

**T.C.**  
**NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ**  
**EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**  
**GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**  
**MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**TÜRK MUSİKİSİ KEMAN METOTLARININ**  
**İNCELENMESİ**

**Ali NÜNÜKOĞLU**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman**  
**Prof. Dr. Aynur Elhan Nayır**

**Konya-2019**





T.C.  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin	Adı Soyadı	Ali NÜNÜKOĞLU
	Numarası	148309021034
	Ana Bilim Dalı	GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ
	Bilim Dalı	MÜZİK EĞİTİMİ
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tezin Adı	Türk Musikisi Keman Metotlarının İncelenmesi

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atf yapıldığını bildiririm.

29/04/2019  
Öğrencinin  
Adı Soyadı İmzası  
*Ali Nünüköğlü*



T.C.  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Ali NÜNÜKOĞLU
	Numarası	148309021034
	Ana Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi
	Bilim Dalı	Müzik Eğitimi
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Aynur ELHAN NAYİR
	Tezin Adı	Türk Musikisi Keman Metotlarının İncelenmesi

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan Türk Musikisi Keman Metotlarının İncelenmesi başlıklı bu çalışma 29/04/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

	Ünvanı Adı Soyadı	İmza
Danışman	Prof. Dr. Aynur ELHAN NAYİR	
Jüri Üyesi	Prof. Dr. Sema SEVİNÇ	
Jüri Üyesi	Doç. Dr. Oğuz KARAKAYA	

## ÖNSÖZ

Bu araştırmanın planlanmasında, geliştirilmesinde ve sonuçlandırılmasında eleştiri, tavsiye ve yönlendirmeleriyle desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen değerli Hocam Prof. Dr. Aynur Elhan Nayir'a; bilgi ve birikimlerini benimle paylaşmaktan çekinmeyen ve benim bu çalışmama ışık tutan Doç. Dr. Vasfi HATİPOĞLU'na ayrıca Öğr. Gör. Haluk Bükülmez ve Arş. Gör. Süleyman Barış DEMİRDİREK' e çalışmama olan katılımlarından dolayı teşekkür ederim.





<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Ali NÜNÜKOĞLU
	Numarası	148309021034
	Ana Bilim	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
	Bilim Dalı	Müzik Eğitimi Bilim Dalı
	Programı	Yüksek Lisans Tezi
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Aynur Elhan Nayır
	Tezin Adı	Türk Musikisi Keman Metotlarının İncelenmesi

## ÖZET

Ülkemizde keman icrası çok eskilere dayanmakla birlikte ilk keman eğitimi geçmişte uygulanan meşk sistemiyle başlamıştır. Meşk sistemi kuşaktan kuşağa birbirini bağlayan usta-çırak ilişkisidir. Meşk sisteminde çırak ustasını taklit ederek öğrenme sağlardı. Fakat günümüz koşullarında meşk sistemin yanında Türk Musikisinde keman eğitiminin bilimsellik çerçevesinde ele alınıp belirli bir sistematiğe oturtulması, aynı zamanda da Türk Musikisi keman eğitiminde metodolojik çalışmaların artması zorunlu hale gelmiştir. Türk Musikisi keman eğitimde kullanılan metotların sınırlı sayıda olması, özellikle icracıların sadece çalmaya yönelmeleri büyük bir sorundur. Türk musikisi keman eğitimine başlayan kişilerin çoğu keman eğitiminin en önemli unsurlarından olan bilimselliği ve müzik kültürünü göz ardı edip, icracılar çoğu zaman sanattan yoksun nağmeler ve teknik yetersizlerle sazlarını tam anlamıyla icra edememektedirler. İrcacıların uygulamalarının aksine Türk Musikisi zarif ve güçlü bir müziktir. Türk Musikisi, bilimsellik ile insan duygularının bütünleştiği yaşayan bir olgudur. Dolayısı ile bu

musikiyi özümserken sadece kuramsal bilgilerin arasında sıkışıp kalmak da yanlış olur. Bu araştırma, Türk Musikisinde üç keman metodunu analiz etmek amacıyla kurgulanmıştır. Araştırmada; ‘‘tarama’’, ‘‘içerik analizi’’ ve uzman görüşlerini almak için ‘‘sormaca’’ yöntemlerinden yararlanılmıştır. Abdulkadir Töre, Mustafa SUNAR ve Aydın ÖZDEN’ in yazdığı Türk Musikisi keman metotlarına yönelik çalışmaları incelenmiş, Türk musikisi keman icra sanatını öğretmeye geliştirmeye ve Türk Musikisine uygunluğu açısından eksik ve güçlü yönleri uzman görüşleriyle birlikte derlenip açık ve yalın bir şekilde ortaya konulmaya çalışılmıştır.



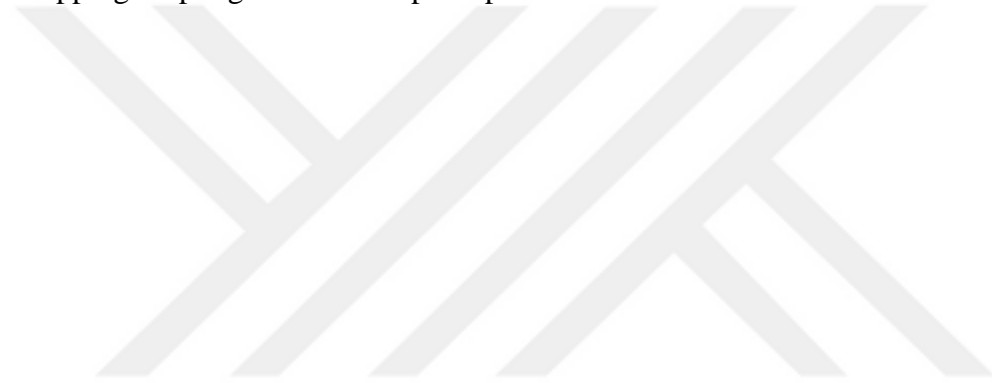


<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Ali NÜNÜKOĞLU
	Numarası	148309021034
	Ana Bilim	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
	Bilim Dalı	Müzik Eğitimi Bilim Dalı
	Programı	Yüksek Lisans Tezi
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Aynur Elhan Nayır
	Tezin İngilizce Adı	Examination of Turkish Music Violin Methods

## SUMMARY

Along with the fact that the violin performance in our country has an ancient background, first violin education commenced with the dove system applied in the past. The dove system is the master-apprentice relationship connecting each other from generation to generation. In the dove system, learning was provided by imitating the apprentice his /her master. But in the present day conditions along with the dove system. In the Turkish Music it has become mandatory to systematize the violin education, considering it within the framework of a scientific system in the meantime to Increase methodological studies in the Turkish Music education. The fact that the methods used in the Turkish Music violin education are limited, especially the tendency of the performers only to playing is a huge problem. Most of the people who started studying Turkish Music violin ignore its scientific aspect and music culture is one of the most important elements of violin education, the performers are often unable to perform their instruments due to unartistic tunes and technical insufficiencies. Contrary to the practices of the performers, The Turkish

Music is an elegant and powerful music. The Turkish Music is a living phenomenon that integrates science and human emotions. Therefore, internalizing this music, it would be wrong just to stuck in the theoretical knowledge. This study was designed to analyze three violin methods in the Turkish Music. In the study; ‘screening ’, ‘content analysis’ and in order to have expert opinions ‘questioning ‘ methods were used. Works written by Abdülkadir TÖRE, Mustafa SUNAR and Aydın ÖZDEN on Turkish Music violin methods were studied. It has been tried to teach and develop the violin performance art in the Turkish Music and to reveal its deficient and strong aspects in a clear and simple manner in terms of its convenience to Turkish music wrapping it up together with expert opinions.



## İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI .....	ii
YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU.....	iii
ÖNSÖZ .....	iv
ÖZET .....	v
SUMMARY .....	vii
İÇİNDEKİLER .....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	xii
BİRİNCİ BÖLÜM .....	1
GİRİŞ .....	1
1.1. Araştırmanın Konusu .....	3
1.2. Problem Durumu .....	4
1.3. Araştırmanın Önemi .....	5
1.4. Varsayımlar .....	5
1.5. Sınırlılıklar .....	6
İKİNCİ BÖLÜM.....	7
YÖNTEM .....	7
2.1. Araştırmanın Yöntemi.....	7
2.2. Çalışma Grubu .....	7
2.3. Evren ve Örneklem .....	7
2.4. Veri Toplama Teknikleri.....	8
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM .....	9
KURAMSAL ÇERÇEVE.....	9
3.1. Sanat .....	9
3.2. Sanat Eğitimi .....	9
3.3. Müzik Kültürü.....	10
3.4. Müzik Öğretimi .....	10
3.5. Müzik Eğitimi .....	11
3.6. Müzik Eğitimi Türleri .....	12
3.6.1. Mesleki Müzik Eğitimi.....	12
3.6.2. Özengen Müzik Eğitimi .....	12

3.6.3. Genel Müzik Eğitimi .....	12
3.7. Çalgı Eğitimi .....	12
3.8. Kemanın Tarihçesi ve Özellikleri .....	13
3.9. Keman Öğretimi Hakkında .....	15
3.10. Keman Başlangıç Öğretim Yöntemleri .....	16
3.11. Türk Musikisi Keman Metotlarında Kullanılan Teknikler .....	18
3.11.1. Yay Teknikleri.....	18
3.11.1.1. Detaje.....	19
3.11.1.2. Legato .....	20
3.11.1.3. Pizzicato (Parmakla Çalmak).....	20
3.11.2. Sol El Teknikleri.....	21
3.11.2.1. Entonasyon (Ses Temizliği).....	21
3.11.2.2. Konum (Pozisyon) Değiştirme .....	21
3.12. Türk Müziğinde Keman .....	22
3.12.1. Türk Müziği Eğitiminde Meşk (Usta - Çırak) Yöntemi.....	22
3.12.2. Türk Musikisi Keman Akord Sistemi.....	23
3.12.3. Keman Çalgısında Konum (Pozisyon) ve Konum Geçişler .....	24
3.13. Türk Müziği Keman Eğitimi Sanatçıları .....	26
3.13.1. Cumhuriyet Öncesi Keman Eğitimi .....	26
3.13.2. Cumhuriyet Sonrası Keman Eğitimi .....	27
3.13.3. Musiki Muallim Mektebi Temsilcileri .....	28
<b>DÖRDÜNCÜ BÖLÜM .....</b>	<b>32</b>
<b>BULGULAR VE YORUMLAR .....</b>	<b>32</b>
4.1. Birinci Alt Problemine Ait Bulgular .....	32
4.2. İkinci Alt Problemine Ait Bulgular .....	41
4.3. Üçüncü Alt Problemine Ait Bulgular.....	56
4.4. Dördüncü Alt Problemine Ait Bulgular .....	60
4.5. Beşinci Alt Problemine Ait Bulgular .....	65
4.6. Altıncı Alt Problemine Ait Bulgular .....	68
4.7. Yedinci Alt Problemine Ait Bulgular .....	70
4.8. Sekizinci Alt Problemine Ait Bulgular .....	73
4.9. Dokuzuncu Alt Problemine Ait Bulgular.....	75

4.10. Onuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular .....	78
4.11. Onbirinci Alt Probleme İlişkin Bulgular.....	79
BEŞİNCİ BÖLÜM .....	80
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	80
KAYNAKÇA.....	83
EKLER.....	90
ÖZGEÇMİŞ .....	108



## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil- 1.Kemanın Bölümleri.....	32
Şekil- 2.Sol El Duruş .....	33
Şekil- 3.Yay Tutuş .....	33
Şekil- 4.Yayın Farklı Açıdan Görünüşü .....	35
Şekil- 5.Yay Tutuş .....	36
Şekil- 6.Keman Tutuş .....	36
Şekil- 7.Ses Aralığı .....	40
Şekil- 8.Yay İtme-Çekme .....	41
Şekil- 9 Yayın Kısımları .....	41
Şekil- 10.Üst-Alt Yay Çalışmaları.....	42
Şekil- 11.Yay Haraketleri .....	42
Şekil- 12.Yay Teknikleri.....	43
Şekil- 13.Yay Teknikleri.....	43
Şekil- 14.Yay Teknikleri.....	44
Şekil- 15.Yay Teknikleri.....	44
Şekil- 16.Sekizlik Nota İcraatı.....	45
Şekil- 17.Tartımların Yayda İcraatı .....	45
Şekil- 18.Tartımların Yayda İcraatı .....	45
Şekil- 19.Farklı Yay İcraatı .....	46
Şekil- 20.Tartımların Yayda İcraatı .....	46
Şekil- 21.Tartımların Yayda İcraatı .....	46
Şekil- 22.Tartımların Yayda İcraatı .....	47
Şekil- 23.Tartımların Yayda İcraatı .....	47
Şekil- 24.Tartımların Yayda İcraatı .....	47
Şekil- 25.Tartımların Yayda İcraatı .....	48
Şekil- 26.Tartımların Yayda İcraatı .....	48
Şekil- 27.Tartımların Yayda İcraatı .....	48
Şekil- 28.Tartımların Yayda İcraatı .....	49
Şekil- 29.Tartımların Yayda İcraatı .....	49
Şekil- 30.Tartımların Yayda İcraatı .....	49
Şekil- 31.Farklı Yay İcraatları .....	50

Şekil- 32. Farklı Yay İcraatları .....	50
Şekil- 33.Farklı Yay İcraatları .....	50
Şekil- 34. Tartımların Yayda İcraatı .....	51
Şekil- 35.Tartımların Yayda İcraatı .....	51
Şekil- 36.Tartımların Yayda İcraatı .....	51
Şekil- 37.Farklı Yay İcraatları .....	52
Şekil- 38.Tartımların Yayda İcraatı .....	52
Şekil- 39. Farklı Yay İcraatları .....	52
Şekil- 40. Tartımların Yayda İcraatı .....	53
Şekil- 41.Farklı Yay İcraatları .....	53
Şekil- 42.Tartımların Yayda İcraatı .....	53
Şekil- 43.Tartımların Yayda İcraatı .....	54
Şekil- 44.Tartımların Yayda İcraatı .....	54
Şekil- 45.Tartımların Yayda İcraatı .....	55
Şekil- 46.Tartımların Yayda İcraatı .....	55
Şekil- 47.Tartımların Yayda İcraatı .....	55
Şekil- 48.Tartımların Yayda İcraatı .....	56
Şekil- 49. Parmak Çalışması .....	57
Şekil- 50.Parmak Çalışması .....	57
Şekil- 51.1. Parmak Çalışması .....	57
Şekil- 52.2. Parmak Çalışması .....	58
Şekil- 53.3. Parmak Çalışması .....	58
Şekil- 54.4. Parmak Çalışması .....	59
Şekil- 55.Parmak Numaraları .....	59
Şekil- 56.Parmak Numaraları .....	60
Şekil- 57.Parmak Numaraları .....	61
Şekil- 58.Arpej Çalışmaları .....	61
Şekil- 59.Aralık Çalışmaları .....	62
Şekil- 60.Aralık Çalışmaları .....	62
Şekil- 61.Aralık Çalışmaları .....	63
Şekil- 62.Dizi Çalışmaları.....	63
Şekil- 63.Arpej Çalışmaları .....	64

Şekil- 64.Arpej Çalışmaları .....	64
Şekil- 65.Dizi Çalışmaları.....	65
Şekil- 66.Nota Öğretimi.....	65
Şekil- 67.Tartımların Yayda İcraatı .....	66
Şekil- 68.Tartımların Yayda İcraatı .....	66
Şekil- 69.Nota Öğretimi.....	67
Şekil- 70.Nota Öğretimi.....	68
Şekil- 71.Usul Bilgisi.....	70
Şekil- 72.Tartımların Yayda İcraatı .....	71
Şekil- 73.Değiştirme İşaretleri.....	72
Şekil- 74.Pizzacato.....	72
Şekil- 75.Pozisyon Bilgisi.....	73
Şekil- 76.Pozisyon Bilgisi.....	74
Şekil- 77.Pozisyon Bilgisi.....	74
Şekil- 78.Pozisyon Bilgisi.....	74
Şekil- 79.İstiklal Marşı .....	76
Şekil- 80.İstiklal Marşı .....	76
Şekil- 81.Cumhuriyet Marşı .....	77
Şekil- 82.Transpozisyon .....	78
Şekil- 83.Transpozisyon .....	78
Şekil- 84. Transpozisyon .....	78

## BİRİNCİ BÖLÜM

### GİRİŞ

Keman algısı her ne kadar gelişimini Türk toprakları dışında tamamlayan bir çalgı olsa da, bu çalgının gelişimini tamamladıktan sonra Türk müzik kültürü içerisine girmesi çok fazla zaman almamıştır (Adar, 2008: 41). Türkiye'de Türk müziği keman eğitiminin tarihsel gelişim sürecine bakıldığında Osmanlı İmparatorluğu'nda Kemani Yorgi ile başlayan bu yolculuk, günümüze kadar daha çok geleneksel boyutta ve usta çırak ilişkisi ile günümüze gelmiştir (Aytekin, 2012: 63).

Keman algısı ulusal bir çalgı olmasından icra kısmı tüm dünyada aynı şekildedir. algının kullanıldığı toplumlarda kültürel yapılarına göre icraları teknik açıdan farklılıkları da beraberinde getirmiştir (Açın, 1994: 42; Aytekin, 2012: 69; Başaran, 2010: 63-64). Türkiye'de Türk icracıları kendi müzik kültürüne göre icra etmektedir. Türkiye'de Batı müziğindeki keman çalgı icrası biçimini icra edenler bulunmakla beraber kabul de görmektedir (Çolak, 2009: 41). "Tüm algıların eğitimi ve icrasında kültürel bir alt yapıya ihtiyaç olduğu gibi, Türk müziğinde keman eğitimi ve icrası da bir donanım gerektirir (Çakmak, 2006: 49-50). Bu doğrultuda çalgıyı çalan bireyler, Türk müziği ses sistemini, perdelerini, makamsal yapılarını, usullerini, tür ve biçimlerini kavrayabilmeleri gerekmektedir (Çiftçi, 2010: 98).

Enstrüman öğretiminde metot kullanımı tüm dünyada yaygınlıkla kullanılmaktadır. Birçok değerli sanatçımız bu konuda yapmış oldukları çalışmalarla Türk musikisi keman metotlarına değerli bilgiler kazandırmıştır. Özellikle son iki asırdaki sanatçıların yaptıkları çalışmalar Türk musikisi keman tekniklerini ileriye götürmüştür.

Keman, tarihsel süreçte gelişim göstermiş pek çok müzik türünün önemli bir parçası olmuş, hem bestecilik hem de icracılık alanlarının vazgeçilmez çalgılarından birisidir. Müzik tarihi boyunca, edebiyatı, yazılan eserlerin sayısı, icracıları, geniş icra alanı ve eğitimcileri itibarıyla en zengin enstrüman haline gelmiştir. Günümüzde ülkemizde kullanılan ve eğitimi verilen önemli bir çalgıdır.

Aslında Türk Musikisindeki araştırmalara bakıldığında kemanın ilk olarak eğlence amaçlı daha sonra ise eğitim amaçlı olarak kullanılmaya başlamasıyla birlikte müzik kültürümüz içerisinde yer almıştır. Şöyle ki, ‘kemanın ilk olarak İstanbul’da konser salonu görevi yapan kahvehanelerde, çeşitli toplumlardan, çalıcılar, tarafından, kullanıldığı bilinmektedir. dönemin meşhur icracıları ise Kör Yorgi, Miron, Kemani İzak, , Sebu, Sinekemani Kapril, Nikagos olduğu belirtilmiştir’’ (Aktaran: Tebiş, 2002: 12). Yani buradan anlaşılacağı üzere ilk olarak eğlence sektöründe kullanılması böyle gerçekleşmiştir. Daha sonra eğitimde ise, ilk olarak Cumhuriyetten önce Osmanlı’da; Enderun Mektebi, 1826 yılında II. Mahmut döneminde kurulan askeri bando ve 1831’de kurulan Mızika-i Humayun görülmektedir (Kurtaslan, 2009: 413). İçlerinde en önemlisi olan Mızika-i Humayun, birçok araştırmada da Türk müziği tarihçesi içerisinde karşımıza çıkmaktadır. Bu topluluk kurulduğu zamanlardaki görevi, saray bandosu olmanın yanı sıra, saray ve ordu bandolarına çalıcı yetiştirmektir.

Burada yetiştirilen öğrencilerden bir orkestra kurularak, orkestraya şef olarak gelen iki önemli keman virtüözü olan A. Mariani ve L.Artidi’nin katkılarıyla birlikte önemli başarılar kazanılmıştır.

Dışarıdan gelen öğretmenler sayesinde Batılı anlamda Türk Keman Eğitimi’ne başlandığı söylenebilir.

Cumhuriyetin ilanından sonra ise dönemin şartları gereğince yapılan asrı yakalama çabaları ile birçok yeniliğe adım atılmıştır. Yenilik konusunda bakıldığında ilk göze çarpan özellik kültür olmaktadır. Çünkü kılık-kıyafetteki yeniliklerden, başa takılan şapkaya kadar Osmanlı kültüründen uzaklaşıldığı Batı kültürüne yaklaşıldığı görülmektedir. Yenileşme politikaları kapsamında kurumların artmasıyla birlikte, 1917’de İstanbul’da Batı Müziği bölümü, 1924’de Ankara’da müzik öğretmeni yetiştirilmek üzere Musiki Muallim Mektebi hizmete girmiştir. (Efe, 2007: 8). Muzika-i Hümayun ise 1924’de İstanbul’dan Ankara’ya taşınarak bugünkü adı Cumhurbaşkanlığı olan “Riyaset’i Cumhur Musiki Heyeti” adını almıştır. Asıl önemli boyutunu ise 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuarı’nın kurulmasıyla birlikte keman eğitimi akademik bir boyut kazanması olmuştur.

Türk Musikisinin diğer müzik türlerine göre kendine özgü ses sistemi, çalgıları, türleri, biçimleri ve usul anlayışı var. Bu özellikler Türk Musikisini diğer müzik türlerinden ayıran önemli unsurlardır. “Türk müziği ses, usul, çalgı, tür ve biçim dışında önemli bir özelliği de akort sistemidir. “Türk musikisinde esas akort bol ahenk denilen akorttur. Bu akortta diyapazonun çıkarttığı la sesi, re (neva) 440 olarak kabul edilmekte ve akort buna göre yapılmaktadır” (Özkan, 1998: 70).

Çalgının, Türk müziği ile Batı müziği kullanımındaki farkı Türk müziği akort sistemindeki bolahenk akort biçimidir. Çalgının Türk ve Batı müziğindeki tellerin akort frekansları eşit durumdadır. Sadece Türk Musikisindeki kullanımında tellerin nota adları Batı müziği kullanımındakinden değişik olmasından farklılık göstermektedir. (Devecioğlu, 2017)

Türk Musikisi tek sesli bir tür olduğundan yazılı eserler tek kaynak üzerinden seslendirildiğinden dolayı sazların teknik boyutundan dolayı icra kısmında zorluklar oluşmaktadır. “Keman çalgısında da, Türk müziği eserlerinin toplu icrasında yay tekniklerinin belirli bir düzende olmayışı tınısal ve işitsel sorunlar oluşturmaktadır. “Türk müziğinde keman çalgısı üzerine hazırlanan metotların sayısal olarak azlığından kaynaklanan birtakım icra sorunları da ortaya çıkmaktadır.” ( Devecioğlu, 2017).

Genel olarak keman, tarihsel süreçte gelişim göstermiş pek çok müzik türünün önemli bir parçası olmuş, hem bestecilik hem de icracılık alanlarının vazgeçilmez çalgılarından biri olmuştur.

Bu çalışmada Türk Müziği keman eğitimi alanında mevcut olan Abdülkadir TÖRE, Mustafa SUNAR ve Aydın ÖZDEN’ in yazdığı Türk Musikisi Keman metotlarını inceleyerek bu metotlarda kullanılan icra teknikleri hakkında bilgilerin ortaya konulması amaçlanmıştır.

### **1.1. Araştırmanın Konusu**

Batı müziğinde keman metotları üzerinde yüzyıllarca çalışılmış, metotlar hem içerik hem de bilimsel temellere oturması çalgının anatomik ve fiziksel yapısını tam olarak ortaya koymuş, icra edilmesi istenen müzik biçiminin her sorusuna cevap verecek teknik düzeyleri ayırtılmış, her yaş ve seviyeye uygun biçimde

geliştirilmiştir. Fakat ne yazık ki Türk Musikisinde keman bu kadar çok kullanılıyor olmasına rağmen, Türk Musikiyle yüzyıllardır iç içe olmasına rağmen elimize ulaşan sadece birkaç metot vardır.

Elimize ulaşan Türk Müziği keman metotlarında metodolojik yaklaşımlar, yazıldığı dönemin bilimsel doğrularını karşılamaktadır. Fakat bu yüzyılda gelişen müzikal teknikler ve keman çalgısı için yeni ortaya konan bilimsel veriler ne yazık ki Türk Musikisi Keman Metotlarında uygulanmaya konmamıştır.

Araştırmanın konusu; Türk Müziğinde keman öğretimi için yazılan Abdülkadir TÖRE, Mustafa SUNAR ve Aydın ÖZDEN Türk Musikisi metotlarının incelenmesi ve bu metotların Türk Müziği keman öğretiminde yeterli olup olmadığının uzman görüşleri doğrultusunda belirlenmesidir.

Yapılan bu çalışmasının tam konusu Türk Musikisi keman metotlarının incelenmesi olsa da; konunun çıkış sebebi olan ve olgunun daha iyi anlaşılması için keman kavramına değinilmiş, çalgı eğitimi hakkında bilgiler derlenmiş, daha sonra ise Türk müziğinde kemanın tarihçesi açıklanmış, önemli şahısların hayatları aktarılmış, akabinde metotlar içeriklerine göre analiz edilerek tamamlanmıştır.

## **1.2. Problem Durumu**

Belirlenen Türk müziği keman metotları Türk Müziği keman icrasını öğretmede yeterli midir?

Bu problem cümlesinden yola çıkarak alt problemler şu şekilde belirlenmiştir;

1.Aydın ÖZDEN, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında; keman eğitiminde temel davranışlara ve keman eğitimi hakkındaki görüşlere yer verilmiş midir?

2.Aydın ÖZDEN, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında yay çekme teknikleri ele alınmış mıdır?

3.Aydın ÖZDEN, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metodunda parmak çalışmalarına yer vermiş midir?

4.Aydın Özden, Mustafa Sunar ve ABDÜLKADİR Töre Türk Musikisi keman metotlarında dizi, arpej ve aralık çalışmaları ele alınmış mıdır?

5.Aydın ÖZDEN, Abdulkadir TÖRE VE Mustafa Sunar Türk Musikisi keman metotlarında nota öğretimi yapılmış mıdır?

6.Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdulkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında usul kavramı öğretilmiş midir?

7. Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdulkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında; temel müzik bilgileri yer almakta mıdır?

8.Aydın Özden, Abdulkadir Töre, Mustafa SUNAR keman metotlarında pozisyon bilgisine yer verilmiş midir?

9.Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdulkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında keman öğretimi ve keman repertuarı için eserler yer almakta mıdır?

10. Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında ‘Transpozisyon’ kavramına yer verilmiş midir?

11. Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında metodolojik yaklaşım izlenmiş midir?

### **1.3. Araştırmanın Önemi**

Bu çalışma; günümüze kadar gelmiş Türk Müziği Keman Metotlarının incelenip, çok az sayıda metot çalışması olduğundan yeni hazırlanacak Türk Müziği keman metotlarına ışık tutması, Türk Müziğinin kemanda icrası için bilimsel temeller ışığında daha sistemli hale getirilerek müzik eğitimine katkı sağlaması bakımından önem taşımaktadır. Türk Müziği keman metotlarının incelenerek eksikliklerin ve doğruların uzman görüşlerine dayandırılarak tespit edilmesiyle, Türk Müziği keman öğretimine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmanın başka bir önemi ise Osmanlıca olan Abdülkadir Töre ve Mustafa Sunar Türk Musikisi keman metotlarının Türkçeye çevrilmesi ve literatüre kazandırılmasıdır.

### **1.4. Varsayımlar**

Yapılan bu çalışmada;

1. Ulaşılan verilerin geçerli ve güvenilir olduğu,
2. Araştırma modelinin, araştırmanın konusuna uygun olduğu,
- 3.Örneklemin evreni temsil ettiği

4. Kullanılacak veri toplama tekniklerinin araştırmanın amacı ve yöntemine uygun olduğu varsayımlarından yola çıkılmıştır.

### **1.5. Sınırlılıklar**

Bu araştırmanın sınırlılıklarını; Abdülkadir Töre'nin (1873-1946) "Usul-i Ta'lim-i Keman" , Mustafa SUNAR' ın "Alaturka Keman Muallimi" ve Aydın ÖZDEN'in "Türk Müziği Keman Metodu" adlı metotları oluşturmaktadır Yapılan yüksek lisans çalışmasında sadece Türk müziğinde söylenen keman metotları konu edilecektir. Ayrıca bu araştırma kaynak taraması sonucunda elde edinilen verilerden yararlanılarak belirli bir çerçeve çizilerek sınırlandırılmış olduğu belirtmek gerekmektedir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### YÖNTEM

#### 2.1. Araştırmanın Yöntemi

Araştırma nitel araştırma olup yöntem olarak ‘Tarama yöntemi’ kullanılmıştır. Keman metotlarının tarihsel gelişim ve içerik yönünden seyrini belirlemeye yönelik olduğundan ‘ Nitel Araştırma Yöntemi kullanılmıştır. Bu araştırmada standartlaştırılmış açık uçlu sorular ve ayrıca ‘Sormaca’ tekniği ile ortaya konulan verilerin geçerlilik ve güvenilirlik düzeyleri artırılmıştır.

