

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI

**TÜRKİYE’DE GELENEKSEL ÇALGILARIN
METOTLAŞMASI: KABAK KEMANE ÖRNEĞİ**

AHMET TOLGA YAŞKAYA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL

ANTALYA- 2022



T. C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

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

...../...../2022

Ahmet Tolga YAŞKAYA



T. C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Ahmet Tolga YAŞKAYA tarafından hazırlanan “Türkiye’de Geleneksel Çalgıların Metotlaşması: Kabak Kemane Örneği” başlıklı bu çalışma .../.../2021 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL

Danışman

İmza

Prof. Dr. Gökmen ÖZMENTEŞ

Üye

İmza

Dr. Öğr. Üyesi Avşar YENGİN

Üye

İmza

Tez Konusu: Türkiye’de Geleneksel Çalgıların Metotlaşması: Kabak Kemane Örneği

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi:

Mezuniyet Tarihi:

Enstitü Müdürü

ÖN SÖZ

Kabak kemane, geçmişî yüzlerce yıl öncesine dayanan Orta Asya kökenli yaylı Türk müziği çalgılarındanr. Diğer Türk Halk Müziği çalgıları gibi kabak kemanenin de kurumsal alanda eğitiminin verilmesi Cumhuriyet sonrası dönemde gerçekleşmiş, bu çalgıya yönelik metotların geliştirilmesi ise yakın zamanda gerçekleşmiştir.

Bu çalışmada, kabak kemane eğitimi ile ilgili yapılacak olan çalışmalara yardımcı olması açısından basılmış kabak kemane metotları çeşitli değişkenler açısından analiz edilmiştir.

Çalışma süresince babacan yaklaşımıyla, sabırla destekleyen kıymetli danışman hocam Sn. Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL 'e, gerek ders sürecinde gerekse tez konumun oluşumunda doğrudan katkı sağlayan Sn. Prof. Dr. Gökmen ÖZMENTEŞ 'e, kıymetli katkılarından ötürü jüri üyesi Sn. Dr. Avşar YENGİN 'e, bu süreçte de beni yalnız bırakmayan çok değerli dostum Feyzullah Volkan KOYUNCU 'ya ve emeği geçen bütün hocalarıma çok teşekkür ederim.

Ayrıca, her zaman sevgi ve sabırla yanımda olan, bilgi ve tecrübeleriyle beni daima destekleyen sevgili eşim Aslı' ya her zaman minnettar olduğumu belirtmek isterim.



T.C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Ahmet Tolga YAŞKAYA
	Numarası	20195301003
	Anabilim Dalı	Müzik
	Danışmanı	Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL
Tezin Adı		Türkiye’de Geleneksel Çalgıların Metotlaşması: Kabak Kemane Örneği

ÖZET

Modernleşmeyle birlikte yaşamın geneline yayılan sistematik düşünce ve davranış tarzı, müzik ve çalgı eğitiminde kendisini metotlaşma şeklinde göstermiştir. Batıda klasik müzik çalgıları için geliştirilen çalgı metotları, Batılılaşmayla birlikte Türk müziği çalgılarında da kullanılmaya başlanmıştır. Geleneksel Türk Halk Müziğinin yaylı çalgılarından kabak kemane ile ilgili metodik çalışmalar ise yakın tarihte yapılmaya başlanmıştır. “Teke yöresi” halk kültürünün en önemli müziksel unsurlarından biri olan kabak kemane, zamanla kendi kültürel sınırlarını aşarak Türk halk müziğinin bütün yörelerinde yaygın şekilde kullanılan bir unsur halini almıştır. Dolayısıyla kabak kemane çalgısına ve sanatçısına olan ilgi ve ihtiyaç artmış, çalgının eğitimiyle ilgili uygulama ve materyaller önem kazanmıştır. Bu bağlamda araştırmanın amacı, Türkiye’de geleneksel çalgıların metotlaşması sürecinde yer alan kabak kemane çalgısına ait metotların incelenmesidir.

Araştırma, örnek olay deseninin kullanıldığı nitel bir çalışmadır. Çalışmada doküman analizi yönteminden yararlanılarak yayımlanmış kabak kemane metotlarının içeriği yapısal açıdan analiz edilmiştir.

Yapılan bu araştırma içerisinde kabak kemane çalgısına yönelik 4 adet metoda ulaşılmıştır. Metotlarda ağırlıklı Batı yaylı çalgı metotlarında kullanılan sistematik ve sembollerin kullanıldığı, metotların tümünün temel seviyeden başladığı, entonasyon çalışmalarıyla ilgili farklı yöntemlere

başvurulduğu, metotların tümünde çalgının tarihsel gelişimine yer verildiği ancak çalgının yapısal özellikleri ile ilgili olarak standart bir tanımın oluşmadığı şeklindeki tespitler ulaşılan sonuçlar arasındadır.

Anahtar kelimeler: Kabak Kemane, Çalgı Metodu, Türk Halk Müziği, Teke Yöresi.





T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of Fine Arts



Student	Name Surname	Ahmet Tolga YAŞKAYA
	Number	20195301003
	Department	Music
	Advisor	Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL
Thesis Name		Methodization of Traditional Instruments in Turkey: Kabak Kemane Example

ABSTRACT

The systematic way of thinking and behavior, which spread throughout life with modernization, showed itself in the form of methodization in music and instrument education. Instrument methods developed for classical music instruments in the West began to be used in traditional Turkish music instruments with Westernization. Methodical studies on the kabak kemane, one of the string instruments of traditional Turkish folk music, have been started recently. Kabak kemane, which is one of the most important musical elements of the folk culture of Teke Region, has become a widely used element in all regions of Turkish folk music by overcoming its own cultural boundaries over time. Therefore, the interest and need for the kabak kemane instrument and its artist has increased, and the practices and materials related to the education of the instrument have gained importance. In this context, the aim of the research is to reveal the methodization processes of the kabak kemane instrument and to contribute to the education and development of the instrument.

The research is a qualitative study in which case study pattern is used. In the study, the content of the published kabak kemane methods using the document analysis method was analyzed in terms of structure.

In this research, 4 methods have been reached for the kabak kemane instrument. Among the results reached are the findings that systematic and symbols used in Western string instrument methods are used in the methods, all of the methods start from the basic level, different methods are used for intonation control, the historical development of the instrument is included in all of them, but there is

no standard definition regarding the structural features of the instrument.

Keywords: Kabak Kemane, Instrument Methods, Turkish Folk Music, Teke Region.



İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI	i
YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU	ii
ÖN SÖZ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	x
ŞEKİLLER DİZİNİ	xi
TABLolar DİZİNİ	xii
EKLER DİZİNİ	xiii

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	3
1.2. Alt Problemler	4
1.3. Amaç	4
1.4. Önem	4
1.5. Sınırlılıklar	5
1.6. Tanımlar	5

İKİNCİ BÖLÜM

2. KURAMSAL ÇERÇEVE	6
2.1. Çalgı Eğitiminde Metotlaşma	6
2.2. Türk Müziği Çalgı Eğitiminde Metotlaşma	8
2.2.1. Sesten Yazıya: Türk Müziği Yazılı Kültüründe Batı Notasyonu	10
2.2.2. Meşkten Metoda: Türk Müziği Çalgı Metotları	12

2.2.3. Metotlaşma ile İlgili Yapılmış Çalışma ve Tartışmalar	16
2.3. Geleneksel Türk Halk Çalgılarının Metotlaşması	18
2.3.1. Ulusal Kimliğin Oluşumunda Türk Halk Müziği	18
2.3.2. Türk Halk Müziği Çalgı Metotları	20
2.4. Kabak Kemanenin Tarihsel Süreci	23
2.4.1. Yapımı	25
2.4.2. İcra Geleneği	25
2.4.3. TRT ve Kültür Bakanlığı Korolarında Kullanılması	26
2.4.4. Kurumsal Alanda Eğitiminin Verilmesi	27
2.4.5. Kabak Kemane Metotları	29
2.5. Konu ile İlgili Yapılmış Çalışmalar	33
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
3. YÖNTEM	39
3.1. Araştırma Modeli	39
3.2. Verilerin Toplanması ve Analizi	39
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	
4. BULGULAR ve YORUM	41
BEŞİNCİ BÖLÜM	
5. SONUÇ ve ÖNERİLER	80
5.1. Sonuç	80
5.2. Öneriler	85
KAYNAKÇA	86
EKLER	94

KISALTMALAR

C.D: Compact Disc (Yoğun Disk)

D.T.M.K: Devlet Türk Müziği Konservatuvarı

D.T.H.M.K: Devlet Türk Halk Müziği Korusu

D.V.D: Digital Versatile Disc (Dijital Çok Yönlü Disk)

E.Ü: Ege Üniversitesi

G.T.H.M: Geleneksel Türk Halk Müziği

G.T.M: Geleneksel Türk Müziği

M.E.B: Millî Eğitim Bakanlığı

T.H.M: Türk Halk Müziği

T.R.T: Türkiye Radyo ve Televizyon

T.S.M: Türk Sanat Müziği

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. İkliğ	23
Şekil 2. İgil (Özcan, 2008:9)	24
Şekil 3. Kabak Kemane	24
Şekil 5. Metot 2 Sanal Perde Sistemi (Çelik, 2019:37)	72
Şekil 6. Metot 1’de Yay Konumu ve İtme-Çekme Sembolü.....	74
Şekil 7. Metot 2’de Yay İtme-Çekme Sembolü ve Bağlı Çalım Tekniği	74
Şekil 8. Metot 2’de Yer Alan Pozisyon Değiştirme Çalışması Örneği	75
Şekil 9. Metot 3’te Yay Çekme ve İtme Sembolleri	75
Şekil 10. Metot 4’te Yayın Bölümleri.....	76
Şekil 11. Metot 4’te Kullanılan Yay Teknikleri ve Sembolleri	76

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1. Ud Metotları.....	13
Tablo 2. Tambur Metotları.....	14
Tablo 3. Kemençe Metotları	14
Tablo 4. Kanun Metotları.....	15
Tablo 5. Ney Metotları.....	16
Tablo 6. Bağlama Metotları	21
Tablo 7. Aydın (2015) Tarafından İncelenen Dilsiz Kaval İçin Yapılmış Metodolojik Çalışmalar	22
Tablo 8- İncelenen Kabak Kemane Metotları.....	39
Tablo 9. Kabak Kemane Metotlarındaki Genel Sistematiği	61
Tablo 10. Metot 1’de Yer Alan Gövde bölümüyle İlgili Bilgiler	63
Tablo 11. Metot 2 Gövde Bölümüyle İlgili Bilgiler	64
Tablo 12- Metot 3’ de Belirtilen Gövde Kısımla İlgili Bilgiler	64
Tablo 13. Kabak Kemane Metotlarında Belirtilen Kapak Malzemeleri	65
Tablo 14. Kabak Kemane Metotlarında Belirtilen Çalgının Sap Kısmı Özellikleri .	66
Tablo 15. Kabak Kemane Metotlarında Belirtilen Tel Özellikleri.....	67
Tablo 16. Kabak Kemane Metotlarında Kullanılan Yayın Yapısal Özellikleri	68
Tablo 17. Kabak Kemane Metotlarında Yer Alan Akort Dizilimleri	71
Tablo 18. Metotlarda Yer Alan Makamsal Diziler	77
Tablo 19. Kabak Kemane Metotlarında Kullanılan Tonal Diziler.....	78
Tablo 20. Metotlarda Tavrı Örnekleri Verilen Yöreler.....	79

EKLER DİZİNİ

Ek- 1: Salih Urhan Kabak Kemane Metodu Dış Kapak	94
Ek- 2: Salih Urhan Kabak Kemane Metodu İçindekiler Sayfası	95
Ek- 3: Salih Urhan Kabak Kemane Metodu Eser Dizini	96
Ek- 4: Özgür Çelik Kabak Kemane Metodu-1 Dış Kapak.....	97
Ek- 5: Özgür Çelik Kabak Kemane Metodu-1 İçindekiler 1	98
Ek- 6: Özgür Çelik Kabak Kemane Metodu-1 İçindekiler 2	99
Ek- 7: Özgür Çelik Kabak Kemane Metodu-1 İçindekiler 3	100
Ek- 8: Özgür Çelik Kabak Kemane Metodu-2 Dış Kapak.....	101
Ek- 9: Özgür Çelik Kabak Kemane Metodu-2 İçindekiler 1	102
Ek- 10: Özgür Çelik Kabak Kemane Metodu-2 İçindekiler 2	103
Ek- 11: C. Nazlıbaş, M. Z. Halhallı Kabak Kemane Metodu 1 Dış Kapak	104
Ek- 12: C. Nazlıbaş, M. Z. Halhallı Kabak Kemane Metodu 1 İçindekiler 1	105
Ek- 13: C. Nazlıbaş, M. Z. Halhallı Kabak Kemane Metodu 1 İçindekiler 2.....	106
Ek- 14: C. Nazlıbaş, M. Z. Halhallı Kabak Kemane Metodu 1 İçindekiler 3	107
Ek- 15: C. Nazlıbaş, M. Z. Halhallı Kabak Kemane Metodu 1 İçindekiler 4.....	108
Ek- 16: Mehmet Akif Teke Kabak Kemane Metodu (1. Pozisyon) Dış Kapak.....	109
Ek- 17: Mehmet Akif Teke Kabak Kemane Metodu (1. Pozisyon) İçindekiler	110

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

Eğitim, bir davranış, bir beceri oluşturma amacıyla, belirli hedefler doğrultusunda çoğunlukla önceden planlanmış aşamalardan oluşan bir süreçtir. Bireyin kişisel yaşantılarının yanı sıra, kasıtlı bir kültürlenme yoluyla da “istendik yönde davranış oluşturulması” (Ertürk, 1972) şeklinde gelişebilir. Bu bağlamda eğitim, bir kültürlenme aracı olarak bireyi içinde yaşadığı topluma hazırlama ve uyumsama gibi amaçlar barındırabilmektedir. Kültürel ve sanatsal bir eğitim aracı olan müzik eğitimi ise kişinin müzik becerisi kazanması amacıyla yapılan eğitim faaliyetleridir. Tüm bu faaliyetler içerik ve yöntem bakımından büyük oranda yaşanan kültür çerçevesinde şekillenir.

Osmanlı-Türk müzik geleneği, asırlardır meşk sistemi içerisinde usta- çırak ilişkisi şeklinde intikal etmektedir. Bu sistem, içerisinde müziksel bir beceri kazandırmanın ötesinde hissiyat, tavır ve duygu gibi çok yönlü aktarım unsurlarını barındırmaktadır. Çırağın, ustasını gözlemleyerek taklit ve deneyim yoluyla eğitim imkânı sunan meşk, bu yönüyle bir müzik eğitimi aracı olmanın ötesinde köklü bir geleneğin bizatihi kendisidir.

Öte yandan, Avrupa’da da müzik ve çalgı eğitimi uzun süre usta-çırak ilişkisi şeklinde sözlü kültür içerisinde gerçekleşmiştir (Güner, 2014:17). Batı toplumunda sosyal yapıda meydana gelen değişimler, matbaa kullanımının yaygınlaşması gibi etkilerle yazılı materyal kullanımı çoğalmıştır. Çalgı müziğinin yükselişe geçtiği 17. Yüzyıldan itibaren ise virtüözite kavramı gündeme gelmiş ve çalgı eğitiminde metotlaşmaya gidilmiştir.

Hafızaya dayalı olan Osmanlı-Türk Müzik geleneğinde ise yazılı müzik kültürünün ilk önemli izlerini edvar geleneğinde görmek mümkündür. Bunun yanı sıra, müzik eserlerini yazıya geçirebilmek amacıyla çeşitli nota sistemleri geliştirilmişse de meşk içerisinde pek fazla ilgi görmediği bilinmektedir (Behar, 2012:59). Ancak, Batı’nın askeri ve teknik alandaki üstünlüğünün kabul edilmesiyle başlayan Batılılaşma süreciyle birlikte Osmanlı-Türk müzik kültüründe değişimlerin gerçekleşmesini kaçınılmaz kılmıştır. Özellikle Mehterin kapatılıp Mızıka-i

Humayun'un kurulmasıyla başlayan süreçte modernleşmeyle birlikte Batı formlarında eserler seslendirilmiş ve Batı notasının yazılı Türk müzik kültürü içerisindeki yeri sağlamlaşmıştır. Tanzimat sonrasında ise müziğin icra ve eğitim ortamlarının gerçekleştiği mekanlar ile uygulama biçimleri de değişerek yazılı materyal kullanımı ve ihtiyacı çoğalmıştır. Bu dönemde yine Türk makam müziği içerisinde yükselişe geçen çalgı müziği ve beraberinde gündeme gelen virtüözite olgusunun etkili olduğu görülebilir. Bu bağlamda, geleneksel çalgılarda değişen icra anlayışı çalgı eğitiminde metotlaşma şeklinde belirmiştir. 1900 yılında yazılan “Ud Muallimi”nin ardından çoğunlukla yine Ud çalgısı üzerine olmak üzere, Tambur, Santur, Ney, Kemençe ve Kanun gibi daha çok Osmanlı dönemi kültürü ile simgeleşen çalgılar için metotlar yazılmaya başlanmıştır. Geleneksel Türk Halk Müziği çalgıları ile ilgili metotların ise Cumhuriyet sonrası dönemde yazıldığı görülmektedir. Bu noktada Cumhuriyet dönemi, Türk müzik modernleşmesinde önemli bir dönüm noktasını oluşturmaktadır.

İmparatorlukların yıkılarak yerlerini ulus devletlere bırakmasıyla devam eden süreçte, ortaya çıkan bu yeni toplumsal yapıda ulusal kimliğin oluşumunda halk kültürü ürünleri ön plana çıkmıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür politikaları içerisinde başat bir rol atfedilen müzik politikalarının oluşumunda Gökalpçi fikriyatın hakimiyeti görülmektedir. Ziya Gökalp'e göre (1973), Türk müzik kültürünün özüne ulaşmak için dağlarda, köylerde ‘fensiz’ şekilde müzik yapan halkın ürünleri derlenip kayıt altına alınmalı ve batı medeniyetinin yöntem ve teknikleriyle işlenmeliydi. Böylelikle, Musiki İnkılabı ile müziğin icrası ve eğitimiyle ilgili kurumsal dönüşümlerin gerçekleştirilmesinin yanı sıra, halk kültürü ürünleri de derlenerek kayıt altına alınmaya başlanmıştır. Derlenen çeşitli halk ürünleri ve GTHM çalgıları TRT kurumu bünyesinde faaliyet gösteren Yurttan Sesler koroları ile kitle iletişim araçları vasıtasıyla ülkenin bütününe yayılarak ulusal bir kimlik kazanma sürecine girmiştir.

Bu süreçte, Türk Halk kültürünün simgeleşmiş bir çalgısı olan “bağlama”, yetiştirdiği usta icracıları ve tanınırlığının etkisiyle, üzerine metot yazılan ilk Geleneksel Türk Halk Müziği çalgısı olmuştur. 1959'da Şemsi Yastıman tarafından yazılan “Sazdan Düzenler” adlı yayın bağlama eğitime yönelik ilk metodolojik çalışma olmuştur. Sonrasında yine bağlama ile ilgili metot ve yazılı materyaller başta olmak üzere gerek performans çalgısı olarak usta icracılarının yetişmesi, gerekse de

orkestra çalgısı olarak ihtiyaç duyulması sebebiyle mesleki eğitim-ğretim kurumlarında eğitimi verilen “kaval” ve “kabak kemane” algıları ile ilgili de metotlar yazılmıştır.

Coğrafi olarak Teke yöresi ile özdeşleşen, Yrk-Türkmen kültürünün “sipsi” ve “ telli” ile birlikte en önemli müziksel öğelerinden biri olan kabak kemane, kitle iletişim araçları sayesinde geniş kitlelere ulaşma imkânı bulmuştur. Orta Asya menşeili yaylı bir çalgı olan kabak kemane gelenek içerisinde usta-çırak ilişkisiyle günümüze kadar intikal etmiştir. Zaman içerisinde yapısal olarak değişimler geçiren kabak kemane, bu sazı ustalıkla çalan müzisyenlerin yetişmesiyle Türk Halk Müziği’nin (THM) yaylı algılar ailesi içinde günümüzde hemen her yörede çalınan ve THM orkestralarının vazgeçilmezi konumuna gelen bir çalgı halini almıştır. Güzel Sanatlar Liseleri ve Türk Müziği Konservatuvarlarında mesleki olarak eğitiminin verilmesiyle ise bu çalgı ile ilgili olarak yapılan çalışmalarda son dönemlerde artış gerçekleştiği görülmektedir. Bu sürecin sonucunda çalgının eğitimine yönelik ilk metot alışması Salih Urhan tarafından 2001 yılında yapılmıştır. Ardından yayımlanan diğer Kabak Kemane metotları 2019, 2020 ve 2021 yılları gibi yakın bir dönemde yazılmıştır. Bu alışma, tüm bu süreçleri göz önünde bulundurarak kabak kemane için yazılmış metotların incelenmesi üzerine yapılmıştır.

1.1. Problem Durumu

Türkiye’de Geleneksel Türk Müziği algıları ile ilgili metotlar Cumhuriyet sonrası dönemle birlikte yazılmaya başlanmıştır. Bunun sonucu olarak günümüzde hemen hemen her çalgıyla ilgili metot bulunmaktadır. Anadolu’da köklü bir kültüre ve geniş kullanım sahasına sahip olmasına karşın kabak kemane ile ilgili yapılmış bilimsel çalışmalar oldukça sınırlı sayıdadır. Az sayıdaki akademik araştırmalar da son birkaç yıl içerisinde yazılmıştır.

Bu alışmada, Türkiye’de geleneksel çalgıların metotlaşma sürecine yönelik gelişmeler göz önüne alınarak kabak kemane için hazırlanan metotların içerik analizleri yapılacaktır. İçerik analizleri yoluyla kabak kemanenin icrasal gelişimi ve eğitiminin nasıl etkilediği ile ilgili verilere ulaşılmaya çalışılacaktır.

Araştırmanın problem cümlesi ise: “Geleneksel Türk Müziği algılarının

metotlaşma süreci içerisinde “kabak kemane” için yazılan metotların içeriği nasıldır?” şeklinde oluşturulmuştur.

1.2. Alt Problemler

1.2.1. Kabak kemane metotlarında nasıl bir sistematik izlenilmiştir?

1.2.2. Kabak kemane metotlarında çalgının yapısal özellikleri olan; gövde yapısı, kapak kısmı, tellerin yapısal özellikleri, çalgının sap bölümü ve yayın özellikleri nasıldır?

1.2.3. Kabak kemane metotları incelendiğinde çalgının ve yayın tutuş şekilleri nasıldır?

1.2.4. Kabak kemane metotlarında yer alan akort sistemleri nelerdir?

1.2.5. Kabak kemane metotlarında entonasyon çalışmaları nasıldır?

1.2.6. Kabak kemane metotlarında icra teknikleri nasıldır?

1.2.7. Kabak kemane metotlarında hangi makamsal ve tonal dizilerden eser ve egzersizlere yer verilmiştir?

1.2.8. Kabak kemane metotlarında bulunan yöresel tavır unsurları nelerdir?

1.3. Amaç

Bu araştırmanın amacı, Türkiye’de geleneksel çalgıların metotlaşma sürecinde yer alan kabak kemane çalgısına ait metotların incelenmesidir.

1.4. Önem

Türk Halk Müziği’nin yaylı çalgılar ailesinde yer alan kabak kemane günümüzde geniş kitlelerce tanınmaya başlanan, Türk Halk Müziği’nin dışında farklı türlerde de icra edilen ve günden güne popüleritesini artıran bir çalgı görünümüne kavuşmuştur. Mesleki olarak eğitimi verilen bir çalgı olması sonucunda eğitimi ile ilgili çeşitli çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Bu çalışma, geleneksel Türk Müziği çalgılarının metotlaşma sürecine ışık tutması ve bu sürecin kabak kemane eğitimine yönelik etkilerinin ortaya konulması bakımından önemli görülmektedir. Ayrıca kabak kemane metotlarında değinilen konular arasındaki benzerlik ve farklılıkların belirlenmesiyle elde edilen bilgilerin kabak kemane çalgısının eğitimine sağlayacağı

olası katkıları sebebiyle de önem arz etmektedir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

- Geleneksel Türk Halk Müziği yaylı çalgılarından kabak kemane çalgısı ile ilgili yayımlanmış 4 metot ile,
- İncelenen her metodun kendi içerisinde yer alan alt başlıkları ile,
- Daha sonra ise 4 metoda ait içeriklerin yapısal analizleri ile sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Teknik; “Bir bilim, bir meslek ya da bir sanat dalında kullanılan yöntemlerin tümü.” (TDK, 2011:2306)

Tutuş Tekniği; Çalgının çalınmasında performansı doğrudan etkileyen, vücudun ve çalgının en ideal duruşudur.

İcra Tekniği; Bir çalgının çalınması esnasında, çalgıya yönelik olarak kullanılan yöntemlerin bütünüdür.

Pizzicato: Tellerden ses elde edilmesi için parmaklar kullanılarak, yay kullanmaksızın gerçekleştirilen tekniktir (Çalışır, 1996:162).

Vibrato: “Gerek vokal müzikte gerekse üflemeli, telli ve yaylı çalgılarda sesin zenginleştirilmesi, yumuşatılması, yoğunlaştırılması gibi amaçlarla yapılan titreşim (salınım) tekniği (Say, 2002 cilt-3: 582).

Glissando: İki nota arasındaki geçişin kaydırılarak yapılacağını ifade eden müzik terimidir (Çalışır, 1996:100).

Çarpma: Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpmalarda asıl nota ileri itilerek çarpma notası kuvvetli zamanda çalınır. Gerçek nota ise zayıf zamana denk düşmekte ve zayıf çalınmaktadır. (Say, 2002 cilt-1:12)

İKİNCİ BÖLÜM

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Çalgı Eğitiminde Metotlaşma

Eğitim bir süreç olarak, bir davranış, bir beceri oluşturma amacıyla, belirli hedefler doğrultusunda çoğunlukla önceden planlanmış aşamalardan oluşur. Aynı zamanda bireyin kişisel yaşantılarının yanı sıra kasıtlı bir kültürlenme yoluyla da istendik yönde davranış oluşturulması sürecidir.

Ergün'e göre eğitim; bireyin davranışlarında kişisel yaşantılar yoluyla ve amaçlı olarak istenilen değişiklikleri meydana getirme süreci şeklinde tanımlanmaktadır (Ergün, 2015:3). Ertürk de istendik yönde davranış değişikliği oluşturulmasına dikkat çekerek, eğitimi, bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirme süreci olarak ifade etmiştir (Ertürk, 1972:12 akt. Çuhadar, 2016:220). Eğitimi, bireyde kendi yaşantısı aracılığıyla ve kasıtlı kültürlenme yoluyla istendik davranış değişikliği meydana getirme süreci olarak tanımlayan Demirel ise, eğitimin deneyim geliştirme boyutunun yanı sıra kültür faktörüne de vurgu yapmaktadır (Demirel, 2012:6). Dolayısıyla eğitimin amacı ve yöntemi, öğrenmenin gerçekleştiği kültür içerisinde şekillenmektedir. Bir kültürlenme aracı olarak eğitim, bireyin, içerisinde yaşadığı topluma hazırlanması sürecidir.

Kültür ve sanat eğitiminin bir kolu olan müzik eğitimi ise, kişiye müziksel bir beceri kazandırma amacıyla yürütülen eğitim faaliyetidir. Uçan'a göre müzik eğitimi, bireyin kendi yaşamsal deneyimleriyle müziksel davranışlar kazanması, müziksel davranışlarını çeşitli amaçlar doğrultusunda değiştirmesi, dönüştürmesi, geliştirmesi ve yetkinleştirmesi süreçlerinden oluşmaktadır. (Uçan, 1997:14)

Yöntem ile eş anlamlı olan metot ise sistematik bir çalışma düzenine işaret etmektedir. Fransızca Méthode; bir amacın gerçekleştirilmesi için izlenen yol, yöntem, düzen, tarz ya da usul anlamlarına gelmektedir. Türk Dil Kurumu'nun tanımına göre ise; *“Bilimde belli bir sonuca erişmek için bir plana göre izlenen yol.”* (TDK, 2011:2612) anlamına gelmektedir. Belirli bir amaca, sistematik bir şekilde ulaşılabileceğini öngören metotlar, birçok alanda görüldüğü üzere çalgı eğitiminde de yaygın olarak kullanılmaktadır.

Akif Saydam'a göre (1998) metotlar, bir işin bilimsel olarak yapılabilmesi için gereken yolun saptanmasına yönelik olarak geliştirilmiş yöntemlerdir. Bu yüzden, sıklıkla kullanılan metodik tanım ise bir işin meydana getirilirken tertip ve düzen içerisinde, karışıklığa yol açmadan, açık ve net biçimde oluşturulduğunu ifade etmektedir. Metotların eğitim ve öğretimde kullanılması ile ilgili ise Saydam, içerikte yer alacak etüt ve eserlerin öğrencinin düzeyine uygun ve sanatsal değeri bulunan şarkı ve türkülerden seçilmesi, bu parçaların ilerleyen seviyelerde çok seslendirilmiş biçimlerinin de sunulması gerektiğini belirtmiştir. Çalgı eğitimi ile ilgili metot ihtiyacına da değinen Saydam, çalgı eğitiminin evrensel kurallar dahilinde bilim ve tekniğe uygun biçimde uygulanabilmesi için çalgı metotlarının, çalgının eğitim ve öğretimine, ses sahasına, ses karakteri ve tını özelliklerine uygun içeriklerle oluşturulması gerektiğini belirtmiştir (Saydam,1998:421 Akt. Akçalı, 2012:49).

Saydam'ın, metodun düzenli ve tertipli yapısına vurgu yaptığı ve çalgı metotlarının pedagojik bir içerikle hazırlanması gerekliliğine dikkat çektiği görülmektedir.

Geleneksel çalgı eğitimi ile ilgili Yalçın Tura (1999), geleneksel çalgı eğitiminin plansız ve programsız şekilde, çalgıların standartlarının saptanmadan, neyin ne kadar ne şekilde ve hangi ortamda öğretileceğiyle ilgili çalışmaların yapılmadan gerçekleştirildiğini belirtmiştir. Ayrıca, eğitimde metodolojinin değiştiğine değinen Tura, her şeyin herkese öğretilmesinden ziyade, kişiye kendisinin nasıl öğrenebileceğini bulmasını amaçlayan çağdaş bir metodoloji uygulanması gerektiğini belirtmiştir (Tura, 1999:67-68 Akt. Kahyaoğlu, 2009:3).

Tura'nın ise, geleneksel çalgı eğitimi için belirli standartların oluşturulması ve hazırlanacak olan metotların bu standartlara uygun olması gerekliliğini vurguladığı görülmektedir.

Muammer Sun'a göre çalgı metotları ise; bir çalgının müzikalite ve teknik açıdan bilimsel bir yöntem dahilinde öğretilebilmesi amacıyla, çalgıların özellikleri göz önünde bulundurularak oluşturulmuş olan kitaplardır. Çalgı metotları sesin çıkarılış aşamasından başlayıp virtüözite aşamasına varıncaya kadar uzanır. (Sun, 1969: 198) Sun' un dikkat çektiği virtüözite kavramı, Avrupa'da 17. Yüzyıl'daki

değişimlerle birlikte ortaya çıkmış ve metot içeriklerini değiştirmeye başlamıştır.

17. Yüzyıl Barok dönemle birlikte Avrupa müziğinde çalgı müziğinin yükselişe geçtiği dönemdir. Çalgısal müzikteki yükseliş virtüöz icracı kavramını ortaya çıkarmış (Arnold 1965: 72 akt. Güner, 2014), çalgı eğitiminde değişimler meydana getirmiştir. Usta- çırak ilişkisiyle süregelen çalgı eğitimi sürecine 18. Yüzyılın başlarında çalgı metotları dahil olmuştur. 18. yüzyıl ile birlikte müzikte meydana gelen değişimlerin bir sonucu olarak usta-çırak ilişkisiyle intikal eden müzik eğitimi öğretmen-öğrenci ilişkisi şeklinde seyretmeye başlamıştır. Artık öğrenciler, tekrar eden motiflerin, inici-çıkıcı melodik dizilerin ve bitiş kadansının yer aldığı yazılı pasajlar aracılığıyla kendi başlarına çalgılarını çalışabilmekteydiler. Başlangıç aşamasında bu pasajlar, öğrencinin konuya aşına olabilmesi açısından kulaktan duyurularak öğretiliyordu. Böylelikle öğrenciler bu pasajlar sayesinde, müziğin temel kavramlarının yanı sıra çeşitli ölçülerdeki müzik formlarını tanıma ve icra etme imkanına sahip olabilmekteydiler. İlerleyen seviyelerde öğrencilerden, yaratıcılıklarını geliştirebilmeleri adına doğaçlama ve besteleme çalışmaları yapmaları beklenmekteydi (Gellrich ve Sundin 1993:137 akt. Güner, 2014: 17-18).

Avrupa’da 18. Yüzyıl’ın ortaları ile 19. Yüzyıl başlarını kapsayan klasik dönem, çalgı metotlarının sistematikleştiği ve klasikleştiği dönemdir. Bu dönemin sonlarından itibaren yazılmış olan çalgı metotlarına bakıldığında; çalgı hakkında genel bilgiler, temel müzik işaretleri ile nota ve sus değerleri, gam ve melodi çalışmalarına yer verildiği görülmektedir (Güner, 2014:18).

2.2. Türk Müziği Çalgı Eğitiminde Metotlaşma

Türk müziğinde öğretim yöntemi olarak uzun yıllardır meşk sistemi kullanılmaktadır. Meşk, “bir üstat tarafından musiki parçasının tedricen çalınması ve okunması suretiyle talebeye öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi demektir” (Behar, 1998:24). Cem Behar’a göre meşk, pedagojik bir teknik ya da bir eğitim aracı olmanın daha ötesinde geleneğin bizatihi kendisi durumundadır. Ustanın çırakla aynı ortamda yüz yüze kurduğu iletişim sayesinde duygu, tavır, hissiyat, meşakkat, sadakat gibi çok yönlü unsurları barındıran meşk, Osmanlı’da başta Mevlevîhaneler olmak üzere Mehterhane, mûsikî esnafı loncaları, özel meşkhaneler ve Enderun gibi

mekanlarda sürdürülmüştür (Behar, 2019). Hafızaya dayalı eğitim- öğretim modelinin yanı sıra, zaman içerisinde yazılı materyallerin kullanıldığı öğretim yöntemleri de meşkte yer bulmaya başlamıştır. Batılılaşma ve modernleşmenin beraberinde Osmanlı-Türk müziğinde sesli kültürden yazılı kültüre geçiş hız kazanan bir süreç olmuştur.

