

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**TÜRK MÜZİĞİ EĞİTİM KURUMLARINDA MAKAM ODAKLI KEMAN
BAŞLANGIÇ EĞİTİMİ ÜZERİNE BİR METOT ÖNERİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Yeliz KÖŞKER

Performans Anasanat Dalı

Çalgı – Ses Programı

Tez Danışmanı: Dr. Ahmet Hakan ŞENSOY

HAZİRAN 2023

**TÜRK MÜZİĞİ EĞİTİM KURUMLARINDA MAKAM ODAKLI KEMAN
BAŞLANGIÇ EĞİTİMİ ÜZERİNE BİR METOT ÖNERİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Yeliz KÖŞKER

(420201007)

Performans Anasanat Dalı

Çalgı – Ses Programı

Tez Danışmanı: Dr. Ahmet Hakan ŞENSOY

HAZİRAN 2023

İTÜ, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nün 420201007 numaralı Yüksek Lisans öğrencisi, Yeliz KÖŞKER, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “TÜRK MÜZİĞİ EĞİTİM KURUMLARINDA MAKAM ODAKLI KEMAN BAŞLANGIÇ EĞİTİMİ ÜZERİNE BİR METOT ÖNERİSİ” başlıklı tezini, aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı: Dr. Ahmet Hakan ŞENSOY

İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri: Dr. Pınar TEZİŞÇİ ÖZMENAY

İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Beste TIKNAZ MODİRİ

İstanbul Üniversitesi

Teslim Tarihi : 26 Mayıs 2023

Savunma Tarihi : 20 Haziran 2023



ÖNSÖZ

“Türk Müziği Eğitim Kurumlarında Makam Odaklı Keman Başlangıç Eğitimi Üzerine Bir Metot Önerisi” isimli bu tezi yazmamdaki amaç, Türk müzik tarihinde uzun yıllardır icra edilen ve öğretilen keman çalgısının eğitimi, geçmişten günümüze uzanan çalgıya özel oluşmuş teknik bilgilerin ışığında bir nevi güncellemeektir.

Makam odaklı keman başlangıç eğitimi özelinde yazılı kaynaklar son yıllarda artış göstermiştir. Ancak, sözü geçen kaynaklardan neredeyse hiçbiri eğitim kurumlarında müfredata dahil edilmemiş veya başlı başına bir müfredat olarak kullanılmamıştır. Çalgı metotlarının yükseköğretim kurumları başta olmak üzere Türk Müziği temelli eğitim veren lise, ortaokul, hatta ilkokullarda dahi kullanılacağı göz önünde bulundurulmalıdır. Bundan ötürü bilimsel çerçevede yazılmasının yanı sıra özellikle dönemimiz öğrencilerinin dinamiğini yakalaması da önemlidir. Bu nitelikleri taşıyan bir metotla daha hızlı ve kalıcı öğrenme sağlanacağı kuşkusuzdur.

Çalışmamın her aşamasında titizliğiyle bilinçli bir tez yazmamı sağlayan danışmanım ve keman öğretmenim Dr. Hakan ŞENSOY’a teşekkür ederim. Bu çalışmayı önce kendisine, sonra da çocukluk döneminde keman öğrenimim sırasında büyük bir dönüm noktası yaşamamı sağlayan Doç. Dr. Nurdan TEZEL’e ve canımdan çok sevdiğim, ilham ve güç kaynağım olan oğlum Eray’a ithaf ediyorum.

Haziran 2023

Yeliz KÖŞKER



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xv
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xvii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xix
ÖZET.....	xxvii
1. GİRİŞ	1
2. YAYLI ÇALGILARIN TARİHÇESİ	3
2.1 İkliğ, Rebab, Kemançe	3
2.2 Hegit (Heğit).....	4
2.3 Yaylı Kopuz (Kıl Kıyak)	5
2.4 Lyra (Bizans Lirası).....	5
2.5 Rebec	6
2.6 Armudi Kemançe	6
2.7 Viel	7
2.8 Lira da Braccio	8
2.9 Viol Ailesi	8
2.10 Keman	10
3. COĞRAFYAMIZDA KEMAN.....	13
3.1. 16. yy. – 18. yy. Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Keman ve Eğitimi.....	13
3.1.1. Viola d'amore (sînekeman)	13
3.1.2 Meşk sistemi	15
3.2 Tanzimat Sonrasında Keman ve Eğitimi	16
3.2.1 Muzikâ-i Hümayûn	16
3.2.2 Bahariye Mûsikî Mektebi	19
3.2.3 Dâr'ül Elhan.....	19
3.3 Cumhuriyet Döneminde Keman ve Eğitimi	19
3.3.1 Riyâset-i Cumhur Mûsikî Heyeti – Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası	20
3.3.2 Mûsikî Muallim Mektebi – Ankara Devlet Konservatuvarı.....	20

3.3.3 İstanbul Belediye Konservatuvarı – İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı.....	23
4. MÜZİK EĞİTİMİ.....	25
4.1 Keman Eğitimi.....	26
4.1.1 Özenen keman eğitimi	26
4.1.2 Mesleki keman eğitimi.....	26
4.2 Günümüz Örgün Eğitim Kurumlarında Keman Öğretimi.....	26
4.3 Türk Müziği Eğitim Kurumlarında Keman Öğretimi.....	28
4.4 Şimdiye Kadar Yazılmış Türk Müziği Temelli Keman Metotları ve Bu Metotlar Hakkında Kısa Değerlendirmeler	31
5.TÜRK MÜZİĞİ EĞİTİM KURUMLARINDA MAKAM ODAKLI KEMAN BAŞLANGIÇ EĞİTİMİ ÜZERİNE BİR METOT ÖNERİSİ	37
5.1. Kemanın Tanıtımı.....	37
5.2.Yayın Tanıtımı.....	38
5.3. Keman ve Yay Tutuş	38
5.4.Teorik Bilgilere Giriş.....	40
5.4.1 Porte	40
5.4.2 Donanım.....	40
5.4.3 Anahtar.....	40
5.4.4 Diatonik ve kromatik kavramları	41
5.4.5 Değiştirme (alterasyon) işaretleri: “Diyez-Bemol-Bekar”.....	42
5.4.6 Ölçü, ölçü sayısı, ölçü çizgisi	42
5.4.7 Nota değerleri ve sus (es) işaretleri.....	43
5.4.8 Kemanın akort sistemi	43
5.4.9 Majör gam dizilimi	43
5.5 LA Telinde Alıştırma ve Küçük Parçalar	46
5.5.1 LA telinde 1. parmak; “Sİ”	50
5.5.2 LA telinde 2. parmak; “DO#”	52
5.5.2.1 Karamela Sepeti (Tekerleme).....	53
5.5.2.2 Yağmur Yağıyor (Tekerleme).....	53
5.5.2.3 Fış Fış Kayıkçı (Tekerleme).....	54
5.5.2.4 Mary Had a Little Lamb (Amerikan çocuk şarkısı)	54
5.5.2.5 Havada Bir Top Bulut Olsam (Salih Aydoğan)	55
5.5.3 LA telinde 3. parmak; “RE”	55
5.5.3.1 Küçük Merdiven (Yeliz Köşker).....	56
5.6 Mİ Telinde Alıştırma ve Küçük Parçalar	56
5.6.1 Mİ telinde 1. parmak; “FA#”	58

5.6.2 Mİ telinde 2. parmak; “SOL#”	58
5.6.2.1 Karamela Sepeti (Tekerleme)	59
5.6.2.2 Yağmur Yağıyor (Tekerleme).....	59
5.6.3 Mİ telinde 3. parmak; “LA”.....	60
5.7 LA-Mİ Boş Tel Geçiş Alıştırma ve Küçük Parçalar	60
5.7.1 9. Senfoni (Ode to Joy/Neşeye Şarkı) (L.V. Beethoven).....	61
5.7.2 Jingle Bells (James Pierpont).....	62
5.7.3 Kuş Uçar (Lightly Row) (Alman Halk Şarkısı).....	63
5.8 Dördüncü Parmak ile Mİ	65
5.8.1 Süt İçtim Dilim Yandı (Kilis Türküsü).....	65
5.9. LA-FA# Arasındaki Sesleri İçeren Alıştırma ve Küçük Parçalar	66
5.9.1 Masal (Salih Aydoğan)	66
5.9.2 23 Nisan (Sanki Her Tarafta Var Bir Düğün – Dörtlüklerle) (Saip Egüz) 67	
5.9.3 23 Nisan (Sanki Her Tarafta Var Bir Düğün – Sekizliklerle) (Saip Egüz) 68	
5.9.4 Baltalar Elimizde (Mustafa İnan)	68
5.9.5 Yaşasın Okulumuz (Anonim Çocuk Şarkısı).....	69
5.9.6 Bak Postacı Geliyor (Halil Bedii Yönetken)	69
5.9.7 Neşeli Ol Ki (Ziya Aydıntan – Saip Egüz).....	70
5.9.8 Çok Çalışkan Olmalıyız (Sefai Acay)	70
5.9.9 Tren Gelir Hoş Gelir (Malatya Türküsü).....	71
5.9.10 Bilmem Şu Feleğin Bende Nesi Var (Şanlıurfa Türküsü)	71
5.9.11 Halay (Gel Yanıma Gir Koluma) (Saip Egüz).....	72
5.10 Noktalı Değerler	72
5.11 La Majör Gam ve Arpejler	73
5.12 La Majör Tonunda Alıştırma ve Küçük Parçalar	74
5.12.1 Tavşan Kaç (Tekerleme).....	76
5.12.2 Finger Family (Parmak Ailesi) (Tekerleme)	76
5.12.3 Kara Basma İz Olur (Bayburt Türküsü)	77
5.13 RE Teli	78
5.14 RE Majör Gam ve Arpejler	78
5.15 RE Telini İçeren Alıştırma ve Küçük Parçalar.....	79
5.15.1 Can Can (J. Offenbach)	81
5.15.2 Karga ile Tilki (Saip Egüz).....	81
5.15.3 Dostluk (Edward Zuckmayer)	82
5.16 SOL Teli	83
5.17 SOL Majör Gam ve Arpejler.....	83
5.18 SOL Telini İçeren Alıştırma ve Küçük Parçalar	84

5.18.1 London Bridge is Falling Down (İngiliz Çocuk Şarkısı).....	85
5.19 “Aralık” Kavramı ve Koma Sesler	85
5.19.1 Türk Müziği’nde aralık isimleri ve kullanılan değiştirme işaretleri	86
5.20 Dörtlü ve Beşliler.....	87
5.20.1 Rast dörtlüsü ve Rast beşlisi	90
5.21 Şed – Transpozisyon.....	90
5.22 Rast Dizisi ve Dizin “LA”ya Göçürülmesi	90
5.22.1 Rast Şarkı “Ne Sevincin Ömrü Varmış” – La üzerinden (Necdet Ilgın) .92	
5.23 Rast Dizisinin “RE”ye Göçürülmesi	92
5.23.1 Rast Şarkı “Ne Sevincin Ömrü Varmış” – Re üzerinden (Necdet Ilgın) .93	
5.24 İkinci Aşama Parmak Pozisyonu	94
5.24.1 RE telinde ikinci aşama parmak pozisyonu için alıştırma.....	94
5.25 Mİ Majör Gam ve Arpejler.....	95
5.26 Mi Majör Tonunda Alıştırma ve Şarkılar	96
5.26.1 Long Long Ago (Thomas Haynes Bayly).....	96
5.27 LA Majör Gam ve Arpejler (2 Oktav).....	97
5.27.1 Yankee Doodle (Amerikan Halk Şarkısı)	97
5.27.2 LA majör gam ile noktalı dörtlük + sekizlik çalışması.....	98
5.27.2.1 Yeni Dünya Senfonisi “Largo” (Noktalı dörtlük+sekizlik) (Antonín Dvořák).....	98
5.27.2.2 Benim Annem Güzel Annem (Ahmet Muhtar Ataman)	99
5.27.2.3 El Ele Verelim (23 Nisan) (İstemihan Tavioloğlu).....	99
5.28 Geçici Değiştirme İşareti	100
5.29 Üçüncü Aşama Parmak Pozisyonu.....	100
5.29.1 Chorus From “Judas Maccabeus” (G. F. Händel).....	101
5.29.2 Rast Şarkı “Yoksun Diye Bahçemde” (Erol Sayan)	102
5.29.3 Rast Şarkı “Geçsin Günler Haftalar” (Erol Sayan).....	104
5.30 Dördüncü Aşama Parmak Pozisyonu	106
Şekil 5.172’de dördüncü aşama parmak pozisyonu verilmiştir.....	106
5.30.1 Do Majör Gam ve Arpejler	106
5.30.1.1 Tembel Çocuk (Frère Jacques).....	107
5.30.1.2 Do Bir Külâh Dondurma (Neşeli Günler) (Richard Rodgers)	108
5.30.2 Sol majör gam ve arpejler (2 oktav)	108
5.30.2.1 Mini Mini Bir Kuş (Çocuk Şarkısı).....	109
5.30.2.2 Ninni (Johannes Brahms)	109
5.30.2.3 Minuet in G Major (J. S. Bach).....	110
5.31 Minör Gam Dizilimi	111

5.31.1 Mi minör gam (melodik) ve arpejler.....	111
5.31.2 Mi minör tonunda alıştırma ve küçük parçalar.....	112
5.31.2.1 Ağacı Kiskanırım (Cenan Akın)	112
5.32 Beş Zamanlı Alıştırmalar ve Şarkılar	113
5.32.1 Daldalan (Erzurum Türküsü)	114
5.33 Altı Zamanlı Alıştırmalar	114
5.33.1 Vücudumuz (Saip Egüz)	115
5.33.2 Kavurma Koydum Tasa (Erzurum Türküsü)	116
5.34 Onaltılık Gam Çalışmaları.....	117
5.34.1 Hekimoğlu (Ordu Türküsü)	119
5.34.2 Kalinka (Rus Halk Şarkısı)	119
5.35 La Majör Gam (Noktalı Sekizlik + Onaltılık Çalışması)	120
5.35.1 Yeni Dünya Senfonisi “Largo” (Noktalı sekizlik+onaltılık) (Antonín Dvořák)	120
5.35.2 Atam (Ziya Aydıntan).....	121
5.36 Gürlük Terimleri.....	121
5.36.1 Minuet in G Major (Gürlük terimleriyle) (J. S. Bach).....	122
5.36.2 The Happy Farmer (R. Schumann).....	123
5.36.3 Uzun İnce Bir Yoldayım (Aşık Veysel Şatıroğlu).....	124
5.36.4 Vals (J. Brahms)	125
5.36.5 Rast Şarkı “Yine Bir Gülnihal” (Yerinden) (İsmail Dede Efendi)	126
5.36.6 Yine Bir Gülnihal (5 ses) (İsmail Dede Efendi)	127
5.36.7 Minuet (Luigi Boccherini)	128
6.SONUÇ VE ÖNERİLER.....	129
KAYNAKLAR	131
ÖZGEÇMİŞ.....	133



KISALTMALAR

ADÜ	: Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
ay	: Alt yarı
by	: Bütün yay
ÇÜ	: Çukurova Üniversitesi
DEÜ	: Dokuz Eylül Üniversitesi
HÜ	: Hacettepe Üniversitesi
Hz	: Hertz
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
İÜ	: İstanbul Üniversitesi
KÜ	: Kocaeli Üniversitesi
MS	: Milattan sonra
MSGSÜ	: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
MÜ	: Marmara Üniversitesi
o	: Orta (yayın ortası)
RG	: Resmî gazete
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
TÜ	: Trakya Üniversitesi
UÜ	: Uludağ Üniversitesi
üy	: Üst Yarı
yy	: Yüzyıl



ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 4.1: Şimdiye kadar yazılmış Türk Müziği temelli keman metotları.....	31
Çizelge 4.2: Şimdiye kadar yazılmış Türk ezgileri içeren repertuvar/albüm çalışmaları.	32
Çizelge 5.1: Nota ve sus işaretlerinin isimleri ve değerleri.	43
Çizelge 5.4: Türk Müziği'nde aralık isimleri ve kullanılan değiştirme işaretleri.....	86



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1: İkılığ. (Özcan, 2008).....	4
Şekil 2.2: Hegit. (Açın, 1994, s.183)	4
Şekil 2.3: Kıl Kopuz. (Çolakoğlu Sarı, 2014)	5
Şekil 2.4: Floransa, Museo Nazionale’de yer alan, fildişi bir tabut üzerine resmedilmiş, bilinen en eski Bizans liri tasviri, M.S. 900-1100. (The Rebec Project internet sitesi, 2013)	5
Şekil 2.5: Rebec. (The Rebec Project internet sitesi, 2013)	6
Şekil 2.6: Girit Lyrası, Kemeçe, Gadulka, Karpatos Lyrası, Kastamonu Kemanesi, Yörük Kemanesi. (Çolakoğlu Sarı, 2014, s.47).	7
Şekil 2.7: Viel. (Hans Memling'in çeşitli resimlerinde temsil edilen “viel”in modernize edilmiş biçimi.) (“Viel”, vikipedi internet sitesi. Erişim tarihi: Kasım 2022)	7
Şekil 2.8: Francesco Linarol yapımı Lira da Braccio, Venedik, 1563. (National Music Museum internet sitesi, 2016)	8
Şekil 2.9: Michael Praetorius’un Syntagma Musicum (1618) kitabında yer alan Viol Ailesi. (Viols Praterius 1618, Wikidata internet sitesi).....	9
Şekil 2.10: Johannes Florenus Guidantus yapımı Viola d'Amore, 18. yüzyıl, İtalya. (Metmuseum internet sitesi, 2023).....	9
Şekil 3.1: Sinekeman çalan bir cariye, 18. yüzyıl. (Soydaş ve Beşiroğlu, 2007, s.7).	14
Şekil 3.2: Hızır Ağa’nın el yazmasında sinekeman. (Dalkıran, 2017, s.23).....	14
Şekil 3.3: Resmî gazetede yayımlanan “Millî mûsikî ve temsil akademisinin teşkilât kanunu”. (RG, 25 Haziran 1934, No.2541).	21
Şekil 3.4: Resmî gazetede yayımlanan “Devlet Konservatuvârı hakkında kanun”. (RG, 20 Mayıs 1940, No.3829).....	22
Şekil 5.1: Kemanın bölümleri.....	37
Şekil 5.2: Yayın bölümleri.....	38
Şekil 5.3: Keman tutuş aşamaları.	38
Şekil 5.4: Sol elin önden ve arkadan görünümü.	39
Şekil 5.5: Sağ elin çeşitli açılardan görünümü.	39
Şekil 5.6: Porte.	40
Şekil 5.7: Donanım.	40
Şekil 5.8: Sırasıyla Sol, Do ve Fa anahtarlarının porte üzerindeki konumları.	41

Şekil 5.9: Diyatonik tam ses, diyatonik yarım ses ve kromatik seslere örnek.....	41
Şekil 5.10: Anarmonik sesler.....	41
Şekil 5.11: Ölçü sayısı, ölçü çizgisi, ölçü.	42
Şekil 5.12: Kemanın akort sistemi.	43
Şekil 5.13: La Majör Gam.	44
Şekil 5.14: LA ve Mİ tellerinde başlangıç parmak pozisyonu.	45
Şekil 5.15: Diyez ve bemol sırası	45
Şekil 5.16: Yay bölümlemeleri.	46
Şekil 5.17: Yay bölümlemelerinin numaralandırılarak keman üzerinde gösterimi. ..	46
Şekil 5.18: La telinde, 4/4'lük ölçüde durdurarak bütün yay çalışması.	47
Şekil 5.19: La telinde, 3/4'lük ölçüde durdurarak bütün yay çalışması.	47
Şekil 5.20: La telinde, 2/4'lük ölçüde kesintili (staccato) bütün yay çalışması.....	47
Şekil 5.21: La telinde, 2/4'lük ölçüde kesintisiz (tenuto) bütün yay çalışması.	47
Şekil 5.22: La telinde, 4/4'lük ölçüde durdurarak üst yarı çalışması.	48
Şekil 5.23: La telinde, 3/4'lük ölçüde durdurarak üst yarı çalışması.	48
Şekil 5.24: La telinde, 2/4'lük ölçüde kesintili üst yarı çalışması.	48
Şekil 5.25: La telinde, 2/4'lük ölçüde kesintisiz üst yarı çalışması.	48
Şekil 5.26: La telinde, 4/4'lük ölçüde durdurarak alt yarı çalışması.	48
Şekil 5.27: La telinde, 3/4'lük ölçüde durdurarak alt yarı çalışması.	49
Şekil 5.28: La telinde, 2/4'lük ölçüde kesintili alt yarı çalışması.....	49
Şekil 5.29: La telinde, 2/4'lük ölçüde kesintisiz alt yarı çalışması.....	49
Şekil 5.30: La telinde, birlik ve ikilik notalarla kesintili yay çalışması.....	49
Şekil 5.31: La telinde, birlik ve ikilik notalarla kesintisiz yay çalışması.	49
Şekil 5.32: La telinde, ikilik ve dörtlük notalarla kesintili yay çalışması.....	49
Şekil 5.33: La telinde, ikilik ve dörtlük notalarla kesintisiz yay çalışması.	50
Şekil 5.34: La telinde düet.	50
Şekil 5.35: Si notasında, 4/4'lük ölçüde durdurarak bütün yay çalışması.	50
Şekil 5.36: Si notasında, 4/4'lük ölçüde kesintili bütün yay çalışması.....	50
Şekil 5.37: Si notasında, 4/4'lük ölçüde kesintisiz bütün yay çalışması.	51
Şekil 5.38: Si notasında, 4/4'lük ölçüde durdurarak üst yarı ve alt yarı çalışması. ...	51
Şekil 5.39: Si notasında, 3/4'lük ölçüde durdurarak üst yarı ve alt yarı çalışması. ...	51
Şekil 5.40: Si notasında, 2/4'lük ölçüde kesintili üst yarı ve alt yarı çalışması.....	51
Şekil 5.41: Si notasında, 2/4'lük ölçüde kesintisiz üst yarı ve alt yarı çalışması.	51
Şekil 5.42: La ve Si notalarıyla karma alıştırmalar.	52
Şekil 5.43: La ve Si notalarıyla düet.....	52

Şekil 5.44: Do# notasında karma alıştırmalar.	52
Şekil 5.45: La, Si ve Do# notalarıyla karma alıştırmalar.	53
Şekil 5.46: La, Si ve Do# notalarıyla karma alıştırmalar.	53
Şekil 5.47: Karamela Sepeti (Tekerleme).....	53
Şekil 5.48: Yağmur Yağıyor (Tekerleme).....	53
Şekil 5.49: Fış Fış Kayıkçı (Tekerleme).....	54
Şekil 5.50: Mary Had a Little Lamb (Amerikan Çocuk Şarkısı).....	54
Şekil 5.51: Havada Bir Top Bulut Olsam (Salih Aydoğan)	55
Şekil 5.52: La, Si, Do# ve Re notalarıyla karma alıştırma.	55
Şekil 5.53: La, Si, Do# ve Re notalarıyla karma alıştırma.	55
Şekil 5.54: Küçük Merdiven (Yeliz Köşker).....	56
Şekil 5.55: La'dan diğer notalara sırasıyla atlama alıştırmaları.	56
Şekil 5.56: Mi telinde, 4/4'lük ölçüde durdurarak bütün yay çalışması.	56
Şekil 5.57: Mi telinde, 4/4'lük ölçüde kesintili bütün yay çalışması.	57
Şekil 5.58: Mi telinde, 4/4'lük ölçüde kesintisiz bütün yay çalışması.	57
Şekil 5.59: Mi telinde, 4/4'lük ölçüde durdurarak üst yarı ve alt yarı çalışması.	57
Şekil 5.60: Mi telinde, 3/4'lük ölçüde durdurarak üst yarı ve alt yarı çalışması.	57
Şekil 5.61: Mi telinde, 2/4'lük ölçüde kesintili üst yarı ve alt yarı çalışması.....	57
Şekil 5.62: Mi telinde, 2/4'lük ölçüde kesintisiz üst yarı ve alt yarı çalışması.	57
Şekil 5.63: Birlik ve ikilik Mi ve Fa# notalarıyla karma alıştırma.	58
Şekil 5.64: İkilik ve dörtlük Mi ve Fa# notalarıyla karma alıştırma.	58
Şekil 5.65: Mi ve Fa# notalarıyla düet.	58
Şekil 5.66: Mi ve Fa# notalarıyla düet.	58
Şekil 5.67: Mi, Fa# ve Sol# notalarıyla karma alıştırma.	59
Şekil 5.68: Mi, Fa# ve Sol# notalarıyla karma alıştırma.	59
Şekil 5.69: Karamela Sepeti – Mi telinde (Tekerleme)	59
Şekil 5.70: Yağmur Yağıyor – Mi telinde (Tekerleme)	59
Şekil 5.71: Mi, Fa#, Sol# ve La notalarıyla karma alıştırma.	60
Şekil 5.72: Mi, Fa#, Sol# ve La notalarıyla karma alıştırma.	60
Şekil 5.73: Mi, Fa#, Sol# ve La notalarıyla düet.	60
Şekil 5.74: Birlik notalarla durdurarak tel geçiş çalışması.	60
Şekil 5.75: İkilik notalarla kesintili-ayrı, kesintisiz-ayrı, kesintili-bağlı ve kesintisiz-bağlı alıştırmalar.....	61
Şekil 5.76: 9. Senfoni (Ode to Joy/Neşeye Şarkı) (Ludwig Van Beethoven).	61
Şekil 5.77: Jingle Bells (James Pierpont).	62

Şekil 5.78: Kuş Uçar (Lightly Row) (Alman Halk Şarkısı).	63
Şekil 5.79: Parmak tutma çalışması.	63
Şekil 5.80: La-Mi arasındaki notaları içeren karma alıştırma.	64
Şekil 5.81: La-Mi arasındaki notaları içeren karma alıştırma.	64
Şekil 5.82: La-Mi arasındaki notaları içeren karma alıştırma.	64
Şekil 5.83: Dördüncü parmak ile basılan Mi notası için entonasyon kontrol çalışması.	65
Şekil 5.84: Dördüncü parmağı güçlendirme çalışması.	65
Şekil 5.85: Süt İçtim Dilim Yandı (Kilis Türküsü).	65
Şekil 5.86: La-Fa# arasındaki sesleri içeren alıştırma.	66
Şekil 5.87: Masal (Salih Aydoğan).	66
Şekil 5.88: 23 Nisan (Sanki Her Tarafta Var Bir Düğün - Dörtlüklerle) (Saip Egüz).	67
Şekil 5.89: 23 Nisan (Sanki Her Tarafta Var Bir Düğün - Sekizliklerle) (Saip Egüz).	68
Şekil 5.90: Baltalar Elimizde (Mustafa İnan).	68
Şekil 5.91: Yaşasın Okulumuz (Anonim Çocuk Şarkısı).	69
Şekil 5.92: Bak Postacı Geliyor (Halil Bedii Yönetken).	69
Şekil 5.93: Neşeli Ol Ki (Ziya Aydın - Saip Egüz).	70
Şekil 5.94: Çok Çalışkan Olmalıyız (Sefai Acay).	70
Şekil 5.95: Tren Gelir Hoş Gelir (Malatya Türküsü).	71
Şekil 5.96: Bilmem Şu Feleğin Bende Nesi Var (Şanlıurfa Türküsü).	71
Şekil 5.97: Halay (Gel Yanıma Gir Koluma) (Saip Egüz).	72
Şekil 5.98: Noktalı değerler.	72
Şekil 5.99: Bütün yay ve orta yayla detaşe La majör gam çalışması.	73
Şekil 5.100: Bağlı yaylarla La majör gam çalışması.	73
Şekil 5.101: La majör tonunda kullanılan arpejler.	73
Şekil 5.102: La majör tonunda alıştırma.	74
Şekil 5.103: La majör tonunda alıştırmanın çeşitlemeleri.	74
Şekil 5.104: Parmak atlamalı La majör alıştırma.	75
Şekil 5.105: Parmak atlamalı La majör alıştırmanın çeşitlemeleri.	75
Şekil 5.106: Tavşan Kaç (Tekerleme).	76
Şekil 5.107: Finger Family (Parmak Ailesi) (Tekerleme).	76
Şekil 5.108: Kara Basma İz Olur (Bayburt Türküsü).	77
Şekil 5.109: RE telinde başlangıç parmak pozisyonu.	78
Şekil 5.110: Re majör gam çalışması.	78

Şekil 5.111: Bağlı yaylarla Re majör gam çalışması.	78
Şekil 5.112: Re majör tonunda kullanılan arpejler.	79
Şekil 5.113: Re telini içeren alıştırma.	79
Şekil 5.114: Re telini içeren alıştırma.	79
Şekil 5.115: Re telini içeren alıştırma.	79
Şekil 5.116: Re telini içeren alıştırma.	80
Şekil 5.117: Re telini içeren alıştırma.	80
Şekil 5.118: Re telini içeren alıştırma.	80
Şekil 5.119: Can Can (Jacques Offenbach).	81
Şekil 5.120: Karga ile Tilki (Saip Egüz).	81
Şekil 5.121: Dostluk (Edward Zuckmayer) şarkısı ve dolap işaretlerinin açıklamaları.	82
Şekil 5.122: SOL telinde başlangıç parmak pozisyonu.	83
Şekil 5.123: Sol majör gam çalışması.	83
Şekil 5.124: Bağlı yaylarla Sol majör gam çalışması.	83
Şekil 5.125: Sol majör tonunda kullanılan arpejler.	84
Şekil 5.126: Sol telinde alıştırma.	84
Şekil 5.127: Sol telinde alıştırma.	84
Şekil 5.128: London Bridge is Falling Down (İngiliz Çocuk Şarkısı).	85
Şekil 5.129: Bir tam aralıkta bulunan koma sesler.	86
Şekil 5.130: Bir tam aralıkta bulunan koma değerleri ve işaretleri.	86
Şekil 5.131: Çargâh dörtlüsü.	87
Şekil 5.132: Buselik dörtlüsü.	87
Şekil 5.133: Kürdî dörtlüsü.	87
Şekil 5.134: Rast dörtlüsü.	88
Şekil 5.135: Uşşâk dörtlüsü.	88
Şekil 5.136: Hicaz dörtlüsü.	88
Şekil 5.137: Çargâh beşlisi.	88
Şekil 5.138: Buselik beşlisi.	89
Şekil 5.139: Kürdî beşlisi.	89
Şekil 5.140: Rast beşlisi.	89
Şekil 5.141: Hüseyinî beşlisi.	89
Şekil 5.142: Hicaz beşlisi.	89
Şekil 5.143: Rast dörtlü ve beşlisi.	90
Şekil 5.144: Yerinden Rast dizisi.	91

Şekil 5.145: La üzerinden Rast dizisi.	91
Şekil 5.146: Ne Sevincin Ömrü Varmış (La üzerinden) (Necdet Ilgın).	92
Şekil 5.147: Re üzerinden Rast dizisi.	92
Şekil 5.148: Ne Sevincin Ömrü Varmış (Re üzerinden) (Necdet Ilgın).	93
Şekil 5.149: İkinci aşama parmak pozisyonu.	94
Şekil 5.150: Re telinde ikinci aşama parmak pozisyonu için ikilik notalarla alıştırma.	94
Şekil 5.151: Re telinde ikinci aşama parmak pozisyonu için ikilik notalarla parmak atlamalı alıştırma.	94
Şekil 5.152: Re telinde ikinci aşama parmak pozisyonu için ikilik ve dörtlük notalarla alıştırma.	95
Şekil 5.153: Re telinde ikinci aşama parmak pozisyonu için ikilik ve dörtlük notalarla alıştırma.	95
Şekil 5.154: Mi majör gam çalışması.	95
Şekil 5.155: Bağlı yaylarla Mi majör gam çalışması.	95
Şekil 5.156: Mi majör tonunda kullanılan arpejler.	95
Şekil 5.157: Mi majör tonunda düet.	96
Şekil 5.158: Long Long Ago (Thomas Haynes Bayly).	96
Şekil 5.159: İki oktav La majör gam ve La majör tonunda kullanılan arpejler.	97
Şekil 5.160: Yankee Doodle (Amerikan Halk Şarkısı).	97
Şekil 5.161: La majör gam ile noktalı dörtlük + sekizlik çalışması.	98
Şekil 5.162: Yeni Dünya Senfonisi “Largo” (Noktalı dörtlük+sekizlik) (Antonín Dvořák).	98
Şekil 5.163: Benim Annem Güzel Annem (Ahmet Muhtar Ataman).	99
Şekil 5.164: El Ele Verelim (23 Nisan) (İstemihan Taviloğlu).	99
Şekil 5.165: Geçici değiştirme işaretlerinin kullanım durumları.	100
Şekil 5.166: Üçüncü aşama parmak pozisyonu.	100
Şekil 5.167: Chorus From “Judas Maccabeus” (G.F. Händel).	101
Şekil 5.168: Rast Şarkı “Yoksun Diye Bahçemde” (Erol Sayan) – 1. sayfa.	102
Şekil 5.169: Rast Şarkı “Yoksun Diye Bahçemde” (Erol Sayan) – 2. sayfa.	103
Şekil 5.170: Rast Şarkı “Geçsin Günler Haftalar” (Erol Sayan) 1. sayfa.	104
Şekil 5.171: Rast Şarkı “Geçsin Günler Haftalar” (Erol Sayan) 2. sayfa.	105
Şekil 5.172: Dördüncü aşama parmak pozisyonu.	106
Şekil 5.173: Detaşe ve bağlı yaylarla Do majör gam çalışması.	106
Şekil 5.174: Do majör tonunda kullanılan arpejler.	107
Şekil 5.175: Tembel Çocuk (Frère Jacques).	107

Şekil 5.176: Do Bir Külâh Dondurma (Neşeli Günler) (Richard Rodgers).	108
Şekil 5.177: 2 oktav Sol majör gam çalışması.....	108
Şekil 5.178: Sol majör tonunda kullanılan arpejler (2 oktav).....	109
Şekil 5.179: Mini Mini Bir Kuş (Çocuk Şarkısı).....	109
Şekil 5.180: Ninni (Johannes Brahms).	109
Şekil 5.181: Minuet in G Major (Johann Sebastian Bach).	110
Şekil 5.182: Detâşe ve bağı yaylarla Mi melodik minör gam çalışması.	111
Şekil 5.183: Mi minör tonunda kullanılan arpejler.....	111
Şekil 5.184: Mi minör tonunda alıştırma.	112
Şekil 5.185: Ağacı Kışkanırım (Cenan Akın).	112
Şekil 5.186: 5/4'lük alıştırma.	113
Şekil 5.187: 5/8'lik alıştırma.	113
Şekil 5.188: 5/8'lik alıştırma.	113
Şekil 5.189: Daldalan (Erzurum Türküsü).....	114
Şekil 5.190: 6/8'lik alıştırma.	114
Şekil 5.191: 6/8'lik alıştırma.	115
Şekil 5.192: Vücudumuz (Saip Egüz).	115
Şekil 5.193: Kavurma Koydum Tasa (Erzurum Türküsü).	116
Şekil 5.194: Onaltılık Do majör gam çalışması.	117
Şekil 5.195: Onaltılık La melodik minör gam çalışması.	117
Şekil 5.196: Onaltılık Sol majör gam çalışması.	118
Şekil 5.197: Onaltılık Mi melodik minör gam çalışması.....	118
Şekil 5.198: Onaltılık Re majör gam çalışması.	118
Şekil 5.199: Hekimoğlu (Ordu Türküsü).....	119
Şekil 5.200: Kalinka (Rus Halk Şarkısı).....	119
Şekil 5.201: Noktalı sekizlik + onaltılıklarla La majör gam çalışması.	120
Şekil 5.202: Yeni Dünya Senfonisi “Largo” (Noktalı sekizlik+onaltılık) (Antonín Dvořák).	120
Şekil 5.203: Atam (Ziya Aydıntan).	121
Şekil 5.204: Gürlük terimleri.	121
Şekil 5.205: Minuet in G Major (Gürlük terimleriyle) (Johann Sebastian Bach). ..	122
Şekil 5.206: The Happy Farmer (Robert Schumann).	123
Şekil 5.207: Uzun İnce Bir Yoldayım (Aşık Veysel Şatıroğlu).	124
Şekil 5.208: Vals (Johannes Brahms).	125
Şekil 5.209: Rast Şarkı “Yine Bir Gülnihal” (Yerinden) (İsmail Dede Efendi).....	126

Şekil 5.210: Rast Şarkı “Yine Bir Gülnihal” (5 ses) (İsmail Dede Efendi).....	127
Şekil 5.211: Minuet (Luigi Boccherini).....	128



TÜRK MÜZİĞİ EĞİTİM KURUMLARINDA MAKAM ODAKLI KEMAN BAŞLANGIÇ EĞİTİMİ ÜZERİNE BİR METOT ÖNERİSİ

ÖZET

Keman eğitiminin sağlam temellerle başlamasında en önemli etken kullanılan metotlardır. Günümüzde Türk Müziği eğitim kurumlarında da kullanılan ulusal ve uluslararası pek çok keman metodu mevcuttur. Peki bilimsel ve evrensel gerçeklerle çelişmeden hem tonal hem de makamsal öğeleri öğretme amacı güden, karma bir repertuvarla bunu destekleyen ve örgün eğitim kurumlarında kullanılabilecek nitelikte olan bir kaynak var mıdır?

