

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

**TÜRK MÜZİĞİNDE KEMAN EĞİTİMİ ÜZERİNE YAZILMIŞ
ÜÇ METODUN İNCELENMESİ VE ETÜTLER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Fatih ADALI

**Enstitü Anabilim Dalı : Temel Bilimler
Enstitü Bilim Dalı : Müzik Bilimleri**

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ferdi KOÇ

ARALIK – 2018

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

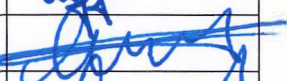
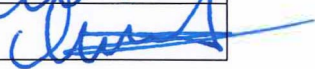
**TÜRK MÜZİĞİNDE KEMAN EĞİTİMİ ÜZERİNE YAZILMIŞ
ÜÇ METODUN İNCELENMESİ VE ETÜTLER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Fatih ADALI

Enstitü Anabilim Dalı : Temel Bilimler
Enstitü Bilim Dalı : Müzik Bilimleri

“Bu tez 23/12/2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ	İMZA
Prof.Dr. Uğur Alpogut	Başarılı	
Doç.Dr. Ferdi Koş	Başarılı	
Dr. Öğr. Üyesi. Funda Esin	Başarılı	



T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

Öğrencinin

Adı Soyadı	:	FATİH ADALI		
Öğrenci Numarası	:	1460Y62003		
Enstitü Anabilim Dalı	:	TEMEL BİLİMLER		
Enstitü Bilim Dalı	:	MÜZİK BİLİMLERİ		
Programı	:	☒ YÜKSEK LİSANS	☐ DOKTORA	
Tezin Başlığı	:	TÜRK MÜZİĞİNDE KEMAN EĞİTİMİ ÜZERİNE YAZILMIŞÜÇ METODUN İNCELENMESİ VE ETÜTLER		
Benzerlik Oranı	:	% 7		

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

☒ Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.

...../...../20.....
Öğrenci İmza

☐ Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

...../...../20.....
Öğrenci İmza

Uygundur

Danışman
Unvanı / Adı-Soyadı: DOÇ. DR. FERDİ KOÇ

Tarih:

İmza:

☐ KABUL EDİLMİŞTİR

☐ REDDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
TABLO LİSTESİ.....	ii
KISALTMALAR	iii
ÖZET	iv
SUMMARY	v
GİRİŞ	1
BÖLÜM.1. TÜRK MÜZİĞİNDE KEMAN EĞİTİMİ ÜZERİNE YAZILMIŞ ÜÇ METODUN İNCELENMESİ VE ETÜTLER.....	4
1.1. Bölüm Aydın Nafiz Oran’ın Keman Metodu	4
1.1.1. Aydın Nafiz Oran’ın Hayatı ve Eserleri	4
1.1.2. Aydın Nafiz Oran’ın Keman Metodu’nun İncelenmesi	4
1.2. Hakan Şensoy’un “Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Keman Eğitimi Üzerine” Adlı Sanatta Yeterlik Tezi	16
1.2.1. Hakan Şensoy’un Hayatı ve Eserleri	16
1.2.2. Hakan Şensoy’un “Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Keman Eğitimi Üzerine” Adlı Sanatta Yeterlik Tezi’nin İncelenmesi	16
1.3. Bölüm Zeynep Barut’un “Türk Mûsikîsinde Keman Eğitimi İçin Bir Metod Araştırması” Adlı Sanatta Yeterlik Tezi.....	26
1.3.1. Zeynep Barut’un Hayatı ve Eserleri	26
1.3.2. Zeynep Barut’un “Türk Mûsikîsinde Keman Eğitimi İçin Bir Metod Araştırması” Adlı Sanatta Yeterlik Tezi’nin İncelenmesi	27
BÖLÜM.2. BAŞLANGIÇ SEVİYESİNDE ETÜTLER	40
BÖLÜM.3. SONUÇ	91
KAYNAKÇA.....	93
EKLER	94
ÖZGEÇMİŞ	100

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Çeşitli Makam ve Usûllerde Seçilmiş Söz ve Saz Musikisine Ait Örnekler	8
---	---



KISALTMALAR

Yy.	: Yüzyıl
İTÜ TMDK	: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi



Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	☒	Doktora	☐
Tezin Başlığı: Türk Müziğinde Keman Eğitimi Üzerine Yazılmış Uç Metodun İncelenmesi ve Etütler			
Tezin Yazarı: Fatih ADALI		Danışman: Doç.Dr. Ferdi KOÇ	
Kabul Tarihi:		Sayfa Sayısı: iv + 110	
Anabilimdalı: Temel Bilimler		Bilimdalı: Müzik Bilimleri	
Bu tezde Aydın Oran, Zeynep Barut ve Hakan Şensoy'un yazdıkları metotlar incelenerek Türk Müziği keman eğitimindeki farklılıklar ve benzer noktalar ele alınmıştır. Yazarların uyguladığı metotlar ve etütler incelenmiş, Türk Müziği keman sistemi ve Batı Müziği keman sistemlerine değinilmiştir. Türk Müziği keman eğitiminde metotsuzluk vurgulanarak yazarlar tarafından da daha çok metot yazılması gerektiği vurgulanmıştır. Tezin sonunda Türk Müziği keman eğitiminde öğrencilerin yararlanmaları için yazmış olduğum etütlere yer verilmiştir.			
Anahtar Kelimeler: Keman, Keman Metodu, Türk Müziği, Enstruman, Meşk, Çalgı			

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	Ph.D.	☒	☐
Title of Thesis: Investigation Of Three Methods Written On The Violin Education In Turkish Music			
Author of Thesis: Fatih ADALI		Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Ferdi KOÇ	
Accepted Date:		Number of Pages: iv + 110	
Department: Basics Sciences		Subfield: Musicology	
In this thesis, the methods written by Aydın ORAN, Zeynep BARUT and Hakan ŞENSOY are examined and discussed about differences and similar points in Violin education of Turkish Music. The methods and studies, applied by the authors are examined and the Turkish Music Violin System and Western Music Violin Systems are mentioned. It is emphasized that the method should be written by emphasizing the methodism in violin education by authors. At the end of the thesis, the studies, I have written for the students to benefit from the Turkish Music violin education are included.			
Keywords: Violin, Violin Method, Turkish Music, Meshk, Musical Instrument			

GİRİŞ

Keman, batı menşeli bir enstrüman olduğu için Türk müziğine sonradan dâhil olmuştur. Ayrıca birçok müzik türü içerisinde yaygın olarak kullanılmıştır.

Keman enstrümanının Türk müziğindeki ilk kullanımına I. Mahmut döneminde Kemânî Corci (1710?-1765?) tarafından başlanmıştır. İlerleyen dönemlerde ise Kemânî Ağa (Aleksan), (?-1925), Kemânî Bülbül-i Salih Efendi (?-1923), Kemânî İhsan (?-1920?), Kemânî Mahmud Efendi (1868-1938), Kemânî Reşat Erer (1890-1940), Kemânî Sahak Efendi (1889-1946), Kemânî Sebuhi (1828-1894), Kemânî Tahsin (19.yy) ve Kemânî Tatyos Efendi (1858-1913) gibi bazı isimler de Türk müziği keman icrasında önemli rol oynamıştır. Bazı Kaynaklarda Kanuni Sultan Süleyman döneminde yaşamış Makbul İbrahim Paşa'nın (Pargalı) da keman çaldığı kayıtlıdır. Fakat Türk müziği icra ettiğine dair elimizde bir kanıt yoktur. Sebebinin ise İbrahim Paşa'nın devşirme oluşu ve Osmanlı kültürüne belli bir yaştan sonra dâhil olması gösterilmektedir.

Çalışmamızın başında da belirttiğimiz gibi keman enstrümanı batı menşeli bir enstrümandır. Rönesans döneminde başlayıp değişim ve dönüşümünü müzik tarihi içinde tamamlamıştır. *Çok geniş bir ses aralığına ve ses rengine sahip olan ve bu özellikleriyle zengin bir anlatım gücüne sahip olan keman çalgılar içinde belki de en tanınmış olanıdır. Bu özel çalgının tarihçesine baktığımızda pek çok kaynakta, 15. / 16. y.y.'da İtalya'da ortaya çıktığı belirtilse de, insanların ok ve yayı bulmasıyla yaylı çalgıların aynı zamanda da kemanın temellerini o dönemlerde atıldığı söylenebilir.* (Şekerkan, 1996, 28)

Osmanlı dönemindeki tarihsel süreç içerisinde Türk müziği eğitimi meşk sistemi ile öğretilirdi. Bu durum enstrüman eğitimini de içerisinde bulundurmuş ve usta-çırak ilişkisiyle cumhuriyet dönemine kadar sürmüştür.

Meşk kelimesinin anlamı hat sanatında kullanılan yazı örneği veya yazı karalaması anlamına gelmektedir. Fakat bu kelime Osmanlı müzik eğitiminde 'eserleri öğrenciye öğretmek veya müzik yapmak' anlamında kullanılmıştır. Meşk konusunda Cinuçen Tanrıkorur '*Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*' adlı kitabında şunları söylemiştir. *Meşk hattan sonra mûsikî eğitiminde de kullanılan ustadan-çırağa bir öğretim. Amaçlı olarak kesinlikle notasız (Çünkü nota hafızayı körelttiği gibi üslubu da yok eder.). Ama mutlaka güfte ezberletilip usûl vurdurularak uygulanan bu metot, Türk müziğinin*

nesilden nesle aktarılmasında yegâneâmîl olmuştur. Âşık Paşa da (ö.1333) ünlü Garipnâme'sinde okumakla yazmakla olmaz, ta üstaddan görmeyince diyor (Tanrıkorur, 2005, 208).

Osmanlı müzik eğitimindeki meşk sisteminin Türk müziği keman eğitimini de etkilediği incelediğimiz metotlar tarafından vurgulanmıştır. Bu konu her metotta ayrıca bir başlık altında incelenmiştir.

Osmanlı müzik eğitiminde özellikle enstrüman eğitiminde metot ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Bu dönemde Türk müziği keman eğitimindeki ilk metot çalışmaları Zafiraki ile başlamış ve aşağıdaki musiki hocalarının katkılarıyla sürmüştür.

Zafiraki'nin Keman Muallimi adlı metodu XIX. y.y. ait olduğu düşünülmektedir.

Abdulkadir Töre'nin Usûl-i Talim-i Keman adlı metodu 1923 yılında basılmıştır.

Mustafa Sunar'ın Alaturka Keman Muallimi adlı metodu 1924 yılında basılmıştır.

Mildan Niyazi'nin Keman Metodu adlı metodu 1933 yılında basılmıştır.

Bu metodlar tezimizde incelediğimiz Zeynep Barut'un çalışmasında detaylı olarak yer almıştır.

Günümüzde Türk müziği keman eğitimi için akademik olarak hazırlanmış Aydın N. Oran, Zeynep Barut ve Hakan Şensoy'un yazdıkları metotlar incelenerek tarafımızca benzer, farklı ve yararlı noktalar sunulmaya çalışılmıştır. Ayrıca öğrencilerin yararlanmaları için çeşitli makamlarda etütlere yer verilmiştir. Bu etütler Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre yazılmıştır. Öğrencilerin parmak ve yay kombinasyonlarının geliştirilmesi düşünülmüştür. Etütler ve makamlar, başlangıç seviyesindeki öğrenciler için hazırlanmıştır. Bu etütler çalışılırken ağır tempoda başlanıp, yavaş yavaş hızlanmalıdır. Her hızda yay mümkün olduğunca geniş kullanılmalıdır. Bu sayede öğrencilerin entonasyonlarında doğruluğu, hacimli ve pürüzsüz bir ses elde etmeleri hedeflenmiştir. Ayrıca perdeler sağlamlaştıkça hız kazanımı, parmakların daha seri hareket etmeleri hedeflenerek notadaki zorlu ve hızlı pasajlar için bir adım atılmış olunacaktır.

Amaç

Bu araştırmada Türk müziği keman eğitimi için yazılmış  metot incelenerek benzer, farklı noktalar ve tavsiye edilen yöntemler ele alınmıştır.  metodun karşılaştırılmasında elde ettiğimiz kazanımlarla Türk müziğinde keman enstrumanına yeni başlayanlar için makamsal olarak perdelerin gelişimini sağlamada etütler yazılmış, bu sayede talebenin gelişimi amaçlanmıştır.

nem

Türk müziği keman eğitimindeki metot sayısının azlığı, öğrencilerin kaynak eksikliği gibi hususlar vurgulanmış, bu metotlardaki yöntemler incelenerek icracıya bir yol göstermek hedeflenmiştir. Bu sayede çalışmanın önemi ortaya çıkmıştır.

Yöntem

Bu araştırmada kullanılan yöntem tarama modeli olarak belirlenmiştir. Tarama modelleri geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekil ile betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilemez (Karasar, 1999, 77).

BÖLÜM.1. TÜRK MÜZİĞİNDE KEMAN EĞİTİMİ ÜZERİNE YAZILMIŞ ÜÇ METODUN İNCELENMESİ VE ETÜTLER

1.1. Bölüm Aydın Nafiz Oran'ın Keman Metodu

1.1.1. Aydın Nafiz Oran'ın Hayatı ve Eserleri

1937 yılında Ankara'da doğdu. 1958'de İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesini bitirdi. 1962-1981 tarihleri arasında serbest avukatlık yaptı. Müzik ve keman öğrenimini özel olarak sürdürdü. Kadıköy Mûsikî Cemiyeti, İleri Türk Mûsikîsi Konservatuarı Derneği, İstanbul Üniversitesi Korosu ve Mûsikî Kültür Derneğinde keman çaldı. 1960 yılında İstanbul Radyosunda yapılan sınavı kazanarak keman sanatçısı oldu.

Sırası ile Necip AŞKIN, Prof. Md. Lilly RADONSKY, Ekrem Zeki ÜN ve Fethi KOPUZ'dan keman dersleri aldı. İleri Türk Mûsikîsi Konservatuarı, Boğaziçi Mûsikî Derneği, Mûsikî Kültür Derneğinde Türk müziği, Marmara Üniversitesinde 1983-1984 öğrenim yılında batı müziği keman hocalığı yaptı. Boğaziçi Üniversitesinde 1976-1983 yılları arasında "Karşılaştırmalı Türk müziği tarihi ve teorisi" dersleri verdi. Ergüder YOLDAŞ yönetimindeki Türk müziği orkestrasının çalışmalarında maestro olarak yer aldı. TRT Repertuarında 110 saz eseri ve 11 şarkısı mevcut olup, ünison ve çok sesli saz eserleri dalında 1978-1981 yıllarında TRT ödülü kazandı. 1990 yılında açılan sınav sonucu İstanbul Radyosu Saz Eserleri Şefliği görevine getirilmiştir. Solo keman için etüt-kaprisler ve Tanbûrî Cemil çeşitlemeleri besteledi. 04.08.2018 tarihinde İstanbul'da vefat etmiştir (Oran, 1999, 5).

1.1.2. Aydın Nafiz Oran'ın Keman Metodu'nun İncelenmesi

Kitabın 1. bölümünde enstrüman yapısını, keman tutuşunu anlatmıştır. Hitap ettiği seviyeyi başlangıç seviyeyi ve yetismekte olan sanatçı olarak belirtmiştir. Keman ve yay tutuşunu anlatmış, çizimlerle göstermiştir.

