneyisel süreç sonrasında Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanımı	Kullanılmalı	Entonasyon (ö1,ö6, ö7)
		Farkındalık (ö1,ö6.ö7)
		Güdülenme(ö1,ö4,ö6,ö7)
		Bilinen (ö4.ö5)
		Eğlenceli(ö5)
		Geliştirici(ö5)
		Kültür(ö2)



Şekil 42. Deneyisel süreç sonrası Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanımına yönelik öğrenci görüşleri

Tablo 38 ve Şekil 42' ye göre öğrencilerin en fazla “güdülenme” (f=4), “Entonasyon” (f=3) ve “Farkındalık” (f=3) kodlarına yönelik görüş bildirdikleri sonucuna ulaşılmıştır. Bu görüşlere ait örneklerle aşağıda yer verilmiştir.

Ö1: Tahmin ettiğim gibi sevdiğim ve bildiğim ezgilerle çalışınca hem enstrümana daha çok vakit ayırdım hem de batı müziği ezgilerine nazaran entonasyon bozukluklarını daha rahat farkettim.

Ö2:Türk müziği etnik birçok çalgıdan oluşmaktadır. Ancak Türk müziğini keman gibi evrensel bir çalgıyla çalmak Türk müziğini de evrensel bir noktaya taşıyabileceğini düşünüyorum.

Ö5:Türk müziğindeki bir çok eseri daha önce duyup bildiğimiz için hem daha eğlenceli hem de daha geliştirici olur bu da kendimi daha başarılı hissetmemi sağlar.

Ö6:Türk müziği ezgileri çalgıma olan ilgimi arttırdı. Türk müziği ezgilerini çalmam hem kolay konum öğrenmemi hem de entonasyon hatalarını daha rahat fark edip düzeltmemi sağladı

Ö7: Türk müziği ezgilerinin kullanımı hem çalgıma olan sevgimi arttırdı hem de entonasyon bozukluklarını fark etme ve farklı konumlara rahat geçebilmeme olanak tanıdı.

Çalışma gurubundaki öğrencilerin Keman eğitiminde Deneysel süreç boyunca kemanda I, II ve III. Konum çalışmalarında yaşanan zorluklara yönelik görüşlerinin alınması amacıyla yapılandırılmış görüşme formunda “Deneysel süreç boyunca kemanda I, II ve III. konum çalışmalarında sizi en çok zorlayan faktör ne oldu ?” sorusuna yer verilmiştir.

Araştırmaya katılan öğrencilerin Keman eğitiminde Deneysel süreç boyunca kemanda I, II ve III. Konum çalışmalarında yaşadıkları zorluklara yönelik görüşleri Tablo 39 ve Şekil 43'de gösterilmektedir.

Tablo 39

Deneysel Süreç Boyunca Kemanda I, II ve III. Konum Çalışmalarında Sizi En Çok Zorlayan Faktörlere Yönelik Öğrenci Görüşleri

Tema	Alt tema	Kodlar
Deneysel süreç boyunca kemanda I,II ve III. Konum çalışmalarında yaşanan zorluklar	Konumda Kalarak çalma	Duate (ö3)
		Esnek olmama Ö(3)
		Entonasyon Ö(4,5,6,7,8)
	Konum Geçişli Çalma	Esnek olmama Ö(1,2,6,7)
		Tartım Ö(5,8)
		Hazır bulunuşluk Ö(4)



Şekil 43. Deneysel süreç boyunca kemanda I, II ve III. konum çalışmalarında sizi en çok zorlayan faktörlere yönelik öğrenci görüşleri

Tablo 39 ve şekil 43’ e göre öğrencilerin en fazla konum geçişli çalma alt temasında yer alan “Esnek olmama” (f=4) ve “Entonasyon” (f=5) kodlarına yönelik görüş bildirdikleri, ayrıca konumda kalarak çalma alt temasında yer alan kodlara dair ise “Duete”(f=1) ve “Esnek Olmama” (f=1) şeklinde görüş bildirdikleri sonucuna ulaşılmıştır. Bu görüşlere ait örneklere aşağıda yer verilmiştir.

Ö1: Konum geçişlerinde sol elimi fazlasıyla kısıyordum ve bu da konum geçişlerini zor hale getiriyordu.

Ö3:İkinci konumda çalınan eserler beni zorladı. Çünkü parmak numaraları kafamı karıştırdı. Ayrıca parmaklarımı açmakta zorlandım.

Ö4: Beni en çok zorlayan entonasyon problemleri oldu. Konum geçişlerinde de biraz zorlandım

Ö5:Konum geçişleri sırasında entonasyon ve tartım problemleri yaşadım.

Ö8: Metronom ve sesler

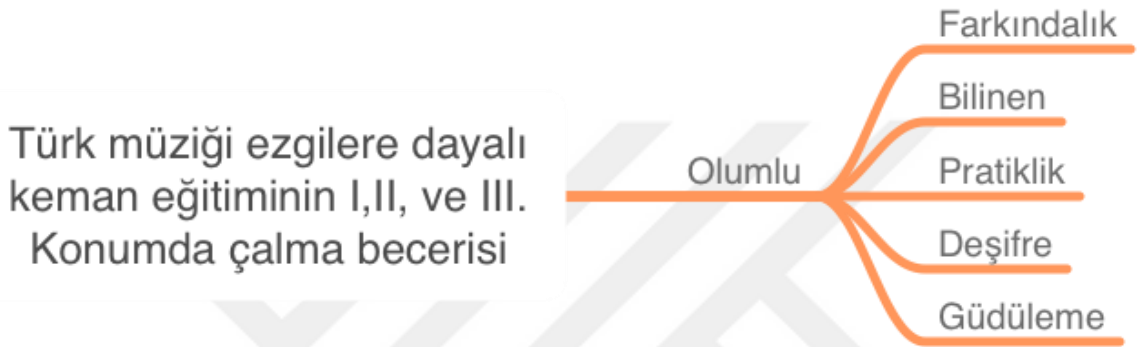
Çalışma gurubundaki öğrencilerin Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı keman eğitiminin I, II ve III. konumda çalabilme becerisine yönelik etkisinin incelenmesi amacıyla yapılandırılmış görüşme formunda “Görmüş olduğunuz Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı keman eğitiminin I, II ve III. konumda çalabilme becerinizi nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz ?” sorusuna yer verilmiştir.

Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı keman eğitiminin I, II ve III. konumda çalabilme becerisini etkilemesine yönelik öğrenci görüşleri Tablo 40 ve Şekil 44’te gösterilmektedir.

Tablo 40

Geleneksel Türk Müziği Kaynaklı Ezgilere Dayalı Keman Eğitiminin I, II Ve III. Konumda Çalabilme Becerisini Etkilemesine Yönelik Öğrenci Görüşleri

Tema	Alt tema	Kodlar
Geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı keman eğitiminin I,II, ve III. Konumda çalma becerisi	Olumlu	Farkındalık ö(3,5,6,7)
		Bilinen Ö(3,6,7)
		Pratiklik Ö(1,4,5)
		Deşifre Ö(4)
		Güdüleme Ö(8)



Şekil 44. Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı keman eğitiminin I, II ve III. konumda çalabilme becerisini etkilemesine yönelik öğrenci görüşleri

Tablo 40 ve Şekil 44' e göre öğrencilerin en fazla “Farkındalık” (f=4), “Bilinen” (f=3) ve “Pratiklik” (f=3) kodlarına yönelik görüş bildirdikleri sonucuna ulaşılmıştır. Bu görüşlere ait örnekler aşağıda yer verilmiştir.

Ö1: Yeterince geliştirdiğini düşünüyorum. Çünkü konumlara dair en ufak fikrim yokken kısa sürede 1,2 ve 3. konumlarda eserler çalıyorum.

Ö2: Geliştirdiğini düşünüyorum her eseri farklı icra etme şekilleri vardır ve bu da çeşitli teknikler öğrenmemizi sağlar.

Ö4: Yeterince geliştirdiğini düşünüyorum. Çünkü bu eserlerden farklı olarak yeni gördüğüm eserlerde hızlı deşifre yapmayı ve rahatlıkla çalabilmeyi öğrendim.

Ö5: Evet. Çünkü okulda batı müziği üzerinden keman eğitimi almaktayım ve konum çalışmalarında yanlış bastığım sesleri bu kadar bariz bir şekilde duyamıyordum

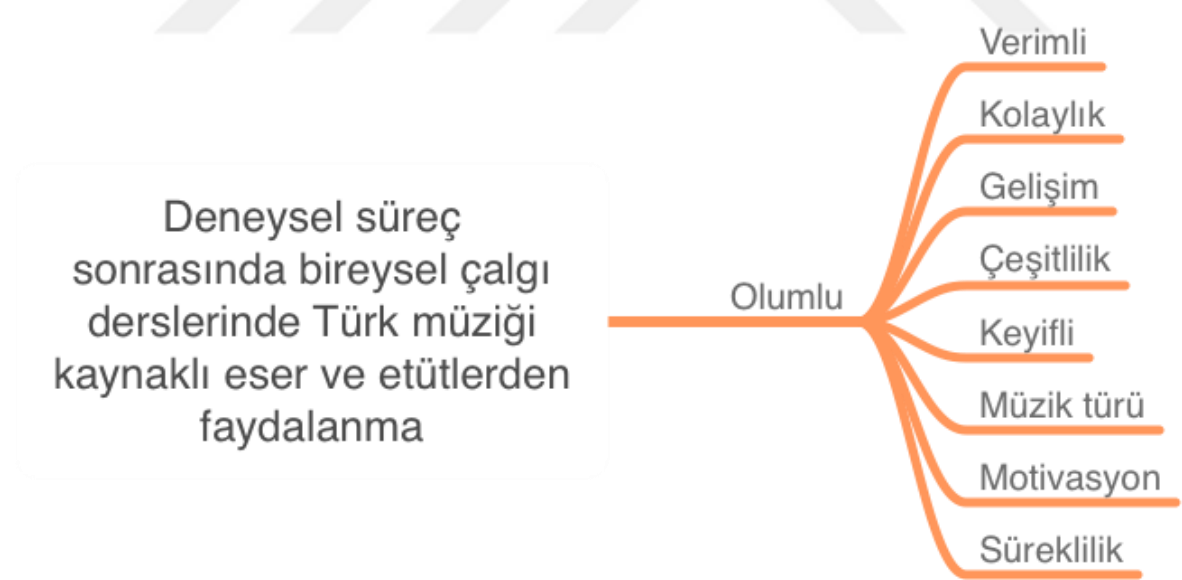
Ö6: Geliştirdiğini düşünüyorum özellikle eserler Türk müziğinden oluştuğu için kulağım sesi yanlış bastığımda algılayıp düzeltmemi sağlıyordu.

Çalışma gurubundaki öğrencilerin deneysel süreç sonrasında bireysel çalgı derslerinde Türk müziği kaynaklı eser ve etütlere yer verilmesi hakkında görüşlerinin alınması amacıyla yapılandırılmış görüşme formunda “Deneysel süreç sonrasında bireysel çalgı derslerinizde Türk müziği kaynaklı eser ve etütlerden faydalanmayı ister misiniz?” sorusuna yer verilmiştir. Öğrencilerin bu soruya yönelik görüşlerine ait bilgiler Tablo 41 ve Şekil 45’te sunulmuştur.

Tablo 41

Öğrencilerin Deneysel Süreç Sonrasında Bireysel Çalgı Derslerinde Türk Müziği Kaynaklı Eser Ve Etütlere Yer Verilmesi Hakkında Görüşleri

Tema	Alt tema	Kodlar
Deneysel süreç sonrasında bireysel çalgı derslerinde Türk müziği kaynaklı eser ve etütlerden faydalanma	Olumlu	Verimli Ö(6,7)
		Kolaylık Ö(3,6)
		Gelişim Ö(3)
		Çeşitlilik Ö(8)
		Keyifli Ö(4)
		Müzik türü Ö(5)
		Motivasyon Ö(1)
		Süreklilik Ö(2)



Şekil 45. Öğrencilerin deneysel süreç sonrasında bireysel çalgı derslerinde Türk müziği kaynaklı eser ve etütlere yer verilmesi hakkında görüşleri

Tablo 41 ve Şekil 45’e göre öğrencilerin en fazla “Kolaylık” (f=2) ve “Verimli” (f=2) kodlarına yönelik görüş bildirdikleri sonucuna ulaşılmıştır. Bu görüşlere ait örneklere aşağıda yer verilmiştir.

Ö1: Evet. Çünkü kemana olan ilgim Türk müziği eğitimi sonrasında büyük oranda artış gösterdi

Ö3: Evet. Çünkü kemanın Türk müziği ezgileri aracılığıyla öğrenilmesi daha kolay ve kemanda gelişme açısından çok avantajlı

Ö5:Evet. Çünkü Türk müziği eserlerini batı müziği eserlerine göre daha çok sevip hem çalıp hem dinliyorum.

Ö6: Evet. Çünkü kolay öğrenip verim aldığımı düşünüyorum.

Ö7: Evet. Çünkü bu çalışmadan verim aldığımı düşünüyorum

Çalışma gurubundaki öğrencilerin klasik batı müziği kaynakları ve geleneksel Türk müziği kaynaklı eserler ile alınan keman eğitimi hakkında görüşlerinin alınması amacıyla yapılandırılmış görüşme formunda “Klasik batı müziği kaynakları ile karşılaştırdığınızda geleneksel Türk müziği kaynaklı eserler ile eğitim almanın faydalı olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna yer verilmiştir. Öğrencilerin bu soruya yönelik görüşlerine ait bilgiler Tablo 42 ve Şekil 46’da sunulmuştur.

Tablo 42

Öğrencilerin Klasik Batı Müziği Kaynakları ve Geleneksel Türk Müziği Kaynaklı Eserleri İle Alınan Keman Eğitimi Hakkında Görüşleri

Tema	Alt tema	Kodlar
Geleneksel Türk müziği kaynaklı eser ve etütlerden faydalanma	Olumlu	Bilinen Ö(1,6)
		Kültür Ö(2,6)
		Akılda kalıcılık Ö(7)
		Çeşitlilik Ö(2)
		Deşifre Ö(4)
		Eğlenceli Ö(5)
		Hazır bulunuşluk Ö(5)
		Makam Ö(3)
		Öğretici Ö(7)
	Olumsuz	Evrensel Ö(8)



Şekil 46. Öğrencilerin klasik batı müziği kaynakları ve Geleneksel Türk müziği kaynaklı eserler ile alınan keman eğitimi hakkında görüşleri

Tablo 42 ve şekil 46' ya göre öğrencilerin en fazla "Bilinen" (f=2) ve "Kültür" (f=2) kodlarına yönelik görüş bildirdikleri sonucuna ulaşılmıştır. Bu görüşlere ait örneklerle aşağıda yer verilmiştir.

Ö1: Düşünüyorum. Çünkü Türk müziği kaynaklı eserler çoğunlukla çocukluğumuzdan bu yana dinlediğimiz ve bizim kültürümüze ait eserler olduğu için kulağımızda daha iyi yer edinmiş durumdalar.

Ö2: Evet. Çünkü çalgı eğitimi verilirken müziklerde kültür ayrımı yapılmaksızın eğitim verilmesi gerekir, her kültürün kendine ait icra şekilleri olduğu için eğitimde kullanılması önemlidir.