Bu çalışmada keman ve keman eğitiminin tarihsel gelişim sürecinden söz edilmiş, ardından genelden özele müzik eğitimi, keman eğitimi, mesleki keman eğitimi, günümüz örgün eğitim kurumlarında keman öğretimi ve Türk Müziği eğitim kurumlarında keman öğretimi başlıkları altında, Türk Müziği keman eğitiminin genel işleyişi anlatılarak konu hakkındaki alt problemlere değinilmiştir. Bu sorunlara çözüm üretebilmenin yollarından birinin yazılı kaynak ortaya çıkarmak olduğu düşünülerek yeni bir metot önerisinde bulunulmuştur.

Alandaki eksikleri tespit edebilmek için geçmişte yapılan çalışmaları inceleyerek bunların şimdiye dek ne kadar etkili biçimde kullanıldığını analiz etmek gerekir. Bu bağlamda tezin verileri, nitel araştırma yöntemlerinden olan gözlem ve literatür taraması yoluyla elde edilmiştir. Bu veriler metodun aşamalarına göre düzenlenerek çalışmaya dahil edilmiştir. Bilgi yığılmasının önüne geçmek amacıyla her öğrenilen konunun ardından pekiştirmeye yardımcı alıştırma ve/veya küçük parçalar eklenmiştir. Bu sayede hedef kazanımlara ulaşmayı kolaylaştırmak amaçlanmıştır.

Böyle bir metodun Türk Müziği eğitim kurumlarında başlı başına bir müfredat olarak kullanılması, hem bilgilerin tek kaynakta takip edilmesine yardımcı olacak, hem de başarıya ulaşma yolunda öğrenciler ve öğretmenlere kolaylık sağlayacaktır.



A METHOD PROPOSAL ON THE INITIAL EDUCATION OF MAQAM-ORIENTED VIOLIN IN TURKISH MUSIC EDUCATIONAL INSTITUTIONS

SUMMARY

The most important factor in starting violin education with a solid foundation is the methods used. Today, there are many national and international violin methods used in Turkish music education institutions. However, there is no source that aims to teach both tonal and modal elements without contradicting scientific and universal facts, and that supports them with a mixed repertoire.

In this study, the historical development process of violin and violin education is mentioned, then the general functioning of Turkish Music violin education is explained and the problems about the said education are mentioned under the titles of music education, violin education, vocational violin education, violin teaching in today's formal education institutions and violin teaching in Turkish Music education institutions, from general to specific. In line with this problem, a solution-oriented method has been proposed.

In order to identify the deficiencies in the field, it is necessary to analyze the studies done in the past and how effectively they have been used so far. In this context, the data of the thesis were obtained through observation and literature review, which are qualitative research methods. These data were arranged according to the stages of the method and included in the study. In order to prevent information accumulation, reinforcement exercises and/or short pieces were added at the end of each learned topic. Thus, it is intended to facilitate achieving the attainment targets.

Using such a method as a curriculum in Turkish Music education institutions will not only help to follow the information from a single source, but will also pave the road to success for students and teachers.



1. GİRİŞ

Keman eğitiminin sağlam temellerle başlayabilmesindeki en önemli etkenler, içinde bulunulan kurumlar, eğitimcilerin niteliği, uyguladıkları yöntemler ve kullandığı kitaplar ile materyallerdir. Günümüzde ilkokuldan lisansüstü seviyeye dek keman eğitimi verilebilen kurumlar bulunmakta ve bu kurumların sayıları giderek artmaktadır. Türk Müziği temelli örgün eğitim kurumlarında Türk Müziği odaklı eğitim alan öğrenciler, belli bir kesim tarafından “Batı Müziği” olarak nitelendirilen “klasik müziğin” temel alındığı müzik okullarındaki öğrencilerden farklı olarak çift yönlü bir eğitim sürdürmekte ve bu nedenle birtakım problemlerle karşılaşmaktadırlar. Tez için yapılan araştırma içerisinde öncelikle bu problemlerin neler olduğu tespit edilmeye çalışılmıştır.

Alanında uzman bir öğretmenin, bilinçli seçilen gereçlerle doğru bir eğitim yöntemi izleyerek bu sorunların ortadan kalkmasına yardımcı olacağı ve donanımlı öğrenciler yetiştireceği bir gerçektir. Burada sözü geçebilecek en önemli gereç metotlardır. Şimdiye kadar başlangıç seviyesine hitap edebilecek pek çok Türk müziği keman eğitim metodu yazılmıştır. Ancak bunların hiçbirisi başlı başına bir kurum müfredatında yer alacak yeterliğe ulaşamamıştır. Peki bu kaynakların eğitim kurumlarında tercih edilmemesinin nedenleri nelerdir? Var olan metotların yanlışları/eksiklikleri giderildiği takdirde ortaya çıkacak yeni bir metodun örgün eğitim kurumlarına hizmet etmesi sağlanabilir mi? Tezin yazılış amacı bu sorulara yanıt bulabilmek ve yıllardır sistematik bir hale getirilmeyen, alışlagelmiş şekilde uygulanan Türk Müziği odaklı keman eğitiminde karşılaşılan sorunlara yönelik çözüm önerileri arasında büyük bir öneme sahip olacağı düşünülen bir metot ortaya çıkarmaktır.

Türkiye genelinde Türk Müziği temelli eğitim veren örgün eğitim kurumları, kurumlarda uygulanan eğitim yöntemleri ve bugüne dek yazılan Türk Müziği temelli keman öğretim metotları bu araştırmanın kapsamını oluşturmaktadır. Özengen keman eğitimi verilen kurumlar ve klasik müzik temelli eğitim veren örgün eğitim kurumları araştırmanın kapsamına dahil edilmemiştir. Literatür taramasında, daha önceden herhangi bir çalışmada adı geçmeyen bu metotlarla birlikte şimdiye kadar basılmış on

adet Türk Müziği temelli keman eğitim metoduna ulaşılmıştır. Klasik müzik öğretimi gayesiyle yazılan metotlar, bu araştırmanın amacına hizmet etmeyeceğinden çalışmaya dahil edilmemiştir. Her ne kadar örgün eğitim kurumlarındaki keman öğretim yöntem ve metotlarına yönelik bir çalışma yapılmış olsa da çözüm önerilerinden yaygın eğitim kurumları veya bireysel dersler veren öğretmenlerin de faydalanması mümkün olacaktır.

Doğaldır ki, bir çalgı eğitimini somutlaştırmanın tek yolu metottur. Bu fikirden yola çıkarak ülkemizdeki ilk keman metodunu 1900 yılında Kemânî Zafiraki yazmıştır. “Alaturka Keman Muallimi” isimli bu metot, kendinden sonra gelecek olan metotlar için şüphesiz önemli bir rol model olmuştur. Zaman içerisinde Türk makam müziği icrasını öğretmeyi hedefleyen keman metotlarının da sayısı artmış; ancak yine de Türk Müziği perde sistemini anlatma gayesiyle, tüm dünyada kabul gören nota frekans karşılıklarına sadık kalınmaması, bundan dolayı tel isimlerinin değiştirilmesi, transpoze zorlukları gibi nedenlerle bilimsel temellerden uzak kalınmıştır. Bu sebeptendir ki; Türk Müziği temelli keman öğretiminde kullanılan, tüm dünyada geçerli olabilecek bilimsel niteliklere sahip bir metodun varlığından hala söz edilememektedir.

Bu çalışmada, Türk Müziği’nin öğretiminde de ortak paydada kullanılan temel müzik bilgileriyle, konuya özel nazariyatın harmanlanarak öğretildiği ve aynı zamanda da dünyada genel geçer olabilecek nitelikte bir keman metodu meydana getirmek hedeflenmiştir. Önerilen metot sayesinde, öğrenciler herkesçe bilinen nota isimlerini (örneğin 440 veya 442 Hertz’in karşılığı olarak adlandırılan La notası) istemli bir biçimde farklı (yerinden icrada Re, 4 ses icrada Sol gibi...) adlandırmak yerine doğru ve sağlam bir nota okuma yeteneğine sahip olacak, klasik batı müziği orkestralarında olduğu gibi kendilerine özel yazılmış partilerle çalgı icracılığını daha üst seviyelere çıkarma fırsatı bulacaklardır.

Yapılan çalışma sadece bir örnektir ve ortalama bir yıllık eğitim müfredatı önerisiyle sınırlıdır. Metot, her türlü keman eğitimi verilen kurumlardaki öğrenciler hedef alınarak yazılmıştır.

2. YAYLI ÇALGILARIN TARİHÇESİ

Yaylı çalgılar ailesinin en önemli üyesi olan kemanın, bu isimle tam olarak ne zaman tarih sahnesine çıktığı bilinmemekle beraber, kendisine benzer yaylı çalgıların değişime/gelişime uğramasıyla Rönesans döneminde ilk örneklerinin görülmeye başlandığı söylenebilir.

Anavatani İtalya olarak kabul edilen kemanın, daha ilkel haliyle bir yaylı çalgı olarak Asya'dan Avrupa'ya gittiği bilinmektedir. Bilinen ilk telli çalgılar, hindistan cevizi kabuğu, hayvan derileri gibi materyallere bağlanmış tellerle oluşturulanlardır. Atı ilk evcilleştiren Asyalıların, ok atmaya yarayan yay üzerine at kuyruğunu germesi ve bu yay ile ses üretmesi sonucu, ilkel bağlamda ilk yaylı çalgıların meydana geldiği düşünülmektedir.

Yaylı çalgıların Doğu Avrupa'daki varlığına dair ilk kanıtlara ise 9. yüzyılın İranlı coğrafyacısı İbn Hurdâzbih'in yazmış olduğu kaynaklardan ulaşılmıştır. Hurdâzbih; Bizans lirasını Bizanslıların tipik bir yaylı çalgısı ve armut biçimli Arap rebabına eşdeğer olarak bahsetmiştir. Adı geçenlerin dışında da pek çok yaylı çalgı tarihte önemli bir yer edinmiştir, bu çalgılardan bazılarının örnekleri aşağıda gösterilmiştir:

2.1 İkliğ, Rebab, Kemançe

Türklerin kullandığı bilinen en eski yaylı saz "ıklığ"dır. Ok ile çalınan, oklu anlamına gelir. Şekil 2.1'de görebileceğimiz İkliğ, ok üzerine gerilmiş at kılının çalgıya sürtülmesiyle ses üretildiği için bu ismi almıştır.

Gövde kısmı su kabağından üzerine ince hayvan derileri gerilmiş kısa bir sapı ve üç teli bulunan yaylı sazımızdır. Telleri kiriş ve at kılından yapılmıştır. Gövde kısmı Hindistan cevizinden yapılmış olana REBAP adı verilir. ...En az 1000 yıldır bilinen IKLIĞ'dan birçok yaylı saz gelişmiştir. IKLIĞ: Farsça'ya KEMANÇE-KEMANE, Arapça'ya ise REBAP olarak geçmiştir. (Açın, 1994, s.167)

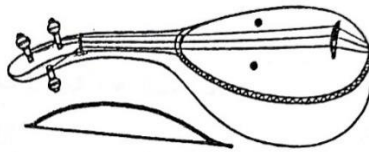


Şekil 2.1: İkliğ. (Özcan, 2008)

Asya coğrafyası düşünüldüğü zaman, Türk Müziği kaynaklarında ıklığ, kemançe ve rebab olarak adlandırılan ve Orta Asya içlerinden Mısır, Endonezya, İran ve Anadolu'ya kadar birçok ülkenin ortak yaylısı olarak tarif edilen çalgı; Batı Asya'da özellikle İran ve Azerbaycan'dan Rusya'ya kadar kemançe ya da kemança, Orta Asya'da Taciklerde ghijjak, Özbekler'de ghijjek ve giccak, Türkmenlerde gıjak (gıcak), Karakalpaklarda ghirzhak, Afganistan'da gijjak, Endonezya'da rebab veya rübab, Kuzey Afrika'nın doğu bölgesinde Magrib rebabı, batı bölgesinde Moorish rebabı, Çin'de erhu, Japonya'da kokyū, Osmanlı-Türk Müziği'nde kemançe ve günümüz Türkiye'sinde ise rebab olarak adlandırılmaktadır. (Çolakoğlu Sarı, 2014)

2.2 Hegit (Heğit)

“İklığın bir çeşidi olan çok eski Türk Halk Müziği sazlarındandır. Gövdesi su kabağından, üzeri ince hayvan derileri ile kaplı, 3 telli ve kısa saplıdır. ... 'Hegit' adının 'Macar Hegedü'süyle isim benzerliğine geçmişte de işaret edilmiştir” (Açın, 1994, s.183). Hegit çalgısının çizimi, Şekil 2.2'de görülmektedir.



Şekil 2.2: Hegit. (Açın, 1994, s.183)

2.3 Yaylı Kopuz (Kıl Kıyak)

“Orta Asya’nın pek çok bölgesinde var olmakla birlikte yaygın olarak Kazakistan ve Kırgızistan’da çalınan ve at kılından yapılmış 2 teli olan kıl kopuz ya da kıyak ise mızrapla çalınan kopuzun okla (yay) çalınan şekli olarak icat edilmiş, oklu kopuz ve kıl kopuz adlarıyla anılmıştır” (Çolakoğlu Sarı, 2014). Şekil 2.3’te Kıl Kopuz çalgısı görülmektedir.



Şekil 2.3: Kıl Kopuz. (Çolakoğlu Sarı, 2014)

2.4 Lyra (Bizans Lirası)

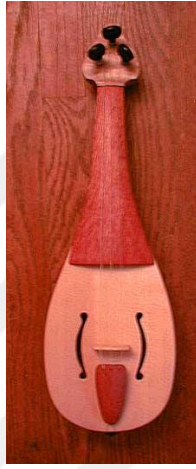
Bizans lirasının varlığına dair ilk kayıtlar 9. yüzyıla aittir. İranlı coğrafyacı İbn Hurdâzbih, armudi biçimli Arap rebabına benzer bir çalgı olarak lyradan bahsetmiştir. Lyra; Arap rebabıyla birlikte Avrupa yaylı çalgılarının atası olarak kabul edilir. Şekil 2.4’te Bizans Lirası’nın bilinen en eski tasviri görülmektedir.



Şekil 2.4: Floransa, Museo Nazionale’de yer alan, fildişi bir tabut üzerine resmedilmiş, bilinen en eski Bizans liri tasviri, M.S. 900-1100. (The Rebec Project internet sitesi, 2013)

2.5 Rebec

13. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar popüler bir yaylı çalgı olan “rebec”in Batı Avrupa'ya girişi, Arapların İber Yarımadası'nı fethi ile birlikte gerçekleşmiştir. Şekil 2.5'te görebileceğimiz rebec; Fas'ta Hristiyanların Müslümanları ortadan kaldırmak amacıyla gerçekleştirdiği Reconquista (yeniden fetih) hareketinin ardından İspanya'yı mülteci olarak terk eden Müslümanların torunları tarafından yaşatılan Arap-Endülüs müziği geleneğinde var olduğu gibi, Osmanlı İmparatorluğu saray dışı nüfusunun zaman geçirdiği çay evlerinde de sevilen bir çalgı haline gelmiştir.



Şekil 2.5: Rebec. (The Rebec Project internet sitesi, 2013)

Ancak 14. Yüzyılın başlarında bu isimle kendisine rastlanan “Rebec” isimli çalgının etimolojik kökeni de Arap rebabına dayanmaktadır. Rebec'i, kendisinden önceki yaylı çalgılardan ayıran belki de en önemli özellik; enstrümanın çanağının su kabağı, Hindistan cevizi gibi materyaller yerine tahta parçasından oyulmuş olmasıdır.

2.6 Armudi Kemeñçe

“KEMAN kelimesi, dilimize Farsçadan girmiş olup bu dilde ‘Eğmek’ anlamına gelen ‘Hemiden’ fiilinden yapılmıştır. ‘Yay’ veya ‘Kavis’ demektir. KEMAN-ÇE ise yine Farsça kuralına göre ‘Küçük Keman’ demektir” (Açın, 1994, s.188). Çolakoğlu Sarı makalesinde, kemeñçe ve ailesine ait olan benzer çalgılardan söz etmiş ve Şekil 2.6’daki görsellerine yer vermiştir.

10. yüzyılda Bizans’ta lyra dicta adıyla çalınmış, 13. yüzyılda rebec adıyla Avrupa’ya taşınmış, 15. yüzyılda lyra olarak Girit’e ve civar adalara gelmiş,

18. yüzyılda Osmanlı İstanbul’unda önce lyra, sonra kemençe olarak var olmuş, 19. yüzyılda gadulka olarak Bulgaristan’a ulaşmıştır. Anadolu’da ise Teke yöresinde çalınan yörük kemanesi göçebe kültürünün yerini yerleşik hayata bırakmasıyla kullanımdan kalksa da, Batı Karadeniz’de tırnak kemane adıyla varlığını sürdürmektedir. (Çolakoğlu Sarı, 2014, s.47)



Şekil 2.6: Girit Lyrası, Kemençe, Gadulka, Karpatos Lyrası, Kastamonu Kemanesi, Yörük Kemanesi. (Çolakoğlu Sarı, 2014, s.47).

2.7 Viel

13-15. yüzyıllar arasında gezgin halk ozanlarının kullandığı çalgıdır. Aynı çalgı; fidel, fiddle gibi isimlerle anılsa da Fransızca kökenli olan “vielle”, daha yaygın kullanılmıştır.

“Günümüzdeki viyolanın atası Viel (İng. Fiddle, Alm. Fiedel), inceden kalına değişik ses genişliği olan çalgıların ortaya çıkmasını sağlamıştır” (Say, 1997, s.162). Şekil 2.7’de Viel çalgısının modernize edilmiş biçimi görülmektedir.



Şekil 2.7: Viel. (Hans Memling'in çeşitli resimlerinde temsil edilen “viel”in modernize edilmiş biçimi.) (“Viel”, vikipedi internet sitesi. Erişim tarihi: Kasım 2022)

2.8 Lira da Braccio

Türkçe'ye “kol liri” olarak çevirdiğimiz lira da braccio; 15 yüzyıl Avrupa'sında genellikle şiirlere eşlik amaçlı kullanılmış bir çalgıdır. 9. yüzyılda ortaya çıkmış olan “lir”in kola yaslanarak çalınan versiyonu olduğu için bu ismi almıştır. Biçim olarak kemana oldukça benzemesine rağmen ilginç şekilde perdeli tasvirleri mevcuttur. Kemana göre daha düz ve bombesiz bir tuşe tahtasına sahiptir. Daha sonraları viol ailesinde de örneğine rastladığımız şekilde, bacak arasında çalınan bas sesli “lira da gamba” geliştirilmiştir. Şekil 2.8'de Francesco Linarol yapımı bir Lira da Braccio görülmektedir.



Şekil 2.8: Francesco Linarol yapımı Lira da Braccio, Venedik, 1563.
(National Music Museum internet sitesi, 2016)

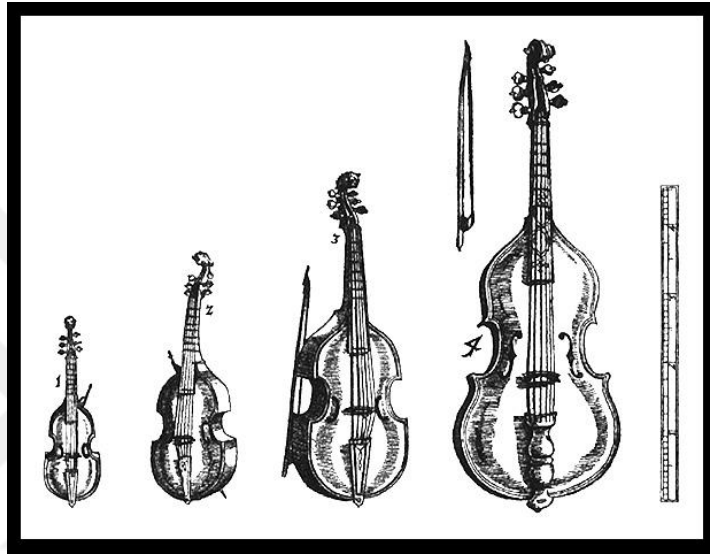
2.9 Viol Ailesi

“Rönesans döneminde gerçek çoksesliliğin özellikle ses müziğindeki gelişimi, yaylı çalgılara yansımıştır. Ses müziğinde sopranodan basa kadar, inceden kalına, ayrı partilerde yer alan ses genişliği, viol ailesinin gelişmesini sağlamıştır” (Say, 1997, s.162).

“Gamba; İtalyanca “bacak” anlamına gelmektedir. Bu yüzden viola da gamba, bacak viyolü anlamını taşımaktadır. Bacaklar arasına sıkıştırılarak ya da bir yere dayanarak çalınan viola da gamba genellikle 6 tellidir” (Ergün, 2006, s.19). Viola da Gamba, günümüzdeki viyolonselî karşılayan tenor ses genişliğine sahiptir.

“*Viola d'Amore* ise tenorden sopranoya doğru uzanan ses genişliğiyle rönesansın yaylı çalgıları arasında özelliğini korumuştur (Amore:Aşk). Bas sesli yaylı çalgı ise *viola di bordone (baryton)*dur” (Say, 1997, s.162).

Şekil 2.9’da yer alan viol ailesi içerisinde “*Viola d’Amore*” isimli çalgı, şüphesiz Osmanlı İmparatorluğu döneminde önemli bir yer teşkil etmiştir. Şekil 2.10’da görebileceğimiz *Viola d’Amore* çalgısını Osmanlı döneminde kullanılan “sinekeman” adıyla ayrı bir başlık altında inceleyeceğiz.



Şekil 2.9: Michael Praetorius’un Syntagma Musicum (1618) kitabında yer alan Viol Ailesi. (Viols Praterius 1618, Wikidata internet sitesi)



Şekil 2.10: Johannes Florenus Guidantus yapımı Viola d'Amore, 18. yüzyıl, İtalya. (Metmuseum internet sitesi, 2023)

2.10 Keman

Keman kelimesini etimolojik açıdan incelediğimizde, kökeninin Farsça'da "Yay-kavis" anlamına gelen "kamān (کمان)" sözcüğünden geldiğini görüyoruz. Ancak çalgıya "keman" adıyla hitap edilmeye 19. yüzyıldan sonra başlanmıştır. Öte yandan kemandan 4 telli, 5'li aralıklarla akort edilen ve perdesiz bir çalgı olarak bahseden en eski kaynak, Fransız Philibert Jambe de Fer'in (1556) "Epitome Musical" isimli kitabıdır.

Bugün kullandığımız keman formunun ilk mükemmel örneklerini meydana getiren çalgı yapım ustası (luthier) Andrea Amati'dir (d.1505-ö.1577). İtalya'nın Cremona kasabasında bir çalgı yapım ustası olan Andrea Amati, aynı zamanda ilk viyolonsel de kendisi yapmıştır. O güne dek halk arasında kullanılan bir çalgı olan kemanın (ve kendisinden önceki biçimlerinin) iddialı sesiyle saraya girmesini sağlamıştır. Ayrıca kendisinden önce üç telli olduğu bilinen keman Amati tarafından dört telli üretilmiştir ve günümüzde de bu şekilde yapımına devam edilmektedir.

Baba Andrea'dan aldıkları yapım geleneğini, oğulları Antonio Amati (d.1537-ö.1607), Girolamo Amati (d.1551-ö.1630); Girolamo Amati'nin oğlu Nicolo Amati (d.1596-ö.1684); Nicolo Amati'nin oğlu Girolamo Amati (d.1649-ö.1740) de sürdürerek hem geometrik hem de akustik anlamda en iyi kemanları yapmaya devam etmişlerdir.

Nicolo Amati'nin öğrencileri olan Jacobus Steiner (d.1617-ö.1683), Andrea Guarneri (d.1626-ö.1698) ve Antonio Stradivari (d.1644-ö.1737) de bu mükemmel keman yapım tekniklerini başarıyla tatbik etmiş, aralarından Guarneri ve Stradivari; tüm bu teknikleri kendi oğullarına aktararak geleneği sürdürmüşlerdir. Çalgı yapımın bu denli gelişmesinin sonucu olarak İtalyan besteci, yorumcu ve dinleyicilerinin kemana rağbetinin giderek arttığı kuşkusuzdur.

Zaman içerisinde yeni müzikal arayışlara yanıt verebilmek için kemanın formunda da değişiklikler yapılması gerekmiştir. Akordun (La = 415) daha tiz seslere çekilmesi (La = 440), bunun sonucunda çalgının gövdesine olan baskının artması sebebiyle bas balkonun büyütülmesi, pozisyon ilerlemelerini mümkün kılmak için sapın uzatılması, hareket kabiliyetinin artması için tuşenin -ve dolayısıyla köprünün- bombesinin artırılması, çenelik eklenmesi; bu önemli fiziksel değişikliklerden bazılarıdır. Hatta 18. yy. ortalarına kadar yapılan kemanların sapları sökülerek yerlerine yeni tekniklerin uygulanmasında elverişli daha uzun olanları konumlandırılmıştır. Bahsi geçen

değişikliklerle yeni teknikler ortaya çıkmış, buna paralel olarak teknik ve müzikal açıdan daha da ilerlemeye zemin oluşturulmuştur.

“Keman orkestraya ilk kez 1607’de Monteverdi’nin “Orfeo” operasıyla dahil olmuştur” (Alapınar, 2003, s.57). Orfeo; kemanın dans edip gezen kemancıların çalgısı olmasından öteye giderek daha sanatsal bir alana terfi etmesini sağlayan önemli bir adımdır. Monteverdi’nin kemana yazdığı partiyonlarla icracıların sınırları zorlanmış, böylece keman tekniğinde gelişme kaydedilmiştir.

İlk keman konçertosu Giuseppe Torelli (1685-1709) tarafından yazılmıştır. Kemana ivme kazandıran diğer önemli besteciler arasında Arcangelo Corelli (1653-1713), Tomasso Antonio Vitali (1663-1745), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Antonio Vivaldi (1678-1741), Georg Philipp Telemann (1681- 1767), Giuseppe Tartini (1692-1770), Leopold Mozart (1719-1787), Niccolo Paganini (1782-1840), Louis Spohr (1784-1859), keman yayına günümüzdeki formunu kazandıran Giovanni Battista Viotti (1755-1824), keman eğitiminde hala etüt ve kapisleri sıkça kullanılan Rodolphe Kreutzer (1766-1831). Pierre Rode (1774-1830) ve Jakob Dont (1815-1888) gibi isimler sayılabilir.

Adı geçen kemancıların neredeyse tamamı yorumculuk ve besteciliğin dışında öğrenciler de yetiştirmiştir. Ancak, uyguladığı sistematik eğitimi yazılı halde tarihe belgeyerek ilk keman metotlarının yazılmasında öncü olan aşağıdaki isimlerden de söz etmek gerekir.

İtalyan kemancı Francesco Geminiani’nin The Art of Playing on the Violin 1751, Avusturya’lı Leopold Mozart’ın Versuch einer gründlichen Violinschule başlıklı çalışması ise 1756 yılında yayınlanmıştır; bu metodlarla birlikte keman çalma sanatının daha profesyonel bir çerçeve içerisinde değerlendirilmeye başlandığı görülmektedir. Onları takiben Fransız Okulu’nun temsilcilerinden L’abbe de Fils’ in, 1761 yılında yayınlanan Principes du Violon çalışması gelmektedir. (Ulucan Weinstein, 2011, s.37)



3. COĞRAFYAMIZDA KEMAN

3.1. 16. yy. – 18. yy. Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Keman ve Eğitimi

Osmanlı Devleti'ndeki müzikal gelişmeler 16. yüzyıl itibariyle incelenmeye başlamıştır. Bu incelemeler ise genellikle yabancı gezginlerin deneyimlerini kaleme almasıyla somut hale gelmiş ve günümüze ulaşabilmiştir. Saray ortamında gerçekleşen eğlencelerde, davetlerde, hatta savaşlarda dahi müzik vazgeçilmez bir unsur olmuştur. Öyle ki; saray çalışanlarının yanı sıra devlet büyükleri ve padişahlar dahi müzik ile yakından ilgilenmiş, enstrüman çalmış, besteler yapmış, hatta yeni makamlar bularak geleneksel Türk Müziği'ne ivme kazandırmışlardır.

Haremde cariyeler ve Enderun-i Hümayûn'da geneli devşirme olan iç oğlanlar için çalgı eğitimleri verilmiş, nitelikli icracılar olarak yetiştirmeleri sağlanmaya çalışılmıştır. Ulucan Weinstein'ın Özalp'ten (2000) aktardığı bilgiye göre, Sultan IV. Mehmed zamanında yetenekli cariyeler saray dışında güvenilir sanatkarların evlerinde yetiştirilerek saraya getirilirdi (Ulucan Weinstein, 2011, s.130). Aralarında Kemânî Hızır Ağa'nın da bulunduğu pek çok önemli müzisyen, zamanında Enderun Mektebi'nde yetişmiştir.