Akort düzeninden bahsederken akort düdüğünden yararlanmayı tavsiye etmiştir. 2. tel (lâ) sesinin (440-441 MHz) Türk müziğinde Nevâ (re) perdesine denk geldiğinden bahsetmiştir. Kemanın en ince telinden başlayarak 1. tel (mi), 2. tel (lâ), 3. tel(re), 4. tel(sol) olarak anlatmıştır. Yazar ilerleyen sayfalarda nota bilgilerine yer vermiş, bunları şekillerle gösterip porte, anahtar, ölçü gibi açıklamalarla genişletmiştir. Türk müziği notalarının isimlerinden bahsederek ilerleyen safhada Türk müziği nazariyatındaki perdelerden söz edeceğini belirtmiştir.

Yazar, kemandaki parmak numaralarını 1. parmak işaret parmağı, 2. parmak orta parmak, 3. parmak yüzük parmağı, 4. parmak serçe parmak ve 0 ise boş tel olarak tarif etmiştir (Oran, 1999, 16).

Yazarın temrin 1 de Segâh sesinden bahsettiği dikkati çekmiş ve Rast telinde parmak aralıklarını tarif etmiştir.

Transpozisyon konusuna değinip (bolahenk) düzeninde çalışmaların devam edeceğini açıklamıştır.

Yazar ilerleyen sayfalarda (Oran, 1999, 20) Rast telindeki 3. parmağın Çargâh perdesi olduğunu bir üstteki telle kontrol edebileceğimizden bahsetmiştir. 4. parmağın Nevâ teli olup güçsüz kalmaması için nota ve parmak numarası yardımı ile bir çalışma yazmıştır. Bu parmağında bir alttaki telle kontrol edilmesini söyleyip gerekirse parmağımızı ileri geri oynatarak doğru sesi bulmamızı söylemiştir. Bu çalışmanın diğer tellerde de yapılmasını tavsiye etmiştir. Yazar Türk müziği nazariyatında olan Rast beşlisinden ve Uşşak dörtlüsünden söz ederek diğer temrinlerini bu iki makamda iletmiştir. Parmakların bir sonraki notaya basarken gerekmedikçe kaldırılmamasına özen göstermiş, bunu parmak numarası ve çizgiler yardımıyla işaretlemiştir. Bu çalışmaların altına küçük not olarak dörtlü ve beşlilerin sonraki bölümlerde olduğunu belirtmiştir.

Yazar sonraki temrinlerinde bağlı çalışma değinmiş aynı notaları iterek çekerek (detaşe) ve bağlı olarak (legato) yazmıştır. Bu çalışmada yayın tamamını kullanmanın önemine vurgu yapmış ve yayın nasıl uzun kullanılması gerektiğini ifade etmiştir.

Yazar 2. bölümde basit makamların gamlarını nota üzerinde parmak numaralarıyla yazmıştır. Makamlar hakkındaki kısa bilgiyi arka bölümde bulacağımızı not olarak eklemiş ve bu makamların gamlarını Rast, Uşşak, Hüseyini, Kürdî şeklinde vermiştir. Ardından bu makamlarda üçer ölçülük kısa temrinler yazmış ve parmak numaralarını göstermiştir.

Yazar sonraki temrinlerde Hicaz ve Karcığâr makamlarına değinmiş ve bu makamların Türk müziği perde isimlerini yazarak nasıl çalınması gerektiğini tarif etmiştir. Sûzinâk, Bûselik ve Çargâh makamlarındaki temrinlerini yazarak Türk müziğindeki perde isimlerinden bahsetmiş, bunlarında değişik yay bağlarıyla çalınmasını istemiştir.

Onaltılık notalar üzerinde çalışmalara başlamıştır. Bu çalışmaları Rast makamında yazmış, 9/8 lik Hicaz aranağme ile devam ettirmiştir. Çalışırken yay bağlarına dikkat çekmiş ve başarılı bir çalışla Türk müziğindeki birçok parçayı gereğince icra edebileceğimizi söylemiştir. Çalışmalara ağır bir tempoda başlamamızı ve daha sonra hızlanmamızı tavsiye etmiştir. Hız kazanma çalışmalarına ayrı bir başlıkla giriş yapmıştır.

Hız kazanma çalışmasını Rast makamında uygulamış ve aynı ölçüyü dört değişik yay bağıyla yavaştan hızlıya doğru çalışmamıza önem göstermiştir. Bu çalışmalara çeşitli makamlarda ölçü içini tekrarlayarak değişik yay bağları ve bağısız olarak çalışmamızı söylemiştir. Bu temrinler daha önce değinmediği Nişâburek, Sabâ, Zirgüleli Hicaz, Kürdîlihiczâr, Nikriz ve Segâh makamlarında da uygulamıştır. Buraya kadar olan çalışmalar 27. temrinle sonlanmıştır (Oran, 1999, 28).

Oran, ölçü içinde aksak senkoplar başlığıyla senkobu tanımlamış ve Hicaz makamındaki temrinle örneklemiştir. Bunları çalarken yay bağlarının farklı şekillerde çalınmasını ve önemini vurgulamıştır.

Oran, noktalı notaları tarif etmiş ve uygulamada müzisyenlerin zorlandığını, yanlış çalınışına rastladığını bu sebeple ayağımızı tempo vurarak çalışmamızı tavsiye etmiş, Uşşak temrinlerle örneklendirmiştir.

Oran, üçleme bölümünde nasıl çalınması gerektiğini tarif etmiş, çeşitli makamlardaki temrinleri çeşitli yay bağlarıyla yazmış, çalınırken yavaş başlayıp hızlanmamızı ve geçmişte bahsettiği parmak kurallarına uymamızı söylemiştir.

Oran, 3. bölümde, ince telde çalışmalar başlıklı bir bölümle şu ana kadar hiç birinci telde çalışmadığımızı belirtmiştir. Bunun nedeninin; diğer tellere nazaran daha değişik konumlandığını ve ince telde kalın tellere oranla yayı daha da uzun ve hafif bastırarak kullanmamız gerektiğini ifade etmiştir. 1. teldeki temrinlerini Uşşak, Kürdî, Hicaz, Sabâ, Nişâburek, Bûselik olarak yazmış, bu teldeki nota isimlerini farklı tellere uyguladığımızda 5 ses ve 1 sestten bahsederek transpozisyon konusuna bir giriş yapmıştır. 1. Telin Türk müziğinde bir ses aşağıya çekilme olayının sîne kemandan kalma bir alışkanlık olduğunu söylemiş ve bu alışkanlığın zararlı olduğunu belirtmiştir.

Telden tele geçmede çeşitli konumlar adlı başlık altında parmak numaralarından faydalanarak çeşitli makamlarda alıştırma yazmış, bunlardan Segâh olanında parmak

numaralarını belirterek pozisyon değişikliğini göstermiştir. Makamlardaki perdelerin doğru basılmasına önem vermiştir.

Tel atlamak adlı başlıkta Türk müziğinde geniş aralıklara sık rastlanmadığını söylemiş, gerektiği takdirde (onlu aralık ve daha geniş)diğer tellere değmeden çevik bir hareket sergilenmesini söylemiştir. Bununla ilgili Mâhur makamında temrin 40'ı göstermiştir. (Oran, 1999, 41).

Tekrarlayan bitişik notalar adındaki başlıkta bu durumun Türk müziğinin karakteristik bir özelliği olduğunu belirtmiş, dörtlü ve beşli aralıklarda notaların tekrarlandığını vurgulamıştır. Bununla ilgili yazdığı temrinlerde çarpmalar göstermiş bu çarpmaları küçük notalar halinde belirtmiştir.

Appoggiatür (çarpma) başlığında tarifi verilmiş, aynı başlıkta nasıl yazıldığını, nasıl yazılması ve nasıl icra edilmesi gerektiğini küçük alıştırımlarla göstermiştir. (Oran, 1999, 43).

Esler (sus işaretleri) tarifi anlatılmış ve Nihâvend makamındaki Çamlıca Yolunda adlı eseri bu konu için örnek göstermiştir. Ardından aynı makamdaki Bahar bitti güz bitti şarkısının bir bölümünü örneklerine eklemiştir.

4. Bölümde çeşitli makam ve usûllerde seçilmiş söz ve saz musikisine ait örneklere yer vermiş, bu çalışmada hem keman tekniği hemde Türk müziği repertuarımızı genişletebileceğimizi belirtmiştir. Çalarken yay bağlarına dikkat etmemizide eklemiştir. Bu bölümde Kürdîlihiczâr makamında O güzel başını göğsüme koysan adlı şarkıyı ilk örnek olarak göstermiştir. Bir sonraki eserde Tatyos Efendi'nin Rast Peşrevini vererek ve ardından peşrev formundan bahsederek kitabında 81 tane peşrev olduğunu eklemiştir. Bu eserlerin çeşitli usûllerde olduğunu ve eserlerin bazılarına; kimi zaman besteci kimi zaman eser hakkında küçük notlar eklemiştir. Eserler sırası ile şöyle devam etmektedir.

Tablo 1: Çeşitli Makam ve Usûllerde Seçilmiş Söz ve Saz Musikisine Ait Örnekler

Nihâvend Şarkı: Dil seni sevmeyeni...	Civan Ağa
Nihâvend Şarkı: Bin gül çıkarırdım...	Lemi Atlı
Segâh Yürük Semâî: Tûtî-i mucize...	İtrî
Hicaz Şarkı: Canım gibi sevdikçe seni...	Şevki Bey
Hisarbûselik Şarkı: Dök zülfünü...	Mustafa Çavuş
İsfahan Şarkı: Düşme ey âşık hayale...	Hacı Arif Bey
Kürdîlihiczâkâr Şarkı: Bir sabah bakacaksın ki...	Selahaddin İçli
Segâh Peşrevi	Neyzen Yusuf Paşa
Sultaniyegâh Peşrevi	Hacı Arif Bey
Hicaz Peşrevi	Refik Fersan
Şedaraban Peşrevi	Tanbûrî Cemil Bey
Gerdâniye Peşrevi	Dr.Suphi Ezgi
Hicaz Hümayûn Peşrevi	Veli Dede
Ferahnâk Peşrevi	Zeki Mehmed Ağa
Muhayyer Saz Semâîsi	Tanbûrî Cemil Bey
Mâhur Saz Semâîsi	Kemençeci Nikolaki
Tahirbûselik Saz Semâîsi	Kemâni Rıza Efendi
Nişâburek Saz Semâîsi	Osman Bey
Yegâh Saz Semâîsi	Tanbûrî Büyük Osman Bey
Ferahfezâ Saz Semâîsi	Şerif Muhittin Targan

5. Bölümün başlığını pozisyon olarak belirlemiş ve tarifini vermiştir. Yazar şu ana kadar çalınan etüdlerin ana pozisyon olarak adlandırıldığını ve birinci pozisyonda çalındığını söylemiştir. (Fakat önceki etütlerde temrin 36'da yarım pozisyon ismi ile göstermiştir.) Pozisyon kullanmanın faydası ve gereğinden bahsederek Türk müziğinde kullanımının gerekliliğini irdlemiştir. Ayrıca hangi hallerde kullanılması gerektiğini maddeler halinde yazmıştır. Bu açıklamanın ardından yazar, Rast telinde Türk müziği perde isimlerini de söyleyerek ve parmak numaralarından faydalananarak 1. pozisyonda başlayıp 3. pozisyonu göstermiştir. Tekrar 1. pozisyona dönen bir çalışma yazmıştır (Oran, 1999, 72). Daha sonraki temrinlerde aynı telde başka çalışmalarla devam edip

bunları diğer tellerde de uygulamamızı söylemiştir. Temrinlerine çeşitli makamlardan örnekler yazıp bunların yay bağlarının belirtildiği gibi çalınmasını vurgulamıştır.

Yazar 1. telde ileri pozisyon çalışmaları başlığında Hicaz gamını sadece 1. parmakla çalmaya yönelik bir temrinle başlamış ve Hicaz makamında başka temrinlerle sürdürmüştür(Oran, 1999, 76). Ardından diğer tellerde ileri pozisyon çalışmalarına geçmiştir. Burada da Rast makamı dizisinin sadece Rast telinde çalınmasını parmak numaralarıyla uygulatmıştır. Nikriz ve Acemaşiran temrinlerle bu çalışmayı desteklemiştir.

Parmak kuvvetlendiren pozisyon çalışmaları adlı başlıkla Hicaz ve Çargâh temrinler yazmıştır.

Extension (genişleme) etütleri başlığında parmakların olması gereken yerden daha ileri basılmasının hedeflendiğini anlatmış, bu tekniğin Türk müziğinde gerekli görülmediğini ancak parmakların esnekliği için fayda göstereceğini söylemiş buna göre çeşitli makam ve aralıklarda temrinler eklemiştir.

Yazar 6. bölüme Türk müziğinde aktarım (transposition) başlığıyla giriş devam etmiş, batı müziği ses sistemindeki anahtarlardan bahsederek her sazın kendi anahtarı veya ses sahasının ayrı kullanımı olduğunu söylemiştir. Fakat Türk müziğinde tek anahtarın varlığından ve her solistin her parçayı okuduğundan Türk müziğindeki aktarım zorunluluğu hakkındaki fikirlerini sunmuştur. Bu doğrultuda uygulayacağı aktarım için Dügâh ve Rast perdelerinin parmak numaralarını vererek, uygulayacağı perdenin parmak numarasını yazmış ve bolahenk akortta 1 ses aşağı, 4 ses aşağı, 5 ses aşağı gibi terimler kullanmıştır (Oran, 1999, 82).

4 Ses aşağı aktarım örneklerine Cevdet Çağla'nın Seni coşkun suların koynuna mehtap alamaz eserinin notalarına parmak numaraları yazarak sürdürmüştür. Bu örneklerle yine aynı teknikle Süleyman Erguner'e ait Ömrün şu biten..., Aleko Bacanos'a ait Gel ey denizin..., İsmail Hakkı bey'e ait Acemkürdi saz semaîsi 4.hane, Nasibim Mehmet Yürü'ye ait Kır atıma bineyim, Uşşak aranağme, Nihâvend aranağme, Hicaz aranağme, Santûri Ethem Efendi'ye ait Şehnaz Longa, Tanbûrî Mustafa Çavuş'a ait Küçükusu'da gördüm seni gibi eserler eklemiştir.

5 Ses aşağı aktarım örneklerinde bu aktarımın daha kolay olduğunu vurgulamış, Segâh, Kürdîlihiczakâr, Hüzzam, Sabâ, Bestenigâr eserlerden örnekler vermiştir.

1 Ses aşağıya aktarım örneklerinde yine parmak numaraları yazarak Bayâti Saz Semâîsi, Rast ve Hicaz şarkıların bölümleriyle örneklemiştir.1 ses icrada Kürdîlihicazkâr makamındaki zorluğa dikkat çekerek bunu 2. pozisyonda parmak numaraları yazarak daha kolay bir hal aldığını söyleyerek örneklemiştir. Böylece 2. pozisyonun kullanımına ilk defa rastlamış oluyoruz. Daha sonra 2. pozisyondaki örneklerle devam etmiştir.

7. bölüme makam dizilerinin iki oktavlık çalışmalarıyla başlamış (Oran, 1999, 100), bu dizilerin 1. pozisyondan sonraki perdelerine parmak numaraları yazmıştır. Bu çalışmaları çeşitli makamlarla örneklemiş, ardından arpej çalışmalarına geçmiştir (Oran, 1999, 106). Arpej çalışmalarını önce bağısız daha sonra bağlı çalışmamızı tavsiye etmiştir.

