

T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI

KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE BAŞLANGIÇ KEMAN
ÖĞRETİMİNE YÖNELİK KAZANIMLAR
VE UYGULAMADAKİ GÖRÜNÜMÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Hüseyin Günhan Özmen

Ankara
Mart, 2011

T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI

KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE BAŞLANGIÇ KEMAN
ÖĞRETİMİNE YÖNELİK KAZANIMLAR
VE UYGULAMADAKİ GÖRÜNÜMÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hüseyin Günhan ÖZMEN

Danışman: Doç. Dr. Aytekin ALBUZ

Ankara
Mart, 2011

JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA SAYFASI

Hüseyin Günhan Özmen'in "Klasik Türk Müziğinde Başlangıç Keman Öğretimine Yönelik Kazanımlar Ve Uygulamadaki Görünümü" başlıklı tezi, 14.03.2011 tarihinde, jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Adı, Soyadı

İmza

Üye (Tez Danışmanı): Doç.Dr. Aytekin Albuz

.....

Üye : Yrd.Doç. Dr. Mehmet Şeren

.....

Üye: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Akpınar

.....

ÖNSÖZ

Tezimin hazırlanmasının her aşamasında bana yol gösteren desteklerini ve yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Sayın Doç.Dr.Aytekin ALBUZ'a ve müzik eğitimini bana sevdiren öğretimim boyunca rehberliğinden, hoşgörüsünden, bilgi ve deneyimlerinden yararlandığım değerli hocam Prof.Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR'A teşekkürlerimi saygılarımı ve şükranlarımı sunarım.

Hüseyin Günhan ÖZMEN

ÖZET

KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE BAŞLANGIÇ KEMAN ÖĞRETİMİNE YÖNELİK KAZANIMLAR VE UYGULAMADAKİ GÖRÜNÜMÜ

ÖZMEN, Hüseyin Günhan

Yüksek Lisans, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr.Aytekin ALBUZ

Mart 2011, 91 sayfa

Bu araştırma, Klasik Türk müziğinde başlangıç keman öğretimine yönelik örnek kazanımlar belirlemek ve belirlenen kazanımların uygulamadaki görünümünü tespit ederek değerlendirilmesine yöneliktir.

Araştırmada; ülkemizde henüz belirli bir sistem ve birlik içerisinde yürütülmeyen Klasik Türk müziği keman öğretimine ilişkin olarak; özengen çalgı eğitimi düzeyinde alternatif kazanımlar tespit ederek, örneklem grubu olarak seçilen grup üzerinde ders işleniş sürecine ilişkin örneklemeler vasıtasıyla buselik, kürdi, hicaz, nihavend ve rast makamları üzerindeki performansa yönelik etkilerinin araştırması amaçlanmıştır.

Araştırma, kısmen uygulamalı, kısmen de durum tespitine dayalı genel tarama modelinde betimsel bir çalışma olup; nitel verilerin elde edilmesinde kaynak tarama, nicel verilerin elde edilmesinde ise örneklem grubunda yer alan öğrencilere uygulanan performans testi kullanılmıştır.

Bu çalışmanın sonucunda; örnek ders işleniş sürecine ilişkin olarak uygulamada kullanılan etütlere dair müzikal bütünlük performans düzeyleri, ağırlıklı olarak buselik makamında %60 kısmen, kürdi makamında %46,66 büyük ölçüde, hicaz makamında %53,33 kısmen, nihavend makamında %66,66 kısmen, rast makamında %53,33 çok az düzeylerinde tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, çalgı öğretimi, keman, keman öğretimi, kazanım

ABSTRACT**THE ACQUISITION AND PRACTICE OF CLASSICAL TURKISH MUSIC IN THE
BEGINNING VIOLIN TEACHING**

ÖZMEN, Hüseyin Günhan

Master's Degree, Department of Music Profession

Thesis Counselor: Associate Prof. Dr. Aytekin Albuz

March 2011, 91 pages

This research is about to determine sample acquisition for beginning violin teaching and to evaluate this definite acquisition during the practice of that process. Classical Turkish Music violin teaching isn't carried out systematically and in a united way in our country yet. In this research, it is aimed to fix an alternative acquisition in the level of amateur instrument education. Also, by the means of sampling it's aimed to search the effects of buselik, kürdi, hicaz, nihavend, rast performances on the students that were chosen as the sample group. Research is partly practical and also based on fixing of state. It's a descriptive study and to get the qualitative data resource scanning was used. To get the quantitative data the performance test which was practised on sample group was used. In conclusion of this study, the musical unity performance levels that belong to preliminary studies that has been used during the sample music class practice process are determined mostly for buselik %60, %46,66 for kürdi, commonly in hicaz that is %53,33, partly in nihavend %66,66 and in rast %53,33.

Key Words: Turkish music, teaching instruments, violin, teaching violins, study

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
ÖZET	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER	IV
ŞEKİLLER VE TABLOLAR LİSTESİ	VIII

BÖLÜM I

GİRİŞ.....	1
1.1 Türk Müzik Eğitimi.....	3
1.1.1 Türk Müzik Eğitime Tarihsel Bir Bakış.....	4
1.1.2 Türk Müziğinde Çalgı Eğitimi.....	6
1.2 Kemanın Tarihçesi Ve Özellikleri.....	7
1.2.1 Klasik Türk Müziğinde Keman.....	8
1.2.2 Çalgı Öğretiminde Programlı Öğretimin Gereği.....	8
1.2.3 Çalgı Eğitiminde Metod Kavramı.....	9
1.3 Problem Durumu.....	9
1.3.1 Problem Cümlesi.....	10
1.3.2 Alt Problemler.....	11
1.4 Araştırmanın Amacı.....	11
1.5 Araştırmanın Önemi.....	11
1.6 Varsayımlar.....	12
1.7 Sınırlılıklar.....	12
1.8 Tanımlar.....	12

BÖLÜM II

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	15
---------------------------	----

BÖLÜM III

YÖNTEM	18
3.1 Araştırmanın Modeli.....	18
3.2 Evren ve Örneklem	18
3.3 Verilerin Toplanması	18
3.4 Verilerin Analizi	19

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR.....	20
4.1 Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar.....	20
4.1.1 Türk Müziği'nde Kemanın Akort Sistemi.....	20
4.1.2 Keman Üzerinde Nota Yerleri.....	20
4.1.3 Keman Öğretiminde Sağ El Teknikleri.....	21
4.1.3.1 Yumuşaklık	21
4.1.3.2 Yay Tutuşu.....	22
4.1.3.3 Ton (Ses) Üretimi.....	24
4.1.3.3.1 Yay Hızı.....	24
4.1.3.3.2 Yayın Teller Üzerindeki Basıncı.....	24
4.1.3.3.3 Yayın Tele Temas Ettiği Nokta.....	25
4.1.3.4 Temel Yay Şekilleri.....	26
4.1.3.4.1 Legato.....	26
4.1.3.4.2 Detaşe (Détaché).....	27
4.1.3.4.3 Staccato (Sıttakkato).....	29
4.2 Keman Öğretiminde Sol El Teknikleri	29
4.2.1 Sol Elin Konumu ve Parmakların Durumu.....	30
4.3 İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar.....	31
4.3.1 Çalgıdan Ses Çıkarma Ve Boş Tellerde Yay Kullanımına İlişkin Kazanımlar.....	31
4.3.1.1 Kaba Çargâh(DO)Telinde Ses Üretebilme.....	31
4.3.1.2 Rast(SOL)Telinde Ses Üretebilme.....	35
4.3.1.3 Neva(RE)Telinde Ses Üretebilme.....	38
4.3.1.4 Muhayyer(LÂ) Telinde Ses Üretebilme.....	41

4.3.2 Sağ Elde Boş Teller Arası Geçiş Yapabilme.....	44
4.3.2.1 Kaba Çargâh Ve Rast Tellerinde Geçiş Yapabilme.....	44
4.3.2.2 Rast Ve Neva Tellerinde Geçiş Yapabilme.....	45
4.3.2.3 Neva Ve Muhayyer Tellerinde Geçiş Yapabilme.....	46
4.3.2.4 Tüm Boş Tellerde Geçiş Yapabilme.....	47
4.4 Sağ Ve Sol Elin Birlikte Kullanımına İlişkin Kazanımlar.....	49
4.4.1 Kaba Çargâh(DO)Telinde Parmak Düşürebilme.....	49
4.4.2 Rast(SOL)Telinde Parmak Düşürebilme.....	50
4.4.3 Neva(RE)Telinde Parmak Düşürebilme.....	51
4.4.4 Muhayyer(LÂ)Telinde Parmak Düşürebilme.....	52
4.4.5 Tüm Tellerde Karışık Olarak Parmak Düşürebilme.....	53
4.5 Seçilen Makamların Genel Özellikleri Ve Belirtilen Kazanımların Uygulamadaki Görünümü.....	55
4.5.1 Buselik Makamının Genel Özellikleri.....	55
4.5.1.1 Buselik Makamında İcra Yapabilme.....	56
4.5.1.2 Etüt Analizi.....	58
4.5.1.3 Buselik Makamında Öğrenci Performansına İlişkin Uzman Görüşleri.....	59
4.5.2 Kürdi Makamının Genel Özellikleri.....	61
4.5.2.1 Kürdi Makamında İcra Yapabilme.....	62
4.5.2.2 Eser Analizi.....	64
4.5.2.3 Kürdi Makamında Öğrenci Performansına İlişkin Uzman Görüşleri.....	65
4.5.3 Hicaz Makamının Genel Özellikleri.....	67
4.5.3.1 Hicaz Makamında İcra Yapabilme.....	68
4.5.3.2 Eser Analizi.....	70
4.5.3.3 Hicaz Makamında Öğrenci Performansına İlişkin Uzman Görüşleri.....	71
4.5.4 Nihavend Makamının Genel Özellikleri.....	73
4.5.4.1 Nihavend Makamında İcra Yapabilme.....	74
4.5.4.2 Eser Analizi.....	76
4.5.4.3 Nihavend Makamında Öğrenci Performansına İlişkin Uzman Görüşleri.....	77
4.5.5 Rast Makamının Genel Özellikleri.....	79
4.5.5.1 Rast Makamında İcra Yapabilme.....	80
4.5.5.2 Eser Analizi.....	82
4.5.5.3 Rast Makamında Öğrenci Performansına İlişkin Uzman Görüşleri.....	83

BÖLÜM V

SONUÇ VE ÖNERİLER.....	85
5.1 Sonuç.....	85
5.2 Öneriler.....	86
KAYNAKÇA.....	88

ŞEKİLLER VE TABLOLAR LİSTESİ

Şekil 1.1 Kemanın Ses Genişliği.....	8
Şekil 4.1.2.1 Türk Müziğinde Kemanın Akort Sistemi.....	20
Şekil 4.1.3.2.1 Yay Tutuşu.....	23
Şekil 4.1.3.7.1.1 Legato Yay Tekniği.....	26
Şekil 4.1.3.7.2.1 Detaşe Yay Tekniği.....	27
Şekil 4.1.3.7.2.2 Aksanlı Detaşe Yay Tekniği.....	28
Şekil 4.1.3.7.2.3 Détache Porte Yay Tekniği.....	28
Şekil 4.1.3.7.2.4 Portato Yay Tekniği.....	29
Şekil 4.1.3.7.3.1 Staccato Yay Tekniği.....	29
Şekil 4.2.1.1 Keman Öğretiminde Sol Elin Konumu Ve Parmakların Durumu.....	30
Şekil 4.3.1.1.1 Do (Kaba Çargâh) Teli Üzerinde Ses Üretebilme.....	32
Şekil 4.3.1.1.2 Do (Kaba Çargâh) Teli Üzerinde Ses Üretebilme.....	33
Şekil 4.3.1.1.3 Do (Kaba Çargâh) Teli Üzerinde Karışık Nota Değerlerinde Ses Üretebilme.....	34
Şekil 4.3.1.2.1 Sol (Rast) Teli Üzerinde Ses Üretebilme.....	35
Şekil 4.3.1.2.2 Sol (Rast) Teli Üzerinde Ses Üretebilme.....	36
Şekil 4.3.1.2.3 Sol (Rast) Teli Üzerinde Karışık Nota Değerlerinde Ses Üretebilme.....	37
Şekil 4.3.1.3.1 Re (Neva) Teli Üzerinde Ses Üretebilme.....	38
Şekil 4.3.1.3.2 Re (Neva) Teli Üzerinde Ses Üretebilme.....	39
Şekil 4.3.1.3.3 Re (Neva) Teli Üzerinde Karışık Nota Değerlerinde Ses Üretebilme.....	40
Şekil 4.3.1.4.1 Lâ (Muhayyer) Teli Üzerinde Ses Üretebilme.....	41
Şekil 4.3.1.4.2 Lâ (Muhayyer) Teli Üzerinde Ses Üretebilme.....	42
Şekil 4.3.1.4.3 Lâ (Muhayyer) Teli Üzerinde Karışık Nota Değerlerinde Ses Üretebilme.....	43
Şekil 4.3.2.1.1 Do (Kaba Çargâh) Ve Sol (Rast) Tellerinde Ses Üretebilme.....	44
Şekil 4.3.2.2.2 Sol (Rast) Ve Re (Neva) Tellerinde Ses Üretebilme.....	45
Şekil 4.3.2.3.1 Re (Neva) Ve Lâ (Muhayyer) Tellerinde Ses Üretebilme.....	46