Bilen Işıktaş (2016), modern bireye göre zamanın, mekânın doğduğu ve değişerek başkalaştığı zaman olmak üzere iki şekilde kavramsallaştığını ifade etmektedir. Buna göre, müziğin gelecek nesillere ulaştırılmasını isteyen üstad ya da hoca, değişen toplumsal yapı içerisinde bilginin artık eskisi gibi korunup aktarılamayacağını görerek yazılı materyal kullanma ihtiyacı hissetmiştir. Dolayısıyla, bildiklerini talebelerine ezberletmek yerine notaya dökerek yazılı hale getirmiş ve metotlaştırmıştır (Işıktaş, 2016/a:52).

Işıktaş'ın değindiği üzere modernleşme, yaşamsal organizasyon biçimlerini derinden etkilemiştir. Sanayi devrimi sonrası İmparatorlukların yıkılarak yerlerini ulus devletlere bıraktığı modern toplumda insan, birey olarak ön plana çıkmış, geleneksel bağların yerine eleştirel ve rasyonel aklı ön plana çıkarmıştır (Yıldırım, 2010:715). Bilim ve tekniğin gelişimine paralel olarak sosyal yapıda gerçekleşen değişimler, kaçınılmaz olarak geleneği güncel gelişmelere ayak uydurmaya zorlamıştır.

Matbaa kullanımının yaygınlaşması, bilim ve sanatın birçok kolu gibi çalgı eğitiminde de yazılı ürünlerin çoğalmasını sağlamıştır. Meşkte öğrenilen eser ve bilgilerin unutulması, talebe ve ustaların vefat etmesi gibi aktarım zincirinin kopma risklerine rağmen (Behar, 2012:1, Ak, 2019:23) zaman içinde geliştirilen notasyon sistemleri küçümsenmiş ve meşk sistemi içerisinde pek fazla kullanılmamıştır (Behar, 2012:1). 19. yüzyıla gelindiğinde Batılılaşmanın Türk müzik kültürü üzerindeki ağırlığı hissedilmeye başlanmıştır. Özellikle III. Selim döneminde başlayan ve II. Mahmud dönemiyle devam eden batılılaşma süreci içerisinde kapatılan Mehteran'ın yerine kurulan Muzıka-i Humayun Orkestrasında, modernleşme hareketlerinden etkilenilerek batı formlarında eserler, marşlar seslendirilmiş ve Batı notasının Osmanlı- Türk müziğinde kullanılan yegâne nota yazısı olma süreci başlamıştır.

2.2.1. Sesten Yazıya: Türk Müziği Yazılı Kültüründe Batı Notasyonu

Osmanlı- Türk müziğinde yazılı müzik kültürünün ilk önemli izlerine edvar geleneğinde rastlanılmaktadır. Müzik icrasına yönelik bir beceri kazandırma amacıyla sistemli bir yapı oluşturmaması nedeniyle metot olarak değerlendirilemeyen edvarlar, genellikle Türk müziği makamları ve perdelerin tarifi gibi teorik bilgiler içermektedir (Behar, 1992:96 akt. Güner, 2014:21). Öte yandan, Uygur ve Göktürk dönemleriyle ilgili olarak Çin'in Dunghuang bölgesinde yapılan çalışmalarda ele geçen Kuça nota sisteminin Ebced notasının temelini oluşturduğu ortaya konulmuştur (Ekrem, 2012:30). El- Kindi tarafından oluşturulan Ebced sistemi (Arslan, 2015:50 akt. Feyzi, 2018:1894) “Sistemci Okul” un kurucusu sayılan Safiyüddin Abdu'l-Mü'mîn'el-Urmevî ile tüm İslam dünyası ve Osmanlı- Türk müziğinde sıklıkla kullanılır hale gelmiştir (Popescu-Judetz, 2007:22 akt. Feyzi, 2018:1894). Ebced notasının Abdülkâdir Merâgî, Nâyi Osman Dede, Kantemiroğlu ve Abdülbâki Nâsır Dede tarafından geliştirilen farklı varyantları ise 19. Yüzyıl başlarına kadar kullanılmıştır.

17. Yüzyıl'da harf, harf- şekil, dizekli nota ve tabulatura yazım sistemlerinin birlikte kullanıldığı görülmüştür. Özellikle, tabulatura notasını geliştiren Kantemiroğlu'nun “Batı müzisyenlerinin pragmatik tutumunu yansıtan ve teorik yaklaşımı merkezine alan” tutumu ile “müziğin notayla yazılabileceği, okunabileceği ve çalınabileceği düşüncesi de” yine aynı yüzyıl içerisinde görülmeye başlanmış ancak pek fazla rağbet görmemiştir (Popescu-Judetz, 1999:40 akt. Feyzi, 2018:1895). Kantemiroğlu siyasi tarih ile ilgili kitabının müzikle ilgili olan kısmında Türkler 'in nota kullanmadığını, ilk defa kendisinin bir notasyon sistemi ürettiğini, Türk müziğinin Avrupa müziğinden üstün olduğunu ancak İstanbul'da bu müziğin özüne vakıf çok az kişinin bulunduğunu dile getirmiştir (Aksoy, 2008:234 akt. Öncel, 2015:215). Yine aynı yüzyılda, Avrupa müziğini bilen ve Batı notasını Osmanlı'da ilk olarak kullanan dönemin ve Osmanlı-Türk müziğinin en önemli müzik insanlarından biri olan Ali Ufki Bey, Osmanlı-Türk müziği ile ilgili olarak “Mecmuâ-yı Saz u Söz”, “Mecmuâ-yı Saz u Söz”ün Müsveddeleri” ve “Mezmurlar” adlı yazmalarında yer verdiği eserleri batı notası ile kaleme almıştır (Behar, 2005:46).

Müziğe olan ilgisi ile tanınan, Osmanlı'nın besteci Padişahlarından III. Selim, Abdalbaki Nasır Dede'ye ve Hamparsum Lemonciyan'a müzik notasyonu

geliştirmeleri için emir vermiştir. Ebced yazısını güncelleyerek çeşitli beste ve eserlerin yok olmasının önüne geçen Abdülbaki Nasır Dede'nin geliştirmiş olduğu nota yazısı ve Hamparsum Lemonciyan tarafından hazırlanan Hamparsum notasyonu 19. Yüzyıl boyunca kullanılmıştır. Bu iki nota yazım sisteminden Hamparsum yazısı kullanışlılığı sebebiyle daha fazla rağbet görmüş, Nasır Dede'ye ait olan notasyon ise pek fazla ilgi görmemiştir. Sonraki yüzyılda Batı notasyonu hakimiyeti başlamış ve Türk müziğine ait eserlerin günümüze ulaştırılmasındaki yegâne yazım sistemi olmuştur (Öncel, 2015:216).

Padişah II. Mahmud 'un emriyle Mehteran'ın kapatılarak Donizetti yönetiminde Mızıkay-ı Hümayun'un kurulması, Batı notasının Türk müziği notasyonunda kullanılmasını hızlandıran önemli dönüm noktalarından biri olmuştur. Bu döneme kadar kullanılan çeşitli Ebced versiyonlarının yerini, daha önceleri Kantemiroğlu, Ali Ufki ve Rauf Yekta'nın da kullanmış oldukları Batı notasyonu almaya başlamıştır.

Kantemiroğlu gibi Rauf Yekta da Türk müziğinin Avrupa müziğine göre üstün yanlarının bulunduğunu belirtmiştir. Bu nedenle Türk müziğinin inceliklerinin kaybolmadan yazıya aktarılabilmesi için milli bir notasyon arayışlarına girmiştir (Yekta, 1919: akt. Feyzi, 2018:1). “Doğu ve Batı'nın, mûsikîde birbirlerine yabancı kalmaları”nın (Yekta, 1986:19 akt. Karakaya, 2020:37) faydasız olduğunu dile getiren Rauf Yekta, bu iki kültürün birbirleri ile etkileşim içerisinde olmaları gerektiğini vurgulamıştır. Yekta, Türk Müziğine özgü Milli bir nota sistemi geliştirilmesi istemiyle, dizekli Batı notasyonunun Türk Müziğine uyarlandığı bir sistem üzerine çalışmıştır. Daha sonra bu sistem Arel-Ezgi-Uzdilek ile birlikte günümüzde kullanılan şeklini almıştır. Rauf Yekta'nın Türk Musîkisi Nazariyatı isimli kitabında, daha önce yazmış olduğu eserlerden farklı olarak dizekli nota sistemini temel aldığı ve çeşitli ses değiştirici sembolleri kullandığı milli nota sistemi oluşturma gayreti görülebilmektedir (Feyzi, 2018:1898).

Geleneksel müziğin modernleşmesinde etkin bir pay sahibi olan Rauf Yektâ Bey, Geç Osmanlı dönem ile Erken Cumhuriyet dönemlerine tekabül eden zaman diliminde Türk Müziği nazariyatı ve yazılı kültürünün gelişimine yaptığı katkılarla kritik bir rol üstlenmiştir. Rauf Yekta Bey'den sonra Dr. Suphi Ezgi, Sadettin Arel,

Mustafa Nezih Albayrak, Güntekin Oransay, Ekrem Zeki Ün, Muzaffer Sarısözen ve Ekrem Karadeniz gibi müzikologlar geleneksel Türk müziğinin yeni notalama sistemi ve nazariyatı üzerine çalışmalarda bulunmuşlardır (Paçacı, 2012:585).

2.2.2. Meşkten Metoda: Türk Müziği Çalgı Metotları

17. Yüzyıl'da Osmanlı'da başlayan Batılılaşma; Cumhuriyet'le birlikte yeni boyutlar kazanarak devam eden bir süreçtir. Bu süreçte hedeflenen ise Batı Avrupa'nın sosyokültürel ve düşünsel yapısına ulaşmaktır (Mardin, 1983:245 akt. Işıktaş, 2016/b:274). Batı'da herhangi bir model örnek alınmadan kendi doğal akışında gerçekleşen değişim süreçleri diğer birçok Batı dışı toplumda görüleceği üzere Osmanlı ve sonrasında kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde de toplumsal değişimde Batı model alınarak gerçekleşmiştir (Güner, 2014, Ayas, 2019).

Işıktaş, Batılılaşmanın çağrıştırdığı olumsuz anlamlar dolayısıyla modernleşme kavramıyla anılmaya başlandığını belirtmiş (Işıktaş, 2016/b:275), bunun beraberinde gündeme gelen taklit olgusuna vurgu yapmıştır. Modernleşme, Batı'nın kendi kültürel dinamikleri içerisinde gerçekleşen kapitalist ekonomi biçiminin değiştirdiği sosyal yapıyı ve bilginin de bu yeni mevcut duruma göre yeniden yapılandırıldığı (Giddens ve Pierson, 2001: 85 akt. Akarsu) süreçleri ifade eder.

Örgütlenme ve ilişki biçimlerini kurumsal bir yapıya taşıyan modern birey için bilgi, kişisel, toplumsal ve kültürel anlam ve değerlerinden soyutlanarak evrensel ilkeler üzerine kurulu tartışmasız bir gerçeklik istemiyle oluşturulmuştur. Bu istek “metodolojik yönünden ziyade modern hayatın tasarlanması ve akışı ile ilgili bir düşünceyi, söylemi ifade etmesi” bakımından önem taşımaktadır (Yıldırım, 2010:716).

Aydınlanma felsefesi üzerine kurulu, bilgiyi kesin ve evrensel gerçekler üzerine inşaa etme çabasında olan modern toplum tahayyülü, hesaplanabilir ve öngörülebilir kurumsal bir yapı vaat eder. Rönesans ve öncesinde Avrupa'da egemen olan kilisenin dogmatik anlayışına karşı başlayan aydınlanma hareketleri sonucunda, kilisenin toplumsal yapı üzerindeki hakimiyeti azalarak sistemli ve rasyonel akılcı yaklaşımlar yükselişe geçmiştir. Bilgiyi evrensel ilkelerle ve tartışmasız kesinlikte bir gerçeklik istemiyle yapılandıran modern insan, bildiklerini yazıya geçirmiş, geleneksel

sözlü aktarım biçimlerini ise pedagojikleştirerek metotlaştırmıştır.

Yayımlanmış ilk Türk Müziği çalgı metodu 1900 yılında Hafız Mehmed tarafından yazılan “Ud Muallimi” isimli ud metodudur. Sonraki süreçte de Türk Müziği çalgı metotlarında içerisinde Ud için yazılmış olan metotların niceliksel fazlalığı gözlenecektir. Beşiroğlu tarafından bu durumun başlıca nedeni olarak ud çalgısının “*virtüöziteyi geliştirebilecek teknik alıştırmalara imkân verebilecek bir çalgı*” (Beşiroğlu, 1998: 59 akt. Çolakoğlu Sarı) olduğu görüşü belirtilmiştir. Konu ile ilgili olarak çoğunlukla Gözde Çolakoğlu Sarı’nın yaptığı çalışmadan (Çolakoğlu Sarı, 2016:102-103) yararlanılarak oluşturulan Klasik Türk Müziği çalgılarına ait ulaşılabilen metotlar tablolalar halinde aşağıda yer almaktadır.

Tablo 1. Ud Metotları

Yazar	Metot Adı	Basım Yılı
Hafız Mehmed	Ud Muallimi	1900
Ali Salahi Bey	Hocasız Ud Öğrenmek Usûlü	1910
Udi Fahri Kopuz	Nazari ve Ameli Ud Dersleri İlaveli Ud Muallimi	1920 1924
Sadi Eren	Ud Metodu	1956
Kadri Şençalar	Ud Öğrenme Metodu	1975
Onur Akdoğu	Ud Metodu	1987
Bahattin Turan	Uygulamalı Ud Metodu	1993
Mutlu Torun	Ud Metodu Gelenekten Geleceğe	1993
	Ud Metodu Görerek Dinleyerek-1	2005
	Ud Metodu Görerek Dinleyerek-2	2006
	Ud Metodu Görerek Dinleyerek-3	2008
	Ud Metodu Görerek Dinleyerek-4	2012
Şerif Muhiddin Targan	Ud Metodu	1995
Temel Hakkı Karahasan	Ud Metodu	2003
Gülçin Yahya Kaçar	Ud Metodu	2005
	Ud Metodu (Genişletilmiş 4. Baskı)	2018
Sevdican Güngör	Yeni Başlayanlar İçin Ud Metodu	2008
Enver Mete Aslan	Ud Alıştırmaları	2011
Ensar Tunç	Ud Metodu-1	2018
	Ud Metodu-2	2020

Tablo 1’de yer alan Şerif Muhiddin Targan’a ait Ud Metodu, 1995’te Süleymaniye Kütüphanesi’ndeki aslından eşi Safiye Ayla’nın izniyle aynen aktararak yayımlanmıştır (Çolakoğlu Sarı, 2016:102). Dolayısıyla bu metodun oluşturulma tarihinin daha eskilere dayandığı bilinmektedir. Gülçin Yahya Kaçar tarafından yazılan 2005’te ilk baskısı yapılan Ud Metodu’nun 2012’ye kadar çeşitli

baskıları yapılmış, son olarak 2018 yılında CD eki ilavesi ile genişletilmiş baskısı yayımlanmıştır. Bunun yanı sıra Mutlu Torun’a ait 4 cilt halinde hazırlanan “*Ud Metodu Görerek Dinleyerek*” serisi ile Ensar Tunç’a ait 2 ciltlik “*Ud Metodu*” da CD eki ile sunulmuştur.

Konu ile ilgili olarak çeşitli yazarlara ait yayımlanmış ud metotlarını inceleyen Bodur, bu metotlarda genel olarak çalgının yapısı ve tarihi hakkında bilgiler, temel nota bilgileri, çalgının icrasına yönelik sağ ve sol el teknikleri, çeşitli seslendirme ve süsleme teknikleri ile kolaydan zora doğru yazılmış çeşitli usül ve makamlarda etüt ve eserlerin yer aldığı şeklinde bulgulara ulaşmıştır (Bodur, 2019:139-142).

Tablo 2. Tambur Metotları

Yazar	Metot Adı	Yazım/Basım Yılı
Suphi Ezgi	Tanbur Metodu	1949
Emin Akan	Tanbur Metodu-Türk Musikisi Nazari Bilgileriyle	1989
Sadun Aksüt	Tanbur Metodu	1994
Murat Aydemir	Tanbur Metodu	2018

Tablo 2’de yer alan ve tanbur alanındaki ilk metot olan Suphi Ezgi’ye ait Tanbur Metodu, 1949 yılında 17. 18 ve 19. sayılı Musiki Mecmuası’nda yayımlanmış, sonrasında ise kitaplaştırılarak tekrar basılmıştır (Çolakoğlu Sarı, 2016:104). 2018’de yayımlanan Murat Aydemir’ e ait metot DVD eki ile Türkçe’nin yanı sıra Yunanca ve İngilizce dil seçenekleri ile sunulmuştur.

Tablo 3. Kemençe Metotları

Yazar	Metot Adı	Yazım/Basım Yılı
Zühdü Rıza Tinel	Asri Kemençe	1926
Beril Çakmakoglu ve Mehmet Yalgin	Kemençe Metodu-1	2006
Hasan Esen	Klasik Kemençe Metodu	2006
Temel Hakkı Karahasan	Kemençe Metodu	2010

Zühdü Rıza Tinel tarafından yazılan ilk kemençe metodu “*Asri Kemençe*” Dr. Ayhan Sarı tarafından günümüz Türkçesine çevrilmiş ve 2010 yılında yayımlanmıştır (Sarı, 2016:40-41). Sarı, 1948 yılında Arel tarafından Musiki Mecmuası’na yazılan “*Asri Kemençe ve Kemençe Beşlemesi Üzerine Düşünceler*” adlı makalede yer alan

dipnottan yola çıkarak Ziya Santur tarafından yazılan kayıp ney ve santur metotlarına ulaşmıştır. Sarı'nın aynı zamanda yüksek lisans tezi olarak hazırladığı bu metotlar yayımlanmamıştır.

Santur günümüzde daha çok İran kültürü ile anılmaya başlanmış ve Türk Müzik kültürü içerisindeki yerini kanun sazına devretmiştir. Cumhuriyet döneminde 1970'li yıllardan sonra kanun için metotlar hazırlanmaya başlanmış, Türk Sanat Müziği çalgıları arasında en çok metot yazılan çalgılardan biri olmuştur. Çolakoğlu Sarı (Çolakoğlu Sarı, 2016:103) ve Somakçı'nın (Somakçı, 2016:206-207) çalışmalarından yararlanılarak oluşturulan kanun metotları listesi Tablo 4'te sunulmuştur.

Tablo 4. Kanun Metotları

Yazar	Metot Adı	Basım Yılı
İsmail Şençalar	Kanun Öğrenme Metodu	1976
Ahmet Lütfü Taşçı	Kanun Öğrenme Metodu 1. Cilt	1978
Ümit Mutlu	Kanun Metodu 1 Kanun Metodu	1985 1998
Turhan Tezelli	Kanun Metodu	1997
Pınar Somakçı	Kanun Öğretimine Giriş	2001
Gültekin Aydoğdu ve Tahir Aydoğdu	Kanun Metodu	2004
Halil Karaduman	Kanun Metodu	2007
Beste Aydın	Kanun Metodu	2007
Özdemir Hafızoğlu	Kanun Egzersizleri ve Eğitimi	2009
Ömer Özden	Kanun İçin Egzersizler Arpej ve Akor Uygulamaları	2012 2012
Oğuz Karakaya	Kanun Metodu	2012
Eftal Dodur	Kanun Metodu	2014
Gülcan Karadağlı	Kanun Metodu 1-2-3-4	2015
Volkan Gidiş	Kanun Metodu	2015

Tasavvuf müziğinin en önemli unsurlarından olan ney ile ilgili yapılan ilk metot çalışması 1942'de Neyzen Emin Dede tarafından yazılmış fakat metot yayımlanmamıştır. Yayımlanmayan diğer ney metotları ise Ziya Santur'un 1947 yılında yazdığı ney metodu ile 1948'de Avni Zaimler ve Nurettin Kılıç tarafından yazılan ney metodudur (Çolakoğlu Sarı, 2016:106). Konu ile ilgili Çolakoğlu Sarı'nın yapmış olduğu çalışmadan elde edilen veriler ışığında ulaşılabilen yayımlanmış ney metotları Tablo 5'te verilmiştir.

Tablo 5. Ney Metotları

Yazar	Metot	Basım Yılı
Süleyman Erguner	Ney “Metod”	1986
Hayri Tümer	Nay Üfleme Metodu	1998
Sencer Derya	Ney Öğretim Kitabı	2008
Ahmet Kaya	Ney Metodu	2011
Burcu Karadağ	Meşte Ney Eğitimi	2013
Ali Tüfekçi	Neyde Teknik Çalışmalar	2014

Klasik Türk Müziği çalgıları içerisinde Hafız Mehmed’in “Ud Muallimi”nden günümüze kadar ritim sazlar dışında hemen hemen tüm çalgılarla ilgili metot çalışması yapılmıştır. Ud, tanbur, kemençe, kanun ve neyin yanı sıra Enver Mete Arslan’a ait 2020 yılında yayımlanan “İstanbul Lavtası Metodu” da bulunmaktadır.

Güner (2014) tarafından yapılan, sözlü bir gelenek olan ve meşk ile intikal eden Türk Müzik geleneğinin yazılı kültüre ve sonrasında metotlaşma sürecine geçişini ele alan ve bu araştırmanın temel kaynaklarından biri olan “Meşk ve Metot: Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Çalgı Eğitiminde Değişim” adlı çalışmanın son bölümünde Ud, Tanbur, Kemençe, Ney, Santur ve Kanun metotlarını karşılaştırmalı olarak incelemiş ve çeşitli sonuçlara ulaşmıştır. Buna göre, incelenen metotlarda çalgıların tarihçelerine batı çalgı metotlarındakilere göre daha geniş kapsamlı ve ayrıntılı şekilde yer verilmiştir. Bir iki metot dışında makam teorisine pek fazla değinilmemiştir. Metotların hemen hemen tümünde Türk makam müziği ve Batı müziğindeki değiştirme işaretleri gösterilmiş, temel müzik bilgisi ile ilgili ise genel olarak nota isimleri, portedeki yerleri, nota ve sus değerlerine yer verilmiştir. Örnek etüt ve çalışma olarak bazı yazarlar kendi geliştirdikleri etütleri kullanırken çeşitli metotlarda ise hedeflenen makam-dizi çalışmalarına uygun olarak örnek eserler kullanılmıştır. Metotların tümünde meşk geleneğinin önemine değinilmiş, metodun çalgı eğitimi için gerekli olduğu fakat meşkin yerini tutamayacağı belirtilmiştir. Her yazarın kendine has bir üslup geliştirdiği metotlarda standart bir yapının oluşmadığı sonucuna varılmıştır (Güner, 2014:22-23).

2.2.3. Metotlaşma ile İlgili Yapılmış Çalışma ve Tartışmalar

Ayhan Sarı (1989) “Türkiye’de ilk Santur Metodu, Ney Metodu ve Ziya

Santur” isimli yüksek lisans tezinde Türkiye’deki ilk Santur ve Ney metotlarının yazarı Ziya Santur’ un yaşamına, metotlarının basılmayışı, kayboluşu ve bu metotların Ayhan Sarı tarafından bulunuş süreçlerinin detaylarına yer verilmiştir.

Mutlu Torun (2016) “Türk Müziğinde Enstrüman (Çalgı) Metodu ve Öğretimi” adlı çalışmasında Türk müziği çalgı eğitimine yönelik bir plan sunmuştur. Çalışmada, metodun tek başına yeterli olmayacağına, meşk yönteminden de yararlanılması gerekliliğine değinilmiş; özgün bir üslup geliştirilebilmesi için, geleneksel üslup, icra-nota farklılığı, taksim ve emprovize çalışmalarının önemi vurgulanmıştır.

Gözde Çolakoğlu Sarı’nın (2016) “Türk Makam Müziği’nde Çalgı Metodolojisi, Meşk Geleneği ve Metod” isimli çalışmasında Batılılaşmanın Osmanlı-Türk müziğine etkilerine kısaca değinilmiş; Türk müziğinde çalgısal müzik kavramı ve TSM çalgılarının eğitim- aktarım sürecindeki değişime; meşk sistemi ve metotlaşmaya yer verilmiştir. TSM çalgıları üzerine yazılan metotlara kronolojik sırayla yer verilen çalışmada sonuç olarak en fazla ud çalgısı üzerine metot çalışması yapıldığı belirtilmiştir.

Bilen Işıktaş, (2016) “20. Yüzyıl Osmanlı-Türk Müziği İcrasında Metodoloji Meselesi” adlı çalışmasında Türk müziğinde metodoloji üzerine çeşitli görüş ve tartışmalara yer vererek, metotların, modern çağın bir gereği olarak zamandan tasarruf ettirmesi ve meşk sisteminde usta- çırak arasında oluşabilecek tahakküm ilişkilerinin önüne geçebilmesi, çalgı üzerinde teknik hakimiyeti geliştirmesi gibi olumlu yönleri bulunduğunu belirtmiştir. Ancak, bu metotlaşma sürecinin Türk müziğinin incelikli yapısının, sanatçının özgün müzikal ifade ve tavır geliştirebilmesinin önünde bir tehdit oluşturabileceğine de önemle dikkat çekilmiştir. Sonuç olarak; talebenin özgün bir müzikal ifade kazanabilmesi için, kullanılan yöntemden ziyade sanatsal bir bağ kurulması, kültürle yoğrulması ve bir mesele edinilmesinin gerekliliğini belirtmiştir.

Oya Levendoğlu Öner 2017 yılındaki çalışmasında, Geleneksel Türk Müziği dünyasında notanın kullanımının yaygınlaşması sonucu 20. Yüzyıldan itibaren meşkin terkedilmeye başlanmasıyla usûl kalıpları, bazı özel ve incelikli perde baskılarının aktarımı, süsleme teknikleri, taksim, melodi varyasyonlarının icra esnasında doğaçlanabilmesi, hatta makamların kimliğini ortaya koyacak tipik ezgi hareketleri

gibi geleneksel Türk müziğinin karakteristik icra özelliklerinin öğretiminde, birtakım sorunlar yaşanmaya başlandığını belirtmiştir.

Oya Levendoğlu Öner'in görüşlerine atıfta bulunan Aslıhan Eruzun Özel 2018'deki çalışmasında, sanatçıların icra çeşitlerinin zenginleşmesine ve farklı yorumlara olanak verilebilmesi amacıyla, bilimsel yöntemlerle hazırlanmış olan metotların yanı sıra, meşk yönteminin de yaşatılmasının bir zorunluluk olduğunu belirtmiştir. Ayrıca çalışmasında, dijital teknolojik gelişmelerin uzaktan eğitimle ve bireysel olarak çalgı çalmayı öğrenme yollarına yaptığı katkıya değinmiş, klasik kemençe için görsel-işitsel materyal destekli bir metot geliştirilmesi önerisinde bulunmuştur.

Gökmen Özmenteş, 2021 yılında yayınlanan “İlerleme ve Müzik İlişkisi Bağlamında Geleneksel Çalgı Öğretiminde Metotçuluk” başlığıyla kaleme aldığı makalesinde, etnometodolojiden uzak, modernleşme bağlamında ele alınan müzik öğretim yöntemlerindeki öz-oryantalist tavrın sosyal evrimci köklerine vurgu yaparak, sosyal ve kültürel bağlamdan kopukluğuna dikkat çekmiştir. Buna göre, kültürün kaybolması ve yozlaşması endişesiyle girilen yöntemler, bizatihi kültürü yozlaştıran, tek tipleştiren öğeler olabilmektedir. Ayrıca, yapılan metotların alanda kullanılabilirlikleri ile ilgili bir çalışma bulunmadığını, dolayısıyla bu metotların etkisinin bilinmediğini belirtmiştir.

2.3. Geleneksel Türk Halk Çalgılarının Metotlaşması

Türk Müziği ile ilgili ilk çalgı metotlarının Osmanlı dönemi ve kültürü ile simgeleşmiş olan Klasik Türk Müziği çalgıları üzerine hazırlandığı görülmektedir. Geleneksel Türk Halk Müziği çalgıları ile ilgili metotların ise Cumhuriyet sonrası dönemde yazıldığı görülmektedir.

2.3.1. Ulusal Kimliğin Oluşumunda Türk Halk Müziği

Aydınlanma çağıyla yükselen milliyetçilik akımlarının bir sonucu olarak İmparatorluklar yıkılmış, yerlerine ulus devletler kurulmuştur. Aydınlanmanın kültür temelli Fransız milliyetçiliği ve ırk temelli Alman milliyetçiliği olmak üzere temelde iki tip milliyetçilik anlayışı doğurduğunu belirten İnal'a göre Türk milliyetçiliği ise, etnik temelli yapısıyla daha çok Alman milliyetçiliğinden etkilenmiştir (İnal 2004:152)

akt. Güdek, 2012:277). Ve bu süreçte, kültürün özünün arandığı bir yapı olarak “halk” ön plana çıkmıştır.

Batılılaşma süreci Osmanlı’dan sonra Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. Kubilay Mutlu (2015) bu geçiş sürecini, “kesintisiz bir şekilde süregelen değişim sürecinin koptuğu dönem olarak” değerlendirmektedir. Ayrıca Mutlu, bu süreci bir mühendislik projesi olarak değerlendirmekte, bu sürecin en etkili figürü olarak ise Ziya Gökalp’i işaret etmektedir. Buna göre, Gökalp’in yazdığı “Türkçülüğün esasları” adlı kitap Cumhuriyet dönemi kadrolarının başlıca kültür programını oluşturmuştur. Çoğunlukla İttihat ve Terakki’nin devamı niteliğindeki bu kadroların hareket noktasını ise Herder’in özcü yaklaşımları oluşturmaktadır. Bu Alman yaklaşımı, “ulusun varoluş kaynağını kendine ait bir “soy”a ve bu soyun geçmiş devirlerden bozulmadan getirdiği diline, tarihine ve kültürüne atıfta bulunarak tanımlar” (Aydın, 199: 53). Bu bağlamda, Cumhuriyet dönemi uluslaşma sürecinde sınırları zaman içerisinde değişkenlik gösterse de halkın tanımlanmasında kullanılan esas kimlik “Türklük” olmuştur (Mutlu, 2015: 6).

“Milli” bir devlet olma teziyle kurulan Cumhuriyet’in (Koçak,1992; Öztürk, 2002 akt. Güray, 2006) kültür politikalarının oluşumunda Mutlu’nun da değindiği üzere Ziya Gökalp’in fikirlerinin etkili olduğu bilinmektedir. Batılılaşmanın etkisiyle Tanzimat döneminde başlayan müzikte yenileşme hareketleri, Cumhuriyet sonrası musiki inkılabı ile yeni boyutlar kazanarak devam etmiş, bu dönemde oluşturulan kültür politikalarında Ziya Gökalp’in düşünceleri belirleyici olmuştur. Hars ve medeniyet kavramında Gökalp, yeni kurulan bu Türk devletinin özünün halk kültüründe görülebileceğini ifade etmiştir. Ziya Gökalp, “Milli Musiki” başlığıyla kaleme aldığı yazısında, Türk milletinin öz müziğinin halka ait ezgiler olduğunu, Osmanlı müziğinin ise Acem, Arap ve Bizans toplumlarının kültürünü yansıtan karma ve yapay bir müzik olduğunu ifade etmiştir. Dolayısıyla Osmanlı elitlerinin konaklarında ve saraylarında yankılanan müziği yapay bularak, Türk müziğinin milli olarak nitelendirilebilecek halinin başkaca herhangi bir unsurdan etkilenmeden ifade edilen melodiler olduğunu belirtmiştir (Yıldırım, 2015:103).

Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucusu Atatürk’ün “*Bize yeni bir musiki lazımdır ve bu musiki özünü halk musikisinden alan çoksesli bir musiki olacaktır.*” şeklindeki

görüşleri ve Osmanlı müziğinin Bizans'tan kalma olduğu, hakiki müziğimizin ise Anadolu halkında işitilebileceği yönündeki fikirleri (Saygun, 1961 akt. Güray, 2006) Gökalp ile örtüşmektedir.

Bu fikirlerden hareketle, yerel ezgilerin Batılı tekniklerle işlenerek armonize edilmesi şeklinde vücut bulan Çağdaş Türk Müziği ülküsü için halk ezgileri derlenerek kaydedilmeye başlanmıştır. Kayıt altına alınan Türk Halk Müziği ürünleri radyo başta olmak üzere kitle iletişim araçları vasıtasıyla tüm ulusta dolaşıma girmeye başlamıştır. Özellikle TRT'de yayınlanmasıyla birlikte kırsaldan kente taşınan THM çalgılarının, mesleki eğitimi veren kurumlarda eğitim- öğretiminin yapılabilmesi sonucunda metotlaşma süreçleri hız kazanmıştır.

2.3.2. Türk Halk Müziği Çalgı Metotları

Türk Halk Müziği; Türk toplumunun yanı sıra Anadolu ve çevre kültürleri ile etkileşim içerisinde gelişen zengin bir müzik türüdür. Türk halkının duygu, düşünce ve inanç sistemi gibi günlük yaşamından kesintiler sunan bu müzik, “coğrafi konum, göçler ve sosyal hayatın etkisi ile şekillenmiştir” (Emnalar, 1998:27). Bu sebeptendir ki farklı yapıda birçok çalgı ile icra edilebilmektedir.

Türk halk müziğinde kullanılan çalgılar Şengül'e göre; tezeneli, yaylı, nefesli (üflemeli), vurmali ve körüklü-tuşlu olmak üzere beş başlıkta toplanmaktadır:

“1- Tezeneli çalgılar: Bağlama ailesi (meydan, divan, tambura, çöğür, cura) ve tar,

2- Yaylı çalgılar: Kemençe, tırnak kemane, kabak kemane ve kamanca,

3- Nefesli (Üflemeli) çalgılar: Zurna, mey, kaval, çifte kaval, çimon, düdük (duduk), çığirtma, sipsi, argun, zambır, tulum ve gırnata (klarnet),

4- Vurmali çalgılar: Davul, def (tef), bendir, darbuka, kaşık, nağara, parmak zili ve çalpara,

5- Körüklü-Tuşlu çalgılar: Akordeon (akordiyon) ve garmon” (Şengül, 2009:927-934).

Bu tasnifte tezeneli çalgılar içerisinde yer alan bağlama, Türk halk kültüründeki yeri ve önemi nedeniyle simgeleşmiş bir çalgıdır. Dolayısıyla, halk

kültürü içerisindeki yaygın kullanımı nedeniyle THM çalgıları içerisinde ilk metot çalışması bağlama üzerine yapılmıştır. 1959 yılında Şemsi Yastıman tarafından yayımlanan “Sazdan Düzenler” adlı yayının ardından bağlama ile ilgili çokça metot yazılmış ve üzerine en çok çalışma yapılan geleneksel sazlarımızdan biri olmuştur (Akdağ, 2016:12).