Yazar kromatik sesleri bir başlıkla tarif etmiş ve Türk müziğinde yaygın kullanılmadığını belirtmiştir. Bu kromatik diziyi Mâhur makamındaki temrinle başlatmıştır(Oran, 1999, 109) ve Türk müziğinde en çok kullanılan kromatiklerin üçlü ve dördü aralıklar olduğunu belirtmiştir. Bu konuyla ilgili Aleko Bacanos'un Acemaşîran Geley denizin nazlı kızı adlı parçasının aranağmesini örnek göstermiştir (Oran, 1999, 110). Refik Talât Bey'in Şedaraban Saz Semâîsi'nin teslimini örnekler arasına almıştır (Oran, 1999, 111).

Yazar trill konusuna bir başlıkla giriş yapmış, işareti ve nasıl çalınacağını tarif ederek notasyon olarak göstermiştir. Bu konuyla ilgili Tanbûrî Cemil Bey'in Şedaraban Saz Semâîsi'nin teslimini ve Münir Mazhar Kamsoy'un Rast Saz Semâîsi'nin 4. hanesini örnek olarak göstermiştir (Oran, 1999, 112).

Tremolo konusunu ele almış, yay ile yapıldığını vurgulayarak yazılışı ve çalınışını notasyon olarak göstermiştir. Bu konu ile ilgili Refik Fersan'ın RastMedhal'inin 4.hanesi, Refik Talat Bey'in Mâhur Saz Semâîsinin teslimi, Nevres Bey'in Hûzzam Saz Semâîsinin teslimini konuya örnek olarak göstermiştir (Oran, 1999, 114-115).

Mordan konusunu ele almış, bir süsleme olduğu ve dilimizdeki karşılığının kapma olarak belirtmiştir. Şerif Muhiddin Targan'ın Dügâh Saz Semasi'nin 4. hanesini örnek olarak vermiş ve parçanın içinde mordan işaretini göstermiştir. Eserden sonra yazılışını ve çalınışını notasyon olarak göstermiştir (Oran, 1999, 116).

Yazar grupettonun İtalyanca bir söz olduğunu ve anlamını kümecik olarak belirtmiştir. Bu konuyla alakalı Tanbûrî Cemil Bey'in Şedaraban Saz Semâîsi'ndeki 4. haneden bir

bölümünü yazmış ve ardından Cemil Bey'in plaktaki çalışını notasyon olarak gösterip konuyu sonlandırmıştır (Oran, 1999, 117).

Pizzicato çalınışını anlatmış işaretinin (pizz) olarak gösterildiğini belirtmiş ve pizzicatodan sonra yaylı icraya dönülmesi gerektiğinde arcato kelimesinin kısaltılmışı (arc) işaretinin konulduğunu eklemiştir. Bu konunun örnekleri Mehmet Ilgın'ın Rast Şarkısının aranağmesi ve Hasip Dede'nin Nihâvend Saz Semâîsinin 1. hane- teslimlerini örnek olarak vermiştir (Oran, 1999, 118).

Flageolet(flajelo) yazar bu başlık altında kelime anlamını “*geniş olarak armonik sesleri ifade etmektir*” demiştir. Nasıl yapıldığını ve nota üstünde nasıl yazıldığını göstermiştir. Türk müziğinde pek rastlanmamakla birlikte NubarTekyay'ın icra ettiği Nevres Bey'in Hüzam Saz Semâîsi'nin 4. hanesi'nin icrasını nota üstünde göstererek yazmıştır (Oran, 1999, 122).

Yazar otuzikilik notalar adlı başlıkta Türk müziğinde kullanımının az olduğunu söylemiştir. Bununla ilgili örneklere geçmiş ve Vecdi Seyhun'un Nihâvend Saz Semâîsinin teslimini, Nuri Halil Poyraz'a ait Hicaz Saz Semâîsinin teslimini ve kendisine ait Acemaşiran Saz Semâîsi'nin 2. Hanesini örnek olarak kullanmıştır (Oran, 1999, 123-124).

8. Bölümü yazar, makam – usûl ve biçimlerin çağdaş uygulamaları üzerine çalışmalar ve örnekler başlıklı bir çalışmayla başlatmış ve şöyle vermiştir:

Sultaniyegâh Peşrevi 3. hane Refik Fersan

Bûselik Saz Semâîsi Mutlu Torun

Düğün Evinde (Hüseyin) Hüseyin Sadettin Arel

Arazbarbûselik Saz Semâîsi 2. hane Refik Fersan

Nihâvend Saz Semâîsi 4. hane Cinuçen Tanrıkörur

Nihâvend Saz Semâîsi 4. hane Mesud Cemil

(Oran, 1999, 125-133).

Bu başlıktaki örnekler burada son bulmaktadır.

Vibrato tarifini uzunca vermiş, yanlış ve yersiz uygulandığında kötü bir tesir uyandıracığını belirtmiştir. Vibratoyu üçe ayırmış bunları:1- parmak 2- bilek 3- kol

vibratosu olarak belirtmiştir. Kalın tellerde daha ağır ince tellerde daha hızlı bir biçimde uygulanmasını öngörmüştür. Türk müziğinde daha az ihtiyaç duyulmasından ve uzun seslerde kısmi bir portamento ile kullanıldığını ifade etmiştir.

Nüans başlığında nüansın tarifini verip ikiye ayırmıştır. Bunları ses gürlüğü nüansı ve anlatım nüansı olarak belirlemiş ve örneklerini aşağıdaki gibi vermiştir.

Piano (p) forte (f) pianissimo (pp) fortissimo (ff)

Yazar crescendo, sforzando, decrescendo, diminuendo gibi terimlerden söz ederek işaretlerini göstermiştir (Oran, 1999, 135). Bu tariflere dolce, espressivo, grazioso, brillante, tranquillo, religioso gibi nüansları anlamlarıyla vererek, kemanda gürlük ve hafif nasıl çalınırın tarifi ile bu konuyu Dr. Teoman Önalı'nın kelebekler diyarı adlı eserine çeşitli nüans ve yay bağları ekleyerek örneklemiştir (Oran, 1999, 137-138-139-140).

Yazar tempo -hız konusuna giriş yapmış, kelimenin anlamını tarif etmiştir. Türk müziğindeki belirli usûl ve ölçülerin hızlarının var olduğundan söz ederek örnek olarak ağır aksak usûlünü vermiştir. Daha sonra İtalyanca hız terimlerine anlamlarıyla yer vermiştir (Oran, 1999, 141).

Yazar metronom aracından bahsederek 19.yy. yapılan bir araç olduğunu, amatörlerin kullandığını ifade etmiştir.

Hıza göre yay hareketlerinde; bağlı yaydan bahsederek eğer yay bağı yoksa yayın ortasıyla seri hareketlerle çalınmasını söylemiştir.

9. Bölüme yay bağları adlı başlıkla girilmiştir, genel prensipleri şöyle sıralamıştır. Parçaya yayı çekerek başlamak (eksik ölçüyü istisna olarak görmüştür), gerekmedikçe ölçü sonunu iterek bitirmek, bir ölçüyü bir yayda çalmak, şarkının temposuna göre yayı 1, 2, 3, 4'e bölmek, sözlü eserlerin gidişatına göre yayı kullanmak, bir notayı mümkün olduğunca bölmek ve mümkün olduğunca açık tel kullanmamak gibi başlıklar altında toplayarak Batı müziğinde bağ işareti olmadıkça ayırık çalışın kullanıldığını, Türk müziğinde ise bağlı çalışın esas olduğunu vurgulamıştır.

Yay hareketlerine geçerken iki ayrı açıdan gruplara ayırmıştır.

1) Telden sıçratmadan yapılan yay hareketleri: Bu tarzın Türk müziğinde tam olarak icra edilememesini vurgulamıştır.

2) Telden sıçratarak yapılan yay hareketleri: Bunların Türk müziği içinde olduğunu, ancak bilinçli ve tekniğe uygun yapılmadığını belirtmiştir. Batı müziğindeki bütün yay hareketlerini kitabın sonunda şematik olarak isim ve tariflerini göstereceğini eklemiştir.

Telden sıçratmadan yapılan yay hareketleri isimli başlıkta staccato ve marteleyi örnek göstermiş, bunları açıklamış 22. temrinin (d) şikkını örnek olarak göstermiştir (Oran, 1999, 25). Bu icrayı seri pasajlarda longa ve sirtolar gibi ajilite gösterilen parçalarda kullanılmasını uygun görmüştür.

Telden sıçratarak icra edilen yay tarzları altında spiccato ve saltatoyu nasıl çalmamız gerektiğinin tarifini vermiş, bunlara örnek teşkil etmesi için kendisine ait Rast etüt kapris bölüm 3'ü çalışılması için eklemiştir (Oran, 1999, 147-148-149).

Glissando, portamento ve diğer kaydırmalar adlı başlıkta tariflerini vermiş, nasıl yapılması gerektiğini anlatmış, nota üzerinde doğru ve yanlış çalımlarını göstermiştir (Oran, 1999, 150-151). Diğer kaydırmalar bölümünde ise Türk müziğinde kullanılan bir perdeyi basarken daha geride başlayıp perdenin yerine kadar kaydırıp basmak olarak tarif etmiş, bu durumu sıhhatli ve hoş bulmadığını kulakta kötü bir tesir bıraktığını da belirtmiştir.

Türk müziğinde ideal üslup adlı bir başlıkta Türk müziğindeki iniş ve çıkış cazibesinden, makamın karakteristik özelliğinden kaynaklanan kendine has özellikler bulunduğundan, ayrıca çarpmalar ve vibratonun kullanımından bahsederek bunları abartmadan her sesin duyurularak çalınması gerekliliğinden söz etmiştir. Bu nüansların Türk müziğinde nota üstünde tarif edilmediği ve gösterilmediği için üstad keman sanatçılarını dinlememizi tavsiye etmiştir.

Yazar taksim konusunu tarif etmiş, nerelerde ne kadar süre olduğuna değinmiş, şarkıların meyan kısmını örnek vererek geçkiyi tarif etmiştir. Bazı makamların hangi geçkiler yapabileceğini tablo halinde göstermiştir (Oran, 1999, 155-156). Makam bilginin arttıkça daha çok ve ustaca geçkiler yapabileceğimizi vurgulamıştır. Bu konuyla ilgili kendisine ait taksim örnekleri şu sıra ile verilmiştir:

Hicaz Taksim

Rast Taksim

Sûzinâk Taksim

Hicazkâr Taksim

Kürdîlihiczakâr Taksim

Segâh Taksim

Hüzzam Taksim

(Oran, 1999, 157-163).

Çift telde çalmak adlı başlıkta Türk müziği yapısının tek sesli olduğunu vurgulamış, ancak Türk müziğindeki çok seslilikten de bahsederek bazı enstrümanların pestten, bazılarının oktavdan çalındığını ve halk müziğindeki bağlamayı çok sesliliğe örnek göstermiştir. Keman için yazdığı temrin 84'ü parmak numaralarını belirterek ilk örnek olarak başlatmıştır (Oran, 1999, 164). Bu çalışmalara temrin 85, 86, 87, 88, 89 ile devam etmiştir (Oran, 1999, 165-166).

Çeşitli çift tel çalışmaları ve ton kazanmak isimli başlıkta verdiği temrinlerin pozisyon değiştirmek, iyi bir ton elde etmek, parmakları ve yayı kuvvetlendirmesi gibi faydalarının olacağını söyleyerek temrin 90, 91, 92'yi eklemiştir (Oran, 1999, 167-168-169).

Bag-pipe (gayda) altındaki başlıkta kemanın boş tellerini pedal sesi gibi kullanarak pozisyon içeren gamlardan faydalanmış, bunları parmak numaraları ile temrin 93' de belirtmiştir (Oran, 1999, 169-170).

Yazar oktav çalışmalarına geçmiş ve çeşitli makamlardaki gamları parmak numaralarını belirterek çift telde notaya almıştır. Temrin 94 (Oran, 1999, 171) bu başlıkta Türk müziğindeki çok sesliliğin kontrpuan esasına dayanması gerektiği görüşünü savunarak kendisine ait olan Hüseyini kapristen bir bölümü de göstermiştir (Oran, 1999, 172).

10. Bölüme aralıklar hakkında kısa bilgi konusu ile başlamıştır. Bu konuda ses, frekans, aralık, melodi, gam, majör ve minör gibi kavramları kısaca tanımlamıştır.

Değiştirme işaretleri adlı konuda aralıkları değiştirmek için diyez, bemol ve natürel işaretlerini tanıtmış, nasıl kullanıldığını tarif etmiştir.

Ardından Türk müziği aralıkları ve değiştirme işaretleri adlı başlıkta Türk müziğinin batı müziğinden farklı olduğunu söylemiş, bir tam sesin dokuza bölündüğünden bahsederek Türk müziğindeki koma sistemini, simgelerini, değerlerini ve sembollerini, tablo halinde göstermiştir (Oran, 1999, 174).

Türk müziği ses sistemi perdeleri adlı başlıkta Kaba Çargâh perdesinden başlayarak Tiz Hüseyinîye kadar olan perdeleri isimleriyle birlikte porte üzerinde göstermiştir (Oran, 1999, 175). Bu perdelerin keman üzerindeki yerlerini ise şematik olarak'da tarif etmiştir (Oran, 1999, 176).

Yazar makamlar adlı başlıkta Türk müziği ses dizilerinin tarifini 4'lü ve 5'lilerden olduğunu söylemiş; durak, güçlü, seyir gibi kavramlardan söz ederek basit, şed, mürekkep makamların mevcut olduğunu aktarmıştır.

Yazar bu konu ile bağlantılı dizileri oluşturan tam 4'lü ve tam 5'lileri (Oran, 1999, 178)'de göstermiş ardından basit makamları, bazı şed ve bileşik makamları göstermiştir (Oran, 1999, 179-180-181).

Türk müziğinde usûller konusundaki başlığı küçük ve büyük usûller olmak üzere ikiye ayırmış, küçük usûllerin 20 zamanlıya kadar olduğunu, büyük usûllerin ise 20 zamanlıdan 120 zamanlıya kadar olduğunu söyleyerek usûllerin vurulmasını sağ el ve sol el olarak hecelerin altına yazmıştır.

Yazar mertebeyi açıklamış, büyük usûller konusuna girerek 20 zamanlıdan başlayarak 120 zamanlıya kadar olan bazı usûllerin isimlerine ve zamanlarına yer vermiştir.

Kuvvetli ve zayıf zamanı açıklayıp Türk müziğinde icrâ ahenkleri ve aktarımı konusuna girmiştir. Bu konuyu daha önce işlediğini belirterek anahtarlar başlığında tanımını yapmış ve porte üzerinde göstermiştir (Oran, 1999, 183).

Yazar Türk müziğinde farklı akortlardan icra sorununu çözmek için anahtar kullanımının olmadığını vurgulayarak Nevâ perdesinin çeşitli anahtarlarla yazılışını vermiştir (Oran, 1999, 184-185).

Yazar son olarak sağ elin fonksiyonları adlı bir başlıkla yay tekniğindeki bazı terimleri ve bunların anlamlarını yazmıştır. Bu terimler sırası ile şöyledir:

Yayı telden sıçratmadan yapılan hareketler: DETACHE, GRAND DETACHE, LEGATO, PORTATO, PİQUE, COLE, STACCATO, MARTELE, SON FİLE.

Yayı telden sıçratarak yapılan hareketler: SPİCCATO, SPİCCATO VOLANTE, BRUSHED SPİCCATO, SAUTİLLE, SALTADO, RİCOCHET, SALTANDO, BATE, COLLEGNO, SOTTE VOCE, FLAUTANDO, SUL TASTO olup bunların bazılarının yayın neresi ile kullanıldığını şema olarak göstermiştir (Oran, 1999, 186).

Yazar kitabın sonunda faydalanılan ve faydalanılacak eserlerin isimlerine yer vererek fihrist ile kitabını bitirmiştir.