Şekil 4.3.2.4.1 Tüm Boş Tellerde Ses Üretebilme.....	47
Şekil 4.3.2.4.2 Tüm Boş Tellerde Ses Üretebilme.....	48
Şekil 4.4.1.1 Kaba Çargâh(DO)Telinde Parmak Düşürebilme.....	49
Şekil 4.4.2.1 Rast(Sol)Telinde Parmak Düşürebilme.....	50
Şekil 4.4.3.1 Neva(Re)Telinde Parmak Düşürebilme.....	51
Şekil 4.4.4.1 Muhayyer(Lâ)Telinde Parmak Düşürebilme.....	52
Şekil 4.4.5.1 Tüm Tellerde Parmak Düşürebilme.....	53
Şekil 4.4.5.2 Tüm Tellerde Parmak Düşürebilme.....	54
Şekil 4.5.1.1 Buselik Makamı Dizisi.....	55
Şekil 4.5.1.1.1 Buselik Makamının Keman Üzerinde Ki Nota Yerleri.....	56
Şekil 4.5.1.1.2 Buselik Makamında İcra Yapabilme.....	57
Şekil 4.5.2.1 Kürdi Makamı Dizisi.....	61
Şekil 4.5.2.1.1 Kürdi Makamının Keman Üzerinde Ki Nota Yerleri.....	62
Şekil 4.5.2.1.2 Kürdi Makamında İcra Yapabilme.....	63
Şekil 4.5.3.1 Hicaz Makamı Dizisi.....	67
Şekil 4.5.3.1.1 Hicaz Makamının Keman Üzerinde Ki Nota Yerleri.....	68
Şekil 4.5.3.1.2 Hicaz Makamında İcra Yapabilme.....	69
Şekil 4.5.4.1 Nihavend Makamı Dizisi.....	73
Şekil 4.5.4.1.1 Nihavend Makamının Keman Üzerinde Ki Nota Yerleri.....	74
Şekil 4.5.4.1.2 Nihavend Makamında İcra Yapabilme.....	75
Şekil 4.5.5.1 Rast Makamı Dizisi.....	79
Şekil 4.5.5.1.1 Rast Makamının Keman Üzerinde Ki Nota Yerleri.....	80
Şekil 4.5.5.1.2 Rast Makamında İcra Yapabilme.....	81
Tablo 4.5.1.2.1 Buselik Etüdü Çalgı Teknikleri Açısından Değerlendirme.....	58
Tablo4.5.1.2.2 Buselik Makamında Etüdü Besteleme Teknikleri Açısından Değerlendirme.....	58
Tablo 4.5.1.3.1 Buselik Makam Dizisinin Keman Öğretiminde Kullanımına Yönelik Olarak Hazırlanan Etütsel Denemenin Örneklem Grubu Tarafından İcra Edilebilirlik Durumu.....	59
Tablo 4.5.2.2.1 Kürdi Makamında Etüdü Çalgı Teknikleri Açısından Değerlendirme.....	64
Tablo 4.5.2.2.2 Kürdi Makamında Etüdü Besteleme Teknikleri Açısından Değerlendirme.....	64

Tablo 4.5.2.3.1 Kürdi Makam Dizisinin Keman Öğretiminde Kullanımına Yönelik Olarak Hazırlanan Etütsel Denemenin Örneklem Grubu Tarafından İcra Edilebilirlik Durumu.....	65
Tablo 4.5.3.2.1 Hicaz Makamında Etüdü Çalgı Teknikleri Açısından Değerlendirme.....	70
Tablo 4.5.3.2.2 Hicaz Makamında Etüdü Besteleme Teknikleri Açısından Değerlendirme.....	70
Tablo 4.5.3.3.1 Hicaz Makam Dizisinin Keman Öğretiminde Kullanımına Yönelik Olarak Hazırlanan Etütsel Denemenin Örneklem Grubu Tarafından İcra Edilebilirlik Durumu.....	71
Tablo 4.5.4.2.1 Nihavend Makamında Etüdü Çalgı Teknikleri Açısından Değerlendirme.....	76
Tablo 4.5.4.2.2 Nihavend Makamında Etüdü Besteleme Teknikleri Açısından Değerlendirme.....	76
Tablo 4.5.4.3.1 Nihavend Makam Dizisinin Keman Öğretiminde Kullanımına Yönelik Olarak Hazırlanan Etütsel Denemenin Örneklem Grubu Tarafından İcra Edilebilirlik Durumu.....	77
Tablo 4.5.5.2.1 Rast Makamında Etüdü Çalgı Teknikleri Açısından Değerlendirme.....	82
Tablo 4.5.5.2.2 Rast Makamında Etüdü Besteleme Teknikleri Açısından Değerlendirme.....	82
Tablo 4.5.5.3.1 Rast Makam Dizisinin Keman Öğretiminde Kullanımına Yönelik Olarak Hazırlanan Etütsel Denemenin Örneklem Grubu Tarafından İcra Edilebilirlik Durumu.....	83

BÖLÜM I

1.GİRİŞ

Eğitim; hayatın hemen her evresinde yer alan, toplumsal yaşamı etkileyen ve insanın doğumundan ölümüne kadar etkili olan önemli bir olgudur. “Eğitim; ‘bilim, teknik ve sanat’ın her üçünü de kapsayan bir içerikle düzenlenip gerçekleştirilerek, bireyleri ve toplumları biçimlendirme, yönlendirme, değiştirme, geliştirme ve yetkinleştirmede en etkili süreç niteliği kazanır. Böyle bir eğitim, bireyi biyopsişik, toplumsal ve kültürel nitelikleriyle ve bilişsel, duyuşsal ve devinişsel davranışlarıyla kendine özgü ve dengeli bir bütün olarak, en uygun ve en ileri düzeyde yetiştirmeyi amaçlar” (Akpınar, 2001, s. 3). Dolayısıyla sanat eğitiminin bir parçası olan ve insanlık tarihinin en eski zamanlarından başlayıp bugün de devamlılığını sürdürmekte olan önemli eğitim araçlarından biri de kuşkusuz müziktir.

Yaklaşık iki milyon yıllık bir geçmişi olduğu tahmin edilen insanoğlu doğduğu çevrede sürekli olarak seslerle etkileşim içerisinde bulunur. Kültürel ve toplumsal bir varlık olan insan, sesleri bir anlatım sanatı şeklinde ortaya koymuştur. Bu anlatım sanatı ise müziktir. Müzikteki temel nitelikler seslerin süresi, seslerin kullanım yolları, ses aralıkları, ritm ve ölçüdür. İnsanlık tarihinin gelişiminin başlangıcından beri var olan müzik, kültür tarihinin önemli bölümlerinden birisidir. (Say, 2003, s.17).

Kültür, her bireyin doğduktan sonraki yaşamı içerisinde kazandığı alışkanlıklardır. Kültür içgüdüsel ve kalıtsal değildir. Kültürel öğretiler toplumsaldır ve zaman içinde süreklilik gösterir. Aile düzeyinden millet düzeyine kadar bir grubun paylaştığı ortak alışkanlıklar, o grubun kültürüdür. Müzik kültürü ise estetik alanındaki kültürdür (Güvenç, 1974, s. 104).

Türk müzik kültürü, tarih öncesinde başlayıp tarih çağları boyunca devam ederek günümüze ulaşan ve süreklilik arz eden bir kültürdür. Türk müzik kültürü bu özelliğiyle dünya müzik kültürünün en eski, en köklü, en etkin ve en yaygın müzik kültürlerinden birisidir. (Uçan, 2005 , s.113).

Türk müzik kültürü, Türk kültürünün yayıldığı büyük ölçüde Asya kıtası olmak üzere Avrupa ve Afrika kıtalarını içerisinde barındıran geniş bir coğrafyada etkisi göstermiştir. Ayrıca Türk Müzik kültürü bu coğrafya içerisindeki farklı müzik kültürlerini de etkilemiştir (Ak, 2002. s.13).

Türk kültürünün tarihteki ilk kökleri tarih öncesi çağlara kadar uzanır. Bu kültür Orta Asya'da gelişme göstermeye başlamıştır. Türkler tarih sürecinde Orta Asya'dan çıkıp geniş bir coğrafyaya yayılmış ve çok çeşitli bağımsız devletler kurmuşlardır. Türk kültürünün ilk temsilcileri Türklerin ataları olarak kabul edilen Altaylılardır. Altaylılar perde sayısı dörde kadar yükselen, yalın ezgilere sahip, ritim ağırlıklı bir müzik kültürü oluşturmuşlardır. Bu dönemde insan sesi ön planda olmuş ve çalgılar insan sesine eşlik etmek için kullanılmıştır. Ancak def, davul, boru ve kopuz benzeri çalgıların Altaylılar tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Altaylılar' da egemen olan ve daha çok dinsel amaçlı olarak kullanıldığı bilinen müziğe şaman müziği de denilmektedir. “Şaman” olarak adlandırılan din adamları, hem toplum lideri hem de müzisyen olarak varlık göstermişlerdir (Uçan, 2005, s.116).

İlk bağımsız Türk devleti olan Büyük Hun Devleti ile birlikte Türk müzik kültürü devlet eliyle örgütlenmeye başlamıştır. Tarihteki ilk askeri müzik topluluğu “tuğ takımı” adıyla bu dönemde kurulmuştur. Ayrıca devlet tarafından görevlendirilen ve kopuzcu ozanlardan oluşan sivil müzikçiler topluluğunun varlığı bu dönemde müziğe verilen önemi göstermektedir. Türk müziği ses sistemi beş sesli bir karaktere bürünmüş ve ilerleyen dönemlerde perde sayısı sekize kadar artış göstermiştir. Aynı dönemde çalgı çeşitliliği artarak, kullanılan çalgılara davul ve zurna eklenmiştir. Şaman müziği etkisini sürdürürken, tuğ takımı ve ozan - kopuz müziğinin gelişimiyle Türk müzik kültürü Orta Asya'da varlığını hissettirmeye başlamıştır. “Türk” adıyla kurulan ilk devlet olan Göktürk Devleti döneminde perde sayındaki gelişmeler devam ederek 12 perdeli Türk Müziği ses sistemi geliştirilmiştir. Sözel müzikler “yır” ve çalgısal müzikler “kök” adını almıştır. “İkliğ” adı verilen yaylı kopuzun kullanımı da bu döneme rastlamaktadır. Uygur Devleti'nin kurulmasıyla birlikte Türk müzik kültürü, ezgisel ve ritimsel yapısı zengin bir yerleşik kültür haline gelerek bölgedeki müzik kültürlerini etkilemeye başlamıştır. (Uçan, 2005, s.116).

Türklerin İslâmiyeti kabulü Karahanlılar ve Gazneliler dönemine rastlamaktadır. Bu dönemde Türk kültürü İslamiyetten etkilenmiş, İslâmi özellikler taşıyan Türk dinî müziği,

“cami müziği” ve “tekke müziği” olarak gelişmeye başlamıştır. Türk askeri müziği topluluğu olan “tuğ takımı” “tabılhane” adıyla yeniden yapılanmış ve “tabıl müziği” makamsal bir karakter kazanmaya başlamıştır (Ak, 2002. s.38). Bu dönemde tanbur eşliğinde şarkı söyleme geleneği başlamıştır. Tanbur Türk müziğinde temel çalgı haline gelmiş, sayısı onsekize çıkan ve onyedili aralıktan oluşan Türk Müziği ses sistemi Fârâbî tarafından bu çalgı üzerinde açıklanmıştır. Selçuklular döneminde Türk Müziğinin kuramsal olarak incelenmesi, Fârâbî, İbn Sîna, Urmiyeli Safiyüddin ve Abdülkadir Merâgî’nin yazılı eserleriyle ortaya çıkmıştır. (Budak, 2002. s. 49).

Osmanlı İmparatorluğu döneminde Türk müzik kültürü Asya, Avrupa ve Afrika kıtalarında varlık gösteren dünyasal bir kültür niteliğine kavuşmuştur. Bu dönemde Türk Müziği makamsal, ritimsel ve kuramsal yapı olarak en gelişmiş düzeyine ulaşmıştır. Urmiyeli Safiyüddin tarafından kuramsal olarak açıklanmış olan 17 aralıklı ses dizgesi Türk müziği ses sistemi olarak kabul edilmiş, tüm orta ve yakın doğuya yayılmıştır. Devletin askeri müzik kuruluşu “mehterhane” adını almıştır. Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki diğer müzik kurumları olan Enderun, mevlevihâne ve tekkeler Türk müziğinin eğitimini ve devamlılığını sağlamışlardır. Kuramsal çalışmalar bu dönemde de sürdürülmüş, makam ve usûl çeşitliliği artmıştır. Türk müziği 18. ve 19. yüzyıllarda batı müziği ile etkileşime girmiş ve 12 perdeli eşit aralıklı tampere sistemle de tanışmıştır. Osmanlılar döneminin sonlarında Rauf Yekta Bey’in yapmış olduğu kuramsal çalışmalarla birlikte Türk müziği 24 perdeli ses sistemiyle açıklanmaya başlanmıştır. Daha sonra Suphi Ezgi, Salih Murat Uzdilek ve Hüseyin Saadettin Arel’in çalışmaları bu ses sistemini destekler nitelikte olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti döneminde çok sesli Türk müziği gelişme göstermiş ve Türk müziğinde 12 eşit aralıklı tampere sistem çok sesli müzik içerisinde kullanılmaya başlanmıştır (Uçan, 2005, s.120).

1.1 Türk Müzik Eğitimi

Eğitim toplumların biçimlendirilmesi ve geliştirilmesinde en etkili süreçlerden birisidir. Müzik eğitimi işitsel bir sanat eğitimidir ve güzel sanatlar eğitiminin bir dalıdır. Müzik eğitimi, kendi yaşantısı temel alınarak bireye müziksel davranış kazandırma sürecidir (Uçan, 2005, s.14). Türk müzik eğitimi ise Türk halkının davranışlarında müziksel değişiklikler meydana getirme sürecidir. Türk müzik eğitimi ve kültürü Türklerin oluşturduğu

çeşitli uygarlıklar içinde bulunmuş, farklı uygarlıklarla etkileşim içerisinde olmuştur (Uçan, 2005, s.329).

1.1.1 Türk Müzik Eğitime Tarihsel Bir Bakış

Türk Müziği, tarihi boyunca meşk sistemi olarak adlandırılan usta çırak ilişkisi ile öğreticiden öğrenciye aktararak yürütülmüştür. Bu eğitim sisteminde nota kullanılmamış eserler hafıza yoluyla aktarılmıştır. Türk Müziği tarihi boyunca geliştirilen nota yazıları eserleri sadece hatırlatmak için kullanılmıştır. Bu durum eserlerin kısmen farklılaşmasına yol açsa da, icracıların kendi üsluplarını katmalarına imkân vermiştir. Bu şekilde Türk Müziği üslup ve tavır müziği olarak gelişmiştir (Kaçar, 2009. s.27).