Işıldar (2004), Akçalı (2012), Akkaş ve Terzioğlu’ nun (2020) çalışmalarından yararlanılarak ulaşılan bağlama metotları Tablo 6’da yer almaktadır.

Tablo 6. Bağlama Metotları

Yazar	Metot Adı	Basım Yılı
Şemsi Yastıman	Sazdan Düzenler	1959
Şevket Ünaldı	Bağlam Metodu	1966
Veli Asan	Bağlama Metodu	1976
Güray Taptık	Büyük Bağlama Metodu 1-2-3-4	1977
Şinasi Özel	Bağlama Metodu	1978
Ahmet Günday	Bağlama Metodu	1979
Şevki Boz	Pratik Bağlama Metodu	1979
Yılmaz İpek	Kendi Kendine Saz Öğrenimi	1982
Veli Nartürker	Pratik Bağlama Metodu	1983
Sabri Yener	Bağlama Metodu I-II-III	1987
İrfan Kurt	Bağlamada Düzen ve Pozisyonlar	1989
Erdal Tuğcular	Bağlama İçin Çoksesli Türküler Dağarcığı	1989
Nevzat Altuğ	Temel-Teknik Bağlama Eğitimi (4 cilt)	1992
Bahattin Turan	Yeni Bağlama Metodu	1993
Hüseyin Yektaş	Uygulamalı Bağlama Metodu	1994
Ahmet Saçan	Bağlama Düzeni (Çöğür)	1998
	Bağlama Metodu	1998
Temel Hakkı Karahasan	Bağlama Metodu 1-2-3	1998
	Çöğür Metodu	1998
Nevzat Altuğ	Uygulamalı Temel Bağlama Metodu	1999
Savaş Ekici	Bağlama İçin Etütler ve Tezene Çalışmaları	2000
Erol Parlak	Elle Bağlama Çalma (Şelpe)	2001
Turabi Değerli	Bağlama Metodu- I	2003

M. Aydın Atalay- Y. Kemal Alim	Pozisyonlarla Uzun Sap Bağlama Metodu- 1	2004
	Bağlama Metodu- 1	2004
Arif Sağ – Erdal Erzincan	Bağlama Metodu	2009
Celalettin Kalender	Bağlama Eğitimi	2010
Gazi Erdener Kaya	Bağlama Metodu	2011
Ali Kazım Akdağ	Bağlamada Düzenler ve Tezene Tavırları	2012
Cemalettin Kalender- Levent Keskin	Uzun ve Kısa Sap Bağlama Eğitimi Düzenler ve Tavırlar	2013
Ahmet Saçan	Karadüzende Bağlama Eğitim Metodu	2017
Doğan Elmalı	Karadüzen Bağlama Metodu	2017

Konu ile ilgili olarak Akçalı (2012), “Bağlama Metotlarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezinde, bağlama eğitimi veren öğretim elemanlarıyla anket çalışması yaparak bağlama metodunda olması gerekenleri tespit etmiş, bu tespitler doğrultusunda çeşitli kriterler oluşturmuştur. Sonrasında 19 adet bağlama metodunu elde edilen kriterler doğrultusunda inceleyen Akçalı, bağlama metodunda yer alması gereken konu ve içerikleri belirterek ideal bir bağlama metodu tanımlaması oluşturmaya çalışmıştır.

GTHM’nin üflemeli çalgılarından biri olan ve çoban çalgısı olarak da bilinen dilsiz kaval da bağlama ile benzer süreçlerden geçip kentleşerek metotlaşan halk çalgılarından biridir. Konu ile ilgili Aydın (2015), “Türkiye’de Dilsiz Kaval İçin Yapılmış Metodolojik Çalışmalar Üzerine Bir İnceleme” adlı yüksek lisans tezinde dilsiz kaval için yapılan metodolojik çalışmaları karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Sonuç olarak, metotların çalgının yapısal tanımı, tarihçesi ve izlenilen genel sistematik itibarı ile ortaklaştığı ancak, çalgının yapısal özellikleri, iç çap ölçüleri, ses genliğine ait veriler, tutuş ve duruş şekli gibi konularda farklılıklar tespit etmiştir. Aydın’ın incelemiş olduğu metodolojik çalışmalar Tablo 7’de gösterilmektedir.

Tablo 7. Aydın (2015) Tarafından İncelenen Dilsiz Kaval İçin Yapılmış Metodolojik Çalışmalar

Yazar	Metot Adı	Yayın/Basım Yılı
Adnan Çağ	Dilsiz Kaval Metodu	2003
Cihan	Bir Performans Aracı Olarak Kaval ve Teknik	2006

Yurtçu	Gelişimi	
Kemal Akdemir	Dört Yıllık Müzik Eğitimi Veren Yüksek Öğretim Kurumlarında ve Konservatuvarlarda Dilsiz Çoban Kavalı Çalma Teknikleri ve Eğitim Müfredatı	2006
M. Ulaş Atasoy	Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Kaval Eğitim Sürecinin I. Yılında Kullanılan Öğretim Yöntem ve Tekniklerinin İncelenmesi	2006
Fedai Tekşahin	Dilsiz Kaval Metodu	2011

2.4. Kabak Kemanenin Tarihsel Süreci

Türkler 'in Orta Asya'dan getirdiği yaylı bir çalgı olan Kabak kemane, zaman içinde Türk Halk Müziği'nin vazgeçilmez unsurlarından biri haline gelmiştir. Yapılan araştırmalar sonucunda bu çalgının ortak atalarından olan ıklığ ile gerek yapısal gerekse icra teknikleri bakımından benzerlikler taşıdıkları ortaya çıkmıştır. (Gazimihal' den Akt. Çelik, 2010:14).



Şekil 1. Iklığ

Yapılan kazı ve araştırmalar sonucunda yaylı çalgıların ortaya çıkışının Orta Çağ' da gerçekleştiği düşünülmektedir (Sachs, 1943'ten Akt. Özcan, 2008:4). 10. Yüzyılda Horasan ve Irak bölgesindeki sazları sayan Farabi, “Rebab” isminde ıklığ benzeri bir çalgıdan bahsetmektedir. Farabi ile aynı dönemde yaşamış olan Harezmi de Horasan halkının yaylı çalgı olarak ıklığ kullandığını belirtmiştir (Say, 2005:97). Yine 10. Yüzyılda Uygur'ların kullandığı kopuz çalgısının yay ile çalınan şekline “Oklu Kopuz” denilmiştir (Akyol, 2017:163).

“Iklığ” ismi üzerine iki görüş bulunmaktadır. Bunlardan ilki yay anlamına

gelen ok ile alındığı için ‘Ok-luğ’ dan geldiğidir (Gazimihal’ den Akt. Urhan, 2001:3). Bir diğeri ise yine İkılığ gibi iki telli yaylı bir çalgı olan ‘İgil’ den türediğidir. İgil isminin de iki telli olduğunu belirten ‘İkili’ den türediğidir düşünölmektedir (Şener, 1994: 15).



Şekil 2. İgil (Özcan, 2008:9)

İki telli bir çalgı olan ıkılığ, zamanla üç; sonrasında ise dört telli bir çalgı olarak karşımıza çıkmıştır. Daha kolay edinilebilmesi sebebiyle kuzu bağırsağının yerini metal tellerin aldığı bu üç ve dört telli haline kabaktan yapıldığı için önce ‘Kabaktan Kemane’; sonrasında ise ‘Kabak kemane’ denilmiştir. Ayrıca, farklı yörelerde ‘Gıygıy’, ‘Gıygırak’, ‘Gıygı’, ‘kemene’ gibi isimler aldığı da görölmüştür (Gazimihal, 1958 akt. elik, 2018:16). Ayrıca Azerbaycan, Irak, İran dolaylarındaki ‘Kamança’ ve Kazakistan, Özbekistan taraflarındaki ‘Gıjek’ ile yapısı ve alım şekli itibariyle oldukça benzerlik göstermektedir (elik, 2018:17).



Şekil 3. Kabak Kemane

2.4.1. Yapımı

Çalgıya adını veren su kabağı, doğada hali hazırda içi boş bir malzeme olarak bulunması sebebiyle çalgı amaçlı kullanılmasının yanı sıra su kabı ve dekoratif bir aksesuar olarak da çeşitli amaçlarla Anadolu’da kullanılagelmiştir. Günümüzde kabak kemanenin gövde malzemesi olarak çeşitli ağaçlardan elde edilen teknelerin kullanılması sebebiyle “keman” olarak da adlandırılabilir. Açın’a göre kabak kemanenin tanımı: “üzerinde hayvan derisi gerili olan su kabağından gövdeye sahip olan, kısa saplı, dört telli, yay ile çalınan, Türklerin en eski sazı olan ıklığdan esinlenerek günümüzdeki hâlini alan, diz üstünde çalınan, yaylı-derili bir çalgı” şeklinde yapılmıştır (Açın, 1994:168).

Kabak kemane yapım ustaları Halil Çelik ve Galip Güvençoğlu’nun tekniklerini temel alarak bir kabak kemane yapım şekli açıklayan Çelik’in tanımına göre kabak kemane, gövde, sap ve yay kısmı olmak üzere üç temel parçadan oluşmaktadır. Su kabağından elde edilen gövdenin ağız kısmına 8-12 cm çapında, arka tarafındaki ses deliği için ise 3,5 cm çapında delik açılır. Gövdenin ön kısmına büyük baş hayvanlardan elde edilen yürek zarı gerildikten sonra gövde kısmı tamamlanmış olur. Sap kısmı için 75 cm uzunluğunda, 4,5 cm genişliğinde ve 5,5 cm derinliğinde olacak şekilde oluşturulan akçaağaç, çam, dut ya da gürgen ağaçlarından elde edilen parçaya demir ya da ahşap burguluklar da eklendikten sonra sap kısmı gövdeye eklemlenir. Köprü, üst eşikten 32-33 cm mesafede konumlandırılır ve teller takılır. Bağlama için üretilmiş olan çeşitli kalınlıklardaki teller sırasıyla inceden kalına doğru takılır. Yay kısmı için ise çoğunlukla kabak kemanenin sapı için kullanılan ağaca uygun bir tür tercih edilir. Çoğunlukla akçaağaçtan elde edilen 64 cm uzunlukta, 2 cm genişlikte ve 1,5 cm derinlikteki ağaç malzemeye at kılı ya da yaylı çalgı yayları için üretilen misina gerilerek yayın yapımı tamamlanmış ve kabak kemane çalınmaya hazır hale gelmiş olur (Çelik, 2010:84-89).

2.4.2. İcra Geleneği

Geleneksel Türk Halk Müziğinin diğer çalgıları gibi Kabak Kemanene de geleneksel icra ortamı olan köylerde usta-çırak ilişkisi şeklinde günümüze intikal etmiştir. Konu ile ilgili yaptığı doktora çalışmasında Çelik, yerel sanatçıları yaşadıkları

yerlerde inceleyerek çeşitli sonuçlara ulaşmıştır. Buna göre yerel kabak kemane icracılarının eğitim seviyeleri çok düşüktür ve nota bilmemektedirler. Nadiren nota bilen icracılar ise ilkokul, ortaokul ya da lise mezunudur ve çoğunlukla ilçe merkezinde ikamet etmekte ve zaman zaman il merkezlerinde yaşamaktadırlar. Temel geçim kaynakları tarım ve hayvancılıktır fakat nadiren de olsa düğünlerde çalgılarını icra ederek para kazanmaktadırlar. “Boğaz Havaları”, “Gurbet Havası”, “Teke Zortlaması” ve “Zeybek” ezgilerinin yanı sıra farklı yörelerden de eserler seslendiren yerel icracıların bulunduğunu aktaran Çelik, bu durumda radyo, televizyon, gramofon, plak, cd ve kaset kayıtlarının etkili olduğunu belirtmiştir. Kabak Kemanede farklı yörelerin dışında farklı türlerde de eserler seslendiren icracıların ise çalgıyı profesyonel olarak kullanan, kent merkezlerinde yaşayan ve iyi eğitilmiş kişiler olduğuna değinilmiştir (Çelik, 2018:194-195).

Çelik’in çalışmasında da görüldüğü üzere, teknolojik gelişmelerle birlikte yaygınlaşan kitle iletişim araçları kültürel etkileşimi hızlandırmıştır. Bu süreçte çalgının yapısı, icra ortamı ve repertuvarında değişimler gerçekleşmiştir. TRT ve Kültür Bakanlığı bünyesinde kullanılan bir çalgı olmasıyla birlikte kabak kemane, ulusal ölçekte tanınmış ve çok daha geniş kitlelere ulaşma imkânı bulmuştur.

2.4.3. TRT ve Kültür Bakanlığı Korolarında Kullanılması

1950 yılında TRT’de bağlama sanatçısı olarak görev yapan Emin Aldemir, kabak kemaneyi bu kurumda seslendiren ilk kişi olmuştur. Aldemir’in ardından Yalçın Özsoy kabak kemaneyi TRT İstanbul radyosunda seslendirmiştir (Değirmenci; Esen; Koruk; Özek, 2005, s. 1253-1254). 1970’te TRT İzmir radyosuna giren Salih Urhan da kendine has yöresel çalım üslubu ile uzun yıllar bu kuruma hizmet veren önemli sanatçılardandır. TRT’de kabak kemane seslendiren ilk dönem sanatçıların bağlama kadrosu ile yer aldıkları görülmektedir. Kabak kemane kadrosu ile ilk defa sanatçı alımı 1981’de yapılmış, Fatih Gürgün, Hüsnü Aydoğdu, İsmet Egeli ve İhsan Mendes kabak kemane kadrosuyla görev yapan ilk sanatçılar olmuşlardır (Akyol, 2017: 171). Bu dönem sanatçılarının icracılıklarıyla kabak kemane, kendi yöresel sınırlarını aşarak her yörede çalınabilen bir çalgı haline gelmeye başlamıştır. Bu süreci Mendes şöyle ifade etmektedir:

“1983’te kadromuz geldi o zamana kadar kemane sadece mahalli olarak çalınıyordu. Ege yöresinde İzmir radyosunda Salih Urhan, Ankara radyosunda bizim rahmetli Emin Aldemir vardı. Tabi kemane çok kullanılmazdı. Sadece yöre parçalarında çalınırdı. Hiç unutmuyorum biz göreve baslarken panoya “kemane TRT’de, yöresinde kullanılacaktır” diye, gerek yokmuş gibi bir yazı yazmışlardı. Çok üzölmüşüm o zaman ben kemaneyi her yörede çalıp sevdireceğim diye düşünmüşüm. Daha sonra, benim isim falan olursa o gün isleri iptal etmeye başladılar. Kemanenin o lezzetine, uzun sesin o güzel tınısına alıştılar. Benim hocam olmadı hiç, belki de o yüzden kendi tavrımı daha rahat ortaya koydum. Kimseye özenmeden tabi, içimden geldiği gibi çaldığım için kemaneyi sevdi insanlar. Su anda çok kabiliyetli gençler var, çok çalan var. Kemane akıl almaz derecede popüler bir saz oldu. Onun için mutluyuz. Bir misyonumuz, görevimiz vardı, onu tamamladık.” (Akt. Durmaz, 2021:13)

İhsan Mendeş’in kendine has üslubuyla hemen her yöreyi ustalıkla icra etmesi kabak kemanenin sevilerek geniş kitlelere ulaşmasına yardımcı olmuş, sonraki kuşak sanatçılara öncülük etmiştir. Sonraki dönemde Bayram Salman, Bayram Bağdatlı, Ahmet Yakar, Ersin Baykal, Arslan Akyol, Burhan Elmas, Uğur Önür, Cafer Nazlıbaş, Özgür Çelik, Göktuğ Çelik, Ozan Bircan, Metin Efe, Cengiz Sağlam, Murat Vural ve Ercan Köktürk kabak kemane sanatçısı olarak TRT bünyesinde çalışmışlardır.

TRT’nin yanı sıra, devlet bünyesinde faaliyet gösteren bir diğer kurum olan Kültür Bakanlığı’na bağlı sanatçıların da kabak kemanenin yaygınlaşmasında katkıları olmuştur. İrfan Gürdal, Mehmet Çıracı, Mustafa Dilek Gül, Mehmet Torun, Ertuğrul Eraslan, Muhsin Gurbani, Aydın Özdemir, Hüseyin Yalçın, Mehmet Akif Teke ve Engin Demirtaş bu kurumda kamañça ve kabak kemane icracısı olarak yer almışlardır. Akyol, (2017) yaptığı çalışmada TRT ve Kültür Bakanlığı bünyesinde görev yapan kabak kemane sanatçılarınin tümünün kabak kemane dışında bağlama çaldıklarını tespit etmiştir (Akyol, 2017:172).

2.4.4. Kurumsal Alanda Eğitiminin Verilmesi

Kabak kemanenin kurumsal olarak eğitimi ilk olarak 1976’da İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı’nda verilmiştir. Yetişmiş kabak kemane eğitimci bulunamaması nedeniyle ana çalgı olarak seçilen bağlamanın yanında ikinci çalgı olarak kabak kemane eğitimi verilmiştir. İlk olarak İstanbul Radyosu Türk Halk Müziği Topluluğu sanatçılarından Yalçın Özsoy tarafından verilen

kabak kemane eğitimi sonraki süreçte ülkenin çeşitli üniversitelerine yayılmıştır (Dincel, 2018: 8-9). Kabak kemane eğitimi verilen üniversiteler, bölümleri ve eğitimcileri şu şekilde sıralanmaktadır:

1. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda Çalgı Eğitimi, Müzikoloji, Ses Eğitimi, Temel Bilimler, Müzik Teorisi ve Halk Oyunları bölümünde Ferhan Yeprem ve Kadir Verim,

2. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda 6 dönemlik sertifika programı kapsamında Mehtap Demir,

3. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Çalgı Yapım, Türk Halk Oyunları, Ses Eğitimi ve Temel Bilimler bölümünde Aycan Özdemir ve Özgür Çelik,

4. Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji, Türk Halk Oyunları, Ses Eğitimi ve Temel Bilimler bölümünde Gültekin Şener ve Ersin Yıldırım,

5. Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Bölümü ve Müzik Bölümünde Haykad Kulaboğa ve Veli Yöntem,

6. İnönü Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümünde Ali Tohumcu,

7. Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü ve Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Deniz Dincel,

8. Haliç Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Musikisi Bölümünde Ozan Bircan,

9. Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik ve Türk Müziği Bölümünde Timur Eşigül ve Ercan Durmaz,

10. İstanbul Medipol Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü, Türk Müziği Ana Sanat Dalında İhsan Mendeş,

11. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi İcra Sanatları Fakültesi Çalgı Eğitimi Bölümü'nde Mehmet Şimşek tarafından kabak kemane eğitimi

verilmektedir.

Konu ile ilgili Ercan Durmaz (2021) “Devlet Konservatuvarları Lisans Düzeyi Kemane Dersi İçin Öğretim Programı Önerisi” adlı doktora tezinde “perde öğretimi” ve “icra teknikleri” temelli melodik bağlamlar üzerinden, makam bilgisi ve icra üslubu kazandırmayı amaçlayan 8 dönemlik bir program geliştirmiştir.

Yüksek öğretim kurumlarının yanı sıra orta öğretim düzeyinde de çeşitli kurumlarda kabak kemane eğitimi verilmektedir. Bu kurumlar ve eğitimcileri ise şu şekildedir:

1. İstanbul Teknik Üniversitesi’nin Orta öğretim kısmında 1976 yılından itibaren eğitim veren Yalçın Özsoy, Fatih Gürgün, Ferhan Yeprem ve Kadir Verim,
2. 2009-2013 yılları arasında Eskişehir Atatürk Güzel Sanatlar Lisesinde ve daha sonra 2013’ten günümüze kadar Şanlıurfa Güzel Sanatlar lisesinde eğitim veren Mehmet Zeki Halhallı,
3. 2018-2019 eğitim öğretim yılında İstanbul Bakırköy Güzel Sanatlar Lisesi’nde eğitim veren Fatih Dengiz,
4. 2019 yılından itibaren Kırşehir Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Lisesinde eğitim veren Hasan Albayrak’tır (Durmaz, 2021:16).

Millî Eğitim Bakanlığı bünyesinde 2019 yılında Güzel Sanatlar Liseleri için bir öğretim programı hazırlanmıştır. Mesleki ve Teknik Eğitim Genel Müdürlüğü tarafından 9, 10, 11 ve 12. Sınıflar için “Güzel Sanatlar Lisesi- Çalgı Eğitimi-Kemane” adıyla internet ortamında yayımlanan, kare kod içeriği gibi dijital kaynaklarla desteklenen kitaplara EBA (Eğitim Bilişim Ağı) platformu üzerinden ulaşılabilir.

2.4.5. Kabak Kemane Metotları

2.4.5.1. Yayımlanmış Metotlar

Salih Urhan- Kabak Kemane Metodu

Kabak kemane eğitimi üzerine yayımlanmış ilk metot çalışması Salih Urhan tarafından yazılan “Kabak Kemane Metodu” adlı kitaptır. TRT kurumunda kabak

kemane sanatçısı ünvanı ile çalışan ilk sanatçı olan Urhan, TRT radyolarında kabak kemane sazının yer bulmasını sağlamış, kendine has üslubuyla özellikle Teke yöresine ait müziksel öğelerin tanınmasına ve sevilmesine önemli katkıda bulunmuştur. TRT kurumundan ayrıldıktan sonra Ege Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında hocalık yapmıştır (Karakaya, 2019:1).

Araştırmada incelenen metodun 2001 yılında yayımlandığı belirtilse de yayınevi ve matbaa bilgisi bulunmamaktadır. Farklı kaynaklarda, bire bir aynı metodun 2014 yılında Tezer matbaası tarafından basılmış baskılarının bulunduğu belirtilmiştir. Metot dokuz bölümden oluşmaktadır. İlk bölümünde kabak kemanenin yapısı, yapımı ve tarihsel gelişimine yer verilmiştir. Üçüncü bölümde boş teller üzerinde yay çekme egzersizleri ile yay çekme teknikleri üzerinde durularak birer oktavlık gam çalışmaları yazılmıştır. Dördüncü bölümde THM 'de kullanılan usullere yer verilerek bu usullerde örnek Türkü ve kısa egzersiz çalışmaları bulunmaktadır. Beşinci bölümde batı notasyonunda kullanılan değiştirme işaretlerinin yanı sıra GTM nazariyatındaki değiştirici işaretlere yer verilmiştir. Aralık (interval) kavramının yanı sıra do ve la doğal dizileri üzerinden majör ve minör dizilerinde egzersizler bulunmaktadır. Metodun geri kalan bölümlerinde ise THM' de kullanılan çeşitli dizilerde örneklere yer verilmiştir.

Doç. Dr. Özgür Çelik- Kabak Kemane Metodu-1 ve 2

Kabak kemane üzerine yazılmış olan ikinci metot çalışması ise Doç. Dr. Özgür Çelik'e ait "Kabak Kemane Metodu- 1" adlı çalışmadır. E.Ü. D.T.M.K' da Türk Müziği Bölümü THM Ana Sanat Dalı başkanı olarak görev yapmakta olan Çelik, Kabak kemane ve besteleme üzerine Ulusal ve uluslararası ölçekli yarışmalarda ödüller almıştır. Bir süre TRT İzmir Radyosu'nda kabak kemane sanatçısı olarak görev aldıktan sonra "Mecaz" ve "Deva Music Project" grupları ile albüm çalışmaları yapmıştır. Ayrıca "Öznağme" adlı solo albüm çalışması da bulunan Çelik'in sanatsal faaliyetlerinin yanı sıra, çalgının eğitimi ile ilgili de akademik faaliyetleri sürmektedir.

2019 yılının şubat ayında Ege Üniversitesi Rektörlüğü Basımevi Müdürlüğü tarafından yayımlanan metot, bir adet DVD ve yazar tarafından 'Sanal Perde Sistemi' adı verilen, I. Pozisyonda 10 adet sesin yerlerinin noktalarla belirtildiği bir çıkartmayla

birlikte verilmektedir. Metot içeriğinde müzik terimleri, işaretleri, nota değerleri, kabak kemane hakkında genel bilgiler, çalgının akord edilmesi, bakımı, kabak kemane ve yayın tutuş pozisyonu, çeşitli usül, makam ve dizilerde egzersiz ve örnek Türküler yer almaktadır.

2020 yılında yine Doç. Dr. Özgür Çelik tarafından yazılan Kabak Kemane Metodu- 2” adlı çalışma “Kabak Kemane Metodu-1” in devamı niteliğindedir. Metodun içeriğinde çeşitli yörelerden tavrı örneklerinin yanı sıra, farklı pozisyon için yazılmış olan egzersiz ve türküler yer almaktadır. Ayrıca bu kitapta da içerikte yer alan egzersiz ve örnek eserler yazar tarafından icra edilerek metotla birlikte verilen DVD içeriğinde sunulmuştur.

Cafer Nazlıbaş, M. Zeki Halhallı- Kabak Kemane Metodu 1

2019 yılında yayımlanan bir diğer çalışma Cafer Nazlıbaş ve Mehmet Zeki Halhallı tarafından yazılmış olan “Kabak Kemane Metodu 1” adlı kabak kemane metodudur.

Metodun yazarlarından TRT İzmir Radyosu kabak kemane sanatçısı Cafer Nazlıbaş, kabak kemane ile küçük yaşlarda tanışmıştır. Lise eğitimi süresince çeşitli konser, dinleti, radyo ve televizyon programları gibi etkinliklerin yanı sıra Kültür Bakanlığı bünyesinde D.T.H.M.K’ ya bağlı Anadolu Senfonisi Orkestrasının kabak kemane sanatçısı olarak görev almıştır. Yurt içi ve yurt dışında çeşitli sanatçılara eşlik etmesinin yanı sıra solo olarak konserler veren Nazlıbaş, 2013’te “Feryad-ı Kemane” adlı bir solo albüm yapmıştır.

Metodun yazarlarından bir diğeri de Mehmet Zeki Halhallı’dır. 2002 yılında Harran Üniversitesi Müzik Öğretmenliği bölümünden mezun olan Halhallı, 2009 yılında Eskişehir Atatürk Güzel Sanatlar Lisesine, Türk ve Batı Müziği Çalgı Toplulukları öğretmeni olarak atanmıştır. 2013’ten itibaren Şanlıurfa Güzel Sanatlar Lisesinde Türk ve Batı Müziği Çalgı Toplulukları dersinin yanı sıra kabak kemane eğitmeni olarak çalışmalarını sürdürmektedir.

Cinius Yayınları tarafından basılan metot, giriş bölümünün ardından sekiz ana bölüme ayrılmıştır. Giriş bölümünde kabak kemanenin yapısı, ölçüleri ve tarihsel gelişimi, akort sistemleri, çalgının ve yayın tutuş şekli ve temel nota bilgileri yer

almaktadır. “Temel Eğitim” adı verilen birinci bölümde boş tellerde yay çekme egzersizlerine yer verilmiştir. İkinci bölümde birinci, üçüncü bölümde ise ikinci parmak egzersizleri yer almaktadır. Dördüncü ve beşinci bölümlerde ise sırasıyla üçüncü ve dördüncü parmak çalışmalarının yanı sıra çeşitli makam dizilerinde örnek eserler sunulmuştur. “Türk Müziğinde Dizi Kavramı” adlı altıncı bölümde, Türk müziğinde kullanılan çeşitli makam dizileri birer örnek türkü ile açıklanmıştır. Yedinci bölüme “Ölçü Belirteçleri” adı verilmiştir. Bu bölümde THM’ de kullanılan çeşitli ölçülerde egzersiz ve örnek türküler yer almaktadır. Kitabın son bölümü olan sekizinci bölümde ise çeşitli usul ve dizilerde karma parmak egzersizleri bulunmaktadır.

Mehmet Akif Teke- Kabak Kemane Metodu (1. Pozisyon)

Kabak kemane için yapılan son metot çalışması ise 2021 yılında Mehmet Akif Teke tarafından yazılmıştır. 2000 yılında Ege Üniversitesi DTMK Temel Bilimler bölümünü kazanan Teke, aynı bölümde 2005-2006 yılları arasında öğretim elemanı olarak görev yapmıştır. 2006 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığının açtığı saz sanatçılığı sınavını kazanarak 2006-2008 yılları arasında Şanlıurfa Devlet THM korosunda kabak kemane sanatçısı olarak çalışmıştır. 2008 yılından itibaren ise İzmir Devlet Türk Dünyası Dans ve Müzik Topluluğu’nda görevini sürdürmektedir.

“Kabak Kemane Metodu (1. Pozisyon)” adlı çalışmada sırasıyla kabak kemanenin tarihsel gelişimi, oturuş pozisyonu, yayın kullanılması ve tutuluşu, parmakların konumlandırılması ve yayın bölümleri ile ilgili bilgiler verildikten sonra yay çalışmaları, telden tele geçiş ve parmak çalışmaları adlı icra bölümleri bulunmaktadır. Metotta herhangi bir örnek esere yer verilmemiş; yalnızca etüt çalışmalarına yer verilmiştir. Kitaptaki metinlerin tümü İngilizce çevirileriyle birlikte yer almaktadır.

2.4.5.1. Yayınlanmamış Metotlar

Arslan Akyol ve Serkan Özay, 2015 yılında yayımladıkları “Teke Bölgesi Geleneksel Çalgılarından Kabak Kemanenin Ülkemizdeki Eğitim Uygulamaları ve Bir Metod Önerisi” adlı makalede kabak kemane çalgısının eğitim sürecine yer vererek, çalgının üretimi ve eğitim yönünden standart bir yapıya kavuşturulması gerekliliği konusunda görüş belirtmiş ve bu amaçla bir kabak kemane metodu geliştirmişlerdir.

İki bölümden oluşan çalışmanın 1. Bölümünde 12 perdeli temel kemane eğitimi verilerek Türk Müziği'nde kullanılan mikrotanal seslere yer verilmemiştir. 2. Bölümde ise Türk müziğinde kullanılan mikrotanal seslerin yanında Türk Müziği'ne ve kemaneye özgü çarpma, glisando ve trillere yer verilmiştir.

Aslı Şen Yürek, 2017 yılında tamamladığı “Kabak Kemane Çalgısı İçin Başlangıç Düzeyinde Bir Çalışma Sistematiği Önerisi” adlı yüksek lisans çalışmasında, çeşitli keman, viyola, viyolonsel, kontrbas, kamança ve kabak kemane metotlarını incelemiştir. Bu metotlardaki ortak noktalar ve öğretim şekillerini inceleyerek, kabak kemane için başlangıç düzeyinde bir sistematik oluşturmuştur. Oluşturulan metot, uzman görüşü alma formu kullanılarak alanında uzman kişilerin görüşlerine sunulmuş; gerekli görülen değişiklikler yapılarak son şekli verilmiştir. Metodun ilk bölümünde çalgının yapısı, kısa tarihçesi, bölümleri, akort düzeni, tutuş şekli ve temel müzik teorisiyle ilgili bilgilere yer verilmiştir. İkinci bölümde ise sırasıyla La, Re (pes), Re(tiz) ve Sol telleri üzerinde egzersiz çalışmaları yer almaktadır.

2.5. Konu ile İlgili Yapılmış Çalışmalar

Kabak Kemanenin Tarihçesi, Yapımcılığı, İcra Geleneği ve Eğitimiyle İlgili Çalışmalar

Gültekin Şener'in 1994 yılında yaptığı yüksek lisans tez çalışmasında, yaylı Türk çalgılarının Orta Asya ve Anadolu coğrafyalarındaki kullanım şekilleri, morfolojik özellikleri, akort şekilleri gibi yapısal durumlarını inceleyerek, kabak kemane icrasında pozisyon kavramı üzerinde durmuştur. Bir telden en fazla tam 5'li aralık elde edilebilen I. Pozisyona ek olarak II. Pozisyonun kullanılmasıyla birlikte çalgının ses genliğinin artırılmasını amaçlamıştır.

Z. Tülin Değirmenci, Beste Esen, Çetin Koruk ve Uğur Özek'in 2005 yılında yapmış oldukları “Burdur'da Kabak Kemane Yapımcılığı, Ulusal Pazardaki Yeri” adlı araştırmada, ilk olarak Burdurlu kabak kemane yapımcılarının üretmiş oldukları kabak kemaneleri kullanılan malzemeler, çalgının ölçüleri gibi çeşitli parametreler açısından inceleyerek benzerlik ve farklılıklarını ortaya çıkarmışlardır. Sonrasında TRT'de kabak kemane kadrosunda çalışan sanatçılar ile İstanbul'da kabak kemane üreticiliği-

pazarlamacılığı yapan kabak kemane yapımcılarının görüşleri alınarak Burdurlu kabak kemane yapımcılarının Türkiye pazarındaki yeri tayin edilmeye çalışılmıştır. Sonuç bölümünde kabak kemanelerin pazarlandığı en önemli yerin İstanbul'un Beyoğlu ilçesi olduğu ortaya çıkmıştır.

Alper Tunga Özcan, 2008 yılındaki “İkliğ-rebap-kemençe-keman: Yaylı çalgı evrimi ve müziği” adlı araştırmada Türk kültüründeki yaylı çalgıların jeneolojisini çıkartarak gelişimleri hakkında bilgiler vermiştir. Çalışmada geçen ıklığ, rebap, kemençe, kıl kopuz, gıjek, kabak kemane ve keman çalgılarının evrimsel bir süreç içerisinde değişerek günümüze geldiği şeklinde görüş belirtilmiştir.

Özgür Çelik, 2009 yılında yaptığı “Türk Dünyasında Üç Yaylı Çalgı: Kalkobız, Kamança ve Kabak Kemane Üzerinde Bir İnceleme” adlı yüksek lisans tezinde Kazakistan, Azerbaycan ve Türkiye’de kullanılan bu üç yaylı çalgının karşılaştırmalı olarak tarihsel süreçleri, yapım aşamaları, yapısal özellikleri, icra şekilleri ve kullanım alanlarını incelemiş; benzer ve farklı yönlerini belirtmiştir. Ayrıca bu çalgılarla ilgili yapılmış çalışmalar Türkçeye çevrilerek içerikte yer verilmiştir.

Ozan Bircan’ın 2010 yılında tamamladığı “Kemane icrasında artikülasyon ve yay uygulamaları” isimli çalışmasında TRT repertuarında yer alan çeşitli teke zortlatması ve zeybek türlerini, çeşitli sanatçıların icralarını referans alarak yeniden notaya almıştır. Bu notalarda, icracının yorumuna bağlı olarak mevcut artikülasyon ve yay uygulamalarının yanı sıra yeni semboller de kullanılarak kabak kemane icralarının notaya alınmasında yeni bir model oluşturulması amaçlanmıştır.