Sarayda ve toplum içerisinde icra edilen ud, tanbur, ney, kopuz, çeng gibi telli ve üflelemeli çalgıların yanı sıra kemañça (rebap), armudi kemençe, sînekeman, keman, viyolonsel gibi yaylı çalgılar da farklı zaman dilimlerinde önemli yerler teşkil etmişlerdir.

Keman; Osmanlı Devleti'nde 18. yüzyılda gerçekleşen batılılaşma hareketlerine paralel olarak ülke topraklarına girmiştir. Alapınar (2003)'a göre kemanın 1740'lara değin tanındığı sanılmamaktadır.

3.1.1. Viola d'amore (sînekeman)

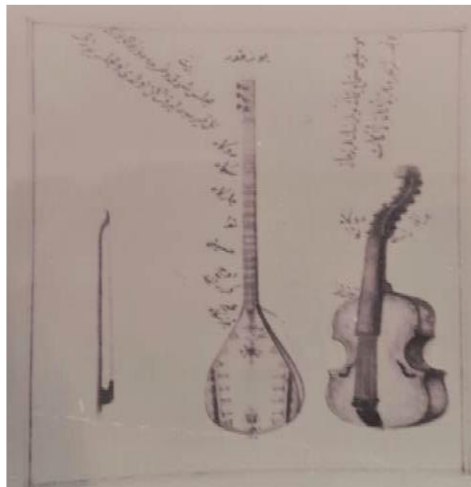
“Osmanlı Devleti'ne Avrupa'dan gelmiş ilk yaylı çalgı “sînekeman”dır. Sînekeman 17. yüzyılın ikinci yarısında saray musikisine dahil olmuştur. Fonton'a göre Osmanlı'yı sînekeman ile tanıştıran ilk isim Kemani Corci (Yorgi)'dir” (Soydaş ve

Beşiroğlu, 2007, s.7). Gençoğlu (2021); sarayın yanı sıra meyhanelerde de çeşitli müzisyenler tarafından 18. yüzyılın ortalarında sînekeman çalındığını ve en iyi icracılarının Rum Anastasios ile Ermeni Stephanos olduğunu belirtmektedir. Şekil 3.1’de sînekeman çalan bir cariyeye görülmektedir.



Şekil 3.1: Sînekeman çalan bir cariyeye, 18. yüzyıl. (Soydaş ve Beşiroğlu, 2007, s.7).

Sînekemanın tel sayısı 6’dan 14’e kadar çıkabilir. Bu durum 6 telli ve 7 telli sînekemana ahenk tellerinin eklenmesiyle gerçekleşir. Kurtaslan’ın “üstteki altı teli kiriş, alttaki altı ahenk teli de pirinçtir” şeklindeki ifadesinden tellerin üretildiği materyaller hakkında bilgi sahibi oluyoruz (Kurtaslan, 2001, s.2). “Göğüs” anlamına gelen “sîne” ve “keman” kelimelerinin birleşimiyle adlandırılan bu çalgı, Soydaş ve Beşiroğlu (2007)’na göre muhtemelen öncelikle keman ismiyle anılmıştır. Şekil 3.2’de Hızır Ağa’nın el yazmalarından ulaşılan sînekeman görseline yer verilmiştir.



Şekil 3.2: Hızır Ağa’nın el yazmasında sînekeman. (Dalkıran, 2017, s.23)

Kemana göre tel sayısının fazla olması sebebiyle daha geniş bir ses sahasına sahip olan sînekemanın tınısı, büyük gövdesi ve daha kalın seslere akortlanan telleri sebebiyle soprano çalgı kemandan daha bas sesli bir karaktere sahiptir. Zaman içerisinde müzikte canlı ton arayışına girilmesi ve çalım zorluğu nedeniyle sînekeman, gördüğü rağbeti kaybederek yerini kemana bırakmıştır.

3.1.2 Meşk sistemi

Herhangi bir mûsikî eserinin ya da bir çalgının öğretici tarafından öğrencisine, yazılı bir kaynak olmaksızın, tekrara dayalı olarak ve usta-çırak yöntemiyle gerçekleştirdiği geleneksel öğretim şekline “meşk” denir. “Temeşşuk” (karşılıklı öğrenip öğretmek, birbirine meşk etmek) kelimesinden türeyen, Arapça kökenli bir sözcüktür.

Doğu müziklerinde kullanılan bu yöntem, Türk Müziği’nin yazılı kaynak kullanılmayan dönemlerinde müzik eğitiminin en önemli yöntemlerinden biri olmuştur. Meşk sisteminde üstatlar birikimlerini ve repertuvarlarını öğrencilerine aktararak unutulmaktan kurtarmıştır. Bu yöntem sayesinde, geçmişteki pek çok eser kuşaktan kuşağa aktararak günümüze kadar ulaşabilmiştir. Ancak öğretim yönteminde yazılı kaynak bulunmadığı için kulaktan kulağa aktarım esnasında müzik parçasının yapısında bazı değişikliklerin olmuş olması kaçınılmazdır.

Klasik Türk musikisi geleneğinde “hafıza”nın büyük önemi vardır. “Hafıza”ya alınmış, yani ezberlenmiş eser sayısı bir sanatkarın değerini ve seviyesini ortaya koyabilmek üzere bir ölçü olarak kullanılmıştır. Çünkü hafızaya alınmadan bir eserin özümsemişi ve müzisyenin bir parçası haline gelmesi ve o eser üzerine yorum ve tavır koyması mümkün olmayacaktı. Hafızaya verilen bu önem “Meşk” olarak tanımladığımız eğitim sisteminin temelini oluşturmuştur. (Beşiroğlu, 1997)

Öğrencinin öğretmenini taklit ettiği meşk yöntemiyle aynı zamanda Türk Müziği’nde “ekol” kavramı da oluşmuş ve bu bağlamda öğreticinin üslûp (stil) ve tavrını (ekolünü) sürdüren nesiller ortaya çıkmıştır. Müzik öğretiminde kullanılan meşk sisteminin salt amacı eğitim değil; toplumsal yaşayış açısından da doğru davranış, sanatın etik değerlerini sahiplenme, hatta hayata dair genel geçer kuralların aktarılmasıdır.

Yaklaşık dört yüz yıl boyunca mûsikîde eğitim sistemi olarak kullanılan “meşk”, terim olarak sadece müziğe ait değildir. Hat üstatlarının öğrencilerine kendi eserlerini verip,

bu çizimleri öğrencilerin taklit ettiği, bu yolla kendini geliştirdiği yönetime de “meşk” denir. Ayrıca, mevlevî dervişlerinin dönerek sema etmeyi öğrenmelerine de “semâ meşki” denir. Dolayısıyla “ders ve öğrenim” gibi genel bir anlamda kullanıldığı da söylenebilir.

Yukarıda belirtilen yararlarının yanında, kalıcı olmak ve somut bir kaynağa dayandırılmak konusunda yetersiz kalan meşk sisteminin tek öğretim yöntemi olarak kullanılamayacağı zaman içerisinde anlaşılmıştır. Bu sebeple kulaktan kulağa aktarıla gelen her türlü müzik eseri yazılı hale getirilmeye başlanmış, ancak birçok ayrıntı notasyonda atlanmış ve/veya kişisel yoruma bırakılacağı için yalın haliyle yazılmıştır. Bu ifadelerin eksikliğinin hissedilmemesi için meşk sisteminin varlığı her zaman müzisyenlere yol gösterici olacaktır.

3.2 Tanzimat Sonrasında Keman ve Eğitimi

Osmanlı Reformu olarak da bilinen Tanzimat Dönemi, 1839 yılında Tanzimat Fermanı’nın ilanı ile başlamış ve bu hareketle Osmanlı Devleti yeni bir modernleşme sürecine girmiştir. Amaç; gerileme döneminde olan Osmanlı Devleti’nin, hızla gelişen Avrupa karşısında ayakta duramayışına çözüm bulmaktır. Sanayi, eğitim, hukuk gibi alanlarda gerçekleşen köklü değişimler, müzik adına gerçekleşecek önemli gelişmelere de ortam oluşturmuştur. Her ne kadar Tanzimat Dönemi 1839 yılına tarihleniyorsa da reform hareketlerinin başlangıcı daha öncesine dayanır. “Avrupa’dan çeşitli batı sazları alınarak mûsikîde bir gelişim ve yeniliğin kapıları açılmıştır. 3. Selim döneminde devam eden bu adımlar 2. Mahmut döneminde kurulan Mızıkâ-i Hümayûn’un fikrî ve sosyal altyapısını oluşturmuştur” (Gençoğlu, 2021, s.23).

3.2.1 Muzikâ-i Hümayûn

Tanzimat’ın ilanından 13 yıl önce; 1826 yılında, Sultan II. Mahmut tarafından başlatılan “Vakâ-i Hayriyye” hareketiyle birlikte Muzikâ-i Hümayûn doğmuştur.

II. Mahmud’un *Vaka-i Hayriye* adıyla geçen kararıyla 15 Haziran 1826 tarihinde lağvettiği Yeniçeri Ocağı’nın yerine o yıl Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye ordusu kurulmuştu. Yeni ordunun Yeniçeri Ocağı ile özdeşleşen Mehterhâne’nin müziği ile yürümesi uygun görülmediğinden yeni bir ‘askeri müzik’ arayışına girildi. Bu arayışın sonunda, Batının modern

ordularında olduğu gibi, bir ‘boru-trampet takımı’ yani ‘bando’ kurulması gerektiğine karar verildi. (Bali, 2020, s.18)

“19. yüzyıla gelindiğinde mûsikîdeki yenilik ve çağdaşlaşma ihtiyâcı belirginleşince 1826 yılında Sultan 2. Mahmut, Vakâ-i Hayriyye hareketiyle Mehterhâne-i Hakânî’yi kaldırarak batı mûsikî eğitimi ve teori sisteminin esas olduğu, batı çalgılarından oluşan Mızıka-i Hümayûn’u kurdu” (Gençoğlu, 2021, s.23).

Muzikâ-i Hümayûn’un başına ilk olarak yerli hocaların getirilmesi kararlaştırıldı. “Nihayet, Sûvârî Borazanı Vaybelim Ahmed Ağa ile Trampetçi Ahmed Usta bu göreve tayin edildiler” (Bali, 2020, s.18). Ancak yerli hocalarla beklenen başarı elde edilememiş ve bando konusunda tecrübeli bir yabancı eğitmen arayışına girilmiştir.

II. Mahmud’un konuyla ilgili olarak görevlendirdiği Hüsrev Paşa, Sardunya ve Piemonte Krallığı’nın İstanbul’daki temsilcisi Marki Gropallo’dan yardım istedi. Gropallo’nun ön ayak olmasıyla, *bel canto* diye adlandırılan o dönemin opera sanatının en önemli temsilcilerinden biri sayılan besteci Gaetano Donizetti’nin (1797-1848), başarılı bir askeri müzisyen olarak tanınan ağabeyi Giuseppe Donizetti’nin bu görev için biçilmiş kaftan olduğuna karar verildi. (Bali, 2020, s.19)

Donizetti’nin döneminde Belçikalı ünlü kemancı ve besteci Henry Vieuxtemps sarayda konser vermiştir. Aynı zamanda Muzikâ-i Hümayûn’u da teftiş eden Vieuxtemps’in anılarında yer alan görüşlerini Bali (2020), şu şekilde aktarmıştır: “Vieuxtemps sonradan kaleme aldığı anılarında, Muzikâ-i Hümayûn’daki öğrenci korosunun Bellini’nin La Sonnambula (Uyurgezer Kız) operasından bir pasajı okuduğuna şahit olmuş ama hiç beğenmemişti, buna karşılık, padişah için bestelediği marşı bir görüşte deşifre edebilen bando talebelerini övmüştü” (Bali, 2020, s.21).

Donizetti’nin ardından Muzikâ-i Hümayûn’un başına sırasıyla Callisto Guatelli, Bartolomeo Pisani, Necib Ahmet Paşa ve Fernando de Aranda geçmiştir. II. Meşrutiyet’in ilanıyla yabancı eğitmenlerin yerine Türk muallimlerin önü açılmıştır. Bu gelişmenin ardından ise yine sırasıyla Saffet Atabinen, Zâti Arca ve Zeki Üngör orkestranın idaresinden sorumlu olmuşlardır.

Aranda Paşa döneminde, Sultan II. Abdülhamid’in klasik batı müziğine göstermiş olduğu ilgi sebebiyle pek çok sanatçı İstanbul’u ziyaret etmiş ve konserler vermiştir.

Bunlardan keman tarihi adına en önemlisi, kuşkusuz Leopold Auer'in Rus Konsolosluğu ve Yıldız Sarayı'nda verdiği konserlerdir.

1868 yılında doğan Wondra Bey, Muzikâ-i Hümâyûn'un ilk baş kemancısı olması sebebiyle Tanzimat Dönemi kemancılık tarihinde bahsi geçmesi gereken isimlerdendir.

Sultanın saray müzisyenlerinden biri de Macar asıllı kemancı Henri Charles Wondra veya Osmanlı'da bilinen ismiyle Wondra Bey'di. ...Paris Konservatuarı'ndan birincilik ödülünü kazanan Wondra Bey, aldığı takdir belgelerinin yanı sıra, sergilediği üstün başarıya karşılık olarak dönemin ünlü lütiyesi Charles Gand'ın ona armağan ettiği, lütiyenin isminin altın yaldızla üzerine işlendiği çok değerli bir kemanla 1888 yılında İstanbul'a döndü. Wondra Bey, o tarihten itibaren İstanbul'da önce Guatelli ve ondan sonra Aranda yönetimindeki Muzikâ-i Hümâyûn'da uzun yıllar başkemancılık yaptı (Bali, 2020, s.26).

“Muzikâ-i Hümâyûn'da Türk müzisyenlerin yetişmesinden önce görev yapan kemancılar Wondra Bey, Josef Gayto Efendi, Boris, Josef Romano ve Samuel'dir” (Bali, 2020, s.27).

Orkestra kemancılığının yanında keman eğitimi vermeyi sürdüren sanatçılar sayesinde Türk kemancılar da yetişmeye ve konserlerde boy göstermeye başlamıştır. Bunlardan ilki; aynı zamanda ‘senfoni orkestrasıyla sahne alan ilk Türk keman solisti’ ünvanını taşıyan Zeki Üngör'dür. Saffet Atabinen'in yönetimindeki Muzikâ-i Hümâyûn, batı yaklaşımlarına oldukça adapte olmuş ve bir senfoni orkestrasına evrilmeye başlamıştır. Orkestra, ilk kez senfonik eser ve keman konçertosunun yer aldığı konseri de bu dönemde gerçekleştirmiştir. “Orkestra bu tarihi konserinde, hafif eserlerden oluşan repertuarını bir yana bırakarak, Beethoven'ın 7. Senfoni'si gibi çetin ceviz bir eseri seslendirdi. Keman sanatçısı Zeki Üngör de aynı konserde Mendelssohn'un Keman Konçertosunu solist olarak yorumladı” (Bali, 2020, s.29).

Wondra Bey'in öğrencisi olan Zeki Üngör; orkestra eşliğinde veya solo keman eserleri seslendiren, yurtdışından konser davetleri alan, Sultan II. Abdülhamid'in huzurunda solo keman resitalleri veren önemli bir keman sanatçısı olarak tarihe adını yazdırmıştır. Zeki Üngör, daha sonra adı sırasıyla Makâm-ı Hilafet Muzikası ve Riyaset-i Cumhur

Mûsikî Heyeti olarak değişen Muzikâ-i Hümayûn'un şeflik görevini de uzun yıllar sürdürmüştür.

3.2.2 Bahariye Mûsikî Mektebi

Muzikâ-i Hümayûn'un dışında müzik eğitimi verilen bir diğer kurum, yaptığımız araştırmalarda maalesef hakkında pek bilgi sahibi olamadığımız Bahariye Mûsikî Mektebi'dir. "Ermeni asıllı Vahram Mühendisyan kurumda uzun yıllar keman öğretmenliği yaparken Basri Bey ve Halil Rifat Onayman da bu kurumda keman öğretmenliği yapmışlardır" (Kurtaslan, 2002, s.417).

3.2.3 Dâr'ül Elhan

1914 yılında tiyatro eğitimi vermek üzere açılan, "Güzellikler Evi" Dâr'ül Bedâyî'nin bünyesinde bulunan Türk Müziği bölümü, Dâr'ül Elhân'ın (Ezgiler Evi) kurulmasına zemin oluşturmıştır. Dâr'ül Bedâyî, günümüzde Şehir Tiyatroları olarak hizmet vermeye devam etmektedir.

Dâr'ül Elhân, 1917 yılından itibaren salt müzik eğitimi veren ilk kurum olarak faaliyete geçmiştir. Dâr'ül Elhan'ın kurulmasında en büyük katkısı olan isimlerden biri, "Usûl-i Tâlîm-i Keman" isimli bir keman metodu bulunması sebebiyle de bir eğitimci olarak adından söz edilmesi gereken Abdülkadir Töre'dir. Töre, aynı zamanda kurumun öğretmen kadrosunda da yer almıştır.

İnişli çıkışlı bir var olma sürecinden geçen Dâr'ül Elhan, bünyesine Cemal Reşit Rey, Mesud Cemil (Tel), Rauf Yekta Bey, Dr. Suphi Ezgi gibi öğretmenler katıldıktan sonra toparlanmış, konserleri, çıkarmış olduğu teori içerikli kitapları, dergileri, Türk makam müziğine özel repertuvar seçkileri, dînî müzik notaları ve sahada yapılan derlemelerin nota yayımları ilgiyle takip edilmeye başlanmıştır. 1926'nın sonunda kapatılan kurum 2 ay sonra, 1927 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı adıyla yeniden eğitim vermeye başlamıştır. 1986 yılında ise İstanbul Üniversitesi'ne bağlanarak günümüzdeki "İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı" adını almıştır.

3.3 Cumhuriyet Döneminde Keman ve Eğitimi

Müzik alanında Osmanlı Devleti'nin özellikle son dönemlerinde yaşanan önemli gelişmeler, Cumhuriyet'in ilanından sonra daha da hızlanmıştır. Özellikle eğitim

konusunda ciddi adımlar atılmış ve günümüzde de varlığını sürdüren birçok kurum bu dönemde hizmet vermeye başlamıştır.

3.3.1 Riyâset-i Cumhur Mûsikî Heyeti – Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası

Osmanlı döneminde kurulan Muzikâ-i Hümayûn; Cumhuriyet'in ilanından sonra, 1924 yılında Mustafa Kemal Atatürk'ün emriyle İstanbul'dan, Cumhuriyet'in başkenti Ankara'ya geçerek Riyâset-i Cumhur Mûsikî Heyeti adını almıştır.

Riyaset-i Cumhur Mûsikî Heyeti'nin 1926'daki kemancı kadrosu şu şekildedir: “Başkemancı: Halil Onayman. 1. Keman: Müfit Duyal, Recep Bey, Halim Bey, Enver Kapelman, Sabri Pusa, Burhan Duyal, Nuri Kapel, Basri Özoan. 2. Keman: Faik Mucip (Grup şefi), Necati Bey, Tahsin Bey, Mahir Batur, Mahmut Nuri Bey, Seyfettin Asal” (Bali, 2020, s.48).

1932 yılında Riyaset-i Cumhur Mûsikî Heyeti'nin ismi, Atatürk'ün isteğiyle “Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası” olarak değişmiştir. Ardından orkestra şefliğine getirilen Ahmet Adnan Saygun'un döneminde hem orkestrada çalmak hem de çalgı eğitmenliği yapmak üzere aralarında kemancıların da bulunduğu Alman müzisyenler ülkemize davet edilmiştir.

Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'nın başına geçen ikinci yabancı şef “Dr. Ernst Praetorius” aynı zamanda bir kemancıdır. Onun ardından yine bir Türk olan “Hasan Ferit Alnar” şef olmuş ve döneminde Nuri Kan, Fethi Kopuz ve Efdal Dölen gibi ünlü kemancılar orkestraya katılmışlardır. Bali (2020), “1950'li yıllarda orkestraya ilk kadın kemancılar olarak Meliha Demirkuşak ve Yüksel Bakan Özdoğan'ın dahil olduğunu” aktarır (Bali, 2020, s.77).

1957 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi Tarafından kabul edilen “Riyaset-i Cumhur Senfoni Orkestrası Kuruluşu Hakkında Kanun” ile birlikte, bahsi geçen kanunun adından da anlaşılacağı üzere orkestranın ismi yeniden değişmiştir. Bu dönemde Suna Kan, Ayla Erduran, Gönül Gökdoğan, Oktay Dalaysel, Ulvi Yücelen, Gürer Aykal, Fethi Kopuz gibi pek çok kemancı orkestrada yer almış veya solist olarak konserler vermişlerdir.

3.3.2 Mûsikî Muallim Mektebi – Ankara Devlet Konservatuvarı

Dönemin Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak 1924 yılında kurulan Mûsikî Muallim Mektebi'nin amacı ortaöğretim kurumlarında görevlendirilmek üzere nitelikli müzik

öğretmenleri yetiştirmektir. Kurucu müdürü kemancı ve şef Zeki Üngör'dür. Ankara'da kurulan okulun kadrosu, döneminin ileri gelen müzisyenlerini bünyesinde bulunduran Riyâset-i Cumhur Mûsikî Heyeti üyelerinden oluşmuştur. "İlk talebe kadrosunu Erkek Muallim Mektebi'nden seçilmiş olan 6 kişi teşkil etmişti. O senenin sonuna doğru İstanbul'dan, Balmumcu Öksüz Yurdu'ndan 6 talebe daha gönderilerek talebe sayısı 12'ye çıkarıldı" (Gökyay, 1941, s.5).

"Henüz hususî bir talimatnamesi ve müfredat programı bulunmayan bu mektepte yalnız Fransızca ve mûsikî dersi verilmekte idi. Ders vasıtası olarak ta ancak 10 tane keman vardı. Ertesi sene mektebe 25 keman, 2 piyano, 1 armoniyum, 2 viyolonsel, 2 flüt alınmıştır" (Gökyay, 1941, s.7).

Kuruma demirbaş olarak alınan ilk çalgının keman olması, ne denli öneme sahip olduğunun bir göstergesidir. Öyle ki; aynı kaynakta "Muallimlik edebilmek için her talebe evveliemirde keman öğrenmiye mecburdur" (Gökyay, 1941, s.9) ifadesi de yer almaktadır.

Şekil 3.3'te yer alan; 1934 yılında resmî gazetede yayımlanan kanunla birlikte Mûsikî Muallim Mektebi, "Milli Mûsikî ve Temsil Akademisi"nin bünyesindeki üç koldan biri olmuştur. Riyâset-i Cumhûr Filarmonik Orkestrası da bu akademiye dahil edilmiş, bir diğer kol da temsil şubesi olarak belirlenmiştir. Orkestra daha sonra -1936 yılında- akademinin bünyesinden ayrılmıştır.

Millî musiki ve temsil akademisinin teşkilât kanunu

(Resmî Gazete ile neşir ve ilâm : 4/VII/1934 - Sayı : 2743)

No.
2541

Kabul tarihi
25 - VI - 1934

BİRİNCİ MADDE — Maarif vekâletine bağlı olmak üzere Ankarada bir « Millî musiki ve temsil akademisi » kurulmuştur. Akademinin gayeleri:

- a) Memlekette ilmî esaslar dahilinde millî musikiyi işlemek, yükseltmek ve yaymak;
- b) Sahne temsiline her şubesinde ehliyetli unsurlar yetiştirmek;
- c) Musiki muallimi yetiştirmektir.

İKİNCİ MADDE — Millî musiki ve temsil akademisi aşağıda sayılan üç müesseseden ibarettir:

- 1 - Musiki muallim mektebi,
- 2 - Riyaseti Cumhur filârmonik orkestrası,
- 3 - Temsil şubesi.

Şekil 3.3: Resmî gazetede yayımlanan "Milli mûsikî ve temsil akademisinin teşkilât kanunu". (RG, 25 Haziran 1934, No.2541).

1930'lu yıllarda hem Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'nda çalmak, hem müzisyen yetiştirmek, hem de 1936 yılında başta "temsil sınıfları" adı altında faaliyete

geçen Ankara Devlet Konservatuvarı'nda öğretmenlik yapmak üzere içlerinde kemancıların da bulunduğu Alman müzisyenler ülkemize davet edilmiştir.

1936 yılında nihayet açılan temsil sınıflarını Atatürk, TBMM açılış nutkunda şu şekilde müjdelemiştir: “Güzel sanatlara da alakanızı yeniden canlandırmak isterim. Ankara’da bir Konservatuvar ve bir temsil akademisi kurulmakta olmasını zikretmek, benim için bir hazdır” (Gökyay, 1941, s.25).

1936-37 öğretim yılında Musiki Muallim Mektebi Temsil sınıfları ismiyle bir konservatuar faaliyete geçmiş, Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası ise bu akademiden ayrılmıştır. Bütün bu gelişmelerin sonucu müzik öğretmeni yetiştirme amacının yanında sanatçı yetiştirme amacı da ağırlık kazanmaya başlamış ve Musiki Muallim Mektebi 1938-39 öğretim yılından itibaren Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü'ne aktarılmış ve Gazi Orta Öğretmen ve Terbiye Enstitüsü Müzik Şubesi adını almıştır. (Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı internet sitesi, 2022)

1934 yılında çıkarılan kanunun, oluşturulma amacını yeterli ifade etmediği ve teşkilat yapılanmasını tam olarak kapsamadığı düşünülerek yeni bir kanun hazırlanmış ve 20 Mayıs 1940 tarihinde Şekil 3.4’te yer alan “Devlet Konservatuvarı Hakkında Kanun”, resmî gazetede yayımlanmıştır.

Devlet Konservatuvarı hakkında kanun	
Kanun No: 3829	Kabul tarihi: 20/5/1940
Madde 1 — Ankarada Maarif Vekilliğine bağlı bir Devlet Konservatuvarı kurulmuştur.	
Madde 2 — Devlet Konservatuvarı iki kısma ayrılır:	
A) Müzik kısmı,	
B) Temsil kısmı,	
Müzik kısmı şu şubeleri ihtiva eder:	
1 - Kompozisyon,	
2 - Orkestra idaresi,	
3 - Piyano, org, harb,	
4 - Yaylı sazlar,	
5 - Nefesli ve vurma sazları,	
6 - Teganî (Opera muganniliği, koro muganniliği, konser muganniliği).	
Temsil kısmı şu şubelere ayrılır:	
1 - Opera,	
2 - Tiyatro,	
3 - Balet.	

Şekil 3.4: Resmî gazetede yayımlanan “Devlet Konservatuvarı hakkında kanun”. (RG, 20 Mayıs 1940, No.3829).

3.3.3 İstanbul Belediye Konservatuarı – İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı

1917 yılında İstanbul’da kurulan Dâr’ül-Elhan, Cumhuriyet’in kurulmasını takip eden yıllarda Musa Süreyya Bey’in yönetiminde belediyeye bağlanarak yeniden yapılandırılmış ve yeni yönetmeliği ile batı müziği bölümü eklenerek 1927 yılında “İstanbul Konservatuarı” adını almıştır.

Dâr’ül Elhân’ın adının İstanbul Belediye Konservatuarı olarak değiştirilmesiyle eğitim programı tamamen batı müziğine yönelik olarak belirlenmiştir. Uzunca bir süre batı müziği eğitimine devam eden kurum, 1940’lı yıllarda tekrardan Türk Müziği eğitimini programına dahil etmiştir.

İstanbul Belediye Konservatuarı’nın ardından pek çok konservatuarın da farklı şehirlerde faaliyete geçmesiyle keman eğitimi verilen kurumların sayısı giderek artmıştır. 1986 yılında kurum İstanbul Üniversitesi’ne bağlanarak günümüzdeki “İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı” adını almıştır.



4. MÜZİK EĞİTİMİ

Keman eğitiminden bahsedebilmek için genelden özele eğitim, sanat eğitimi, müzik eğitimi başlıklarını kısaca irdelemek doğru olacaktır. Eğitim; hayat boyu süregelen, önceden belirlenmiş olguların aktarımıyla kişide istendik (istenen, olması arzulanan, kişiden kendi isteğiyle yapması beklenen) değişimlerin meydana gelmesi veya getirilmesi olarak tanımlanabilir. Sanat eğitimi; yalnızca sanatçı yetiştirme amacı taşımaz, aynı zamanda insanların duygu ve düşüncelerini yaratıcılığı ve yeteneği doğrultusunda ifade edebilmesini öğretmeyi, estetik algısını geliştirmeyi, eleştirel yaklaşımda bulunabilmeyi ve özgün dışavurumlara sahip bireyler yetiştirmeyi hedefler. Müzik eğitimi ise; müzikal unsurlar ve araçlar ile kişide bilişsel, duygusal ve fiziksel açıdan değişim ve gelişim yaratma olarak tanımlanabilir.

Müzik eğitimi, Uçan (1997)'a göre “genel müzik eğitimi”, “özengen (amatör) müzik eğitimi” ve “mesleki müzik eğitimi” olmak üzere üç ana türe ayrılır.

Genel müzik eğitimi; özengen ve mesleki müzik eğitiminin temelini oluşturmaktadır ve her yaşta, her aşamada olan her bireye yönelik bir müzik eğitimini kapsar.

Özengen Müzik Eğitimi, müziğe ya da müziğin belli bir dalında özengence (amatörce) ilgili ve yatkın olanlara yönelik olup, etkin bir müziksel katılım, zevk ve doyum sağlamak ve bunu olabildiğince sürdürüp geliştirmek için gerekli müziksel davranışlar kazandırmayı amaçlar.

Mesleki Müzik Eğitimi, müzik alanının bütününü, bir kolunu ya da dalını, o bütün, kol ya da dal ile ilgili bir işi meslek olarak seçen, seçmek isteyen, seçme eğilimi gösteren, seçme olasılığı bulunan ya da öyle görünen, müziğe belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik olup, dalın, işin ya da mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlar. (Uçan, 1997, s.30-33)

4.1 Keman Eğitimi

Keman eğitimini de Uçan'ın (1997) yaklaşımında olduğu gibi gruplandırarak incelemek mümkündür. Ancak keman eğitiminin yüzeysel olması mümkün olmadığı ve öğretime başlanması için en azından özengen (hobiye yönelik) bir yaklaşımın gerekli olması sebebiyle, özengen keman eğitimi ve mesleki keman eğitimi başlıkları altında değerlendirme yapmak doğru olacaktır.

4.1.1 Özengen keman eğitimi

Özengen keman eğitimi; öğrenmeyi isteyen bireylere, belli bir yatkınlığı olup olmadığına bakılmaksızın, eğiticinin olanakları ve yöntemleri doğrultusunda mümkün olduğunca çalma yetisinin kazandırılmasıdır. Genelde hobiye yönelik yürütülen bu eğitim biçiminde mesleki bir yönelim ve disiplin hedeflenmez, ancak yine de öğrencinin ilerleyişi doğrultusunda olabildiğince doğru bilgi ve teknikle donanması amaçlanır.

Öğrencinin var olan yeteneğinin eğitimle birlikte zaman içerisinde daha da fark edilir hale gelmesi ve disiplinli çalışmaların öğretmen gözetiminde sürdürülmesi sonucu, özengen keman eğitiminden mesleki keman eğitimine geçiş yapılması mümkündür.

4.1.2 Mesleki keman eğitimi

İyi bir müzik kulağına sahip olup keman çalmayı meslek edinmek isteyen, bu doğrultuda sabırla çalışmayı günlük ödev haline getirebilen, mesleki gereçleri edinen, çalgısını hayatının vazgeçilmez bir parçası olarak gören bireylerin, uzman öğretmenler eşliğinde aldığı eğitime “mesleki keman eğitimi” denir. Bu eğitim biçimi “örgün eğitim kurumları”ndan olan müzik ortaokulları, güzel sanatlar liseleri, konservatuvarlar, eğitim fakültelerinin müzik bölümleri ve güzel sanatlar fakültelerinin yanı sıra, bu kurumların tamamına hazırlık amaçlı eğitim veren kurslar ve derneklerde de gerçekleştirilmektedir.

4.2 Günümüz Örgün Eğitim Kurumlarında Keman Öğretimi

Örgün eğitim; “Kişilerin hayata atılmadan, iş ve meslek kollarında çalışmaya başlamadan önce okul veya okul niteliği taşıyan yerlerde, genel ve özel bilgiler bakımından yetiştirmelerini sağlamak amacıyla belli kanunlara göre düzenlenen

eğitim”dir (Türk Dil Kurumu Sözlükleri internet sitesi, 2023). Örgün eğitimin özellikleri:

- 1- Sınıf temelli olması
- 2- Sıralı ve düzenli bir sisteme sahip olması
- 3- Devamlılık esasına dayanması
- 4- Öğretmenlerin yeterliliğinin resmî olarak kanıtlanmış olması
- 5- Kullanılacak araç gereçlerin önceden belirli olması olarak sıralanabilir.

Günümüzde örgün öğretim kurumlarının ilk aşaması olan anaokullarında çalgıya özel müzik eğitimi olmadığından, alanımız için önce ilkokullar ele alınmalıdır. Bireylerin çalgı çalmaya erken başlamasının çalgıda ilerleme hızına doğrudan etki ettiği düşünüldüğünde, ülkemizde sayısı son derece yetersiz olan müzik ilkokullarının artması gerekmektedir.