Tarihin müzik birikimini gelecek kuşaklara aktarmayı amaçlayan meşk sistemi, yaklaşık dört yüz yıl Türk müziğinde kullanılan eğitim sistemi olmuştur. Hafızaya dayalı olan bir eğitim sistemi olan meşk sisteminde nota kullanımı kendine yer bulamamıştır. Türk müziği tarihine çeşitli nota sistemleri oluşturulmuş olmasına rağmen, uygulamada her zaman meşk sistemi egemen olmuştur (Gerçek, 2008. s:38).

Türk müzik tarihinde nota kullanımının başlangıcına ilişkin bir tarihi belge bulunmamaktadır. Türk müziğinde kullanılan ilk nota sisteminin “ayalgu” adı verilen ses aralıklarının sayılarla gösterildiği bir nota sistemi olduğu 13. yüzyılda yazılmış olan ”Tansukname“ adlı yazılı eserde bahsedilmektedir. Türk kültürünün İslâmiyet ile tanışmasından sonra, Arap harfleriyle ifade edilen ve 9. yüzyılda yaşamış olan İslâm filozofu El-Kindî’nin adıyla anılan Kindî notası kullanılmaya başlanmıştır. Batı notasının kullanımına kadar yine kişilerin adıyla anılan; Nayi Osman Dede Notası, Kantemiroğlu Notası, Nasır Abdülbâki Dede Notası ve Hamparsum Notası Türk Müziğinde kullanılmıştır (Ak, ,2002. s.24).

Türk müziğinde batı müziği notasının kullanımı 19. yüzyılın ilk yarısında Sultan II. Mahmut döneminde başlamıştır. Bu dönemde askeri müzik eğitim kurumu olan Mehterhâne’nin kapatılıp yerine aynı amaçla faaliyet göstermek üzere Muzika-i Hümayûn’un kurulmasıyla batı müziği eğitimi başlamıştır. Bu eğitim Avrupa’dan profesyonel müzisyenlerin davetleriyle olmuştur. Bu eğitimde, Avrupa’da kullanılan; çalgılar, repertuar,

eğitim metotları ve nota sistemi kullanılmıştır. Bu dönemden itibaren Türk müziği eserleri batı müziği notasıyla kaydedilmeye başlanmıştır. Ancak bu nota sistemi Türk Müziğinin tüm özelliklerini ifade etmekte yetersiz kalmıştır. Bu yetersizliğin giderilmesi için batı müziği nota sistemi üzerinde çeşitli gösterim teknikleri geliştirilmiş ve uygulanmıştır (Ayangil, 2008. s.401.).

Türk Müziği, tarih boyunca devletin oluşturduğu eğitim kurumlarının ve özel eğitim kurumlarının faaliyetleriyle günümüze aktarılmıştır. Söz konusu eğitim kurumlarının Türk Müziği tarihinde önemli bir yeri vardır.

Tarihte devlet tarafından kurulan ilk önemli eğitim kurumu “Enderûn-i Humâyûn” adıyla anılan saray okuludur. Osmanlı İmparatorluğu döneminde, II. Murad tarafından kurulmaya başlanan Enderun okulu 15. Yüzyılda Fatih Sultan Mehmet tarafından tamamlanmıştır. Bu kurumda askerlik, din, müzik, edebiyat eğitiminin yanında birçok sanat dalında eğitimi verilmiştir. Enderun okulunda müzik eğitimi “meşkhâne” denilen bölümde yapılmıştır. Bir çok ünlü ses ve saz sanatçısı Enderun okulunda yetişmiştir. (Özalp, 2000, s.26).

İlk Türk devletlerinden başlayarak gelişen askerî Türk müziği Osmanlı İmparatorluğu döneminde “Mehter Müziği” adını almış ve bu müziği icra etmek ve eğitiminin sürdürmek üzere devletin önemli merkezlerinde “Mehterhâne” adlı kurumlar oluşturulmuştur. Bu kurumlarda faaliyet gösteren icrâcılar Enderun okulundan yetiştirilmiştir. Mehterhâne 1826 yılında kapatılarak Muzika-i Hümâyûn’a dönüştürülmüştür. Türk Müziği eğitimine katkı sağlayan diğer önemli kurum “Mevlevîhâne” adı verilen mevlevîlerin ibadet ve eğitim amacıyla bulunduğu kurumlardır. Mevlevîhaneler Türk Müziğinin en önemli bestekârlarının yetiştiği kurumlar olmuşlardır (Kaçar, 2009.s.3)

Türk Müziği tarihinde konservatuar niteliğinde kurulan ilk kurum, 1914 yılında devlet tarafından “Dârülelhan” adıyla kurulan eğitim kurumudur. Dârülelhan’da tiyatro ve müzik eğitimi verilmiştir. Bu kurumda verilen müzik eğitimi Türk ve Batı Müziği olmak üzere iki ayrı bölümde yapılmıştır. Dârülelhan’ın dışında İstanbul’da birçok özel Türk Müziği okulu faaliyetlerini sürdürmüşlerdir (Ak, 2002, s.29).

Osmanlı İmparatorluğu döneminde örgün eğitim anlamında ilk müzik eğitimi, 1869 yılında yürürlüğe giren genel eğitim tüzüğüyle birlikte kız ortaokulları ve kız öğretmen okullarında başlamıştır. Erkek ortaokulları ve erkek öğretmen okullarında ise 1910'lu yıllarda müzik derslerine yer verilmeye başlanmıştır. Cumhuriyet döneminde örgün müzik eğitimi, bütün temel ve orta öğretim kurumlarının programlarında yer almıştır (Uçan, 2005, s.178). Cumhuriyet döneminde ilk kurulan müzik eğitimi kurumu 1924 yılında kurulan Mûsikî Muallim Mektebi'dir. Bu dönemde müzik eğitimi yüksek öğretim düzeyinde müzik eğitimi veren kurumlarda da yerini almış ve gelişimini günümüze kadar sürdürmüştür (Uçan, 2005, s.121).

1.1.2 Türk Müziğinde Çalgı Eğitimi

Çalgı eğitimi müzik eğitiminin önemli bir dalıdır. Çalgı müzik öğrenimi sağlayan en etkili araçların başında gelmektedir. Çalgı eğitimi öğretici ile öğrenci arasında gerçekleşir ve çalgı hakkında çeşitli bilgilerin öğrenilmesini amaçlar.

Çalgılar müzik kültürünün ifadesinde insan sesi dışında kullanılan diğer önemli araçlardır. Türk Müziği çalgı kullanımı ve çeşitliliğiyle oldukça zengin bir kültürdür. Tarihte askerî müziği ilk geliştiren ilk toplum olan Türkler, devlet eliyle geliştirdikleri askerî müzik topluluklarında çalgılara büyük önem vermişlerdir. Ancak Türk Müziğinde çalgı kullanımı insan sesine eşlik amaçlı kullanımı ön planda tutulmuş, çalgı müziğinin gelişimi yeterli düzeyde olamamıştır (Kaçar, 2009. s.99).

Türk müziğindeki çalgı eğitimi, Türk Müzik tarihinde ağırlıklı olarak kullanılan “meşk” sistemiyle sürdürülmüştür. Meşk sistemiyle yapılan eğitim repertuarın öğrencilere aktarımı konusunda başarılı olsa da, çalgıların icra tekniklerini arttırmak konusunda yetersiz kalmıştır. Türk Müziği tarihinde, çalgı metotlarına ve çalgı icrasını teknik anlamda geliştirici eserlere 20. yüzyılın başlarına kadar rastlanmamaktadır. Bu amaçla yayınlanan ilk eser 1910 yılında Ali Salâhi Bey tarafından hazırlanan Ud Metodu'dur. Ancak çalgı eğitiminde meşk sistemi 1976 yılında Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'nın açılışına kadar ağırlığını korumuş, bu dönemden itibaren meşk sisteminin yanında çalgı eğitimi için hazırlanan metotlar da kullanılmaya başlamıştır. (Karaelma, 2009, s.22.).

1.2 Kemanın Tarihçesi Ve Özellikleri

Keman, Ortaçağ'dan günümüze değin gerek yapımı, gerekse icrası ve eğitimi ile müzik adamları tarafından merak edilen, hakkında birçok araştırma yapılan bir çalgı olmuştur. Bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de hem geleneksel hem de batı müziği tarzında icracıları yetişmiş, besteler yapılmış, metodlar yazılmıştır.

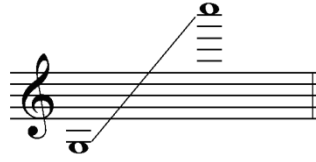
Günümüzde kullanılan modern Avrupa kemanının Osmanlı İmparatorluğu'na girmesinden önce ıklığ, giçek , ki-yak , yaylı kopuz ve kemençe gibi tarihi çok eskilere dayanan yaylı çalgıların Türk müziğinde önemli bir yeri vardı.(Aşkın, 2009, s.3). Kemana batı dillerinde farklı isimler verilmiş, Fransızca'da 'violona' , İngilizce'de 'violin' denilmiştir. Keman, birçok ülkenin geleneksel müziklerinde de kullanılan halk çalgısı olmuş ve o ülkelere özgü isimleriyle anılmıştır. Örneğin Macarca'da 'hegedii' , Almanca'da 'geige', Rusça'da 'skripka' gibi.

Kemençe sözcüğü ise, Farsça 'keman' ve 'çe' kelimelerinden oluşmaktadır. Keman, yay-kavis anlamında, 'çe' ise küçültme edatı olarak kullanıldığına göre kemençe küçük yaylı çalgı anlamına gelmektedir (Yekta,1986, s.87). Zaten Anadolu'da yayla çalınan çalgıya 'ıklığ', bu sazın yayına 'keman', çalana da 'kemani' deniliyordu. Birçok halk şairi dizelerinde 'kaşları keman' benzetmesini kullanarak, yay şeklinde olan kaşı kemana benzetmiştir.

Doğu müziği üzerinde araştırmalarda bulunan Charles Fonton'a göre , batı kemani doğuya Rumlar'dan kör Yorgi tarafından getirilmiştir. Ayrıca Fonton, kemana meyhaneler ve tavernalar dışında fazla rağbet edilmediğinden Yorki'den sonra unutulacağını, Türklerin asıl yaylı çalgı olarak rebaba önem verdikleri ve kemanın rebap karşısında tutunamayacağını belirtmiştir (Fonton,1987, s.88). Fakat Fonton'un ön görüşü gerçek olmamış, süreç içerisinde rebab fasıllardan çekilmeye başlamış keman ise fasılların vazgeçilmez bir sazı olmuştur.

Yaylı çalgılar ailesinin en yaygın ve küçük çalgılarından biri olan keman, geniş bir ses alanı ve etkileyici bir ses rengine sahiptir. "Kemanın atası, ortaçağ sonlarında ve Rönesans başlarında yaygın biçimde kullanılmış olan 'viol' dur" (Akpınar, 2001, s.6). Keman yayla çalınan 4 telli bir çalgıdır. Telleri, batı standardında Sol-Re-La-Mi şeklinde akord edilir ve en kalın sesi sol'dür. Keman gerek solo gerekse orkestra topluluklarında oldukça önemli bir

çalgıdır. “Almanca’da ‘geige’, Fransızca’da ‘violon’, İngilizce’de ‘violin’, İtalyanca’da violino’denilen ve Türkçe’de keman adını verdiğimiz bu çalgının uzunluğu yaklaşık 60 cm. olup ses genişliği aşağıdaki dizekte yer almaktadır” (Köyüstün, 1994, s.1).



Şekil 1.1. Kemanın Ses Genişliği

1.2.1 Klasik Türk Müziğinde Keman

Türkiye’de Türk müziği keman eğitiminin tarihsel gelişim sürecine bakıldığında Osmanlı İmparatorluğu ‘nda Kemani Yorgi ile başlayan bu yolculuk, günümüze kadar daha çok geleneksel boyutta ve usta çırak ilişkisi ile günümüze gelmiştir. Bu sebeple de Türkiye’de Klasik Türk müziği keman öğretiminde ne yazık ki henüz ortak bir öğretim metodu birlikteliğine ulaşamamıştır. Yine bu süreç; beraberinde Klasik Türk müziği keman öğretiminde yeterli sayıda alıştırma, etüt vb. teknik materyalin azlığı sorununu da gündeme getirmiştir. İşte tüm bu ve benzeri olumsuzluklar giderilmeye çalışılmadığı müddetçe de Klasik Türk müziği keman öğretiminin ulusal ve uluslar arası bilimsel /sanatsal platformlarda yeterince gelişmesinin önü tıkanmış olacaktır.

1.2.2 Çalgı Öğretiminde Programlı Eğitimin Gereği

Çalgı eğitimi, insanın kendisini yakından tanıyabilmesi, var olan yeteneklerini anlayabilmesi, eğitim aracılığıyla mevcut becerilerini geliştirip, yeni beceriler elde edebilmesi ve bu sayede kendisini gerçekleştirebilme şansı veren bir uğraş olmasından dolayı müzik eğitiminin önemli bir koludur.

Çalgı eğitiminin özellikle Türk müziğinde ve keman öğretiminde programlı olarak sürdürülmesi öğrenciler üzerinde daha kolay öğrenebilme, icra edebilme ve teknik

kazanabilme açısından büyük önem arz eder. Bununla birlikte de çalgı öğretiminin programlı eğitimle, hazırlanan programlar doğrultusunda hem çok daha iyi sonuçlar vermesi hem de yüksek verim alabilme adına sağlam temeller üzerine inşa edilmesi çok daha ileri seviyelere taşınmasını sağlayacaktır.

1.2.3 Çalgı Eğitiminde Metot Kavramı

Metot kelimesi amaca erişmek için izlenen yol anlamına gelmektedir. Metot çeşitli bilim dallarında kullanılan yol olarak ta açıklanabilir. Herhangi bir bilim dalında herhangi bir alan üzerinde gerçekleştirilen çalışmalar, söz konusu bilim dalı için gerekli olan metotların bilinmesini gerektirmektedir (Öztuna, 2000, s.258).