Mehmet Şimşek’in 2013 yılında yapmış olduğu “Teke yöresi Burdur ili mahalli kemane icracılarının yöresel kemane çalım teknikleri” adlı yüksek lisans tezinde kabak kemanenin yapısına değinmiş, akort şekilleri, türleri, icra sahası hakkında bilgiler vermiş ve çalım tekniklerine değinmiştir. Ayrıca Burdurlu yerel icracıların çalım teknikleri incelenerek batılı tekniklerle notaya alınmıştır.

Semih Sezer, 2016 yılındaki yüksek lisans tezinde kamança ve kabak kemane çalgılarını organolojik açıdan incelemiş; bu çalgıların önemi, kullanım şekilleri, benzerlik ve farklılıkları hakkında bilgiler vererek geçmiş ile günümüz arasındaki bağın durumunu tespit etmeye çalışmıştır.

Arslan Akyol, 2017 yılındaki “Kabak Kemanenin Dünü Bugünü ve Yarını” adlı çalışmasında, kabak kemanenin tarihsel gelişim sürecinden başlayarak, yapımı, yapımcıları, çalım şekilleri, icracıları ve eğitim sazı olarak geçirdiği süreçleri ele almıştır. Kabak kemane çalgısının standart bir görünüm ve icra tekniğine sahip olması için uzman kişilerin ortak bir çalışma yürütmesi gerekliliği sonucuna ulaşmıştır.

Özgür Çelik’in 2018 yılındaki “Batı Anadolu’da Kabak Kemane ve İcra Geleneği” adlı doktora tezinin birinci bölümünde Anadolu ve çevresinde gerçekleştirilen arkeolojik çalışmalardan elde edilen bulgular ışığında kabak kemane çalgısının kökeni ve tarihi hakkında bilgilere yer verilmiştir. İkinci bölümde Türk kültür sahasında görülen yaylı halk çalgıları bızançı, ıh, igil, ikili, kılkobız, gışek, kamança ve rebap çalgılarının terimi ve tanımı, icrası, şekil ve yapı özelliklerine yer verilmiştir. Kabak kemanenin yapımcılığı, çalım gelenekleri ve yerelde kullanılan repertuarın yer aldığı üçüncü bölümde ise, Uşak, Eskişehir, Antalya, Burdur, İzmir ve Aydın’daki kabak kemane yapımcılarıyla görüşülerek kabak kemanenin yapım aşamaları hakkında bilgiler verilmiş. Batı Anadolu’daki çeşitli yerel yaylı çalgı icracılarıyla görüşülerek, çalgılarda kullanılan malzemeler, akort düzeni, icra ortamları ve gelenekte görülen ezgi türlerine notaları ve yerel icracıların çalım şekilleriyle birlikte yer verilmiştir. Son olarak, Orta Asya’dan Teke Yöresine geldiği düşünülen kabak kemanenin, Yörüklerin konar- göçer yaşam şekilleriyle birlikte göç yolları üzerindeki ve çevresindeki yörelerde de tanınma fırsatı bulduğu; TRT başta olmak üzere yaygın medya organları aracılığıyla yerel konumdan ulusal bir kimliğe büründüğü ve son dönemlerde usta icracıların özgün icra yorumlarıyla birlikte evrensel düzeyde tanınma yolunda ilerleyen bir çalgı olduğu gibi sonuçlar elde edilmiştir.

Deniz Dincel, 2018 yılındaki “Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Kemane Eğitiminin İncelenmesi” adlı çalışmasında, lisans düzeyinde kabak kemane eğitimi verilen üniversitelerde kabak kemane eğitiminin durum değerlendirmesini ve eksik yönlerini bulmayı amaçlamıştır. 2017-2018 bahar yarı yılı döneminde ilgili üniversitelerde kabak kemane eğitimi alan öğrenciler ve alanında uzman öğretim elemanlarına yarı yapılandırılmış görüşme formu uygulanmıştır. Sonuç olarak; kabak kemane dersinin öğrenci başına haftada en az 4 saat olarak uygulanması, keman eğitiminde kullanılan nüans, parmak numaraları ve artikülasyon gibi terimlerin kabak

kemane eğitiminde de kullanılması, öğrencilere Türk halk müziği dışında farklı türlerden de örnekler gösterilmesi, derslerin belirli bir müfredata göre işlenmesi, kabak kemane eğitimiyle ilgili yazılı kaynak ve metot gibi yardımcı materyal eksikliklerinin giderilmesi gerekliliği önerilerinde bulunulmuştur.

Timur Eşigül, 2018 yılında tamamladığı “Orta Anadolu Abdalları'nın Keman İcrâ Özelliklerinin Tespiti ve Kabak Kemane'ye Uyarlanması” adlı doktora tezinde; yerel manada teke yöresi ile anılan kabak kemane çalgısının Orta Anadolu Bölgesi'ne ait ezgilerin de icra edilebilmesini sağlayarak çalgının kullanım alanını genişletmek ve bu sayede yerel bir kimliği olan kabak kemaneye ulusal bir kimlik kazandırmayı amaçlamıştır. Çalışmada, fiziki açıdan çokça benzerlikler taşıyan ve Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde renk çalgı olarak kullanılan keman çalgısı referans alınarak, Orta Anadolu Abdal müzik geleneği içerisinde kemanda kullanılan teknik ve tavır özelliklerinin tespiti için Kırşehir, Kırşehir ili Kaman ilçesi ve Kırıkkale ili Keskin ilçesinde ikâmet eden dört katılımcı ile çalışılmıştır. Katılımcıların keman icralarına ilişkin teknik ve tavır özelliklerini belirlemek için gözlem ve görüşme yöntemlerine başvurulmuştur. Bulgular ve yorum bölümünde, katılımcıların keman icra özelliklerine ilişkin yapmış oldukları benzer ve farklı pratikler ayrıntılı olarak yazılmıştır. Katılımcıların keman icra özelliklerine ilişkin tespit edilen pratiklerin kemanede nasıl uygulanabileceğine ilişkin icra çalışmaları yapılmış, yapılan bu çalışmalar araştırma içerisinde görsel destekler kullanılarak ayrıntılı bir biçimde açıklanmıştır.

Avşar Yengin'in, 2019 yılında yapmış olduğu “Kabak Kemane Eğitiminde Teke Yöresi Tavrının Uygulanabilirliği” adlı doktora tezinde, kabak kemane eğitiminde Teke Yöresi tavrının öğretimine yönelik olarak geliştirilen etütlerin uygulanabilirliği sınanmıştır. Araştırma kapsamında oluşturulan etütler özengen düzeyde kabak kemane çalan ve THM notalarını okuyabilen on beş kişilik çalışma grubuna uygulanmıştır. Sonuç olarak, kabak kemane eğitiminde Teke Yöresi tavrının öğretimine belirgin bir katkı sağladığı tespit edilmiştir.

M. Atakan Türüdü'nün, 2019 yılında yapmış olduğu çalışmasında, Türkiye'de eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dalı programlarında kabak kemanenin kullanılmasının önemi ve gerekliliğine değinilmiştir. Sonrasında, kabak

kemane için hazırlanmış olan 2018-2019 eğitim- öğretim yılında uygulanmaya başlanan müfredat, kabak kemane öğretimi ve müzik öğretmenliği donanımları ve ihtiyaçları bakımından değerlendirilmiştir. Değerlendirme safhasında, Türk halk müziği alanında çalışmalarını sürdüren öğretim elemanlarının, konservatuvar ve güzel sanatlar fakültelerinde lisans düzeyinde kabak kemane eğitimi veren öğretim elemanlarının görüşleri toplanarak bir durum tespiti yapılması amaçlanmıştır. Sonuç olarak, müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda kabak kemane çalgısının yer almasının gerekliliğiyle ilgili olumlu yönde görüş belirmiş; 2018-2019 yılında yürürlüğe giren müfredatla ilgili eksikliklere yönelik öneriler dile getirilmiştir.

Gültekin Şener'in 2019'da yayımladığı "Kabak Kemanenin Tarihsel Süreci ve Bugünü" adlı makalesinde Orta Asya ve Türkiye'de kullanılan yaylı çalgıların birbirleriyle ilişkileri ve değişim süreçlerinin incelenmesiyle kabak kemane çalgısının terminolojik ve etimolojik kurgusu yapılmaya çalışılmıştır. Çalışmada "kabak kemane" adındaki "kabak" ibaresinin, çalgının gövde malzemesini betimlediği ve günümüzde bu çalgının gövde kısmı için farklı malzemeler de kullanılabildiği için yalnızca "kemane" denmesinin yeterli olduğu görüşüne yer verilmiştir.

Özgür Çelik'in 2019 yılında yayımladığı "Kabak Kemane İçin Pozisyon Değiştirme Önerileri" isimli makalesinde, kabak kemane çalgısının icrasında daha tiz perdelerin de kullanılabilmesi amacıyla IV. Pozisyon kavramı üzerinde durmuştur. En ince tel olan birinci telde 1. 2. ve 3. Parmakların, sırasıyla La, Si, Do perdelerini kullanabilmesine yönelik egzersizler verilerek, I. pozisyonda elde edilebilen 2 oktavlık ses sahasının genişletilmesi amaçlanmıştır.

Özgür Çelik'in 2020 yılında yayımlanan "Kabak Kemanede Yozgat (Sürmeli) Tavrı" adlı bir diğer makalesinde, daha çok bağlama icrasında görülen Yozgat (Sürmeli) tavrının kabak kemane çalgısı üzerinde nasıl uygulanacağına ilişkin bilgiler yer almaktadır.

Elif Akçay, 2021 yılında yapmış olduğu "Kabak Kemane ve Kamança Metodlarının Müzik Eğitimi Açısından Karşılaştırılmalı Analizi" adlı yüksek lisans tezinde, müzik eğitimi açısından kabak kemane ve kamança metotlarını karşılaştırmalı analizini yapıp farklılıklarının olup olmadığını incelenmeyi amaçlamıştır. Kabak

kemanede Özgür ÇELİK'in Kabak Kemane Metodu-1 kitabı, kamaada ise Ofeliva İMANOVA ve Rana RACABOVA'nın kamaa mektebi adlı kitaplarını inceleyerek benzerlik ve farklılıklarını tespit etmiş ve çeşitli önerilerde bulunmuştur.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma, örnek olay deseninin kullanıldığı nitel bir çalışmadır.

“Nitel araştırmalar, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 41).

Örnek olay incelemeleri ise, bir olayın ya da bir durumun mülakat, gözlem ve doküman analizi gibi yöntemlerle incelenmesini ve yorumlanmasını amaçlamaktadır.

Yayımlanmış kabak kemane metotlarının karşılaştırmalı olarak incelendiği bu çalışmada doküman analizi sonucunda elde edilen bulgular sınıflandırılarak yorumlanmıştır. “Nitel bir çalışma olan doküman analizinde, yazılı ve dijital kaynaklardaki belgeler detaylı ve sistemli biçimde analiz edilerek yorumlanır” (Wach, 2013 akt. Kıral, 2002:4).

3.2. Verilerin Toplanması ve Analizi

Verilerin elde edilme evresinde konuya yönelik yüksek lisans, doktora, sanatta yeterlilik tezleri, kitaplar, dergiler, makaleler, bildiriler ve çalgı metotları taranmıştır.

Araştırmada, kabak kemane için yapılmış metodolojik çalışmaların içerik analizleri yapılarak, kabak kemane metotlarının benzerlik ve farklılıkları yapısal açıdan incelenmiştir. İçerik analizi işleminde temel olarak, birbirine benzeyen, birbiriyle ilişkili olan veriler belirli tema ve kavramlar çerçevesinde bir arada toplanır. Ardından bu veriler açık ve net bir biçimde ortaya konularak anlaşılır bir şekilde düzenlenir ve yorumlanır. (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 227).

Tablo 8- İncelenen Kabak Kemane Metotları

Kısaltma	Metodolojik Çalışma
Metot 1	<i>Salih URHAN- Kabak Kemane Metodu</i>
Metot 2	<i>Doç. Dr. Özgür ÇELİK- Kabak Kemane Metodu- 1</i>

	<i>Doç. Dr. Özgür ÇELİK- Kabak Kemane Metodu- 2</i>
Metot 3	<i>Cafer NAZLIBAŞ, M. Zeki HALHALLI- Kabak Kemane Metodu 1</i>
Metot 4	<i>Mehmet Akif TEKE- Kabak Kemane Metodu (1. Pozisyon)</i>

Tablo 8 'de görüleceği üzere, Salih URHAN' a ait Kabak Kemane Metodu adlı çalışma Metot 1, Doç. Dr. Özgür ÇELİK tarafından yazılan Kabak Kemane Metodu-1 ve Kabak Kemane Metodu-2 adlı çalışmalar Metot 2, Cafer NAZLIBAŞ ve Mehmet Zeki HALHALLI' ya ait Kabak Kemane Metodu 1 adlı çalışma Metot 3, Mehmet Akif TEKE' ye ait Kabak Kemane Metodu (1. Pozisyon) adlı çalışma ise Metot 4 şeklinde kodlanarak incelenmiştir.

Kabak kemane metotları arasındaki benzerlik ve farklılıklar araştırmanın alt problemlerini de oluşturan kategoriler altında analiz edilmiş ve yorumlanmıştır. Bu kategoriler;

- Metotlarda izlenen genel sistematik,
- Çalgının yapısal özellikleri,
- Çalgının ve yayın tutuluşu,
- Akort sistemleri,
- Entonasyon çalışmaları,
- İcra teknikleri,
- Eser ve egzersizlerin makamsal ve tonal yapıları,
- Yöresel tavır unsurları.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BULGULAR ve YORUM

Bu bölümde dört yazara ait yayımlanmış dört adet kabak kemane metodu, araştırmanın alt problemleri doğrultusunda incelenerek, elde edilen bulgular ve bu bulgulara dayalı olarak yapılan yorumlara yer verilmiştir. Metotlar basım yılına göre sıralanmaktadır.

4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum: Kabak Kemane Metotlarında İzlenilen Sistemik

Bu bölümde, incelenen dört kabak kemane metodunun sistematigi ile ilgili bulgulara yer verilmiştir. İnceleme sonucu elde edilen bulgular maddeler halinde belirtilmiştir.

Metot 1’de İzlenilen Sistemik

1. Kabak kemanenin tarihsel ve etimolojik kökeni, Anadolu’da yayılışı ve yapılışı ile ilgili bilgiler.
2. Dizек ve dizек üzerinde notaların yerleri, ek çizgi kavramı, anahtar kavramı, nota değерleri tablosu ile ölçü ve ölçü çizgisi kavramlarının yer aldığı temel nota bilgileri.
3. Kabak kemanenin tutuluş şekli ile ilgili görsel ve kabak kemane üzerinde boş tellerin hangi seslere akort edileceğini belirten görsel.
4. Yayın tutuluşu ve sol elin konumu ile ilgili bilgiler.
5. Boş teller üzerinde yay çalışmaları:
 - I. tel (ince re), II. tel (la), III. tel (kalın re) ve IV. tel (sol) üzerinde birlik, ikilik ve dörtlük notalarla tam ve yarım yay çalışmaları.
 - Boş teller üzerinde birlik ve ikilik notalarla tam yay ve yarım dip yay çalışması.
6. I. Tel (İnce Re teli) üzerinde parmak çalışmaları:
 - 1.parmak re ve mi sesleriyle tam yay çalışması.

- 1.ve 2.parmak re, mi ve fa sesleriyle tam yay çalışması.
- 1. 2. ve 3.parmak re, mi, fa ve sol sesleriyle tam yay çalışması.
- 1. 2. 3.ve 4. parmak re, mi, fa, sol ve la sesleriyle tam yay çalışması.

7. II. Tel (La teli) üzerinde parmak çalışmaları:

- 1. Parmak ve 2. parmak la, si, do, re sesleriyle tam ve yarım dip yay çalışması.

8. I. Tel (İnce La) ve II. Tel (La teli) üzerinde parmak çalışmaları:

- 1. parmak ve 2. parmak la, si, do, re, mi ve fa sesleriyle tam ve yarım dip yay çalışması.
- 1. 2. 3. ve 4. parmak la, si, do, re, mi, fa, sol, la sesleriyle tam ve yarım dip yay çalışması.

9. III. Tel (Kalın Re) üzerinde parmak çalışmaları:

- 1. 2. ve 3. parmak ile birlik, ikilik ve dörtlük re, mi, fa, sol sesleriyle yay çalışmaları.

10. I. II. ve III. tellerde doğal sesler üzerinde birlik, ikilik, dörtlük ve sekizlik yay çalışmaları.

11. IV. Tel (Sol) üzerinde 1, 2, 3. parmak sol, la, si, do sesleriyle yay çalışması.

12. Tüm tel ve parmakları kapsayan gam biçiminde etüt çalışmaları.

13. Sıklıkla kullanılan tartım kalıplarının boş teller üzerinde gösterildiği yay tekniği çalışmaları ve çalım teknikleriyle ilgili bilgilendirme notları.

14. Teller arası geçiş çalışmaları:

- II. Telden I. Tele ve I. Telden II. Tele geçiş içeren etütler.
- III. Telden II. Tele ve II. Telden III. Tele geçiş çalışmaları.
- IV. Telde III. Tele ve III. Telden IV. Tele geçiş çalışmaları.
- Tüm tellerde geçiş içeren etütler.

15. 4/4'lük ölçü kavramı:

- 4/4'lük ölçü içerisinde hangi nota ve sus değerinden kaçar adet yer alabileceğinin gösterildiği ölçü tablosu.
16. Uzatma noktası kavramı ve 4/4'lük ölçüde yazılmış etütler içerisinde gösterildiği çalışmalar.
17. 2/4 ve 4/4 ölçüde yazılmış dörtlük ve sekizlik notalarla oluşturulmuş tartımlardan oluşan etütler
18. Gam kavramı ve do, re, mi, fa, sol, la ve si doğal dizilerinde inici ve çıkıcı gam çalışmaları.
19. Türk halk müziğinde kullanılan usuller ve bu usullerden her biriyle ilgili örnek etüt ve ezgilerin yer aldığı çalışmalar.
20. Ses değiştirici işaretler:
- Batı müziğinde kullanılan ses değiştirme işaretleri.
21. Batı müziğinde aralık ve gam kavramı:
- Majör ve minör gamların yapısıyla ilgili bilgiler.
 - Do majör, sol majör, re majör, fa majör ve la minör dizilerinde armonik ve melodik gamlar ile, armonik mi minör ve armonik si minör gamlar.
22. Türk Halk Müziği'nde kullanılan ses değiştirici işaretler:
- Koma kavramı.
 - İki koma bemol (mikro tonal) si perdesi ve çalgı üzerinde basılışı ile ilgili bilgiler.
 - Si, si bemol ve si iki koma bemol seslerinin farkını duyurmayı amaçlayan küçük örnek eserler.
23. Uşşak ve Hüseyini makamında, çeşitli yörelere ait çoğunlukla la kararlı 2/4, 3/4, 4/4, 9/4, 3/8, 5/8, 8/8, 9/8, 12/8 ve 9/16'lık THM eser örnekleri.
24. Garip dizide (Hicaz dizi), çeşitli yörelerden çoğunlukla la kararlı 3/4, 4/4, 9/4, 6/8, 7/8 ve 9/8'lik THM eser örnekleri.
25. Misket dizisinde çeşitli yörelerden si ve fa diyez kararlarda yazılmış 2/4, 3/4,

4/4, 9/4, 6/8 ve 12/8'lik egzersiz ve THM eser örnekleri.

26. Müstezad dizide çeşitli yörelerden, çoğunlukla sol kararda olmak üzere do ve la kararlarında yazılmış 2/4, 3/4, 4/4, 9/4, 6/8 ve 12/8'lik egzersiz ve THM eser örnekleri.

Metot 2'de İzlenilen Sistematik

Metot 2, birbirinin devamı niteliği taşıyan iki cilt metot kitabından oluşmaktadır. İlk maddeden 39. Maddeye kadar olan veriler 1. Cilt metot kitabına; 39. Maddeden sonraki veriler ise 2. Cilt metot kitabına aittir.

1. THM' de kullanılan mikro tonal perdeler ile aynı perdelerin tam diyez-bemol almış hallerinin kısaltmaları.
2. Nota, süre, dizek, ilave çizgi, anahtar, ölçü, ölçü çizgisi, ölçü rakamı kavramlarının bulunduğu müzik terimleri ve notalama işaretleri ile ilgili genel bilgiler.
3. Dönüş işareti, dolap işareti, ölçü tekrarı, bemol, diyez ve natürel işaretleri ile bu kavramlarının yer aldığı belirteçler.
4. Notaların dizek üzerinde yerleri ve isimleri.
5. THM' de yaygın kullanılan çeşitli nota kalıplarının vuruşları.
6. Kabak kemanenin yapımı, yaygın kullanım sahası, geçmişten günümüze aktarım biçimleri ve tarihsel geçmişi ile ilgili bilgiler.
7. Akort kavramı ve çalgının akort edilişi.
8. Kabak kemanenin bakımı.
9. Kabak kemanenin tutuluş şekli:
 - Genel duruş ve tutuş pozisyonuyla ilgili açıklama ve görsel.
 - Yayın tutuluşu ile ilgili açıklama ve görsel.
10. Sol parmak numaraları ve sol ile parmakların konumu:
 - Sol elin genel konumu ile ilgili açıklama ve görsel.
 - 1. 2. 3. ve 4. parmakların basılışını her parmak için ayrı ayrı gösteren

görseller ve açıklamalar.

11. Kabak kemanenin ses genişliği.

12. Kabak kemane eğitiminde kullanılan işaretler.

13. Boş teller üzerinde yay çalışmaları:

- II. Tel (İnce la) üzerinde 4/4'lük ölçüde birlik, ikilik ve dörtlük değerlerde orta yay ve uç yay çalışmaları.
- II. Tel (İnce la) üzerinde 4/4'lük ölçüde THM' de yaygın şekilde kullanılan dörtlük, sekizlik ve on altılık değerlerden oluşan tartım kalıplarıyla ilgili yay çalışmaları.
- I. Tel (ince re) üzerinde 4/4'lük ölçüde birlik, ikilik ve dörtlük değerlerde orta yay ve uç yay çalışmaları.
- I. Tel (İnce re) üzerinde 4/4'lük ölçüde THM' de yaygın şekilde kullanılan dörtlük, sekizlik ve on altılık değerlerden oluşan tartım kalıplarıyla ilgili yay çalışmaları.
- III. Tel (kalın re) üzerinde 4/4'lük ölçüde birlik, ikilik ve dörtlük değerlerde orta yay ve uç yay çalışmaları.
- III. Tel (kalın re) üzerinde 4/4'lük ölçüde THM' de yaygın şekilde kullanılan dörtlük, sekizlik ve on altılık değerlerden oluşan tartım kalıplarıyla ilgili yay çalışmaları.
- IV. Tel (kalın la) üzerinde 4/4'lük ölçüde birlik, ikilik ve dörtlük değerlerde orta yay ve uç yay çalışmaları.
- IV. Tel (kalın la) üzerinde 4/4'lük ölçüde THM' de yaygın şekilde kullanılan dörtlük, sekizlik ve on altılık değerlerden oluşan tartım kalıplarıyla ilgili yay çalışmaları.

14. Tel geçiş çalışmaları:

- I. ve II. Tel arasında ikilik ve dörtlük sürelerden oluşan seslerle boş tel geçiş çalışmaları.

- II. ve III. Tel arasında ikilik ve dörtlük srelerden oluşan seslerle boş tel geçiş alışmaları.
- III. ve IV. Tel arasında ikilik ve dörtlük srelerden oluşan seslerle boş tel geçiş alışmaları.
- Tüm tellerde ikilik, dörtlük, sekizlik, on altılık ve otuz ikilik srelerden oluşan seslerle boş tel geçiş alışmaları.

15. Sanal perde sistemi:

- Yazar tarafından geliştirilen sanal perde sisteminin tanıtıldığı; amacının ve nasıl kullanılacağının belirtildiği bölüm.
- Sanal perde sistemi üzerindeki perdelerin karşılık geldiği notaları belirten tablo.

16. Si perdesi ile ilgili alışmalar:

- Perdenin nasıl basılacağının ve sanal perde üzerindeki yerinin belirtilmesi.
- II. Tel (ince la) zerinde 0 ve 1. Parmak la, si sesleri ile çeşitli değerlerde yazılmış 4/4' lk ölçülerde egzersizler.
- Si perdesiyle ilgili yapılan çalışmaların, IV. Tel (kalın la) zerinde de uygulanması gerektiğini belirten hatırlatma.

17. Do perdesi ile ilgili alışmalar:

- Do sesinin sanal perde sistemi üzerindeki konumu ve hangi parmakla basılacağı ile ilgili bilgiler.
- II. Tel (ince la) zerinde 0, 1 ve 2. Parmak la, si, do sesleri ile çeşitli değerlerde yazılmış 4/4' lk ölçülerde egzersizler.
- Do perdesiyle ilgili yapılan çalışmaların, IV. Tel (kalın la) zerinde de uygulanması gerektiğini belirten hatırlatma.

18. Bağlı alım tekniği:

- II. Tel (ince la) zerinde 0, 1 ve 2. Parmak la, si, do sesleri ile dörtlük değerlerde yazılmış 4/4' lk bağlı alım tekniği alışmaları.

19. Re perdesi ile ilgili çalışmalar:

- Re sesinin sanal perde sistemi üzerindeki konumu ve hangi parmakla basılacağı ile ilgili bilgiler.
- 0, 1 ve 2. Parmaklarla II. Tel üzerinde la, si, do ve 1. Tel üzerinde re sesleriyle çalışmalar.
- Re teliyle ilgili yapılan çalışmaların, IV. Tel (kalın la) ve III. Tel (kalın re) teli üzerinde de uygulanması gerektiğini belirten hatırlatma.

20. Mi perdesi ile ilgili çalışmalar:

- Do sesinin sanal perde sistemi üzerindeki konumu ve hangi parmakla basılacağı ile ilgili bilgiler.
- 0, 1 ve 2. Parmaklarla II. Tel üzerinde la, si, do ve I. Tel üzerinde re, mi sesleriyle çalışmalar.
- Mi teliyle ilgili yapılan çalışmaların, IV. Tel (kalın la) ve III. Tel (kalın re) teli üzerinde de uygulanması gerektiğini belirten hatırlatma.

21. Fa perdesi ile ilgili çalışmalar:

- Fa sesinin sanal perde sistemi üzerindeki konumu ve hangi parmakla basılacağı ile ilgili bilgiler.
- 0, 1 ve 2. Parmaklarla II. Tel üzerinde la, si, do ve I. Tel üzerinde 0, 1 ve 2. Parmaklarla re, mi, fa sesleriyle çalışmalar.
- Fa teliyle ilgili yapılan çalışmaların, IV. Tel (kalın la) ve III. Tel (kalın re) teli üzerinde de uygulanması gerektiğini belirten hatırlatma.

22. Sol perdesi ile ilgili çalışmalar:

- Sol sesinin sanal perde sistemi üzerindeki konumu ve hangi parmakla basılacağı ile ilgili bilgiler.
- 0 ve 3. Parmaklarla ikilik ve dörtlük notalarla II. Tel üzerinde boş (la) ve III. Tel üzerinde sol sesleriyle çalışmalar.
- 0, 1, 2 ve 3. Parmaklarla dörtlük ve sekizlik değerlerde II. Tel üzerinde la,

si, do, I. Tel üzerinde re, mi ve III. tel üzerinde sol sesleriyle çalışmalar.

23. Oktav sol perdesiyle ilgili çalışmalar:

- Oktav sol sesinin sanal perde sistemi üzerindeki konumu ve hangi parmakla nasıl basılması gerektiği ile ilgili bilgiler.
- 0,1 ve 2. Parmakla II. Telde la, si, do ve 0.1.2 ve 3.parmakla I. Telde re, mi, fa ve sol sesleriyle ikilik, dörtlük, sekizlik ve onaltılık değerlerde yazılmış çalışmalar.

24. Oktav la perdesiyle ilgili çalışmalar:

- Oktav la sesinin sanal perde sistemi üzerindeki konumu ve hangi parmakla nasıl basılması gerektiği ile ilgili bilgiler.
- 0, 1 ve 2. Parmakla II. Telde la, si, do ve 0, 1, 2, 3 ve 4. parmakla I. Telde re, mi, fa, sol ve la sesleriyle ikilik, dörtlük, sekizlik ve onaltılık değerlerde yazılmış çalışmalar.

25. Tam dizi çalışmaları:

- II. ve I. Teller üzerinde La dizide inici çıkıcı ve inici gam çalışması.
- IV. ve III. Teller üzerinde La dizide inici çıkıcı ve inici gam çalışması.
- IV. Telden (kalın la) başlayarak la dizide iki oktavlık gam çalışması.
- Tüm teller üzerinde la dizide onaltılık notalarla yazılmış inici ve çıkıcı 4'lülerden oluşan egzersiz.

26. Si iki koma (mikro tonal) bemol perdesiyle ilgili çalışmalar:

- Koma kavramı, THM' de kullanılan mikro tonal perdelerin kabak kemane klavyesi üzerindeki yerlerini gösteren tablo, si iki koma bemol perdesinin sanal perde sistemindeki konumu ve bu perdenin nasıl basılacağı ile ilgili bilgiler.
- Si ve si iki koma bemol perdeleri arasındaki duyum farkının anlaşılması amacıyla II. telde (la) 0, 1 ve 2. Parmaklarla la, si, sib2 ve do sesleriyle sekizlik sürelerde yazılmış çalışma.

- I. II. ve III. teller üzerinde sol, la, sib2, do, re, mi perdelerinde 0, 1 ve 2. Parmaklarla sekizlik sürelerde yazılmış çalışmalar.
- I ve II. teller üzerinde la, sib2, do, re, mi perdelerinde 0, 1 ve 2. Parmaklarla sekizlik sürelerde inici ve çıkıcı 5'liler şeklinde yazılmış etüt.
- III. Tel üzerindeki sol perdesi ile II. tel üzerindeki la perdeleri arasındaki geçişe vurgu yapan, 0, 1, 2 ve 3. parmaklarla sol, la, sib2, do, re sesleriyle çeşitli tartım kalıpların yazılmış çalışmalar.
- Fa#, sol, la, sib2 ve do sesleriyle III. ve II. teller üzerinde 0, 1, 2, ve 3. Parmaklarla, sol-do sesleri arasında atlamalı şekilde yazılmış çalışma.

27. Hüseyini Makamı Dizisi:

- Hüseyini dizide inici ve çıkıcı gamda kullanılan perdeler.
- 4/4, 9/8, 6/8, 5/8, 10/8, 12/8 ölçü solfejlerinin ok yönü hareketlerini gösteren şablonlar ile bu ölçülerde uşşak- hüseyini türkülerden oluşan örnek eser çalışmaları.

28. Karcıgar makamı dizisi:

- Karcıgar dizide inici ve çıkıcı gamda kullanılan perdeler.
- Karcıgar makamının karar sesi, donanımda bulunan sesler, makam- ayak kavramındaki karşılığı gibi genel bilgiler.
- Karcıgar dizide I. II. ve III. teller üzerinde etütler.
- Karcıgar dizide 4/4 ve 9/8' lik ölçülerde türkü örnekleri.

29. Kürdi makamı dizisi:

- Kürdi dizide inici ve çıkıcı gamda kullanılan perdeler.
- Kürdi makamının karar sesi, donanımda bulunan sesler, makam- ayak kavramındaki karşılığı gibi genel bilgiler.
- Kürdi dizide I. II. ve III. teller üzerinde etütler.
- Kürdi dizide 4/4, 6/4 ve 9/8' lik ölçülerde türkü örnekleri.

30. Hicaz makamı dizisi:

- Hicaz dizide inici ve çıkıcı gamda kullanılan perdeler.
- Hicaz makamının karar sesi, donanımda bulunan sesler, seslerin sanal perde sistemindeki yerleri, makam- ayak kavramındaki karşılığı gibi genel bilgiler.
- Hicaz dizide I. II. ve III. teller üzerinde etütler.
- Hicaz dizide 4/4, 5/4, 6/8 ve 9/8' lik ölçülerde türkü örnekleri.

31. Saba makamı dizisi:

- Saba dizide inici ve çıkıcı gamda kullanılan perdeler.
- Saba makamının karar sesi, donanımda bulunan sesler, seslerin sanal perde sistemindeki yerleri, makam- ayak kavramındaki karşılığı gibi genel bilgiler.
- Saba dizide I. II. ve III. teller üzerinde yazılmış etüt çalışmaları.
- Saba dizide 4/4' lük ölçülerde yazılmış türkü örnekleri.

32. Nikriz makamı dizisi:

- Nikriz dizide inici ve çıkıcı gamda kullanılan perdeler.
- Nikriz makamının karar sesi, donanımda bulunan sesler, seslerin sanal perde sistemindeki yerleri, makam- ayak kavramındaki karşılığı gibi genel bilgiler.
- Nikriz dizide I. II. ve III. teller üzerinde yazılmış etüt çalışmaları.
- Nikriz dizide 4/4 ve 9/8'lik ölçülerde yazılmış türkü örnekleri.

33. Nihavend makamı dizisi:

- Nihavend dizide inici ve çıkıcı gamda kullanılan perdeler.
- Nihavend makamının karar sesi, donanımda bulunan sesler, seslerin sanal perde sistemindeki yerleri.
- Nihavend dizide I. II. ve III. teller üzerinde yazılmış etüt çalışmaları.

- Nihavend dizide 4/4 ve 9/4'lük ölçülerde yazılmış türkü örnekleri.

34. Çargâh makamı dizisi:

- Çargâh dizide inici ve çıkıcı gamda kullanılan perdeler.
- Çargâh makamının karar sesi, donanımda bulunan sesler, seslerin sanal perde sistemindeki yerleri, makam- ayak kavramındaki karşılığı gibi genel bilgiler.
- Çargâh dizide tüm teller üzerinde yazılmış etüt çalışmaları.
- Çargâh dizide 4/4 ve 10/8'lik ölçülerde yazılmış türkü örnekleri.

35. Ferahnak makamı dizisi:

- Ferahnak dizide inici ve çıkıcı gamda kullanılan perdeler.
- Ferahnak makamının karar sesi, donanımda bulunan sesler, seslerin sanal perde sistemindeki yerleri, makam- ayak kavramındaki karşılığı gibi genel bilgiler.
- Ferahnak dizide I. II. ve III. teller üzerinde yazılmış etüt çalışmaları.
- Ferahnak makamı ile Evç makamı arasındaki benzerlik ve farklılıklar ile ilgili bilgiler.
- Ferahnak dizide 4/4, 5/8 ve 9/8'lik türkü örnekleri.