Ö6: Düşünüyorum. Çünkü kültür ayrımı yapılmaksızın eğitim verilmesi gerektiğini düşünüyorum. Kulağımızın daha tanıdık ezgileri duymasının ve çalmasının daha faydalı olacağını düşünüyorum.

Ö7: Geleneksel Türk müziğinde makamları da gördüğümüz için faydalı olduğunu düşünüyorum

Ö8: Evrensel olanın önüne geçebileceğini düşünmüyorum. Ama bu durumun da kişiden kişiye farklılık gösterebileceğini belirtmeliyim.

Çalışma gurubundaki öğrencilerin yalnızca geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı keman eğitimi almaya yönelik görüşlerinin elde edilmesi için hazırlanan yapılandırılmış görüşme formunda “Klasik batı müziği kaynaklı eser ve etütler olmaksızın yalnızca geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı bir keman eğitiminin yeterli olabileceğini düşünüyor musunuz?” sorusuna yer verilmiştir. Öğrencilerin bu soruya yönelik görüşlerine ait bilgiler Tablo 43’ te yer almaktadır.

Tablo 43

Öğrencilerin Yalnızca Geleneksel Türk Müziği Kaynaklı Ezgilere Dayalı Keman Eğitimi Almanın Yeterliliğine Yönelik Görüşleri

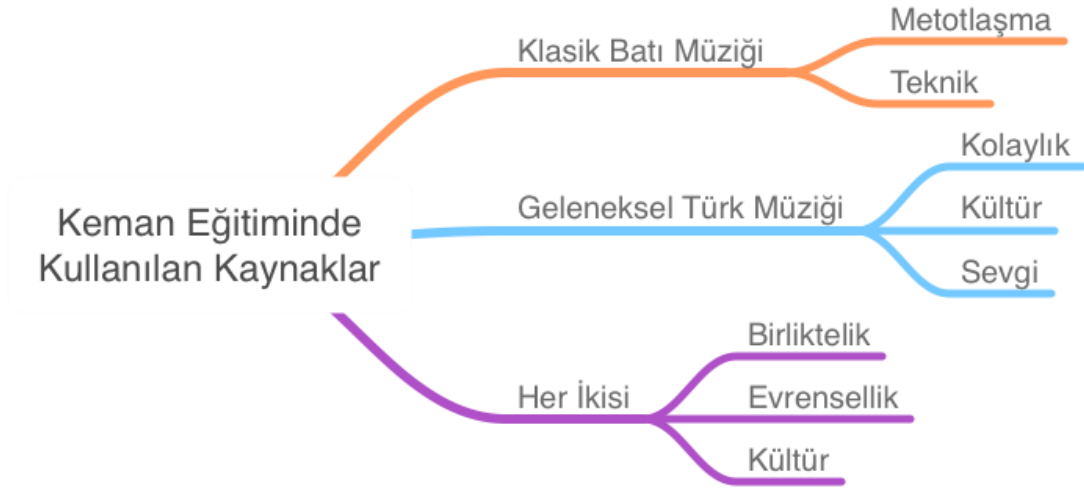
Geleneksel Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı keman eğitimi yeterli mi ?	f	%
Hayır	7	87.5
Evet	1	12.5
Toplam	8	100

Öğrenci görüşlerine göre ağırlıklı olarak (f=7) yalnızca geleneksel Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı keman eğitiminin yeterli olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Tablo 44

Öğrencilerin Yalnızca Geleneksel Türk Müziği Kaynaklı Ezgilere Dayalı Keman Eğitimi Almaya Yönelik Görüşleri

Tema	Alt tema	Kodlar
Keman Eğitiminde Kullanılan Kaynaklar	Klasik Batı Müziği	Metotlaşma(ö8,ö1)
		Teknik (ö7)
	Geleneksel Türk Müziği	Kolaylık (ö4)
		Kültür (ö4)
		Sevgi(ö8)
	Her ikisi	Birliktelik (ö1,ö2,ö3,ö5,ö6)
		Evrensellik (ö1,ö2, ö6)
		Kültür (ö1)



Şekil 47. Öğrencilerin yalnızca geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı keman eğitimi almaya yönelik görüşleri

Tablo 44 ve Şekil 47’ye göre öğrencilerin en fazla “Her ikisi” alt temasına ait “Birliktelik” (f=5) ve “Evrensellik” (f=3),Klasik batı müziği alt temasında ise en fazla “Metotlaşma” (f=2) kodlarına yönelik görüş bildirdikleri sonucuna ulaşılmıştır. Bu görüşlere ait örneklere aşağıda yer verilmiştir.

Ö1:Hayır düşünmüyorum. Her ikisi de keman eğitiminde olmalı. Öğrenciler hem kendi kültüründen bildikleri ezgilerle çalışmalı, hem de klasik batı müziğinin çok uzun yıllardır geliştirdiği ve uzman kemancılar tarafından yazılan metotlardan da faydalanılmalı. Her iki metodun etkisi de öğrencilere farklılık sağlayıp faydalı olacaktır.

Ö4: Evet düşünüyorum. Çünkü kendi kültürümüze uygun eserler öğrenmeyi kolaylaştırır.

Ö6: Türk müziğinin bizi geliştireceğini savunuyorum fakat tek başına yeterli olmayacağı kanaatindeyim. Müzik evrenseldir ve birlikte eğitim verilmesinin daha olumlu sonuçlar vereceğini düşünüyorum

Ö7:Düşünmüyorum. Çünkü batı müziği eserlerini de tekniksel anlamda öğretici buluyorum sadece tek kaynakla sınırlı kalınmamasını düşünüyorum.

Ö8:Türk müziğini çok seviyorum ancak metotların az olmasından dolayı klasik batı müziği kaynaklarının kullanılması gerektiğini düşünüyorum.

BÖLÜM V

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmanın bu bölümünde elde edilen bulgulara dayalı sonuçlara alt problem sırasına göre yer verilmiş ve bu doğrultuda öneriler sunulmuştur.

5.1. Kemanda III. Konumda Kalarak Çalmaya Yönelik Sonuçlar

Deneyssel süreçte öğrencilerin III. konumda kalarak çalma becerisini geliştirmeye yönelik oluşturulan öğretim programında Rast, Çargah ve Nihâvent makamlarındaki etüt, Türkü, şarkı ve saz eseri formlarında eserlere yer verilmiştir. Bu eserler öğretim programında 2 ders saatini (2 hafta) kapsayacak şekilde uygulanmıştır. Deneyssel süreç öncesi ve sonrası III. konumda kalarak çalma becerisi düzeylerinin belirlenmesine yönelik üç alan uzmanı tarafından yapılan değerlendirmeye göre, uygulanan öğretim programının kemanda III. konumda kalarak çalma becerilerini geliştirdiği belirlenmiştir. Bu doğrultuda Geleneksel Türk müziği ezgileri içeren etüt ve eserlerin kemanda III. konumda kalarak çalma becerisinin kazanımına büyük ölçüde katkı sağladığı bulgusuna ulaşılmıştır.

5.2. Kemanda I ve III. Konum Geçişli Çalmaya Yönelik Sonuçlar

Deneyssel süreçte öğrencilerin I ve III. konum geçişli çalma becerisini geliştirmeye yönelik Rast , acem aşiran, nihâvent ve segâh makamlarındaki etüt, türkü, şarkı ve saz eseri formlarında eserlere öğretim programında yer verilmiştir. Bu eserler öğretim programında 2 ders saatini (2 hafta) kapsayacak şekilde uygulanmıştır. Deneyssel süreç öncesi ve sonrası I ve III. konum geçişli çalma becerisi düzeylerinin belirlenmesine yönelik 3 alan uzmanı tarafından yapılan değerlendirme sonucuna göre uygulanan öğretim programının kemanda I ve III. konum geçişli çalma becerilerini geliştirdiği, bu doğrultuda Geleneksel Türk müziği

ezgileri içeren etüt ve eserlerin kemanda I ve III. konum geçişli çalma becerisinin kazanımına önemli derecede katkı sağladığı bulgusuna ulaşılmıştır.

5.3. Kemanda II. Konumda Kalarak Çalmaya Yönelik Sonuçlar

Deneysel süreçte öğrencilerin II. konumda kalarak çalma becerisini geliştirmeye yönelik oluşturulan öğretim programında rast ve kürdi makamlarındaki etüt ve şarkı formlarında eserlere yer verilmiştir. Bu eserler öğretim programında bir ders saatini (1 hafta) kapsayacak şekilde uygulanmıştır. Deneysel süreç öncesi ve sonrası II. konumda kalarak çalma becerisi düzeylerinin belirlenmesine yönelik üç alan uzmanı tarafından yapılan değerlendirme sonucuna göre öğrencilerin kemanda II. konumda kalarak çalma becerisinin geliştiği, bu doğrultuda Geleneksel Türk müziği ezgilerini içeren etüt ve eserlerin kemanda II. konumda kalarak çalma becerisinin kazanımına anlamlı düzeyde katkı sağladığı bulgusuna ulaşılmıştır.

5.4. Kemanda I ve II. Konum Geçişli Çalmaya Yönelik Sonuçlar

Deneysel süreçte öğrencilerin I ve II. konum geçişli çalma becerisini geliştirmeye yönelik Rast nihavent ve hüseyini makamlarındaki etüt ve şarkı formlarında eserlere öğretim programında yer verilmiştir. Bu eserler öğretim programında iki ders saatini (2 hafta) kapsayacak şekilde uygulanmıştır. Deneysel süreç öncesi ve sonrası I ve II. konum geçişli çalma becerisi düzeylerinin belirlenmesine yönelik üç alan uzmanı tarafından yapılan değerlendirme sonucuna göre öğrencilerin I ve II. konum geçişli çalma becerisinin geliştiği, bu doğrultuda geleneksel Türk müziği ezgileri içeren etüt ve eserlerin kemanda I ve II. Konum geçişli çalma becerisinin kazanımına büyük ölçüde katkı sağladığı bulgusuna ulaşılmıştır.

5.5. Kemanda I, II ve III. Konumda kalarak ve Konum Geçişli Çalmaya Yönelik Sonuçlar

Deneysel süreçte öğrencilerin I, II ve III. konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisini geliştirmeye yönelik kürdi, hicaz, nihavent ve hüseyini makamlarındaki etüt ve şarkı formlarında eserlere öğretim programında yer verilmiştir. Bu eserler öğretim programında iki ders saatini (2 hafta) kapsayacak şekilde uygulanmıştır. Deneysel süreç öncesi ve sonrası I, II ve III. konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisi düzeylerinin belirlenmesine

yönelik üç alan uzmanı tarafından yapılan değerlendirme sonucuna göre öğrencilerin I, II ve III. konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisinin geliştiği, bu doğrultuda geleneksel Türk müziği ezgileri içeren etüt ve eserlerin kemanda I, II ve III. konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisinin kazanımına önemli düzeyde katkı sağladığı bulgusuna ulaşılmıştır.

5.6. 6. Çalışma Grubundaki Öğrenci Görüşlerine Dayalı Sonuçlar

Görüşme formu ile elde edilen nitel verilere göre çalışma grubundaki öğrencilerin tümünün (f=8) deneysel süreç öncesinde geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı keman eğitimi almadığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte deneysel süreç öncesinde görüşleri alınan öğrencilerin tamamı (f=8) keman eğitimi sürecinde geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı kaynaklara yer verilmesi gerektiğine yönelik görüş bildirmişlerdir. Öğrenci görüşlerine göre kulağa tanıdık gelen ezgilerin kemanda seslendirilmesi ve konum çalışmalarında kullanılması, bu tekniğin kazanımı ve geliştirilmesinde daha kolaylaştırıcı bir etkiye sahiptir. Ayrıca bu görüşlere göre keman eğitiminde geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı kaynaklara yer verilmesi doğru çalışma alışkanlığı kazandırmada da etkilidir.

Deneysel süreç sonrasında öğrencilerin tümü (f=8) keman eğitimi sürecinde geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı kaynaklara yer verilmesi gerektiğine yönelik görüş bildirmişlerdir. Öğrenci görüşlerine göre öğrenciler tarafından bilinen ezgilerin kemanda seslendirilmesi ve konum çalışmalarında kullanılması daha güdüleyici, çalışma süresini artırıcı ve keyifli hale getirici bir etkiye sahiptir. Ayrıca keman eğitiminde geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı kaynaklara yer verilmesinin, öğrencilerin kemanda konum çalışmaları esnasında teknik zorlukları fark etme ve çözüme ulaştırma bakımından kolaylık sağladığı görüşlerine ulaşılmıştır.

Öğrenci görüşlerine göre deneysel süreç boyunca kemanda I, II ve III. konumda kalarak ve konum geçişli çalma çalışmalarında öğrenciler, en fazla entonasyon ve esneklik konusunda güçlük yaşadıklarını belirtmişlerdir. Öğrenci görüşlerine göre uygulanan geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı olarak oluşturulan öğretim programı kemanda konum çalışmalarında öğrenmenin daha hızlı gerçekleşmesini sağlamıştır. Ayrıca yaşanan güçlüklerin aşılması konusunda öğrenciler, çalışma esnasında yanlışlarını daha çabuk fark ettikleri ve düzelttiklerine yönelik görüş bildirmişlerdir.

Öğrenciler deneysel süreç sonrasındaki bireysel çalgı derslerinde geleneksel Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı eser ve etütlere yer verilmesinin keman derslerini daha verimli hale

getireceği, öğrenmede kolaylık ve süreklilik sağlayacağı, çalışma için güdüleyici bir etkiye sahip olacağı görüşünü belirtmişlerdir.

Araştırmada klasik batı müziği kaynaklarından faydalanılarak alınan keman eğitiminin yanında geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı kaynakların kullanımının kültürel kimliği yansıtması, kemanda konum çalışmalarının bilinen eserler üzerinden daha eğlenceli ve verimli öğrenilmesi, keman eğitiminin yanı sıra geleneksel Türk müziği makam yapılarının kavranması açısından her iki kaynaktan da eğitim almanın ağırlıklı olarak (f=7) faydalı olduğu görüşleri elde edilmiştir. Buna karşın bir öğrenci geleneksel Türk müziği kaynaklarının evrenselliği yansıtmadığı, klasik batı müziği kaynaklarının evrensel boyutta keman eğitimi materyali olarak kabul gördüğü bu nedenle sadece klasik batı müziği kaynaklarına yer verilmesinin daha verimli olacağı görüşünü bildirmiştir.

Öğrenci görüşlerine göre keman eğitiminde yalnızca geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı kaynaklara yer verilmesinin yeterli olmadığı (f=7), temelde klasik batı müziği kaynaklarından faydalanılması gerektiği belirtilmiştir. Tarihsel süreçte klasik batı müziği kaynaklarının metotlaşma ve teknik açıdan evrensel niteliğe sahip olduğu, geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı kaynakların ise kolaylaştırıcı, akılda kalıcı, pratik, verimli ve güdüleyici yönlerinden dolayı kullanılmasının uygun olduğu görüşleri elde edilmiştir.