Mesleki keman eğitimi veren ikinci örgün eğitim aşaması ise müzik ortaokullarıdır. İTÜ Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı, MSGSÜ Devlet Konservatuarı (İstanbul), İÜ Devlet Konservatuarı, DEÜ Devlet Konservatuarı (İzmir), ADÜ Devlet Konservatuarı (Aydın), HÜ Ankara Devlet Konservatuarı (Ankara), ÇÜ Devlet Konservatuarı (Adana), KÜ Devlet Konservatuarı (İzmit), UÜ Devlet Konservatuarı (Bursa), TÜ Devlet Konservatuarı (Edirne) ve Bilkent Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi (Ankara)’da müzik ortaokulu bulunmaktadır.

Lise aşamasında mesleki keman eğitimi veren pek çok kurum vardır. Bunlardan bir kısmı üniversitelere bağlı liseler, bir kısmı ise güzel sanatlar liseleridir. Güzel sanatlar eğitimi veren liseler sayıca “mesleki müzik eğitimi veren ortaokullara” göre daha fazladır ve Türkiye’nin birçok ilinde bulunmaktadır.

Ayrıca; konservatuvarlar, üniversitelerin güzel sanatlar fakültesi müzik bölümleri ve eğitim fakültelerinin müzik öğretmenliği bölümlerinde de mesleki keman eğitimi verilmektedir. Söz konusu bölümlere genellikle belli bir seviyeye gelmiş öğrenciler başvururlar. Yetenek sınavlarıyla üniversitelere girecek öğrencilerin ilgili okullara yeterlikleri tespit edilir. Keman dersleri her kurumun seviyesine ve öğrenci özeline göre farklılık gösterse de belli bir program dahilinde ilerler.

4.3 Türk Müziği Eğitim Kurumlarında Keman Öğretimi

Günümüzde ilkokul düzeyinde Türk Müziği eğitimi veren tek kurum İstanbul'dadır. Ortaokul düzeyinde de yalnızca İTÜ Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı Müzik Ortaokulu'nda Türk Müziği eğitimi verilmektedir. Lise düzeyinde ise Türk Müziği temelli eğitim veren az sayıda kurum vardır. Bunlar İTÜ Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Lisesi, İTÜ İsmail Dede Efendi Güzel Sanatlar Lisesi, İ.Ü İtrî Güzel Sanatlar Lisesi ve M.Ü. Abdülkadir Merâgî Güzel Sanatlar Lisesi'dir. Bu tespitlerden anlaşılacağı üzere, yalnızca İstanbul'da yaşayan veya yatılı kalabilme olanağı olan öğrenciler Türk Müziği eğitimine erişebilmektedir. Oysa ki geleneksel müziğimizi küçük yaşlardan itibaren öğrenme imkanına daha fazla öğrenci ulaşmalıdır. Bu doğrultuda, farklı şehirlerdeki Türk Müziği eğitimi veren yüksek öğretim kurumlarının bünyesinde daha fazla lise ve ortaokulun etkin olması için çalışmalar yapılmalıdır.

Türk Müziği temelli eğitim veren devlet ve vakıf üniversiteleri, ortaokul ve liselere göre ülke genelinde daha yaygındır ve sayıları her geçen gün artmaktadır.

Sözü geçen kurumların genelinde; başlangıç seviyesindeki bir keman öğrencisi için dersler, temel bilgiler ve genel teknik çalışmalarla başlamaktadır. Keman tutuş, duruş biçimi dünya genelinde kabul gören ve ergonomiye en uygun şekliyle öğretilir. Çalgıda egemenlik sağlamak ve entonasyonu oturtabilmek için öğreticinin yönlendirmesine göre seçki alıştırmalar çalışılır. Öğrenci dört parmağını da aynı rahatlıkta kullanabilecek kadar ilerledikten sonra yavaş yavaş Türk Müziği repertuarından seçkiler öğretilmeye başlanır. Öğrencilerin eş gider derslerde öğrendiği Türk Müziği teori bilgileriyle birlikte çalgıda da farklı makamlarda eserler geçilmektedir. Aynı zamanda keman için yazılmış dünya klasiklerinden de eserler çalışılmaya devam edilir. Böylece öğrenciler çalgısının hem yerel hem de genel repertuarını edinmiş, aralarında karşılaştırma yapabilme becerisine sahip olan, müziğini tanıtmaya ve geliştirmeye açık birer birey olarak yetişirler.

Yukarıda sözü edilen ideal eğitim şekli, gerçekleşmesi istenen genel ve en olumlu tablodur. Ancak bu eğitim sürecinde; günümüz Türk Müziği eğitim kurumlarının benimsediği prensipler sonucu, öğrenciler bir takım temel sorunlarla karşılaşmaktadır.

Bu sorunlar;

- 1- Üniversitelerin yetenek sınav tarihlerinin diğer bölümlerin yerleştirme sonuçlarından sonra olması ve giriş için istenen baraj puanının düşük olması sebebiyle, alanı müzik olmayan birçok öğrencinin de bu sınavlara girmesi
- 2- Üniversitelerin yönergelerinde belirtilen kontenjan sayısı kadar öğrenci alımı sebebiyle, puan sıralaması olsa dahi özellikle yeni açılan ve az başvuru alan üniversitelere yukarıda sözü geçen öğrencilerin de kabul edilmesi
- 3- Kurumların sık öğretmen değişikliğine başvurması
- 4- Bilgili, özverili ve alanındaki yenilikleri takip edebilen öğretmenlere ihtiyaç olması
- 5- Ders programları ve içerikleri belirlenirken, yalnızca hedefe odaklanılarak süreç içerisinde öğrenilmesi gerekenlerin göz ardı edilmesi (müziği öğrenme yolundaki en önemli temel taşı olan tonal müzik derslerinin yetersiz olması, keman eğitiminde dünya genelinde kullanılan alıştırma kitaplarına çalışmalarda yer verilmemesi vs...)
- 6- Öğrencilerin çalışmalarını takip edebileceği ve diğer öğrencilerle paylaşımda bulunabileceği, tartışabileceği ortak bir metot olmaması olarak özetlenebilir.

Son maddenin önemi, somut şekilde alana katkı sağlayacağı için büyüktür. Herkes tarafından anlaşılabilen ve takip edilen yazılı bir kaynağın yukarıdaki sorunsalların birçoğunu yok etmeye katkısı olacağı bir gerçektir. Farklı çalışmalarda kimi eğitimcilerin de (özellikle yazılı kaynak konusunda) benzer sorunlara dikkat çektiği görülmektedir. Bu isimlerden biri olan Aydın Nafiz Oran, Türk Musikisi'nde Çağdaş Eğitim, Çağdaş İcra Sempozyumu'nda konu ile ilgili şu probleme değinmiştir:

Türk müziği, keman eğitiminde kullanılan yazılı, görsel ve işitsel materyaller bakımından büyük eksikliğe sahiptir. Bu da keman eğitimini zorlaştırmanın yanı sıra öğrencilerde kopukluklara yol açmaktadır. Özellikle öğretim metodu 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 “Keman çalanlar Türk müziği çalamamış, Türk müziği çalanlar ise keman çalamamıştır. (Oran, 1988, s.155)

Hakan Şensoy, “Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Keman Eğitimi Üzerine” isimli sanatta yeterlik tezinde, Hakkı Derman’ın şu ifadelerine yer vermiştir: “Türk müziği konservatuvarı diyoruz, bir enstrüman tedrisi (eğitimi) yok. Tedrisi hangi metoda göre yapacağız. Yazar mısınız, önce akord meselesini halledelim. Keman bir batı enstrümanıdır. Bizim kullandığımız metot ve akort nedir? Acıdır acı... bir ilim adamı olarak ayıp oluyor” (Şensoy, 1999, s.15). Aynı zamanda “Türk Müziği Devlet Konservatuvarı’nda belli paydalarda birleşmiş metodik ve bütün bölümlere yayılmış bir keman eğitiminin yapılmadığı açıktır” (s.1) şeklindeki görüşünden, aradan geçen 50 yıla rağmen bir değişim yaratılamadığı anlaşılmaktadır.

Geboloğlu (2010) ise konu ile ilgili görüşünü şu şekilde aktarmıştır: “Araştırmalarımız doğrultusunda bugün hala Türk müziği eğitimi veren devlet konservatuvarlarında uygulanan bir ortak keman öğretim programı bulunmamaktadır. Bu durum kemanın bireysel yani öğretim elemanlarının kendilerince belirledikleri keman öğretim yöntem ve teknikleri ile eğitim vermelerine neden olmaktadır” (s.9).

Literatür taramasından elde ettiğimiz, birbirinden farklı zaman dilimlerinde ortaya çıkan bu kişisel görüşler, aradan geçen onca zamana rağmen somut bir adım atılmadığını veya atılan adımların yetersiz kaldığını açıkça göstermektedir.

Keman eğitimini de doğrudan etkileyen bu sorunlar sebebiyle sözü geçen okulların öğrencilerinde beklenen başarı tablosu ortaya çıkamamaktadır. Sorunların geneline kısa sürede çözüm bulmak mümkün olmasa da kendi alanımızdan başlangıç yapmak mümkündür. Bunun için, başlangıç seviyesinde bir öğrencinin ihtiyaç duyabileceği bilgileri ve çalışmaları anlaşılır şekilde içeren, bir kurumun müfredatında yer alabilecek nitelikte olan ve bilimsel gerçeklikleri temel edinerek yazılmış bir Türk Müziği keman eğitim metodunun varlığı önemli bir adım olacaktır. Örgün eğitim kurumlarında güvenle kullanılan bir metot, şüphesiz yaygın eğitim kurumları veya bireysel eğitimlerde de yol gösterici olarak kullanılacaktır.

4.4 Şimdiye Kadar Yazılmış Türk Müziği Temelli Keman Metotları ve Bu Metotlar Hakkında Kısa Değerlendirmeler

Metot kelimesinin kökeni Yunanca olup Türkçe karşılığının “yöntem” olarak tanımlanmasının yanında, bir alana dair bilgi birikimini, program dahilinde ve belli bir yöntemle öğretme amacı güden kitaplar anlamına da gelir. Şimdiye dek Türk Müziği öğretme hedefiyle yazılmış metot sayısı maalesef ki azdır. Bunun yanında özellikle son yıllarda Türk Müziği ezgileri içeren repertuvar/albüm çalışmaları üzerine yoğunlaşmıştır. Çizelge 4.1’de bugüne kadar yazılmış keman metotları, Çizelge 4.2’de ise keman albüm çalışmaları kronolojik sırayla verilmiştir.

Çizelge 4.1: Şimdiye kadar yazılmış Türk Müziği temelli keman metotları.

Metot	Yazarı	Basım Yılı
Alaturka Keman Muallimi	Kemânî Zafîrâki	1900
Usûl-i Ta’lim-i Keman	Abdülkâdir Töre	1911
Alaturka Keman Muallimi	Mustafa Sunar	1921
Keman Metodu; Türk Müziğinde Keman İcra, Teknik ve Sanatı	Aydın Nafiz Oran	1999
Keman Metodu	Temel Hakkı Karahasan	2005
Türk ve Batı Ezgileriyle Yeni Keman Metodu – I	Burhan Hüseyin	2007
Türk Müziğinde Keman Metodu	Aydın Özden	2011
Keman Metodu - 1	Tayfun Erdinç	2014
Keman Metodu	Mehmet Saçan	2014
Beylik Aranağme ve Çeşitlemeleriyle Türk Müziği Keman Alıştırıcıları	Vasfi Hatipoğlu	2017

Çizelge 4.2: Şimdiye kadar yazılmış Türk ezgileri içeren repertuvar/albüm çalışmaları.

Kaynak	Yazarı	Basım Yılı
İki Keman İçin Anadolu Ezgileri	Şinasi Çilden	2008
Keman İçin Türküler	Mehmet Akpınar	2017
Keman ve Piyano İçin Türk Ezgileri - I	Mehmet Efe	2019
İki Keman İçin Türkü Demeti	Yıldız Mutlu Yıldız	2021
Keman İçin Piyano Eşlikli Halk Ezgileri	Canan Fidan Erten	2022

Kemânî Zafirâki'nin Alaturka Keman Muallimi isimli metodunun dili Osmanlıca'dır. Alanında yapılan ilk çalışma olması sebebiyle önemi büyüktür. “Metot, Sol-Re-La-Re keman akorduna göre hazırlanmıştır” (Gençoğlu, 2021, s.39). Bu akort sistemi, sînekemandan gelen bir gelenek halinde günümüzde dahi sürdürülmektedir. Keman ve yayın tutuşu, temel alıştırma, Türk Müziği makamları ile usullerinden oluşturulan alıştırma, bu alışırmalarda bulunan yay işaretleri ve parmak numaraları göz önünde bulundurulduğunda titizlikle hazırlanmış bir çalışma olduğu açıkça görülmektedir.

Abdülkâdir Töre'nin yazmış olduğu Usûl-i Ta'lim-i Keman isimli metodu da Osmanlıca olup, akort sistemi “Sol-Re-La-Re” şeklindedir. Metotta sıralı bir öğretim sistemi benimsenmiş ve buna göre alıştırma hazırlanmış, ancak tutuş/duruş biçimlerine ve boş tel çalışmalarına yer verilmemiştir. Alıştırma günümüzde tercih edilenin aksine Sol telinden başlamaktadır. İlgi çekici bir detay, kitabın sonunda Mehmet Akif Ersoy'un İstiklâl Marşı şiiri için kendi yazmış olduğu bestesinin notasına da yer vermiş olmasıdır. Bu beste dışında herhangi bir parça metoda eklenmemiştir.

Mustafa Sunar'ın Alaturka Keman Muallimi (1921) metodu da önceki iki metot gibi Osmanlıca yazılmıştır. Kullanılan akort sistemi “Sol-Re-La-Re” ve “Do-Sol-Re-Sol” şeklindedir. Keman ve yay tutuşu için görsellere yer verilmiştir. Yay işaretleri verilen

alıştırmalar Sol telinden başlamakta ve nispeten hızlı bir ilerleme kaydedilmektedir. Yalnızca alıştırma üzerine kurgulanmış bir metottur.

Yukarıdaki üç metot; üç vizyoner ve cesur eğitmenin literatürümüze eşsiz katkılarıdır. Ancak dilinin günümüzde anlaşılır olmaması ve aradan geçen bir asırdan daha fazla zaman diliminde repertuvar, teori ve teknik bağlamda kaydedilen gelişmeleri içermeyeceği düşünüldüğünde günümüzde kullanılamayacağı açıktır. Bu üç çalışmanın ardından 78 yıl boyunca yeni bir metot yazılmamıştır. Bu uzun zaman diliminin ardından Aydın Nafiz Oran ile yeniden metot çalışmaları yapılmaya başlanmıştır.

Aydın Nafiz Oran'ın keman metodunda (Oran, 2004) tutuş ve duruştan olması gerektiği gibi söz edilmiştir. Akort düzeninin Sol-Re-La-Mi şeklinde olduğundan bahsederken 440 Hz=La notasının geleneksel müziğimizde Re (Nevâ) perdesine karşılık geldiğini belirten Oran'ın bu yaklaşımı, tezimizde karşısında durduğumuz öğretim sistemlerindendir. Metotta boş telden üçüncü parmağa doğrudan geçiş yapılarak alıştırmalara başlanmıştır, bu durumun öğrencilerin karşısına bir zorluk olarak çıkacağı muhtemeldir. Hızlı bir ilerleyiş benimseyen metotta makamlar üzerinden dizi çalışmalarıyla kısa sürede Türk Müziği eserleri çalışılmaya başlanmaktadır. Basit Türk ezgilerine, Halk Müziği ve Klasik müzik repertuvarına yer verilmemiştir.

Temel Hakkı Karahasan'ın keman metodunda (Karahasan, 2005) yay tutuşu özenli bir biçimde tarif edilirken, yayın keman üzerindeki konumu ile ilgili verilen (aynı zamanda arka kapakta da yer alan) görsel asla bir keman metodunda yer almaması gereken cinstendir. İlerleyen sayfalardaki anlatımlar, kendisinden önceki ve sonraki metotlarda örneği görülmemiş biçimde orgla ilişkilendirilerek yapılmıştır. Teorik bilgilerin büyük çoğunluğu kitabın başında verilmiş, uygulamaya daha sonra geçilmiştir. Yay ve parmak numaralarına alıştırmalarda yer verilmiştir. Boş tel alıştırmaları üzerinde pek durulmamış, parmak basma çalışmalarına hızlıca geçilmiştir. Repertuvarında birkaç basit çocuk şarkısı ve Türk Halk Müziği ezgisine yer verilmiş, sonrasında Türk Müziği'nin popüler parçalarına hızlı bir geçiş yapılmıştır. Dünya repertuvarından örnekler metotta yer almamaktadır.

Türk ve Batı Ezgileriyle Yeni Keman Metodu-I isimli kitap, Burhan Hüseyin tarafından yazılmıştır (Hüseyin, 2007). Başlangıcında yer alan görsellerdeki tutuş ve duruş biçimleri ergonomiye uygun şekildedir ve akort sistemi “Sol-Re-La-Mi”dir. Edip Günay ve Ali Uçan’ın “Çevreden Evrene Keman Eğitimi” isimli kitabının yöntemini uyguladığını bizzat kendisi de ifade eden Hüseyin, alıştırma ve küçük tekerlemelerle sol el parmaklarında hakimiyet sağlamayı hedeflemiştir. Hatta Günay ve Uçan’ın uyguladığı, dördüncü parmağın ilk aşamada bitişik basılarak öğrenilmesi yaklaşımını Hüseyin de benimsemiş ve metodunda uygulamıştır. Basit Türk ezgileri ve Türk Halk Müziği’nden seçkilere yer veren Hüseyin, yabancı etüt kitaplarından yaptığı birkaç alıntı haricinde klasik müzik ve makam müziğimizin repertuarından yararlanmamıştır.

Aydın Özden, Türk Müziği’nde Keman Metodu (Özden, 2011) isimli kitabının henüz ilk sayfalarında iki farklı görselle kemanın akordunu “Batı Müziği’nde” ve “Türk Müziği’nde” olarak ayırmıştır ve alıştırma ve etütleri “Do-Sol-Re-La” düzeniyle vermiştir. Keman ve yay tutuşu için verilen görseller tüm dünyada kabul gören biçimdedir. Çok sayıda alıştırma ile sağlam bir temel oturtulması hedeflenmiş, bu alıştırma ve etütlerin ardından makamsal etütler de metotta yer almıştır. Ardından sıralı ve sindirilebilir bir sistemle makam müziğimizden sözlü ve sözsüz birçok eser örneği de alıştırma ve etütleri arasına serpiştirilmiştir. Türk Halk Müziği’nden örnekler yok denecek kadar azdır, basit Türk ezgileri ve klasik müzik repertuarına ise yer verilmemiştir.

Tayfun Erdiñç’in keman metodu (Erdiñç, 2014), listedeki metotların arasında günümüze ve bilimsel yaklaşımlara en çok hitap eden metot sayılabilir. Tutuş ve duruş konusunda, teorik bilgilerin anlatımı ve sistematik bir öğretim haritası ile alıştırma ve etütleri, basit çocuk şarkılarının, dünya ezgilerinin, Türk Halk Müziği ezgilerinin bir arada kullanıldığı başarılı bir metot olduğu söylenebilir. Ayrıca tel ve frekans isimlerini değiştirmeyerek transpoze öğretimini benimseyen bir eğitmen olması en önemli ayrıntılardandır. Ancak tampere sisteme dayalı şekilde makamsal repertuarı vermiş olması, bu sistem sebebiyle, 1 koma bemol/diyez işaretlerine yer vermemiş ve Türk Müziği’nde kullanılan aralıklar ve perde isimlerinden bahsetmemiş olması, Türk Müziği eğitim kurumları tarafından kullanımına engel teşkil edebilir.

Mehmet Saçan tarafından yazılan keman metodunda (Saçan, 2014) yer alan yazım dili ve imla hataları, keman tutuşu ile ilgili tamamıyla yanlış yönlendiren görseller, günümüzde başlangıç için fizyolojiye uygun bulunmadığı tespit edilen do majör dizisini temel alan öğretim biçimi ve bunu yapan ilk kişi olduğunu ifade etmesi gibi detaylar, en başta metot hakkındaki görüşlerin netleşmesini sağlamaktadır. Kitapta akort sistemi “Sol-Re-La-Mi” şeklinde olup, birkaç alıştırma sonrasında basit tekerlemeler, okul şarkıları, kendi deyimiyle “sanat müziği”, “halk müziği”, etütler ve konçertolardan oluşan bir repertuvar belirlenmiştir. Saçan, öğrenilmesi gereken tüm konuları alıştırmalar yerine parçaların içerisinde öğretmeyi hedeflemiştir. Ancak bu çalışmanın herhangi bir Türk Müziği eğitim kurumunda yer alabilecek nitelikte olmadığı açıktır.

Vasfi Hatipoğlu’nun “Beylik Aranağme ve Çeşitlemeleriyle Türk Müziği Keman Alıştırmaları” (2017) isimli öğretim kitabı, diğer metotlardan farklı bir yaklaşıma sahiptir. Kitabın içeriği nedeniyle hedef kitlesinin yeni başlayan keman öğrencilerine yönelik olmadığı, belli bir seviyenin üzerine hitap ettiği anlaşılmaktadır. Birçok makamda yazılmış beylik aranağmelerle hem makamsal hem de teknik gelişim hedeflenmektedir.

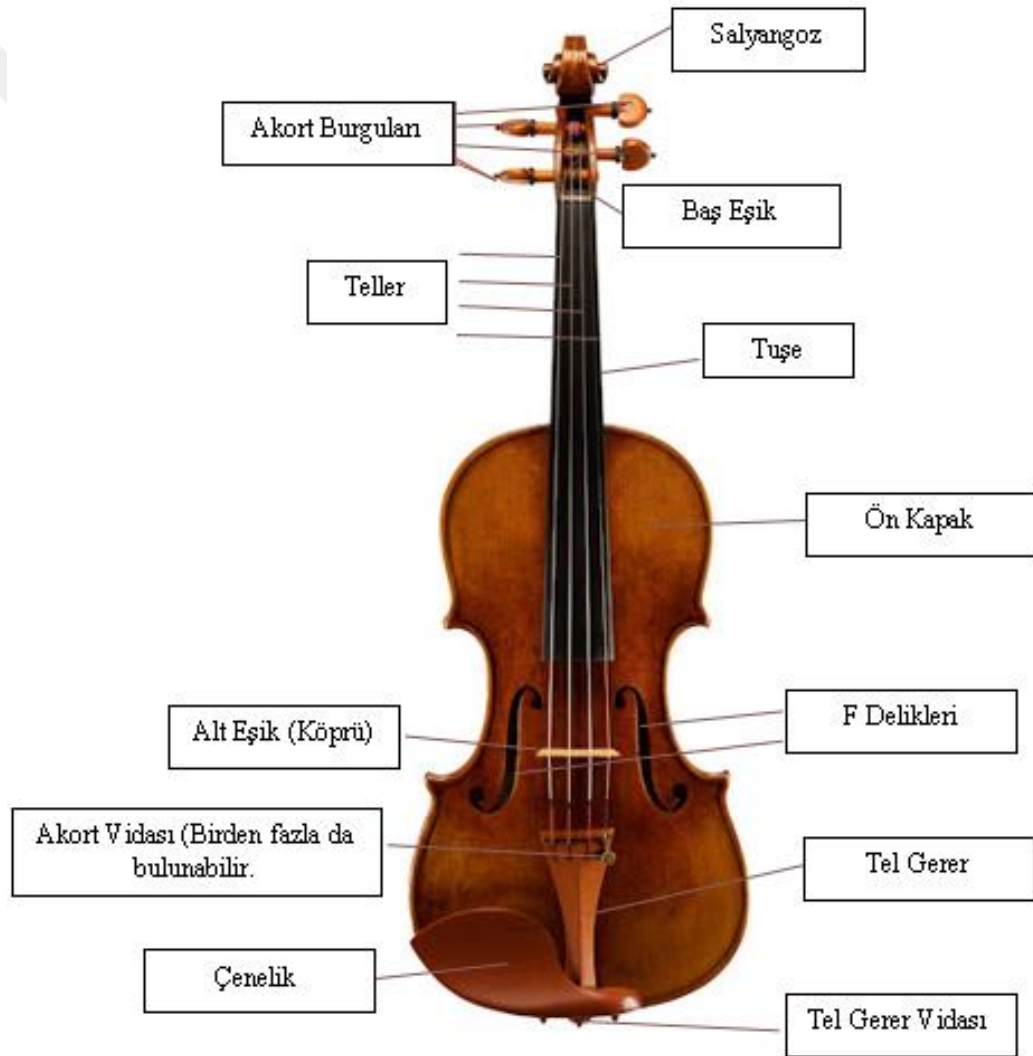
Şimdiye dek yapılan çalışmalarda metotlardan bazılarının varlığından haberdar olunmadığı veya olursa dahi herhangi bir araştırmanın kapsamına dahil edilmediği görülmektedir. Hatipoğlu (2018)’nin makalesinde tablomuzda yer alan kaynaklardan yalnızca Kemânî Zafirâki, Abdülkâdir Töre, Mustafa Sunar, Aydın Nafız Oran ve Aydın Özden’e ait metotlardan söz edilmiştir (s.606-607). Çizelgede listelenen diğer dört kaynak, başlangıç seviyesinden itibaren kullanılabilecek metotlar değil, nota albümleri niteliğinde olması sebebiyle çalışmamızda incelenmemiştir. Bununla birlikte, aralarından bilinen metotların da günümüz eğitim kurumlarında kullanılmadığı ortadadır. Günümüz örgün eğitim kurumlarında makam odaklı keman eğitimi verebilmek için ihtiyaçları karşılayacak yeni bir kaynak oluşturulması şarttır.



5.TÜRK MÜZİĞİ EĞİTİM KURUMLARINDA MAKAM ODAKLI KEMAN BAŞLANGIÇ EĞİTİMİ ÜZERİNE BİR METOT ÖNERİSİ

5.1. Kemanın Tanıtımı

Keman, çeşitli materyallerin bir araya getirilerek biçimlendirilmesiyle oluşmuştur. Bu biçimlendirmeyeyle ortaya çıkan tüm bölümler, Şekil 5.1’de gösterilmiştir.



Şekil 5.1: Kemanın bölümleri.

5.2.Yayın Tanıtımı

Yayın bölümleri Şekil 5.2’de görülmektedir.



Şekil 5.2: Yayın bölümleri.

5.3. Keman ve Yay Tutuş

Keman tutuş aşamaları Şekil 5.3’te, keman tutuşta sol elin önden ve arkadan görünümü Şekil 5.4’te, yay tutuşta sağ elin çeşitli açılardan görünümü ise Şekil 5.5’te gösterilmiştir.



Şekil 5.3: Keman tutuş aşamaları.



Şekil 5.4: Sol elin önden ve arkadan görünümü.

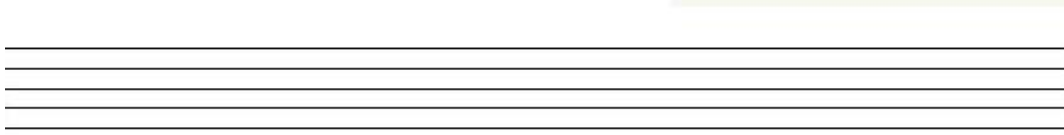


Şekil 5.5: Sağ elin çeşitli açılardan görünümü.

5.4. Teorik Bilgilere Giriş

5.4.1 Porte

Birbirine paralel 5 adet yatay çizgi ve 4 eşit aralıktan meydana gelen, üzerine nota ve bununla ilgili sembolleri yazmamıza yarayan müzik satırına “porte” denir. Şekil 5.6’da porte görülmektedir.



Şekil 5.6: Porte.

5.4.2 Donanım

Bir müzik parçasını disiplin içerisinde algılama ve okumaya yarayan, portenin başına sırasıyla önce anahtar ardından değiştirme işaretleri ve ölçü rakamlarının yazıldığı bölgeye “donanım” denir. Donanımda bulunan anahtar ve değiştirme işaretleri her porte başına yeniden yazılmak zorundadır. Ancak ölçü sayısı diğer portelere tekrardan yazılmaz. En başa yazılanlar (parça içinde yazılı bir değişiklik olmadığı sürece) tüm parça boyunca geçerli olur. Şekil 5.7’de donanım gösterilmiştir.



Şekil 5.7: Donanım.

5.4.3 Anahtar

Porte üzerinde konumlandığı yere göre notaların isimlendirilmesini sağlayan sembolere “anahtar” denir. Başında anahtar olmayan bir portede notaları isimlendirmek mümkün değildir. Sol anahtarı, Fa anahtarı ve Do anahtarı olmak üzere üç farklı isim ve biçimde; 1 adet Sol, 2 adet Fa ve 4 adet Do olmak üzere 7 çeşit anahtar vardır. Şekil 5.8’de tüm anahtarlar ve porte üzerindeki konumları gösterilmiştir.



Şekil 5.8: Sırasıyla Sol, Do ve Fa anahtarlarının porte üzerindeki konumları.

Keman için kullanılan anahtar “Sol anahtarı”dır. Sol anahtarı, çizilmeye başlandığı ikinci çizgiye “Sol” ismini verir.

5.4.4 Diyatonik ve kromatik kavramları

Diyatonik Tam Ses: İsimleri farklı olacak şekilde ana notaya bir tam ses uzaklıkta olan notalardır.

Diyatonik Yarım Ses: İsimleri farklı olacak şekilde ana notaya bir yarım ses uzaklıkta olan notalardır.

Kromatik Ses: İsimleri aynı ve ana notaya bir yarım ses uzaklıkta olan notalardır.

Anarmonik ses: İsimleri farklı, sesleri aynı olan notalardır. Bazı seslerin iki, bazılarının ise üç tane anarmonik karşılığı vardır.

Şekil 5.9’da “RE” notası merkez alınarak diyatonik tam ses, diyatonik yarım ses ve kromatik sese örnek verilmiştir.



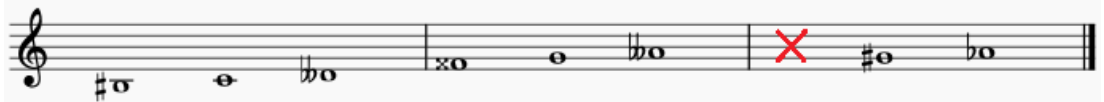
Diyatonik Tam Ses

Diyatonik Yarım Ses

Kromatik Ses

Şekil 5.9: Diyatonik tam ses, diyatonik yarım ses ve kromatik seslere örnek.

Şekil 5.10’da anarmonik seslere örnek verilmiştir. Bu örneklerden ilk ikisinde aynı sese ait üç anarmonik karşılık varken, son örnekte sadece iki tane vardır.



Şekil 5.10: Anarmonik sesler.

5.4.5 Değiştirme (alterasyon) işaretleri: “Diyez-Bemol-Bekar”

Diyez (#): Önüne geldiği notayı yarım kromatik ses tizleştirir.

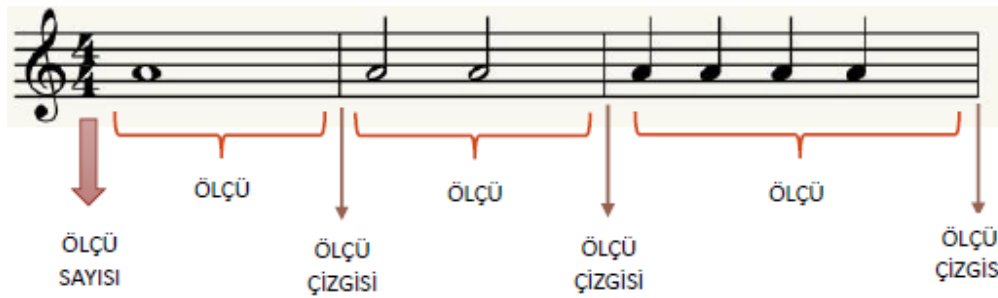
Bemol (b): Önüne geldiği notayı yarım kromatik ses pestleştirir.

Bekar (♮): Diyez, bemol gibi değiştirici işaret almış olan notaları eski haline döndürür, etkilerini ortadan kaldırır.

Başlangıç seviyesindeki bir keman öğrencisinin el ergonomisine en uygun parmak konumlama şekli bir ve ikinci parmağın birbirinden ayrı, iki ve üçüncü parmağın birbirine bitişik olduğu pozisyonudur. Bu sebeple birçok metotta olduğu gibi bu çalışmada da ilk seviyelerde 1 ve 2. parmak ayrı, 2 ve 3. parmak bitişik olacak şekilde çalışmalara devam edilecektir.

5.4.6 Ölçü, ölçü sayısı, ölçü çizgisi

Bir parçanın başından sonuna kadar geçen zaman içinde düzenli olarak tekrar edilen sayı gruplarına “ölçü” denir. Ölçü; donanımda altlı üstlü yazılan iki rakamla gösterilir. Ölçü sayısında altta yer alan rakam her vuruşta harcanacak birim zamanı, üstte yer alan rakam ise o birim zamandan her bir ölçüde kaç adet bulunması gerektiğini ifade eder. Bir ölçüyü oluşturan sayı grubunun her birini bölümlemek için porte üzerinde dikey biçimde çekilen çizgilere “ölçü çizgisi” denir. Şekil 5.11’de ölçü sayısı, ölçü çizgisi ve ölçülerin porte üzerindeki yerleri gösterilmiştir.

