

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ



**TÜRK HALK MUSİKİSİ SAZ ESERLERİNİN
ORTAÖĞRETİM MESLEKİ KEMAN
EĞİTİMİNDE KULLANIM OLANAKLARI
YÖNÜYLE İNCELENMESİ**

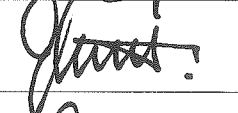
GÜRKAN TAŞÇI

TEZ DANIŞMANI
PROF. ATILLA SAĞLAM

EDİRNE 2012

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜRKAN TAŞÇI tarafından hazırlanan **TÜRK HALK MUSİKİSİ SAZ ESERLERİNİN ORTAÖĞRETİM MESLEKİ KEMAN EĞİTİMİNDE KULLANIM OLANAKLARI YÖNÜYLE İNCELENMESİ** Konulu **YÜKSEK LİSANS** Tezinin Sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 12.-13. maddeleri uyarınca 12.07.2012 Perşembe günü saat 11.00'de yapılmış olup, tezin* **KABUL...EDİLMESİNE.....** ~~OYBİRLİĞİ/OYÇOKLUĞU~~ ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Prof. Atilla SAĞLAM (Danışman)	ÇOK BAŞARI	
Doç. Dr. Erol TARKUM (Üye)	Çok başarılı	
Yrd. Doç. Şükrü Öner DİNÇ (Üye)	Çok Başarılı	

* Jüri üyelerinin, teze ilgili kanaat açıklaması kısmında "Kabul Edilmesine/Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	436878
Yazar Adı / Soyadı	Gürkan TAŞÇI
Uyruğu / T.C.Kimlik No	T.C. 15346982064
Telefon / Cep Telefonu	
e-Posta	gurkantasci@gmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Türk Halk Musikisi Saz Eserlerinin Ortaöğretim Mesleki Keman Eğitiminde Kullanım Olanakları Yönüyle İncelenmesi
Tezin Tercümesi	Research of Turkish Folk Music Instrument Works At Secondary School Occupational Violin Education In Terms Of Usage Opportunities
Konu Başlıkları	
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bölüm	Müzik Bilimleri Bölümü
Anabilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Bilim Dalı / Bölüm	Müzik Eğitimi Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2012
Sayfa	209
Tez Danışmanları	Prof. Atilla SAĞLAM
Dizin Terimleri	Yay teknikleri= Bow techniques
Önerilen Dizin Terimleri	Keman Eğitimi= Violin Education Metot= Method Başlangıç Keman Metotları= Beginner Violin Methods Turkish Music Violin Style= Türk Musikisi Keman İcra Üslubu
Yayımlama İznı	☐ Tezimin yayımlanmasına izin veriyorum ☒ Ertelemesini istiyorum [2 Yıl]

b. Tezimin Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi tarafından çoğaltılması veya yayımının 13.07.2014 tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, internet dahil olmak üzere her türlü ortamda çoğaltılması, ödünç verilmesi, dağıtımı ve yayımı için, tezimle ilgili fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere hiçbir ücret (royalty) talep etmeksizin izin verdiğimi beyan ederim.

NOT: (Ertelme süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.)

13.07.2012

İmza:.....

Tezin Adı: “Türk Halk Musikisi Saz Eserlerinin Ortaöğretim Mesleki Keman Eğitiminde Kullanım Olanakları Yönüyle İncelenmesi”

Hazırlayan: Gürkan TAŞÇI

ÖZET

Bu araştırmanın amacı, ortaöğretim mesleki musiki eğitimi kurumlarının keman programlarında yer alan başlangıç düzeyinde Batılı etüt kitaplarının yanında, Türk Halk Musikisi saz eserlerinden düzenlenen havalarla, keman öğrencilerinin teknik gelişimine yardımcı olmak ve bununla birlikte öğrencinin Türk musikisi icra üslubunu kavrayarak, keman eğitiminde başlangıç Batı müziği tekniklerinin, Türk Halk Musikisi saz eserlerinde karşılığının uygulanmasını sağlamaktır. Bu amaç doğrultusunda araştırmada Türk ve Batı musikisi keman dağarı bakımından seçilmiş iki evren iki örneklem bulunmaktadır.

Araştırmanın ana sorusu "Başlangıç Düzeyi Mesleki Keman Eğitiminde Türk Keman Üslubunu Oluşturmada Avrupa Keman Teknikleri ve Öğretim Kitapları Yanı Sıra Türk Halk Musikisi Saz Eserlerinin Kullanım Olanakları Nelerdir?" şeklinde belirlenmiştir. Araştırmada biçim incelemesine dayalı bir genel tarama modeli ve partiyon incelemesi içeren niteliksel araştırma yöntemine yer verilmektedir. Veriler beş basamakta çözümlenerek bulgulara dönüştürülmüştür.

Araştırmanı sonunda, Batılı keman çalma tekniği kaybedilmeden, benzetimi yapılan Türk Halk Musikisi Saz Eserleri ile Türk keman üslubunun Başlangıç düzeyi kazanılmış olup icracının teknik ve müzikal yönden gelişmesi sağlanabilir sonucu elde edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Keman Eğitimi, Metot, Başlangıç Keman Metotları, Yay Teknikleri, Türk Musikisi Keman İcra Üslubu

Name of Thesis:" Research of Turkish Folk Music Instrument Works At Secondary School Occupational Violin Education In Terms Of Usage Opportunities"

Prepared by: Gürkan TAŞCI

ABSTRACT

The aim of this study is to help violin students technically development with the help of styles arranged from Turkish Folk Music besides Western study boks at beginner levels and to provide the application of Western music technics to the Turkish Folk Music works by making them comprehend Turkish Music performance styles. In paralel with this purpose, two populations, two samples are used.

The question of "What are the usage opportunities of Turkish Folk Music instruments Works along with European violin techniques and teaching boks in creating Turkish violin style at beginner level occupational violin education?" was choosen as the main question of the study. A scanning model based on style investigation and qualificative study method consisting of partition investigation were used in the study. The findings were resolved by analysing at five levels.

At the end of the study,it can be concluded that, without losing the Western violin playing techniques, Turkish Folk Music Works and beginner level Turkish violin style are gained and the development of performance can be provided technically and musically.

Key Words: Violin Education, Method, Beginner Violin Methods, Bow techniques, Turkish Music Violin Style.

ÖNSÖZ

Osmanlı döneminde mesleki anlamda bilinen ilk Türk musikisi eğitimi veren kurumun Dar'ül Elhan olduğu söylenebilir; ancak bunun dışında pek çok kurum ve özel musiki mekteplerinde Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar, Türk Musiki öğretimi konusunda faaliyetlerin olduğu bilinir ve bu faaliyetlerin oluşumunda cemiyetlerin büyük önemi vardır. Bu okul ve cemiyetlerin dışında, konaklarda ve evlerde özel dersler verildiği gibi, orta dereceli bütün okullarda, hatta bazı ilkokullarda bile Türk Musikisi öğretiminin yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu eğitimde temel sorunun eğitimde birlik olduğu söylenebilir; çünkü Türk müziği eğitiminde uygulanan eğitimin meşk yöntemine dayalı olması, eğitim sürecinin kişiye bağlı hale gelmesine yol açmaktadır. Bu yöntemin sonucu olarak sözlü gelenek güçlenmiş ve halk müziği veya sanat müziği ezgilerinin, tavır ve üslubu usta-çırak ilişkisi içerisinde günümüze aktarılmıştır. Ali Ufki ve Kantemiroğlu gibi birkaç istisna kayıt tutucu dışarıda bırakıldığında Türk musikisinin sözlü aktarım geleneğinin yazılıya geçişinde Cumhuriyet dönemi uygulamalarının etkisi ortaya çıkmaktadır. Söz konusu yazılı gelenek ile birlikte meşk yöntemine yönelik uygulamalar azalmış, örgün eğitim-öğretim yöntemlerinden yararlanma artmıştır. Bu durum nota yazısından musiki öğretme yaklaşımı ve Batı musikisi eğitimiyle donanmış müzik öğretmenlerinin varlığından dolayı Türk musikisi icra geleneğinin tavır ve üslubuyla öğretime yönelik önemli sorunları da ortaya çıkartmıştır. Bu sorunlar sadece genel musiki eğitimine değil mesleki musiki eğitime de yansımış, uluslar arası düzeyde yetişmiş saz sanatçılarının Türk halk ve sanat musikisi eserlerini icra etmede başarılı olamadıkları; bu icra sırasında herhangi bir yabancı saz icracısından farklı bir sonuca ulaşamadıkları anlaşılmaktadır. Örneğin Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçe'sine dahil ettiği halk oyunlarının geleneksel icrasının orkestrasyon içerisinde sololara dahi yansımadığı; Türk orkestraları ile aynı eseri icra eden yabancı (Japon, Çin, Rus, Bulgar, Roman, Hırvat, Alman, Amerikan, Arjantin veya Şili) orkestraları icrası arasında hiçbir fark bulunmadığı tespit edilmiştir. Türk musiki devriminin bir sonucu olarak ortaya çıkan söz konusu örnek eserin ana kaynağı Türk halk musikisidir; ancak bu musikinin geleneksel icra özellikleri, devrim ile hedeflenen halk musiki tabanlı bir çoksesli musiki oluşturma iradesinin sadece kuramsal olarak işletilmesi

nedeniyle uygulamalara dahil edilemediği gözlenmiştir. Bunun temel nedeni olarak saz eğitiminde halk musikisi veya sanat musikisi türlerinin dağar ve uygulamalarına yer verilmeyişi gösterilebilir. Bu çalışmada söz konusu eksikliğin giderilmesine yönelik ve giderilebileceğine ilişkin bir anlayış temel alınmış ve halk musikisi dağarının saz eserleri kısmı incelemeye alınmıştır. Ortaya çıkan sonuçlar halk musikisi icra üslubunun Batılı tekniklerle öğretim yapılan ortamlarda bu tekniklerden ödün vermeksizin öğretilebileceğine yönelik çok basamaklı bir uygulamanın olabileceğini göstermektedir. Öyleyse Halk musikisi icra üslubunun en temel özelliği olan yaratıcı icracılık düzeyinden söz etmek gereklidir.

Yaratıcı icracılık düzeyi musikide notasız icra uygulamalarına dayalı bir sonuçtur. Bu icra uygulamaları Batılı musiki icralarında kadans yada doğaçlama musiki uygulamalarında görülmekle birlikte Türk musikisinin geleneğinin bir parçası, özelliği konumundadır. Türk musikisi icra ustası sözlü gelenekte meşk ile edindiği eserleri ustasından gördüğü gibi taklit ile öğrenir, ancak ustalaşma sürecinde bu musikeye yeni ekler katar veya her icrada farklı ezgisel gelişmeler ortaya koyar: Bu tür icracı örneklerinden halkanın en son uygulamacılarından biri olarak Neşet ERTAŞ gösterilebilir. Ustaya yapılan (Cahil) eleştirilerden biri, ustanın kendi bestelerini icrada hiçbir zaman aynı icraya rastlanmaması şeklinde olmakla birlikte bu durum ustanın Türk musikisinde yaratıcı saz icracısı düzeyinin bir göstergesidir. Türk musikisinde yaratıcı icracıların farklı icralarından dolayı, musikide süsleme teknikleri zenginlik göstermektedir. Bu durum Türk müziğinin kendi yapısı içinde öylesine yerleştirmiştir ki Türk musikisi bir üslup ve tavır müziği olarak kabul edilmiştir.

Ülkemizdeki halk musikisi üslup ve tavır musikisi olması, Türkistan'dan Anadolu'ya kesintisiz bir uygarlık taşıyıcı olarak Hindistan, İran, Kengi/İki Nehir Arası (Mezopotamya), Afrika, Rusya, Balkanlar dahil dünyanın birçok uygarlığıyla kaynaşmasından oluşan bileşkeleri de bünyesinde özümseyen güçlü ve büyük bir özgün musiki yapısı oluşturmaktan kaynaklanmaktadır. Türk Halk musikisi ezgileri yapı, makam, usül, çalgısal renk ve tavır bakımından oldukça zengindirler. Bunun dışında aynı ezgisel yapı, makam ve çalgısal renk özelliğini taşıyan ezgiler bile farklı yörelerde farklı icra özellikleri taşıyabilmektedir. Bu durum hem halk

musikisinin sanat musikisinden ayrılan en belirgin özelliğini göstermesi hem de Türk halk musikisinin içine aldığı diğer uygarlık bileşkelerinin halk sanatçısı düzeyinde Türk uygarlığının içerisinde lehçe ve yaşantı farklılaşmasına bağlı olarak nasıl değerli hale geldiğinin bir göstergesi olması bakımından önemsenmelidir. Bu bağlamda musiki ekinine ilişkin değerlerin korunması ve aktarılması için Türk Halk Musikisi ezgilerinin notalanması amacıyla günümüze kadar pek çok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar sonucunda elde edilen verilerin toplandığı arşivlerden birisi de TRT kurumuna aittir ve bu notalar halk müziği icrasında yaygın olarak kullanılmaktadır.

Türk musikisi keman eğitiminde keman tutuşu birtakım değişikliklere uğrayarak kullanılmaktadır. Türk musikisi keman çalımında teknik ikincil düzeyde önemsenmekte, keman çeneye değil göğse dayandırılmakta, sol bilek kemanın sapına yapıştırılmakta, yayın küçük bir bölümü kullanılmakta, ve yay birlikteliği bulunmamaktadır. Türk musikisi eğitimi veren devlet konservatuvarlar'ında özellikle teknik açıdan bu düzeyde gelişmiş olan keman gibi bir çalgının halen programlı bir düzene sahip olmaması da diğer bir sorunsal olarak ortada durmaktadır. Türk musikisi, keman eğitiminde kullanılan yazılı, görsel ve işitsel araçlar bakımından büyük eksikliğe sahip olduğu söylenebilir. Özellikle keman öğretim kitapları ve araçları konusunda, eğitimciler arasında büyük zıtlıklar vardır. Türk musikisi eğitimcileri geçmişten günümüze kadar keman öğretimi konusunda Batı ve Türk müziği ikilemi arasında kalmıştır. Sözün özü, Batı musikisi icracıları Türk musikisi icrasını denemedikleri, denediklerinde ise başarılı olamadıkları; Türk musikisi icracıları ise Turay DİNLEYEN gibi özel örnekler dışında Batı musikisi icrasında başarılı olamadıkları söylenebilir.

Ülkemizde yazılmış faydalı keman öğretim kitapları bulunmasına rağmen yazılan kaynakların çoğu Batılı bir icrayı temel almış, bu kitaplarda Türk musikisi icra üslubuna yönelik en küçük bir düzenleme veya kuramsal açıklamalara yer verilmemiştir. Anlaşılacağı gibi günümüzde mesleki keman eğitiminin iki temel sorunu vardır: Bunlardan ilki Türk keman eğitimcilerinin oluşturdukları keman öğretim kitaplarına giren türkü ve şarkıların notalarında Türk musikisi keman icra

üslubunu ortaya koyan herhangi bir bilgi veya yöntemin açıklanmamış olması; ikincisi ise sahada üslubu uygulayan icracıların uyguladıkları icraya yönelik nota yazımının bulunmamasıdır. Bu durum mesleki keman eğitim programlarında yer verilen makamsal musiki öğretiminin üslup oluşturma sürecine yönelik önemli bir sorunsalı açığa çıkartmaktadır. Bu sorunsalın öğretim yöntem, kitap ve araçları ile öğretmen yeterliliklerinden kaynaklandığı yapılan araştırmalarda ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte günümüz mesleki keman eğitiminde Avrupa keman tekniğini koruyarak Türk üslubunda icranın oluşturulması sürecinde bu sorunsalın aşılmış olduğunu yapılan araştırmalara göre söylemek olanaklı değildir. Bu bakımdan Türk üslubunda icranın oluşturulmasına yönelik araştırmalara olan ihtiyaç belirginleşmektedir. Bu tümceden olmak üzere "Başlangıç Düzeyi Mesleki Keman Eğitiminde Türk Keman Üslubunu Oluşturmada Avrupa Keman Teknikleri ve Öğretim Kitapları Yanı Sıra Türk Halk Musikisi Saz Eserlerinin Kullanım Olanakları Nelerdir?" soru tümcesi araştırma ana sorusu olarak seçilmiştir.

Bu araştırma süresince bana destekleri ile sürekli yardımcı olan danışmanım Prof. Atilla SAĞLAM'a, büyük bir sabırla maddi, manevi yanımda olan ailem Hikmet ve Gülbahar TAŞÇI'ya, öğrenim hayatım boyunca sürekli yanımda olan değerli keman hocam Doç. Dr. Erol TARKUM ve değerli eşi sevgili hocam Gülnara TARKUM'a, araştırmanın THM eserlerindeki düzenlemelerinde yardımlarını esirgemeyen hocalarım Prof. Bünyamin AKSUNGUR, Yrd. Doç. Yavuz TUTUŞ, Arş. Gör. Kadir VERİM, Öğr. Gör. Vasfi HATİPOĞLU, TRT İstanbul THM yaylı sazlar sanatçısı Ersin BAYKAL, Kültür ve Turizm Bakanlığı keman sanatçısı Selahattin ELLEK ve düzenlemeci (aranjör) Tarık AGANSOY'a, nota yazılımlarında yardımcı olan arkadaşım Köroğlu İlköğretim Okulu müzik öğretmeni Hasan Burak CONKER'e, ses ve görüntü kayıtlarında yardımlarını esirgemeyen değerli arkadaşım Hadımköy Toki İlköğretim Okulu bilişim teknolojileri öğretmeni Emrah KARACA'ya ve son olarak anlayışından ve yardımlarından ötürü Hadımköy Toki İlköğretim Okulu Müdürü Hüseyin DAVER' e teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Gürkan TAŞÇI

Temmuz 2012

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖN ÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	vii
ÇİZELGE ŞEKİL VE NOTALAR DİZİNİ.....	xiv
KISALTMALAR.....	xxii

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

1.1. Araştırma Ana Sorunsalının Tanımlanması ve Açıklanması.....	1
1.1.1. Türkiye de Kemanın Tarihsel Gelişimi ve Türk Keman Üslubunun Oluşum Süreci	1
1.1.2. Avrupa Keman Üslubunun Oluşum Süreci ve Yerleşmesi.....	8
1.1.3. Türkiye de Mesleki Keman Eğitiminin Durumu.....	16
1.1.4. Türkiye deki Mesleki Keman Eğitiminde Türk Musikisi Dağarı İhtiyacı ve Gerekçesi	19
1.1.5. Türkiye de Keman Öğretim Kitaplarının Durumu.....	24
1.1.6. Mesleki Keman Öğretiminde Türk Musikisi İcra Üslup ve Tekniğinin Durumu	29
1.2. Araştırmanın Amacı	35
1.3. Araştırmanın Önemi	35
1.4. Araştırmanın Sayıltıları.....	35
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	36
1.6. Kaynakların Değerlendirilmesi.....	37

1.6.1. Yönteme İlişkin Kaynaklar	37
1.6.2. Derlemeye İlişkin Kaynaklar	38
1.6.3. Benzer Nitelikte Yapılmış İlgili Araştırmalar.....	43
1.6.4. Benzer Nitelikte Hazırlanmış Türk Keman Kitapları.....	59

BÖLÜM II

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Yöntemi.....	62
2.2. Evren ve Örneklem.....	63
2.3. Verilerin Toplanması ve Çözümü.....	64

BÖLÜM III

3. BULGULAR VE YORUMLAR

3.1. İncelemeye Alınan Notalara Ait Bulgular.....	68
3.1.1. Nota 1'e Ait Bulgular.....	68
3.1.1.1. Nota 1'de Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	69
3.1.2. Nota 2'ye Ait Bulgular.....	70
3.1.2.1. Nota 2'de Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	70
3.1.3. Nota 3'e Ait Bulgular.....	71
3.1.3.1. Nota 3'te Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	71
3.1.4. Nota 4'e Ait Bulgular.....	72
3.1.4.1. Nota 4'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	72
3.1.5. Nota 5'e Ait Bulgular.....	72
3.1.5.1. Nota 5'te Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	73

3.1.6. Nota 6'ya Ait Bulgular.....	74
3.1.6.1. Nota 6'ya Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	74
3.1.7. Nota 7'ye Ait Bulgular.....	75
3.1.7.1. Nota 7'te Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	76
3.1.8. Nota 8'e Ait Bulgular.....	76
3.1.8.1. Nota 8'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	77
3.1.9. Nota 9'a Ait Bulgular.....	77
3.1.9.1 Nota 9'a Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	78
3.1.10. Nota 10'a Ait Bulgular.....	78
3.1.10.1. Nota 10'da Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	79
3.1.11. Nota 11'ya Ait Bulgular.....	79
3.1.11.1 Nota 11'ya Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	80
3.1.12. Nota 12'ye Ait Bulgular.....	80
3.1.12.1 Nota 12'ye Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	81
3.1.13. Nota 13'e Ait Bulgular.....	82
3.1.13.1. Nota 13'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	82
3.1.14. Nota 14'e Ait Bulgular.....	83
3.1.14.1 Nota 14'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	83
3.1.15. Nota 15'e Ait Bulgular.....	84
3.1.15.1. Nota 15'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	84
3.1.16. Nota 16'ye Ait Bulgular.....	85
3.1.16.1. Nota 16'ye Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	85
3.1.17. Nota 17'ye Ait Bulgular.....	86
3.1.17.1. Nota 17'ye Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	86
3.1.18. Nota 18'e Ait Bulgular.....	87
3.1.18.1. Nota 18'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	87
3.1.19. Nota 19'a Ait Bulgular.....	88

3.1.19.1. Nota 19'a Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	88
3.1.20. Nota 20'ye Ait Bulgular.....	89
3.1.20.1. Nota 20'ye Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	89
3.1.21. Nota 21'e Ait Bulgular.....	90
3.1.21.1. Nota 21'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	90
3.1.22. Nota 22'ye Ait Bulgular.....	91
3.1.22.1. Nota 22'ye Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	91
3.1.23. Nota 23'e Ait Bulgular.....	92
3.1.23.1 Nota 23'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	93
3.1.24. Nota 24'e Ait Bulgular.....	93
3.1.24.1. Nota 24'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	94
3.1.25. Nota 25'e Ait Bulgular.....	94
3.1.25.1. Nota 25'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	95
3.1.26 Nota 26'ya Ait Bulgular.....	95
3.1.26.1. Nota 26'ya Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	96
3.1.27. Nota 27'ye Ait Bulgular.....	96
3.1.27. 1 Nota 27'ye Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	97
3.1.28. Nota 28'e Ait Bulgular.....	97
3.1.28.1. Nota 28'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	98
3.1.29. Nota 29'a Ait Bulgular.....	98
3.1.29.1. Nota 29'a Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	99
3.1.30. Nota 30'a Ait Bulgular.....	99
3.1.30.1. Nota 30'a Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	100
3.1.31. Nota 31'e Ait Bulgular.....	100
3.1.31.1. Nota 31'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	101
3.1.32. Nota 32'ye Ait Bulgular.....	101
3.1.32.1. Nota 32'ye Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	102

3.1.33. Nota 33'e Ait Bulgular.....	102
3.1.33.1. Nota 33'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	103
3.1.34. Nota 34'e Ait Bulgular.....	103
3.1.34.1 Nota 34'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	104
3.1.35. Nota 35'e Ait Bulgular.....	104
3.1.35.1. Nota 35'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	105
3.1.36. Nota 36'ya Ait Bulgular.....	105
3.1.36.1. Nota 36'ya Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	106
3.1.37. Nota 37'ye Ait Bulgular.....	107
3.1.37.1. Nota 37'ye Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	108
3.1.38. Nota 38'e Ait Bulgular.....	108
3.1.38.1. Nota 38'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	109
3.1.39. Nota 39'a Ait Bulgular.....	109
3.1.39.1. Nota 39'a Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	110
3.1.40 Nota 40'a Ait Bulgular.....	111
3.1.40.1 Nota 40'a Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	112
3.1.41. Nota 41'e Ait Bulgular.....	112
3.1.41.1. Nota 41'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	113
3.1.42. Nota 42'ye Ait Bulgular.....	114
3.1.42.1. Nota 42'ye Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	115
3.1.43. Nota 43'e Ait Bulgular.....	115
3.1.43.1. Nota 43'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	116
3.1.44. Nota 44'e Ait Bulgular.....	116
3.1.44.1 Nota 44'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	117
3.1.45. Nota 45'e Ait Bulgular.....	117
3.1.45.1. Nota 45'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	118
3.1.46. Nota 46'ya Ait Bulgular.....	118

3.1.46.1. Nota 46'ya Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	119
3.1.47. Nota 47'ye Ait Bulgular.....	119
3.1.47.1. Nota 47'ye Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	120
3.1.48. Nota 48'e Ait Bulgular.....	120
3.1.48.1. Nota 48'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	121
3.1.49. Nota 49'a Ait Bulgular.....	121
3.1.49.1 Nota 49'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	122
3.1.50. Nota 50'ye Ait Bulgular.....	122
3.1.50.1. Nota 50'ye Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi.....	123
3.2. Uzman Görüşlerine Ait Bulgular.....	123
3.2.1. Uzman Yavuz TUTUŞ'un Görüşlerine Ait Bulgular.....	123
3.2.2. Uzman Kadir VERİM'in Görüşlerine Ait Bulgular.....	124
3.2.3. Uzman Vasfi HATİPOĞLU'nun Görüşlerine Ait Bulgular.....	124
3.2.4. Uzman Ersin BAYKAL'ın Görüşlerine Ait Bulgular.....	125
3.2.5. Uzman Selahattin ELLEK' in Görüşlerine Ait Bulgular.....	125
3.2.6. Uzman Tarık AĞANSOY' un Görüşlerine Ait Bulgular.....	126

BÖLÜM IV

4. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

4.1. Kuramsal Sonuçlar.....	127
4.1.1. Nota 1, Nota 2, Nota 3', Nota4'e Ait Sonuçlar.....	127
4.1.2. Nota 5, Nota 6, Nota 7, Nota 8', Nota 9'a Ait Sonuçlar.....	127
4.1.3. Nota 10, Nota 11, Nota 12, Nota 13, Nota 14, Nota 15, Nota 16, Nota 17, Nota 18, Nota 19, Nota 20, Nota 21, Nota 22, Nota 23' Nota 24'e Ait Sonuçlar.....	128

4.1.4. Nota 25'e Ait Sonuçlar.....	128
4.1.5. Nota 26, Nota 27, Nota 28, Nota 29, Nota 30, Nota 31'e Ait Sonuçlar.....	129
4.1.6. Nota 32, Nota 33, Nota 34, Nota 35'e Ait Sonuçlar.....	129
4.1.7. Nota 36' ya Ait Sonuçlar.....	129
4.1.8. Nota 37' ye Ait Sonuçlar.....	129
4.1.9. Nota 38' e Ait Sonuçlar.....	130
4.1.10. Nota 39'a Ait Sonuçlar.....	130
4.1.11. Nota 40'a Ait Sonuçlar.....	130
4.1.12. Nota 41'e Ait Sonuçlar.....	131
4.1.13. Nota 42'ye Ait Sonuçlar.....	131
4.1.14. Nota 43' e Ait Sonuçlar.....	131
4.1.15. Nota 44, Nota 45, Nota 46' ya Ait Sonuçlar.....	132
4.1.16. Nota 47'ye Ait Sonuçlar.....	132
4.1.17. Nota 48' e Ait Sonuçlar.....	132
4.1.18. Nota 49'a Ait Sonuçlar.....	133
4.1.19. Nota 50'ye Ait Sonuçlar.....	133
4.2. Uzman Görüşlerine Ait Sonuçlar.....	133
4.3. Uygulama Sonuçları.....	134
4.4. Alt Sorulara İlişkin Sonuçlar.....	134
4.5. Ana Sorunsala İlişkin Sonuçlar.....	135
4.6. Araştırma Sonuçları.....	135
4.7. Araştırma Sonunda Verilebilecek Öneriler.....	136
KAYNAKÇA.....	137
EKLER.....	144

ÇİZELGELER DİZİNİ

Çizelge 3.1.1. Nota 1 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	69
Çizelge 3.1.1.1. Nota 1 a' da ki Yay Tekniğinin Nota 1 d' ye Uyarlanması.....	69
Çizelge 3.1.2. Nota 2 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	70
Çizelge 3.1.2.1 Nota 2 a' da ki Yay Tekniğinin Nota 2 d' ye Uyarlanması.....	70
Çizelge 3.1.3. Nota 3 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	71
Çizelge 3.1.3.1. Nota 3 a' da ki Yay Tekniğinin Nota 3 d' ye Uyarlanması.....	71
Çizelge 3.1.4. Nota 4 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	72
Çizelge 3.1.4.1. Nota 4 a' da ki Yay Tekniğinin Nota 4 d' ye Uyarlanması.....	72
Çizelge 3.1.5. Nota 5 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	73
Çizelge 3.1.5.1. Nota 5 a' da ki Yay Tekniğinin Nota 5 d' ye Uyarlanması.....	74
Çizelge 3.1.6. Nota 6 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	74
Çizelge 3.1.6.1. Nota 6 a' da ki Yay Tekniğinin Nota 6 d' ye Uyarlanması.....	75

Çizelge 3.1.7. Nota 7 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	76
Çizelge 3.1.7.1. Nota 7 a’ da ki Yay Tekniğinin Nota 7 d’ ye Uyarlanması.....	76
Çizelge 3.1.8. Nota 8 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	77
Çizelge 3.1.8.1. Nota 8 a’ da ki Yay Tekniğinin Nota 8 d’ ye Uyarlanması.....	77
Çizelge 3.1.9. Nota 9 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	78
Çizelge 3.1.9.1. Nota 9 a’ da ki Yay Tekniğinin Nota 9 d’ ye Uyarlanması.....	78
Çizelge 3.1.10. Nota 10 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	79
Çizelge 3.1.10.1. Nota 10' a da ki Yay Tekniğinin Nota 10 d’ ye Uyarlanması.....	79
Çizelge 3.1.11. Nota 11 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	80
Çizelge 3.1.11.1. Nota 11' a da ki Yay Tekniğinin Nota 11 d’ ye Uyarlanması.....	80
Çizelge 3.1.12. Nota 12 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	81
Çizelge 3.1.12.1. Nota 12' a da ki Yay Tekniğinin Nota 12 d’ ye Uyarlanması.....	81
Çizelge 3.1.13. Nota 13 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	82

Çizelge 3.1.13.1. Nota 13'a da ki Yay Tekniğinin Nota 13 d' ye Uyarlanması.....	82
Çizelge 3.1.14. Nota 14 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	83
Çizelge 3.1.14.1. Nota 14'a da ki Yay Tekniğinin Nota 14 d' ye Uyarlanması.....	84
Çizelge 3.1.15. Nota 15 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	84
Çizelge 3.1.15.1. Nota 15'a da ki Yay Tekniğinin Nota 15 d' ye Uyarlanması.....	85
Çizelge 3.1.16. Nota 16 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	85
Çizelge 3.1.16.1. Nota 16'a da ki Yay Tekniğinin Nota 16 d' ye Uyarlanması.....	86
Çizelge 3.1.17. Nota 17 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	86
Çizelge 3.1.17.1. Nota 17'a da ki Yay Tekniğinin Nota 17 d' ye Uyarlanması.....	87
Çizelge 3.1.18. Nota 18 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	87
Çizelge 3.1.18.1. Nota 18'a da ki Yay Tekniğinin Nota 18 d' ye Uyarlanması.....	88
Çizelge 3.1.19. Nota 19 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	88
Çizelge 3.1.19.1. Nota 19'a da ki Yay Tekniğinin Nota 19 d' ye Uyarlanması.....	89

Çizelge 3.1.20. Nota 20 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	89
Çizelge 3.1.20.1. Nota 20'a da ki Yay Tekniğinin Nota 20 d' ye Uyarlanması.....	89
Çizelge 3.1.21. Nota 21 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	90
Çizelge 3.1.21.1. Nota 21'a da ki Yay Tekniğinin Nota 21 d' ye Uyarlanması.....	91
Çizelge 3.1.22. Nota 22 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	91
Çizelge 3.1.22.1. Nota 22'a da ki Yay Tekniğinin Nota 22 d' ye Uyarlanması.....	92
Çizelge 3.1.23. Nota 23 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	92
Çizelge 3.1.23.1. Nota 23'a da ki Yay Tekniğinin Nota 23 d' ye Uyarlanması.....	93
Çizelge 3.1.24. Nota 24 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	94
Çizelge 3.1.24.1. Nota 24'a da ki Yay Tekniğinin Nota 24 d' ye Uyarlanması.....	94
Çizelge 3.1.25. Nota 25 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	95
Çizelge 3.1.25.1. Nota 25'a da ki Yay Tekniğinin Nota 25 d' ye Uyarlanması.....	95
Çizelge 3.1.26. Nota 26 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	96

Çizelge 3.1.26.1. Nota 26'a da ki Yay Tekniğinin Nota 26 d' ye Uyarlanması.....	96
Çizelge 3.1.27. Nota 27 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	97
Çizelge 3.1.27.1. Nota 27'a da ki Yay Tekniğinin Nota 27 d' ye Uyarlanması.....	97
Çizelge 3.1.28. Nota 28 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	98
Çizelge 3.1.28.1. Nota 28'a da ki Yay Tekniğinin Nota 28 d' ye Uyarlanması.....	98
Çizelge 3.1.29. Nota 29 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	99
Çizelge 3.1.29.1. Nota 29'a da ki Yay Tekniğinin Nota 29 d' ye Uyarlanması.....	99
Çizelge 3.1.30. Nota 30 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	100
Çizelge 3.1.30.1. Nota 30'a da ki Yay Tekniğinin Nota 30 d' ye Uyarlanması.....	100
Çizelge 3.1.31. Nota 31 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	101
Çizelge 3.1.31.1. Nota 31'a da ki Yay Tekniğinin Nota 31 d' ye Uyarlanması.....	101
Çizelge 3.1.32. Nota 32 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	102
Çizelge 3.1.32.1. Nota 32'a da ki Yay Tekniğinin Nota 32 d' ye Uyarlanması.....	102

Çizelge 3.1.33. Nota 33 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	103
Çizelge 3.1.33.1. Nota 33'a da ki Yay Tekniğinin Nota 33 d' ye Uyarlanması.....	103
Çizelge 3.1.34. Nota 34 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	104
Çizelge 3.1.34.1. Nota 34'a da ki Yay Tekniğinin Nota 34 d' ye Uyarlanması.....	104
Çizelge 3.1.35. Nota 35 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	105
Çizelge 3.1.35.1. Nota 35'a da ki Yay Tekniğinin Nota 35 d' ye Uyarlanması.....	105
Çizelge 3.1.36. Nota 36 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	106
Çizelge 3.1.36.1. Nota 36'a da ki Yay Tekniğinin Nota 36 d' ye Uyarlanması.....	107
Çizelge 3.1.37. Nota 37 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	107
Çizelge 3.1.37.1. Nota 37'a da ki Yay Tekniğinin Nota 37 d' ye Uyarlanması.....	108
Çizelge 3.1.38. Nota 38 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	108
Çizelge 3.1.38.1. Nota 38'a da ki Yay Tekniğinin Nota 38 d' ye Uyarlanması.....	109
Çizelge 3.1.39. Nota 39 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	110

Çizelge 3.1.39.1. Nota 39'a da ki Yay Tekniğinin Nota 39 d' ye Uyarlanması.....	111
Çizelge 3.1.40. Nota 40 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	111
Çizelge 3.1.40.1. Nota 40'a da ki Yay Tekniğinin Nota 40 d' ye Uyarlanması.....	112
Çizelge 3.1.41. Nota 41 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	113
Çizelge 3.1.41.1. Nota 41'a da ki Yay Tekniğinin Nota 41 d' ye Uyarlanması.....	114
Çizelge 3.1.42. Nota 42 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	115
Çizelge 3.1.42.1. Nota 42'a da ki Yay Tekniğinin Nota 42 d' ye Uyarlanması.....	115
Çizelge 3.1.43. Nota 43 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	116
Çizelge 3.1.43.1. Nota 43'a da ki Yay Tekniğinin Nota 43 d' ye Uyarlanması.....	116
Çizelge 3.1.44. Nota 44 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	117
Çizelge 3.1.44.1. Nota 44'a da ki Yay Tekniğinin Nota 44 d' ye Uyarlanması.....	117
Çizelge 3.1.45. Nota 45 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	118
Çizelge 3.1.45.1. Nota 45'a da ki Yay Tekniğinin Nota 45 d' ye Uyarlanması.....	118

Çizelge 3.1.46. Nota 46 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	119
Çizelge 3.1.46.1. Nota 46'a da ki Yay Tekniğinin Nota 46 d' ye Uyarlanması.....	119
Çizelge 3.1.47. Nota 47 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	120
Çizelge 3.1.47.1. Nota 47'a da ki Yay Tekniğinin Nota 47 d' ye Uyarlanması.....	120
Çizelge 3.1.48. Nota 48 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	121
Çizelge 3.1.48.1. Nota 48'a da ki Yay Tekniğinin Nota 48 d' ye Uyarlanması.....	121
Çizelge 3.1.49. Nota 49 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	122
Çizelge 3.1.49.1. Nota 49'a da ki Yay Tekniğinin Nota 49 d' ye Uyarlanması.....	122
Çizelge 3.1.50. Nota 50 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu.....	123
Çizelge 3.1.50.1. Nota 50'a da ki Yay Tekniğinin Nota 50 d' ye Uyarlanması.....	123

KISALTMALAR

accel. : Accelerando

bkz : Bakınız

cresc. : Crescendo

dim. : Diminüendo

f : Forte

mf : Mezzoforte

mp : Mezzopiano

no. : Numara

op. : Opus

p : Piano

rall. : Rallantado

rit. : Ritterdando

T.H.M.: Türk Halk Müziği

TRT : Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

v.b. : Ve Benzeri

YÖK : Yüksek Öğretim Kurulu

y.y. : Yüzyıl

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

Bu bölümde araştırma sorunsalının tanımı, açıklaması ve araştırma soru tümcesi, alt araştırma soru tümceleri, araştırmanın amacı ve önemi, sayıtlılar, sınırlılıklar ve ilgili kaynakların değerlendirilmesine yer verilmektedir.

1.1. Araştırma Sorunsalının Tanımlanması ve Açıklanması

Bu kısımda Türkiye'de Avrupa keman üslubunun oluşum süreci ve yerleşmesi; Avrupa keman eğitim ve öğretiminin yerleşmesi; Avrupa kemanında Türk üslubunun oluşması ve yerleşmesi (fasıl musikisi); Türkiye'deki mesleki keman eğitiminde Türk musikisi dağıtıcı ihtiyacı ve gerekçesi; Türkiye'de keman öğretim kitaplarının durumu ve Türk halk musikisi dağıtıcısının keman öğretim programlarındaki yeri ve mesleki keman öğretiminde Türk musikisi icra üslup ve tekniğinin durumu açıklanarak araştırma ana sorusu ve alt soru tümcelerinin dayanakları konu edilmektedir.

1.1.1. Türkiye de Kemanın Tarihsel Gelişimi ve Türk Keman Üslubunun Oluşum Süreci

Batılı bir saz olan keman Osmanlı dönemi musiki hareketlerinin içerisinde hem Batı musikisi icra üslubunun korunduğu hem de Türk musikisi icra üslubunun oluşturulduğu bir çalgı olarak Türk musikisinde ayrı bir değer ve öneme sahiptir. Keman Osmanlıda hem Batılı icracılar tarafından Batılı çalgı topluluklarında veya solo icralarda hem de Osmanlı musikiciler tarafından fasıl musikisi içerisinde ve Türk musikisi çalgılarıyla icra edilmiştir. Keman'ın Osmanlı'daki varlığına yönelik bilgilere bakıldığında; keman çalgısına yönelik bilgilerin ve uygulama olanaklarının 18. yüzyıla kadar mevcut olmadığı, bu döneme kadar ıklığ, rebab gibi farklı isimlerle de anılan kemaçe'nin Osmanlı sarayında mevcut olan tek yaylı çalgı olduğu anlaşılmaktadır (Ali Ufki Çev: Gökçen, 1997). Kemaçe sadece Osmanlı'da değil aynı zamanda yüzyıllar boyu Orta Asya ve Orta Doğu müziklerinin de en çok

kullanılan yaylı çalgılarından birisi olmuştur (Sertkaya, 1982; Ögel, 2000). 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise kemençe (rebap) dönemin bestecileri ve icracıları tarafından eski kullanışlılığını kaybetmiştir (Saz, 1974; Akt: Soydaş, Beşiroğlu 2007: 5).

Diğer yaylı çalgılardan biri olan Armudi kemençe ve Sine keman Osmanlıda 18. y.y. kullanılmaya başlamıştır. İlk kaynaklarda Yunanca adıyla "*lira*" olarak geçen ve günümüzde fasıl kemençesi veya klasik kemençe olarak da bilinen Armudi kemençe, Ortaçağ boyunca da Avrupa'da çeşitli isimlerle yaygın şekilde kullanılan bir yaylı çalgıdır (Sachs, 1968; Blainville, 2003; And, 2002), 18. yüzyılda Rum etkisiyle Türk müziği ortamına girerek lavta ile birlikte raks müziği icrasında kullanılmaya başlamış ve kemençe adını almıştır (Gazimihal, 1958; Akt: Soydaş, Beşiroğlu 2007: 4).

18. yüzyılın ortalarında saray sazendesi Rum Yorgi'den, Sine keman'ı İstanbul'a getiren kişi olarak bahsedilmektedir (Fonton, 1987).

Batı keman'ının Osmanlı müzikisine ne zaman girdiğine dair kesin bir bulgu yoktur. Fakat bu konuda iki tespit bulunmaktadır. Bu tespitlerden ilki Gazimihal'in bir tahminine; ikincisi ise İsviçreli ressam Liotard'ın bir resminin üzerindeki adlandırmaya ve Perrault'un bir gözlemine dayandırılmaktadır:

Gazimihal "*XIII'ncü yüzyıldan beri Ceneviz ve Venedik mahallelerinin bulunduğu İstanbul, Trabzon gibi bir iki şehrin o zamanki levantenleri arasında Latin kemanlarının ve en eski "viol" şekillerinin kullanılmış olacağı muhakkaktır*" şeklinde bir tahmin yürütmektedir (Gazimihal, 1939: 80).

Keman'ın Türkler ve Osmanlı ile bağına yönelik olarak Aksoy:

"1732-1742 yılları arasında İstanbul ve İzmir'de bulunan İsviçreli ressam Liotard'ın "*Keman Çalan Türk Musikicileri*" isimli resminde ve Perrault'un, "*Paralles des Anciens et des Modernes*" adlı kitabında, Fransa'nın İstanbul elçisinin evinde İran asıllı bir Türk müzisyenin keman çaldığına dair bilgilere rastlanmaktadır." (Aksoy, 2003: 106; Akt. Kurtaslan, 2009: 412)

şeklinde bir aktarıma yer vermektedir

Bu iki tespiti Aksoy şöyle açıklamıştır:

"Bu iki tespitin birincisinden batı kemanının XIII'üncü yüzyıldan beri Osmanlı'da görüldüğü anlaşılmaktadır. İkinci tespitten ise; Perrault'un kitabının 1697'de yazıldığına, Liotard 1732-1742 yılları arasında Osmanlı'da bulunduğuna, Fonton'un kitabının da 1751 yılında yazıldığına göre kemanın Osmanlı müzik yaşantısında 17. Yüzyıldan itibaren girdiği anlaşılmaktadır" (Aksoy, 2003: 105; Akt. Kurtaslan, 2009: 412).

Aksoy'un Gazimihal'in tahminine dayanarak ortaya attığı 13. Yüzyılda kemanın Osmanlı'da görüldüğüne yönelik görüşün Gazimihal'in kaynaklarında ve kendisinde herhangi bir belgesi mevcut olmadığından geçerli bir görüş olarak değerlendirme olanağı bulunmamaktadır. Bununla birlikte Osmanlı'daki musiki ve musiki hareketlerine yönelik en temel kaynaklardan biri olma özelliğini hala koruyan Ufki'nin kayıtlarından keman'ın 17. yüzyılda henüz Osmanlı sarayında bulunmadığı anlaşılmaktadır. Gökçen'in çevirisinden alıntılanan ilgili metin aşağıdaki gibidir:

"Zarif şarkılarına eşlik etmek için her zaman kullandıkları çalgılar şunlardır: Kemençe bir çeşit kemandır, tanbur yahut şeştar sapı çok uzun olup tam ve yarım tonları gösteren çok sayıda perde bağları bulunan, yay kirişinden üç telli küçük bir gitardır." (Gökçen, 1997: 24).

Doğu müziği üzerine araştırmalarda bulunan Charles Fonton'a göre:

"Batı kemani doğuya Rumlardan kör Yorgi tarafından getirilmiştir. Ayrıca Fonton, kemana meyhaneler ve tavernalar dışında fazla rağbet edilmediğinden Yorgi'den sonra unutulacağını, Türklerin asıl yaylı çalgı olarak rebaba önem verdiklerini ve kemanın rebap karşısında tutunamayacağını belirtmiştir" (Fonton, 1987: 89; Akt: Kurtaslan, 2009: 411).

Kemanın saraydaki varlığına ilişkin ilk kayıtlar 18. yüzyıl sonlarındaki saray sazendeleri hakkındadır. Bu sazendeler şunlardır: *"Anastasios, Stefano, Kemani Miron, Kemani İbrahim Ağa, Kemani İsak, Kemani Arif Ağa, Kemani İsmail Ağa,*

Kemani Hızır Ağa, Kemani Osman Mir, Kemani Sadık Ağa, Kemani Yusuf Ağa, Kemani Ali Ağa ve Kemani Osman Ağa" (Toderini, 2003; Uzunçarşılı, 1977; Akt. Soydaş, Beşiroğlu 2007: 8)

Modern Avrupa kemanının ilk olarak İstanbul'da müzikli konser salonu görevi yapan kahvehanelerde ve tavernalarda, Çingene, Yunan, Yahudi ve Ermeni çalıcılar tarafından kullanıldığı, dönemin meşhur çalıcılarının ise kör Yorgi, Miron, Kemani İzak, Denizoglu Ali Bey, Sebu, Sine kemani Kapril, Nikagos ve Tatyos olduğu belirtilmiştir (Kurtaslan, 2009: 412).

Sarayda 19. yüzyıl ve sonrasında kemanın varlığına ait kayıtlar ise şöyledir:

"Saray sazandeleri Kemani Ali Ağa, Musahib İsmail Ağa, Kemani Mustafa Ağa, Kemani Edhem Ağa, Çavuş İzzet Ağa, Kemani Ali Bey, Kemani Arif Efendi, Kemancı Vondra Bey, Kemancı Gayto, Kemancı Boris, Kemancı Romano, Kemancı Samuel, Kemancı Zeki Bey, Kemani Sebu ve Dürrinigar Kalfa" (Hızır, 1859; Gazimihal, 1955; Saz, 1974; Akt: Soydaş, Beşiroğlu 2007: 8)

Kemanın Osmanlıya girdiğine dair diğer kayıtlar incelendiğinde şu bilgiler göze çarpmaktadır: *"Padişah ailesinden ve diğer harem halkından keman çalanların bulunması"* (Saz, 1974; Sevengil, 1959-68; Ünüvar, 1964),

"Muzika ve harem orkestraları bünyesinde keman ve viyola bulunması" (Saz, 1974; Gazimihal, 1955; Akt: Soydaş, Beşiroğlu 2007: 8)

Edinilen ve konu ile ilgili yapılan kaynak taramalar çerçevesinde Osmanlı sarayında ve saray okulunda (Enderun) 18. yüzyıla ortalarına kadar kemaçe (rebab), armudi kemaçe, sine keman gibi yaylı sazların kullanıldığı anlaşılmıştır. Saraya ne zaman girdiği tam olarak tespit edilemese de keman, Osmanlı saray musikisinin vazgeçilmez bir çalgısı haline gelmiştir. Kemanın Osmanlıya girişi hem Batılı bir çalışma doğurmuş hem de Osmanlı musikicileri, kemana yeni bir ifade gücü getirmiştir. Fanton, bu ifade ve çalışma farklılığını şu sözleriyle ifade etmiştir:

"Şarklılar bugün bizim kemanımızı iyi tanır, bazıları da gayet latif bir şekilde çalarlar. Osmanlı Sarayının musikide medar-ı iftihar olan meşhur Rum

Yorgi her aleti çalabilmekte, en ilkel sazda bile gönüllere hitap etmektedir. Ancak Yorgi asıl ününü kemanilikte yapmıştır. Şarka bu kemani getiren Yorgi olmuştur.” (Fonton, 1987: 89).