1.2. Hakan Şensoy’un “Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Keman Eğitimi Üzerine” Adlı Sanatta Yeterlik Tezi

1.2.1. Hakan Şensoy’un Hayatı ve Eserleri

1968 yılında İstanbul’da doğan sanatçı, keman eğitimine 1977-78 yılında girdiği İTÜ Türk müziği Devlet Konservatuvarı’nda Prof. Ayhan Turan gözetiminde “Hızlı Eğitim Özel Keman Birimi”nde başladı. İlk resitalini 1984 yılında verdi. Bu tarihten günümüze birçok ülkede orkestra konserine solist olarak katıldı.1985 yılında İstanbul Filarmoni Derneği tarafından “Yılın En Başarılı Genç Sanatçısı” ve aynı yıl İTÜ Rektörü elinden “Sanat Dalında Üstün Başarı” ödülleri ald.1988 yılında kazandığı bursla yüksek lisans yapmak üzere Londra Kraliyet Müzik Koleji’nde eğitimine başladı. Burada Trevor Williams’ın sınıfından mezun oldu.1990-92 döneminde İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde master eğitimini tamamladı.1992-93 sezonunda Çukurova Devlet Senfoni Orkestrasının konuk başkemancılığını yapmıştır.2000 yılında doktora eğitimini İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde tamamlamıştır. Daha sonraki yıllarda çeşitli orkestraların şefliğini yapmıştır. Halen İTÜ Türk müziği Devlet Konservatuvarı’nda Dr. öğretim üyesi olarak görevine devam etmektedir.

1.2.2. Hakan Şensoy’un “Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Keman Eğitimi Üzerine” Adlı Sanatta Yeterlik Tezi’nin İncelenmesi

Hakan Şensoy tezinin önsöz kısmında İTÜ TMDK ’nın keman derslerine eleştirel bir gözle yaklaştığını ifade etmiş ve içindekiler kısmına giriş yapmıştır. Ardından şekil listesini vermiş, özet kısmına giriş yapmış bu bölümde değindiği ve incelediği konuları belirtmiştir.

1. Bölüm’de yazar bazı sorulara yanıt aradığından söz ederek bunları şöyle sıralamıştır: Keman çalmanın mı? Yoksa öğretmenin mi? daha önemli olduğu, usta çırak ilişkisi, keman çalmayı bilmek nedir? , keman eğitimi nasıl yapılmalıdır? , Türk müziğindeki akort, makam, aralık ve alterasyon işaretlerinin karmaşıklığından söz ederek bunlara öneriler bölümünde aydınlatacak çareler sunduğunu söylemiştir.

2. Bölüm’de meşk kavramı hakkında genel bilgi vererek, meşk kelimesinin nereden geldiği, enderunda nasıl kullanıldığı, usta çırak ilişkisiyle devam ettiği ve insan sesi üzerine yoğunlaştığına dikkat çekmiştir.

Geleneksellik başlığında saz mûsikîsinin geri kaldığını, buna kanıt olarak repertuarın küçük bir kısmını oluşturduğunu belirtmiştir. Bu duruma örnek olarak saz öğrenmenin zorluğu, hafızayı zorlayıcılığı, belli bir metodun olmaması gibi sebepleri sunmasının yanı sıra Ali Ufki, Kantemiroğlu ve Hamparsun Limoncuyan’ın öncelikle saz eserlerini notaya alışı da örnek olarak vermiştir.

Mekân adlı başlıkta Osmanlı Müziğinin “Saray Müziği” olarak adlandırılmasına değinmiş, İstanbul, Bursa, Edirne, Selânik, İzmir, Şam gibi şehirleri örnek olarak göstermiştir. Mevlevihaneler, konaklar ve kahvehaneleri bu örneklerle eklemiştir.

Yöntem bölümünde meşk sisteminin bir icâzetnâme verme durumunun olmadığından bahsederek buna eleştirel bir yaklaşımda bulunmuştur. Bu durumu, doğan problemler başlığıyla ele alıp bir sonraki konuda meşk sistemindeki problemler olarak şöyle sıralamıştır: Eserin unutulması, değişmesi, icracının beğenisine göre eserin ifade edilmesi, repertuar ve teknik eğitimin ayırt edilmemesi, pedagojik olarak yetersizlik gibi sorunların olduğunu, Osmanlı müziğinde ayrıca bir çalgı eğitiminin olmadığı için virtüözitenin gelişmediği sadece bireysel beceri olarak görüldüğünü belirtmiştir. Çalgı eğitimi konusuna kemani örnek göstererek uzak bir kültürden müziğimize girmiş olduğunu ve olanaklarının asgariye indirilmiş, akort düzeninin değiştirilmiş olduğunu belirtmiştir. Bu hususta Abdülkadir Töre’nin 1914 yılında yayınladığı ve Türkiye’de yazılan ilk keman metodu olarak belirttiği Usûl-û Tâlim-i Keman ve Kemânî Mustafa Bey’in 1924 yılında yayınladığı Alaturka Keman Muallimi adlı metotlarda çalgının akordunun (sol, re, la, re) veya (do, sol, re, sol) şeklinde gösterildiğini vurgulamıştır. Akort meselesinin karmaşıklığı üzerine Kemânî Hakkı Derman’ın 1948’de Türk Mûsikî Dergisi’nde yayınlanan “Türk Mûsikîsinde Keman Akordu” başlıklı makalesinin bir bölümüne yer vermiştir (Şensoy, 1999, 12).

Meşk sisteminin kalıntıları bize ne kazandırır başlıklı sorusuna verdiği yanıtlar, keman eğitiminin dünya standartlarından uzak olması, doğru tutuş, yayın temel prensiplerinin bilinmemesi ve uygulanmaması, hocaların metodik bir yol izlememesi ve 440 hz frekansının (re) olarak adlandırılması gibi hususlarla eksiklikleri dile getirmiştir.

3. Bölüm anketler ana başlığıyla devam etmiş, anketlerin neden dağıtıldığını ve soruların amaçlarını anlatmıştır. Anket soruları şunlardır:

- 1- Adınız, Soyadınız
- 2- Mezun olduğunuz son öğretim kurumu ve şu andaki bölüm ve şubeniz nedir?
- 3- Enstruman hocanız kimdir?
- 4- Okulun genel ilkelerine değinmeden keman veya viyola dersinizin prensipleri hakkındaki olumlu – olumsuz görüşleriniz nelerdir?
- 5- Sizce keman eğitimi; a) Gelenekselmi olmalı? b) Standardize edilmiş evrensel mi olmalı? c) Her ikisinde mi olmalı?
- 6- Sizin öğrenciniz olduğumu varsayalım. Lütfen (keman ve yay tutma konusunda)benimle ilk dersinizi yapın ve bunu sözlerle tarif edin.
- 7- Keman çalmaktaki samimi amacınız nedir? (Örnek: Para kazanmak, eğitmen olmak, enstrumanında tanınmış biri olmak, aydın olmak vb.)
- 8- Eğer siz kemanla ilgili bir tez hazırlıyor olsaydınız, hangi konu başlığını seçerdiniz, neden?
- 9- Bölümünüzdeki keman eğitimi için önerileriniz nelerdir?

Cevaplar bölümünde katılımın az olduğunu belirterek 3. Soruya kadar olan bölümleri açıklamamıştır.

4. sorunun seçilmiş cevaplarından bazılarına yer vererek (Şensoy, 1999, 19-20) derslerin yetersizliği ve düzensizliği, kimi hocaların derse devamsızlığı, kemanın ulaşılmaz zorlukta bir enstruman olarak görülmesi gibi sonuçları dile getirmiştir.

5. sorunun seçilmiş cevaplarına yer vererek (Şensoy, 1999, 20-21) bu konuda öğrencilerin eğitim sistemine dair eleştirilerini göz önünde tutarak, bu konudaki fikirlerini öneriler bölümünde vereceğini söylemiştir.

6. sorunun seçilmiş cevaplarına yer vererek (Şensoy, 1999, 21-22) bu sorunun cevabını öğrencilerin tam olarak veremediğini söylemiş, bunun sebebinin eğitmenler olduğunu vurgulamıştır.

7. sorunun seçilmiş cevaplarına yer vererek, (Şensoy, 1999, 22) öğrencilerin eğitimden mutsuz ve karamsar olduklarını bu sorunun analizi olarak belirtmiştir.

8. sorunun cevaplarına (Şensoy,1999, 23) de yer vererek, bu sorunda neticesini belirgin bir serzeniş olarak belirlemiştir.

9. sorunun seçilmiş cevaplarına (Şensoy, 1999, 23-24) de yer vererek, bu cevaplardan öğrencilerin öğretmenlerinden memnun olmadıklarına ve olumsuz eleştiriler verildiğine değinmiştir.

4. Bölümde “öneriler” başlığı altında, kemanın ilk dersinden itibaren karşılaşılabilecek birçok probleme öneriler sunacağını belirtmiştir. Yazar ilerleyen yazısında doğallığın dışına çıkmadan beynin el, kol ve reflekslerle uyumundan bahsederken başlıkları şöyle sıralamış ve bunları açıklamıştır. Bu teknik konuları açıklarken yeni bir metot değil, geleneksel (evrensel)keman tekniğinden yararlanacağını belirtmiştir.

Keman üzerine özel öneriler: Yazar bu konuyu küçükbaşlıklar ve maddeler halinde şu şekilde vermiştir:

Keman tutma: Yukarıda da belirttiğimiz gibi yazar detaylı bir tarif yerine bu konuda kemanın asırlardan beri çalındığını ve tutuş şeklinin belli olduğunu anlatmaya çalışmıştır.

Keman tutarken sol elin konumu: Kemanı tutarken biraz sola doğru tutulmasını, kolu kısa olanların ise biraz daha vücuda yaklaştırmasını söyleyerek, sebeplerini açıklamıştır. Sol kolla ilgili diğer teknik bilgileri ileride vereceğini eklemiştir.

Keman nasıl tutulur başlığında önemli olanın kemanın sımsıkı tutulması değil, dengede durması ve kaslarımızın gerilmemesine vurgu yapmıştır.

Enstruman omuzda nereye yerleştirilmeli başlığında kişiye göre tespit edilmesini ve tutuş prensiplerinin uygulanmasını söylemiştir.

Çeneliğin yeri başlığında uzun boylu kişilerin ortada, kısa boylu kişilerde biraz daha sola doğru olmasını söylemiştir.

Keman tutarken salyangozun seviyesi başlığında yazar kemanın tek bir tutuş şekli olduğunu burada da hatırlatmış ve küçük değişikliklerin ekoller ve kişilerin fiziki yapılarından kaynaklandığını eklemiştir.

Sol kol: Yazar bu konuyu sol kolun konumu adlı bir alt başlık yaparak açıklamış ve maddeler halinde vermiştir.

- Sol bilek başlığında yüksek pozisyonlarda bileğin dışa doğru çevrilmesini, bu sayede parmakların daha rahat hareket edebileceğini söylemiştir.
- Sol el başlığında elin ne kadar yüksek veya alçak yerleşeceği, kişinin el ve parmak yapısına göre değişeceğini söylemiş, elin kasılmadan sapı kavraması ve hâkim olmasını belirtmiştir.
- Sol elin parmakları başlığında alıştırma önerilerini yazılı biçimde vermiştir (Şensoy, 1999, 36-37).

Başparmak: Bu başlık altında birinci pozisyondayken başparmak nereye yerleştirilmeli isimli bir alt başlıkla ünlü kemancıların tariflerine yer verilmiştir. Bu bölümü araştırma önerilerine yer vererek notasyon olarak göstermiştir (Şensoy, 1999, 40).

Vibrato başlığında tarifini yaparak çeşitlerini detaylandırmıştır.

Vibrato çeşitleri: Bu konu hakkında farklı görüşlerin olduğunu kol, el veya parmaklamı yapılmasının gerektiğini söyleyerek çalma sırasında bir tipten başka bir tip vibratoya geçilebileceğinden, vibratonun kişinin zevkine bağlı olacağını fakat müziğin stiline önüne geçmemesi gerektiğini vurgulamıştır. Türk müziğinde genelde yanlış tutmadan kaynaklı sadece bilekten uygulandığını belirtmiştir.

El vibratosu: 3. Pozisyonda uygulamaya başlanmasını tavsiye etmiştir.

Kol vibratosu: El vibratosunda uygulanan aşamaların burada da geçerli olduğunu söyleyerek çeşitli pozisyonlarda başlanabileceğini belirtmiştir.

Parmak vibratosu: Bu vibrato çeşidinin diğerlerine göre daha zor olduğunu ve onları çalıştıktan sonra çalışılmasını öngörmüştür.

Parmak ucu vibratosu: Daha hızlı pasajlarda kullanıldığını belirtmiştir.

Sol elin hareketleri: Bu konuyu beş noktada toplayıp açıklamasını yapmış ve bu başlıkları şöyle sıralamıştır:

- 1- Parmakların dikey hareketleri
- 2- Parmakların bir pozisyon içinde yatay hareketleri

3- Teller arası geçişler

4- Parmakların ve elin birlikte pozisyon değiştirmek için yaptıkları kayma hareketi

5- Vibrato hareketleri

Entonasyon başlığında en önemli etkenin kulak olduğunu, parmaklar ve kulağın uyumunun gittikçe arttığını, bu birlikteliğin gelişmesi için gam ve arpejlerin çalışılması gerekliliğinden bahsederek (*IvanGalamian-FredrickNeumann*)’ın ağdaş keman tekniği adlı kitabından örneklerle yer vereceğini belirtmiştir. 51. ve 86. sayfalar arasındaki bu çalışmalar sırası ile şöyledir:

- Do majör
- La minör armonik
- La minör melodik
- Sol majör
- La minör melodik
- Mi minör melodik
- Re majör
- Si minör armonik
- Si minör melodik
- La majör
- Fa diyez minör armonik
- Fa diyez minör melodik
- Mi majör
- Do diyez minör armonik
- Do diyez minör melodik
- Si majör
- Sol diyez minör armonik
- Sol diyez minör melodik
- Fa diyez majör
- Re diyez minör armonik
- Re diyez minör melodik
- Re bemol majör
- Si bemol minör armonik
- Si bemol minör melodik

- La bemol majör
- Fa minör armonik
- Fa minör melodik
- Mi bemol majör
- Do minör armonik
- Do minör melodik
- Si bemol majör
- Sol minör armonik
- Sol minör melodik
- Fa majör
- Re minör armonik
- Re minör melodik

Bu çalışmaların transpozisyonlarını çeşitli perdelerden yazmıştır.