Tarama modelleri, geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Bu modelde amaçların ifade edilişi genellikle “Ne idi?”, “Nedir?”, “Ne ile ilgilidir?” ve “Nelerden oluşmaktadır?” gibi soru cümlelerine yanıt verir. (Karasar, 2011: 77).

#### 2.2. Çalışma Grubu

Uzman grup belirlenirken üniversitelerin Türk Musikisi Konservatuvarlarında, Türk Musikisi Keman eğitimi veren akademisyenlerin görüşleri alınmıştır. Bu uzmanların; Türk Musikisi Keman alanında çalışmış olmaları, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarlarında Türk Musikisi Keman derslerine girmeleri ve aynı zamanda Türk Musikisi Keman icracısı olmaları uzmanların belirlenmesindeki etkenlerdir. Aşağıda çalışma grubunun isimleri ve görüş numaraları yer almaktadır.

Doç. Dr. Vasfi HATİPOĞLU (K1), Arş. Gör. Süleyman Barış DEMİRDİREK(K2) ve Öğr. Gör. Haluk BÜKÜLMEZ (K3)’ e sorular yöneltilerek elde edilen sonuçlar bulgular ve yorumlar bölümünde yer almıştır. Uzman görüşlerinin tamamı ekler kısmında yer almaktadır.

#### 2.3. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini keman metotları, örneklemini ise Aydın ÖZDEN’in Türk Müziği Keman Metodu, Abdülkadir Töre’nin “Usul-i Ta’lim-i Keman” , Mustafa SUNAR’ ın ‘‘Alaturka Keman Muallimi’’ metotları oluşturmaktadır.

#### **2.4. Veri Toplama Teknikleri**

Bu çalışmada belirlenen ‘Aydın ÖZDEN’in Türk Müziği Keman Metodu, Abdülkadir Töre’nin “Usul-i Ta’lim-i Keman” , Mustafa SUNAR’ in ‘Alaturka Keman Muallimi’ metotları veri Kaynağı’ olarak kullanılmıştır. Metotlarla ilgili sorular uzmanlar tarafından yazılı olarak cevaplanmıştır.

Tarihsel süreç içerisinde Türk müziğinde kemanın tarihi ve keman metotlarının tespit edilebilmesi amacıyla kaynak taraması yapılmış verilere ulaşılmış ve uzman görüşleri değerlendirilmiştir. Nitel olan bu araştırmada belirlenen yöntemle elde edilen veriler değerlendirilmiş daha sonra açık uçlu sorular ve sormaca yöntemleriyle elde edilen verilerdeki ortak ifadeler bulunmuş ve ortak olmayan ifadeler seçilmiş ve yorumlanmıştır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### KURAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölümde, yapılan literatür taraması sonucunda konuya ışık tutacağı düşünülen ve araştırmanın konusu ile ilgili elde edilen bilgiler aktarılmıştır.

#### 3.1. Sanat

Her toplumun kendine özgü bir sanat anlayışı ve bu anlayışı şekillendiren kültürel birikimleri vardır. Kültürün manevi öğelerinden sanat, bireylerin duygu, düşünce, izlenim ve çeşitli ihtiyaçlarını estetik bir bütün çerçevesinde, bir ürün olarak somutlaştırılmasıdır (Alan, 2014: 78). Bununla birlikte sanat; birey-toplum ilişkisi çerçevesinde var olan bir değerdir.

Doğada kendiliğinden oluşan durumlar, olayların sonuçları ve diğer canlıların çabaları ile ortaya çıkanlar sanat eseri değildir ve olamazlar. Sanat genellikle işitsel, görsel ve dramatik sanatlar olmak üzere üçe ayrılır (Akbulut, 1999: 41; Bilici, 2014: 108).

Bu üç dalın da kendi içinde pek çok alt dalı vardır. İşitsel sanatların en önemli dallarından biri de müzik dalıdır. Müzik en eski sanat dallarından birisidir. Müzik insanoğlunun var oluşuyla başlayıp günümüze kadar gelişerek gelmiş bir sanat türüdür (Akbulut, 1999: 64-65). Sanat türleri içinde müzik, çeşitli katmanları ile bireylerin günlük yaşamında en sık yer alan sanat türü olarak nitelendirilebilir.(Akdoğan, 1996: 61; AYTEKİN, 2012: 74-75). Fonetik sanatların en önemli dallarından olan müzik sanatının diğer sanat dallarından ayıran en önemli öğe, müziğin ses ve ritim gibi en temel öğelerinin yeniden sentezlemesi özelliğine sahip olması durumudur (Alan, 2014: 104-105).

#### 3.2. Sanat Eğitimi

Sanatın temel öğelerinden biri de insandır. İnsanların varlığı sanatın estetik bir anlatımıdır. Eğitimin temelinde de insan olduğuna göre; sanat ve eğitimin ortak ve temel başlangıcını insan oluşturur (Adar, 2008: 41). Sanat eğitimi bireylerde estetik bir bakış açısı kazandırmayı amaçlar. Genellikle sanat eğitimi süreci, okul eğitimiyle başlar ve bölgelerin sosyal yapı farklılıklarının bağlı olarak da değişim gösterir

(Akbulut. 1999: 64). Bu değişim, zamanla toplumların ve bireylerin sanata bakış açılarını farklı bir seviyeye getirerek sanat kategorilerinin amacına ve algılanmasına ayrı bir boyut kazandırır (Akıncı, 1998: 63).

Sanat eğitiminin, eğitim dizgesi içinde yer alması 19. yüzyıla kadar uzanır. Ülkemizde de, özellikle Cumhuriyet döneminden başlayarak okullarını/da sanat eğilimi kapsamındaki resim ve müzik derslerin önemli bir yer verilmiştir (Aytekin, 2012: 74-75).

Sökezoğlu (2010: 36) ise sanat eğitimi almış kişilerin davranışlarını "Çevresini olumlu yönde değiştirmeye çalışan, değişen durumlar karşısında kolay dönüt sağlayabilen, paylaşmayı bilen, sorumluluk almaktan çekinmeyen, karşılaştığı sorunlar karşısında çok yönlü çözüm üretebilen, eleştirel düşünme becerisi gelişmiş, çağa ayak uydurabilen, üretken bir birey olacağı düşünülmektedir" ifadeleriyle açıklamıştır.

Uluçay (2012: 69-70) "Bireyin gelişim sürecinin herhangi bir döneminde oluşabilecek sanat eğilimi eksikliği bireyin psikolojik ve fiziksel olarak gelişimini olumsuz etkileyebilmektedir. Sanat eğitiminin alt kollarında olan fonetik sanat eğitiminin bir dalı da müzik eğitimidir. Müzik eğilimi ise daha çok sessel ve işitsel nitelik bir sanat eğitimi olarak güzel sanatlar eğitiminin en önemli dallarından birini oluşturur".

### **3.3. Müzik Kültürü**

Kültür, bir milletin tarihi boyunca ürettiği maddi manevi değerler bütünüdür. Sadece yaşanılan dönemi değil, o toplumun tarih sahnesine çıktığı andan itibaren geride bıraktığı ortak mirası da içine alır (Çiftçi, 2010: 45). Bu doğrultuda Türk müziği bir müzik kültürüdür. Müzik kültürü, içinde bulunduğu toplumun tarihsel, kültürel ve sosyal gelişimlerine koşut bir seyir izleyerek kendine özgü bazı özellikler sergiler (Çuhadar, 2009: 41-42).

### **3.4. Müzik Öğretimi**

Eğitim kurumlarında veya kurumsal olmayan herhangi bir yerde verilen planlı müzik eğitimi sürecine müzik öğretimi denir. Müzik öğretimi genel anlamda temel müzik bilgisi, beceri ve yetilerini davranış haline getirmeyi amaçlar. Bunun için

müziği işitmeyi, okumayı, yazmayı, dinlemeyi, çalmayı, söylemeyi, düşünebilmeyi, yaratmayı, düzenlemeyi, seçmeyi, geliştirmeyi amaçlar (Çoşkuner, 2012: 64-65).

Müzik öğretiminde öncelikli olarak bireylerde kazandırılması gereken davranışları kazandırılmasıyla başlanır (Demir, 2007: 96). Bu davranışlardan ilk önce müzikal işitme becerisi kazandırılmalı şayet bu beceri kazandırılmaz ise sonraki aşamalarda ve süreçte müzik öğretiminin güçlükle veya gerçekleşmeme söz konusu olabilmektedir (Dalkıran, 2017: 54; Demirci ve Parasız, 2012: 74).

### 3.5. Müzik Eğitimi

Tanrıöver (2010: 399-400) "Müzik eğitimi ise, bir müziksel davranış kazandırma veya bir müziksel davranış değişikliği oluşturma sürecidir".

Müzik eğitimi, ne için, kime, neyi, ne kadar, nasıl, ne zaman, ne kadar süre ile nerede verileceği göz önünde bulundurularak ayrıntılı bir biçimde planlanmalı ve bu doğrultuda gerçekleştirilmelidir (Adar, 2008: 98).

Müzik eğitiminin pratik olmadan gerçekleşmesi olanaksızdır. Yaşantınız içinde seslerle ilgili her eylemin eğitime aktarılması öğretimi geliştirici bir unsurdur (Adar, 2008: 74; Açın, 1994: 63). Deneyim ve gözlemlerimiz, biz onları tekrar tekrar pratik ettiğimizde kalıcı bir davranış olarak yaşantımıza katılır. Müzik eğitiminin zihinsel gelişime de katkıları vardır (Aytekin, 2012: 45-46). Matematik, dil, okuma ve okuduğunu anlamaya ilişkin konularda müzik eğitiminin etkisi dikkate alınmalıdır.

Bu doğrultuda genel müzik eğitiminin her düzeyde daha etkin hale getirilmesi ve özengen müzik eğitimine öğrencilerin dikkatlerinin çekilmesine ilişkin yaklaşımlar önemli görülmektedir (Akbulut, 1999: 54-55; Büyükaksoy, 1997: 30-31). Okullarda yapılan müzik eğitimi, "örgün müzik eğitimi olarak nitelendirilmektedir. "Yaygın müzik eğitimi" ise. okullarda verilen müzik eğitimi dışında belli kurum ve kuruluşlar tarafından verilmektedir. Bebeklik yıllarında çocuk oyunları ezgileri ve okul öncesine daha sonrasında da okul çağında müzik eğitimi verilmektedir (Aytekin, 2012: 63). Bireylerde özellikle kritik dönemlerde kazanılması gereken kazanımlardan olan kişilik oluşumu, sosyal kazanımlar, çevreyi tanıma, gibi gelişme süreçlerinde müzik eğitimi yardımıyla bireylerde olumlu sonuçlar kazandırılabilir (Alan, 2014: 69).

### **3.6. Müzik Eğitimi Türleri**

#### **3.6.1. Mesleki Müzik Eğitimi**

“Uçan (2005) ise mesleki müzik eğitimini “Müziğe üst düzeyde yetenekli olup müziği kendisine bir iş, meslek, ciddi - sürekli uğraş, görev alanı veya çalışma alanı olarak seçenlere belirleyenlere yöneliktir.” (Aytekin, 2012: 104-105). Öğrencilerin mesleki müzik öğretimi sonucunda çeşitli dallarda uzmanlaşması istenmektedir (Açın, 1994: 63). Bu dallar, müzik öğretisi, müzik sanatçısı, müzik bilimcisi, çalgı yapımcısı vb. gibi meslekler ile ilgilidir. Müzik öğretmenliği programı da mesleki müzik öğretimi verilen bir öğretim programıdır (Aytekin, 2012: 96; Bilici, 2014: 65).

#### **3.6.2. Özengen Müzik Eğitimi**

Özengen, sözcük olarak amatör kelimesinin karşılığını ifade etmektedir. "Özengen müzik eğitimi, müzik sanatı ile amatörce ilgilenmek isteyen bireylerin kendi istekleri doğrultusunda aldıkları müzik eğitimidir (Aytekin, 2012: 96; Başaran, 2010: 41).

Bu nedenle de ülkemizde çeşitli dernekler, korolar, müzik kursları, özel dersler, bireysel ve toplu çalışmalar ,konserler, şölenler vb. etkinlikler özengen müzik eğitiminde önemli bir yere sahiptir.

#### **3.6.3. Genel Müzik Eğitimi**

Bu müzik eğitimi herhangi bir müzik türünü içermeyip değişik müzik dallarını kapsayabilir. Böylelikle insanlar değişik türlerden değişik kültürel etkileşimler alabilirler. Genel müzik eğitimi, bilindiği gibi örgün eğitim kurumlarındaki müzik dersleri ile verilen müzik eğitimidir. (Aytekin, 2012: 41). Demir (2007: 96) "Genel müzik eğitimi, genellikle ilköğretim öncesinde anaokulu, ilkokulda sınıf ortaokul ve lisede ise müzik öğretmeni tarafından verilir. Genel müzik eğitimi, müzikle ilişkisi ne olursa olsun herkes için gereklidir ve herkese yöneliktir".

### **3.7. Çalgı Eğitimi**

Evren (2007: 7)'in tanımına göre ise çalgı eğitimi, bireyi çalgıyı kullanarak yetiştirme ve çalgı alanında belli bir amaca yönelik davranışları kazandırabilme

eğitimi olarak söylenebilir. Çalgı eğitimi, müzik eğitimi kapsamında davranışsal açıdan önemli bir boyuttur. Çalgı eğitimi bireyi bir bütün halinde ele alır. Bu şekilde bireyin daha estetik değerler kazanmasını, kültürel yaşamını zenginleştirmesini, eğitimin hedeflediği kendine güvenen bireyler yetişmesini amaçlar.

1700'lerden günümüze kadar popülerliğini koruyan ve her geçen gün artıran kemanın ğretimi de sistematik bir programla mümkün olacaktır. "Keman almayı öğrenmek ve öğretmek, diğer sanat dallarında olduğu gibi bir eğitim sürecini kapsar. Bu eğitim ve öğretimin etkili, başarılı ve kalıcı olabilmesi iini bir takım ilkeler doğrultusunda olması beklenir" (Uslu, 2012: 2).

Çalgıların içinde önemli bir yere sahip olan keman çalgısı, tüm müzik türlerinde yaygın bir biçimde kullanılmaktadır. algının perdesiz olması, yay ile seslendirilmesi, keman ailesinin icracılığındaki tekniklerin zenginliği gibi özellikler çalgının önemini arttırmaktadır.

Türk müziği tek sesli bir müzik türü olduğundan eserler, çalgılara göre sınıflandırılmamış ve tek yazılı kaynak (nota) zerinden seslendirilmektedir. Türk müziğindeki eserler genellikle tek yazılı kaynak üzerinden seslendirildiği için çalgıların teknik yapıları gereği icra boyutunda zorluklar meydana gelmektedir.

Çalgı eğitiminin ana dallarından biri yaylı çalgı eğitimidir. İnsan sesine en yakın ses rengine ve tınısına sahip olan yaylı algılar dünya müzik kültürünün gelişiminde önemli bir yer tutar. "Bu çalgılardan biri olarak keman; etkili sesi, geniş kullanım alanı, taşınma ve satın alınabilme kolaylığı, eğitim çalgısı olarak kullanılmasındaki etkililiği, dünya müziğindeki yeri ve zengin repertuarıyla her türlü müzik eğitiminde önemli bir çalgı konumundadır" (zen, 1994: 172).

Yaylı algı eğitiminin önemli bir alanı olan keman eğitimi, müzik eğitimi veren kurumlarda önemli bir yer tutmaktadır. Bunların yanı sıra keman derslerinde de öğrencilerin müziği algılayabilmeleri ve yaşantılarına katabilmeleri amaçlanır.

### **3.8. Kemanın Tarihçesi ve zellikleri**

Keman ortaçağdan günümüze kadar yapımı, icrası, icra teknikleri ve eğitimi ile müzik adamları tarafından araştırma konusu olmuştur. Ülkemizde de üzerinde besteler yapılmış ve icracılar yetiştirilmiştir. "Keman batı dillerinde birçok farklı

isimle adlandırılmış olup, Fransa’da “violon” denilmiştir. Keman birçok ülkenin geleneksel müziklerinde başta kullanılan halk çalgısı olmuş ve o ülkelerin kendi dillerine özgü isimleriyle anılmıştır. Örneğin Macarca’da “hegedii”, Almanca’da “geige”, Rusca’da “sprinka” gibi. Bizde keman sözcüğü çalgıyı anlatmaktan ziyade yayı anlatmak için kullanılmış olup, yayı andıran her şey “yay, kavis” anlamındadır. Kemeçe sözcüğü ise Farsça “keman” ve “çe” kelimelerinden oluşmaktadır. Keman, yay ve kavis anlamında, “çe” ise küçültme edatı olarak kullanıldığına göre kemeçe küçük yaylı anlamına gelmektedir. Anadolu’da yayla çalınan çalgıya “ıklıg”, bu sazın yayına “keman”, çalana da kemancı deniyordu. (Aktaran: Efe, 2007:3).

Doğu müziği üzerinde araştırmalarda bulunan Charles Fonton’a göre, batı kemanı doğuya Rumlardan kör Yorgi tarafından getirilmiştir. Ayrıca Fonton, kemana meyhaneler ve tavernalar dışında fazla rağbet edilmediğinden Yorgi’den sonra unutulacağını, Türklerin asıl yaylı çalgı olarak rebaba önem verdikleri ve kemanın rebap karşısında tutunamayacağını belirtmiştir (Aktaran: Özmen, 2011: 7). Fontonun bu öngörüsü gerçek olmamış rebab fasıllardan çekilmiştir. Keman ise fasılların vazgeçilmez sazları arasında yer almıştır.

Keman yaylı bir çalgı olup 4 tellidir. Yaylı çalgılar ailesinin en yaygın ve küçük çalgılarından birisidir. Geniş ses alanına ve etkileyici bir ses rengine sahiptir. Telleri, batı müziği esaslarında sol-re-la-mi şeklinde akort edilir ve en kalın sesi sol’dür. Keman ülkemizde de gerek yapımı gerek icrası ile sevilen ve merak edilen bir çalgı olmasından dolayı solo ve toplu icralarda oldukça önemli bir yere sahiptir.

Keman sazı 16.yüzyılda İtalya’da şekillenmiş olup 18.yy’da Osmanlı’da görülmeye başlamıştır. Türk müziğinde uzun süredir kullanılan bu sazın hem geleneksel müziklerimizde hem de farklı coğrafyaların müziklerinde kullanılması sonucu keman araştırma konusu olmuştur. Birçok tarihçi, müzikolog, seyyah ve akademisyen keman sazıyla ilgili araştırmalar yapmışlardır (Dalkıran, 2017).

İnsan sesine yakınlığıyla bilinen keman; insanın müziksel duygu, düşüncü, devingi ve sezgilerini en etkili biçimde anlatır, yansıtır. Çeşitli çalgı topluluklarında ölçek ve önder işlevi görür. Dağarı/dağarcığı en geniş ve en zengin çalgıların başında gelir. Yaylı çalgılar ailesinin en küçük üyesi olan keman, etkili sesi ve perdesiz bir çalgı oluşunun verdiği kullanım genişliği nedeniyle yüzyıllar boyunca besteci,

yorumcu ve dinleyicilerin ilgisini çekmiş ve hemen hemen her türlü müzikte yer bularak repertuarını genişletmiştir.

### 3.9. Keman Öğretimi Hakkında

Türk Müziği eğitimi yöntemlerinden meşk yöntemi, keman çalgısı ve diğer tüm Türk müziği çalgılarında da uygulanılmaktadır (Çuhadar, 2009: 41). Türk müziği keman çalgı eğitimi için sistemli bir şekilde alıştırmaya, etüt vb. çalışmalar pek fazla yapılmamıştır.

Genel olarak eserler üzerinde çalışmalar yapılmaktadır. Öğrenciler, bu sebepten dolayı çalgı bilgisini ve teknik açıdan icralarını geliştirebilmek için Batı müziği için uyarlanmış metotları kullanmaktadırlar (Dalkıran, 2017: 89).

“Geçerli tutarlı ve düzenli bir çalgı eğitiminin gerçekleşmesi, eğiten ve eğitilenlerin varlığı ile ilgilidir. Eğitimi olmadan nitelikli bir çalgı eğitiminden söz edilmesi olası değildir” (Demir, 2007: 96). Ensturman eğitiminde çalgı eğitimcisinin varlığı kadar niteliği de önem taşımaktadır. Faydalı ve etkin bir çalgı eğitimi ise, nitelikli çalgı eğitimcilerinin yetiştirilmesiyle yakından bağlantılıdır (Demirci ve Parasız, 2012: 52-53). Keman öğretiminde keman eğitimcisinin keman öğretim yöntemlerini çok iyi bilmesi gerekir. Bu uzun ve zorlu süreç içerisinde hem öğreticinin hem de keman öğrenen bireyin çok sabırlı olması gerekmektedir (Çuhadar, 2009: 42). Keman eğitimcisinin bu zorlu ve uzun yolda öğrencisine göstereceği öğrenme yöntemleri öğrencinin rahat bir şekilde keman öğrenmesini sağlayacaktır (Demirci ve Parasız, 2012: 54; Demirel, 2014: 96). Öğrenirken karşılaşılan güçlükler öğrencilerin en çok dile getirdikleri sorunlardır. Bazı öğrenciler istedikleri halde ders çalışırken, bazıları çok uzun süreler çalıştığı halde öğrenememekten şikayet etmektedir (Delikara, 2002: 74). Öte yandan kısa süre çalışarak uzun süre çalışanlar kadar başarılı olan öğrenciler de vardır. Bu örneklerdeki sorunlar büyük ölçüde öğrencilerin etkili öğrenme yöntemlerini kullanmamasından ya da nasıl öğreneceğini bilememesinden kaynaklanmaktadır (Demir, 2007: 52).

İnsanın müzik yaşamındaki en önemli çalma eylemlerinden biri de sürtmektir. Sürtmeli çalgılar denilince ilk akla gelen keman ailesidir. Keman, bu ailenin en

küçük ama en etkin üyesidir (Demir, 2007: 96). Keman çalarken yay tele sürtüldüğünden keman, sürtmeli çalgı olarak nitelendirilir (Demircan, 2008: 104).

Keman amatör ya da mesleksi anlamda çalınabilir. Keman öğretimi ve öğrenimi çok uzun bir süreçtir. Bu zorlu ve uzun sürecin dikkatli ve disiplinli bir şekilde aşılması kemana öğrenen bireyin müzik yaşantısına olumlu yönde katkı sağlayacaktır (Çağlar, 2011: 96). Keman eğitimi, bireyin davranışında istendik değişiklikleri oluşturma ve bu değişiklikleri beceriye dönüştürme sürecidir (Dalkıran, 2017: 96).

Bu sürecin en etkili bir şekilde değerlendirilmesi için uygun öğrenme yaşantısı oluşturulması öğrenme yaşantısı oluşması için ise keman öğretmenin etkili önlemleri alması, bu önlemleri öğrenme yaşantısı boyunca sürdürmesi ise öğrenme yaşantısının dayandığı yöntemleri yeterince bilip uygulamasına bağlıdır (Gerçek, 2008: 96).

### **3.10. Keman Başlangıç Öğretim Yöntemleri**

“Başlangıç keman öğretiminde yayın ortasında başlamak gerekir. Başlangıç keman öğretiminde tam arşe çektilirmez. Üst ve alt yarı ile birlikte iki tane karışık hareket olacağı için öğrenci yayı karıştırabilir. Başlangıç keman öğretiminde önemli olan yayın ortasında alt yarı ve üst yarıya geçmeden yayın sağa sola gitmesini engellemek ve kontrol altına almaktır”(Masin, 2012: 65).

“Başlangıç keman öğretiminde tellerin çaldırılış sırası la-re-mi-sol'dür. Tellerin durumuna göre sağ kol açısı çok önemlidir. Sol telinde kolumuz havada, mi telinde ise vücudumuza yakın olmalıdır (Demir, 2007: 96).” Başlangıç keman öğretiminde boş (ellerde bu alıştırmaların çok iyi çalışılması gerekir. La (elinde notaları değiştirirken parmakların doğal durumu olduğu için kesinlikle la, si, do, re sıralamasının öğretilmesi gerekir. Her iki kolda 90 derecelik açılar olması “ (Efe, 2007: 51).

La ve re tellerinde doğal durum çalışmaları yapıldıktan sonra re sol ve mi tellerinde birinci durum çalışmaları yapılır (Çuhadar, 2009: 51). Özellikle yay ve tel değiştirme aşamasında yayın hızının değiştirilmeden bu işlemlerin yapılması esas alınmalıdır. Yayın değişik bölümlerinde farklı ritmik çalışmalar ile iki telde tel

değiştirme çalışmaları önemsenmelidir (Demirel, 2014: 69). Özellikle bağlı tel değiştirme işleminde yay hızının değiştirilmemesi oldukça önemlidir.

Yayın hızına bağlı olmayan özel basınç ayarlamaları farklı bir konudur. Daha ileri aşamalarda öğrenilip uygulanması gerekmektedir. Oysa yaylı çalgı çalmada tele sürtme doğal çalma esastır (Demircan, 2008: 74-75). Doğal basınç da öncelikle eşit hızda yay kullanımı ile elde edilmelidir. Sesler arasında kopukluk- boşluk yaratmadan aynı dozda- gürlükte ses elde edilmesi (detache) hedeflenmelidir (Efe, 2007: 96; Kanlar, 2005: 40-41).

Bu şekilde çalmada ses diğer sese kadar taşınır. İki tele aynı anda sürtme anında, eşit gürlükte iki ses duyabilmek için yayın dibinden ucuna kadar bozulmadan devam etmesi önemlidir. Sol elin kullanımı devreye girdiğinde, kemanın tuşesinin kavranılmasından esas alınarak sol elin bütün parmakları la teli üzerine konup kol ağırlığının bütün parmaklarda hissedilmesi, parmakların numaralandırılarak kol ağırlığının her bir parmak ucuna taşınmaması ve bunun kontrol edilmesi, parmakların yuvarlaklığının sağlanması, parmakların doğal ve kolay hareketi için zorunludur. Sol el tutumu ile ilgili olarak başparmağın sıkılmadan sadece kavramaya yardımcı olacak şekilde kullanılması oldukça önemlidir (Delikara, 2002: 96; Demirel, 2014: 107-108).

Parmakların düşünülüp kaldırılması sırasında yay hızının değiştirilmeden sürdürülmesi gerekmektedir. Keman yay tekniklerinden ödün ve legato teknikleri öğrenildikten sonra martele ve stakato teknikleri çalışılır (Demirova, 2008: 63). Bu tekniklere hazırlık çalışması olarak çeşitli değerleri bağlı ve bağısız çalma becerileri gözden geçirilir (Efe, 2007: 55).

Yay kullanımına detache ve legato ile başlanması gerekmektedir. Kemana başlangıçta dizi ve arpej çalışmalarının yaptırılması gerekmektedir (Dalkıran, 2017: 49). Başlangıç keman öğretiminde öğretmenin öğrencisine kemanyla eşlik etmesi gerekir. Başlangıç keman öğretiminde boş seller yardımıyla çift ses çalışmaları yaptırılmalıdır. Başlangıç keman öğretiminde pizzicato kullanılmalıdır (Demir, 2007: 97).

“Başlangıç keman öğretimindeki metotlarda Türk Müziği eserleri yer almalıdır. Başlangıç keman öğretimi metotlarda çocuk ve okul şarkıları yer almalıdır”.(Efe, 2007: 41; Özal, 2007: 98).

### 3.11. Türk Musikisi Keman Metotlarında Kullanılan Teknikler

Keman icrasında eserler seslendirilirken kullanılan tekniklerinin önemli bir yeri vardır. Yorumcu, bir ezgiyi, bestecinin işarete ettiği teknikleri kullanarak seslendirmelidir. Eser, ancak böyle çalındığı zaman bestecinin istediği istikamette ve eserin yazıldığı dönemin niteliklerine uygun olarak seslendirmiş olur.

Keman teknikleri iki grupta ele alınmaktadır. Yayın tel ile olan ilişkisi bakımından değerlendirildiğinde başlangıç yay tekniklerini Detaş, Legato, Martelé, ve Pizzicato olarak sıralamak mümkündür. Temel sol el teknikleri ise Entonasyon (Ses Temizliği), Konum (Pozisyon) Değiştirme, olarak sıralanabilir.

#### 3.11.1. Yay Teknikleri

Yay, sağ el ile kullanıldığı için söz konusu teknikler adlandırılırken sağ el teknikleri veya arşeleme sözcüklerinin kullanıldığı da olmaktadır.

Keman yay kullanılarak icra edilen bir çalgı olduğu için sağ elin kullanımıyla ilgili tekniklerin geliştirilmesi besteci ve pedagogların birçoğunu farklı arayışlarına bağlı olarak ortaya çıkan yay teknikleri, kemanın icrası noktasında önemli katkılar sağlamıştır (Çuhadar, 2009: 122).

Arşeleme veya sağ el tekniklerinin temel özelliklerini şöyle sıralamak mümkündür:

- Yaylı çalgıların icra etmesi eser yazılırken cümle bağları kullanılmaz; bağ içindeki notaların tümü, bir tek arşede değerlendirilerek yazılır.
- Arşe bağıyla bağlanmamış notaların her birinde arşe yönü değişmektedir (Karcıoğlu, 2011: 24-25).