Fanton' un belirttiği *"latif bir şekilde çalarlar"* söylemi günümüzdeki Türk musikisi icra üslubudur (Sakarya, 2011: 9). Türklerin ustalaşarak kendilerine has bir icra üslubu geliştirmesinde Yorgi gibi Rum, Ermeni, Çingene, Yunan, Yahudi gibi yabancı kökenli ancak Osmanlı uyruklu birçok musikicinin, Türk keman icra üslubunun, oluşma evresini oluşturduğu düşünülebilir. Bu musikicilerden bazıları Miron, Kemani İzak, Denizoglu Ali Bey, Sebu, Sine kemani Kapril, Nikagos ve Tatyos'tur. Ancak yabancı kökenli olmasına rağmen Osmanlı uyruklu olan bu musikicilerin Türk musikisinin icrasına katılarak bu icrada ustalaştıkları; Türk üslubunda icranın üstat olarak anıldıkları anlaşılmaktadır. Kemanda oluşan Türk üslubunda icranın oluşumunu yabancı icracılara bağlamak, güçlü bir musiki geleneği olan büyük bir musiki uygarlığının ürünü olan Türk musikisine ve Türk icracılara yönelik bir haksızlık olarak değerlendirilmelidir¹.

Fonton, *"Şarklıların keman olarak nitelendirdiği ancak batılılarınkine hiç benzemeyen ve yere dayanarak çalınan üç telli bir çalgıdan bahseder."* Burada kastedilenin Osmanlı Sarayında yüzyıllar boyunca varlığını sürdüren kemañçe olduğu söylenebilir (Sakarya, 2011: 11). Fanton'un tespiti ile Ufki'nin tespiti arasında yaklaşık bir yüzyıllık fark ile benzerlik bulunması, bir yandan Ufki'nin belirlemesinin değerinin arttırırken diğer yandan bu belirlemeden yaklaşık yüz yıl sonra, kemanın Osmanlı'da görüldüğü zamanlarda dahi kemañçe'nin hala geçerli bir çalgı olarak kullanımda olduğunun bir kanıtı verilmektedir. Fanton'a göre Kemañçe çalgısının tellerinden ikisi, beşli aralıkla akort edilir. İlk tel Yegâh, yani Re, ikincisiyse Dügâh, yani La'dır. Tellerin en incesi olan üçüncüsü ilkinin oktavına, yani Re'ye akort edilir. Bam teli olan dördüncü tel, bu sazda yoktur.

¹ Makamsal musiki geleneğinden gelmeyen, dolayısı ile bu musiki icrasının inceliklerini yaratma olanağı bulunmayan bir takım yetenekli Osmanlı gayrimüslim sanatçıların, Osmanlı/Türk musikisi içine dahil ettikleri musiki eserlerinin ve icra başarımlarının, keman icrasında Türk üslubunu oluşturmuş olma söylencesinin herhangi bir bilimsel dayanağı mevcut değildir. Bu söylencenin müzik dışı başka amaçlara hizmet ettiği şüphesi açık bir biçimde ortadadır.

Fanton'un kemançe sazı konusundaki bu söyleminden yaklaşık yüzyıl sonra Yekta'nın Türklere has keman akort'unun olduğunu söylemesi kemançe ile keman arasında bir bağ olduğunun göstergesi olabilir (Fanton; 1987: 90; Akt. Sakarya, 2001: 11) Yekta'nın konuyla ilgili değerlendirmesi şöyledir:

“...keman bir Avrupa aletinden başka bir şey olmamakla beraber Türklerin kullanımında bir özelliği ile öne çıkar. Bu çalgının dört telinin Avrupa’da akordu I.tel mi, II. tel la, III. tel re, IV. tel sol iken Türk kemaniler tarafından I. tel re, II. tel la, III. tel re, IV. tel sol olarak değiştirilmiştir.” (Yekya Çev: Nasuhioğlu, 1986: 86)

Yekta sözlerinde kemanın Batı çalgısı olduğunu kabul etmektedir; ancak Türklerin Avrupalı keman tınısının dışında bu çalgının akort düzeninde değişiklik yaptığından söz eder. Bu bağlantı kemançede uygulanan Türk üslubunun kemana aktarılması durumunu yansıtabilir.

18. yüzyıl ortalarında ve 19. yüzyılda Türk musikisinde iyice kullanılmaya başlayan kemanın, sine kemandan, kemançeden daha popüler hale gelerek fasıl musikisinin belli başlı çalgılarından biri haline geldiği bilinmektedir (Campbell vd., 2004; Aksoy, 2003; Ünlü, 2004; Akt: Soydaş, Beşiroğlu 2007:8)

Türk müziği hakkında araştırmalar yapan Avrupalı gezgin rahip Toderini kemanın fasıl musikisinin içinde olduğunu ve eski Osmanlı yaylı sazlarının kemanın gölgesinde kaldığını kanıtlayan sözleri şöyledir: *"Türk müziğinin en eski yaylı sazlarından birisi olan rebap, kemanın Türk müziği fasıllarına girmesinden sonra unutulmaya yüz tutmuştur"* (Akt: Aksoy, 2003: 151; Akt. Kurtaslan, 2009: 412)

Bu yaylı sazlara eski rağbetin gösterilmemesi ve fasıl heyetine kemançe'nin çıkarılıp keman'ın girmesi, kemançe icracılarının sazını keman olarak değiştirmesi, akort sistemindeki bu değişikliğin nedenini gösterdiği söylenebilir. Fasıl musikisinde Kemançe çalan sazandelerin keman icra etmesi ile birlikte Türk keman üslubunun gelişme ve yerleşme evresini oluşturduğu söylenebilir. Ayrıca bu durumda eski kemançeciler'in yeni kemaniciler'in, aynı zamanda Türk üslubunda ilk keman eğitimcileri olduğu düşünülebilir.

Karabey “Türklere has bir üslubun” olduğuna dolaylı olarak şu sözleriyle dikkat çekmiştir:

“...viyolonsel ileri veya geri olarak ağır aksak fıstıklı makam bir tek hareket yaparken, kemençe yedi, keman da beş defa gidip geliyor. Buna da metotsuzluk denir. Hele şu kemanın ara sıra çıkardığı kağnı gıcirtısı sesine bakınız. Keman Garp sazıdır, amma, hiçbir Garplı bu iç gıcıklayıcı sesi çıkarmaz. Bu da keman çalışın alaturkasıdır.” (Karabey, 1953: 254)

Kaynakların ışığında kemanın fasıl musikisinin içine girmesiyle 19. yüzyılda Türk keman icra üslubunun tamamen yerleştiğini söylemek mümkün gözükmemektedir.

Türk musikisi üslubunda keman icrasında ustalaşan musikicilere kemani denmiştir. 19. yüzyılın en güçlü isimlerinden Kemani Ali Ağa Türk musikisi üslubunun yerleşmesinde önemli bir paya sahiptir (Salgar, 1995: 24-76; Karabey, 1954: 152).

Kemanın Türk musikisindeki yerinin belirlenmesi açısından 19. yüzyıl bize en sağlam bulguları sunmuştur. Bu döneme ait kaynaklardan da açıkça anlaşılacağı gibi Türkler kemani bir yandan Batılı gibi çalmayı başarmışlardır bir yandan da kemana yeni bir icra üslubu kazandırmışlardır. Böylece Türk musiki üslubunda keman eğitimi Osmanlı’da 19. yüzyıl boyunca kendine yer edinmiş, Türk ve Batı üsluplu iki keman icra tekniği birlikte yaşamıştır²; ancak bu yüzyılda Batılı çalma tekniğinde önemli ilerlemeler olmuştur. Çünkü 19. yüzyıl, Osmanlı imparatorluğunun, sosyal, siyasal, ekonomik ve musiki alanında Batıdan etkilendiği dönemdir. Batılılaşma düşüncesiyle musiki alanında ordudan başlayarak köklü değişimlere gitmiştir. Başa geçen batı hayranı padişahlar, dönemin ünlü batılı müzisyenlerini öğretim ve icra amaçlı saraylarına davet etmişlerdir. Böylelikle Batı müziği Osmanlı sarayında Avrupalı üstün icracılık düzeyinde icra edilmeye başlamıştır (Kutlay Baydar, 2010)

²Osmanlı’da keman çalgısına yönelik ikili üslubun varlığı musikiye yönelik tüm hareketlerde mevcuttur. Daha ileri okumalar için Prof. Atilla SAĞLAM’ın “Osmanlı’da Musiki Devrimi” adlı makalesine bakınız.

Türklerin Batı musikisiyle karşılıklı alışverişlerinden çeşitli olumlu sonuçların oluştuğu söylenebilir. Bu sonuçlardan biri, Batılı çalgıların Türk icracılar elinde yeni bir üslup kazandığıdır. Türk icracıların Batılı çalgılarından birisi olan kemanı Türk çalgılarından ayırt edilemeyecek biçimde kullanmaları ve bu çalgıyla her türlü makamı ve ezgiyi Türk musikisi üslubunda icra edebilmeleri, önemli bir kazanç olarak görülebilir.

1.1.2. Avrupa Keman Üslubunun Oluşum Süreci ve Yerleşmesi

Türkiye’de keman eğitiminin tarihsel gelişim sürecine bakıldığında Batı musikisi eğitimi süreci ile koşut olduğu görülmektedir. Batı ekinine karşı artan ilgi, Batılı yaşam anlayışının ürünü olan musikiye yönelik ilgiyi de beraberinde getirmiştir. Fatih Sultan Mehmet, İstanbul’u aldığı Galata Latin kiliselerine, çan çalınması dışında müdahale etmemesi sonucunda buralarda Hristiyanların ibadetlerini sürdürürken org ve koro müziklerinin devam etmesi, eldeki kaynaklara göre Osmanlı Devletinin Batı musikisiyle tanışması Kanuni Sultan Süleyman devrine kadar gitmektedir. Bu konudaki kayıtlardan birinde org sanatçısı Othman Luscinius’un sarayda 1520 yılında bir konser verdiği açıklanmaktadır (Gazimihal-Borrel, 1933: 87; Akt. Kutlay Baydar, 2010: 44)

1543 yılında imzalanan Osmanlı-Fransız antlaşmasından sonra ise Fransa Kralı *I. François*, Kanuni Sultan Süleyman’a yardımlarından dolayı bir müzisyen topluluğu göndermiş olduğu bilinmektedir. Bu topluluk sarayda üç konser vermiştir; ancak Kanuni’nin, bu müziğin Osmanlı’nın o sert ve ihtişamlı ruhunu yansıtmadığını düşünerek müzisyenleri ülkelerine gönderdiği belirtilmektedir (Gazimihal, 1955: 54; Say, 2003: 509).

Kanuni’den sonrada Osmanlı Sarayı’na, Batı’dan musikisi çalgılarının hediye olarak gönderilmeye devam ettiği anlaşılmaktadır. Padişah III.Mehmed’e 1599 yılında *Thomas Dallam* adında bir İngiliz org yapımcısı Kraliçe I. Elizabeth’in emriyle kendisinin yaptığı bir org’u İstanbul’a getirmiş ve org’u Topkapı Sarayı’nda kurmuştur. *I. Elizabeth*’in arşivinde bulunan 31 Ocak 1599 tarihli resmî yazışmada bu olaydan şöyle bahsedilmektedir (Kutlay, Baydar, 2010: 45). “*İşte muazzam ve ilginç*

bir hediye gidiyor Yüce Türk'e; bu hiç şüphesiz uzun zamanlar konuşulacak ve başta Almanya olmak üzere diğer ülkelerde de skandal yaratacak.” (Mayes, 1956: 19)

Kaynaklardan da anlaşılacağı gibi 16. yüzyılda Osmanlı Devleti Batı ekini ve dolayısı musikisini, takdim edilen çalgılar ve musiki topluluklarıyla, Avrupa'ya gönderilen elçilerle ve gezginlerle tanıma fırsatı yaratılmış, bu fırsat Batı musikisinin Osmanlı, dolayısı ile Türk toplum ve musiki yaşantısında güçlü etkisi ile sonuçlanmıştır. Nitekim 17. yüzyılda opera sanatı Avrupa ülkelerinde daha yeni yeni yayılmaya başlamışken aynı dönemde IV. Mehmet, şehzadeye sünnet töreni ve kızı Hatice Sultan'ın İkinci veziri Mustafa Paşa ile evlilik kutlamaları vesilesiyle Venedik'ten tüm sahne temsil gereçleriyle bir opera topluluğu istemiş, ancak bu temsil zaman darlığı sebebiyle sonuçlanamamıştır (Sevengil, 1969: 7-8; Akt. Kutlay Baydar, 2010: 45) Bu olay gerçekleşmese de Osmanlı Devleti'nin Avrupa'nın bir sanat kolu ve bu dönemde henüz yeni yeni yayılmaya başlamış olan opera hakkında bilgi sahibi olduğunun göstergesidir.

Avrupa musikisinin Türk musikisi üzerindeki güçlü etkisinin kaynağını 1730 yılına kadar sürecek Lale Devrinde arama olanağı vardır. Çünkü bu devir Osmanlı İmparatorluğu'nda yönünü Batıya çevirmeye başladığı dönem olarak kabul edilir. Bu süreçte Osmanlı Avrupa'nın bir çok ülkesine gönderdiği elçilerle, bu ülkelerdeki sosyal, sanatsal ve, ekinel yaşamı hakkında bilgi sahibi olmuştur. Lale Devrinin padişahı olan III. Ahmed' Paris elçisi olan Yirmi sekiz Mehmet Çelebi hatıratında Paris'te izlediği bir operadan şu şekilde söz etmektedir:

“Paris şehrine mahsus bir oyun varmış. Opera derlermiş. O şehre mahsus imiş. Şehrin kibarları varırlar, vasi dahi ekseriya varır, Kral bile ara sıra gelir imiş (...) Bu operanın kibar takımından bir itibarlı kimse Nazırı var. Masrafı çok bir sanat olmakla gelirini dahi düşünmüşler ve büyük devlet malı bağlamışlar. Çok şey hâsıl olur imiş. Ve bu şehrin hususiyetlerinden imiş (...). Sözü'n kısası, o kadar şaşılacak şeyler gösterdiler ki, tabiri kabil değildir. Gök gürlmeleri ve şimşekler gösterdiler. Görülmedikçe inanılmayacak kadar acayıplikler ve gariplikler temaşa olundu.” (Rado, 1970: 51-53; Akt. Kutlay Baydar, 2010: 46)

İlk adımları Lale Devrinde (1718-1730) atılan, III. Selim (1761-1808) devrinde bu adımların daha da hızlandığı anlaşılan ve 1826 yılında padişah II. Mahmud'un (1785-1839) yenilik hareketleriyle başlayan bir Batılılaşma süreciyle birlikte Osmanlı musiki geleneğinin yeni bir anlayışla karşı karşıya kaldığı anlaşılmaktadır. Bunun bir göstergesi de 1826 da Muzika-i Hümayun'un kurulmasıdır. Bu kurum Türk müzik tarihine Klasik Batı müziği eğitiminin yapıldığı ilk müzik eğitimi kurumu olarak geçmiştir (Gazimihal, 1955: 106).

Muzika-i Hümayun'un kuruluşunun ilk yıllarındaki işlevi, saray ve ordu bandolarına çalıcı yetiştirmek ve saray bandosu olarak görev yapmaktı. Bando'nun kuruluşundan bir kaç yıl sonra Padişah II. Mahmud'un daveti üzerine ünlü İtalyan Giuseppe Donizetti (1788-1856) topluluğun başına getirilmiştir (Say, 2003: 510). Donizetti'nin çabaları ile Avrupa'dan çalgı ve çalgı hocaları getirtilerek 1846 yılında Muzika-i Hümayun'a yaylı sazlar bölümü açılmış ve kısa bir süre içerisinde de bir orkestra kurulmuştur.

Dönem itibariyle İmparatorluğun Batıya olan yakın ilgisi sonucunda Avrupa müzisyenlerinin Osmanlı'ya davet edilip sarayda konserler vermelerine sebep olmuştur. Belçikalı keman sanatçısı Henri Wieuxtemps, sarayda konser veren ünlü müzisyenlerden birisidir. H. Wieuxtemps'ın sarayda verdiği konser Muzika-i Hümayun'un yirmili yıllarına rastlamaktadır. Padişah, Wieuxtemps'dan Muzika-i Hümayun'u dolaşmasını ve denetlemesini istemiştir. Wieuxtemps burada altmış kadar öğrenciye yaylı çalgı dersi verildiğini görmüştür. Öğrenciler Belli'nin "La Somnanbula Operası"ndan bir perdeyi konuk sanatçının onuruna sahnelerler. Wieuxtemps icrayı son derece kötü bulur. Fakat Donizetti yönetimindeki bandoyu beğenmiştir; ayrıca Wieuxtemps'nın padişaha yazdığı bir marşı bandonun ilk görüşte çalması sanatçı tarafından takdir edilmiştir (Gazimihal, 1955: 50; Say,2003: 510).

Dönemin yaylı çalgılar bölümünün bu kötü durumunu orkestranın henüz yeni kurulmuş olmasına, bando'nun iyi durumunu ise eski bir topluluk olduğuna bağlanabilir.

Donizetti'den sonra orkestrayı yönetmek için ünlü İtalyan şef Angelo Mariani (1822-1873) daha sonra da Luigi Arditi (1822-1903) davet edilmiştir. Bu iki İtalyan orkestra şefi aynı zamanda kemancıdır.

1861'de İstanbul'a gelen Macar asıllı kemancı ve besteci A.Von Adelburg (1830-1873) sarayda konser veren ve Muzika-i Hümayun'u teftiş eden icracılardan birisidir. A.Von Adelburg İstanbul'a birçok kez gelerek konserler vermiş, Sultan Abdülmecid'in takdirlerini kazanmıştır.

Avrupa keman üslubunun kurumsal olarak ilk oluşumunda Muzika-i Hümayun Yaylı Sazlar Bölümü'nde görev alan yabancı çalgıcılar, bu çalgıcıları yetiştirmek için gelen eğitimciler ve saraya konsere gelip kurumu teftiş eden icracı ve eğitimcilerin büyük bir öneme sahip olduğu değerlendirilebilir. Gazimihal kayıtlarında bu eğitimcilerden İtalyan Camulova, Valz ve Bugvani, Pepini Gayto isimli yabancı kemancıların Muzika-i Hümayunda görev yaptığını belirtmektedir (Gazimihal, 1955: 54). Ayrıca orkestrada çalışmış olan kemancılar arasında kemancı Samuel, Jozef Gayto Efendi (Yüzbaşı), Boris (Mulazini Sani), Jozef Ramono (Serçavuş), Meşhur'in isimleri geçmektedir (Gazimihal, 1955: 104).

Muzika-i Hümayunda görev yapmış yabancı keman eğitimcilerin yetiştirdikleri ilk Türk keman öğrencileri, aldıkları yurt içi ve yurt dışı eğitimlerden sonra Avrupa keman eğitiminin yerleşme dönemini oluşturarak, bu kuruma ve Cumhuriyet'in kurulmasıyla oluşan yeni musiki kurumlarına keman eğitimcisi olacaklardır. Muzika-i Hümayunda eğitim gören Macar asıllı Vondra Bey Türk keman eğitiminin ilk temsilcisi olarak kabul edilebilir. Vondra Bey, bu kurumda keman eğitimi almış sonrasında dönüp kurumda öğretmenlik yapmış ve "ilk Türk konser kemancısı olarak bilinen Osman Zeki (Üngör 1880-1959) Bey'in de hocası olmuştur (Tuğlacı, 1986: 223; Tebiş, 2002: 13). Osman Zeki Beyde Muzika-i Hümayunda eğitim alan ve sonrasında kurumda öğretmenlik yapan eğitimcilerimizdendir. Osman Zeki Beyden keman eğitimi alan ve sonraki yıllarda Muzika-i Hümayunda eğitim veren keman eğitimcilerimizin başında Basri Bey (?-?), İzzet Nezihi Albayrak (1898-?), Seyfettin Asal (1901-1955), Enver Kapelman'ın

(1903-?), isimleri söylenebilir. Osman Zeki Bey, ülkemizin önemli kemancı ve müzik eğitimcilerinden oğlu Ekrem Zeki Ün'ünde hocasıdır.

Halil Rıfat (Bey) Onayman (1902-1968) ise 1916 yılında Muzika-i Hümayun Orkestrasına girmiş, Zeki Bey'in şef olması ile 1920 yılında orkestra'nın başkemancılığına getirilmiştir (Özasker, 1997: 55; Kurtaslan, 2009: 6-9; Ege, 1948: 20-22; Say, 2005: 311-312).

Muzika-i Hümayun dışında keman eğitiminin verildiği bir diğer müzik okulunda Bahariye Musiki Mektebidir. 17 Mayıs 1916 tarihinde kurulmuş ve bahriye bandolarına icracı yetiştirmek amacı ile açılmıştır; ancak 1917 yılında yabancı deniz bandolarından örnek alınarak Türk Deniz Muzikalar'ında da hem bando sazlarını hem de orkestra sazlarını çalabilecek öğrencilerin yetiştirilmesi için yaylı çalgıların eğitimine de başlamıştır. Bahriye Musiki Mektebi'nin bu yeni duruma getirilmesi ile Alman müzikçi Paul Lange görevlendirilmiştir. Ermeni asıllı Vahram Mühendisyan bu okulda uzun yıllar keman öğretmenliği yapmış ve birçok öğrenci yetiştirmiştir. Eğitimcilerimizden Basri Bey ve Halil Bey (Onayman) de Bahriye Musiki Mektebi'nde keman öğretmenliği yapmışlardır (Tuğlacı, 1986: 92; Akt. Kurtaslan, 2009: 417)

II. Meşrutiyet'te saray teşkilatının küçültülmesi ile birlikte Muzika-i Hümayun, merkezi askeri bandosu ve saray orkestrası durumuna gelmiştir. Ortaya çıkan bu boşluğu doldurmak için doğrudan Batı konservatuarları tarzında bir kuruma ihtiyaç duyulmuş ve 1913'te hem tiyatro hem de müzik eğitimi veren "Darülbedayi" kurulmuştur. I. Dünya Savaşı'nın getirdiği olumsuz koşullardan etkilendiği için uzun ömürlü olmamış ve 1916'da kapatılmıştır. Kurumun kapanmasıyla birlikte 1917 yılında müzikle ilgili yeni bir okul kurulmuştur ki, bu okul Dar'ül Elhan (Nağme Evi)'dir. Eğitimine yurt dışında devam edip sonrasında ülkesine dönem Ali Sezin (1897-1950) Dar'ül Elhan'da keman eğitimcisi olarak görev almıştır. Ali Sezin'in yetiştirdiği öğrencileri arasında ilk akla gelen Orhan Borar (1910-1983)'dir. (Kurtaslan, 2009: 416; Say, 2003: 513).

1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti yeni kültür politikaları kapsamında hızla kurumsallaşmaya gitmiştir. 1917 yılında Dar'ül Elhan yeniden

şekillenerek 1923-1985 yılları arasında İstanbul Belediye Konservatuvarı, 1985 yılından itibaren de İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı adını almıştır.

1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin eğitim sisteminin doğrultusunda gerçekleştirilen eğitimsel yenilikler, 1924 tarihinde yürürlüğe giren “Tevhid-i Tedrisad Kanunu” (Öğretimde Birlik) ile başlamıştır” (Say, 2003: 513). Bu kanuna göre ülkenin her yerinde aynı tip eğitim yapılacaktır. Böylece müzikte eğitim, bilimsel yöntemlerle, kaynak kitaplarla zenginleşecektir. Osmanlı döneminde kurulan batılı anlamdaki ilk musiki eğitimi veren kurum olan Muzika-i Hümayun ise 1924'te İstanbul'dan Ankara'ya getirilerek Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti adını almıştır (Say, 2003: 513). 11 yıl bu isimde görev yapan kurum Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti, 1933'te ikiye ayrılarak Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası ve Riyaset-i Cumhur Armoni Muzikası adlı iki ayrı musiki topluluğu oluşturulmuştur. Riyaset-i, Cumhur Filarmoni Orkestrası 1958' de Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası adını almış, Riyaset-i Cumhur Armoni Muzikası ise 1963'te dağılmıştır.

1 Eylül 1924 tarihinde Ankara' da Musiki Muallim Mektebi kurulmuş, 1 Kasım 1924 tarihinde öğretime açılmıştır (Uçan 1994; Say,2003: 513). “Okulun eğitim süresi üç yıl olup, sonraki bir yılı tatbikat (uygulama), bir yılı da ihzari (hazırlık) olmak üzere beş yıldır. Okul, önceleri ilkokulu bitiren 13-17 yaşları arasındaki çocukları öğrenci olarak alırken 1931'deki yönetmelikle üst yaş sınırı 14'e indirilmiş ve eğitim süresi 6 yıl olmuştur (Ünal 1988; Akt. Şentürk, 2001:137). Okulun çalgı dersleri öğretmenleri orkestra ve bando'dan sağlanmış, 1934 yılına kadar hem musiki öğretmeni hem de sanatçı yetiştirmek üzere işlevini sürdürmüştür.

Cumhuriyetin ilk yıllarında açılmış olan ve yukarıda bahsedilen müzik eğitimi kurumlarında keman eğitimi, Cumhuriyet öncesine göre daha ileri düzeye ulaştığı söylenebilir. Bunun en önemli sebeplerinden birisi İstanbul Belediye Konservatuvarı, Musiki Muallim Mektebi ve Ankara Devlet Konservatuvarı'nda görev yapmak üzere gelmiş olan nitelikli yabancı keman eğitimcilerinin yanı sıra yetişmiş olan Türk keman eğitimcilerinin de bu kurumlarda görev alıp öğrenci yetiştirmeleridir. Birçok öğrenci yetiştirmiş olan yabancı eğitimcilerin başında Lico Amar ve Karl Berger gelmektedir. Macar asıllı Türk vatandaşı Lico Amar (1891-

1959) 1938 Musiki Muallim Mektebi ve Ankara Devlet Konservatuvarı'nda keman öğretmenliği yapmak için Ankara'ya davet edilmiştir (Ege, 1948: 24).

Lico Amar'ın yetiştirdiği öğrencileri arasında Devlet Sanatçısı Suna Kan, Erdoğan Kürkçü, Orhan Kadam, Münir Akman, Gülden Turalı, Oktay Dalaysel, Ömer Can ve Cengiz Özkök ilk akla gelenlerdir (Kurtaslan, 2009: 419).

Macar asıllı Karl Berger (1894-1947) 1918 yılında Osmanlı sarayında bir dizi konser vermek üzere davet edilmiştir. Berger, ülkesine döndükten sonra 1920 yılında Saray Müzik Öğretmenliği için aldığı teklifi kabul ederek İstanbul'a yerleşmiş ve keman öğretmeni olarak 28 yıl hizmet vermiştir. Yetiştirdiği öğrencileri arasında Necdet Remzi Atak, Bülent Tarcan, Erdoğan Saydam ve Ayla Erduran bulunmaktadır (Say, 2005: 203).

1924 yılında İstanbul'a yerleşmiş olan bir diğer ünlü kemancı Jozef Zirkın'ın da birçok öğrenci yetiştirdiği bilinmektedir (Say, 2005: 678).

Cumhuriyet'in ilk müzik kurumlarında çalışmış olan yabancı keman eğitimcileri arasında Eva Franke Klein, Bernhard Klein ve Peter Weis, Albert Braun, Gilbert Back, Fischberg, Jules Higny, Winkler, Marcel Debot'un isimlerine rastlanmaktadır. Muzika-i Humayun da görev yapmış yabancı veya Türk keman eğitimcilerinden ve Cumhuriyet' in ilk dönemlerinde Türkiye de yabancı veya Türk keman eğitimcilerinden dersler alıp, daha sonra Musiki Muallim Mektebinde keman öğretmenliği yapmış eğitimcilerimizden bazıları; Cezmi Erinc (1910-1992), Burhan Duyal (1908-1968), Ekrem Zeki Ün (1910-1987), Necdet Remzi Atak (1911-1972), Necdet Remzi Atak (1911-1972) dır (Say, 2005; Ege, 1948; Kurtaslan, 2009: 419-423).

Avrupa keman eğitiminin yerleşmesi ve ilerlemesinde 1936 yılında açılan Ankara Devlet Konservatuvarı'nın büyük payı olduğu söylenebilir. 1935-37 yılları arasında Türkiye'deki musiki sorunları ile ilgilenmek üzere çağrılan Paul Hindemith, Konservatuvar'ın açılmasına ön ayak olmuştur ve Ankara devlet Konservatuarı'ndan sonra Batı müziği eğitimi veren Konservatuvarlar'ın sayısı giderek artmıştır.

1937 yılında da Musiki Muallim Mektebi, Gazi Eğitim Enstitüsüne bağlanmış, bölümün ilk Başkanlığına da Prof. Edvard Zuchmayer getirilmiştir (Şentürk, 2001: 137).

Günümüz Türkiye'sinde Gazi Eğitim Enstitüsü (Eğitim Fakültesi) başta olmak üzere 23 tane Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Müzik Eğitimi Bilim Dalı bünyesinde müzik eğitime hizmet vermektedir. 1982 yılına kadar Milli Eğitim Bakanlığı direktif ve kararları ile yürütülen öğretmen eğitimi görevi bu tarihten sonra üniversitelere verilmiş ve Müzik Öğretmeni artık üniversitelerde yetişir olmuştur.

Cumhuriyetin ilk yıllarında açılmış olan ve yukarıda bahsedilen müzik eğitimi kurumlarında keman eğitimi bakımından büyük ilerlemeler görülmüştür. Bunun en önemli sebeplerinden birisi İstanbul Belediye Konservatuvarı, Musiki Muallim Mektebi ve Ankara Devlet Konservatuvarı'nda görev yapmak üzere gelmiş olan nitelikli yabancı keman eğitimcilerinin yanı sıra yetişmiş olan Türk keman eğitimcilerinin de bu kurumlarda görev alıp öğrenci yetiştirmeleridir. Bu eğitimcilerimizin kayıtlara geçenlerinin bazıları şunlardır:

"Vondra Bey (?-?) (Mızıka-i Hümayun), Osman Zeki Üngör (1880-1958) (Mızıka-i Hümayun-Musiki Muallim Mektebi), Basri Bey (?-?), İzzet Nezih Albayrak (1898-?) (Ankara Devlet Konservatuvarı), Ali Sezin (1897-1950) (Dar'ül Elhan-İstanbul Belediye Konservatuvarı), Seyfettin Asal (1901-1955) (İstanbul Belediye Konservatuvarı), Halil Rifat Onayman (1902-1968) (Musiki Muallim Mektebi-Ankara, Devlet Konservatuvarı), Enver Kapelman (1903-?) (Musiki Muallim Mektebi), Burhan Duyal, (1908-1968) (Musiki Muallim Mektebi), Cezmi Erinç (1910-1992) (Musiki Muallim Mektebi), Ekrem Zeki Ün (1910-1987) (Musiki Muallim Mektebi- İstanbul Belediye Konservatuvarı), Orhan Borar (1910-1983) (İstanbul Belediye Konservatuvarı) Necdet Remzi Atak (1911-1972) (Musiki Muallim Mektebi)." (Akt. Kurtaslan, 2009: 2).

19. yüzyılda Osmanlı'daki musiki yaşamında güçlü izler bırakan Batı musikisi ve çalgılarının 1520 yılından başlayan etkileşim sürecinden günümüzdeki yerleşik düzen ve yapı oluşturmaları, Uçan, Tura, Gedikli ve Sağlam tarafından araştırma konusu yapılmış ve bu süreç çeşitli basamaklara ayrılarak

sınıflandırılmıştır. Batı musikisinin Osmanlıdaki yerleşme sürecinden Türkiye Cumhuriyeti'ndeki güçlü konumuna kadar geçen sürece yönelik Sağlam Osmanlıda Musiki devrimi ve Türk musiki devrimi şeklinde iki önemli yenileşme hareketinden söz etmiştir (Bkz. Sağlam, 2009). Söz konusu musiki hareketlerinde Batılı gezgin ve musiki bilimciler, çalgıcı veya çalgı toplulukları birer öncü ve köprü görevi üstlenmiş olmaktadır. Bu bağlamda Avrupa keman üslup oluşumunun birinci evresi, Kanuni Sultan Süleyman'dan başlayıp Lale Devrine kadar süren döneme Batı müziğini tanıma evresi, Lale Devrinden başlayıp Batılı anlamda açılan ilk kurum olan Muzika-i Hümayunda Yaylı çalgılar bölümünün açılıp burada yabancı eğitimcilerle öğretime başlanması, oluşumun ikincisi olan giriş ve yerleşme evresini, son olarak da Muzika-i Hümayunda yetişen Türk keman eğitimcilerinin bu kurumlarda ve Cumhuriyet döneminde açılacak olan yeni kurumlarda eğitmen olarak görev alıp yeni öğrenciler yetiştirmesi ile gelişme süreci başlayarak günümüze kadar devam ettiği söylenebilir.

1.1.3. Türkiye'de Mesleki Keman Eğitiminin Durumu

Türkiye'de keman eğitiminin geçmiş Osmanlı dönemlerine kadar uzanmaktadır. Gerek Osmanlı Devletinde gerekse Türkiye Cumhuriyeti Devletinde uygulanan keman eğitimi, heveslilerin keman eğitimi ve mesleki keman eğitimi kapsamında uygulanmıştır. Heveslilerin keman eğitimi, özel dersler ve özel müzik kurumlarıyla yapılmaktadır. Nitekim Osmanlı dönemindeki musikicilerin birçoğu özel keman dersleri vermiştir. Gazimihal kayıtlarında bu musikicilerden Madam Duachasten'ın (Seyfettin Asal'ın ilk keman öğretmeni) Beyoğlu'nda özel keman dersleri verdiğini belirtmiştir (Gazimihal, 1955: 54). Muzika-i Hümayun, Türkiye'de Batı müziği tarzında mesleki keman eğitimi veren ilk kurum olarak kabul edilebilir. Bu kurumda keman eğitimine başlayan öğrenciler gerek yurt içi gerekse yurt dışı öğrenimlerini tamamladıktan sonra Cumhuriyet devrimleri sonucunda açılan müzik kurumlarında görev almışlardır. Muzika-i Hümayunda kurulan yaylı çalgılar bölümünde kullanılan keman öğretim programları hakkında bilgilere ulaşılamaması dönemin arşivleme geleneğinin daha oturmamış olması ve kurumun yeni açılmış olmasına bağlanabilir. Aynı durum hem Batı hem de Türk musiki tarzında eğitim

veren Dar'ül Elhanda da görülmektedir; ancak Uçan'ın da belirttiği gibi 1970'li yıllara kadar Türkiye de ki metotlarının dışa bağımlı olduğunu düşünüldüğünde ve bu kurumlarda eğitim veren keman eğitimcilerinin çoğunun yabancı olduğu bilinmekteyken verilen keman eğitiminde yabancı eğitimcilerin ellerinde bulunan veya hazırlamış oldukları keman programları veya metotları olduğu söylenebilir.

Görüldüğü gibi mesleki musiki programlarında keman öğretim programları dendiğinde başlangıç noktasını Musiki Muallim Mektebiyle başlatmak bir zorunluluk gibidir. Kurumun 1925 talimatnamesinde " talim edilecek aletler" içerisinde keman geçmektedir. 1931 yılındaki talimatnamede ise " her talebe evvel emirde keman çalmaya mecburdur" şeklinde bir ifade geçmektedir. Bu ifade ile keman çalgısı müzik öğretmeninin meslek çalgısı olarak belirlendiği şeklinde değerlendirilebilir. Ancak 1925 ve 1931 Musiki Muallim mektebi talimatnamelerinde herhangi bir keman eğitimi ders içeriği verilmemiştir. 1941'deki programda kemanın ayrıca bir ders adı ile anıldığı gözlenmektedir. 1970 programı ve 1978 yılında öğrenim dönemleri ve haftalık krediler de düşünülerek temel kritik davranışların belirlendiği daha ayrıntılı bir program takip etmiştir (Tebiş, 2002; Akt. Kurtaslan, 2009: 3). 1997 yılından itibaren YÖK tarafından bütün Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında uygulanmak üzere Lisans Programı oluşturulmuş, bu program 1998 yılında tüm müzik eğitimi anabilim dalında uygulanmış, ilerleyen yıllarda programdaki derslerin dönemsel uygulamasında bazı üniversitelerde farklılıklar gözlenmiştir. Bu programda; keman eğitimi dersi diğer çalgılar gibi "Bireysel Çalgı Eğitimi" dersi kapsamında sekiz yarıyıl ve haftada bir saat olmak üzere uygulanmaktadır. 2006-2007 eğitim-öğretim yılında yürürlüğe giren programda ise, keman eğitimi yedi yarıyıl bireysel çalgı eğitimi adı altında haftada bir saat, sekizinci yarıyıl ise bireysel çalgı eğitimi ve öğretimi adı altında yine bir saat olarak uygulanmaktadır.

Osmanlı döneminde hem Türk müziği eğitimi hem de Batı müziği eğitimi vermek ve bir konservatuvar niteliğinde sanatçı yetiştirmek amacıyla açılan ilk kurum Dar'ül Elhan'dır. Dönemin Türk müziği eğitim kısmının eğitim kadrosunda Ali Rifat Çağatay (1869-1935), Tanburi Cemil Bey (1873-1916), Hüseyin Saadettin Arel (1880-1955), Suphi Ezgi (1869-1962) gibi eğitimciler bulunmuştur. Batı Musikisi bölümü ise, eğitim-öğretimden daha çok konser çalışmalarına ağırlık

vermiştir (Şahin; Duman, 2008: 266). Dar'ül Elhan İstanbul'un işgali sebebiyle karşılaşılan güçlükler sebebiyle 1921'de kapatılmış, Cumhuriyet döneminde öğretimde yeni düzenlemeler yapılarak kurumun adı İstanbul Belediye Konservatuarına olarak 1927 de tekrar faaliyete geçmiştir. Yapılan bu yeni değişikliklerle Türk müziği bölümü kapatılıp, tamamen Batı tarzında bir eğitim benimsenmiştir.

1932 yılında İstanbul Belediye Konservatuarında eğitimi iyileştirmek için Prof. Joseph Marx çağrılmış; ancak yabancı danışmanın hazırladığı rapor, hükümet politikalarıyla uyumlu olmadığı için uygulamaya konmamıştır. Görüşüne başvuru alan bir diğer uzman, Macar asıllı keman virtüözü Lico Amar'dır. Amar'ın 1934 tarihli raporunda, eğitim kurumları ve dinleyicisiyle yoğun bir müzik kültürü ortamı oluşturulması üzerinde durulmuştur. Belediye Konservatuarı'nın ismi daha sonra 1986 yılında "*İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı*"na dönüştürülmüş ve Yüksek Öğretim Kurumu'na bağlanarak varlığını sürdürmüştür.

Türkiye'de sanatçı yetiştirmek amacıyla 1936 yılında kurulan bir diğer kurumda Ankara Devlet Konservatuarı olmuştur. İçerisinde kompozisyon, orkestra yönetimi, piyano, org, arp; yaylı çalgılar; üflemler ve vurma çalgılar; şan bilim dallarını barındıran çağdaş bir kurum oluşturulmuştur. Eğitimde doğru bir temelin oturtulmasında bilimsel anlamda yeterliliğe önem verilmiştir. Bu bağlamda Atatürk'ün bizzat isteğiyle özel yetenekli çocukların, uluslararası düzeyde bilimsel bir eğitim alması için eğitim alabilmesi için yurt dışında eğitim olanağı oluşturulmuştur. Bu uygulama, 1929 yılında yürürlüğe giren 1416 sayılı yasayla belirginlik kazanmış, 1943 yılında yürürlüğe giren 4489 sayılı yasayla biraz daha genişletilmiştir. 1948 yılında kabul edilen 5245 sayılı yasayla özel yetenekli çocukların yurtdışında eğitimi sağlanmıştır. 1956 yılında 6660 sayılı yasayla işlemin kapsamı genişletilmiştir.

Görüldüğü gibi Cumhuriyet Dönemi müzik eğitimi incelendiğinde, hem müzik eğitimcisi yetiştirme, hem de sanatçı yetiştirme şeklinde iki ayrı alanda gelişme yaşanmıştır. Yurtdışına giden öğrenciler, Türk müzik eğitiminde önemli yere sahip olmakla birlikte sanatçı olmak için eğitim alanlar, günümüz konservatuarların temelini atan kurumlarda etkin olarak yer almışlardır.

Yazının başlığı çerçevesinde konuyu düşünecek olursak bu açılan kurumların hepsinde keman eğitimin yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu kurumların; orkestralara icracısı, açılan yeni kurumlarda keman eğitimi verecek ve Türk müziğini ulusal alanda duyurabilecek keman sanatçılarını yetiştirdiği görülmektedir.

Günümüz Türkiye'sinde keman eğitiminin yapıldığı mesleki müzik kurumları: Konservatuarlar (ilk, orta ve yüksek öğrenim bölümleri), Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri, Eğitim Fakülteleri GSEB Müzik Öğretmenliği ABD, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümleri'dir. Keman eğitimi veren bu kurumlarda hedeflenen eğitimi düzeyi keman icracılığı açısından farklıdır. Konservatuarlardaki keman eğitiminde amaç keman sanatçısı yetiştirmektir. Diğer okullarda ise keman sanatçısı yetiştirmek gibi bir amaçları bulunmamaktadır. Keman eğitimi bu okullarda müzik öğretmene nitelik kazandırma amacı ile bireysel çalgı olarak kullanılmaktadır.

1.1.4. Türkiye'deki Mesleki Keman Eğitiminde Türk Musikisi Dağarı İhtiyacı ve Gerekçesi

Dünyada birçok ülkenin çalgı eğitiminde kendi halk müziklerinden faydalandıkları bilinen bir gerçektir. Her ulus kendi kültürel mirasına sahip çıkıp, müziklerini dünyaya tanıtmaya çalışmaktadır. Bu tanıtım çabasına yardımcı olan yöntemlerden biri de çalgı eğitiminde kullanılan kaynak kitaplardır.

Birçok ulus, milli değerlerini dünya ekseninde paylaşmak yada üstün özelliklerini tanıtmak amacıyla sanatçıları yeni yeni arayışlara itmekten çekinmemiştir. Rus besteciler kendi halk müziklerinin zenginliklerini ortaya çıkartmışlar ve bunu dünyaya sunmuşlardı. Bu uğraş Fransız bestecileri de yeni bir "Fransız" biçemi arayışına itmiştir. Debussy (1862-1918) oluşturmak istediği yeni biçemi, Rus besteci Musorgski'nin (1839-1881) yapıtlarında ders niteliğinde bulmuştur. Bestelerini Çek ve Slovak halk şarkılarının ruhunu ve özünü hissettiren motiflerle süsleyen Dvorak (1841-1904), 1890'larda dünyada büyük bir patlama yaratmıştır. Dvorak'dan etkilenen Amerika'lı besteci Farewell, benzer bir şekilde, dünyanın "Amerikalı" olarak tanıyabileceği ayırt edici bir müzik için uğraşmış, bu

arayışları onu kendi halk müziği miraslarını incelemeye doğru itelemiştir (Finkelstein, 1995: 31-32). 19. yüzyılda ortaya çıkan ulusal akımların etkisiyle Macaristan, Rusya, Fransa. İspanya, Norveç ve Finlandiya gibi birçok ülkede, kültürel varlıkların ön plana çıkarılma yoluna gidilmiş halk müzikleri bilinçli bir şekilde değerlendirilerek çağdaş bir biçim anlayışı ile geliştirilmeye çalışılmıştır. Böylece bu dönemle birlikte halk müziklerinin evrensel boyutlar doğru yöneldiği söylenebilir. Evrenselliğe ulaşabilmek için ilk önce ulusal olmayı özümsemenin önemli olduğu düşünülebilir. Bunun kanıtları da Finlandia'dan Sibellius (1865-1957), Çek Cumhuriyet'inden Leos Janacek (1854-1928), Macaristan'dan Bela Bartok (1881-1945), Kodaly (1882-1967), ABD'den , Aaron Copland (1900-1990), George Gershwin (1898-1937) ve Virgil Thomson (1896-1989), İspanya'dan Manuel de Falla (1876-1946), Sovyetler Birliği'nden Sergey Prokofyev (1891-1953) ve Aram Haçaturyan (1903-1978), Brezilya'dan Heitor Villa- Lobos (1887-1959) ve Meksika'dan Carlos Chavez (1899-1978), gibi besteciler eserlerinde halk müzikleri motiflerini taşımasıyla yapıtlarını dünyaya duyurmuş olmalarıdır. Bu bestecilerin eserleri çağımız müzik yaşamında büyük bir yer edinmiş ve ulusal karakterleri bu yapıtların evrensel olarak kabul görmesine hiçbir engel oluşturmamıştır (Koç, 2007: 19). Tam tersine bu eserin evrenselleşmesinde halk müziği ruhunun bulunmasının büyük paya sahip olduğu söylenebilir.

Macaristan müzik eğitiminde Kodaly ve Bartok tarafından gerçekleştirilen Macar halk müziğinin, eğitim müziğinde de etkin bir role sahip olduğu bilinmektedir. Cumhuriyet döneminde Atatürk'ün bizzat Macar besteci Bela Bartok'u Türkiye'ye çağırıp burada halk müziği ile ilgili araştırmalar yapmasını istemesi bir rastlantı gibi düşünülmemelidir (Sağlam, 2009). Atatürk'ün çok okuduğu, araştırdığı bilinen bir gerçektir ki 19. yüzyılda musiki konusunda dünyadaki bu gelişmelerden haberdar olduğu olasılığı yüksektir. Bu bağlamda Ulusal Macar Müziği'nin en yetkin temsilcisi olarak dünyaca tanınan, besteciliğinin yanı sıra, uluslar arası alanda da neredeyse tek sayılabilecek bir isim olmuş, kuramlar hazırlamış, kurumlar kurmuş çok yönlü bir müzik adamı olan Bela Bartok'un Türkiye'ye çağırması pek düşündürücü bir durum değildir. Atatürk "Musiki Devrimi" çerçevesinde Türk kültürünün halk müziğinde içinde bulunduğunu, halk musikisinin evrenselleşme

noktasında bize kaynak oluşturacağı düşüncesindedir. Bu görüşünü bir görüşmesinde “...Bizim hakiki musikimiz Anadolu halkından işitilebilir...”(Ozankaya, 1999: 466; Gedikli,1989) sözüyle belirtmiştir.

Atatürk, Milli Musiki'nin ne anlama geldiğini de şu sözleriyle belirtmiştir.

“Bir memleketin milli kültürü içinde, büyük yeri olan milli musiki, o memleket halkının benimsediği, sevdiği ve zevkle dinlediği musikidir. O ülke halkı bu musikide kendini bulur.” (Ataman, 1991: 2) Nitekim Cumhuriyet'le birlikte musiki konusunda yapılan çalışmalar bu yöndedir. 1924 yılında derleme çalışmalarına başlanmış, ülke genelinde, halk musikisinin kökleri toplanmaya çalışılmıştır. Amaç, Milli Musiki kapsamında önem kazanan halk bilimsel malzemeleri sağlamak, hem de Batı müziği eğitimi alan genç bestecilere milli konular ve örneklemeler oluşturmalarına kaynak sağlamak olduğu düşünülebilir.