Çalışmanın ilk beş alt problemini oluşturan kemanda I, II ve III. konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerilerine yönelik genel bir değerlendirme yapıldığında şu sonuçlara varılabilir: Batı müziği kaynaklarına ek olarak geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı kaynakların kemanda I, II ve III. konumda kalarak ve konum geçişli çalma becerisini geliştirmeye yönelik katkı sağladığı görülmüştür. Bu gelişim “evrensel keman eğitiminde öncelikle öğrencinin öz kültürüne ait müziklerden hareket edilmesinin kazandırılacak davranışlar üzerinde etkililiğinin yüksek olması” (Gülüm ve Albuz, 2019, s. 8) ile açıklanabilir. Çalışma ayrıca Salih (2018)’in “Türk ezgilerinin I ve III. konumlara ait hedef davranışlara ulaşma, sol el ve sağ el tekniğinin gelişimi açısından uygun olduğu” sonucuyla da benzerlik göstermektedir.

Altıncı alt problem bağlamında katılımcılara uygulanan yapılandırılmış görüşme formu kullanılarak elde edilen verilere göre genel olarak şu sonuçlara varılabilir: Öğrencilerin çalışma öncesi geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı eğitim almadıkları görülmüştür. Bu sonuç Tekin (2019)’in Müzik öğretmenliği programlarında okutulan Keman eğitimi ve/veya orkestra eğitimi derslerinde geleneksel Türk müziği eserleriyle toplu icra çalışmalarının

yaptırılma oranının düşük düzeyde olduğu ve geleneksel Türk müziğine ait farklı formdaki eserleri icra ettirme oranının orta düzeyin altında olduğu sonuçlarıyla tutarlılık göstermektedir. Çalışmaya yönelik oluşturulan öğretim programının uygulanmasından sonra öğrencilere keman çalma teknikleri (kemanda konum çalışmaları) öğretilme sürecinde geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı kaynaklara yer verilmesinin belli avantajlar sağladığı görüşleri ortaya çıkmıştır. Katılımcıların, Türk müzik kültürüne dayalı eserlerin keman eğitiminde kullanılmasının bu kültürü yerel boyutlardan evrensel niteliğe taşıması mümkün olabilecektir görüşü Günay ve Uçan’a (1980) ait “çevreden evrene keman eğitimi” kaynağı ile benzerlik taşımaktadır. Elde edilen başka bir sonuca göre kulağa tanıdık gelen ezgilerin keman eğitiminde kullanılmasının bu tekniğin kazanımı ve geliştirilmesinde daha kolaylaştırıcı bir etkiye sahip olduğu ayrıca sesleri daha doğru ses elde etmeye (entonasyon) olanak sağladığı görülmüştür. Bu görüş Taşçı’nın (2012) geleneksel Türk müziklerinin kullanımının keman eğitiminde düzgün ses elde etme sorunlarını aza indirgeyeceği görüşü ile tutarlılık göstermektedir. Ayrıca Hamzaoglu Birer ‘e (2010) ait “ Makamsal Müzikleri Dinlemenin Entonasyona Etkisi” isimli doktora tezinde de bu çalışmanın sonucunu destekleyen benzer sonuçlar elde edilmiştir. Geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı kaynakların keman çalma tekniklerinin öğretiminde yer verilmesinin çalışma süresini arttırması, çalışmaları daha keyifli hale getirmesi, öğrenciler üzerinde motive edici bir etki sunduğu da elde edilen sonuçlar arasındadır.

Katılımcılardan elde edilen verilere göre geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı kaynaklardan oluşturulan keman eğitiminin kemanda konum çalışmaları esnasında teknik güçlükleri fark etme ve çözüme ulaştırma bakımından kolaylık sağladığı sonucuna ulaşılmıştır. Keman çalma tekniklerinin öğretilmesinde sadece batı müziği kaynakları ya da geleneksel Türk müziği ezgilerini içeren kaynaklarının yeterli olmadığı her ikisinin de birbirinden faydalanılarak beraber kullanılması gerektiği sonucu ortaya çıkmıştır. Parasız (2009)’ın Keman eğitiminde çağdaş Türk müziği eserlerinin kullanımının düşük oranda olduğu sonucu keman eğitiminde uluslararası batı müziği kaynakları ile beraber ulusal kaynakların da kullanılmasının işlevsellik yönünden önemli olduğu görüşü de bu sonuçla benzerlik göstermektedir. Teke (2019)’nin ve Nacakcı (2002)’nin çalışmalarında da benzer sonuçlara ulaşıldığını görmek mümkündür. Ayrıca geleneksel Türk müziği kaynaklı ezgiler aracılığıyla farklı keman çalma tekniklerinin öğretilmesine yönelik yapılmış farklı çalışmalar da mevcuttur (Alpagut,2001; Almzori,2017; Kotan,2019).

5.7. Öneriler

Araştırmanın sonuçlarından yola çıkılarak ortaya çıkan öneriler şu şekildedir.

- 1- Keman eğitiminde diğer üst konumların (III. konumdan sonrası) öğretiminde geleneksel Türk müziği ezgilerinin uygunluğu araştırılabilir.
- 2- Bu çalışmada kullanılan geleneksel Türk müziği makamlarının haricinde, keman çalma tekniklerine uygun olan farklı makamlardan da faydalanılarak uyarlanmış eserlerden oluşan kaynaklar üretilebilir.
- 3- Kemanda sağ el yay tekniklerinin öğretilmesine yönelik uyarlanan geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı keman eğitiminin araştırıldığı çalışmalar yapılabilir.
- 4- Kemanda sol el tekniklerinin öğretilmesine yönelik uyarlanan geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı keman eğitiminin araştırıldığı çalışmalar yapılabilir.
- 5- Kemanda geleneksel Türk müziği makam dizilerinin öğretiminde kullanılması amacıyla farklı kaynaklar üretilebilir.
- 6- Keman eğitiminde kazandırılmak istenen teknik beceriye uygun olarak farklı ritmik yapı ve tempolarda geleneksel Türk müziği ezgilerinden faydalanılabilir.

KAYNAKÇA

- Akbudak, H. (2017). *Malatya türkülerinin keman eğitiminde kullanılması üzerine bir çalışma*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Akdoğan, B. (2001). Sanat, sanatçı, sanat eseri ve ahlak. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 42(1), 213-245.
- Akdoğan, O. (1996). *Türk müziğinde türler ve biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Akıncı, S. (2013). Keman eğitimine," öğrenmenin geliştirilmesini sağlayan koşullar" açısından bakışı. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 10(10), 1-10.
- Akpınar, M. (2002). Türk halk müziğinin keman ile seslendirilmesi üzerine bir araştırma. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8, 47-55.
- Akpınar, M. (2012). Kemanda spiccato (sipikato) yay tekniğinin öğretilmesinde Türk halk ezgilerinin kullanılması. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 32(2), 479-488.
- Akpınar, M. (2014). Kemanda martele yay tekniğinin öğretilmesinde Türk halk ezgilerinin kullanılması. *Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks*, 6(3), 91-98.
- Aksak, S. (2014). *Kemanda sol el ve vibrato tekniğinin metodik örneklerle dayanarak incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aktüze, İ. (2003). *Müziği anlamak*. İstanbul: Pan.
- Alan, F.M. (2014). *Keman eğitiminde konum geçişlerine yönelik otakar op.8 alıştırma çalışmalarına ilişkin uzman görüşleri*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

- Albuz, A. (2001). *Viyola öğretiminde geleneksel Türk müziği ses sistemine ilişkin dizilerin kullanımı ve bu sistem kaynaklı çokseslilik yaklaşımları*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Almzori, A. (2017). *Keman eğitimi halk ezgilerinde yay tekniklerinin kullanımı*. Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Van.
- Alpagut, U. (2001). *Türk halk ezgilerinin keman eğitimi yoluyla müzik öğretmenliği eğitimine yansiyabilirliği*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Angı, Ç . (2013). Keman öğretiminde karşılaşılan entonasyon problemleri ve çözüm önerileri . *Sanat Eğitimi Dergisi*, 1(2), 48-69.
- Arıca, E. (2019). A brief narrative of the third position as the initial position for beginning-level violin instruction. *Music Scholarship/Problemy Muzykal'noi Nauki*, 4, 65-72.
- Aşık, A. (2015). *Keman eğitiminde dizi çalışmalarının öğrencilerin intonasyon ve pozisyon değiştirme becerileri üzerindeki etkisi*. Yüksek Lisans tezi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Burdur.
- Auer, L. (1921). *Violin playing as I teach it*. New York: Courier Corporation.
- Aybars, B. (2011). *Türk mûsikîsi temel bilgileri*. (2.Baskı). İstanbul: İkinci Adam.
- Aytekin, N. (2012). *Keman eğitiminin ilk üç yılında uygulanabilecek pedagojik yaklaşımlar ve kullanılacak yöntemler*. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Baki, A. & Gökçek, T. (2012). Karma yöntem araştırmalarına genel bir bakış. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(42), 1-21.
- Benary, B. (1971). *The violin in south India*. A Thesis submitted to the Faculty of Wesleyan University in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Arts, Middletown, Connecticut.
- Biber Öz, N. (2001). İnsanın kültürel gelişiminde müzik eğitiminin önemi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14(1), 12-15.
- Bogen, S. A. (2019). *A history of non-western bowed instruments a look into the eastern history of the modern-day violin*. An Honors Program Thesis, LIU Post Music Department

- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve estetik kuramlar*. İstanbul: .Sarmal.
- Bulut, M. H. (2011). *Sivas ve Yöresi halaylarının kültürel çeşitlilik açısından incelenerek keman eğitiminde kullanılması*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Büyükaksoy, F. (1997). *Keman öğretiminde ilkeler ve yöntemler*. Ankara: Armoni.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2014). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. (18.Baskı). Ankara: Pegem.
- Büyük yıldız, H.Z. (2015). *Türk halk müziği ulusal Türk müziği*. İstanbul: Arı Sanat.
- Cheslock, L. (1937). *Violin shifting*. *Bulletin of the American Musicological Society*. 2, 26-27.
- Çiçek, V. (2020). *Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin müzik performanslarına yönelik kaygılarının benlik saygısı ve öz yeterlilikleriyle ilişkisi*. Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Samsun.
- Çoban, S. (2011). Müzik öğretmeni adaylarının bireysel çalgı eğitimi dersi dönem sonu sınavları ile ilgili düşünceleri. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1(31), 115-127.
- Cowden, R. L. (1972). A comparison of first and third position approaches to violin instruction. *Journal of Research in Music Education*, 20(4), 505-509.
- Çubuk, Z. (1999). Keman eğitimi üzerine bir değerlendirme. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 12(1), 0-0.
- Daşer, O. (2007). *Klasik gitar eğitiminde makamsal türk halk ezgilerinin kullanımı*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Delikara, A. (2013). Keman eğitimine yönelik bir etüt analiz modeli. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 1(2), 1-17.
- Demir, A. (2005). *Geleneksel Türk sanat müziği solfej ve nazariyatı I*. İzmir: Sade
- Demirci, B. (2013). Viyolonsel eğitiminde geleneksel Türk müziğine yönelik bir çalışma modeli. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 28(28-1), 117-129.

- Devecioğlu, F. (2017). *Batı müziği keman icracılığı tekniklerinin türk müziği keman öğretimi alanında kullanılabilirlik düzeylerinin belirlenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Erzurum.
- Doğan, T., & Erdal, B. (2016). Which one is your the favorite instrument? A Study on the demographic and socio-cultural factors that affect the instrument preference Senin favori çalgın hangisi? Çalgı tercihini etkileyen demografik ve sosyo-kültürel faktörler üzerine bir araştırma. *Journal of Human Sciences*, 13(3), 6050-6070.
- Duranoğlu, N. (2016). Çalgı eğitiminde görülen kas ve iskelet rahatsızlıkları ve performansa etkileri üzerine öğretmen ve öğrenci görüşleri. *Karaelmas Eğitim Bilimleri Dergisi*, 3(2), 1-2.
- Düzbastılar, M. (2010). Türkiye’de keman eğitiminde kullanılan keman etüdlerinin yay teknikleri ve pozisyonlar açısından analizi . *Milli Eğitim Dergisi*, 40 (188) 274-281.
- 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.
- Ergün, M. (2015). *Eğitim felsefesi* (Vol. 5). Pegem.
- Erol, M. (2007). *Nihavent ezgilerin istatistiksel metodlara dayalı olarak kemana uygunluğunun belirlenmesi*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Fayez, S. (2001). *Kuramdan uygulamaya başlangıç keman eğitimi*. Ankara: Yurt Renkleri.
- Feridunoğlu, L. (2004). *Müziğe giden yol: Genç müzisyenin el kitabı*. Ankara: İnkılap.
- Fidan, C. (2014). *Keman eğitiminde Van türkülerini çalma ve yorumlama yöntemleri*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Fubini, R. (2003). *Humanism and secularization: From petrarch to valla* (No. 18). Durham: Duke University.
- Göğüş, C (2007). *Mesleksel müzik eğitimi veren kurumlarda ulusal müzik kültürüne dayalı başlangıç piyano öğretimine ilişkin öğretmen görüşleri (Ankara il örneği)*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Göğüş, T. (2000). *Türk müziği makamları ile yazılmış keman için 24 kapris*. Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.