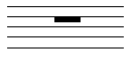
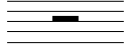


Şekil 5.11: Ölçü sayısı, ölçü çizgisi, ölçü.

5.4.7 Nota değerleri ve sus (es) işaretleri

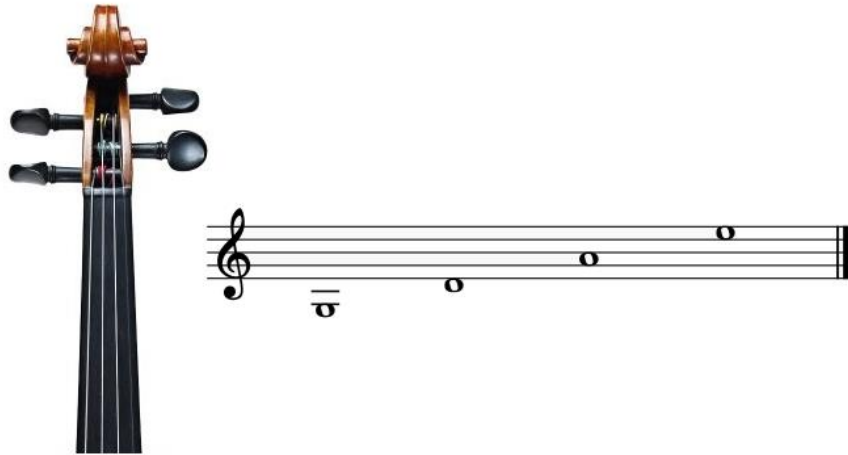
Nota ve sus işaretlerinin isimleri, değerleri ve şekilleri Çizelge 5.1’de gösterilmiştir.

Çizelge 5.1: Nota ve sus işaretlerinin isimleri ve değerleri.

birlik	4 vuruş		
ikilik	2 vuruş		
dörtlük	1 vuruş		
sekizlik	½ vuruş		
onaltılık	¼ vuruş		

5.4.8 Kemanın akort sistemi

Keman telleri kalından inceye doğru SOL-RE-LA-Mİ seslerine akort edilir. LA sesi için genellikle 440 veya 442 Hz referans alınmaktadır. Şekil 5.12’de tellerin soldan sağa sırasıyla akortlanacağı notalar gösterilmiştir.



Şekil 5.12: Kemanın akort sistemi.

5.4.9 Majör gam dizilimi

Bir sestten başlayıp biri diğerine komşu olan ve belli kurallar dahilinde dizilerek başlangıç sesinin bir sekizli üst tekrarında sonlanan nota dizisine “gam” denir. Tizleşen dizi “çıkıcı”, pestleşen dizi “inici” gam olarak adlandırılır.

Antik Yunan döneminde müzik sistemi modlara dayanmaktaydı. Modlar hala kullanılmakta olup, o dönemdeki sistemleri ve isimleri günümüzdekine göre farklılık

göstermektedir. Modlar, daha sonraları Avrupa bölgesinde yerini tonal müziğe bırakmıştır. Avrupa kökenli tonal müzik, modlar yerine majör-minör kavramlarını benimsemiş ve temel olarak esas almıştır. Majör tonların içeriğini anlayabilmek için kuralları dahilinde bir majör gam oluşturmak yeterlidir. Majör gam oluşturmanın kuralı, sırasıyla dizilen seslerin aralıklarını iki tam, bir yarım, üç tam, bir yarım olacak biçimde düzenlemektir. Aralık kuralına uymayan seslere diyez, bemol, çift diyez, çift bemol getirilerek uyumlanması sağlanır.

Başlangıç düzeyinde kullanılabilecek en uygun parmak pozisyonunun 1. ve 2. parmak ayrı, 2. ve 3. parmak birleşik ve 4. parmak ayrı biçimde olması sebebiyle; keman öğretiminde ilk olarak esas aldığımız ton “La Majör”, çalabileceğimiz ilk gam ise “La Majör Gam”dır. La’dan La’ya notaların dizilişini majör gam kuralına uydurabilmek için yine aynı aralık kuralını uygulamamız gerekir. Şekil 5.13’te La Majör gam ile aldığı değiştirici işaretler verilmiştir.

LA – Sİ – DO# – RE – Mİ – FA# – SOL# – LA

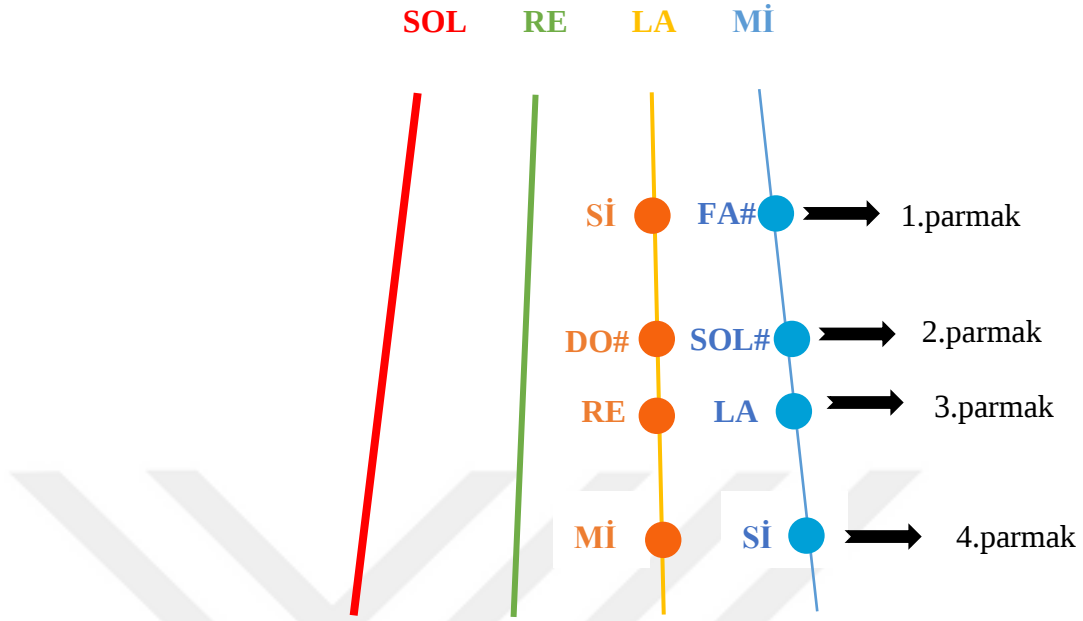
— T — T — Y — T — T — T — Y —

Çıkıcı İnici

T T Y T T T Y Y T T T Y T T

Şekil 5.13: La Majör Gam.

La Majör tonunda kullanacağımız notaların keman telleri üzerinde gösterimi Şekil 5.14 'teki gibidir:



Şekil 5.14: LA ve Mİ tellerinde başlangıç parmak pozisyonu.

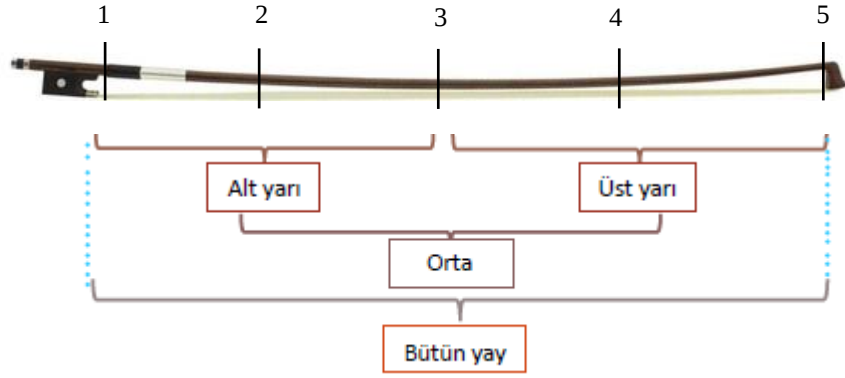
Parçada daimî olarak yer alacak alterasyon işaretlerinin donanımına yazılabildiğini önceden öğrenmiştik. Bu sebeple La Majör tonundaki bir parçada FA, DO ve SOL diyezler, sürekli nota önüne yazılmaması için donanımına yazılabilir. Diyez veya bemoller donanımına yazılırken belirli bir sırayla yazılmak zorundadır. Şekil 5.15'te bu sıralamalar verilmiştir.

DİYEZ SIRASI: FA# - DO# - SOL# - RE# - LA# - Mİ# - Sİ#
BEMOL SIRASI: Sİb - Mİb - LAB - REb - SOLb - DOb - FAB

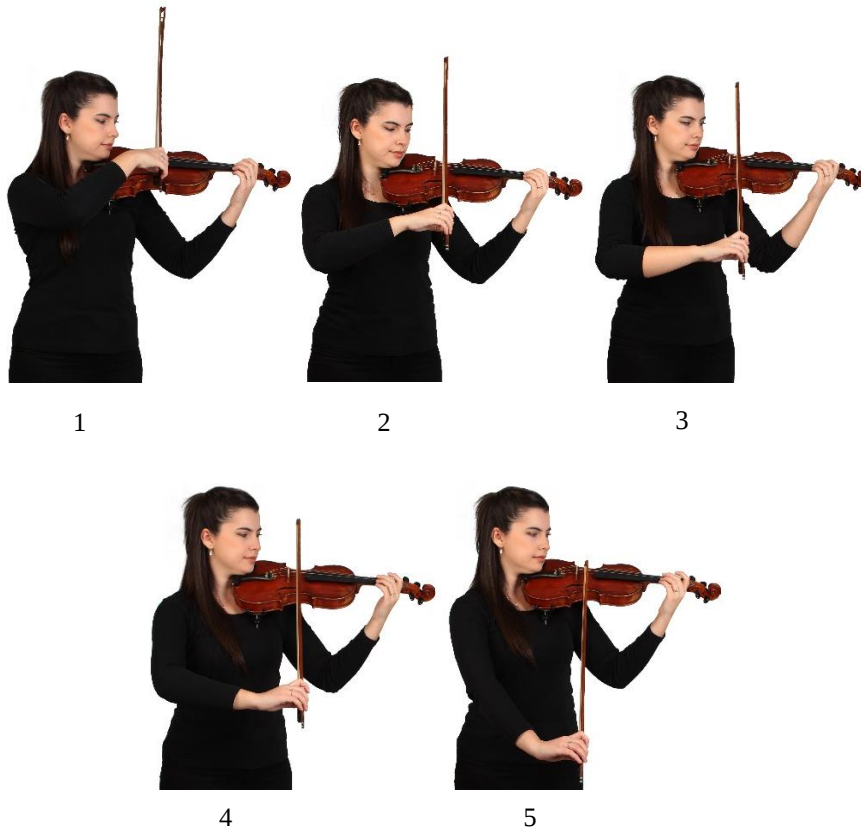
Şekil 5.15: Diyez ve bemol sırası

5.5 LA Telinde Alıştırma ve Küçük Parçalar

Bu alıştırmaları yapmaya başlamadan önce Şekil 5.16'da gösterilen yay bölümlemeleri doğrultusunda yay 4 parçaya ayrılmış gibi düşünülmeli ve Şekil 5.17'de gösterildiği gibi sağ el durdurularak her beş konumda da tutuş kontrol edilmelidir.



Şekil 5.16: Yay bölümlemeleri.



Şekil 5.17: Yay bölümlemelerinin numaralandırılarak keman üzerinde gösterimi.

Alıştırılmalarda kullanılacak kısaltmalar:

b.y.: Bütün yay

ü.y.: Üst yarı

a.y.: Alt yarı

o.: Orta (yayın ortası)

1-17 arasındaki alıştırımlar yalnızca La boş teli içindir. Şekil 5.18’de 4/4’lük ölçüde durdurarak bütün yay çalışması, Şekil 5.19’da 3/4’lük ölçüde durdurarak bütün yay çalışması, Şekil 5.20’de 2/4’lük ölçüde kesintili (staccato) bütün yay çalışması, Şekil 5.21’de 2/4’lük ölçüde kesintisiz (tenuto) bütün yay çalışması verilmiştir. Bu çalışmalarda susların süresi giderek kısaltmakta ve öğrenciden her bir etütte, bir sonraki notaya geçiş için daha hazırlıklı olması beklenmektedir.

Röpriz: Dönüş işareti



Şekil 5.18: La telinde, 4/4’lük ölçüde durdurarak bütün yay çalışması.



Şekil 5.19: La telinde, 3/4’lük ölçüde durdurarak bütün yay çalışması.



Şekil 5.20: La telinde, 2/4’lük ölçüde kesintili (staccato) bütün yay çalışması.



Şekil 5.21: La telinde, 2/4’lük ölçüde kesintisiz (tenuto) bütün yay çalışması.

Bütün yay çalışmalarından sonra üst yarı etütlerine geçilmektedir. Şekil 5.22’de 4/4’lük ölçüde durdurarak üst yarı çalışması, Şekil 5.23’te 3/4’lük ölçüde durdurarak üst yarı çalışması, Şekil 5.24’te 2/4’lük ölçüde kesintili üst yarı çalışması, Şekil 5.25’te ise 2/4’lük ölçüde kesintisiz üst yarı çalışması verilmiştir.



Şekil 5.22: La telinde, 4/4’lük ölçüde durdurarak üst yarı çalışması.



Şekil 5.23: La telinde, 3/4’lük ölçüde durdurarak üst yarı çalışması.



Şekil 5.24: La telinde, 2/4’lük ölçüde kesintili üst yarı çalışması.



Şekil 5.25: La telinde, 2/4’lük ölçüde kesintisiz üst yarı çalışması.

Üst yarı çalışmalarından sonra alt yarı etütlerine geçilmektedir. Şekil 5.26’da 4/4’lük ölçüde durdurarak alt yarı çalışması, Şekil 5.27’de 3/4’lük ölçüde durdurarak alt yarı çalışması, Şekil 5.28’de 2/4’lük ölçüde kesintili alt yarı çalışması, Şekil 5.29’da ise 2/4’lük ölçüde kesintisiz alt yarı çalışması verilmiştir.



Şekil 5.26: La telinde, 4/4’lük ölçüde durdurarak alt yarı çalışması.



Şekil 5.27: La telinde, 3/4'lük ölçüde durdurarak alt yarı çalışması.

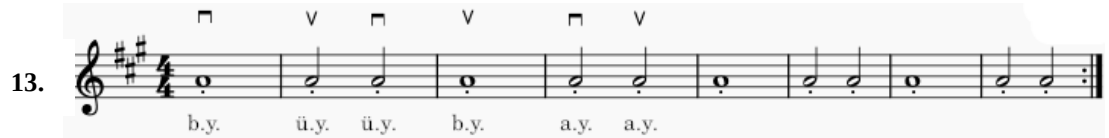


Şekil 5.28: La telinde, 2/4'lük ölçüde kesintili alt yarı çalışması.



Şekil 5.29: La telinde, 2/4'lük ölçüde kesintisiz alt yarı çalışması.

Bu aşamadan itibaren, şimdiye dek çalınan tüm nota değerlerinin ve yay şekillerinin kullanıldığı karma etütler bulunmaktadır. Şekil 5.30'da birlik ve ikilik notalarla kesintili yay çalışması, Şekil 5.31'de birlik ve ikilik notalarla kesintisiz yay çalışması, Şekil 5.32'de ikilik ve dörtlük notalarla kesintili yay çalışması, Şekil 5.33'te ikilik ve dörtlük notalarla kesintisiz yay çalışması, Şekil 5.34'te ise La telinde düet verilmiştir.



Şekil 5.30: La telinde, birlik ve ikilik notalarla kesintili yay çalışması.



Şekil 5.31: La telinde, birlik ve ikilik notalarla kesintisiz yay çalışması.



Şekil 5.32: La telinde, ikilik ve dörtlük notalarla kesintili yay çalışması.



Şekil 5.33: La telinde, ikilik ve dörtlük notalarla kesintisiz yay çalışması.



Şekil 5.34: La telinde düet.

5.5.1 LA telinde 1. parmak; “Sİ”

18 ile 24 arasındaki alıştırmalar, La telinde 1. parmak olan Si notasını öğrenmek ve pekiştirmek içindir. Şekil 5.35’te 4/4’lük ölçüde durdurarak bütün yay çalışması, Şekil 5.36’da 4/4’lük ölçüde kesintili bütün yay çalışması, Şekil 5.37’de 4/4’lük ölçüde kesintisiz bütün yay çalışması, Şekil 5.38’de 4/4’lük ölçüde durdurarak üst ve alt yarı çalışması, Şekil 5.39’da 3/4’lük ölçüde durdurarak üst ve alt yarı çalışması, Şekil 5.40’ta 2/4’lük ölçüde kesintili üst ve alt yarı çalışması, Şekil 5.41’de ise 2/4’lük ölçüde kesintisiz üst ve alt yarı çalışması verilmiştir.



Şekil 5.35: Si notasında, 4/4’lük ölçüde durdurarak bütün yay çalışması.



Şekil 5.36: Si notasında, 4/4’lük ölçüde kesintili bütün yay çalışması.



Şekil 5.37: Si notasında, 4/4'lük ölçüde kesintisiz bütün yay çalışması.



Şekil 5.38: Si notasında, 4/4'lük ölçüde durdurarak üst yarı ve alt yarı çalışması.



Şekil 5.39: Si notasında, 3/4'lük ölçüde durdurarak üst yarı ve alt yarı çalışması.

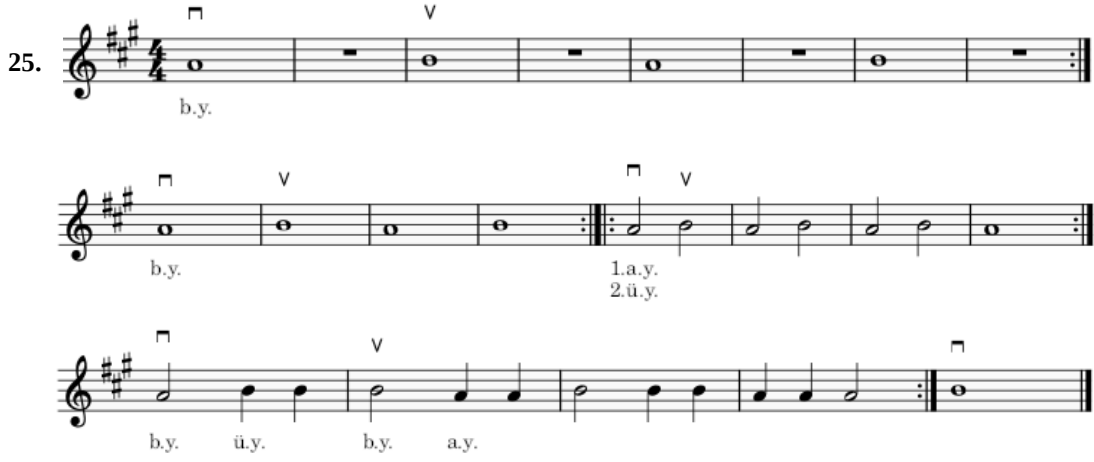


Şekil 5.40: Si notasında, 2/4'lük ölçüde kesintili üst yarı ve alt yarı çalışması.

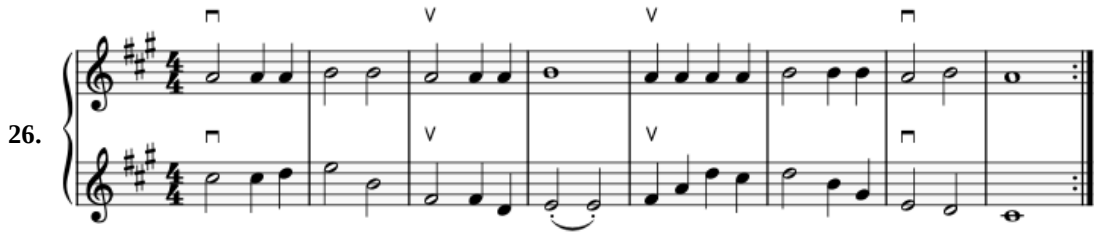


Şekil 5.41: Si notasında, 2/4'lük ölçüde kesintisiz üst yarı ve alt yarı çalışması.

25 ile 26. alıştırılarda La ve Si notasının bir arada kullanımı öğrenilmektedir. Şekil 5.42'de La ve Si notalarıyla karma alıştırılar, Şekil 5.43'te ise La ve Si notalarıyla düet verilmiştir.



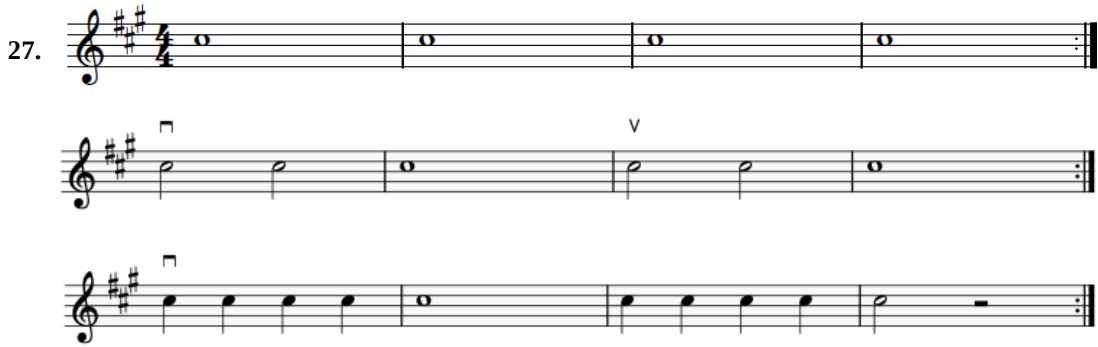
Şekil 5.42: La ve Si notalarıyla karma alıştırmalar.



Şekil 5.43: La ve Si notalarıyla düet.

5.5.2 LA telinde 2. parmak; “DO#”

27 ile 28. alıştırmalarda Do# notası öğrenilmekte ve öğrenilen diğer notalarla birlikte pekiştirilmektedir. Şekil 5.44’te Do# notasıyla karma alıştırmalar, Şekil 5.45 ve 5.46’da ise La, Si ve Do# notalarıyla karma alıştırmalar verilmiştir.



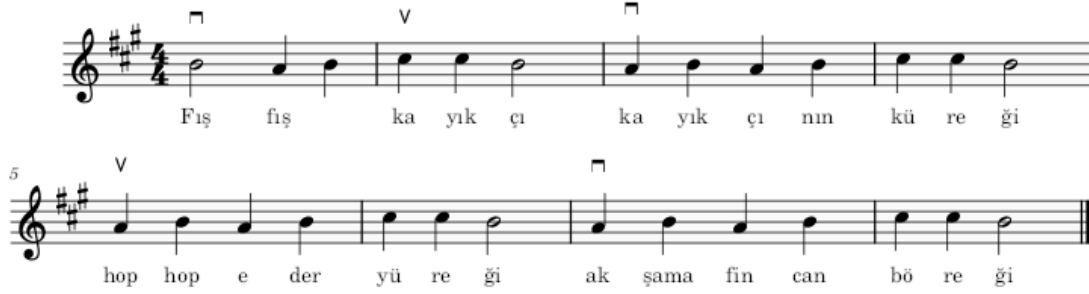
Şekil 5.44: Do# notasında karma alıştırmalar.

5.5.2.3 Fış Fış Kayıkçı (Tekerleme)

Şekil 5.49'da Fış Fış Kayıkçı isimli tekerleme verilmiştir.

FIŞ FIŞ KAYIKÇI

Tekerleme



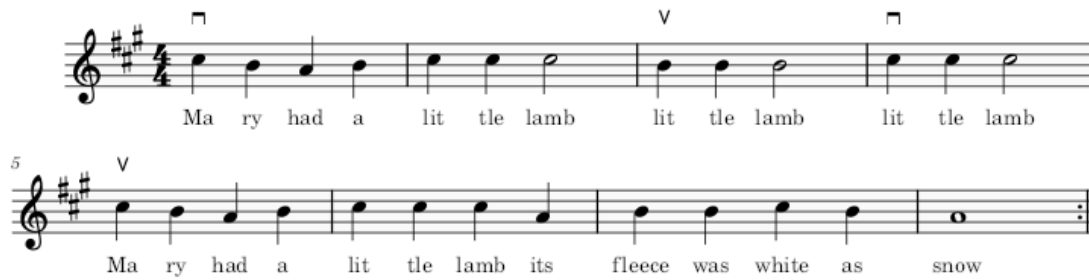
Şekil 5.49: Fış Fış Kayıkçı (Tekerleme)

5.5.2.4 Mary Had a Little Lamb (Amerikan çocuk şarkısı)

Şekil 5.50'de Mary Had a Little Lamb isimli Amerikan Çocuk Şarkısı verilmiştir.

MARY HAD A LITTLE LAMB

Amerikan Çocuk Şarkısı



Şekil 5.50: Mary Had a Little Lamb (Amerikan Çocuk Şarkısı)

5.5.2.5 Havada Bir Top Bulut Olsam (Salih Aydoğan)

Şekil 5.51’de Salih Aydoğan’ın Havada Bir Top Bulut Olsam isimli şarkısının iki keman için düzenlenmiş versiyonu verilmiştir.

HAVADA BİR TOP BULUT OLSAM

Salih Aydoğan

İki keman için düzenleme: Yeliz Köşker



Şekil 5.51: Havada Bir Top Bulut Olsam (Salih Aydoğan)

5.5.3 LA telinde 3. parmak; “RE”

30 ve 31. alıştırılarda Re notası öğrenilmekte ve öğrenilen diğer notalarla birlikte pekiştirilmektedir. Şekil 5.52 ve Şekil 5.53’te La, Si, Do# ve Re notalarıyla karma alıştırımlar verilmiştir.



Şekil 5.52: La, Si, Do# ve Re notalarıyla karma alıştırma.



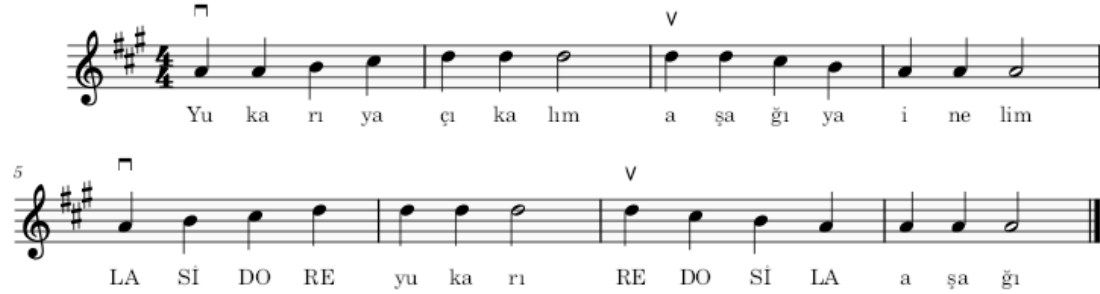
Şekil 5.53: La, Si, Do# ve Re notalarıyla karma alıştırma.

5.5.3.1 Küçük Merdiven (Yeliz Köşker)

Şekil 5.54'te Yeliz Köşker'in Küçük Merdiven isimli şarkısı verilmiştir.

KÜÇÜK MERDİVEN

Yeliz Köşker



Şekil 5.54: Küçük Merdiven (Yeliz Köşker)

Şekil 5.55'te La'dan diğer notalara sırasıyla atlama alıştırması verilmiştir.



Şekil 5.55: La'dan diğer notalara sırasıyla atlama alıştırması.

5.6 Mİ Telinde Alıştırma ve Küçük Parçalar

33 ile 39 arasındaki alıştırmalarda Mi telinde çeşitli yay çalışmaları yapılmaktadır. Şekil 5.56'da 4/4'lük ölçüde durdurarak bütün yay çalışması, Şekil 5.57'de 4/4'lük ölçüde kesintili bütün yay çalışması, Şekil 5.58'de 4/4'lük ölçüde kesintisiz bütün yay çalışması, Şekil 5.59'da 4/4'lük ölçüde durdurarak üst ve alt yarı çalışması, Şekil 5.60'ta 3/4'lük ölçüde durdurarak üst ve alt yarı çalışması, Şekil 5.61'de 2/4'lük ölçüde kesintili üst ve alt yarı çalışması, Şekil 5.62'de ise 2/4'lük ölçüde kesintisiz üst ve alt yarı çalışması verilmiştir.



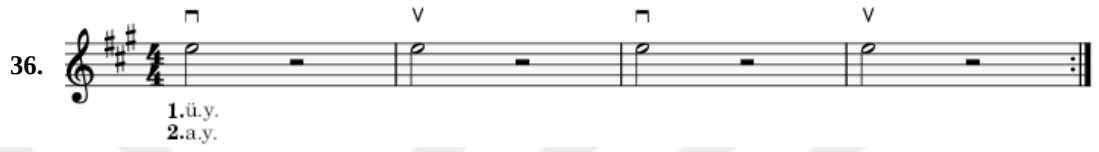
Şekil 5.56: Mi telinde, 4/4'lük ölçüde durdurarak bütün yay çalışması.



Şekil 5.57: Mi telinde, 4/4'lük ölçüde kesintili bütün yay çalışması.



Şekil 5.58: Mi telinde, 4/4'lük ölçüde kesintisiz bütün yay çalışması.



Şekil 5.59: Mi telinde, 4/4'lük ölçüde durdurarak üst yarı ve alt yarı çalışması.



Şekil 5.60: Mi telinde, 3/4'lük ölçüde durdurarak üst yarı ve alt yarı çalışması.



Şekil 5.61: Mi telinde, 2/4'lük ölçüde kesintili üst yarı ve alt yarı çalışması.



Şekil 5.62: Mi telinde, 2/4'lük ölçüde kesintisiz üst yarı ve alt yarı çalışması.

5.6.1 Mİ telinde 1. parmak; “FA#”

40 ile 43 arasındaki alıştırma Mi telinde 1. parmak olan Fa# notasını öğrenmek ve pekiştirmek içindir. Şekil 5.63’te birlik ve ikilik Mi ve Fa# notalarıyla karma alıştırma, Şekil 5.64’te ikilik ve dörtlük Mi ve Fa# notalarıyla karma alıştırma, Şekil 5.65 ve Şekil 5.66’da ise Mi ve Fa# notalarıyla düetler verilmiştir.



Şekil 5.63: Birlik ve ikilik Mi ve Fa# notalarıyla karma alıştırma.



Şekil 5.64: İkilik ve dörtlük Mi ve Fa# notalarıyla karma alıştırma.



Şekil 5.65: Mi ve Fa# notalarıyla düet.



Şekil 5.66: Mi ve Fa# notalarıyla düet.

5.6.2 Mİ telinde 2. parmak; “SOL#”

44 ve 45 numaralı alışırmalarda Mi telinde 2. parmak olan Sol# notasını öğrenmek ve aynı telde öğrenilen diğer notalarla birlikte pekiştirmek hedeflenmiştir. Şekil 5.67 ve Şekil 5.68’de Mi, Fa# ve Sol# notalarıyla karma alışırmalar verilmiştir.



Şekil 5.67: Mi, Fa# ve Sol# notalarıyla karma alıştırma.



Şekil 5.68: Mi, Fa# ve Sol# notalarıyla karma alıştırma.

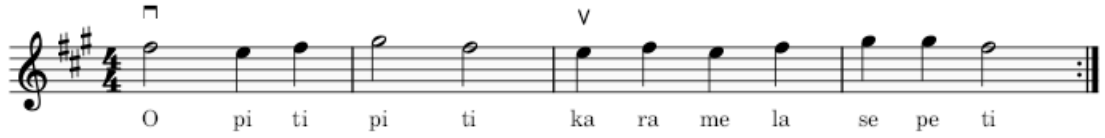
Bu aşamada LA-Sİ-DO# notalarının öğrenilmesinin ardından çalışılan “Karamela Sepeti, Yağmur Yağıyor, Fış Fış Kayıkçı, Mary Had a Little Lamb ve Havada Bir Top Bulut Olsam” şarkılarını öğrencinin transpoze etmesine eşlik edilmelidir. “Karamela Sepeti” ve “Yağmur Yağıyor” şarkıları örnek olarak aşağıda transpoze edilmiştir.

5.6.2.1 Karamela Sepeti (Tekerleme)

Şekil 5.69’da Karamela Sepeti isimli tekerleme, Mi teli üzerine transpoze edilmiştir.

KARAMELA SEPETİ

Tekerleme



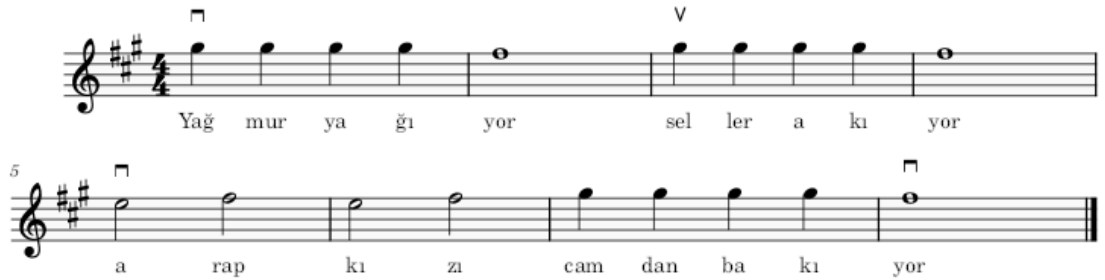
Şekil 5.69: Karamela Sepeti – Mi telinde (Tekerleme)

5.6.2.2 Yağmur Yağıyor (Tekerleme)

Şekil 5.70’te Yağmur Yağıyor isimli tekerleme Mi teli üzerine transpoze edilmiştir.