Ülkedeki derleme çalışmaları ilk olarak Batı Anadolu'da gerçekleşmiştir. Derlenen türküler 1925 yılında “Yurdumuzun Nağmeleri” adı altında yayımlanmıştır. Sonrasında 1926-1929 yılları arasında Anadolu'ya dört derleme gezisi daha yapılmış, bu gezilerde derlenen ezgiler "Halk Türküleri" adı altında 15 defter halinde yayımlanmıştır. Bu tarihler arasında 1929 yılında dördüncü derleme gezisi devlet tarafından ödenek ayrılarak yapılmıştır. Geziye başta İstanbul Konservatuvar'ı müdürü Yusuf Ziya (Demircioğlu) (1887-1976) olmak üzere, Rauf Yekta (1871-1935), Dürri Turan (1883-1961), Mahmut Ragıp (Gazimihal) (1900-1961), Ferruh (Arsunar) (1908-1965), Abdülkadir (İnan) (1889-1976) Beyler katılmışlardır. 1932 yılında İstanbul Konservatuvarı, “Halk Bilgisi Derneği” uzmanlarının da katılımıyla beşinci derleme gezisini düzenlemişlerdir. Yapılan son derleme çalışmasından sonra Atatürk, 1 Kasım 1934 ve 1 Kasım 1935 nutuklarında halk müziği derlemeleri konusuna tekrar temas etmiş ve sonrasında 1936 yılında Ankara Halkevi'nin daveti üzerine tanınmış Macar bestecisi Bela Bartok Ankara'ya gelmiştir. Burada üç konferans veren ve sözlerinde halk müziği ürünlerinin derlenmesinin önemine vurgu yapan Bartok 1937 yılında Ahmet Adnan Saygun (1907-1991) ile birlikte Adana ve Mersin yöresinde yapılan derlemeler çalışmalarına katılmıştır. Sağlık sorunları

sebebiyle bir sonraki Adana ve Mersin'den sonra derleme çalışmalarına katılamamıştır.

Bartok halk müziğini şöyle tanımlamıştır:

“Mütevazı sunuluş biçimleriyle bunlar, müzik sanatının en görkemli başyapıtları kadar kusursuz olan yapıtlardır. Gerçekten de bunlar, bir müzik motifinin olanca tazeliğiyle ve en güzel biçimiyle kısacası, olabilecek en iyi ve kısa biçimde ve basit araçlarla dile getirilmesinin klasik modellerini oluşturur.”(Bartok 1967:56-58; Akt. Koç, 2007: 22).

Atatürk döneminde 1937 ve 1938 yıllarında iki büyük derleme gezisi daha yapılmıştır. 1937 yılındaki geziye Hasan Ferit Alnar (1906-1978), Necil Kazım Akses (1908-1999), Ulvi Cemal Erkin (1906-1973), Halil Bedii Yönetken (1899-1968), Muzaffer Sarısözen (1899-1963), 1938 yılındaki derleme gezisine ise Hasan Ferit Alnar, Cevat Memduh Altar (1902-1995), Halil Bedii Yönetken, Tahsin Banguoğlu (1904-1989), Ulvi Cemal Erkin, Muzaffer Sarısözen, teknisyenler Arif Etikan ve Rıza Yetişen katılmışlardır. Halk müziği derleme gezilerine Atatürk'ün ölümünden sonra da 1953 yılına kadar devam edilmiş, 10.000 civarında ezgi derlenmiş, 2000 kadarı Muzaffer Sarısözen tarafından notaya alınarak “Yurttan Sesler” programlarıyla yurda yayılmış; geride kalan kayıtlardan İstanbul bölgesi Türküleri de Süleyman ŞENEL tarafından 2010 *İstanbul Kültür Başkenti Projesi* kapsamında Türk musikisi yayın dağıtımına kazandırılmıştır.

Bugün Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvar'ı Müzikoloji Ana Bilim Dalı Başkanlığı'nda muhafaza edilen “Türk Halk Ezgileri” arşivinin temelini Bela Bartok oluşturmuş ve daha sonra arşiv çalışmalarına Muzaffer Sarısözen ile kaldığı yerden devam edilmiştir.

Yapılan çalışmalardan da anlaşılacağı gibi Cumhuriyet dönemi musiki anlayışı en basit haliyle Halk Müziğini ve Batı müziğini temel almıştır. Atatürk çağdaş milletler seviyesine ulaşma aşamasında, milli sanatın ve milli musiki ürünlerinin önemli bir yere sahip olduğunu, bizi biz yapan kültür değerlerimizi göz önünde tutarak, Batının müzikal tekniklerinden faydalanarak, Türk musikisini bütün

dünyaya tanıtmak istemiştir ve *"Biz nasıl Batının musikisini hürmetle dinliyorsak, kendi musikimizi de bütün dünyaya hürmetle dinletecek hale getirmeliyiz."* şeklinde bir hedef belirlemiştir.

Çağdaşlaşmak, milli-ulusal değerlerin uluslararası boyutlara taşınması amacı tüm ülkelerin önde gelen amaçlarından biri olduğu söylenebilir. Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin yaratıcısı ve kurucusu Mustafa Kemal ATATÜRK'ün öngörüsü de bu yöndedir ve daha milli mücadele zamanında bu yönde girişimlere başlanıldığı görülmektedir. Cumhuriyet dönemi bestecilerimiz, yapılan bu çabalar karşılığında, Atatürk'ün değimiyle *"Batının da saygıyla dinleyebileceği bir musiki yaratmak"* konusunda özgün eserler yaratmayı başardıkları söylenebilir; ancak bir müziğin uluslararası boyutlara ulaşabilmesi için bu müziğin öğretim kitaplarının da olması ve kullanımda yaygınlaşması gerekir.

Türkiye deki müzik eğitimi ve çalgı eğitimi kaynakları konusunda uzun yıllar dışa bağımlı olduğu bilinmektedir. Bu keman eğitimi için de geçerlidir. Türk müziği ezgilerinin Batılı tekniklerle işlenip dünyaya tanıtılması ve keman eğitimi için gerekli kaynak kitapların kendi ekimimizden sağlanması fikri ve bunun bir öğretim kitabı ve yöntemi haline getirilmesi 1960'lı yıllarda oluşturulmaya başlamıştır (Günay, Uçan 1980: 8).

Türk keman eğitimi alanında yapılan ilk anlamlı çalışmaların Ali Uçan ve Edip Günay'ın 1974-1977 yıllarında birlikte hazırladıkları "Mektupla Yüksek Öğretim Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü" keman ders için hazırlanmış birinci sınıfa yönelik sekiz defter, ikinci sınıfa yönelik iki kitap, üçüncü sınıfa yönelik ise tek bir kitap olarak toplam on bir ciltlik metot ve yine 1980 yılında beraber hazırladıkları "Çevreden Evrene Keman Eğitimi" kitapları olduğu söylenebilir.

Ülkemizde Türk keman eğitiminin gelişebilmesi için halk ezgilerimizden faydalanarak, çalgıların teknik yapıları ve çalma teknikleri göz önünde bulundurularak, belirgin ölçütler belirleyerek metot konusunda da bilimsel ve sistematik yaklaşımlarla yeni üretimlerde bulunulması gerekmektedir. Bu eksikliğin farkına varıldığı, açılan konservatuarlar ve eğitim fakültelerini müzik eğitimi bilim dallarında yapılan Yüksek Lisans, Sanatta Yeterlik ve Doktora tezlerinde de, çalgı

eğitiminde Türk müziği dizilerinden ve ezgilerinden yararlanma düşüncesi doğrultusunda, çeşitli araştırmaların yapıldığı bilinmektedir; ancak bu çalışmaların halen yeterli olmadığı birçok keman eğitimcilerimizin de ortak görüşleridir. Büyükaksoy (1997: 5), ülkemizde yöntem-teknik niteliğinde; kemanın nasıl ya da ne şekilde çalınacağı ve çalışılacağı konularında hazırlanmış kaynakların az olduğunu belirtmektedir. Göbelez (1996:5), toplumumuzda kemanın yaygınlaşmamasının en önemli nedenini, “keman ile ilgili Türkçe kaynakların az olması” olarak yorumlamıştır. Göğüş (2004: III), ülkemizde; çalgı eğitiminde yer verilmek üzere metot oluşturma çalışmalarına gereken ilginin gösterilmediğini ve bu türde kaynakların yeterli sayıda bulunmadığını belirtmektedir. Can (2003: III), keman eğitimine yeni başlayan öğrencilerin teknik becerileri göz önünde bulundurularak hazırlanmış metotların ve oda müziği çalışmalarının yeterli olmadığını belirtmektedir.

Anlaşılabacağı gibi Türk müziği ezgilerinin gerek çağdaş tekniklerle işlenip dünyaya tanıtılması gerekse keman eğitimini daha ileri noktalara taşıyabilmek için değerli çalışmalar yapılmıştır; ancak bu çalışmaların yeterli olmadığı müzik adamlarının ortak düşünceleridir. Bu eksiklik, yapılan bu çalışma ve daha sonra yapılacak olan çalışmaların ne kadar önemli olduğunu kendiliğinden ortaya çıkarmaktadır.

1.1.5. Türkiye’de Keman Öğretim Kitaplarının Durumu

Geçmişten günümüze kadar geçen süre içerisinde keman ve keman eğitiminin gelişmesinde, keman sanatçılarının, eğitimcilerinin ve bestecilerinin, keman tekniklerini ileri düzeye ulaştırılmasına ve bu teknik becerilerin kazandırılmasına yönelik olarak oluşturdukları metotların, etüt çalışmalarının, büyük öneme sahip olduğu bilinmektedir. Genel anlamda metot; bir amaca varmada, doğruluğu ve başarısı kanıtlanmış, en çabuk ve en iyi şekilde öğretimi amaçlayan eğitsel bir yapı olarak tanımlanabilir (Büyükkaragöz, Çivi, 1994:23; BüyükLarousse, 1986: 8074).

Çalgı metot'u; saz çalma sanatının teknik ve müzikal gerekliliklerini, bilimsel bir yöntemle öğretebilmek için hazırlanmış öğretim çalgı öğretim kitabıdır. Çalgı eğitiminin istendik yönde ve bilinçli davranış değiştirme süreci olduğu unutulmamalı; bu amacımızı destekleyen metotlardan en doğru şekilde yararlanılmalıdır (Sun, 1969: 198; Uslu, 1999: 29).

Tarihteki ilk keman öğretim kitabı; Francesco Geminiani tarafından 18. yüzyılda yazılan “keman çalma sanatı”dır. Kitapta temel keman çalma becerilerine, parmaklar ve yay hareketlerine yer vermiştir. Metot ve kaynak kitap çalışmalarının dışında, bilinen ilk albüm çalışması, 1617 yılında, Biagio Marini tarafından hazırlanmış, iki keman için sonatlar ile tek keman ve eşlik için “Affetti Musicali” adlı albümdür (Sachs, Çev. Usmanbaş, 1965: 142).

Ayrıca küçük yaştaki çocukların keman çalmalarını kolaylaştırmak amacıyla, Japon müzik eğitimcisi Shinichi Suzuki (1898-1998) tarafından geliştirilen “Suzuki Keman Öğretim Yöntemi”, kulaktan ezbere çalma yoluyla metot ve ses kayıtları ile desteklenen, keman eğitiminin gelişim sürecinde karşımıza çıkan farklı bir yöntemdir (Torlular, 2005: 6).

Ülkemizde özel bir çalgı için eser bestelemek ve o çalgı ile uyum sağlayan teknikler ve egzersizler geliştirerek kurallı bir yol izleme anlayışı 20. yüzyılda Şerif Muhiddin Targan'la başlayıp günümüz değin sürmüştür (Beşiroğlu, 1999: 61).

Türkiye’de keman eğitiminin yapıldığı ilk kurum olan Muzika-i Hümayun'da keman eğitim veren yabancı eğitimcilerin sayesinde kullanılan kaynakların büyük bir bölümünün yurt dışından sağlandığı söylenebilir.

Cumhuriyet döneminde açılan müzik kurumlarında yetişen Türk kemancılar, dönemin ulusalcılık ve halkçılık anlayışıyla kendi keman öğretim kitaplarımızı oluşturmaya çalışmışlardır. Aynı zamanda Cumhuriyet döneminin milliyetçi anlayışı ve halk ezgilerinin Türk keman eğitimine kaynak sağlaması düşüncesi ve müziğimizi uluslararası düzeye çıkarabilme isteğimiz, besteci ve eğitimcilerimizi halk müziği kaynaklı metot yazma konusuna itmiştir. 1970 yılında ilk meyvelerini toplamamızla birçok eğitimcimiz durumun farkına varıp bu konuda

gerekli çabaları göstermeye başlamışlardır. Bu bağlamda ilk kayıtlar; 1975 yılında, Mektupla Yükseköğretim Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümleri için, “Keman”; keman eğitimcileri Edip Günay ve Ali Uçan tarafından hazırlanmış; birinci sınıfa yönelik sekiz defter, ikinci sınıfa yönelik iki kitap, üçüncü sınıfa yönelik ise tek bir kitap olarak toplam on bir ciltlik metot çalışmalarıdır. Bu çalışmalarda; keman eğitiminde kazandırılmak istenen davranışlara yönelik sistemli bir yol izlenmesi, keman eğitimi ile ilgili temel bilgilerin açıklamalı olarak yer alması, örnekendirilmesi bakımından metodik bir yol izlendiği söylenebilir. Uçan keman eğitimini “somuttan soyuta, yalından karmaşığa, kolaydan zora, bilinenden bilinmeyene, yakından uzağa, çevreden evrene” (Günay; Uçan, 1980: 10) temelli ilkelere dayandırmaktadır.

Cumhuriyet döneminden itibaren metot, albüm ve dağar oluşturan eğitimcilerimizin bazıları şunlardır:

BESTECİ ADI	KİTAP ADI	YAYIM TARİHİ
TAHSİN İNCİRCİ	İki Keman İçin 23 Türkü	1971
SAİP EGÜZ	Türkü ve Oyun Havalarından Bir Demet	1975
Edip GÜNAY-Ali UÇAN	Mektupla Yükseköğretim Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü 8 Defter, 2- 3 Sınıflar için Ders Kitabı	1975-1978
Edip GÜNAY-Ali UÇAN	Çevreden Evrene Keman Eğitimi	1980
Oktay DALAYSEL	Keman İçin Gam Çalışmaları ve Yay Çeşitleri	1987
Ömer CAN	Keman Eğitimi 1-2-3 Düetler Albümü 4, Konçertolardan Seçmeler 5, Günlük Çalışmalar 6	1980-2009
Şeyda ÇILDEN-Yılmaz ŞENDURUR	Keman İçin Piyano Eşlikli Albümü	1995
Uğur TÜRKMEN	İki Keman ve Çello İçin Türküler, Birlikte Çalma ve Söyleme İçin Dağarcık	1996
Zeki ÇUBUK -Uğur TÜRKMEN	Yaylılar İçin Düzenlenmiş Ezgiler	1996
Hazar ALAPINAR	Mini Diyaloglar	1998

Temel Hakkı KARAHASAN	Keman Metodu	2000
Aydın Nafiz ORHAN	Keman Metodu" Türk Müziğinde Keman İcra Teknik ve Sanatı"	2000
Ali UÇAN	Keman Eğitimi İçin Özgün Parçalar	2001
Semra FAYEZ	Kuramdan Uygulamaya Başlangıç Keman Eğitimi	2001
Tuğrul GÖĞÜŞ	Keman Metodu 3 Cilt	2003
Uğur TÜRKMEN	Birlikte Çalma ve Söyleme İçin Dağarcık	2003
Ali UÇAN	A.G.S.L İçin Keman Ders Kitabı, 4 Cilt	2004
Ahmet SAÇAN	Kolay Keman Öğrenim Metodu	2005
Hazar ALAPINAR	Keman için Pozisyon Çalışmalar ve Etütler	2005
Hüseyin EGEMEN	Çağdaş Keman Eğitimi Cilt 1	2005
Mehlika DÜNDAR	Keman Öğretiminde Başlangıç İçin Piyano Eşlikli Eserler	2005
Mehmet AKPINAR	Keman Eğitimi İçin Makamsal Ezgiler Albümü	2005
Burhan HÜSEYİN	Türk ve Batı Müziği Ezgileri İle Yeni Keman Metodu-1	2007
Aydın ÖZDEN	Batı Müziğinde Keman Metodu "Birinci Pozisyonda"	2006
Burhan HÜSEYİN	Keman ve Piyano İçin Çok seslendirilmiş Türkü Demeti	2007
Ekrem Zeki ÜN	Keman İçin Çeşitlemeler	2008
Sibel ÇOBAN	Keman İçin 6 Kolay Konçerto	2008
Hakan ÇUHADAR	Genç Kemancılar İçin Konser Parçaları	2008
Şinasi ÇİLDEN	İki Keman İçin Anadolu Türküleri	2008
Mehmet EFE	Keman ve Piyano İçin Türk Ezgileri 1	2009
Sermin BİLEN-Demet ERGEN	Oyunlarla Keman 1	2009

Sefai ACAY	Keman Etütleri Tonal/Makamsal	2010
Aydın ÖZDEN	Türk Müziğinde Keman Metodu	2011
Savaş İNCİROĞLU	Çigan Müziği Keman - Piyano Albümü	2011
Demet GİRĞİN- Sermin BİLEN	Oyunlarla Keman 2	2012
Yiğitcan KESENDERE	Keman Metodu	2012
Müslüm DOĞAN	Keman Öğreniyorum1	2012

Çalgı eğitiminde ve incelenen konu bağlamında keman eğitiminde Türk Halk müziğinin kullanılabilmesi için öncelikle Türk Halk müziğinin tüm yönleriyle araştırılıp incelenmesi gerektiği düşünülmelidir. Macar müzikolog Bela Bartok Türkiye'deki araştırmaları sonrasında hazırladığı raporunda: *“gerçek köy müziği son derece çeşitli ve kusursuz formlara sahiptir. Hayret verici bir anlatım gücü vardır. Aynı zamanda aşırı duygusallıktan ve süslemelerden uzaktır. Basit, bazen de ilkel olabilir. Ama hiçbir zaman gülünç yada saçma değildir. Müzikte yeniden doğuş için ideal bir başlangıç noktası ve yenilik arayışındaki besteciyi yönlendirecek daha iyi bir yol gösterici olmaz.”* sözleriyle Türk Halk müziği ezgilerinin ne kadar etkileyici ve kadar kusursuz olduğunu belirtmiştir. Bu değerlerimizin farkına varan eğitimcilerimiz, keman eğitiminde halk müziğinden yararlanma konusunda birçok çalışma yapmıştır ve yapılmaya devam edecektir. Bu çalışmaların başında ilk olarak Prof. Dr. Ali Uçan, Prof Dr. Edip Güney, Prof. Dr. Cemalettin Göbelez, Ömer Can Tuğrul GÖĞÜŞ gibi eğitimcilerimiz akla gelmektedir. Bu çalışmaların tam anlamıyla yeterli olmadığı da bilinmektedir. Adı geçen eğitimcilerin hazırladıkları keman metotlarında halk ezgileri kemana uyarlanmış, halk müziğinde kullanılan çeşitli makamlar ve ayaklar kemana uyarlanmış, çeşitli makamlarda özgün eserler ve etütler hazırlamışlardır; ancak yapılan çalışmaların çoğunda Türk müziği örnekleri, uyarlamaları ve besteleri yapılırken Türk müziğinin sahip olduğu makam ve ayaklar Batı müziği (tampere ses sistemi) ses sistemine göre düzenlenmiştir. Aşağıdaki nedenlerden ötürü böyle bir yol izlendiği söylenebilir.

- Batı müziği ses sisteminde sadelik, açıklık, bütünlük, kesinlik vardır.
- Batı müziği ses sisteminde yazılış ve çalınış arasında tutarlılık vardır.

- Türk Halk müziği eserlerinin yazılışında ve çalınışında tavrı farklılıkları olmaktadır.

Yukarıdaki bu düşünceler çözüme kavuşturulmayacak sorunlar değildir. Keman eğitiminde Halk Türkülerinin makamsal ve üsluplu bir tavrıla çalınması fakat bunun evrensel tekniklerle ve bilimsel çalışmalarla yapılması sağlanmalıdır. Bunun sağlanabilmesi için ilk olarak keman eğitiminde genel kabul görmüş temel ilke ve yaklaşımların, hedef davranışların çok iyi belirlenmesi gerektiği düşünülebilir. Daha sonra Türk müziği özgün yapısında bulunan makamsal sistemin ve çalış tavrı sorunu, yöntem, keman öğretim kitabı sorunu, standartlaştırma sorunu, müzikal ve teknik sorunların bilimsel yöntemlerle çözümler üretilip çevreden - evrene, yakından- uzağa- ulusaldan- evrenselliğe, bütünlüklerini yakalamak, geliştirmek ve Türk keman eğitimine ve dağıtımına kazandırmak gerekir. Bu bağlamda bu sorunlar araştırmanın önemini bir kat daha arttırmaktadır.

1.1.6. Mesleki Keman Öğretimde Türk Musikisi İcra Üslup ve Tekniğinin Durumu

Kemanda Türk Musikisi icra üslubunun oluşumunu daha önceki konu başlıklarında incelenen kaynaklar çerçevesinde açıklanmıştır. Bu kısımda bu durumun mesleki keman eğitimine nasıl yansıdığı, icra üslubunun getirdiği sorunlar, üslubun ilerleyişi konusundaki keman öğretim kitaplarına yönelik sorunlar incelenmektedir.

Osmanlı döneminde mesleki anlamda bilinen ilk Türk musikisi eğitimi veren kurumun Dar'ül Elhan olduğu söylenebilir; ancak bunun dışında pek çok kurum ve özel musiki mekteplerinde Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar, Türk Musiki öğretimi konusunda faaliyetlerin olduğu bilinir. Bunlar arasında Terakk-i Musiki, Gülşen-i Musiki, Musiki-i Osman-i, Darü'l Musiki, Şark Musiki Cemiyeti, Üsküdar Musiki Cemiyeti ve özellikle Darü't Talim-i Musiki Cemiyeti sayılabilir. Bu okul ve cemiyetlerin dışında, konaklarda ve evlerde özel dersler verildiği gibi, orta dereceli bütün okullarda, hatta bazı ilkokullarda bile Türk Musikisi öğretiminin yapıldığı anlaşılmaktadır (Tura, 1988: 38-40). Bu eğitimde temel sorunun metot sıkıntısı ve

eğitimde birlik olduğu söylenebilir. Çünkü Türk müziği eğitiminde uygulanan sistemin meşk yöntemine dayalı olduğu bilinir. Bu sebeplerle halk müziğimizdeki ezgilerin veya sanat müziğindeki ezgilerin, tavrını ve üslubunu günümüze usta-çırak ilişkisi taşımıştır. Notalama sorununun ve bu eksiklerinin haklı, haksız, çeşitli sebepleri vardır ve nota üzerinde her şeyi belirtmenin ne kadar doğru olduğu da tartışma konusu olabilir; ancak, usta çırak ilişkisinin yerini almasa dahi, doğru notalamanın gerek icraya gerekse akademik eğitime olumlu katkıları olacağı şüphesizdir.

Türk müziğinde icracıların farklı icralarından dolayı, musikide süsleme teknikleri zenginlik göstermektedir. Fakat bu zenginlik Türk müziği keman eğitiminde yıllardır süregelen, eğitimde birlik, eğitimci eksikliği ve buna bağlı olarak metot eksikliğinden dolayı Türk müziği keman eğitiminde sistemsizliğe yol açmaktadır. İrcacılar yaptıkları icralarda, küçük ilave notaları eserlere ilave etmişlerdir ve bu durum Türk müziğinin kendi yapısı içinde öylesine yerleştirmiştir ki icracıların sanat gücünün bir ölçüsü olduğu söylenebilir. İrcacılar tarafından eser bu şekilde yorumlanarak çalınıp söylenmiştir, bundan dolayı Türk Müziği bir üslup ve tavır müziği olarak kabul edilmiştir (Kaçar Yahya, 2005: 27).

Ülkemizdeki halk müziği üslup ve tavır müziği olmasındaki en önemli etken, tarihinin eski zamanlarından bugüne değin Anadolu ve Rumeli'de yaşamış bütün uygarlıkların kendilerine özgü kültürel değerlerini içinde barındıran bir yapıya sahip oluşudur. Türk Halk Müziği ezgileri yapı tonalite ve renk bakımından oldukça zengindirler. Bunun dışında aynı melodik yapı tonalite ve renk özelliğini taşıyan ezgiler bile farklı yörelerde farklı özellikler taşıyabilmektedir. Bu durumun Türk Halk müziğinin bölgesel özellikleri bakımından çok çeşitlilik ve farklılık göstermesi ile ilgili olduğu söylenebilir. Bu farklılıkları oluşturan etmenlerin en önemlileri tavır, usta-çırak ilişkisi ve icracının yorumu olarak belirtilebilir.

Tavır yöresel icrada çok önemlidir ve tavrıda aranan özellik, kişisel eklemeler değil, ezginin ortaya çıktığı toplumun ortak ürünü olan müziğin özelliklerine bağlı kalarak icra edilmesi anlamına gelir. Bu sebeple, Türk Halk

Müziğinde tavrı konusunu incelerken yöresel özellikler ve “ağız”lar üzerinde durmak gerektiği söylenebilir.

İster saz, ister dağar öğretimi olsun, usta ile çırak arasında yapılan çalışma ve alıştırmaların hepsi meşk dediğimiz sanatın bir parçasıdır. Usta ve çırak arasında yapılan alıştırma ve çalışmalardan sonra yörenin tavrı ile kişinin çalış özellikleri birleşerek yorum ortaya çıkmış olur. Yorum icracının, belli bir eğitim-öğrenim sürecinden (usta-çırak ilişkisi, kişisel gelişim vb.) sonra elde ettiği bilgiyi (tavrı, icra teknikleri vb.) kendisinde var olan yeteneği kullanarak icrasına yansıtmaktadır.

Bu bağlamda müzikal kültürel değerlerimizin yitirilmemesi için THM ezgilerinin notalanması maksadıyla günümüze kadar pek çok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar sonucunda elde edilen verilerin toplandığı arşivlerden birisi de TRT kurumuna aittir ve bu notalar halk müziği icrasında yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu repertuarda yer alan notaların, yukarıda anlatılan gerçekler kapsamında, ait oldukları ezgileri yansıtmada konusunda bazı eksiklikleri vardır. Öncelikle çoğu nota o ezginin derlendiği yörede hangi çalgılar veya vokal özelliği ile icra edildiği bilgisini taşımaz. İcra esnasında hangi tekniklerin geçerli olduğu belli değildir, hatta çoğunlukla ezginin hızı dahi belli değildir. Tüm ezgiler kısmen dizi karşılığı olarak kullanabileceğimiz “ayak³” ile izah edilerek portede o dizinin karar sesi kabul edilen bir ses üzerinden yazılırlar. Ezginin gerçekte kaynak kişi, kişiler tarafından hangi ses yükseklikleri arasında icra edildiği belli değildir. Mevcut notalardaki eser, icra veya icracıların ezgiler hakkında taşıdıkları bilgi ile şekillenir (Bircan, 2010: 13-16).

Burada karşımıza tekrar notaya alma sorunu ve metot sorunu ortaya çıkmaktadır. Konumuz bağlamında Türk keman eğitimine dönecek olursak gerek Türk Halk Müziği gerekse Türk Sanat Müziği ezgilerimizden faydalanarak oluşturulan sistemli kaynaklarımız tam olarak oluşturulamamıştır. Bu eksikliğin keman eğitimine yarattığı sorunlar ise;

- Her icracının düzeyine uygun alıştırmalar bulunmaması,

³ THM kuramında makam karşılığı verilen ayak sözcüğü aslında THM’ de ki kalıp ezgileri belirten bir sözcük olup (Divan Ayağı gibi), TSM makam kuramında makamın perde kalıbını kısmen açıklayabilen bir dizi ile benzer anlam ifade etmektedir.

- Süsleme tekniklerinin verimli seslendirilebilmesi için alıştırma- ların bulunmaması,
- Var olan Türk müziği eserlerinin keman için düzenlenmemesi,
- Türk müziği keman eğitiminde kullanılmak üzere eserler bestelenmemesi şeklinde ortaya çıkmaktadır (Gürel, 2011: 8).

Yukarıdaki unsurların eksikliğinden dolayı eğitimciler kendine özgü yöntem ve tekniklerle eğitim vermekte ve Türk müziği keman eğitimi konusunda ileriye gidilememektedir.

İcracıların, araştırmamasının ve kendilerini geliştirmemesin en büyük nedenlerinden biri piyasa müziği olduğu söylenebilir. Türk müziği keman eğitimine başlayan kişileri çoğu, keman eğitiminin en önemli unsurlarından olan teknik çalışmayı ve müzik kültürünü göz ardı etmiş, piyasayı kısa yoldan para kazanma yeri olarak görmüştür Oysa tüm çalgıların eğitimi ve icrasında kültürel bir alt yapıya ihtiyaç olduğu gibi, Türk müziğini keman eğitimi ve icrası da bir donanım gerektirir. Türk müziği keman icracısı, Türk müzik kültürüne dolayısı ile Türk müziği tarihine ve Türk müziği nazariyatını iyi bilmelidir (Gürel, 2011: 9).

Türkiye'ye batıdan geçmiş olan kemanın, Türk müziğindeki akort sistemi farklıdır. Telleri kalından inceye doğru Sol-Re-La-Mi olarak akort edilen kemanın “Türk müziğinde en ince telinin bir ses pes olarak (Re) notasına akort edildiği görülmektedir.”⁴ (Yekta, Çev.Nasuhioğlu, 1986: 86; Giray, 2002: 35).

Batıya ait bir çalgı olan kemanın bir diğer önemli teknik özelliği ise tutuş şeklidir. Türk müziği keman eğitiminde keman tutuşu yine birtakım değişikliklere uğrayarak kullanılmaktadır. Türk müziği keman çalımında teknik ikinci planda kalmakta, keman çeneye değil göğse dayanmakta, sol bilek kemanın sapına yapıştırılmakta, yayın küçük bir bölümü kullanılmakta, toplu icralarda farklı koma

⁴ Günümüzde de halen Yekta 'nın akort sistemi konusunda söylemlerini doğrulayacak bir çok keman icracısının varlığından söz edilebilir; ancak bu icracıların çoğunun halk arasında dendiği gibi alaylı oldukları da söylenebilir. Çünkü günümüzde Türk Musikisi Konservatuvarları'nı da alan keman eğitiminde böyle bir akort sisteminden söz etmek artık mümkün değildir.(Bkz. Geboloğlu, 2010: 41-42)

baskılar sorunu ortaya çıkmakta ve yay birlikteliği bulunmamaktadır. Türk müziği eğitimi veren devlet konservatuvarları'nda özellikle teknik açıdan bu düzeyde gelişmiş olan keman gibi bir çalgının halen programlı bir düzene sahip olmaması şaşırtıcıdır. Türk müziği, keman eğitiminde kullanılan yazılı, görsel ve işitsel araçlar bakımından büyük eksikliğe sahiptir. Özellikle öğretim metot'u konusunda, eğitimciler arasında büyük zıtlıklar vardır ve birbirinden farklı yöntem ve teknikler uygulanmaktadır. Türk müziği eğitimcileri öteden beri keman öğretimi konusunda Batı ve Türk müziği ikilemi arasında kalmıştır ve ortaya çok farklı yorumcular çıkmıştır. Yani Batı müziği çalanlar Türk müziği çalamamış, Türk müziği çalanlar ise Batı müziği çalamamıştır denilebilir.

Ülkemizde yazılmış faydalı metotlar olmasına rağmen yazılan kaynakların çoğu Batılı bir çalışma temel almış olduğu bilinmektedir. Bu çalışmalarda Halk türkülerinden faydalanılması gerektiği ancak türkülerin çalınış üsluplarını da ortaya konulması gerektiğini birçok eğitimci vurgulamış ve vurgulamaya devam etmektedir. Bu anlamda, Çağdaş Türk Müziğini ileriye götürecek, çalgı/keman eğitiminde yapılacak olan çalışmalara destek verilmeli, yeniliklere açık olunmalı ve müzik eğitimcileri bu alana daha çok yönelmeli ve yönlendirilmelidir.

Müzik eğitimcisi yetiştiren eğitim fakültelerinde sürdürülen keman eğitimi Batı Müziği tekniklerine, "Fransız, Alman, İtalyan" gibi keman okullarının öğretim sistemine dayanmaktadır. Bu öğretim sistemleri ile yetişen müzik öğretmenleri sağlam bir tekniğe sahip olmakla birlikte Klasik Batı Müziği icrasında sınırlı bir düzeye ulaşmakta, Geleneksel Türk Müziği icrası konusunda tamamen eksik kalmakta, dolayısıyla kendi müziğini icra edemediği için bu müziğe ait formlar ve makamsal ezgi yapısı hakkında sınırlı teorik bilgilerle yetinmektedir (Efe, 2007: 3).

Anlaşılabacağı gibi günümüzde mesleki keman eğitiminin iki temel sorunu vardır: Bunlardan ilki Türk keman eğitimcilerinin oluşturdukları keman öğretim kitaplarına giren türkü ve şarkıların notalarında Türk musikisi keman icra üslubunu ortaya koyan herhangi bir bilgi veya yöntemin açıklanmamış olması; ikincisi ise sahada üslubu uygulayan icracıların uyguladıkları icraya yönelik nota yazımının bulunmamasıdır. Bu durum mesleki keman eğitim programlarında yer verilen

makamsal musiki öğretiminin üslup oluşturma sürecine yönelik önemli bir sorunsal açığa çıkartmaktadır. Bu sorunun gerek öğretim araçları gerek öğretmen yetersizlikleri üzerinden oluşturduğu yapılan araştırmalarda ortaya çıkmaktadır. Bu sorunun kavrandığı ve bilimsel çalışmaların konusu haline geldiği birtakım tez ve makalelerin varlığından çıkartılabilir (Bkz. Sakarya, 2011; Yahya Kaçar, 2005; Hatipoğlu, 2009; Gürel, 2011; Efe, 2007). Bilimsel çalışmaları bir yönü haline gelen söz konusu üslubun öğretim sorunsalının eğitim-öğretim sürecine yansımaları bakımından bu sorunsalın üstesinden gelinmiş olması gereklidir. Bununla birlikte günümüz mesleki keman eğitiminde Avrupa keman tekniğini koruyarak Türk üslubunda icranın oluşturulması sürecinde bu sorunsalın aşılmış olduğunu yapılan araştırmalara göre söylemek olanaklı değildir. Bu bakımdan Türk üslubunda icranın oluşturulmasına yönelik araştırmalara olan ihtiyaç belirginleşmektedir. Bu tümceden olmak üzere **"Başlangıç Düzeyi Mesleki Keman Eğitiminde Türk Keman Üslubunu Oluşturmada Batılı Keman Teknikleri ve Öğretim Kitapları Yanı Sıra Türk Halk Musikisi Saz Eserlerinin Kullanım Olanakları Nelerdir?"** soru tümcesi araştırma ana sorusu olarak seçilmiş olup, bu sorunun yanıtlanması bakımından gerekli görülen alt sorular aşağıda verilmiştir:

1. Türk halk musikisi saz eserlerinin icra üslubu olanakları nelerdir? (Süslemeler, gürlük, ifade ve hız terimleri, müzikal ifadeler)
2. Türk halk musikisi saz eserlerinin başlangıç düzeyi keman eğitimine yönelik keman yay tekniklerinin öğretilme olanakları nelerdir?
3. Türk halk musikisi saz eserlerinin başlangıç düzeyi keman eğitimine yönelik tekniği ilerletme yönündeki olanakları nelerdir?
4. Başlangıç düzeyi keman eğitiminde, Batılı keman metotlarının yanı sıra bu tekniklerle düzenlenmiş Türk halk musikisi saz eserlerinin kullanım olanakları nelerdir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, ortaöğretim mesleki *müzik* eğitimi kurumlarının keman programlarında yer alan başlangıç düzeyinde Batılı etüt kitaplarının yanında, Türk Halk Musikisi saz eserlerinden düzenlenen oyun havalarıyla, keman öğrencilerinin teknik gelişimine yardımcı olmak ve bununla birlikte öğrencinin Türk musikisi icra üslubunu başlangıç seviyesinde de olsa kavrayarak, keman kullanılan eğitiminde başlangıç Batı müziği tekniklerinin, Türk Halk Musikisi saz eserlerinde karşılığının uygulanması sağlamaktır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, ortaöğretim mesleki keman öğretim programında yer verilen makamsal musiki icrasına yönelik katkı sağlaması, Türk çocuklarının keman eğitimlerinde yakından-uzağa, merkezden-çevreye öğretim ilkeleriyle eğitilmesine olanak tanınması, başlangıç düzeyi Türk keman eğitiminde Batılı kaynaklar yanında bir seçenek oluşturması, Türk Halk Musikisi saz eserlerinin çalışma aracı olarak kullanılabilirliğini ortaya konması ve Batılı keman teknikleri korunarak ve öğretilmeye çalışılarak Türk musikisi keman icrasını sağlayabilmek bakımından önemli bulunmaktadır.

1.4. Araştırmanın Sayıtları

- Türk halk musikisi saz eserleri geleneksel halk çalgılarının yanı sıra keman ile de Batılı keman çalma tekniklerinden yararlanılarak daha etkili biçimde çalınabilir.
- Türk halk musikisi saz eserleri, çeşitli keman çalma tekniklerini öğrencilere kazandırmaya yardımcı olabilecek yapıdadır.
- Başlangıç düzeyi keman eğitiminde Türk halk musikisi saz eserlerinden yararlanma Türk çocuklarının keman eğitimlerinde "*yakından-uzağa, merkezden-çevreye, çevreden-evrene*" öğretim ilkelerine uygun düşeceğinden olumlu sonuçlar verebilecektir. Böylece Türk halk müziği geleneksel boyutlardan akademik ve evrensel boyutlara çekilebilecektir.

- Araştırmacı tarafından düzenlenen sınıflamaya göre başlangıç düzeyi keman eğitimi dört seviyeden oluşmaktadır.
- Söz konusu başlangıç düzeyinde verilen dört seviyeden sonra icracılık yönünden gelişmeye odaklı çalışmanın e düzenlemesi hazırlanmış olup üslup kazanmaya yönelik bir anlayış benimsenmiştir.
- Araştırmacı tarafından Türk Halk ezgilerinin etütleştirildiği için orijinal üslubundan biraz daha farklı olabileceği ve üslup oluşturma sürecinde yapılan süslemelerin icracıya göre değişkenlik gösterebileceği kabul edilmektedir.
- Araştırmanın örnekleme evreni yansıttığı kabul edilmektedir.
- Araştırmada kullanılan yöntem, araştırmanın konusuna, amacına ve araştırma ana sorusunun yanıtlanması bakımından uygundur.
- Araştırmadaki nitel incelemelerden elde edilen bulguların geleneğe uygunluğu uzman akademisyenler ve usta icracılar tarafından onaylanmaktadır.

1.5. Araştırmanın Sınırlıkları

Araştırmanın hazırlandığı zamanda ulaşılabilecek kaynak ve eserler ile, araştırmacı tarafından belirlenen batılı başlangıç keman metotlarıyla, TRT Türk halk musikisi saz eserleri Arşivi ve Salih TURHAN tarafından derlenen Halk Müziğimizde Oyun ve Saz Havaları isimli 5 cilt'lik arşiv ile sınırlandırılmıştır.

Araştırmada kullanılan:

“Batı” kavramı, Orta ve Batı Avrupa ülkeleri ile, Kuzey Amerika ülkelerini kapsamaktadır. İngilizce’de, coğrafi olarak yön bildiren batı (west) kelimesi ile, sosyokültürel bir birlik için kullanılan ve söz konusu ülkeleri içeren Batı (the West) kelimesinin kullanım yerleri birbirinden farklıdır. “The” belirli tarif kelimesi ile kullanılan ve büyük harfle başlayan “thewest”, dünyadaki pek çok çalışmada Orta ve Batı Avrupa ülkeleri ile, Kuzey Amerika ülkelerini belirtmek için kullanılmaktadır. (Göher F., 2006: 6) Aşağıda bu kavrama ilişkin çeşitli kaynaklardan alınmış tanımlara yer verilmektedir.

Batı (the West): Avrupa'nın (eski doğu bloğu ülkelerinden hariç tutulan) batı kısmı ve kuzey Amerika (New Oxford Dictionary English, 2001:2098) Batı (the West): Batı Avrupa ve Kuzey Amerika (Longman Active Study Dictionary, 2005: 845)

Batı (the West): Avrupa'nın doğu kısımları hariç, Orta ve Batı Avrupa ile Kuzey Amerika (Cambridge Dictionary, 2004: 1764) Diğer Batı dillerinde de benzer yaklaşımlar görülür."

Bu araştırmada kullanılan “Batı Müziği” kavramı, yukarıdaki tanımlarda adı geçen coğrafyalara özgü ve bu coğrafyalarda doğup gelişmiş müzikleri ifade etmektedir. (Akt. Efe, 2007: 32)

1.6. Kaynakların Değerlendirilmesi

Bu bölümde, araştırmanın süresi boyunca ulaşılabilen ve araştırmada doğrudan veya dolaylı olarak ilgisi olan kaynakların sınıflandırılmasına yer verilmiştir.

1.6.1. Yönteme İlişkin Kaynaklar

Araştırmanın yöntemi oluşturulurken ALTUNİŞİK, COŞKUN, YILDIRIM, ve BAYRAKTAROĞLU (2001), *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri Spss Uygulamalı*; ARICI (1981), *İstatistik (Yöntemler ve Uygulamalar)*; ARSEVEN (2001), *Alan Araştırma Yöntemi İlkeler Teknikler Örnekler*; BALCI (2004), *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntem, Teknik ve İlkeler*; BÜYÜKÖZTÜRK, ÇAKMAK, AKGÜN, KARADENİZ ve DEMİREL (2010) *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*; GÜRTAN (1982), *İstatistik ve Araştırma Metodları*, İstanbul Üniversitesi; İSLAMOĞLU (2003), *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*; KAPTAN (1998), *Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri*; KARASAR (2005), *Bilimsel Araştırma Yöntemi*; KARASAR (2009), *Bilimsel Araştırma Yöntemi*; KUŞ (2003), *Nitel-Nitel Araştırma Teknikleri*; ŞİMŞEK ve YILDIRIM (2005), “Nitel Araştırma Desenleri”, *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* adlı kaynaklar taranmış ve araştırmanın yöntemi, evreni, örnekleme gibi başlıkların nasıl oluşturulması gerektiği, ne anlama

geldiği, araştırmada nasıl kullanılacağı ve kullanılırken nelere dikkat edilmesi gerektiği hususunda incelenip kaynak olarak değerlendirilmiştir.

1.6.2. Derlemeye İlişkin Kaynaklar

BEŞİROĞLU, Şehvar, Şefika; SOYDAŞ, Emin, M., "Osmanlı Saray Müziğinde Yaylı Çalgılar", *İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt:4, Sayı:1, İstanbul, 2007.

Beşiroğlu; Soydaş makalelerinde; sarayda kullanılmış yaylı çalgılar olan kemançe (rebab), kemençe (armudi kemençe), sine keman, keman, viyola, viyolonsel ve kontrabass incelenmektedir. İlk olarak bu çalgıların her biri hakkında genel tarihsel ve teknik bilgiler verilmekte ve sarayda çalındıklarına ilişkin kayıtlar birçok farklı orijinal kaynaktan aktararak saray müziğindeki varlıkları ve gördükleri rağbet tespit edilmektedir. Daha sonra yine her bir çalgının sarayda kullanıldığı müzik türü, ortam ve çalgı grubu belirtilerek saraydaki konumları ortaya koyulmakta, birbirleri ve saraydaki müzik hayatı ile olan ilişkileri değerlendirilmektedir. Kemançe (rebab) 18. yüzyıla kadar saray müziğinin tek yaylı çalgısı olmasıyla dikkat çekmektedir. Söz konusu yaylı çalgıların tamamı padişah huzurunda ve haremden çeşitli türlerin icrasında çalınmış olup bazıları Muzika-i Hümayun bünyesindeki topluluklarda yer almıştır. Bu makalede çalgıların Osmanlı saray müziğindeki konumlarına bir örnek teşkil etmesi bakımından yaylı çalgılar konu olarak seçilirken, bunların bir çalgı türü olarak saray müziği içerisinde nasıl bir süreç izlediklerinin de ortaya koyulmasına çalışılmıştır.

FONTON, Charles, *18. yüzyılda Türk Müziği*, Çev: Cem Behar, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1987.

1725 civarında doğan **Fonton**, Türkçe ve Arapça öğrendikten sonra 1746'da İstanbul'a gelmiş ve 7 yıl burada kalmıştır. 1751 yılında yazdığı bu "denemede" Fanton, Osmanlı İmparatorluğunun başkentinde musikinin öğrenimi ve icrasıyla ilgili somut bilgiler vermenin yanı sıra, usuller ve perdelerden söz etmekte, 18. yüzyılda Klasik Türk Musikisi'nde en çok kullanılan sazları ayrıntılı bir biçimde tanımlamaktadır. Fonton'un "denemesi" bu güne dek Fransızca, Türkçe yada

herhangi bir dilde yayınlanmış değildir. Doç. Dr. Cem BEHAR (1946) Paris'teki Bibliotheque Nationale'de bulunan el yazması tek nüshasından Türkçeye kazandırdığı eseri bir sonuç yazısı ile zenginleştirerek yayına hazırlamıştır.

GAZİMİHAL, M. R., *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ*, Ses ve Tel Yayınları, Ankara, 1958.

Gazimihal çalışmalarında; Kabak Kemane'nin atası olarak kabul edilen “İkliğ” isimli yaylı çalgı ile ilgili Mahmut Ragıp Gazimihal'in çeşitli çalışmaları bulunmaktadır. Gazimihal İstanbul'da yayınlanan “ Halk bilgisi Dergisi” adlı dergide, Eylül 1953 ve Aralık 1953 sayılarında “Türk Folklor Araştırmaları” başlığı altında bu çalgıyla ilgili iki makale yayınlamış, ayrıca 1958 senesinde “Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ” adlı bir kitap yayınlamıştır.

KUTLAY, BAYDAR, Evren, *Bach ve Buffardin'in İstanbul Buluşmasına Türk Müzik Tarihi Bağlamında Bakış*, Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks. Uluslar arası Hakemli Dergi. ISSN. 1868-8934 (Online), ISSN. 1869. 2338 (Print), Vol .2, No:2, Ağustos 2010.

Kutlay makalesinde; Osmanlı İmparatorluğu, Batı müziğiyle, 16. yüzyıldan itibaren gerek Avrupa ülkelerinden gelen ya da kendisinin gönderdiği elçiler vasıtasıyla gerekse padişahlara Avrupa Kralları tarafından hediye olarak gönderilen müzik topluluklarıyla aşına olmaya başlamıştır. Her ne kadar Batı müziğinin Osmanlı topraklarında aktif olarak eğitimi, üretimi ve icrası 19. yüzyılın başlarında ancak gerçekleşiyse de bu ilk temaslar, Batı sanatının ciddi anlamda ele alınmasına zemin oluşturmuşlardır. Bu temaslardan en ilgi çekici olanı ve bugüne kadar Türkiye’de bu konuda yapılan araştırmalarda hiç bildirilmediğini tespit ettiğimiz, ünlü besteci Johann Sebastian Bach’ın kendisi gibi müzisyen olan kardeşi Johann Jacob Bach ile yine aynı dönemin Avrupa’sının en ünlü flüt virtüözü ve bestecilerinden Fransız Pierre Gabriel Buffardin’in farklı sebeplerle geldikleri İstanbul’da bir araya gelmiş olmaları ve Bach’ın Buffardin’den bu süreçte İstanbul’da flüt dersleri almasıdır.