Arşeleme yönteminde genellikle olarak arşeye yönlendirme işlevi olan işaretler yer almaktadır. Sözü edilen işaretler “çekerek” veya “iterek” ifadelerinin sembolü olarak kullanılır. Eserlerde bu uygulamaların ne zaman ve nerede yapılacağına dair işaretler yer almaktadır.

### 3.11.1.1. Detaşe

Notaların birbirlerinden ayrı şekilde ve bağısız olarak icra edildiği en önemli temel tekniklerin biri olan Detache, her nota için arşede çekme ve itme hareketiyle icra edilmektedir. Bu yaylı çalgıların temel tekniğinde arşe değişme sırasında sesler arasında boşluk bulunmaz (Mumcu, 2004: 24). Detache tekniği kullanılırken yayın tüm uzunluğunun kullanılması önemlidir; bir yandan da keman orta kademedeki tempoda çalınırken yayın yukarı ve aşağı tartıldığında seslerin aynı güçte çıkmasına dikkat edilmesi gerekmektedir (Memedaliyev ve Kurbanov, 2011: 170-171). Detache tekniği uygulanırken itme çekme hareketleri yapılırken genel olarak sağ ön kol kullanılır, tele yapılan baskıda hiçbir değişiklik yapılmaz. Detache tekniğini yayın her yerinde uygulamak mümkündür.

Detachenin türünü çalınacak pasajın üzerinde kullanılan tempo belirlemektedir. Her notanın birbirinden ayrı olarak çalındığı, yaya farklı baskının uygulanmadığı teknik Basit Detaşe tekniğidir. Uzun, geniş, enerjisi yüksek, güçlü ve hızlı hareketli ses sağlamak için vurgulu büyük detaşe tekniği kullanılmaktadır. Bu tekniğin büyük yay kullanılarak, tel ısırtılmadan çalınan ve telin yay tarafından ısırtılarak hızlıca yapılan iki çeşidi vardır.

Sadece parmaklar ve serbest olarak işleyen esnek bir bilekle yapılan “Küçük Detaşe (Parmak Detaşesi)” tekniği, hızlı ve hafif bir detaşe ve Sautillé pasajları çalmak için etkisi çok yüksek küçük bir yay kullanılarak icra edilmektedir.

Mimlenen notalara vurgu yapan bir çalma biçimi olan “Detaşe Porte” parmak detaşesine göre daha uzun fakat Hafif yaylarla yapılan bir çalma tekniğidir.

Cantabile karakterindeki pasajlarda kullanılan “Portato (Loure)” tekniğinde ses, sağ el baskısı değiştirilmek suretiyle üretilmektedir. Bu teknikte sağ el işaret parmağı en önemli göreve sahiptir ve icra sırasında çok hareketlidir. Söz konusu teknikte iki veya birbirine bağlı bir grup nota yumuşakça çalınır, notalardan her biri çok nazik artiküle edilir. Bir nota ötekine taşınır gibi çalındığı teknikte hafif başlayan ses, büyür ve diminuendo ile yumuşak bir biçimde sona erer.

Aslında küçük detaşé (parmak detaşesi) olan fakat parmak detaşesine göre nispeten daha duyarlı ve hafif bir yay şekli olan “Sautillé” tekniğinde yayın tel üzerinde kalması için hiç zorlama uygulanmaz ve yaya neredeyse hiç basınç

uygulanmaz. Genel olarak çok hızlı tempoda yapılan icralarda yayın telden ayrılırken kolların telden ayrılması zorlukla olmaktadır. Bu durum yayın tel üzerinde sıçramasına yol açar ve yay bir tür minik bir spiccato davranışı gösterir. Ön ve arka kolun kullanılmadığı teknikte sadece parmaklar ve el kullanılmaktadır.

Loure gibi olmakla birlikte yay hızının daha çok Martelé gibi yüksek olduğu çalma tekniği ise “Detaşé Lancé (Atak detaşé)” tekniğidir.

Kimi zaman ökçede kimi zaman uçta sesin belirgin hale gelmesini sağlayarak yayı dik ve hızlı bir biçimde kullanıp tele çarparak veya yay ile teli tokatlayarak uygulanan çalma şekline “Tokatlama (Slap Stroke)” denilmektedir. Söz konusu yay biçiminin ökçede ve uçta yapılması mümkündür; bu yapılamazsa icra, ricochet gibi zıplamaya benzeyebilir.

Yayın ucuna yakın bir noktadan hafif şekilde kaldırılmasıyla birlikte enerjik ve hızlı bir hareketle tele çarptırılarak yapılan çalma şekline Fouetté (Kamçılama) adı verilmektedir. Bu teknikte genellikle yay hareketine iterek başlanır ve yayın üst yarısı kullanılarak icra edilir.

### **3.11.1.2. Legato**

Sağ el tekniklerinden önemlisi olan Legato çalma tekniği, seslerin bir yay içerisinde yuvarlak ve kesintisiz kullanımınıdır. Bu teknik, sadece kemanda değil Yaylı çalgıların tümünde, birden çok notanın ara vermeden çekerek veya iterek çalınacağını ifade eden temel yay hareketidir (Kurtaslan, Ergen ve Kutluk, 2012: 189). Deyim bağı denilen eğri çizgi legatoyu, yani seslerin birbirleriyle bağlanmış gibi söylenmeleri gerektiğini gösteren, işarettir (Sun, 1995: 32).

### **3.11.1.3. Pizzicato (Parmakla Çalmak)**

Yay kullanılmadan, telin parmak kullanılarak çekilmesi yöntemiyle ses elde edilmesi tekniğidir Bu uygulamada yay kullanılarak çalınan bir bestede yerine göre tellerin sol veya sağ elin parmaklarıyla çekilmek suretiyle uygulanmaktadır” (Öğüt, 2001: 10).

Arşe kullanılmadan tellerin çoğunlukla sağ elin parmakları ile ve kimi zaman da sol elin parmakları kullanılarak çekilmesi yöntemiyle kuru ve kısa bir ses çıkartılır. Kemanda pizzicato tekniğini bazen sağ el başparmağının tuşenin köşe

noktasına dayandırılarak destek alındığı işaret parmağı kullanılması biçiminde özetlemek mümkündür. Pizzicato pasajlarda arşenin tutulmaya devam edilmesi gerekiyorsa sağ elin üç parmağı kullanılarak tutulmaktadır. Uzun pizzicato içeren pasajlarda ise arşe bırakılmaktadır (Karcılıoğlu, 2011: 49).

Sağ el ile yapılan pizzicatodan elde edilen ton, sol el ile yapılandan daha tok ve seslidir. Sağ el ile yapılan pizzicato uygulanırken keman gitar tutar gibi tutulur ve baş parmağın etli bölümüyle çalınır; çalınacak nota az ya da kemani ele alacak kadar vakit yoksa yay avuç içine alınır ve pizzicato işaret parmağı çekilerek gerçekleştirilir.

### **3.11.2. Sol El Teknikleri**

Keman çalarken kullanılan sol el teknikleri; parmaklar, el kemiği, bilek, önkol, dirsek ve omuz ile ve bu unsurların birbirleriyle etkileşim içinde olmaların ve eşgüdümlü hareket etme ilişkilerini kapsayan geniş bir kavramdır. Sol el tekniğini, elin keman tuşesindeki doğal hareket şekilleri, pozisyon geçişleri ve tel değişimlerinde, sözü edilen yapılar, eşgüdümlü bir şekilde çalışarak icra edilmesi oluşturmaktadır” (Duru, 2016).

Keman çalgısının tutulduğu el, sol eldir. Sol el teknikleri ise tuşede parmakların kullanılma şekli ve kolun konumunu ifade etmektedir.

Temel sol el tekniklerini aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür.

#### **3.11.2.1. Entonasyon (Ses Temizliği)**

“Keman icarasında temiz çalma (entonasyon) büyük bir öneme sahiptir ve bunun ezginin müzisyen tarafından işitilmesi, kulağın kontrol edilmesi ve sol elin parmaklarının doğru hareket etmesi veya tellere doğru düşürülmesi gibi üç önemli özelliği vardır (Fayez, 2001: 61).

#### **3.11.2.2. Konum (Pozisyon) Değiştirme**

Konum değiştirme, Tam ve Yarım Konum olarak ikiye ayrılmaktadır. Elin ve parmağın yeni bir konum aldığı değiştirmeler tam konum değiştirmededir. Yarım konum değiştirmelerde ise başparmağın keman sapıyla temasta bulunduğu noktada değişiklik olmaz. Söz konusu hareketi, parmakların yalnızca notaların birkaçı için başka bir konuma geçme gerektiği zaman kullanılmaktadır (Büyükaksoy, 1996: 10).

### 3.12. Türk Müziğinde Keman

#### 3.12.1. Türk Müziği Eğitiminde Meşk (Usta - Çırak) Yöntemi

Türk müziği eğitimi genel olarak usta - çırak ilişkisi öğretim yönteminin dayanmaktadır. Bu yönetime „meşk• ve „gösterip - yaptırma" yöntemleri de denilmektedir (Acar ve Aydoğan, 2012: 67). Meşk sistemi. Türk müziği öğretiminin geçmişten günümüze aktarılmasında çok önemli bir role sahiptir.

Türk müziğinde yazılı kültüre geçme zamanı olarak bilinen XX. yüzyıla kadar Türk müziği eğitim-öğretim ve intikalini meşk diye adlandırılan eğitim yöntemiyle sürdürmüştür (Adar, 2008: 47). Türk Musikisi, meşk sistemiyle görerek ve duyarak öğrenilir. Musikimizin uslubunu sindirmek, usta-çırak ilişkisiyle mümkündür. Bir sazende ya da hanende, öğrencisi ile birebir etkileşim içinde bulunurlardı (Büyükaksoy, 1997: 52). *“Tavır yahut üslup denilen hadise, öğrenci için bu eğitim süresince oluşmaktadır. Meşk sistemi 16. yüzyılda, itibaren süregelen geleneksel eğitim metodudur.”* (Akbulut, 2001: 63-64).

Sabır ve sadakat gerektiren bu zahmetli eğitim yöntemi birçok müzisyen kuşaklarını birbirine bağlamış, aynı zamanda bireylere sanat ahlaki ve bazı kalıcı değerler kazandırmıştır (Arslanoğlu, 2010: 89 ).

Türk müziği eğitiminde meşk yönteminin kullanılmasının bazı sebeplerini aşağıda numaralandırılmış maddeler biçiminde söyleyebiliriz: Türk müziği ve Türk müziği çalgı eğitimlerinde;

1. İcralarda genellikle ifadelerin ve nüansların yazılı olarak (nota) gösterilmemesi,
2. İcralarda genellikle süsleme tekniklerinin yanlış olarak belirtilmemesi,
3. Türk müziğinin ses sistemi ve nazari yapısı gereği,
4. Perdelerin bazı değiştirici işaretlerin perdelerde belirtildiği şekilde olmadığı,
5. İşitmeye dayalı olması,
6. Öğretmenlerin icra tavır ve üsluplarının öğretilmesi gibi,
7. öğrencilerin hatalarında öğretmenin anında dönüt ve düzeltme yaparak öğrencinin yanlış öğrenmesine engel olması,
8. öğretmenin deneyimlerini ve icra deneyimlerini sözel bir biçimde sunması gibi sebeplerden dolayı meşk yöntemi kullanılmaktadır (Coşkun, 2008: 64; Bilici.

2014: 74). Meşk yöntemi Türk müziği dışında tüm müzik eğitimlerinde de kullanılmakta ancak Türk müziği eğiliminde yaygın olarak kullanılmaktadır (Çakar, 1996: 74-75).

Cumhuriyet dönemi sürecinde oluşan gelişmeler ile meşk yönteminin yönelik uygulamalar azalmış ve yazılı geleneğe dayalı eğitim-öğretim yöntemlerinden yararlanılmaya başlanılmıştır (Adar, 2008: 49). Günümüzde halen Türk müziği öğretiminde meşk yöntemi uygulanmaktadır. Teknolojik gelişmeler sayesinde meşk yöntemi, uzaktan eğitim, görüntü ve ses kayıtları aracılığıyla da uygulanmaktadır (Akbulut, 1999: 52-53).

### 3.12.2. Türk Musikisi Keman Akord Sistemi

Türk müziği, bolahenk akordu kullandığından Türk müziği keman çalgısında da bir takım farklılıkları beraberinde getirmektedir. Keman çalgısı Batı müziğinde 4. tel sol notasını seslendirirken Türk müziğinde ise do (kaba çargah) notasını seslendirmektedir (Delikara, 2002: 78-79).

Türk müziğinde keman telleri farklı bir biçimde akortlanamaz. Türk müziğindeki seslere göre akortlanması keman çalgısının anatomik yapısına mümkün değildir (Dalkıran, 2017: 49). Çalgı Batı müziğindeki gibi akort yapılır. Seslerin bir saniye içerisindeki (1 dakika / 60) dalga sayıları o sesin frekans sayısını verir. örneğin keman çalgısının 2'nci teli olan la notasının frekansı 440 „Hertz'dir. Hertz biriminin kısaltması „Hz" olarak yazılır (Demirel, 2014: 48).

Türk müziği ve Batı müziği keman çalgısı akortlanırken aynı frekanslara akortlanır. Türk müziğinde 4. tel do notası olarak akortlanırken Batı müziğinde ise sol notası olarak adlandırılır (Demir, 2007: 47-48). Bunun sebebi olarak Türk müziği bolahenk akordu kullanmasından kaynaklanmaktadır. Türk müziği keman çalgısında tellerin notaları farklı olduğu için tuşe üzerindeki notalarda değişmektedir (Çoşkuner, 2012: 49-50; Demirel, 2014: 51).

“18.yüzyıldan günümüze kemanın Türk müziği icrasında kullanılan akort biçimi farklılaşmıştır. Fakat yapılan bu konuyla ilgili yapılan tartışmalar ise kesin bir sonuca varmamıştır. Konuya ilişkin örnek vermek gerekirse; yani Türk müziği

icrasında kullandığınız keman akordu hangisidir? Sorusuna yönelik birden fazla cevap alındığı görülecektir.

“Mithat Arısoy: 1. Tel (En ince tel): La (Muhayyer), 2. Tel: Re (Nevâ), 3. Tel: Sol (Rast), 4. Tel: Do (Kaba Çargâh)

Aziz Şükrü Özoğuz: 1. Tel (En ince tel): La (Muhayyer), 2. Tel: Re (Nevâ), 3. Tel: Sol (Rast), 4. Tel: Do (Kaba Çargâh)

Kemal Caba: 1. Tel (En ince tel): La (Muhayyer), 2. Tel: Re (Nevâ), 3. Tel: Sol (Rast), 4. Tel: Do (Kaba Çargâh)

Aydın Varol: 1. Tel (En ince tel): La (Muhayyer), 2. Tel: Re (Nevâ), 3. Tel: Sol (Rast), 4. Tel: Do (Kaba Çargâh)

Baki Kemancı: 1. Tel (En ince tel): La (Muhayyer), 2. Tel: Re (Nevâ), 3. Tel: Sol (Rast), 4. Tel: Do (Kaba Çargâh) ve 1. Tel (En ince tel): Sol (Muhayyer), 2. Tel: Re (Nevâ), 3. Tel: Sol (Rast), 4. Tel: Do (Kaba Çargâh)

Araştırma grubunu oluşturan icracıların hepsinin 1. Tel (En ince tel): La (Muhayyer), 2. Tel: Re (Nevâ), 3. Tel: Sol (Rast), 4. Tel: Do (Kaba Çargâh) akort nev’ini kullandıkları sadece Baki Kemancının iki akort nev’ini de kullandığı görülmektedir” (Hatipoğlu, 2017: 299).

### 3.12.3. Keman Çalgısında Konum (Pozisyon) ve Konum Geçişler

“Pozisyon, parmak pozisyonu ve el pozisyonu olmak üzere ikiye ayrılır. Parmak pozisyonu. I. ve 4. parmaklar arasındaki mesafedir ve bu mesafe kalın seslerde dörtlü aralığa denk gelmektedir (Demirel. 2014: 49; Demirova. 2008: 109). ‘‘Fakat ince seslerde aplikatür (parmak sıralaması) ilkesi eskisi gibi kalmasına rağmen, aralıklar daraldığından pozisyon duyumu kalın seslerdeki pozisyon duyumundan farklı olur (Delikara. 2002: 41-42). Bundan başka, parmak pozisyonu hacmi genişleyen veya daralan aplikatüre göre değişebilir.’’

“El konumunda ise sol elin tuşe üzerindeki yeridir. Ancak el konumu geçişlerinde sol elin başparmağı konum geçişlerinde belirleyici bir özelliği vardır. Konum geçişlerinde sol el başparmağı perdeleri seslendirmeye yarayan diğer parmaklara yardımcı olabilmesi için kemanın sapını sıkmadan ve rahat bir biçimde durması gerekmektedir.” (Demir, 2007: 41). Yeni pozisyona seçildiği anda

parmaktaki basıncın serbest bırakılması gerekir. Tuşenin tümüyle ve etkin olarak öğrenilip kullanabilmesi ereğiyle sol elin saptaki yerleri ile tuşedeki kullanım alanları dizgeleştirilmiştir. (Çağlar, 2011: 79; Efe, 2007: 63).

Keman çalgısında konumlar ve geçişleri eserlerin yapısına, bestekarların duygularına ve ezgilerin bütünlüğüne göre uygulanmaktadır (Dalkıran, 2017: 49). Konumlar çalgının teknik açıdan en zor olduğu bölümlerinden olduğu için çok sayıda motorlar ve çalışmalar yapılmıştır. "Keman eğitiminde etkili ve verimli bir çalışma alışkanlığı, çalışma disiplini konum geçiş alıştırmalarının verimliliğinde çok kritik rol oynar (Demir, 2007: 41).

Türk müziğinde akort sistemi, tek sesli ve eserlerin yapısı gereği keman çalgısında pek fazla konum geçişleri uygulanmamış ve kullanılmamaktadır. Araştırmamızda da belirttiğimiz üzere bazı eserlerde ve taksimlerde konum geçişi uygulanmadığından ezgi bütünlüğünün bozulmasına sebebiyet vermektedir (Demirci ve Parasız, 2012: 51). Pozisyonlu çalış tekniği tartışmasız ihtiyaçtan doğmuş bir öğrenme ve öğretme tekniği, aynı zamanda da, ortak bir dil oluşturma çabalarının bir sonucudur (Delikara, 2002: 41). Eserlerde bazı ezgilerin veya bölümlerin I. konumda çalınması zorlu bir aşama durumundayken yine aynı ezginin başka konumlarda çalınabilmesi söz konusudur bu da konumların önemini göstermektedir (Demirel, 2014: 49). "*Bir pasajın farklı yerlerde farklı pozisyonlarda farklı parmaklara çalınması mümkündür. Bu üç değişkenin toplamına duate denir.*" (Çoşkuner, 2012: 96).

Konumlarda ve geçişleri, icracılığı daha rahat bir biçim özelliğini de bünyesinde barındırmaktadır. Burada önemli olan konum geçişlerini doğru bir biçimde uygulamaktır (Çağlar, 2011: 47 ). Bu uygulamalarda konumlar ve konum geçişleri için etütler yaparak konum geçişlerinde çalgı üzerinde hakimiyet sağlamak gerekmektedir (Demir, 2007: 51).

Konumlarda ve konum geçişlerinde öncelikli olarak gam ve arpej çalışmaları yapmak konumları tanımak ve alışmak için ilk aşamada önemlidir (Demirel, 2014: 98). Gam çalışmalarına kolay çalınabilen dizilerden başlamak gerekir. Örneğin, bir oktav içerisinde "re majör" veya "la majör" gamları başlangıç için uygundur (Dalkıran, 2017: 71). Bu gamlar ikinci ve üçüncü parmakların küçük ikili aralığında

çalıştırılması için önemlidir (Masin, 2012: 4142). Arpejlerin gamlara paralel olarak öğretimi özellikle önem taşımaktadır. İki oktavlı gamlarda majör ve minöre ait üç sesli arpejlerin öğretimi başlangıç aşamasında yeterlidir (Demirova, 2008: 49)

### **3.13. Türk Müziği Keman Eğitimi Sanatçıları**

“Modern Avrupa kemanı Osmanlı’ya gelmeden önce ona en çok benzeyen yaylı çalgı olan “Sine keman” kullanılıyordu. Sine keman bir Türk çalgısı olmakla birlikte Osmanlı’da ilk ne zaman kullanıldığına dair kesin bir bilgi yoktur. C. Fonton’un Türk Müziği ile ilgili kitabında bu çalgıya ilişkin II. Mahmut zamanında yaşamış olan müzisyen Corci yazılıyorsa da sine kemanın daha önceleri Galata meyhanelerinde kullanıldığı bilinmektedir. C.Fonton başka açıklamasında sine kemanın Türk Müziğinde ne denli ustaca kullanıldığını şu sözlerle ifade etmiştir. “Şarkılar bugün bizim kemanımızı kullanabiliyorlar, hatta bazıları kendi zevklerine göre oldukça iyi bile çalıyorlar.” Osmanlı Sarayının kahraman müzisyeni olan, bütün çalgıları çalabilen, halkın tabiri ile en nankör bir madde, en az ahenkdar bir cisim bile sada verir hale gelen harika Rum Corci “violin d’amour (sine keman)” dan çıkan müessirliği ile meşhur olmuştur.” (Kurtaslan, 2001: 1-2)

#### **3.13.1. Cumhuriyet Öncesi Keman Eğitimi**

“Geçmişte uygulanan Osmanlı müziği eğitimindeki temel kural olan meşk sistemi, çok sayıda müzisyen kuşağını birbirine bağlayan eğitim- öğretim zincirinin ve aktarım yönteminin esas malzemesi, hatta birleştirici öğesiydi. Gerek Enderun’da ve gerekse halk arasında tüm sistem, meşk esası üzerine oturtulup, bu temel alınarak yürütülmüştür. Öyle ki bu durum günümüzden seksen yıl öncesine kadar vazgeçilmez bir şekilde devam ettirilmiştir. Meşk eğitim sisteminin doğasına baktığımızda yöntemin sadece salt bir eğitim yolu olmadığını, aynı zamanda geleneksel usta çırak ilişkisinin tutarlı bir şekilde uygulaması olduğunu da görürüz. Aslında meşk kelimesinin Hat sanatından müzik eğitimine bir terim olarak geçtiği bilinmektedir. Hattat hoca kendi karalama ve eserlerini öğrencisine verir ve talebesinin bu karalama ya da taklit ederek gelişmesinin gerektiğini söylerdi. Tabii bu kemikleşmiş sistem müzik hayatında da vücut bulmuş ve hatta Osmanlı günlük

dilinde meşk edilen yer anlamında meşkhane kelimesinin bir zaman sonra sadece müzik meşk edilen yer ifadesini karşılmasına kadar varmıştır.” (Efe, 2007: 6)

Cumhuriyet'ten önce Osmanlı'da müzik eğitimi veren kurumların başında Enderun Mektebi, 1826 yılında II. Mahmut'un isteğiyle kurulan askeri bando ve 1831'de kurulan Muzika-i Humayun (Padişahın Müzik Topluluğu) gelmektedir. Bir nevi saray konservatuarı olarak kabul edilmiştir.

### **3.13.2. Cumhuriyet Sonrası Keman Eğitimi**

“1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti Aydınlanma Felsefesi ve Fransız ilkelerinden yola çıkmıştır ve geliştirdiği kültür ve eğitim politikaları doğal olarak ulusalcıdır. Bu doğrultuda gerçekleştirilen eğitsel reformlar 1924'te yürürlüğe giren “Tevhid-i Tedrisat Kanunu” (Öğretimde Birlik) ile başlamıştır” (Say, 2003: 513). “Bu kanuna göre ülkenin her köşesinde aynı tip eğitim yapılacaktır. Böylece müzikte de ustadan çırağa kulak yoluyla gelen öğreti, yerini notaya, kitaba ve bilimsel yöntemlere bırakacaktır. Türkiye Cumhuriyetinin yeni kültür politikaları kapsamında hızla kurumsallaşmaya gidilmiştir. 1917 yılında kurulan ve halka açık ilk resmi müzik eğitim kurumu olan Dar'ül Elhan, Cumhuriyet ile birlikte yeniden şekillenerek bir konservatuara dönüştürülmüştür. Bu kurum 1923-1985 yılları arasında İstanbul Belediye Konservatuarı, 1985'den itibaren İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı adını almıştır. 1924'te Ankara'da ortaöğretim için müzik öğretmeni yetiştirilmek üzere Musiki Muallim Mektebi hizmete girmiştir. 1936 yılında Musiki Muallim Mektebi bünyesinden Ankara Devlet Konservatuarı (HÜ Ankara Devlet Konservatuarı) oluşturulmuş, Musiki Muallim Mektebi de 1937'de Gazi Eğitim Enstitüsüne bağlanmıştır. Muzika-i Humayun ise 1924'te İstanbul'dan Ankara'ya getirilerek Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti adını almıştır.” (Say, 2005: 509; Aktaran: Kurtaslan,2002).

“Cumhuriyetin ilk yıllarında açılmış olan ve yukarıda bahsedilen müzik eğitimi kurumlarında keman eğitimi Cumhuriyet öncesine göre daha ileri düzeye ulaşmıştır. Bunun en önemli sebeplerinden birisi İstanbul Belediye Konservatuarı, Musiki Muallim Mektebi ve Ankara Devlet Konservatuarı'nda görev yapmak üzere gelmiş olan nitelikli yabancı keman eğitimcilerinin yanı sıra yetişmiş olan Türk

keman eğitimcilerinin de bu kurumlarda görev alıp öğrenci yetiştirmeleridir. Birçok öğrenci yetiştirmiş olan yabancı eğitimcilerin başında Lico Amar ve Karl Berger gelmektedir. Amar, Türkiye’de özellikle çağdaş müziği tanıtan konserler vermiştir. 2 Nisan 1948 tarihinde Ankara Devlet Operası’nın açılışında Ulvi Cemal Erkin’in keman konçertosunun ilk seslendirilişini yapan Lico Amar’ın yetiştirdiği öğrenciler arasında Devlet Sanatçısı Suna Kan, Erdoğan Kürkçü, Orhan Kadam, Münir Akman, Gülden Turalı, Oktay Dalaysel, Ömer Can ve Cengiz Özkök ilk akla gelenlerdir (Say, 2005: 61; Aktaran: Kurtaslan, 2002).

Cumhuriyet’in ilk müzik kurumlarında çalışmış olan yabancı keman eğitimcileri arasında Jozef Zirkin, Eva Franke Klein, Bernhard Klein ve Peter Weis, Albert Braun, Gilbert Back, Fischberg, Jules Higny, Winkler, Marcel Debot’un isimlerine rastlanmaktadır. (Aktaran: Kurtaslan, 2002)

### **3.13.3. Musiki Muallim Mektebi Temsilcileri**

Musiki Muallim Mektebi Temsilcilerinin kısaca biyografisi aşağıdaki gibidir:

#### **Liko Amar (1891-1959)**

“Macar asıllı Türk vatandaşı Lico Amar, Türkiye’de yaşamış olan yabancı kemancılar arasında en dikkat çeken isimlerin başında gelmekte olup, Türkiye’nin müzik yaşantısına gerek solistliği gerekse yetiştirdiği başarılı öğrencileri ile önemli katkı sağlamıştır. 1916 ile 1922 yılları arasında Berlin Filarmoni Orkestrası’na başkemancı olmuş ayrıca 1922’de kurduğu Amar Kuarteti ile Avrupa’nın birçok merkezinde konserler verdi. Amar kuarteti özellikle çağdaş eserleri yorumlayarak ün kazandı. Rejim değişikliği yüzünden 1933 yılında Almanya’dan ayrılan Amar, bir süre Fransa ve Amerika’da yaşadıkdan sonra 1935 yılında İstanbul’a yerleşti.1938 yılında Ankara Devlet Konservatuari’nda ve Musiki Muallim Mektebi’nde keman öğretmenliği yapmak için Ankara’ya davet edildi.” (Ege, 1948: 24 ). “Amar, Türkiye’de özellikle çağdaş müziği tanıtan konserler verdi. 2 Nisan 1948 tarihinde Ulvi Cemal Erkin’in keman konçertosunu ilk seslendirilişini Ankara Devlet Operası’nın açılışında yaptı.” (Say, 2005: 61).