Galamian gam çalışma sisteminin makam cinslerine uygulanması:

Bu çalışmada Arel - Ezgi – Uzdilek sisteminin uygulanmadığını, bu sistemde çelişkinin var olduğunu sebep göstermiş ve Yalçın Tura'nın Armoni Notları 1. kısımdaki işaretleri kullandığını eklemiştir. Türk müziği seyrindeki iniş ve çıkış cazibesi yüzünden bazı makamların perdelerini yarım ses pestleştirmiş veya tizleştirmiş ve buna göre imgelemiştir. Uyguladığı makamları: Rast, Pençgâh, Nikriz, Nihâvend, Hicaz, Segâh, Hüzam olarak belirtilmiştir. Ayrıca Arel - Ezgi-Uzdilek sistemindeki Şed Makamlar tabirinin yanlış olduğunu ana makamların başka perdeye göçürülmesinin ve başka bir makam adıyla anılmasının bilimsel olmadığını savunmuştur. Hicaz cinsinden sonra gelen makamları bir üst kur olarak nitelendirmiştir. Alıştırmalar 93. ve 177. sayfalar arasında sırasıyla şöyledir:

- Rast cinsi için alıştırma Sol notasından
- Rast cinsi için alıştırma Do notasından
- Rast cinsi için alıştırma Re notasından
- Rast cinsi için alıştırma Mi notasından
- Rast cinsi için alıştırma Fa notasından
- Rast cinsi için alıştırma La notasından
- Rast cinsi için alıştırma Si notasından
- Pençgâh cinsi için alıştırma Sol notasından

- Pençgâh cinsi için alıştırma Do notasından
- Pençgâh cinsi için alıştırma Re notasından
- Pençgâh cinsi için alıştırma Mi notasından
- Pençgâh cinsi için alıştırma Fa notasından
- Pençgâh cinsi için alıştırma La notasından
- Pençgâh cinsi için alıştırma Si notasından
- Nikriz cinsi için alıştırma Sol notasından
- Nikriz cinsi için alıştırma Do notasından
- Nikriz cinsi için alıştırma Re notasından
- Nikriz cinsi için alıştırma Mi notasından
- Nikriz cinsi için alıştırma Fa notasından
- Nikriz cinsi için alıştırma La notasından
- Nikriz cinsi için alıştırma Si notasından
- Neveser cinsi alıştırma Sol notası esas alınarak
- Neveser cinsi için alıştırma Do notasından
- Neveser cinsi için alıştırma Re notasından
- Neveser cinsi için alıştırma Mi notasından
- Neveser cinsi için alıştırma Fa notasından
- Neveser cinsi için alıştırma La notasından
- Neveser cinsi için alıştırma Si notasından
- Nihâvend cinsi için alıştırma Sol notasından
- Nihâvend cinsi için alıştırma Do notasından
- Nihâvend cinsi için alıştırma Re notasından
- Nihâvend cinsi için alıştırma Mi notasından
- Nihâvend cinsi için alıştırma Fa notasından
- Nihâvend cinsi için alıştırma La notasından
- Nihâvend cinsi için alıştırma Si notasından
- Kürdî cinsi için alıştırma La notasından
- Kürdî cinsi için alıştırma Do notasından
- Kürdî cinsi için alıştırma Re notasından
- Kürdî cinsi için alıştırma Mi notasından
- Kürdî cinsi için alıştırma Fa notasından
- Kürdî cinsi için alıştırma Sol notasından

- Kürdî cinsi için alıştırma Si notasından
- Uşşak cinsi için alıştırma Do notasından
- Uşşak cinsi için alıştırma Re notasından
- Uşşak cinsi için alıştırma Mi notasından
- Uşşak cinsi için alıştırma Fa notasından
- Uşşak cinsi için alıştırma Sol notasından
- Uşşak cinsi için alıştırma Si notasından
- Hicaz cinsi için alıştırma La notasından
- Hicaz cinsi için alıştırma Do notasından
- Hicaz cinsi için alıştırma Re notasından
- Hicaz cinsi için alıştırma Mi notasından
- Hicaz cinsi için alıştırma Fa notasından
- Hicaz cinsi için alıştırma Sol notasından
- Hicaz cinsi için alıştırma Si notasından
- Segâh cinsi için alıştırma Si notasından
- Segâh cinsi için alıştırma Do diyez notasından
- Segâh cinsi için alıştırma Re notasından
- Segâh cinsi için alıştırma Mi notasından
- Segâh cinsi için alıştırma Fa diyez notasından
- Segâh cinsi için alıştırma Sol notasından
- Segâh cinsi için alıştırma La notasından
- Hüzzam cinsi için alıştırma Si notasından (Fa Dik Acem üzerinde Hicaz çeşnili)
- Hüzzam cinsi için alıştırma Do diyez notasından
- Hüzzam cinsi için alıştırma Re notasından
- Hüzzam cinsi için alıştırma Mi notasından
- Hüzzam cinsi için alıştırma Fa diyez notasından
- Hüzzam cinsi için alıştırma Sol notasından
- Hüzzam cinsi için alıştırma La notasından
- Hüzzam cinsi için alıştırma Si notasından (Gerdâniye üzerinde Bûselik çeşnili)
- Hüzzam cinsi için alıştırma Do diyez notasından
- Hüzzam cinsi için alıştırma Re notasından
- Hüzzam cinsi için alıştırma Mi notasından
- Hüzzam cinsi için alıştırma Fa diyez notasından

- Hüzam cinsi için alıştırma Sol notasından
- Hüzam cinsi için alıştırma La notasından

Yazar ekstansiyon alıştırmaları başlığı altında parmakları kalıp halinde kullanarak galamian gamlarına uygulamamızı söylemiş, parmak numaralarından yararlanarak alıştırmaları şu şekilde başlıklandırmıştır:

- İki parmak için alıştırmalar
- Üç parmak için alıştırmalar
- Dört parmak için alıştırmalar

Yazar burada alıştırmalarına son vermiş, keman üzerinde önerilerde bulunmuş ve bazı alt başlıklar açmıştır. Bu başlıklar sırası ile şu şekildedir:

Yay üzerine özel öneriler:

- Sağ kol: Bu konunun önemini sağ kolun iyi kullanımının sol kolu önemli derecede olumlu etkileyeceğini belirtmiştir.
- Yay tutma: Nasıl tutulacağını tarif ederek doğal olunması gerektiğinin önemini belirtmiştir.
- Sağ elin görevi: Bu başlık altında sağ elin işlevinden bahsederek koldan gelen kuvveti yumuşatarak tele iletme olarak tanımlamıştır.
- Sağ elin bilek ekleminde hareketi:
- Sağ elin dikey hareketi
- Sağ elin yatay hareketi
- Asansör (telden tele geçerken sağ dirseğın kullanımı): Bu başlıkta yazar nasıl olması gerektiğinin tarifini ederek telden tele geçerken bunu hissettirmeden yapılmasına önem göstermiştir.
- Yayın ağırlığı ve tele eşit dağılması: Bu konu üzerine sekiz maddeden oluşan kurallar belirterek yazılı olarak alıştırma vermiştir (Şensoy, 1999, 182-183).
- Tonun karakter ve rengi, değişik ton üretme yöntemleri: Yazar bu konuyu iki tip olarak tarif etmiş bunları köprüye daha yakın ve uzak olarak açıklamıştır.
- Hatalı ton üretimi: Bu konuyu sıkı tını ve çok gevşek tını olarak örneklemiş, bunun sebebinin yayın hatalı tutulmasından kaynaklandığını, yaya çok yüklenmekten veya gereğinden az basınç kullanımından oluşacağını belirtmiştir.

5. Bölüm sonuç ve öneriler olarak verilmiş, İTÜ TMDK’da verilen keman eğitiminin tekrardan ele alınması gerektiği, öğretmenlerin teknik açıdan modern keman eğitimine karşı olan tavırlarının ele alınması, öğrencilerin motive ve teşvik edilmesi ile repertuar konularına vurgu yapmıştır. Son olarak müfredat birliğinin olmadığına değinmiş ve hazırladığı müfredatı sunmuştur.

İTÜ TMDK Türk Müziği Çalgı Eğitim Keman Bölümü müfredat programı önerisi: Bu öneri çalışmanın sonunda ekler kısmına detaylı olarak verilmiştir.

Bu başlık altında 1 ile 10 arası sınıflara ayırarak her sınıf için Batı müziği ve Türk müziği’nin çeşitli formlarından ve etütlerinden eserlere yer vermiştir. 6. sınıftan sonrası için baraj adı altında bir sınavla icra edilmesi gereken parçaları yazmıştır (Şensoy, 1999, 195). 10. Sınıftan sonra mezuniyet sınavı adı altında eserlere yer vermiştir (Şensoy, 1999, 197).

Notlar (Şensoy, 1999, 198)

Kaynaklar (Şensoy, 1999, 199-200)

Ek 1: Alıştırma (Şensoy, 1999, 200-201)

Ek 2: Alıştırma (Şensoy, 1999, 202)

Yazarın Fikret Kutluğ’a ait Nota Birliği ve Akademi başlıklı bir yazıya yer verildiği görülmüştür (Şensoy, 1999, 203-204).

Hakan Şensoy’un tanıtımı ve özgeçmişi (Şensoy, 1999, 205-206)

1.3. Bölüm Zeynep Barut’un “Türk Mûsikîsinde Keman Eğitimi İçin Bir Metod Araştırması” Adlı Sanatta Yeterlik Tezi

1.3.1. Zeynep Barut’un Hayatı ve Eserleri

1959 yılında İstanbul’da doğdu. Oruçgazi ilkokulunu ve Çemberlitaş Kız Lisesini bitirdi. 1968’da İstanbul Belediye Konservatuvarı Keman bölümüne girerek uzun süre

Prof. Ayhan Turan ile çalıştı. 1979’da İTÜ TMDK’na girdi. Bu dönemde, merhum Cevdet Çağla ile çalışmalarını sürdürdü. 1984 yılında İTÜ TMDK’ndan mezun oldu. 1985 yılından itibaren Konservatuarda öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı. Yüksek Lisans eğitimini İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde 1989 yılında tamamladı. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsünde Sanatta Yeterlik öğrenimini 1995 yılında tamamlamış, halen aynı üniversitede öğretim görevlisi olarak devam etmektedir.

1.3.2. Zeynep Barut’un “Türk Mûsikîsinde Keman Eğitimi İçin Bir Metod Araştırması” Adlı Sanatta Yeterlik Tezi’nin İncelenmesi

1. Bölüm

Yazar giriş bölümüne meşk sistemini tarif ederek başlamış ve bu sistemde çalgı eğitiminin zorluğundan, metot eksikliğinden bahsederek bu durumun günümüzde zor olacağını belirtmiştir. Türk müziğine oranla Batı Müziğindeki çalgı için yazılmış eserlerin ve metotların daha fazla olduğunu da eklemiştir.

2. Bölüm

Keman hakkında genel bilgiler başlığında yazar kemanın nasıl günümüze geldiği, hangi bölümlerden oluştuğu, hangi ağaçlardan yapıldığı, ünlü yapımcılardan ve başlama yaşının kaç olduğu gibi konulara kısaca değinmiştir. Notaların sol anahtarında okunduğunu, tel aralıklarının tam 5’li olduğunu bu tellerin numaralarını söylemiştir. Tellerin isimlerini 1. tel(mi) 2. tel (lâ) 3. (re) 4. tel (sol) olarak vererek kemanın ses sahasını sol anahtarı üzerinde göstermiştir (Barut, 1995, 4). Bu konunun ardından yazar kemandaki pozisyonları nota üzerinde göstermiş, yarım pozisyonu tarif edip nota üzerinde belirtmiştir (Barut, 1995, 4-5). Yazar yedi pozisyon olarak gösterdiği kemanın daha da yüksek pozisyonlara çıkabileceğini fakat orkestrada yukarısının pek kullanılmadığını eklemiştir. Lâ majör gamını pozisyon kullanarak nota üstünde göstermiştir (Barut, 1995, 6). Yazar orkestra içindeki birinci ve ikinci kemanlardan bahsederek bunların işlevleri hakkında kısaca bilgi vermiştir. Tek keman kullanımının orkestranın başkemancısı tarafından icra edildiğini eklemiştir.

“Türk Müziğinde Keman” adlı başlıkta yazar kemanın Türk müziğinde ilk kullananın Kemancı Corci olduğunu söylemiş, Osmanlı’da1. Mahmud zamanında sarayda görev yaptığını belirtmiştir. Türk müziğindeki kullanımının farklı olduğunu ve en ince telin 4’lü aralıkla akort edildiğini belirgin bir özellik olarak belirtmiştir. Ayrıca bu bölümde H. Sadettin Arel’in solo keman için bestelediği konser saz semâîlerinin isimlerini vermiştir (Barut, 1995, 7-8).

Türk müziği’nde keman eğitiminin bugünkü durumu adlı başlıkta yazar, Türk müziğinde yakın zamana kadar yazılmış bir keman metodunun olmadığını, öğrencilerin kemana tampere sistemle başladıklarını, belirli bir seviyeye gelindiğinde Türk

müziğinin kendine özgü seslerinin ve üslûbunun öğrenciye uygulandığını ve bunun da farklılıklar göstererek problemlere sebebiyet verdiğini belirtmiştir.

3. Bölümün eğitim ve metot kavramı adlı başlıkta yazar, eğitim kelimesinin kökenini açıklayıp eğitim sürecini maddeler halinde vermiştir (Barut, 1995, 9). Müziğin eğitimdeki yerine değinerek batı toplumunun bu konuyu daha önce ele aldığına dikkat çekmiştir.

Türk müziğinde eğitim sistemi (meşk) adlı başlıkta yazar, meşk kelimesinin tarifini ve kullanıldığı yerleri vermiş, meşk uygulamasını son derece basit bir yöntem olarak belirtmiştir. Meşk sisteminin uygulanışını ve “usûlü” tarif etmiştir. Meşk sisteminin eksikliklerini ise yazılı bir nota kullanılmaması, eserin aktarılamamış ya da unutulmuş olması gibi sebeplere dayandırmıştır.

Türk müziğinde keman metotları adlı başlıkta bazı keman metotlarının yazıldığından söz ederek bunları başlıklar halinde incelemiştir.

Zafiraki’nin “Keman Muallimi” adlı metodu: Bu metodun Türk müziği için hazırlanmış ilk keman metodu olduğunu söyleyip tel isimlerini şu şekilde vermiştir: İnceden kalına doğru Nevâ, Dügâh, Yegâh ve Kaba Rast olarak belirtmiştir. İçeriğinden söz edip ilk parmak çalışmalarının Nevâ telinde başladığını belirtmiştir. Zafiraki’nin keman tutuşunu gösteren bir resmi olduğunu ve kemanın çenede değil omuzda olduğunu söyleyerek bu durumun sakıncalı olduğunu vurgulamıştır. Bu metotta 9 zamanlı usûllerin de gösterildiğini açıklamış ve birinci telde 3. pozisyona kadar göstermiş ve bazı alıştırmalara notasyon olarak yer vermiştir (Barut, 1995, 15-16).

Abdülkadir Töre’nin “Usûl-i Tâlim-i Keman” adlı metodu: 1923 yılında basıldığını belirterek söze başlamış daha sonra akordun mansur ve tel isimlerini Nevâ, Dügâh, Yegâh, Kaba Rast olarak belirtmiştir. Parmak basma çalışmalarının Kaba Rast perdesinde başlatıldığını söyleyerek şekil 1’de nota ile göstermiştir (Barut, 1995, 17). Parmak numaralarını belirterek bunları nota üstünde göstermiştir (Barut, 1995, 18-19). Verilen makamları belirterek 5. pozisyona kadar sesleri göstermiştir.

Mustafa Sunar’ın “Alaturka Keman Muallimi” adlı metot: 1924 yılında basıldığını, keman ve tutuşların gösterildiğini, keman akordunun mansur olduğunu ve tellerin inceden kalına doğru Nevâ, Dügâh, Yegâh, Kaba Rast olduğunu belirtmiştir. Ayrıca transpoze akorda değinerek bunları da Gerdâniye, Nevâ, Rast, KabaÇargâh olarak

belirtmiş, nota ile her ikisini de göstermiştir (Barut, 1995, 19). Parmak basma alıştırmalarının ilk Kaba Rast telinde verildiğini söylemiş, parmak numaralarından yararlanarak yayın geniş tutulmasını tavsiye etmiştir (Barut, 1995, 209). Makam ve dizi çalışmalarına rastlamadığını eklemiştir.