Bu makalede Bach ve Buffardin'in buluşmasının tarihi boyutu, her iki müzisyeni İstanbul'a getiren tarihsel olaylar bazında irdelenecektir. Bu bağlamda, Osmanlı topraklarında Batı müziği temaslarının Türk müzik tarihinde bilinmeyen bir cephesinin ortaya konulması ve Osmanlı'ya Batı müziği enstrümanı olan "flüt"ün girişinin bilinenin çok daha öncesine dayandığının altının çizilmesi amaçlanmaktadır. Bu makalede faydalanılan bilgiler "*Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı Müziğiyle İlk Temaslar ve III. Ahmed Dönemi (1703–1730)*" başlığı kapsamındadır.

KURTASLAN, Zafer, *Türk Keman Okulunun Oluşum Süreci ve Temsilcileri*, Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Sayı: 26, İstanbul, 2009.

Kurtsalan makalesinde; Türk keman okulunun oluşum ve gelişim sürecine ve bu süreçte önemli rol oynadığı düşünülen Türk ve yabancı keman sanatçı-eğitimcilerine yer verilmiştir. 1846 yılında Muzika-i Hümayun Yaylı Çalgılar Orkestrasını kurmak ve öğrencilere keman dersi vermek üzere Avrupa'dan davet edilen yabancı sanatçı-eğitimciler, keman eğitiminin okullaşma süreci içerisinde ilk sayılabilecek çalışmaları başlatmışlardır. Daha sonra Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte açılan müzik eğitimi kurumlarıyla birlikte Türkiye'de yaklaşık yüz altmış yıldır keman icracısı ve eğitimcisi yetiştiği ve konuyla ilgili kaynaklar çerçevesinde bilgileri vermektedir.

KUTLAY, BAYDAR, Evren, *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri*. Kapı Yayınları, İstanbul, 2010

Kutlay kitabında; Osmanlı döneminde batılılaşma hareketinin ortaya çıkışı ve gelişim sürecini ortaya koymaya çalışmıştır. Çalışmasında isimler üzerinden giderek, bu dönemi ve sonrasında yaşanan gelişmeleri ele almıştır. Franz Liszt ismi ön plana çıkıyorsa da yaşanan gelişmelerde pay sahibi olan İtalyan, Alman, İngiliz ve Fransız müzisyenlerden de bahsedilmiş ayrıca Osmanlı'nın Viyana'da müzik tahsiline gönderdiği öğrenciler ve kadınların bu husustaki çalışmaları da kitapta ele alınan diğer konular arasındadır.

SAĞLAM, Atilla, *Türk Musiki/Müzik Devrimi*, Alfa Aktüel Yayınları, Bursa, Haziran 2009.

Sağlam kitabında; 19. yüzyılda Osmanlı'daki musiki yaşamında güçlü izler bırakan Batı musikisi ve çalgılarının 1520 yılından başlayan etkileşim sürecinden günümüze yerleşik düzen ve yapı oluşturmaları, Sağlam tarafından araştırma konusu yapılmış ve bu süreç çeşitli basamaklara ayrılarak sınıflandırılmıştır. Batı musikisinin Osmanlıdaki yerleşme sürecinden Türkiye Cumhuriyeti'ndeki güçlü konumuna kadar geçen sürece yönelik Sağlam Osmanlıda Musiki devrimi ve Türk musiki devrimi şeklinde iki önemli yenileşme hareketinden söz etmiştir. Söz konusu musiki hareketlerinde Batılı gezgin ve musiki bilimciler, çalgıcı veya çalgı toplulukları birer öncü ve köprü görevi üstlenmiş olduğu bilgilerine yer verilmiştir.

SAKARYA, Gül, *Ortaöğretim Düzeyi Mesleki Müzik Eğitiminde Türk Üslubunda Keman Çalma Becerisinin Değerlendirilmesi*, (Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Edirne, 2011.

Sakarya araştırmasında; Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri'nde (A.G.S.L) görev yapmakta olan keman öğretmenleri ile öğrenim görmekte olan keman öğrencilerin görüşleri ışığında Türk üslubunda keman çalma becerisinin öğretim sürecindeki durumunu değerlendirmektir. Bu amaç doğrultusunda ülkemizde mesleki müzik eğitimi veren kurumlardan Marmara Bölgesi'nde yer alan sekiz A.G.S.L araştırmanın evrenini; bu liselerden yedi A.G.S.L ise örneklemini oluşturmaktadır.

"A.G.S.L keman öğretmeni ve öğrencilerinin Türk ve Batı Müziği Çalgıları/Keman dersi programında yer alan Türk musikisi konularının öğretimine yönelik görüşleri nedir?" soru cümlesi araştırmanın temel sorusu olarak kabul edilmiştir. Araştırmanın yöntemi nitel ve nicel araştırma yöntemi olup, araştırma deseni olarak örnek olay ve saha araştırması desenleri kullanılmıştır. Veri toplama araçlarından anket, günce yazma ve görüşme tekniklerinden yararlanılmış olup nitel verilerin çözümlenmesinde içerik çözümlemesi yapılmıştır. Anket verilerinin çözümlenmesinde betimsel istatistik yöntemleri kullanılmıştır.

ŞAHİN, Mustafa; DUMAN, Ruşen, "Cumhuriyet'in Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi", Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Cilt VII, Sayı:16-17, İzmir, 2008,

Şahin; Duman makalelerinde; Cumhuriyetin yapılanma sürecinde (1920–1940) müzik eğitimi araştırılmıştır. Araştırmayı geliştirecek ve destekleyecek kaynaklara ulaşılmış ve betimsel bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Çalışmada öncelikle dönemin özellikleri, eğitimle bağdaştırılarak ifade edilmiştir. Bu nedenle müzik eğitimi “genel eğitim kurumlarında”, “müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlarda” ve “sanatçı yetiştiren kurumlarda” olmak üzere üç grupta incelenmiştir. Cumhuriyet’in kurulmasıyla birlikte çağdaşlık, ulusallık ve evrensellik temeline dayalı değişimler, müzik eğitiminin amaçları içerisine yerleştirilerek verilmeye çalışılmıştır. Bu çerçevede şekillenen çalışma, Cumhuriyetin ilk evresinin müzik eğitiminin betimlenmesiyle sürdürülmüştür. Belirlenen başlıklar altında, müzik eğitiminde yaşananlar, gelişen olaylar, kurumlar ve kurumların oluşumunda yer alan kişiler ifade edilmiştir.

ŞENTÜRK, Nezihe, "Musiki Muallimden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlar", Gazi Üniversitesi, *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 21, Sayı 2, Ankara, 2001.

Şentürk makalesinde; Ülkemizde 1830’lardan itibaren sivil eğitim alanında rüştiyeler, idadiler, sultaniler, darülmaarif gibi okulların devletin denetiminde açılması, eğitim hizmetlerinin yaygınlaştırılmasını sağlamış ve bu okullarda programlara uygun eğitim yapma zorunluluğu getirilmiştir. Anılan sivil okullarda “Gına” “Musiki ve Gına” ve “Musiki” adları altında müzik derslerinin yer aldığı görülmektedir. 1909 yılında(açılışı 16 Mart 1848 olan ve medreseler dışında açılmış okullara öğretmen yetiştiren) Darülmualimin’de, 1914 yılında da ilkokul müfredat programlarında müzik derslerinin yer aldığı anlaşılmaktadır. Bu derslerin okutulmasının istenmesine karşın eğitimcisinin yetiştirilmemiş olması, o zaman amaçlanan müzik eğitiminin gerçekleşmesine olanak vermemiştir. Ulu önder Atatürk’ün yönlendirmesi ile açılan Musiki Muallim Mektebi ve açılan diğer müzik kurumları hakkında bilgiler vermektedir.

1.6.3. Benzer Nitelikte Yapılmış İlgili Araştırmalar

AKPINAR, Mehmet, *"Türk Halk Müziğinin Keman İle Seslendirilmesi Üzerine Bir Araştırma"*, (Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 1992

Akpınar araştırmasında, Türk halk müziğinin evrensel bir çalgı olan keman ile akademik bir düzeyde, sistemli ve bilimsel olarak nasıl seslendirilip yorumlanabileceği araştırılmıştır, örnek olarak yirmi- beş halk ezgisi seçilmiştir. Bu halk ezgilerini keman ile daha dinamik, daha etkili ve çağın gereğine uygun olarak seslendirebilmek için, Türk halk müziğinin yapısı ve halk çalgıları ile çalınma yöntemleri incelenmiştir. Örnek olarak seçilen halk ezgileri üzerinde yay teknikleri ve parmak numaraları ile ilgili çalışmalar yapılmıştır. Yapılan çalışmalar, bu konuda söz sahibi olan çeşitli eğitimci ve sanatçı kişilere çalınmış, onların eleştirileri doğrultusunda gerekli düzeltmeler yapılarak, keman için bir "halk ezgileri" dağarcığı oluşturulmaya çalışılmıştır.

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

Akpınar araştırmasında, müzik öğretmenliği anabilim dallarındaki keman eğitiminde makamsal ezgilerin kullanılma durumları araştırılmıştır. Bulguların güvenilir ve sağlam verilere dayandırılabilmesi için keman öğretim elemanları ve öğrencilerinden oluşan iki örneklem grubu oluşturulmuştur. Birinci örneklem grubunda otuz dokuz keman öğretim elemanı, ikinci örneklem grubunda ise elli keman öğrencisi yer almaktadır. Ayrıca, araştırmacı tarafından ikinci örneklem grubuna yönelik olarak otuz adet makamsal ezgi uyarlanmış, düzenlenmiş ve bestelenmiştir. Bu makamsal ezgiler ilgili öğretim elemanlarınca örneklem grubunda yer alan keman öğrencilerine bir öğretim yılı içerisinde çaldırılmış, böylece makamsal ezgilerin keman eğitimine olan etkileri hakkında bir fikir edinilmeye çalışılmıştır. Bulgular anket yolu ile elde edilmiş ve sonuçlar istatistik yöntemlerle değerlendirilmiştir.

ALBUZ, Aytekin, *“Viyola Öğretiminde Geleneksel Türk Müziği Ses Sistemine İlişkin Dizilerin Kullanımı ve Bu Sistem Kaynaklı Çokseslilik Yaklaşımları”* (Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara 2001

Albuz araştırmasında, Türkiye'deki Üniversitelerin Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Öğretmenliği Programında yürütülen viyola öğretiminde Türk müziği ses sistemine ilişkin dizilerin kullanımı ve bu sistem kaynaklı çokseslilik yaklaşımlarını irdeleyip değerlendirmeye yöneliktir. Araştırmada bir kısım veriler, Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Öğretmenliği Programındaki viyola ve çokseslilik alanıyla ilgili müzik kuramları öğretim elemanlarına uygulanan anketler yoluyla, bir kısım veriler ise; kaynak tarama yöntemiyle elde edilmeye çalışılmıştır. Elde edilen verilerden, viyola öğretiminde Türk müziği dizilerini tampere ses sistemine uyarlamak kaydıyla yararlanılabileceği ve bu yaklaşımın çalgı öğretimi üzerinde daha etkili olduğu izlenimi edinilmiştir. Diğer yandan viyola öğretiminde kullanılan Türk müziğine ilişkin diziler; viyola-piyano ve viyola-viyola ekseninde üçlü, dörtlü, karma/özgün armoni ve kontrapunkt yaklaşımlarına göre çoksesli hale getirilmeye çalışılmıştır. Böylece Türk müziğinde çokseslilik denemelerine katkıda bulunmak amaçlanmıştır. Ayrıca geleneksel müziklerimize ilişkin değişik problemler de göz önüne serilmeye ve buna paralel olarak da bazı çözüm önerileri sunulmaya çalışılmıştır.

AKYÜREK, Rıza, *"Trabzon'da Müzik Eğitimsi Yetiştirmeye Dönük Lise ve Yüksek Öğrenim Kurumlarında Ege Türküleri Yoluyla Başlangıç Düzeyindeki Keman Tekniklerinin Öğrencilere Kazandırılması ve Bu Yaklaşımın Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği"*, (Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi), Bolu 2002

Akyürek araştırmasında, Trabzon'da Müzik eğitimsi yetiştirmeye dönük lise ve yüksek öğrenim kurumlarında Ege türküleri yoluyla başlangıç düzeyindeki keman tekniklerinin öğrencilere kazandırılması ve bu yaklaşımın keman eğitiminde kullanılabilirliğinin geliştirilmesine yönelik yapılmıştır. Araştırma ile ilgili 20 keman öğrencisine performans testi ve anket uygulanmıştır. Gözlem formu ve performans

çizelgelerini değerlendirme aşamasında 5 uzman keman eğitimcisinin görüşleri alınmıştır. Ayrıca başlangıç keman eğitiminde kullanılan tekniklerin geliştirilmesi ve pekiştirilmesine yönelik 10 Ege türküsü kemana uyarlanmıştır. Araştırma sırasında Ege türkülerinin müzikal yapılarının tespiti için 100 Ege türküsü müzikal yönden incelenmiştir. Verilerin toplanmasından sonra frekans ve yüzdeleri alınmış, gözlem formunda öğrencilerin hedefleri ve hedef davranışları gerçekleştirebilme düzeyleri tablolarla belirtilmiştir. Verilerin değerlendirilmesi sonucunda başlangıç düzeyindeki keman tekniklerinin kazandırılmasında karşılaşılan problemler ve çözüm önerileri ile Ege türkülerinin başlangıç keman eğitiminde kullanılabilirliği yönünde somut öneriler geliştirilmiştir.

ALPAGUT, Uğur, "*Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalında Türk Halk Ezgilerinin Kemana Uyarlanmasının Keman Eğitimi Yoluyla Müzik Öğretmenliği Eğitimine Yansıtılabilirliği*", (Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 2001.

Alpagut araştırmasında, Türk halk ezgilerinin temel müzik öğeleriyle kemana uyarlanmasını ve keman eğitimi yoluyla müzik öğretmenliği eğitimine yansıtılabilirlik özelliklerini kapsamaktadır. Araştırma, kapsadığı konuda yeni ipuçları yakalamak, öneriler geliştirmek ve bu yolla keman ve müzik öğretmenliği eğitimine katkıda bulunmak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Araştırmada "ön test-eğitim/çalışma-son test+dinletme" aşamalarından oluşan desene dayalı, deneysel yanı ağırlık taşıyan bir yöntem izlenmiştir. Araştırmanın ön test-son test aşamalarında, üç gözlemci tarafından 22 öğrenciye bir gözlem formu uygulanmıştır. Gözlem formuyla Orta Anadolu bölgesinden seçilen bir türkü ezgisini öğrencilerin kemana uyarlamaları ve bununla ilgili davranış özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır. İki test arasında ise 15 günlük bir eğitim ve çalışma dönemi geçirilmiştir. Gözlem formunun yanı sıra, öğrencilere bilişsel, duyuşsal düzeylerini ve gelişimlerini belirleyebilmek amacıyla ayrı bir test uygulanmıştır. Bu bağlamda gözlemcilerin yaptıkları gözlemin sonuçları ve öğrencilerin teste verdikleri cevaplar arasındaki bazı ilişkiler ortaya konulmaya çalışılmıştır. Araştırmada müzik öğretmenliği eğitimine yansıtılabilirliği konusunda çikarsamalar yapabilmek amacıyla, öğrencilerin 15 günlük eğitim ve çalışma döneminde, kendi seçtikleri ve analiz ettikleri halk ezgileri üzerinde yaptıkları

çalışmaları dinletmeleri için gerekli ortam sağlanmıştır. Dinletmeye 15 öğrenci katılmıştır. Serbest bir ortamda dinleyicilerin katılımıyla gerçekleşen dinletme, kamerayla kaydedilmiştir. Video üzerinde yapılan gözlem ve incelemeyle nitel bulgular elde edilmiştir. Araştırmanın nicel bulgularının elde edilmesinde ise parametrik istatistiksel çözümlemelerin yanı sıra, örneklem grubunun 30 kişinin altında olması nedeniyle, non parametrik çözümlemeler de yapılmıştır. Verilerin analizi sonucunda, öğrencilerin hedefleri büyük ölçüde gerçekleştirdikleri ve halk ezgilerindeki temel müzik öğelerini, temel davranışlar ve temel teknikler yoluyla kemana uyarlayabildikleri ortaya çıkmıştır. Ayrıca, öğrencilerin bu çalışmalar için bilişsel, duyuşsal ve devinişsel davranış özelliklerinin gelişmeye çok uygun olduğu ve ileride halk ezgilerini kemana uyarlamayı kendilerinin başarabilecekleri konusunda cesaretli oldukları belirlenmiştir. Bu vargıların ışığında, yapılabilecek yeni çalışmalar ve araştırmalar için çeşitli önerilerde bulunulmuştur.

ALTINEL, Özlem, *"Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Kullanılan Başlangıç Keman Eğitimi Metotlarının İncelenmesi"*, (Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Konya 2006

Altinel araştırmasında, Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde kullanılan başlangıç keman eğitimi metotlarının kuramsal ve teknik bakımdan incelenerek keman eğitimine katkısının saptanması amacıyla yapılmıştır. Bu amaç doğrultusunda Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde görev yapan keman öğretmenlerinin, keman eğitimi metotlarıyla ilgili temel konulardaki görüşleri araştırılmış ve değerlendirilmiştir. Öncelikle başlangıç aşamasında en fazla tercih edilen keman metotları belirlenmeye çalışılmıştır. Ardından kullanılan bu keman metotlarının kuramsal bilgileri, teknik bilgileri ve başlangıç düzeyi sonrasındaki temel bilgileri ne ölçüde ele aldığı tespit edilmeye çalışılmıştır. 5 farklı Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde görev yapan, 13 keman öğretmenine anket uygulanarak, görüşleri alınmış ve elde edilen bulgular tablolar halinde sunulmuştur. Bu araştırmada elde edilen bulgulara göre, keman öğretmenleri, kullandıkları metotlarda keman eğitiminin bütün aşamalarına ilişkin kuramsal ve teknik çalışmalara tam anlamıyla yer verilmediği görüşünde birleşmektedir. Sonuç olarak keman öğretmenlerinin, birbirini

tamamlayan farklı metotları kullanarak kendi eğitim programlarını oluşturdukları tespit edilmiştir.

BARUT, Zeynep, *"Türk Musikisinde Keman Eğitimi İçin Bir Metot Araştırması"*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik, İstanbul, (1995)

Barut araştırmasına şu görüşlerle başlayıp çalışmasına yön vermeye çalışmıştır: Türk müziğinde keman eğitimine, geniş kapsamlı bir keman metodu bulunmadığından, Batı müziği keman metotları ile başlanmaktadır. Bunun bazı mahsurları vardır. Bunlar içinde en önemlisi öğrencilerin tampere seslere tam olarak basamamaları ve Türk Müziği üslubundan uzaklaşmaları şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Araştırıldığında Türk müziğinde keman eğitimi için bazı metotların yazıldığını görürüz. Kanımızca, bu metotlar akademik bir çalışma için yeterli değildir. Türk müziğinde metot sıkıntısı ve eğitimin düzensiz olması nedeniyle icrada bazı problemler ortaya çıkmaktadır. Bu problemleri ise şöyle sıralayabiliriz; Tutuş problemi, akort problemi, yay bağlan problemi, transpoze problemi, tavrı problemi. Bu çalışmada, Batı Müziği keman eğitiminde sıkça kullanılan bazı metotların açıklanmasına da yer verilerek, belirlenmeye çalışılan yöntemlerin, Türk Müziğinde keman eğitimi için yazılacak bir metotta kullanılabilmesi araştırılmıştır.

BULUT, Ferit, *"Piyano Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynaklı Eserlerin Seslendirilmesine Yönelik Oluşturulan Bir "Çoklu Analiz Modeli" ve Bu Modelin Öğrenci Başarısı Üzerine Etkileri"* (Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Doktora Tezi), Ankara, 2008.

Bulut araştırmasında, piyano için düzenlenen geleneksel Türk halk müziği kaynaklı eserlerin seslendirilmesine yönelik bir model oluşturmak ve bu modelin, öğrenci başarısı üzerine etkilerini belirlemek amacıyla yapılmıştır. Araştırma iki ana bölümden oluşmaktadır. Bunlar, "ÇAM'nin (Çoklu Analiz Modelinin) oluşturulması" ve "bu modelin Türk piyano eserlerini yorumlamadaki etkililiğinin denenmesi"dir. ÇAM'nin oluşturulmasında betimsel yöntemler kullanılırken, modelin uygulanmasında deneysel yöntem kullanılmıştır. Araştırma kapsamında

geliştirilen ÇAM temelde, eserin *geleneksel boyuttaki analizi* ile *çok seslilik boyutundaki analizlerinin* yapılmasıyla oluşmaktadır. Geleneksel boyuttaki analizin içeriği başlıca, *eserin müzik bilimsel analiziyle* birlikte, eserin *geleneksel hâlinin dinlenilmesi* ve *geleneksel oyununun seyredilmesi* öğelerinden oluşmaktadır. Çok seslilik boyutunda yapılan analizin içeriği ise, başlıca *biçimsel analiz* ile *armonik analiz* öğelerinden oluşmaktadır. Araştırmanın eser örneklemine, İstemihan TAVİLOĞLU'na ait "Gençler İçin I" albümünde yer alan eserlerden üç tanesi alınmıştır. Bu eserlerin her biri farklı teknik zorluk düzeyi (kolay – orta – zor) ve farklı oyun karakteri (zeybek – halay – Kafkas) içermektedir. Öğrencilerin bu eserleri yorumlama düzeylerindeki gelişmenin anlamlılığının ölçülmesi için, "ön test - son test deney - kontrol gruplu deneysel model" kullanılmıştır. Deneysel desen çerçevesinde eserlerin öğretimi, süregelen öğretim (geleneksel öğretim) ile ÇAM içerikli öğretim kullanılarak yapılmıştır. Ön test – son test sonuçlarına ait verilerin çözümlenmesinde karışık ölçümler için iki faktörlü ANOVA testi uygulanmıştır. Araştırmada, geliştirilen ve etkililiği araştırılan ÇAM'nin piyano eğitimi sürecinde Türk piyano eserlerinin yorumlanmasını olumlu yönde etkileyecek nitelikte olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

DAŞER, Olcay, "*Klasik Gitar Eğitiminde Makamsal Türk Halk Müziklerinin Kullanımı*", (Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2007.

Daşer araştırmasında, klasik gitar öğretiminde Türk halk ezgilerinin kullanılma durumu araştırılmıştır. Veriler müzik öğretmenliği ana bilim dallarında görev yapmakta olan klasik gitar öğretim elemanlarının görüşleri alınarak elde edilmiştir. Verilerin toplanmasında anket ve kaynak tarama yöntemi kullanılmıştır. Anket yoluyla elde edilen bulgular, temel istatistiksel yöntemlerle açıklanmaya çalışılmıştır. Araştırmada klasik gitar eğitiminin genel ilkelerinden ve tarihinden bahsedilmiş, Türk halk müziğinin özellikleri açıklanmış ve halk müziği çalgılarından bağlamanın genel özellikleri anlatılmıştır. Daha sonra Türk halk ezgilerinin klasik gitar eğitimine uyarlanması düşüncesi üzerinde durulmuş ve halk müziği çalgılarında var olan çokseslilik ortaya konulmaya çalışılmıştır. Ayrıca; araştırmacı tarafından klasik gitar eğitiminde kullanılmak üzere değişik makam ve ritimlerden oluşan on iki

halk ezgisi düzenlenmiş ve klasik gitar için örnek bir halk ezgileri dağarı oluşturulmuştur.

DEĞİRMENCİOĞLU, Levent, "*Geleneksel Türk Sanat Müziği Viyolonsel Öğretim Ve İcra Yöntemleri Üzerine Bir Araştırma*" (Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Kayseri 2006

Değirmencioğlu araştırmasında, Türkiye'deki Geleneksel Türk Sanat Müziği viyolonsel öğretim ve icra yöntemlerinin belirlenmesine ve değerlendirilmesine yönelik olarak hazırlanmıştır. Araştırmada verilerin bir kısmı, üniversitelerde çalışan viyolonsel eğitimcilerinden /icracılarından, Türkiye radyo televizyon kurumunda ve kültür bakanlığı İstanbul devlet Türk Müziği topluluğunda çalışan viyolonsel icracılarından, anket yoluyla, bir kısmı Türkiye'de batı müziği eğitiminde yaygın olarak kullanılan viyolonsel metotlarından, bir kısmı da kaynak taraması yöntemiyle elde edilmeye çalışılmıştır. Araştırmanın sonunda, Geleneksel Türk Sanat Müziği viyolonsel öğretim ve icra yöntemlerine ilişkin önerilerde bulunulmuştur.

DEĞİRMENCİOĞLU, Levent, "*Makamsal Viyolonsel Öğretim Yöntemine Sistemik Bir Yaklaşım*", (İnönü Üniversitesi, Eğitim Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Doktora Tezi), Malatya, 2011.

Değirmencioğlu araştırmasında, makamsal viyolonsel eğitiminde metot eksikliği' probleminin çözümüne yönelik sistemik, bilimsel bir öğretim yöntemi geliştirmek ve bu yöntemin öğrenci başarısı üzerindeki etkilerini belirlemek amacıyla hazırlanmıştır. Araştırmada; ilk aşamada, kaynak taraması yapılarak Türk Müziği nazariyatı öğretim yöntemleri, Türk Müziği çalgıları öğretim yöntemleri, geleneksel viyolonsel öğretim yöntemleri incelenmiş, bu inceleme sonucunda elde edilen bulgular, makamsal viyolonsel eğitimi alanında uzman kişilerin görüşlerinden elde edilen bulgular ile sentezlenerek, makamsal viyolonsel öğretimi için bir öğretim yöntemi geliştirilmiştir. Oluşturulan yöntem, uzman kişilerin görüşleri alınarak; süre, hedef, hedef davranışlar, içerik, yöntem ve değerlendirme basamaklarını kapsayan üniteler halinde, Hüseyini makamı üzerinde çalışılmış, toplamda 28 ders saatine karşılık gelen bir ders işleyiş planı hazırlanmıştır. Araştırmanın ikinci aşamasında,

uygulama sürecinde yapılması planlanan ön test-son test sonuçlarını değerlendirecek gözlemci grubu ve öğretim yönteminin uygulanacağı deney grubu oluşturulmuştur. Gözlemci grubu, Erciyes Üniversitesi GSF Müzik bölümünde görev yapan, alanında uzman 4 hocadan oluşmaktadır. Deney grubu ise, Erciyes Üniversitesi GSF Müzik bölümünde farklı sınıflarda öğrenim gören, farklı seviyelerdeki viyolonsel öğrencilerinden seçilmiş 3 öğrenciden oluşmaktadır. Araştırmanın son aşamasında, oluşturulan yönetime yönelik deneysel çalışma yapılmıştır. Öncelikle, deney grubuna Hüseyini makamında seçilen bir Saz Semaisi'nin iki bölümünün (1 hane, 1 teslim) solfeji ve icrası yaptırılarak ön test yapılmıştır. Daha sonra geliştirilen öğretim yöntemi deney grubuna uygulamış, uygulama sonucunda aynı Saz Semaisi'nin iki bölümünün solfeji ve icrası yeniden yaptırılarak son test yapılmıştır. Ön test ve son test verileri, gözlemci grubu ile birlikte hazırlanan performans değerlendirme ölçeği ile değerlendirilmiş, değerlendirme sonuçlarının istatistiksel analizinde, makamsal viyolonsel eğitimi için geliştirilen öğretim yöntemi, öğrenci gelişiminde etkili olmuştur.

DEMİRCİOĞLU, Nail, *"Keman Öğretiminde Türk Müziğinin Kullanılabilirliği"*, (İnönü Üniversitesi, Fen Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi), Malatya, 1996.

Demircioğlu araştırmasında, ülkemizde Keman öğretiminde Geleneksel Türk Sanat Müziğinden yararlanabilme ölçütleri incelenmiştir. Batı Müziği ile verilen keman eğitiminin metotları, teknikleri, aynı eğitimin Geleneksel Türk Sanat Müziği ile verilmesi durumundaki sonuçları ile karşılaştırılmıştır. Aynı karşılaştırma, Geleneksel Türk Sanat Müziğinin kendi teorisi içinde barındırdığı sorunlardan keman öğretimini bağlayan Koma, akort ve virtüozite üzerinde de yapılmıştır. Uluslararası keman öğretiminde, Geleneksel Türk Sanat Müziğinin de sorunsuz kullanılabilirliği üzerine çözümler araştırılmıştır.

DERİCAN, Betül, *"Viyola Öğretiminde Kullanılan Türk Müziği Dizilerine Dayalı Etütlerin, İçerik-Yöntem Bakımından İncelenmesi ve Değerlendirilmesi"*, (Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2008.

Derican araştırmasında, Müzik Öğretmenliği Anabilim dallarında uygulanmakta olan bireysel çalgı eğitimi (viyola) derslerinde, Türk müziği dizilerine dayalı türlerin kullanılma durumunun belirlenmesi ve mevcut etütlerin içerik-yöntem bakımından incelenerek değerlendirilmesi amacıyla yapılmıştır. Araştırmada bir kısım veriler, alan yazın taraması yöntemiyle, bir kısım veriler ise; Üniversitelerin Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Eğitimi Anabilim Dallarındaki bireysel çalgı eğitimi (viyola) öğretim elemanlarına uygulanan anketler ve örneklem grubuna uygulanan gözlem yoluyla elde edilmiştir. Araştırma sonucunda; bireysel çalgı eğitimi (viyola) derslerinde geleneksel müziklerimize ilişkin materyallerin az olduğu ve bu alanda yeni çalışmalara mutlaka ihtiyaç duyulduğu, viyola öğretiminde geleneksel müziklerimize ait öğelerin; yakından-uzzağa, gelenekselden-evrensele, bilinenden bilinmeyene anlayışı ilkesi çerçevesinde kullanılmasının, hem çalgı eğitimi açısından hem de isteklilik arttırılması açısından öğrenciler üzerinde olumlu sonuçlar vereceği genel bulguları elde edilmiştir.

EFE, Mehmet, “*Geleneksel Türk Sanat Müziği Kemani Bestekârlarının Eserlerindeki Batı Müziğine Ait Müzikal Unsurlar ve Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği*” (Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı, Doktora Tezi), Ankara, 2007.

Efe araştırmasında, az sayıdaki Geleneksel Türk Sanat Müziği çevrelerinde keman icracısı ve aynı zamanda besteci kimlikleriyle tanınan sanatçılarımızın eserlerindeki, Batı müziğine ait müzikal unsurların varlığının tespit edilmesi ve buradan yola çıkılarak, bu eserlerin keman eğitim müziği dağarında yer alabileceğine ilişkin temel oluşturmak amaçlı öğrenci ve uzman görüşlerinin saptanmasıdır. Bu amaçla dokuz kemani bestekâra ait iki yüz seksen üç eser üzerinde nota analizi yapılmıştır. Analizin içeriğini ise bu eserler içerisindeki Batı Müziği unsurlarının “müzikal dinamikler, kromatik pasajlar, çift sesler, hızlı pasajlar, arpejler, akorlar, büyük aralıklar” tespit edilmesi oluşturmaktadır. Bu analizler ışığında seçilen on eser bölümü ses kayıt stüdyosu ortamında araştırmacı tarafından seslendirilmiş, bu ve benzeri eserlerin keman eğitim müziği dağarında yer alıp alamayacağı konusuna temel oluşturmak amacıyla bu konuda uzman öğretim elemanı ve keman eğitimi alan öğrencilerin görüşlerine

başvurulmuştur. Geleneksel Türk Sanat Müziği bestekârları arasında kemani bestekârların eserlerinin kemanın yapısına daha uygun olduğu varsayımından yola çıkılmaktadır. Bu uygunluk Reşat Aysu ve Haydar Tatlıyay gibi bestecilerin eserlerinde kendini açıkça belli etmektedir. Kemani bestekârların eserlerindeki müzikal malzeme geleneksel müziklerimizle, 12 eşit aralıklı tampere sisteme dayalı keman eğitiminde bir köprü araç-gereci olarak kullanılabilir. Bu araç-gereç ile hem Batı müziğine dayalı keman eğitimi alan öğrenciler makamsal müzikleri daha iyi anlayabilir, hem de geleneksel müzikler ile uğraşan keman öğrencileri Batı müziği unsurlarını daha kolay ayırt edebilir. Sonuç olarak araştırmaya konu olan bestecilerin eserlerinde Batı Müziği unsurlarının varlığı tespit edilmiş, Klasik Batı Müziği temelli keman eğitimi yapılan Eğitim Fakülteleri Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dalları'nda bu ve benzeri eserlerin keman öğretim programlarında yer alabileceği ortak görüşü saptanmıştır.

EROL, Meltem, *"Nihavent Ezgilerin İstatistiksel Metotlara Dayalı Olarak Kemana Uygunluğunun Belirlenmesi"* (Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi), Ankara, 2007.

Erol araştırmasında, 100 Majör 100 minör olmak üzere toplam 200 Batı müziği keman etüdü ve Düyek usulünde 100 Nihavent şarkı ses alanı, ezgisel hareket, ritim özellikleri, aralıklar, uzunluk gibi farklı açılardan incelenerek karakteristik özellikleri, aralarındaki benzerlik ve farklılıklar belirlenmiş ve karşılaştırma yapılarak Nihavent makamının keman çalgısına uygunluk durumu araştırılmıştır. Araştırmanın sonucunda, iki grup arasında bir taraftan benzerlikler görülürken diğer taraftan da başka kültürlere ait olmanın getirdiği farklılıklar saptanmıştır.

GÜREL, Murat, *"Keman Eğitiminde Kullanılan Süsleme Tekniklerinin Türk Müziği Keman İcrasındaki Uygulama Biçimi Ve Buna Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması"* (Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2011.

Gürel araştırmasında; batı müziği keman öğretiminde kullanılan süsleme tekniklerinin (çarpma, mordan, grupetto, trıl, tremolo) Türk müziği keman icrasındaki uygulama biçimi ele alınmıştır. Buna yönelik olarak Türk müziği keman eğitiminde sağ el ve sol el tekniklerinin nasıl kullanılması gerektiği belirtilmiştir. Türk müziği icrasına uygun olan batı müziği yay tekniklerinden “Legato” ve “Detache”nin Türk müziği keman icrasındaki uygulama biçimi belirtilmiştir. Sol el tekniğinde Türk müziği keman icrasına yönelik farklılıklar ele alınmıştır. Araştırma genel tarama modeliyle oluşturulmuş betimsel bir çalışmadır. Araştırmada kullanılan veriler kaynak tarama yöntemi ile elde edilmiştir. Araştırmada elde edilen bulgular doğrultusunda, icrada kazanılması istenen hedef davranışlara yönelik olarak on adet alıştırma oluşturulmuştur.

KARACAOĞLU, Ceylan Feyhan, *"Profesyonel Keman Eğitiminde Başlangıç Seviyesindeki Metotlar ile Yöntem ve Tekniklerin İncelenmesi"*, (Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2009.

Karacaoğlu araştırmasında, profesyonel keman eğitime başlangıç seviyesindeki metotlar, yöntem ve teknikler incelenmiştir. Profesyonel keman eğitimi veren kurumlar; konservatuarlar, eğitim fakülteleri, güzel sanatlar fakülteleri ve bu okullara hazırlık aşaması niteliği taşıyan güzel sanatlar liseleridir. Araştırmaya İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü ve İstanbul Avni Akyol Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nde görevli olan keman öğretmenleri katılmıştır. Araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. Verilerin çözümlenmesiyle elde edilen bulgular, tablolar halinde gösterilmiştir. Araştırmada, anket ve görüşmeler sonucu ortaya çıkan sonuçlar çerçevesinde, profesyonel eğitim veren kurumlarda başlangıç seviyesinde en çok kullanılan beş keman metodu incelenmiş, birebir görüşmelerle metot harici, eğitimcilerin kullandıkları yazılı olan veya olmayan teknikler ve yöntemler ortaya çıkarılmıştır. Araştırmanın sonucunda, keman öğretmenlerinin sınırlılıklar çerçevesinde Türkiye'de keman eğitimi veren

kurumlarda kullanılan metot, yöntem ve tekniklerin bilgisine ulaşmaları konusunda kolaylık sağlanacağı umulmaktadır.

KEÇER, Yener, Deniz, "*Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında Uygulanan Bireysel Ses Eğitimi Derslerinde Türk Müziğine Dayalı Ezgilerin Kullanımına İlişkin Bir Araştırma*" (Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2006.

Kekeç araştırmasında, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında uygulanmakta olan bireysel ses eğitimi derslerinde, Türk müziğine dayalı ezgilerin kullanılma durumunun belirlenmesi amacıyla yapılmıştır. Araştırmada bir kısım veriler, Üniversitelerin Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Eğitimi Anabilim Dallarındaki bireysel ses eğitimi öğretim elemanlarına uygulanan anketler yoluyla, bir kısım veriler ise kaynak tarama yöntemiyle elde edilmiştir. Araştırma sonucunda; bireysel ses eğitimi derslerinde geleneksel müziklerimize ait öğelerin yakından uzağa öğretim anlayışı ilkesi çerçevesinde kullanılmasının olumlu neticeler vereceği, bu konuda çalışmalar yapan müzik adamlarının desteklenmesinin gerekliliği ve bu alanda öğretim, yöntem ve tekniklerin geliştirilmesi hususlarında ortak bulgular elde edilmiştir.

KOÇ, Tuna, "*Bir Yöntem Olarak Bölgesel Müziklerin Keman Eğitiminde Kullanımı*", (Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Van, 2007.

Koç araştırmasında, ülkemiz kırsalında, gelişmekte olan ve yeni kurulan üniversitelerimizdeki müzik eğitimcilerinin en sık karşılaştıkları sorunların başında, öğrencilerin bireysel çalgı eğitimi süreçleri boyunca, istenilen müzikal çalma yetkinliğine ulaşamamaları gelmektedir. Bu araştırmanın temel amacı, "Çalgı Eğitimi" sistemimizde sıkça karşılaşılan, müzikalite sorununun çözümüne ilişkin, bölgesel müziklerimizin keman eğitiminde daha müzikal çalmayı kolaylaştıracak önemli bir unsur olduğunu bulgulayan yeni çalışma modelleri sunmaktır. Araştırma, ülke genelinde keman eğitiminde sorunların kırsalda daha yoğun olduğunu göstermesi açısından, model sayılabilecek özel bir çalışma sistemi önerdiği için, önem kazanmaktadır. Özel koşullara uygun çözümler üretilmesini gerektiren bir

estetik sorunlara dikkat çekmesi açısından özgün bir deneme olarak kabul edilebilir. Bu çalışma, Van yöresinden, birçoğunu araştırmacının kendi derlediği ve notaya aldığı 77 adet halk oyunu ezgileri üzerinde, “Keman Eğitimi” amaçlı yapılan çalışmalarla sınırlandırılmıştır. Seçilmiş halk oyunu ezgilerinin, bilgisayar ortamında müzikal açıdan analizleri yapılarak belirli ölçütler saptanmış, bu ölçütlerin ışığında bir veri bankası oluşturulmuştur. Tek keman, iki ve daha fazla çalgı için etüt yazma yöntemleri, orkestra için amaca uygun nitelikte müzik düzenlemeleri, tüm açıklama ve uygulama örnekleriyle tezde yer almıştır. Bu araştırmanın evrenini Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Anabilim Dalı Bireysel Çalgı - Keman Eğitimi öğrencilerinin, yöresel müziklerden etkilenme biçimleri ve onlar için hazırlanmış bir dizi özel teknik çalışmalar oluşturmaktadır. Araştırma şu savlarla yönlendirilmiştir: 1- Ulusal ezgilerimizin keman eğitiminde kullanılmasında, kemanın teknik özelliklerinden yararlanılmalıdır. 2- Çalışmada yer alan kompozisyonlar, ulusal müziğimizin dağarcığına yeni kazanımlar sunacaktır.

KULABOĞA, Haykad, Ali, *"Ege Bölgesi Türkülerinin Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Bölümü'nde Verilmekte Olan Kabak Kemane Eğitimine Uygulanabilirliği Ve Bu Çalışmanın Uzmanlar Tarafından Değerlendirilmesi"*, (Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Afyon, 2007.

Kulaboğa araştırmasında, Ege Bölgesi Türkülerinin Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Bölümünde verilmekte olan Kabak Kemane eğitiminde ders materyali olarak kullanılabilirliğini araştırmak ve yeni materyalleri Kabak Kemane repertuarına kazandırmak amacıyla yapılmıştır. Birinci bölümde konunun temel kaynağını oluşturan müzik, Türk Halk Müziği, Türk Halk Çalgıları, Ege Bölgesi Türküleri ve Kabak Kemane üzerine bilgiler verilmiş, problem durumu belirtilmiş, araştırmanın önemi ve bu konuyla ilgili yapılan çalışmalar araştırılmıştır. İkinci bölümde ise araştırmanın yöntemi belirlenmiş, ders materyali olarak kullanılacak türküler tespit edilmiş ve bununla ilgili ayrıntılı bilgiler verilmiştir. Uzman görüşleri ile zenginleştirilen araştırmada görüşme yöntemi ile uzmanların konu ile ilgili fikirlerine başvurulmuş ve üçüncü bölümde bulgular kısmında çizelge halinde yer verilmiştir. Sonuç olarak ders materyali niteliğindeki

türküler hakkında veriler değerlendirilerek bu dersi verecek tüm kurumlar için kaynak olması yönünde önerilerde bulunulmuştur.

NACAKÇI, Zeki, *"Türk Halk Müziği Eserlerinin Viyola Eğitiminde Kullanılabilirliği"*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van, (2002)

Nacakçı araştırmasında, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı Ana Bilim Dalında sekiz yarıyıllık bir süreçte uygulanan viyola eğitimine katkı sağlamak amacı ile hazırlanmıştır. Bu amaçla TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği repertuarından bölge ayrımı gözetilmeksizin, Tampere ses düzenine uygun olarak yetmiş türkü seçilmiştir. Elde edilen bulgular, bu konuda söz sahibi olan çeşitli sanatçı ve eğitimcilerin görüşleri doğrultusunda hazırlanıp, sekiz yarıyıllık süreçte uygulanan viyola eğitiminin her yarıyılı (Güz, Bahar) için ayrı ayrı düzenlenerek viyola çalma tekniğine uygun hale getirilmiştir. Öğrencilerin Türk kültür mirası içerisindeki müzikal ortamda yetişmiş oldukları gerçeğinden yola çıkılarak yapılan bu çalışmanın sonucunda, viyola eğitimi için "Halk Ezgileri" dağarcığı oluşturularak, öğrencilerin çalgılarına karşı ilgi ve başarılarını arttırmaları, evrensel yay tekniklerini ve becerilerini geliştirmeleri, çalgılarını meslek yaşamlarında daha verimli kullanmaları beklenmektedir.

ÖZÇELİK, Dilek, *"Yeni Başlayanlar İçin Keman Metodu Denemesi"*, (Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya 1995

Özçelik araştırmasında, birinci konumdaki keman etütleri, keman öğrenmeye yeni başlayanlar için açıklamalı olarak hazırlanmıştır. Birinci konumu kapsayan yerli ve yabancı bazı keman metotları incelenmiş ve bir kısmından faydalanılarak, keman öğrencisinin, yayma hâkim, üç diyezli, üç bemollü ve onaltılık değerleri içeren az güçlükte eserleri çalabilecek duruma gelmesi hedeflenmiştir. Çalışmanın ilk bölümlerinde, müzik ve kemanla ilgili, öncelikle öğrenilmesi gereken, bazı temel bilgiler verilmiş ve kolaydan zora, bilinenden bilinmeyene ilkeleri gözetilerek, düzenli, planlı ve yöntemli bir şekilde ileri aşamalara geçilmiştir. Yay kullanımı ve sol el parmaklarının tuşe deki her yeni durumu şekillerle gösterilerek,

daha kolay anlaşılması sağlanmış, öğrenilmesi gereken kuramsal bilgiler, aşama aşama konuların içine yerleştirilerek, her yeni bilgiye zamanı geldikçe ve uygulamaya yönelik etütleri ile birlikte yer verilmiştir. Böylece, bilgilerin daha anlamlı olması sağlanarak, öğrenilmesi kolaylaştırılmıştır. Bu çalışma, keman öğrenmeye yeni başlayan bir öğrencinin keman öğrenirken, öğretmenine danışma gereğini daha aza indirmesi, karşılaştığı birçok güçlüğü, bu çalışmada verilen açıklamalarla yenme olanağını bulabilmesi yönünden önemlidir.

TUTU, Bahadır, Sıtkı, *"Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi"* (Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), İzmir, 2001.

Tutu araştırmasında, Viyolonsel, Türk müzik çevresinin Mızık-a-i Hümayun aracılığı ile tanıştığı bir çalgı olarak Geleneksel Türk Sanat Müziğinde yaygın şekilde kullanılmaktadır. Viyolonsel, Uluslararası Sanat Müziği'nde metot açısından zengin bir çalgıdır. Çalışmadaki amaç bu metotlardaki etütlerin teknik sıralanışını örnek alan, Geleneksel Türk Sanat Müziğinde, aynı zamanda Çağdaş Türk Sanat Müziğinde de kullanılabilecek bir sistemin temellerini belirleyip, viyolonsel eğitiminde öneriler ortaya koymaktır. Söz konusu amaca ulaşmak için çalışmamızda, Viyolonsel'in tarihçesi, Uluslararası Sanat Müziğindeki teknik kapasitesi ve bu müzikteki işlevleri, Türk Müziğine girişi incelenmiş, elde edilen bulgularsa Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi için ortaya koymaya çalıştığımız yeni sistemin temellerini belirlemiş, sınırlarını çizmiştir. Çalışılan yeni sistemde, Uluslararası Sanat Müziğindeki Viyolonsel metotlarından seçilmiş etütler hazırladığımız makamsal etütlerle pedagojik bir sıraya konularak bir araya getirilmiştir.

TUTUŞ, Yavuz, *"Türk Müziği Keman Eğitiminde Birinci Sınıf Ders Hedeflerinin Belirlenmesi Ve Yeni Bir Model Önerisi"* (Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi), Afyon, 2011.

Tutuş araştırmasında; Türk Müziği Keman Eğitimi veren kurumlarda Türk Müziği Keman Eğitimi birinci sınıf ders hedeflerinin belirlenmesi, mevcut durumun saptanması ve yeni bir model önerisiyle çözüm önerilerinin getirilmesini

amaçlamaktadır. Araştırmanın evrenini Türk Müziği Keman Eğitimi veren konservatuvarlar oluşturmaktadır. Örnekleme ise bu kurumlarda Türk Müziği keman eğitimini yürütmekte olan ulaşılabilinen eğitimcilerdir. Araştırmaya veri sağlamak amacıyla yapılandırılmış görüşme formu ve anket formu hazırlanmış ve uygulanmıştır. Anket ve görüşme formlarının geçerlik ve güvenirliğinin sağlanması için bu alanda uzman eğitimcilerle görüşülmüş, uzman görüşleri doğrultusunda anket ve görüşme formları düzenlenmiştir. Araştırma sonunda elde edilen veriler gri ilişkisel analiz tekniğiyle çözümlenmiştir. Elde edilen bulgular ışığında araştırmanın problemlerine yönelik çözüm önerilerinde bulunulmuş ve Türk Müziği Keman Eğitimi Birinci Sınıfta kullanılabilecek yeni bir eğitim modeli hazırlanmıştır.

USLU, Mustafa, *"Türk Halk Müziği Eserlerinin Keman ile Çalınmasında Ortaya Çıkan Problemlerin Evrensel Keman Teknikleri ile Çözümlemesi"*, (Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, , Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1992.