36. Segâh makamı dizisi:

- Segâh dizide inici ve çıkıcı gamda kullanılan perdeler.
- Segâh makamının karar sesi, donanımda bulunan sesler, seslerin sanal perde sistemindeki yerleri.
- Segâh dizide 9/8'lik ölçüde yazılmış örnek türkü.

37. Transpoze çalışmaları: transpoze kavramı ve önemi, belirli karar seslerindeki eserlerin hangi seslere transpoze edilebileceği, önceden verilmiş olan fa# ve la kararlı eserlerin, re, si, la ve re kararlara transpoze edilmiş notaları.

38. Çarpma, glissando ve vibrato çalışmaları.

39. 1. Kitapta yalın halde yazılmış olan çeşitli türkülerin, bağlı çalım teknikleri ve daha kısa süreler içererek zorlaştırılmış şekilde yeniden yazıldığı giriş bölümü.

40. Türk halk müziği çalgı icrasında tavrı kavramı:

- Tavrı tanımı, vokal ve çalgısal tavrı ilişkisi, bağlamaya uyarlanmış yöre tavrıları hakkında bilgiler.

41. Teke tavrı örnekleri:

- Teke yöresinin coğrafi sınırları, müzikal yapısı ve unsurları hakkında bilgiler.
- Teke tavrı yay hareketleri ile ilgili şablon ve örnek türküler.

42. Orta Anadolu – Ankara tavrı örnekleri:

- Orta Anadolu – Ankara tavrının coğrafi kapsamı, müzikal yapısı ve unsurları hakkında bilgiler.
- Orta Anadolu Ankara tavrı yay hareketleri ile ilgili şablon ve örnek türküler.

43. Zeybek tavrı:

- Zeybek tavrının coğrafi kapsamı, müzikal yapısı ve unsurları hakkında bilgiler.
- Zeybek tavrı yay hareketleri ile ilgili şablon ve örnek türküler.

44. Konya tavrı:

- Konya tavrının, müzikal yapısı ve unsurları hakkında bilgiler.
- Konya tavrında sıkça kullanılan bazı tartım ve motiflerin yay hareketleri ve örnek türküler.

45. Silifke tavrı:

- Silifke tavrının müzikal yapısı, müzikal unsurları ve kabak kemane icrasında nasıl uygulanacağı hakkında bilgiler.
- Silifke tavrının icrası için örnek türküler.

46. Karşılama tavrı:

- Karşılama tavrının görüldüğü bölgeler, müzikal yapısı, müzikal unsurları ve kabak kemane icrasında nasıl uygulanacağı hakkında bilgiler.
- Karşılama tavrında sıklıkla kullanılan bazı tartım ve motiflerin yay hareketleri ve örnek türküler.

47. Yozgat (Sürmeli) tavrı:

- Yozgat (Sürmeli) müzikal yapısı, müzikal unsurları ve kabak kemane icrasında nasıl uygulanacağı hakkında bilgiler.
- Yozgat (Sürmeli) tavrı yay hareketleri ile ilgili şablon ve örnek türküler.

48. Azeri tavrı:

- Azerbaycan müziğinin yapı ve unsurları hakkında bilgiler.
- Azeri tavrı yay hareketleri ile ilgili şablon ve örnek türküler.

49. Farklı yörelerden örnekler: Urfa, Selanik, Samsun, Afyon, Bolu, Aydın, Kırşehir, Diyarbakır.

50. 2/4 ve 4/4' lük ölçülerde farklı makam ve dizilerde karma egzersizler.

51. Pozisyon değiştirme: kabak kemanede pozisyon kavramı, 4. Pozisyon üzerinde çalışma ve eser örnekleri.

Metot 3'te İzlenilen Sistematik

1. Kabak kemanenin tarihi gelişimi, yapısal özellikleri, kullanılan akort sistemleri, çalgının bölümleri ve farklı ölçülerdeki kabak kemaneler ile ilgili bilgiler.
2. Kabak kemanenin bölümleri ve ilgili görsel.
3. Çalgının tutuluşu ve vücudun genel duruşu:
 - Çalgının diz üzerindeki duruşu ve vücudun genel duruşunu karşı cepheden gösteren görsel ve açıklamalar.
 - Sol el bilek ve parmakların genel duruşu ile ilgili yan, arka ve karşı cepheden

çekilmiş fotoğraf ve açıklamalar.

4. Yayın tutuluşu ve çalgı üzerindeki konumu:
 - Sağ el üzerinde yayın tutuluşunu üst ve karşı açılardan gösteren görseller ve açıklamalar.
 - Yayın teller üzerinde dip yay, orta yay ve uç yay konumundaki pozisyonlarını üst ve karşı açılardan gösteren görseller ve açıklamalar.
5. Dizek üzerinde notaların yerleri, birlik, ikilik, dörtlük, sekizlik, onaltılık ve otuz ikilik nota ve sus işaretleri.
6. Türk müziğinde değiştirici işaretler:
 - Bemol kavramı: Klasik Türk müziğinde kullanılan mikrotonal bemol sesler ve bemol içeren makamsal diziler üzerinde örnekler.
 - Diyez kavramı: Klasik Türk müziğinde kullanılan mikrotonal diyez sesler ve diyez içeren makamsal 4' lü dizileri üzerinde örnekler.
 - Natürel işareti.
7. THM' de sıklıkla kullanılan ritim tartım kalıplarının çeşitli kelime ve hece grupları ile kodlanarak gösterildiği şablon: (Bir dörtlüğün Van hecesi, iki dörtlük notanın İz – mir şeklinde kodlanması gibi.)
8. Dizek, anahtar (Sol, fa, do ve ritim anahtarları), uzatma noktası, bağ işareti, kesik işareti, tekrar ve dönüş işaretlerinin yer aldığı temel nota bilgileri.
9. II. Tel (ince la) üzerinde boş tel çalışmaları:
 - Yayın II. Tel üzerindeki konumunu belirten açıklama ve görsel.
 - Sırasıyla boş tel ince la üzerinde birlik, ikilik, dörtlük, sekizlik, onaltılık ve karma tartımlarda çalışmalar.
10. 1. Parmağın kullanılması:
 - II. Tel üzerinde 0 ve 1. Parmak la, si notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve çeşitli değerlerde yazılmış etütler.
 - III. Tel üzerinde 0 ve 1. Parmak re, mi notalarının basılışı ile ilgili görsel,

açıklama ve çeşitli değerlerde yazılmış karma etütler.

- I. Tel üzerinde 0 ve 1. Parmak re, mi notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve çeşitli değerlerde yazılmış karma etütler.
- IV. Tel üzerinde 0 ve 1. Parmak la, si notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve çeşitli değerlerde yazılmış karma etütler.
- Tüm tellerde 0 ve 1. Parmak la, si ve re, mi notalarının kullanıldığı karma etütler.

11. 2. Parmağın kullanılması:

- II. Tel üzerinde 0, 1 ve 2. Parmaklarla la, si, do notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve çeşitli değerlerde yazılmış etütler.
- III. Tel üzerinde 0, 1 ve 2. Parmaklarla re, mi, fa notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve çeşitli değerlerde yazılmış etütler.
- I. Tel üzerinde 0, 1 ve 2. Parmaklarla re, mi, fa notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve çeşitli değerlerde yazılmış etütler.
- IV. Tel üzerinde 0, 1 ve 2. Parmaklarla la, si, do notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve çeşitli değerlerde yazılmış etütler.
- Tüm tellerde 0, 1 ve 2. Parmaklarla la, si, do re, mi, fa notalarının kullanıldığı karma etütler.
- II. Tel la, si, do# seslerinin basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve çeşitli değerlerde yazılmış etütler.
- III. Tel re, mi, fa# seslerinin basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve çeşitli değerlerde yazılmış etütler.
- I. Tel re, mi, fa# seslerinin basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve çeşitli değerlerde yazılmış etütler.
- IV. Tel la, si, do# seslerinin basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve çeşitli değerlerde yazılmış etütler.
- Tüm tellerde 0, 1 ve 2. Parmaklarla la, si, do, do# re, mi, fa ve fa# sesleriyle

karma etütler.

12. 3. Parmağın kullanılması:

- II. Tel üzerinde 0, 1, 2 ve 3. Parmaklarla la, si, do# ve re notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve etütler.
- III. Tel üzerinde 0, 1, 2 ve 3. Parmaklarla re, mi, fa# ve sol notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve etütler.
- I. Tel üzerinde 0, 1, 2 ve 3. Parmaklarla re, mi, fa# ve sol notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve etütler.
- IV. Tel üzerinde 0, 1, 2 ve 3. Parmaklarla la, si, do# ve re notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve etütler.
- Tüm tellerde 0, 1, 2 ve 3. Parmaklarla la, si, do# re, mi, fa# ve sol sesleriyle karma etütler.
- II. Tel üzerinde 0, 1, 2 ve 3. Parmaklarla la, si, do ve re notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve etütler.
- III. Tel üzerinde 0, 1, 2 ve 3. Parmaklarla re, mi, fa ve sol notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve etütler.
- I. Tel üzerinde 0, 1, 2 ve 3. Parmaklarla re, mi, fa ve sol notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve etütler.
- IV. Tel üzerinde 0, 1, 2 ve 3. Parmaklarla la, si, do ve re notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve etütler.
- Tüm tellerde 0, 1, 2 ve 3. Parmaklarla la, si, do re, mi, fa ve sol sesleriyle karma etütler.
- Tüm tellerde 0, 1, 2 ve 3. Parmaklarla la, si, do, do#, re, mi, fa, fa# ve sol sesleriyle karma etütler.

13. Buselik makamı dörtlü ve beşli dizileri, buselik dizide etütler, 2/4 ve 4/4' lük ölçüde eser örnekleri.

14. Uşşak makamı dörtlü dizisi, uşşak dizide etütler, 4/4' lük ölçüde eser

örnekleri.

15. Hüseyini makamı beşli dizisi, hüseyini dizide etütler, 2/4 ve 4/4' lük ölçüde eser örnekleri.
16. Kürdi makamı dörtlü ve beşli dizileri, kürdi dizide etütler, 2/4, 4/4, ve 9/4' lük ölçüde eser örnekleri.
17. Hicaz makamı dörtlü ve beşli dizileri, hicaz dizide etütler, 4/4' lük ölçüde eser örnekleri.
18. IV. Parmağın kullanılması:

- II. Tel üzerinde 0, 1, 2, 3 ve 4. Parmaklarla la, si, do#, re ve mi bemol notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve etütler.
- III. Tel üzerinde 0, 1, 2, 3 ve 4. Parmaklarla re, mi, fa#, sol ve la bemol notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve etütler.
- I. Tel üzerinde 0, 1, 2, 3 ve 4. Parmaklarla re, mi, fa#, sol ve la bemol notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve etütler.
- IV. Tel üzerinde 0, 1, 2, 3 ve 4. Parmaklarla la, si, do#, re ve mi bemol notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve etütler.
- II. Tel üzerinde 0, 1, 2, 3 ve 4. Parmaklarla la, si, do, re ve mi bemol notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve etütler.
- III. Tel üzerinde 0, 1, 2, 3 ve 4. Parmaklarla re, mi, fa, sol ve la bemol notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve etütler.
- I. Tel üzerinde 0, 1, 2, 3 ve 4. Parmaklarla re, mi, fa, sol ve la bemol notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve etütler.
- IV. Tel üzerinde 0, 1, 2, 3 ve 4. Parmaklarla la, si, do, re ve mi bemol notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve etütler.
- Tüm tellerde 0, 1, 2, 3 ve 4. Parmaklarla la, si, do, do#, re, mi bemol, mi, fa, fa#, sol ve la bemol sesleriyle karma etütler.
- II. Tel üzerinde 0, 1, 2, 3 ve 4. Parmaklarla la, si, do#, re ve mi notalarının

basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve etütler.

- III. Tel üzerinde 0, 1, 2, 3 ve 4. Parmaklarla re, mi, fa#, sol ve la notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve etütler.
- I. Tel üzerinde 0, 1, 2, 3 ve 4. Parmaklarla re, mi, fa#, sol ve la notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve etütler.
- IV. Tel üzerinde 0, 1, 2, 3 ve 4. Parmaklarla la, si, do#, re ve mi notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve etütler.
- III. Tel üzerinde 0, 1, 2, 3 ve 4. Parmaklarla re, mi, fa, sol ve la notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve etütler.
- I. Tel üzerinde 0, 1, 2, 3 ve 4. Parmaklarla re, mi, fa, sol ve la notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve etütler.
- IV. Tel üzerinde 0, 1, 2, 3 ve 4. Parmaklarla la, si, do, re ve mi notalarının basılışı ile ilgili görsel, açıklama ve etütler.
- Tüm tellerde 0, 1, 2, 3 ve 4. Parmaklarla la, si, do, do#, re, mi, fa, fa#, sol ve la sesleriyle karma etütler.

19. Buselik makamı dizisi: Buselik makamını oluşturan 5'li ve 4'lü diziler, etütler ve örnek eser.
20. Uşşak makamı dizisi: Uşşak makamını oluşturan 4'lü ve 5'li diziler, etütler ve örnek eser.
21. Hüseyinî makamı dizisi: Hüseyinî makamını oluşturan 5'li ve 4'lü diziler, etütler ve örnek eser.
22. Muhayyer makamı dizisi: muhayyer makamını oluşturan 4'lü ve 5'li diziler, etütler ve örnek eser.
23. Kürdî makamı dizisi: kürdî makamını oluşturan 4'lü ve 5'li diziler, etütler ve örnek eser.
24. Hicaz makamı dizisi: Hicaz makamını oluşturan 4'lü ve 5'li diziler, etütler ve örnek eser.

25. Uzzal makamı dizisi: Uzzal makamını oluşturan 5'li ve 4'lü diziler, etütler ve örnek eser.
26. Hüzzam makamı dizisi: Hüzzam makamını oluşturan 5'li ve 4'lü diziler, etütler ve örnek eser.
27. Segâh makamı dizisi: Segâh makamını oluşturan 5'li ve 4'lü diziler, etütler ve örnek eser.
28. Karcığâr makamı dizisi: Karcığâr makamını oluşturan 4'lü ve 5'li diziler, etütler ve örnek eser.
29. Saba makamı dizisi: Saba makamını oluşturan 4'lü ve 5'li diziler, etütler ve örnek eser.
30. Rast makamı dizisi: Rast makamını oluşturan 5'li ve 4'lü diziler, etütler ve örnek eser.
31. Mahur makamı dizisi: Mahur makamını oluşturan 5'li ve 4'lü diziler, etütler ve örnek eser.
32. Nihavent makamı dizisi: Nihavent makamını oluşturan 5'li ve 4'lü diziler, etütler ve örnek eser.
33. Nikriz makamı dizisi: Nikriz makamını oluşturan 5'li ve 4'lü diziler, etütler ve örnek eser.
34. Hicazkar makamı dizisi: Hicazkar makamını oluşturan 4'lü ve 5'li diziler, etütler ve örnek eser.
35. Çargâh makamı dizisi: Çargâh makamını oluşturan 5'li ve 4'lü diziler, etütler ve örnek eser.
36. Fa diyez kararlı dizi: diziye oluşturan sesler, etütler ve örnek eser.
37. Sırasıyla 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21 ve 23 zamanlı ölçülerde etüt ve türkü örnekleri.
38. Değişken zamanlı türkü örnekleri.
39. 2/4 ve 4/4'lük ölçülerde üçleme, beşleme, bağlı çalım tekniği, arpej ve atlama çalışmalarının yer aldığı parmak alıştırmaları.

40. Hüseyini, Karcıgar, Hicaz ve Rast makamında çeşitli ölçüler yazılmış çalışmalar.

Metot 4'te İzlenilen Sistematik

1. Kabak kemanenin tarihsel kökeni, yaygın kullanım alanları, günümüzdeki yeri ile ilgili kısa bilgiler ve kabak kemane görseli.
2. Oturuş pozisyonu ile ilgili görsel ve oturuş pozisyonu hakkında bilgiler.
3. Çalgının ve yayın tutuluşu görseli, yayın tutuluşunu üst ve karşı açılardan gösteren görsel ile yayın konumu ve kullanılması ile ilgili bilgiler.
4. Sol el parmaklarının çalgı üzerindeki konumları ile ilgili görsel ve açıklamalar.
5. Kabak kemane üzerinde boş tel notalarının yer aldığı görsel.
6. Yayın bölümlerini, itme ve çekme yönlerini gösteren görseller.
7. Boş teller üzerinde çalışmalar:
 - Sırasıyla birlik, ikilik ve dörtlük değerlerde 4/4'lük ölçülerde çalışmalar.
 - 4/4'lük ölçüde dörtlük ve onaltılık değerlerde boş tellerde geçiş çalışmaları.
8. Temel sesler üzerinde parmak çalışmaları:
 - II. Tel (İnce la) üzerinde birlik, ikilik ve dörtlük notalarda 0, 1 ve 2. Parmaklarla la, si, do seslerinde çalışmalar, 0, 1, 2 ve 3. Parmaklarla la, si, do ve re seslerinde çalışmalar ve 0,1, 2, 3, 4. Parmaklarla la, si, do, re, mi seslerinde çalışmalar.
 - III. Tel (re) üzerinde birlik ikilik, dörtlük ve sekizlik notalarla 0, 1, 2, 3 ve 4. Parmaklarla re, mi, fa, sol, la sesleriyle bağlı çalım, alt yarı, üst yarı ve bütün yay teknikleri ile sıralı ve atlamalı çalışmalar.
 - IV. Tel (Kalın la) üzerinde birlik, ikilik ve dörtlük notalarla 0, 1, 2, 3 ve 4. Parmaklarla la, si, do, re, mi sesleriyle çalışmalar.
 - I. Te (İnce re) üzerinde birlik, ikilik, dörtlük ve sekizlik notalarla 0, 1, 2, 3 ve 4. Parmaklarla re, mi, fa, sol, la sesleriyle sıralı ve atlamalı çalışmalar.

9. II. tel (La) üzerinde onaltılık çalışmalar:

- La, si, do, re,
- La, si, do diyez, re, mi,
- La, si, do diyez, re diyez, mi,
- La, si bemol, do, re, mi,
- La, si bemol, do diyez, re, mi ve
- La, si bemol, do, re bemol, mi sesleriyle onaltılık notalarla çeşitli çalışmalar.

10. Tüm teller üzerinde birlik, ikilik, dörtlük, sekizlik ve onaltılık notalarla çeşitli dizilerde sıralı ve atlamalı seslerle bağlı çalım, kesik çalım ve arpej çalışmaları:

- Natürel seslerde çalışmalar,
- La, si bemol, do, re, mi, fa, sol, la,
- La, si bemol, do diyez, re, mi, fa, sol, la,
- Fa diyez, sol, la, si bemol, do, re, mi bemol, fa, sol, la ve
- La, si bemol, do diyez, re, mi, mi diyez, fa, fa diyez, sol, la notalarıyla 4/4 ve 6/8'lik ölçülerde etütler.

İncelenen 4 metodun genel sistematığı karşılaştırmalı şekilde Tablo 2'de sunulmuştur.

Tablo 9. Kabak Kemane Metotlarındaki Genel Sistematik

Konular		Metot 1	Metot 2	Metot 3	Metot 4
Çalgı Hakkında Bilgiler	Kabak kemanenin tarihi	✓	✓	✓	✓
	Etimolojisi	✓	✓	✓	✓
	Kullanıldığı Coğrafyalar	✓	✓	✓	✓
	Çalgının Bölümleri ve Yapılışı	✓	✓	✓	

	Geçmişten Günümüze Aktarım Şekilleri	✓	✓		
	Akort Edilişi	✓	✓	✓	✓
Temel Nota Bilgileri		✓	✓	✓	
İcraya Yönelik Çalışmalar	Ayrı ayrı tel çalışmaları	✓	✓	✓	✓
	Tüm tellerde karma çalışmaları	✓	✓	✓	✓
	Makam / Dizi çalışmaları	✓	✓	✓	
	Örnek eser çalışmaları	✓	✓	✓	
	Yöresel Tavrı Örnekleri		✓		

Tablo 9 incelendiğinde, 4 metotta da sistematik olarak kabak kemanenin tarihi, etimolojisi, kullanıldığı coğrafyalar ile ilgili bilgilerin verildiği görülmektedir. Ardından Metot 1, Metot 2 ve Metot 3'te çalgının bölümleri ve yapılışı ile ilgili bilgiler verilmiştir. Metot 4'te çalgının bölümleri ve yapılışı ile ilgili bilgiler yer almamaktadır. Metot 1 ve Metot 2'de kabak kemanenin yapısı ve yapılışı ile ilgili bilgilerin ardından çalgının geçmişten günümüze aktarım süreçleri hakkında genel bilgiler verilirken, Metot 3 ve Metot 4'te bu bilgilere yer verilmemiştir. Metotların tümünde kabak kemanenin tarihsel süreçlerinin ardından çalgının akort edilişi ile ilgili bilgilere yer verildiği görülmektedir.

Metot 1 ve Metot 3'te temel nota bilgisi ile ilgili teorik bilgiler verildikten sonra yay ve parmak çalışmalarına geçildiği görülmektedir. Metot 2'de nota bilgisinin ardından kabak kemane hakkında bilgiler verilmiş; ardından yay ve parmak egzersizlerine geçilmiştir. Metot 4'te nota ile ilgili teorik bir bilgi yer almamaktadır. Kabak kemane hakkında temel ve kısa bilgiler verildikten sonra yay ve parmak egzersizlerine geçildiği görülmektedir.

Metotların tümünde yay ve parmak egzersizleri önce boş teller üzerinde başlamış, teller arası geçiş çalışmaları ile devam etmiştir. Metot 1 ve Metot 4'te, egzersiz için seçilen tel üzerinde sırasıyla 0, 1, 2, 3 ve 4. parmakların tümü kullanıldıktan sonra diğer tellere ve karma egzersizlere geçilmiştir. Metot 2 ve Metot

3'te ise her tel üzerinde sırasıyla önce 0 ve 1. Parmaklarla, 0, 1 ve 2. Parmaklarla, 0, 1, 2 ve 3. Parmaklarla ve son olarak 0, 1, 2, 3 ve 4. Parmaklarla egzersizler yapıldıktan sonra karma egzersizlere geçilmiştir.

Metot 1, Metot 2 ve Metot 3'te tüm tellerde egzersizlere geçildikten sonra makam- dizi çalışmaları ve örnek eserler verilmiştir. Metot 2'de bunlara ek olarak serinin 2. kitabında yöresel tavır örneklerine yer verildiği görülmektedir. Metot 4'te yay ve parmak çalışmalarının ardından dizi ya da örnek eser verilmemiş; metot, parmak çalışmalarıyla sonlanmıştır.

4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum: Kabak Kemane Metotlarında Belirtilen Çalgının Yapısal Özellikleri

Bu bölümde, incelenen dört kabak kemane metodunda belirtilen, çalgının yapısal özelliklerine ilişkin bulgulara yer verilmiştir. Yapısal özellikler; gövde, kapak, tel, sap ve yay kısmı olmak üzere 5 gruba ayrılarak incelenmiştir.

Kabak Kemanenin Gövde Yapısı

Metot 1'de kabak kemanenin gövde yapısıyla ilgili verilmiş olan bilgiler Tablo 3'te şu şekilde yer almaktadır.

Tablo 10. Metot 1'de Yer Alan Gövde bölümüyle İlgili Bilgiler

Gövde Malzemesi	Su Kabağı
Gövde Çapı	-
Arka Delik Çapı	2.5 – 3 cm
Ön Kapak Çapı	8 – 12 cm
Gövdenin Yerden Yüksekliği	-

Tablo 10 incelendiğinde, Metot 1'de kabak kemanenin gövde malzemesi olarak su kabağı kullanıldığı görülmektedir. Gövde çapı belirtilmemiştir. Arka delik çapının 2,5-3 cm arasında olduğu; ön kapak delik çapının ise 8-12 cm arasında olduğu belirtilmiştir. Gövdenin yerden yüksekliği ile ilgili bir bilgiye yer verilmemiştir.

Metot 2'de kabak kemanenin gövde yapısıyla ilgili verilmiş olan bilgiler Tablo 4 'de şu şekilde yer almaktadır.

Tablo 11. Metot 2 Gövde Bölümüyle İlgili Bilgiler

Gövde Malzemesi	Su Kabağı
Gövde Çapı	-
Arka Delik Çapı	2.5 – 3 cm
Ön Kapak Çapı	8 – 12 cm
Gövdenin Yerden Yüksekliği	8 cm

Metot 11’de kabak kemanenin gövde malzemesinin su kabağından yapıldığı belirtilmiştir. Gövde çapı ile ilgili bir bilgiye yer verilmediği görülmektedir. Gövdenin arka delik çapının 2,5-3 cm; ön delik çapının ise 8-12 cm arasında olduğu belirtilmiştir. Gövdenin yerden yüksekliğinin 8 cm olduğu bilgisine yer verilmiştir.

Metot 3’te kabak kemanenin gövde yapısıyla ilgili bilgilere, çalgının karar seslerine göre Re, Si- Do ve Sol- La karar olmak üzere üç grupta yer verilmiştir. Dolayısıyla Metot 3’te yer alan yapısal özellikler üç grup halinde incelenmiştir. Metot 3 ‘te belirtilen gövde yapısıyla ilgili veriler Tablo 5’te şu şekilde yer almaktadır.

Tablo 12- Metot 3’ de Belirtilen Gövde Kısımla İlgili Bilgiler

Karar Sesi	Re	Si- Do	Sol-La
Gövde Malzemesi	Su Kabağı	Su Kabağı	Su Kabağı
Gövde Çapı	40- 50 cm	50- 55 cm	55- 60 cm
Arka Delik Çapı	-	-	-
Ön Kapak Çapı	10- 12 cm	12- 15 cm	14- 15 cm
Gövdenin Yerden Yüksekliği	9- 12 cm	9- 12 cm	13- 15 cm

Metot 12’de Re, Si-Do ve Sol-La karar kabak kemanelerin üçünde de gövde malzemesi olarak su kabağı kullanıldığı belirtilmiştir. Re kararlı kabak kemanenin gövde çapının 40-50 cm arasında olduğu, Si-Do kararlı kabak kemanenin gövde çapının 50-55 cm arasında olduğu, Sol-La kararlı kabak kemanenin gövde çapının ise 55-60 cm arasında olduğu belirtilmiştir. Re, Si-Do ve Sol-La kararlı olmak üzere üç farklı ölçüde yer verilen kabak kemanelerin arka delik çapı ölçüleri ile herhangi bir bilgiye yer verilmemiştir. Re kararlı kabak kemanenin ön kapak çapının 10-12 cm arasında olduğu, Si-Do kararlı kabak kemanenin ön kapak çapının 12-15 cm arasında olduğu, Sol-La kararlı kabak kemanenin ön kapak çapının ise 13-15 cm arasında

olduğu belirtilmiştir. Re ve Si-Do kararlı kabak kemanelerin gövdelerinin yerden yüksekliklerinin 9-12 cm arasında olduğu belirtilirken, Sol-La kararlı kabak kemanenin gövdesinin yerden yüksekliğinin 13-15 cm arasında olduğu belirtilmiştir.

Metot 3 'de yer alan kabak kemanelerin gövdelerinin yerden yükseklikleri, gövde çapı ve ön kapak çapı değerlerinin akort kalınlaştıkça arttığı gözlenmektedir.

Metot 4'te kabak kemanenin gövde yapısıyla ilgili olarak gövdenin su kabağından yapıldığı bilgisi dışında başka bir veri bulunmamaktadır.

Kabak Kemanenin Kapak Kısmı

Gövdenin ön yüzünde bulunan kapak kısmı, alt eşiğin altında yer alan, sesin yüksekliğine, tınısına ve karakterine doğrudan etki eden önemli bir bölümdür. Dolayısıyla kapak için seçilecek olan malzeme, çalgının tını havzasını önemli ölçüde şekillendirecektir. Kabak Kemane metotlarında belirtilen, çalgının kapak bölümü için kullanılan malzemeler Tablo 6'da verilmiştir.

Tablo 13. Kabak Kemane Metotlarında Belirtilen Kapak Malzemeleri

Kapak Malzemesi	Metot 1	Metot 2	Metot 3	Metot 4
Deri	✓	✓	✓	✓
Yürek Zarı	✓	✓		
Kuzu İşkembesi	✓			
Oğlak Derisi	✓			
Balık Solungacı	✓			

Metot 13'te kabak kemanenin kapak malzemesi olarak yürek zarı, kuzu işkembesi, oğlak derisi ve balık solungacı kullanıldığı belirtilmiştir.

Metot 2'de çalgının kapak malzemesi olarak yalnızca yürek zarı kullanıldığı belirtilmiştir.

Metot 3'te çalgının kapak bölümüyle ilgili olarak, bu bölüme deri gerildiğine değinilse de derinin türü ile ilgili detaylı başka bir bilgiye rastlanılmamıştır.

Metot 4'te çalgının ve yayın yapısal özellikleriyle ilgili bir bölüm yer almamaktadır. Ancak, çalgının tarihsel gelişimine kısaca değinilen “Kabak Kemane” adlı bölümde “Geleneksel Türk halk müziğinin deri kapaklı ve yaylı tek enstrümanıdır.” (Teke, 2021:4) ifadeleri yer almaktadır. Fakat, kapakta kullanılan

derinin türü ile ilgili başka bir bilgi verilmemiştir.

Metot 2 ve Metot 3'te kapak için tek bir malzeme türü kullanıldığı belirtilirken, Metot 1'de birden fazla malzeme kullanılabileceği görülmektedir. Metotların tümünde, kabak kemanenin kapak malzemesi olarak hayvanlardan elde edilen malzemelerin kullanıldığı görülmektedir.

Kabak Kemanenin Sap Kısımı

Kabak kemane metotlarında belirtilen, çalgının sap bölümü ile ilgili özellikler Tablo 7'de yer almaktadır.

Tablo 14. Kabak Kemane Metotlarında Belirtilen Çalgının Sap Kısım Özellikleri

	Metot 1	Metot 2	Metot 3			Metot 4
Karar Sesi	Do	Do-Si	Re	Do-Si	La-Sol	-
Sap Malzemesi	Ağaç	Ağaç *Gürgen	Ağaç	Ağaç	Ağaç	-
Sap Boyu	-	-	29 cm	30 cm	30 cm	-

Metot 14'te sap malzemesi olarak ağaç kullanıldığı belirtilirken, ağacın cinsi ve sap boyu ile ilgili bilgilere yer verilmemiştir.

Metot 2'de sap malzemesi için çoğunlukla gürgen ağacı kullanıldığı belirtilmiştir. Kabak kemanenin sap boyu ile ilgili bir bilgiye yer verilmemiştir.

Metot 3'te Re, Do-Si ve La-Sol kararlı 3 kabak kemanede de sap kısmının ağaçtan yapıldığı belirtilirken, ağacın cinsi ile ilgili bir bilgiye değinilmemiştir. Re kararlı kabak kemanenin sap boyu 29 cm, Do-Si ve La-Sol kararlı kabak kemanelerin sap boyları ise 30 cm uzunluğunda olduğu belirtilmiştir.

Metot 4'te sap kısmı ile ilgili bir bilgi bulunmamaktadır.

Metotların tümünde sap bölümü için ağaç tercih edildiği görülmektedir. Metot 3'te çalgıların sap boyu uzunlukları belirtilirken Metot 1 ve Metot 2'de sap boyuna ilişkin veri bulunmamaktadır.

Kabak Kemanede Kullanılan Tellerin Yapısal Özellikleri

Kabak kemane metotlarında belirtilen, çalgıda kullanılan tellerin yapısal

özellikleri ile iki eşik arası mesafeyi tanımlayan tel boyu uzunlukları Tablo 8 'de yer almaktadır.

Tablo 15. Kabak Kemane Metotlarında Belirtilen Tel Özellikleri

	Metot 1	Metot 2	Metot 3			Metot 4
Karar Sesi	Do	Do-Si	Re	Do-Si	La- Sol	-
1.Tel	0.18 mm Çelik	0.20 mm Çelik	0.18 mm çelik	0.20 mm çelik	0.20 mm çelik	-
2.Tel	0.25 mm Çelik	0.30 mm Çelik	0.28 mm çelik	0.30 mm çelik	0.30 mm çelik	-
3.Tel	İnce Sırma	Taşlanmış İnce Sırma	0.40 mm İnce Bam	0.40 mm İnce Bam	0.40 mm İnce Bam	-
4.Tel	Kalın Sırma	Taşlanmış Kalın Sırma	0.50 mm Kalın Bam	0.50 mm Kalın Bam	0.50 mm Kalın Bam	-
Tel Boy	33 cm	32- 33 cm	32 cm	32,5 cm	33 cm	-

Tablo 15 incelendiğinde, Metot 1’de 1. tel için 0.18 mm çelik tel, 2. tel 0.25 mm çelik tel, 3. tel ince sırma tel ve 4. tel için kalın sırma tel kullanıldığı belirtilmiştir. Tel boyu 33 cm’dir.

Metot 2’de 1. telde 0.20 mm çelik tel, 2. tel için 0.30 mm çelik tel, 3. telde taşlanmış ince sırma tel ve 4. telde taşlanmış kalın sırma tel kullandığı belirtilmiştir. Tel boyu 32-33 cm arasındadır.

Metot 3’ de yer alan Re kararlı kabak kemanenin 1. teli için 0.18 mm çelik tel, 2. teli için 0.28 mm çelik tel, 3. teli için 0.40 mm ince bam teli ve 4. teli için 0.50 mm kalın bam teli kullanıldığı belirtilmektedir. Re kararlı kabak kemanenin tel boyu 32 cm’dir. Si-Do ve La-Sol kararlı kabak kemanelerin 1. telleri için 0.20 mm çelik tel, 2. teller için 0.30 mm çelik tel, 3. teller için 0.40 mm ince bam teli ve 4. teller için 0.50 mm kalın bam teli kullanıldığı belirtilmektedir. Si-Do kararlı kabak kemanenin tel boyu 32,5 cm, La-Sol kararlı kabak kemanenin tel boyu ise 33 cm olarak belirtilmiştir.

Metot 4’te kabak kemanede kullanılan telin ve sap kısmının yapısı ile ilgili bilgi verilmemiştir.

Metot 1, Metot 2 ve Metot 3’te kabak kemanede bağlama için üretilen çelik ve

sırma tellerin kullanıldığı belirtilmiştir. Metot 2 ile Metot 3'te yer alan Do-Si ve La-Sol kararlı kabak kemanelerin 1. ve 2. telleri için aynı ölçü ve malzemede tellerin kullanıldıkları görülmektedir. 3. ve 4. teller için ise bağlamada kullanılan ince ve kalın sırma tellerin yer aldığı konusunda tüm metotlar ortaklaşmaktadır. Metot 3'te 3. ve 4. tellerde sırası ile 0.40 mm ve 0.50 mm tel kullanıldığı belirtilmiştir. Metot 1 ve Metot 2'de bu tellerin kalınlıkları ile ilgili bir bilgiye yer verilmemiştir.