Mildan Niyazi'nin keman metodu:1933 yılında basıldığını söylemiş nota ve makamlara kendi bulduğu isimleri verdiğini ifade etmiştir. Keman tellerini KabaRast, Yegâh, Dügâh, Nevâ olarak tanıtarak, parmak basma çalışmalarını Yegâh telinden başlattığını belirtmiştir. Elin şekillerini nota üzerinde göstermiştir (Barut, 1995, 21-22).

Türk müziğinde keman eğitimi ve icrasında karşılaşılan problemler başlığında Türk müziğinde metodik bir çalışmanın olmadığını, bu sebeple ortaya çıkan problemleri maddeler halinde anlatmıştır.

Akort problemi başlığında Batı Müziğinde keman akordunun birim sesi 440 hz titreşimli (Lâ)sesi kabul edilerek 5'li aralıklarla akort edildiğinden Türk müziğinde bu durumun farklı olduğundan bunun da en dikkat çekici özelliğinin en ince telin 4'lü akort edilmesinden kaynaklandığını belirtmiştir. Bolahenk akordundan söz ederek bu sistemin lâ sesini Nevâ (Re) olarak kabul edildiğini ve tel isimlerinin Kaba Çargâh, Rast, Nevâ, Muhayyer olduğunu ifade etmiştir.

Türk müziğinde aktarım (transposition) problemi adlı başlıkta, bu problemi tezimizde de incelediğimiz Aydın Nafiz Oran'ın kitabındaki bölümden birebir alıntı yaparak anlatmıştır (Barut, 1995, 23-24-25-26).

“Yay bağları problemi” başlığında bu bölümde yazar Aydın Nafiz Oran'ın kitabından alıntı yaparak açıklamıştır (Oran,1999, 61).

“Tutuş problemi” başlığında bu durumu sol elin bileğini bükme olarak anlatmış ve teknik açıdan bazı zorluklarla karşılaşılabileceğini belirtip, estetik açıdan da hoş bulmamıştır.

“Tavır problemi” başlığında bu konunun diğer problemleride içinde barındırdığını söyleyerek, icradaki süslemeler ve nüanslarda birlik sağlanmasından bahsetmiş ve yetişen icracının Türk müziği içinde bulunan taksim, nota dışı icra gibi çalımlarda da yetiştirilmesi gerektiğini vurgulamıştır.

4. Bölüm Batı Müziğinde keman eğitimi için yazılan metotların başlangıç kısımlarının incelenmesi:

Kuchler, Ferdinand: Metodun girişinde başlangıç için teoriler ve sazın tutuşunun yer aldığını, bazı işaretleri açıkladıktan sonra re teli üzerinde çalınmaya başlandığını söylemiştir. Parmakların farklı kombinasyonlarının şekillerle nota üzerinde göstermiştir (Barut, 1995, 30-31-32).

Sevcik, Ottokar: Yarım ton sistemiyle sol eli başlatan bu metodun diğer metotlardan farklı olduğunu, girişte teorik bilgilerin yer aldığını ve sol elin kombinasyonlarını şekillerle nota üstünde verildiğini söylemiştir (Barut, 1995, 33-34).

Crickboom, Mathieu: 5 defterden oluştuğunu belirtmiştir. Girişte kemanın tanımı ve tutuşunun gösterildiği, işaretlerin ve kullanılan kelimelerin açıklanmasını, parmak çalışmalarının (lâ) telinde başlatıldığını söylemiştir. Sol elin kombinasyonları şekillerle gösterildiğini eklemiştir (Barut, 1995, 35-36).

Doflein Erich Und Elma: Parmak çalışmalarına (re) teli ile başladığını, parmakların farklı kombinasyonlarının şekillerle nota üstünde gösterildiğini söylemiştir (Barut, 1995, 37-38-39).

Ch. Heinrich Hochmann: Gerekli teorilerin verildiği ve parmak çalışmalarına (mi) teli ile başladığını açıklayıp, parmak kombinasyonlarının nota üzerinde şekillerle gösterildiğini söylemiştir (Barut, 1995, 40-41-42).

Isselmann, Wilhelm: Girişte keman'ın gelişimi, keman ailesi, keman bakımı, telin takılması bilgilerine yer verilmiştir. Parmak çalışmalarına (re) teli ile başladığını ve parmak kombinasyonlarının nota üzerinde şekillerle gösterildiğini söylemiştir (Barut, 1995, 42-43-44-45).

5. Bölüm Türk müziğinde keman eğitimi için bir metot araştırması:

Keman'ın telleri ve ses düzeni başlığında yazar, tellerin yapılarından ve akort düzeninden söz ederek, telleri inceden kalına doğru Mi-Lâ-Re-Sol olarak tanımlamıştır. Bunu nota üstünde göstermiştir. Türk müziğinde (lâ) sesinin değişik seslere karşılık olarak kullanışından söz ederek (lâ) sesini kabul eden sisteme “mansur düzeni” ismini vermiştir. Bu durumun Türk müziği sazlarının yapısal özelliklerinden dolayı (re)sesinin diyapazondaki(lâ)sesi olduğunu açıklamış ve bu sistemin “bolahenk sistemi” olduğunu

vurgulamıştır. Bunu da notasyon olarak göstererek inceden kalına doğru Lâ-Re-Sol-Do olarak göstermiştir.

“Duruşlar ve tutuşlar” başlığında yazar duruşları ikiye ayırmış, ayakta duruş ve oturarak duruşu olarak anlatmıştır.

Keman tutuş: Anlatılmış ve resimlerle gösterilmiştir (Barut, 1995, 49-50).

Yay tutuş: Anlatılmış ve resimlerle gösterilmiştir (Barut, 1995, 49-50).

Değişik yay tekniklerine ait terimler:

- Yay telden sıçratmadan
- Detache
- Grand detache
- Legato
- Portato
- Pique
- Cole
- Staccato
- Martele
- Son File
- Sotte Voce
- Yay Telden Sıçratarak
- SpiccatoVolente
- BrushedSpiccato
- Sautille
- Saltado
- Ricochet
- Saltando
- Bate
- Collengno

Bu yay tekniği terimleri ve yayın hangi kısmıyla yapıldığı resimlerle gösterilmiştir (Barut, 1995, 53).

“Sol elin duruşu ve parmakların durumu” başlığında duruş resimle gösterilmiştir (Barut, 1995, 53) Sol elin görevinin kemanı tutmak olmadığını vurgulamıştır.

“Sol el tekniğine ait sorunlar ve çözüm önerileri” başlığı altında problemleri ilk olarak hız ve pozisyonlar olarak görmüş, sevcik metodu part 1’deki alıştırmaların faydalı olacağını söylemiştir. Bunlara ek olarak entonasyon ve vibratoya değinerek entonasyon için kulağın kuvvetli olması gerektiğini, vibrato konusunu ise detaylı olarak ele alarak anlatmıştır. En iyi vibrato çalışmasının 3. pozisyonda olacağını eklemiştir.

Alıştırmalar başlığında çalışmalara geçmeden önce bazı açıklamalarda bulunarak çalışmaların nasıl olacağı hakkında kısa bilgiler vermiştir. Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin esas alındığı, bolahenk (yerinden) icranın olduğunu, kolaydan zora doğru gidildiğini vurgulamıştır.

Nevâ telinde çalışma: Çekerek- iterek işaretlerini göstermiştir (Barut, 1995, 56).

Yayın bölünmesi: Üst yay, alt yay, bütün yay kısaltmalarını vererek yay üstünde belirtmiştir (Barut, 1995, 57).

Parmakların kullanılması: Birinci parmak Mi hüseyini sesi (Barut, 1995, 58)

İkinci parmağın kullanılması: Fa diyez Mâhur sesi (Barut, 1995, 58)

Üçüncü parmağın kullanılması: Gerdâniye sesi (Barut, 1995, 59)

Dörtlükleri bağlı çalma (Barut, 1995, 60)

Sekizlikleri bağlı çalma (Barut, 1995, 61)

Sekizlikleri dört bağlı çalma (Barut, 1995, 62)

Dördüncü parmağın kullanılması: Şehnaz sesi (Barut, 1995, 63)

Dördüncü parmağın kullanılması: Muhayyer sesi (Barut, 1995, 64)

Sekizlikleri ayrı çalma (Barut, 1995, 65)

Rast telinde çalışmalar (Barut, 1995, 66)

Parmakların kullanılması: Birinci şekil (Barut, 1995, -67-68)

İkinci şekil (Barut, 1995, 68-69-70)

İkinci parmağın kullanılması: Üçüncü şekil (Barut, 1995, 71-72)

Dördüncü şekil (Barut, 1995, 73)

Rast telinde dördüncü şekle göre Nevâ telinde 2. ve 3. Parmaklar (Barut, 1995, 74)

Melodik alıştırma Mutlu Torun (Barut, 1995, 74)

Elin değişik şekillerinde karışık çalışma (Barut, 1995, 75)

Bu çalışmadan sonra Bûselik makamı dizisi ve Rasttaki Bûselik (Nihâvend) makam dizileri gösterilmiştir (Barut, 1995, 75).

Tel değiştirme çalışmaları

Açık tellerde (Barut, 1995, 76)

Parmak baskılı (Barut, 1995, 77-78)

Rast ve Nevâ tellerinde çalışmalar (Barut, 1995, 79)

Muhayyer telinde çalışmalar (Barut, 1995, 80)

Birinci şekil (Barut, 1995, 80)

İkinci şekil (Barut, 1995, 81)

Üçüncü şekil (Barut, 1995, 82)

Tel değiştirme çalışmaları (Barut, 1995, 82-83)

Nevâda Çargâh (Barut, 1995, 83)

Kaba Çargâh telinde çalışmalar (Barut, 1995, 84)

Birinci şekil (Barut, 1995,)

Bu çalışmadan sonra Acemaşiran dizisi gösterilerek Hüseyin Saadettin Arel'e ait Acemaşiran peşrevinin bir kısmı verilmiştir. (Barut, 1995, 85)

İkinci şekil (Barut, 1995, 86)

Üçüncü şekil (Barut, 1995, 86)

Dördüncü şekil (Barut, 1995, 86-87)

Tel değiştirme çalışmaları

Açık tellerde (Barut, 1995, 87)

Parmak baskılı (Barut, 1995, 88)

Kaba Çargâh ve Rast tellerinde çalışmalar ve Çargâh dizisi (Barut, 1995, 88)

Noktalı dörtlük ve sekizliklerin çalınması (Barut, 1995, 89)

Üçüncü parmağın yarım ses açılarak kullanılması (Barut, 1995, 90-91)

Birinci parmağın yarım ses geriye giderek kullanılması (Barut, 1995, 92-93)

Rast ve Nevâ tellerinde çalışmalar (Barut, 1995, 94)

Bütün teller üzerinde çalışmalar (Barut, 1995, 94)

Üçlemelerin çalınması (Barut, 1995, 95)

Beş zamanlı ölçülerde yayın kullanılması (Barut, 1995,)

Yedi zamanlı ölçülerde yayın kullanılması (Barut, 1995, 96)

Dokuz zamanlı ölçülerde yayın kullanılması (Barut, 1995, 97)

Onaltılıkların çalınması (Barut, 1995, 98)

Dörder bağlı (Barut, 1995, 98)

Sekizer bağlı (Barut, 1995, 99)

İkişer bağlı (Barut, 1995, 99)

Ayrı ayrı (Barut, 1995, 100)

Noktalı sekizlik ve onaltılıkların çalınması (Barut, 1995, 100)

Senkopların çalınması: Senkop'un açıklamasını yapmıştır (Barut, 1995, 101).

İkinci açık tel (Nevâ) Eviç sesi (Barut, 1995, 102)

Üçüncü açık tel (Rast) Segâh sesi (Barut, 1995, 103)

Rast makamında çalışmalar: Rast makamını nota üzerinde göstererek açıklamasını yapmıştır (Barut, 1995, 104).

Rast Peşrevi: Benli Hasan Ağa 1hane 1teslim (Barut, 1995, 105)

Uşşak makamında çalışmalar: Uşşak makamını nota üzerinde göstererek açıklamasını yapmıştır (Barut, 1995, 106-107).

Uşşak Şarkı: Süleyman Erguner'e ait "Ömrün Şu Biten Neşvesi" (Barut, 1995, 107)

Bayâtî makamında çalışmalar: Makam hakkında bilgi vereceğini belirtmiştir (Barut, 1995, 107).

Acem, Acemkürdî, Ferahfeza, makamlarında çalışmalar: Makamlar hakkında bilgi vereceğini belirtmiştir.

Hüseyini, Muhayyer, Muhayyerkürdî, Nevâ, Yegâh makamlarında çalışmalar: Bu makamlar hakkında bilgi vereceğini belirtmiştir (Barut, 1995, 108).

Dik Kürdî perdesi ile çalışmalar (Barut, 1995, 108).

Yazar bazı makam isimleri belirterek bilgi vereceğini söylemiştir. Bu makamlar sırasıyla:

Hicaz ailesi, Nikriz, Zâvil, Sultâniyegâh makamında çalışmalardır.

Hisar perdesi ile çalışmalar

Sûzinak, Nihâvend, Neveser, Şedaraban, Karcığâr, BayâtîAraban, Hicazkâr, Kürdîlihiczakâr makamında çalışmalar

Şehnaz perdesi ile çalışmalar

Nişâburek, Şehnaz, Hisarbûselik, Sûzidil makamında çalışmalar

Dik Hisar perdesi ile çalışmalar

Segâh, Hüzzam, Müstear, Sazkâr, Eviç, Ferahnâk, Evcâra makamında çalışmalar

Hicaz perdesi ile çalışmalar

Saba, Bestenigâr, Şevkefza, Dügâh makamında çalışmalar

6. Bölüm

Süslemeler hakkında kısa bilgiler başlığında bazı süsleme ifadelerine yer vereceği ve bunların açıklanacağını belirtmiş ve bunları başlıklar halinde ele almıştır.

Çarpma: Açıklamada bulunarak apajatür adınında kullanıldığını söylemiştir.

Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma: Açıklamada bulunarak nota üstünde göstermiş, Seyfeddin Osmanoglu'nun Hüzzam Peşrevi'nin bir kısmını örnek olarak vermiştir (Barut, 1995, 110).

Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma: Nota ve icra ayrı ayrı gösterilerek Cevdet Çağla'ya ait Acemkürdî Saz Semâîsi'nin bir kısmını örnek olarak göstermiştir (Barut, 1995, 111).

İki küçük nota: Açıklama yaparak şeklini nota olarak göstermiştir.

Değeri kendinden sonraki notadan alan iki küçük nota: Yazım ve icra olarak verilmiş Tanbûrî Cemil Bey'e ait Şedaraban Saz Semâîsinin bir kısmını örnek olarak göstermiştir (Barut, 1995, 111).

Değerini kendinden önceki notadan alan iki küçük nota: Açıklama yaparak nota ve icra olarak vermiştir.

Trill: Açıklama yaparak nota ve icra olarak göstermiştir. Seyfeddin Osmanoğlu Efendi'nin "Hüzzam Peşrevi'ni" örnek olarak vermiştir (Barut, 1995, 113).

Tremolo: Açıklama yaparak nota üzerinde göstermiştir (Barut, 1995, 113).

Glissando-Portamento: Açıklama yaparak Seyfeddin Osmanoğlu'nun Hüzzam Peşrevinin bir bölümünü vermiştir.

7. Bölüm

Nota – icra farkı: Bu konuda Türk müziğindeki nota ile icra arasındaki farklılığa dikkat çekerek iki başlık altında ele almıştır.

Bir notanın farklı şekilde icra edilmesi:

Uzun nota değerinin kendinden daha küçük değerlere bölünerek çalınması: Açıklama yaparak Cevdet Çağla'nın Acemkürdî Saz Semâîsinin bir bölümünü nota ve icra olarak ayrı ayrı vermiştir (Barut, 1995, 115).