Uslu araştırmasında, T.H.M. eserlerinin evrensel bir çalgı olan kemanla çalınabilmesine yardımcı olabilmek ve eğitim müziğimize katkıda bulunabilmektir. T.H.M. eserleri kemanla çalınmak istendiğinde, bazı çalınma güçlükleriyle karşılaşmaktadır. Ortaya çıkan bu güçlüklerin bazıları çeşitli başlıklar altında toplanarak araştırma kapsamına alınmıştır. Konuyla ilgili olarak, bazı keman eğitimcilerinin görüşlerinden yararlanmak amacıyla bir anket hazırlanmıştır. Eğitimcilere sunulan bu anket sonuçlarından elde edilen bilgiler, titizlikle incelenip değerlendirilmiş ve bulgular bölümünde geniş olarak kullanılmıştır. Bu konuda daha önce yapılmış çeşitli çalışmalar ve değişik kaynaklardan elde edilen bilgiler de bulgular bölümünde verilmiştir. Verilerden ve bulgulardan da elde edilen bilgilerin ışığı altında, her konuyla ilgili bazı yorum ve öneriler üçüncü bölümde belirtilmiştir. Sonuç bölümünde ise, araştırmanın gerekliliğinden ve içeriğinden kısaca söz edilmektedir. Ayrıca, T.H.M. eserlerinin evrensel teknikler kullanılarak çalınması sonucunda, ulusallıktan evrenselliğe ulaşmanın daha kolay olabileceği, halk müziğimizin hem kendi eğitim kurumlarımızda, hem de diğer ulusların eğitim kurumlarında değerlendirilebileceğinden söz edilmektedir. Bu konuda keman eğitimcilerine düşen bazı sorumluluklara değinilmekte ve yapılan araştırmanın,

T.H.M. eserlerinin kemanla çalınabilmesine yardımcı olabilecek nitelikte, önemli bir kaynak olduğu vurgulanmaktadır.

1.6.4. Benzer Nitelikte Hazırlanmış Türk Keman Kitapları

BÜYÜKAKSOY, Feridun, *Keman Öğretiminde İlke ve Yöntemler*, Armoni Yayınları, Ankara, 1997.

Büyükaksoy kitabında; keman öğretiminin temel faktörleri, sol el hareketleri, sol el, kol, bilek, parmak durumları, sağ el temel hareketleri ve yay teknikleri üzerinde durmuştur.

CAN, Ömer, "Keman Öğretim Kılavuzu-Başlangıç Metodu I"

Can kitabında; yay alıştırmaları ve yayın bölümlerini açıkladıktan sonra parmak basma çalışmalarına başlamaktadır. Parmak basışlarda 1.ve 2. parmak arası küçük ikili, 2. ve 3. parmak arası büyük ikili, 3. ve 4. parmak arası büyük ikili kullanıldığı için elin doğal yapısına ters düşen bir yol izlendiği söylenebilir. Ayrıca eğitimcinin çalışmasında, tamamen yabancı keman eğitimcilerinin kitaplarından seçtiği etütler tamamlaması en temel zayıflığını oluşturan unsurlardandır. Çevreden evrene, ulusaldan uluslararasına, bilinenden bilinmeyene şeklinde izlenen yol Can'ın çalışmasında uygulanmamıştır.

ÇİLDEN, Şeyda; ŞENDURUR, Yılmaz, *"Keman İçin Piyano Eşlikli Albüm"* Yazar Tarafından Basılmıştır, Ankara, 1995.

Çilden; Şendurur albümlerindeki temel amaç değişik kaynaklarda dağınık şekilde bulunan yerli yabancı materyallerin, sürdürülmekte olan teknik çalışmalarla ilgili güçlük sırası da göz ardı edilmeden bir albüm şeklinde bir araya getirilmesi ve keman eğitiminin her aşamasında öğrencinin zevkle çalabileceği piyano eşlikli parçaların elinin altında bulunması olanağının sağlanmasıdır. Albümün içerisinde başlangıç seviyesi keman eğitiminde kullanılması için düzenlenmiş 72 eser oluşturulmuştur. Eserlerin çoğunda birinci pozisyon kullanılmış olup sonlara doğru ikinci ve üçüncü pozisyonlara da yer verilmiş ve yerli eserlerde de batılı bir keman çalış anlayışı hâkimdir.

GÖBELEZ, Cemalettin, *Çalgılar Dünyasında Keman*, Liszt Müzik evi Yayınları, İstanbul, 1996.

Göbelez kitabında; yaylı çalgıların tarihçesi ve gelişimi, keman yapımçıları, dünyada oluşan keman ekolleri, yay teknikleri ve kemanda ses üretme yöntemleri üzerinde durmuştur.

GÖĞÜŞ, Tuğrul, "*Keman Öğreniyorum Volume I*" Bemol Yayıncılık, İstanbul, 2004.

Göğüş kitabında; başlangıçta açık tel çalışmalarında yer vermiş, sonrasında tel tel parmak basma çalışmaları hazırlamış ve tüm parmakların birinci pozisyon baskı çalışmaları ile devam etmiştir.

GÜNEY, Edip; UÇAN, Ali, "*Keman I-II-III Mektupla Yükseköğretim*"

Güney; Uçan kitaplarında; İlk mektupta, kemanın seçimi, çalgının bakımı, keman çalmada vücudun durumu, kemanın yerleştirilmesi, sağ ve sol el ile ilgili ilk kavrayışların bulunması ilk göze çarpanlarıdır. Toplam on iki defterden oluşan bu çalışma yerelden evrensele, ulusaldan uluslar arası kültüre, kolaydan zora şeklinde düzenli bir sıra izlenmiştir. Bu çalışmanın en önemli özelliklerinden bazıları düzenlenen çalışmanın ulusal bir çerçevede olması, halk musikisi kaynaklarımızdan yararlanılması ve ezgisel yürüyüşlerden makamsal özelliklerin bulunmasıdır.

GÜNEY, Edip; UÇAN, Ali, "*Çevreden Evrene Keman Eğitimi I Birinci konum/Birinci Kitap*" Dağarcık Yayınları, 1980.

Güney; Uçan kitaplarında; birinci konumu ve bu konuma ilişkin temel konulara yer vermiştir. Temel konular iki kesimde toplanmış, her kesim ayrı bir kitap biçiminde düzenlenmiştir. Her kesim yaklaşık bir yarıyıllık dönemi kapsar. Bu kitap keman çalarken; doğal ve dengeli durabilme; keman ve yayı doğal ve dengeli tutabilme; doğal, doğru ve dengeli duruş ve tutuşları sürdürebilme; sağ el (yayı) ve sol el (parmakları) belli kurallara göre kullanabilme; doğru ve temiz sesler üretebilme; temel beceri ya da teknikleri uygun parçalar üzerinde uygulayabilme; düzeyine uygun tekerleme, türkü, şarkı, ezgi, oyun havası, özgün yapıtlar v.b.

parçaları doğru ve temiz bir biçimde seslendirebilme; düzeyine uygun parçaları çözebilme v.b. yetenekleri kazandırmayı yada geliştirmeyi amaçlamaktadır.

UÇAN, Ali, " *Keman Eğitimi İçin Özgün Parçalar*" Yurt renkleri Yayınevi, Ankara, 2001.

Uçan kitabında; kendisinin oluşturduğu özgün parçalara yer vermiştir. Kitap üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde birinci konuma, ikinci bölümde ağırlıklı olarak ikinci ve üçüncü konum, dördüncü ve beşinci konum ile altıncı ve yedinci konuma; üçüncü bölümde ise çeşitli yay tekniklerine ilişkin parçalar bulunmaktadır. Her ana bölümün başlangıcında o bölüme ait alt bölümler ile başlıca tanımlama, kısaltma ve açıklamalar yer almaktadır. Bölümlerdeki parçalar temel yay güdüm- yay kullanım ve parmak güdüm- parmak kullanım beceri ve teknikleriyle doğal durumdan diğer durumlara giden, mod öncesinden modala- makamsala ve tonala ulaşan, bir telden dört tele ve birinci konumdan yedinci konuma doğru açılıp genişleyen, kolaydan zora ve yalından karmaşığa doğru aşamalı gelişen bir sıra izlemektedir.

BÖLÜM II

2. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmada kullanılan araştırma yöntemleri ve yöntemlerde tercih edilen araştırma desenleri; bu araştırma kapsamında veri toplamak üzere seçilmiş olan veri toplama araçları ve elde edilen verileri çözümlemek üzere seçilmiş veri çözümleme teknikleri açıklanmaktadır. Bunun yanı sıra araştırma evreni, örnekleme ve bu evrenin seçilme ölçütleri ile örneklemin evreni temsil etme durumuna yönelik açıklamalara yer verilmektedir.

2.1. Araştırma Yöntemi

Bu araştırmada biçim incelemesine dayalı bir genel tarama modeli ve partiyon incelemesi içeren niteliksel araştırma yöntemine yer verilmektedir.

Tarama modelinde önemli olan, geçmişte veya günümüzde var olan bir olguyu, var olanı değiştirmeye kalkmadan gözleyebilmek, mevcut durumları ve şartları aynen ortaya konmaya çalışılır açıklayan bir araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay ya da nesne için herhangi bir değiştirme çabası gösterilmez. Araştırmacı bu modelde elde edeceği verileri kendi gözlemleri ile bütünleştirerek yorumlar. Genel tarama modeli bir evren hakkında genel bir yargıya varabilmek için evrenin tümü ya da evrenden seçilecek bir örneklem üzerinde yapılan araştırmalarda kullanılan tarama modelidir (İslamoğlu, 2003: 77; Kaptan, 1998: 59; Karasar, 2005: 34,77, 79, 81, 82).

Niteliksel araştırma herhangi bir istatistiksel işlemlere başvurulmaksızın, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir şekilde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, bir araştırma yöntemi şeklinde tanımlanabilir (Şimşek, 2005: 39; Altunışık vd, 2001).

2.2. Evren ve Örneklem

Evren; belirli ortak özellikler göstermenin yanı sıra araştırmanın amaçlarına göre değişkenliklerde gösterebilen, araştırma sonuçlarının genellenmek istendiği elemanlar bütünüdür. Bu bütün ortak özellikleri olan canlı yada cansız her türlü elemanı içerebilir (Karasar, 2009: 109; Altunışık vd., 2001: 66 Büyüköztürk vd., 2010: 78; Arseven, 2001: 104; Arıcı, 1981: 8).

Bu çalışmada iki evren bulunmaktadır. Birinci evreni; başlangıç düzeyinde kullanılan Batılı keman eğitim kitapları ve içeriğindeki etütlerin icra edilebilmesi için gereken tüm bilgiler (hız sözcükleri, yay teknikleri, gürlük sözcükleri, ifade sözcükleri, süslemeler v.b.), ikinci evreni ise TRT Türk Halk Musikisi saz eserleri(oyun havaları arşivi ve Salih TURHAN tarafından derlenen Halk Müziğimizde Oyun ve Saz Havaları) adlı beş cilt'lik arşiv oluşturmaktadır.

Araştırmanın çalışma evrenini; Batılı keman eğitiminde başlangıç düzeyinde kullanılan hız sözcükleri, yay teknikleri, gürlük sözcükleri, ifade sözcükleri, süslemeler ve konuyla ilgili temel kavramlar, bilgiler oluşturmaktadır.

Çalışma evreni ulaşılabilen evrendir, bu yönüyle somuttur. Evreni tanımlama ve sınırlandırma, aslında çalışma evrenini belirlemek için yapılmaktadır. (Karasar, 2005:110)

Örneklem; incelenecek evrenden meydana gelen birimlerin tamamının değil, belli kurallar çerçevesinde aralarından bir kısmının seçilerek sadece bunların araştırmaya alınmasıyla oluşan küçük kümelerle denir. Örneklemenin evreni temsil edecek düzeyde olması gerekmektedir (Gürtan, 1982: 39; Karasar, 2005: 110).

Araştırmanın iki örneklem üzerinde tasarlanmaktadır. Birinci örneklemini Batılı keman eğitiminde başlangıç düzeyinde kullanılan 50 etüt; ikinci örneklemini ise söz konusu birinci örneklemin karşılığı olan ve araştırmacı tarafından seçilen 50 Türk Halk Musikisi saz eseri oluşturmaktadır. (Bkz. EK-2)

2.3. Verilerin Toplanması ve Çözümü

Türk Halk Musikisi saz eserlerinin keman eğitiminde uygulanabilirliğini saptayabilmek için ilk olarak hali hazırda keman eğitiminde kullanılmakta olan başlangıç düzeyindeki Batılı keman öğretim metotlarının araştırmacı tarafından temin edilenlerine yönelik bir inceleme gerçekleştirilmeye çalışılmıştır (Bkz. Geboloğlu, 2010: 40; Baş, 2007: 69; Altınel, 2006: 13).

EK-1’ de verilen evren çerçevesinde incelenen Batılı başlangıç metotlarının içeriğini kapsayan etütlerin teknik, gürlük ifade ve hız unsurlarının varlığı ve bu araştırma kapsamında dizilimi temel dayanak noktası olarak belirlenmiş ve başlangıç düzeyinde gerçekleşmesi gereken teknik ve diğer donanımlara yönelik ihtiyaçlar tespit edilmiştir. Başlangıç düzeyinde verilmesi gereken temel keman teknikleri konusunda da gerekli belge taramaları yapılmıştır. Yukarıda belirtilen incelemeler ve tespitler doğrultusunda, araştırmanın birinci örneklemini oluşturacak 50 Batılı etüt belirlenmiştir.

Seçilen Batılı etütlerde bulunan hız sözcükleri, yay teknikleri, gürlük sözcükleri, ifade sözcükleri vb. teknikleri uygulamak amacıyla 50 Türk Halk Musikisi saz eseri araştırmacı tarafından seçilmiştir.

Türk müziği unsurlarının keman veya başka diğer sazlara uygulanabilirliğine ilişkin kitap, tez, makale ve bildiri gibi bilimsel çalışmalar taranmıştır. Türk Halk Musikisi saz eserlerinin keman eğitimine uygulanabilirliğine ilişkin araştırmacı tarafından saptanan teknik gerekçeler doğrultusunda çözümleme yoluna gidilmiştir. Doğruluğu yıllar süren çalışmalar sonunda kabul görmüş Batılı metotlarda bulunan teknikler, Türk Halk Musikisi saz eserlerine uygulanmaya çalışılmıştır. Veriler beş basamakta çözümlenerek bulgulara dönüştürülmeye çalışılmıştır.

Nota a) Araştırmacı tarafından seçilen Batı notasının aslı

Nota b) Türk Halk Musikisi saz eserinin aslı

Nota c) Batı nota aslındaki partiyon özelliklerinin, 1. pozisyon ve ezgiyi koruyarak Türk saz eserine uygulanarak benzetiminin oluşturulması (İcrada Batılı bir anlayış oluşmaktadır.)

Nota d) Uyarlanan Türk Halk Musikisi saz eserinde, 1.pozisyon korunarak ezgiyi Türk icra üslubundaki uygulamaya yakınlaştıracak nota eklerinin eklenmesi (makamsal icra ve başlangıç düzeyinde yapılabilecek olan süsleme hareketleriyle Türk üslubuna yakın bir icra oluşturulmaya çalışılmıştır.)

Nota e) Uyarlanan Türk Halk Musikisi saz eserinde Batılı icra teknikleri korunarak ezginin tam olarak Türk üslubunda çalınabilmesi için yapılan süsleme ifadeleri ve üslubun daha kolay icra edilebilmesi için gerekli olan pozisyonların kullanılması (Üslupta kullanılan süsleme teknikleri ile makamsal perde aralıklarıyla ve notalar arası yumuşak geçişlerle Türk musikisi üslubunda bir icra oluşturulmaya çalışılmıştır.)

Her çalgı eğitiminde olduğu gibi keman eğitiminde başlangıçtan itibaren kazanılması amaçlanan davranışlar genel olarak şöyle sıralanabilir:

1. Çalgının tanınması
2. Duruş
3. Çalgıyı doğru tutma
4. Yayı doğru tutma
5. Yayın kullanımı
 - a) Çekme- itme işlemi
 - b) Yayın bölünmesi
 - c) Telden Tele Geçiş
6. Sol elin kullanımı
 - a) Sol elin tuşe üzerindeki kullanımı
 - b) Parmakların konuma göre durumu
 - c) Pozisyon geçişleri ve konumları
7. Seslendirme/ yorum davranışları
 - a) Tempo (Hız) / ritm

- b) Dinamik öğeler
- c) Ses temizliği (Entonasyon)
- d) Sağ el sol el birlikteliği (Artikülasyon)
- e) Tür ve biçim bilgisi

Mesleki yönde keman eğitimi alan kişilerin yukarıda belirtilen aşamaların hepsinden teker teker geçtiği veya geçeceği söylenebilir (Şen, 2001: 7).

Araştırma kapsamında yapılan eser düzenlemelerinde bu sıralama kümelenendirilmeye çalışılarak belli seviyelere indirgenmiştir. Araştırmacı tarafından düzenlenen sınıflamaya göre başlangıç düzeyi keman eğitimi dört seviyeden oluştuğu varsayımlarda belirtilmiştir. Birinci seviyedeki bir keman icracısından *"çalgının tanınması, duruş, çalgıyı doğru tutma, yayı doğru tutma, yayın bölümlerini tanıyıp, yay çekme-itme ve boş tellerde tel değişikliği"* yapabilme gibi davranışları uygulayabilmesi beklenir. İkinci seviyedeki bir icracıdan beklenen; *"sol elin tuşe üzerindeki konumu, parmakların tuşe üzerindeki konumu, küçük yay hareketleri ve temiz ses elde etmeye çalışma"*, davranışlarını sergileyebiliyor olması beklenir. Üçüncü seviyedeki bir keman icracısından *"birinci pozisyon içerisinde bulunan seslere⁵ temiz basabilmesi, başlangıç seviyesindeki yay tekniklerini⁶"* uygulamaya başlamış olması beklenir. Başlangıç düzeyi keman eğitiminin son seviyesi olan dördüncü seviyede ise keman icracısından; *"üçüncü pozisyona kadar geçişlere ve konumlara hakim olması, bu pozisyonlar arası geçişlerde ses temizliği (entonasyon) sorununun ortadan kalkmış olması, başlangıç seviyesindeki yay tekniklerini"* sorunsuz bir şekilde uygulaması beklenir.

Bu sınıflama çerçevesinde araştırmacı tarafından düzenlenen THM saz eserlerde icracıdan, Nota a' dan Nota d' ye kadar olan eser sıralamasında Nota 47' ye

⁵ Keman'ın birinci pozisyonuna ait tüm sesleri denildiğinde en kalın IV. tel olan sol notasından I. teldeki dördüncü parmak si veya birinci pozisyonda kalarak I. telinde (mi) dördüncü parmağın ulaştığı do notası arasındaki tüm sesleri rahatça temiz bir şekilde uygulayabilen kastedilmiştir.

⁶ Keman eğitiminde başlangıç düzeyinde kullanılan yay teknikleri, örneklem çerçevesinde başlangıç seviyesinde olan Batılı keman metotları ve Türk eğitimcilerin hazırlamış oldukları metotlar incelenerek; ayrıca bu konuda yazılan Yüksek Lisans ve Doktora tezleri incelendiğinde bize başlangıç seviyesinde kullanılan yay tekniklerinin; Detaşe ve çeşitlerinin (büyük detaşe, aksanlı detaşe, detaşe Porte gibi) , Portato, Markato, Legato, Martele, Spikato, Sautille, Stakato, olduklarını vermektedir. (Bkz. Ek- 1; Güney- Uçan, 1980; Büyükaksoy, 1970; Göbelez, 1996; Günaydın, 2009: 21; Geboloğlu, 2010:35)

kadar üçüncü seviyede beklenen davranışları, Nota 48-49-50 eserlerinde ise icracılardan dördüncü seviyede bulunan davranışları sergiliyor olması beklenmektedir. Ayrıca araştırmacı tarafından düzenlenen eserlerin "Nota e" bölümünde ise icracıların başlangıç düzeyini geçip "Seslendirme/yorum ve üslup" oluşturma seviyesi olan bir sonraki düzeye geçmiş olması beklenmektedir. Bu düzeyde *"tempo/hız, dinamik öğeler, sağ el- sol el birlikteliği (Artikülasyon), tür ve biçim bilgisi"* gibi ve önceki tüm davranışları sorunsuz uyguluyor olması beklenir.

Aynı zamanda çözümleme çerçevesinde Batı eğitiminde kullanılan süsleme teknikleri de kaynak tarama yoluyla tespit edilmiş (Bkz. EK- 3) ve bu süslemeler icranın içine uygulanmaya çalışılmıştır⁷. Süsleme tekniklerinin kullanılmasındaki amaç hem Türk musikisinin bir unsuru olması hem de kurallara bağlı kalarak ortak icra oluşturmayı sağlayacak yöntemsel bir dağar oluşturmaya çalışmaktır.

Çalışma sonunda hazırlanan dağar, uzman çeşitli sanatçı ve eğitimcilere gösterilmiş, eleştiriler doğrultusunda gerekli düzeltmelere gidilmiştir⁸.

⁷ Nota d ve e bölümünde Türk musiki icra üslubuna yakın bir çalış benimseyebilmek adına yapılan düzenlemelerde Türk musiki saz eserlerinin TRT sanatçıları tarafından çalınan icraları dinlenilip yapılan süslemeler notaya aktarılmaya çalışılmıştır. Burada temel alınan saz geleneksel halk çalgılarımızdan olan kabak kemane'dir. Dinlenen eserin icrasında kabak kemane kullanılmışsa sanatçısının yaptığı icra üslubu dikkate alınmaya çalışılmıştır. Bu sazın dikkate alınmasındaki sebep halk musikisinde kullanılıyor olması, yaylı bir saz olup kemana benzemesi ve yaptığı nota dışı süslemelerin keman icrasında karşılığının kolaylıkla yapılabilmesidir. Araştırmacı tarafından dinlenen eserlerin icrasında kabak kemane sazı kullanılmamış ise eserin genel çalınıışındaki icraya dikkat edilmiştir.

⁸ Yapılan çalışmanın sonunda eserler TRT keman ve kabak kemane sanatçılarına ve bazı akademisyenlere dinletilmiş gerekli düzeltmeler yapıp gerekli onaylar alındıktan sonra (Bkz. EK-4) söz konusu eserler kayıt altına alınmış ve tezin eklerinde "3 DVD" ile verilmiştir. (Bkz. EK-6)

BÖLÜM III

3. BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, araştırma verilerinden elde edilen bulgular, çizelge ve nota destekli olarak açıklanmıştır.

3.1. İncelemeye Alınan Notalara Ait Bulgular

Bu bölümde birinci örneklemin oluşturduğu 50 Batılı etüt içerisindeki teknikler belirlenip çizelgeler yardımıyla açıklanmıştır. Belirlenen bu teknikler yine ikinci örnekleme oluşturan 50 Türk Halk Musikisi (THM) saz eserine uyarlanmış şekilleri çizelgeler yardımıyla gösterilmiştir. Bulgulara ait çalışmada a, Batılı etüt çalışmasını, b, THM saz eserinin kayıt altına alınan nota örneğini, c, THM saz eserinin Batılı bir icra anlayışı ile çalınmasına yönelik düzenlenmiş nota örneğini, d, öğretilecek keman tekniğinin yanında THM saz eserinin gerek makamsal gerekse icra anlayışı ile Türk müziğine yakın bir icra benimsenmesi, e de ise THM saz eserlerinin Batılı tekniklere ve müzikal unsurlara sadık kalarak tamamen bir Türk müziği icra anlayışı ile çalınması için düzenlenmiştir.

3.1.1. Nota 1'e Ait Bulgular

Aşağıda Wohlfahrt No:2 adlı eserin partiyonundan elde edilen teknik ve yorum nitelikleri verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Söz konusu eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağarında Sasa Horonu adlı saz eseri seçilmiş olup, bu esere Wohlfahrt No:2 adlı eserden elde edilen verilerin tamamı uygulanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.1.'de gösterilmiştir.

Nota 1 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Wohlfahrt No: 2	Allegro moderato ⁹	Forte ¹⁰	Detache ¹¹	-	-
Nota 1 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Sasa Horonu	Allegro ¹²	Forte	Detache	Puandorg ¹³	-

Çizelge 3.1.1. Nota 1 Adlı Partisyonundaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.1.1. Nota 1'de Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Wohlfahrt No:2 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Sasa Horonu isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.1.' de verilmiştir. Ortaya konan keman eserinin tamamı Ek-5'de mevcuttur.

Nota 1 a	Detache	Nota 1 d	Detache
			

Çizelge 3.1.1.1. Nota 1 a' da ki Yay Tekniğinin Nota 1 d' ye Uyarlanması

⁹ Şen, fakat mutedil cevvalikte.

¹⁰ İtalyanca kökenlidir. Kuvvetli, yani gümrah seslerle çalmayı işaretleyen nüans sıfatı. Notada kısa yazılışı: f bir misli fazla kuvvetlisi: fortissimo: onun kısaltması: ff, Bütün gürlük fff kısaltması ile gösterilip, fortississimo denir.

¹¹ Detache kelimesi Fransızca kökenlidir. "bölünmüş, kıyılmış, küçük parçalara ayrılmış ve birbirine bağlı olmayan" şeklinde ifade edilmiştir. Detache en önemli temel yay tekniklerinden biridir. Her nota için ayrı bir yay kullanılır, yaylar arasında basınç değişikliği yapılmadan, notalar arasında boşluk olmadan, her yay diğeri başlayıncaya kadar kesintisiz devam etmektedir. Detache yayın tümünden, en küçük parçasına kadar herhangi bir bölümünde ve herhangi bir uzunluktaki tartımda çalınabilir, detache tekniğinin karakterine uygun olan yayın ortası ile ucu arasında fakat ortaya yakın bir yerinde en kolay ve en belirgin biçimde elde edilir. (Galamian, 1962: 67)

¹² İtalyanca kökenlidir. Sevinçli, şen, çabuk. Süratli bir hız derecesini ifade eder.

¹³ Hazırlanan çalışmadaki müzikal terimlerin Türkçe karşılıkları için Gazimihal'in (1961) Musiki Sözlüğü Kitap'ından faydalanılmıştır.

3.1.2. Nota 2'ye Ait Bulgular

Aşağıda Seybold No:21 adlı eserin partisyonundan elde edilen teknik ve yorum nitelikleri verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eerin ezgisel benzetimine yönelik THM dağarında Karahisar Oyun Havası adlı saz eseri seçilmiş olup, bu esere Seybold No:21 adlı eserden elde edilen verilerin tamamı uygulanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.2.'de gösterilmiştir.

Nota 2 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Seybold No: 21	-	Mezzoforte ¹⁴	Detaşe	-	-
Nota 2 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Karahisar Oyun Havası	-	Mezzoforte	Detaşe	Ritenuto ¹⁵	-

Çizelge 3.1.2. Nota 2 Adlı Partisyonadaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.2.1. Nota 2'de Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Seybold No:21 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Karahisar Oyun Havası adlı THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.2.1.'de verilmiştir.

Nota 2 a	Detaşe	
		

Nota 2 d	Detaşe	
		

Çizelge 3.1.2.1 Nota 2 a' da ki Yay Tekniğinin Nota 2 d' ye Uyarlanması

¹⁴ İtalyanca kökenlidir. Terim olarak "orta" demektir. Mezzoforte: kuvvetçe orta; kuvvetli ile hafif arası bir ses gürlük derecesini ifade eder. Kısaltması mf olarak gösterilir.

¹⁵ İtalyanca kökenlidir. Zaptederek. Hızın biraz kısılmasını ister.

3.1.3. Nota 3'e Ait Bulgular

Aşağıda Wohlfahrt No:3 adlı eserin partiyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağırından Memal adlı saz eseri seçilmiş olup Wohlfahrt No:3' de icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.3.'de gösterilmiştir.

Nota 3 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Wohlfahrt No: 3	Moderato ¹⁶	Forte	Detaje	-	-
Nota 3	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Memal	Moderato	Forte	Detaje	-	-

Çizelge 3.1.3. Nota 3 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.3.1. Nota 3'te Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Wohlfahrt No:3 adlı eserin partiyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Memal isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.3.1.'de verilmiştir.

Nota 3 a	Detaje	Nota 3 d	Detaje
			

Çizelge 3.1.3.1. Nota 3 a' da ki Yay Tekniğinin Nota 3 d' ye Uyarlanması

¹⁶ İtalyanca kökenlidir. Orta ve mutedil hız. Ne pek ağır ne de pek yürük olmayan ikisi ortası bir yürüyüşte.

3.1.4. Nota 4'e Ait Bulgular

Aşağıda Wohlfart No:17 adlı eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Söz konusu eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağırından seçilen saz eseri “Türk Ayşe” olup Wohlfart No:17' deki icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.4.'de gösterilmiştir.

Nota 4 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Wohlfahrt No: 17	Allegro moderato	Forte	Detache	Puandorg	-
Nota 4 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Türk Ayşe	Allegro moderato	Forte	Detache	Puandorg	-

Çizelge 3.1.4. Nota 4 Adlı Partisyonadaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.4.1. Nota 4'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Wohlfart No:17 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Türk Ayşe adlı THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.4.1.'de verilmiştir.

Nota 4 a	Detache	Nota 4 d	Detache
			

Çizelge 3.1.4.1. Nota 4 a' da ki Yay Tekniğinin Nota 4 d' ye Uyarlanması

3.1.5. Nota 5'e Ait Bulgular

Aşağıda Wohlfahrt No:17 adlı eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Söz

konusu eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından Temir Ağa Bar Havası adlı saz eseri seçilmiş olup Wohlfahrt No:17'de icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.5.'de gösterilmiştir.

Nota 5 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Wohlfahrt No: 17	Moderato assai (yeterince)	Forte	Detache, Legato ¹⁷	-	-
Nota 5 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Temir Ağa Bar Havası	Moderato assai	Forte	Detache, Legato	-	-

Çizelge 3.1.5. Nota 5 Adlı Partisyonundaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.5.1. Nota 5'te Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Wohlfahrt No:17 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Temir Ağa Bar Havası adlı THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.5.1.'de verilmiştir. Batılı etüt'ün öğretim tekniğinin büyük bir bölümünde detache çalışması uygulanmıştır, ancak etüt'te legato tekniğine de yer verilmiştir. Bu sebeple

¹⁷ İtalyanca kökenli bir kelimedir. Bir veya birkaç sesin bir yayda kesintisiz olarak çalınmasına veya değiştirilen yayların belli olmayan şekline legato denir.(Büyükkaksoy,1997: 40) Ivam Galamian' a göre legato; *"iki ya da daha fazla notanın bir yay çekimine sığdırılması"* (Galamian, 1962: 64) şeklinde tanımlanmıştır. L. Auer' e göre legato; *"seslerin yumuşak, yuvarlak, aralıksız çalınması hususunda gerekli ideal akımı sağlamaktır"* (Auer, 1965: 558)

Libeman, legato da iki faktörden bahsetmektedir. *"İki faktör; çabukluk ve basınç, dolgun bir sesin elde edilebilmesi açısından önemlidir. Legato da tel geçişlerinin sol el parmaklarıyla uyumlu olması aranan bir özelliktir."*(Lebeman, 1985:71)

Değiştirilen yaylarda kesintisiz olmaya özen gösterilmelidir. Başka bir deyişle yay ve tel değişiklikleri belli olmaksızın yapılması Legato'nun en temel özelliğidir.

Legato da yay bir telden diğerine geçerken, sağ kol pozisyonu diğer tele göre düzenleyerek, diğer teller arasında hareketi esnasında sesler arasında boşluk bırakılmaması gerekmektedir.Konu hakkında Ivan Galamian; *"yayın alt yarısında yer alan 'kök'; legato hareketinde tel değişiminin en güç gerçekleştiği bölgedir. Bu güçlüğü gidermek için sağ el parmakları ön kol'un yardımıyla tel geçişini gerçekleştirmelidir. Yayın ucunda ise geçiş daha çok, bilek ağırlıklı sağ el hareketiyle gerçekleşmelidir"*(Galamian,1962:65; Akt. Ulucan, 2005: 26-27) demiştir.

Temir Ağa Bar Havası adlı saz eseri çalışmasında da detaşe'ye önem verilmiş; ancak eser özelliklerine uygun bazı yerlerde Legato çalışma tekniği kullanılmıştır.

	Detache, Legato		Detache, Legato
Nota 5 a		Nota 5 d	

Çizelge 3.1.5.1. Nota 5 a' da ki Yay Tekniğinin Nota 5 d' ye Uyarlanması

3.1.6. Nota 6'ya Ait Bulgular

Aşağıda Sitt No:16 adlı eserin partiyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağırından Payduşka adlı saz eseri seçilmiş olup Sitt No:16'daki icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.6.'da gösterilmiştir.

Nota 6 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Sitt No: 16	Allegro	-	Detache, Legato	-	-
Nota 6 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Payduşka	Allegro	-	Detache, Legato	-	Çarpma

Çizelge 3.1.6. Nota 6 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.6.1. Nota 6'ya Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Sitt No:16 adlı eserin partiyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Payduşka isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetiminin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.6.1.'de verilmiştir.

Nota 6 a	Detache, Legato	Nota 6 d	Detache, Legato
			

Çizelge 3.1.6.1. Nota 6 a' da ki Yay Tekniğinin Nota 6 d' ye Uyarlanması

3.1.7. Nota 7'ye Ait Bulgular

Aşağıda Laoureux " Andantino" isimli eserin partiyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından Horon adlı saz eseri seçilmiş olup, Andantino isimli etüt'ün icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.7.'de gösterilmiştir.

Laoureux' in oluşturduğu keman etüt'ünün hangi hızda çalınacağına dair bir bilgi yoktur; ancak hangi hızda çalınacağı eserin isminden anlaşılabilmektedir. Bu hız, uyarlanmak için seçilen horon isimli saz THM eserinin icra özelliğini yansıtabilmesi mümkün olmadığından eserin çalınış hızı Vivace (canlı, kıvrak) olarak belirlenmiştir. Benzetim için kaynak olan eserin yazımı çift partilidir; ancak inceleme alanı olarak sadece birinci parti dikkate alınmıştır¹⁸.

¹⁸ Kaynak olarak incelemeye alınan eserlerin bazılarının çift partili olduğu göze çarpmaktadır. Bu partilerinin ilki öğrencinin çalması için ikincisi ise öğretmenin çalması için düzenlenmiştir. Çalışma içeriğindeki bu gibi çift partili eserlerin tamamında dikkate alınan parti öğrenci yani birinci parti olacaktır.

Nota 7 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Laourex Andantino	-	Mezzoforte	Detache, Legato	Ritardando, ¹⁹ a tempo ²⁰	-
Nota 7 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Horon	Vivace (Canlı)	Mezzoforte	Detache, Legato	Ritardando, a tempo, Ritenuto	-

Çizelge 3.1.7. Nota 7 Adlı Partisyonundaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.7.1. Nota 7'te Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda "Andantino" adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Horon isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.7.1.'de verilmiştir.

Nota 7 a	Detache, Legato	Nota 7 d	Detache, Legato
			

Çizelge 3.1.7.1. Nota 7 a' da ki Yay Tekniğinin Nota 7 d' ye Uyarlanması

3.1.8. Nota 8'e Ait Bulgular

Aşağıda Sitt No:1 adlı eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir ve ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından Trakya yöresine ait Karşılama adlı saz eseri seçilmiş olup Sitt No:1 isimli etüt'ün icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. İcra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.8.'de gösterilmiştir. No:1 isimli çalışmada hız Andante olarak seçilmiştir; ancak Andante hızı uyarlama

¹⁹ İtalyanca kökenlidir. Hızın azaltılmasını işaretler.

²⁰ İtalyanca kökenlidir. İlk tempoya; ilk hızda, eskiden reçitatif halindeki bir fıkradan ölçülü icraya geçilmesinin başlama noktasını belirlemek için a battuta sözü kullanılırdı. Bugün onun yerine a tempo kullanılır. Kısaltmaları nota da şöyledir: A to, veya A temp.

esnasında Karşılama isimli THM saz eserinin icra özelliğine uygun bulunmadığı için hız özelliği Vivace olarak belirlenmiştir.

Nota 8 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Sitt No 1	Andante ²¹	-	Detache, Legato	-	-
Nota 8 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Karşılama	Vivace	-	Detache, Legato	-	Çarpma, Tril

Çizelge 3.1.8. Nota 8 Adlı Partisyonundaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.8.1. Nota 8'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Sitt No:1 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Karşılama isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.8.1.'de verilmiştir.

Nota 8 a	Detache, Legato	Nota 8 d	Detache, Legato
			

Çizelge 3.1.8.1. Nota 8 a' da ki Yay Tekniğinin Nota 8 d' ye Uyarlanması

3.1.9. Nota 9'a Ait Bulgular

Aşağıda Hohmann No:170 isimli eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir ve ezgisel benzetimine yönelik THM dağırından Pamukçu Bengi Zeybeği adlı saz eseri seçilmiş olup, "A Visit To The Park" isimli etüt 'ün icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.9.'da gösterilmiştir.

²¹ Yürümek anlamında İtalyanca "andare" fiilinden türemiştir. Yavaş fakat çokta ağır değildir.

Hohmann'ın oluşturduğu keman etüt'ünün çalınış hızı Andante (yürüyüş hızında)'dır. Bu hız uyarlanmak için seçilen Pamukçu Bengi Zeybeği isimli THM saz eserinin icra özelliğini yansıtabilmesi mümkün olmadığından eserin çalınış hızı Vivace olarak değerlendirilmiştir.

Nota 9 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Hohmann No:170	Andante	Mezzoforte	Detache, Legato	-	-
Nota 9 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Pamukçu Bengi Zeybeği	Vivace	Mezzoforte, Forte Piano ²²	Detache, Legato	Ritenuito	Tril

Çizelge 3.1.9. Nota 9 Adlı Partisyonadaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.9.1 Nota 9'a Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Hohmann No:170 "A Visit To The Park" adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Pamukçu Bengi Zeybeği isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.9.1.'de verilmiştir.

Nota 9 a	Detache, Legato	Nota 9 d	Detache, Legato
			

Çizelge 3.1.9.1. Nota 9 a' da ki Yay Tekniğinin Nota 9 d' ye Uyarlanması

3.1.10. Nota 10'a Ait Bulgular

Aşağıda Hohmann No:250 adlı eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir ve ezgisel

²² İtalyanca kökenlidir. Az sesli ve yumuşak bir ifade ile icra edileceğini bildirir. Notada kısaltma halinde p ile gösterilir. Piano derecesinden daha da hafif çalmaya pianissimo denilir ve bu pp ile gösterilir.

benzetimine yönelik THM dağarından seçilen saz eseri Ata Bar olarak belirlenmiştir. Hohmann No:250 adlı eserin icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.10.'da gösterilmiştir.

Nota 10 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Hohmann No:250	Andantino ²³	Mezzoforte	Legato	Crescendo ²⁴ Decrescendo Rallentando ²⁵ , Puandorg	Çarpma Tril
Nota 10 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Ata Bar	Andantino	Mezzoforte	Legato	Crescendo Decrescendo Puandorg	Çarpma Tril

Çizelge 3.1.10.Nota 10 Adlı Partisyonadaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.10.1. Nota 10'da Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Hohmann No:250 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Ata Bar adlı eserin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.10.1.'de verilmiştir.

Nota 10 a	Legato	Nota 10 d	Legato
			

Çizelge 3.1.10.1. Nota 10' a da ki Yay Tekniğinin Nota 10 d' ye Uyarlanması

3.1.11. Nota 11'ya Ait Bulgular

Aşağıda Laoureux "Melodie" isimli eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından Dokuzlu adlı saz eseri seçilmiş

²³ Andante'den daha hızlıdır.

²⁴ İtalyanca kökenlidir. Altına yazılı bulunduğu musiki cümlesinde sesin gitgide çoğalacağını bildirir. Kısaltması: cresc. Crescendo'nun zıttı Decrescendo ve Diminuendo tabirleridir; yazılı bulundukları musiki cümlelerinde sesler gitgide söndürülür.

²⁵ İtalyanca kökenlidir. Hızın muvakkaten yavaşlayacağı, yavaşlayarak. Kısaltması Rall, Rollent

olup, "Melodie" isimli etüt'ün icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.11.' de gösterilmiştir.

Nota 11 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Laoureux Melodie	Andante	Mezzoforte, Forte, Piano	Legato	Diminuendo Crescendo, Decrescendo Ritardando, a tempo,	-
Nota 11 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Dokuzlu	Andante	Mezzoforte, Forte, Piano	Legato	Ritenuito Crescendo, Decrescendo	-

Çizelge 3.1.11.Nota 11 Adlı Partisyonundaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.11.1. Nota 11'ya Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Laoureux " Melodie" adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Dokuzlu isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.11.1.'de verilmiştir.

Nota 11 a	Legato	Nota 11 d	Legato
			

Çizelge 3.1.11.1. Nota 11' a da ki Yay Tekniğinin Nota 11 d' ye Uyarlanması

3.1.12. Nota 12'ye Ait Bulgular

Aşağıda Wohlfart No:18 isimli eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir ve ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından Arpazlı Zeybeği adlı saz eseri seçilmiş olup,

Wohlfart No:18 isimli etüt'ün icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.12' de gösterilmiştir.

Wohlfart'ın oluşturduğu keman etüt'ünün çalınış hızı Allegro (sevinçli, şen, çabuk)'dur. Bu hız uyarlanmak için seçilen Arpazlı Zeybeği isimli THM saz eserinin icra özelliğini yansıtabilmesi konusunda uygun bulunmadığı için eserin çalınış hızı Moderato (orta hız) olarak değerlendirilmiştir.

Nota 12 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Wohlfart No:18	Allegro	Forte	Legato	-	-
Nota 12 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Arpazlı Zeybeği	Moderato	Forte	Legato	-	-

Çizelge 3.1.12.Nota 12 Adlı Partisyonadaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.12.1. Nota 12'ye Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Wohlfart No:18 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Arpazlı Zeybeği isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.12.1.'de verilmiştir.

Nota 12 a	Legato	Nota 12 d	Legato
			

Çizelge 3.1.12.1. Nota 12' a da ki Yay Tekniğinin Nota 12 d' ye Uyarlanması

3.1.13. Nota 13'e Ait Bulgular

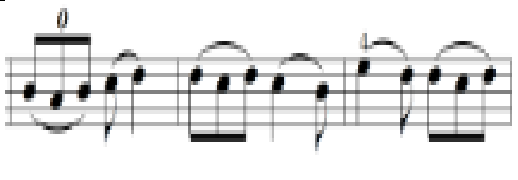
Aşağıda Hohmann No:201 "Pop Goes The Weasel" isimli eserin partiyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir ve ezgisel benzetimine yönelik THM dağırından Ondört adlı saz eseri seçilmiş olup, Pop Goes The Weasel isimli etüt'ün icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.13.'de gösterilmiştir.

Nota 13 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Hohmann No:201	Vivace	Forte	Legato	-	-
Nota 13 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Ondört	Vivace	Forte	Legato	Ritenuto, Puandorg	Tril

Çizelge 3.1.13.Nota 13 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.13.1. Nota 13'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Hohmann No:201 "Pop Goes The Weasel" adlı eserin partiyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Ondört isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.13.1.'de verilmiştir.

Nota 13 a	Legato	Nota 13 d	Legato
			

Çizelge 3.1.13.1. Nota 13'a da ki Yay Tekniğinin Nota 13 d' ye Uyarlanması

3.1.14. Nota 14'e Ait Bulgular

Aşağıda Hohmann No:222 "Celeste Aıda" isimli eserin partiyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir ve ezgisel benzetimine yönelik THM dağırından Balalar Kaytarması adlı saz eseri seçilmiş olup, Celeste Aıda isimli etüt'ün icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.14.'de gösterilmiştir.

Hohmann' ın oluşturduğu keman etüt'ünün çalınış hızı Andantino (yürüyüş hızından biraz daha hızlı veya biraz daha yavaş)'dur. Bu hız uyarlanmak için seçilen Balalar Kaytarması isimli THM saz eserinin icra özelliğini yansıtabilmesi konusunda uygun bulunmadığı için eserin çalınış hızı Allegro olarak değerlendirilmiştir.

Nota 14 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Hohmann No:222	Andantino	Mezzoforte, Piano	Legato	Rallentando a tempo,Dolce ²⁶	-
Nota 14 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Balalar Kaytarması	Allegro	Forte	Legato	Rallentando a tempo,Dolce	Tril

Çizelge 3.1.14.Nota 14 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.14.1. Nota 14'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Hohmann No:222 "Celeste Aıda" adlı eserin partiyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Balalar Kaytarması isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.14.1.'de verilmiştir.

²⁶ İtalyanca kökenlidir. Latif, tatlı bir ifadeyle.

Nota 14 a	Legato	Nota 14 d	Legato
			

Çizelge 3.1.14.1. Nota 14'a da ki Yay Tekniğinin Nota 14 d' ye Uyarlanması

3.1.15. Nota 15'e Ait Bulgular

Aşağıda Laoureux " Etude 1" isimli eserin partiyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir ve ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından Geyve Zeybeği adlı saz eseri seçilmiş olup, Etude 1 isimli eserin icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.15.'de gösterilmiştir.

Nota 15 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Laoureux Etude 1	Andante	-	Legato	Dolce, Puandorg	-
Nota 15 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Geyve Zeybeği	Andante	-	Legato	Dolce, Puandorg	Tril

Çizelge 3.1.15.Nota 15 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.15.1. Nota 15'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Laoureux " Etude 1" adlı eserin partiyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Geyve Zeybeği isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.15.1.'de verilmiştir.



Çizelge 3.1.15.1. Nota 15'a da ki Yay Tekniğinin Nota 15 d' ye Uyarlanması

3.1.16 Nota 16'ye Ait Bulgular

Aşağıda Laoureux No:3 isimli eserin partiyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir ve ezgisel benzetimine yönelik THM dağırından Kaytarma-VI adlı saz eseri seçilmiş olup, Laoureux'in oluşturduğu eserin icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.16.'da gösterilmiştir.

Laoureux No:3 oluşturduğu keman etüt'ün de çalınış hızını belirtmemiştir; ancak uyarlamak için seçilen Kaytarma-VI isimli THM saz eserinin icra özelliği yansıtabilmek amacıyla araştırmacı tarafından Allegro hızı uygun görülmüştür.

Nota 16 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Laoureux No:3	-	-	Legato	-	-
Nota 16 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Kaytarma -VI	Allegro	-	Legato	-	Tril

Çizelge 3.1.16.Nota 16 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.16.1 Nota 16'ye Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Laoureux No:3 adlı eserin partiyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Kaytarma-VI isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.16.1.'de verilmiştir.

Nota 16 a	Legato	Nota 16 d	Legato
			

Çizelge 3.1.16.1. Nota 16'a da ki Yay Tekniğinin Nota 16 d' ye Uyarlanması

3.1.17. Nota 17'ye Ait Bulgular

Aşağıda Laoureux "Etude 2" isimli eserin partiyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağırından Tıraş Havası adlı saz eseri seçilmiş olup benzetim sağlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.17.'de gösterilmiştir.

Laoureux oluşturduğu keman etüt'ün de çalınış hızını Moderato olarak belirtmiştir; ancak uyarlamak için seçilen Tıraş Havası isimli THM saz eserinin icra özelliği yansıtabilmek amacıyla araştırmacı tarafından Allegro hızı uygun görülmüştür.