- Gören, A.Ö. (2013). *Kemanda teknik sorunların saptanması ve bu sorunlara yönelik çözüm önerileri*. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gülüm, O. (2019). *Keman eğitiminde zeybek müziğinin kullanımı üzerine bir araştırma*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Gülüm, O., & Albuz, A. (2019). Keman eğitiminde Türk halk müziği eserlerinin kullanılma durumuna yönelik öğretim elemanı görüşlerinin değerlendirilmesi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 1(42), 1-11.
- Gün Duru, E. (2017). “Güzel sanatlar lisesi mezunu keman öğrencilerinin sol el tekniği sorunları. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(38), 2869-2877.
- Gün Duru, E. (2016). Keman eğitiminde sol el tekniği. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(35), 262-268.
- Günay, A. & Uçan, A. (1980). *Çevreden evrene keman eğitimi 1*. Ankara: Önder.
- Hamzaoglu Birer, A.R. (2010). *Makamsal müzikleri dinlemenin entonasyona etkisi*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- Hindemith, P. (1983). *Türk küğ yaşamının kalkınması için öneriler*. (çev. G. Oransay). İzmir:Küğ.
- Hüseynova, L. (2013). Kemanda sol el parmak numaralarının türkü düzenlemelerinde incelenmesi ve öneriler . *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (34) , 88-102.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman içinde müzik*. İstanbul: Remzi.
- İnciroğlu, S. (1997). *Türkiye’deki müzik eğitimi bölümlerinde, Türk müziği makamlarının, keman çalma tekniği yönünden incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Johnson, G. L., & Edelson, R. J. (2003). Integrating music and mathematics in the elementary classroom. *Teaching Children Mathematics*, 9(8), 474-479.
- Kajino, E. (2014). *A Lost Opportunity for Tradition: The Violin in Early Twentieth- Century Japanese Traditional Music*. *Nineteenth-Century Music Review*, 10(2), 293-321

- Karasar, N. (2008). *Bilimsel araştırma yöntemi: Kavramlar-ilkeler-teknikler*. Ankara: Nobel.
- Karşal, E. (2004). *Okul öncesi dönemi çocuklarda müzik yeteneği ve matematik yeteneği ilişkisi ve müzik eğitiminin matematik performansı üzerine etkileri*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Kaygısız, M. (2004). *Müzik tarihi: Başlangıcından günümüze müziğin evrimi*. İstanbul: Kaynak.
- Kotan, E. (2019). *Keman eğitiminde kullanılan yay tekniklerinin öğretiminde türk müziği motiflerinin etkisinin incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Erzurum.
- Küçüköncü, Y. (2000). Sınıf öğretmenliğinde müzik eğitimi. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 7(7), 8-12.
- Kurtaslan, Z. (2010). *Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardır. Keman eğitiminde çağdaş türk keman eserlerinin kullanılma durumuna ilişkin öğretim elemanı görüşleri*. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya
- Ling, J. (1986). Folk music revival in sweden: The lilla edet fiddle club. *Yearbook for Traditional Music*, 18, 1-8.
- Lipari, B. P. (2004). *The influence of Bulgarian folk music on Petar Christoskov's Suites and Rhapsodies for solo violin*. Submitted to the Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agriculture and Mechanical College in Partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in Department of Music
- Memedaliyev, R, & Sarıkaya, M. (2010). Kemanda intonasyon özellikleri. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 1(19), 141-154.
- Memedaliyev, R.M. (2003). *Keman öğretiminde sol el tekniğinin bazı meseleleri*. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 10, 65-73.
- Müezzinoğlu, A. & Öztürk G.F. (2016). Kemana uyarlanmış halk ezgilerinin keman eğitiminde kullanılması. *İdil Dergisi*, 5, 691-706.
- Müezzinoğlu, A. (2012). *Kemana uyarlanmış halk ezgilerinin keman eğitiminde kullanılması*. Doktora tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara

- Mumcu, D. (2004). *İvan Galamian ve keman öğretim metodu*. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Nacakçı, Z. (2002). *Türk halk müziği eserlerinin viyola eğitiminde kullanılabilirliği*. Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Nejat, B. (1995). *Sanat ve estetik kuramları*. İstanbul: Sarmal.
- Ömür, Ö. (2011). Mantıksal düzeyler ile çalgı eğitimi arasındaki ilişki. *Journal of Faculty of Educational Sciences*, 44(2), 247-260.
- Ong, C. K. (2011). *A historical overview and analysis of the use of hungarian folk music in zoltán kodály's háry jános suite, dances of marosszék, and dances of Galánta*. Doctoral dissertation, University of Kansas.
- Özen, N. (2004). Çalgı eğitiminde yararlanılan müzik eğitimi yöntemleri. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(2), 57-63.
- Özkan, İ. H. (2000). *Türk musikisi nazariyatı ve usulleri: Kudüm velveleleri*. (6. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özmenteş, G. & Özmenteş, S. (2008). Müzik yeteneğine yönelik özyeterlik ölçeğinin geliştirilmesi. 1. *Ulusal Ölçme ve Değerlendirme Kongresinde sunulmuş bildiri*, 14-16.
- Par, G. (2020). Başlangıç seviyesi keman eğitiminde pozisyon geçişi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(1), 655-665.
- Parasız, G (2009). *Keman öğretiminde kullanılmakta olan çağdaş türk müziği eserlerinin seslendirilmesine yönelik olarak oluşturulan hazırlayıcı alıştırımların işgörüsellik ve etkililik yönünden incelenmesi*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Akara
- Parasız, G. (2008). Eğitim müziği keman öğretiminde kullanılan çağdaş türk müziği eserlerinin seslendirilmesinde öğrencilerin karşılaştıkları güçlükler. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 3(1), 44-60.
- Parasız, G. (2010). Eğitim müziği eksenli keman öğretiminde kullanılmakta olan çağdaş türk müziği eserlerinin tespitine yönelik bir çalışma. *Sanat Dergisi*, 1(15), 19-24.
- Parpucu, H. (2016). *Akseki ve yöresi türkülerinin keman eğitiminde kullanılabilirliği*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara

- Rey D., & Neuhäuser, M. (2011). *Wilcoxon-signed-rank test*. In: Lovric M. (eds) International Encyclopedia of Statistical Science,” p.1658-1659, Springer, Berlin, Heidelberg.
- Salgar, F. (2017). *Türk müziğinde makamlar, usûller ve seyir örnekleri*. İstanbul: Ötüken.
- Salih, B.M.A. (2018). *Keman eğitiminde kemana uyarlanmış Türk eğitim ezgilerinin I. ve III. Pozisyonlara uygun olarak kullanımı (Duhok Güzel Sanatlar Enstitüsü örneği)*. Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Van.
- Say, A. (2002). *Müziğin kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Say, A. (2005). *Müzik ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Schroeder, C. (1900). *Handbook of violin playing* (No. 9212). London: Augener, Fourth Edition.
- Şendurur, Y. (2001). Keman eğitiminde etkili öğrenme öğretme yöntemleri. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(3), 145-153
- Sökezoğlu, D. (2010). *Ritim, hareket ve şarkı öğretimi temelli müzik eğitiminin 7-11 yaş grubu çocuk yuvası öğrencilerinin sosyal gelişimleri üzerine etkisi*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Soytok, S. (2017). *Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında oda müziği derslerinde karşılaşılan repertuvar sorunu ve çözüm önerileri*. Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Stowell, R. (2004). *The early violin and viola: A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University.
- Stowell, R., & Robin, S. (2001). *The early violin and viola: A practical guide*. Cambridge: Cambridge University.
- Suroso, P., Ritonga, D. I., Wiflihani, W., Mukhlis, M., & Satria, T. D. (2020). The repertoire of traditional malay ensemble as a source of violin practice learning material. *Budapest International Research and Critics in Linguistics and Education (BirLE) Journal*, 3(4), 1750-1758.
- Tang, J. (2008). On the Creation Resource of Chine Violin Music. *Journal of Huaihua University*, 1(10), 32.

- Taş, S. (2019). Kemanda konum geçişleri ve konum sınıflandırması. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9(2), 350-369.
- Taşçı, G. (2012). *Türk halk musikisi saz eserlerinin ortaöğretim mesleki keman eğitiminde kullanım olanakları yönüyle incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne
- Taşdemir, T. (2020). *Keman öğretiminin tarihsel gelişimi, uygulanan öğretim süreçleri, okulları ve günümüzdeki durumu üzerine bir inceleme*. Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya
- Teke, E. (2019). *Başlangıç keman eğitiminde makamsal yaklaşıma yönelik öğrenci görüşleri*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Tekin, A. (2015). *Türk mûsikisinde nağmeler ve makamlar: Kemânî Hızır Ağa'nın Tefhimü'l makamât fî tevlîdi'n nagamât isimli edvâr'ı örneğinde 18.yüzyıl mûsikîsi*. İstanbul: Büyüyenay.
- Tekin, C.P. (2019). *Bireysel Çalgı keman eğitiminde geleneksel türk müziğinin kullanım düzeyi üzerine bir inceleme*. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Erzurum.
- Türk Dil Kurumu (2021). Sideroz. https://sozluk.gov.tr/_sayfasından erişilmiştir.
- Uçan, A. (1997). *Müzik eğitimi temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar ve Türkiye" de cumhuriyetin ilk altmış yılındaki durum*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Uçan, A. (2005). *Müzik eğitimi -temel kavramlar, ilkeler, yaklaşımlar ve Türkiye'deki durum*. (3.Baskı) Ankara: Evrensel.
- Uçan, A., & Günay, E. (1980). *Çevreden evrene keman eğitimi*. Ankara: Önder.
- Uluç, Ç. (2006). *Güzel Sanatlar Liselerinde keman eğitiminde karşılaşılan sorunlar ve çözüm önerileri*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Uluğbay, S. (2013). Müzik eğitiminin çocuk zekâsına olan etkileri. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 21(3), 1025-1034.
- Vaughn, K. (2000). Music and mathematics: Modest support for the oft-claimed relationship. *Journal of Aesthetic Education*, 34(3/4), 149-166.
- Vural, F. (2011). Türk kültürünün aynası: Türküler . *Fine Arts*, 6(3) , 397-411.

- Weinstein, S. U. (2011). *Türk keman okulu'nun oluşumu*. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Wilcoxon, F. (1945). Individual comparisons by ranking methods. *Biometrics Bulletin*, 1(6), 80-83.
- Yağışan, N., & Aydın, N. (2013). Kemanın tarihsel gelişim süreci ve eğitimci yorumcular. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(30), 213-221.
- Yalçın, G. (2004). *Halk müziğine dayalı gitar öğretimi*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin.
- Yokuş, H. (2005). *Ülkemizde Türk halk müziği kaynaklı piyano eserlerinin piyano eğitiminde uygulanabilirliğinin değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa
- Yücel, H. (2016). *Türk sanat müziği açıklamalı türler bibliyografyası*. Konya: Eğitim.

EKLER



Ek 1. İzin ve Onay Yazıları

Evrak Tarih ve Sayısı: 02.11.2020-E.116847



T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
Ölçme Değerlendirme Etik Alt Çalışma Grubu



Sayı : 91610558-302.08.01-
Konu : Bilimsel ve Eğitim Amaçlı

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İlgi : 07.09.2020 tarihli ve E.93466 sayılı yazı.

İlgi yazınız ile göndermiş olduğunuz, Enstitünüz Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı **Doktora Öğrencisi Hayri AKBUDAK'ın, Doç.Dr.Mehmet AKPINAR'ın** danışmanlığında yürüttüğü **"Keman Eğitiminde Konum Geçişlerinin Öğretimine Yönelik Türk Müziği Kaynaklı Ezgilerin Kullanılabilirlik Durumunun İncelenmesi"** adlı tez çalışması ile ilgili konu Kurulumuzun **06.10.2020** tarih ve **09** sayılı toplantısında görüşülmüş olup,

İlgilinin çalışmasının, yapılması planlanan yerlerden izin alınması koşuluyla yapılmasında etik açıdan bir sakınca bulunmadığına oybirliği ile karar verilmiş ve karara ilişkin imza listesi ekte gönderilmiştir.

Bilgilerinizi ve gereğini rica ederim.

e-imzalıdır
Prof. Dr. İsmail KARAKAYA
Kurul Başkanı

Araştırma Kod No: 2020-573

Ek: 1 Liste



Evrak Tarih ve Sayısı: 02.02.2021-E.20953



**T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Öğrenci İşleri Daire Başkanlığı**

Sayı :E-50235129-302.08.01--10382
Konu :Bilimsel ve Eğitim Amaçlı (Hayri
AKBUDAK)

GAZİ ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜNE

İlgi : 15/01/2021 tarihli ve 7822 sayılı yazınız,

Üniversiteniz Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı Doktora öğrencisi Hayri AKBUDAK, Doç. Dr. Mehmet AKPINAR' ın danışmanlığında yürüttüğü "Keman Eğitiminde Konum Geçişlerinin Öğretimine Yönelik Türk Müziği Kaynaklı Ezgilerin Kullanılabilirlik Durumunun İncelenmesi" konulu tez çalışması kapsamında, Üniversitemiz Eğitim Fakültesinde uygulama yapma talebinin uygun görüldüğüne ilişkin Üniversitemiz Eğitim Fakültesi Dekanlığının cevabi yazısı ekte gönderilmiştir.
Gereğini bilgilerinize arz ederim.

Prof.Dr. Nusret AKPOLAT
Rektör Yardımcısı

Ek:Yazı.

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

Bu belge,güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

Evrak Tarih ve Sayısı: 02.02.2021-E.20953



T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Öğrenci İşleri Daire Başkanlığı

Sayı :E-50235129-302.08.01--10382
Konu :Bilimsel ve Eğitim Amaçlı (Hayri
AKBUDAK)

GAZİ ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜNE

İlgi : 15/01/2021 tarihli ve 7822 sayılı yazınız,

Üniversiteniz Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı Doktora öğrencisi Hayri AKBUDAK, Doç. Dr. Mehmet AKPINAR' ın danışmanlığında yürüttüğü "Keman Eğitiminde Konum Geçişlerinin Öğretimine Yönelik Türk Müziği Kaynaklı Ezgilerin Kullanılabilirlik Durumunun İncelenmesi" konulu tez çalışması kapsamında, Üniversitemiz Eğitim Fakültesinde uygulama yapma talebinin uygun görüldüğüne ilişkin Üniversitemiz Eğitim Fakültesi Dekanlığının cevabi yazısı ekte gönderilmiştir.
Gereğini bilgilerinize arz ederim.

Prof.Dr. Nusret AKPOLAT
Rektör Yardımcısı

Ek:Yazı.

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

Bu belge,güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

Ek 2. Deneysel İşlemde Kullanılan Etüt ve Eserlere Ait Notalar

ÇARGÂH ETÜT

III. Konumda Kalarak çalma

Hayri AKBUDAK



Uygundur	
Uygun değildir	
Düzeltilerek Kullanılabilir	
Düzeltilme:	

YİNE BİR GÜL NİHAL ALDI BU GÖNLÜMÜ

III. Konumda Kalarak Çalma

Dede EFENDİ

11 20 28 34

Uygundur	
Uygun değildir.	
Düzeltilerek Kullanılabilir	

BİR ATAŞ VER CİGARAMI YAKAYIM

III. Konumda Kalarak Çalma

Kaynak Kişi: Çetin BOZALAN



Uygundur	
Uygun değildir.	
Düzeltilerek Kullanılabilir	

ÇARGÂH PEŞREV

III. Konumda Kalarak Çalma
1. Hane

Reşat AYSU

4

3

5

4

III

1

2

1

Teslim

9

2

13

Uygundur	
Uygun değildir.	
Düzeltilerek Kullanılabilir Düzeltilme:	

FA RAST ETÜT

II.Konumda Kalarak Çalma

Hayri AKBUDAK

1 2 3 2 1

II

9 3 1 1 3 2 1

17 4 1

25 4 2 1 2

Uygundur	
Uygun değildir	
Düzeltilerek Kullanılabilir	
Düzeltilme:	

DO ACEM AŞİRÂN ETÜT

I ve III. Konum Geçişli Çalma

Hayri AKBUDAK

Uygundur.	
Uygun değildir	
Düzeltilerek Kullanılabilir Düzeltilme:	

YÜZÜNDÜR CİHÂNI MÜNEVVER EDEN

I ve III.Konum Geçişli Çalma

Dede EFENDİ

III I

I III I III

I

I

Uygundur	
Uygun değildir.	
Düzeltilerek Kullanılabilir	

İZMİR'İN KAVAKLARI DÖKÜLÜR YAPRAKLARI

I ve III. Konum Geçişli Çalma

Kaynak Kişi: Ekrem GÜYER

NIHÂVENT OYUN HAVASI

I ve III. Konum Geçişli Çalışma

Selâhattin ERKÖSE

3 2

I

5 3 0 3 1.

I III

9 2. 2

I

14 2 0 2 1.