### **Cezmi Erinç (1910-1992)**

*‘İzmir’de doğan Cezmi Erinç, İlkokulu İzmir’de tamamladıktan sonra Galatasaray Lisesi’ne devam etti. 1925’de bir devlet sınavını kazanarak Paris’te Ecole Normale de Musique’de ünlü kemancı Jacques Thibaud’un öğrencisi oldu. Bu okulu bitirdikten sonra Berlin’de Carl Flesch Okulu’ndan Wolfsthal ile bir süre çalıştı. Türkiye’ye döndükten sonra Musiki Muallim Mektebi’ne keman öğretmenliğine atandı. 1933 yılında Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası eşliğinde iki keman konçertosu seslendirdi. Ankara ve İstanbul’da resitaller verdi. Gazi Eğitim Enstitüsü’nde uzunca yıllar keman öğretmenliği yapan Cezmi Erinç’in basılmış tek eseri, piyano için op. 9 Dört Türk Ezgisi 5 başlığını taşır.’’ (Say, 2005: 542; Aktaran: Kurtaslan, 2002).*

### **Burhan Duyal (1908-1968)**

*‘Zeki Üngör’ün öğrencisi olarak yetişen Burhan Duyal, 1919’da Muzika-i Humayun’a girdi. Çalgısında hızla ilerleyerek orkestranın birinci keman üyeleri arasına katılmış, bu topluluğun Riyaset-i Cumhur Filarmoni ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni dönemlerinde de görevini sürdürerek başkemancılığa yükselmiştir. Ayrıca Musiki Muallim Mektebi’nde keman öğretmenli de yapan Duyal, birçok öğrenci yetiştirmiş, yetiştirdiği öğrencilerinin çoğu Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nın üyesi olmuştur.’’ (Say, 2005: 491; Aktaran: Kurtaslan, 2002).*

### **Ekrem Zeki Ün (1910-1987)**

*‘Keman eğitimine babası Osman Zeki Üngör ile başlayan E.Z. Ün 1924-1930 yılları arasında Paris Ecole Normale de Musique’de keman, kompozisyon ve şeflik eğitimi aldı. Paris’te altı yıl süren eğitimi boyunca Line Tallies, Marcel Chailley ve Jacques Thibaud ile keman, M. Laurant ve Alexandre Cellier ile Armani, Georges Dandelot ile kompozisyon çalıştı. 1930 yılında yurda döndüğünde Musiki Muallim Mektebi’nde keman öğretmenliği, Riyaset-i Filarmoni Orkestrası’nda şeflik, solistlik ve orkestra üyeliği yaptı. 1934 yılında İstanbul’a yerleşerek İstanbul Musiki Muallim Mektebi’nde ve Belediye Konservatuvarı’nda eğitimciliğini sürdürdü. Kurduğu okul orkestrası ile konserler verdi ayrıca İstanbul Şehir Orkestrası’nın konuk şefliğini yaptı.’’ (Say, 2005: 564). ‘Ekrem Zeki Ün gerek kemancılığı gerekse eğitimciliği ile Türkiye’de müzik eğitiminin akademik bir boyutta yapılmasında çok önemli rol*

oynamıştır. Yetiştirdiği öğrencileri günümüzde birçok sanat ve eğitim kurumunda görev yapmaktadır. Ekrem Zeki Ün besteci olarak verimli çalışmaları olup değişik formlarda eserler yazmıştır'' (Aktaran: Kurtaslan, 2002).

### **Necdet Remzi Atak (1911-1972)**

''Karl Berger'in öğrencisi olarak yetişen Atak, Cumhuriyet döneminin önde gelen solist ve eğitimcilerindendir. İşgal altındaki İstanbul'da henüz dokuz yaşında iken, Türkiye'nin ilk piyano virtüözü olarak kabul edilen ablası Ferhunde Erkin ile verdikleri konser işgal ordularının başkomutanı ve bazı subayları tarafından izlenilmiş ve çocukların Türk olamayacağını iddia etmişlerdir. 29 Ocak 1926'da Ankara'da verdikleri bir konserde Atatürk de dinleyiciler arasında bulunmakta idi. Konserden sonra Atatürk tarafından köşke davet edilen küçük Atak kardeşler Atatürk'ün şu konuşması ile karşılanırlar.'' (Kurtaslan, 2002).

''Türk'ün sanat meşalesini yakıp, medeniyet kavgasını daha bacak kadar çocukken en düşman bir muhit içinde yürütmesini bilen becerebilen bu çocuklara, lütfen, ayağa kalkmasını da biz bilelim'' (Say, 2005: 121).

''1928 yılında Almanya'da eğitimine devam eden Necdet Remzi Atak, 1930 yılında solist diploması alarak eğitimini tamamladı. 1931 yılında Türkiye'ye döndü ve Musik-i Muallim Mektebi'nde keman öğretmeni olarak görev aldı. N.R. Atak'ın Türk keman okuluna olan katkısı iki açıdan ele alınabilir: ''Birincisi, Karl Berger'in öğrencisi olarak Viotti ve Sevcik ekolünü Türkiye'ye taşımıştır. Çünkü Karl Berger Viotti'nin öğrencisi olan Sevcik'in öğrencisi olmuştur. Dolayısıyla Atak, o yıllarda bu ekolü Türkiye'de sürdürebilecek tek kemancıdır. İkincisi; keman eğitiminin Türkiye'de okullaşmasını sağlayacak çağdaş, köklü bir sistem geliştirmiş ve kendinden sonra bu sistemi devam ettirecek nitelikli sanatçılar ve eğitimciler yetiştirmiştir'' (Say, 1992: 113). ''Yetiştirdiği öğrencileri arasında, İlhan Özsoy, Ruşen Güneş, Koral Çalgan, Gürer Aykal, Erdoğan Çaplı, Süheyl Petek, Nejat Başeğmezler Hazar Alapınar, bulunmaktadır. Ege'nin 1948 yılında yayımlanan Musikçilerimiz isimli kitabında N.R. Atak'ın, Wesielewvski'nin ''Keman ve Üstatları'' kitabının Türkçeye çevirisini yaptığını, ''Bir Keman Ekolü'' ve ''Keman Tekniği Problemleri'' isimli kitapları da hazırlamakta olduğunu belirtmiştir.'' (Ege, 1948: 28).

### **Semih Argeşo (1916)**

*‘‘Keman eğitimine Arnold Zirkin’den dersler alarak başlayan Argeşo, İstanbul Belediye Konservatuari’nda Seyfettin Asal ve Karl Berger’in öğrencisi oldu. 1935 yılında Viyana Müzik Akademisi’nde Gottfried Feist ile çalıştı. 1940 yılında Türkiye’ye dönerek İstanbul Belediye Konservatuari’nda keman öğretmenliğine başladı. 1941 yılında kurulan İstanbul Şehir Orkestrası’nın başkemocısı oldu. Bu orkestranın, İstanbul Şehir Senfonik Orkestrası, İstanbul Filarmonik Orkestrası ve İstanbul Radyo Senfonik Orkestrası adı altındaki etkinliklerinde görev yapan Semih Argeşo, İstanbul Radyo Salon Orkestrası’nı yönetmiş, daha sonra İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası’nın başkemocısı olarak emekli olmuştur.’’ (Say, 2005: 94; Aktaran: Kurtaslan, 2002).*

### **Efdal Dölen (1917-?)**

*‘‘Müzik eğitimine Musiki Muallim Mektebi’nde başlayan Efdal Dölen, daha sonra Ankara Devlet Konservatuari’na girerek Winkler’in öğrencisi oldu. 1943 yılında okulun yüksek bölümünü bitirerek Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası birinci keman üyesi oldu. Ankara Radyosu’nda konserler verdi.’’ (Say, 1992: 455; Aktaran: Kurtaslan, 2002).*

Türk müziği ve kültürünün günümüze kadar ulaşmasını sağlayan ve gelişmesini sağlayan önemli ses sanatçıları. çalgı sanatçıları. bestekarlar. güftekarlar, eğitimciler ve araştırmacılar bulunmaktadır (Çiftçi, 2010: 87; Çuhadar, 2009: 74).

Türk müziği keman sanatçıları, çalgının yaygınlaşmasında, estetik anlayışın, tavır ve üslupların günümüze kadar gelmesine hizmet etmiş birçok Türk müziği keman çalgı sanatçıları bulunmaktadır (Dalkıran, 2017: 96). Türk müziğinde keman çalgısını seslendiren kişilere "kemani de denilmektedir. Kemani Tatyos Efendi, Kemani Sebuğ Efendi, Kemani Serkis Efendi, Kemani Salih Efendidir (Demirci ve Parasız, 2012: 96).

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUMLAR

Araştırmanın bu bölümünde, Türk müziği metotlarıyla ilgili yapılan kaynak araştırmaları ve uzmanların görüşleri sonucu elde edilen verilere yer verilmiştir. Çalışılan metotların her biri bir sanatçıya ait olmakla birlikte o sanatçının yazmış olduğu methodundan alınan bilgiler ve uzman görüşlerine dayanarak yorumlanmıştır.

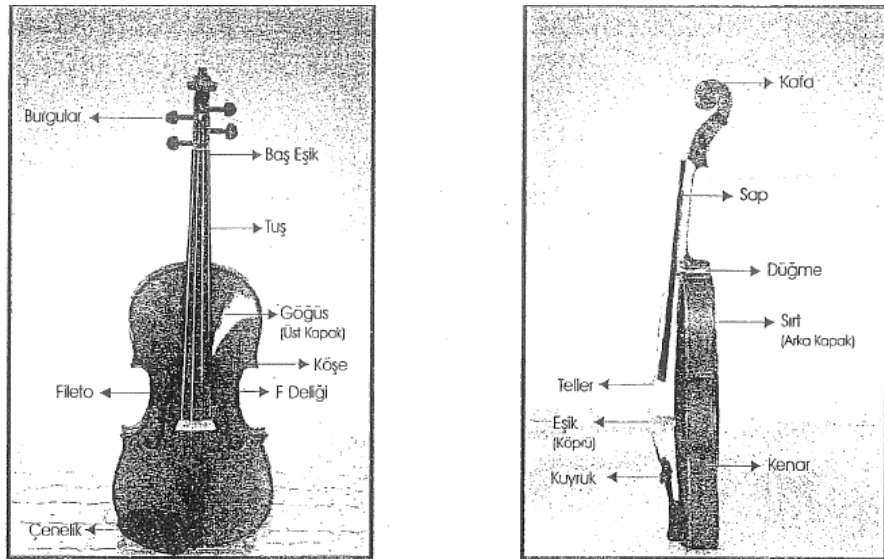
#### 4.1. Birinci Alt Problemine Ait Bulgular

Aydın Özden Türk müziğinde keman metodu kitabı içeriğinde; parmak, yay çalışmaları etütleri, saz eserleri ve sözlü eserlerden bahsetmiştir. Metot dört bölüm ve bunlara ek olarak keman albümü bölümünden oluşmaktadır.

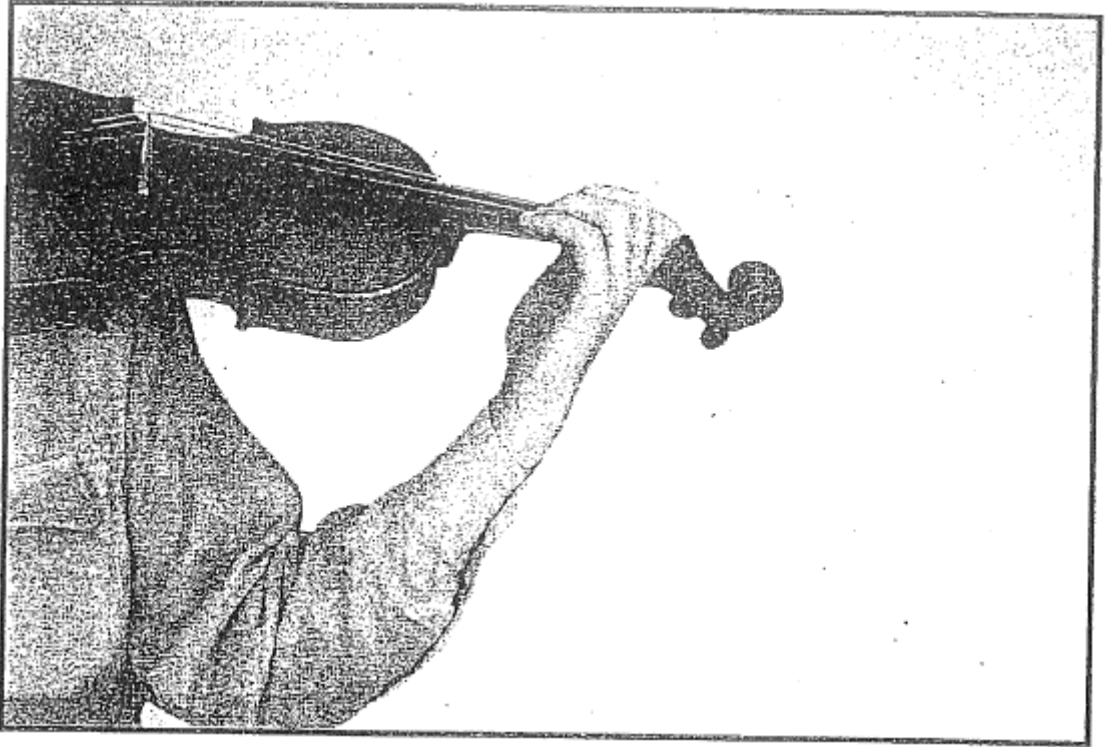
Türk müziğinde (özellikle çalgı eğitiminde) metodik çalışmaların eksik oluşu önemli olmakla beraber eğitimi sadece usta-çırak ilişkisi içerisinde devam ettirmeye getirdiği teknik problemlerin bilgisi doğrultusunda keman metodu yazmaya zorlandığını belirtmiştir. Bu süreç içinde Batı müziği keman metotları ile çalışmaktan doğan problemler nedeniyle Türk Müziği ses sistemi ile yeni bir metodun yazılmasının zorluğunu hissettiğini dile getirmiştir.

Metotta evrensel keman metotlarında olduğu gibi ‘ kemanın parçaları, kemanın akordu, kemanın tutuşu, yayın tutuşu ve açıklamalar kısmıyla başlamıştır.

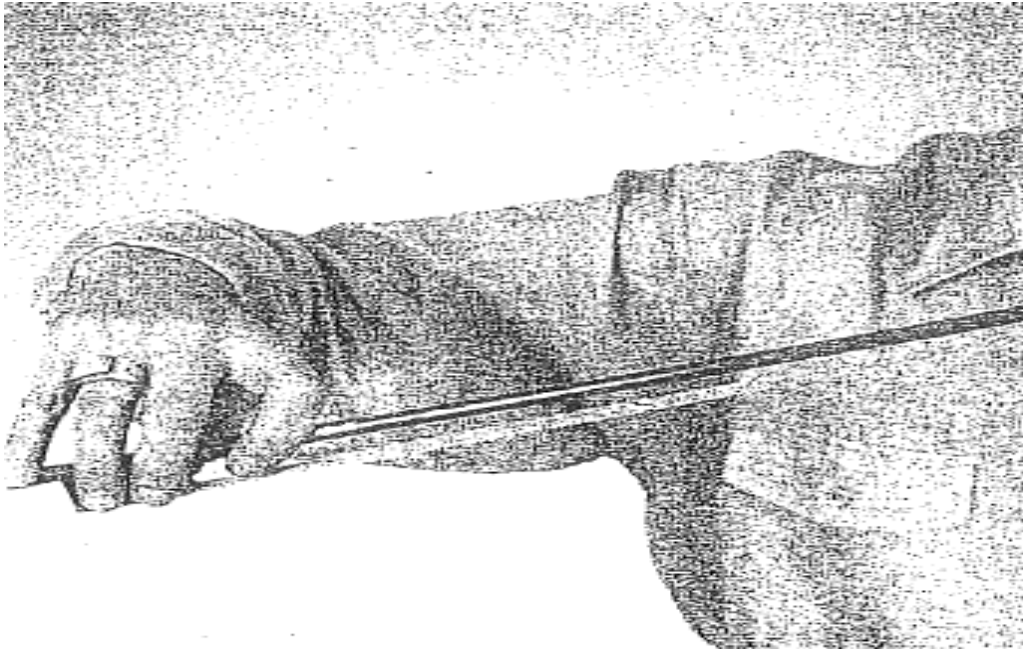
#### Şekil- 1.Kemanın Bölümleri



**Şekil- 2. Sol El Duruş**



**Şekil- 3. Yay Tutuş**



Bu bölümde keman nota yerleri, yay etütleri, seslere karşılık gelen Türk Müziğinde perde isimleri ve nota bilgisi üzerinde durulmuştur. Metodun giriş kısmından itibaren incelendiğinde başlangıç giriş davranışlarına yer verilmemiştir. Hemen keman eğitimine başlanmıştır.

Mustafa Sunar'ın "Alaturka Keman Muallimi" isimli öğretim kitabı 1921 yılında Kudmani Zade Şamlı İskender tarafından İstanbul'da yayımlanmıştır. Araştırmada Türk Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi Kütüphanesindeki nüsha incelemeye esas alınmıştır. "Alaturka Keman Muallimi" giriş ile alıştırma yer aldığı iki ana bölümden oluşmaktadır.

Metot "Mukaddime" bölümü ile başlamaktadır. Mustafa Sunar bu bölümde keman çalgısının önemini, Şark ve Garb kemanın özelliklerini, kemanın ses aralığının önemini ve keman öğretimi hakkında metot yazma sebebini kendi cümleleriyle şu şekilde açıklamıştır;

*"İlm-i mûsikî, sanâyi-i nefîseden ma'dûd bir fendir. Hayatta mûsikîye ihtiyâc-ı kat'î vardır. Mûsikî zihnin gıdâsıdır. Fenn-i mûsikî ma'alesef fennî bir surete ta'lîm edilemiyor. Notaya ve fenne istinâd etmeyen bir ta'lim ve ta'limden hiçbir fâide te'mîn edilemez. Vâkı'â alaturka keman talimie mahsus hakîkî münevverlerimiz henüz yok gibidir. Ma'ahazâ zamanımızdaki muktedir ve tecrübeye mürîde mu'allimlerimizin bu hususta bîgâne kalmaları gayrı câizdir. Evlâd-ı vatanın ma'lûmât-ı mûsikîyesi olmayan birtakım nâ ehil hocalardan menfa'atleri iktizâsından olarak tevkî eylemeleri elzem olduğu gibi mu'allimlere müracaattan men' edecek olan istifâdeli metodlar vücûda getirmek daha nâfi' ve elzemdir. Hâl-i hâzırada bilhassa keman metoduna son derece ihtiyaç vardır. Keman dediğimiz âlât-ı mûsikîyenin sûret-i isti'mâlî görüldüğü kadar kolay değildir. Her halde muktedir bir mu'allim ve hakîkati gösterir bir metoda istinâd etmek şarttır. Keman çalanlar miyâne-i ubûr cesur bir talebe görmek ender kabîlindedir desek doğruyu söylemiş oluruz zannındayım. Çünkü methodsuz ve gayrı fennî pozisyonlarla tahsîl edilen kemanlarda cesaret aramak zâiddir. Kemanla iştigâl edenler de kesretle müşâhede eylediğim azîm noksanlardan biri de (muhayyer) perdesi tabir edilen [lâ]dan itibâren hiçbir sadânın sıhhatle isti'mâl edilememesidir. Tiz sadâlar ise kemanın rûhunu teşkil eden esaslı sadâlardır. Tiz sadâların ihmali büyük bir noksan teşkil*

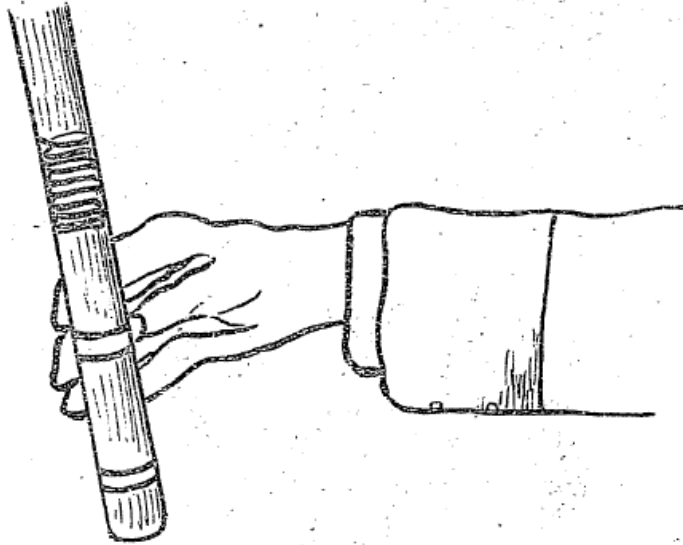
eder kavâ'id-i mûsikiyeye ri'âyet etmek şartıyla tiz sadâların hatâdan sâlim olarak icrâsı elzemdir. Ta'dâd edilen noksanları nazar-ı itibâra alarak şimdiye kadar neşrine muvaffak olamadığım [Birinci metod] nâm eser-i âcizânemi bu kere forma forma neşr etmeye mecbur oldum.

Tecrübe-i 'adîdeme nazaran herhangi bir metodlar mu'allimimiz meşak itmek yoktur. [Hocasız filan veya filan sarıklı mı] şarlattanlığa ve propagandalara ehemmiyet verilmemesi şâyân-ı tavsiyedir. Şark mûsikîsi ile garp mûsikîsinin icraatları başka başkadır. Metodumda takip eylediğim gâye sırf şark mûsikîsine ait nağamâtı bi hakkın icrâ edebilecek bir tarzda kemân metodu vücuda getirmektir. Alaturkada yayın "yani arşenin" sûret-i isti'mâli başka tarzda olduğu gibi alafrangada da başkadır. Alafrangada isti'mâl edilen yay icraatları nı bizim kemanlarımız üzerinde tatbik etmek muvâfık değildir. Bu bâbdaki beyânâtımın sıhhati ise yaylara ait derslerde görülecektir. Garp mûsikîsine hürmetkârım fakat bizim millî mûsikîmiz başka tarzdaki mûsikîye teşbîh edilemez. Tab'ına muvaffak olduğum işbu metod-ı âcizânemden heveskârânın istifâde edeceği ümidindeyim.

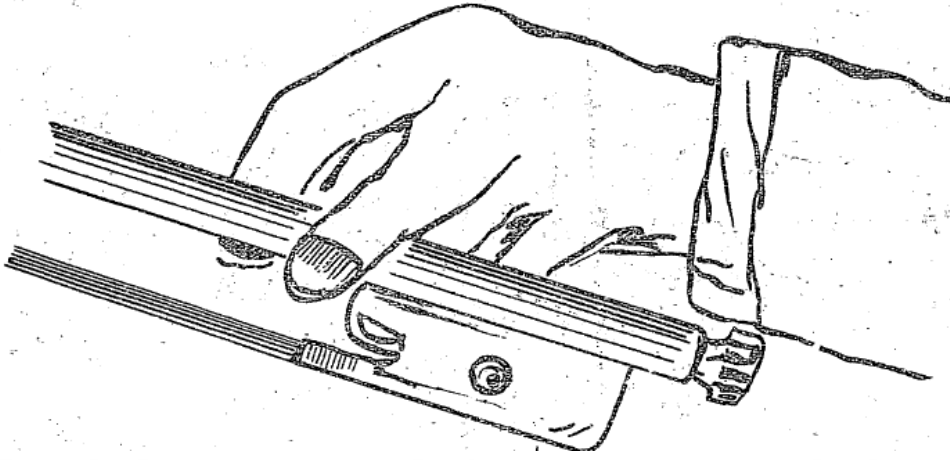
İhtiyâc-ı mûsikîmizi nazar-ı dikkate alarak vücuda getirdiğim eser-i nâcizin nâil-i rağbet olacağı me'muldür." (Sunar: 2-3).

Sayfa 4'te yay tutma usulü ve keman tutuş usulü gösterilmiştir.

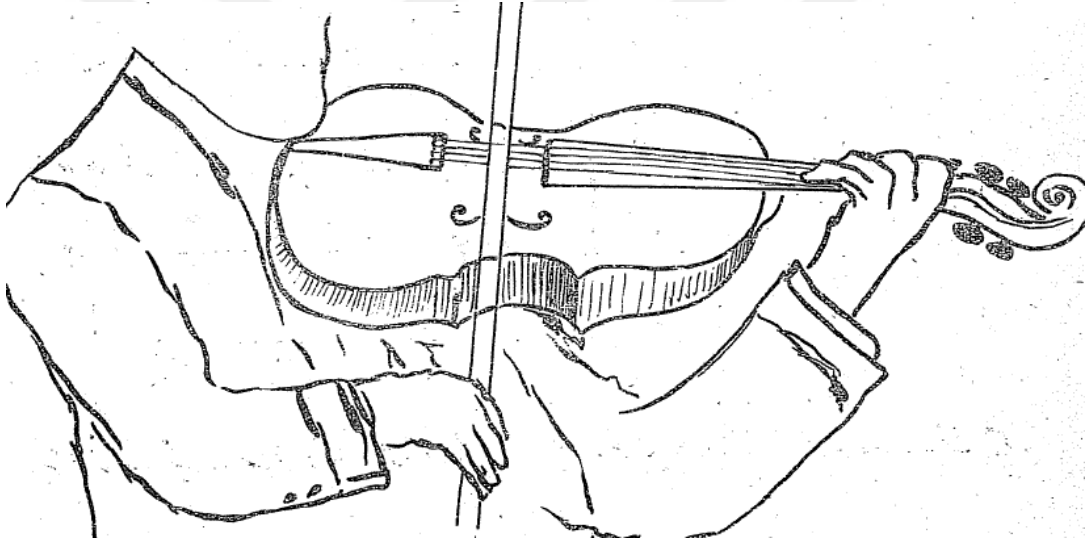
#### Şekil- 4. Yay Tutuş( Farklı Açıdan Görünüş)



Şekil- 5. Yay Tutuş



Şekil- 6. Keman Tutuş



Mustafa Sunar ise içinde keman hakkında bilgi vermiş Batı Müziği kemani ile Türk Musikisi kemani hakkında farkları belirtmiş başlangıç davranışları hakkında kısmen açıklamalarda bulunmuştur.

Abdulkadir Töre kendi yazdığı metodunu batıdaki metotları hem de şark kemanilerini tahkik ederek oluşturduğunu söylemiştir.1913 yılında basılmıştır. Metodun dili Osmanlıca olup bugünümüz Türkçesiyle anlaşılması çok zordur. Ayrıca yazılan ilk keman metodu olduğunu söylemektedir. Keman tekniklerinin gelişmiş olması şark müziğinde kemani çok önemli bir konuma getirdiğinden bahsetmekte; kemani ahengi konusunda şark musikisiyle garp musikisinde kemani farklı akord edilebileceğini, keman pozisyonlarında farklı akord sistemlerini kullanmanın eksik

ve fazla olan yönleri söylemiş, frekans değerleriyle birlikte bu perdelerin icraları için yol göstermiştir. Önsöz bölümde Abdulkadir Töre bu konudaki düşüncelerinden şu şekilde bahsetmiştir;

‘‘ Kemanın âhengi meselesine gelince: Alafrangacılar kemani, mansûr âhengi olmak üzere, zü'l-hams olarak [Sol, re, la, mi] perdeleriyle âhenk etmekte bulunmuşlardır. Yani kaba soldan itibâren [sol, la, si, do, re] diyerek sayacak olursak beşinci perdenin [kabare] perdesine tesâdüf ettirgi gibi kabare perdesinden itibâren de beşinci perdenin [la] perdesine ve lâ perdesinden dahi yine beşinci perdenin [mi] perdesine tesâdüf ettiği görülür ki işbu âhengin zü'l-hams olması hasebiyle bi'l-umûm kirişlerin tenezzüllerinde birinden diğerine geçildiği zaman parmakların kâffesi muntazamen kullanılmaktadır. Halbuki alaturka kemânîlerimiz ekseriyet ile ‘‘Kaba sol’’ ile ‘‘kaba re’’ ve ‘‘la’’ kirişlerini zü'l-hams ve yalnız birinci kirişi zü'l-erba‘ olarak yani [la] perdesinden itibaren dördüncü olmak üzere tesâdüf eden (re) perdesini [mi] perdesi yerine ikâme etmek sûretiyle kemanın birinci kirişinin âhengini değiştirmiş ve bu suretle de pozisyon itibarıyla bir yerde zâyi‘ etmiş oluyorlar ki: Mansur olmak üzere birinci kirişi [mi] olarak âhenk edilmiş olan bir kemanda [mi] kirişinin bir saniye zarfındaki adet-i ihtizâzâtı [1303] kûsur olduğu halde [mi] yerine âhenk edilmiş [re] kirişinin bir saniye zarfındaki adet-i ihtizâzâtı [1111] kûsurdur.

Şu hesaba nazaran [mi] kirişinden [re] kirişinin bir saniye zarfındaki adet-i ihtizâzâtı [192] kûsur noksan olduğu fennen tezâhür etmekte bulunduğundan [re] kirişinde icrâ edilecek nağamâtın parlaklığı [mi] kirişinde icrâ edilecek nağamâtın parlaklığından bi't-tab‘ daha dûn bir mertebede olduğu gibi tizlerde [re] kirişinden [la] kirişine ve [la] kirişinden [re] kirişine dördüncü parmağı kullanmaksızın geçmek mecbûriyeti hâsıl olmaktadır.