YAĞMUR YAĞIYOR

Tekerleme



Şekil 5.70: Yağmur Yağıyor – Mi telinde (Tekerleme)

5.6.3 Mİ telinde 3. parmak; “LA”

46 ile 48 arasındaki alıştırılmalarda Mi telinde 3. parmak olan La notasını öğrenmek ve aynı telde öğrenilen diğer notalarla birlikte pekiştirmek hedeflenmiştir. Şekil 5.71 ve Şekil 5.72’de Mi, Fa#, Sol# ve La notalarıyla karma alıştırımlar, Şekil 5.73’te ise yine aynı notalarla düet verilmiştir.



Şekil 5.71: Mi, Fa#, Sol# ve La notalarıyla karma alıştırma.



Şekil 5.72: Mi, Fa#, Sol# ve La notalarıyla karma alıştırma.



Şekil 5.73: Mi, Fa#, Sol# ve La notalarıyla düet.

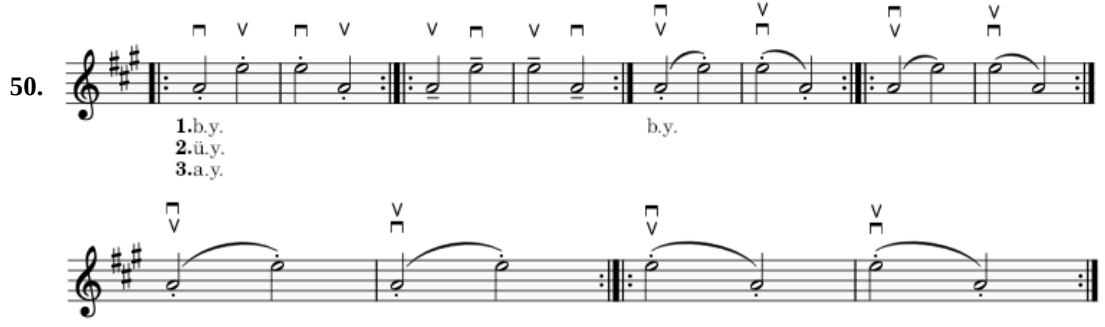
Bu aşamada LA-Sİ-DO#-RE notalarının öğrenilmesinin ardından çalışılan “Küçük Merdiven” şarkısını öğrencinin transpoze etmesine eşlik edilmelidir.

5.7 LA-Mİ Boş Tel Geçiş Alıştırımları ve Küçük Parçalar

49 ve 50 numaralı alıştırımlar La-Mi arasındaki tel geçişini çalışmak içindir. Şekil 5.74’te birlik notalarla durdurarak tel geçiş çalışması, Şekil 5.75’te ise ikilik notalarla kesintili-ayrı, kesintisiz-ayrı, kesintili-bağlı ve kesintisiz-bağlı alıştırımlar verilmiştir.



Şekil 5.74: Birlik notalarla durdurarak tel geçiş çalışması.



Şekil 5.75: İkilik notalarla kesintili-ayrı, kesintisiz-ayrı, kesintili-bağlı ve kesintisiz-bağlı alıştırmalar.

İki farklı yay biçiminin altlı üstlü yazıldığı alıştırmalar, her iki şekilde de ayrı ayrı çalışılmalıdır.

5.7.1 9. Senfoni (Ode to Joy/Neşeye Şarkı) (L.V. Beethoven)

Şekil 5.76’da Ludwig Van Beethoven’ın 9. Senfoni’sinden Ode to Joy/Neşeye Şarkı olarak bilinen teması verilmiştir.

9. SENFONİ (Ode to Joy/Neşeye Şarkı)

Ludwig Van Beethoven



Şekil 5.76: 9. Senfoni (Ode to Joy/Neşeye Şarkı) (Ludwig Van Beethoven).

5.7.2 Jingle Bells (James Pierpont)

Şekil 5.77’de James Pierpont’un Jingle Bells isimli şarkısı verilmiştir.

JINGLE BELLS

James Pierpont

Jin gle bells jin gle bells jin gle all the way

Oh what fun it is to ride in a one horse o pen sleigh hey!

Jin gle bells jin gle bells jin gle all the way

Oh what fun it is to ride in a one horse o pen sleigh

Şekil 5.77: Jingle Bells (James Pierpont).

5.7.3 Kuş Uçar (Lightly Row) (Alman Halk Şarkısı)

Şekil 5.78’de Alman Halk Şarkısı olan Kuş Uçar (Lightly Row) verilmiştir.

KUŞ UÇAR (Lightly Row)

Alman Halk Şarkısı

Türkçesi: Saip Egüz

Kuş u çar yav ru lar yu va lar da cı vıl dar
Light ly row light ly row over the glas sy waves we go

5 Gö ğe bak ne par lak ne saf ne ber rak
Smooth ly glide smooth ly glide on the si lent tide

9 Hay di der se gi re lim i yi ce vap ve re lim
Let the wind and wa ters be min gled o ur me lo dy

13 He pi miz bi li riz bu ders le ri biz
Sing and float sing and float in our lit tle boat

Şekil 5.78: Kuş Uçar (Lightly Row) (Alman Halk Şarkısı).

Şekil 5.79’da parmak tutma çalışması verilmiştir. Bu alıştırma da diğer tellere temas etmeden dik bir açıyla parmakların basılması hedeflenmektedir, bu sebeple parmak tutma işaretlerine mutlaka uyulmalıdır. Şekil 5.80, Şekil 5.81 ve Şekil 5.82’de ise La-Mi arasındaki notaları içeren karma alıştırma lar verilmiştir.

51. *sempre staccato*

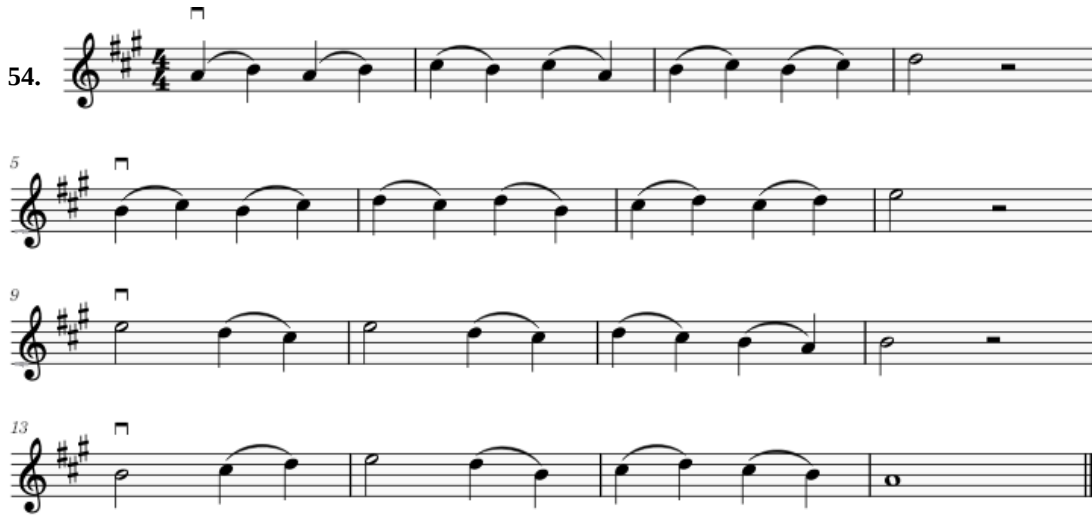
Şekil 5.79: Parmak tutma çalışması.



Şekil 5.80: La-Mi arasındaki notaları içeren karma alıştırma.



Şekil 5.81: La-Mi arasındaki notaları içeren karma alıştırma.



Şekil 5.82: La-Mi arasındaki notaları içeren karma alıştırma.

Şekil 5.86’da La-Fa# arasındaki sesleri içeren alıştırma yer almaktadır.

Şekil 5.86: La-Fa# arasındaki sesleri içeren alıştırma.

Şekil 5.87’de Salih Aydoğan’ın Masal isimli şarkısı yer almaktadır.

Salih Aydoğan

Şekil 5.87: Masal (Salih Aydoğan).

5.9.2 23 Nisan (Sanki Her Tarafta Var Bir Düğün – Dörtlüklerle) (Saip Egüz)

Şekil 5.88’de Saip Egüz’ün 23 Nisan isimli şarkısı dörtlük notalarla verilmiştir.

23 NİSAN (Sanki Her Tarafta Var Bir Düğün – Dörtlüklerle)

Saip Egüz

San ki her ta raf ta var bir dü gün
Bu gün A ta türk ten bir ar ma ğan

Çün kü en şe ref li en mut lu gün
Yok sa tut sak o lur duk sen i nan

Bu gün yir mi üç Ni san

Hep ne şey le do lu yor in san

Şekil 5.88: 23 Nisan (Sanki Her Tarafta Var Bir Düğün - Dörtlüklerle) (Saip Egüz).

23 Nisan şarkısı 4/4’lük çalındıktan sonra, Şekil 5.89’da aynı yay planlamalarıyla 2/4’lük olarak da çalınacaktır. Bu durumda dörtlük notalar tam yay, sekizlik notalar yarım yay olarak uygulanmalıdır.

5.9.3 23 Nisan (Sanki Her Taraf ta Var Bir Düğün – Sekizliklerle) (Saip Egüz)

23 NİSAN (Sanki Her Taraf ta Var Bir Düğün – Sekizliklerle)

Saip Egüz

San ki her ta raf ta var bir dü ğün
Bu gün A ta türk ten bir ar ma ğan

Çün kü en şe ref li en mut lu gün
Yok sa tut sak o lur duk sen i nan

Bu gün yir mi üç Ni san

Hep ne şey le do lu yor in san

Şekil 5.89: 23 Nisan (Sanki Her Taraf ta Var Bir Düğün - Sekizliklerle) (Saip Egüz).

5.9.4 Baltalar Elimizde (Mustafa İnan)

Şekil 5.90’da Mustafa İnan’ın Baltalar Elimizde isimli şarkısı verilmiştir.

BALTALAR ELİMİZDE

Mustafa İnan

Bal ta lar e li miz de u zun ip be li miz de

Biz gi de riz or ma na hey or ma na

Şekil 5.90: Baltalar Elimizde (Mustafa İnan).

5.9.5 Yaşasın Okulumuz (Anonim Çocuk Şarkısı)

Şekil 5.91’de Türkçe’si Yaşasın Okulumuz olarak bilinen anonim çocuk şarkısı verilmiştir.

YAŞASIN OKULUMUZ

Anonim Çocuk Şarkısı

Söz: Ahmet Muhtar Ataman

Da ha dün an ne mi zin kol la rın da ya şar ken
Çi çek li bah çe mi zin yol la rın da ko şar ken

Şim di o kul lu ol duk sı nıf la rı dol dur duk

Se vinç li yiz he pi miz ya şa sın o ku lu muz

Şekil 5.91: Yaşasın Okulumuz (Anonim Çocuk Şarkısı).

5.9.6 Bak Postacı Geliyor (Halil Bedii Yönetken)

Şekil 5.92’de Halil Bedii Yönetken’in Bak Postacı Geliyor isimli şarkısı verilmiştir.

BAK POSTACI GELİYOR

Halil Bedii Yönetken

Bak pos ta cı ge li yor se lam ve ri yor
Çok te şek kür e de rim pos ta cı sa na

Her kes o na ba kı yor me rak e di yor
Pek se vinç li ha ber ler ge tir din ba na

Şekil 5.92: Bak Postacı Geliyor (Halil Bedii Yönetken).

5.9.7 Neşeli Ol Ki (Ziya Aydınan – Saip Egüz)

Şekil 5.93'te Ziya Aydınan ve Saip Egüz'ün Neşeli Ol Ki isimli şarkısı verilmiştir.

NEŞELİ OL Kİ

Ziya Aydınan – Saip Egüz

Ne şe li ol ki genç ka la sın

Bu dün ya dan da zevk a la sın

Ü mit ler hep süs le nir ne şey le

Ne şe li ol ki genç ka la sın

Şekil 5.93: Neşeli Ol Ki (Ziya Aydınan – Saip Egüz).

5.9.8 Çok Çalışkan Olmalıyız (Sefai Acay)

Şekil 5.94'te Sefai Acay'ın Çok Çalışkan Olmalıyız isimli çocuk şarkısı verilmiştir.

ÇOK ÇALIŞKAN OLMALIYIZ

Sefai Acay

Cok ca lıs kan ol ma lı vız Cok ca lıs kan ol ma lı vız

Bu u lus i çin bu va tan i çin Çok ça lış kan ol ma lı yız

Şekil 5.94: Çok Çalışkan Olmalıyız (Sefai Acay).

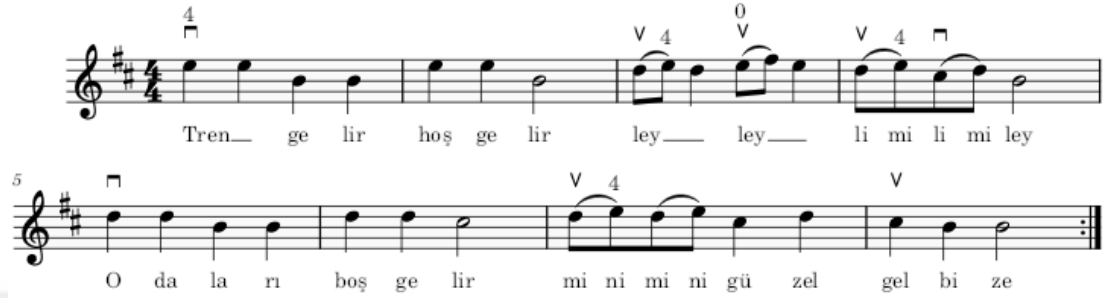
5.9.9 Tren Gelir Hoş Gelir (Malatya Türküsü)

Şekil 5.95'te Tren Gelir Hoş Gelir isimli Malatya Türküsü verilmiştir.

TREN GELİR HOŞ GELİR

Yöresi: Malatya

Kaynak Kişi: Adnan Gül



Şekil 5.95: Tren Gelir Hoş Gelir (Malatya Türküsü).

5.9.10 Bilmem Şu Feleğin Bende Nesi Var (Şanlıurfa Türküsü)

Şekil 5.96'da Şanlıurfa yöresine ait olan Bilmem Şu Feleğin Bende Nesi Var isimli türküyü almaktadır.

BİLMEM ŞU FELEĞİN BENDE NESİ VAR

Yöresi: Şanlıurfa

Kaynak Kişi: Cemil Cankat

Derleyen: Muzaffer Sarısözen



Şekil 5.96: Bilmem Şu Feleğin Bende Nesi Var (Şanlıurfa Türküsü).

5.9.11 Halay (Gel Yanıma Gir Koluma) (Saip Egüz)

Şekil 5.97’de Saip Egüz’ün Halay isimli şarkısı verilmiştir.

HALAY (Gel Yanıma Gir Koluma)

Saip Egüz

Gel ya ni ma_ gir ko lu ma gel ya ni ma_ gir ko lu ma

Gel ya ni ma_ gir ko lu ma gel ya ni ma_ HEY HEY

Ver e li ni_ al men di li_ çek ha la yı_ hey_

Ver e li ni_ al men di li_ çek ha la yı_ HEY

Şekil 5.97: Halay (Gel Yanıma Gir Koluma) (Saip Egüz).

5.10 Noktalı Değerler

Bir notanın yanına nokta geldiğinde, notayı kendi değerinin yarısı kadar artırır. Notanın yanına gelen nokta, üstüne gelen nokta ile karıştırılmamalıdır. Şekil 5.18’de noktalı değerler ve hesaplanış biçimleri görülmektedir.

$$\begin{aligned} \text{O} \cdot &= \text{O} + \text{d} \\ \text{d} \cdot &= \text{d} + \text{q} \\ \text{q} \cdot &= \text{q} + \text{e} \\ \text{e} \cdot &= \text{e} + \text{f} \end{aligned}$$

Şekil 5.98: Noktalı değerler.

5.11 La Majör Gam ve Arpejler

58-60 arasındaki alıştırmalarda La majör gam ve arpej çalışmaları yer almaktadır. Şekil 5.99'da bütün yay ve orta yayla detaşe La majör gam çalışması, Şekil 5.100'de bağlı yaylarla La majör gam çalışması, Şekil 5.101'de ise La majör tonunda kullanılan arpej çalışmaları verilmiştir.



Şekil 5.99: Bütün yay ve orta yayla detaşe La majör gam çalışması.



Şekil 5.100: Bağlı yaylarla La majör gam çalışması.



Şekil 5.101: La majör tonunda kullanılan arpejler.

5.12 La Majör Tonunda Alıştırma ve Küçük Parçalar

Şekil 5.102’de La majör tonunda alıştırma, Şekil 5.103’te ise aynı alıştırmanın çeşitlemeleri verilmiştir. Bu alıştırmada “Mi” sesleri önce boş tel, sonra 4. parmak olarak çalışılmalı ve ardından çeşitlemelerle çalınmalıdır.

61.  Musical score for exercise 61, measures 1-14. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The melody consists of eighth and quarter notes, with a repeat sign and first/second endings at the end.

Şekil 5.102: La majör tonunda alıştırma.

a)

b)

c)

d)

e)

f)

Şekil 5.103: La majör tonunda alıştırmanın çeşitlemeleri.

Şekil 5.104'te parmak atlamalı La majör alıştırma, Şekil 5.105'te ise aynı alıştırmanın çeşitlemeleri verilmiştir. Bu alıştırma “Mİ” sesleri önce boş tel, sonra 4. parmak olarak çalışılmalı ve ardından aşağıdaki çeşitlemelerle çalınmalıdır.



Şekil 5.104: Parmak atlamalı La majör alıştırma.



Şekil 5.105: Parmak atlamalı La majör alıştırmanın çeşitlemeleri.

5.12.1 Tavşan Kaç (Tekerleme)

Şekil 5.106’da Tavşan Kaç isimli tekerleme yer almaktadır.

TAVŞAN KAÇ

Tekerleme

Şu hen dek te bir tav şan u yu yor du u yu yor du

Var mı sa na sa ta şan se nin i le uğ ra şan

Tav şan kaç tav şan kaç Tav şan kaç

Şekil 5.106: Tavşan Kaç (Tekerleme).

5.12.2 Finger Family (Parmak Ailesi) (Tekerleme)

Şekil 5.107’de Finger Family (Parmak Ailesi) isimli tekerleme yer almaktadır.

FINGER FAMILY (Parmak Ailesi)

Tekerleme

Dad dy fin ger dad dy fin ger where are you

Here I am here I am how do you do?

Şekil 5.107: Finger Family (Parmak Ailesi) (Tekerleme).

5.12.3 Kara Basma İz Olur (Bayburt Türküsü)

Şekil 5.108’de Kara Basma İz Olur isimli Bayburt türküsü yer almaktadır.

KARA BASMA İZ OLUR

Yöresi: Bayburt

Kaynak Kişi: Mustafa Ahıskalı

Derleyen: Nida Tüfekçi

Ka ra bas ma_ iz o lur ka ra bas ma iz o lur
Gün düz gel me_ ge ce gel gün düz gel me ge ce gel

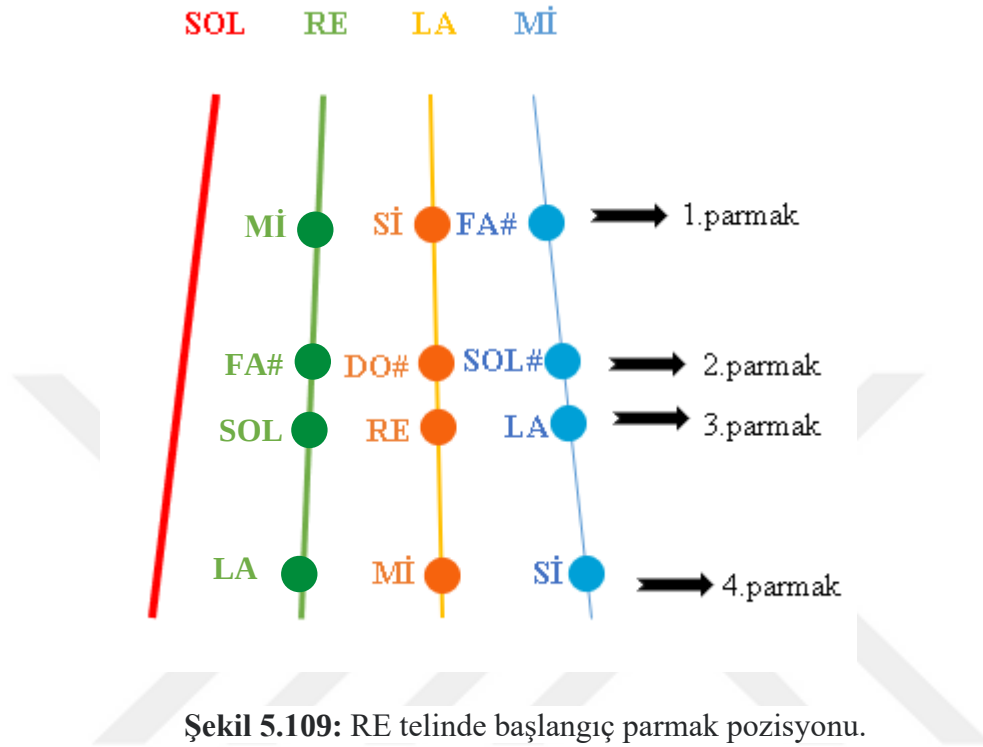
6 Gü zel ler de_ naz o lur gü zel ler de naz o lur
El ler du yar_ söz o lur el ler du yar söz o lur

11 Hop nin na yı_ nin na yı gel oy na yı oy na yı

Şekil 5.108: Kara Basma İz Olur (Bayburt Türküsü).

5.13 RE Teli

Şimdiye dek çaldığımız notalara RE telindeki Mİ, FA#, SOL ve LA notalarını da ilave edeceğiz. Şekil 5.109’da RE telinde başlangıç parmak pozisyonu görülmektedir.



Şekil 5.109: RE telinde başlangıç parmak pozisyonu.

5.14 RE Majör Gam ve Arpejler

63-65 arasındaki alıştırılarda Re majör gam ve arpej çalışmaları yer almaktadır. Şekil 5.110’da detaşe Re majör gam çalışması, Şekil 5.111’de bağlı yaylarla Re majör gam çalışması, Şekil 5.112’de ise Re majör tonunda kullanılan arpej çalışmaları verilmiştir.



Şekil 5.110: Re majör gam çalışması.



Şekil 5.111: Bağlı yaylarla Re majör gam çalışması.



Şekil 5.112: Re majör tonunda kullanılan arpejler.

5.15 RE Telini İçeren Alıştırma ve Küçük Parçalar

Şekil 5.113, Şekil 5.114, Şekil 5.115, Şekil 5.116, Şekil 5.117 ve Şekil 5.118’de Re telini içeren alıştırma yer almaktadır.



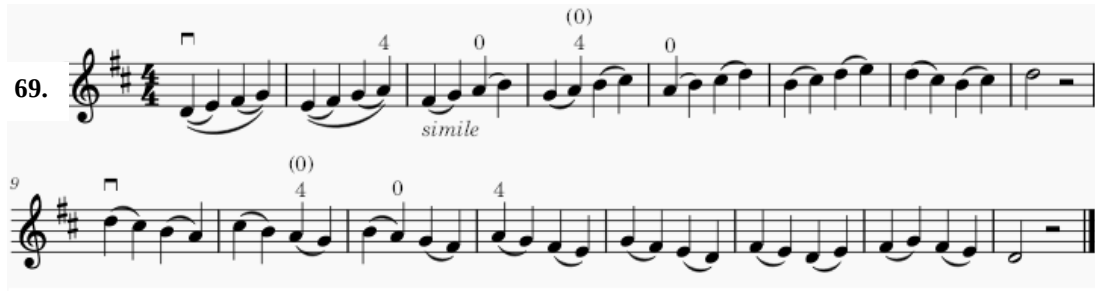
Şekil 5.113: Re telini içeren alıştırma.



Şekil 5.114: Re telini içeren alıştırma.



Şekil 5.115: Re telini içeren alıştırma.



Şekil 5.116: Re telini içeren alıştırma.

Yukarıdaki alıştırma önce iki, sonra dört bağılı olarak çalışılmalıdır.



Şekil 5.117: Re telini içeren alıştırma.

Yukarıdaki alıştırma önce ayrı, sonra iki ve dört bağılı olarak çalışılmalıdır.



Şekil 5.118: Re telini içeren alıştırma.

5.15.1 Can Can (J. Offenbach)

Şekil 5.119’da Jacques Offenbach’ın Can Can isimli parçasından bir tema yer almaktadır.

CAN CAN

Jacques Offenbach



Şekil 5.119: Can Can (Jacques Offenbach).

5.15.2 Karga ile Tilki (Saip Egüz)

Şekil 5.120’de Saip Egüz’ün Karga ile Tilki isimli şarkısı yer almaktadır.

KARGA İLE TİLKİ

Saip Egüz



Şekil 5.120: Karga ile Tilki (Saip Egüz).

5.15.3 Dostluk (Edward Zuckmayer)

Şekil 5.121’de Edward Zuckmayer’in Dostluk isimli şarkısı ve dolap işaretlerinin açıklamaları vardır.

DOSTLUK

Edward Zuckmayer

Uyarlama: Süleyman Tamer

Dost lu ğun biz sev gi_ siy_ le Top lan dık her_ an bur da Bu sev

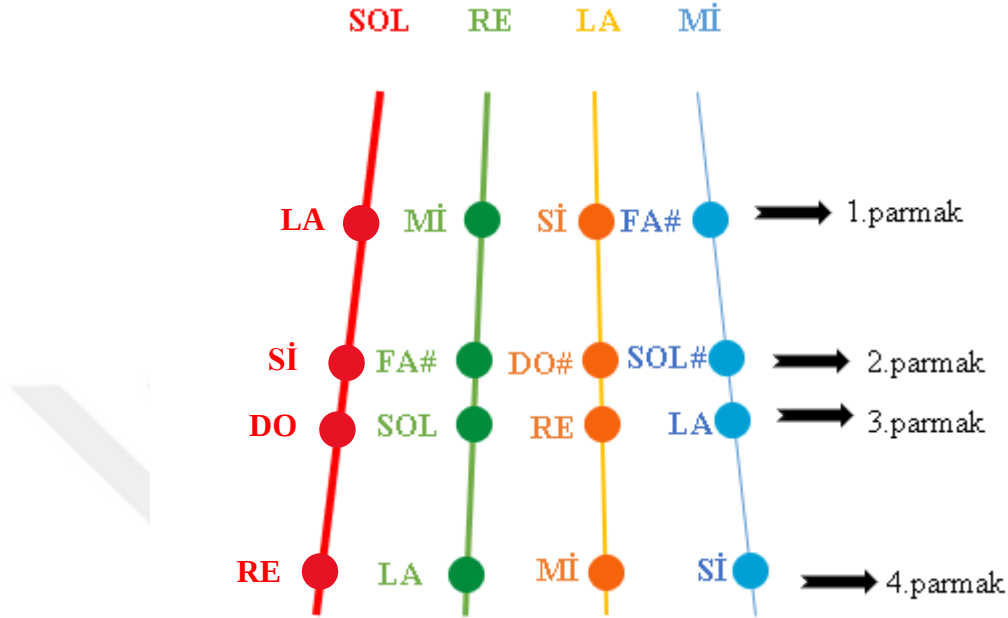
gi ba ğı_ kop_ maz hiç Da ğıl sak bir_ gün yur_ da Bu sev da

Dolap işaretleri: Röprizden dönüş yapıldıktan sonra ikinci tekrarda birinci dolap çalınmaz, ikinci dolap çalınır.

Şekil 5.121: Dostluk (Edward Zuckmayer) şarkısı ve dolap işaretlerinin açıklamaları.

5.16 SOL Teli

Şekil 5.122’de şimdiye kadar çaldığımız notalara ilave olarak SOL telinde çalacağımız notaların başlangıç pozisyonundaki biçimi gösterilmiştir.



Şekil 5.122: SOL telinde başlangıç parmak pozisyonu.

5.17 SOL Majör Gam ve Arpejler

72-74 arasındaki alıştırmalarda Sol majör gam ve arpej çalışmaları yer almaktadır. Şekil 5.123’de detaşe Sol majör gam çalışması, Şekil 5.124’te bağlı yaylarla Sol majör gam çalışması, Şekil 5.125’te ise Sol majör tonunda kullanılan arpej çalışmaları verilmiştir.



Şekil 5.123: Sol majör gam çalışması.



Şekil 5.124: Bağlı yaylarla Sol majör gam çalışması.



Şekil 5.125: Sol majör tonunda kullanılan arpejler.

5.18 SOL Telini İçeren Alıştırma ve Küçük Parçalar

Şekil 5.126 ve Şekil 5.127’de Sol telinde alıştırma yer almaktadır.



Şekil 5.126: Sol telinde alıştırma.



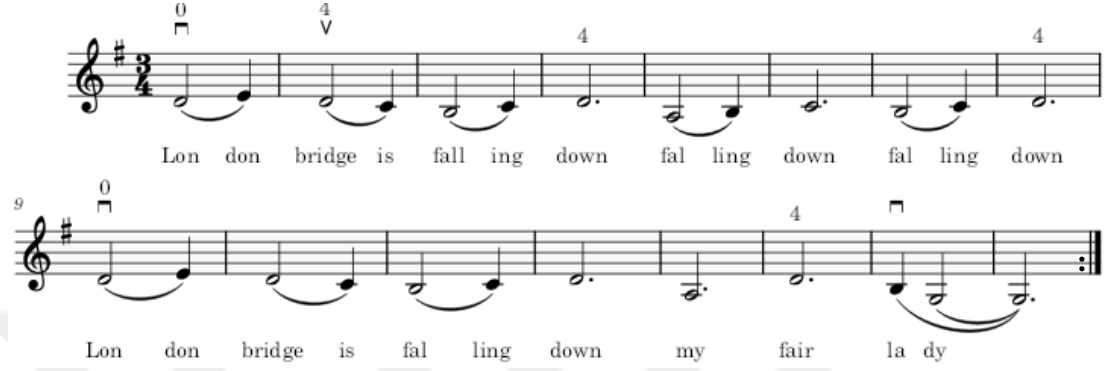
Şekil 5.127: Sol telinde alıştırma.

5.18.1 London Bridge is Falling Down (İngiliz Çocuk Şarkısı)

Şekil 5.128’de London Bridge is Falling Down isimli İngiliz çocuk şarkısı yer almaktadır.

LONDON BRIDGE IS FALLING DOWN

İngiliz Çocuk Şarkısı



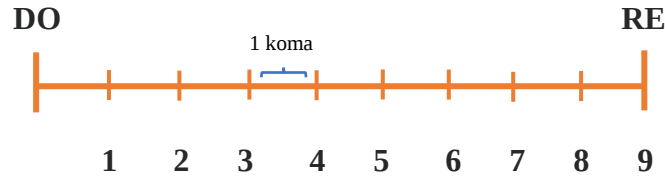
Şekil 5.128: London Bridge is Falling Down (İngiliz Çocuk Şarkısı).

5.19 “Aralık” Kavramı ve Koma Sesler

Sesin titreşim sayısına karşılık gelen her bir farklı isme “perde” denir. Perde isimleri her müzik coğrafyasında farklılık gösterebilir. Geleneksel Türk Müziği’nde kullanılan perdeler ise Arap ve Fars kökenlidir. Türk Müziği’nde “çeşni” olarak adlandırdığımız karakterleri oluşturan unsur; perdelerin birbirine olan mesafesinden ziyade, konumu ve niteliğidir.

İki sesin birbirine olan mesafesine “aralık” denir. Klasik batı müziğinde bir sekizli (örn. Do-do arası), 12 eşit parçaya bölünmüştür. Bu sisteme “tampere sistem” adı verilmiştir. Tampere sistemde yan yana bulunan iki sesin arası ancak tam veya yarım aralıkta olabilir. Do-Re gibi tam aralığa sahip sesleri ortadan böldüğümüzde iki yarım ses elde edilir. Ancak bu durum Türk Müziği’nde tamamen farklıdır.

Yan yana bulunan iki tam sesin arası (örn. Do-Re), Türk Müziği’nde 9 eşit parçaya bölünür. Bu parçalardan her birine “koma” denir. Koma; Türk Müziği teorisinde kullanılan en küçük aralıktır. Şekil 5.21’de iki tam ses arasındaki 9 koma gösterilmiştir:



Şekil 5.129: Bir tam aralıkta bulunan koma sesler.