Müzikte metot kelimesi iki alanda ortaya çıkmaktadır. Müzik bilimi ile ilgili olarak gerçekleştirilen tarihsel araştırmalar, tarih biliminin metotları hakkında bilgi sahibi olmayı gerektirmektedir. Metot kelimesi müzik alanında ses ve çalgılar için de kullanılmaktadır. Ses ve çalgılar için metot, ilgili konularda en iyi eğitimi sağlamayı hedefleyen yol olarak açıklanabilir (Öztuna, 2000, s.259). Çalgı eğitiminde kullanılan metotlar, çalgıların niteliklerini ve icra tekniklerini anlatmak üzere hazırlanmış yazılı eserlerdir. Türk Müziğinde ses için Saadettin Arel ve Suphi Ezgi'nin metot çalışmaları yaptıkları bilinmektedir. Türk Müziğinin en önemli sorunlarından biri metot çalışmalarının yeterli düzeyde olmayışıdır. Müzik alanında metotsuz eğitim alan kişiler yetenekleri üst düzeyde olsa bile yeterli icra anlayışına sahip olamamaktadırlar. Türk Müziğinin geliştirilebilmesi için tüm çalgılar için metot çalışmalarının yapılması gerekmektedir.

1.3 Problem Durumu

Klasik Türk Müziğinde keman eğitiminin şüphesiz büyük önemi ve yeri vardır. Türk müziği, keman eğitiminde kullanılan yazılı, görsel ve işitsel materyaller bakımından büyük eksikliğe sahiptir. Bu da keman eğitimini zorlaştırmanın yanı sıra öğrencilerde kopukluklara yol açmaktadır. Özellikle öğretim metodu konusunda, eğitimciler arasında büyük zıtlıklar vardır ve birbirinden farklı yöntem ve teknikler uygulanmaktadır. Türk müziği eğitimcileri öteden beri keman öğretimi konusunda batı ve Türk müziği ikilemi arasında kalmıştır ve ortaya çok

farklı yorumcular çıkmıştır. Yani “Keman çalanlar Türk müziği çalamamış, Türk müziği çalanlar ise keman çalamamıştır” (Oran 1988, s.155).

Türkiye’ye batıdan geçmiş olan keman, Türk müziğinin ses sistemine adapte edilerek kullanılmıştır. Telleri kalından inceye doğru Sol-Re-La-Mi olarak akort edilen kemanın “Türk müziğinde en ince telinin bir ses pes olarak (Re) notasına akort edildiği görülmektedir” (Oran 1975, s.10). Her çalgının yapısının hesaplanarak oluşturulmuş ve en iyi tınıyı verecek şekilde düzenlenmiş bir düzeni vardır. Bu düzen değiştiğinde ortaya farklı sonuçlar çıkacaktır. Aynı zamanda açık mi telinin sivri bir sesi vardır ve çalıcılar mi telinin akordunu bir ses düşürerek sesi yumuşatmak istemişlerdir. Bunun bir diğer sebebi keman çalmanın önemli tekniklerinden olan pozisyon tekniğini kullanmaktan kaçmak da olabilir.

Batıya ait bir çalgı olan kemanın bir diğer önemli teknik özelliği ise tutuş şeklidir. Türk müziği keman eğitiminde keman tutuşu yine birtakım değişikliklere uğrayarak kullanılmaktadır. Türk müziği keman çalımında teknik ikinci planda kalmakta, keman çeneye değil göğse dayanmakta, sol bilek kemanın sapına yapıştırılmakta, yayın küçük bir bölümü kullanılmakta, toplu icralarda farklı baskılar sorunu ortaya çıkmakta ve yay birlikteliği bulunmamaktadır. Aynı zamanda çoğunlukla meşk sistemine bağlı kalınmaktadır.

Bu sebeple; Türk müziği eğitimi veren devlet konservatuvarlarında, evrensel normlarda geçerli bir keman öğretim yöntemine rastlanmamaktadır. Bu bakımdan, TMDK’nda uygulanan keman öğretiminde mutlak suretle planlı, programlı bir eğitim sürecine ihtiyaç olduğu açıktır.

Zira kemanın Klasik Türk Müziğindeki temelleri, sistematik kolay anlaşılabilir bir metot üzerine inşa edilirse ve bu da meşk sistemiyle desteklenirse, Klasik Türk Müziğinde kemanın yeri çok daha sağlam ve eğitimde sağlıklı bir konuma ulaşacaktır.

1.3.1 Problem Cümlesi

Klasik Türk müziği, başlangıç keman öğretiminde hangi kazanımlar olmalıdır ve söz konusu kazanımların uygulamadaki görünümü nasıldır?

1.3.2 Alt Problemler

1. Klasik Türk Müziğinde Başlangıç Keman Öğretimine İlişkin Temel Yöntem ve Teknikler nelerdir?

1.1. Sağ el teknikleri nelerdir?

1.2. Sol el teknikleri nelerdir?

2. Klasik Türk Müziği başlangıç keman öğretimine yönelik hazırlanan kazanımların uygulamadaki görünümü nasıldır?

1.4 Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; Klasik Türk Müziğinde başlangıç keman öğretimine yönelik olarak alternatif kazanımlar belirlemek ve belirlenen kazanımların uygulamadaki görünümünü tespit ederek değerlendirmektir.

1.5 Araştırmanın Önemi

Araştırma, Klasik Türk müziği keman öğretimiyle ilgili olarak; özellikle başlangıç seviyesinde metod ihtiyacından hareketle, yeni bir anlayışla oluşturulan kazanımlar ve işleniş sürecine ilişkin örnek bir model içermesi bakımından; Türk müziği keman öğretimine ışık tutacağı ve katkı sağlayacağı düşüncesiyle önemlidir.

1.6 Varsayımlar

Bu araştırmada;

1. Araştırma için seçilen örneklemin evreni temsil edecek niteliktedir.
2. Araştırmada yapılan değerlendirmelerin doğru ve güvenilir sonuçlar olduğu düşünülmektedir.
3. Klasik Türk müziği keman öğretiminde, Türkiye’de farklı öğretim kademelerinde henüz ortak bir öğretim programı uygulama anlayışı yoktur.
4. Klasik Türk müziği başlangıç keman öğretimine ilişkin daha önce yapılan doğrudan bir araştırma olmayıp; farklı yönleriyle konuya ışık tutabilecek diğer bazı araştırmalar mevcuttur.
5. Araştırma için seçilen veri toplama yöntemi; nitelik ve süre açısından araştırmanın konusuna en uygun olan yöntemdir.

1.7 Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. Belirlenen kazanımlarla, ve uygulama sürecine ilişkin belirlenen(buselik, kürdi, hicaz, nihavend, rast) makamları ile,
2. Kazanımların uygulamadaki görünümünü tespit etmek için belirlenen ve örneklem grubu olarak seçilen 12-15 arası yaş grubu özengen(Amatör) keman eğitimi alan 5 öğrenci ile,
3. Klasik Türk müziği keman öğretimi ile,
4. Değerlendirmeleri yapan uzman görüşleriyle,
5. Litaratür taraması sonucu ulaşılabilen kaynaklarla sınırlandırılmıştır.

1.8 Tanımlar

Çeng: Çok meşhur bir çalgıdır. Üzerine deri geçirilir, bir eşiğin üzerinden geçen tellerin sayısı isteğe göre değişir. Bunlar genellikle 24 ise de, 35 takıldığı da olur (Bardakçı, 1986. s.105).

Edvar: Bu kelime, Arapça “devr” kelimesinin çoğuludur. “Devirler demektir. Türkçe, Farsça ve Arapça musiki nazariyat kitaplarında bu ad verilmiştir (Öztuna, 2000, s.109).

Gıçek: 11. yüzyıldan sonra doğu ülkelerinde yere veya dize dayayarak çalınan 3 telli bir çalgıdır.(Meydan Larousse,1960, s.154.).

İklğ: Kemençeye benzer, tiz sesli eski bir Türk yaylı sazı (Öztuna, 2000, s.163).

Kopuz: Türkler'in en az 15 asırdan beri kullandıkları ünlü bir mızraplı çalgı(Öztuna, 2000, s.203).

Makam: Makam bir dizide durak ve güçlü arasındaki ilişkiyi belirtecek şekilde nağmeler meydana getirerek gezinmektir. (Özkan, 2007, s.115).

Örgün Eğitim: Kişilerin hayata atılmadan, iş ve meslek kollarında çalışmaya başlamadan önce okul veya okul niteliği taşıyan yerlerde, genel ve özel bilgiler bakımından yetişmelerini sağlamak amacıyla belli kanunlarla göre düzenlenen eğitim (TDK,1992, s:108).

Perde: Sesin tizlik-pestlik derecesi (Öztuna, 2000, s.352).

Rebap: Gövdesi hindistan cevizi kabuğundan yapılmış uzun saplı 3 telli bir çalgıdır.(Meydan Larousse,1960, s.488.).

Tremolo: Bir notayı çok süratli bir şekilde birbiri ardına çalmaya denir.(Mutlu, 2000.s.30).

Trill: Bir ölçü içindeki herhangi bir değerdeki notayı, değeri değişmeden hemen üstündeki veya altındaki diğer bir nota ile ardı ardına ve o değer içinde süratli çalmaya denir (Mutlu, 2000.s.30).

Usûl: Vuruşlarının kıymetleri birbirlerine eşit veya eşit olmayan, fakat muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar halindeki sayı veya vuruş grupları (Özkan, 2007.s.606).

Yatugan: Hıtaylar tarafından kullanılır. Uzun bir tahta şeklindedir, bir uçtan bir uca 17 tel takılır, sapı yoktur. Tellerin altında hareketli eşikler bulunur, teller sağ elin parmaklarıyla çekilirken, sol elin parmaklarıyla eşikler oynatılır (Bardakçı, 1986.s.105).

BÖLÜM II

2. İLGİLİ KAYNAKLAR

Bu bölümde Klasik Türk Müziği Keman metotları ve keman icra tekniklerini konu alan araştırmalarla ilgili bilgiler verilmiştir.

Bu araştırmaya birkaç yönüyle yardımcı olabilecek bazı araştırmalar şöylece sıralanabilir: Oran tarafından 2000 yılında yazılan “Türk Müziğinde Keman, İcra, Teknik Ve Sanatı” isimli kitabında Türk musikisine ait genel birtakım bilgiler, keman için etütler ile çalışma partiyonları bulunmaktadır. Ayrıca kemanla, Türk musikisine ait eserlerin nasıl çalınması gerektiği hususunda örnek eserler, gerekli işaretlerle birlikte verilmeye çalışılmıştır.

Diğer bir çalışma ise Özden tarafından 2000 yılında yazılan “Türk Müziğinde Keman Metodu” isimli çalışma olup; söz konusu kitapta başlangıç seviyesinde keman öğretiminde neler yapılabileceği ve Türk müziği ile ilgili genel birtakım bilgiler ve alıştırılmalara yer verilmiştir.

Araştırmaya ikincil ve üçüncül düzeyde ışık tutabilecek çalışmalardan bahsetmek gerekirse, Demircan’a ait 2008 yılında yapılan “Viyola Öğretiminde Kullanılan Türk Müziği Dizilerine Dayalı Etütlerin İçerik-Yöntem Bakımından İncelenmesi Ve Değerlendirilmesi” isimli araştırmada Türk müziği dizilerine dayalı etütlerin kullanılma durumunun belirlenmesi ve mevcut etütlerin içerik-yöntem bakımından incelenerek değerlendirmesi amacı güdülmüştür. Ve araştırma sonucunda bireysel çalgı eğitimi(viyola) derslerinde geleneksel müziklerimize ilişkin materyallerin az olduğu ve bu alanda yeni çalışmalara mutlaka ihtiyaç duyulduğu kanısına varılmıştır.

Parasız tarafından 2008 yılında yapılan “Keman Öğretiminde Kullanılmakta Olan Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Seslendirilmesine Yönelik Olarak Oluşturulan Hazırlayıcı Alistirmaların İşgörsellik Ve Etkililik Yönünden İncelenmesi” isimli araştırmada keman öğretiminde, Türk müziği eserlerinden çok az faydalandığı eser dağarcının sayıca yeterli olmadığı ve seslendirilmelerinde büyük güçlükler yaşandığı saptanmıştır. Daha sonra bu eserlerin,formsal,makamsal ve keman teknikleri yönünden içerik analizleri yapılarak makamsal dizilerin ve geçkilerin sıkça kullanıldığı , aksak ritm yapılarının yoğun olduğu ve keman öğrencileriyle yapılan görüşmeler sonucunda eserlerin çok az öğrenci tarafından seslendirildiği ve seslendirilmesinde bir takım güçlükler olduğu ortak görüşüne de ulaşılmıştır.

Bir diğer araştırmada ise Angı tarafından 2009 yılında yapılan “Keman Öğretiminde Karşılaşılan Entonasyon Problemleri Ve Çözüm Önerileri” isimli araştırmada, keman öğretiminde karşılaşılan entonasyon problemlerinin nedenlerini bulmak, özellikle yaylı sazların öğretiminde bu konunun önemini vurgulamak, bu problemi en aza indirmek ve hatta ortadan kaldırmak için uygulanabilecek bazı çözüm yollarını ortaya koymak amacıyla yapılmıştır.

Şensoy tarafından 1999 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’ne bağlı olarak hazırlanan “Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Keman Eğitimi Üzerine” isimli sanatta yeterlilik tezinde, keman eğitiminin dünya standartlarına çıkarılması yönünde görüş bildirilmiştir. Öğrencinin çalgı çalması için gerekli olan fiziksel kapasitesinin dikkate alınması ve geleneksel müzik bestecilerinin hayal güçlerini de zorlayarak çalgıya özel eserler yazmaları önerilmiştir. Türk müziği eser ve etütlerinin yanında evrensel bestecilerin (Bach, Vivaldi, Rode, Paganini vb.) eserlerinin çalınmasının önemi vurgulanmıştır.