İki eşik arasındaki mesafeyi ifade eden tel boyları 32cm, 32,5 cm ve 33 cm olarak görülmektedir. Metot 3'te tel boyu uzadıkça akordun kalınlaştığı gözlemlenmektedir.

Kabak Kemanede Kullanılan Yayın Özellikleri

Kabak kemane metotlarında kullanılan yayın uzunlukları ve kullanılan malzemelerin yapısı ile ilgili verilen bilgiler Tablo 16'da yer almaktadır.

Tablo 16. Kabak Kemane Metotlarında Kullanılan Yayın Yapısal Özellikleri

Yay Kısımları	Metot 1	Metot 2	Metot 3	Metot 4
Uzunluk	-	60 cm	-	-
Malzeme	-	Gürgen Ağacı	-	-
Kıl	-	• At Kuyruğu • Misina	-	-

Metot 1, Metot 3 ve Metot 4'te yayın yapısal özellikleri ile ilgili bir bilgi bulunmamaktadır.

Metot 2'de, yay için gürgen ağacından yapılan 60 cm uzunluğundaki ağaç bölüme tercihen atkuyruğundan elde edilen kılın gerildiği belirtilmiştir. Kıl malzemesi olarak atkuyruğunun yanı sıra misinadan elde edilen malzemelerin de kullanılabildiği belirtilmiştir.

4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum: Çalgının ve Yayın Tutuş Şekli

Bu bölümde, kabak kemane metotlarında yer alan, çalgının ve yayın tutuluş şekilleriyle ilgili görseller yorumlanmıştır.

Metot 1'de tutuş şekliyle ilgili bir adet görsel bulunmaktadır. Netlik problemi

olan görselin haricinde kabak kemane ve yayın tutuluşu ile ilgili yazılı bir bilgiye yer verilmemiştir. Görsele göre kabak kemane sol diz üzerinde dik vaziyette konumlandırılmıştır. Çalgıyı tutan sol el, başparmağın alt kısmı üst eşik sınırına yerleşik duracak vaziyette, avuç içi yere paralel gelecek şekilde durmaktadır. 1. 2. 3. ve 4. parmaklar tellere paralel vaziyette ve açık konumdadır. Yayı tutan sağ el ve bilek yere dik konumda, parmaklar kıvrık vaziyettedir. Sağ kol vücuda yapışık biçimde durmaktadır. Sağ elin başparmağı yayın üstünde, kıl ve ağaç kısmına aynı anda temas eder vaziyettedir. İşaret parmağı kılların gerginliğine etki edebilecek şekilde, kıllar ile ağaç kısmın arasında konumlanmıştır. Vücudun duruş biçiminin ise net bir şekilde anlaşılamamakla birlikte, tam olarak dik vaziyette durmadığı, sol omzun sağ omuzdan yukarıda durduğu gözlenmiştir.

Metot 2' de çalgının tutuluşu ve oturuş pozisyonu ile ilgili görseller bulunmaktadır. Kabak kemanenin tutuş ve oturuş pozisyonu ile ilgili çeşitli yerel sanatçıların kabak kemaneyi yerde oturur pozisyonda ayaklarına koyarak çaldıklarına değinen yazar, bu pozisyonun çıkaracağı icra zorluklarından dolayı sandalyede oturarak ya da bir ayaklık aracılığıyla ayakta çalınabileceğini belirtmiştir.

Yayın tutuş şekli ile ilgili Metot 2'de bulunan görselde başparmağın yayı üstten, işaret parmağının ise alttan kavradığı görülmüştür. Diğer parmakların, yayın tutulmasını destekleyecek şekilde avuç içine dik ve açık konumda bulundukları görülmüştür. Yazar, orta parmak, yüzük parmağı ve yüzük parmağının hemen yanında ona bitişik duran serçe parmağın, yayın ergonomik bir şekilde tutulurken aynı zamanda yayın kıllarının gerdirilmesi için de kullanıldığını belirtmiştir.

Metot 3'te çalgının duruş yeri, tutuş açısı, sol el ve parmakların doğru konumlandırılmasının önemine değinilmiştir. Sol elin konumu cepheden, yandan ve arkadan gösterilmiştir. Buna göre sol el, bilek kıvrılmadan, kol omuzdan açık vaziyette; 1. 2. ve 3. parmaklar sıralı ve kıvrık konumda, avuç içi yere yaklaşık 45 derece açıklıkta durmaktadır. Başparmak, sap kısmına 45 dereceye yakın bir açıyla durmakta, başparmak ile işaret parmağının arasında kalan alan ise burguluk bölümünün çevresindeki çıkıntılı kısma yaslanmış şekilde durmaktadır. Ayrıca yazar, çalgının diz üzerindeki konumu ile ilgili olarak, icra zorluğunun göz önünde bulundurularak sağ omuzdaki baskının azaltılması için 20-30 derece sola doğru eğik

durması gerektiği ifade etmiştir.

Metot 3'te yayın tutuş şeklini çeşitli açılardan gösteren görseller bulunmaktadır. Buna göre, sağ elin parmaklarının, bileğin ve kolun pozisyonunun görüntüleri yer almaktadır. Buna göre sağ el başparmağı ile işaret parmağı Metot 2'deki gibi yayın tutulmasını sağlarken, işaret ve yüzük parmakları yayın kolları ile ağaç kısım arasında bulunmaktadır. Dip yay, orta yay ve uç yay konumlarında sağ el bileği ve parmaklarının aldığı pozisyonlar ile ilgili görseller mevcuttur.

Metot 4'te oturuş pozisyonuyla ilgili bir görsele yer verilmiştir. Ayak bölümüne odaklanan görselde sağ ayağın sol ayaktan bir adım geride olduğu, vücudun dik vaziyette konumlandığı görülmektedir.

Metot 4'te yayın tutuluş şekli ile ilgili ise yukarı ve karşı cephelerden gösteren görseller bulunmakta; yazılı bir ifade yer almamaktadır. Bu görsellere göre baş parmağın yayı üstten, işaret parmağının ise yayı dıştan üste doğru çevreleyerek konumlandığı görülmüştür. Orta parmak ve yüzük parmağı yayın ağaç ve kıl bölümünün arasında konumlanırken, serçe parmağın yaya temas etmeyecek şekilde serbest konumda olduğu görülmüştür.

İncelenen üç kabak kemane metodunda yer alan genel duruş ve oturuş pozisyonu görselleri incelendiğinde, üç metotta da çalgının tutuşu esnasında vücudun dik konumda durduğu görülmektedir. Fakat Metot 1 ve Metot 3'te sol omzun diğerinden yukarıda olduğu görülmekte ve bu durumun iskelet bozukluklarına yol açabileceği düşünülmektedir. Gözlenen bu eğiklik dışında, incelenen üç kabak kemane metodunda da çalgının ve yayın tutuluşunun benzer şekilde olduğu değerlendirilebilir.

4.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum: Kabak Kemane Metotlarında Yer Alan Akort Sistemleri

Bu bölümde, incelenen dört kabak kemane metodunda belirtilen akort dizilimleri ile ilgili bulgulara yer verilmiştir. Metotlarda yer alan akort dizilimleri ile ilgili veriler Tablo 17'de belirtilmiştir.

Tablo 17. Kabak Kemane Metotlarında Yer Alan Akort Dizilimleri

Akort Sistemleri		Metot 1	Metot 2	Metot 3	Metot 4
Re	Sol- Re- Sol- Re			✓	
Karar	Sol- Re- Sol- Do			✓	
Do	Fa- Do- Fa- Do		✓	✓	
Karar	Fa- Do- Fa- La#	✓	✓	✓	
Si	Mi- Si- Mi- Si		✓	✓	
Karar	Mi- Si- Mi- La		✓	✓	
La	Re- La- Re- La			✓	✓
Karar	Re- La- Re- Sol			✓	
Sol	Do- Sol- Do- Sol			✓	
Karar	Do- Sol- Do- Fa			✓	

Akort sistemlerinin incelendiği Tablo 17’de notalar soldan sağa, ince telden kalın tele doğru sıralanarak yazılmıştır. Buna göre, Metot 1’de kabak kemane Fa- Do- Fa- La# diziliminde akort edilmektedir.

Metot 2’de kabak kemanenin Si ve La karar seslerinde 4 farklı şekilde akort edilebileceği görülmektedir. Bunlar, Fa- Do- Fa- Do, Fa- Do- Fa- La#, Mi- Si- Mi- Si ve Mi- Si- Mi- La şeklindedir.

Metot 3’ de ise çalgının, farklı ölçülerdeki kabak kemanelerin akort dizilimleri de hesaba katılarak Re, Do, Si, La ve Sol karar karar seslerinde olmak üzere toplam 10 farklı şekilde akort edilebileceği görülmektedir. Bunlar, Sol- Re- Sol- Re, Sol- Re- Sol- Do, Fa- Do- Fa- Do, Fa- Do- Fa- La#, Mi- Si- Mi- Si, Mi- Si- Mi- La, Re- La- Re- La, Re- La- Re- Sol, Do- Sol- Do- Sol, Do- Sol- Do- Fa şeklindedir.

Metot 4’te tellerin hangi seslere akort edileceği ile ilgili yazılı bir bilgiye yer verilmemiştir. Ancak, boş tel seslerinin dizek üzerinde Re, La, Re, La notalarına denk düştüğünü gösteren bir şablon mevcuttur. Tellerin akort edilişi ile ilgili başkaca bir verinin bulunmaması dolayısıyla mevcut şablonda belirtilen sesler akort değerleri kabul edilerek Tablo 10’ a eklenmiştir.

Kabak kemane metotlarında akort aralıklarının kalın telden ince tele doğru 4-5-4 ve 5-5-4 şeklinde olduğu görülmektedir. Metot 1’de Do karar, Metot 2’de Do kararın yanı sıra Si kararlı akort dizilimleri de verilmiştir. Metot 3’te ise farklı ölçülerde kabak kemanelere yer verilmesi sebebiyle Si ve Do kararlı akort dizilimlerine ek olarak Sol, La ve Re karar seslerinde akort dizilimleri de yer

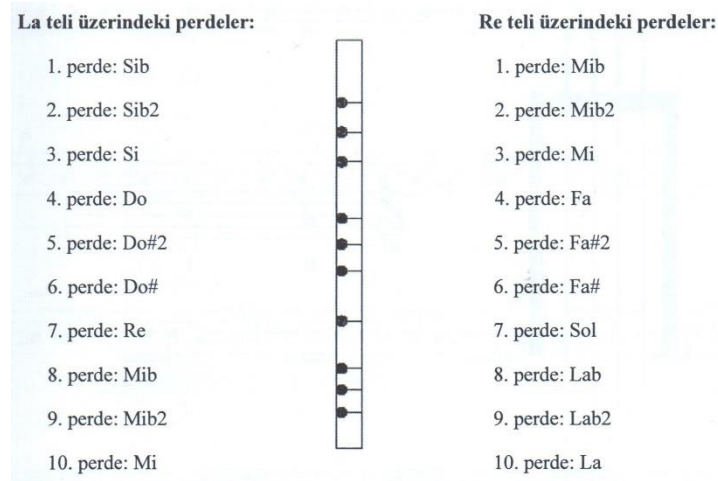
alabilmiştir.

4.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum: Kabak Kemane Metotlarında Yer Alan Entonasyon Çalışmaları

Bu bölümde, incelenen dört kabak kemane metodunda bulunan entonasyon çalışmalarına yer verilmiştir. Notaların çalgı üzerindeki konumları ve bu notaların basılış şekilleri ile ilgili verilen bilgiler yorumlanmıştır.

Metot 1’de yazar, tuşe üzerindeki notaların konumlarını tahmini ölçülerle santimetre cinsinden ifade etmiştir. Seslerin doğruluğunun kontrol edilmesi için ise bağlama çalgısından referans alınabileceğini belirtmiştir. Kullanılan tüm notalar ve parmak konumları aynı şekilde ifade edilmiş, bu ifadelerin dışında herhangi bir görsele yer verilmemiştir.

Metot 2’de notaların çalgı üzerindeki konumu, yazar tarafından geliştirilen sanal perde sistemi üzerinde belirtilmiştir. Tel boyu mesafesi 31 cm, 32 cm ve 33 cm ölçülerindeki kabak kemanelere göre hazırlanmış olan üç adet sanal perde sistemi etiketi metotla birlikte verilmektedir. Çalgının iki eşik arası mesafesi ölçüldükten sonra uygun ölçüdeki sanal perde sistemi etiketi üst eşiğe hizalanarak yapıştırılır.



Şekil 4. Metot 2 Sanal Perde Sistemi (Çelik, 2019:37)

Şekil 1 incelendiğinde, sanal perde sisteminde 1 oktav içerisinde 17 perdenin bulunduğu görülmektedir. Her bir telin üzerinde 10 adet perde bulunmaktadır. Metot içerisinde bu perdeler üzerinde 1. 2. 3. ve 4. parmakların basılış şekilleri ile ilgili görsellere yer verildiği görülmüştür. Metotla birlikte verilen DVD eki içerisindeki

video görsellerde de parmakların perdeler üzerindeki konumları görülebilmekte, sesleri duyulabilmektedir.

Metot 3'te notaların çalgı üzerindeki konumu ve basılış biçimi ile ilgili, belirtilen her notanın basılış şeklinin yer aldığı fotoğraflar bulunmakta ve bu fotoğrafların altında açıklamalar yer almaktadır. Bu açıklamalarda yazar, çalgı üzerindeki perdeler seslendirilirken, seslerin doğruluğunun akort cihazı ile kontrol edilerek ayna karşısında çalışılması gerektiğini belirtmiştir.

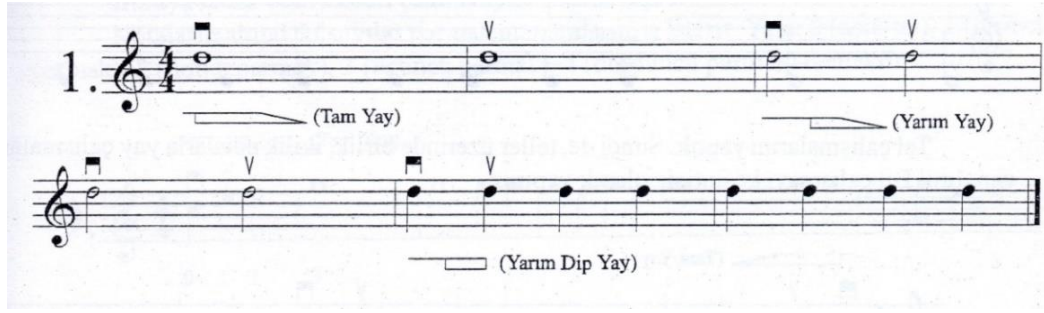
Metot 4'te parmakların konumlandırılması ve entonasyon adlı bölümde parmakların tümünün aynı anda basılı olduğu bir görsel yer almaktadır. Doğru entonasyon için boy aynası karşısında, sağ ve sol el pozisyonlarına dikkat edilerek düzenli egzersiz yapılması tavsiye edilmiştir.

İncelenen üç kabak kemane metodunun, notaların çalgı üzerindeki konumları ve parmakların basılış biçimleriyle ilgili birbirlerinden farklı yöntemler izlediği gözlenmektedir. Buna göre, Metot 1'de perdelerin konumları santimetre cinsinden tahmini ölçülerle ifade edilirken, seslerin doğruluğunun kontrol edilebilmesi için bağlama çalgısına ihtiyaç duyulmaktadır. Metot 4'te parmakların konumuyla ilgili verilen görsele riayet edilerek ayna karşısında çalışılması gerektiği belirtilmekte; seslerin doğruluğunun kontrol edilmesi ile ilgili bir yöntem belirtilmemektedir. Metot 3'te notaların çalgı üzerindeki konumu ve parmakların basılış şekli ile ilgili fotoğraflar ve yönergeler verilirken, seslerin doğruluğunun kontrol edilebilmesi için akort cihazına ihtiyaç duyulmaktadır. Metot 2'de ise notaların çalgı üzerindeki konumu ve parmakların basılış şekli ile ilgili fotoğraf ve video görseller yer almaktadır. Ayrıca, ek bir çalgı ya da cihaza gerek duyulmadan, sanal perde sisteminde bulunan perdelere bakılarak seslerin doğruluğunun kontrol edilebildiği görülmektedir.

4.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum: Kabak Kemane Metotlarında Yer Alan İcra Teknikleri

Bu bölümde, incelenen dört kabak kemane metodunda belirtilen icra tekniklerine ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

Metot 1'de yayın itme ve çekme ve birlik, ikilik ve dörtlük notalar üzerindeki yay hareketleriyle ilgili semboller Şekil 2'de yer almaktadır.



Şekil 5. Metot 1'de Yay Konumu ve İtme-Çekme Sembolü

Şekil 1 incelendiğinde, Metot 1 'de yay çekme ve itme sembolü olarak batı yaylı çalgı metotlarında kullanılan sembollerin kullanıldığı görülmektedir. Yayın dip kısmı ile uç kısım arası tam yay, ortası ile uç kısım arası yarım yay ve dip kısmı ile ortası yarım dip yay olarak nitelenerek Şekil 1'de gösterilen sembollerle ifade edilmiştir.

Metot 2'de kullanılan, yay itme-çekme ve bağlı çalım tekniği Şekil 3'te belirtilmiştir.

10-



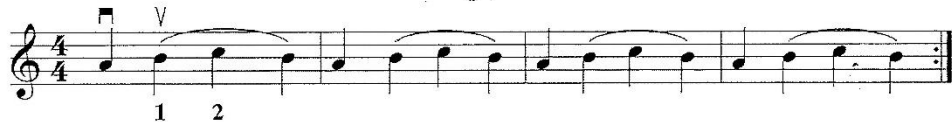
11. egzersizde üç adet 1/4'lük La-Si-Do notalarını çekerek yaptığımız tek yay hareketi ile çalarken, 1/4'lük Si notasını ise iterek yay hareketi ile çalacağız.

11-



12. egzersizde 1/4'lük La notasını çekerek yaptığımız tek yay hareketi ile çalarken, Si-Do-Si notalarını ise tek yay hareketi ile iterek çalacağız.

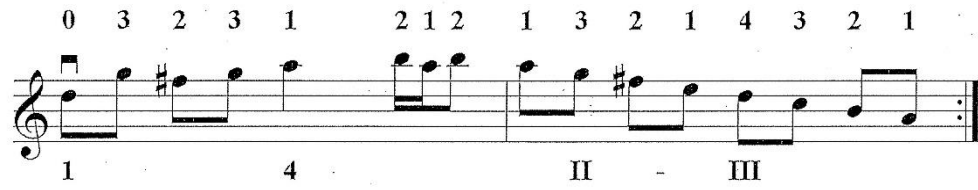
12-



Şekil 6. Metot 2'de Yay İtme-Çekme Sembolü ve Bağlı Çalım Tekniği

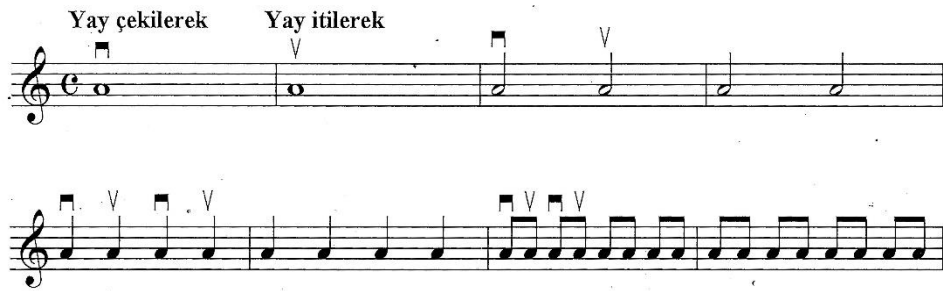
Şekil 3 incelendiğinde, Metot 2'de yay çekme ve itme sembolü olarak batı yaylı

çalgı metotlarında kullanılan sembollerin kullanıldığı görülmektedir. Yayın uç ya da dip kısımdan başlanarak hareket ettirileceğini belirten uç yay tanımı “u.y” şeklinde; orta kısımdan hareket ettirileceğini belirten orta yay tanımı ise “o.y” şeklinde kısaltılarak gösterilmiştir. Bağlı çalım, vibrato ve glissando tekniklerine yer verilmiştir. Ayrıca, Metot 2’nin ikinci kitabında pozisyon değiştirme çalışmaları bulunmaktadır. Metot 2’de yer verilen pozisyon değiştirme çalışması örneği Şekil 4’te gösterilmektedir.



Şekil 7. Metot 2’de Yer Alan Pozisyon Değiştirme Çalışması Örneği

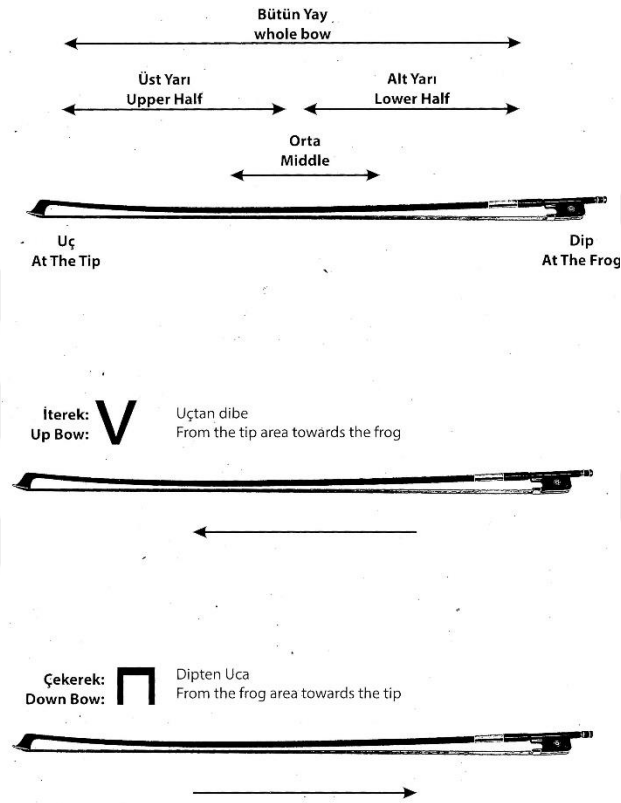
Şekil 4 incelendiğinde 1. ve 4. pozisyonların kullanıldığı görülmektedir. Notaların üst kısmında parmak numaralarını, alt kısmında ise pozisyon konumunu belirten rakamlar ile tel sırasını belirten roma rakamları verilmiştir. Buna göre, kabak kemanenin en ince teli olan I. sıradaki Re teli üzerinde, 1. pozisyonda 4. parmakla basılan La notasına 1. parmakla basılarak 4. pozisyona geçilmektedir. Böylelikle I. tel üzerinde Si, Do ve Re perdeleri de seslendirilebilmekte ve çalgının ses genliği artmaktadır.



Şekil 8. Metot 3’te Yay Çekme ve İtme Sembolleri

Şekil 5 incelendiğinde, Metot 3’ de yay çekme ve itme sembolü olarak batı yaylı çalgı metotlarında kullanılan sembollerin kullanıldığı görülmektedir. Yayın uç, dip ve orta yay konumlarına ait görsellere yer verilmiştir. Yayın konumlarıyla ilgili

herhangi bir kısaltma ya da sembol belirtilmemiştir. Kesik çalım ve tek yayda birden fazla sesin seslendirileceğini belirten bağlı çalım tekniklerine yer verilmiştir. Metodun son bölümü olan parmak egzersizleri bölümünde çarpma ve glissando teknikleri birer örnekle nota üzerinde gösterilmiş; detaylı başka bir bilgiye yer verilmemiştir. Fakat, Metot 3'ün ön söz bölümünde çarpma ve glissando gibi tekniklere 2. Metot kitabında yer verileceği ifade edilmiştir.



Şekil 9. Metot 4'te Yayın Bölümleri



Şekil 10. Metot 4'te Kullanılan Yay Teknikleri ve Sembolleri

Şekil 6 ve 7'de yay çekme ve itme sembolü olarak batı yaylı çalgı metotlarında kullanılan sembollerin kullanıldığı görülmektedir. Yayın bölümlerinin bütün yay, üst yarı, alt yarı ve orta olmak üzere 4 bölüme ayrıldığı görülmektedir. Bu ifadelerin nota üzerinde baş harfleriyle "by", "üy", "ay" ve "o" şeklinde kısaltılarak kullanıldığı

görülmüştür. Bağlı ve kesik çalım sembolleri nota üzerinde gösterilmiş fakat çalım teknikleriyle ilgili yazılı bir ifadeye yer verilmemiştir.

4.7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum: Kabak Kemane Metotlarında Yer Alan Eser ve Egzersizlerin Makamsal ve Tonal Yapıları

Bu bölümde, incelenen dört kabak kemane metodunda bulunan egzersiz, etüt ve eserlerin hangi makamsal ve tonal dizilerden oluştuğuna ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

Tablo 18. Metotlarda Yer Alan Makamsal Diziler

Makam Dizisi		Metot 1		Metot 2		Metot 3		Metot 4	
Çargâh	Rast	✓	✓	✓		✓	✓	✓	
Buselik	Kürdi	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Uşşak	Hüseyni	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
Hicaz	Karcığar	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
Hicazkar	Nihavend	✓		✓	✓	✓	✓		✓
Uzzal	Muhayyer				✓	✓	✓		
Nikriz	Saba	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
Suznak	Segâh		✓		✓	✓	✓		
Hüzzam	Ferahnak				✓	✓			
Eviç	Mahur				✓	✓	✓		

Tablo 18 incelendiğinde, Metot 1’de Rast, Çargâh, Buselik, Kürdi, Uşşak, Hüseyni, Hicaz, Karcığar, Hicazkar, Nikriz, Saba ve Segâh makam dizilerinde örneklere yer verildiği görülmektedir. Metot 1’de kullanılan diziler, makam dizileri yerine Türk Halk Müziği’nde kullanılan Garip, Müstezad, Misket gibi ayak isimleriyle ifade edilmiştir. Tablo 10’da bu ayaklar karşılık geldiği makam dizisi isimleriyle belirtilmiştir.

Metot 2’de Çargâh, Buselik, Kürdi, Uşşak, Hüseyni, Hicaz, Karcığar, Hicazkar, Nihavend, Muhayyer, Nikriz, Saba, Segâh, Ferahnak ve Mahur makam dizilerinde örnekler bulunmaktadır.

Metot 3’te ise Çargâh, Rast, Buselik, Kürdi, Uşşak, Hüseyni, Hicaz, Karcığar,

Hicazkar, Nihavend, Uzzal, Muhayyer, Nikriz, Saba, Suznak, Segâh, Hüz zam, Eviç ve Mahur makamı dizilerinde örneklere yer verildiği görülmüştür.

Metot 4’te makam kavramı, makamsal dizi ve eser örnekleri bulunmamaktadır. Ancak, parmak egzersizlerinde yer alan la kalışlı si bemol değişkenli dizi Kürdi, la kalışlı si bemol ve do diyez değişkenli dizi Hicaz, la naturel dizi Buselik, sol kalışlı si bemol ve mi bemol dizi ise Nihavend olarak değerlendirilerek tabloya eklenmiştir.

Tablo 10’da görüleceği üzere, Metot 4 haricindeki metotların tümünde makamsal Çargâh, Buselik, Kürdi, Uşşak, Hüseyini, Hicaz, Nihavend, Nikriz, Saba ve Segâh dizilerde örnekler yer almıştır. TRT kurumunun Türk Halk müziği repertuvarında yer alan türkülerin çoğunlukla Uşşak, Hüseyini, Kürdi ve Hicaz dizilerinde oldukları göz önünde bulundurularak, kabak kemane metotlarında yer verilen örnek eserlerin makamsal yapı çeşitliliği bakımından yeterli oldukları değerlendirilmektedir.

Tablo 19. Kabak Kemane Metotlarında Kullanılan Tonal Diziler

Majör	Minör	Metot 1		Metot 2		Metot 3		Metot 4	
Do	La	✓	✓	-	-	-	-	-	-
Sol	Mi	✓	✓	-	-	-	-	-	-
Re	Si	✓	✓	-	-	-	-	-	-
Fa	Re	✓	-	-	-	-	-	-	-

Tablo 19 incelendiğinde, Metot 1’de Do majör, Sol majör, Re majör, Fa majör, La minör, Mi minör ve Si minör dizilerde örneklerin yer aldığı görülmektedir. Bu dizilere inici ve çıkıcı gam örnekleri şeklinde teorik düzeyde değinilmiştir. Do majör, Sol majör ve La minör dizilerde ise etüt ve örnek eserlere de yer verildiği görülmüştür.

Metot 2 ve Metot 3’te tonal dizide örneklere yer verilmemiştir. Geleneksel bir çalgı olan kabak kemanenin öğrenimi için makamsal etüt ve eserlerin yeterli olabileceği düşünülebilir. Fakat günümüzde, perdesiz yapısı sayesinde kabak kemane ile mevcut tonal ya da makamsal müziğin dışında farklı dizi ve tarzlarda müzikler de yapılabilmektedir. Dolayısıyla, Metot 2 ve Metot 3 ‘te makamsal dizilerin dışında başka ses dizilerinde örneklere yer verilmemesi, Metot 4’te ise yalnızca tonal dizi

örneklerine yer verilmiş olması bir eksiklik olarak değerlendirilebilir.

4.8. Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum: Kabak Kemane Metotlarında Bulunan Yöresel Tavır Unsurları

Bu bölümde, incelenen dört kabak kemane metodunda yöresel tavır özelliklerinin icrasına yönelik olarak ne gibi çalışmaların yer aldığı incelenmiştir.

Tablo 20. Metotlarda Tavır Örnekleri Verilen Yöre

YÖRESEL TAVIR ÖRNEKLERİ	Metot 1	Metot 2	Metot 3	Metot 4
Teke Tavrı		✓		
Orta Anadolu Tavrı		✓		
Zeybek Tavrı		✓		
Konya Tavrı		✓		
Silifke Tavrı		✓		
Karşılama Tavrı		✓		
Yozgat (Sürmeli) Tavrı		✓		
Azeri Tavrı		✓		

Tablo 20 incelendiğinde, Metot 1, Metot 3 ve Metot 4’de yöresel tavır örneklerine yer verilmediği görülmektedir.

Metot 2’de ise Teke, Orta Anadolu, Zeybek, Konya, Silifke, Karşılama, Yozgat (Sürmeli) ve Azeri tavrılarıyla ilgili örneklerle yer verilmiştir.

Yöresel tavır örnekleri yalnızca Metot 2 ‘de bulunmaktadır. Birbirinin devamı niteliği taşıyan iki kitaptan oluşan Metot 2 ‘de, yöresel tavır örneklerine bir üst seviye kabak kemane eğitim metodu olan ikinci metot kitabında yer verilmiştir. Metot 1 ve Metot 3 ‘de, temel düzey kabak kemane öğretim metodu olmaları sebebiyle yöresel tavır örneklerine yer verilmemiştir. Ancak Metot 3 ‘ün yazarları tarafından, ikinci kabak kemane metodunda yöresel tavır örneklerinin de yer alacağı belirtilmiştir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu bölümde, araştırmada elde edilen bulgulara dayalı olarak ulaşılan sonuç ve önerilere yer verilmiştir.

5.1. Sonuç

Avrupa’da ortaya çıkan çalgı metotlarının Türk Müziği’ne ilk yansıması 1900 yılında Hafız Mehmed tarafından yazılan “Ud Muallimi”nin yayımlanmasıyla görülmüştür. Sonrasında çoğunlukla ud çalgısı için olmak üzere, Türk sanat müziği çalgılarının tümü ile ilgili metotlar yazıldığı bilinmektedir. Türk halk müziği çalgıları ile ilgili metotların ise Cumhuriyet sonrası dönemde yapıldığı görülmüştür. Gökalpçı fikriyatın etkisiyle, Ulus devletin kimliğinin oluşumunda halk müzikleri ön plana çıkarak Anadolu’ya derleme gezileri düzenlenmiş, THM öğeleri kayıt altına alınmıştır. Derlenen müziksel öğeler TRT aracılığıyla dolaşıma girerek THM ve THM çalgılarının tüm ulusta yaygınlaşmasını, tanınmasını sağlamıştır. Sonrasında, mesleki müzik eğitimi verilen kurumlarda THM çalgılarının eğitiminin verilmesiyle birlikte THM çalgıları ile ilgili metotlaşma süreci hız kazanmıştır. Bu süreçte ilk THM çalgı metodu bağlama üzerine yapılmıştır. 1959’da Şemsi Yastıman tarafından yazılan “Sazdan Düzenler” adlı çalışmanın ardından çoğunlukla bağlama çalgısı için olmak üzere kaval ve kabak kemane çalgılarıyla da ilgili metotlar yazılmıştır.

Kabak kemane çalgısının metotlaşma süreçleri incelendiğinde ise, diğer THM çalgıları ile benzer süreçlerin yaşandığı görülmüştür. Orta Asya kökenli yaylı bir çalgı olan kabak kemane, Teke Yöresi olarak bilinen coğrafyada, Yörük-Türkmen kültürünün en önemli müziksel öğelerindendir. Çalgının zaman içerisinde ustalıklı icra edilmesi, farklı yörelerin de çalınabilmesi ve bu durumun yaygın kitle iletişim araçları vasıtasıyla geniş kitlelere ulaşmasının beraberinde kendi yöresel sınırlarını, hatta ulusal sınırlarını da aşan bir yapıya bürünmesini sağlamıştır. Daha sonra Devlet Konservatuvarları ve Güzel Sanatlar Liseleri gibi devlet kurumlarında eğitimi verilen bir çalgı olmasının sonucunda kabak kemane ile ilgili metotlar yazılmaya başlanmıştır.

Yapılan bu araştırma sürecinde, kabak kemane çalgısına yönelik 4 adet metodun yazıldığı tespit edilmiştir. Bu metotların bir tanesi çift yazarlı diğerleri ise tek

yazarlıdır. Metot yazarlarının ikisinin TRT kurumuna bağlı kabak kemane sanatçısı, birinin Kültür Bakanlığı bünyesinde kabak kemane sanatçısı, birinin akademisyen, bir diğerrinin ise MEB bünyesinde müzik öğretmeni olarak çalıştığı görölmüştür. Bu metodik çalışmalar, 2001 yılında Salih Urhan'a ait 'Kabak Kemane Metodu', 2019 yılında Doç. Dr. Özgür Çelik tarafından yazılan 'Kabak Kemane Metodu-1 ve 'Kabak Kemane Metodu-2', 2019 yılında Cafer Nazlıbaş ile Mehmet Zeki Halhallı'ya ait 'Kabak Kemane Metodu 1' ve 2021 yılında Mehmet Akif Teke'ye ait 'Kabak Kemane Metodu (1. Pozisyon)' adlı çalışmadır.