III

18 2. 3 2 1 1 2

I

22 3 3 4

III I

25 3 3 3 0 3

III I I

Uygundur	
Uygun değildir.	
Düzeltilerek Kullanılabilir	

FA RAST ETÜT

I ve II. Konum Geçişli Çalma

Hayri AKBUDAK

0 1 1 0 1 1

I II I II I

9 1 1 1 2 0 2

II 1

18 1 4

II

26 0 1 3 1

I II I

Uygundur	
Uygun değildir.	
Düzeltilerek Kullanılabilir	

AKLIMI BAŞIMDAN ALDI GÖZLERİN

I ve II. Konum Geçişli Çalma

Ferid SİDAL

8

17

26

34

42

51

58

Uygundur	
Uygun değildir.	
Düzeltilerek Kullanılabilir	

ALLI DURNAM BİZİM ELE VARIRSAN

I ve II. Konum Geçişli Çalma

Kimden Alındığı
Hacı TAŞAN

3
I
5
II I II
10
I
14
V II
18

Uygundur	
Uygun değildir.	
Düzeltilerek Kullanılabilir	

NIHÂVENT PEŞREV

"Mini Mini"

I ve II. Konum Geçişli Çalma

H. Sadettin AREL

1.Hane

6

11

16

Uygundur	
Uygun değildir.	
Düzeltilerek Kullanılabilir	

RE NİHÂVENT ETÜT

I, II ve III. Konum Geçişli Çalma

Mehmet AKPINAR

0 1 2 1 1 2 4 3

I

6

11

16

21

26

31

36

41

46

III

II

I

III

Uygundur	
Uygun değildir.	
Düzeltilerek Kullanılabilir	

ÇANAKKALE İÇİNDE

I, II, ve III. Konum Geçişli Çalma

Kaynak: İhsan OZANOĞLU
Derleyen: Muzaffer SARISÖZEN

The musical score is written in 4/4 time and consists of eight staves. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three sections: I, II, and III. Section I (measures 1-4) starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Section II (measures 5-8) starts with a double bar line and a key signature of one sharp. Section III (measures 9-16) starts with a double bar line and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as fingerings and position markings.

Uygundur	
Uygun değildir.	
Düzeltilerek Kullanılabilir	

KÜRDİ SAZ ESERİ "ESİNTİ"

I, II ve III. Konum Geçişli Çalma

Pınar KÖKSAL

1.Hane



9

17

2.Hane

25

33

41

Uygundur	
Uygun değildir.	
Düzeltilerek Kullanılabilir	

Ek 3. Deneyisel İşlemde Kullanılan Eserlerin Orjinal Notaları

Rast şarhı
Usulü : Semâî

Yine bir gül nihal aldı bu gönlümü

Dede Efendi

S A Z

Yi ne bir gül ni hal al di bu gön lü mü

Gör me dim kim se de böy le bir gön lü mü ba

gön lü mü Sim ten gon ca fem bi be del

gön lü mü Böy le kaş böy le göz böy le el

ol gü zel ol gü zel A te şin nuhi le ri

böy le yüz böy le yüz A şın kin bağ n nı

yak tı bu gön lü mü gön lü mü

üz me ge göz sü zer göz sü zer

Pür e da man pür ce fa man pek kü za

El a man ya man pek fier kü za

çük man pek ol gü zel zel pek ol gü zel zel D.C.

Yine bir gül nihal aldı bu gönlümü
Sim ten, gonca fembî bedel ol güzel
Ateşin nüfieri yaftı bu gönlümü
Pür eda, pür cefa, pek küçüf, pek güzel

Görmedim kimsede böyle bir dîrüba
Böyle kaş, böyle göz, böyleel, böyle yüz
Aşkın bağını üzmeğe göz süzer
El aman, pek yaman, fier zaman ol güzel

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 63
İNCELEME TARİHİ : 28. 1. 1973
2. İNCELEME TARİHİ : 1990

YÖRE

İZMİR

KAYNAK KİŞİ

ÇETİN BOZALAN

SÜRE : 54

BİR ATAŞ VER CİGARAMI YAKAYIM

DERLEYEN
DURMUŞ YAZICIOĞLU

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
DURMUŞ YAZICIOĞLU

(SAZ

The musical score is written on a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It begins with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The lyrics are in Turkish and consist of several lines of text. The score is divided into two systems by a dashed line. The first system contains the first two lines of the melody and lyrics. The second system contains the remaining lines of the melody and lyrics. The lyrics are: AH BİR A TAŞ VER CI GA RA MI YA KA YIM, AH VU RA TA ŞI GA VUR SI NEM KO YAN SIN, SEN SAL LAN GEL BEN BO YU NA BA KA YIM, AR KA DAS LAR UY KU LAR DAN U YAN SIN, U ZU NO LUR GE MI LE RİN Dİ RE Ğİ, U ZU NO LUR GE MI LE RİN Dİ RE Ğİ, ÇA TAL O LUR E FE LE RİN YÜ RE Ğİ, ÇA TAL O LUR E FE LE RİN YÜ RE Ğİ.

AH BİR A TAŞ VER CI GA RA MI YA KA YIM
AH VU RA TA ŞI GA VUR SI NEM KO YAN SIN

SEN SAL LAN GEL BEN BO YU NA BA KA YIM
AR KA DAS LAR UY KU LAR DAN U YAN SIN

U ZU NO LUR GE MI LE RİN Dİ RE Ğİ
U ZU NO LUR GE MI LE RİN Dİ RE Ğİ

U ZU NO LUR GE MI LE RİN Dİ RE Ğİ
U ZU NO LUR GE MI LE RİN Dİ RE Ğİ

ÇA TAL O LUR E FE LE RİN YÜ RE Ğİ
ÇA TAL O LUR E FE LE RİN YÜ RE Ğİ

Sofyan
1. *Hâlâ*

Teslim

2. *Hâlâ*

3. *Hâlâ*

4. *Hâlâ*

Günel Müzik
15.10.2010

TRT Rep. No: 13998

Usûlû : SEMAÎ
($\text{♩} = 168$)

KÜRDÎ FANTEZÎ

(Aşk rüyadır çok zaman)
ÜZÜLDÜĞÜN ŞEYE BAK

Müzik : TURHAN TAŞAN
Söz : YALÇIN BENLİCAN
(Bakırköy, 24.01.1989)

(ARANAĞMESİ)

2,3'e

1) AŞK RÜ YA DIR ÇOK— ZA MAN OL— DU ĞU

Gİ Bİ Bİ RAK (SAZ ———) (SAZ ———)

TEK SEN— Mİ SİN AY— RI LAN

Ö ZÜL— DÜ ĞÜN— ŞE YE BAK

(SAZ ———)

KORO VEYA SAZ TEKRAR KORO VEYA SAZ TEKRAR

BA KIP BA KIP RES Mİ NE TÜR KÜ YA KIP İS— Mİ NE

DERT EK— LE YİP DER— Dİ NE

(Son)
D.C.
./..

RAST ŞARKI

YÜZÜNDÜR CİHANI MÜNEVVER EDEN

11622

USÛLÜ: YÜRÜK SEMÂİ

♩ = 120

MÜZİK: DEDE EFENDİ



YÜ ZÜN DUR Cİ HA Nİ MÜ NEV VER E
DEN (SAZ . . .) DEN (SAZ . . .)
FE DÂ DİR YO LU NA BU CÂ NÜ BU
TEN (SAZ . . .) TEN (SAZ . . .)
SE NİN ÇÜN YAN DI ĞİM NE DEN DİR NE
DEN (SAZ . . .) DEN
SEN DEN Mİ DİR (SAZ . . .) BEN DEN Mİ
DİR (SAZ . . .) DİL DEN Mİ DİR
BİL MEM NE DEN (SAZ . . .) DEN
(SAZ . . .)

YÜZÜNDÜR CİHANI MÜNEVVER EDEN
FEDÂDIR YOLUNA BU CÂN Ü BU TEN
SENİN ÇÜN YANDIĞIM NEDENDİR NEDEN
SENDEN MİDİR BENDEN MİDİR BİLMEM

NİÇİN KIYDIN ACEP DOSTUNA
KAPILDIM ELÂ GÖZLERİNİN MESTİNE
MÂİLİM OL GONCA GÜLÜN ÜSTÜNE
SENDEN MİDİR BENDEN MİDİR BİLMEM

FİRÂKIN BENİM SİNEM DAĞLIYOR
BU GÖNLÜM SİNEMDE BAĞLIYOR
HERKİMİN BU İKİ DÜŞÜNMEK KILIYOR

SEGÂH TÜRKÜ

USÛL : AKSAK

İZMİR'İN KAVAKLARI / DÖKÜLÜR YAPRAKLARI

EKREM GÜYER'DEN
ALINMIŞTIR .

Saz ...

İZ_Mİ, RİN KA, VAK_LA, RI DÖ_KÜ, LÜR YAP, RAK_ LA.

RI RI

Bİ_ZEDE DERLER ÇA_KI, CI YAR Fİ, DAN BOY, LU

YAKA, RIZ RO, NAK_ LA, RI RI D.C.

SER_YİM SENDEN U, ZÜN YOK YAP_RA, ĞINDA DÜ, ZÜM

YOK YOK

KA_NA_LI, DA ZEYBEK VU, RUL_ MUŞ YAR Fİ, DAN BOY, LU

ÇA_KI, CI_YA SÖ, ZÜM YOK YOK D.C.

Nihāvend Oyun Havası

Safyade ♩ = 112

Saidkaddis Erköse (arj)
(İsmail, 1929 – İstanbul) 08.03.2019

Gereler... Kasut... Gereler...

Kasut... Gereler...

Kasut... Gereler... Kasut...

Gereler...

1 2

— Söz —

08.10.2019

NIHÂVEND ŞARKI
AKLIMI BAŞIMDAN ALDI GÖZLERİN

SÜRE: 2', 20"

♩ = 124

USÛLÜ: Semâi

MÜZİK: Ferit SİDAL

SÖZ: Reşat ÖZPİRİNÇÇİ

(SAZ - - - - -)

AK LI MI BA ŞIM DAN
O SE NİN SİM Sİ YÂH

1 2

AL DI GÖZ LE RİN (SAZ - - - - -) İ ÇİM DE
YA LAN GÖZ LE RİN BE Nİ ÖL

BİR YA RA KAL DI GÖZ LE RİN (SAZ - - - - -) İ ÇİM
DÜ RE ÇEK İ NAN GÖZ LE RİN BE Nİ

DE BİR YA RA KAL DI GÖZ LE RİN (SAZ - - - - -)
ÖL DÜ RE ÇEK İ NAN GÖZ LE RİN

GÖZ LE RİN GÖZ LE RİN GÜ ZEL GÖZ LE RİN (SAZ - - - - -)

GÖZ LE RİN GÖZ LE RİN Sİ YAH GÖZ LE RİN (SON)

GENCTHXX

AKLIMI BAŞIMDAN ALDI GÖZLERİN
İÇİMDE BİR YARA KALDI GÖZLERİN
GÖZLERİN GÖZLERİN GÜZEL GÖZLERİN
GÖZLERİN GÖZLERİN SİYAH GÖZLERİN

O SENİN SİMSİYAH YALAN GÖZLERİN
BENİ ÖLDÜRECEK İNAN GÖZLERİN
GÖZLERİN GÖZLERİN GÜZEL GÖZLERİN
GÖZLERİN GÖZLERİN SİYAH GÖZLERİN

HECE: 6 + 5

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 944
İNCELEME TARİHİ : 10 - 2 - 1975

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
KESKİN

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
SALMAN ve HACI TAŞAN
SÜRESİ :

ALLI DURNAM BİZİM ELE VARIRSAN

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

AL LI DUR NAM Bİ ZİM E LE VA RİR
AL LI DUR NAM NE GE ZER SİN HA YA

SAN DA SE KER SÖY LE KAY MAK
DA A RA BAM KI RİL Dİ

SÖY LE 1. BAL SÖY LE GÜ LÜM GÜ LÜM
KAL DİM 2. BU RA DA GÜ LÜM GÜ LÜM

Kİ RİL Dİ KO LÜM DUT MU YOR E LİM DUR NA LA REY

SAZ AH GÜ LÜM GÜ LÜM YAR GÜ LÜM GÜ LÜM

KIZ GÜ LÜM GÜ LÜM DUR NA LA REY SAZ

E ĞER Bİ Zİ SU AL E DEN O LUR
NE DN MA MİŞ KU LU MU SUM DÜN YA

SA DA BOY NU BÜ KÜK AK SAM OL SUN BEN Zİ SO LUK
AL LI DUR NAM LUK NAM

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO 461
İNCELEME TARİHİ 22.11.1973

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
KASTAMONU

DERLEME TARİHİ

KİNDEN ALINDIĞI
İHSAN OZANOĞLU

ÇANAKKALE İÇİNDE

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRE

ÇA NAK KA LE İ ÇİN DE AY NA LI ÇAR ŞI
A NA BEN Gİ Dİ YOM DÜŞ MA NA KAR
ŞI OF GEN Ç Lİ Öİ MEY VAH

T. Soyata

(1)

ÇANAKKALE İÇİNDE AYNALI ÇARŞI
ANA BEN GİDİYOM DÜŞMANA KARŞI

(2)

ÇANAKKALE İÇİNDE BİR UZUN SELVİ
KİMİZ NİŞANLI KİMİZ EVLİ

(3)

ÇANAKKALE ÜSTÜNÜ DUMAN BÜRÜDÜ
ON ÜÇÜNCÜ FIRKA HARBE YÜRÜDÜ

(4)

ÇANAKKALE İÇİNDE BİR DOLU TESTİ
ANALAR BABALAR MEKTUBU KESTİ

Kürdî Saz Eserî

glacé, blanc

"Esinti"

— 8 —

Semidit ♩ = 220

Prinaz Köknel

[illegible]

Ek 4. Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalma Performans Gözlem Formu

DEĞDİ SAÇLARIMA BAHAR KÜLEĞİ (NAZENDE SEVGİLİM)

Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalma Değerlendirme Testi

Ön-Test

Konumda kalarak Çalma

Bekirof

Tekrar

3 2 1 2 2 1

III II I

Konum Geçişli Çalma

Tekrar

7 1. 2. 3 2

III III I

14 3 2 3 2

22 3 4

30 1 1 1 1 1 1 2 2 1

III II I

38 2 4 4 4

III

43 3 2 4 2 2

II I

Uygun	Uygun değildir	Düzeltilerek kullanılabilir
		Düzeltilme:

DEĞDİ SAÇLARIMA BAHAR GÜLLERİ (NAZENDE SEVGİLİM)

Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalma Değerlendirme Testi Son-Test

Konumda kalarak Çalma

Bekirof

Tekrar

III

Konum Geçişli Çalma

Tekrar

II

I

7

1.

2.