Kararoğlu tarafından 2009 yılında Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü’ne bağlı olarak hazırlanan “Profesyonel Keman Eğitiminde Başlangıç Seviyesindeki Metotlar ile Yöntem ve Tekniklerin İncelenmesi” isimli yüksek lisans tezinde profesyonel keman eğitiminde, başlangıç seviyesinde sağ ve sol el teknikleri için kullanılan metotlar, başlangıç yaşı, yay tekniği öğretimi, uygulanan yöntem, teknik ve metotlar ile ilgili araştırmalar yer almaktadır. Bu araştırmanın amacı, Türkiye’de profesyonel keman eğitiminde başlangıç seviyesindeki metot ve teknikleri belirlemek, bu metot ve tekniklerin dışında öğrenciye göre değişken, farklı, eğitim yöntemlerini de ortaya çıkarmaktır.

Değirmencioğlu tarafından 2006 yılında Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'ne bağlı olarak hazırlanan “Geleneksel Türk Sanat Müziği Viyolonsel Öğretim ve İcra Yöntemleri Üzerine Bir Araştırma” isimli yüksek lisans tezinde Türkiye’de geleneksel Türk sanat müziği viyolonsel öğretim ve icrasının günümüzdeki durumu belirlenmeye çalışılmıştır. Geleneksel Türk sanat müziği eğitimci ve icracılarının, geleneksel Türk sanat müziği viyolonsel öğretim ve icrası ile ilgili çalışmaları araştırılmıştır.

Akyürek tarafından 2002 yılında Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı olarak hazırlanan “Trabzon Müzik Eğitimcisi Yetiştirmeye Dönük Lise ve Yüksek Öğrenim Kurumlarında Ege Türküleri Yoluyla Başlangıç Düzeyindeki Keman Tekniklerinin Öğrencilere Kazandırılması ve Bu Yaklaşımın Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği” isimli yüksek lisans tezinde, Trabzon’da müzik eğitimcisi yetiştirmeye yönelik lise ve yüksek öğrenim kurumlarındaki keman öğrencilerine, başlangıç keman öğretim tekniklerinin Ege türküleri yoluyla öğretilmesi ve geliştirilmesi amaçlanmıştır. Bu araştırmada, Ege türkülerindeki aksak ritimlerin keman eğitiminde kullanılması önerilmiştir. Ayrıca Çağdaş Türk keman eğitiminde etüt ve eser yetersizliğinin Türk halk ezgilerinin düzenlenmesi ile azalabileceği görüşü beyan edilmiştir.

Geboloğlu tarafından 2010 yılında hazırlanan “Türk Müziği Eğitimi Veren Devlet Konservatuvarları İle Eğitim Fakülteleri1nde Uygulanan Başlangıç Keman Öğretiminin Karşılaştırmalı Analizi” isimli yüksek lisans tezinde, Türk müziği eğitimi veren devlet konservatuvarları ve eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik öğretmenliği A.B.D.’nda uygulanan keman öğretiminde, kuramsal ve uygulama boyutlarında alanlara özgü birbirinden farklı öğretim süreçleri dikkat çekmiş, keman öğretim yöntem ve tekniklerinde farklı yaklaşımlar sergilendiği tespit edilmiştir.

Albuz ait olan 2001 tarihli “Viyola Öğretiminde Türk Müziği Ses Sistemine İlişkin Dizilerinin Kullanımı Ve Bu Sistem Kaynaklı Çok Seslilik Yaklaşımları” isimli doktora tezinde, ses sistemi dizilerinin viyola öğretiminde kullanımı ve çok sesli yaklaşımlar ele alınmıştır.

Akpınar tarafından 2001 yılında yapılan “ Türkiye’deki Üniversitelerin Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarındaki Keman Öğretiminde Makamsal Ezgilerin Kullanılma Durumları” konulu doktora tezinde,

müzik öğretmenliği anabilim dallarındaki keman eğitiminde makamsal ezgilerin kullanılma durumlarını sorgulamıştır.

Araştırmada yöntem olarak, örneklem grubu ve anket yöntemi kullanılmıştır. Bulgular anket yolu ile edilmiş ve sonuçlar istatistik yöntemlerle değerlendirilmiştir. Örneklem grubuna yönelik makamsal ezgi uyarlanmış, düzenlenmiş ve bestelenmiştir. Bu makamsal ezgiler örneklem grubunda yer alan öğrencilere bir öğretim yılı içerisinde çaldırılmış, böylece makamsal ezgilerin keman eğitimine etkileri hakkında bir fikir edinilmeye çalışılmıştır. Araştırma sonucunda, makamsal ezgilerin keman eğitimi içerisinde yer almasının yararlı olduğu, kullanılma gerekliliği vurgulanmıştır.

Yukarıda belirtilmiş olan tüm araştırmaların” Klasik Türk Müziğinde Başlangıç Keman Öğretimine Yönelik Kazanımlar Ve Uygulamaları” isimli araştırmaya farklı yönleriyle ışık tutacağı düşünülmektedir.

BÖLÜM III

3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın, modeli, evreni ve örneklemini açıklanarak araştırmada kullanılan veri toplama ve analiz yöntemleri hakkında bilgiler verilmiştir.

3.1 Araştırmanın Modeli

Bu araştırma; bir yönüyle betimsel, bir yönüyle de uygulamalı deneysel araştırma niteliği taşımaktadır. Araştırma için gerekli nitel veriler çeşitli kuramsal kaynaklardan, nicel veriler ise uygulama yoluyla elde edilmiştir.

3.2 Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, Klasik Türk müziği başlangıç keman öğretim yöntemi, teknik ve programı ile özengen çalgı/ keman öğretimi, örneklemini ise Klasik Türk müziği başlangıç keman öğretimine ilişkin 12-15 yaş grubundan seçilen 5 özengen keman öğrencisi oluşturmaktadır.

3.3. Verilerin Toplanması

Araştırmanın uygulama bölümüne ilişkin olarak, farklı 5 makamda eserler oluşturulmuş ve oluşturulan eserlerin örneklem grubu tarafından icra edilmesi istenmiştir.Yapılan gözlem, kamera ile kayıt altına alınmış,ardından 3 uzman tarafından geliştirilen ölçek aracılığı ile değerlendirilmiştir.

3.4. Verilerin Analizi

Uzmanların görüşleri doğrultusunda elde edilen sayısal veriler; frekans(f) ve yüzde (%) yoluyla hesaplanarak niceliksel verilere dönüştürülmüş, diğer kuramsal veriler ise belgesel tarama yöntemi ile derlenmiştir.

BÖLÜM IV

4. BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, araştırma verilerinden elde edilen bulgular yorumlanarak değerlendirilmiştir.

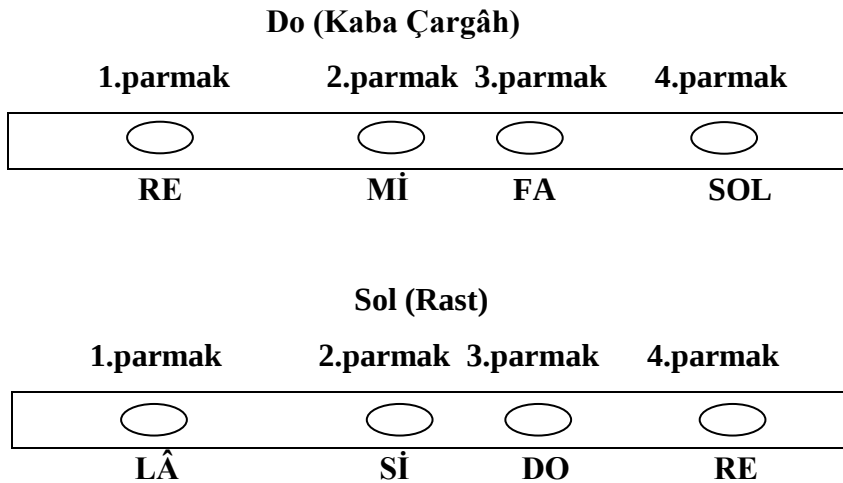
4.1 Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

4.1.1 Türk Müziği'nde Kemanın Akort Sistemi

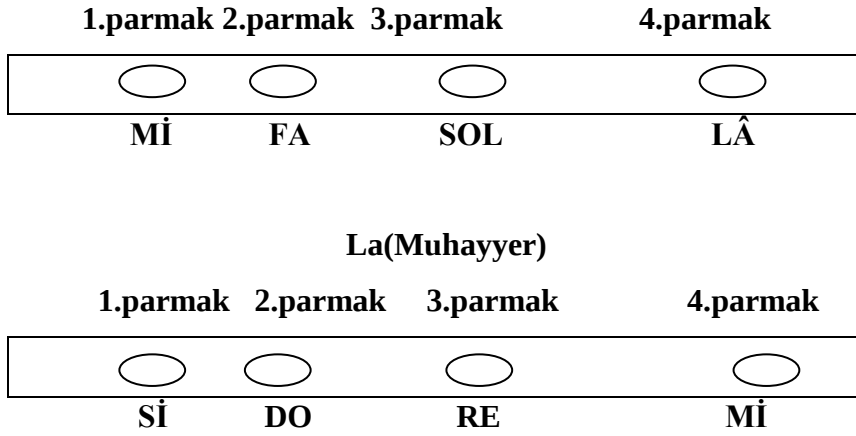
Türk müziğinde kemanın akort sistemi en kalın telden itibaren Do(Kaba Çargâh)-Sol(Rast)-Re(Neva)-Lâ(Muhayyer) şeklinde sıralanır.

4.1.2 Keman Üzerinde Nota Yerleri

Keman üzerinde ki nota yerleri aşağıda gösterilen şekilde naturel notalarla ifade edilerek sıralanmıştır.



Re(Neva)



Şekil 4.1.2.1. Türk Müziğinde Kemanın Akort Sistemi

4.1.3 Keman Öğretiminde Sağ El Teknikleri

Yay tutuşu ve kullanımı keman öğretiminde en temel unsurlardandır. “Yay kullanmada şu dört husus göz önünde bulundurulmalıdır: 1. Yumuşaklık, 2. Yay tutuşu, 3. Kol ve parmakların fiziksel hareketleri, 4.Yayın tele temas ettiği nokta” (Albuz, 1995, s.37).

4.1.3.1 Yumuşaklık

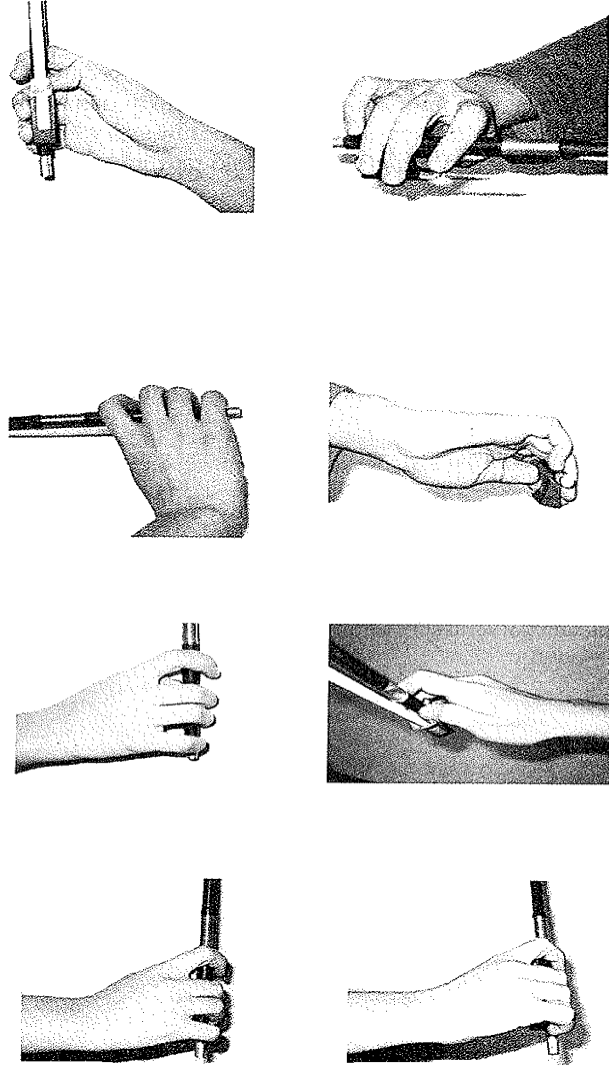
“Yay kullanımında temel, sağ elin yumuşaklığıdır. Kol, el ve parmakların oynak yerleri yumuşak ve esnek değilse olumlu bir davranış kazanılmayabilir. Gerginlik, yumuşaklığın en büyük düşmanıdır. Omuzdan parmak ucuna kadar tüm kol yumuşak ve esnek olmalıdır. Buna bütün bedenin yumuşaklığı da eklenmelidir. Aksi takdirde yayın kullanımı kaba kontrolsüz, ton çirkin ve anlaşılmaz olacaktır” (Albuz, 1995, s.37). Keman öğretmeni, öğrencide oluşabilecek bu fiziksel kasılma ve gerginliklerin nedenini saptamalı ve sorunun çözümüne yönelik teknik çalışmalar yaparak durumu düzeltmelidir. Böylece ortaya çıkabilecek yeni sorunları da önlemelidir.

4.1.3.2 Yay Tutuşu

Kemanda doğru ve kaliteli bir ses elde edebilmek için sağ elde yay tutuşu ve sol elde

ses temizliğinin doğru olması gereklidir. Özellikle yay kullanımı önemlidir. Sağ elde yumuşak ve dengeli bir tutuş (omuz, kol, el ve parmakların esnekliği) yay kullanımı için gerekli olan şeylerdir ve bu seviyeye ulaşmak için sabırlı ve dikkatli bir şekilde yay çalışılması gerekmektedir. “Kemanda ustalığa giden yol uzun ve zordur. Bu amaca ulaşmak için özen ve azim gereklidir. Yetenek yolu kolaylaştırır ama tek başına çok çalışmanın yerini tutamaz. Çok çalışma da yararlı sonuçlar getirmeyebilir. Çünkü hem iyi hem de kötü çalışma vardır. Ne yazık ki kötü olan daha yaygındır. Bir çalgıcı için en kısa zamanda en iyi sonucu veren etkili bir çalışmadan daha değerli bir şey yoktur. Bu yüzden öğretmenin öğrencisine öğreteceği en iyi şey iyi bir çalışma tekniğidir” (Tarkum 2006, s.176). Yay tekniğinin doğru olması için geçecek süreç, uzun ve zordur.