Kabak kemane için yapılmış dört metodun alt problemler doğrultusunda incelenmesi sonucu şu sonuçlara ulaşılmıştır.

1. Alt probleme ilişkin sonuç:

Kabak Kemane Metotlarında İzlenilen Sistematik ile ilgili bulgulara bakıldığında;

- Kabak kemanenin tarihi, etimolojisi ve kullanıldığı coğrafyalar ile ilgili bilgilere 4 metotta da sistematik olarak yer verildiği,
- Çalgının bölümleri ve yapılışı ile ilgili bilgilere Metot 1, Metot 2 ve Metot 3'te yer verilirken, Metot 4'te yer verilmediği,
- Kabak kemanenin yapısı ve yapılışı ile ilgili bilgilerin ardından çalgının geçmişten günümüze aktarım süreçleri hakkında genel bilgilere Metot 1 ve Metot 2'de yer verilirken, Metot 3 ve Metot 4'te bu bilgilere yer verilmediği,
- Metotların tümünde kabak kemanenin tarihsel süreçlerinin ardından çalgının akort edilişi ile ilgili bilgilere yer verildiği,
- Metot 1 ve Metot 3'te temel nota bilgisi ile ilgili teorik bilgiler verildikten sonra yay ve parmak çalışmalarına geçilirken, Metot 2'de nota bilgisinin ardından kabak kemane hakkında bilgiler verildiği; ardından yay ve parmak egzersizlerine geçildiği,
- Metot 4'te nota ile ilgili teorik bir bilginin yer almadığı, kabak kemane hakkında temel ve kısa bilgiler verildikten sonra yay ve parmak egzersizlerine geçildiği,

- Metotların tümünde yay ve parmak egzersizlerinin önce boş teller üzerinde başladığı, teller arası geçiş çalışmaları ile devam ettiği, Metot 1 ve Metot 4'te, egzersiz için seçilen tel üzerinde sırasıyla 0, 1, 2, 3 ve 4. parmakların tümü kullanıldıktan sonra diğer tellere ve karma egzersizlere geçildiği, Metot 2 ve Metot 3'te ise her tel üzerinde sırasıyla önce 0 ve 1. Parmaklarla, 0, 1 ve 2. Parmaklarla, 0, 1, 2 ve 3. Parmaklarla ve son olarak 0, 1, 2, 3 ve 4. Parmaklarla egzersizler yapıldıktan sonra karma egzersizlere geçildiği,

- Metot 1, Metot 2 ve Metot 3'te tüm tellerde egzersizlere geçildikten sonra makam- dizi çalışmaları ve örnek eserler verildiği, Metot 2'de bunlara ek olarak serinin 2. kitabında yöresel tavır örneklerine yer verildiği, Metot 4'te yay ve parmak çalışmalarının ardından dizi ya da örnek eser verilmediği; metodun, parmak çalışmalarıyla sonlandırıldığı sonuçlarına varılmıştır.

Özetle; Metot 1, Metot 2 ve Metot 3 genel içerik ve sistematik itibari ile ortaklaşmaktadır. Metot 2'de görsel ve işitsel bir materyal olarak verilen sanal perde sistemi ve DVD ekinin sanal meşke imkân sağlaması sebebiyle çalgının eğitiminde kolaylaştırıcı bir etkiye sahip olacağı düşünülmektedir.

Metot 4'te yazılı içeriklerin tümü kısa ve öz biçimde İngilizce çevirileriyle birlikte yer almıştır. Dolayısıyla bu metodun, kabak kemanenin daha geniş kitlelere ulaşmasına yardımcı olabileceği düşünülmektedir. Ancak, çalgı hakkında kısa bilgiler verildikten sonra metotta yer alan nota içeriği hakkında bilgilendirici bir bölüm olmadığından, öncesinde temel nota bilgisine sahip olunması gerekmektedir. Aksi halde parmak çalışmaları bölümüne geçilmesi mümkün olamayacaktır.

2. Alt probleme ilişkin sonuç:

Kabak kemane metotlarında belirtilen çalgının yapısal özelliklerine bakıldığında;

- Çalgıya adını veren su kabağının metotların tümünde gövde malzemesi olarak kullanıldığı, gövdenin arka delik ve ön kapak çapı ölçülerinin Metot 1 ve Metot 2' de örtüştüğü, Metot 3'te farklı karar seslerine göre 3 farklı ölçüde kabak kemane ölçüsüne yer verildiği, kapak malzemesi olarak metotların tümünde çeşitli hayvanlardan elde edilen derinin kullanıldığı,

- Kabak kemanenin sap malzemesi olarak metotların tümünde ağaç malzeme kullanıldığı, kullanılan telin yapısı ve sap boyu ölçüleri konusunda 4 metodun birbiriyle örtüştüğü,

- Kullanılan yayın yapısı ile ilgili bilgilere yalnızca Metot 2’de yer verildiği,

- Metot 4’te gövde için su kabağı kullanıldığı ve kapak malzemesi olarak deri gerildiği bilgisi dışında başkaca bir bilgiye yer verilmediği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Çalgının yapısal özellikleri 4 metotta da benzerlik göstermektedir. Metot 3’te, karar seslerine göre 3 farklı kabak kemane ölçüleri verilmiştir. Bu durum kabak kemane ailesi oluşturma girişiminin yanı sıra, farklı karar seslerinin transpoze çalınması yerine farklı akortlarda aynı pozisyonda çalınarak geleneksel tını ve icra tavrının korunması isteği ile ilişkilendirilmiştir.

3. Alt probleme ilişkin sonuç;

Kabak kemane metotlarında belirtilen çalgının ve yayın tutuş şekillerine bakıldığında; çalgının ve yayın tutuluş şekillerinin 4 metotta da benzer şekilde oldukları sonucuna ulaşılmıştır.

4. Alt probleme ilişkin sonuç;

Kabak kemane metotlarında belirtilen çalgının akort dizilimlerine bakıldığında;

- İncelenen metotlarda kabak kemanenin 4-5-4 ve 5-5-4 ses aralıklarına göre akort edildiği, yaygın olarak ise 4-5-4 ses aralıklarında akort edildiği,

- Metot 1’de ve Metot 4’te tek bir karar sesinde tek bir akort dizilimi olduğu, Metot 2’de 2 farklı karar sesinde 4 farklı akort dizilimi olduğu, Metot 3’te 5 farklı karar sesinde toplam 10 adet akort dizilimi olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

5. Alt probleme ilişkin sonuç;

Kabak kemane metotlarında yer alan entonasyon çalışmalarına bakıldığında;

- Notaların tuşe üzerindeki konumlarının Metot 1’de santimetre cinsinden tahmini ölçülerle verildiği, Metot 2’de sanal perde sistemi üzerindeki noktalarla belirlendiği, Metot 3’te her bir notanın basılış şekillerinin ayrı ayrı yer aldığı görseller

üzerinden tarif edildiği, Metot 4'te tuşe üzerinde 4 parmağın doğal sesler üzerinde durduğu tek bir görsel ile gösterildiği,

- Seslerin doğru basılıp basılmadığının kontrolü için Metot 1'de bağlama çalgısının, Metot 2'de sanal perde sisteminin, Metot 3'te akort cihazının referans alındığı, Metot 4'te ise bu konuda bir bilgiye yer verilmediği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Entonasyon çalışmalarıyla ilgili olarak 4 metodun da farklı yöntemler izlediği görülmüştür.

6. Alt probleme ilişkin sonuç;

Kabak kemane metotlarında yer alan icra tekniklerine bakıldığında;

- Kabak kemane metotlarının tümünde bağlı çalım tekniği ve batı yaylı çalgı metotlarında kullanılan itme ve çekme sembollerinin kullanıldığı,

- Metot 2'de glissando tekniği ve pozisyon değiştirme çalışmalarına yer verildiği,

- Metot 1'de yayın tam yay, yarım yay ve yarım dip yay olmak üzere 3 bölüme ayrıldığı, Metot 2'de uç yay ve orta yay olmak üzere 2 bölüme ayrıldığı, Metot 3'te uç yay, dip yay ve orta yay olmak üzere 3 bölüme ayrıldığı, Metot 4'te bütün yay, üst yarı, alt yarı ve orta yay olmak üzere 4 bölüme ayrılarak kullanıldığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

7. Alt probleme ilişkin sonuç;

Kabak kemane metotlarında yer alan eser ve egzersizlerin makamsal ve tonal yapılarına bakıldığında;

- Çeşitli makamsal dizilerde etüt ve eserlere Metot 1, Metot 2 ve Metot 3'te yer verilirken Metot 4'te yer verilmediği,

- Tonal dizi örneklerine ise yalnızca Metot 1'de yer verildiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

8. Alt probleme ilişkin sonuçlar;

Kabak kemane metotlarında bulunan yöresel tavır unsurlarına bakıldığında, yöresel tavır unsurlarına yalnızca Metot 2'de yer verildiği sonucuna ulaşılmıştır.

5.2. Öneriler

Kabak kemane metotlarında; çalgının tarihçesi ve yapısı ile ilgili daha ayrıntılı bilgilere, temel nota bilgilerine, duruş-tutuş pozisyonu ve entonasyon teknikleri ile ilgili daha net görsellere ve daha açıklayıcı bir yazım diline, makamsal eserlere ve bu eserlerin icrasına yönelik hazırlayıcı etütlere, içeriği destekleyici CD, DVD ve kare kod gibi dijital materyallere yer verilmesi,

Türk müziğinin inceliklerinin yansıtılabilmesi için kişisel tavır ve üslubun geliştirebilmesi adına metotların yanı sıra yüz yüze ve sanal meşk yöntemlerinin kullanılmaya devam edilmesi, yapılan metotların ve öğretim faaliyetlerinin bu hususlar göz önünde bulundurularak gerçekleştirilmesi,

Kabak kemane ile ilgili yapılmış akademik çalışmaların yanı sıra, bağlama dışındaki diğer THM çalgıları ile ilgili çalışmaların da oldukça sınırlı sayıda olması nedeniyle kabak kemane ve diğer THM çalgıları ile ilgili yapılacak her türlü çalışmanın THM çalgılarının yaygınlaşmasına ve eğitimine katkı sunacağı düşünüldüğünden bu alanda çalışmaların yapılması,

Çalışmada incelenen kabak kemane metotlarının ve diğer geleneksel Türk Müziği çalgı metotlarının sahadaki kullanım durumlarının, kullanılabilirliklerinin, tespit edilmesine yönelik çalışmaların yapılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Açın, S. Y. (1994). Türk Halk Müziği Yaylı Sazlarından Kemanenin Doğuşu, Yapımı ve Ailesinin Oluşması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ak, A. Ş. (2009). Türk Müsikisi Tarihi. Ankara: Akçağ Yayınları.

Akçalı, C. (2012). Bağlama Metotlarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.

Akdağ, A. K. (2016). Eğitim–Öğretim Materyali Olarak Bağlama Metotları ve Uygulamaya İlişkin Problemler. Müzikte Metodoloji ve Müzikle İletişim Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı. 11-12 Mayıs 2016. İstanbul: (e-baskı) İstanbul Şişli Meslek Yüksekokulu Bilgi İşlem Müdürlüğü s.12-19

Akçay, E. (2021). Kabak Kemane ve Kamança Metotlarının Müzik Eğitimi Açısından Karşılaştırılmalı Analizi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı. Ankara.

Akkaş, S. & Terzioğlu, A. M. (2020). Uzun Sap Bağlama Öğretimi İçin Yazılmış Metotların Çeşitli Değişkenler Açısından Karşılaştırılarak İncelenmesi. Uluslararası Eğitim Bilim ve Teknoloji Dergisi , 6 (2) , 115-127 . DOI: 10.47714/uebt.788430.

Aksoy, B. (Ekim, 2008). Üç Cepheden Kantemiroğlu. Müsikişinas Dergisi sayı: 10, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü.

Arslan, F. (2015). İslam Medeniyetinde Müsıkî. İstanbul: Beyan Yayıncılık.

Akyol, A. (2017). Kabak Kemanenin Dünü Bugünü ve Yarını. İnönü University Journal Of Culture And Art Cilt/Vol. 3 Sayı/No. 1 (2017): 163-181. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/339312>

Aydın, A. (2015). Türkiye’de Dilsiz Kaval İçin Yapılmış Metodolojik Çalışmalar Üzerine Bir İnceleme, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı, Ordu.

Aydın, S. (1999). Kimlik Sorunu, Ulusallık ve Türk Kimliği. Ankara: Öteki

Yayınevi.

Behar, C. (2005). Musıkiden Müziğe. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Behar, C. (2019). Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/ Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bircan, O. (2010). Kemane İcrasında Artikülasyon ve Yay Uygulamaları. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Ana Bilim Dalı, İstanbul.

Bodur, A. (2019). Türkiye'de Ud Eğitimi İçin Yazılmış Metodların Karşılaştırmalı İncelenmesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı, Ordu.

Çalışır, F. (1996). Müzik Dili Sözlüğü. (Genişletilmiş Basım), Ankara: Evrensel Müzikevi, Önder Matbaası.

Çelik, Ö. (2010). Türk Dünyasında Üç Yaylı Çalgı: Kılkobız, Kamança ve Kabak Kemane. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Çelik, Ö. (2018). Batı Anadolu'da Kabak Kemane ve İcra Geleneği, Yayımlanmamış Doktora Tezi. T.C. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, İzmir.

Çelik, Ö. (2019). Kabak Kemane Metodu-1. Bornova- İzmir: Ege Üniversitesi Rektörlüğü Basımevi Müdürlüğü, Şubat 2019, ISBN: 978-605-69079-0-6

Çelik, Ö. (2020). Kabak Kemane Metodu-2. Bornova- İzmir: Ege Üniversitesi Rektörlüğü Basımevi Müdürlüğü, Aralık 2020, ISBN: 978-605-69079-1-3

Çolakoğlu Sarı, G. (2016). Türk Makam Müziği'nde Çalgı Metodolojisi Meşk Geleneği ve Metod, Müzikte Metodoloji ve Müzikle İletişim Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı. 11-12 Mayıs 2016. İstanbul: (e-baskı) İstanbul Şişli Meslek Yüksekokulu Bilgi İşlem Müdürlüğü, s.99-108.

Çuhadar, M. C. (2016). Müzik ve Müzik Eğitimi. Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 25, Sayı 1, 2016, Sayfa 217-230.

Değirmenci, Z. T. Esen, B. Koruk, Ç. ve Özek, U. (2005). Burdur'da Kabak Kemane

Yapımcılığı, Ulusal Pazardaki Yeri. 1. Burdur Sempozyumu: Bildiriler, 16-19 Kasım 2005, s. 1253-1260. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Rektörlüğü, Burdur, 2007.

Demirel, Ö. (2012). Öğretim İlke ve Yöntemleri- Öğretme Sanatı. Ankara: Pegem Akademi Yay. Eğt. Dan. Hizm. Tic. Ltd. Şti. ISBN 978-975-6802-06-9, 19.

Dincel, D. (2018). Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Kemane Eğitiminin İncelenmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Konya.

Durmaz, E. (2021). Devlet Konservatuvarları Lisans Düzeyi Kemane Dersi İçin Öğretim Programı Önerisi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı, Kayseri.

Ekrem, N. H. (2012). Kök Türk Dönemine Ait Orta Asya Müzik Yazıları. Modern Türklük Araştırmaları Dergisi. Cilt 9. Sayı 3. s.25-102, Eylül,2012

Emnalar, A. (1998). Tüm Yönleriyle Türk halk Müziği ve Nazariyatı. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Ergün, M. (2015). Eğitim Felsefesi, Ankara: Pegem Akademi Yay. Eğt. Dan. Hizm. Tic. Ltd. Şti. ISBN 978-605-4282-08-1 5.

Ertürk, S. (1972). Eğitimde Program Geliştirme. Ankara: Yelken Tepe Yayın.

Eruzun Özel, A. (2018). Türk Makam Müziği Çalgılarından Kemençenin Öğrenimi İçin Dijital Bir Materyal Geliştirme Önerisi. Darülfünun İlahiyat 29/1, (Haziran 2018): 109–130, <http://dx.doi.org/10.26650/di.2018.29.1.0100>

Eşigül, T. (2018). Orta Anadolu Abdalları'nın Keman İcrâ Özelliklerinin Tespiti ve Kabak Kemane'ye Uyarlanması, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Türk Müziği Ana Bilim Dalı, Ankara.

Feyzi, A. (2018). Türk Müziğinde Notasyon ve Miftâh-I Nota. Rast Müzikoloji Dergisi, 6(2). s.1890- 1913. Doi: <https://doi.org/10.12975/pp1890-1913>

Gazimihal, M. R. (1958). Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ. Ankara: Ses ve Tel Birliği Yayınları.

Gellrich, M. ve Sundin, B. (1994). "Instrumental Practice in the 18th and 19th Centuries" Bulletin of the Council for Research in Music Education: ISME Research Seminar (Winter 1993/1994), 119: 137-145.

Güdek, B. (2012). Batılılaşma ve Ulus Devlet Kimliğinin İnşa Sürecinde Türkiye’de Ulusal Müzik Kültürü. Uluslararası Hakemli Akademik Sosyal Bilimler Dergisi. Ocak-Şubat-Mart 2012 Sayı:3/ Cilt: 2: 273-285.

Güner, B. B. (2014). Meşk ve Metot: Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Çalgı Eğitiminde Değişim. Music Education- Volume 9 / Spring 2014 s: 17-26

Güray, C. (2006). Anadolu’da Geleneksel Müzikler ve Avrupa Birliği Süreci. Müzik Sanatımız ve AB Süreci Sempozyumu (17-18 Mart 2006) Bildiriler Kitabı, Sevda-Cenap-And Müzik Vakfı. Ankara: Rekmay Ltd. Şti. 297-310.

Hancıoğlu, G. (2010) Ankara’daki Özengen (Amatör) Müzik Eğitimi Veren Kurumların Eğitim Anlayışları ve Yönetim Biçimleri Üzerine Genel Bir İnceleme, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Işıktaş, B. (2016/a). 20. Yüzyıl Osmanlı-Türk Müziği İcrasında Metodoloji Meselesi. Müzikte Metodoloji ve Müzikle İletişim Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı. 11-12 Mayıs 2016. İstanbul: (e-baskı) İstanbul Şişli Meslek Yüksekokulu Bilgi İşlem Müdürlüğü, s.50-60.

Işıktaş, B. (2016/b). Geç Osmanlı’dan erken Cumhuriyet’e Türk müziğinde Batılılaşma ve toplumsal bir alternatif arayışı: Mısır müziği. Sosyoloji Dergisi, 36, 273–298.

İşıldar, Z. (2004). Bağlama Metotlarının Çalgı Eğitimi Bakımından Değerlendirilmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Bursa.

İnal, K. (2004). Eğitim ve İktidar: Türkiye’de Ders Kitaplarında Demokratik ve Milliyetçi Değerler, Ankara: Ütopya Yayınları.

Kahyaoğlu, Y. (2009). Geleneksel Türk Müziği Eğitiminde Metod İhtiyacı ve Kanun Metodları Üzerine Bir İnceleme. 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyum Bildirisi, 23–

25 Eylül 2009, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.

Karakaya, A. (2019). Salih Urhan' ın Hayatı ve Trt' ye Kazandırdığı Eserlerin Makamsal Analizi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Malatya.

Karakaya, E. A. (2020). Müzikal Uyumun İnşasında Alternatif Bir Yaklaşım: Erkan Oğur'un Müzikal Algısında Perdesizlik Kavramının Değerlendirilmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Müzik Teorisi ve Kompozisyon Yüksek Lisans Programı, İstanbul.

Kıral, B. (2020). Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 15 Sf: 170- 189 Issn: 2147-8406.

Levendoglu Öner, O. (2017). Osmanlı Dönemi Türk Müziğinden Miras Kalmış Felsefi Temelli Bir Eğitim Geleneğini Yeniden Canlandırmak: Çağdaş Meşk Uygulamaları. Journal of Human Sciences, sy. 14, (2017): 299.

Mardin, Ş. (1983). Batıcılık. (Editör: Murat Belge), Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi. İstanbul: İletişim Yayınları, Cilt 1, s.245-250.

Mutlu, K. (2015). Halkın Değişen Müziksel Temsilleri: Osmanlı'dan Günümüze Müziğin Siyasal Tahayyülü, Tahayyülün Siyasal Müziği. Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi. S.1-14. DOI NO: 10.5578/AMRJ.8890

Torun, M. (2016) Türk Müziğinde Enstrüman (Çalgı) Metodu ve Öğretimi. Müzikte Metodoloji ve Müzikle İletişim Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı. 11-12 Mayıs 2016. İstanbul: (e-baskı) İstanbul Şişli Meslek Yüksekokulu Bilgi İşlem Müdürlüğü, s.162-166.

Türüdü, M. A. (2019). Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumların Programlarında Kemanenin Yeri ve Eğitim Müfredatının Öğretim Elemanları Görüşleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Konya.

Nazlıbaş, C. – Halhallı, M. Z. (2019). Kabak Kemane Metodu 1. İstanbul: Cinius Yayınları- ISBN: 978-605-7883-86-05

Öncel, M. (2015). Türk Musikisindeki Notasyonun Tarihsel Seyri. Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (CÜİFD), XIX, 2 (15 Aralık 2015), ss. 207 - 222

Özcan, A. T. (2008). Iklığ-Rebap-Kemençe-Keman: Yaylı Çalgı Evrimi ve Müziği, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Mersin.

Özmenteş, G. (2021). İlerleme ve Müzik İlişkisi Bağlamında Geleneksel Çalgı Öğretiminde Metotçuluk. <http://www.musikidergisi.com/yazar-534-ilerleme-ve-muzik-iliskisi-baglaminda-geleneksel-calgı-ogretiminde-metotculuk....html> Erişim Tarihi: 21.02.2022.

Paçacı, G. (2012). Türkiye. DİA, İstanbul: TDV Yay., 2012, XLI, 582-585.

Popescu-Judet. (2007). Türk Musiki Kültürünün anlamları. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2007.

Say, A. (2002). Müzik Sözlüğü (Cilt 2-3). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Saydam, A. (1988). Türkiye’de Çalgı Eğitiminde Metot İhtiyacı. Müzik bildirileri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 27.

Sezer, S. (2016). Kabak Kemane İle Azeri Kamançası'nın Yapı Ve İcra Tekniği Açısından Karşılaştırılması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Bilim Dalı, Şanlıurfa.

Somakçı, P. (2016). Ülkemizdeki Kanun Metodları ve Kanun Metodolojisi Üzerine Öneriler. Müzikte Metodoloji ve Müzikle İletişim Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı. 11-12 Mayıs 2016. İstanbul: (e-baskı) İstanbul Şişli Meslek Yüksekokulu Bilgi İşlem Müdürlüğü, s.205-209.

Stone P J, Dunphy D C, Marshall S S ve Ogilvie DM (1966). The General Inquirer: A Computer Approach to Content Analysis. Massachusetts: The M.I.T. Press.

Şener, G. (1994). Türk Halk Müziği Yaylı Sazlarından Kemane'nin Yapısı -Pozisyon

Problemleri ve Eğitimi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Şengül, C. (2007). Kültürün Yaygınlaşmasında Müziğin Yeri ve Önemi. Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Uluslararası Türklük Bilgisi Sempozyumu, 25-27 Nisan 2007 Erzurum, Bildiriler-2, Erzurum 2009: Mega Ofset Matbaacılık, S. 927-934

Şimşek, M. (2013). Teke Yöresi Burdur İli Mahalli Kemane İcracılarının Yöresel Kemane Çalım Teknikleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Ana Sanat Dalı, İstanbul.

Teke, M. A. (2021). Kabak Kemane Metodu (1.Pozisyon). Cemre Yayıncılık.

Tura, Y. (1999). 5.İstanbul Türk Müziği Günleri: Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu. Kültür Bakanlığı, Ankara, 1999.

Türk Dil Kurumu, (2011). Türkçe Sözlük (11. Baskı). Ankara.

Uçan, A. (2001). Yirminci Yüzyılın Başında Türkiye’de Müzik Eğitime Genel Bir Bakış. SDÜ Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı: 2, (2001) s. 176-205.

Urhan, S. (2001). Kabak Kemane Metodu. Ocak 2001, İzmir.

Wach, E. (2013). Learning About Qualitative Document Analysis.

<https://opendocs.ids.ac.uk/opendocs/bitstream/handle/20.500.12413/2989/PP%20InBrief%2013%20QDA%20FINAL2.pdf?sequence=4>. Erişim Tarihi 24.04.2020

Yengin, A. (2019). Kabak Kemane Eğitiminde Teke Yöresi Tavrının Uygulanabilirliği. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Burdur.

Yekta, R. (1919). Türk Notası ile Kırâat-ı Musikiyye Dersleri. İstanbul: Evkâf-ı İslâmiye Matbaası.

Yekta, R. (1986). Türk Musikisi. (O. Nasuhioğlu. Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yıldırım, A. Şimşek, H. (2006). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

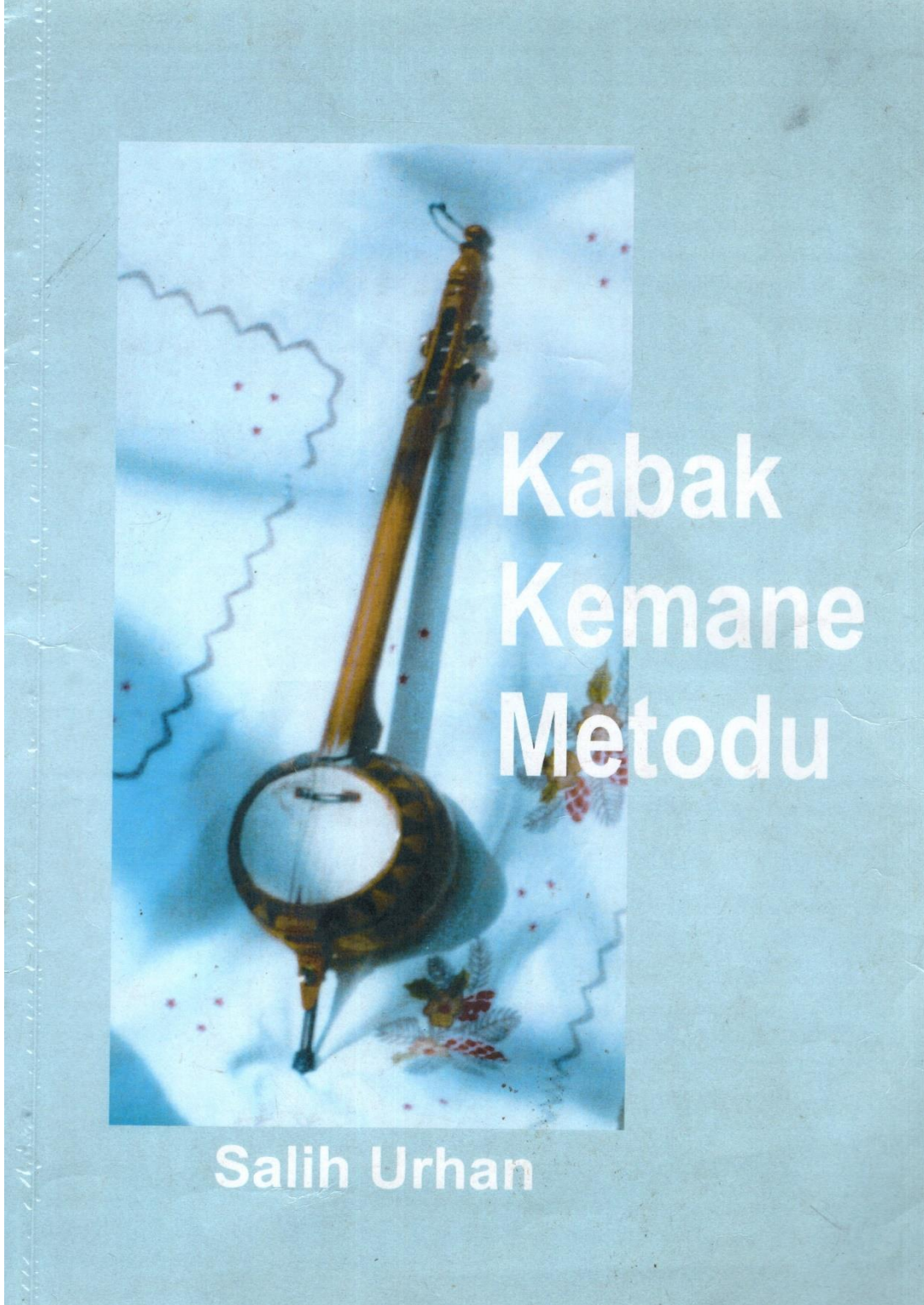
Yıldırım, M. (2010). Modernizm, Postmodernizm ve Kamu Yönetimi. Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi. Cilt:7, Sayı:1, 380-397. ISSN:13030-5134

Yıldırım. T. (2015). Müzik Sosyolojisi Perspektifi ile Ziya Gökalp'in Hars ve Medeniyet Ayrımı Üzerinden Geliştirdiği Milli Musiki Fikirlerine Kısa Bir Bakış. Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 4 (7), 98-115. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tusbd/issue/40490/485084>



EKLER

Ek- 1: Salih Urhan Kabak Kemane Metodu Dış Kapak



Ek- 2: Salih Urhan Kabak Kemane Metodu İçindekiler Sayfası

İÇİNDEKİLER

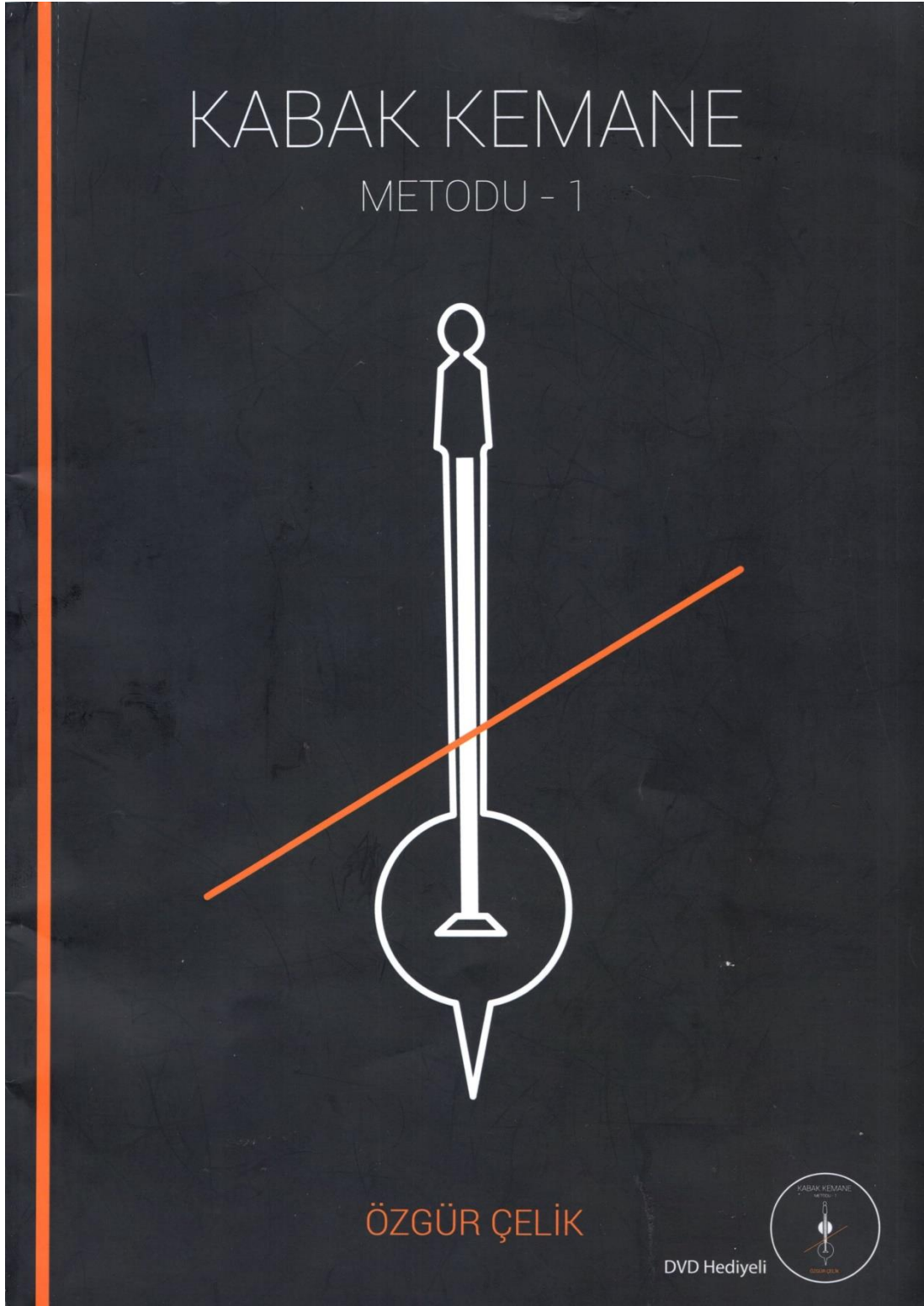
Eser Dizin	- Muallim, 28	- Trakya Kasap Havası, 53
Önsöz		- Naz Barı, 54
Birinci Bölüm	Altıncı Bölüm	Sekizinci Bölüm
- Kabak Kemane, 1	- Çiğ köfteler, 30	- Misket Dizisi Egzersizleri, 55
- Kabak Kemane'nin yapımı, 1	- Dam başında pıtırak, 30	- Kara Basma, 55
- Kullanılması, tarihi geçmişi, 2	- Seherde bir bülbül, 30	- Lamba da şişesiz yanmaz mı?, 55
- Anadolu'da yayılışı, 3	- Altın yüzük, 30	- Potin bağım çözüldü, 56
	- Bahçalarda kum dari, 30	- Lili Yar, 56
	- Daldalan, 31	- Emine'm giymiş alları, 56
İkinci Bölüm		- Gündoğdu Zeybeği, 56
- Çalınışı, 4	- Kaleden kaleye, 31	- Karaburun Zeybeği, 57
- Anahtarlar, 4	- Ata Bar, 31	
- Nota değerleri, 5	- Tamzara, 32	
- Tutuluşu, 6	- Dokuzlu, 32	
Üçüncü Bölüm	- Avşar zeybeği, 33	
- Yay çekişleri, 7	- Arpazlı, 33	Dokuzuncu Bölüm
- Seslerin uygulaması, 8	- Garip Çoban, 34	- Müstezad Dizisi Egzersizleri, 58
- La teli çalışması, 9	- Zeybek, 34	- Oyunhavası, 59
- Pest Re teli çalışması, 10	- Ortaköy, 35	- Susam, 59
- Sol teli çalışması, 12	- Beşkaza, 35	- Hantuman Zeybek, 59
- Egzersizler, 13	- Yansın Bodrum, 35	- Basbas Zeybeği, 60
- Yay teknikleri, 13	- Keklik, 35	- Ondörtlü, 60
- Geçiş çalışmaları, 14	- Yörük Ali Zeybeği, 36	- Kars Oyunhavası, 61
- Gam, 19	- Sürmelim, 36	- Danışman, 61
Dördüncü Bölüm	- Koyundere Zeybeği, 37	- Kocaarap Zeybeği, 62
- Türk Halk Müziği'nde Usûller, 20	- Çine Zeybeği, 37	- Kabartan Zeybeği, 63
- Ana Usûller, 20	- Bergama Zeybeği, 38	- Nalbant Zeybeği, 64
- Bileşik Usûller, 20	- Kerimoğlu, 38	- Yağcılar Zeybeği, 65
- Karma Usûller, 20	- Kadioğlu Zeybeği, 39	- Antalya Zeybeği, 66
- Menekşe buldum derede, 21	- Kavak, 39	
- Gıydiva'nın kızları, 21	- Cemilem'in gezdiği dağlar meşeli, 40	
- Yavuz geliyor Yavuz, 21	- Erik Dalları, 40	
- Bana kara diyen dilber, 22	- Uşak Gelin Alma Havası, 41	
- Bilinen küçük ezgilerle egzersizler, 23	- Sülüman Ağa, 42	
- Postacı, 23	- Tosun Mehmet, 42	
- Baltalar elimizde, 23	- Ağır lama (Dadaş Dinlendirme Havası), 43	
- Küçük şarkı, 23	- Aksünne, 44	
- Bir ezgi, 24	- Yayla yollarında göç kater kater, 44	
- Muallim, 24	- Kesik Çayır, 45	
- Al mendili, 24	- Hergün Serhoş, 45	
- Temür Ağa, 24, 25	- Yayla yollarında kaldım yalnız, 46	
Beşinci Bölüm	- Dirmilcik'ten gider yaylanın yolu, 47	
- Değiştirme İşaretleri, 25	- Ağır Tavas Zeybeği, 48	
- Aralık, 25		
- Do majör, 26	Yedinci Bölüm	
- THM'de kullanılan değiştirme işaretleri, 27	- Garip Dizide Egzersizler, 49	
- Gelin Ayşe, 27	- Versinler, 49	
- Bahçalarda kum dari, 27	- Oy Miralay, 50	
- Postacı, 27	- Karabağ, 50	
- Şen tatil, 28	- Söke Oyunhavası, 51	
- Çoban, 28	- Tavas Zeybeği, 51	
- Baltalar elimizde, 28	- Ankara Zeybeği, 52	
- Temir Ağa, 28	- Soma Zeybeği, 52	
- Gelin Ayşe, 28		