Şu sûretle her iki âhenk arasında husûle gelen fark [mi] ile [re] kirişinin adet-i ihtizâzâtından ve birinci kirişte bir perdenin kazanılıp kazanılmaması ve dördüncü parmak meselesinden ibaret olduğu tezâhür etmektedir ki şu ahvâl birinci kirişin [mi] olarak âhenk edilmesini icap ettirmekte ise de şark mûsikisinde [re] ile [mi] fâsılanın 8/9 ve garp mûsikisinde ise 9/10 olması meseleyi başka bir safhadan muhâkeme ve mukâyese etmek lüzûmunu ihzâr etmekte bulunmuştur ki şark ve garp

*mûsikîsindeki kâbil-i itiraz olmayan [re] ile [mi] fâsılasının farklarına fennen vâkıf ve hâsıl bir kulağa mâlik bulunan kemânîlerimiz Hüseyinî gibi bazı makâmâtımızı [mi] ile âhenk edilmiş bir kemanda Hüseyinî perdesini birinci kirişte icrâ etmek için [la] kirişi üzerinde pozisyon ile icrâ etmek mecburiyetini hissetmektedirler.*

*Halbuki: Evvelce alaturka kemânîlerimizin bu gibi husûsâtı ve [la] ile [re] kirişlerinden tizlere çıkılarak birbirine geçerken dördüncü parmağın mu'attal kalmasındaki nakîsanın kemanın şark mûsikîsindeki icraatına karşı mühim bir te'siri hâiz olmadığını ve nağmenin îcâbına göre [la] kirişinde üçüncü parmak ile [nevâ] perdesine basmak suretiyle [re] olarak âhenk edilen birinci kiriş ile beraber yay ile çift ve tatlı bir [nevâ] perdesi husûle getirilmesindeki letâfeti ve küçükçe gibi bazı sârik perdeleri ile sür'at-i icrâsı nokta-i nazarından [la] yani dergâh kirişinde pozisyon ile inip çıkmaksızın doğrudan doğruya [la] kirişinden [re] yani nevâ kirişine ve [nevâ] kirişinden dahi [la] kirişine geçmek suretiyle icrâ-yı nağamâtta husûle gelecek suhûleti nazar-ı dikkate alarak kemanın birinci kirişinin [re] olarak âhenk edilmesini tercih etmiş ve maalesef esaslı bir usûl-i tadrîs takip edememiş oldukları zan ve kanaati hâsıl olmaktadır.''*

Mukaddime bölümünün devamında batı musikisi ile şark musikisi arasındaki bir farka dikkat çekilmiş, batı müziğinde majör ve minör kavramlarının şark müziğindeki perdelerle karşılık gelmediğinden şu şekilde bahsetmiştir;

*' Gerçi garp mûsikîsine mahsus olmak üzere ehl-i ihtisas tarafından şimdiki kadar pek mükemmel ve muntazam metodlar vücûda getirilmiş ise de [majör] ile [minör] e tâvfuk etmeyen metodun makâmâtımızda müsta'mel ve fennen tespit edilmiş olan perdelerimizin garp mûsikîsinde mevcut olmamasından dolayı bu metodlardan bittabi matlûb olan istifâde hakkıyla te'min edilememekte olduğundan gâye-i emeli şark mûsikîsini kemanda letâfet-i tâmmesi ile icrâ etmek arzusunda bulunanların usuller ile makâmâtımızın seyr ve perdelerini bihakkın takarrur ettirdikten sonra garp mûsikîsi metodlarını takip ve tatbik etmeleri icap eder ki [majör] ile [minör] e tevâfuk eden makâmâtımızın sûr-ı icrâyesinde iktisâb-ı meleke ve suhûlet ve kemanın hakkıyla terakkîsine te'mîn-i muvaffakiyet etmiş olsunlar. Aksi halde ise [majör] ile [minör] e tevâfuk etmeyen âsâr-ı şarkiyenin perde farkından*

dolayı lezzet ve letâfetten ârî olarak falso çalınacağı tabî'dir ki emsâl-i adîdesiyle müspettir.''

'' Evvelâ: Şark mûsikisinde müsta'mel olan nağamâtın kısm-ı a'zamını muhtevî olan şu eserde heveskârânın şevkve hâhiş ile çalışmasını tezyîd maksadıyla âhenkdâr olarak tanzîm edilen her dersin diğer keman metodlarında birkaç dersten edilecek istifade derecesinde fâide bahş olması nazar-ı dikkate alınmış ve derslerin bazılarıyla yay derslerinin kâffesi hadd-i a'zamîsi [on üç] olmak üzere be her ders birkaç dersi ihtivâ etmekte bulunmuştur.

Sâniyen: Yay derslerine ehemmiyet-i mahsûsa verilmiştir. Esbâbı ise notalara mevzu' yay taksîmâtının sûr-ı icrâ'iyesinden bî-haber bulunan kemânîlerimiz tarafından aynı yay taksîmâtına tabî bulunan bir notanın icrâ-yı ahkâmı esnasında birisinin yayı [tire] yani aşağıya çekmesi ve diğerinin ise yayı [pusse] yani yukarıya doğru itmesi gibi intizamsızlıklar câlib-i enzâr-ı dikkat ve i'tirâz olmaktan hâlî kalmamakta bulunmasına binâen garp mûsikîmize olduğu gibi şark mûsikîsinde dahi bir eserin üslub-ı tegannî ve terennümü ile şîvesini musavver olan yay taksîmâtını kavâ'id-i mahsûsasına tevfiikan müsta'id ve kemânîlerin yaylarıyla muntazam bir surette icrâ etmek iktidârını ihrâz etmelerinin te'mîni maksadına ma'tûftur.

Sâlisen: Majör ve minöre tevâfuk eden makâmâtımızın sûr-ı icrâ'iyesini teshîl ve parmakların matlûb olan sür'at ve çâlâkı bî-ihrâz etmesini te'mîn için garb mûsikîsine mahsus keman metodlarından dahi bazı müfîd derslerin ilâvesine lüzum görülmüştür.

Râbi'an: İcâbına göre aynı nağamâtın kavâ'id-i mahsûsasına tevfiikan muhtelif pozisyonlar ile icrâsı için tanzîm edilen dersler tizlerde bilfîl vukûa gelmiş melhûz bulunan pozisyon hatâsından dolayı falsoya mahal bırakmamak için nağamâtın diğer pozisyon ile icrâ edilmesini ve parmakların birisi tam ihrâz etmesini te'mîn etmek lüzûmuna mebnîdir.

Hâmisen: Bazı makâmâtın seyr ve refâtârını ifhâm ve icap eden perdelere parmakları alıştırmak ve esnâ-yı terennümde usullerin teşkîl ettiği taksîmât i'tibârıyla ayak ile vurulması icap eden muhtelif darplara mümârese hâsil etmek için bazı derslerin misal olarak dercine lüzum görülmüştür.''

Metot kemanın portede ses aralığını göstererek başlamaktadır. Türk Müziği Keman metodu olmasına rağmen batı müziği ses sistemiyle eğitime başlamıştır.

**Şekil- 7. Ses Aralığı**



Abdulkadir Töre ise metodunda Batı müziği kemanı ile Türk Musikisi kemanı arasındaki farka değinmiş akord farklılıklarından ve perde farklılıklarından bahsetmiş kemana giriş davranışlarını kısmen ele almıştır.

Bu konudaki uzmanların görüşleri (K1 ,K2, K3) şu şekilde alınmıştır;

**K1;** Aydın ÖZDEN Türk Musikisi Keman Metodunda keman eğitiminde temel davranışlara ve keman eğitimi hakkındaki görüşlere yer verilmediğini, Abdulkadir TÖRE ve Mustafa SUNAR keman metotlarında kısmen yer verildiğini belirtmiş;

**K2;** Aydın ÖZDEN Türk Musikisi Keman Metodunda keman eğitiminde temel davranışlara ve keman eğitimi hakkındaki görüşlere yer verilmediğini, Abdulkadir TÖRE ve Mustafa SUNAR keman metotlarında kısmen yer verildiğini belirtmiş;

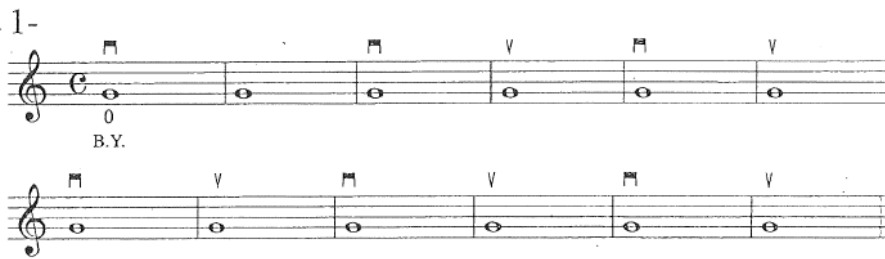
**K3;** Aydın ÖZDEN Türk Musikisi Keman Metodunda keman eğitiminde temel davranışlara ve keman eğitimi hakkındaki görüşlere yer verilmediğini, Abdulkadir TÖRE ve Mustafa SUNAR keman metotlarında kısmen yer verildiğini belirtmiştir.

#### 4.2. İkinci Alt Problemine Ait Bulgular

Metodun 3. Sayfasında boş tellerde yay çekilmesi istenmiştir. Yayı tam bütünüyle çekmeyi ve 4 vuruşta bütün bir yayı kullanmayı söylemiştir. Bu da ilk keman öğretiminde yayın ortasından başlanmalı ilkesine terstir.

#### Şekil- 8. Yay İtme-Çekme

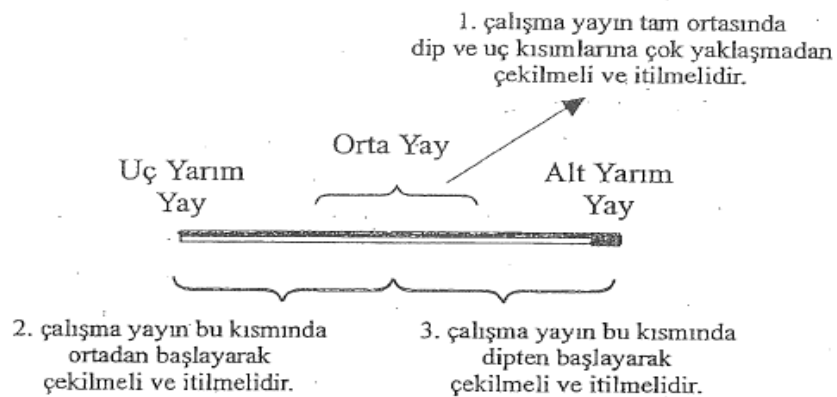
Yayın bütünü  
4 vuruşta çekilecek veya itilecek



Sayfa 5'te tüm yay 2 vuruşluk notaya bölünmüştür.

Sayfa 7 de batı tarzı yay çalışmasına geçilmiş yay bölümlere ayrılmış yay çalışmasının yayın orta kısmından başlaması gerektiği vurgulanmıştır.

#### Şekil- 9. Yayın Kısımları



Sayfa 10 da bir telden bir tele geçmeyi amaçlayan 17, 18, 19 numaralı çalışmalarda kol, vücut ve yay arasındaki açının doğru bir şekilde ayarlanması istenmiş buna özgü etütler yazılmıştır.

26,27,28,29,30 etütlerde bir telden, aradaki teli atlayarak diğer bir tele geçmeyi amaçlamaktadır. Özellikle 30. etüt boş tellerde bütün yay üst yay ve alt yay çalışmalarını hedef almıştır.

### Şekil- 10. Üst-Alt Yay Çalışmaları



Sayfa 14'e kadar yapılan çalışmalarda doğru yay çekilmesi hedeflenmiştir.

Sayfa 16'da orta yayda başlayan çalışmalar (etüt 32,33,34,35) sırasıyla yerini bütün yay (etüt 36,37,38,39) etütleriyle devam etmiştir. Sonrasında etütler daha karmaşık hale getirilerek her telde bütün yay orta yay ve alt yay çalışmaları yapılmıştır.

Metot sayfa 23'e kadar bütün yay üst yay ve alt yay çalışmalarlarıyla birlikte Do ve Fa seslerinde diyez işareti pekiştirilmiş, farklı tartımlarla farklı yay hareketleri gösterilerek yayda hakimiyet arttırılmaya çalışılmıştır.

### Şekil- 11.Yay Hareketleri



Abdülkadir Töre metodunda, yay öğretimi hakkında bilgi verilmemiş, etütlerde detaşe, legato ve stakato gibi değişik yay teknikleri kullanılmıştır.

**Şekil- 12. Yay Teknikleri**



**Şekil- 13. Yay Teknikleri**



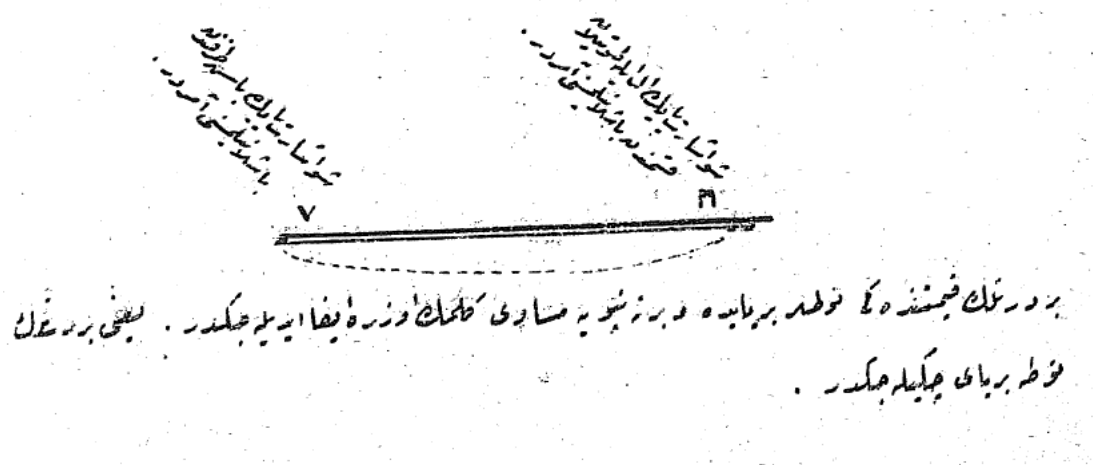
Şekil- 14.Yay Teknikleri



Mustafa Sunar metodunda; yay çalışmalarını tartımlara göre yapılmıştır.

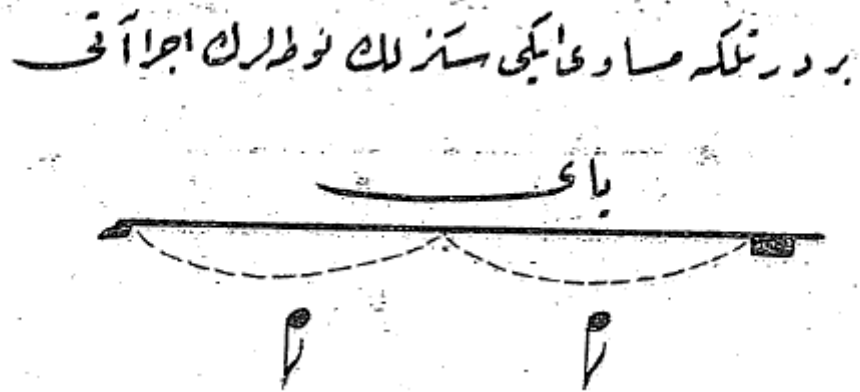
Sayfa 11’de alıştırımlara geçilmiştir. Dördüncü Telde yay ile icraata başlanmış, bir dörtlük kıymetindeki notların bir yayda ve bir tempoya müsâvî gelmek üzere îfâ edilmesi söylenmiştir. Ayrıca yay üzerinde “çekme ve İtme” işaretleri gösterilerek açıklanmıştır.

Şekil- 15.Yay Tekniği



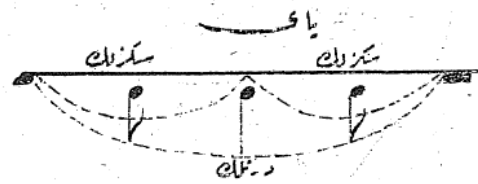
Sayfa 17’de bir dörtlüğe müsâvî iki sekizlik notaların icraatı gösterilmiştir. Yay şu şekilde bölünmüştür;

Şekil- 16. Tartımların Yayda İcraatı



Şekil- 17. Tartımların Yayda İcraatı

درنگه و درنگه عفا دل ایکی سزلاک برآره ده اجرا آتی

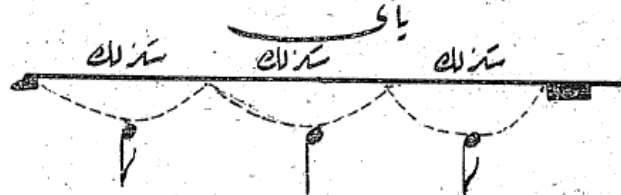


سزلاک نوطرک ایکی نصفه ایکی سزلاک برآره ده درنگه ده برآره ده عفا لبر...



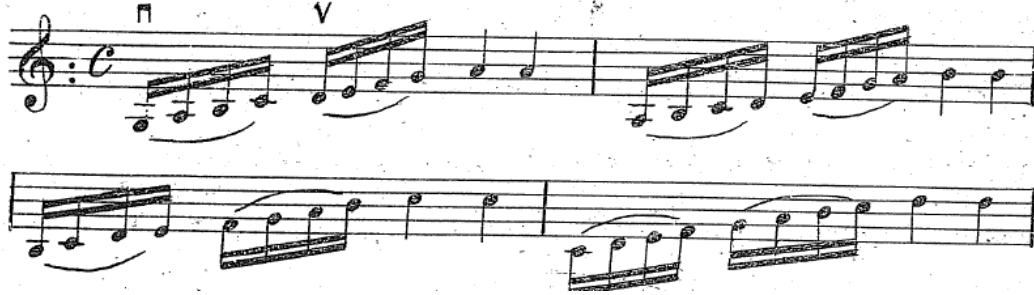
Şekil- 18. Tartımların Yayda İcraatı

اوج عد سزلاک نوطرک اجرا آتی

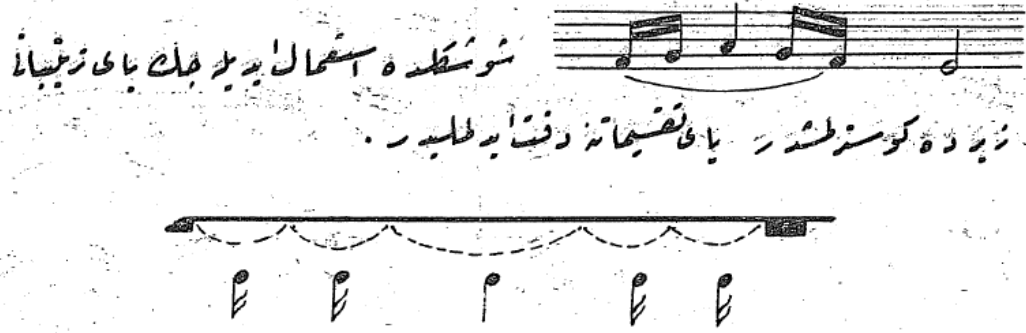




Şekil- 22. Farklı Yay İcraatı



Şekil- 23. Tartımların Yayda İcraatı



Şekil- 24. Tartımların Yayda İcraatı



Şekil- 25. Tartımların Yayda İcraatı

بای

بایک درنده کبیری سترک درنده ایلیمی ده مناصفته اون ایتیش لور اولورده قفسیم و ایلایریدر جلد

Şekil- 26. Tartımların Yayda İcraatı

بای

Şekil- 27. Tartımların Yayda İcraatı

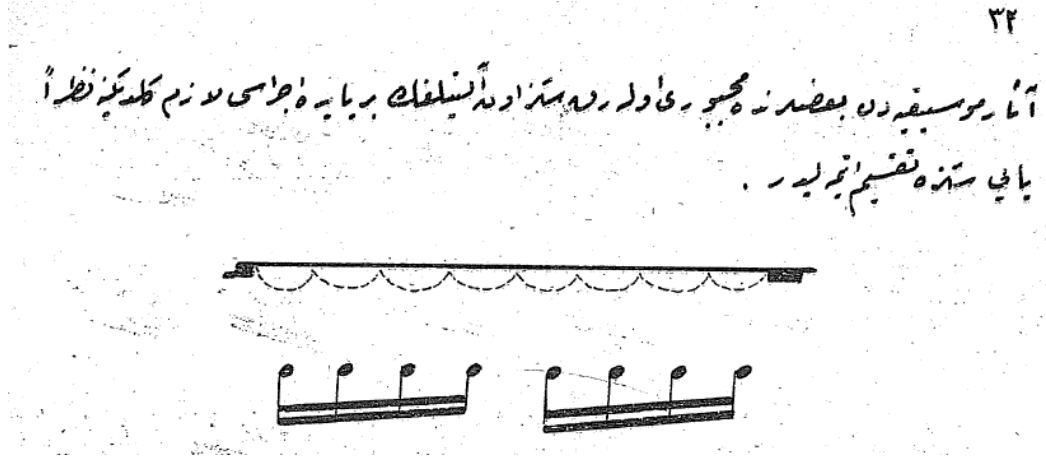
۲۹

آشاع

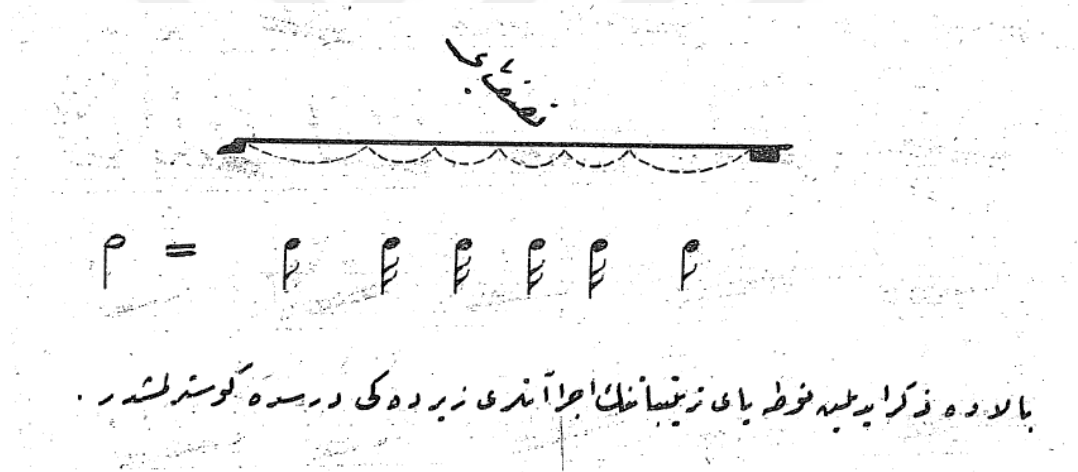
بای

برقار

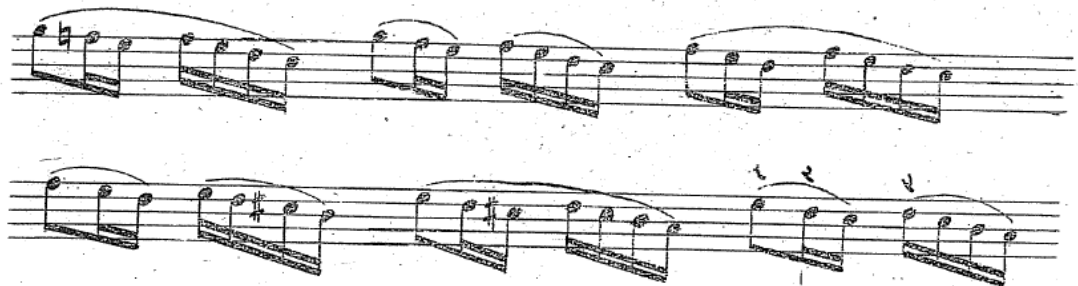
Şekil- 28. Tartımların Yayda İcraatı



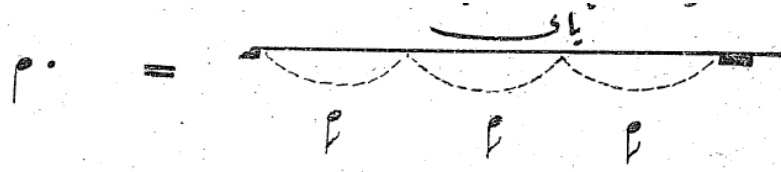
Şekil- 29. Tartımların Yayda İcraatı



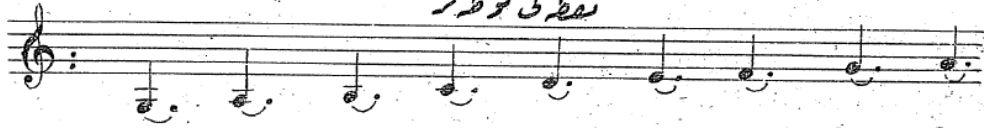
Şekil- 30. F arklı Yay İcraatları



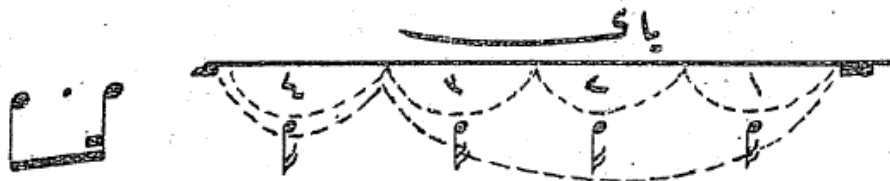
Şekil- 31.Tartımların Yay İcraatı



ادوح سنزلك نقطه لی نو طر ل ده یای و تقسیم یه رك یای صا لیتض بر صورت ه حکم لیدر .  
ادوح سنزلك نو طر لک صا سی بر سیا قد ه حکم لیدر .  
نقطه لی نو طر ل



Şekil- 32.Tartımların Yay İcraatı



Şekil- 33.Farklı Yay İcraatları

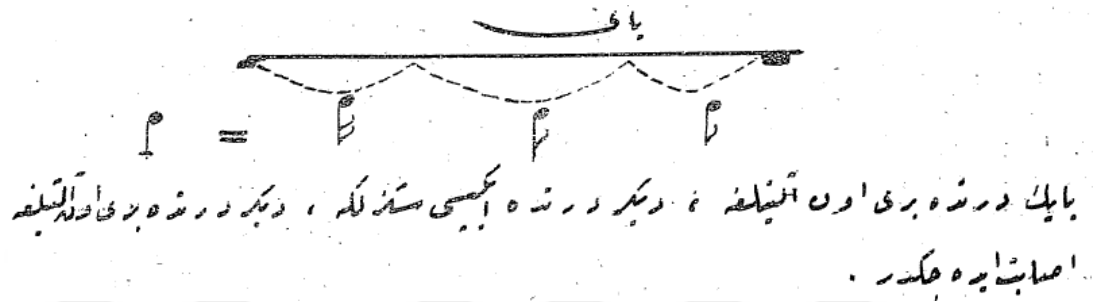


Bu yay icraatına ilişkin metottaki açıklama şu şekildedir:

‘Notanın başlangıcı üç onaltılık nihâyeti bir onaltılık kaldığına nazaran bâlâdaki şekilde olan notaların icraatında yay taksîmâtında görüldüğü vecihle yayın dörtte üçüne üç onaltılık ve dörtte dördünde birine de bir onaltılık isâbet eder. Üç onaltılığın yay ile icraatında üç onaltılık sadâsını birbirinden ayırmayıp yeknesak

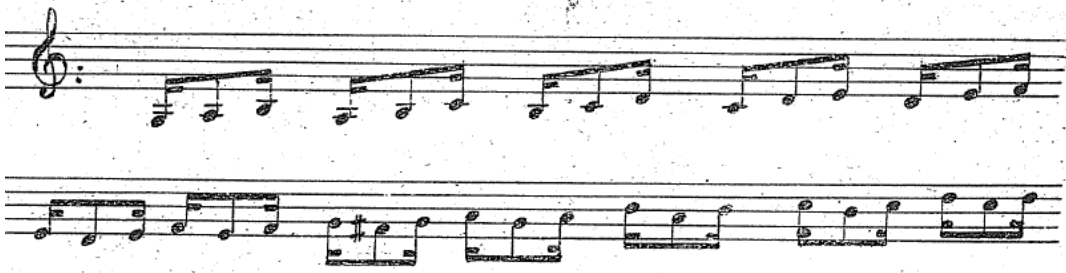
olarak sadânın intizâmını te'mîn etmelidir. Üç onaltılıktan sonra kalan bir onaltılıkta yaya hafif surette tartmalıdır. Yayı hissedilecek derecede tartmalıdır. Çünkü sadânın kuvveti artar kıymet-i hakikiyeden hatalı sadâ çıkmaya sebebiyet verilir.”

Şekil- 34. Tartımların Yayda İcraatı

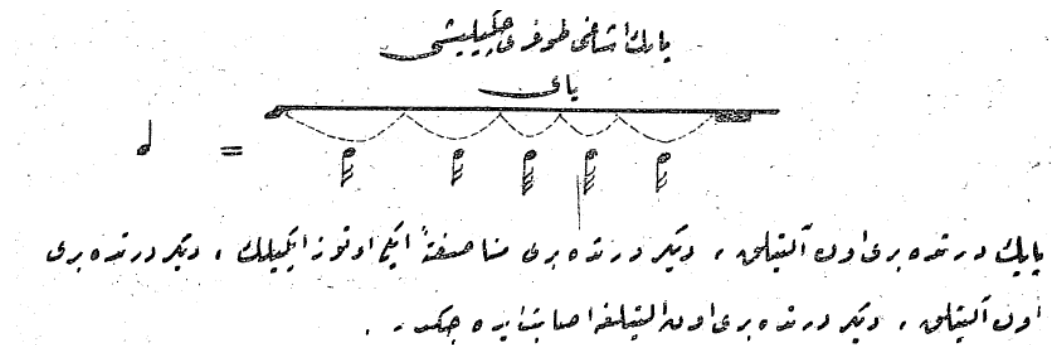


یایک درنده بری اون آلتیاضه ، دیگر درنده ایکی ستر لکه ، دیگر درنده بری اوله آلتیاضه اصابت ایدره هکدر .