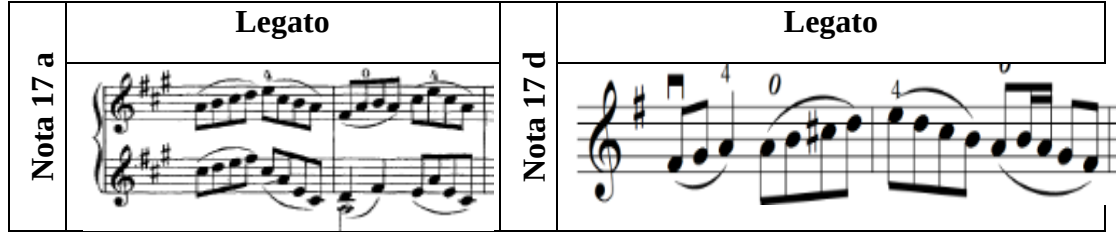
Nota 17 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Laoureux Etude 2	Moderato	-	Legato	Dolce, Ritardando, a tempo, Ritenuto, Puandorg	-
Nota 17 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Tıraş Havası	Allegro	-	Legato	Dolce, Ritenuto, Puandorg	Grupetto, Aşağı Mordan

Çizelge 3.1.17.Nota 17 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.17.1. Nota 17'ye Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Laoureux " Etude 2" adlı eserin partiyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Tıraş Havası isimli

THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.17.1.'de verilmiştir.



Çizelge 3.1.17.1. Nota 17'a da ki Yay Tekniğinin Nota 17 d' ye Uyarlanması

3.1.18. Nota 18'e Ait Bulgular

Aşağıda Sitt No:3 isimli eserin partiyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından Sarı Seyran Barı adlı saz eseri seçilmiş olup, Sitt'in oluşturduğu eserin icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.18.'de gösterilmiştir.

Nota 18 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Sitt No:3	Moderato	-	Legato	-	-
Nota 18 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Sarı Seyran Barı	Moderato	-	Legato	-	Tril

Çizelge 3.1.18.Nota 18 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.18.1. Nota 18'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Sitt No:3 adlı eserin partiyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Sarı Seyran Barı isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.18.1.'de verilmiştir.

Nota 18 a	Legato	Nota 18 d	Legato
			

Çizelge 3.1.18.1. Nota 18'a da ki Yay Tekniğinin Nota 18 d' ye Uyarlanması

3.1.19. Nota 19'a Ait Bulgular

Aşağıda Laoureux "Melodie" isimli eserin partiyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağırından Gelzeri adlı saz eseri seçilmiş olup benzetim sağlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.19.'da gösterilmiştir.

Nota 19 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Laoureux Melodie	Andante	-	Legato	Dolce Puandorg	-
Nota 19 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Gelzeri	Andante, Allegro	-	Legato	Dolce, Ritenuto, Puandorg	Çarpma, Tril

Çizelge 3.1.19.Nota 19 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.19.1. Nota 19'a Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Laoureux "Melodie" adlı eserin partiyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Gelzeri isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.19.1.'de verilmiştir.

Nota 19 a	Legato	Nota 19 d	Legato
			

Çizelge 3.1.19.1. Nota 19'a da ki Yay Tekniğinin Nota 19 d' ye Uyarlanması

3.1.20. Nota 20'ye Ait Bulgular

Aşağıda Wohlfart No:3 isimli eserin partiyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir ve ezgisel benzetimine yönelik THM dağırından Kaytarma-II adlı saz eseri seçilmiş olup benzetim sağlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.20.'de gösterilmiştir.

Nota 20 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Wohlfart No:3	Allegro	-	Legato	-	-
Nota 20 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Kaytarma II	Allegro	-	Legato	-	Çarpma

Çizelge 3.1.20.Nota 20 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.20.1. Nota 20'ye Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Wohlfart No:3 adlı eserin partiyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Kaytarma-II isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.20.1.'de verilmiştir.

Nota 20 a	Legato	Nota 20 d	Legato
			

Çizelge 3.1.20.1. Nota 20'a da ki Yay Tekniğinin Nota 20 d' ye Uyarlanması

3.1.21. Nota 21'e Ait Bulgular

Aşağıda Hohmann No:237 isimli eserin partiyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağırından Saz Havası adlı saz eseri seçilmiş olup benzetim sağlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.21.'de gösterilmiştir.

Hohmann oluşturduğu keman etüt'ün de çalınış hızını Allegro olarak belirtmemiştir. Ancak uyarlamak için seçilen Saz Havası isimli THM saz eserinin icra özelliği yansıtabilmek amacıyla araştırmacı tarafından Allegretto hızı uygun görülmüştür.

Nota 21 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Hohmann No:237	Allegro	Piano, Forte	Legato, Spikato ²⁷	Crescendo, Decrescendo	-
Nota 21 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Saz Havası	Allegretto ²⁸	Mezzoforte, Piano, Forte	Legato	Crescendo, Decrescendo	Tril

Çizelge 3.1.21.Nota 21 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

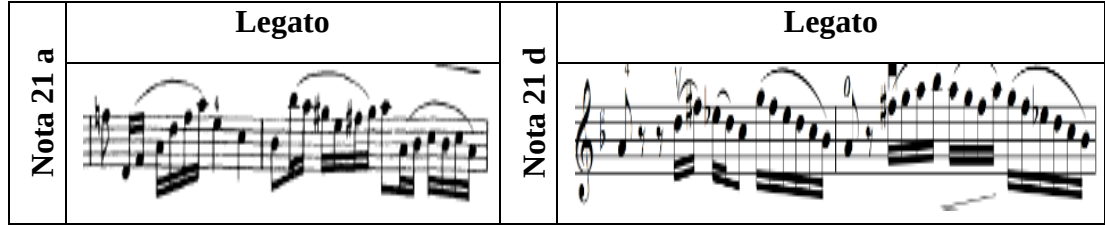
3.1.21.1. Nota 21'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Hohmann No:237 adlı eserin partiyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Saz Havası isimli THM

²⁷ İtalyanca kökenli bir kelimedir. Bu teknikte yay tele hafif bir darbe ile düşürülerek zıplatılması sağlanır. Kaliteli bir sipikato tekniği elde edebilmek için öncelikle yayın tam olarak neresinde zıplatılacağı tespit edilmelidir. Spikato ses ve artikülasyon açısından Martele'ye benzer. Martele yayın üst bölümü ile çalınırken Spiccatto yayın alt veya orta bölümleri ile çalınır. *“Spikato'nun genel karakteri, yayın her seste tellere atılması ve tekrar kaldırılmasıdır” (Büyükaksoy, 1997: 52)*
“Sipikato yayında, yayın hareketi kendiliğindendir. Yayıdaki bu kendiliğinden olan hareketin hissedilmesi yayı serbestçe ortadan uca doğru sıçratmak suretiyle anlaşılabilir. Yay gevşek tutulmalı, ağırlık merkezinden telin üzerine bırakılmalıdır. Sonradan bu harekete parmaklardan küçük bir kontrol önerilebilir” (Whone, 1989: 76).

²⁸ İtalyanca kökenlidir. Mutedil hız ile canlı hız arası ve Andantino ile Allegro arası bir kıvamın ifadesidir.

saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.21.1.'de verilmiştir.



Çizelge 3.1.21.1. Nota 21'a da ki Yay Tekniğinin Nota 21 d' ye Uyarlanması

3.1.22. Nota 22'ye Ait Bulgular

Aşağıda Hohmann No:273 isimli eserin partiyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir ve ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından Tavas Zeybeği adlı saz eseri seçilmiş olup benzetim sağlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.22.'de gösterilmiştir.

Nota 22 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Hohmann No:273	Andante	Mezzopiano Piano, Forte	Legato	Crescendo, Decrescendo, Diminuendo Expressivo ²⁹	Çarpma
Nota 22 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Tavas Zeybeği	Andante	Mezzoforte, Piano, Forte	Legato	Crescendo, Decrescendo	Çarpma

Çizelge 3.1.22.Nota 22 Adlı Partisyonundaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.22.1. Nota 22'ye Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Hohmann No:273 adlı eserin partiyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Tavas Zeybeği isimli

²⁹ İtalyanca kökenlidir. Dokunaklı, tesir edici bir şekilde.

THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.22.1.'de verilmiştir.

Nota 22 a	Legato	Nota 22 d	Legato
			

Çizelge 3.1.22.1. Nota 22'a da ki Yay Tekniğinin Nota 22 d' ye Uyarlanması

3.1.23. Nota 23'e Ait Bulgular

Aşağıda Hohmann No:178 "Home Sweet Home" isimli eserin partiyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından Zeybek adlı saz eseri seçilmiş olup benzetim sağlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.23.'de gösterilmiştir.

Hohmann oluşturduğu keman etüt'ün de çalınış hızını belirtmemiştir; ancak uyarlamak için seçilen Zeybek isimli THM saz eserinin icra özelliği yansıtabilmek amacıyla araştırmacı tarafından Adagio (gösterişli ve tepkinli bir ağırlıkta) hızı uygun görülmüştür.

Nota 23 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Hohmann No:178	-	Piano	Legato, Detaşe	Rallentando a tempo, Crescendo	-
Nota 23 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Zeybek	Adagio	Mezzoforte, Piano, Forte	Legato, Detaşe	Crescendo	-

Çizelge 3.1.23.Nota 23 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.23.1. Nota 23'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Hohmann No:178 "Home Sweet Home" adlı eserin partiyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Zeybek isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.23.1.'de verilmiştir.

Nota 23 a	Legato	Nota 23 d	Legato
			

Çizelge 3.1.23.1. Nota 23'a da ki Yay Tekniğinin Nota 23 d' ye Uyarlanması

3.1.24. Nota 24'e Ait Bulgular

Aşağıda Hohmann No:253 "The Italian Flower Girl" isimli eserin partiyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından Yağcılar Zeybeği adlı saz eseri seçilmiş olup benzetim sağlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.24.'de gösterilmiştir.

Hohmann oluşturduğu keman etüt'ün de çalınış hızını Andante olarak belirlenmiştir; ancak uyarlamak için seçilen Yağcılar Zeybeği isimli THM saz eserinin icra özelliği yansıtabilmek amacıyla araştırmacı tarafından Adagio hızı uygun görülmüştür.

Nota 24	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Hohmann No:253	Andante	Mezzoforte, Piano, Forte	Legato,	Dolce, Crescendo, Decrescendo	-
Nota 24 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Yağcılar Zeybeği	Adagio	Mezzoforte, Piano, Forte	Legato	Crescendo, Decrescendo	-

Çizelge 3.1.24.Nota 24 Adlı Partisyonadaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.24.1. Nota 24'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Hohmann No:253 "The Italian Flower Girl" adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Yağcılar Zeybeği isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.24.1.'de verilmiştir.

Nota 24 a	Legato	Nota 24 d	Legato
			

Çizelge 3.1.24.1. Nota 24'a da ki Yay Tekniğinin Nota 24 d' ye Uyarlanması

3.1.25. Nota 25'e Ait Bulgular

Aşağıda Laoureux "Study on the Springing Bow" isimli eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir ve ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından Kalburcu Oyun Havası adlı saz eseri seçilmiş olup benzetim sağlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.25.'de gösterilmiştir.

Nota 25 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Laoureux Study on the Springing Bow	Allegretto	Mezzoforte	Spikato	-	-
Nota 25 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Kalburcu Oyun Havası	Allegretto	Mezzoforte	Spikato	Ritenuto, Puandorg	-

Çizelge 3.1.25.Nota 25 Adlı Partisyonundaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.25.1. Nota 25'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Laoureux "Study on the Springing Bow" adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Kalburcu Oyun Havası THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.25.1.'de verilmiştir.

Nota 25 a	Spikato	Nota 25 d	Spikato
			

Çizelge 3.1.25.1. Nota 25'a da ki Yay Tekniğinin Nota 25 d' ye Uyarlanması

3.1.26 Nota 26'ya Ait Bulgular

Aşağıda Hohmann No:254 "F sharp Minör" isimli eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir ve ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından Depki adlı saz eseri seçilmiş olup benzetim sağlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.26.'da gösterilmiştir.

Nota 26 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Hohmann No:254	Allegro	Piano, Forte	Legato, Spikato	Crescendo, Decrescendo, Diminuendo	-
Nota 26 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Depki	Allegro	Piano, Forte	Legato, Spikato	Crescendo, Decrescendo	-

Çizelge 3.1.26.Nota 26 Adlı Partisyonadaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.26.1. Nota 26'ya Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Hohmann No:254 "F sharp Minör" adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Depki isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.26.1.'de verilmiştir.

Nota 26 a	Legato, Spilato	Nota 26 d	Legato, Spikato
			

Çizelge 3.1.26.1. Nota 26'a da ki Yay Tekniğinin Nota 26 d' ye Uyarlanması

3.1.27. Nota 27'ye Ait Bulgular

Aşağıda Wohlfart No:14 isimli eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından Ellik adlı saz eseri seçilmiş olup benzetim sağlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.27.'da gösterilmiştir.

Nota 27 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Wohlfart No:14	Allegretto	Mezzoforte	Legato, Spikato	-	-
Nota 27 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Ellik	Allegretto	Mezzoforte	Legato, Spikato	Ritenuito	Tril

Çizelge 3.1.27.Nota 27 Adlı Partisyonadaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.27. 1 Nota 27'ye Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Wohlfart No:14 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Ellik isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetimin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.27.1.'de verilmiştir.

Nota 27 a	Legato, Spikato	Nota 27 d	Legato, Spikato
			

Çizelge 3.1.27.1. Nota 27'a da ki Yay Tekniğinin Nota 27 d' ye Uyarlanması

3.1.28. Nota 28'e Ait Bulgular

Aşağıda Sitt No:8 isimli eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir ve ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından Karabağ adlı saz eseri seçilmiş olup benzetim sağlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.28.'de gösterilmiştir.

Nota 28 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Sitt No:8	Moderato	-	Legato, Spikato	-	-
Nota 28 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Karabağ	Moderato	-	Legato, Spikato	-	Tril

Çizelge 3.1.28.Nota 28 Adlı Partisyonundaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.28.1. Nota 28'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Sitt No:8 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Karabağ isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.28.1.'de verilmiştir.

Nota 28 a	Legato, Spikato	Nota 28 d	Legato, Spikato
			

Çizelge 3.1.28.1. Nota 28'a da ki Yay Tekniğinin Nota 28 d' ye Uyarlanması

3.1.29. Nota 29'a Ait Bulgular

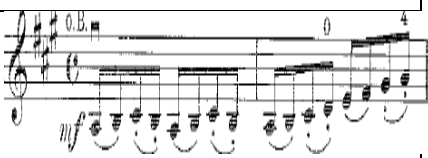
Aşağıda Seybold No:55 isimli eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir ve ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından Kamber Han adlı saz eseri seçilmiş olup benzetim sağlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.29.'da gösterilmiştir

Nota 29 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Seybold No:55	Andante	Mezzoforte	Legato, Stakato ³⁰	-	-
Nota 29 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Kamber Han	Andante	Mezzoforte	Legato, Stakato	Ritanuto	Çarpma Tril

Çizelge 3.1.29.Nota 29 Adlı Partisyonadaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.29.1. Nota 29'a Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Seybold No:55 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Kamber Han isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.29.1.'de verilmiştir.

Nota 29 a	Legato, Stakato	Nota 29 d	Legato, Stakato
			

Çizelge 3.1.29.1. Nota 29'a da ki Yay Tekniğinin Nota 29 d' ye Uyarlanması

3.1.30. Nota 30'a Ait Bulgular

Aşağıda Hohmann No:221 'On The Ponies" isimli eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü

³⁰ İtalyanca kökenli bir kelimedir ve "yayı hafif bir darbe ile kullanma" anlamına gelmektedir. Stakato, birden çok notayı aynı yönde yay hareketiyle çekerken ya da iterken kesik kesik çalma tekniğidir. Her notadan sonra yay durdurulup basınçla tekrar aynı yönde hızla devinime geçirilir. Bu devinimler serisi sağ elin parmaklarının ve bileğinin yardımıyla yapılır (Büyükkaksoy 1997, 49-50; Göbelez, 1996: 77). Martele ve legato tekniğinin birleşmesinden meydana gelmiştir. Staccatonun yapılmasında iki zorluk vardır. Biri hareketin kendisi, diğeri de tel Değişimleriyle sol el parmaklarındaki eşitliktir. (Galamian,1962:78). Bunlar ayrı ayrı çözümlenmelidir. İlk önce sağ eli kontrol altına almak için bir tek sesle çalışılır, sonra hareketin sayısı artırılır. Notaların stakato çalınacağını gösteren simge (.) ise notaların altlarına veya üstlerine koyularak gösterilir.

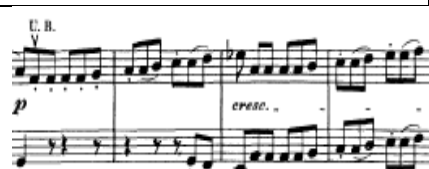
seviye eseridir. Söz konusu eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağırından Maralı adlı saz eseri seçilmiş olup benzetim sağlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.30.'da gösterilmiştir.

Nota 30 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Hohmann No:221	Allegro molto	Mezzoforte, Forte, Piano	Legato, Spikato	Crescendo, Ritenuto	-
Nota 30 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Maralı	Allegro molto	Mezzoforte, Forte, Piano	Legato, Spikato	Crescendo, Ritenuto	Tril

Çizelge 3.1.30.Nota 30 Adlı Partisyonadaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.30.1. Nota 30'a Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Hohmann No:221 'On The Ponies" adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Maralı isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetimin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.30.1.'de verilmiştir.

Spikato, Legato		Spikato, Legato	
Nota 30 a		Nota 30 d	

Çizelge 3.1.30.1. Nota 30'a da ki Yay Tekniğinin Nota 30 d' ye Uyarlanması

3.1.31. Nota 31'e Ait Bulgular

Aşağıda Sitt No:18 adlı eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağırından seçilen saz eseri Ödemiş Zeybek

Havası olarak belirlenmiştir. Sitt No:18 adlı eserin icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.31.'de gösterilmiştir.

Nota 31 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Sitt No:18	Moderato	-	Legato	-	-
Nota 31 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Ödemiş Zeybek Havası	Moderato	-	Legato, Spikato	Ritenuto	Çarpma

Çizelge 3.1.31.Nota 31 Adlı Partisyonundaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.31.1. Nota 31'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Sitt No:18 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Ödemiş Zeybek Havası adlı eserin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.31.1.'de verilmiştir.

Nota 31 a	Legato	Nota 31 d	Legato, Spikato
			

Çizelge 3.1.31.1. Nota 31'a da ki Yay Tekniğinin Nota 31 d' ye Uyarlanması

3.1.32. Nota 32'ye Ait Bulgular

Aşağıda Seybold No:28 isimli eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağırından Karşılama adlı saz eseri seçilmiş olup benzetim sağlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.32.'de gösterilmiştir.

Seybold oluşturduğu keman etüt'ün de çalınış hızını Moderato olarak belirlemiştir; ancak uyarlamak için seçilen Karşılama isimli THM saz eserinin icra özelliği yansıtabilmek amacıyla araştırmacı tarafından Allegro hızı uygun görülmüştür.

Nota 32 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Seybold No:28	Moderato	Mezzoforte	Stakato, Spikato	-	-
Nota 32 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Karşılama	Allegro	Mezzoforte,	Stakato, Spikato	-	-

Çizelge 3.1.32.Nota 32 Adlı Partisyonundaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.32.1. Nota 32'ye Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Seybold No:28 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Karşılama isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.32.1.'de verilmiştir.

Nota 32 a	Spikato	Nota 32 d	Stakato, Spikato
			

Çizelge 3.1.32.1. Nota 32'a da ki Yay Tekniğinin Nota 32 d' ye Uyarlanması

3.1.33. Nota 33'e Ait Bulgular

Aşağıda Hohmann No:266 isimli eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir ve ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından Boğdan Kaytarması-I adlı saz eseri

seçilmiş olup benzetim sağlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.33.'de gösterilmiştir.

Nota 33 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Hohmann No:266	Presto	Mezzoforte	Stakato, Spikato	-	-
Nota 33 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Boğdan Kaytarma s I	Presto	Mezzoforte,	Stakato, Spikato	-	Tril

Çizelge 3.1.33.Nota 33 Adlı Partisyonadaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.33.1. Nota 33'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Hohmann No:266 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Karşılama isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetimin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.33.1.'de verilmiştir.

Nota 33 a	Stakato, Spikato	Nota 33 d	Stakato, Spikato
			

Çizelge 3.1.33.1. Nota 33'a da ki Yay Tekniğinin Nota 33 d' ye Uyarlanması

3.1.34. Nota 34'e Ait Bulgular

Aşağıda Laoureux "Etude" isimli eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından Kaytarma adlı saz eseri seçilmiş olup benzetim sağlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.34.'de gösterilmiştir.

Laoureux oluşturduğu keman etüt'ün de çalınış hızını Allegretto olarak belirlemiştir; ancak uyarlamak için seçilen Kaytarma isimli THM saz eserinin icra özelliği yansıtabilmek amacıyla araştırmacı tarafından Vivace hızı uygun görülmüştür.

Nota 34 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Laoureux Etude	Allegretto	Forte	Stakato, Spikato	-	-
Nota 34 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Kaytarma	Vivace	Forte	Stakato, Spikato	-	-

Çizelge 3.1.34.Nota 34 Adlı Partisyonundaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.34.1 Nota 34'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Laoureux "Etude" adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Kaytarma isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetimin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.34.1.'de verilmiştir.

Nota 34 a	Stakato, Spikato	Nota 34 d	Stakato, Spikato
			

Çizelge 3.1.34.1. Nota 34'a da ki Yay Tekniğinin Nota 34 d' ye Uyarlanması

3.1.35. Nota 35'e Ait Bulgular

Aşağıda Laoureux "Study on the Springing Bow" isimli eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından Horon adlı saz eseri seçilmiş olup benzetim sağlanmıştır. Söz konusu icra

özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.35.'de gösterilmiştir.

Nota 35 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Laoureux Study on the Springing Bow	Allegretto	Forte	Stakato, Spikato	-	-
Nota 35 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Horon	Allegretto	Mezzoforte, Piano	Stakato, Spikato	Ritenoto	-

Çizelge 3.1.35.Nota 35 Adlı Partisyonadaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.35.1. Nota 35'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Laoureux "Study on the Springing Bow " adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Horon isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.35.1.'de verilmiştir.

Nota 35 a	Spikato	Nota 35 d	Stakato, Spikato
			

Çizelge 3.1.35.1. Nota 35'a da ki Yay Tekniğinin Nota 35 d' ye Uyarlanması

3.1.36. Nota 36'ya Ait Bulgular

Aşağıda Hohmann No:220 isimli eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından Horon Havası adlı saz eseri

seçilmiş olup benzetim sağlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.36.'da gösterilmiştir.

Hohmann oluşturduğu keman etüt'ün de çalınış hızını belirlememiştir. Ancak uyarlamak için seçilen Horon Havası isimli THM saz eserinin icra özelliği yansıtabilmek amacıyla araştırmacı tarafından Allegro moderato hızı uygun görülmüştür.

Nota 36 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Hohmann No:220	-	Forte	Detache, Legato, Spikato	-	-
Nota 36 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Horon Havası	Allegro moderato	Forte	Detache, Legato, Spikato	-	-

Çizelge 3.1.36.Nota 36 Adlı Partisyonadaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.36.1. Nota 36'ya Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Hohmann No:220 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Horon Havası isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.36.1.'de verilmiştir.

Nota 36 a	Detache	Legato, Spikato
		
Nota 36 d	Detache	Legato, Spikato
		

Çizelge 3.1.36.1. Nota 36'a da ki Yay Tekniğinin Nota 36 d' ye Uyarlanması

3.1.37. Nota 37'ye Ait Bulgular

Aşağıda Wohlfart No:4 isimli eserin partiyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından Hoş Gelişler Ola adlı saz eseri seçilmiş olup, Wohlfart'ın oluşturduğu eserin icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.137.'de gösterilmiştir.

Wohlfart oluşturduğu keman etüt'ün çalınış hızını Allegro moderato olarak belirlemiştir; ancak uyarlamak için seçilen Hoş Gelişler Ola isimli THM saz eserinin icra özelliği yansıtabilmek amacıyla araştırmacı tarafından Moderato hızı uygun görülmüştür.

Nota 37 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Wohlfart No:4	Allegro moderato	Forte	Legato, Spikato,	Puandorg	-
Nota 37 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Hoş Gelişler Ola	Moderato	Forte	Legato, Detache Spikato,	Ritenuto, Puandorg	-

Çizelge 3.1.37.Nota 37 Adlı Partisyondaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.37.1. Nota 37'ye Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Wohlfart No:4 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Hoş Gelişler Ola isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetimin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.37.1.'de verilmiştir.

Nota 37 a	Legato, Spikato	Nota 37 d	Legato, Detaşe, Spikato
			

Çizelge 3.1.37.1. Nota 37'a da ki Yay Tekniğinin Nota 37 d' ye Uyarlanması

3.1.38. Nota 38'e Ait Bulgular

Aşağıda Hohmann No:221 "On The Ponies" isimli eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir ve ezgisel benzetimine yönelik THM dağırından Hicaz Mandıra adlı saz eseri seçilmiş olup benzetim sağlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.38.'de gösterilmiştir.

Nota 38 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Hohmann No:221	Allegro molto	Piano, Forte,	Legato, Detaşe Spikato	Crescendo, Decrescendo, Ritenuto	-
Nota 38 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Hicaz Mandıra	Allegro molto	Piano, Forte, Mezzoforte	Legato, Detaşe Spikato	Crescendo, Decrescendo, Ritenuto	Tril

Çizelge 3.1.38.Nota 38 Adlı Partisyonadaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.38.1. Nota 38'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Hohmann No:221 "On The Ponies" adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Hicaz Mandıra isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.38.1.'de verilmiştir.

Nota 38 a	Legato, Detaşe, Spikato	Nota 38 d	Legato, Detaşe, Spikato
			

Çizelge 3.1.38.1. Nota 38'a da ki Yay Tekniğinin Nota 38 d' ye Uyarlanması

3.1.39. Nota 39'a Ait Bulgular

Aşağıda Hohmann No:214 "The May Party" isimli eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağırından Azeri Oyun Havası (Elmas) adlı saz eseri seçilmiş olup, Laoureux'in oluşturduğu eserin icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.39.'da gösterilmiştir.

Nota 39 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Hohmann No:214	Andante	Forte,Piano, Mezzoforte	Legato, Spikato, Portato ³¹	Crescendo, Decrescendo, Dolce, Diminuendo Ritardando, a tempo	-
Nota 39 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Azeri Oyun Havası (Elmas)	Andante	Forte,Piano, Mezzoforte	Legato, Spikato, Portato	Crescendo, Decrescendo, Dolce, Ritardando	Tril

Çizelge 3.1.39.Nota 39 Adlı Partisyonadaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.39.1. Nota 39'a Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Hohmann No:214 "The May Party" adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Azeri Oyun Havası (Elmas) isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.39.1.'de verilmiştir.

³¹ İtalyanca kökenli bir sözcüktür. Kelime anlamı olarak “taşımak” demektir. Tek yayda yapılan detaşe sürtüşlerine portato denilmektedir Bir başka deyişle Detaşe'nin legato ile birleşimiyle yapılan harekettir denilebilir. Kol ağırlığının kılıra aktarılmasıyla, yayın tel ile teması korunarak; söz konusu ağırlığın bir bağ içinde toplanan detaşe notalarının her birine uygulanması ile oluşturulur. Bu yay tekniği, legato çalışı daha etkili bir şekilde getirmek için kullanılır. Notaların portato çalınacağını gösteren simge, (-) notaların altlarına veya üstlerine koyularak gösterilir. (Fayez, 2001: 86)

Nota 39 a	Portato	Legato	Spikato
			
Nota 39 d	Portato	Legato	Spikato
			

Çizelge 3.1.39.1. Nota 39'a da ki Yay Tekniğinin Nota 39 d' ye Uyarlanması

3.1.40 Nota 40'a Ait Bulgular

Aşağıda Seybold No:48 isimli eserin partiyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Söz konusu eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağırından Giresun Karşılması adlı saz eseri seçilmiş olup benzetim sağlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.40.'da gösterilmiştir.

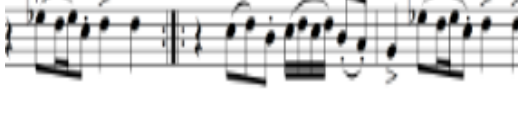
Seybold oluşturduğu keman etüt'ün de çalınış hızını belirtmemiştir; ancak uyarlamak için seçilen Giresun Karşılması isimli THM saz eserinin icra özelliği yansıtabilmek amacıyla araştırmacı tarafından Vivace hızı uygun görülmüştür.

Nota 40 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Seybold No:48	-	Mezzoforte Forte	Legato, Spikato	Ritenuto a tempo, Crescendo, Decrescendo	-
Nota 40 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Giresun Karşılması	Vivace	Mezzoforte, Piano, Forte	Legato, Spikato, Stakato	Ritenuto Crescendo	-

Çizelge 3.1.40.Nota 40 Adlı Partisyonadaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.40.1 Nota 40'a Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Seybold No:48 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Giresun Karşılması isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.40.1.'de verilmiştir.

Nota 40 a	Legato, Detaşe	Nota 40 d	Legato, Spikato, Stakato
			

Çizelge 3.1.40.1. Nota 40'a da ki Yay Tekniğinin Nota 40 d' ye Uyarlanması

3.1.41. Nota 41'e Ait Bulgular

Aşağıda Laoureux "Etude" isimli eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından Omuz Halayı Havası adlı saz eseri seçilmiş olup, Laoureux' un oluşturduğu eserin icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.41.'de gösterilmiştir.

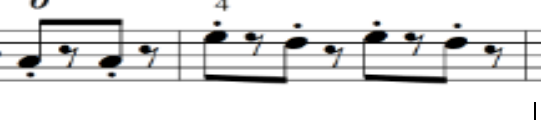
Nota 41 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Laoureux Etude	Allegretto	Forte	Spikato,	-	-
Nota 41 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Omuz Halayı Havası	Allegretto	Forte	Legato, Spikato, Detaşe, Stakato, Martele ³²	Ritenuto, Puandorg	-

Çizelge 3.1.41.Nota 41 Adlı Partisyonundaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.41.1. Nota 41'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Laoureux "Etude" adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Omuz Halay Havası isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetimin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.41.1.'de verilmiştir. Yapılan çalışmada benzetimde kullanılan spikato tekniğinden başka eserin karakterine uygun yay teknikleri de kullanılmaya çalışılmıştır.

³² Fransızca kökenli bir kelimedir. Türkçe karşılığı çekiç ile dövmek, çekiçlemek anlamına gelir. “Hızlı, çok kısa olmayan ani duruşlarla telin titreşimini önleyen itme ve çekme tekniğidir” (Göbelez, 1996: 75).Yay harekete geçmeden önce teli sıkıştırır. Bu sıkıştırma, sürüşün kendisinde gereken basınçtan daha fazla basınç gerektirir. Sesin başlangıcındaki gerekli aksanı sağlayana kadar bu basınç sürdürülmelidir. Daha sonra basınç aniden azaltılır. Eğer bu basınç erken bırakılırsa, herhangi bir aksan olmaz. Eğer geç bırakılırsa gıcırtilı, tırmalayıcı bir ses olur. (Büyükkaksoy, 1997: 47)

Nota 41 a	Spikato 	Nota 41 d	Legato, Spikato 
	Martele 		
Detache, Stakato, 			

Çizelge 3.1.41.1. Nota 41'a da ki Yay Tekniğinin Nota 41 d' ye Uyarlanması

3.1.42. Nota 42'ye Ait Bulgular

Aşağıda Sitt No:11 isimli eserin partisonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından Hicaz Oyun Havası adlı saz eseri seçilmiş olup, Sitt'in oluşturduğu eserin icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini gösteren inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.42.'de gösterilmiştir.

Sitt oluşturduğu keman etüt'ün de çalınış hızını Moderato olarak belirlemiştir; ancak uyarlamak için seçilen Hicaz Oyun Havası isimli THM saz eserinin icra özelliği yansıtabilmek amacıyla araştırmacı tarafından Allegro hızı uygun görülmüştür.

Nota 42 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Sitt No:11	Moderato	-	Legato, Detaşe	Puandorg	-
Nota 42 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Hicaz Oyun Havası	Allegro	-	Legato, Detaşe	Puandorg	Tril

Çizelge 3.1.42.Nota 42 Adlı Partisyonundaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.42.1. Nota 42'ye Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Sitt No:11 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Hicaz Oyun Havası isimli THM saz eserinin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.42.1.'de verilmiştir.

Nota 42 a	Legato, Detaşe	Nota 42 d	Legato, Detaşe
			

Çizelge 3.1.42.1. Nota 42'a da ki Yay Tekniğinin Nota 42 d' ye Uyarlanması

3.1.43. Nota 43'e Ait Bulgular

Aşağıda Wohlfart No:29 adlı eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından seçilen saz eseri Konya Peşrevi olarak belirlenmiştir. Wohlfart No:29 adlı eserin icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.43.'de gösterilmiştir.

Wohlfart oluşturduğu keman etüt'ün de çalınış hızını Moderato olarak belirlemiştir; ancak uyarlamak için seçilen Konya Peşrevi isimli THM saz eserinin

icra özelliği yansıtabilmek amacıyla araştırmacı tarafından Andante hızı uygun görülmüştür.

Nota 43 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Wohlfart No:29	Moderato	Forte	Legato	-	-
Nota 43 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Konya Peşrevi	Andante	Forte	Legato, Stakato, Detaşe Porte	Puandorg	Tril

Çizelge 3.1.43.Nota 43 Adlı Partisyonundaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.43.1. Nota 43'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Wohlfart No:29 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Konya Peşrevi adlı eserin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.43.1.'de verilmiştir.

Nota 43 a	Legato	Nota 43 d	Legato, Stakato, Detaşe Porte
			

Çizelge 3.1.43.1. Nota 43'a da ki Yay Tekniğinin Nota 43 d' ye Uyarlanması

3.1.44. Nota 44'e Ait Bulgular

Aşağıda Kayser No:12 adlı eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağırından seçilen saz eseri Koçari Bar Havası olarak belirlenmiştir. Kayser No:12 adlı eserin icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.44.'de gösterilmiştir.

Nota 44 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Kayser No:12	Allegro	Mezzoforte, Forte Piano	Legato	Crescendo Decrescendo Diminuendo	-
Nota 44 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Koçari Bar Havası	Allegro	Mezzoforte, Forte, Piano	Legato	Crescendo Decrescendo	Tril

Çizelge 3.1.44.Nota 44 Adlı Partisyonundaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.44.1 Nota 44'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Kayser No:12 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Koçari Bar Havası adlı eserin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.44.1.'de verilmiştir.

Nota 44 a	Legato	Nota 44 d	Legato
			

Çizelge 3.1.44.1. Nota 44'a da ki Yay Tekniğinin Nota 44 d' ye Uyarlanması

3.1.45. Nota 45'e Ait Bulgular

Aşağıda Wohlfart No:18 adlı eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından seçilen saz eseri Şenlik Raksı olarak belirlenmiştir. Söz konusu icra özelliklerini inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.45.' de gösterilmiştir.

Nota 45 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Wohlfart No:18	Allegro	Mezzoforte, Forte Piano	Legato	Crescendo Decrescendo Ritenuto, a tempo	-
Nota 45 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Şenlik Raksı	Allegro	Mezzoforte, Forte, Piano	Legato	Crescendo Decrescendo Ritenuto, a tempo	Tril

Çizelge 3.1.45.Nota 45 Adlı Partisyonundaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.45.1 Nota 45'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Wohlfart No:18 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Şenlik Raksı adlı eserin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.45.1.'de verilmiştir.

Nota 45 a	Legato	Nota 45 d	Legato
			

Çizelge 3.1.45.1. Nota 45'a da ki Yay Tekniğinin Nota 45 d' ye Uyarlanması

3.1.46. Nota 46'ya Ait Bulgular

Aşağıda Wohlfart No:16 adlı eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağırından seçilen saz eseri Akmesic Kaytarması olarak belirlenmiştir. Wohlfart No:16 adlı eserin icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.46.'da gösterilmiştir.

Wohlfart oluşturduğu keman etüt'ün de çalınış hızını Allegro moderato olarak belirlemiştir; ancak uyarlamak için seçilen Akmesic Kaytarması isimli THM

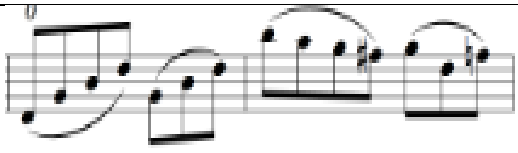
saz eserinin icra özelliği yansıtabilmek amacıyla araştırmacı tarafından Presto (canlı, çevik, hareketli) hızı uygun görülmüştür.

Nota 46 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Wohlfart No:16	Allegro moderato	Mezzoforte	Legato	-	-
Nota 46 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Akmescit Kaytarma Sı	Presto	Mezzoforte	Legato	-	Tril

Çizelge 3.1.46.Nota 46 Adlı Partisyonadaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.46.1. Nota 46'ya Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Wohlfart No:16 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Akmescit Kaytarması adlı eserin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.46.1.'de verilmiştir.

Nota 46 a	Legato	Nota 46 d	Legato
			

Çizelge 3.1.46.1. Nota 46'a da ki Yay Tekniğinin Nota 46 d' ye Uyarlanması

3.1.47. Nota 47'ye Ait Bulgular

Aşağıda Wohlfart No:17 adlı eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin üçüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından seçilen saz eseri Azeri Oyun Havası olarak belirlenmiştir. Wohlfart No:17 adlı eserin icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.47.'de gösterilmiştir.

Nota 47 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Wohlfart No:17	Moderat o assai	Forte	Legato, Detaşe	-	-
Nota 47 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Azeri Oyun Havası	Moderat o assai	Forte	Legato, Detaşe	-	Tril

Çizelge 3.1.47.Nota 47 Adlı Partisyonundaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.47.1. Nota 47'ye Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Wohlfart No:17 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Azeri Oyun Havası adlı eserin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.47.1.'de verilmiştir.

Nota 47 a	Legato, Detaşe	Nota 47 d	Legato, Detaşe
			

Çizelge 3.1.47.1. Nota 47'a da ki Yay Tekniğinin Nota 47 d' ye Uyarlanması

3.1.48. Nota 48'e Ait Bulgular

Aşağıda Laoureux "Etude" adlı eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin dördüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağırından seçilen saz eseri Kalabalık olarak belirlenmiştir. Laoureux "Etude" adlı eserin icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.48.'de gösterilmiştir.

Nota 48 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Laoureux "Etude"	Andante	Forte, Piano	Legato	Crescendo Decrescend Diminuendo Ritardando, a tempo	-
Nota 48 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Kalabalık	Andante	Forte, Piano, Mezzoforte	Legato	Crescendo Decrescend, Ritanto	Çarpma

Çizelge 3.1.48.Nota 48 Adlı Partisyonundaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.48.1. Nota 48'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Laoureux "Etude" adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Kalabalık adlı eserin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.48.1.'de verilmiştir.

Nota 48 a 	Nota 48 d 
--	---

Çizelge 3.1.48.1. Nota 48'a da ki Yay Tekniğinin Nota 48 d' ye Uyarlanması

3.1.49. Nota 49'a Ait Bulgular

Aşağıda Wohlfart No:23 adlı eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin dördüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağarından seçilen saz eseri Kervan olarak belirlenmiştir. Wohlfart No:23 adlı eserin icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.49.'da gösterilmiştir.

Nota 49 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Wohlfart No:23	Moderato	Forte	Detache, Legato	-	-
Nota 49 d	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Kervan	Moderato	Forte	Detache, Legato	-	-

Çizelge 3.1.49.Nota 49 Adlı Partisyonadaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.49.1 Nota 49'e Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Wohlfart No:23 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Kervan adlı eserin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.49.1.'de verilmiştir.

Nota 49 a	Detache, Legato	Nota 49 d	Detache, Legato
			

Çizelge 3.1.49.1. Nota 49'a da ki Yay Tekniğinin Nota 49 d' ye Uyarlanması

3.1.50. Nota 50'ye Ait Bulgular

Aşağıda Sitt No:20 adlı eserin partisyonundan elde edilen özellikler verilmiştir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin dördüncü seviye eseridir. Eserin ezgisel benzetimine yönelik THM dağırından seçilen saz eseri Cansız olarak belirlenmiştir. Sitt No:20 adlı eserin icra özellikleri bu esere uyarlanmıştır. Söz konusu icra özelliklerini inceleme sonucu ortaya çıkan bulgular çizelge 3.1.50.'de gösterilmiştir.

Sitt oluşturduğu keman etüt'ün de çalınış hızını Moderato olarak belirlemiştir; ancak uyarlamak için seçilen Cansız isimli THM saz eserinin icra özelliği yansıtabilmek amacıyla araştırmacı tarafından Adagio hızı uygun görülmüştür.

Nota 50 a	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Sitt No:20	Moderato	-	Legato	-	-
Nota 50	Eserin Adı	Eserin Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
	Cansız	Adagio	-	Legato	Puandorg	Tril

Çizelge 3.1.50.Nota 50 Adlı Partisyonundaki Teknik Özelliklerin İnceleme Bulgusu

3.1.50.1. Nota 50'ye Uygulanan Yay Tekniklerinin Gösterimi

Aşağıda Sitt No:20 adlı eserin partisyonundan elde edilen yay tekniklerinin uygulandığı nota örneğinin en belirgin kesiti ve Cansız adlı eserin yay tekniği olarak benzetinin en belirgin nota kesiti çizelge 3.1.50.1.'de verilmiştir.

Nota 50 a	Legato	Nota 50 d	Legato
			

Çizelge 3.1.50.1. Nota 50'a da ki Yay Tekniğinin Nota 50 d' ye Uyarlanması

3.2. Uzman Görüşlerine Ait Bulgular

Bu bölümde araştırma kapsamında görüşleri alınan uzmanların EK-4'teki yazılı görüşlerinden elde edilen bulgular ortaya konmuştur.

3.2.1. Uzman Yavuz TUTUŞ'un Görüşlerine Ait Bulgular

- Yapılan çalışmanın amacına uygun olduğu,
- Yapılan çalışmada öğrenci seviyelerine yönelik nota çeşitlemelerinin yapıldığı (nota c,d,e),
- Yapılan çalışmada inceleme kapsamına alınan eserlerin başlangıç seviyesinin üzerinde olduğu ve "nota e" düzenlemesine yönelik eser inceleme ve bulgularının başlangıç seviyesinin dışında incelenmesi gerektiği,

- Bu yöndeki bilimsel çalışmaların keman eğitimcileri ve öğrencilerine yönelik teknik ve müzikal açıdan katkı sağlayacağı, şeklinde değerlendirmesi bulunmaktadır (Bkz. EK-4).

3.2.2. Uzman Kadir VERİM'in Görüşlerine Ait Bulgular

- Çalışmanın amacına uygun olduğu,
- Öğrencilerin seviyelerine göre keman pozisyonlarının alternatif nota yazılımları ile çoğaltılması,
- Araştırmacı tarafından seçilen eserlerin başlangıç seviyesinin ileriki aşamalarında olduğu ve özellikle düzenlemelerin “e” bölümlerinde ise seviyesinin daha da arttığı,
- Düzenlenen eserleri de üslup oluşturma sürecinde değişkenlik olabileceği ve bu çalışmanın öğrencilere uygulanışı aşamasında öğretim amacı ile seçilen grup konusunda çok dikkatli davranılması gerektiği,
- Araştırmada Türk Halk ezgilerinin etütleştirildiği için orijinal üslubundan biraz daha farklı olabileceği konusunda mutlaka uyarılmalı ve Türk Halk ezgilerinde olabilecek bir deformasyonu önlemek için dikkat edilmesi gereken bir konu olarak göze çarptığı,
- Bu amacı taşıyan çalışmaların artması ile, keman eğitimcileri ve öğrencilerinin ulusal ezgileri kullanarak çalışma yapmasının kendilerine müzikal açıdan büyük katkılar sağlayacağı,

şeklinde görüşleri bulunmaktadır.

3.2.3. Uzman Vasfi HATİPOĞLU'nun Görüşlerine Ait Bulgular

- Araştırmanın özel amaçlarından olan başlangıç düzeyi keman çalma tekniklerinin araştırma kapsamına alınan Halk müziği eserleri büyük ölçüde yansıtılabildiği,
- Araştırmacı tarafından seçilen eserlerin başlangıç seviyesinin daha ileriki aşamalarında olduğu,

- Bu düzenlemelerde var olan teknik kullanımlar söz konusu çalışmanın keman eğitimi sürecine olumlu katkılarda bulunacağı,
- Araştırmacı tarafından düzenlenen eserlerde üslup oluşturma sürecinde değişkenlik olabileceği,
- Keman öğretiminde Türk müziğinin kullanılmasıyla, “Yakından-Uzağa”, “Çevreden-Evrene”, “Bilinenden-Bilinmeyene” genel öğretim ilkelerini tam olarak yansıtır nitelikte bir öğretim modelinin oluşturulabilmesine katkı sağlayabileceği,

şeklinde görüşler bildirmiştir.

3.2.4. Uzman Ersin BAYKAL'ın Görüşlerine Ait Bulgular

- Batılı keman tekniği ile yapılan eğitim süresince aynı tekniklerin THM ezgilerimize uygulanarak ya da halk ezgilerini bu tekniklerle icra etmeye çalışırken ve olabildiği kadar da halk müziği tavrı ve karakterini ortaya çıkarabilmek adına uğraş verildiği,
- Araştırmacının hareket noktası olarak THM'ni seçerek doğru bir karar aldığı,
- Çalışmanın basitten zora doğru bir çizgi ile ilerlemiş olduğu,
- Aynı notanın giderek zorlaşan ve giderek halk müziğinin tavır ve karakterini yakalamaya çalışan bir kaç çeşitlemesinin bulunduğu ve çalışmanın görsel ve işitsel yönden de desteklenmesi ile dikkat çekici olduğu,
- Hazırlanan çalışmanın basitleştirilerek biraz meraklı ve ilgili öğrenciler tarafından ilköğretim okullarında veya özel derslerde uygulanabileceği gibi, icrayı ve icracıyı daha zorlaştıracak çeşitlemelerle zorlaştırarak, yüksek icra seviyelerinde temel teşkil edebileceği,

şeklinde çalışma hakkındaki düşüncelere yer vermiştir.

3.2.5. Uzman Selahattin ELLEK' in Görüşlerine Ait Bulgular

- Batılı metotlarda bulunan tekniklerin seçilen THM eserlerine aktarımında uygululuk bulunduğu,
- Yapılan çalışmada doğru bir sorunun ortaya konulmuş olduğu,

- Türk müziği üslubu ortaya konularak keman tekniklerinin öğretilmeye çalışılmasıyla Türk keman eğitimi için ne kadar önemli olduğu,
- Yapılan çalışmanın gelecekte Türkiye'de önemli bir metot olarak kullanılabileceği,
- Kültürel değerlerimizin keman eğitimine aktarılması, bu gibi önemli çalışmalarla Türk keman eğitiminin önemli noktalara gelebileceği,

şeklinde söylemlerde bulunmuştur.

3.2.6. Uzman Tarık AGANSOY' un Görüşlerine Ait Bulgular

- Batılı metotlarda kullanılan keman tekniklerinin seçilen THM eserlerine uygulanışında benzetimin yeterli olabileceği ve aynı zamanda Türk üslubu oluşturmak amacı ile yapılan süslemelerin notaya aktarılmasında doğru bir yol izlenmiş olduğu,
- Çalışmada kullanılan pozisyonların eğitsel açıdan önemli olduğu,
- Çalışmayı inceleyen öğrencilerin hem Türk müziği hem de Batı müziğini icra edebilir duruma gelebileceğini,
- Araştırmanın geliştirilerek ülkemize metot ve metotlar olarak dönmesi gerektiği,

şeklinde değerlendirmede bulunmuştur.³³

³³ Uzman görüşlerinin tamamı için EK-4'e bakınız.