Ek- 3: Salih Urhan Kabak Kemane Metodu Eser Dizini

Eser Dizin

Ağır Tavas Zeybeği, 48	Ondörtlül, 60
Ağırlama (Dadaş Dinlendirme Havası), 43	Ortaköy, 35
Aksünne, 44	Oy Miralay, 50
Al mendili, 24	Oyunhavası, 59
Altın yüzük, 30	Postacı, 23, 27
Ankara Zeybeği, 52	Potin bağım çözüldü, 56
Antalya Zeybeği, 66	Seherde bir bülbül, 30
Arpazlı, 33	Soma Zeybeği, 52
Ata Bar, 31	Söke Oyunhavası, 51
Avşar zeybeği, 33	Susam, 59
Bahçalarda kum darı, 27, 30	Sülüman Ağa, 42
Baltalar elimizde, 23, 28	Sürmelim, 36
Bana kara diyen dilber, 22	Şen tatil, 28
Basbas Zeybeği, 60	Tamzara, 32
Bergama Zeybeği, 38	Tavas Zeybeği, 51
Beşkaza, 35	Temür Ağa, 24, 25, 28
Bir ezgi, 24	Tosun Mehmet, 42
Cemilem'in gezdiği dağlar meşeli, 40	Trakya Kasap Havası, 53
Çiğ köfteler, 30	Uşak Gelin Alma Havası, 41
Çine Zeybeği, 37	Versinler, 49
Çoban, 28	Yağcılar Zeybeği, 65
Daldalan, 31	Yansın Bodrum, 35
Dam başında pıtırak, 30	Yavuz geliyor Yavuz, 21
Danışman, 61	Yayla yollarında göç kater kater, 44
Dirmilcik'ten gider yaylanın yolu, 47	Yayla yollarında kaldım yalnız, 46
Dokuzlu, 32	Yörük Ali Zeybeği, 36
Emine'm giymiş alları, 56	Zeybek, 34
Erik Dalları, 40	
Garip Çoban, 34	
Gelin Ayşe, 27, 28	
Grydva'nın kızları, 21	
Gündoğdu Zeybeği, 56	
Hantuman Zeybek, 59	
Hergün Serhoş, 45	
Kabartan Zeybeği, 63	
Kadioğlu Zeybeği, 39	
Kaleden kaleye, 31	
Kara Basma, 55	
Karabağ, 50	
Karaburun Zeybeği, 57	
Kars Oyunhavası, 61	
Kavak, 39	
Keklik, 35	
Kerimoğlu, 38	
Kesik Çayır, 45	
Kocaarap Zeybeği, 62	
Koyundere Zeybeği, 37	
Küçük şarkı, 23	
Lamba da şişesiz yanmaz mı?, 55	
Lili Yar, 56	
Menekşe buldum derede, 21	
Muallim, 24, 28	
Nalbant Zeybeği, 64	
Naz Barı, 54	

Ek- 4: Özgür Çelik Kabak Kemane Metodu-1 Dış Kapak



Ek- 5: Özgür Çelik Kabak Kemane Metodu-1 İçindekiler 1

Kabak Kemane Metodu 1 / Özgür Çelik

Ön Söz.....	8
Kısaltmalar	11
Müzik Terimleri ve Notalama İşaretleri ile İlgili Genel Bilgiler	12
Nota Yazımında Kullanılan Belirteçler.....	14
Notaların Dizek Üzerinde Yerleri ve İsimleri.....	15
Nota Değerleri ve Bazı Nota Kalıplarının Vuruşları.....	15
Kabak Kemane Hakkında Genel Bilgi.....	18
Akort	20
Bakım	22
Kabak Kemanenin Tutuş Şekli.....	23
Kabak Kemane İcrasında Kullanılan Parmaklar	24
Kabak Kemane Ses Genişliği.....	27
Kabak Kemane Eğitiminde Kullanılan İşaretler	27
Kabak Kemanede Boş Tellerde Yay Çalışmaları.....	28
Telden Tele Geçiş Çalışmaları.....	34
Sanal Perde Sistemi.....	36
Si Perdesinin Öğrenilmesi (La-Si Çalışmaları).....	38
Do Perdesinin Öğrenilmesi (La-Si-Do Çalışmaları)	41
Re Perdesinin Öğrenilmesi (La-Si-Do-Re Çalışmaları).....	43
Mi Perdesinin Öğrenilmesi (La-Si- Do-Re-Mi Çalışmaları)	45
Fa Perdesinin Öğrenilmesi (La-Si-Do-Re-Mi-Fa Çalışmaları).....	48
Sol Perdesinin Öğrenilmesi (Yeden Sol Perdesi Çalışmaları).....	50
Oktav Sol Perdesinin Öğrenilmesi (La-Si-Do-Re-Mi-Fa-Sol Çalışmaları).....	52
Oktav La Perdesinin Öğrenilmesi	53
Tam Dizi Çalışmaları	55
Sib2 Perdesinin Öğrenilmesi.....	56
Hüseyni Makamı Dizisi.....	59
Tren Gelir Hoş Gelir	61
Çiğ Köfteler.....	61
Muallim	62
Süt İçtim Dilim Yandı.....	62
Yaylalar.....	63
Karasuda Pazar Var	63

Ek- 6: Özgür Çelik Kabak Kemane Metodu-1 İçindekiler 2

Kabak Kemane Metodu 1 / Özgür Çelik

Dere Geliyor Dere	64
Bahçalarda Kumdarı.....	64
Yüksek Yüksek Tepelere	65
Mendili Oyaladım	65
Şu Dalmadan Geçtinmi	66
Seherde Bir Bülbül	67
Pınar Başından Bulanır	68
Erzurum Çarşı Pazar	69
Havada Bulut Yok.....	70
Atabarı.....	71
Halay (Ankara Postası)	72
Kıyılı Halayı.....	73
Gayda	73
Arpazlı Zeybeği.....	74
Avşar Zeybeği	75
Karcıgar Makamı Dizisi	75
Üç Ayak	76
Koyundere Zeybeği.....	77
Kürdi Makamı Dizisi.....	78
Beyaz Giyme.....	79
Gönül Dağı.....	79
Mapushane İçinde	80
Eklemedir Koca Konak	80
Kırmızı Buğday	81
Karahisar Kalesi	82
Neredesin Sen.....	83
Telli Turnam.....	84
Hicaz Makamı Dizisi.....	85
Urfa Türküsü	86
Fırat	87
Çarşambayı Sel Aldı	87
Söke Oyun Havası	88
Karabağ	89
Saba Makamı Dizisi	90

Ek- 7: Özgür Çelik Kabak Kemane Metodu-1 İçindekiler 3

Kabak Kemane Metodu 1 / Özgür Çelik

Bir Dalda İki Kiraz	91
Hangi Bağı Bağbanısan	91
Mahur Makamı Dizisi	92
Sıra Sıra Siniler	93
Konsol Üstünde Mumlar	93
Nikriz Makamı Dizisi	94
Entarisi Mavili	95
İrmeden Gel	96
Nihavend Makamı Dizisi	97
Ah Bir Ataş Ver	98
Üsküdar'a Gideriken	98
Çargâh Makamı Dizisi	99
Hekimoğlu	100
Altın Hızma Mülâyim	100
Ferahnak Makamı Dizisi	101
Mapushane İçinde	101
Beyaz Giyme	102
Çalın Davulları	103
Segâh Makamı Dizisi	104
İzmir'in Kavakları	105
Transpoze (Aktarım) Çalışmaları	106
Beyaz Giyme	106
Beyaz Giyme	107
Mapushane İçinde	108
Neredesin Sen	109
Kabak Kemane'de Çarpma, Glissando Ve Vibrato Çalışmaları	110
Kaynaklar	115

Ek- 8: Özgür Çelik Kabak Kemane Metodu-2 Dış Kapak



Ek- 9: Özgür Çelik Kabak Kemane Metodu-2 İçindekiler 1

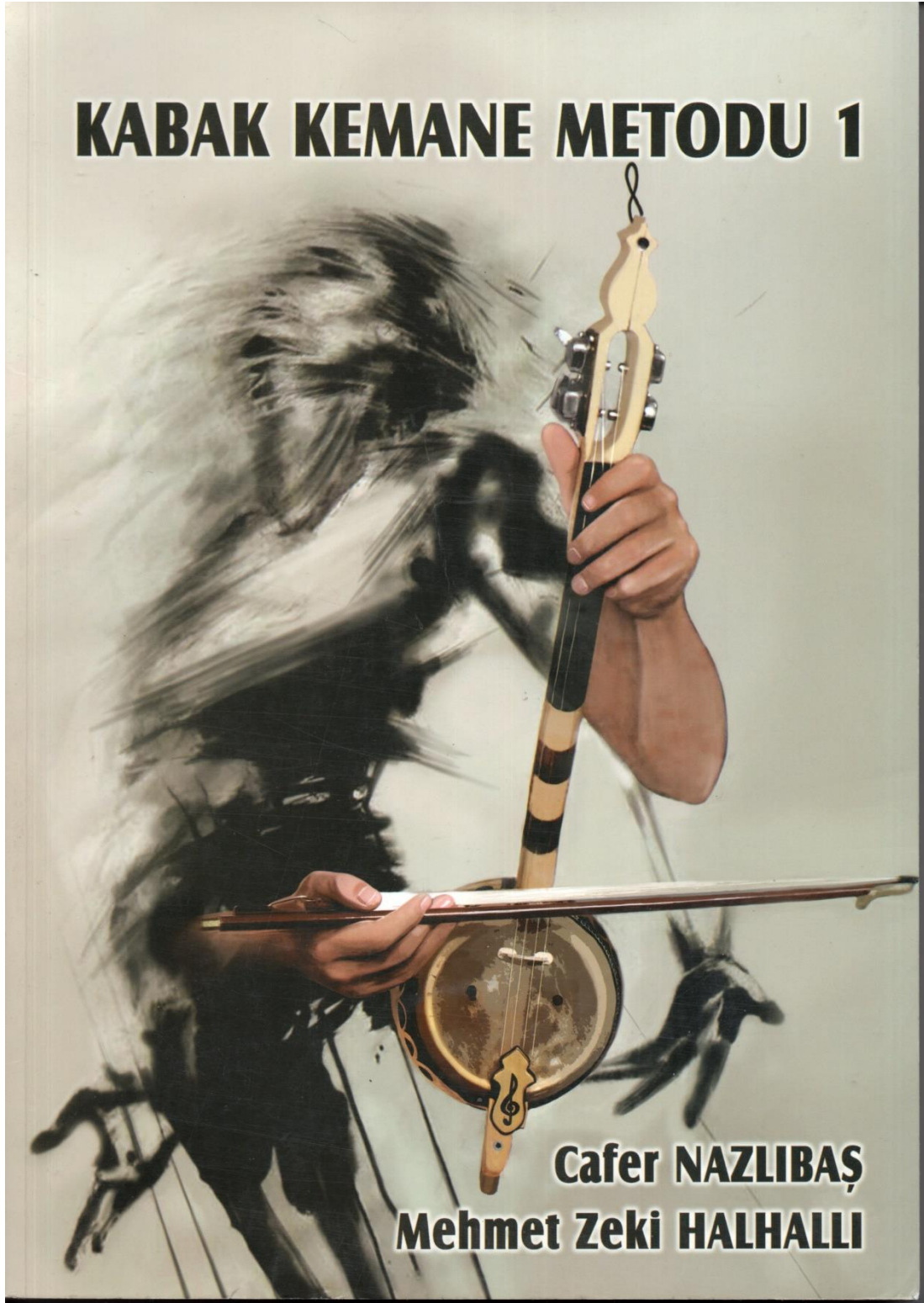
İÇİNDEKİLER

Önsöz.....	V
Giriş	1
Tren Gelir Hoş Gelir.....	1
Muallim	2
Süt İçtim	4
Dere Geliyor Dere	4
Şu Dalmadan Geçtin Mi (Yörük Ali)	5
Geleneksel Türk Halk Müziği'nde Çalgılarda Tavrı	6
Teke Tavrından Örnekler	7
<i>Şu Dirmil'in Sipsileri</i>	8
<i>İlimonum Sulandı</i>	8
<i>Dirmilcik'ten Gider Yaylanın Yolu</i>	9
<i>Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir</i>	10
Orta Anadolu Ankara Tavrından Örnekler	12
<i>Su Sızıyor</i>	12
<i>Çiçek Dağı</i>	13
<i>Yıldız Akşamdan Doğarsın</i>	15
Zeybek Tavrından Örnekler	18
<i>Kadioğlu Zeybeği</i>	19
<i>Zeybek</i>	20
<i>Tavas Zeybeği</i>	21
<i>Soma Zeybeği</i>	22
<i>Harmandalı</i>	23
<i>Alıda Verin Barutuma Saçmama</i>	24
<i>Sebai Zeybeği</i>	25
<i>Yağcılar Zeybeği</i>	27
Konya Tavrından Örnekler	28
<i>Konya Divan Ayağı</i>	29
<i>Bizim Evde Şeker Lokum Badem Var</i>	30
<i>Elmaların Yongası</i>	31
<i>Gülüm Var Ocak Ocak</i>	32

Ek- 10: Özgür Çelik Kabak Kemane Metodu-2 İçindekiler 2

Silifke Tavrından Örnekler.....	33
<i>Silifke 'nin Yoğurdu</i>	34
<i>Yayla Yollarında Göç Kater Kater</i>	35
Karşılama Tavrından Örnekler.....	36
<i>Trakya Karşılması</i>	37
<i>Karadır Karşılması</i>	38
<i>Yarım Hava</i>	43
Yozgat (Sürmeli) Tavrından Örnekler.....	45
<i>Hastane Önünde İncir Ağacı</i>	47
<i>Cevizin Yaprağı Dal Arasında</i>	48
<i>Azeri Tavrından Örnekler</i>	49
<i>Karabağ</i>	50
<i>Elmas</i>	51
<i>Naz Barı</i>	53
Farklı Yörelere Örnekler	54
<i>Urfa'nın Etrafı Dumanlı Dağlar</i>	55
<i>Bir Fırtına Tuttu Bizi Deryaya Kardı</i>	56
<i>Çarşambayı Sel Aldı</i>	57
<i>Al Fadimem (Evlerinin Önü Yoldur)</i>	58
<i>Beyaz Giyme Toz Olur</i>	59
<i>Eklemedir Koca Konak</i>	60
<i>Neredesin Sen</i>	61
<i>Suzan Suzi (Kırklar Dağının Düzü)</i>	62
<i>Fincanın Etrafı Yeşil</i>	63
Egzersizler	64
Kabak Kemane İçin Pozisyon Değiştirme Önerileri	78
Kabak Kemane	78
Nota Üzerindeki Sayısal İfadeler.....	79
Kabak Kemane Telleri Üzerinde Yer Alan Perdeler	80
Kabak Kemanede Dördüncü Pozisyon ve Çeşitli Egzersizler.....	82
<i>Kerimoğlu Zeybeği</i>	86
<i>Konya Divan Ayağı</i>	87
<i>Trakya Karşılması</i>	89
Kaynakça	92

Ek- 11: C. Nazlıbaş, M. Z. Halhallı Kabak Kemane Metodu 1 Dış Kapak



Ek- 12: C. Nazlıbaş, M. Z. Halhallı Kabak Kemane Metodu 1 İçindekiler 1

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

1.Kabak Kemanenin Tarihi Gelişimi.....	1
2.Akort Sistemleri, Kemanenin Bölümleri ve Farklı Kemane Ölçüleri.....	2
3.Çalgının Duruş Yeri, Tutuş (Baş Parmak Pozisyonu-Çalgı Açısı).....	4
4.Yay Tutuşu, Kemane Üzerindeki Yeri ve Hareketleri.....	7
5.Dizekte Nota Yerlerinin ve Nota Değerlerinin Öğretimi.....	11
6.Türk Müziğinde Değiştirici İşaretler.....	12
6.1.Bemol İşaretlerinin Öğretimi Çalışmaları.....	12
6.2.Diyez İşaretlerinin Öğretimi Çalışmaları	12
6.3.Natürel İşaretinin Öğretimi Çalışmaları.....	12
7.Ritim Kalıpları.....	13
8.Açıklamalar.....	14
1.BÖLÜM: TEMEL EĞİTİM	
1.1.Üçüncü Tel LA Notasında Çalışmalar.....	15
1.2.İkinci Tel RE Notasında Çalışmalar.....	17
1.3.Dördüncü Tel RE Notasında Çalışmalar	19
1.4.Birinci Tel LA Notasında Çalışmalar	21
1.5.Boş Tel Öğretiminin Tamamlanması	23
2.BÖLÜM: BİRİNCİ PARMAK ÖĞRETİMİ	
2.1.Üçüncü Tel LA-Sİ Notalarında Çalışmalar.....	24
2.2.İkinci Tel RE-Mİ Notalarında Çalışmalar.....	26
2.3.Dördüncü Tel RE-Mİ Notalarında Çalışmalar.....	28
2.4.Birinci Tel LA-Sİ Notalarında Çalışmalar	30
2.5.Birinci Parmak Öğretimi Çalışmalarının Tamamlanması	32
3.BÖLÜM: İKİNCİ PARMAK ÖĞRETİMİ	
3.1.Üçüncü Tel LA-Sİ-DO Notalarında Çalışmalar.....	33
3.2.İkinci Tel RE-Mİ-FA Notalarında Çalışmalar.....	35
3.3.Dördüncü Tel RE-Mİ-FA Notalarında Çalışmalar.....	37
3.4.Birinci Tel LA-Sİ-DO Notalarında Çalışmalar.....	39
3.5.İkinci Parmak Öğretimi Çalışmaları	41
3.6.Üçüncü LA-Sİ-DO# Notalarında Çalışmalar.....	42
3.7.İkinci Tel RE-Mİ-FA# Notalarında Çalışmalar.....	44
3.8.Dördüncü Tel RE-Mİ-FA# Notalarında Çalışmalar.....	46
3.9.Birinci Tel LA-Sİ-DO# Notalarında Çalışmalar.....	48
3.10.İkinci Parmak Öğretimi Çalışmalarının Tamamlanması.....	50
4.BÖLÜM: ÜÇÜNCÜ PARMAK ÖĞRETİMİ	
4.1.Üçüncü Tel LA-Sİ-DO#-RE Notalarında Çalışmalar	51
4.2.İkinci Tel RE-Mİ-FA#-SOL Notalarında Çalışmalar.....	53
4.3.Dördüncü Tel RE-Mİ-FA#-SOL Notalarında Çalışmalar.....	55
4.4.Birinci Tel LA-Sİ-DO#-RE Notalarında Çalışmalar.....	57
4.5.Üçüncü Parmak Öğretimi Çalışmaları	59
4.6.Üçüncü Tel LA-Sİ-DO-RE Notalarında Çalışmalar.....	60
4.7.İkinci Tel RE-Mİ-FA-SOL Notalarında Çalışmalar.....	62
4.8.Dördüncü Tel RE-Mİ-FA-SOL Notalarında Çalışmalar.....	64

Ek- 13: C. Nazlıbaş, M. Z. Halhalı Kabak Kemane Metodu 1 İçindekiler 2

4.9.Birinci Tel LA-Sİ-DO-RE Notalarında Çalışmalar	66
4.10.Üçüncü Parmak Öğretimi Çalışmalarının Tamamlanması.....	68
4.11.Buselik Makamı Dörtlü ve Beşlisi.....	69
Ay Doğan Ayıstan' dan.....	70
Ardahan'ın Yollarında.....	71
4.12.Uşşak Makamı Dörtlüsü.....	72
Mavi Yeleğin Oğlan	73
Ay Ağşamdan Işığdır	74
Başımda Tülbendim	75
4.13.Hüseyini Makamı Beşlisi	76
Alı da Yemenim	77
Ela Gözlerini Sevdığım Dilber	78
Ah Elmadan Elmadan	79
Kaleden İndim Ancak	80
4.14.Kürdi Makamı Dörtlü ve Beşlisi	81
Çamlar Altında	82
Dam Başında Oturur	83
Bu Dağlarda Bağ Olmaz	84
4.15.Hicaz Makamı Dörtlü ve Beşlisi.....	85
Yol Üstünde Dikili Taş	86
Seherde İndim Ben Bağa	87
5.BÖLÜM: DÖRDÜNCÜ PARMAK ÖĞRETİMİ	
5.1.Üçüncü Tel LA-Sİ-DO#-RE-Mİ BEMOL Notalarında Çalışmalar.....	88
5.2.İkinci Tel RE-Mİ-FA#-SOL-LA BEMOL Notalarında Çalışmalar.....	90
5.3.Dördüncü Tel RE-Mİ-FA#-SOL-LA BEMOL Notalarında Çalışmalar.....	92
5.4.Birinci Tel LA-Sİ-DO#-RE-Mİ BEMOL Notalarında Çalışmalar.....	94
5.5.Üçüncü Tel LA-Sİ-DO-RE-Mİ BEMOL Notalarında Çalışmalar.....	96
5.6.İkinci Tel RE-Mİ-FA-SOL-LA BEMOL Notalarında Çalışmalar.....	98
5.7.Dördüncü Tel RE-Mİ-FA-SOL-LA BEMOL Notalarında Çalışmalar.....	100
5.8.Birinci Tel LA-Sİ-DO-RE-Mİ BEMOL Notalarında Çalışmalar.....	102
5.9.Dördüncü Parmak Mİ BEMOL Öğretimi Çalışmaları.....	104
5.10.Üçüncü Tel LA-Sİ-DO#-RE-Mİ Notalarında Çalışmalar.....	105
5.11.İkinci Tel RE-Mİ-FA#-SOL-LA Notalarında Çalışmalar.....	107
5.12.Dördüncü Tel RE-Mİ-FA#-SOL-LA Notalarında Çalışmalar.....	109
5.13.Birinci Tel LA-Sİ-DO#-RE-Mİ Notalarında Çalışmalar.....	111
5.14.Üçüncü Tel LA-Sİ-DO-RE-Mİ Notalarında Çalışmalar.....	113
5.15.İkinci Tel RE-Mİ-FA-SOL-LA Notalarında Çalışmalar.....	115
5.16.Dördüncü Tel RE-Mİ-FA-SOL-LA Notalarında Çalışmalar.....	117
5.17.Birinci Tel LA-Sİ-DO-RE-Mİ Notalarında Çalışmalar.....	119
5.18.Dördüncü Parmak Öğretimi Çalışmaları.....	121
6.BÖLÜM: TÜRK MÜZİĞİNDE DİZİ KAVRAMI	
6.1.Buselik Makamı Dizisi	122
Yar Sabah Olsun.....	123
6.2.Uşşak Makamı Dizisi	124
Gel Ha Gönül Havalanma.....	125
6.3.Hüseyini Makamı Dizisi.....	127
Alı Gelin Taş Başını Yol Eder.....	128

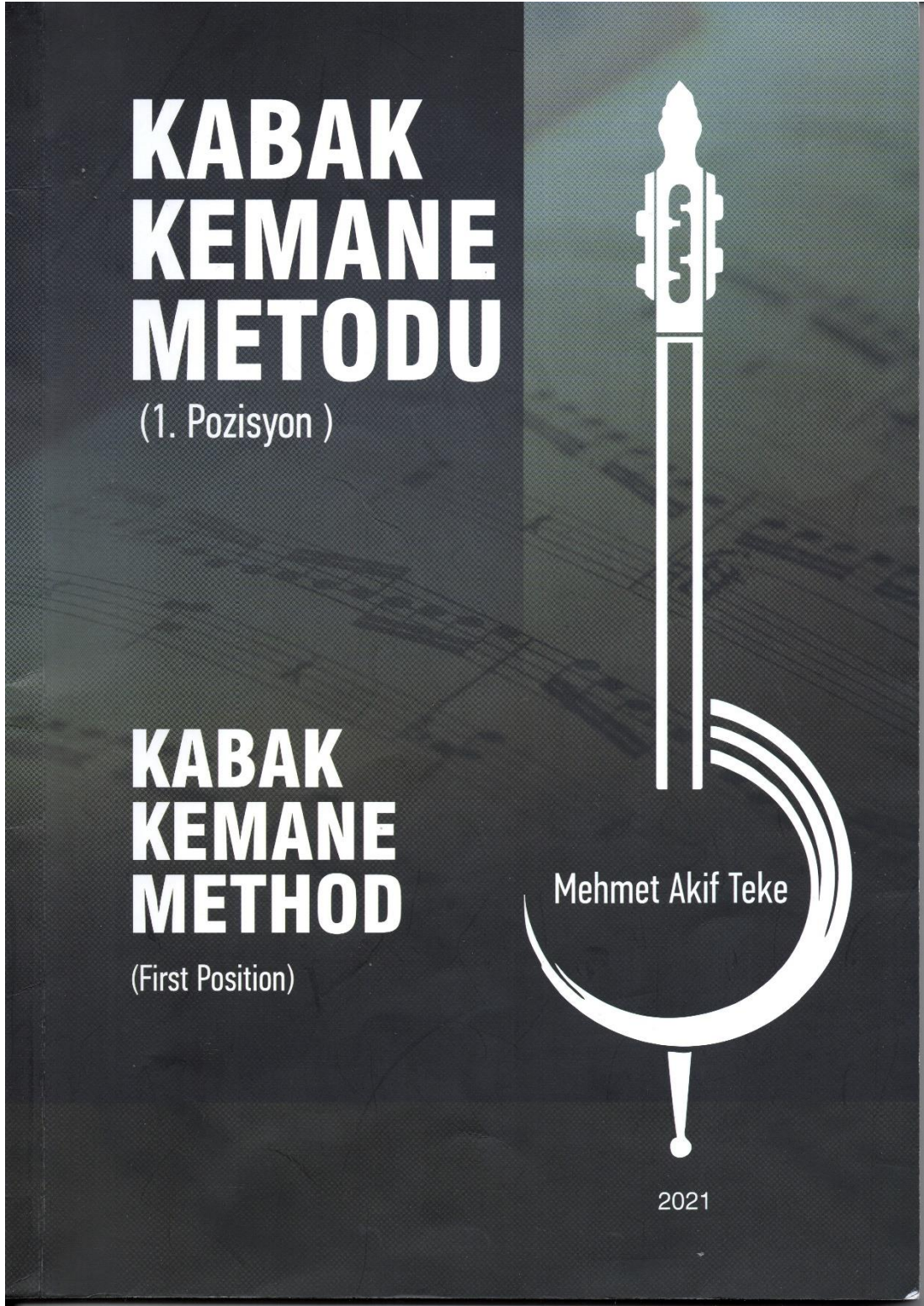
Ek- 14: C. Nazlıbaş, M. Z. Halhallı Kabak Kemane Metodu 1 İçindekiler 3

6.4.Muhayyer Makam Dizisi.....	129
Karanfil Suyu Neyler.....	130
6.5.Kürdi Makamı Dizisi.....	131
Hacel Obası.....	132
6.6.Hicaz Makamı Dizisi.....	133
Tulfındır Hastane.....	134
6.7.Uzzal Makam Dizisi.....	135
Evlerinin Önü Marul.....	136
6.8.Hüzzam Makamı Dizisi.....	137
Odayın Yapısına.....	138
6.9.Segah Makamı Dizisi.....	139
Pınar Başından Bulanır.....	140
6.10.Karçıgar Makamı Dizisi.....	141
Ekin Ektim Çöllere.....	142
6.11.Saba Makamı Dizisi.....	143
Mendilimin Yeşili.....	144
6.12.Rast Makamı Dizisi.....	145
Aşağıdan Geliyor Türkmen Goyunu.....	146
6.13.Mahur Makam Dizisi.....	147
Bağa vardım Nar İçin.....	148
6.14.Nihavent Makamı Dizisi.....	149
Bir Ataş Ver Cıgaramı Yakayım.....	150
6.15.Nikriz Makam Dizisi.....	151
Şu Aydın'ın Uşağı.....	152
6.16.Hicazkâr Makamı Dizisi.....	154
Yağcılar Zeybeği.....	155
6.17.Çargah Makam Dizisi.....	156
Bende Şaştım Bu Gönlümün Elinden.....	157
6.18.Fa Diyez Kararlı Dizi.....	158
Şu Karşıkı Dağda Kar Var Duman Yok.....	159
7.BÖLÜM ÖLÇÜ BELİRTEÇLERİ	
7.1.İki Zamanlı Ölçü.....	160
Şu Dünyada Üç Şey Vardır.....	161
7.2.Üç Zamanlı Ölçü	162
Açıldı Laleler Güller.....	163
Bir Çift Kavlak Koşarım.....	164
7.3.Dört Zamanlı Ölçü.....	165
Alaydım Elin Elime.....	166
7.4.Beş Zamanlı Ölçü	167
Arpa Ektim Biçemedim.....	168
Fincanı Taştan Oyarlar.....	169
7.5.Altı Zamanlı Ölçü.....	170
Evlerinin Önü Bir Kötü Yokuş.....	171
Aylı Gece Serin Gülek Göy Çemen.....	172
7.6.Yedi Zamanlı Ölçü.....	174
Bahçanın Kapısını Açtım.....	175
Şapkamın Tereği Düz	176

Ek- 15: C. Nazlıbaş, M. Z. Halhallı Kabak Kemane Metodu 1 İçindekiler 4

Drama'nın İçinde Yaparlar Pazar.....	177
7.7.Sekiz Zamanlı Ölçü.....	178
Bugün Ben Bir Güzel Gördüm.....	179
7.8.Dokuz Zamanlı Ölçü.....	180
Mendili Oyaladım.....	181
Penceresi Yola Karşı.....	182
Meneşesi Tutam Tutam.....	183
7.9.On Zamanlı Ölçü.....	184
Portakal Dilim Dilim.....	185
Giderken Eyle Beni.....	186
7.10.Başı Pare Pare Dumanlı Dağlar (11 Zamanlı)	187
7.11.Oniki Zamanlı Ölçü.....	188
Ben Bir Avuç Darı Olup.....	189
7.12.Kırmızı Gül Demet Demet (13 Zamanlı).....	190
7.13.Fincan İçi Fil Olur (14 Zamanlı).....	191
7.14.Zeynep Bu Güzellik Var mı Soyunda (15 Zamanlı).....	192
7.15.Sallanı Sallanı Gelir Geçersin (16 Zamanlı).....	193
7.16.Bizim Gelin Pek de Nazlı (17 Zamanlı).....	194
7.17.Kutuda Bir Karabiber (18 Zamanlı).....	195
7.18.Kar Yağar Bardan Bardan (20 Zamanlı).....	196
7.19.Çimenli Bahçede (21 Zamanlı).....	197
7.20.Bir Yiğit Gurbete Gitse (23 Zamanlı).....	198
7.21.Belirteç Değişiklikleri	
Bir Ay Doğar	200
Ayrılık Hasreti.....	201
Çay Aşağı İnerken.....	202
Uca Dağların Başında.....	203
8.BÖLÜM UYGULAMALI ÇALIŞMALAR	
8.1.Parmak Çalışmaları.....	205
8.2.Atlama Ses Çalışmaları.....	209
8.3.Parmak Isıtma Çalışmaları.....	213
8.4.Makamsal Çalışmalar.....	214

Ek- 16: Mehmet Akif Teke Kabak Kemane Metodu (1. Pozisyon) Dış Kapak



Ek- 17: Mehmet Akif Teke Kabak Kemane Metodu (1. Pozisyon) İçindekiler

İÇİNDEKİLER / CONTENTS	
Önsöz	1 Preface
Teşekkürler	2 Acknowledgements
Kabak Kemane	3 Kemane
Oturuş Pozisyonu	5 Sitting Position
Yay Çalışmaları	6 Bowing Studies
Yayın Konumu	7 Bow Placement
Yayın Kullanılması	7 Bow Stroke
Parmakların Konumları	8 Finger Position
Yayın Bölümleri	10 Area of the Bow
Yay Çalışmaları	11 Bow Studies
Telden Tele Geçiş Çalışmaları	13 String To String Studies
Parmak Çalışmaları	18 Finger Exercises