Keman çalmaya yeni başlayan bir öğrenciye öncelikle yay tutuşu öğretilmeli, bunu yaparken de sağ elin parmaklarının, yayı hafif, kontrollü ve bastırmadan tutması gerektiği sıkça tekrarlanmalıdır. “Temel tutuş için, sağ elin başparmağının ucunu orta parmağın uç eklemine yakın yerde değdirerek, elde bir çember oluşturulur. Daha sonra sol eldeki yayı getirip, aralanan başparmakla orta parmağın arasına dik açı oluşturmada sağ elin geldiği yere (yayın ökçe kısmı, topuğun çubukla birleştiği yer) yerleştirilir. 2. ve 3. parmaklar yan yanadır. Topuğun üstünde rahat dururlar. 4. parmak yuvarlak ve çubuğun üstüne dik, hatta içe doğru yerleştirilir. Bu durumda parmak kaymaz. Bu yerleştirme önemlidir. Çünkü, bazı yay hareketlerinde kontrolü sağlamayı kolaylaştırır. Ayrıca asıl görevi yayın ağırlığına karşı koyarak dengeyi sağlamaktır. 4. parmak, yayın alt ucuna doğru gerginleştirilirse, eldeki kavisler oluşmaz, sert katı bir hal alır. Böylece olması gereken esnekliğini kaybeder. Eğer fazla toplanır da 3. parmağa çok yaklaşırsa temel görevi olan dengelemeyi sağlayamaz. Bu ikisinin ortası bulunmalı, öyle ki, parmak tamamen esnek ve rahat kalmalıdır” (Büyükkaksoy 1997, s.28). Rahat ve doğru bir yay tutuşu için parmaklar ne birbirinden çok uzak ne de birbirine çok yakın olmalıdır. Birbirinden uzak parmaklar doğal olarak gerilecek ve el sertleşecektir. Parmakların birbirine yakın olması da yay tutuş dengesini bozacak ve kontrolsüz bir tutuş olacaktır. Buna örnek aşağıdaki resimlerde gösterilmiştir.



Şekil 4.1.3.2.1. Yay Tutuşu (Fayez, 2001, s.30)

4.1.3.3 Ton (Ses) Üretimi

“Ton yaratmada üç ana unsur vardır. 1. Yay hızı, 2. Yayın teller üzerindeki basıncı, 3. Yayın tele temas ettiği nokta” (Albuz, 1995, s. 45).

Kemanda iyi ve sağlam ses üretme unsurları, yeterli basınçla dize genelinde yayı çekmek, köprüyle ilgili yayın doğru şekilde yerleştirilmesi ve hızdır. Amaçlanan güzel, nitelikli ses çıkartabilmek olduğu için ilk yay kullanıma başlamadan önce değişik nitelikte ve kalitede sesler öğrenciye aktarılmalıdır. Kemanda yay kullanımı açısından en güzel ses elde etmenin ön koşulu da üretilmek istenen sesin nasıl olması gerektiğine zihnen karar vermektir. Bu da sayısız alıştırmaya ve deneyimler sonucu elde edilebilen bir beceridir.

4.1.3.3.1 Yay Hızı

Yay hızının artması, sesin gürlüğünü artırırken azalması da düşmesine sebep olur. Bu nedenle bu dengeyi sağlamak, üretilen ses açısından oldukça önemlidir. Yay sürüşünde, başlangıçtaki notalar için daha fazla yay kullanıp sondaki notaların yayın küçük bir bölümüne sıkıştırılması ya da başlangıçtaki notalar için daha az yay kullanıp yayın geri kalanını da kullanabilmek için ani ve süratli bir yay kullanımı da yine, kalitesiz ses üretimi ve gereksiz vurgulara sebep olacaktır. “Aynı özellikteki ses veya ses dizilerini, kolay çalma yolu, aynı hız, dolayısıyla aynı basınç ve aynı çalma-sürüş- noktasını korumaktır. Yayın aynı hızı demek, eşit zaman birimi için, yayın eşit bölümlerini kullanmak demektir” (Büyükaksoy 1997, s.36).

4.1.3.3.2 Yayın Teller Üzerindeki Basıncı

“Yayın teller üzerindeki basıncı ses üretiminde çok önemlidir. Bu basınç yay ağırlığından, kol ve el ağırlığından, kontrollü kas hareketlerinden ve tüm bunların bileşkesinden oluşur. Yayın ucunda ağırlık en azdır ve topuğa doğru giderek artar. Aynı ilke kol ve el ağırlığının hareketinden kaynaklanan basınç için de geçerlidir. Bunun bir sonucu olarak da yayın topuğunda en fazla olan basınç ucuna doğru giderek azalır. Ancak bu özellikler çalıcıya güçlük çıkarır. Bu güçlükleri aşmak ya da başka bir deyişle yayın her yerinde temiz, normal ve aynı gürlükte ses elde edebilmek için her şeyden önce, sağ el ile yaya dengelenmiş bir basınç vermek gerekir... Yayın dibinden ucuna doğru gidildikçe azalan

ağırlığın yerine, tele basınç yapılarak denge sağlanır. Dikkat edilmesi gereken en önemli noktalardan biri de yaya verilen basınç artırılırken hızının da artırılmasıdır. Basınç artırıldığı halde hızın artırılmaması kemandan pürüzlü ve istenmeyen sesler çıkmasına neden olur” (Fayez 2001, s.46).

Yayın teller üzerindeki basıncının iyi bir nitelikte olması için sağ kolun tüm kaslarının dengeli bir biçimde çalışması gerekir. Omuz ile parmak ucuna kadar tüm kasların ve eklemlerin yaya uygulayacağı basınç yumuşak ve esnek olmalıdır. Aksi takdirde, yanlış yay kullanımı ile bağlantılı olarak hatalı ses üretilmiş olacaktır.

4.1.3.3.3 Yayın Tele Temas Ettiği Nokta

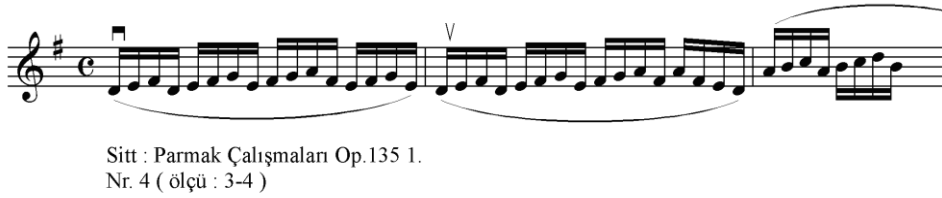
Ses üretiminde üçüncü önemli unsur yayın tele temas ettiği nokta yani ses verme noktasıdır. “Bu terimi, en iyi tonu elde etmek üzere, yayın tele deymesi gereken özel nokta olarak tanımlayabiliriz. Bu nokta yayın hızı ve basıncındaki azalıp çoğalmayla yer değiştirir. Hız ve basıncın yanı sıra diğer bazı etkenler de ses verme noktasında etkili olurlar. Bunlar uzunluk, kalınlık ve telin kendi gerilimidir. Ses verme noktası ince tellerde tiz pozisyonlarda eşiğe, pes pozisyonlarda olduğundan daha yakındır. Bu, her tel değişimi ve sol el pozisyonunun her yer değiştirmesinde yayın hızı ve basıncı aynı kaldığında ses verme noktasının yeri az da olsa değişmesi gerektiği anlamına gelir. İyi bir kulağa, iyi enstrümanlara ve güçlü bir müzikal içgüdüye sahip olanlar, doğru ses verme noktasını, köprüye olan uzaklığını ve yakınlığını hisseder, içgüdüsel olarak bulurlar. Bunun ön şartı, ilk olarak ses verme noktasını bulmak ve sonra onu nasıl koruyacağını ve gerektiğinde nasıl değiştireceğini bilmesini gerektiren tekniğe sahip olunmasıdır. Yeterli müzikal kulağa ve yay kullanma tekniğine sahip olmayan çalıcı, hiçbir zaman doğru bir ton yaratmayı başaramaz” (Albuz, 1995, s.48).

4.1.3.4 Yay Şekilleri

Başlangıç keman eğitiminde kullanılabilecek temel yay şekilleri, detaşe, legato ve staccatodur.

4.1.3.4.1 Legato

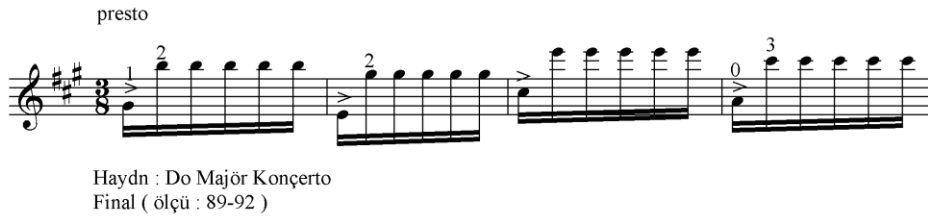
“Bir veya birkaç sesin bir yayda kesintisiz olarak çalınmasına ve değiştirildiği belli olmayan yay şekline legato denmektedir. Ses kalitesinde hiçbir farklılık-aksine bir işaret yoksa- olmayışı, seslerin değerlerine göre yaya paylaşımları önemli çalınma özellikleridir” (Büyükaksoy 1997, s.40).



Şekil 4.1.3.4.1.1 Legato Yay Tekniği

“Legato çalmada iki ana sorunla karşılaşırız. Biri sol eldeki parmakların değişimi, diğeri tellerin değişimi ile ilgilidir. Parmak sorununa eğilmekle temel ihtiyacın, yayın sol elin yaptığından rahatsız olmaması gerektiği görülür. Tellerin değişimi sorunu, yayın yeni tele yakından bir yaklaşma ile en iyi bir şekilde sonuçlanır. Tel geçişleri yayın topuğa yakın olduğu zaman en zordur, bu yüzden yayın dibinde çalışmalara özel bir dikkat harcanmalıdır. Geçişlerdeki eksiklikler yay ile sol elin hatalı bir şekilde koordine edilmesinden de ileri gelebilir. En yaygın hatalar, bir önceki notadaki parmağın geçişte çok erken kaldırılması ve geçişten sonra gereği kadar çabuk yerini alamamasıdır” (Alpay, 2010, s.5).

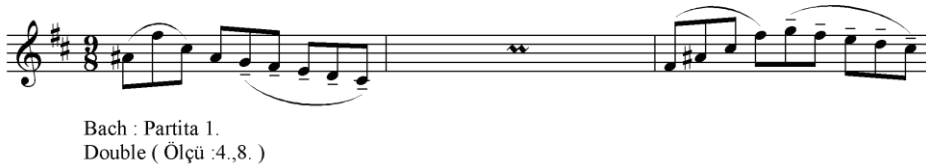
“Bazı détaché çalınırlardaki her yay sürüşünde, ses başta yükselir, daha sonra giderek azalır. (Portado’daki gibi) Bu yükselme, tele dikkatlice yerleştirilmiş yaya, ek basınç ve her sesin başında hız vererek sağlanmış bir yay sürüşüyle olur ki buna da ‘**Détache Porte**’ adı verilir. Sesler arasında boşluk olabilir de, ancak bu sürüş sürekli yapıldığında, sesteki yükselip alçalma aralarda boşluk etkisi yaratır. Bu tür détaché ses gruplarına ya da belli seslere daha iyi anlam ve önem vermek için kullanılır. Belirtilmesi istenen seslerin üzerinde (-) işaretler bulunur” (Büyükaksoy 1997, s.44). Détache porteye örnek aşağıdaki şekilde gösterilmiştir.



Şekil 4.1.3.4.2.3 Détache Porte Yay Tekniği

“Bir yayda yapılan détaché sürüşleri de vardır. Bunlara ‘**Portato**’ denmektedir. Uygulama bakımından ‘détaché porteye’ benzer. Her seste ilk önce yükselme, daha

sonra giderek azalma vardır. Özel işareti aynı yayda çalınacak ses gruplarında şeklinde gösterilir. (Büyükaksoy 1997. s.44).



Şekil 4.1.3.4.2.4 Portato Yay Tekniği

4.1.3.4.3 Staccato (Sıttakkato)

“Bu yay tekniği, kısa, birbirinden net olarak ayrılmış tek yayda yapılan, yay kıllarının sürekli telle temas halinde olduğu sürüşlerdir...Her sürüşten sonra yay hazırlanır ve her seste aksan duyulduktan sonra basınç bırakılır.Staccatonun yapılmasında iki zorluk vardır. Biri hareketin kendisi, diğeri de tel değişimleriyle sol el parmaklarındaki eşgüdümlemedir. Bunlar ayrı ayrı çözümlenmelidir. İlk önce sağ eli kontrol altına almak için bir tek sesle çalışılır, sonra hareketin sayısı artırılır”. (Büyükkaksoy 1997, s.49).