III

III

I

14

III

I

22

30

III

II

I

38

III

43

II

I

Uygundur	Uygun değildir	Düzeltilerek kullanılabilir
		Düzeltilme:

Ek 5. Deneysel Süreçte Uygulanan Haftalık Öğretim Programı

KEMAN EĞİTİMİNDE KONUM GEÇİŞLERİNİN ÖĞRETİMİNE YÖNELİK TÜRK MÜZİĞİ KAYNAKLI EZGİLERİN KULLANILABİLİRLİK DURUMUNUN İNCELENMESİ BAŞLIKLİ DOKTORA TEZİ BİREYSEL KEMAN DERSİ DENEY GRUBU DERS İÇERİĞİ VE AYRINTILI HAFTALIK PROGRAMI

KEMAN DERSİ (DENEY GRUBU)	
Yıl/ Yarıyıl	2020-2021 Güz Dönemi
Ders Düzeyi	Lisans
Yazılım Şekli	Zorunlu
Bölümü	Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Ön Koşul	Yok
Öğretim Sistemi	Online senkron ders
Dersin Süresi	12 Hafta- haftada 1 saat pratik
Öğretim Üyesi	Öğr.Gör. Hayri AKBUDAK
Diğer Öğretim Üyesi/ Üyeleri	Yok
Öğretim Dili	Türkçe
Staj	Yok

Dersin Amacı
Bu ders “KEMAN EĞİTİMİNDE KONUM GEÇİŞLERİNİN ÖĞRETİMİNE YÖNELİK TÜRK MÜZİĞİ KAYNAKLI EZGİLERİN KULLANILABİLİRLİK DURUMUNUN İNCELENMESİ” başlıklı doktora tezi çalışma grubu üzerinde Türk müziği kaynaklı eserlerin ve bu eserlere yönelik yazılmış etütlerin keman eğitim sürecinde kullanılmasını amaçlamaktadır. Bu eserler ve etütler aracılığı ile öğrencilerin keman eğitiminde konum geçişleri ve konumda kalarak çalma becerilerini geliştirmek amaçlanmaktadır.

Ders Kitabı/ Malzemesi
Derste Kullanılacak olan kaynaklar, çalışma grubu için yazılmış ve düzenlenmiş olan etüt, şarkı, türkü ve saz eserlerinden oluşmaktadır.

YÖNTEM	Hafta	Tarih	Süre	Katkı(%)
Öntest	1	-	1	50
Uygulama	1,2...12	-	1	-
Sontest	13	-	1	50

Haftalık Detaylı Ders İçeriği	
Hafta	Detaylı İçerik
Hafta 1	Keman eğitiminde Konum geçişleri ve üst konumlarda kalarak çalma ile ilgili teknik bilgi verilmesi

Hafta 2	-3.konumda kalarak çalmaya yönelik oluşturulmuş olan “Çargâh etüt”ün öğretilmesi, -3. konumda kalarak çalmaya yönelik duatesi düzenlenmiş “Yine Bir Gülnihal Aldı Bu Gönüm” şarkısının öğretilmesi	
Hafta 3	3.konumda kalarak çalmaya yönelik duateleri düzenlenmiş olan “Bir Ataş Ver Cigaramı Yakayım” türküsü ve “Çargâh peşrev” saz eserlerinin öğretilmesi	
Hafta 4	-1 ve 3. Konum geçişi çalışmalarına yönelik oluşturulmuş “Do Acem Aşiran etüt”ün öğretilmesi, -1 ve 3. Konum geçişi çalışmalarına yönelik duatesi düzenlenmiş olan “Yüzündür Cihanı Münevver Eden” şarkısının öğretilmesi	
Hafta 5	1 ve 3. Konum geçişi çalışmalarına yönelik duatesi düzenlenmiş olan “İzmirin Kavakları Dökülür Yaprakları” türküsü ve “Nihavent Oyun Havası” saz eserlerinin öğretilmesi	
Hafta 6	2. konum kalarak çalmaya yönelik oluşturulmuş olan “Fa Rast etüt”ün öğretilmesi, 2. konum kalarak çalmaya yönelik duatesi düzenlenmiş olan “Üzüldeğün Şeye Bak” eserlerinin öğretilmesi.	
Hafta 7	1 ve 2. Konum geçişi çalışmalarına yönelik oluşturulmuş olan “Fa Rast etüt”ün öğretilmesi, 1 ve 2. Konum geçişi çalışmalarına yönelik duatesi düzenlenmiş olan “Akımlı Başımdan Aldı Gözlerin” şarkısının öğretilmesi.	
Hafta 8	1 ve 2. Konum geçişi çalışmalarına yönelik duatesi düzenlenmiş olan “Allı Durnam Bizim Ele Varırsan” türküsü ve “Nihavent Peşrev (Mini mini)” eserinin öğretilmesi	
Hafta 9	1,2 ve 3. Konum Geçişi çalışmalarına yönelik oluşturulmuş olan “Re Nihavent etüt”ün öğretilmesi	
Hafta 10	1,2 ve 3. Konum Geçişi çalışmalarına yönelik duatesi düzenlenmiş olan “Çanakkale İçinde Aynalı Çarşı” türküsünün Öğretilmesi	
Hafta 11	1,2 ve 3. Konum Geçişi çalışmalarına yönelik duatesi düzenlenmiş olan “Kürdi Saz eseri (Esinti)” nin öğretilmesi	
Hafta 12	Dönem içinde Öğretilmiş olan kalarak çalma ve konum geçişleri çalışmalarının genel tekrarı	
Hafta 13	Dönem sonu sınavı (Sontest)	
Uygun	Uygun değil	Düzeltilerek Kullanılabilir
		Düzeltilme:

Ek 6. Yapılandırılmış Görüşme Formu

KEMAN EĞİTİMİNDE KONUM GEÇİŞLERİNİN ÖĞRETİMİNE YÖNELİK TÜRK MÜZİĞİ KAYNAKLI EZGİLERİN KULLANILABİLİRLİK DURUMUNUN İNCELENMESİ BAŞLIKLİ DOKTORA TEZİ YAPILANDIRILMIŞ GÖRÜŞME FORMU (Ö1)
YÖNERGE
Çalışmada, bireysel çalgı keman dersinde Türk müziği ezgilerine dayalı öğretim kaynaklarının kullanımının ve kemanda 1,2,3. konumların öğretiminde uygulanabilirliğinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.Uygulanan deneysel süreç ile birlikte yapılandırılmış görüşme formu uygulanarak öğrencilerin bu süreç hakkındaki görüşleri incelenecektir. Bu görüşme süreci anında tarafsız bir şekilde sorular soracağımı, ortaya çıkansonuçları yalnızca söz konusu çalışmaçinkullanacağımı, görüşme formuna katılan kişilerinşahsi bilgilerini araştırmada belirtmeyeceğimi beyan ederim. Hayri AKBUDAK
Yapılandırılmış Görüşme Formu Soruları
8. Deneysel süreç öncesindeki keman derslerinizde Türk müziği ezgileri içeren kaynaklara dayalı eğitim aldınız mı? Aldıysanız bu kaynaklar nelerdir? ☐Evet. Bu kaynaklar : ☒Hayır. Türk müziği ezgilerini içeren kaynaklara dayalı eğitim almadım.
9. Deneysel süreç öncesinde Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanımı hakkında ne düşünüyordunuz? ☒Kullanılmalı diye düşünüyordum. Çünkü, yıllardır dinlenen ezgilerle keman öğrenmek hem öğrencilerin enstrümana olan ilgilerini arttıracak, hem de bilinen ezgiler olduğu için entonasyon problemleri daha çabuk farkedilecek,batı müziği metodlarına göre daha kolay düzeltilecektir diye düşünüyordum. ☐Kullanılmamalı diye düşünüyordum. Çünkü, ☐Bu konu hakkında fikir sahibi değildim. Çünkü,
10. Deneysel süreç sonrasında Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanımı hakkındaki düşünceleriniz değişti mi? ☐Evet. Çünkü: ☒Hayır. Çünkü: Tahmin ettiğim gibi sevdiğim ve bildiğim ezgilerle çalışınca hem enstrümana ayırdığım vakitte artış oldu hem de entonasyon bozukluklarını farketmek batı müziği metodlarına göre daha kolay oldu. ☐Kararsızım. Çünkü:
11. Görmüş olduğunuz Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı keman eğitiminin1,2,3. konumda çalabilme becerinizi nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?

☒ Yeterince geliřtirdiđini dűřűnűyorum. űnkű: Konumlara dair en ufak bir bilgim bile yokken bu kadar kısa bir sűrede 1,2,3 konumlarda birçok eser alıyorum.
☐ Yeterince geliřtirmediđini dűřűnűyorum. űnkű:
☐ Kararsızım. űnkű:
12. Deneyssel sűre sonrasında bireysel çalgı derslerinizde Tűrk műziđi kaynaklı eser ve etűtlerden faydalanmayı ister misiniz?
☒ Evet. űnkű: Benim kemana olan ilgim Tűrk műziđiyle birlikte bűyűk oranda artıř gűsterdi.
☐ Hayır. űnkű:
☐ Kararsızım. űnkű:
13. Klasik Batı műziđi kaynakları ile karřılařtırdıđınızda Geleneksel Tűrk műziđi kaynaklı eserler ile eđitim almanın faydalı olduđunu dűřűnűyor musunuz ?
☒ Evet dűřűnűyorum. űnkű: Tűrk műziđi kaynaklı eserler çođunlukla çocukluđumuzdan bu yana dinlediđimiz ve bizim kűltűrűműz olan eserler dođal olarak kulađımızda daha iyi yer edinmiř durumdalar.
☐ Hayır dűřűnműyorum. űnkű:
☐ Kararsızım. űnkű:
14. Klasik batı műziđi kaynaklı eser ve etűtler olmaksızın yalnızca geleneksel Tűrk műziđi ezgilerine dayalı bir keman eđitiminin yeterli olabileceđini dűřűnűyor musunuz?
☐ Evet dűřűnűyorum. űnkű:
☒ Hayır dűřűnműyorum. űnkű: Her ikisi de keman eđitiminde olmalı. Öđrenciler hem kendi kűltűrűnden bildikleri ezgilerle çalıřmalı, hem de klasik batı műziđinin çok uzun yıllardır geliřtirdiđi, usta kemancıların yazdıđı metodlardan faydalanmalı. Her iki metodun etkisi de öđrencilere farklı ve faydalı olacaktır.
☐ Kararsızım. űnkű:

KEMAN EğİTİMİNDE KONUM GEçİşLERİNİN ğRETİMİNE YđNELİK TűRK MűZİđİ KAYNAKLI EZGİLERİN KULLANILABİLİRLİK DURUMUNUN İNCELENMESİ BAşLIKLİ DOKTORA TEZİ YAPILANDIRILMIř GđRűřME FORMU (Ö3)

YđNERGE

Çalıřmada, bireysel çalgı keman dersinde Tűrk műziđi ezgilerine dayalı đretim kaynaklarının kullanımının ve kemanda 1,2,3. konumların đretiminde uygulanabilirliđinin ortaya çıkarılması amaçlanmıřtır. Uygulanan deneyssel sűre ile birlikte yapılandırılmıř gđrűřme formu uygulanarak öđrencilerin bu sűre hakkındaki gđrűřleri incelenecektir.

Bu görüşme süreci anında tarafsız bir şekilde sorular soracağımı, ortaya çıkan sonuçları yalnızca söz konusu çalışma için kullanacağımı, görüşme formuna katılan kişilerin şahsi bilgilerini araştırmada belirtmeyeceğimi beyan ederim.

Hayri AKBUDAK

Görüşmenin Yeri ve Saati

Yapılandırılmış Görüşme Formu Soruları

1. Deneysel süreç öncesindeki keman derslerinizde Türk müziği ezgileri içeren kaynaklara dayalı eğitim aldınız mı? Aldıysanız bu kaynaklar nelerdir?

☐ Evet. Bu kaynaklar :

☐ Hayır. Türk müziği ezgilerini içeren kaynaklara dayalı eğitim almadım.

2. Deneysel süreç öncesinde Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanımı hakkında ne düşünüyordunuz?

☐ Kullanılmalı diye düşünüyordum. Çünkü, Sadece batı müziği çevresinde verilen eğitimi yeterli bulmuyorum. Türk müziği keman eğitimine farklı bir renk katmaktadır.

☐ Kullanılmamalı diye düşünüyordum. Çünkü,

☐ Bu konu hakkında fikir sahibi değildim. Çünkü,

3. Deneysel süreç sonrasında Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanımı hakkındaki düşünceleriniz değişti mi?

☐ Evet. Çünkü:

☐ Hayır. Çünkü: Zaten keman eğitiminde Türk müziği kaynaklı eserlerin kullanılması gerektiğini düşünüyordum.

☐ Kararsızım. Çünkü:

4. Deneysel süreç boyunca kemanda 1, 2 ve 3. konum çalışmalarında sizi en çok zorlayan faktör ne oldu?

İkinci konumda kalarak çalınan eserler beni zorladı. Çünkü parmak numaraları kafamı karıştırdı ve parmaklarımı açmakta zorlandım.

5. Görmüş olduğunuz Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı keman eğitiminin 1,2,3. konumda çalabilme becerinizi nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?

☐ Yeterince geliştirdiğini düşünüyorum. Çünkü: Çaldığımız eserler bildiğimiz eserlerdi bu nedenle entonasyon sıkıntılarını farkedip düzeltme şansımız oldu.

☐ Yeterince geliştirmediğini düşünüyorum. Çünkü:

☐ Kararsızım. Çünkü:

6. Deneysel süreç sonrasında bireysel çalgı derslerinizde Türk müziği kaynaklı eser ve etütlerden faydalanmayı ister misiniz?

☐ Evet. Çünkü: Türk müziği eserlerin öğrenilmesi daha kolay ve kemanda gelişme açısından çok avantajlı.

☐ Hayır. Çünkü:
☐ Kararsızım. Çünkü:
7. Klasik Batı müziği kaynakları ile karşılaştırdığınızda Geleneksel Türk müziği kaynaklı eserler ile eğitim almanın faydalı olduğunu düşünüyor musunuz ?
☐ Evet düşünüyorum. Çünkü: Geleneksel Türk Müziğinde makamları da gördüğümüz için faydalı olduğunu düşünüyorum.
☐ Hayır düşünmüyorum. Çünkü:
☐ Kararsızım. Çünkü:
8. Klasik batı müziği kaynaklı eser ve etütler olmaksızın yalnızca geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı bir keman eğitiminin yeterli olabileceğini düşünüyor musunuz?
☐ Evet düşünüyorum. Çünkü:
☐ Hayır düşünmüyorum. Çünkü: Yalnızca Klasik batı müziği eserleri ile tam bir keman eğitimi olmayacağı gibi yalnızca Türk müziği eser ve etütleriyle de tam bir keman eğitimi alınmaz.
☐ Kararsızım. Çünkü:

KEMAN EĞİTİMİNDE KONUM GEÇİŞLERİNİN ÖĞRETİMİNE YÖNELİK TÜRK MÜZİĞİ KAYNAKLI EZGİLERİN KULLANILABİLİRLİK DURUMUNUN İNCELENMESİ BAŞLIKLİ DOKTORA TEZİ YAPILANDIRILMIŞ GÖRÜŞME FORMU (Ö4)
YÖNERGE
Çalışmada, bireysel çalgı keman dersinde Türk müziği ezgilerine dayalı öğretim kaynaklarının kullanımının ve kemanda 1,2,3. konumların öğretiminde uygulanabilirliğinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Uygulanan deneysel süreç ile birlikte yapılandırılmış görüşme formu uygulanarak öğrencilerin bu süreç hakkındaki görüşleri incelenecektir. Bu görüşme süreci anında tarafsız bir şekilde sorular soracağımı, ortaya çıkan sonuçları yalnızca söz konusu çalışma için kullanacağımı, görüşme formuna katılan kişilerin şahsi bilgilerini araştırmada belirtmeyeceğimi beyan ederim. Hayri AKBUDAK
Yapılandırılmış Görüşme Formu Soruları
1. Deneysel süreç öncesindeki keman derslerinizde Türk müziği ezgileri içeren kaynaklara dayalı eğitim aldınız mı? Aldıysanız bu kaynaklar nelerdir?
☐ Evet. Bu kaynaklar :
☒ Hayır. Türk müziği ezgilerini içeren kaynaklara dayalı eğitim almadım. Çünkü, bulunduğum bölüm batı müziği esasına dayanarak eğitim vermektedir.