Bu küçük nota değerleri arasında çarpma yapmak: Açıklama yapmış Cevdet Çağla'ya ait Acemkürdî Saz Semâîsinin bir bölümünü nota ve icra olarak ayrı ayrı vermiştir (Barut, 1995, 116).

Trill

Tremolo

İşleme

Bu üç terimin nasıl çalınması gerektiğinin açıklamasını yapmıştır.

Tek nota işlemesi: NumanAğa'nın Bestenigâr Peşrevinin bir kısmını nota ve icra olarak ayrı ayrı vermiştir (Barut, 1995, 116).

Alt ve üst nota işlemesi: NumanAğa'nın Bestenigâr Peşrevi ve O. Seyfeddin Efendi'nin Hüzam Peşrevi'nin bir kısmını nota ve icra olarak ayrı ayrı vermiştir (Barut, 1995, 117).

Asıl sesten ayrılıp tekrar dönen birden fazla ses ilavesi: Açıklama yaparak Tatyos Efendinin Kürdîlihiczâr Saz Semâîsi'nin bir kısmını icra ve nota olarak ayrı ayrı vermiştir. Ayrıca yazar bu konuyu maddeler halinde yan başlık olarak göstermiştir.

Bu başlıklar şöyledir (Barut, 1995, 117):

Asıl notanın önüne veya arkasına nota ilavesi

Asıl notanın önüne veya arkasına süsleme notalarının ilavesi

Asıl notanın önüne veya arkasına süsleme olmayan notaların ilavesi

İki nota arasının farklı nota ile doldurulması

Rubato: Açıklama yaparak Cevdet Çağla'ya ait Acemkürdî Saz Semâîsinin bir kısmını nota ve icra olarak göstermiştir (Barut, 1995, 118).

Asıl sesle beraber birden fazla ses kullanımı

Akor veya bir arada iki ses

Arpej

Sessiz sürelerin nota değerleri ile doldurulması

Notaları sadeleştirerek çalmak

8. Bölüm

Taksim ve Transpoze

Taksim konusunu yazar sazende veya hanende tarafından irticalen yapılan ezgiler olarak tanımlamıştır. Başlangıç, meyan ve kalmak üzere üç devreye ayırmıştır.

Form başlığında yazar taksim çeşitleri hakkında bilgiler vererek sınıflandırmıştır. Eserin başında yapılırsa giriş taksimi, arada yapılırsa ara taksim, iki farklı makam arasında yapılırsa geçiş taksimi şeklinde tarif etmiştir. Ayrıca taksimin eserlerin arasında olduğu gibi içinde de yapılabileceğini söylemiş, bu bir solist tarafından yapıldığında adının gazel olduğunu

eklemiştir. Konuyla alakalı Yorgo Bacanos'un Rast Taksiminin notasını verdiğini belirtmiştir.

Ritmik yapı: Genelde taksimleri usûlsüz olarak tanımlamıştır.

Melodik yapı: Dolaşılan makamın özelliklerinin bilinmesi ve uygulanması gerektiğini söylemiştir. Yazar bu konuda Mutlu Torun'un ud Metodu'ndan bir alıntıya yer vermiştir (Barut, 1995, 122).

Transpoze: Hazırlanan metotlarda her makamın transpoze icralarının verilmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Sonuç ve Öneriler: Türk müziği keman metodunun olması gerektiği, bu metodu uygulayan kişilerin Türk müziğini iyi bilmesi ve batı metotlarındaki sistem ve tekniği uygulayabilmesinin Türk müziği keman eğitiminde faydalı olacağını belirtmiştir. Araştırdığı metotların genellikle Rast ve Nevâ tellerinde başladığını kendisi de Nevâ telinden başlanması gerektiğini belirtmiştir. Yetişen öğrencilerin solo ve toplu uygulamada notada gördüğünü çalabilmesi gerektiğini belirtmiştir.

Ekler:

Ek-A	Suzidil Saz Semâîsi	No-1 Arel Hüseyin, Saadettin
Ek-B	Keman Muallimi Adlı Metot	Zafiraki
Ek-C	Usûl-i Talim-i Keman Adlı Metot	Töre, Abdülkadir
Ek-D	Alaturka Keman Muallimi Adlı Metot	Sunar, Mustafa
Ek-E	Keman Metodu	Niyazi, Mildan
Ek-F	Taksimler	
Ek-F1	Kürdîlihiczâkâr	Tekyay, Nubar
Ek-F2	Ferahnâk	Tekyay, Nubar
Ek-F3	Uşşak	Işılây, Sâdi
Ek-F4	Hicaz	Işılây, Sâdi
Ek-F5	Hüseyinî	Derman, Hakkı
Ek-G	Acemkürdî Saz Semâîsi	Çağla, Cevdet
Ek-G1	Nota	

Ek-G2 İcra

Ek-H Baskı rahatlığı açısından makamlar



BÖLÜM.2. BAŞLANGIÇ SEVİYESİNDE ETÜTLER

Bu etütler çalışılırken dikkat edilmesi gereken hususlar:

- Etütler Kaba Çargâh ve Segâh perdesinde karar veren makamlar arasından seçilmiştir.
- Etütlerin temposu belirlenmemiştir, her öğrenci kendi başlangıç seviyesini belirleyerek yavaş tempodan hızlı tempoya doğru ilerlemelidir.
- Etütler çalışılırken öncelikle her nota için bir yay, daha sonra notalar dörtlü olarak bağlanmalıdır.
- Etütler çalışılırken temiz, pürüzsüz, hacimli bir ses elde edilmelidir.
- Türk müziği makamlarının seyir özelliklerine göre seslere önem verilip icrası yapılmalıdır.
- Yay bağları genişletilerek devam edilmelidir.
- Etütler çalışılırken boş tellere karşılık gelen perdelerde 4. parmak kullanılmalıdır.

Çargâh Etüt No:1



Çargâh Etüt No:2



Çargâh Etüt No:3



Çargâh Etüt No:4



Ferahfezâ Etüt No:1



Ferahfezâ Etüt No:2



Ferahfezâ Etüt No:3



Ferahfezâ Etüt No:4



Sultaniyegâh Etüt No:1



Sultaniyegâh Etüt No:2



Sultaniyegâh Etüt No:3



Sultaniyegâh Etüt No:4



Şedaraban Etüt No:1



Şedaraban Etüt No:2



Şedaraban Etüt No:3



The musical score for Şedaraban Etüt No:3 is written in treble clef, 4/4 time, and D major (one sharp). The piece consists of 24 measures, organized into eight measures per staff. The notation includes quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with a final double bar line and repeat sign at the end of the eighth staff.

Staff 1: Measures 1-4. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note D4, and continues with eighth and quarter notes.

Staff 2: Measures 5-8. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a quarter rest.

Staff 3: Measures 9-12. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a quarter rest.

Staff 4: Measures 13-16. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a quarter rest.

Staff 5: Measures 17-20. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a quarter rest.

Staff 6: Measures 21-24. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a quarter rest.

Şedaraban Etüt No:4



Aşkefzâ Etüt No:1



Aşkefzâ Etüt No:2



Aşkefzâ Etüt No:3



4

7

19

Sûzidil Etüt No:2



Sûzidil Etüt No:3



Sûzidil Etüt No:4



Acemaşiran Etüt No:1



Acemaşiran Etüt No:2



Acemaşiran Etüt No:3

The musical score for "Acemaşiran Etüt No:3" is written on a single treble clef staff in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The piece consists of 22 measures, organized into eight lines of three measures each. The notation includes quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some measures containing beamed eighth notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in the final measure.

4

7

10

13

16

19

22

Acemaşiran Etüt No:4



Rast Etüt No:1



Rast Etüt No:2



Rast Etüt No:3



Rast Etüt No:4



Sûzinak Etüt No:1



Sûzinak Etüt No:2



Sûzinak Etüt No:3



Sûzinak Etüt No:4



Mâhur Etüt No:1



Mâhur Etüt No:2



Mâhur Etüt No:3



Mâhur Etüt No:4



Nihâvend Etüt No:1



Nihâvend Etüt No:2



Nihâvend Etüt No:3



Nihâvend Etüt No:4



Kürdîlihiczâkâr Etüt No:1



Kürdîlihiczâkâr Etüt No:2



Kürdîlihiczâkâr Etüt No:3



Kürdîlihiczâkâr Etüt No:4



Hicazkâr Etüt No:1



Hicazkâr Etüt No:2



Hicazkâr Etüt No:3



Hicazkâr Etüt No:4



Nikriz Etüt No:1



Nikriz Etüt No:2



Nikriz Etüt No:3



Nikriz Etüt No:4



Neveser Etüt No:1



Neveser Etüt No:2



Neveser Etüt No:3



Neveser Etüt No:4



Bûselik Etüt No:1



Bûselik Etüt No:2



Bûselik Etüt No:3



Bûselik Etüt No:4



Kürdî Etüt No:1



Kürdî Etüt No:2



Kürdî Etüt No:3



Kürdî Etüt No:4



Hicaz Etüt No:1



Hicaz Etüt No:2



Hicaz Etüt No:3



Hicaz Etüt No:4



Hicaz Hümâyun Etüt No:1



Hicaz Hümâyun Etüt No:2



Hicaz Hümâyun Etüt No:3



Hicaz Hümâyün Etüt No:4



Uzzal Etüt No:1



Uzzal Etüt No:2



Uzzal Etüt No:3



Uzzal Etüt No:4



Zirgüleli Hicaz Etüt No:1



Zirgüleli Hicaz Etüt No:2



Zirgüleli Hicaz Etüt No:3



Zirgüleli Hicaz Etüt No:4



Şehnaz Etüt No:1



Şehnaz Etüt No:2



Şehnaz Etüt No:3



Şehnaz Etüt No:4



Uşşak Etüt No:1



Uşşak Etüt No:2



Uşşak Etüt No:3



Uşşak Etüt No:4



Hüseyinî Etüt No:1



Hüseyinî Etüt No:2



Hüseyinî Etüt No:3



Hüseyinî Etüt No:4



Karcıgar Etüt No:1



A musical score for the song "The Rose Tree". It consists of four staves of music written in treble clef, G major (one sharp), and 4/4 time. The first staff begins with a repeat sign and contains three measures. The second staff starts at measure 4 and contains three measures. The third staff starts at measure 7 and contains three measures. The fourth staff starts at measure 10 and ends with a double bar line and repeat dots, containing two measures. The melody is simple and characteristic of traditional folk songs.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It features a repeat sign followed by a melody of eighth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3' above the first measure. The second system continues the melody, also featuring triplet markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Sabâ Etüt No:1



Sabâ Etüt No:2



Sabâ Etüt No:3



Sabâ Etüt No:4



Hüzzam Etüt No:1



Hüzzam Etüt No:2



Hüzzam Etüt No:3



Hüzzam Etüt No:4



Segâh Etüt No:1



Segâh Etüt No:2



Segâh Etüt No:3



BÖLÜM.3. SONUÇ

Günümüzde Türk müziği keman eğitiminde kaynak ve metot eksikliği büyük bir problem olarak göze çarpmaktadır. Bu durumun yanında profesyonel anlamda keman sanatçısı yetiştiren Türk müziği konservatuarlarının keman bölümündeki müfredat yetersizliği veya eksikliği diğer bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. İncelediğimiz çalışmalarda Hakan Şensoy özellikle bu konuya dikkat çekerek Cihat Aşkın'la hazırladığı müfredata tezinde yer vermiştir.

Keman Batıdaki gelişimini tamamlamıştır. Enstrumandaki hâkimiyeti sağlamak açısından bu metotlardan yararlanmak mutlaka faydalı olacaktır. Batıdaki ekolleşmiş keman eğitime ne yazık ki Türk müziği keman eğitiminde rastlayamayız. Sebebini incelediğimiz çalışmalarda da belirtildiği gibi “meşk sistemi” olduğu görülmektedir. Bunun nedenlerini:

- Belli bir metot olmayışı
- Belirli bir tekniğin olmayışı (Hakan Şensoy bu durumu “bak ben nasıl tutuyorum sen de öyle tut” olarak belirtmiştir.
- Türk müziği repertuarının büyük kısmının sözlü eserlerden oluşması
- Keman için yazılmış eserlerin çok nadir oluşu

gibi sıralayabiliriz.

İncelediğimiz çalışmalara bakıldığında, Türk müziği keman eğitiminde uygulamamız gereken noktaları maddeler halinde şöyle açıklayabiliriz:

- Batıdaki sağ el ve sol el tekniği uygulanmalı
- Türk müziği icralarında süsleme teknikleri belirlenip etütlerle çalışılmalı.
- Toplu icrada birlik sağlanmalı.
- Türk müziği icra edecek kişinin Türk müziği nazariyatına hâkim olması gerekliliği.
- Keman için bestelenen eserlerin sayısı arttırılmalı.
- Transpoze icralara yönelik (Kız akordu (4-ses) ve Süpürde (1-ses) gibi etütler hazırlanmalı.

Çalışmamıza temel teşkil eden üç metotda boş tellerde yay çekerek-iterek başlanması esas alınmalıdır. Ardından 1. , 2. , 3. ve 4. parmaklar 1. pozisyonda sırası ile

bastırılarak devam edilmiştir. Bu durum öğrencinin kuvvetsiz bir yay alışkanlığı edinmesine, parmaklarına odaklanıp yayın doğru kullanılmasına engel olmuştur. Türk müziği icra eden sanatçıların birçoğunda yayın doğru kullanılmadığı gözlenmektedir. Sağ eldeki becerinin sol elde olması müzik ifadesini güçlendirdiği gibi enstrumandaki hâkimiyeti de kuvvetlendirecektir. Bu soruna yönelik yayın farklı kullanımlarını etütler halinde verilmemesi bir eksiklik olarak göze çarpmaktadır.

Bir başka önemli husus ise Aydın N. Oran ve Zeynep Barut'un metotlarında alıştırmaların hemen ardından Türk müziğine ait eserlere yer verilmiştir. Bu durum Türk müziği icrasına hâkim olmayan öğrencilerin zorlanmasına veya güzel olmayan icralarla karşılaşılmasına sebep olabilir. Hakan Şensoy ise gamlar ve arpejlere önem vermiş, bu sayede öğrencinin kemana daha hâkim olması hedeflenmiştir. Hakan Şensoy tezinde Türk müziği konservatuarlarında gösterilen Arel-Ezgi-Uzdilek sistemini red edip, farklı bir sistemle Türk müziğini öğretmiştir. Bundan dolayı yetişen öğrencilerin yazılan etütlerdeki makamları algılamaları güçleşmiştir.

Keman icrasında 4. parmak diğer parmaklara göre daha zayıf ve güçsüzdür. İncelediğimiz metotlarda 4. parmağı kuvvetlendirmek için ekstra bir alıştırmaya rastlanmamıştır.

Ayrıca kemandaki ince tellerin hâkimiyeti (1. ve 2. tel) kalın tellere göre daha güçtür. Türk müziğindeki icralar genellikle pest tarafa doğru transpoze oldukları için bu tellerin kullanımı daha azdır. Ancak eserler oktavdan çalındığında bu tellerin kullanımı artar. 1. ve 2. tellerdeki hâkimiyeti kuvvetlendirmek için bu tellere özel gamlar oluşturulmalıdır. Bu mantık çerçevesinde yazdığımız etütleri çargâh makamından başlattık ve 2 oktav olarak yazdık. Yine bu anlayışla (Re-yegah, Mi-hüseyniaşiran, Fa-acemaşiran) perdelerinde karar veren bazı makamlar kullanılarak tiz taraftaki seslere çalışılması hedeflenmiştir. Çalışmamızdaki etütler icra edilirken öğrencilerin boş teller yerine 4. parmak kullanmaları gerektiği vurgulanmıştır.