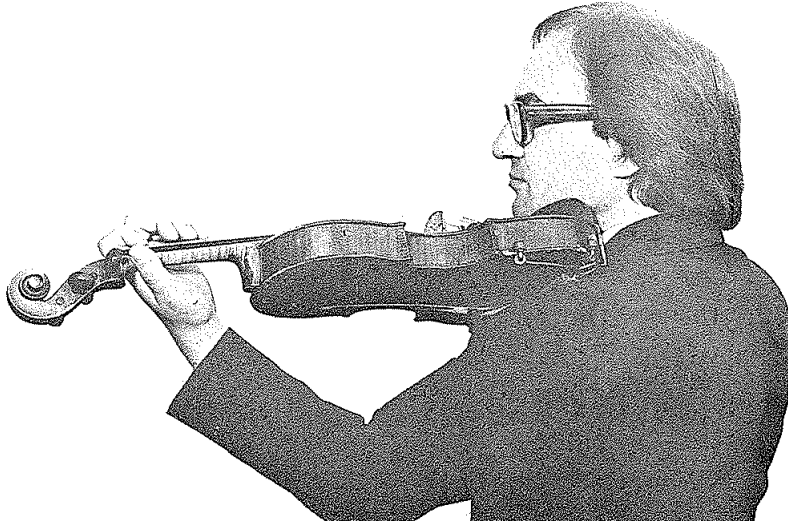


Şekil 4.1.3.4.3.1 Staccato Yay Tekniği(Bach)

4.2 Keman Öğretiminde Sol El Teknikleri

4.2.1 Sol Elin Konumu ve Parmakların Durumu

“Kemanın sapı, başparmak ile işaret parmağının dip eklemi arasına girer ve her ikisine de değer. İşaret parmağının dip eklemi sap eşiğinin biraz önünde, tuşe ile aynı düzeyde ve sapın öbür yanındaki başparmak ile karşılıklı durur. Burası sol elin keman sapındaki ilk yeri, demek ilk konumudur. İşaret, orta, yüzük ve serçe parmaklar, etli uçları aşağıyı gösterecek biçimde kıvrılır. Bu durumda işaret parmağının uç boğumu ile başparmak karşılıklı durur. Bilek düzdür. Sol el avuç içi sapa, dört parmağın uçları da tuşeye ve la teline dönük olacak biçimde çevrilir. Bu durumda işaret parmağı orta parmaktan ayırık; orta, yüzük ve serçe parmaklar ise birbirine bitişik gibi durur ” (Günay; Uçan 1980, s.25). Bilek düzdür ve kemanın boyunla çok sıkı kavranması hareket imkânını engeller. Kemanın sapı üzerinde aşağı yukarı hareket eden elin, hafif ve hareketli olması gerekirken, aynı anda parmaklar mekanik bir çekiç gibi kuvvetli ve çabuk olmalıdır.Sol el sadece kemanı tutmakla kalmayıp her an olabilecek baskıyı azaltmak gibi çok önemli bir görevi üstlenmiştir.En yüksek verim ancak fazla baskının azaltılması ile mümkündür.



Şekil 4.2.1.1 Keman Öğretiminde Sol Elin Konumu ve Parmakların Durumu (Günay, Uçan, 1980, s.25.)

4.3 İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

4.3.1 Çalgıdan Ses Çıkarma Ve Boş Tellerde Yay Kullanımına İlişkin Kazanımlar

Bu bölümde çalgıdan ses çıkarma ve boş tellerde farklı nota değerlerinde yay kullanıma ilişkin kazanımlara yer verilmiştir.

4.3.1.1 Kaba Çargâh(DO)Telinde Ses Üretebilme

Do telinde farklı nota değerlerini içeren ve keman öğretiminde başlangıçta ses üretmeye yardımcı olacak gösterimler aşağıdaki gibidir. Yay kullanımında aşağıdaki notalar üzerinde gösterilen işaretler yardımıyla yayın çekerek ya da iterek çalınacağı da anlaşılır biçimde gösterilmiştir.

Kabaçargâh(Do) Telinde Ses Üretebilme

> : Çekerek
< : İterek

H.Günhan Özmen

Şekil 4.3.1.1.1 Do (Kaba Çargâh) Teli Üzerinde Ses Üretebilme

Kabaçargâh(Do) Telinde Ses Üretebilme

>: Çekerek
<: İterek

H.Günhan Özmen



Şekil 4.3.1.1.2 Do (Kaba Çargâh) Teli Üzerinde Ses Üretebilme

Kabaçargâh(Do)Telinde Karışık Nota Değerlerinde Ses Üretebilme

>:Çekerek
<:İterek

H.Günhan Özmen

Şekil 4.3.1.1.3 Do (Kaba Çargâh) Teli Üzerinde Karışık Nota Değerlerinde Ses Üretebilme

4.3.1.2 Rast (SOL) Telinde Ses Üretebilme

Sol telinde farklı nota değerlerini içeren ve keman öğretiminde başlangıçta ses üretmeye yardımcı olacak gösterimler aşağıdaki gibidir. Yay kullanımında aşağıdaki notalar üzerinde gösterilen işaretler yardımıyla yayın çekerek ya da iterek çalınacağı da anlaşılır biçimde gösterilmiştir.

Rast(Sol) Telinde Ses Üretebilme

> : Çekerek
< : İterek

H.Günhan Özmen

Şekil 4.3.1.2.1 Sol (Rast) Teli Üzerinde Ses Üretebilme

Rast(Sol) Telinde Ses Üretebilme

> : Çekerek
< : İterek

H.Günhan Özmen

The exercise is composed of six staves of music. The first four staves each contain a sequence of eighth notes, with bowing directions indicated by greater-than (>) and less-than (<) symbols below the notes. The fifth and sixth staves each contain a sequence of eighth notes, with a triplet of eighth notes indicated by a '3' above the notes, and bowing directions indicated by greater-than (>) and less-than (<) symbols below the notes.

Şekil 4.3.1.2.2 Sol (Rast) Teli Üzerinde Ses Üretebilme

Rast(Sol) Telinde Karışık Nota Değerlerinde Ses Üretebilme

> : Çekerek
< : İterek

H.Günhan Özmen

The musical score is composed of eight staves, each containing a sequence of notes and rests. The notes are written on a single-line staff with a treble clef and a common time signature. The notes are primarily quarter, eighth, sixteenth, and thirty-second notes. The rests are indicated by horizontal lines. The bowing directions are indicated by arrows: '>' for pulling back (Çekerek) and '<' for pushing forward (İterek). The score is divided into sections by staves, with the first staff starting with a treble clef and a common time signature. The second staff introduces eighth notes. The third staff introduces sixteenth notes. The fourth staff introduces thirty-second notes. The fifth staff includes triplets of eighth notes. The sixth staff includes triplets of sixteenth notes. The seventh staff includes triplets of thirty-second notes. The eighth staff concludes with a double bar line.

Şekil 4.3.1.2.3 Sol (Rast) Teli Üzerinde Karışık Nota Değerlerinde Ses Üretebilme

4.3.1.3 Neva (Re) Telinde Ses Üretebilme

Re telinde farklı nota değerlerini içeren ve keman öğretiminde başlangıçta ses üretmeye yardımcı olacak gösterimler aşağıdaki gibidir. Yay kullanımında aşağıdaki notalar üzerinde gösterilen işaretler yardımıyla yayın çekerek ya da iterek çalınacağı da anlaşılır biçimde gösterilmiştir.

Neva(Re) Telinde Ses Üretebilme

> : Çekerek
< : İterek

H.Günhan Özmen

The musical notation is presented in six staves. The first staff contains a single note with a bowing direction symbol (> or <) below it. The second staff contains a sequence of notes with alternating bowing directions. The third staff contains a sequence of notes with alternating bowing directions. The fourth staff contains a sequence of notes with alternating bowing directions. The fifth staff contains a sequence of notes with alternating bowing directions. The sixth staff contains a sequence of notes with alternating bowing directions.

Şekil 4.3.1.3.1 Re (Neva) Teli Üzerinde Ses Üretebilme

Neva(Re) Telinde Ses Üretebilme

> : Çekerek
< : İterek

H.Günhan Özmen

The musical notation consists of six staves, each with a treble clef and a common time signature (C). The first four staves contain eighth-note patterns. The first staff has 12 eighth notes, the second has 12, the third has 12, and the fourth has 12. The last two staves contain triplet patterns. The fifth staff has 6 triplets, and the sixth staff has 6 triplets. The markings '>' and '<' are placed below the notes to indicate 'Çekerek' and 'İterek' techniques respectively.

Şekil 4.3.1.3.2 Re (Neva) Teli Üzerinde Ses Üretebilme

Neva(Re) Telinde Karışık Nota Değerlerinde Ses Üretebilme

> : Çekerek
< : İterek

H.Günhan Özmen

The musical notation is presented in eight staves, each containing a sequence of notes and rests. The notes are marked with > (Çekerek) and < (İterek) symbols. The notation includes eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The final staff ends with a double bar line.

Şekil 4.3.1.3.3 Re (Neva) Teli Üzerinde Karışık Nota Değerlerinde Ses Üretebilme

4.3.1.4 Muhayyer (Lâ) Telinde Ses Üretebilme

Lâ telinde farklı nota değerlerini içeren ve keman öğretiminde başlangıçta ses üretmeye yardımcı olacak gösterimler aşağıdaki gibidir. Yay kullanımında aşağıdaki notalar üzerinde gösterilen işaretler yardımıyla yayın çekerek ya da iterek çalınacağı da anlaşılır biçimde gösterilmiştir.

Muhayyer(La) Telinde Ses Üretebilme

H.Günhan Özmen

> : Çekerek
< : İterek

Şekil 4.3.1.4.1 Lâ (Muhayyer) Teli Üzerinde Ses Üretebilme

Muhayyer(La) Telinde Ses Üretebilme

> : Çekerek
< : İterek

H.Günhan Özmen

The musical notation is written on six staves. The first four staves each contain a sequence of eighth notes, with accents (> and <) placed below the notes to indicate bowing direction. The fifth and sixth staves each contain a sequence of triplets of eighth notes, with accents (> and <) placed below the notes to indicate bowing direction.

Şekil 4.3.1.4.2 Lâ (Muhayyer) Teli Üzerinde Ses Üretebilme

Muhayyer(La) Telinde Karışık Nota
Değerlerinde Ses Üretebilme

> : Çekerek
< : İterek

H.Günhan Özmen

The musical notation is presented in eight staves. Each staff contains a sequence of notes with corresponding bowing directions indicated by > (Çekerek) and < (İterek) symbols below the staff. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets marked with a '3' and a slur. The final staff ends with a double bar line.

Şekil 4.3.1.4.3 Lâ (Muhayyer) Teli Üzerinde Karışık Nota Değerlerinde Ses
Üretebilme

4.3.2 Sağ Elde Boş Teller Arası Geçiş Yapabilme

Bu kısımda boş teller arasında geçişi ifade eden gerekli şekiller gösterilmiştir.

4.3.2.1 Kaba Çargâh Ve Rast Tellerinde Geçiş Yapabilme

Boş telde do telinden sol teline geçiş aşağıda, şekildeki gibi gösterilmiştir.

Kabaçargâh(Do) Ve Rast(Sol) Tellerinde Ses Üretebilme

> : Çekerek
< : İterek

H.Günhan Özmen

Şekil 4.3.2.1.1 Do (Kaba Çargâh) Ve Sol (Rast) Tellerinde Ses Üretebilme

4.3.2.2 Rast Ve Neva Tellerinde Geçiş Yapabilme

Boş telde sol telinden re teline geçiş, aşağıda şekildeki gibi gösterilmiştir.

Rast(Sol) Ve Re(Neva) Tellerinde Ses Üretebilme

> : Çekerek
< : İterek

H.Günhan Özmen

The image displays eight staves of musical notation for the Rast(Sol) and Re(Neva) strings. The notation is in treble clef with a common time signature (C). The first staff shows a sequence of notes with bowing directions: > < > < > < > <. The second staff continues this pattern. The third staff introduces a new pattern: > < > > < > > < > > < >. The fourth staff continues this pattern. The fifth staff introduces a new pattern: > < > < > < > < > < > < > < > <. The sixth staff continues this pattern. The seventh staff introduces a new pattern: > < > < > < > < > < > < > < > <. The eighth staff continues this pattern. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and bowing directions (> for Çekerek and < for İterek).

Şekil 4.3.2.2.2 Sol (Rast) Ve Re (Neva) Tellerinde Ses Üretebilme

4.3.2.3 Neva Ve Muhayyer Tellerinde Geçiş Yapabilme

Boş telde re telinden sol teline geçiş, aşağıda şekildeki gibi gösterilmiştir.

Neva(Re) Ve Muhayyer(La) Tellerinde Ses Üretebilme

> : Çekerek
< : İterek

H.Günhan Özmen

The image displays eight staves of musical notation for the Neva(Re) and Muhayyer(La) strings. Each staff contains a sequence of notes and rests, with arrows indicating the direction of the bow stroke (pulling or pushing). The notation is written in treble clef with a common time signature (C). The first two staves show a sequence of notes with arrows indicating the direction of the bow stroke. The third staff shows a sequence of notes with arrows indicating the direction of the bow stroke. The fourth staff shows a sequence of notes with arrows indicating the direction of the bow stroke. The fifth staff shows a sequence of notes with arrows indicating the direction of the bow stroke. The sixth staff shows a sequence of notes with arrows indicating the direction of the bow stroke. The seventh staff shows a sequence of notes with arrows indicating the direction of the bow stroke. The eighth staff shows a sequence of notes with arrows indicating the direction of the bow stroke.

Şekil 4.3.2.3.1 Re (Neva) Ve Lâ (Muhayyer) Tellerinde Ses Üretebilme

4.3.2.4 Tüm Boş Tellerde Geçiş Yapabilme

Tüm boş tellere geçişte ses üretilebilme, aşağıda şekildeki gibi gösterilmiştir.

Tüm Boş Tellerde Ses Üretebilme

> : Çekerek
< : İterek

H.Günhan Özmen

The musical notation consists of eight staves, each containing a sequence of notes and rests. The notes are marked with '>' (Çekerek) and '<' (İterek) symbols, indicating the direction of the bow stroke. The notation is written in a single system, with each staff representing a different rhythmic pattern. The first staff starts with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The second staff starts with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The third staff starts with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The fourth staff starts with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The fifth staff starts with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The sixth staff starts with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The seventh staff starts with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The eighth staff starts with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes.

Şekil 4.3.2.4.1 Tüm Boş Tellerde Ses Üretebilme

Tüm Boş Tellerde Ses Üretebilme

> : Çekerek
< : İterek

H.Günhan Özmen

The musical exercise consists of eight measures, each containing a sequence of notes on the six strings. The notes are marked with accents (> for pull, < for push) and some are grouped in triplets. The exercise is designed to train the player's ability to produce sound on all six strings.

Şekil 4.3.2.4.2 Tüm Boş Tellerde Ses Üretebilme

4.4 Sağ Ve Sol Elin Birlikte Kullanımına İlişkin Kazanımlar

4.4.1 Kaba Çargâh(DO)Telinde Parmak Düşürebilme

Kaba Çargâh telinde sol el parmaklarıyla, tüm tellerde naturel seslerden oluşan kazanımlar aşağıdaki şekilde ifade edilmiştir. Parmak numaraları aşağıda ve tüm tellerde sembolik olarak çizilmiştir.