2. Deneyisel süreç öncesinde Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanımı hakkında ne düşünüyordunuz? ☒ Kullanılmalı diye düşünüyordum. Çünkü, Hafızamızda yer alan eserlerin çalınması o eserin deşifre edilmesi büyük önem arz etmektedir. ☐ Kullanılmamalı diye düşünüyordum. Çünkü, ☐ Bu konu hakkında fikir sahibi değildim. Çünkü,
3. Deneyisel süreç sonrasında Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanımı hakkındaki düşünceleriniz değişti mi? ☒ Evet. Çünkü: Bildiğim eserleri çaldığım zaman kendimi daha iyi ve başarılı hissetmeme neden oldu. ☐ Hayır. Çünkü: ☐ Kararsızım. Çünkü:
4. Deneyisel süreç boyunca kemanda 1, 2 ve 3. konum çalışmalarında sizi en çok zorlayan faktör ne oldu? 1. konum eserler çalarken entonasyon problemi yaşadığım için 1-3,1-2 konumun olduğu eserlerde büyük zorluk çektim.
5. Görmüş olduğunuz Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı keman eğitiminin 1,2,3. konumda çalabilme becerinizi nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz? ☒ Yeterince geliştirdiğini düşünüyorum. Çünkü: Bu eserlerden farklı olarak yeni gördüğüm eserlerde hızlı deşifre yapmayı öğrendim,ve rahatlıkla çalabildim. ☐ Yeterince geliştirmediğini düşünüyorum. Çünkü: ☐ Kararsızım. Çünkü:
6. Deneyisel süreç sonrasında bireysel çalgı derslerinizde Türk müziği kaynaklı eser ve etütlerden faydalanmayı ister misiniz? ☒ Evet. Çünkü: Batı müziği çalarken hiç zevk almıyorum. Ezgisi bana hitap etmiyor . ☐ Hayır. Çünkü: ☐ Kararsızım. Çünkü:
7. Klasik Batı müziği kaynakları ile karşılaştırdığınızda Geleneksel Türk müziği kaynaklı eserler ile eğitim almanın faydalı olduğunu düşünüyor musunuz ? ☒ Evet düşünüyorum. Çünkü: Daha rahat deşifre etmeye başladım ☐ Hayır düşünmüyorum. Çünkü: ☐ Kararsızım. Çünkü:
8. Klasik batı müziği kaynaklı eser ve etütler olmaksızın yalnızca geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı bir keman eğitiminin yeterli olabileceğini düşünüyor musunuz? ☒ Evet düşünüyorum. Çünkü: Kendi kültürümüze uygun eserler öğrenmeyi kolaylaştırıyor. ☐ Hayır düşünmüyorum. Çünkü: ☐ Kararsızım. Çünkü:

KEMAN EĞİTİMİNDE KONUM GEÇİŞLERİNİN ÖĞRETİMİNE YÖNELİK TÜRK MÜZİĞİ KAYNAKLI EZGİLERİN KULLANILABİLİRLİK DURUMUNUN İNCELENMESİ BAŞLIKLİ DOKTORA TEZİ YAPILANDIRILMIŞ GÖRÜŞME FORMU

YÖNERGE

Çalışmada, bireysel çalgı keman dersinde Türk müziği ezgilerine dayalı öğretim kaynaklarının kullanımının ve kemanda 1,2,3. konumların öğretiminde uygulanabilirliğinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Uygulanan deneysel süreç ile birlikte yapılandırılmış görüşme formu uygulanarak öğrencilerin bu süreç hakkındaki görüşleri incelenecektir.

Bu görüşme süreci anında tarafsız bir şekilde sorular soracağımı, ortaya çıkan sonuçları yalnızca söz konusu çalışma için kullanacağımı, görüşme formuna katılan kişilerin şahsi bilgilerini araştırmada belirtmeyeceğimi beyan ederim.

Hayri AKBUDAK

Yapılandırılmış Görüşme Formu Soruları

1. Deneysel süreç öncesindeki keman derslerinizde Türk müziği ezgileri içeren kaynaklara dayalı eğitim aldınız mı? Aldıysanız bu kaynaklar nelerdir?

☐ Evet. Bu kaynaklar :

☒ Hayır. Türk müziği ezgilerini içeren kaynaklara dayalı eğitim almadım.

2. Deneysel süreç öncesinde Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanımı hakkında ne düşünüyordunuz?

☒ Kullanılmalı diye düşünüyordum. Çünkü, perdesiz bir enstrüman olan keman, bitiren ve duygulu Türk müziği eserlerinin kullanımıyla daha geliş-

☐ Kullanılmamalı diye düşünüyordum. Çünkü, tırıcı olur diye düşünüyordum.

☐ Bu konu hakkında fikir sahibi değildim. Çünkü, tırıcı olur diye düşünüyordum.

3. Deneysel süreç sonrasında Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanımı hakkındaki düşünceleriniz değişti mi?

☒ Evet. Çünkü: Birçoğu eser duyduğumuz ve bildiğimiz eserler olduğu

☐ Hayır. Çünkü: İçin hem daha geliştirici hem de daha eğlenceli oldu.

☐ Kararsızım. Çünkü:

4. Deneysel süreç boyunca kemanda 1, 2 ve 3. konum çalışmalarında sizi en çok zorlayan faktör ne oldu? Konum geçişleri esnasında entonasyon problemi beni zorladı.

Bir diğer zorlandığım husus ise taramalardı.

5. Görmüş olduğunuz Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı keman eğitiminin 1,2,3. konumda çalabilme becerinizi nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?

☒ Yeterince geliştirdiğini düşünüyorum. Çünkü: Halen entonasyon probleminin olduğunu düşünsem de hiç konum bilmeyen biri olarak konum

☐ Yeterince geliştirmedini düşünüyorum. Çünkü:

geçişlerini öğrenemedim. Aynı zamanda taramasal açıdan silikliklerimin

☐ Kararsızım. Çünkü: Olduğunu farkettim bu alanda eksiklerimi gördüm.

6. Deneysel süreç sonrasında bireysel çalgı derslerinizde Türk müziği kaynaklı eser ve

etütlerden faydalanmayı ister misiniz?

☒ Evet. Çünkü: Türk müziği eserlerini Klasik Batı Müziğine oranla dinlemeyi ve çalmayı daha çok isterim.

☐ Hayır. Çünkü:

☐ Kararsızım. Çünkü:

7. Klasik Batı müziği kaynakları ile karşılaştırdığınızda Geleneksel Türk müziği kaynaklı eserler ile eğitim almanın faydalı olduğunu düşünüyor musunuz ?

☒ Evet düşünüyorum. Çünkü: Klasik Batı Müziğinin aksine Türk müziği eserlerine daha hakim olduğumu düşünüyorum. Bu da benim

☐ Hayır düşünmüyorum. Çünkü: için hem daha eğlenceli hem de yararlı olur diye düşünüyorum.

☐ Kararsızım. Çünkü:

8. Klasik batı müziği kaynaklı eser ve etütler olmaksızın yalnızca geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı bir keman eğitiminin yeterli olabileceğini düşünüyor musunuz?

Bence ne tek başına Klasik Batı Müziği

☐ Evet düşünüyorum. Çünkü:, ne de Türk müziği eserleri yalnız olmalı.

☒ Hayır düşünmüyorum. Çünkü: İki kaynaktan da eserlerin olması daha

☐ Kararsızım. Çünkü: geliştirici olur diye düşünüyorum.

KEMAN EĞİTİMİNDE KONUM GEÇİŞLERİNİN ÖĞRETİMİNE YÖNELİK TÜRK MÜZİĞİ KAYNAKLI EZGİLERİN KULLANILABİLİRLİK DURUMUNUN İNCELENMESİ BAŞLIKLİ DOKTORA TEZİ YAPILANDIRILMIŞ GÖRÜŞME FORMU (Ö6)

YÖNERGE

Çalışmada, bireysel çalgı keman dersinde Türk müziği ezgilerine dayalı öğretim kaynaklarının kullanımının ve kemanda 1,2,3. konumların öğretiminde uygulanabilirliğinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Uygulanan deneysel süreç ile birlikte yapılandırılmış görüşme formu uygulanarak öğrencilerin bu süreç hakkındaki görüşleri incelenecektir.

Bu görüşme süreci anında tarafsız bir şekilde sorular soracağımı, ortaya çıkan sonuçları yalnızca söz konusu çalışma için kullanacağımı, görüşme formuna katılan kişilerin şahsi bilgilerini araştırmada belirtmeyeceğimi beyan ederim.

Hayri AKBUDAK

Yapılandırılmış Görüşme Formu Soruları

1. Deneysel süreç öncesindeki keman derslerinizde Türk müziği ezgileri içeren kaynaklara dayalı eğitim aldınız mı? Aldıysanız bu kaynaklar nelerdir?

☐ Evet. Bu kaynaklar :

☒ Hayır. Türk müziği ezgilerini içeren kaynaklara dayalı eğitim almadım.

2. Deneysel süreç öncesinde Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanımı hakkında ne düşünüyordunuz?

☒ Kullanılmalı diye düşünüyordum. Çünkü, Türk müziği eserlerin kulağın sesi tanınmasından dolayı eser daha kolay gelecek, eseri bildiği için sesleri temiz ve akıcı çalacağını düşünüyorum.

☐ Kullanılmamalı diye düşünüyordum. Çünkü,

☐ Bu konu hakkında fikir sahibi değildim. Çünkü,

3. Deneysel süreç sonrasında Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanımı hakkındaki düşünceleriniz değişti mi?

☐ Evet. Çünkü:

☒ Hayır. Çünkü: Türk müziği eserleri çalgıma olan bağlılığımı artırdı, daha kolay pozisyon öğrenmemi sağladı. Ve entonasyon hatalarımı çalarken daha kolay çözebilmemi sağladı..

☐ Kararsızım. Çünkü:

4. Deneysel süreç boyunca kemanda 1, 2 ve 3. konum çalışmalarında sizi en çok zorlayan faktör ne oldu?

Konumlar arasında geçişlerde zorlandım.

5. Görmüş olduğunuz Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı keman eğitiminin 1,2,3. konumda çalabilme becerinizi nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?

☒ Yeterince geliştirdiğini düşünüyorum. Çünkü: Eserler Türk müziği olduğu için kulağım yanlış bastığım sesi anlayabiliyordu ve çok rahat düzeltebiliyordum.

☐ Yeterince geliřtirmediđini dűřűnűyorum. űnkű:
☐ Kararsızım. űnkű:
6. DeneySEL sűre sonrasında bireysel çalgı derslerinizde Tűrk műziđi kaynaklı eser ve etűtlerden faydalanmayı ister misiniz?
☒ Evet. űnkű: Bu sűrete daha kolay űđrenebilidđimi ve çok verim aldđđımı dűřűnűyorum.
☐ Hayır. űnkű:
☐ Kararsızım. űnkű:
7. Klasik Batı műziđi kaynakları ile karřılařtırdđınızda Geleneksel Tűrk műziđi kaynaklı eserler ile eđitim almanın faydalı olduđunu dűřűnűyor musunuz ?
☒ Evet dűřűnűyorum. űnkű: Hiçbir kűltűr ayrımı yapılmaksızın eđitim verilmesi gerektiđini dűřűnűyorum kulađđımızın daha tanıdađ sesleri duymasının ve almasının daha faydalı olacađını dűřűnűyorum.
☐ Hayır dűřűnműyorum. űnkű:
☐ Kararsızım. űnkű:
8. Klasik batı műziđi kaynaklı eser ve etűtler olmaksızın yalnızca geleneksel Tűrk műziđi ezgilerine dayalı bir keman eđitiminin yeterli olabileceđini dűřűnűyor musunuz?
☐ Evet dűřűnűyorum. űnkű:
☒ Hayır dűřűnműyorum. űnkű: Tűrk műziđinin bizi geliřtireceđini savunuyorum fakat tek bařına yeterli olmayacađı kanaatindeyim. Műzik evrenseldir ve birlikte eđitim verilmesinin daha olumlu sonuçlar vereceđini dűřűnűyorum.
☐ Kararsızım. űnkű:

KEMAN EđİTİMİNDE KONUM GEçİřLERİNİN űđRETİMİNE YűNELİK TűRK MűZİđİ KAYNAKLI EZGİLERİN KULLANILABİLİRLİK DURUMUNUN İNCELENMESİ BAřLIKLı DOKTORA TEZİ YAPILANDIRILMIř GűRűřME FORMU (ű7)

YűNERGE

Çalıřmada, bireysel çalgı keman dersinde Tűrk műziđi ezgilerine dayalı űđretim kaynaklarının kullanımının ve kemanda 1,2,3. konumların űđretiminde uygulanabilirliđinin ortaya çıkarılması amaçlanmıřtır. Uygulanan deneySEL sűre ile birlikte yapılandırılmıř gűrűřme formu uygulanarak űđrencilerin bu sűre hakkındaki gűrűřleri incelenecektir.

Bu gűrűřme sűreci anında tarafsız bir řekilde sorular soracađımı, ortaya çıkan sonuçları yalnızca sűz konusu çalıřma için kullanacađımı, gűrűřme formuna katılan kiřilerin řahsi bilgilerini arařtırmada belirtmeyeceđimi beyan ederim.

Hayri AKBUDAK

Yapılandırılmış Görüşme Formu Soruları

1. Deneysel süreç öncesindeki keman derslerinizde Türk müziği ezgileri içeren kaynaklara dayalı eğitim aldınız mı? Aldıysanız bu kaynaklar nelerdir?

☐ Evet. Bu kaynaklar :

☒ Hayır. Türk müziği ezgilerini içeren kaynaklara dayalı eğitim almadım.

2. Deneysel süreç öncesinde Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanımı hakkında ne düşünüyordunuz?

☒ Kullanılmalı diye düşünüyordum. Çünkü, içinde bulunduğumuz kültür zenginliğinin ve birçok çeşitlilik barındıran Türk müziği ezgilerinin daha güzel ve daha akılda kalıcı olduğunu düşünüyordum.

☐ Kullanılmamalı diye düşünüyordum. Çünkü,

☐ Bu konu hakkında fikir sahibi değildim. Çünkü,

3. Deneysel süreç sonrasında Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanımı hakkındaki düşünceleriniz değişti mi?

☐ Evet. Çünkü:

☒ Hayır. Çünkü: Türk müziği ezgilerinin kullanımı beklediğim gibi hem çalgıma olan sevgimi arttırdı hem de yaptığım entonasyon ve pozisyon hatalarımı daha somut bir şekilde görmemi sağladı.