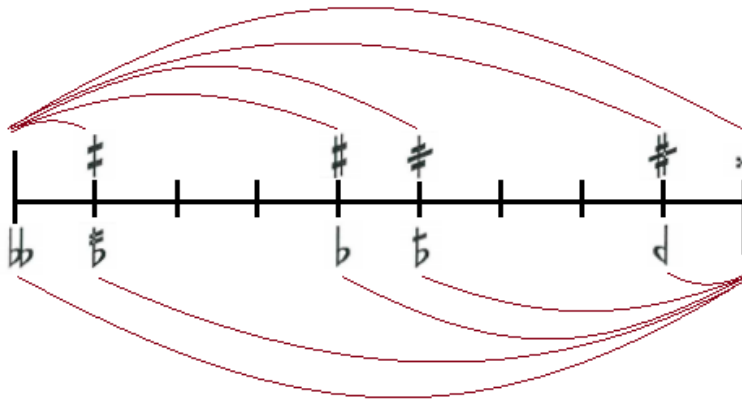
5.19.1 Türk Müziği'nde aralık isimleri ve kullanılan değiştirme işaretleri

Türk Müziği'nde kullanılan aralık isimleri, koma değerleri ve bunların değiştirme işareti ile simge olarak karşılıkları Çizelge 5.4'te verilmiştir.

Çizelge 5.4: Türk Müziği'nde aralık isimleri ve kullanılan değiştirme işaretleri.

Aralık Adı	Koma Değeri	Diyez	Bemol	Simge
Koma	1	#	d	F
Eksik Bakiye	3	-	-	E
Bakiye	4	#	b	B
Küçük Mücennep	5	#	b	S
Büyük Mücennep	8	#	b	K
Tanini	9	x	b b	T
Artık İkili	12-13	-	-	A12-A13

Bir tam aralıkta bulunan, isimlendirilmiş tüm koma değerleri ve işaretleri, Şekil 5.22'deki doğru üzerinde gösterilmiştir.



Şekil 5.130: Bir tam aralıkta bulunan koma değerleri ve işaretleri.

Tabloda gördüğümüz 4 komalık diyez ve 5 komalık bemol, klasik batı müziği teorisinde kullandığımız diyez ve bemole eş değerdir.

5.20 Dörtlü ve Beşliler

Geleneksel Türk Müziği, makam müziğidir ve makamları meydana getiren unsurlar çeşnilerdir. Çeşni; “lezzet” anlamına gelir ve her makamın lezzeti, karakteri, hissiyatı farklıdır. Çeşnilerin belli olabilmesi için en az bir dörtlü grubun duyulması gerekir.

Tonal sistemde bir dizi elde edebilmek için “tetrakord” adını verdiğimiz iki adet dörtlü grup bir araya getirilmelidir. Türk Müziği’nde de tetrakordun karşılığı, dörtlü veya beşliler olarak düşünülebilir. Dörtlü ve beşliler bir araya gelerek dizileri oluştururlar. Dörtlü grupların üç aralığının toplamı 22 koma ise “tam dörtlü” olarak adlandırılırlar. Şekil 5.131, Şekil 5.132, Şekil 5.133, Şekil 5.134, Şekil 5.135 ve Şekil 5.136’da tam dörtlüler, ilgili makamların karar perdeleri üzerinden sırasıyla verilmiştir:

1- Çargâh Dörtlüsü



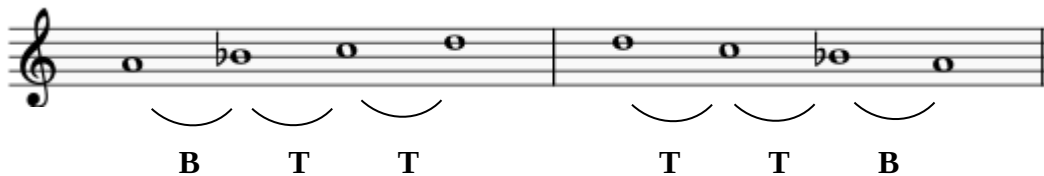
Şekil 5.131: Çargâh dörtlüsü.

2- Büselik Dörtlüsü



Şekil 5.132: Buselik dörtlüsü.

3- Kürdî Dörtlüsü



Şekil 5.133: Kürdî dörtlüsü.

4- Rast Dörtlüsü



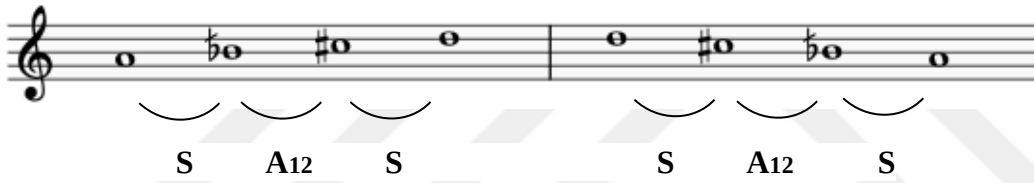
Şekil 5.134: Rast dörtlüsü.

5- Uşşâk Dörtlüsü



Şekil 5.135: Uşşâk dörtlüsü.

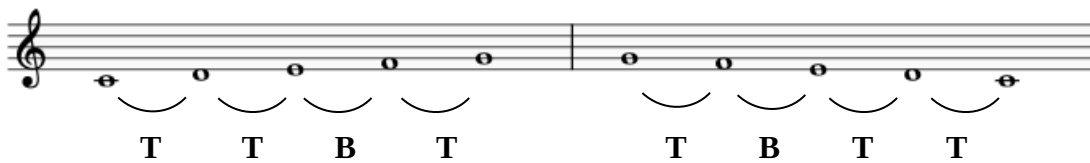
6- Hicaz Dörtlüsü



Şekil 5.136: Hicaz dörtlüsü.

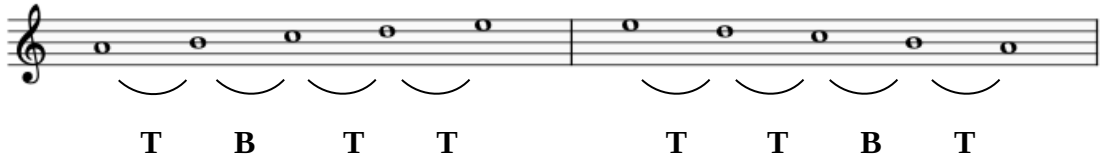
Bu dörtlü grupların ardına bir tanini aralığı getirildiğinde de tam beşliler oluşturulur. Uşşak dörtlüsü dışındakilerin ismi değişmez; Uşşak dörtlüsü, beşli halini aldığı anda “Hüseynî beşlisi” olarak adlandırılır. Şekil 5.137, Şekil 5.138, Şekil 5.139, Şekil 5.140, Şekil 5.141 ve Şekil 5.142’de beşliler sırasıyla verilmiştir:

1- Çargâh Beşlisi



Şekil 5.137: Çargâh beşlisi.

2- Buselik Beşlisi



Şekil 5.138: Buselik beşlisi.

3- Kürdî Beşlisi



Şekil 5.139: Kürdî beşlisi.

4- Rast Beşlisi



Şekil 5.140: Rast beşlisi.

5- Hüseyinî Beşlisi



Şekil 5.141: Hüseyinî beşlisi.

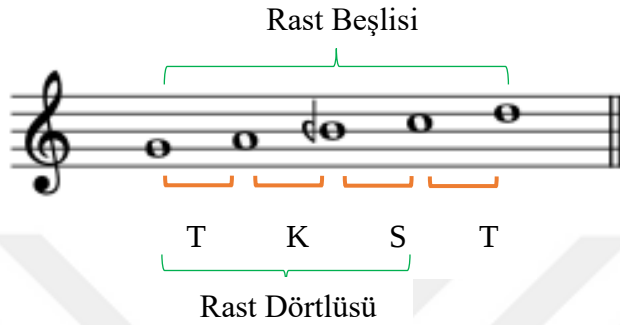
6- Hicaz Beşlisi



Şekil 5.142: Hicaz beşlisi.

5.20.1 Rast dörtlüsü ve Rast beşlisi

Kemanda ilk olarak öğreneceğimiz; “Rast Dörtlüsü” ve “Rast Beşlisi”dir. Bu beşli ve dörtlünün art arda sıralanmasıyla “Rast dizisi” meydana gelir. Rast makmının karar perdesinin “SOL” notası olması sebebiyle Rast dizisi ve dörtlü-beşli örnekleri de ilk olarak bu perde üzerinden verilecektir. şekil 5.143’te Rast dörtlü ve beşlisinin aralıkları açıklamalarıyla gösterilmiştir:



şekil 5.143: Rast dörtlü ve beşlisi.

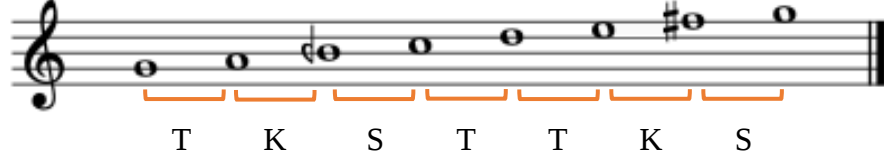
SOL ve LA arası tanini, LA ve Sİ arası da yine taninidir. Ancak Rast eşnisinde üçüncü derece bir koma pestleştirilir, böylece Sİ notasına koma bemol koyulur ve LA-Sİ arası 8 komaya düşer. Sİ-DO arası yarım ses yani 4 komadır, ancak Sİ’ye koma bemol koyduktan sonra bu aralık 1 koma daha artar ve 5 komaya çıkar. DO-RE arası bir değişime uğramaz, 9 koma olarak kalır.

5.21 şed – Transpozisyon

Transpozisyon; taşımak, grmek anlamına gelir. Herhangi bir notayı, istenen aralık kadar taşıdığımızda transpoze etmiş oluruz. Geleneksel Türk Müziği’ndeki sıkça rastladığımız “şed” tabiri ise “transpoze edilmiş, taşınmış, grlmş” anlamına gelir. Eğer taşınan, bir nota grubuysa (dörtlü, beşli, dizi, parça vs.); notaların aralıkları bozulmadan transpoze işlemi gerçekleştirilmelidir.

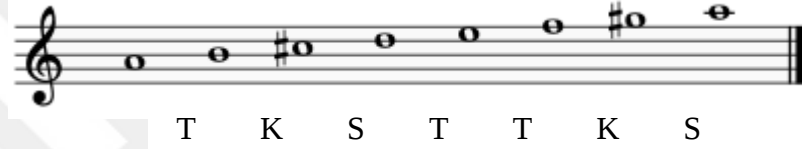
5.22 Rast Dizisi ve Dizinin “LA”ya Göçürülmesi

Rast beşlisi ve Rast dörtlüsünün bir araya gelmesiyle “Rast dizisi”nin oluştuğundan bahsetmiştik. şekil 5.144’te Rast dizisi, porte üzerinde verilmiştir:



Şekil 5.144: Yerinden Rast dizisi.

Bu diziye diğer perdelere transpoze etmek ve bu şekilde çalmak da mümkündür. Aktarım için aynı koma aralıklarını, aktarılan notalara uygulamak ve buna göre gerekli olan değiştirme işaretlerini koymak yeterlidir. Kemanda geldiğimiz noktada Rast makamında bir dizi veya eser çalmak, La ve Re notası üzerinden mümkün olacağı için, ilk aktarımı Şekil 5.145'te gösterildiği biçimiyle “La” üzerine yapacağız.



Şekil 5.145: La üzerinden Rast dizisi.

Rast dizisinin yedinci derecesi, inici durumda iken pestleştirilerek icra edilir. Ancak kemandaki bu parmak durumu henüz öğrenilmediği için inici diziden daha sonra söz edilecektir.

Şekil 5.146'da Necdet Ilgın'ın “Ne Sevincin Ömrü Varmış” isimli parçası La üzerinden verilmiştir.

5.22.1 Rast Şarkı “Ne Sevincin Ömrü Varmış” – La üzerinden (Necdet Ilgın)

RAST ŞARKI NE SEVİNCİN ÖMRÜ VARMIŞ

Usûlü: Semâî

Söz: Kâmil Bozdağ

Müzik: Necdet Ilgın

Aranağme

Ne se vin cin öm rü var mış ne gün gö ren çok ya şar mış

Me ğer ha yat bir ma sal mış Zevk u sa fa ya lan i mış

Me ğer ha yat bir ma sal mış Zevk u sa fa ya lan i mış D.C.

Şekil 5.146: Ne Sevincin Ömrü Varmış (La üzerinden) (Necdet Ilgın).

5.23 Rast Dizisinin “RE”ye Göçürülmesi

Aynı diziye RE üzerine göçürdüğümüzde alacağı işaretler Şekil 5.147’de gösterilmiştir.

T K S T T K S

Şekil 5.147: Re üzerinden Rast dizisi.

Şekil 5.148’de “Ne Sevincin Ömrü Varmış” isimli parça Re üzerinden verilmiştir.

5.23.1 Rast Şarkı “Ne Sevincin Ömrü Varmış” – Re üzerinden (Necdet Ilgın)

RAST ŞARKI NE SEVİNCİN ÖMRÜ VARMIŞ

Usûlü: Semâî

Söz: Kâmil Bozdağ

Müzik: Necdet Ilgın

Aranagme

Ne se vin cin öm rü var mış ne gün gö ren çok ya şar mış

Me ğer ha yat bir ma sal mış Zevk u sa fa ya lan i mış

Me ğer ha yat bir ma sal mış Zevk u sa fa ya lan i mış

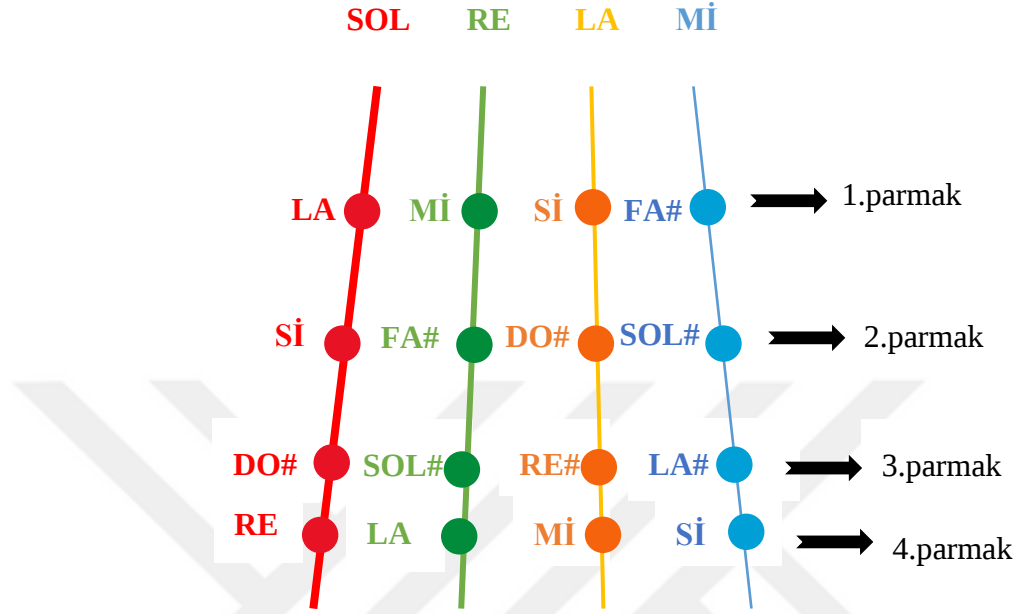
D.C.

Şekil 5.148: Ne Sevincin Ömrü Varmış (Re üzerinden) (Necdet Ilgın).

“Ne Sevincin Ömrü Varmış” isimli şarkıyı La üzerinden çaldığımızda 4 ses, Re üzerinden çaldığımızda ise yerinden akort sistemiyle çalmaya adım atmış oluyoruz.

5.24 İkinci Aşama Parmak Pozisyonu

Bu parmak pozisyonunda ikinci ve üçüncü parmağın arası “tam aralık”tır ve birbirinden ayrı basılır. Şekil 5.149’da ikinci aşama parmak pozisyonu görülmektedir.



Şekil 5.149: İkinci aşama parmak pozisyonu.

5.24.1 RE telinde ikinci aşama parmak pozisyonu için alıştırma

77 ile 80 arasındaki alıştırma, Re telinde ikinci aşama parmak pozisyonu içindir. Şekil 5.150’de Re telinde ikinci aşama parmak pozisyonu için ikilik notalarla alıştırma, Şekil 5.151’de Re telinde ikinci aşama parmak pozisyonu için ikilik notalarla parmak atlamalı alıştırma, Şekil 5.152 ve Şekil 5.153’te ise Re telinde ikinci aşama parmak pozisyonu için ikilik ve dörtlük notalarla alıştırma verilmiştir.



Şekil 5.150: Re telinde ikinci aşama parmak pozisyonu için ikilik notalarla alıştırma.



Şekil 5.151: Re telinde ikinci aşama parmak pozisyonu için ikilik notalarla parmak atlamalı alıştırma.



Şekil 5.152: Re telinde ikinci aşama parmak pozisyonu için ikilik ve dörtlük notalarla alıştırma.



Şekil 5.153: Re telinde ikinci aşama parmak pozisyonu için ikilik ve dörtlük notalarla alıştırma.

5.25 Mİ Majör Gam ve Arpejler

81-83 arasındaki alıştırmalarda Mi majör gam ve arpej çalışmaları yer almaktadır. Şekil 5.154'te detaşe Mi majör gam çalışması, Şekil 5.155'te bağlı yaylarla Mi majör gam çalışması, Şekil 5.156'da Mi majör tonunda kullanılan arpej çalışmaları verilmiştir.



Şekil 5.154: Mi majör gam çalışması.



Şekil 5.155: Bağlı yaylarla Mi majör gam çalışması.



Şekil 5.156: Mi majör tonunda kullanılan arpejler.

5.26 Mi Majör Tonunda Alıştırma ve Şarkılar

Şekil 5.157’de Mi majör tonunda düet yer almaktadır.



Şekil 5.157: Mi majör tonunda düet.

5.26.1 Long Long Ago (Thomas Haynes Bayly)

Şekil 5.158’de Thomas Haynes Bayly’in Long Long Ago isimli şarkısı yer almaktadır.

LONG LONG AGO

Thomas Haynes Bayly

Düzenleyen: Shinichi Suzuki



Şekil 5.158: Long Long Ago (Thomas Haynes Bayly).

5.27 LA Majör Gam ve Arpejler (2 Oktav)

Şekil 5.159’da iki oktav La majör gam ve La majör tonunda kullanılan arpejler yer almaktadır.



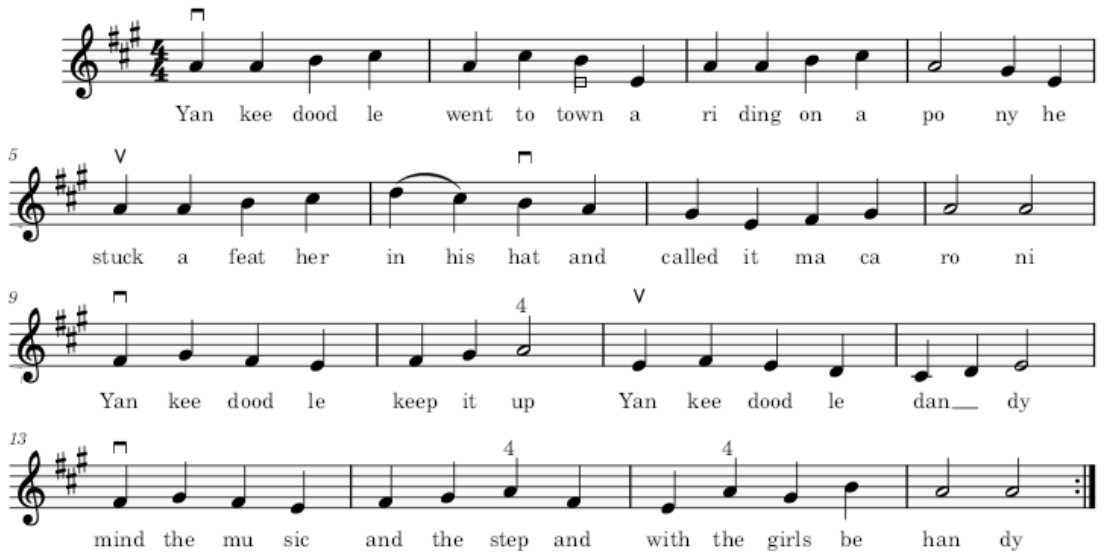
Şekil 5.159: İki oktav La majör gam ve La majör tonunda kullanılan arpejler.

5.27.1 Yankee Doodle (Amerikan Halk Şarkısı)

Şekil 5.160’ta Yankee Doodle isimli Amerikan halk şarkısı yer almaktadır. Şarkının birinci portesinde yer alan parmak tutma işaretine dikkat edilmelidir.

YANKEE DOODLE

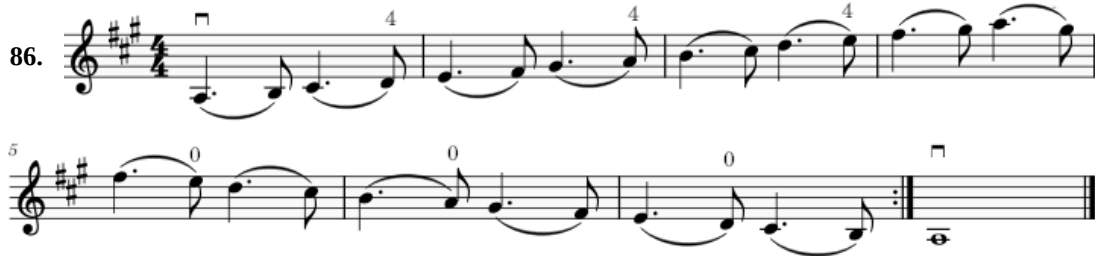
Amerikan Halk Şarkısı



Şekil 5.160: Yankee Doodle (Amerikan Halk Şarkısı).

5.27.2 LA majör gam ile noktalı dörtlük + sekizlik çalışması

Şekil 5.161’de La majör gam ile noktalı dörtlük + sekizlik çalışması verilmiştir. Bu çalışmanın ardından Re majör, Sol majör ve Mi majör gamlar da noktalı dörtlük + sekizlik olarak tekrar edilmelidir.



Şekil 5.161: La majör gam ile noktalı dörtlük + sekizlik çalışması.

5.27.2.1 Yeni Dünya Senfonisi “Largo” (Noktalı dörtlük+sekizlik) (Antonín Dvořák)

Şekil 5.162’de Antonín Dvořák’ın, Yeni Dünya Senfonisi’nin ikinci bölümünden bir tema, noktalı dörtlük ve sekizlikler kullanılarak verilmiştir.

YENİ DÜNYA SENFONİSİ “LARGO” (Noktalı dörtlük+sekizlik)

Antonín Dvořák



Şekil 5.162: Yeni Dünya Senfonisi “Largo” (Noktalı dörtlük+sekizlik)
(Antonín Dvořák).

5.27.2.2 Benim Annem Güzel Annem (Ahmet Muhtar Ataman)

Şekil 5.163'te Ahmet Muhtar Ataman'ın Benim Annem Güzel Annem isimli şarkısı verilmiştir.

BENİM ANNEM GÜZEL ANNEM

Ahmet Muhtar Ataman



Şekil 5.163: Benim Annem Güzel Annem (Ahmet Muhtar Ataman).

5.27.2.3 El Ele Verelim (23 Nisan) (İstemihan Taviloğlu)

Şekil 5.164'te İstemihan Taviloğlu'nun El Ele Verelim (23 Nisan) isimli şarkısı yer almaktadır.

EL ELE VERELİM (23 NİSAN)

İstemihan Taviloğlu



Şekil 5.164: El Ele Verelim (23 Nisan) (İstemihan Taviloğlu).

5.28 Geçici Değiştirme İşareti

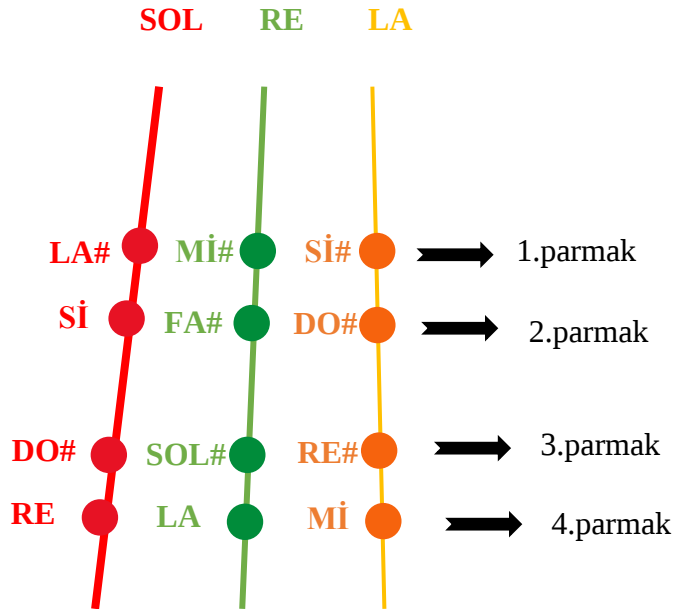
Donanımda bulunmayan bir diyez/bemolün parça içerisinde kullanılması veya donanımdaki diyez/bemol olan bir notanın bekar olarak çalınması isteniyorsa, ilgili işaret “geçici değiştirme işareti” olarak notanın soluna yazılır. Bu değişiklik ölçü çizgisi kapanana dek uygulanır. Ölçü bitene kadar başına alterasyon işareti gelmiş olan notadan kaç tane olursa olsun değiştirilmiş haliyle çalınır, her notanın başına tekrardan yazılmaz. Şekil 5.165’te görülen geçici değiştirme işaretlerinin kullanım durumlarında soldaki yazım şekli doğrudur ve her iki do notası da diyez olarak çalınır.



Şekil 5.165: Geçici değiştirme işaretlerinin kullanım durumları.

5.29 Üçüncü Aşama Parmak Pozisyonu

Şekil 5.166’da gösterilen üçüncü aşama parmak pozisyonunda kullanılan diyezler şimdilik donanımda yer almayacaktır. Yalnızca geçici değiştirme işaretlerinin gerektirdiği durumda pozisyon kullanılacaktır.



Şekil 5.166: Üçüncü aşama parmak pozisyonu.

5.29.1 Chorus From “Judas Maccabeus” (G. F. Händel)

Şekil 5.167’de George Frideric Händel’in Chorus From Judas Maccabeus isimli parçası yer almaktadır.

CHORUS FROM “JUDAS MACCABEUS”

G. F. Händel



Şekil 5.167: Chorus From “Judas Maccabeus” (G.F. Händel).

Şekil 5.168’de bestesi Erol Sayan’a ait olan Yoksun Diye Bahçemde isimli Rast şarkısının birinci sayfası, Şekil 5.169’da ise aynı şarkının ikinci sayfası yer almaktadır.

5.29.2 Rast Şarkı “Yoksun Diye Bahçemde” (Erol Sayan)

RAST ŞARKI YOKSUN DİYE BAHÇEMDE

Usûlü: Semaî

Beste: Erol Sayan

Güfte: Yılmaz Topuz

Yok sun di ye bah çem de
Sen siz do ğan gü ne şin

çi çek ler de aç mı yor bak (SAZ)
yü zün ler de ka re ler var

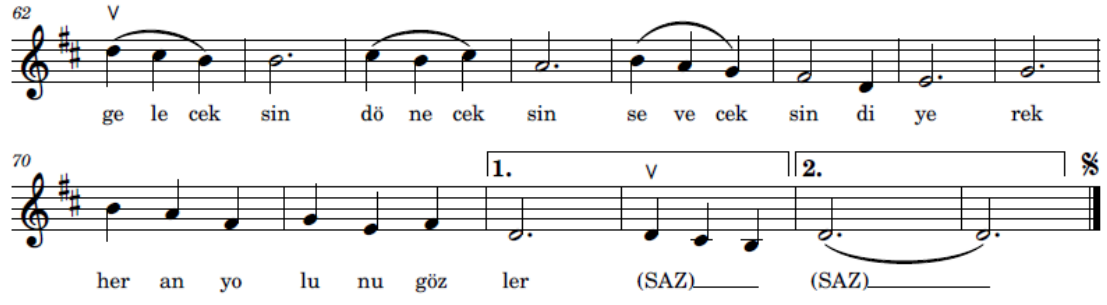
aç mı yor bak (SAZ) Gel gö rüp
ka re ler var Her ba har

a cıl sını lar dev şi rip
ve her çin çek aş kı mı

göğ sü ne tak 49 söy ler ağ lar (SAZ) (SAZ)

54 Öy le yal nız ki gön lüm ay lar dır se ni öz ler

Şekil 5.168: Rast Şarkı “Yoksun Diye Bahçemde” (Erol Sayan) – 1. sayfa.



Şekil 5.169: Rast Şarkı “Yoksun Diye Bahçemde” (Erol Sayan) – 2. sayfa.

Şekil 5.170’te bestesi Erol Sayan’a ait olan Geçsin Günler Haftalar isimli Rast şarkısının birinci sayfası, Şekil 5.171’de ise aynı şarkının ikinci sayfası yer almaktadır.

5.29.3 Rast Şarkı “Geçsin Günler Haftalar” (Erol Sayan)

RAST ŞARKI GEÇSİN GÜNLER HAFTALAR

Usûlü: Semâî

Beste: Erol Sayan

Güfte: Enis Behiç Koryürek

Geç sin gün ler haf ta
Öm rüm sen siz geç se
lar de ay lar mev sim
aş kın gön lüm
ler yıl lar (SAZ) (SAZ)
de kal sın
Za man san ki bir rüz gar ve
Gü len göz le rin bin bir te
bir su gi bi ak sın
sel li i le bak sın (SAZ)
gi bi ak sın
i le bak sın (SAZ)

Şekil 5.170: Rast Şarkı “Geçsin Günler Haftalar” (Erol Sayan) 1. sayfa.

52 4

Sen göz le rim de bir renk ku lak la rım da

58 V

bir ses ve i çim de bir ne fes

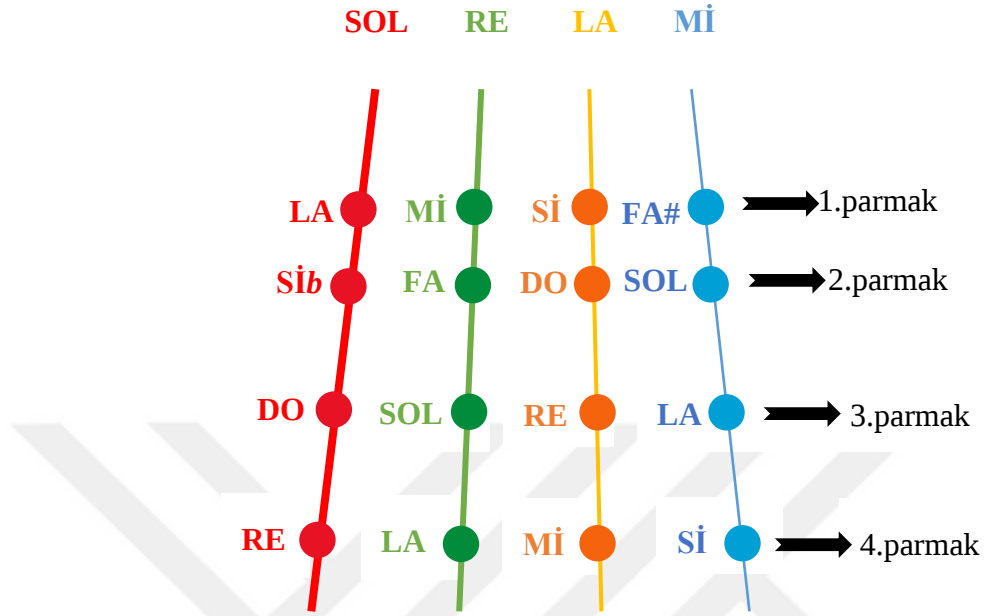
64 1. 4 0 2.

o la rak ka la cak sın (SAZ) sın

Şekil 5.171: Rast Şarkı “Geçsin Günler Haftalar” (Erol Sayan) 2. sayfa.

5.30 Dördüncü Aşama Parmak Pozisyonu

Şekil 5.172’de dördüncü aşama parmak pozisyonu verilmiştir.



Şekil 5.172: Dördüncü aşama parmak pozisyonu.

5.30.1 Do Majör Gam ve Arpejler

87 ve 88. alıştırılmalarda Do majör gam ve arpej çalışmaları yer almaktadır. Şekil 5.173’te detaşe ve bağlı yaylarla Do majör gam çalışması, Şekil 5.174’da Do majör tonunda kullanılan arpej çalışmaları verilmiştir.



Şekil 5.173: Detaşe ve bağlı yaylarla Do majör gam çalışması.



Şekil 5.174: Do majör tonunda kullanılan arpejler.

5.30.1.1 Tembel Çocuk (Frère Jacques)

Şekil 5.175'te Frère Jacques'in Tembel Çocuk isimli şarkısı yer almaktadır.

TEMBEL ÇOCUK

Müzik: Frère Jacques

Şekil 5.175: Tembel Çocuk (Frère Jacques).

5.30.1.2 Do Bir Külah Dondurma (Neşeli Günler) (Richard Rodgers)

Şekil 5.176’da Richard Rodgers’ın Do Bir Külah Dondurma (Neşeli Günler) isimli şarkısı yer almaktadır.