Şekil- 35. Farklı Yay İcraatları



Şekil- 36. Tartımların Yay İcraatları



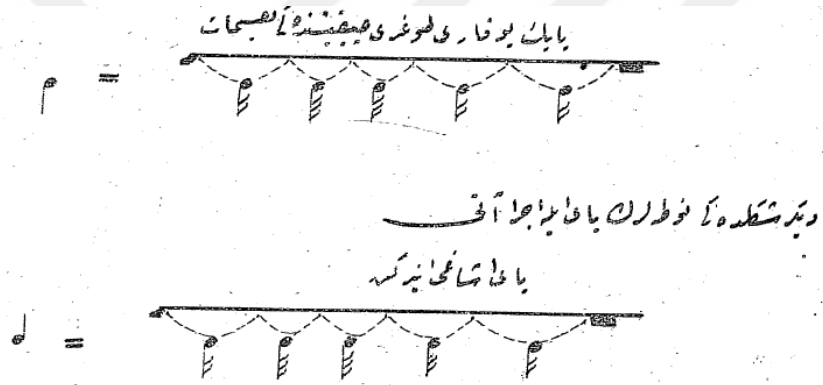
یایک درنده بری اون آلتیاضه ، دیگر درنده بری سنا صفته ایچ اونوز ایلیلک ، دیگر درنده بری اون آلتیاضه ، دیگر درنده بری اوله آلتیاضه اصابت ایدره هکدر .

Şekil- 37. Farklı Yay İcraatları

۳۹



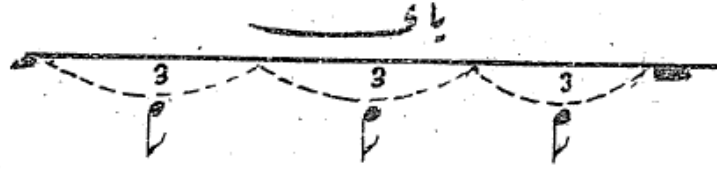
Şekil- 38. Tartımların Yayda İcraatı



Şekil- 39. Farklı Yay İcraatları



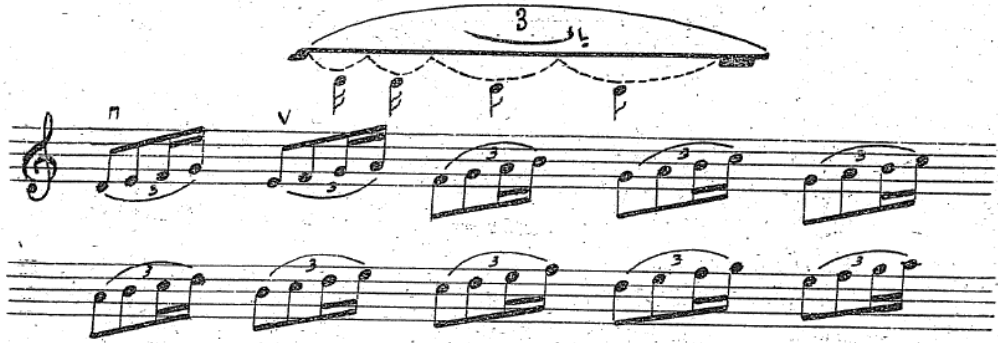
Şekil- 40. Tartımların Yayda İcraatı



Şekil- 41. Farklı Yay İcraatları



Şekil- 42. Tartımların Yayda İcraatı



Şekil- 43. Tartımların Yayda İcraatı

دېتر شېكده ئەا و جېلك نۆظدىك باي تېرىپمانى

Şekil- 44. Tartımların Yayda İcraatı

بالادە ئەا درسك باي بونفارى صېفارى كىمە اجرا اتى



Şekil- 48. Tartımların Yayda İcraatı



Bu konuda uzmanların görüşleri şu şekilde belirlenmiştir;

**K1;** Yay çalışmalarına Aydın ÖZDEN keman metodunda yer verildiğini, Abdülkadir Töre keman metodunda yer verilmediğini, Mustafa SUNAR keman metodunda yer verildiğini belirtmiş;

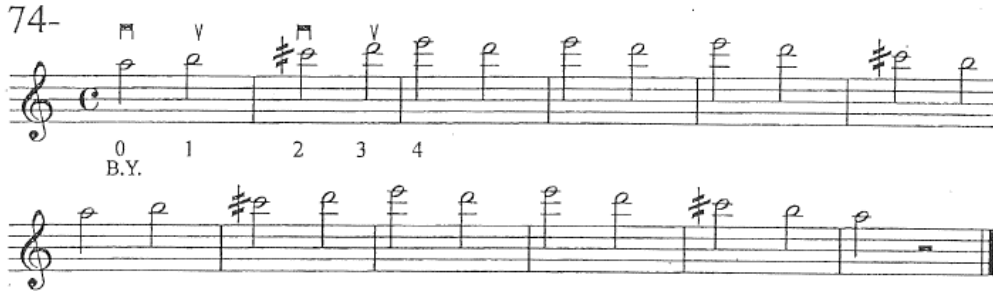
**K2;** Yay çalışmalarına Aydın ÖZDEN 'in yer vermediğini, Abdülkadir TÖRE ve Mustafa SUNAR' ın ise kısmen yer verdiğini belirtmiş;

**K3;** Yay çalışmalarına Aydın ÖZDEN keman metodunda yer verildiğini, Abdülkadir Töre keman metodunda yer verilmediğini, Mustafa SUNAR keman metodunda yer verildiğini belirtmiştir.

#### 4.3. Üçüncü Alt Problemine Ait Bulgular

Aydın Özden metodunda sayfa 15 te birinci parmak çalışmasına geçilmiş yerleri şablon olarak gösterilmiş, 1. parmağa denk gelen seslerin Türk Müziğindeki karşılıkları gösterilmiştir. Ayrıca parmak çalışmalarına bolca yer verilmiş hem sıralı parmak çalışmaları(1-2-3-4) hem de karışık parmak çalışmalarına yer verilmiştir.(1-3-4-2 gibi).

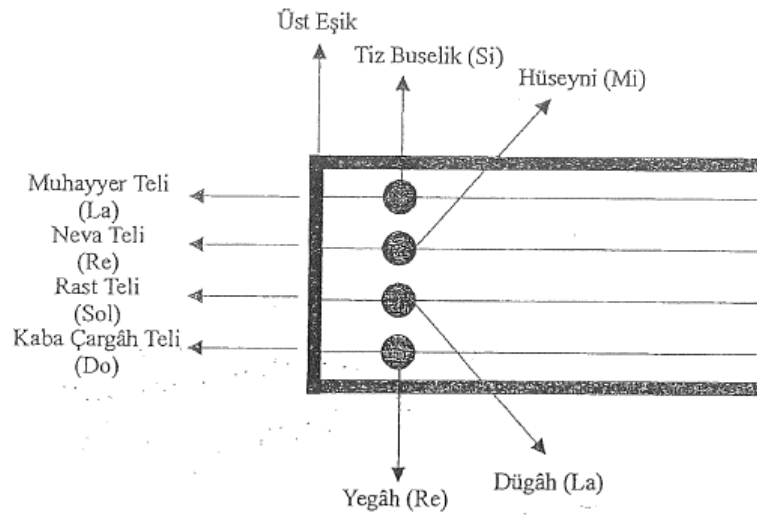
Şekil- 49. Parmak Çalışması



Şekil- 50. Parmak Çalışması

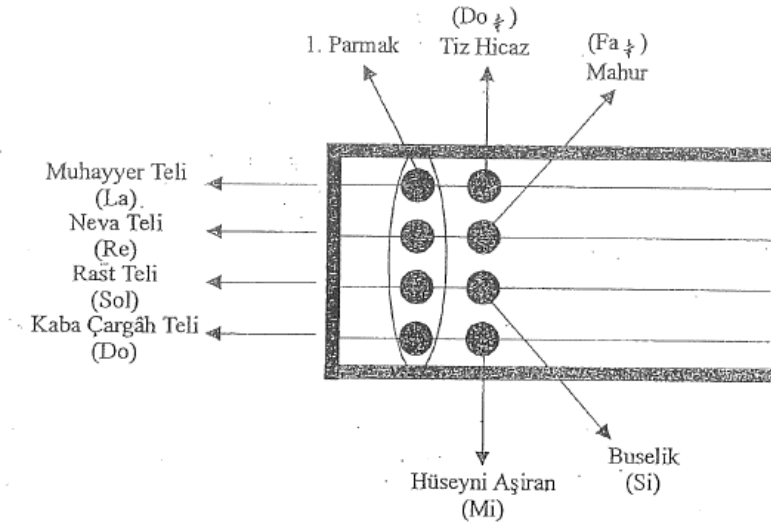


Şekil- 51.1. Parmak Yerleri



Sayfa 16'da 1.parmak için etüt yazılmıştır. Sayfa 19 da İkinci parmak çalışmalarına geçilmiş şablon olarak gösterilmiş perdelere denk gelen makam isimleri söylemiştir.

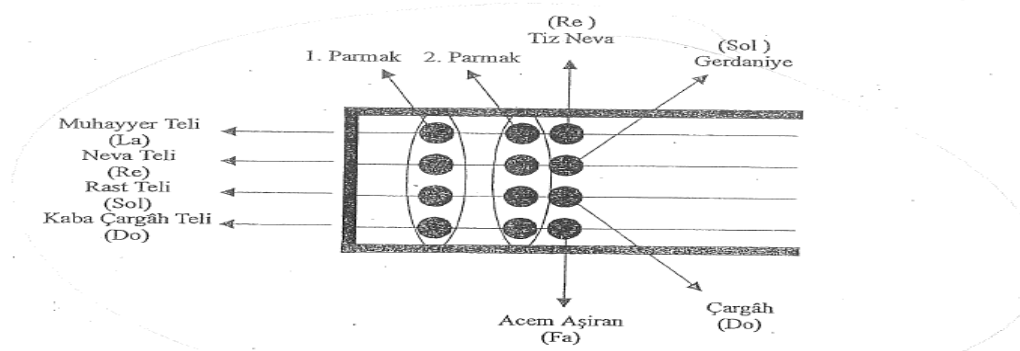
Şekil- 52. 2. Parmak Yerleri



Sayfa 20 de 44. Etütte Sol telinde 1. ve 2. Parmak çalışmaları yapılmış, 45. Etütte Fa sesinde, 46. Etütte Do sesinde 5 komalık diyez işaretini kullanmıştır. Bu keman öğretiminde parmakları doğal duruş pozisyonuna getirip keman öğretiminde kolaylık sağlamak için yapılan bir öğretim metodudur.

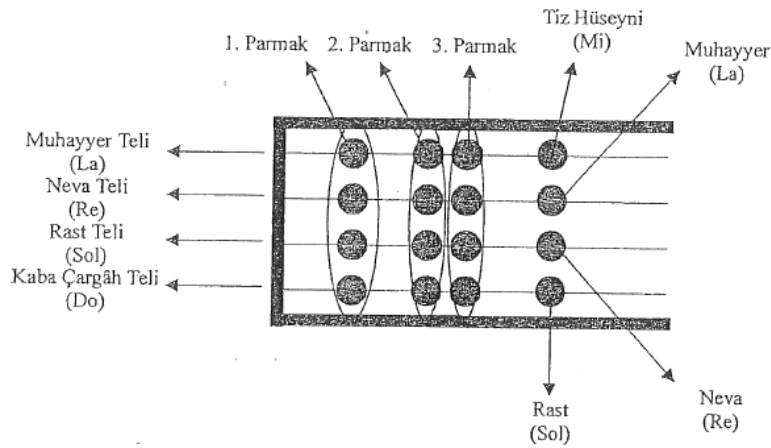
Sayfa 24' te Üçüncü Parmak yerleri şablon üzerinde gösterilmiş ve denk gelen seslerin makamsal perde isimleri gösterilmiştir.56-57-58. Etütlerde boş tel referans alınarak 1.2.ve 3. Sesler üzerine çalışmalar yapılmıştır.60-67 etütlerde de alıştırmalar pekiştirilmiştir.

Şekil- 53. 3. Parmak Yerleri



Sayfa 28’de 4. Parmak çalışmalarına geçilmiştir. Nota yerleri şablon üzerinde gösterilmiş, parmak yerlerine denk gelen makam isimleri gösterilmiştir. Bu parmakta farklı olarak keman öğretiminde öğrenen ve öğreten için bir açıklamada bulunulmuş;’’ 4. Parmağı tam yerine bastığımızda oluşan ses bir alt telin boş halde tınlamasıyla oluşan sesin aynısıdır .’’bu açıklama o seslerde entonasyonun doğru bir şekilde oturması için önemli bir detaydır.68-79 arası etütlerde boş tel, 1.,2.,3., ve 4. Parmak çalışmalarına yer verilmiş ,buraya kadar 1. Pozisyonda bütün sesler metoda göre öğretildiği varsayılmıştır.

**Şekil- 54. 4. Parmak Yerleri**



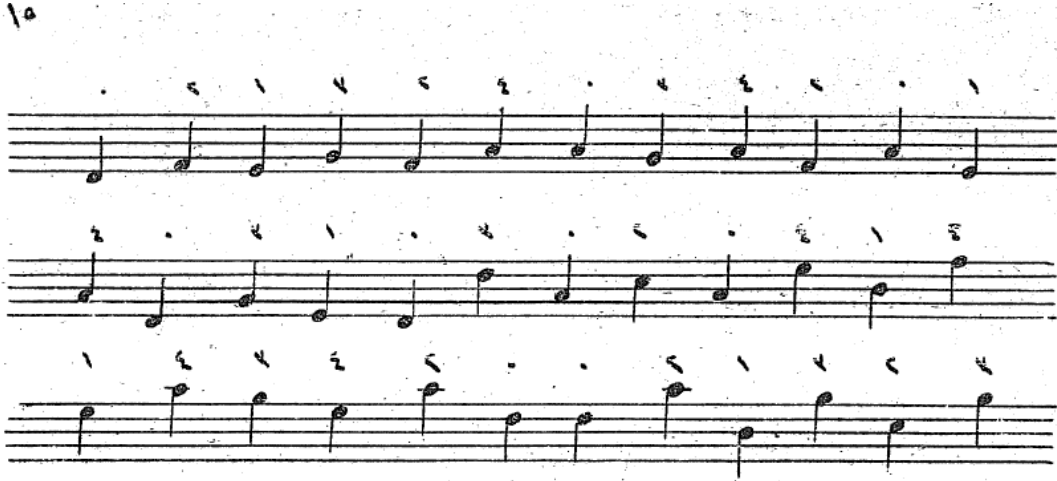
Abdülkadir Töre keman metodunda; özellikle sıralı parmak çalışması yapılmamış kısmen yol gösterici parmak numaraları kullanılmıştır.1.2.3.4. parmak çalışması ayrı ayrı ele alınmamıştır.

**Şekil- 55. Parmak Numaraları**



Mustafa Sunar keman metodunda; metodun başında yönlendirici parmak numaraları yazılmış, ilerleyen etütlerde parmak çalışmaları yapılmamıştır.1.2.3.4. parmak çalışması ayrı ayrı ele alınmıştır ve etütler yazılmıştır.

#### Şekil- 56. Parmak Numaraları



Bu alt probleme ait uzman görüşleri şu şekilde alınmıştır;

**KR1;** Aydın ÖZDEN' in parmak çalışmalarına yer vermediğini, Mustafa Sunar' in ise parmak çalışmalarına yer verdiğini, Abdulkadir Töre' nin kısmen yer verdiğini belirtmiştir.

**KR2;** Aydın ÖZDEN' in parmak çalışmalarına yer verdiğini, Mustafa Sunar' in da parmak çalışmalarına yer verdiğini, Abdulkadir Töre' nin de parmak çalışmalarına metodunda yer verdiğini belirtmiş;

**KR3 ;**Aydın ÖZDEN' in parmak çalışmalarına yer vermediğini, Mustafa Sunar' in ise parmak çalışmalarına yer verdiğini, Abdulkadir Töre' nin kısmen yer verdiğini belirtmiştir.

#### 4.4. Dördüncü Alt Problemine Ait Bulgular

Aydın Özden metodunda; 80-85. Etütlerde değişik tartımlarda dizi çalışmaları yapılmak istenmiş Rast- Gerdaniye arası ilk dizi çalışmasına başlanmıştır.

**Şekil- 57. Parmak Numaraları**

84-

86-87 etütlerden önce "ARPEJ" in tanımı yapılmış ve aynı iki etütte çok kısa bir biçimde arpej çalışması yaptırılmak istenmiştir.

**Şekil- 58.Arpej Çalışmaları**

86-

Aydın Özden metodunda; sayfa 70'den itibaren aralık çalışmalarına geçilmiştir. 3,4,5,6,7 ve sekizli aralık çalışmaları farklı tartım ve yay şekilleriyle etüt edilmiştir.

## Şekil- 59. Aralık Çalışmaları

**3'LÜ ARALIK ÇALIŞMALARI**

145-  
A-

B.Y.

## Şekil- 60. Aralık Çalışmaları

**7'Lİ ARALIK ÇALIŞMALARI**

149-  
A-

B.Y.

90-91. Etütler Neva sesinden başlayıp tiz Neva sesine kadar olan dizi çalışmasıdır. Bu dizi çalışması makamsal özellik taşımamaktadır.

**Şekil- 61. Aralık Çalışmaları**



94-97. Etütler kaba Çargah sesinden başlayıp Çargah sesine kadar olan dizi çalışmalarını içermektedir. Bu dizi çalışmaları da makamsal bir özellik taşımamaktadır.

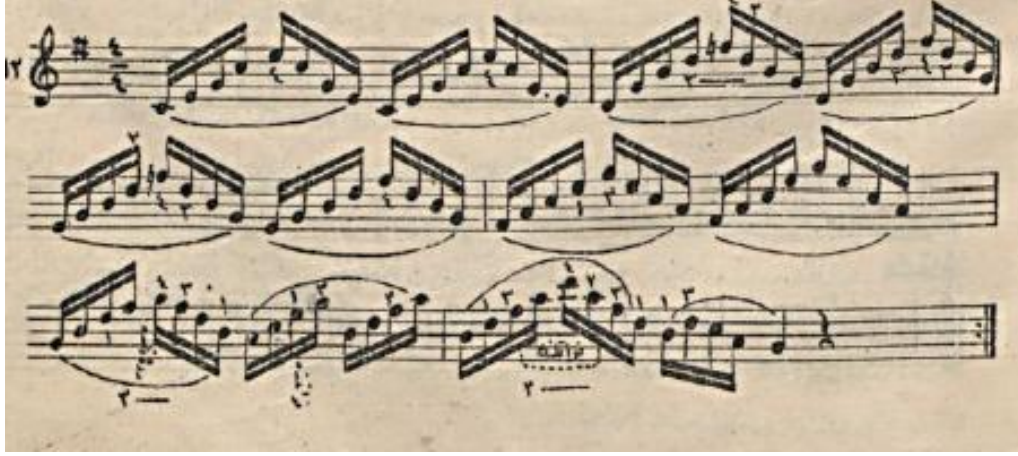
Sayfa 128'den 140'a kadar dizi çalışmaları sürmüştür.

Abdülkadir Töre metodunda; dizi ve arpej çalışmalarına dair etütler yazmıştır.

**Şekil- 62. Dizi Çalışmaları**



Şekil- 63. Arpej Çalışmaları



Şekil- 64. Arpej Çalışmaları



Mustafa Sunar metodunda; dizi ve arpej çalışmaları ön plana alınmamış dizi ve arpej çalışmalarına çok az yer verilmiştir.

Şekil- 65. Dizi Çalışması



Sayfa 5'te 2 vuruşluk nota öğretimine geçilmiş bu kez de tüm yay çalışmasının 2 vuruşta tamamlanması istenmiştir.

Sayfa 45'te nota tartım öğretimine tekrar dönülmüş sekizlik nota öğretimiyle devam edilmiştir. Yay'ı da sekizlik notaya göre bölmüş 104 numaralı etütte iki sekizlik notayı bir yayda çektirmiştir.

#### Şekil- 67. Tartımların Yayda İcraatı

Sayfa 55 ' te onaltılık nota öğretilmiş bir anda öğrenen için zorluk oluşturacak dört diyezli iki etüt (121-122) yazılmıştır. Özellikle 122. Etütte RE diyez sesini değiştirici işaret olarak kullanıp etüt içinde hiçbir yerde kullanılmaması öğrenen ve öğretene açısından problem oluşturmaya müsait bir durumdur. Ayrıca yazılan etüt ne tonal ne de makamsal bir özellik taşımaktadır. Kullandığı diğer üç diyez işareti DO-FA-SOL diyez sesleri keman öğretiminde parmakları doğal pozisyonunda korumak, öğretimi kolaylaştırmak için olduğu düşünülebilir.

#### Şekil- 68. Tartımların Yayda İcraatı

Sayfa 64 ‘ te 1,5 dörtlük nota öğretilmiştir.

Sayfa 67’de nota öğretimine devam edilmiş noktalı sekizlik notasının nasıl seslendirileceği öğretilmiş ve onaltılık sus işareti öğretilmiştir. Bununla ilgili 142-143-144 numaralı etütler yazılmıştır.

Sayfa 118’de noktalı onaltılık nota gösterilmiş ve değişik tartımları gösterilmiştir.

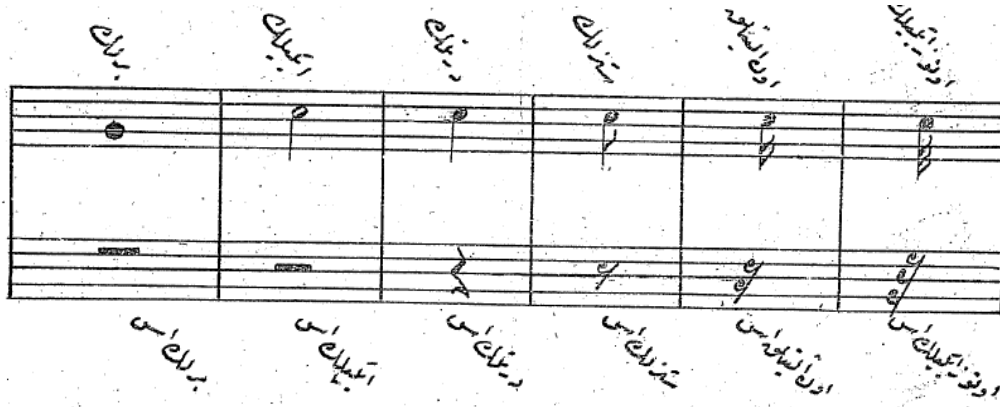
Abdulkadir Tre metodunda nota öğretimi yapmamış sadece nota değerlerinin ka vuruşluk notalara eşit olduğunu belirten bir tablo gstermiştir.

### şekil- 69. Nota ğretimi

The image shows a page from a manuscript with six musical staves. Each staff contains a musical staff with notes and a corresponding line of text in Arabic script. The text appears to be a lesson on musical notation, possibly explaining the relationship between notes and their durations. The notation includes various note values and rests, with some notes having stems and flags. The text is written in a cursive style, and there are some small annotations below the staves.

Mustafa Sunar metodunda; nota öğretimi yapılmamıştır. Sadece ‘’nota değerlerinin’’ , ‘Es ‘ işaretlerindeki karşılığı gösterilmiştir.

Şekil- 70. Nota Öğretimi



Bu alt probleme ilişkin uzman görüşleri şu şekildedir;

**KR1;** Aydın ÖZDEN metodunda nota öğretimi yapıldığını, Abdülkadir TÖRE ve Mustafa SUNAR metodunda kısmen nota öğretimi yapıldığını belirtmiş;

**KR2;** İncelenen Aydın ÖZDEN, Abdülkadir TÖRE ve Mustafa SUNAR metotlarında kısmen nota öğretimi yapıldığını belirtmiş;

**KR3;** Aydın ÖZDEN metodunda nota öğretimi yapıldığını, Abdülkadir TÖRE ve Mustafa SUNAR metodunda kısmen nota öğretimi yapıldığını belirtmiştir.

#### 4.6. Altıncı Alt Problemine Ait Bulgular

Aydın Özden metodunda, 93. Sayfada Sofyan usulü gösterilmiştir.

Sayfa 96 da Düyek usulü işlenmiş vuruşları gösterilmiş ve usule uygun Mahur Şarkı örnek verilmiştir.

Sayfa 101 de Yürük Semai usulü öğretimine geçilmiştir.

Metodun 2. Bölümde Gösterilen Usuller;

- Sofyan
- Semai
- Yürük Semai
- Türk Aksağı
- Aksak
- Devri Hindi
- Raks Aksağı
- Sengin Semai
- Devri Turan

-Aksak Semai usulü

Metodun 3. Bölümde Bileşik Semai usulü, Evfer usulü de ayrıca gösterilmiştir.

Abdülkadir Töre metodunda; usul bilgisine yer verilmiştir. Abdülkadir Töre usulleri şu şekilde metodunda açıklamıştır:

*‘‘Hafif sâni ile yedi sekizlik olarak yazılan dört Hindî usûlünde vurulacak dördüncü darp ‘‘üç, iki’’ üçüncü darplar ise ikişer sekizliği ihtivâ etmek üzere yedi sekizliğin üç darp ile itmâmı lazım gelir. Hafif sâni ile yedi onaltılık olarak yazılması icap eden mandıra usûlünde vurulacak birinci darp ‘‘dört’’ ve ikinci darp ise: ‘‘üç’’ onaltılığı ihtivâ etmek üzere yedi onaltılığın iki darp ile itmâmı icap eder ki ikinci darp ayağımızı yere vurduğumuzu zaman iki ve yukarı kaldırdığımız zaman bir onaltılığı ihtivâ edecektir.*

*Hafif sâni ile 10/8 olarak yazılan aksân-ı semâi usulünde vurulacak birinci darp: Üç ve ikinci ile üçüncü darplar; ikişer; dördüncü darp ise; üç, sekizliği ihtivâ eylemek üzere.*

*Katikofti usûlünde el veya ayak ile vurulacak birinci darp; üç; ve ikinci darp; iki, ve üçüncü darp ise; üç sekizliği ihtivâ etmek üzere sekizliğin üç darp ile itmâmı icap eder.*

*Türk aksanı usûlünde el veya ayak ile vurulacak birinci darp iki sekizlik ve ikinci darp ise aksân usûlündeki dördüncü darbın aynı olmak üzere üç sekizliği ihtivâ edecektir ki şu surette beş sekizlik iki darp ile itmâm edilmiş olur.*

*Dokuz sekizlik yazılan aksak usûlünde vurulması icap eden darplara mahsus mümâresedir. Hafif sâni ile dokuzu sekizlik olarak yazılan aksak usûlünde her darp iki sekizliği ve yalnız dördüncü darp üç sekizliği ihtivâ edecektir.*

*6/8’lik 9/8’lik 12/8’lik darplara mümâreset için tertip edilmiştir. 6/8’lik batunalar ‘‘iki’’ 9/8’lik batunalar ‘‘üç’’ 12/8’lik batuneler ise dört darp ile itmâm edilecek ve her darp üç sekizliği ihtivâ edecektir. Yani el veya ayağı vurmak suretiyle ‘‘bir’’ ve yukarı kaldırmak suretiyle ‘‘iki’’ ve yukarı kaldırdıktan sonra tekrar bir miktar daha kaldırmak suretiyle ‘‘üç’’ sekizlik ihtivâ ve itmâm edilmiş olur.’’*

Etütler 4/4lük, 2/4 lük, 8/8 lik olarak yazılmıştır. Fakat 44. Etütte aksak usul olan 9/8 lik usulde etüt yazılmış ve darpları ve uygulanışı hakkında hiçbir bilgi yer almamıştır.

Şekil- 71. Usul Bilgisi



Mustafa Sunar metodunda; usul bilgisine yer vermemiştir.

Bu konudaki uzmanların görüşü şu şekilde alınmıştır;

**KR1;** Aydın ÖZDEN ve Abdülkadir Töre Keman Metotlarında usul bilgisine yer verildiğini, Mustafa SUNAR keman metodunda ise usul bilgisine yer verilmediğini belirtmiş;

**KR2;** Aydın ÖZDEN ve Mustafa SUNAR 'ın metotlarında usul bilgisine yer verilmediğini, Abdülkadir TÖRE Metodunda ise kısmen yer verdiğini belirtmiş

**KR3;** Aydın ÖZDEN ve Abdülkadir Töre Keman Metotlarında usul bilgisine yer verildiğini, Mustafa SUNAR keman metodunda ise usul bilgisine yer verilmediğini belirtmiştir.

#### 4.7. Yedinci Alt Problemine Ait Bulgular

Aydın Özden metodunda, müzik nazariyatı olarak da Senyo, Puandork, Ölçü tekrarı işareti gibi kavramlar gösterilmiştir.

Sayfa 93'te da dönüş ve dolap kavramları verilmiş ve bir türkü örneği koyulmuştur.

3. Bölümde bir süsleme tekniği olan 'Çarpma' ve sağ el tekniği olarak ise tril kavramı gösterilmiştir.

Sayfa 16 da nazari bilgi olarak sus işareti gösterilmiş ve sus işareti gösterilmiştir.

Sayfa 42 ' de 'Bağlı Çalmak ' konusuna geçilmiştir. Kemanda bu konuya 101-102-103 numaralı etütlerde anlatılmıştır. Bu çalışma ise konunun kavranması açısından basitten başlaması ve kavratılması açısından basit örnekler vermesi konunun öğretimi açısından çok önemlidir.

Sayfa 57' den 60 'a kadar değişik tartımlarla ses, yay ve bağ çalışmaları yapılmıştır. 60. Sayfada " Bemol " kavramı öğretilmiş parmakların bemol işaretinde nasıl hareket etmesi gerektiği söylenmiştir. Özellikle 2. Parmakta uygulama yapılmış ve seslere karşılık gelen perde isimleri söylenmiştir.