KAYNAKÇA

- BARUT, Zeynep (1995). *Türk Mûsikisinde Keman Eğitimi İçin Bir Metod Araştırması*. Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BEHAR, C. (2012). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ORAN, Aydın Nafiz (1999). *Keman Metodu Türk müziğinde Keman İcra, Teknik ve Sanatı*. İstanbul: Gökhan Matbaacılık ve Mücellithanesi.
- ŞEKERKARAN, K.(1996). “Keman”, *Filarmoni Sanat*, Sy. 141, Ankara: Türkiye Filarmoni Derneği.
- ŞENSOY, Hakan (1999). *Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Keman Eğitimi Üzerine*. Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TANRIKORUR, Cinuçen (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, İstanbul: Dergâh yayınları.

EKLER

EK 1. Hakan Şensoy'un Müfredat Programı Önerisi

İTÜ
Türk Müziği Devlet Konservatuvarı
Çalgı Eğitim Keman Bölümü
Müfredat Programı Önerisi

1. SINIF:

- A. Keman ve yayı tanıtma, parmak basma, yay çekme, öğrenciye uygunluk gösteren belli bir metod takip edilerek yapılacak olan çalışmalar, bir oktav tüm majör ve minör gamlar ve arpejler, Seybold ve Kayser'in keman etüdları ve küçük parçalar, Sevcik Metod, Suzuki Metod, Cohen Metod, Hohmann Metod, Ömer Can Metod. Ayrıca pozisyon ve buna bağlı olarak parmak numaralarına dayanan ekstansiyon egzersizleri.
- B. Reading, Küchler vb. basit konçertolar.
- C. Dede Efendi Yine Bir Gülnihal veya Basmacı Abdi Efendi: Sevdim yine bir nevcivan veya Katibim Benli Hasan Ağa, Rast Peşrev ve Saz Semaisi, Salih Dede Uşşak Peşrev veya Aziz Dede Uşşak Saz Semaisi, Seyfeddin Efendi Beyati Peşrev veya Lavtacı Andon Hüseyini Peşrev veya saz semaisi

2. SINIF:

- A. Schradieck Alıştırmalar ve iki oktav tüm majör ve minör gamlar ve arpejler. Kayser etüdlere devam ve Kreutzer etüdların verilmesi.
- B. Boccherini Menuett veya veya Burmester Düzenlemeler, Fiocco Allegro veya eşdeğer eserler, Vivaldi konçertolar, Bach 1. Konçerto veya Vivaldi Sonatlar, Beken Für allen veya Dev Masalı veya İncirci Düetler,

- C. Veli Dede Hümayun Peşrev ve saz semaisi, Emin Ağa Acemaşirtan Peşrev veya Kanuni Mehmed Bey Acemaşiran Saz Semaisi, Gazi Giray Han Mahur Peşrev veya Muallim İsmail Hakkı Bey Mahur Saz Semaisi, Trakya ve Rumeli Türkü örnekleri,

3. SINIF:

- A. Crickboom Etüdler veya Galamian Gamlar veya üç oktav Hrimaly Gamlar ve tüm arpejler. Kreutzer 40 Etüd devam.
- B. Tartini Didone Abandonato veya Geminiani veya Leclair Sonatlar, Schubert Sonatinler, , Bach Solo sonat bölümlerine başlanması ve her sene repertuara dahil edilmesi, Bach veya Vivaldi İkili Konçerto, Bach 2. Konçerto, Rode konçertolar, Viotti Konçerto, Vivaldi Konçerto, Nardini Konçerto, Beethoven Romanslar, Bruch Kol Nidrei, Vitali Chaconne (Orijinal versiyon), Svendsen Romance, Corelli La Folia (Suzuki ya da Orijinal versiyon), Cui Orientale, Kreisler Düzenlemeler, Tura 3 vals, Beken Prelude,
- C. Nikolaki Buselik Peşrev veya Miskali İsmet Ağa Buselik Saz Semai, Arel Nihavend Peşrev veya Hasip Dede Nihavend Saz Semai veya Neyzen Tevfik Nihavend Saz Semaisi, Yusuf Paşa Neveser Peşrev veya Saz Semaisi veya Kanuni Hacı Arif Bey Sultaniyegah peşrev veya Saz Semaisi veya İsmail Hakkı Bey Ferahfeza Peşrev, Benim adım dertli dolap, Uzun İnce bir yoldayım, Ben ağlarım yane yane, Ege Türkü örnekleri,

4. SINIF:

- A. Dancla Etüdler, ,Marteau Yay Etüdleri, Galamian tüm pozisyonlarda gamlar, ayrıca üç oktav gamlar Rode 24 kapris, Rovelli Etüdler, Kreutzer etüdler, Fiorillo etüdlerden bir tanesi
- B. Achron Hebrew Melody, Bartok Rumen Dansları, Bloch Nigun, Hubay Hejre Kati , Locatelli Kapris Tchaikovsky Melankolik Serenad, Beriot Konçerto, Vivaldi 4 mevsim, Mendelssohn Konçerto No.2 Re minör, Tartini Konçerto Re minör, Beethoven Sonatlara başlanması, Dvorak Sonatin, 4 parça, Romance, Handel Sonatlar , Veracini Sonat Mi minör Locatelli Sonat F minör, Bach Solo sonat bölümlerine devam, Muammer Sun 3 Parça, Söyleşi,

- C. Tatyos Efendi Suzinak Peşrev ve Saz Semaisi, Tatyos Efendi Karcıgar Peşrev ve Saz Semaisi, Yusuf Paşa Segah Peşrev, Osman Dede Segah Saz Semaisi, Yusuf Paşa ve Refik Fersan Hüzzam Saz Semailer, Karadeniz Türkü örnekleri,

5. SINIF:

- A. Tartini Yay sanatı, Rode Kaprisler, David Etüdler, Dont Etüdler, Gaviniés Matinees,
B. Haydn Konçerto, Mozart Konçertolar, Vieuxtemps Konçertolar, Kabalevsky Konçerto, Biber Passacaglia, Tartini Şeytan Trili Sonatı, Mozart Sonatlar, Bach Solo sonat bölümlerine devam, Beethoven Sonat bölümleri, Elgar küçük parçalar, Heifetz Düzenlemeler, Dushkin düzenlemeler, Mozart Rondolar, Prokofieff 5 melodi, Tchaikovsky op.42, 3 eser, Beken Kanto, Tura Ballad,
C. Büyük Osman Bey Yegah Peşrev, Aziz Dede Yegah Saz Semaisi, Büyük Osman Bey Eviç Peşrev, Refik Fersan Eviç Peşrev, Bir ateş ver cigaramı yakayım veya İç Anadolu Türkü Örnekleri,

6. SINIF:

- A. Alard Etüdler, Auer Çalışmalar, Paganini Op.1 Kaprisler,
B. Bruch Konçertolar, Mozart Konçertolar, Saint-Saens Konçertolar, Spohr Konçerto, Brahms Sonatlara başlanması, Grieg Sonatlar, Bach solo sonatlardan bir füg bölümü, Messiaen Tema ve çeşitlemeler, Saint-Saens Havanaise, Sarasate, Stravinsky İtalyan Süiti, Suk 4 melodi, Alnar Süit, Rey Andante ve Allegro, Saygun Demet Süiti, Şensoy Haydar,
C. Salih Dede Pencgah Peşrev, Kantemiroğlu Pencgah Saz Semaisi, Zeki Mehmed Ağa Ferahnak Peşrev, Loen Hancıyan Ferahnak Saz Semaisi, Nikolaki Eviç Saz Semaisi, Dilhayat Kalfa Evcâra Saz Semaisi, Kütahyanın Pımarları, Akdeniz Türkü Örnekleri,

Baraj

Tüm üç oktavlı gamlar ve arpejler
Bir konçerto bölümü,
Bir piyanolu sonat bölümü,
Bach solo sonatlardan iki bölüm
Bir konser parçası
Tura (Balad) ve Şensoy (Haydar)
Zorunlu parça (Sınavdan iki hafta önce verilecektir)

7. SINIF:

- A. Dounis Gam çalışmaları, Wilhelmj Üçlü alıştırıcılar, Flesch Gamlara başlangıç,
- B. Bloch Konçerto, Bruch İskoç Fantezisi, Glazunov Konçerto,Goldmark Konçerto, Szymanowski Konçerto, Tarcn Konçerto, Mendelsohn Konçerto Mi minör, Mozart Konçerto La majör, Beethoven Konçerto, Faure Sonat, Ravel Sonata, Schumann Sonatas, Stravinsky Duo, Ysaye Solo sonatlar, Baran Tek Bölümlü Sonatina, Szymanowski Aretuza çeşmesi, Paganini Moto Perpetuo veya dengi eserler, Ün, Yudumluk, Usmanbaş Sonat
- C. Büyük Osman Bey Hicazkar Peşrev, Tanburi Cemil Bey Hicazkar Saz Semaisi,Kemal Niyazi Seyhun Hicazkar Saz Semaisi, Vasilaki Kürdilihicazkar Peşrev, Tatyos Efendi Kürdili Hicazkar Saz Semaisi, Kemani Rıza Efendi Tahir Buselik Peşrev ve Saz Semaisi, Doğu Anadolu Türkü Örnekleri, Taksim çalışmalarına başlangıç, çalgı hocalarıyla üslup çalışması,

8. SINIF:

- A. Flesch Çalışmalar, Paganini ve Dont Kaprisler
- B. Barber Konçerto,Dvorak Konçerto, Prokofiev Konçerto veya dengi konçertolar, Beethoven Sonatlar, Enesco Sonat, Prokofiev Solo sonat, Prokofiev Sonatlar, Shostakovich Sonat, Schnitke Stille Nacht, Tura Oyun Havaları

- C. Büyük Osman Bey Saba Peşrev, Yusuf Paşa Saba Saz Semaisi, Numan Ağa Bestenigar Peşrev ve Saz Semaisi, Kemani Ali Ağa Şehnaz Peşrev Sedat Öztoprak Şehnaz Saz Semaisi, Numan Ağa Şevkefza Peşev, Said Dede Şevkefza Saz Semaisi, Güneydoğu Anadolu Türkü Örnekleri, Taksim çalışmalarına devam. Geleneksel çalgılarla toplu çalışma, çalgı hocalarıyla üslûp çalışması

9. SINIF:

- A. Paganini Kaprisler
- B. Elgar Sonat, Strauss Sonata veya dengi eserler, Berg Konçerto, Brahms Konçerto, Hindemith Konçerto, Shostakovich Konçertolar, Stravinsky Konçerto, Wieniawsky konçertolar veya dengi konçertolar, Saygun Konçerto, Tura Konçerto, Ün Tema ve çeşitlemeler
- C. Büyük Osman Bey Nişaburek Peşrev, Kamsoy Nişaburek Saz Semaisi, Targan ve Alnar Nihavend Saz Semaisi, Targan Hüzzam Saz Semaisi, Alnar Beyati Araban Peşrev, Halk Müziği İmprovizasyon Örnekleri, Taksim çalışmaları (bir makamdan diğerine) ve geleneksel çalgılarla toplu çalışma, çalgı hocalarıyla üslûp çalışması

10. SINIF: Her kategoriden bir eser seçilecektir.

- A. Flech gamlar ve Ricci gamlar, seviyeye uygun teknik çalışmalar, Wieniavsky École Moderne, Wieniavsky İki keman için kaprisler, Paganini Kaprisler
- B. Schoenberg Konçerto Britten Konçerto, Bartok konçertolar, Schostakoviç Konçertolar, Sibelius Konçerto, Paganini Konçerto, Ernst Konçerto, Çaykovski Konçerto Akses Konçerto, Usmanbaş Konçerto, Ün Konçerto, Erkin Konçerto veya dengi eserler, Bir bach Solo sonat ya da Partitanın tamamı ya da Martinu Solo Sonat, Tura Sonat, Brahms, Debussy, Bartok sonatlar ya da dengi eserler, Saint Saens Introduction Rondo ve Capriccioso, Wieniavsky Polonaise Brillante, Ravel Tzigani, Chausson Op. 25 Poème, Ernst Yazın gülü çeşitlemeler veya dengi eserler
- C. Büyük Osman Bey Şedraban Peşrev, Tanburi Cemil Bey Şedaraban Peşrev ve saz semaisi, İsmail Hakkı Bey Hisarbuselik Peşrev, Kamsoy Hisarbuselik Saz Semaisi, Tanburi Ali Efendi Suzidil Peşrev ve Saz Semaisi, Emin Ongan Suzidil Saz Semaisi,

Taksim Örnekleri ve analizleri geleneksel çalgılarla toplu çalışma, çalgı hocalarıyla üslûp çalışması

Mezuniyet Sınavı

İki Paganini Kapris

Bir Mozart Konçerto Bölümü (Kadansıyla)

Bir Konçerto

Bir Piyanolu sonat

Bir Konser Parçası

Bir Bach Solo sonat ya da Partitanın tamamı

Bir Türk Bestecisinin Eseri (Sonat, Süit ya da Konçerto Bölümü)

Zorunlu Parça (Sınavdan iki hafta önce verilecek)

Deşifre

Lisans eğitimi boyunca verilen tüm Türk Müziği eserleri

Çalınacak Türk Müziği eserlerinin makam taksimleri,

Makamdan makama geçiş taksimleri

ÖZGEÇMİŞ

1981'de Kocaeli'nde doğdu. İlk, orta ve lise eğitimi Kocaeli'nin İzmit ilçesinde tamamladı. 1998 yılında Kocaeli Büyükşehir Belediye Konservatuvarı'nın keman bölümünü derece ile kazanarak ciddi ilk müzik eğitimine başladı. Bu kurum altında müzik eğitimine devam ederken çeşitli korolarda da keman sanatçısı olarak yer aldı. 2003 yılında Haliç Üniversitesi Türk müziği Konservatuvarı Türk Mûsikîsi Bölümünü burslu olarak kazandı. Burada Aleaddin Yavaşca, Mutlu Torun, Erol Deran, Çetin Körükçü, Yalçın Çetinkaya, Şehnaz Rizeli gibi birçok kıymetli isimden dersler aldı. Üniversite eğitimi sırasında Çetin Körükçü yönetimindeki İleri Türk müziği Konservatuvarı Derneği'nde birçok konsere keman sanatçısı olarak eşlik etti. Konservatuar öğrenci konserlerinde yine keman sanatçısı olarak yer aldı. 2007 yılında üniversite lisans eğitimini tamamladı. Mezuniyetinin hemen ardından Gölcük Belediye Konservatuvarı'nda keman eğitmeni olarak göreve başladı. 2008 yılında da Kocaeli Büyükşehir Belediye Konservatuvarı'nda keman eğitimi ve müzik tarihi dersleri vermeye başladı. Bu kurumlar altında öğrenci konserleri düzenleyerek şeflik yapmıştır. Halen bu görevlerine devam etmektedir. 2014 yılında Abant İzzet Baysal Üniversitesi'nde pedagojik formasyon derslerini tamamladı. Bu eğitimi sırasında Prof. Uğur Alpogut ile çalışmalar yaptı. 2015 yılında Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler bölümünde yüksek lisans eğitimine başladı. Koro şefliği ve nazariyat eğitmenliği yapan, kendisi gibi müzisyen Neşe Sarısözen ile 2009 yılında evlendi. 2 ve 9 yaşlarında iki erkek çocuk babasıdır.