BÖLÜM IV

4. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Bu bölümde, bulgular ve bulguların yorumlanmasına dayalı olarak erişilebilen sonuçlar ve bu sonuçlar doğrultusunda oluşturulup, geliştirilen önerilere maddeler halinde yer verilmiştir.

4.1. Kuramsal Sonuçlar

Bu bölümde, bulgular ve bulguların yorumlanmasına dayalı olarak erişilebilen sonuçlara yer vermeye çalışılmıştır. Bulgular çerçevesinde edinilen veriler, başlangıç düzeyinde edinilen yay teknikleri dikkate alınarak araştırmacı tarafından kümelenmeye çalışılmıştır. Yay tekniklerinin seçilmesindeki amaç kümelemenin daha belirgin olmasını sağlamaktır.

4.1.1. Nota 1, Nota 2, Nota 3', Nota4'e Ait Sonuçlar

Seçilen batılı etütlerde öğretilmeye çalışılan ortak yay tekniği "detaşe" 'dir. Bu eserlerdeki hız, gürlük ve yay tekniğine ilişkin tüm özellikler, araştırmacı tarafından seçilen THM saz eserlerine tam olarak uygulanabilmiştir. Yapılan benzetimlerin tamamı çizelgeler 3.1.1, 3.1.2, 3.1.3, 3.1.4.'de gösterilmiştir³⁴.

4.1.2. Nota 5, Nota 6, Nota 7, Nota 8', Nota 9'a Ait Sonuçlar

Seçilen batılı etütlerde öğretilmeye çalışılan ortak yay teknikleri "detaşe ve legato" 'dur. Bu eserlerde Nota 5 a ve Nota 6 a'ya ait batılı etütlerdeki hız, gürlük ve yay tekniklerine ilişkin tüm özellikler benzetim için seçilen THM saz eserlerine tam olarak uygulanabilmiştir; ancak Nota 7 a, da ki batılı eserin hangi hızda çalınacağına dair bil bilgi verilmemiştir. Araştırmacı bu eserin benzetiminin yapılacağı THM saz

³⁴ Sonuçlara yansıtılan nota örneklerinin tezdeki bulgular doğrultusunda düzenlenmiş bütünlüklü nota yazımları Ek-5'de CD olarak verilmiş olup, söz konusu tüm notaların, yöntem bölümünde açıklanan nota a, c, d, e örneklemindeki içerikleriyle dört ayrı icra yapılarak Ek-6'da ses ve görüntü kayıtları olarak verilmiştir.

eserinin icra özelliğine göre eserin hız belirtecini Vivace olarak belirlemiştir. Nota 8 a ve Nota 9 a Batılı etütlerinde ise eserlerin hızları Andante olarak verilmiştir. Bu eserlerin benzetimleri için seçilen THM saz eserlerinde bu hız terimlerinin uygulanması icra karakterini bozacağı sebebiyle eserlerin hızları Vivace olarak değiştirilmiştir. Yapılan benzetimlerin tamamı çizelgeler 3.1.5, 3.1.6, 3.1.7, 3.1.8., 3.1.9.'da gösterilmiştir. Araştırmacı tarafından Nota 6 ve Nota 7'de eserlerin karakterlerini bozmamaya özen gösterilerek bazı yerlerde çift ses çalma uygulaması kullanılmıştır.

4.1.3. Nota 10, Nota 11, Nota 12, Nota 13, Nota 14, Nota 15, Nota 16, Nota 17, Nota 18, Nota 19, Nota 20, Nota 21, Nota 22, Nota 23' Nota 24'e Ait Sonuçlar

Seçilen batılı etütlerde öğretilmeye çalışılan ortak yay teknikleri "legato" dur. Bu eserlerde Nota 10 a, Nota 11 a, Nota 13 a, Nota 15 a, Nota 18 a, Nota 19 a, Nota 20 a ve Nota 22 a' ya ait batılı etütlerdeki hız, gürlük, yay tekniklerine varsa kullanılan müzikal ifadeler ve süslemelere ilişkin tüm özellikler benzetim için seçilen THM saz eserlerine tam olarak uygulanabilmiştir. Diğer legato eserlerde THM saz eserlerine uygun olmayan hız terimleri araştırmacı tarafından uygun görülmeyp değiştirilmiştir. Örneğin Nota 12, Nota 14, Nota 16, Nota 17, Nota 21, Nota 23, Nota 24'a isli çalışmalarda uyarlanmak için seçilen Batılı etütlerin hız terimleri uyarlanmayıp eserlerin icra ediliş hızları uygulanmıştır. Yapılan benzetimlerin tamamı çizelgeler; 3.1.10., 3.1.11., 3.1.12., 3.1.13., 3.1.14., 3.1.15., 3.1.16., 3.1.17., 3.1.18., 3.1.19., 3.1.20., 3.1.21., 3.1.22., 3.1.23., 3.1.24. 'de gösterilmiştir.

4.1.4. Nota 25'e Ait Sonuçlar

Seçilen Nota 25 a' da ki Batılı etüt'te öğretilmeye çalışılan yay tekniği "spikato" dur. Bu eserde Nota 25 a'ya ait batılı etütlerdeki hız, gürlük ve yay tekniklerine ilişkin tüm özellikler benzetim için seçilen THM saz eserlerine tam olarak uygulanabilmiştir. Yapılan benzetimin tamamı çizelge 3.1.25.'de gösterilmiştir.

4.1.5. Nota 26, Nota 27, Nota 28, Nota 29, Nota 30, Nota 31'e Ait Sonuçlar

Seçilen batılı etütlerde öğretilmeye çalışılan ortak yay teknikleri " legato ve spikato" dur. Bu eserlerdeki hız, gürlük ve yay tekniğine ilişkin tüm özellikler, araştırmacı tarafından seçilen THM saz eserlerine tam olarak uygulanabilmiştir. Yapılan benzetimlerin tamamı çizelgeler 3.1.26., 3.1.27., 3.1.28., 3.1.29., 3.1.30., 3.1.31.'de gösterilmiştir.

4.1.6. Nota 32, Nota 33, Nota 34, Nota 35'e Ait Sonuçlar

Seçilen batılı etütlerde öğretilmeye çalışılan ortak yay teknikleri "stakato ve spikato" dur. Bu eserlerde Nota 33 a ve Nota 35 a'ya ait batılı etütlerdeki hız, gürlük, yay tekniklerine varsa kullanılan müzikal ifadelere ilişkin tüm özellikler benzetim için seçilen THM saz eserlerine tam olarak uygulanabilmiştir. Diğer eserlerde THM saz eserlerine uygun olmayan hız terimleri araştırmacı tarafından uygun görülmeyp değiştirilmiştir. Yapılan benzetimlerin tamamı çizelgeler; 3.1.32., 3.1.33.,3.1.34., 3.1.35 'de gösterilmiştir.

4.1.7. Nota 36' ya Ait Sonuçlar

Seçilen batılı etüt'te öğretilmeye çalışılan ortak yay teknikleri "detache, legato ve spikato" dur. Nota 36 a'ya ait batılı unsurlardan gürlük ve yay tekniklerine ilişkin tüm özellikler benzetim için seçilen THM saz eserlerine tam olarak uygulanabilmiştir.

Hohmann oluşturduğu keman etüt'ün de icra hızını belirlememiştir; ancak uyarlamak için seçilen Horon Havası isimli THM saz eserinin icra özelliği yansıtabilmek amacıyla araştırmacı tarafından Allegro moderato hızı uygun görülmüştür. Yapılan benzetimlerin tamamı çizelgeler; 3.1.36.'da gösterilmiştir.

4.1.8. Nota 37' ye Ait Sonuçlar

Seçilen batılı etüt'te öğretilmeye çalışılan yay teknikleri "legato ve spikato" 'dur. Benzetim için seçilen THM saz eserine yay tekniği öğretimi açısından eserin

karakterine uygun olarak "legato, spikato ve detaşe" teknikleri uygulanmıştır. Batılı eserin içerisinde kullanılan batılı unsurlardan gürlük ve müzikal ifadelere ilişkin tüm özellikler benzetim için seçilen THM saz eserlerine tam olarak uygulanabilmektedir.

Wohlfart oluşturduğu keman etüt'ün de çalınış hızını Allegro moderato olarak belirlemiştir. Ancak uyarlamak için seçilen Hoş Gelişler Ola isimli THM saz eserinin icra özelliği yansıtabilmek amacıyla araştırmacı tarafından Moderato hızı uygun görülmüştür. Yapılan benzetimlerin tamamı çizelge; 3.1.37.'de gösterilmiştir. Araştırmacı tarafından düzenlemede basit hali ile çift ses uygulamasına yer vermeye çalışılmıştır.

4.1.9. Nota 38' e Ait Sonuçlar

Seçilen batılı etüt'te öğretilmeye çalışılan ortak yay tekniği "legato, detaşe ve spikato" 'dur. Bu eserlerdeki hız, gürlük, yay teknikleri ve kullanılan müzikal ifadelere ilişkin tüm özellikler, araştırmacı tarafından seçilen THM saz eserlerine tam olarak uygulanabilmektedir. Yapılan benzetimlerin tamamı çizelge; 3.1.38'de gösterilmiştir.

4.1.10. Nota 39'a Ait Sonuçlar

Seçilen batılı etüt'te öğretilmeye çalışılan ortak yay tekniği "legato, portato ve spikato" 'dur. Bu eserlerdeki hız, gürlük, yay teknikleri ve kullanılan müzikal ifadelere ilişkin tüm özellikler, araştırmacı tarafından seçilen THM saz eserlerine tam olarak uygulanabilmektedir. Yapılan benzetimlerin tamamı çizelge; 3.1.39.'da gösterilmiştir.

4.1.11. Nota 40'a Ait Sonuçlar

Seçilen batılı etüt'te öğretilmeye çalışılan yay teknikleri "legato ve spikato" 'dur. Benzetim için seçilen THM saz eserine yay tekniği öğretimi açısından eserin karakterine uygun olarak "legato, spikato ve stakato" teknikleri uygulanmıştır. Batılı eserin içerisinde kullanılan batılı unsurlardan gürlük ve müzikal ifadelere ilişkin

uygun olan tüm özellikler benzetim için seçilen THM saz eserlerine uygulanabilmiştir. Yapılan benzetimlerin tamamı çizelge; 3.1.40.'da gösterilmiştir.

Seybold oluşturduğu keman etüt'ün de çalınış hızı belirtmemiştir. Ancak uyarlamak için seçilen Giresun Karşılması isimli THM saz eserinin icra özelliği yansıtabilmek amacıyla araştırmacı tarafından Vivace hızı uygun görülmüştür.

4.1.12. Nota 41'e Ait Sonuçlar

Seçilen batılı etüt'te öğretilmeye çalışılan yay teknikleri "spikato" 'dur. Benzetim için seçilen THM saz eserine yay tekniği öğretimi açısından eserin karakterine uygun olarak "legato, spikato, stakato, detaşe ve martele" teknikleri uygulanmıştır. Batılı eserin içerisinde kullanılan batılı unsurlardan hız, gürlük ve müzikal ifadelere ilişkin tüm özellikler benzetim için seçilen THM saz eserlerine uygulanabilmiştir. Yapılan benzetimlerin tamamı çizelge; 3.1.41.'de gösterilmiştir.

4.1.13. Nota 42'ye Ait Sonuçlar

Seçilen batılı etüt'te öğretilmeye çalışılan ortak yay tekniği "legato, detaşe" 'dur. Bu eserlerdeki gürlük, yay teknikleri ve kullanılan müzikal ifadelere ilişkin tüm özellikler, araştırmacı tarafından seçilen THM saz eserlerine tam olarak uygulanabilmiştir.

Sitt oluşturduğu keman etüt'ün de çalınış hızını Moderato olarak belirlemiştir. Ancak uyarlamak için seçilen Hicaz Oyun Havası isimli THM saz eserinin icra özelliği yansıtabilmek amacıyla araştırmacı tarafından Allegro hızı uygun görülmüştür. Yapılan benzetimlerin tamamı çizelge; 3.1.42.'de gösterilmiştir.

4.1.14. Nota 43' e Ait Sonuçlar

Seçilen batılı etüt'te öğretilmeye çalışılan yay tekniği "legato" 'dur. Benzetim için seçilen THM saz eserine yay tekniği öğretimi açısından eserin karakterine uygun olarak "legato, stakato, detaşe porte" teknikleri uygulanmıştır.

Wohlfart oluşturduğu keman etüt'ün de çalınış hızını Moderato olarak belirlemiştir. Ancak uyarlamak için seçilen Konya Peşrevi isimli THM saz eserinin icra özelliği yansıtabilmek amacıyla araştırmacı tarafından Andante hızı uygun görülmüştür. Yapılan benzetimin tamamı çizelge; 3.1.43.'de gösterilmiştir.

4.1.15. Nota 44, Nota 45, Nota 46' ya Ait Sonuçlar

Seçilen batılı etütlerde öğretilmeye çalışılan yay tekniği "legato" 'dur. Nota 44 a ve Nota 45 a' ya ait batılı etütlerdeki hız, gürlük, yay tekniklerine varsa kullanılan müzikal ifadelere ilişkin tüm özellikler benzetim için seçilen THM saz eserlerine tam olarak uygulanabilmiştir. Diğer legato çalışma eserleri olan Nota 46 a batılı eserin hız terimi değiştirilmiştir. THM saz eserlerine uygun olmayan hız terimleri araştırmacı tarafından uygun görülmeyp değiştirilmiştir.

Wohlfart oluşturduğu keman etüt'ün de çalınış hızını Allegro moderato olarak belirlemiştir: ancak uyarlamak için seçilen Akmescit Kaytarması isimli THM saz eserinin icra özelliği yansıtabilmek amacıyla araştırmacı tarafından Presto hızı uygun görülmüştür. Yapılan benzetimlerin tamamı çizelgeler; 3.1.44., 3.1.45., 3.1.46.'da gösterilmiştir.

4.1.16. Nota 47'ye Ait Sonuçlar

Seçilen batılı etüt de öğretilmeye çalışılan ortak yay teknikleri "detache ve legato" 'dur. Bu eserdeki hız, gürlük ve yay tekniğine ilişkin tüm özellikler, araştırmacı tarafından seçilen THM saz eserlerine tam olarak uygulanabilmiştir. Yapılan benzetimin tamamı çizelge 3.1.47.'de gösterilmiştir.

4.1.17. Nota 48' e Ait Sonuçlar

Seçilen batılı etüt de öğretilmeye çalışılan yay tekniği "legato" 'dur. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin dördüncü seviye eseridir. Bu eserdeki hız, gürlük, yay tekniği, ve müzikal ifadelere ilişkin tüm özellikler, araştırmacı tarafından seçilen THM saz eserlerine tam olarak uygulanabilmiştir. Yapılan benzetimin tamamı çizelge 3.1.48.'de gösterilmiştir.

4.1.18. Nota 49'a Ait Sonuçlar

Seçilen batılı etüt de öğretilmeye çalışılan yay teknikleri "legato ve detaşe" 'dir. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin dördüncü seviye eseridir. Bu eserdeki hız, gürlük ve yay tekniklerine tüm özellikler, araştırmacı tarafından seçilen THM saz eserlerine tam olarak uygulanabilmiştir. Yapılan benzetimin tamamı çizelge 3.1.49.'da gösterilmiştir.

4.1.19. Nota 50'ye Ait Sonuçlar

Seçilen batılı etüt de öğretilmeye çalışılan yay tekniği "legato" 'dur. Eser başlangıç düzeyindeki öğrencinin dördüncü seviye eseridir. Bu eserdeki gürlük ve yay tekniklerine ilişkin tüm özellikler araştırmacı tarafından seçilen THM saz eserlerine tam olarak uygulanabilmiştir.

Sitt oluşturduğu keman etüt'ün de çalınış hızını Moderato olarak belirlemiştir; ancak uyarlamak için seçilen Cansız isimli THM saz eserinin icra özelliği yansıtabilmek amacıyla araştırmacı tarafından Adagio hızı uygun görülmüştür. Yapılan benzetimin tamamı çizelge 3.1.50.'de gösterilmiştir.

4.2. Uzman Görüşlerine Ait Sonuçlar

Araştırmacı tarafından yapılan görüşmelerin sonucunda uzmanlar tarafından çıkan ortak görüşler:

- Yapılan çalışmanın amacına uygun olduğu,
- Yapılan çalışmanın başlangıç keman eğitiminin ileriki aşamalarında olduğu,
- Eserlerde Türk müziği üslubu oluşturmak için yapılan süslemelerin değişkenlik gösterebileceği,
- Çalışmanın basitten-karmaşığa, kolaydan-zora şeklinde ilerlediği,
- Araştırmada öğrenci seviyelerine göre nota yazılımlarının olduğu,
- Çalışmanın öğrencilere uygulanma sürecinde öğrenci seçimlerine dikkat edilmesi gerektiği,
- Çalışmanın ileride keman eğitiminde kullanılabilecek iyi bir metot haline gelebileceği,

şeklinde sıralanabilir.

Bu bağlamda görüşülen uzmanlarında desteği ile araştırmada amaç, önem, sayıltılar, yöntem ve verilerin toplanması ve çözümlenmesi bakımından tezde yapılan nitel çalışmaların güvenilir olduğu sonucuna ulaşılabilir.

4.3. Uygulama Sonuçları

Bu uygulamalardan elde edilen nota örneklerinin icrasında Türk musikisi icrasına yönelmeyi sağlayacak notasyona ulaşılmış olup icrasında bu tez kapsamında ortaya konan Batı tekniğinden ödün vermeksizin Türk musikisi keman icrasını gerçekleştirme hedefine ulaşılmıştır. Bu yöndeki sonuç EK-6'da verilen ses ve görüntü kayıtlarında açıkça ortaya konulmuştur. Aynı zamanda yapılan çalışmalar TRT kabak kemane ve kaman icra sanatçılarına ve alanında uzman kişilere dinletilip çalışmanın onayı alınmıştır. (Bkz. EK-4)

4.4. Alt Sorulara İlişkin Sonuçlar

Türk halk musikisi saz eserlerinin icra üslubu yönünden çok zengindir. Çalışmada Türk üslubu oluşturmaya yönelik yapılan nota yazılımlarında araştırmacı notaları kendi icra üslubuna göre ve uzmanlardan aldığı görüşlerle düzenlemiştir. Her icracının yaptığı süslemelerin ve müzikal ifadelerin değişkenlik göstereceği muhtemeldir; ancak yapılan çalışmada da anlaşılabileceği gibi THM eserleri süslemeler ve müzikal ifadeler yönünden oldukça çeşitlidir.

Çalışmada başlangıç düzeyi keman eğitiminde kullanılan tekniklerin tamamı THM eserlerine yansıtılabilir. Keman yay teknikleri yönünden ve tekniği ilerletme konusunda çok çeşitli düzenlemeler yapılabilir. Aynı zamanda araştırmada görüldüğü gibi keman eğitimimizde Batılı metotların yanı sıra bu teknikleri içerisinde barındıran kendi kültürümüzün ezgileri düzenlenebilir. (Bkz. EK-5; EK-6)

4.5. Ana Sorunsala İlişkin Sonuçlar

Yapılan çalışma sonucunda; Batılı metotların yanında veya Batılı metotlar olmaksızın yapılan düzenlemelerle ve bu düzenlemelere Türk üslubunda icrayı oturtarak, Türk keman eğitimi yapılabilir.

4.6. Araştırma Sonuçları

Başlangıç keman eğitiminde Batılı keman kitaplarının yanında Türk Halk Musikisi saz eserlerinden bölge ayrımı yapmaksızın 50 eser seçilip, Batılı etütlerle benzetimi yapılarak keman çalma tekniğine uygun hale getirilmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın ilk aşamasında Batı müziği başlangıç keman eğitim tekniği eldeki kaynaklar kapsamında incelenmiştir. Batı keman eğitiminde kullanılan keman ve süsleme teknikleri Türk Halk Musikisi keman icrasında uygulanabileceği anlaşılmıştır. Bu bağlamda araştırma çerçevesinde ortaya çıkan bulgular ışığında şu sonuçlara varılabileceği;

- Başlangıç düzeyi Batı keman ve süsleme tekniklerinin Türk Halk Musikisi keman icrasında kullanılabilmesi için kaynak olarak kullanılabilecek keman kitapların oluşturulmasının gerekli olduğu,
- Batı başlangıç Keman eğitiminde kullanılan yay tekniklerinin (Detaşe, Legato, Martele, Stakato, Spikato, gibi) Türk Halk Musikisi keman icrasına yönelik düzenlenebileceği,
- Yakından - uzağa, bilinenden- bilinmeyene, çevreden- evrene öğretim ilkeleri kapsamında keman eğitiminde düzgün ses elde etme sorunlarının aza indirgenebileceği,
- Sağ el tekniği kapsamında yayın bütün bölümleri ve özellikle Türk müziği keman icrası için eksik olan yayın bütün bölümlerinin nasıl etkili kullanılabileceğinin öğrenilebileceği, söylenebilir.

4.7. Araştırma Sonunda Verilebilecek Öneriler

Yapılan araştırmanın sonuçları doğrultusunda konu ile ilgili aşağıdaki öneriler verilebilir.

- Türk müziği keman icrasında keman tekniğinin iyi olabilmesi için tüm öğretici ve öğrenciler, Batı müziğinde kullanılan keman tekniklerine hakim olması önerilmektedir.
- Türk Halk Müziği eserlerinin bu tez kapsamında yada benzer kapsamda yapılan çalışmalarda Batı keman tekniklerinin kullanımına uygun olarak düzenlemiş nota üzerinden kurumsal programlarında yer alan Türk musikisi konularının öğretiminde kaynak olarak kullanmaları önerilmektedir.
- Eserlerin seslendirilmesindeki sorunların giderilmesi ve ezgilerimize ait özelliklerin yansıtılabilmesi için sol el parmak numaralarının uygun seçilmesi, yay tekniklerinin ve Türk halk müziğinde kullanılan süsleme tekniklerin yerinde kullanılması önerilmektedir.
- Türk müziği keman icrasına yönelik kaynak kitap sayısı arttırılmalıdır.
- Türk müziği keman icracılarının teknik düzeyinin arttırılması için, her icra düzeyine uygun alıştırma düzenlenmeli veya yeni yapıtlar yazılmalıdır.
- Araştırmada açıklanan sağ el ve sol el teknikleri dikkate alınarak, toplu Türk müziği keman icrasında birlik sağlanmalıdır.
- Bu ve bu gibi araştırmaları daha iyi noktalara getirebilecek, Türk keman eğitimi için farklı boyutlarda çalışmaları barındıran başka araştırmalar izlemelidir.

KAYNAKÇA

AKSOY, Bülent, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, Pan Yayıncılık. İstanbul, 2003

ALANER, A., Bülent, *Tarihsel Süreçte Müzik*, Anadolu Üniversitesi Yayınları; No 1179, Devlet Konservatuvarı Yayınları; No: 6, 2000.

ALTUNİŞİK, Remzi; COŞKUN, Recai; YILDIRIM, Engin; BAYRAKTAROĞLU, Serkan, *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri Spss Uygulamalı*, Sakarya Kitapevi, Adapazarı, 2001.

ARICI, Hüsnü, *İstatistik (Yöntemler ve Uygulamalar)*, Meteksan Ltd. Şti., Ankara, 1981.

ARSEVEN, Ali, *Alan Araştırma Yöntemi İlkeler Teknikler Örnekler*, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara, 2001.

ATAMAN, Sadi, Yaver, *Atatürk ve Türk Musikisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1991.

AUER, L., *Keman Eğitiminde Klasik Eserlerin Yorumu*, Moskova, 1965.

BALCI, Ali, *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntem, Teknik ve İlkeler*, Pegem Yayıncılık, 2004.

BEHAR, Cem, *Aşk Olmadan Meşk Olmaz*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1991

BELA, Bartok, *Hungarian Folk Music*, Oxford, 1967.

BEŞİROĞLU, Ş., Şehvar, "İstanbul Türk Müziği Günleri, Türk Musikisi Çalgı Eğitiminde Metot Kavramı", *Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu*, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1999.

BEŞİROĞLU, Şehvar, Şefika; SOYDAŞ, Emin, M., "Osmanlı Saray Müziğinde Yaylı Çalgılar", *İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt:4, Sayı:1, İstanbul, 2007.

BEY, Rıza, Ali, *Eski zamanlarda İstanbul hayatı*, Haz. ÇORUK, Ş.,A., Kitapevi Yayınları, İstanbul. 2001

BİRCAN, Ozan, *Keman İcrasında Artikülasyon ve Yay Uygulamaları*, (Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2010.

BLAÏNVILLE, C. H. de, *Seçme metinler 14"histoire générale critique et philologique de la musique"* Çev. R. Martin, B. Aksoy in Aksoy, B., *Avrupalı Gezgincilerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, Pan Yayıncılık, 307-10, İstanbul. (2003).

BÜYÜKAKSOY, Feridun, *Keman Öğretiminde İlke ve Yöntemler*, Armoni Yayınları, Ankara, 1997.

BÜYÜKKARAGÖZ, Savaş; CİVİ, Cuma, *Genel Öğretim Metotları*, Atlas Kitapevi, Konya, 1994.

BÜYÜK LARAUSSE, *Sözlük ve Ansiklopedi*, Cilt: 16, Milliyet Gazetecilik A.S., İstanbul, 1986.

BÜYÜKÖZTÜRK, Şener; ÇAKMAK, Ebru Kılıç; AKGÜN, Özcan; KARADENİZ, Şirin; DEMİREL, Funda, *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, 6. Baskı, Ankara, 2010.

CAN, Ömer, *Keman Eğitimi IV (Düetler Albümü)*, Evrensel Müzikevi Yayınları, Ankara, 2003.

CAMPBELL, M., GREATER, C., MYERS, A., *Musical instruments History Technology and Performance of Instruments of Western Music*, Oxford University Press, Oxford. 2004

CEMİL, M., *Tanburi Cemil'in Hayatı*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 2002

EFE, Mehmet, *"Geleneksel Türk Sanat Müziği Keman Bestekârlarının Eserlerindeki Batı Müziğine Ait Müzikal Unsurlar ve Keman Eğitimi Kullanılabilirliği"* (Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı, Doktora Tezi), Ankara 2007

EGE, H., *Musikçilerimiz*, Uygun Yayınevi, Bursa, 1948.

FAYEZ, S., *Kuramdan Uygulamaya Başlangıç Keman Eğitimi*, Yurt renkleri Yayınevi, Ankara, 2001.

FİNKELSTEİN, Sidney, *Besteci Ve Ulus (Müzikte Halk Mirası)*, Pencere Yayınları, İstanbul, 1995.

FONTON, Charles, *18. yüzyılda Türk Müziği*, Çev: Cem Behar, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1987

GALAMIAN, I., *Principle Of Violin Playing Teaching*, USA, 1962.

GAZİMİHAL, M., R., - BORREL, E. Descriptions d'orgues par des Auteurs Turcs et Persans (IV). *Revue de Musicologie*. Societe Française de Musicologie. C. 14e (46e), 1933.

GAZİMİHAL, M., R., *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri*, I. Cilt, Numune Matbaası, İstanbul, 1939.

GAZİMİHAL, M., R., *Türk Askeri Mızıkaları Tarihi*', Maarif Basımevi, İstanbul, 1955.

GAZİMİHAL, M., R., *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ, Ses ve Tel Yayınları*, Ankara, 1958.

GAZİMİHAL, M., R., *Musiki Sözlüğü*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1961.

GEDİKLİ, Necati, *"Atatürk'ün Milli Müzik Anlayışının Son Altmış Yıldaki Uygulanışı"*, (Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Sanatta Yeterlilik Doktora Tezi), İzmir, 1989.

GİRAY, Selim, *Ahmet Adnan Saygun'un Keman Yapıtları: Bir Kemancıya Rehber*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.

GÖBELEZ, Cemalettin, *Çalgılar Dünyasında Keman*, Liszt Müzik evi Yayınları, İstanbul, 1996.

GÖĞÜŞ, Tuğrul, *Keman Öğreniyorum I*, Bemol Müzik Yayınları, İstanbul, 2004

GÖKÇEN, Dr. İlhami, *"Tasnif ve Tedkik Meşkhâne/ Bobowski (Ali Ufkî)"*, *Musiki Mecmuası Aylık Müzikoloji Dergisi*, Sayı, 4, Yıl: 50, No: 458, İstanbul, 1997.

GÜNAY, Edip; UÇAN, Ali, *Çevreden Evrene Keman Eğitimi I Birinci Konum/ Birinci Kitap*, Evrensel Müzikevi, Ankara, 1980.

GÜREL, Murat, *"Keman Eğitiminde Kullanılan Süsleme Tekniklerinin Türk Müziği Keman İcrasındaki Uygulama Biçimi Ve Buna Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması"*, (Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2008.

GÜRTAN, Kenan, *İstatistik ve Araştırma Metodları*, İstanbul Üniversitesi, İşletme Fakültesi Yayınları, No: 131, İstanbul, 1982

HATİPOĞLU, Vasfi, "Cemil Bey'in Kemeñçe İcrasında Kullanmış Olduğu Süslemeler", *Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı:22, Erzurum, 2009

HOHMANN, H., *Practical Violin Method*, Book II-III

İSLAMOĞLU, Ahmet, Hamdi, *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Beta Basın Yayım Dağıtım AŞ, İstanbul, 2003.

KAÇAR, YAHYA, Gülçin, "Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar", *Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 25, Sayı 2, Ankara, 2005.

KAPTAN, Saim, *Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri*, Tek ışıık Web Ofset Tesisleri, Ankara, 1998.

KARABEY, Laika, *Donizetti ve Türk Musikisi*, Musiki Mecmuası, 1953.

KARASAR, Niyazi, *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, 15. Baskı, Nobel Yayın Dağıtım Tic. Ltd. Şti., Ankara, 2005.

KARASAR, Niyazi, *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, 20. Baskı, Nobel Yayın Dağıtım Tic. Ltd. Şti., Ankara, 2009.

KAYSER, E.,H., *Thirty Six Elementary and Progressive Srudies*, Op. 20, Book 1

KOÇ, Tuna, *Bir Yöntem Olarak Bölgesel Müziklerin Keman Eğitiminde Kullanımı*, (Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisan Tezi), Van 2007

KORAL, Çalgan, *Duyuşlar Ulvi Cemal Erkin*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1991.

KURTASLAN, Zafer, *Türk Keman Okulunun Oluşum Süreci ve Temsilcileri*, Türkiye Araştırmaları Dergisi, Sayı: 26, İstanbul, 2009.

KURTASLAN, Zafer, *Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Ulusal Keman Eğitimi Materyallerinin Yeri ve Önemi* Bildiriler – 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu, 2009.

KUŞ, Elif, *Nitel-Nitel Araştırma Teknikleri*, Anı Yayıncılık, 2003.

KUTLAY, BAYDAR, Evren, *Bach ve Buffardin'in İstanbul Buluşmasına Türk Müzik Tarihi Bağlamında Bakış*, Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of

World of Turks. Uluslararası Hakemli Dergi. ISSN. 1868-8934 (Online), ISSN. 1869. 2338 (Print), Vol .2, No:2, Ağustos 2010.

KUTLAY, BAYDAR, Evren, *Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri*. Kapı Yayınları, İstanbul, 2010

LAOUREUX, N., *A Practical Method for Violin Part 1*

LİBERMAN, M., *Kemandan Ses Üretme Sanatı*, Moskova, 1985.

MAYES, Stanley, *An Organ for the Sultan*, Londra. 1956

OZANKAYA, Özer, *Cumhuriyet Çınarı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999.

ÖGEL, B., *Türk Kültür Tarihine Giriş*, , Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000.

ÖZASKER, Ancan, *Muzika-i Humayun'dan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasına*, Boyut Yayınları, İstanbul, 1997.

RADO, Şevket, *Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1970

SACHS, Curt, *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*, Çeviren: İlhan USMANBAŞ, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965

SAĞLAM, Atilla, *Türk Musiki/Müzik Devrimi*, Alfa Aktüel Yayınları, Bursa, Haziran 2009.

SAĞLAM, Atilla, “Osmanlı’da Musiki Devrimi”, *Bibliotech*, Sayı:14, Mattek Matbaacılık Basın Yayın Tanıtım Tic. San. Ltd. Şti., Ankara, 2011.

SHATZKIN, M., *Writting For The Orchestra*, Kansas City, 1993.

SAKARYA, Gül, *Ortaöğretim Düzeyi Mesleki Müzik Eğitiminde Türk Üslubunda Keman Çalma Becerisinin Değerlendirilmesi*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Edirne, 2011.

SALGAR, M. Fatih, *Dede Efendi, Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1995

SAY, Ahmet, *Müzik Ansiklopedisi*. Cilt I-II-III-IV, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2005.

SAZ, L., *Haremin içyüzü*, Haz. Sadi. Borak, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1974.

SERTKAYA, O. F., *Eski Türkçede Musiki Terimleri ve Musiki Alet İsimleri*, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Yayınlanmamış Doçentlik Tezi, İstanbul, 1982.

SEVENGİL, Refik, Ahmet, *Türk Tiyatrosu Tarihi, Saray Tiyatrosu*, Cilt:IV, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1959-68.

SEVENGİL, Refik, Ahmet, *Opera Sanatıyla İlk Temaslarımız II*, Devlet Konservatuvarı Yayınları, M.E.B. Ankara, 1969.

SEYBOLD, A., *Die Leichtesten Etüden für den Ersten Violin-Unterricht*, Heft I

SİTT, H., *100 Studies, Op.32, Book 1*

SUN, Muammer, *Türkiye'nin Kültür, Müzik, Tiyatro Sorunları*, Kültür Yayınları, Ankara, 1969.

ŞAHİN, Mustafa; DUMAN, Ruşen, "Cumhuriyet'in Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi", Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Cilt VII, Sayı:16-17, İzmir, 2008,

ŞENTÜRK, Nezihe, "Musiki Muallim'den Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlar", Gazi Üniversitesi, *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 21, Sayı 2, Ankara, 2001.

ŞİMŞEK, Hasan; YILDIRIM, Ali, "Nitel Araştırma Desenleri", *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Seçkin Yayıncılık San. ve Tic. A.Ş., Ankara, 2005.

TEBİŞ, C., *Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Keman Öğretiminin Müzik Öğretmenlerinin Görüşlerine Dayalı Olarak Müzik Öğretmenliği Formasyonu Açısından Değerlendirilmesi*, (Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 2002.

TORLULAR, Aycan, *Keman Eğitimcilerimizin Yöntem-Teknik ve Dağar İle İlgili Kaynaklar Açısından Keman Eğitime Katkılarının Değerlendirilmesi*, (Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi), Bursa, 2005.

TUĞLACI, Pars, *Mehterhaneden Bandoya*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1986.

TURA, Yalçın, *Türk Musikisinin Meseleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1988.

TURHAN, Salih, *Halk Müziğimizde Oyun ve Saz Havaları*, Cilt: I-II-III-IV-V, e- Kitap, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler Genel Müdürlüğü, Ankara, 2007.

UÇAN, Ali, *İnsan ve Müzik / İnsan ve Sanat Eğitimi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1994.

UÇAN, Ali. *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*, Evrensel Müzik evi, Ankara, 2005.

USLU, Mustafa, "5. İstanbul Türk Müziği Günleri" *Türk müziğinde Eğitim Sempozyumu*, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1999.

UZUNÇARŞILI, İsmail, Hakkı, *Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı*, Belleten, Cilt XLI, Ankara, 1977

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1998.

ÜNAL, S., *Türkiye'de Müzik Eğitimcisi Yetiştirmenin Dünü ve Bugünü* ,I. Müzik Kongresi Bildiriler, Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Müdürlüğü, Ankara, 1988.

ÜNLÜ, Cemal, *Git Zaman Gel Zaman, Fonograf-Gramofon-Taş plak*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2004.

YEKTA, Rauf, *Türk Musikisi*, Çeviren: Orhan NASUHİOĞLU, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1986.

WHONE, H., *The Simplicity Of Playing The Violin*, Victor Gollonoz LTD., London, 1989.

WOHLFARTH, F., 60 Sutudies, Op.45, Book 1; 40 Elementery Studies, Op.54; 50 Easy and Melodic Studies, Op.70, Book 1

EKLER

EK-1 ARAŞTIRMACI TARAFINDAN SEÇİLEN BAŞLANGIÇ DÜZEYİ BATILI KEMAN ETÜTLERİNİN İÇERİK ANALİZ ÇİZELGESİ

EK-2 ARAŞTIRMACI TARAFINDAN ÖRNEKLEME ALINAN BATILI ESERLER VE BENZETİMİ YAPILMAYA ÇALIŞILMIŞ TÜRK HALK MUSİKİSİ SAZ ESERLERİ İÇERİK ÇİZELGESİ

EK-3 BAŞLANGIÇ DÜZEYİNDE KULLANILAN SÜSLEME İŞARETLERİ Ve TANIMLARI

EK-4 ARAŞTIRMA KAPSAMINDA ALINAN UZMAN GÖRÜŞLERİ

EK-5 ARAŞTIRMACI TARAFINDAN DÜZENLENEN ORJİNAL NOTA YAZILARI CD'Sİ

EK-6 ARAŞTIRMACI TARAFINDAN İNCELENEN ESERLERİNİN SES VE GÖRÜNTÜ KAYITLI POWER POİNT SUNUSU VSD'Sİ

**EK-1 ARAŞTIRMACI TARAFINDAN SEÇİLEN BAŞLANGIÇ
DÜZEYİ BATILI KEMAN ETÜTLERİNİN İÇERİK ANALİZ
ÇİZELGESİ**

Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
Hans Sitt ¹ No:1	Andante	-	Legato, Detaşe	-	-
Hans Sitt No:2	Moderato	-	Legato	-	-
Hans Sitt No:3	Moderato	-	Legato	-	-
Hans Sitt No:4	Moderato		Legato-Spikato	-	-
Hans Sitt No:5	-	-	Detaşe	-	-
Hans Sitt No:6	Moderato	-	Legato	-	-
Hans Sitt No:7	Andante	-	Legato	-	-
Hans Sitt No:8	Moderato	-	Detaşe, Spikato	-	-
Hans Sitt No:9	Moderato	-	Legato	-	-
Hans Sitt No:10	Allegro	-	Legato, Detaşe	-	-
Hans Sitt No:11	Moderato	-	Detaşe Porte, Detaşe, Vurgulu Detaşe(Fouette)	-	-
Hans Sitt No:12	Allegro moderato	-	Detaşe, Stakato	-	-
Hans Sitt No:13	Moderato	-	Legato	-	-
Hans Sitt No:14	Allegro moderato	-	Legato	-	-
Hans Sitt No:15	Moderato	-	Spikato, Legato	-	-
Hans Sitt No:16	Allegro	-	Detaşe, Legato	-	-
Hans Sitt No:17	Allegro	-	Detaşe, Legato,Aksanlı Legato	-	-
Hans Sitt No:18	Moderato	-	Legato	-	-
Hans Sitt No:19	Moderato assai	-	Legato	-	-

¹ Hann Sitt, 100 Studies, Op.32, Book 1

Hans Sitt No:20	Moderato	-	Legato	-	-
Kayser ² No:1	Allegro moderato	Forte, Piano	Detişe	Crescendo, Decrescendo	-
Kayser No:2	Andante	Forte, Piano	Legato	Diminuendo, Crescendo, Morendo, Ritenuto	-
Kayser No:3	Alegretto	Forte, Piano	Spikato	Diminuendo, Crescendo	-
Kaysert No:4	Allegro	Forte, mezzoforte, Piano	Aksanlı Legato	Diminuendo, Crescendo, Decrescendo	-
Kayser No:5	Allegro vivace	Forte, Piano	Spikato, Aksanlı Spikato	Diminuendo, Crescendo, Decrescendo	-
Kayser No:6	Allegro molto	Forte, , Piano	Legato	Diminuendo, Crescendo, Decrescendo	-
Kayser No:7	Allegro moderato	Forte, mezzo forte, Piano	Stakato	Diminuendo, Crescendo, Decrescendo	-
Kayser No:8	Commado	Forte, Piano	Legato	Diminuendo, Crescendo, Decrescendo	-
Kayser No:9	Allegro assai	Forte, mezzoforte, Piano	Spikato	Diminuendo, Crescendo, Decrescendo	-
Kayser No:10	Allegro ma non tanto	Forte, mezzoforte, Piano	Legato,Aksanlı Legato	Crescendo, Decrescendo	-
Kayser No:11	Allegro energico	Forte, mezzoforte, Piano	Spikato	Crescendo, Decrescendo	-
Kayser No:12	Allegro ma non tanto	Forte, mezzoforte, Piano	Aksanlı Legato	Diminuendo, Crescendo, Decrescendo calmato	-
Seybold ³ No:1	Andante	-	Legato	-	-
Seybold No:2	Andante	-	Legato	-	-
Seybold No:3	Andante		Legato	-	-
Seybold No:4	Andante	-	Legato	-	-
Seybold No:5	Andante		Legato	-	-

² H. E. Kayser, Thirty Six Elementary and Progressive Studies, Op. 20, Book 1

³ A. Seybold, Die leichtesten Etüden für den ersten Violin-Unterricht, Heft

Seybold No:6	Andante	-	Legato	-	-
Seybold No:7	Andante	Mezzoforte	Legato	-	-
Seybold No:8	Moderato		Legato	-	-
Seybold No:9	Moderato	-	Legato	-	-
Seybold No:10	Moderato	-	Legato	-	-
Seybold No:11	Adagio	-	Legato	-	-
Seybold No:12	Moderato	-	Legato	-	-
Seybold No:13	Moderato		Legato	-	-
Seybold No:14	Moderato		Legato	-	-
Seybold No:15	Moderato	Mezzoforte	Legato	Crescendo, Decrescendo	-
Seybold No:16	Moderato	Mezzoforte	Legato	-	-
Seybold No:17	Moderato	Mezzoforte	Legato	-	-
Seybold No:18	Moderato	Mezzoforte	Detășe	-	-
Seybold No:19	Moderato	Mezzoforte	Legato	-	-
Seybold No:20	-	Mezzoforte	Legato	-	-
Seybold No:21	-	Mezzoforte	Detășe	-	-
Seybold No:22	Andante	Mezzoforte	Legato	-	-
Seybold No:23	Andante	Forte, Mezzoforte	Legato	Crescendo, Decrescendo	-
Seybold No:24	Moderato	Mezzoforte	Detășe	-	-
Seybold No:25	-	Forte	Spikato	-	-
Seybold No:26	Moderato	Mezzoforte	Detășe	-	-
Seybold No:27	Moderato	Piano, Forte, Mezzoforte	Legato, Spikato, Detășe	Crescendo, Decrescendo	-
Seybold No:28	Moderato	Mezzoforte	Spikato, Detășe Porte	-	-
Seybold No:29	Moderato	-	Legato, Detășe	-	-
Seybold No:30	Moderato	Forte, Mezzoforte	Legato, Detășe Porte	Crescendo, Decrescendo	-

Seybold No:31	Alegretto	Mezzoforte	Legato, Detaş	Crescendo, Decrescendo Ritenuto	-
Seybold No:32	Moderato	Mezzoforte	Detaş	Ritenuto	-
Seybold No:33	-	Mezzoforte	Spikato	-	-
Seybold No:34	Comodo	Mezzoforte	Detaş	-	-
Seybold No:35	Poco animato	Mezzoforte	Spikato	-	-
Seybold No:36	-	Mezzoforte	Detaş	-	-
Seybold No:37	Moderato	-	Detaş	-	-
Seybold No:38	-	-	Spikato	-	-
Seybold No:39	Andante	Mezzoforte	Legato	-	-
Seybold No:40	Poco animato	Forte, Mezzoforte	Legato, Detaş	Crescendo, Decrescendo	-
Seybold No:41	Poco animato	Mezzoforte	Detaş, Legato	Ritenuto	-
Seybold No:42	Moderato	Forte, Mezzoforte	Detaş, Legato, Spikato	Crescendo, Decrescendo , Ritenuto	-
Seybold No:43	Moderato	Mezzoforte	Detaş	-	-
Seybold No:44	Moderato	Mezzoforte	Legato	-	-
Seybold No:45	-	Mezzoforte	Legato	-	-
Seybold No:46	Moderato	Mezzoforte	Legato	-	-
Seybold No:47	Andante	Forte, Mezzoforte	Legato	Crescendo, Decrescendo , Ritenuto	-
Seybold No:48	-	Forte, Mezzoforte	Legato	Crescendo, Decrescendo , Ritenuto	-
Seybold No:49	Moderato	-	Legato	Ritenuto	-
Seybold No:50	Comodo	Forte, Mezzoforte	Legato	Crescendo, Decrescendo	-
Seybold No:51	-	Mezzoforte	Detaş Porte, Spikato	-	-

Seybold No:52	-	Mezzoforte	Detaje, Detaje Porte	-	-
Seybold No:53	Maestoso	Forte, Mezzoforte	Detaje Porte, Aksanlı Detaje, Aksanlı Legato, Spikato	Crescendo, Decrescendo , Ritenuto	-
Seybold No:54	Andante	Mezzoforte	Detaje Porte, Detaje	-	-
Seybold No:55	Andante	Mezzoforte	Legato, Spikato	-	-
Hohmann ⁴ No:156	-	-	Spikato	-	-
Hohmann No:157	Moderato	Mezzoforte	Detaje, Legato	-	-
Hohmann No:158	-	-	Detaje, Legato	-	-
Hohmann No:159	Allegretto	Forte	Detaje, Legato	-	-
Hohmann No:160	-	-	Spikato, Legato	-	-
Hohmann No:161	-	-	Detaje, Spikato, Legato	-	-
Hohmann No:162	-	-	Spikato, Legato	-	-
Hohmann No:163	Andante	Piano	Legato, Spikato	-	-
Hohmann No:164	-	-	Detaje	-	-
Hohmann No:165	-	-	Detaje	-	-
Hohmann No:166	-	-	Legato, Spikato	-	-
Hohmann No:167	Andante	Forte, Mezzoforte, Piano	Detaje, Legato	Diminuendo, Crescendo,	-

⁴ Hohmann, Practical Violin Method, Book 2

Hohmann No:168	-	-	Detaje	-	-
Hohmann No:169	-	-	Detaje	-	-
Hohmann No:170	Andante	Mezzoforte	Detaje, Legato	-	-
Hohmann No:171	-	-	Detaje	-	Çarpma
Hohmann No:172	-	-	Detaje	-	Çarpma
Hohmann No:173	Allegretto	Mezzoforte	Detaje, Legato	-	-
Hohmann No:174	Moderato	Mezzoforte	Detaje, Legato	Puandorg	-
Hohmann No:175	-	-	Detaje Porte,Stakato	-	-
Hohmann No:176	Andante	Piano	Detaje Porte, Stakato, Legato	-	-
Hohmann No:177	Allegretto	Forte	Detaje, Legato,Spikato	-	-
Hohmann No:178	-	Piano	Legato	Rallentando, a tempo	-
Hohmann No:179	-	-	Detaje	-	-
Hohmann No:180	-	Forte, Piano	Legato, Spikato	-	Çarpma
Hohmann No:181	-	-	Legato, Spikato	-	-
Hohmann No:182	Allegretto	Mezzoforte	Legato, Detaje Porte	Ritardando, a tempo, Puandorg	Çarpma
Hohmann	-	-	Detaje	-	-

No:183					
Hohmann No:184	-	-	Spikato, Detaş, Legato	-	-
Hohmann No:185	-	-	Legato, Spikato	-	-
Hohmann No:186	Allegretto	Forte, Piano	Detaş, Legato, Spikato, Portato, Stakato, Martele	Crescendo	-
Hohmann No:187	Andante	Forte	Detaş	Rallentando	-
Hohmann No:188	-	-	Detaş, Legato	-	Grupetto
Hohmann No:189	-	-	Legato	-	-
Hohmann No:190	-	-	Legato	-	-
Hohmann No:191	-	-	Legato, Spikato	-	Grupetto
Hohmann No:192	Moderato grazioso	Forte	Portato, Legato, Spikato	-	Çarpma, Grupetto
Hohmann No:193	Poco Adagio	Mezzoforte	Detaş, Legato	Espressivo, Rallentando	-
Hohmann No:194	-	-	Detaş	-	-
Hohmann No:195	-	-	Detaş	-	-
Hohmann No:196	Allegretto	Mezzoforte	Detaş, Legato, Spikato, Detaş Porte	-	-
Hohmann No:197	-	-	Detaş	-	-
Hohmann	-	-	Legato, Detaş	-	-