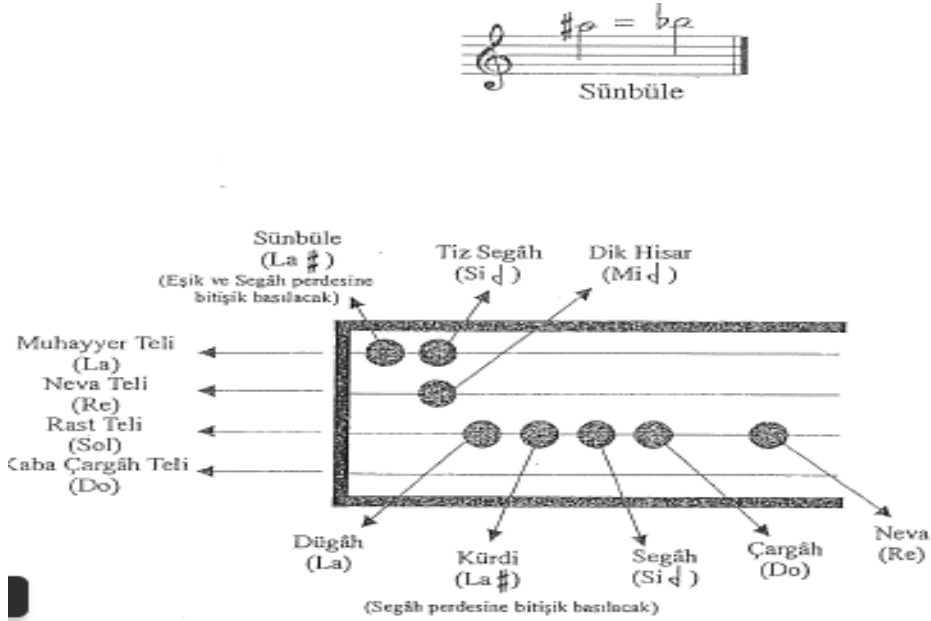
Sayfa 65'te 140-141 numaralı etütte noktalı ve bağlı almaya yönelik farklı tartımlarla etüt yazılmıştır. Bu etütte dördüncü parmağa gelen sesler bazen kapalı perde olarak alınmış bazen açık perde olarak alınmıştır. Bunu uygularken notaların pozisyonundaki konumları dikkate alınmıştır.

### şekil- 72.Tartımların Yayda İcraatı

Sayfa 97'de bir komalık bemol işareti gösterilmiştir.

Sayfa 108 de Segah makamı icrasına temel oluşturması açısından şablon halinde bazı perdelerin isimleri ve yerleri gösterilmiştir.

Şekil- 73. Değiştirici İşaretler



Abdülkadir Töre metodunda temel müzik bilgilerine (nota değerleri, sus işaretleri..) kısmen yer verilmiştir.

Sayfa 49 da 'pizzacato' tekniği işlenmiştir.

Şekil- 74. Pizzacato



Mustafa Sunar metodunda 'tempo' kavramı öğretilmiştir.

Tempo Kavramı: "Tempo, sâzendelerce sağ ayakla yapılmalıdır. Talebe, tempoya alışkanlık gösterdikçe ve notaların gerçek değerlerini hakkıyla anladıktan sonra ayak ile tempo vurmaktan vazgeçebilir. Ve ayak ile uyguladığı tempoyu, ileride

*içinden de vurabilir.” ifadeleri ile talebenin icra sırasında nasıl tempo tutacağı açıklanmıştır (Hatipoğlu, 2018: 11).*

Bu konuda uzmanların görüşleri şu şekilde alınmıştır;

**KR1;** Aydın ÖZDEN ve Abdülkadir TÖRE keman metotlarında temel müzik bilgilerine yer verilmiş, Mustafa SUNAR keman metodunda ise bu konu kısmen ele alınmıştır.

**KR2;** Aydın ÖZDEN, Mustafa SUNAR, Abdülkadir TÖRE metodunda temel müzik bilgilerine kısmen yer verildiğini belirtmiş;

**KR3;** Aydın ÖZDEN ve Abdülkadir TÖRE keman metotlarında temel müzik bilgilerine yer verilmiş, Mustafa SUNAR keman metodunda ise bu konu kısmen ele alınmıştır.

#### 4.8. Sekizinci Alt Problemine Ait Bulgular

Aydın Özden keman metodun 4. Bölümü 3. Pozisyon öğretimi ile başlamaktadır. Sadece 3. Pozisyonun ne olduğu söylenmiş pozisyon bilgisi hakkında bir bilgi verilmemiş ve etütler yazılmıştır.

#### Şekil- 75.P ozisyon Bilgisi

Geleneksel Türk Müziği'nde yazılan birçok eseri, artık sizin de bildiğiniz gibi kemanın 1. pozisyonunda seslendirmek mümkün. Ancak teknik eserler (özellikle saz eserleri) daha geniş bir ses alanında yazılmaktadır. Hiç şüphesiz tiz hüseyini perdesinden sonraki perdeleri sağlıklı basabilmek için pozisyon bilgisine ihtiyacımız olacak. Aşağıdaki etüdler 3. pozisyonu ve ilgili parmak numaralarını anlatmaktadır. Pozisyona geçerken baş parmağımızın artık klavyenin başında değil 1. parmağımızın (örneğin do telinde fa notasını 1. parmak basarak III. poz.) karşısında olduğunu yani sol el konumumuzun tamamen değiştiğini unutmayalım.



Abdulkadir Töre de metodunda 1.2.3.4. ve 5. Pozisyonu işlemiştir.

Şekil- 76. Pozisyon Bilgisi



Şekil- 77. Pozisyon Bilgisi



Şekil- 78. Pozisyon Bilgisi



Abdulkadir Töre metodunda her ne kadar sıra itibarıyla ikinci pozisyon dersleri üçüncü pozisyon derslerinden evvel yazılmış ise de ikinci pozisyonun şark mûsikîsinde pek az kullanılmasının ve müşkülâtından dolayı vakit kazanmak için üçüncü dördüncü ve hatta beşinci pozisyon dersleri çalışıldıktan sonra ikinci pozisyon derslerine başlamanın daha faydalı ve bu pozisyonda başarılı olunacağını söylemiştir.

Mustafa Sunar metodunda; 1.pozisyon bilgisine yer verilmiştir.

Bu konudaki uzmanların görüşleri şu şekilde alınmıştır;

**KR1;** Abdülkadir TÖRE ve Mustafa SUNAR metotlarında pozisyon bilgisine yer verilmiş, Aydın ÖZDEN metodunda ise pozisyon bilgisine yer verilmemiştir.

**KR2;** Aydın ÖZDEN, Mustafa SUNAR ve Abdülkadir TÖRE metotlarında pozisyon bilgisine kısmen ver vermiş;

**KR3;** Abdülkadir TÖRE ve Mustafa SUNAR metotlarında pozisyon bilgisine yer verilmiş, Aydın ÖZDEN metodunda ise pozisyon bilgisine yer verilmemiştir.

#### **4.9. Dokuzuncu Alt Problemine Ait Bulgular**

Aydın Özden metodunun sonunda Keman Albümü bölümü yer almaktadır.

Buradaki eserler;

- Hicaz Saz Semai
- Nihavent Saz Semai
- Nihavent Saz Semai(Kır Çiçeğim)
- Nihavent Saz Semai( Mesut C emil Bey)
- Nihavent Saz Semai (Cinuçen Tanrıkorur)
- Nihavent Saz Semai( Edip Yücelen)
- Mahur Saz Semai( Aydın Oran)
- Segah Saz Semaisi( Reşat Aysu)
- Keman İçin Çargah Etüt( Aydın Oran)
- Kürdili Hicazkar Saz Semai ( Onur Akdoğdu)
- Kürdili Hicazkar Saz Semaisi ( Reşat Aysu )
- Sultaniyegah Saz Semai
- Buselik Saz Semaisi
- Suzidil Saz Semaisi
- Şedaraban Saz Semaisi
- Kürdili Hicazkar Saz Semaisi
- Nihavent Saz Semaisi' dir.

Abdülkadir Töre metodunda; sayfa 88'de İstiklal Marşı yer almaktadır.



Şekil- 81. Cumhuriyet Marşı

قصرى العظمى بك جمهوريت مارشى بكلك : كمان مطهر مطهر بك

قصرى العظمى بك جمهوريت مارشى بكلك : كمان مطهر مطهر بك

قصرى العظمى بك جمهوريت مارشى بكلك : كمان مطهر مطهر بك

قصرى العظمى بك جمهوريت مارشى بكلك : كمان مطهر مطهر بك

قصرى العظمى بك جمهوريت مارشى بكلك : كمان مطهر مطهر بك

اردو سونوروى لفظون ريب قدا | ایندی بوری ناسین اولونون ملتی

زرعی عالی لفظون لفظون اصلا صلا | ما داتون صلا نه هو ملا قیری

Bu alt probleme ilişkin uzman görüşleri şu şekilde alınmıştır;

**KR1;** Aydın Özden Keman Metodunda yer almakta, Mustafa SUNAR metodunda yer almamakta ve Abdulkadir Töre Türk Musikisi keman metodunda kısmen keman öğretimi ve keman repertuarı için eserler yer almakta;

**KR2;** Aydın Özden ve Abdulkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında keman öğretimi ve keman repertuarı için eserler yer almakta, Mustafa SUNAR metodunda yer almamakta;

**KR3;** Aydın Özden Keman Metodunda yer almakta, Mustafa SUNAR metodunda yer almamakta ve Abdulkadir Töre Türk Musikisi keman metodunda kısmen keman öğretimi ve keman repertuarı için eserler yer almaktadır.

#### 4.10. Onuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular

Aydın Özden metodunda sayfa 268’de ‘transpozisyon’ kavramına değinilmiştir. Porte 2 ye ayrılıp konu kavrılmaya çalışılmış ve örnekler verilmiştir.

Şekil- 82. Transpozisyon

Hicaz Şarkı  
Aşkî Seninle Tattı

Fehmi Tokay

291-  
Düyek

Yerinden

5 Ses

Şekil- 83. Transpozisyon

Segâh Şarkı  
Buruk Acı

Teoman Alpay

292-  
Semai

Yerinden

5 Ses

Şekil- 84. Transpozisyon

Nihavend Şarkı  
Süzül Güzel Süzül de Gel  
(Giriş Sazı)

293-  
Semai

Necdet Varol

Yerinden

5 Ses

Abdulkadir Töre ve Mustafa Sunar Keman metotlarında ‘transpozisyon’ kavramına ilişkin bilgiler yer almamaktadır.

Bu konuda uzman görüşleri şu şekildedir;

**KR1;** Aydın ÖZDEN, Mustafa SUNAR ve Abdülkadir TÖRE Türk Musikisi Keman metotlarında transpozisyon kavramına yer verilmemiş

**KR2;** Aydın ÖZDEN metodunda yer verilmiş, Mustafa SUNAR ve Abdülkadir TÖRE Türk Musikisi Keman metotlarında transpozisyon kavramına yer verilmemiş;

**KR3;** Aydın ÖZDEN, Mustafa SUNAR ve Abdülkadir TÖRE Türk Musikisi Keman metotlarında transpozisyon kavramına yer verilmemiştir.

### 11.Alt Probleme İlişkin Bulgular

Aydın ÖZDEN keman metodunda kısmen metodolojik yaklaşım göz önüne alınmış, Abdülkadir TÖRE ve Mustafa SUNAR metotlarında belirli bir metodolojik yaklaşım izlenmiştir.

Bu alt probleme ilişkin uzman görüşleri şu şekildedir;

**KR1;** Aydın ÖZDEN metodunda kısmen metodolojik yaklaşım göz önüne alınmış, Mustafa SUNAR ve Abdülkadir TÖRE metotlarında metodolojik yaklaşım göz önüne alınmış;

**KR2;** Aydın ÖZDEN, Mustafa SUNAR ve Abdülkadir TÖRE metotlarında kısmen metodolojik yaklaşım göz önüne alınmış;

**KR3;** Aydın ÖZDEN metodunda kısmen metodolojik yaklaşım göz önüne alınmış, Mustafa SUNAR ve Abdülkadir TÖRE metotlarında metodolojik yaklaşım göz önüne alınmıştır.

## **BEŞİNCİ BÖLÜM**

### **SONUÇ VE ÖNERİLER**

Bu çalışmada Aydın ÖZDEN, Mustafa SUNAR ve Abdülkadir TÖRE Türk Musikisi Keman Metotları incelenmiştir. Bu metotlarda Türk Musikisi uslubunun öğretilmesi ve aktarılması için yapılan çalışmaların yanında ayrıca; incelenen Abdülkadir TÖRE ve Mustafa Sunar'ın yazdığı metotların araştırmacı tarafından Osmanlıca olan bölümleri Türkçeye çevrilmiş ve günümüzde Türk Musikisi Keman Eğitiminde bir kaynak olarak kullanılmadığı görülmüştür.

Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında; keman eğitiminde temel davranışlara ve keman eğitimi hakkındaki görüşlere yer verilmiş, keman tutuş teknikleri Aydın Özden ve Mustafa Sunar keman metodunda resimlerle desteklenmiş, Abdülkadir Töre metodunda hiçbir şekilde gösterilmemiştir.

Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında yay çekme tekniklerini batı ekollerini örnek alarak yazmışlardır.

Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metodunda parmak çalışmalarına değişik usullerde yer verilmiştir. Aydın Özden metodunda parmaklar (1-2-3-4.) tek tek konu olarak alınmış işlenmiş, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre metodunda yol gösterici ve yönlendirici parmak çalışmaları yapılmıştır.

Aydın Özden, Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında dizi, arpej ve aralık çalışmaları kısaca ele alınmış, Mustafa Sunar metodunda dizi, arpej ve aralık çalışmalarına yer vermemiştir.

Aydın Özden metodunda nota öğretimi yapılmış, Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında kısa bir biçimde nota değerleri gösterilmiş, Mustafa Sunar metodunda nota öğretimi yapılmamıştır.

Aydın Özden metodunda usul öğretimine yer verilmiş ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metodunda Türk Musikisi usulleri gösterilmemiş fakat Türk Musikisi usulleri kullanılarak etütler yazılmış, Mustafa Sunar metodunda Türk Musikisinde usul konusuna değinilmemiştir.

Aydın Özden ve Abdulkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında; temel müzik bilgileri kısmen yer almıştır. Teknik açıdan bakıldığında incelenen keman metotlarında, pizzicato, tril, floje, vibrato, staccato. vb teknik çalışmaların kısmen ele alındığı sonucuna varılmıştır. Bunun haricinde Aydın Özden metodunda temel müzik bilgilerine yer verilmiştir. Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre metodunda birkaç kavrama (tempo, kürdilihicazkar makamı..) kısmen yer verilmiştir.

Aydın Özden, Abdulkadir Töre metotlarında pozisyon bilgisine yer verilmiş Aydın Özden metodunda 1. ve 3. Pozisyon işlenmiş Abdulkadir Töre metodunda 1.2.3.4.5. pozisyon işlenmiş, Mustafa SUNAR keman metodunda pozisyon bilgisine yer verilmemiştir.

Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdulkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında keman öğretimi ve keman repertuarı için eserler yer almaktadır. Özellikle Aydın Özden metodunda birçok etüt ve eser yer almaktadır. Abdülkadir Töre metodunda etüt kavramı ön plana çıkarılmış, etütlerin dışında 1 eser yer almıştır. Mustafa Sunar metodunda da yay etütleri üzerine çalışmalar yapılmış; eser olarak metot sonunda 1 tane eser yer almaktadır.

Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında Transpozisyon kavramına yer verilmemiş, Aydın Özden metodunda transpozisyon konusuna yer verilmiştir.

Yapılan analizler sonucunda incelenen üç Türk Musikisi metodunun Türk Müziği keman öğretimi açısından birçok yönden eksik olduğu tespit edilmiş önemli eksiklikler ortaya konulmuştur. Yazılan bu üç metotta da keman yay ve parmak alıştırmaları ön plana çıkarılmış keman teknik yönden öğretilmeye geliştirilmeye çalışılmış kullanılan nota sistemlerinin ise Türk Musikisi ses yapısına uygun olmadığı ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca metotların icra ve Türk Musikisi nazariyatı konusunda eksiklikleri ortaya konmaya çalışılmıştır. Metotlar teknik çalışmalar düzeyinden öteye geçememiştir. Bu teknik çalışmaların uygulaması hakkında öğrenciye ve öğreticiye ihtarlar bulunmuş, bu ihtarlar, yönlendirmeler repertuar çalışmalarında eksik bırakılmıştır. Ayrıca bu incelenen üç metot Türk Musikisi repertuarını icra edecek düzeyde öğrenciyi hazırlamaması sonucuna varılmıştır.

İncelemesi yapılan bu üç metotta, pozisyon çalışmalarının belirli bir ölçüde ele alındığı tespit edilmiştir. Gerek yay tekniği, gerekse sağ el teknikleri bakımından pozisyon geçişleri oldukça önemlidir. Metotlarda entonasyon konusuna gereken önemin verilmemiş olması da büyük bir eksikliklerdir.

Buna göre; Türk Müziği keman eğitiminde kullanılan keman metotlarının keman uzmanların görüşleri doğrultusunda Türk Musikisi keman eğitiminde ve öğretiminde yeterli düzeyde olmadıkları tespit edilmiştir. Ayrıca yazılan Abdulkadir Töre ve Mustafa SUNAR 'ın metotlarının Osmanlıca olması, gününüz şartlarında herkes tarafından rahatça anlaşılmasının mümkün olmaması metotların geçerlilik düzeyini de kötü yönden etkilediği düşünülmektedir.

Metotların Türk Musikisinde keman öğretimi için şu özellikleri taşıması öneri olarak görülebilir;

1. Keman metotlarında gösterilen temel ve teknik davranışlar farklılık gösterdiğinden, eğitimci tek bir metoda bağlı kalmamalı, birçok metottan faydalanmalıdır.

2. Öğrencilerin özellikleri ve yapıları farklılıklar gösterdiğinden kullanılacak metotlar ona göre belirlenmelidir.

3. Türk Musikisi keman eğitimi için sadece metotlara bağlı kalmamalı görsel ve işitsel materyallerden faydalanılmalıdır.

4. Öğrencilerin bireysel çalışmalarında, temel ve teknik davranışları pekiştirmeleri bakımından metotlarda resimleme, kuramsal bilgiler ve nota bilgisine yer verilmelidir.

5. Öğrencilerin müzikal gelişimlerine katkı sağlayacak eserlere metotlarda yer verilmelidir.

6. Türk Musikisi keman eğitimi uzun ve zorlu bir süreç gerektirdiğinden öğrenci mizacı dikkate alınıp eğitim ve öğretim faaliyetleri bireysel olarak şekillendirilmelidir.

## KAYNAKÇA

- Acar Önal, A. ve Aydoğan, S (2012). Bir sınıf çalgısı olarak blok flütün ilköğretim müzik dersi öğretim programını gerçekleştirebilmedeki yeterliliği. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 10, 57-76.
- Açın, C (1994). *Enstrüman Bilimi (Organoloji)*. İstanbul: Yenidoğan Basımevi.
- Adar, Ç (2008). *Türk Müziği Nazariyatı ve Solfej Dersine Yönelik Öğretmen ve Öğrenci Tutumlarının İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Afyonkarahisar Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Akbulut, E (1999). Çalgı eğitiminde davranışların önemi (Bildiri). *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Sempozyumu*, Pamukkale Üniversitesi, Denizli.
- Akbulut, E (2001). Çağdaş müzik eğitiminde Türk ve Batı müziğinin yeri. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 10, 79-99.
- Akdoğan, O (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler (2. Baskı)*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Akinci, S (1998). Keman eğitimine “öğrenmenin geliştirilmesini sağlayan koşullar” açısından bakışı. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 7, 1-10.
- Alan, F. M (2014). *Keman Eğitiminde Konum Geçişlerine Yönelik Oscar SEVCİK op. 8 Alistirmalarına İlişkin Uzman Görüşleri*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Alkoç, G (2015). *Sözlü Türk Müziğinde Mana ve Türkçeyi Öne Çıkaran Yeni Beste Çalışmaları*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Altunışık, R., Coşkun R., Bayraktaroğlu, S. ve Yıldırım, E (2010). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri SPSS Uygulamalı (6. Baskı)*. Sakarya: Sakarya Kitabevi.
- Arslanoğlu, Z (2010). *Klasik Gitar Öğretim Literatürünün Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara .

- Aydar, S. Ç (2002). *Evensel Viyola Eğitiminin Türkiye Boyutu İçinde Ulusal Ekol Yaratma Araştırması*. Doktora Tezi, DEÜ Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Aykaç, N., Aydın, H., Gülbahar, Y., Özdemir, O., Menteşe, S., Eronat, A. ve Uzunca, İ (2006). *Öğrenme ve Öğretme Sürecince Planlama ve Uygulama*. Ankara: Naturel Yayıncılık.
- Aytekin, N (2012). *Keman Eğitiminin İlk Üç Yılında Uygulanabilecek Pedagojik Yaklaşımlar ve Kullanılacak Yöntemler*. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Başaran Tanrıöver, G (2010). Güzel sanatlar ve spor liselerinde uygulanan bireysel ses eğitimi dersi öğretim programları. 9. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Kitapçığı*. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Biber Öz, N (2001). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda orkestra-oda müziği eğitiminde yaylı çalgıların yeri ve önemi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14 (1), 93-99.
- Bilici, A (2014). *Farklı Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi Öğrencilerinin Müzik Anabilim Dallarında Okutulmakta Olan Müziksel İşitme Okuma Yazma Dersinin Başlangıç Düzeyini Belirlemede Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Biricik, B (1998). *Keman Sağ El Tekniğinin Galamian ve Rus Okullarından Örneklerle İncelenmesi*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Büyükaksoy, F (1996). *Keman Öğretiminde İlkeler ve Yöntemler*, Ankara: Armoni Ltd. Şti.
- Büyükaksoy, F (1997). *Keman Öğretiminde İlkeler ve Yöntemler*. Ankara: Armoni Ltd. Şti.
- Büyükkayıkçı, G. E (2004). *Türkiyedeki Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Eğitimi Anabilim Dalları Yaylı Çalgı Öğrencilerinin Günlük*

- Bireysel Çalışma Yöntemleri*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Büyüköztürk, İ (2010). *Sosyal Bilimler İçin Veri Analizi El Kitabı (11. Baskı)*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Büyüköztürk, İ (2014). *DeneySEL Desenler (4. Baskı)*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Çağlar, E (2011). *Özengen Keman Eğitimi Alan Öğrencilerin Temel Hedeflere Erişme Düzeylerinin Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi (Bir Müzik Kursu Örneği)*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Çakar, İ (1996). *Türk Musikisinde Usul*. İstanbul: Mili Eğitim Basımevi.
- Çakmak, G (2006). *Nefesli Halk Çalgılarımızdan 'Mey'in Enstrumantasyonu*. Yüksek Lisans Tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çiftçi, E. (2010). Popüler kültür, popüler müzik ve müzik eğitimi. *Erzincan Müzik Fakültesi Dergisi*, 12 (2), 149-161.
- Çilden, Ş (2002). Türk halk müziğinin keman eğitiminde kullanımıyla ilgili sorunlar (Bildiri). *Uluslararası Avrupa'da ve Türk Cumhuriyetleri'nde Müzik Kültürü ve Eğitimi Kongresi*, Ankara.
- Çilden, Ş (2006). Müzik öğretmeni yetiştirme sürecinde çalgı eğitiminin nitelik sorunlarının irdelenmesi (Bildiri). *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi*, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Denizli.
- Çolak, Ş (2009). *Şan ve Koro Eğitimi Programlarında Uygulanan Solfej Öğretiminde Tartım Eğitiminin Yeri ve Bir Model Önerisi*. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Coşkuner, S (2007). *Türkiye'de Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri (Yaylı Çalgılar) Bireysel Çalgı Eğitimi Dersinde Piyano Eşlikli Çalışmalara İlişkin Öğretmen Görüşleri*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Ankara.

- Coşkuner, S (2012). *Müller-Rusch Metodu ve Bu Anlayışla Hazırlanmış Türk Ezgilerinin 7-11 Yaş Çocukların Keman Çalma Becerilerine Etkileri*. Doktora Tezi Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Coşkuner, S., Sevinç, S. ve Kurtaslan, Z (2012). Müller- Rusch metoduna göre hazırlanmış Türk ezgilerinin kullanılabilirliği. *E- Journal of New World Sciences Academy*, 7 (4), 418-431.
- Çuhadar C. H (2009). Kemanda çalma teknikleri. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18 (1), 121-132.
- Çuhadar, C. H (2009). Kemanda çalma teknikleri. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18, 1, 121-132.
- Dalkıran, H (2017). *Türk Müziği Tarihi Evrelerinde Kemanın Yeri*. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Delikara, A (2002). *Ülkemizdeki Eğitim Fakülteleri GSEB Müzik Eğitimi ABD Keman Eğitiminde Yaygın Olarak Kullanılan Keman Metotlarının Keman Eğitimi Ders 42 Programlarına Yönelik İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.
- Demir, L (2007). *Geleneksel Türk Sanat Müziği Çalgılarından Olan Udun Müzik Derslerinde Kullanılabilirliği Konusunda Öğretmen Görüşleri*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Demir, M (2006). *Müzik ve Sosyal Etkileşim*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Demircan, B (2008). *Viyola Eğitiminde Kullanılan Türk Müziği Dizilerine Dayalı Etütlerin İçerik-Yöntem Bakımından İncelenmesi ve Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Demirci, B. ve Parasız, G (2012). Klasik batı müziği ve çağdaş/çok sesli türk müziği eserlerinin seslendirilmesine yönelik sınıf içi bir değerlendirme. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16 (2), 179-187.

- Demirel, Ö (2014). *Öğretim İlke ve Yöntemleri Öğretme Sanatı (20. Baskı)*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Demirova, G (2008). *Piyano Eğitiminin İlköğretim Öğrencilerinin Dikkat Toplama Yetisine Etkisi*. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Devecioğlu, F (2017). *Batı Müziği Keman İcracılığı Tekniklerinin Türk Müziği Keman Öğretimi Alanında Kullanılabilirlik Düzeylerinin Belirlenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Erzurum.
- Duru, E. G. (2016), Keman eğitiminde sol el tekniği. *ASOS Journal, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4 (35), 262-268.
- Efe, M (2007). *Geleneksel Türk Sanat Müziği Kemani Bestekârlarının Eserlerindeki Batı Müziğine Ait Müzikal Unsurlar ve Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- Fayez, S (2001). *Kuramdan Uygulamaya Başlangıç Keman Eğitimi Teknik-İlke-Yöntemler*. Ankara: Pozitif Matbaacılık.
- Gerçek, İ. H (2008). Geleneksel Türk sanat müziğinde meşk sisteminden notalı eğitim sistemine geçişle ilgili bazı düşünceler. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 38, 151-158.
- Hatipoğlu, V. (2017). *Türk Müziği Keman Alıştırmaları*. Ankara: Bizim Büro Matbaa.
- Hatipoğlu, V. (2017). Türk müziği keman akordu. *İdil Dergisi*, 6 (9), 289-309.
- Hatipoğlu, V (2018). Mustafa Sunar'ın "alaturka keman muallimi" isimli öğretim kaynağının incelenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11 (55), 605-621.
- İslamoğlu, A. H. (2009). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Beta Basım Yayın Dağıtım.

- Karalar, E (2005). *Başlangıç Düzeyinde Keman Öğretiminde Kullanılan Metotların İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Karasar, N (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Karcılıoğlu, İ (2011). *18. Yüzyıl Standart Orkestra Çalgılarının 20. Yüzyılda Genişletilmiş Çalgı Teknikleriyle Kullanımı*. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kömürcü, A (2009). *Pietro Rovelli'nin Keman İçin 12 Kaprisinin İncelenmesi ve Teknik Çalışma Önerileri*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Köyüstün, M (1994). *Keman Başlangıç Metotlarına Eleştirel Bir Yaklaşım*. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Kurtaslan, Z (2002). Türk keman okulunun oluşum süreci ve temsilcileri. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 26, 409-429.
- Kurtaslan, Z., Ergan, M. S. ve Kutluk, Ö (2012). Necdet Levent'in 1 numaralı keman konçertosunun keman öğretimindeki temel davranışlara yönelik içerik analizi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2 (5), 187-200.
- Memedaliyev, R. M. ve Kurbanov, B. O (2011). Çağdaş sanat eğitiminin sorunları (müzik eğitimi ve icracılığı). (Editör: H. Tatyüz, ve C. Avcı) *Keman İcracılığının Öğretim Yöntemleri*, Ankara: Ajans Güler.
- Mumcu, D (2004). *İvan Galamian ve Keman Öğretim Metodu*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Öğüt, E (2001). *Keman Eğitiminde Yay Teknikleri ve Bu Tekniklerin Keman Öğrencilerine Aktarımı*, Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.
- Özen, N (1994). Müzik eğitimi bölümünde yapılan keman öğretiminde “yay” ile aynı gürlükte ses üretmedeki temel davranışlar. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi*

*Dergisi, S. Türkiye'de Müzik Öğretmenliği Eğitiminin Yetmişinci Yılına Armağan Özel Sayı, 169-174.*

Özkan, İ. H (1998). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Özmen, H. G (2011). *Klasik Türk Müziğinde Başlangıç Keman Öğretimine Yönelik Kazanımlar ve Uygulamadaki Görünümü*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Sun, M (1995). *Solfej*. Ankara: Evrensel Müzikevi.