☐ Kararsızım. Çünkü:

4. Deneysel süreç boyunca kemanda 1, 2 ve 3. konum çalışmalarında sizi en çok zorlayan faktör ne oldu?

Beni en çok zorlayan faktör, pozisyon geçişleri oldu. Entonasyon konusunda biraz zorlandım.

5. Görmüş olduğunuz Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı keman eğitiminin 1,2,3. konumda çalabilme becerinizi nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?

☒ Yeterince geliştirdiğini düşünüyorum. Çünkü: okulda batı müziği üzerinden keman eğitimi almaktayım ve konum çalışmalarında yanlış bastığım sesleri bu kadar bariz bir şekilde duyamıyordum fakat yapılan bu çalışmada Türk müziği ezgilerine olan kulak aşinalığım dolayısıyla yanlış bastığım sesleri daha çabuk farkedebildim ve düzeltme şansım oldu.

☐ Yeterince geliştirmediğini düşünüyorum. Çünkü:

☐ Kararsızım. Çünkü:

6. Deneysel süreç sonrasında bireysel çalgı derslerinizde Türk müziği kaynaklı eser ve etütlerden faydalanmayı ister misiniz?

☒ Evet. Çünkü; yapılan bu çalışmadan verim aldığımı düşünüyorum.

☐ Hayır. Çünkü:

☐ Kararsızım. Çünkü:
7. Klasik Batı müziği kaynakları ile karşılaştırdığınızda Geleneksel Türk müziği kaynaklı eserler ile eğitim almanın faydalı olduğunu düşünüyor musunuz ?
☒ Evet düşünüyorum. Çünkü; Türk müziği ezgilerinin akılda kalıcı ve öğretici olduğunu düşünüyorum.
☐ Hayır düşünmüyorum. Çünkü:
☐ Kararsızım. Çünkü:
8. Klasik batı müziği kaynaklı eser ve etütler olmaksızın yalnızca geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı bir keman eğitiminin yeterli olabileceğini düşünüyor musunuz?
☐ Evet düşünüyorum. Çünkü;
☒ Hayır düşünmüyorum. Çünkü; batı müziği kaynaklı eserleri de tekniksel anlamda öğretici buluyorum sadece bir kaynak ile sınırlı kalınmasının yanlış olduğunu düşünüyorum.
☐ Kararsızım. Çünkü:

KEMAN EĞİTİMİNDE KONUM GEÇİŞLERİNİN ÖĞRETİMİNE YÖNELİK TÜRK MÜZİĞİ KAYNAKLI EZGİLERİN KULLANILABİLİRLİK DURUMUNUN İNCELENMESİ BAŞLIKLİ DOKTORA TEZİ YAPILANDIRILMIŞ GÖRÜŞME FORMU (Ö8)

YÖNERGE

Çalışmada, bireysel çalgı keman dersinde Türk müziği ezgilerine dayalı öğretim kaynaklarının kullanımının ve kemanda 1,2,3. konumların öğretiminde uygulanabilirliğinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Uygulanan deneysel süreç ile birlikte yapılandırılmış görüşme formu uygulanarak öğrencilerin bu süreç hakkındaki görüşleri incelenecektir.

Bu görüşme süreci anında tarafsız bir şekilde sorular soracağımı, ortaya çıkan sonuçları yalnızca söz konusu çalışma için kullanacağımı, görüşme formuna katılan kişilerin şahsi bilgilerini araştırmada belirtmeyeceğimi beyan ederim.

Hayri AKBUDAK

Yapılandırılmış Görüşme Formu Soruları

1. Deneysel süreç öncesindeki keman derslerinizde Türk müziği ezgileri içeren kaynaklara dayalı eğitim aldınız mı? Aldıysanız bu kaynaklar nelerdir?
☐ Evet. Bu kaynaklar :
☐ Hayır. Türk müziği ezgilerini içeren kaynaklara dayalı eğitim almadım.
2. Deneysel süreç öncesinde Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanımı hakkında ne düşünüyordunuz?
☐ Kullanılmalı diye düşünüyordum. Çünkü, kendi kültürümüzü eğitimimizin bir parçası olarak görmek isterim.
☐ Kullanılmamalı diye düşünüyordum. Çünkü,
☐ Bu konu hakkında fikir sahibi değildim. Çünkü,

3. Deneysel süreç sonrasında Türk müziği kaynaklı ezgilerin keman eğitiminde kullanımı hakkındaki düşünceleriniz değişti mi? ☐Evet. Çünkü: ☐Hayır. Çünkü: düşüncelerim hep aynı idi. ☐Kararsızım. Çünkü:
4. Deneysel süreç boyunca kemanda 1, 2 ve 3. konum çalışmalarında sizi en çok zorlayan faktör ne oldu? Metronom ve sesler,
5. Görmüş olduğunuz Türk müziği kaynaklı ezgilere dayalı keman eğitiminin 1,2,3. konumda çalabilme becerinizi nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz? ☐ Yeterince geliştirdiğini düşünüyorum. Çünkü: güzel ezgilerimizi dinleyerek çalışınca ekstra katkıda bulunarak daha da geliştiriyor. ☐ Yeterince geliştirmediğini düşünüyorum. Çünkü: ☐ Kararsızım. Çünkü:
6. Deneysel süreç sonrasında bireysel çalgı derslerinizde Türk müziği kaynaklı eser ve etütlerden faydalanmayı ister misiniz? ☐ Evet. Çünkü: ana odak batı müziğinde olmalı ancak ekstra olarak faydalanmak isterim. ☐ Hayır. Çünkü: ☐ Kararsızım. Çünkü:
7. Klasik Batı müziği kaynakları ile karşılaştırdığınızda Geleneksel Türk müziği kaynaklı eserler ile eğitim almanın faydalı olduğunu düşünüyor musunuz ? ☐Evet düşünüyorum. Çünkü: ☐Hayır düşünmüyorum. Çünkü: ☐Kararsızım. Çünkü: Evrensel olanın önüne geçebileceğini düşünmüyorum ancak kişiden kişiye değişen bir durum olduğunu düşünüyorum.
8. Klasik batı müziği kaynaklı eser ve etütler olmaksızın yalnızca geleneksel Türk müziği ezgilerine dayalı bir keman eğitiminin yeterli olabileceğini düşünüyor musunuz? ☐Evet düşünüyorum. Çünkü:, ☐Hayır düşünmüyorum. Çünkü: Türk müziğini çok seviyorum ancak metodların az olmasıyla klasik batı müziği kaynaklarının kullanılması gerektiğini düşünüyorum. ☐Kararsızım. Çünkü:

Ek 7. Uzmanlar Tarafından Puanlanmış Örnek Değerlendirme Formları

03

Prof. Dr. Ersan Ciftçi

DEĞDİ SAÇLARIMA BAHAR KÜLEĞİ (NAZENDE SEVGİLİM)

Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalma Değerlendirme Testi Ön-Test

Konumda kalarak Çalma

Tekrar

III

II

I

Andrey BABAYEV

Konum Geçişli Çalma

Tekrar

III

III

I

14

III

I

22

III

I

30

III

II

I

38

III

I

43

II

I

DEĞDİ SAÇLARIMA BAHAR GÜLLERİ (NAZENDE SEVGİLİM)

Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalma Değerlendirme Testi
Son-Test

Konumda kalarak Çalma

Andrey BABAYEV

Tekrar

III

Konum Geçişli Çalma

Tekrar

II

I

7

1. 1 2 3 2 1

III

III

I

14

3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

DEĞDİ SAÇLARIMA BAHAR KÜLEĞİ (NAZENDE SEVGİLİM)

Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalma Değerlendirme Testi

Konumda kalarak Çalma

Ön-Test

Andrey BABAYEV

Tekrar

Konum Geçişli Çalma

Tekrar

Prof. Dr. Ersan GÜFTÇİ

Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalma Değerlendirme Testi Son-Test

Andrey BABAYEV

169

Ö, 8, 5.T.

DEĞDİ SAÇLARIMA BAHAR KÜLEĞİ (NAZENDE SEVGİLİM)

Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalma Değerlendirme Testi Ön-Test

Konumda kalarak Çalma

Andrey BABAYEV

Tekrar

III

Konum Geçişli Çalma

Tekrar

III

III

III

III

III

III

DEĞDİ SAÇLARIMA BAHAR GÜLLERİ (NAZENDE SEVGİLİM)

Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalma Değerlendirme Testi
Son-Test

Konumda kalarak Çalma

Andrey BABAYEV

Tekrar

III

Konum Geçişli Çalma

Tekrar

II

I

7

1.

1

2.

1

2

3

2

14

3

4

0

2

3

2

22

3

4

30

1

III

II

I

38

0

2

3

4

43

2

II

I

2

4

2

Ö.İ. ÖİT.

DEĞDİ SAÇLARIMA BAHAR KÜLEĞİ (NAZENDE SEVGİLİM)

Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalma Değerlendirme Testi

Ön-Test

Konumda kalarak Çalma

Andrey BABAYEV

Tekrar

III II I

Konum Geçişli Çalma

Tekrar

III III I

III III I

III III I

III III I

III III I

III III I

Ö.İ. S.T.

DEĞDİ SAÇLARIMA BAHAR GÜLLERİ (NAZENDE SEVGİLİM)

Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalma Değerlendirme Testi
Son-Test

Konumda kalarak Çalma

Andrey BABAYEV

Musical score for the song "DEĞDİ SAÇLARIMA BAHAR GÜLLERİ (NAZENDE SEVGİLİM)" by Andrey BABAYEV. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two main sections: "Konumda kalarak Çalma" (Staying in position) and "Konum Geçişli Çalma" (Changing position). The "Konumda kalarak Çalma" section includes measures 1-6, 7-13, 14-21, 22-29, 30-37, 38-42, and 43-49. The "Konum Geçişli Çalma" section includes measures 5-6, 13-14, 21-22, 29-30, 37-38, 42-43, and 49-50. The score is marked with "Tekerar" (Repeat) and "III" (Third) and "II" (Second) positions. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two main sections: "Konumda kalarak Çalma" (Staying in position) and "Konum Geçişli Çalma" (Changing position). The "Konumda kalarak Çalma" section includes measures 1-6, 7-13, 14-21, 22-29, 30-37, 38-42, and 43-49. The "Konum Geçişli Çalma" section includes measures 5-6, 13-14, 21-22, 29-30, 37-38, 42-43, and 49-50. The score is marked with "Tekerar" (Repeat) and "III" (Third) and "II" (Second) positions. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

03

Artı Sayısı = 10

DEĞDİ SAÇLARIMA BAHAR KÜLEĞİ (NAZENDE SEVGİLİM)

Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalma Değerlendirme Testi

Ön-Test

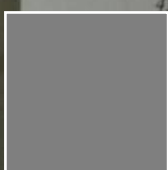
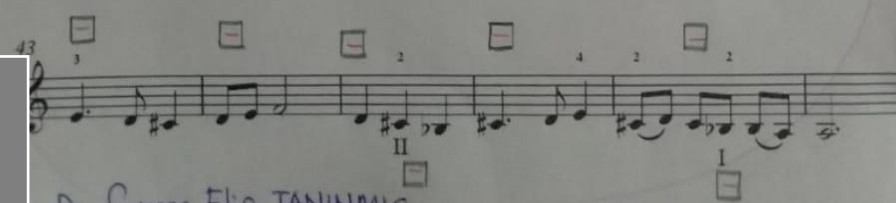
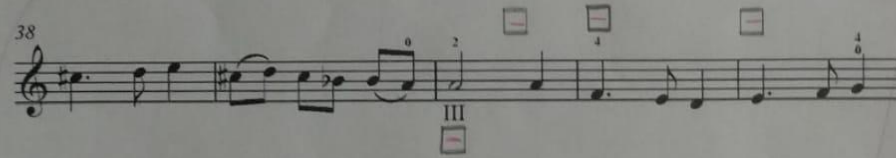
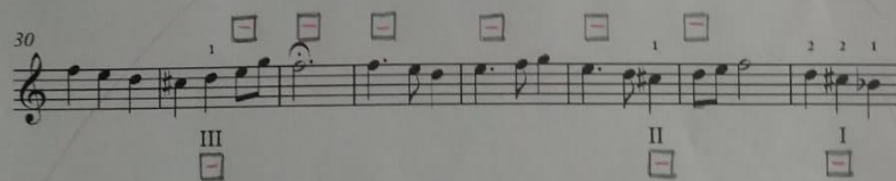
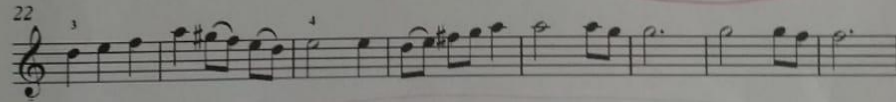
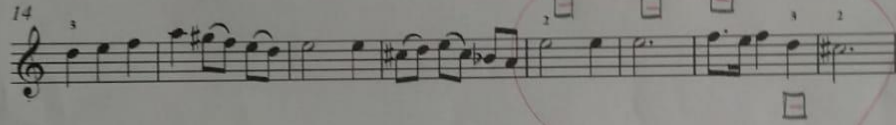
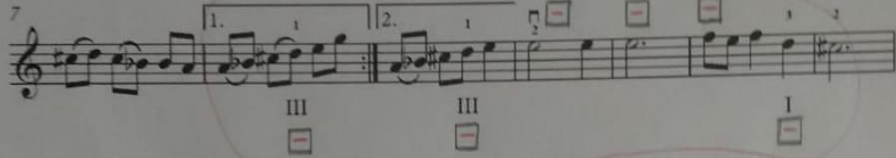
Konumda kalarak Çalma

Tekrar

Andrey BARAYEV

Konum Geçişli Çalma

Tekrar



Doç. Dr. Gamze Elif TANINMIŞ

01

Artı Sayısı = 0

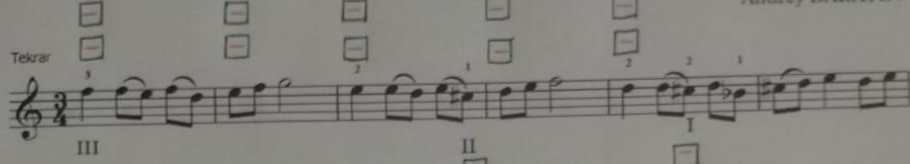
DEĞDİ SAÇLARIMA BAHAR KÜLEĞİ (NAZENDE SEVGİLİM)

Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalma Değerlendirme Testi

Ön-Test

Konumda kalarak Çalma

Andrey BABAYEV



01

DEĞDİ SAÇLARIMA BAHAR GÜLLERİ (NAZENDE SEVGİLİM)

Konumda Kalarak ve Konum Geçişli Çalma Değerlendirme Testi
Son-Test

Konumda kalarak Çalma

Andrey BABAYEV

Tekrar

III

Konum Geçişli Çalma

Tekrar

7

1. 1. 2. 1. 2. 3. 2.

III

III

I

14

3. 4. 0. 2. 3. 2.

III

I

22

3. 4.

30

1. 1. 1. 1. 1. 1. 2. 2. 1.

III

II

I

38

0. 2. 3. 4.

III

43

3. 2. 4. 2.

II

I

Doç. Dr. Gamze Elif TANINMIŞ

Ek 8. Deneysel Süreç Sonrası Uzmanlar Tarafından Yapılan Puanlama Anındaki Resimler





GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..