DO BİR KÜLAH DONDURMA (Neşeli Günler)

Müzik: Richard Rodgers

Do bir k  lah don dur ma Re masma vi bir de re Mi deniz de

bir ge mi Fa ge mi de bir tay fa Sol pa pat ya lı bir yol

La g  neş ten bir dam la Si Ay şe nin ke di si ve yi ne şim di tek

rar sol mi do Do Re Mi Fa Sol La Si Do Sol Do!

Şekil 5.176: Do Bir Külah Dondurma (Neşeli Günler) (Richard Rodgers).

5.30.2 Sol majör gam ve arpejler (2 oktav)

89 ve 90. alıştırımlarda 2 oktav Sol majör gam ve arpej çalışmaları yer almaktadır. Şekil 5.177’de Sol majör gam  alışması, Şekil 5.178’de Sol majör tonunda kullanılan arpej çalışmaları verilmiştir.

89.

5

Şekil 5.177: 2 oktav Sol majör gam çalışması.



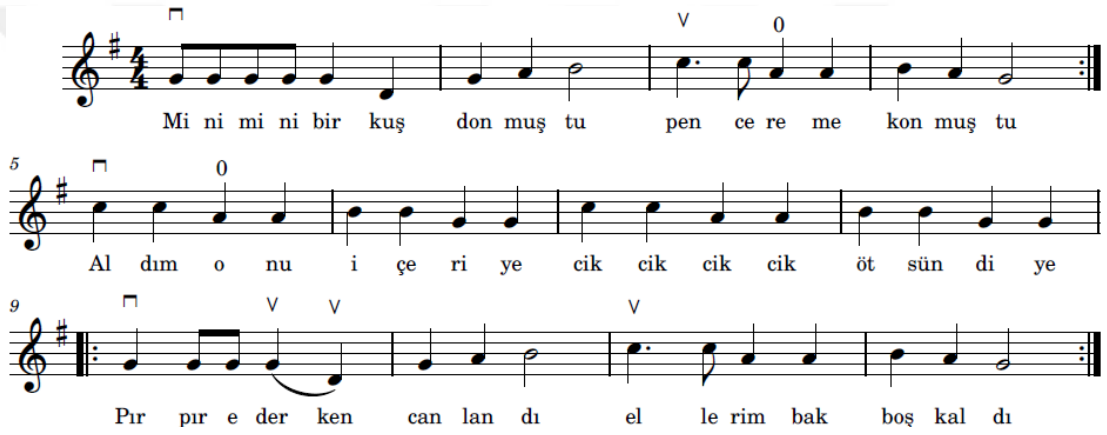
Şekil 5.178: Sol majör tonunda kullanılan arpejler (2 oktav).

5.30.2.1 Mini Mini Bir Kuş (Çocuk Şarkısı)

Şekil 5.179’da Mini Mini Bir Kuş isimli çocuk şarkısı yer almaktadır.

MINİ MINİ BİR KUŞ

Çocuk Şarkısı



Şekil 5.179: Mini Mini Bir Kuş (Çocuk Şarkısı).

5.30.2.2 Ninni (Johannes Brahms)

Şekil 5.180’de Johannes Brahms’ın Ninni isimli parçası yer almaktadır.

NİNİ

Johannes Brahms



Şekil 5.180: Ninni (Johannes Brahms).

5.30.2.3 Minuet in G Major (J. S. Bach)

Şekil 5.181’de Johann Sebastian Bach’ın Sol Majör Minuet’i yer almaktadır.

MINUET in G MAJOR

Johann Sebastian Bach



Şekil 5.181: Minuet in G Major (Johann Sebastian Bach).

5.31 Minör Gam Dizilimi

Minör gamlar; doğal minör, armonik minör ve melodik minör olarak üçe ayrılır. Majör bir dizinin altıncı derecesinden doğarlar. Bir majör gamın ilgili minörünü bulabilmek için, sözü geçen dizinin karar notasından üç ses bir buçuk ton geri gidilmelidir. Bu yöntemle ulaşılan minör dizi; “doğal minör dizi”dir. Armonik minör için doğal minörün yedinci sesi yarım kromatik ses tizleştirilir. Melodik minör için ise çıkıcı durumda altı ve yedinci sesi yarım kromatik ses tizleştirilir, inici durumda tizleştirilen sesler eski haline (doğal minör haline) geri döndürülür.

5.31.1 Mi minör gam (melodik) ve arpejler

91 ve 92. alıştırılmalarda 2 oktav Mi melodik minör gam ve arpej çalışmaları yer almaktadır. Şekil 5.182’de detaşe ve bağlı yaylarla Mi melodik minör gam çalışması, Şekil 5.183’te ise Mi minör tonunda kullanılan arpej çalışmaları verilmiştir.



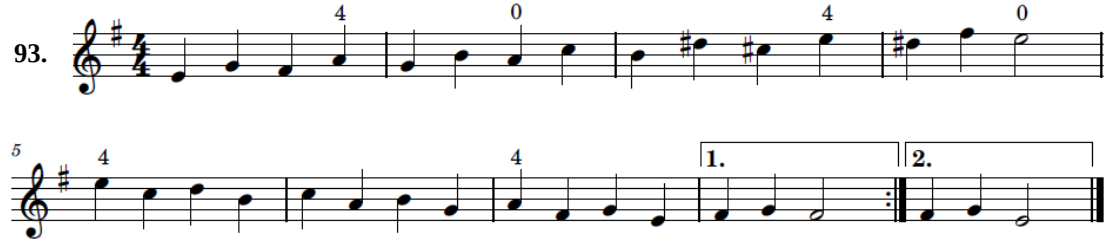
Şekil 5.182: Detaşe ve bağlı yaylarla Mi melodik minör gam çalışması.



Şekil 5.183: Mi minör tonunda kullanılan arpejler.

5.31.2 Mi minör tonunda alıştırma ve küçük parçalar

Şekil 5.184'te Mi minör tonunda alıştırma yer almaktadır. Bu alıştırma önce ayrı, sonra iki ve dört bağlı olarak çalışılmalıdır.



5.32 Beş Zamanlı Alıştırmalar ve Şarkılar

Şekil 5.186’da $5/4$ ’lük alıştırma, Şekil 5.187 ve Şekil 5.188’de ise $5/8$ ’lik alıştırılmalar verilmiştir.

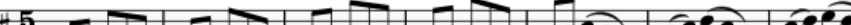
94. 

5 

9 

13 

Şekil 5.186: 5/4'lük alıştırma.

95. 

Şekil 5.187: 5/8'lik alıştırma.

96. 

9 

17 

Şekil 5.188: 5/8'lik alıştırma.

5.32.1 Daldalan (Erzurum Türküsü)

Şekil 5.189’da Daldalan isimli Erzurum Türküsü yer almaktadır.

DALDALAN

Yöresi: Erzurum
Kaynak Kişi: Zurnacı Ramiz
Derleyen: Muzaffer Sarısözen

Dal da lan dal da lan dal dan a şa ğı

Bir kös tek bir sa at bel den a şa ğı şa ğı

Şekil 5.189: Daldalan (Erzurum Türküsü).

5.33 Altı Zamanlı Alıştırmalar

Şekil 5.190 ve Şekil 5.191’de 6/8’lik alıştırmalar verilmiştir.

97.

Şekil 5.190: 6/8’lik alıştırma.



Şekil 5.191: 6/8'lik alıştırma.

5.33.1 Vücutumuz (Saip Egüz)

Şekil 5.192'de Saip Egüz'ün Vücutumuz isimli şarkısı yer almaktadır.

VÜCUDUMUZ

Saip Egüz

İ ki e lim i ki ko lum ba cak la rım var

Her in san da bir bu run bir de a ğız var

Sen hiç gör dün mü üç ku lak lı bir a dam?

O lur mu hiç üç ku lak dön de ay na ya bak HEY bak

Şekil 5.192: Vücutumuz (Saip Egüz).

5.33.2 Kavurma Koydum Tasa (Erzurum Türküsü)

Şekil 5.193'te Kavurma Koydum Tasa isimli Erzurum Türküsü yer almaktadır.

KAVURMA KOYDUM TASA

Yöresi: Erzurum

Kaynak Kişi: Seyfettin Sıgmaz & Hulusi Seven

Derleyen: Muzaffer Sarısözen

The musical score is written in 8/8 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of eight staves of music, each with a corresponding line of lyrics in Turkish. The lyrics are: Ka vur ma koy dum ta sa a ğam yar pa şam yar, Dol dur dum ba sa ba sa di gel gel, dol dur dum ba sa ba sa di gel gel, Be nim ya rim pek gü zel a ğam yar pa şam yar, A zı cık boy dan kı sa di gel gel, a zı cık boy dan kı sa di gel gel, Hay di hay di hop la gel di gel gel, fis ta nı nı top la gel di gel gel. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, as well as performance markings like 'V' and '0'.

Ka vur ma koy dum ta sa a ğam yar pa şam yar

Dol dur dum ba sa ba sa di gel gel

dol dur dum ba sa ba sa di gel gel

Be nim ya rim pek gü zel a ğam yar pa şam yar

A zı cık boy dan kı sa di gel gel

a zı cık boy dan kı sa di gel gel

Hay di hay di hop la gel di gel gel

fis ta nı nı top la gel di gel gel

Şekil 5.193: Kavurma Koydum Tasa (Erzurum Türküsü).

5.34 Onaltılık Gam Çalışmaları

Şekil 5.194'te Onaltılık Do majör gam çalışması, Şekil 5.195'te onaltılık La melodik minör gam çalışması, Şekil 5.196'da onaltılık Sol majör gam çalışması, Şekil 5.197'de onaltılık Mi melodik minör gam çalışması, Şekil 5.198'de ise onaltılık Re majör gam çalışması verilmiştir.



Şekil 5.194: Onaltılık Do majör gam çalışması.



Şekil 5.195: Onaltılık La melodik minör gam çalışması.



Şekil 5.196: Onaltılık Sol majör gam çalışması.



Şekil 5.197: Onaltılık Mi melodik minör gam çalışması.



Şekil 5.198: Onaltılık Re majör gam çalışması.

5.34.1 Hekimoğlu (Ordu Türküsü)

Şekil 5.199’da Hekimoğlu isimli Ordu Türküsü yer almaktadır.

HEKİMOĞLU

Yöresi: Ordu-Fatsa

Kaynak Kişi: Ümit Tokcan

Derleyen: Ümit Tokcan



Şekil 5.199: Hekimoğlu (Ordu Türküsü).

5.34.2 Kalinka (Rus Halk Şarkısı)

Şekil 5.200’de Kalinka isimli Rus Halk Şarkısı yer almaktadır.

KALİNKİ

Rus Halk Şarkısı



Şekil 5.200: Kalinka (Rus Halk Şarkısı).

5.35 La Majör Gam (Noktalı Sekizlik + Onaltılık Çalışması)

Şekil 5.201’de noktalı sekizlik + onaltılıklarla La majör gam çalışması verilmiştir.



Şekil 5.201: Noktalı sekizlik + onaltılıklarla La majör gam çalışması.

5.35.1 Yeni Dünya Senfonisi “Largo” (Noktalı sekizlik+onaltılık) (Antonín Dvořák)

Şekil 5.202’de Antonín Dvořák’ın, Yeni Dünya Senfonisi’nin ikinci bölümünden bir tema, noktalı sekizlik ve onaltılıklar kullanılarak verilmiştir.

YENİ DÜNYA SENFONİSİ “LARGO”

(Noktalı sekizlik+onaltılık)

Antonín Dvořák



Şekil 5.202: Yeni Dünya Senfonisi “Largo” (Noktalı sekizlik+onaltılık) (Antonín Dvořák).

5.35.2 Atam (Ziya Aydıntan)

Şekil 5.203'te Ziya Aydıntan'ın Atam isimli marşı yer almaktadır.

ATAM

Ziya Aydıntan

İs tik lal gü neş gi bi hür al nım da pa rıl dar

Nab zım da a teş gi bi fa tih ler den bir kan var

A tam sen ra hat u yu yol cu su yuz biz hür ri ye tin

A tam sen ra hat u yu bek çi si yiz cum hu ri ye tin

Şekil 5.203: Atam (Ziya Aydıntan).

5.36 Gürlük Terimleri

Gürlük (nüans) terimleri, bir parçanın ifadesinin ortaya çıkmasını sağlayan en önemli unsurlardan biridir. Şekil 5.204'te gürlük terimleri verilmiştir.

<i>f</i>	(Forte): Kuvvetli
<i>p</i>	(Piano): Hafif
<i>ff</i>	(Fortissimo): Çok kuvvetli
<i>pp</i>	(Pianissimo): Çok hafif
<i>mf</i>	(Mezzoforte): Orta kuvvette
<i>mp</i>	(Mezzopiano): Orta hafiflikte

Şekil 5.204: Gürlük terimleri.

Şekil 5.205'te "Minuet in G Major", isimli parça, gürlük terimleriyle verilmiştir.

5.36.1 Minuet in G Major (Gürlük terimleriyle) (J. S. Bach)

MINUET in G MAJOR

Johann Sebastian Bach

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first note is a G4, marked with a square box above it and a fret number '1' above the box. The dynamic marking 'mf' is below the first measure. The second staff starts at measure 5. The third staff starts at measure 9. The fourth staff starts at measure 13. The fifth staff starts at measure 17, marked with a square box above the first note and a dynamic marking 'f' below the first measure. The sixth staff starts at measure 21. The seventh staff starts at measure 25, marked with a square box above the first note and a dynamic marking 'p' below the first measure. The eighth staff starts at measure 29. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, half notes, and rests. Fret numbers (1, 4, 0, 4) are indicated above certain notes. A capo is indicated by a horizontal line with a vertical bar across the staves between measures 17 and 21. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth staff.

Şekil 5.205: Minuet in G Major (Gürlük terimleriyle) (Johann Sebastian Bach).

5.36.2 The Happy Farmer (R. Schumann)

Şekil 5.206'da Robert Schumann'ın The Happy Farmer isimli parçası, gürlük terimleriyle verilmiştir.

THE HAPPY FARMER

Robert Schumann



Şekil 5.206: The Happy Farmer (Robert Schumann).

5.36.3 Uzun İnce Bir Yoldayım (Aşık Veysel Şatıroğlu)

Şekil 5.207’de Aşık Veysel’in Uzun İnce Bir Yoldayım isimli türküsü, gürlük terimleriyle verilmiştir.

UZUN İNCE BİR YOLDAYIM

Aşık Veysel Şatıroğlu

Uzun ince bir yoldayım (SAZ)

Gidiyorum gündüz gece (SAZ)

Bilmiyorum ne haldayım gidiyorum gündüz gece

Gündüz gece gündüz gece gündüz gece hey (SAZ)

Bilmiyorum ne haldayım gidiyorum gündüz gece

Gündüz gece gündüz gece gündüz gece hey

Şekil 5.207: Uzun İnce Bir Yoldayım (Aşık Veysel Şatıroğlu).

5.36.4 Vals (J. Brahms)

Şekil 5.208’de Johannes Brahms’ın Vals’i, gürlük terimleriyle verilmiştir.

VALS

Johannes Brahms

5.36.4 Vals (J. Brahms)

Şekil 5.208’de Johannes Brahms’ın Vals’i, gürlük terimleriyle verilmiştir.

VALS

Johannes Brahms

1. 2.

p p p p f cresc. —

Şekil 5.208: Vals (Johannes Brahms).

3.36.5 Rast Şarkı “Yine Bir Gülnihal” (Yerinden) (İsmail Dede Efendi)

Şekil 5.209’da İsmail Dede Efendi’nin Rast şarkısı “Yine Bir Gülnihal”, yerinden transpozitesiyle verilmiştir.

RAST ŞARKI YİNE BİR GÜLNİHAL (Yerinden)

İsmail Dede Efendi

Yi ne bir gül ni hâl al dı

bu gön lü mü gön lü mü

Sim ten gon ca fem bî be

del ol gü zel ol gü zel

A te şi ruh le ri yak dı

bu gön lü mü gön lü mü

Pür e da pür ce fa pek kü

çük pek gü zel pek gü zel

Şekil 5.209: Rast Şarkı “Yine Bir Gülnihal” (Yerinden) (İsmail Dede Efendi).

3.36.6 Yine Bir Gülnihal (5 ses) (İsmail Dede Efendi)

Şekil 5.210’da İsmail Dede Efendi’nin Rast şarkısı “Yine Bir Gülnihal”, 5 ses transpozitesiyle verilmiştir.

RAST ŞARKI YİNE BİR GÜLNIHAL (5 ses)

İsmail Dede Efendi

Yi ne bir gül ni hâl al dı

bu gön lü mü gön lü mü

Sim ten gon ca fem bî be

del ol gü zel ol gü zel

A te şi ruh le ri yak dı

bu gön lü mü gön lü mü

Pür e da pür ce fa pek kü

çük pek gü zel pek gü zel

Şekil 5.210: Rast Şarkı “Yine Bir Gülnihal” (5 ses) (İsmail Dede Efendi).

3.36.7 Minuet (Luigi Boccherini)

Şekil 5.211’de Luigi Boccherini’nin Minuet’i yer almaktadır.

MINUET

Luigi Boccherini

The musical score for the Minuet by Luigi Boccherini is presented in a single system with 10 staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, mf, p), articulations (accents, slurs), and fingerings (4, 3, 0). The piece concludes with a 'Fine' marking and a 'D.C. al Fine' instruction.

Şekil 5.211: Minuet (Luigi Boccherini).

6.SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma için yapılan araştırmalar, edinilen bilgiler ve alana özel kişisel deneyimler sonucunda birtakım sorunsallar tespit edilmiş ve listelenmiştir. Listelenen problemlerden “ders programları ve içerikleri belirlenirken, yalnızca hedefe odaklanılarak süreç içerisinde öğrenilmesi gerekenlerin göz ardı edilmesi (müziği öğrenme yolundaki en önemli temel taşı olan tonal müzik derslerinin yetersiz olması, keman eğitiminde dünya genelinde kullanılan alıştırma kitaplarına çalışmalarda yer verilmemesi vs...)” ve öğrencilerin çalışmalarını takip edebileceği ve diğer öğrencilerle paylaşmada bulunabileceği, tartışabileceği ortak bir metot olmaması, özellikle Türk Müziği eğitim alanını ilgilendirmektedir. Çözüm için öğretmenlere ve kurumlara düşen görevlerden biri, ders programlarını bilinçli bir şekilde, öğrencilerin her iki alanda da yeterli olmalarını sağlayacak şekilde belirlemektir. İkinci problemi çözüme ulaştırma isteği, tezin konusu olan metodun oluşturulmasındaki ana nedenlerdendir.

Bir çalgıyı öğrenme yolculuğunda en önemli unsur metot, metotları uygulamaya aracı olan en önemli etken ise öğretmendir. Günümüzde çalgı öğretmenlerine ulaşmak oldukça kolaylaşmıştır; öyle ki, yalnız örgün eğitim kurumlarında değil, yaygın eğitim kurumları aracılığıyla ve bireysel ders yoluyla da bireylerin çalgı öğrenmeleri mümkündür. Öğrenim amacı ne olursa olsun öğrencilerin doğru bilgi ve tekniklerle donanması gerekir. Böylece doğru öğrenen öğrenciler, doğru öğreten öğretmenlere dönüşerek eğitim döngüsünü bilgi kirliliğinden kurtarır ve alanlarında her türlü gelişime katkıda bulunmuş olurlar.

Öğretmenlerin kendi bilgi birikiminin yanında kullandığı kaynaklar da öğretici kimliğinin birer parçasıdır. Bir eğitmenin öğrencilere çalgı öğretme ve yerli-yabancı repertuvar edindirme yolunda en önemli yardımcısı metotlardır. Geleneksel müziğimizi öğretmek, kalıcı hale getirmek ve yaymak amacıyla geçmişten günümüze yazılan ve tezde incelenen metotların evrensel olamayışına neden olan pek çok eksiği olduğu incelemeler sonucunda saptanmıştır. Bunlardan en önemlileri frekansları ortak adlandırmamak, duruş-tutuş farklılıkları, yalnızca Türk Müziği unsurları barındırmak,

ortak ezgiler kullanmamak, anlatımının yalın olmaması vb. olarak sıralanabilir. Doğaldır ki; yapılacak her yeni çalışmada geçmiştekilerin üzerine fazlasını koyarak devam edilmesi gerekir. Bu nedenle “eski kaynakları göz ardı etmeden, eksikleri göz önünde bulundurarak alana yeni bir metot kazandırmak öğrencilerimiz, öğretmenlerimiz ve müziğimiz için yararlı olacaktır” düşüncesiyle yeni bir metot önerilmiştir.

Tezde yer alan metot içeriğinde bilgi yığılması olmadan tonal ve makamsal müzik bilgilerinin eş giderde yürütüldüğü, görsel açıklamalara bolca yer verilen, anne karnından itibaren kulaklarımızın aşına olduğu ninniler, tekerlemeler, çocuk şarkıları, geleneksel halk şarkıları, klasik batı müziğinin ve Türk Makam Müziği’nin seviyeye uygun seçkilerini içeren bir eğitim programı benimsenmiştir. Böyle bir müfredat kurumsal öğretim alanlarında kullanılacağı gibi, özengen yaklaşımla çalgı öğrenenlere de hitap edecektir.

Yapılan çalışmanın hedef kitlelerde fark yaratacağına olan inancım tamdır. Herakles’in “her şey bir başka şeye dönüşür ve hiçbir şey aynı kalmaz” görüşüne dayanarak, müziğimizin de gelişmeye ve dönüşmeye devam edeceği kuşkusuzdur. Bu nedenle gelecek nesiller de bizim çalışmalarımızı incelemeli ve gerekli eklemelerde bulunarak tarihimize ve alanımıza hizmet etmelidir. Ben de yazmış olduğum tez ve içeriğinde yer alan metotla bu tarihsel süreçte keman eğitimi üzerine önemli bir adım atmış olmayı diliyorum.

KAYNAKLAR

- Açın, C.** (1994). *Enstruman Bilimi*. İstanbul: Yenidoğan Basımevi.
- Alapınar, H.** (2003). *Keman yapım tarihi*. Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Bali, S.** (2020). *200 yıllık miras Muzikâ-i Hümayûn'dan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na*. Ankara: Sincan Matbaası.
- Beşiroğlu, Ş.** (1997). *Türk Musikisinde Üslup ve Tavrı Açısından Meşk*. 4. İstanbul Türk Müziği Günleri-Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu kapsamında sunulan bildiridir.
- Beşiroğlu, Ş.Ş. ve Soydaş, M.E.** (2007). Osmanlı saray müziğinde yaylı çalgılar. *İTÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 3-12.
- Çolakoğlu Sarı, G.** (2014). Asya'dan Avrupa'ya yaylı çalgılar tel üzerinde ses elde etme tekniğine göre sınıflandırma. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 25(1), 35-50. <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2219>
- Erdinç, T.** (2014). *Keman Metodu-1*. Ankara: Dumat Ofset.
- Ergün, G.** (2006). *Kemanın tarihsel gelişimi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı internet sitesi.** (2022). Erişim adresi <https://gef-guzelsanatlar-muzik.gazi.edu.tr/view/page/26429>
- Geboloğlu, B.** (2010). *Türk Müziği eğitimi veren devlet konservatuvarları ile eğitim fakültelerinde uygulanan başlangıç keman eğitiminin karşılaştırmalı analizi*. (Yüksek lisans tezi). Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- Gençoğlu, M.S.H.** (2021). *Türk Müziği tarihinde keman ve ilk keman metodu*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Gökyay, O.Ş.** (1941). *Devlet konservatuvarı tarihçesi*. İstanbul: Maarif Matbaası.
- Hatipoğlu, V.** (2018). Mustafa Sunar'ın "Alaturka Keman Muallimi" isimli öğretim kaynağının incelenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(55), 605-621. <http://dx.doi.org/10.17719/jisr.20185537233>
- Hatipoğlu, V.** (2017). *Beylik Aranağme ve Çeşitlemeleriyle Türk Müziği Keman Alistirmaları*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Hüseyin, B.** 2007. *Türk ve Batı Ezgileriyle Yeni Keman Metodu – I*. İstanbul: Nota Yayıncılık.
- İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı internet sitesi.** (2023). Erişim adresi <https://konservatuvar.istanbul.edu.tr/tr/content/konservatuvarimiz/tarihce>
- Jambe de Fer, P** (1556). *Epitome Musical*. Lyons: Michel du Bois.

- Karahasan, T. H.** (2005). *Keman Metodu*. Trabzon: Bestem Musiki Yayınları.
- Kurtaslan, Z.** (2002). Türk keman okulunun oluşum süreci ve temsilcileri. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 409-429.
- Metmuseum internet sitesi.** (2023). Erişim adresi <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/504490>
- National Music Museum internet sitesi.** (2016). Erişim adresi <http://collections.nmmusd.org/braccio.html>
- Oran, A. N.** (1988). Türk musikisinde çağdaş keman öğretimi ve icrası. *Türk Musikisinde Çağdaş Eğitim, Çağdaş İcra Sempozyumu, 4-5-6 Temmuz 1988*. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları.
- Oran, A. N.** (1999). *Keman Metodu; Türk Müziğinde Keman İcra, Teknik ve Sanatı*. İstanbul: Gökhan Matbaacılık.
- Özcan, A.T.** (2008). *İklig-Rebap-Kemençe-Keman: Yaylı Çalgı Evrimi ve Müziği*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özden, A.** (2011). *Türk Müziği'nde Keman Metodu*, İzmir: Meta Basım Matbaacılık.
- Saçan, M.** (2014). *Keman Metodu*. İzmir: Bassaray Matbaası.
- Say, A.** (1997). *Müzik tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sunar, M.** (1921). *Alaturka Keman Muallimi*. İstanbul: Kızımânîzâde Udcu Şamlı İskender.
- Şensoy, H.** (1999). *Türk Müziği Devlet Konservatuvarı keman eğitimi üzerine*. (Sanatta yeterlik tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi.
- The Rebec Project internet sitesi.** (2013). Erişim adresi <https://crab.rutgers.edu/users/pbutler/rebec.html>
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri internet sitesi.** (2023). Erişim adresi <https://sozluk.gov.tr/>
- Uçan, Ali.** (1997). *Müzik Eğitiminde Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Ulucan Weinstein, S.** (2011). *Türk keman okulunun oluşumu*. (Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul Üniversitesi.
- Viel, Wikipedi internet sitesi.** (2008). Erişim adresi <https://en.wikipedia.org/wiki/Vielle#/media/File:Viella2.jpg>
- Viols Praterius 1618, Wikidata internet sitesi.** (2007). Erişim adresi https://www.wikidata.org/wiki/Q11351992#/media/File:Viols_Praetorius_1618.jpg
- Yekta, R.** (1986). *La musique Turquie*. (Çev. O. Nasuhioğlu). Pan Yayıncılık. (Orijinal yayın tarihi, 1922)

ÖZGEÇMİŞ

Müzik eğitimine dokuz yaşındayken Bursa/Orhangazi Halk Eğitim Merkezi'nde keman eğitimi alarak başladı. Keman eğitiminin henüz ikinci yılındayken Erdinç Çelikkol yönetimindeki Türk Sanat Müziği korosunda kemancı ve solist olarak yer almaya hak kazandı. Şehir değişikliği sebebiyle on iki yaşında Manisa/Turgutlu Belediyesi'nin Türk Sanat Müziği korosunda aynı pozisyonlarla yer almaya devam etti. Halil İbrahim Yüksel yönetimindeki koro ile verdiği sayısız konserde TRT İzmir Radyosu saz sanatçılarının yanı sıra, Alaeddin Yavaşca, Zekai Tunca gibi isimlerle de aynı sahneyi paylaştı. 2008 yılında yer aldığı konserlerde gösterdiği başarıdan dolayı Turgutlu Belediyesi'nin en yüksek başarı bursuyla ödüllendirildi. Aynı yıl Ege Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olan Dr. Nurdan Tezel ile çalışmaya başladı ve kendisinden iki yıl eğitim alma fırsatı buldu. Yeniden şehir değişikliğiyle bu kez İzmir/Çeşme'de Mücahit Yalçın Öztüfekçi yönetimindeki Çeşme Belediyesi Türk Sanat Müziği korosunda hem sesiyle hem sazıyla yer almaya devam etti, pek çok konser verdi. Aynı zamanda burada ilk öğretmenlik deneyimlerini edinmeye başladı ve özel kurumlarda toplu ve bireysel keman dersleri verdi. 2012 yılında İstanbul'daki özel bir güzel sanatlar lisesinden gelen yüzde yüz burs teklifiyle İstanbul'a yerleşti ve lise eğitiminin son iki yılını güzel sanatlar lisesinde tamamladı. Yine 2012 yılında yeni bir girişim olan İGSO (İstanbul Gençlik Senfoni Orkestrası)'nın ve TRT İstanbul Radyosu TSM Gençlik Korosu'nun açtığı sınavları kazandı. TRT bünyesinde kemancı olarak girdiği topluluk ile şef Mustafa Doğan Dikmen yönetiminde konserler verdi. Bu sırada radyo ve televizyon programlarında da yer almaya başladı ve 2014 yılında liseden birincilik derecesiyle mezun oldu. Aynı yıl Sinema Senfoni Orkestrası'na dahil oldu. Bir yandan aktif olarak sürdürdüğü öğretmenliği meslek edinmek istediği için Marmara Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Bölümü'nün yetenek sınavlarına girdi ve kazandı. Burada keman öğretmenini Ali Seçim Pak'ın yönlendirmesiyle konservatuvar sınavlarına girmeye karar verdi ve aynı yıl Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın yetenek sınavını kazandı. Konservatuvarda Çiğdem İyicil ve Nilay Sancar'dan keman eğitimi aldı, Can Okan şefliğinde konserler verdi. İki yıllık konservatuvar eğitimini maddi ve manevi nedenlerle noktalamak durumunda kaldı ve eğitim hayatına iki yıl ara verdi. Ardından Türk Müziği alanındaki hedefleri sebebiyle farklı bir üniversitede lisans eğitimine devam etme kararı aldı ve İstanbul Medipol Üniversitesi'nin yetenek sınavlarına girdi. Birincilikle girdiği okuldan üç senede derslerini tamamlayarak yine bölüm ve fakülte birincisi olarak mezun oldu. Bu kurumda Çiğdem Yarkın, Ferruh Yarkın, Mehmet Şeker gibi isimlerden Türk Müziği eğitimi aldı. 2020 yılında Ahmet Hakan Şensoy ile tanışmasının ardından yüksek lisans eğitimi için İstanbul Teknik Üniversitesi'nin sınavlarına girdi ve kazandı. 2022 yılında İstanbul Oda Orkestrası'nda yer almaya başladı ve Hakan Şensoy, Rengim Gökmen yönetiminde Cihat Aşkın, Kandemir Basmacıoğlu, Gülru Ensari, Anton Nicolescu gibi birçok sanatçıyla konserler verdi. Evli ve bir çocuk sahibidir ve hala çeşitli orkestralarda icracılık ve bireysel derslerle öğretmenliğini sürdürmekte olup, bir yandan da müzikal gelişimi için eğitim hayatına devam etmektedir.

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2020-2023, İstanbul Medipol Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türk Müziği Bölümü

MESLEKİ DENEYİM, DERECE VE ÖDÜLLER:

- 2008 yılında Turgutlu Belediyesi'nin başarı bursunu almaya hak kazandı.
- 2009-2010 Çeşme Sanat Merkezi (Keman Öğretmeni)
- 2010-2012 Maestro Müzik Evi, Çeşme (Keman Öğretmeni)
- 2012-2013 Erdil Koleji, Üsküdar (Piyano Öğretmeni)
- 2012-2013 İstanbul Gençlik Senfoni Orkestrası (1. Keman)
- 2012-2017 Trt İstanbul Radyosu (Gençlik Korosu Orkestra Üyesi)
- 2013-2014 Özel Ahmet Şimşek Koleji, Kartal (Keman Öğretmeni)
- 2013-2015 Bolero Müzik Merkezi, Kozyatağı (Keman Öğretmeni)
- 2014-Hâlâ Sinema Senfoni Orkestrası (1. Keman-2. Keman)
- 2014 yılında Özel Mimar Sinan Güzel Sanatlar Lisesi'nden birincilikle mezun oldu.
- 2014-2018 Medarmoni Sanat Merkezi, Mecidiyeköy (Keman Öğretmeni)
- 2014-2019 Ağaoğlu Eltes Güneşi My Music Club, Ümraniye (Keman&Piyano Öğretmeni)
- 2017-2018 CEKAY Müzik Merkezi, Sarıyer (Keman Öğretmeni)
- 2020 yılında İstanbul Medipol Üniversitesi'nden bölüm ve fakülte birinciliğiyle mezun oldu.
- 2022-Hâlâ İstanbul Oda Orkestrası (2. Keman)

YÜKSEK LİSANS TEZİNDEN TÜRETİLEN YAYINLAR, SUNUMLAR VE PATENTLER:

- **Köşker, Y.** (2023). Türk Müziği Eğitim Kurumlarında Makam Odaklı Keman Başlangıç Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar ve Metotların Önemi, *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, (24), 77-89. DOI: 10.59446/porteakademik.1288567