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

Uslu, M. (2006). Türkiye'de çalgı eğitiminin yaygınlaştırılmasında ve geliştirilmesinde çoksesli müzik eğitimi görüşü. *Müzik ve Bilim Dergisi, 5, 1-10.*

Uslu, M (2012). Nitelikli keman eğitimine yönelik yaklaşımlar. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, 1 (4), 2012.*

Yağışan, N (2002). *Keman Çalmada Etkin Bedensel Yapıların Hareket Analizi ve Fiziksel-Motorik Özelliklerin Geliştirilmesinin Öğrencilerin Çalışma Performansına Yansımaları*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü, Ankara.

## EKLER

### EK 1-UZMAN GÖRÜŞÜ SORULARI (1) VE CEVAPLARI

(K1)

**1)Aydın ÖZDEN, Mustafa SUNAR ve Abdulkadir TÖRE' nin yazdığı Türk Musikisi Keman Metotları elinizde doküman halinde var mı?**

Evet var.

**2)Bu üç metottan birini veya birkaçını inceleme fırsatınız oldu mu? Olduysa hangisini incelediniz?**

Hepsini inceledim.

**3)Bu üç metottan herhangi birini derslerinizde kullanıyor musunuz? Kullanıyorsanız hangisini kullanıyorsunuz?**

Üç metottan hiçbirini derslerimde kullanmıyorum. Bunun nedeni metotlarda kullanılan akord nevîdir.

**4)Sözü edilen metotlar (sizin incelediğiniz veya bildiğiniz) Türk Musikisi keman öğrenme ve öğretme açısından sizce ne gibi zorlukları içeriyor?**

Metotlarda özellikle Töre ve Sunar da kullanılan akord nevî günümüz keman eğitiminde kullanmış olduğumuz akord nevînden farklıdır. Dolayısıyla icra sırasında zorluklar yaratmaktadır.

**5)Bu üç metot Türk Musikisinde keman öğretimi açısından sizce yeterli midir?**

Söz konusu iki metod (Töre ve Sunar) Türk müziği açısından oldukça oneli öğretim kaynaklarıdır. Keman eğitimi bağlamında ise, ilk öğretim kaynaklarındandır. Dolayısıyla metotlarda var olan eksiklik ve sıkıntılar değerlerini azaltmamaktadır. Bir öğretim kaynağı tek başına genelde Türk müziği özel keman icrasının öğrenilmesine yeterli değildir. Nitelikli ve geleneğe hâkim usta icracılar/akademisyenler gözetiminde söz konusu öğretim kaynaklarından yararlanılarak eğitim-öğretim faaliyetlerinin yürütülmesi gerekmektedir.

**6)Bu metotlarda öğrencinin seviyesi sizce göz önünde bulundurulmuş mudur?**

Metotlarda belirtilmiş bir düzey olmamasına rağmen, var olan alıştırmaların belirli bir taksonomi ile sıralamanın dikkate alındığı görülmektedir.

**7)Bahsi geçen metotlarda keman tekniklerinin öğretimi açısından bildiğiniz bir batı müziği metodu ile benzer yönleri var mıdır?**

Metotlar, batı müziği metotları dikkate alınarak hazırlanmıştır.

**8)İncelenen metotlarda öğrencinin öğrenme hızı dikkate alınmış mı?**

Kısmen

**9)İncelenen keman metotlarında öğrenenin ilgisi açısından sizce gerekli düzenlemeler yapılmış mıdır?**

Yetişme düzeyi bağlamında bir düzenleme yapılmamıştır.

**10)Metotlar batı müziğinde yazılmış metotlar gibi seviye bakımından(başlangıç-orta-üst..vb ) sizce yeterli düzenlemeleri içeriyor mu?**

6. soruda benzer bir yanıt verilmiştir.

**11) İncelenen bu üç metodun herhangi bildiğiniz bir batı müziği keman metoduyla konuların öğretim ilke ve yöntemlerine göre sizce ne gibi benzerlik yönleri vardır?**

6 ve 7. soruda benzer bir yanıt verilmiştir.

**12) İncelenen bu üç metodun herhangi bildiğiniz bir batı müziği keman metoduyla konuların sıralanışı bakımından sizce ne gibi farklılıkları vardır?**

7. soruda benzer bir yanıt verilmiştir.

**12)Metotlarda yazılan etütler sayı ve nitelik bakımından anlatılan konuyu öğretmesi açısından sizce yeterli midir?**

Alıştırmaların sayıları arttırılabilir. Batı müziği metotlarında alıştırmanın icrasına yönelik açıklamalara yer verilmemesine rağmen söz konusu metotlarda bazı açıklamalar yer almaktadır.

**13)Bu üç metotta eserlerin ve etütlerin icrasının nasıl olacağı hakkında sizce yeterli açıklamalar yapılmış mıdır ?(Eser veya etüt hakkında ön bilgilendirme gibi..)**

Kısmen

**14)İncelenen Türk Musikisi metotları perde icraları bakımından sizce yeterli bilgileri içeriyor mu?**

Hayır.

**15)Bu üç Türk Müziği keman metodu Türk Müziğinde makamların öğretimi açısından yeterli bilgileri içeriyor mu?**

Aydın özden kısmen diğerlerinde böyle bir yaklaşım yer almıyor. Ancak alması da zorunlu değildir.

**16)Metotlarda sadece öğretilen bilgilerle Türk Musikisi keman icrası yapmak sizce mümkün müdür?**

5. soruda benzer bir yanıt verilmiştir.

**17)İncelenen metotlar Türk Müziği ses yapısına uygun şekilde yazılmış mıdır?**

Töre ve Sunar batı müziği temelli Özden kısmen

**18)İncelenen bu üç Türk Müziği metodu teknik çalışmalar dışında Türk Müziğinde keman icrası için yeterli nazariyat bilgilerini içeriyor mu?**

Hayır/Gerekli de değildir.

**19)İncelenen bu üç metotta kullanılan yay teknikleri Batı müziğinde kullanılan yay tekniklerinin icrasıyla benzerlik gösteriyor mu?**

Evet

**20) Teknik açıdan bakıldığında incelenen keman metotlarında, pizzicato, tril, floje, vibrato,stacatto.. vb gibi teknik çalışmalar yeterli düzeyde ele alınmış mıdır?**

Töre ve Özden de kısmen

**21)İncelenen metotlarda öğrencinin daha bilinçli bir şekilde Türk Musikisinde keman icrası yapabilmesi için yeterli bilgileri içeriyor mu ?**

Kısmen

**22)İncelenen bu üç metot öğretim yöntemlerini çalgıdan ve öğrenciden daha fazla verim almaya yönelik olarak düzenlemiş midir ?**

Kısmen.

**EK 2-UZMAN GÖRÜŞÜ SORULARI (1) VE CEVAPLARI****(K2)**

**1)Aydın ÖZDEN, Mustafa SUNAR ve Abdulkadir TÖRE' nin yazdığı Türk Musikisi Keman Metotları elinizde doküman halinde var mı?**

Elimde var.

**2)Bu üç metottan birini veya birkaçını inceleme fırsatınız oldu mu? Olduysa hangisini incelediniz?**

Hepsini inceleme fırsatım oldu.

**3)Bu üç metottan herhangi birini derslerinizde kullanıyor musunuz? Kullanıyorsanız hangisini kullanıyorsunuz?**

Derslerimde bu metotlardan hiçbirini kullanmıyorum.

**4)Sözü edilen metotlar (sizin incelediğiniz veya bildiğiniz) Türk Musikisi keman öğrenme ve öğretme açısından sizce ne gibi zorlukları içeriyor?**

Metotlarda kullanılan akort sistemleri ile günümüz akort sistemleri arasındaki farktan dolayı bazı zorluklar içermekte.

**5)Bu üç metot Türk Musikisinde keman öğretimi açısından sizce yeterli midir?**

Metotlar elbette öğretimde destek olabilecek ve bazı noktalarda yardım alınabilecek niteliklere sahip ancak Türk Müziği öğreniminde elzem görülen usta-çırak ilişkisi olmadan tek başına yeterli denilemez.

**6)Bu metotlarda öğrencinin seviyesi sizce göz önünde bulundurulmuş mudur?**

Metotlarda herhangi bir gruba yönelik olduğu belirtilmese de belli bir zorluk sırası izlediği görülmektedir.

**7)Bahsi geçen metotlarda keman tekniklerinin öğretimi açısından bildiğiniz bir batı müziği metodu ile benzer yönleri var mıdır?**

Metotların batı müziği metotlarından esinlenerek hazırlandığı görülmektedir.

**8)İncelenen metotlarda öğrencinin öğrenme hızı dikkate alınmış mı?**

Alınmamış.

**9)İncelenen keman metotlarında öğrenenin ilgisi açısından sizce gerekli düzenlemeler yapılmış mıdır?**

Yeterli miktarda değil.

**10)Metotlar batı müziğinde yazılmış metotlar gibi seviye bakımından(başlangıç-orta-üst..vb ) sizce yeterli düzenlemeleri içeriyor mu?**

Geçerli bir düzenleme görülüyor.

**11) İncelenen bu üç metodun herhangi bildiğiniz bir batı müziği keman metoduyla konuların öğretim ilke ve yöntemlerine göre sizce ne gibi benzerlik yönleri vardır?**

Metotların batı müziği metotlarından esinlenerek hazırlandığı görülmektedir.

**12) İncelenen bu üç metodun herhangi bildiğiniz bir batı müziği keman metoduyla konuların sıralanışı bakımından sizce ne gibi farklılıkları vardır?**

Bu metotlarda alıştırmaların sayıları arttırılabilir.

**12)Metotlarda yazılan etütler sayı ve nitelik bakımından anlatılan konuyu öğretmesi açısından sizce yeterli midir?**

Değil.

**13)Bu üç metotta eserlerin ve etütlerin icrasının nasıl olacağı hakkında sizce yeterli açıklamalar yapılmış mıdır ?(Eser veya etüt hakkında ön bilgilendirme gibi..)**

Tam olarak değil.

**14)İncelenen Türk Musikisi metotları perde icraları bakımından sizce yeterli bilgileri içeriyor mu?**

Hayır.

**15)Bu üç Türk Müziği keman metodu Türk Müziğinde makamların öğretimi açısından yeterli bilgileri içeriyor mu?**

İçermiyor.

**16)Metotlarda sadece öğretilen bilgilerle Türk Musikisi keman icrası yapmak sizce mümkün müdür?**

Değil.

**17)İncelenen metotlar Türk Müziği ses yapısına uygun şekilde yazılmış mıdır?**

Töre ve Sunar batı müziğine yakinken, Özden'de bazı uygunluklar görülmekte.

**18)İncelenen bu üç Türk Müziği metodu teknik çalışmalar dışında Türk Müziğinde keman icrası için yeterli nazariyat bilgilerini içeriyor mu?**

Hayır.

**19)İncelenen bu üç metotta kullanılan yay teknikleri Batı müziğinde kullanılan yay tekniklerinin icrasıyla benzerlik gösteriyor mu?**

Evet.

**20) Teknik açıdan bakıldığında incelenen keman metotlarında, pizzicato, tril, floje, vibrato,stacatto.. vb gibi teknik çalışmalar yeterli düzeyde ele alınmış mıdır?**

Genelde hayır.

**21)İncelenen metotlarda öğrencinin daha bilinçli bir şekilde Türk Musikisinde keman icrası yapabilmesi için yeterli bilgileri içeriyor mu ?**

Tam olarak değil.

**22)İncelenen bu üç metot öğretim yöntemlerini çalgıdan ve öğrenciden daha fazla verim almaya yönelik olarak düzenlemiş midir ?**

Tam olarak değil

**EK 3-UZMAN GÖRÜŞÜ SORULARI (1) VE CEVAPLARI**  
**(K3)**

**1)Aydın ÖZDEN, Mustafa SUNAR ve Abdulkadir TÖRE' nin yazdığı Türk Musikisi Keman Metotları elinizde doküman halinde var mı?**

Bahsi geçen bu üç metottan kolay ulaşılabilirliği sebebiyle sadece Aydın Özden' in hazırlamış olduğu metot doküman olarak tarafımda mevcuttur.

**2)Bu üç metottan birini veya birkaçını inceleme fırsatınız oldu mu? Olduysa hangisini incelediniz?**

Aydın Özden'in hazırlamış olduğu metodu inceledim ve Mustafa Sunar'ın metodunun incelenmesine yönelik bilgileri ise sayın hocam Doç. Dr. Vasfi Hatipoğlu'nun hazırlamış olduğu “ Mustafa Sunar'ın ‘Alaturka Keman Muallimi’ İsimli Öğretim Kaynağının İncelenmesi” adlı çalışması sayesinde edindim.

**3)Bu üç metottan herhangi birini derslerinizde kullanıyor musunuz? Kullanıyorsanız hangisini kullanıyorsunuz?**

Mustafa Sunar ve Abdulkadir Töre' nin metotları doküman olarak tarafımda mevcut olmadığından kullanmıyorum. Aydın Özden'in metodunu ise sadece bir bölümü içerisinden öğrencide hâlihazırda bir doküman olması maksadıyla veriyorum.

**4)Sözü edilen metotlar (sizin incelediğiniz veya bildiğiniz) Türk Musikisi keman öğrenme ve öğretme açısından sizce ne gibi zorlukları içeriyor?**

Çalışmaların (etüd- yer verilen eserler) üzerinde Türk müziği üslubunu oluşturmaya yönelik bilgilerin yer almaması

Açıklamaların yeterli düzeyde olmaması

Metotlar içerisinde Türk müziği perdelerinin öğrenciye aktarılması aşamasında işitme yoluyla öğretilmesine yönelik herhangi bir ses kaydının bulunmuyor olması.

**5)Bu üç metot Türk Musikisinde keman öğretimi açısından sizce yeterli midir?**

İncelemiş olduğum metotlar Türk müziği keman öğretimi açısından yeterli değildir.

**6)Bu metotlarda öğrencinin seviyesi sizce göz önünde bulundurulmuş mudur?**

Başlangıç seviyesi kabul edilmiş.

**7)Bahsi geçen metotlarda keman tekniklerinin öğretimi açısından bildiğiniz bir batı müziği metodu ile benzer yönleri var mıdır?**

Keman tutuşu-Yay tutuşu-Keman telleri üzerindeki notaların öğrenimi-Kemandan ses elde etmek-Notaların süre değerleri ile yay kullanımındaki çekme ve itme hareketlerinin öğretilmesi bakımından benzerlik göstermektedir.

**8)İncelenen metotlarda öğrencinin öğrenme hızı dikkate alınmış mı?**

Aydın Özden'in metodunda dikkate alınmamış fakat Mustafa Sunar'ın metodunda ise öğreticiye yönelik notlar yazılarak bu konu dikkate alınmıştır.

**9)İncelenen keman metotlarında öğrenenin ilgisi açısından sizce gerekli düzenlemeler yapılmış mıdır?**

Hayır.

**10)Metotlar batı müziğinde yazılmış metotlar gibi seviye bakımından(başlangıç-orta-üst..vb ) sizce yeterli düzenlemeleri içeriyor mu?**

Evet.

**11) İncelenen bu üç metodun herhangi bildiğiniz bir batı müziği keman metoduyla konuların öğretim ilke ve yöntemlerine göre sizce ne gibi benzerlik yönleri vardır?**

Keman tutuşu-Yay tutuşu-Keman telleri üzerindeki notaların öğrenimi-Kemandan ses elde etmek-Notaların süre değerleri ile yay kullanımındaki çekme ve itme hareketlerinin öğretilmesi bakımından benzerlik göstermektedir.

**12) İncelenen bu üç metodun herhangi bildiğiniz bir batı müziği keman metoduyla konuların sıralanışı bakımından sizce ne gibi farklılıkları vardır?**

Keman üzerindeki ana perdelerin öğretilmesinden sonra Batı müziği keman eğitiminde bunun üzerine çeşitli etütler ve Batı müziği keman icrasında kullanılagelen tekniklere yönelik çalışmalar mevcuttur. Bahsi geçen metotta ise Keman üzerindeki ana perdeleri Batı müziği keman eğitimine benzer tasvir edilip çeşitli etütlerden sonra Türk müziği perdelerinin öğretilmesi konusu işlenmektedir.

**12)Metotlarda yazılan etütler sayı ve nitelik bakımından anlatılan konuyu öğretmesi açısından sizce yeterli midir?**

Başlangıç düzeyi keman icrasına yönelik olarak nicelik bakımından yeterli fakat Türk müziği keman icracılığına yönelik olarak ise nicelik ve nitelik bakımından yeterli değildir.

**13)Bu üç metotta eserlerin ve etütlerin icrasının nasıl olacağı hakkında sizce yeterli açıklamalar yapılmış mıdır?(Eser veya etüt hakkında ön bilgilendirme gibi..)**

Konuya yönelik yeterli düzeyde açıklamalar mevcut değildir.

**14)İncelenen Türk Musikisi metotları perde icraları bakımından sizce yeterli bilgileri içeriyor mu?**

Hayır içermemektedir. Bahsi geçen bu metotlarda Türk müziği perde icraları bir öğretici ile beraber çalışılmazsa çalışmaların doğru biçimde kazanılması hususunda güçlük oluşacağı görülmektedir.

**15)Bu üç Türk Müziği keman metodu Türk Müziğinde makamların öğretimi açısından yeterli bilgileri içeriyor mu?**

Yeterli düzeyde değil.

**16)Metotlarda sadece öğretilen bilgilerle Türk Musikisi keman icrası yapmak sizce mümkün müdür?**

Öğrencinin çalışmaları doğru yapıp/yapmadığına yönelik herhangi bir kontrol mekanizması (bir öğretici veya çalışmaların doğrularının ses kaydı) bulunmadığı için mümkün olmamakla beraber öğrenci tüm çalışmalarını doğru bir şekilde tamamlasa bile Türk müziği keman icrasında bulunması mümkün değildir.

**17)İncelenen metotlar Türk Müziği ses yapısına uygun şekilde yazılmış mıdır?**

Hayır.

**18)İncelenen bu üç Türk Müziği metodu teknik çalışmalar dışında Türk Müziğinde keman icrası için yeterli nazariyat bilgilerini içeriyor mu?**

Yeterli nazariyat bilgileri içermemektedir.

**19)İncelenen bu üç metotta kullanılan yay teknikleri Batı müziğinde kullanılan yay tekniklerinin icrasıyla benzerlik gösteriyor mu?**

Genele olarak Legato ve Detache yay tekniklerine yer verilmiştir.

**20) Teknik açıdan bakıldığında incelenen keman metotlarında, pizzicato, tril, floje, vibrato, staccato.. vb gibi teknik çalışmalar yeterli düzeyde ele alınmış mıdır?**

Başlangıç düzeyi kabul edilen bu metotlarda düzey sınıflandırılması olmadığı için yeterli teknik çalışmalar oluşturulmamıştır.

**21)İncelenen metotlarda öğrencinin daha bilinçli bir şekilde Türk Musikisinde keman icrası yapabilmesi için yeterli bilgileri içeriyor mu ?**

Hayır.

**22)İncelenen bu üç metot öğretim yöntemlerini çalgıdan ve öğrenciden daha fazla verim almaya yönelik olarak düzenlemiş midir ?**

Beklenen verimlilik düzeyine göre farklılık göstermekle beraber başlangıç düzeyindeki bu metotlar öğrenciden daha fazla verim almak için yeterli düzenlemelere sahip değildir.

**EK 4- UZMAN GÖRÜŞÜ SORULARI (2) VE CEVAPLARI**  
**(K1)**

1.Aydın ÖZDEN, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında; keman eğitiminde temel davranışlara ve keman eğitimi hakkındaki görüşlere yer verilmiş midir?

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

( )Evet ( x )Hayır ( )Kismen ( )Evet ( )Hayır ( X )Kismen ( )Evet ( )Hayır ( X )Kismen

2.Aydın ÖZDEN, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında yay çekme tekniklerini ele almış mıdır?

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

( )Evet ( X )Hayır ( )Kismen ( )Evet ( )Hayır ( X )Kismen ( x )Evet ( )Hayır ( )Kismen

3.Aydın ÖZDEN, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metodunda parmak çalışmalarına yer vermiş midir?

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

( )Evet ( x )Hayır ( )Kismen ( )Evet ( )Hayır ( x )Kismen ( x )Evet ( )Hayır ( )Kismen

4.Aydın Özden, Mustafa Sunar ve ABDÜLKADİR Töre Türk Musikisi keman metotlarında dizi, arpej ve aralık çalışmaları ele alınmış mıdır?

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

( x )Evet ( )Hayır ( )Kismen ( )Evet ( )Hayır ( x )Kismen ( )Evet ( )Hayır ( x )Kismen

5. Aydın ÖZDEN, Abdülkadir TÖRE VE Mustafa Sunar Türk Musikisi keman metotlarında nota öğretimi yapılmış mıdır?

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

(x) Evet ( ) Hayır ( ) Kismen ( ) Evet ( ) Hayır (x) Kismen ( ) Evet ( ) Hayır (x) Kismen

6. Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında usul kavramı öğretilmiş midir?

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

(x) Evet ( ) Hayır ( ) Kismen (x) Evet ( ) Hayır ( ) Kismen ( ) Evet (x) Hayır ( ) Kismen

7. Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında temel müzik bilgileri yer almakta mıdır?

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

(x) Evet ( ) Hayır ( ) Kismen (x) Evet ( ) Hayır ( ) Kismen ( ) Evet ( ) Hayır (x) Kismen

8. Aydın Özden, Abdülkadir Töre, Mustafa SUNAR keman metotlarında pozisyon bilgisine yer verilmiş midir?

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

( ) Evet (x) Hayır ( ) Kismen (x) Evet ( ) Hayır ( ) Kismen (x) Evet ( ) Hayır ( ) Kismen

9. Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında keman öğretimi ve keman repertuarı için eserler yer almakta mıdır?

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

( x )Evet ( )Hayır ( )Kismen ( )Evet ( )Hayır ( x )Kismen ( )Evet ( x )Hayır ( )Kismen

10. Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında Transpozisyon kavramına yer verilmiş midir?

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

( )Evet ( x )Hayır ( )Kismen ( )Evet ( x )Hayır ( )Kismen ( )Evet ( x )Hayır ( )Kismen

11. Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında metodolojik yaklaşım var mıdır?

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

( )Evet ( )Hayır ( x )Kismen ( x )Evet ( )Hayır ( )Kismen ( x )Evet ( )Hayır ( )Kismen

## EK 5-UZMAN GÖRÜŞÜ SORULARI (2) VE CEVAPLARI

K2

**1.Aydın ÖZDEN, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında; keman eğitiminde temel davranışlara ve keman eğitimi hakkındaki görüşlere yer verilmiş midir?**

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

( )Evet (X)Hayır ( )Kismen ( )Evet ( )Hayır (X)Kismen ( )Evet ( )Hayır (X)Kismen

**2.Aydın ÖZDEN, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında yay çekme tekniklerini ele almış mıdır?**

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa

SUNAR

( )Evet ( )Hayır (X)Kismen ( )Evet ( )Hayır (X)Kismen ( )Evet ( )Hayır (X)Kismen

**3.Aydın ÖZDEN, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metodunda parmak çalışmalarına yer vermiş midir?**

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

(X)Evet ( )Hayır ( )Kismen (X)Evet ( )Hayır ( )Kismen (X)Evet ( )Hayır ( )Kismen

**4.Aydın Özden, Mustafa Sunar ve ABDÜLKADİR Töre Türk Musikisi keman metotlarında dizi, arpej ve aralık çalışmaları ele alınmış mıdır?**

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

( )Evet ( )Hayır (X)Kismen ( )Evet ( )Hayır (X)Kismen ( )Evet ( )Hayır (X)Kismen

**5.Aydın ÖZDEN, Abdulkadir TÖRE VE Mustafa Sunar Türk Musikisi keman metotlarında nota öğretimi yapılmış mıdır?**

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

( )Evet ( )Hayır (X)Kismen ( )Evet ( )Hayır (X)Kismen ( )Evet ( )Hayır (X)Kismen

**6.Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdulkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında usul kavramı öğretilmiş midir?**

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

( )Evet (X)Hayır ( )Kismen ( )Evet ( )Hayır (X)Kismen ( )Evet (X)Hayır ( )Kismen

**7. Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdulkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında; temel müzik bilgileri yer almakta mıdır?**

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

( )Evet ( )Hayır (X)Kismen ( )Evet ( )Hayır (X)Kismen ( )Evet ( )Hayır (X)Kismen

**8.Aydın Özden, Abdulkadir Töre, Mustafa SUNAR keman metotlarında pozisyon bilgisine yer verilmiş midir?**

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

( )Evet ( )Hayır (X)Kismen ( )Evet ( )Hayır (X)Kismen (X)Evet ( )Hayır ( )Kismen

**9. Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında keman öğretimi ve keman repertuarı için eserler yer almakta mıdır?**

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

Evet ( ) Hayır ( ) Kismen (  ) Evet ( ) Hayır ( ) Kismen ( ) Evet  Hayır ( ) Kismen

**10. Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında Transpozisyon kavramına yer verilmiş midir?**

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

Evet ( ) Hayır ( ) Kismen ( ) Evet  Hayır ( ) Kismen ( ) Evet  Hayır ( ) Kismen

**11. Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında metodolojik yaklaşım var mıdır?**

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

( ) Evet ( ) Hayır  Kismen ( ) Evet ( ) Hayır  Kismen ( ) Evet ( ) Hayır  Kismen

## EK 6-UZMAN GÖRÜŞÜ SORULARI (2) VE CEVAPLARI

### K3

**1.Aydın ÖZDEN, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında; keman eğitiminde temel davranışlara ve keman eğitimi hakkındaki görüşlere yer verilmiş midir?**

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

( )Evet (  )Hayır ( )Kismen ( )Evet ( )Hayır (  )Kismen ( )Evet ( )Hayır (  )Kismen

**2.Aydın ÖZDEN, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında yay çekme tekniklerini ele almış mıdır?**

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

( )Evet (  )Hayır ( )Kismen ( )Evet ( )Hayır (  )Kismen (  )Evet ( )Hayır ( )Kismen

**3.Aydın ÖZDEN, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metodunda parmak çalışmalarına yer vermiş midir?**

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

( )Evet (  )Hayır ( )Kismen ( )Evet ( )Hayır (  )Kismen (  )Evet ( )Hayır ( )Kismen

**4.Aydın Özden, Mustafa Sunar ve ABDÜLKADİR Töre Türk Musikisi keman metotlarında dizi, arpej ve aralık çalışmaları ele alınmış mıdır?**

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

(  )Evet ( )Hayır ( )Kismen ( )Evet ( )Hayır (  )Kismen ( )Evet ( )Hayır (  )Kismen

**5.Aydın ÖZDEN, Abdülkadir TÖRE VE Mustafa Sunar Türk Musikisi keman metotlarında nota öğretimi yapılmış mıdır?**

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

(X)Evet ( )Hayır ( )Kismen ( )Evet ( )Hayır (x)Kismen ( )Evet ( )Hayır (X)Kismen

**6.Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında usul kavramı öğretilmiş midir?**

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

(X)Evet ( )Hayır ( )Kismen (X)Evet ( )Hayır ( )Kismen ( )Evet (X)Hayır ( )Kismen

**7. Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında; temel müzik bilgileri yer almakta mıdır?**

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

(X)Evet ( )Hayır ( )Kismen (X)Evet ( )Hayır ( )Kismen ( )Evet ( )Hayır (X)Kismen

**8.Aydın Özden, Abdülkadir Töre, Mustafa SUNAR keman metotlarında pozisyon bilgisine yer verilmiş midir?**

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

( )Evet (X)Hayır ( )Kismen (X)Evet ( )Hayır ( )Kismen (X)Evet ( )Hayır ( )Kismen

**9.Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında keman öğretimi ve keman repertuarı için eserler yer almakta mıdır?**

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

(X)Evet ( )Hayır ( )Kismen ( )Evet ( )Hayır (X)Kismen ( )Evet (X)Hayır ( )Kismen

**10. Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında Transpozisyon kavramına yer verilmiş midir?**

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

( )Evet (X)Hayır ( )Kismen ( )Evet (X)Hayır ( )Kismen ( )Evet (X)Hayır ( )Kismen

**11. Aydın Özden, Mustafa Sunar ve Abdülkadir Töre Türk Musikisi keman metotlarında metodolojik yaklaşım var mıdır?**

Aydın ÖZDEN

Abdülkadir TÖRE

Mustafa SUNAR

( )Evet ( )Hayır (X)Kismen (X)Evet ( )Hayır ( )Kismen (X)Evet ( )Hayır ( )Kismen

 <b>KONYA</b>	<b>T.C.</b> <b>NECMETTİN ERBAKAN</b> <b>ÜNİVERSİTESİ</b> Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü	 <b>NECMETTİN ERBAKAN</b> <b>ÜNİVERSİTESİ</b> <b>KONYA</b> <b>EĞİTİM BİLİMLERİ</b> <b>ENSTİTÜSÜ</b>
---	--	---

### ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı:				İmza:	
Doğum Yeri:					
Doğum Tarihi:					
Medeni Durumu:					
<b>Öğrenim Durumu</b>					
Derece	Okulun Adı	Program	Yer	Yıl	
İlköğretim					
Ortaöğretim					
Lise					
Lisans					
Yüksek Lisans					
Becerileri:					
İlgi Alanları:					
İş Deneyimi:					
Aldığı Ödüller:					
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:					
Tel:					
Adres					