No:198			Porte		
Hohmann No:199	Moderato	Mezzoforte, Forte	Detășe, Legato, Portato, Spikato	-	-
Hohmann No:200	-	-	Detășe	-	-
Hohmann No:201	Vivace	Forte	Portato, Legato	-	-
Hohmann No:202	-	-	Legato	-	-
Hohmann No:203	-	-	Spikato, Legato	-	-
Hohmann No:204	Andante	Piano, Forte	Legato, Detășe,	Crescendo, Decrescendo Ritardando, a tempo, Puandorg	-
Hohmann No:205	-	-	Detășe	-	-
Hohmann No:206	-	Forte, Mezzoforte, Piano	Legato, Detășe, Spikato	-	-
Hohmann No:207	Allegretto	Forte, Mezzoforte, Piano	Detășe, Legato, Portato, Detășe Porte	Dolce, Crescendo, Decrescendo Puandorg	Çarpma
Hohmann No:208	-	-	Detășe	-	-
Hohmann No:209	-	-	Legato, Spikato	-	-
Hohmann No:210	Allegretto	Forte, Mezzoforte, Piano	Detășe, Legato	Crescendo, Decrescendo ,Diminuendo	
Hohmann No:211	-	-	Legato, Portato	-	-

Hohmann No:212	Andante	Forte, Mezzoforte, Piano	Legato, Detaş Porte, Aksanlı Detaş, Aksanlı Legato	Crescendo, Decrescendo , Puandorg	-
Hohmann No:213	Andante	Piano, Forte	Portato, Legato, Spikato	Crescendo, Decrescendo , Puandorg, Diminuendo	-
Hohmann No:214	Andante	Forte, Mezzoforte, Piano	Legato, Portato, Spikato	Dolce, Crescendo, Decrescendo Diminuendo Ritardando, a tempo,	-
Hohmann No:215	-	-	Detaş	-	-
Hohmann No:216	-	Forte, Piano	Legato, Spikato, Detaş	-	-
Hohmann No:217	Tempo di macia	Forte	Legato, Spikato, Detaş	Crescendo, Decrescendo	Çarpma
Hohmann No:218	-	-	Detaş	-	-
Hohmann No:219	Allegro	Forte	Legato, Detaş	-	-
Hohmann No:220	-	Forte	Legato, Spikato, Detaş	-	-
Hohmann No:221	Allegro molto	Piano, Forte	Legato, Spikato, Detaş	Ritenuto, Crescendo, Decrescendo	-
Hohmann No:222	Andantino	-	Legato	Rallentando a tempo,Dolce	-
Hohmann No:223	-	-	Detaş	-	-
Hohmann No:224	-	-	Legato	-	-

Hohmann No:225	Adagio	Piano	Legato, Spikato	Diminuendo	-
Hohmann No:226	-	-	Detşe	-	-
Hohmann No:227	-	-	Detşe, Legato	--	-
Hohmann No:228	Allegretto	Mezzoforte	Legato, Detşe,Stakato	Ritardando, a tempo	Çarpma
Hohmann No:229	-	-	Legato	-	-
Hohmann No:230	-	-	Legato	-	Tri, Grupetto
Hohmann No:231	Andante	Mezzoforte	Legato, Spikato	-	Tri, Grupetto
Hohmann No:232	-	-	Detşe	-	-
Hohmann No:233	-	-	Legato, Martele, Spikato	-	-
Hohmann No:234	Allegro	Forte, Piano	Detşe,Spikato, Legato	-	-
Hohmann ⁵ No:235	Allegro	Forte	Detşe Legato	-	-
Hohmann No:236	Moderato	-	Legato, Detşe	Dolce	-
Hohmann No:237	Allegro	Forte	Legato, Detşe, Spikato	-	-
Hohmann No:238	Moderato	Forte, Mezzoforte, Piano	Legato, Detşe, Spikato	Crescendo	-

⁵ Hohmann, Practical Violin Method, Book 3

Hohmann No:239	Allegro	Forte, Mezzoforte, Piano	Legato, Detaş, Spikato, Portato	Crescendo, Decrescendo , Dolce	-
Hohmann No:240	Andante		Legato, Detaş, Spikato	Crescendo, Decrescendo Rallentando, a tempo	Çarpma
Hohmann No:241	Largo	Forte, Mezzoforte, Piano	Legato, Detaş	Espressivo, Diminuendo	-
Hohmann No:242	Adagio	Forte, Piano	Legato, Detaş	Crescendo, Decrescendo , Puandorg	-
Hohmann No:243	Andante	-	-	-	-
Hohmann No:244	Allegretto	-	-	-	-
Hohmann No:245	Allegro moderato	Forte, Piano	Legato, Detaş, Spikato	Crescendo, Decrescendo , Dolce	-
Hohmann No:246	Andante	Piano	Legato, Detaş	Espressivo	-
Hohmann No:247	Allegro	Forte, Mezzoforte, Piano	Legato, Detaş, Aksanlı Detaş	Crescendo, Decrescendo , Dolce	-
Hohmann No:248	Allegro moderato	Forte	Legato	Dolce, Crescendo, Diminuendo	-
Hohmann No:249	Lento	Forte, Mezzoforte, Piano	Legato, Spikato	Espressivo, Crescendo, Decrescendo , a tempo, Diminuendo, Ritardando	-
Hohmann No:250	Andantino	Mezzoforte	Legato	Crescendo, Decrescendo Rallentando, Puandorg	Çarpma , Tril
Hohmann No:251	Allegro moderato	Forte, Mezzoforte	Legato, Detaş	Crescendo, Decrescendo Diminuendo	-

Hohmann No:252	Allegro	Piano	Legato	Leggiero	-
Hohmann No:253	Andante	Forte, Mezzoforte, Piano	Legato	Crescendo, Decrescendo , Dolce	-
Hohmann No:254	Allegro	Piano, Forte	Legato, Spikato	Crescendo, Decrescendo	-
Hohmann No:255	Allegro agitato	Piano, Forte	Legato	Crescendo, Decrescendo	Tril
Hohmann No:256	-	-	Detaje	-	-
Hohmann No:257	Allegro	Piano	Detaje, Legato, Spikato	Crescendo, Decrescendo	-
Hohmann No:258	Moderato	Piano, Forte	Legato	Grazioso	-
Hohmann No:259	-	-	Detaje	-	-
Hohmann No:260	Allegretto	-	Legato, Detaje Porte	Dolce	-
Hohmann No:261	-	-	Detaje	-	-
Hohmann No:262	-	-	Detaje	-	-
Hohmann No:263	-	-	Detaje	-	-
Hohmann No:264	-	-	Detaje	-	-
Hohmann No:265	Allegro	Mezzoforte	Legato, Spikato	-	-
Hohmann No:266	Presto	Forte	Detaje, Legato	-	Çarpma

Hohmann No:267	Allegro moderato	Forte, Piano	Legato, Stakato, Spikato	Crescendo, Decrescendo , Dolce	-
Hohmann No:268	Allegro moderato	-	Legato	Dolce	-
Hohmann No:269	Allegro marziale	Forte	Detaye, Legato, Stakato	Crescendo, Decrescendo	-
Hohmann No:270	Allegro	Forte, Piano	Detaye, Legato	Crescendo, Decrescendo	-
Hohmann No:271	Moderato	Forte, Mezzoforte, Piano	Detaye, Aksanlı Detaye, Legato	Crescendo, Decrescendo Diminuendo,	-
Hohmann No:272	Allegro moderato	Forte, Piano	Detaye, Aksanlı Detaye, Legato	Crescendo, Decrescendo	Çarpma
Hohmann No:273	Andante	Mezzoforte	Legato, Detaye Porte	Crescendo, Decrescendo Diminuendo, Espressivo	-
Hohmann No:274	Allegro	Forte	Detaye, Legato	-	-
Hohmann No:275	Allegro Moderato	Forte, Mezzoforte, Piano	Detaye, Aksanlı Detaye, Legato, Spikato	Crescendo, Decrescendo , a tempo, Diminuendo, Ritardando Dolce, Puandorg	-
Hohmann No:276	Allegretto	Forte	Stakato, Legato, Detaye Porte	-	-
Hohmann No:277	Allegro	Forte, Piano	Legato, Stakato, Detaye Porte,	Crescendo, Decrescendo Diminuendo, Puandorg	-
Hohmann No:278	-	-	Detaye	-	-
Hohmann No:279	Allegretto	Forte	Legato, Spikato, Detaye Porte	-	-

Hohmann No:280	-	-	Deťaše	-	-
Hohmann No:281	Moderato	Piano, Forte	Deťaše, Deťaše Porte, Legato, Spikato	Crescendo, Decrescendo Diminuendo, Espressivo	-
Hohmann No:282	Andante	Piano	Legato Deťaše Porte	Crescendo, Decrescendo , a tempo, Diminuendo, Espressivo Dolce, Puandorg, Rallentando	-
Hohmann No:283	-	-	Deťaše	-	-
Hohmann No:284	-	-	Deťaše	-	-
Hohmann No:285	-	-	Deťaše	-	-
Hohmann No:286	-	-	Deťaše	-	-
Wohlfahrt ⁶ No: 1	Allegro moderato	Forte	Deťaše	-	-
Wohlfahrt No: 2	Allegro moderato	Forte	Deťaše	-	-
Wohlfahrt No: 3	Moderato	Forte	Deťaše	-	-
Wohlfahrt No: 4	Allegretto	Mezzoforte	Deťaše	-	-
Wohlfahrt No: 5	Moderato	Forte	Deťaše	-	-

⁶ Wohlfarth, 60 Sutudies, Op.45, Book 1

Wohlfahrt No: 6	Moderato	Forte, Mezzoforte	Legato, Spikato	Crescendo, Decrescendo	-
Wohlfahrt No: 7	Allegro moderato	Forte	Detache	-	-
Wohlfahrt No: 8	Largo	Forte, Mezzoforte, Piano	Legato, Aksanlı Detache	Crescendo, Decrescendo	-
Wohlfahrt No: 9	Allegretto	-	Legato	-	-
Wohlfahrt No: 10	Moderato	-	Legato, Detache	-	-
Wohlfahrt No: 11	Moderato	-	Detache	-	-
Wohlfahrt No: 12	Allegro	Forte	Aksanlı Detache, Legato	-	-
Wohlfahrt No: 13	Moderato	Forte	Detache	-	-
Wohlfahrt No: 14	Allegro non tanto	Forte	Detache	-	-
Wohlfahrt No: 15	Allegro	-	Detache	-	Tremolo
Wohlfahrt No: 16	Moderato	Mezzoforte	Legato	-	-
Wohlfahrt No: 17	Moderato assai	Forte	Detache, Legato	-	-
Wohlfahrt No: 18	Allegro	Forte, Mezzoforte, Piano	Legato	Ritenuto, Crescendo, Decrescendo	-
Wohlfahrt No: 19	Moderato	Forte	Detache	-	-
Wohlfahrt No: 20	Allegro	Forte, Mezzoforte, Piano	Legato	Ritenuto, Crescendo, Decrescendo , a tempo	-

Wohlfahrt No: 21	Allegro	-	Legato, Spikato	Puandorg	-
Wohlfahrt No: 22	Allegro	Forte	Legato	Crescendo, Decrescendo	-
Wohlfahrt No: 23	Moderato	Forte	Detache, Legato	-	-
Wohlfahrt No: 24	Moderato assai	-	Legato, Stakato	Crescendo, Decrescendo	-
Wohlfahrt No: 25	Allegro	-	Legato, Spikato	-	-
Wohlfahrt No: 26	Allegro	Mezzoforte	Legato	Ritenuto	-
Wohlfahrt No: 27	Allegro	-	Detache, Legato	-	-
Wohlfahrt No: 28	Allegretto	Forte	Detache, Legato, Spikato	a tempo, Puandorg	-
Wohlfahrt No: 29	Moderato	Forte	Legato	-	-
Wohlfahrt No: 30	Allegro	Mezzoforte	Legato	-	-
Wohlfahrt 7No: 1	Allegro moderato	Forte	Detache	-	-
Wohlfahrt No: 2	Allegro moderato	-	Legato	-	-
Wohlfahrt No: 3	Allegro	-	Legato	-	-
Wohlfahrt No: 4	Allegro	-	Detache, Legato	-	-

⁷ Wohlfarth, 40 Elementary Studies, Op.54

Wohlfahrt No: 5	Allegro	-	Legato, Detaş	-	-
Wohlfahrt No: 6	Moderato	-	Detaş, Legato	-	-
Wohlfahrt No: 7	Allegro	Forte	Legato	Ritenuto	-
Wohlfahrt No: 8	Allegro	Forte	Legato, Detaş	-	-
Wohlfahrt No: 9	Allegro moderato	Forte	Detaş, Legato	-	-
Wohlfahrt No: 10	Moderato	-	Legato	-	-
Wohlfahrt No: 11	Allegro	-	Spikato, Legato	-	-
Wohlfahrt No: 12	Allegro	-	Spikato, Legato	-	-
Wohlfahrt No: 13	Allegro	Forte	Legato, Detaş	-	-
Wohlfahrt No: 14	Allegro	-	Legato	-	-
Wohlfahrt No: 15	Allegro	-	Detaş, Legato	-	-
Wohlfahrt No: 16	Moderato	-	Detaş, Legato	-	-
Wohlfahrt No: 17	Allegro non tanto	-	Legato		
Wohlfahrt No: 18	Moderato	Mezzoforte	Detaş, Legato	-	-
Wohlfahrt No: 19	Tempo di valse	-	Legato, Detaş	Ritenuto, a tempo	-

Wohlfahrt No: 20	Andante sostenuto	Forte	Legato	-	-
Wohlfahrt No: 21	Allegro	Forte	Legato	-	-
Wohlfahrt No: 22	Allegro	Forte, Mezzoforte Piano	Legato	Crescendo, Decrescendo	-
Wohlfahrt No: 23	Moderato	Forte	Detache	-	-
Wohlfahrt No: 24	Presto	-	Legato, Detache	-	-
Wohlfahrt No: 25	Allegretto	Forte	Detache	-	-
Wohlfahrt No: 26	Moderato	-	Detache	-	-
Wohlfahrt No: 27	Allegro vivace	Forte	Legato, Detache	-	-
Wohlfahrt No: 28	Allegro moderato	-	Legato	-	-
Wohlfahrt No: 29	Allegro molto	Forte	Legato	-	-
Wohlfahrt No: 30	Moderato	-	Legato	-	-
Wohlfahrt No: 31	Tempo di Mazurka	-	Legato, Spikato, Detache	-	-
Wohlfahrt No: 32	Allegro moderato	-	Legato, Spikato, Detache	-	-
Wohlfahrt No: 33	Moderato	Forte	Legato, Detache	-	-
Wohlfahrt No: 34	Moderato	-	Legato, Detache	-	-

Wohlfahrt No: 35	Allegro	Forte	Legato, Detaş	-	Çarpma
Wohlfahrt No: 36	Moderato	Forte	Spikato, Legato, Detaş	-	Çarpma
Wohlfahrt No: 37	Andante	Mezzoforte	Legato	Crescendo, Decrescendo	Mordan
Wohlfahrt No: 38	Andante cantabile	-	Legato	-	Mordan, Çarpma
Wohlfahrt No: 39	Andante	-	Legato	-	Tril
Wohlfahrt No: 40	Tempo di marcia	Forte	Legato	-	Tril
Wohlfahrt ⁸ No: 1	Allegro moderato	Forte	Detaş	-	-
Wohlfahrt No: 2	Allegro moderato	Forte	Detaş	-	-
Wohlfahrt No: 3	Allegro moderato	Forte	Detaş	-	-
Wohlfahrt No: 4	Allegro moderato	Forte	Spikato, Detaş	Puandorg	-
Wohlfahrt No: 5	Allegro moderato	Forte	Detaş	-	-
Wohlfahrt No: 6	Allegro moderato	Forte	Detaş	-	-
Wohlfahrt No: 7	Moderato	Forte	Legato, Detaş	-	-
Wohlfahrt No: 8	Moderato	Forte	Legato, Detaş	-	-

⁸ Wohlfarth, 50 Easy and Melodic Studies, Op.70, Book 1

Wohlfahrt No: 9	Moderato	Forte	Legato, Detaş	-	-
Wohlfahrt No: 10	Allegro	Mezzoforte	Legato	-	-
Wohlfahrt No: 11	Allegro	Forte	Legato, Detaş	-	-
Wohlfahrt No: 12	Allegro moderato	Mezzoforte	Legato	-	-
Wohlfahrt No: 13	Moderato assai	Mezzoforte	Legato	Crescendo, Decrescendo	-
Wohlfahrt No: 14	Allegretto	Mezzoforte	Legato, Spikato	-	-
Wohlfahrt No: 15	Allegro con fuoco	Forte	Legato, Detaş	-	-
Wohlfahrt No: 16	Allegro moderato	Mezzoforte	Legato	-	-
Wohlfahrt No: 17	Allegro moderato	Forte	Detaş	Puandorg	-
Wohlfahrt No: 18	Allegro	Forte	Legato	-	-
Wohlfahrt No: 19	Allegro moderato	Forte	Detaş	-	-
Wohlfahrt No: 20	Allegro	Forte	Legato, Spikato	Ritenuto, a tempo, Decrescendo	-
Wohlfahrt No: 21	Allegro moderato	Forte	Spikato, Legato	-	-
Wohlfahrt No: 22	Allegro moderato	-	Legato	-	-
Wohlfahrt No: 23	Allegro moderato	Mezzoforte	Legato	Ritenuto	-

Wohlfahrt No: 24	Allegro moderato	Mezzoforte	Legato, Spikato	Ritenuto, a tempo	-
Wohlfahrt No: 25	Allegro moderato	-	Legato, Stakato	-	-
Laoureux	Andante	-	Legato	-	-
Laoureux Melodie	Andante	-	Legato	-	-
Laoureux No: 1-2-3-4-5- 6-7-8	-	-	Legato	-	-
Laoureux No: 9-10-11	-	-	Legato, Detaş	-	-
Laoureux Etude 1	Andante	-	Legato	Dolce, Puandorg	-
Laoureux ⁹ Etude 2	Moderato	-	Legato	Dolce, Puandorg Ritenuto, a tempo, Ritardando	-
Laoureux Andantino	-	-	Legato, Detaş	a tempo, Ritardando	-
Laoureux Air by Handel	Moderato	Forte	Legato	-	Çarpma
Laoureux Synkopation	Moderato	-	Legato	-	-
Laoureux Intertupted Synkopation	-	-	Legato	-	-
Laoureux Andantion	-	Mezzoforte	Legato, Detaş	a tempo, Ritardando	-

⁹ Laoureux ,A Practical Method for Violin Part 1

Laoureux The Chromatic Scale	-	-	Legato	-	-
Laoureux No:1 Etude on the Grand Detaş	Moderato	Forte	Spikato	-	-
Laoureux No:2 Grand Detaş	Moderato	Forte	Spikato	-	-
Laoureux The Martele Etude	Allegretto	Forte	Spikato	-	-
Laoureux Staccato Notes in the Some Bow	Allegretto	Forte	Stakato	-	-
Laoureux Etude	Allegretto	Forte	Stakato, Spikato	-	-
Laoureux Melodie	Andante	Piano, Forte, Mezzoforte	Legato	a tempo, Ritardando Crescendo, Decrescendo a tempo, Diminuendo,	-
Laoureux No:1 Study on the Sringing Bow	Allegretto	Mezzoforte	Spikato	-	-
Laoureux No:2 Study on the Sringing Bow	Allegretto	Mezzoforte	Spikato	-	-

**EK-2 ARAŞTIRMACI TARAFINDAN ÖRNEKLEME ALINAN
BATILI ESERLER VE BENZETİMİ YAPILMAYA ÇALIŞILMIŞ
TÜRK HALK MUSİKİSİ SAZ ESERLERİ İÇERİK ÇİZELGESİ**

Eser Sırası	Keman Metotları	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
Nota 1 a	Wohlfahrt No: 2	Allegro moderato	Forte	Detaje	-	-
Nota 2 a	Seybold No: 21	-	Mezzoforte	Detaje	-	-
Nota 3 a	Sitt No: 16	Allegro	-	Detaje, Legato	-	-
Nota 4 a	Wohlfahrt No: 3	Moderato	Forte	Detaje	-	-
Nota 5 a	Wohlfahrt No: 17	Moderato assai	Forte	Detaje, Legato	-	-
Nota 6 a	Sitt No 1	Andante	-	Detaje, Legato	-	-
Nota 7 a	Laoureux Andantino	-	Mezzoforte	Detaje, Legato	Ritardando, a tempo	-
Nota 8 a	Wohlfahrt No: 17	Allegro moderato	Forte	Detaje	Puandorg	-
Nota 9 a	Hohmann No:250	Andantino	Mezzoforte	Legato	Crescendo Decrescendo Rallentando, Puandorg	Çarpma Tril
Nota 10 a	Hohmann No:170	Andante	Mezzoforte	Detaje, Legato	-	-

Nota 11 a	Laoureux Melodie	Andante	Mezzoforte Forte, Piano	Legato	Diminuendo Crescendo, Decrescendo Ritardando, a tempo,	-
Nota 12 a	Wohlfart No:18	Allegro	Forte	Legato	-	-
Nota 13 a	Hohmann No:201	Vivace	Forte	Legato	-	-
Nota 14 a	Hohmann No:222	Andantino	Mezzoforte , Piano	Legato	Rallentando a tempo,Dolce	-
Nota 15 a	Laoureux Etude 1	Andante	-	Legato	Dolce, Puandorg	-
Nota 16 a	Laoureux No:3	-	-	Legato	-	-
Nota 17 a	Hohmann No:214	Andante	Forte,Piano, Mezzoforte	Legato, Spikato, Portato	Crescendo, Decrescendo, Dolce, Diminuendo Ritardando, a tempo	-
Nota 18 a	Sitt No:3	Moderato	-	Legato	-	-
Nota 19 a	Laoureux Etude 2	Moderato	-	Legato	Dolce, Ritardando, a tempo, Ritenuto, Puandorg	-
Nota 20 a	Wohlfart No:3	Allegro	-	Legato	-	-
Nota 21 a	Laoureux Melodie	Andante	-	Legato	Dolce Puandorg	-
Nota 22 a	Hohmann No:178	-	Piano	Legato, Detaşe	Rallentando a tempo, Crescendo	-

Nota 23 a	Hohmann No:237	Allegro	Piano, Forte	Legato, Spikato	Crescendo, Decrescendo	-
Nota 24 a	Hohmann No:273	Andante	Mezzopiano Piano, Forte	Legato	Crescendo, Decrescendo, Diminuendo Expressivo	Çarpma
Nota 25 a	Hohmann No:253	Andante	Mezzoforte , Piano, Forte	Legato,	Dolce, Crescendo, Decrescendo	-
Nota 26 a	Seybold No:28	Moderato	Mezzoforte	Stakato, Spikato	-	-
Nota 27 a	Laoureux Study on the Springing Bow	Allegretto	Mezzoforte	Stakato	-	-
Nota 28 a	Hohmann No:266	Presto	Mezzoforte	Stakato, Spikato	-	-
Nota 29 a	Hohmann No:221	Allegro molto	Mezzoforte Forte, Piano	Legato, Spikato	Crescendo, Ritenuto	-
Nota 30 a	Laoureux Etude	Allegretto	Forte	Stakato, Spikato	-	-
Nota 31 a	Laourex Study on the Springing Bow	Allegretto	Forte	Stakato, Spikato	-	-
Nota 32 a	Wohlfart No:14	Allegretto	Mezzoforte	Legato, Spikato	-	-
Nota 33 a	Hohmann No:220	-	Forte	Detaye, Legato, Spikato	-	-

Nota 34 a	Sitt No:8	Moderato	-	Legato, Spikato	-	-
Nota 35 a	Seybold No:55	Andante	Mezzoforte	Legato, Spikato	-	-
Nota 36 a	Hohmann No:254	Allegro	Piano, Forte	Legato, Spikato	Crescendo, Decrescendo, Diminuendo	-
Nota 37 a	Hohmann No:221	Allegro molto	Piano, Forte,	Legato, Detașe Spikato	Crescendo, Decrescendo, Ritenuto	-
Nota 38 a	Wohlfart No:4	Allegro moderato	Forte	Legato, Spikato,	Puandorg	-
Nota 39 a	Laoureux Etude	Allegretto	Forte	Spikato,	-	-
Nota 40 a	Seybold No:48	-	Mezzoforte Forte	Legato, Spikato	Ritenuto a tempo, Crescendo, Decrescendo	-
Nota 41 a	Sitt No:11	Moderato	-	Legato, Detașe	Puandorg	-
Nota 42 a	Wohlfart No:16	Allegro moderato	Mezzoforte	Legato	-	-
Nota 43 a	Kayser No:12	Allegro	Mezzoforte ,Forte Piano	Legato	Crescendo Decrescendo Diminuendo	-
Nota 44 a	Wohlfart No:18	Allegro	Mezzofort e,Forte Piano	Legato	Crescendo Decrescendo Ritenuto, a tempo	-
Nota 45 a	Sitt No:18	Moderato	-	-	Legato	-
Nota 46 a	Wohlfart No:29	Moderato	Forte	Legato	-	-

Nota 47 a	Wohlfart No:17	Moderato assai	Forte	Legato, Detaşę	-	-
Nota 48 a	Laoureux "Etude"	Andante	Forte, Piano	Legato	Crescendo Decrescend Diminuendo Ritardando, a tempo	-
Nota 49 a	Wohlfart No:23	Moderato	Forte	Detaşę, Legato	-	-
Nota 50 a	Sitt No:20	Moderato	-	Legato	-	-
Eser Sırası	Eserin Adı	Etüt'ün Hızı	Kullanılan Gürlük Terimleri	Kullanılan Yay Teknikleri	Kullanılan Müzikal İfadeler	Süsleme İşaretleri
Nota 1 d	Sasa Horonu	Allegro	Forte	Detaşę	Puandorg	-
Nota 2 d	Karahisar Oyun Havası	-	Mezzoforte	Detaşę	Ritenuto	-
Nota 3 d	Payduşka	Allegro	-	Detaşę, Legato	-	Çarpma
Nota 4 d	Memal	Moderato	Forte	Detaşę	-	-
Nota 5 d	Temir Ağa Bar Havası	Moderato assai	Forte	Detaşę, Legato	-	-
Nota 6 d	Karşılama	Vivace	-	Detaşę, Legato	-	Çarpma, Tril
Nota 7 d	Horon	Vivace	Mezzoforte	Detaşę, Legato	Ritardando, a tempo, Ritenuto	-
Nota 8 d	Türk Ayşe	Allegro moderato	Forte	Detaşę	Puandorg	-

Nota 9 d	Ata Bar	Andantino	Mezzoforte	Legato	Crescendo Decrescendo Puandorg	Çarpma Tril
Nota 10 d	Pamukçu Bengi Zeybeği	Vivace	Mezzoforte ,Forte Piano	Detışe, Legato	Ritenuto	Tril
Nota 11 d	Dokuzlu	Andante	Mezzoforte ,Forte Piano	Legato	Ritenuto Crescendo, Decrescendo	-
Nota 12 d	Arpazlı Zeybeği	Moderato	Forte	Legato	-	-
Nota 13 d	Ondört	Vivace	Forte	Legato	Ritenuto, Puandorg	Tril
Nota 14 d	Balalar Kaytarması	Allegro	Forte	Legato	Rallentando a tempo,Dolce	Tril
Nota 15 d	Geyve Zeybeği	Andante	-	Legato	Dolce, Puandorg	Tril
Nota 16 d	Kaytarma -VI	Allegro	-	Legato	-	Tril
Nota 17 d	Azeri Oyun Havası (Elmas)	Andante	Forte,Piano Mezzoforte	Legato, Spikato, Portato	Crescendo, Decrescendo, Dolce, Ritardando	Tril
Nota 18 d	Sarı Seyran Barı	Moderato	-	Legato	-	Tril
Nota 19 d	Tıraş Havası	Allegro	-	Legato	Dolce, Ritenuto, Puandorg	Grupetto, Aşğı Mordan
Nota 20 d	Kaytarma II	Allegro	-	Legato	-	Çarpma
Nota 21 d	Gelzeri	Andante Allegro	-	Legato	Dolce, Ritenuto, Puandorg	Çarpma, Trill

Nota 22 d	Zeybek	Adagio	Mezzoforte Piano, Forte	Legato, Detaşe	Crescendo	-
Nota 23 d	Saz Havası	Allegretto	Mezzoforte Piano, Forte	Legato	Crescendo, Decrescendo	Trill
Nota 24 d	Tavas Zeybeği	Andante	Mezzoforte Piano, Forte	Legato	Crescendo, Decrescendo	Çarpma
Nota 25 d	Yağcılar Zeybeği	Adagio	Mezzoforte Piano, Forte	Legato	Crescendo, Decrescendo	-
Nota 26 d	Karşılama	Allegro	Mezzoforte	Stakato, Spikato	-	-
Nota 27 d	Kalburcu Oyun Havası	Allegretto	Mezzoforte	Stakato	Ritenuto, Puandorg	-
Nota 28 d	Boğdan Kaytarma sı I	Presto	Mezzoforte	Stakato, Spikato	-	Trill
Nota 29 d	Maralı	Allegro molto	Mezzoforte Forte, Piano	Legato, Spikato	Crescendo, Ritenuto	Trill
Nota 30 d	Kaytarma	Vivace	Forte	Stakato, Spikato	-	-
Nota 31 d	Horon	Allegretto	Mezzoforte Piano	Stakato, Spikato	Ritenoto	-
Nota 32 d	Ellik	Allegretto	Mezzoforte	Legato, Spikato	Ritenuto	Trill
Nota 33 d	Horon Havası	Allegro moderato	Forte	Detaşe, Legato, Spikato	-	-
Nota 34 d	Karabağ	Moderato	-	Legato, Spikato	-	Trill

Nota 35 d	Kamber Han	Andante	Mezzoforte	Legato, Spikato	Ritanuto	Çarpma Trill
Nota 36 d	Depki	Allegro	Piano, Forte	Legato, Spikato	Crescendo, Decrescendo,	-
Nota 37 d	Hicaz Mandıra	Allegro molto	Piano, Forte, Mezzoforte	Legato, Detaşe Spikato	Crescendo, Decrescendo, Ritenuto	Trill
Nota 38 d	Hoş Gelişler Ola	Moderato	Forte	Legato, Detaşe Spikato,	Ritenuto, Puandorg	-
Nota 39 d	Omuz Halayı Havası	Allegretto	Forte	Legato, Spikato Detaşe Stakato, Martele	Ritenuto, Puandorg	-
Nota 40 d	Giresun Karşılaşması	Vivace	Mezzoforte Piano, Forte	Legato, Spikato, Stakato	Ritenuto Crescendo	-
Nota 41 d	Hicaz Oyun Havası	Allegro	-	Legato, Detaşe	Puandorg	Trill
Nota 42 d	Akmescit Kaytarması	Presto	Mezzoforte	Legato	-	Trill
Nota 43 d	Koçari Bar Havası	Allegro	Mezzoforte Forte, Piano	Legato	Crescendo Decrescendo	Trill
Nota 44 d	Şenlik Raksı	Allegro	Mezzoforte Forte, Piano	Legato	Crescendo Decrescendo Ritenuto, a tempo	Trill
Nota 45 d	Ödemiş Zeybek Havası	Moderato	-	Legato, Spikato	Ritenuto	Çarpma
Nota 46 d	Konya Peşrevi	Andante	Forte	Legato, Stakato, Detaşe Porte	Puandorg	Trill

Nota 47 d	Azeri Oyun Havası	Moderato assai	Forte	Legato, Detaşe	-	Trill
Nota 48 d	Kalabalık	Andante	Forte, Piano, Mezzoforte	Legato	Crescendo Decrescend, Ritanuto	Çarpma
Nota 49 d	Kervan	Moderato	Forte	Detaşe, Legato	-	-
Nota 50 d	Cansız	Adagio	-	Legato	Puandorg	Trill

EK-3 BAŞLANGIÇ DÜZEYİNDE KULLANILAN SÜSLEME İŞARETLERİ Ve TANIMLARI

Acciaccatura (Çarpma): Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpmalarda asıl nota ileri itilerek çarpma notası kuvvetli zamanda çalınır. Gerçek nota ise zayıf zamana denk düşmekte ve zayıf çalınmaktadır.

Appogiatura (Basamak): Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma olarak tanımlanan basamakta, asıl nota kuvvetli zamana geldiği için kuvvetli çalınır ve çarpma notası hafifçe duyurulur.

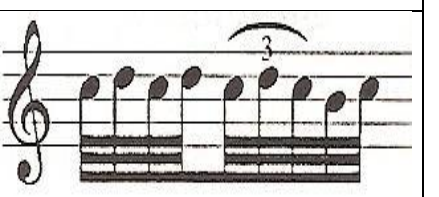
Yukarı ve Aşağı Mordan: Asıl notanın önüne ya da arkasına konan çift çarpma notalarıdır. Asıl notanın üst ya da alt sesi üzerinden başlayarak yazılan notanın birbirini peşi sıra çalınması ile yapılan müzikal süslemelerdir.

Grupetto: Esas notanın bir derece üst yada alt notasından başlayıp kümelenen üç yada dört notalı melodik süslemelerdir.

Tril: Notanın kendinden sonraki nota ile az veya daha hızlı bir şekilde devamlı olarak çalınıp, süslenmesidir

Tremolo: Bir notanın çok küçük değerlere bölünerek tekrarlanmasıdır. Tril" den farkı, yabancı ses ile alakasının olmamasıdır.(Bircan, 2010:8-9)

Süsleme Adı	Yazılışı	Okunuşu/Çalınışı
Acciaccatura (Çarpma)		
Appogiatura (Basamak)		

Yukarı Mordan		
Aşağı Mordan		
Grupetto		
Tril		
Tremolo		

Süsleme Çeşitleri

EK-4 ARAŞTIRMA KAPSAMINDA ALINAN UZMAN GÖRÜŞLERİ

ARAŞTIRMA KAPSAMINDA ALINAN UZMAN GÖRÜŞLERİ

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı
Türk Sanat Müziği Bölümü Bölüm Başkanı
Yrd.Doç. Yavuz TUTUŞ

Araştırmacı tarafından hazırlanan " Türk Halk Musikisi Saz Eserlerinin Ortaöğretim Mesleki Keman Eğitiminde Kullanım Olanakları Yönüyle İncelenmesi" konulu yüksek lisans tezinin ulaşılmak istenen amaca uygun olduğu ve araştırmacının amaçlarından olan Batılı başlangıç keman tekniklerin araştırma kapsamında incelemeye alınan THM eserlerinde büyük ölçüde yansıtılabildiği düşüncesindeyim.

Bu ve bunun gibi çalışmalarda öğrencilerin seviyelerine göre keman pozisyonlarının alternatif nota yazılımları ile çoğaltılması gerektiği görüşündeyim. Araştırmacı tarafından da hem Türk musikisi keman üslubu hem de pozisyon farklılıkları ile her eserin üç düzenlemesinin bulunması (nota c, d, e) bu düşüncemin yapılan çalışmada uygulanmaya çalışılmış olduğunun bir göstergesi olduğu söylenebilir.

Araştırmacı tarafından seçilen eserlerin başlangıç seviyesinin daha ileriiki aşamalarında olduğunu ve düzenlemelerin e bölümlerinde ise artık başlangıç seviyesinden söz etmenin mümkün olmadığı görüşündeyim.

Araştırmacı tarafından düzenlenen eserleri de üslup oluşturma sürecinde değişkenlik olabileceği ve bu çalışmanın öğrencilere uygulanışı aşamasında veya bu çalışma ile ilgili bir başka çalışmada araştırmacının uygulanması hususunda öğretim amacı ile seçilen grup konusunda çok dikkatli davranılması gerektiği kanaatini taşıyorum.

Bu ve bunun gibi çalışmaların artması ile keman eğitimcilerine ve keman öğrencilerine teknik ve müzikal açıdan büyük katkılar sağlayacağını umuyorum.

11.06.2012
Yrd. Doç. Yavuz TUTUŞ
Bölüm Başkanı

İstanbul Teknik Üniversitesi
Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
Çalgı Bölümü
Öğr. Gör. Kadir VERİM

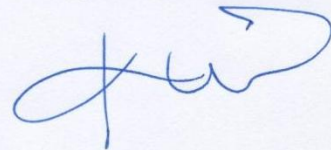
Araştırmacı tarafından hazırlanan " Türk Halk Musikisi Saz Eserlerinin Ortaöğretim Mesleki Keman Eğitiminde Kullanım Olanakları Yönüyle İncelenmesi" konulu yüksek lisans tezi, araştırmacının amaçlarından olan Batılı başlangıç keman tekniklerin araştırma kapsamında incelemeye alınan Türk Halk Müziği eserlerine uygulanması tarafınca incelenip kullanımı uygun görülmüştür.

Bu ve benzeri çalışmalarda, öğrencilerin seviyelerine göre keman pozisyonlarının alternatif nota yazılımları ile çoğaltılması, öğrencinin kulağının alışık olduğu melodilere uygulanması, konuların daha çabuk anlaşılması ve çeşitlilik açısından oldukça önem arz etmektedir. Araştırmacı tarafından hem Türk musikisi keman üslubu hem de pozisyon farklılıkları ile her eserin üç düzenlemesinin bulunması da (nota c, d, e) bu düşüncemin yapılan çalışmada uygulanmaya çalışılmış olduğunu göstermektedir. Araştırmacı tarafından seçilen eserlerin başlangıç seviyesinin ileriki aşamalarında olduğu ve özellikle düzenlemelerin "e" bölümlerinde ise seviyesinin daha da arttığı gözlenmektedir.

Düzenlenen eserleri de üslup oluşturma sürecinde değişkenlik olabileceği ve bu çalışmanın öğrencilere uygulanışı aşamasında veya bu çalışma ile ilgili bir başka çalışmada araştırmacının uygulanması hususunda öğretim amacı ile seçilen grup konusunda çok dikkatli davranılması gerektiği kanaatini taşımaktayım. Öğrenciler eğitmen tarafından, seçilen Türk Halk ezgilerinin etütleştirildiği için orijinal üslubundan biraz daha farklı olabileceği konusunda mutlaka uyarılmalıdır. Bu Türk Halk ezgilerinde olabilecek bir deformasyonu önlemek için dikkat edilmesi gereken bir konu olarak göze çarpmaktadır.

Bu amacı taşıyan çalışmaların artması ile, keman eğitimcileri ve öğrencilerinin kulaklarının daha alışık olduğu ulusal ezgileri kullanarak çalışma yapmasının kendilerine teknik ve müzikal açıdan büyük katkılar sağlayacağını düşünmekteyim.

13.06.2012
Öğr.Gör. Kadir VERİM



Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı

Araştırmacı tarafından hazırlanan “Türk Halk Musikisi Saz Eserlerinin Ortaöğretim Mesleki Keman Eğitiminde Kullanım Olanakları Yönüyle İncelenmesi” konulu yüksek lisans tezinin ulaşılmak istenen amaca uygun olduğu ve araştırmanın özel amaçlarından olan başlangıç düzeyi keman çalma tekniklerinin araştırma kapsamına alınan Halk müziği eserleri büyük ölçüde yansıtılabildiği düşüncesindeyim.

Bu ve buna benzer çalışmalarda öğrencilerin düzeylerine uygun keman konumlarının benzer nota yazılımları ile çoğaltılması keman eğitimi sürecini olumlu etkileyeceği açıktır. Araştırmacının çalışması kapsamında hem Türk musikisi keman üslubu hem de uluslar arası kabul görmüş keman tekniklerinin bir arada yer aldı her eserin birbirinden farklı özelliklere sahip üç (nota c, d, e) düzenlemesi bulunmaktadır. Bu düzenlemelerde var olan teknik kullanımlar söz konusu çalışmanın keman eğitimi sürecine olumlu katkılarda bulunacağını bir göstergesidir.

Araştırmacı tarafından seçilen eserlerin başlangıç seviyesinin daha ileriki aşamalarında olduğunu ve düzenlemelerin “e” bölümlerinin doğru bir biçimde icra edilebilmesi için belirli bir birikime ihtiyaç olduğundan söz edilebilir. Dolayısıyla düzenlemelerin aşamalı bir biçimde yapılması keman eğitim-öğretim sürecinde kullanılabilirliğinin farklı bir göstergesidir.

Araştırmacı tarafından düzenlenen eserleri de üslup oluşturma sürecinde değişkenlik olabileceği ve bu çalışmanın öğrencilere uygulanışı aşamasında veya bu çalışma ile ilgili bir başka çalışmada araştırmanın uygulanması hususunda öğretim amacı ile seçilen grup konusunda çok dikkatli davranılması gerektiği kanaatini taşıyorum.

Keman öğretiminde Türk müziğinin kullanılmasıyla, “Yakından-Uzağa”, “Çevreden-Evrene”, “Bilinenden-Bilinmeyene” genel öğretim ilkelerini tam olarak

yansır nitelikte bir ęretim modelinin oluşturulabilmesine katkı sağlaması bakımından bu ve buna benzer çalışmaların yapılması keman ęitimcilerine ve keman ęrencilerine teknik ve mőzikal açıdan bőyők katkılar sağlayacağı dőřőncesindeyim.



22.06.2012

Őęr. Gör. Vasfi HATİPOğLU

Sevgili Gürkan Taşcı , bu tez çalışması için benim yardım ve görüşlerimi paylaştığım ya da biraz daha özelleştirirsek Türk Halk Müziği icralarının yaylı sazlar çalış tavrılarıyla ilgili bilgi aktarımları esnasında tanıdığım genç bir akademisyen.

Çalışmaya genel olarak bakıldığında, batı tekniğiyle yapılan keman eğitimi sürecinde aynı teknikleri halk ezgilerimize uygulayarak ya da halk ezgilerini bu tekniklerle icra ederken,olabildiği kadarda halk müziği tavrı ve karakterini ortaya çıkarabilmek adına uğraşı verildiği gerçeğidir .Biz de Gürkan Taşcı ile yaptığımız bilgi paylaşımında özellikle bu konu üzerine yoğunlaştık. Takdir edersiniz bahsedilen bu olgu ,otantik yaylı halk sazlarının icrası gibi yöresel usul ve karakteri tam olarak ortaya çıkarmayacaktır.

Ancak bu tez çalışmasını hazırlayan kişi kendisine çıkış noktası ,hareket noktası olarak halk ezgilerini seçerek çok doğru bir seçim yapmıştır. Nedir bu doğrular? Yılların süzgecinden geçmiş Anadolu ezgileridir ve bu ezgiler gerçek kimliğimizdir..İşte bu boyutuyla bakıldığında batı tekniğiyle yetişen arkadaşlarımızın kendi türkülerini, kendilerine ait doyumsuz Anadolu ezgilerini anlamak ve anlatmaları bakımından da ayrıca önemlidir.

Çalışma teknik olarak incelendiğinde başlangıç aşamasındaki öğrencinin basitten zora doğru bir çizgi izlenerek ilerlemesini planlamış olup, aynı notanın teknikleri giderek zorlaşan ve çeşitlenen birkaç versiyonunun sıralanmış olması ,her yeni öğretilen olgunun açıklaması ve yazılarak anlatımın yanı sıra görsel olarak da aktarılması bakımından oldukça dikkat çekicidir.

Daha fazla teknik detaya girmeden şunu belirtmek isterim .Hazırlanan bu tez çalışması belki biraz daha basitleştirilerek biraz meraklı ve ilgili öğreticiler tarafından ilk öğretim okullarında yada özel derslerde uygulanabileceği gibi, ayrıca icracıyı daha zorlayacak çeşitlemelerle zenginleştirilerek yüksek icra seviyelerinde de temel teşkil edebilecek niteliktedir.

Sevgili Gürkan Taşcı' yı hazırladığı bu çalışmadan dolayı kutluyor, başarılarının devamını diliyorum.

Ersin BAYKAL
T.R.T İstanbul
T.H.M Yaylı Sazlar-Sanatçısı



Araştırmacı tarafından hazırlanan " Türk Halk Musikisi Saz Eserlerinin Ortaöğretim Mesleki Keman Eğitiminde Kullanım Olanakları Yönüyle İncelenmesi" isimli yüksek lisans tezinde Batılı metotlarda kullanılan tekniklerin araştırmacı tarafından seçilen THM eserlerine uygulanışında benzetimin yeterince uygun olduğunu ve doğru bir sorunun ortaya konulmuş olması bakımından önemli buluyorum.

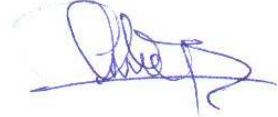
Araştırmacı tarafından çalışılan eserlerde Türk müziğı üslubunun ortaya konularak keman tekniklerinin öğretilmeye çalışmasının Türk keman eğitimi açısından çok olumlu olduğunu söyleyebilirim. Aynı zamanda ileriki zamanlarda çalışmanın keman öğretimi konusunda önemli bir metot olabileceğini düşünmekteyim. Kültürel değerlerimizin keman eğitimine aktarılması konusunda bu gibi önemli çalışmaların keman eğitimini ve Türk müziğimizin aktarımı konusunda önemli işler başarabileceğini umuyorum.

Araştırmanın başında olan Prof. Atilla SAĞLAM hocamın başarılarının devamını diler çalışmanın içinde olan Gürkan TAŞÇI' yı çalışması için tebrik ederim.

15.06.2012

Selahattin ELLEK

Kültür ve Turizm Bakanlığı
Keman Sanatçısı



Araştırmacı tarafından hazırlanan " Türk Halk Musikisi Saz Eserlerinin Ortaöğretim Mesleki Keman Eğitiminde Kullanım Olanakları Yönüyle İncelenmesi" isimli yüksek lisans tezinde Batılı metotlarda kullanılan tekniklerin araştırmacı tarafından seçilen THM eserlerine uygulanışında benzetimin yeterince uygun olduğunu ve Türk müziğinde kullanılan süslemelerin notaya aktarılmasında doğru bir yol izlenmiş olduğunu söyleyebilirim.

Bu çalışmada pozisyonlarında kullanılmasının eğitsel açıdan önemli olduğunu ve çalışmayı inceleyen öğrencilerin hem Türk müziği hem de Batı müziğini iyi bir şekilde sentezleyebilecekleri kanaatini taşıyorum. Bildiğim kadarı ile söyleyebilirim ki şimdiye kadar böyle bir çalışmaya rastlamadığımı ve çalışmanın daha da geliştirilebildiğinde hem Türkiye hem de dünya çapında Türk müziğinin metotsal açıdan tanıtılması ve yabancı öğrencilere bu metotsal çalışmalarla Türk müziğimizi icra edebilecek düzeye gelebileceğini düşünüyorum.

Araştırmanın geliştirilerek ülkemize keman metot ve metotları olarak kazandırılması gerektiğini düşünüyorum. Çalışmanın başında bulunan değerli hocaları ve çalışmayı başarı ile sonlandıran Gürkan TAŞÇI'yı tebrik eder, başarılarının devamını dilerim.

15.06.2012

Tank AGANSOY
Aranjör



**EK-5 ARAŞTIRMACI TARAFINDAN DÜZENLENEN ORJİNAL
NOTA YAZILARI CD'Sİ**

**EK-6 ARAşTIRMACI TARAFINDAN İNCELENEN
ESERLERİNİN SES VE GÖRÜNTÜ KAYITLI POWER POİNT
SUNUSU VSD'Sİ**