Sağ Ve Sol Elin Birlikte Kullanımı
Kabaçargâh(Do) Telinde Parmak Düşürebilme

H.Günhan Özmen

> : Çekerek
< : İterek

Şekil 4.4.1.1 Kaba Çargâh(DO)Telinde Parmak Düşürebilme

4.4.2. Rast(SOL)Telinde Parmak Düşürebilme

Rast telinde sol el parmaklarıyla, tüm tellerde naturel seslerden oluşan kazanımlar aşağıdaki şekilde ifade edilmiştir. Parmak numaraları aşağıda ve tüm tellerde sembolik olarak çizilmiştir.

Sağ Ve Sol Elin Birlikte Kullanımı Rast(Sol) Telinde Parmak Düşürebilme

> : Çekerek
< : İterek

H.Günhan Özmen

Şekil 4.4.2.1 Rast(Sol)Telinde Parmak Düşürebilme

4.4.3 Neva(RE)Telinde Parmak Düşürebilme

Neva telinde sol el parmaklarıyla, tüm tellerde naturel seslerden oluşan kazanımlar aşağıdaki şekilde ifade edilmiştir. Parmak numaraları aşağıda ve tüm tellerde sembolik olarak çizilmiştir.

Sağ Ve Sol Elin Birlikte Kullanımı Neva(Re) Telinde Parmak Düşürebilme

> : Çekerek
< : İterek

H.Günhan Özmen

Şekil 4.4.3.1 Neva(Re)Telinde Parmak Düşürebilme

4.4.4 Muhayyer(LÂ)Telinde Parmak Düşürebilme

Muhayyer telinde sol el parmaklarıyla, tüm tellerde naturel seslerden oluşan kazanımlar aşağıdaki şekilde ifade edilmiştir. Parmak numaraları aşağıda ve tüm tellerde sembolik olarak çizilmiştir.

Sağ Ve Sol Elin Birlikte Kullanımı Muhayyer(La) Telinde Ses Üretebilme

> : Çekerek
< : İterek

0 1 2 3 4 H.Günhan Özmen

The musical notation is presented on six staves. The first staff includes finger numbers 0, 1, 2, 3, and 4 above the notes, and symbols > and < below the notes. The subsequent staves show various melodic lines and patterns on a single staff.

Şekil 4.4.4.1 Muhayyer(Lâ)Telinde Parmak Düşürebilme

4.4.5 Tüm Tellerde Karışık Olarak Parmak Düşürebilme

Tüm tellerde sol el parmaklarıyla, naturel seslerden oluşan kazanımlar aşağıdaki şekilde ifade edilmiştir. Parmak numaraları aşağıda ve tüm tellerde sembolik olarak çizilmiştir.

Sağ Ve Sol Elin Birlikte Kullanımı Tüm Tellerde Parmak Düşürebilme

H.Günhan Özmen



Şekil 4.4.5.1 Tüm Tellerde Parmak Düşürebilme

Sağ Ve Sol Elin Birlikte Kullanımı
Tüm Tellerde Parmak Düşürebilme

H.Günhan Özmen



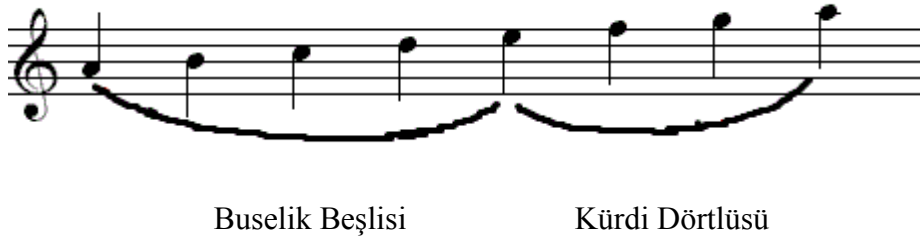
Şekil 4.4.5.2 Tüm Tellerde Parmak Düşürebilme

4.5 Seçilen Makamların Genel Özellikleri Ve Belirtilen Kazanımların Uygulamadaki Görünümü

4.5.1 Buselik Makamının Genel Özellikleri

Makamın Dizisi: Dügâh perdesindeki Buselik beşlisi ile Hüseyinî perdesindeki Kürdî dörtlüsünün birleşmesinden meydana gelmiştir. Şekil 4.5.1.1’de gösterilmiştir.

BUSELİK MAKAMI DİZİSİ



Şekil 4.5.1.1 Buselik Makamı Dizisi

Makamın Durağı: Dügâh perdesidir.

Makamın Güçlüsü: Hüseyinî perdesidir.

Makamın Yedeni: Nim Zîrgüle perdesidir.

Makamın Donanımı: Donanımda değiştirici işaret yoktur.

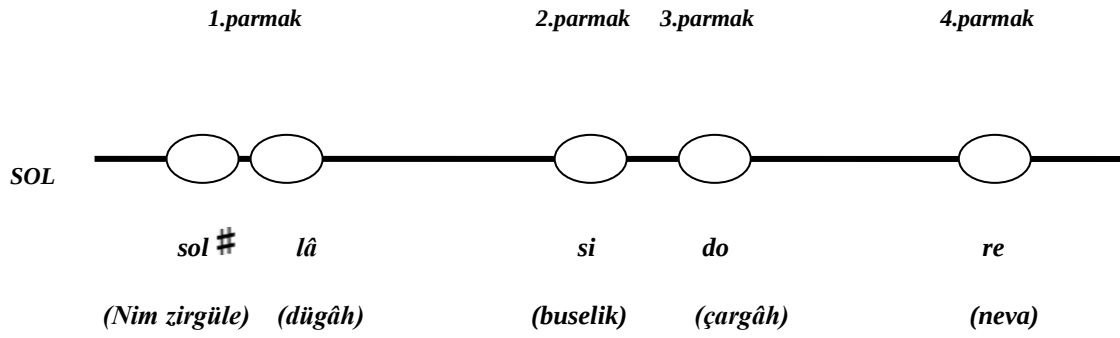
Makamın Seyri: Çıkıdır. Durak perdesi civarından seyre başlanır.

Dügâh perdesi üzerindeki Buselik beşlisi gösterildikten sonra güçlü perdesinde yarım karar yapılır. Hüseyî perdesindeki Kürdî dörtlüsü veya hicaz dörtlüsü sesleri de gösterildikten sonra tam karar yapılır.

4.5.1.1 Buselik Makamında İcra Yapabilme

Buselik makamında icra edilen kazanımlar aşağıdaki şekilde ifade edilmiştir. Makamın icrasının da keman üzerindeki nota yerleri temsili olarak şekilde gösterilmiştir.

Buselik Makamının Keman Üzerindeki Nota Yerleri



Şekil 4.5.1.1.1 Buselik Makamının Keman Üzerindeki Nota Yerleri

Buselik Makamında İcra Yapabilme



Şekil 4.5.1.1.2 Buselik Makamında İcra Yapabilme

*4.5.1.2 Eser Analizi

Çalgı Teknikleri Açısından Değerlendirme

Etütte Kullanılan Yay Teknikleri	Detache, Legato
Etütte Kullanılan Pozisyonlar	1. Pozisyon
Etütte Kullanılan Nüanslar	Yok

Tablo 4.5.1.2.1 Buselik Makamındaki Eseri Çalgı Teknikleri Açısından Değerlendirme

Besteleme Teknikleri Açısından Değerlendirme

Etüdün Ölçü Sayısı	4/4
Etüdün Makamı ve Seyir Özelliği	Buselik
Etüdün Formal Yapısı	Genişletilmiş Bir bölümlü
Etütte Geçen Çeşniler/Geçkiler	Yok
Etüdün Özgünlüğü	Özgün

Tablo 4.5.1.2.2 Buselik Makamındaki Eseri Besteleme Teknikleri Açısından Değerlendirme

* Söz konusu şablon, Aytekin Albuz'un "Viyola öğretiminde Türk müziği ses sistemine ilişkin dizilerin kullanımı ve bu sistem kaynaklı çokseslilik yaklaşımları" isimli doktora tezinden alınmıştır.

***4.5.1.3 Buselik Makamında Öğrenci Performansına İlişkin Uzman Değerlendirme Sonuç Tablosu**

Ölçek	Tamamen	B. ölçüde	Kısmen	Çok az	Hiç	Toplam	
Kriterler							
Başarı durumu	%	%	%	%	%	f	%
Ses ve Sürelerin Doğruluğu	00	53.34	46.66	00	00	5	100
Entonasyon Hakimiyeti	00	40	40	20	00	5	100
Tekniksel Davranışları n Sergilenimi	00	20	53.34	26.66	00	5	100
Makamsal Yorumlama / Benzetim	00	20	53.34	26.66	00	5	100
Müzikal Bütünlük	00	20	60	20	00	5	100

Tablo 4.5.1.3.1 Buselik Makam Dizisinin Keman Öğretiminde Kullanımına Yönelik Olarak Hazırlanan Etütsel Denemenin Örneklem Grubu Tarafından İcra Edilebilirlik Durumu

* Söz konusu ölçme aracı, Aytekin Albuz'un "Viyola öğretiminde Türk müziği ses sistemine ilişkin dizilerin kullanımı ve bu sistem kaynaklı çokseslilik yaklaşımları" isimli doktora tezinden alınmıştır.

Buselik makamında öğrenci performanslarının uzman görüşüne göre değerlendirilmesine ilişkin Tablo 4.5.1.3.1 de görüldüğü üzere;

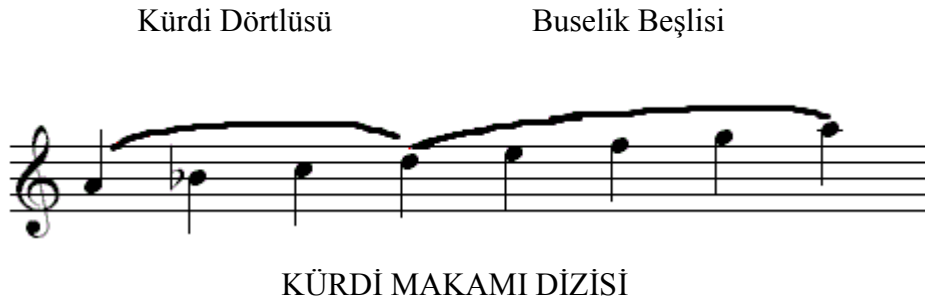
- Ses ve sürelerin doğruluğu boyutunda: Uzmanlar %53,33 büyük ölçüde ve %46,66 kısmen düzeyinde,
- Entonasyon hâkimiyeti boyutunda: Uzmanlar %40 büyük ölçüde, %40 kısmen ve %20 çok az düzeyinde,
- Tekniksel davranışların sergilenimi boyutunda: %20 büyük ölçüde, %53,33 büyük ölçüde ve %26,66 çok az düzeyinde,
- Makamsal yorumlama boyutunda: %20 büyük ölçüde,%53,33 kısmen ve %26,66 çok az düzeyinde,
- Müzikal bütünlük boyutunda: %20 büyük ölçüde, %60 kısmen ve %20 çok az düzeyinde performans becerileri tespit edilmiştir.

Bu durum; uzmanların ortak görüşleri çerçevesinde ağırlıklı olarak;

- 1.Ses ve sürelerin doğruluğu boyutunda: %53,33 büyük ölçüde,
- 2.Entonasyon hâkimiyeti boyutunda: %40 kısmen,
- 3.Tekniksel davranışların sergilenimi boyutunda: %53,33 büyük ölçüde,
- 4.Makamsal yorumlama/ benzetim boyutunda: %53,33 kısmen ve
- 5.Müzikal bütünlük boyutunda: %60 kısmen düzeyinde başarı elde edildiği görüşünde birleştiğini göstermektedir.

4.5.2 Kürdi Makamının Genel Özellikleri

Makamın Dizisi: Dügâh perdesi üzerindeki Kürdi dörtlüsü ile Neva perdesindeki Buselik beşlisinin birleşmesinden meydana gelmektedir. Şekil 4.5.2.1’de gösterilmiştir.



Şekil 4.5.2.1 Kürdi Makamı Dizisi

Makamın Durağı: Dügâh perdesidir.

Makamın Güçlüsü: Neva perdesidir.

Makamın Yedeni: Rast perdesidir.

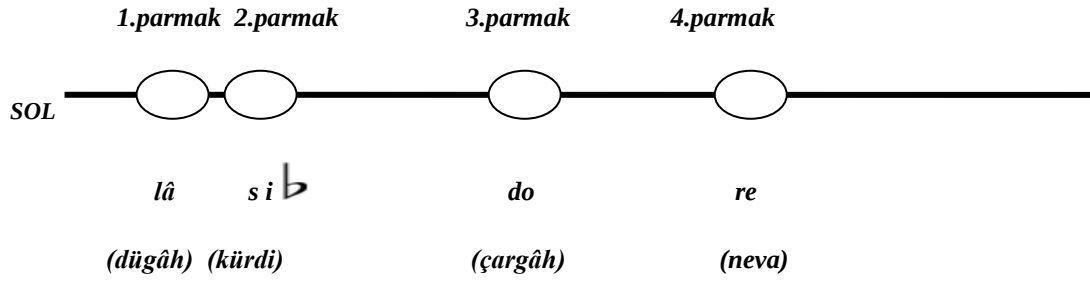
Makamın Donanımı: Donanıma si küçük mücennep bemolü (Kürdî) yazılır.

Makamın Seyri: Çıkıcıdır. Durak veya güçlü perdesi civarından Kürdî dörtlüsü sesleriyle seyre başlanır. Neva perdesinde yarım karar yapılır. Buselik beşlisi sesleri gösterilerek ve Neva perdesinde Kürdi çeşnisi kullanılarak Dügâh perdesinde Kürdi dörtlüsü sesleriyle yedenli tam karar yapılır.

4.5.2.1 Kürdi Makamında İcra Yapabilme

Kürdi makamında icra edilen kazanımlar aşağıdaki şekilde ifade edilmiştir. Makamın icrasının da keman üzerindeki nota yerleri temsili olarak şekilde gösterilmiştir.

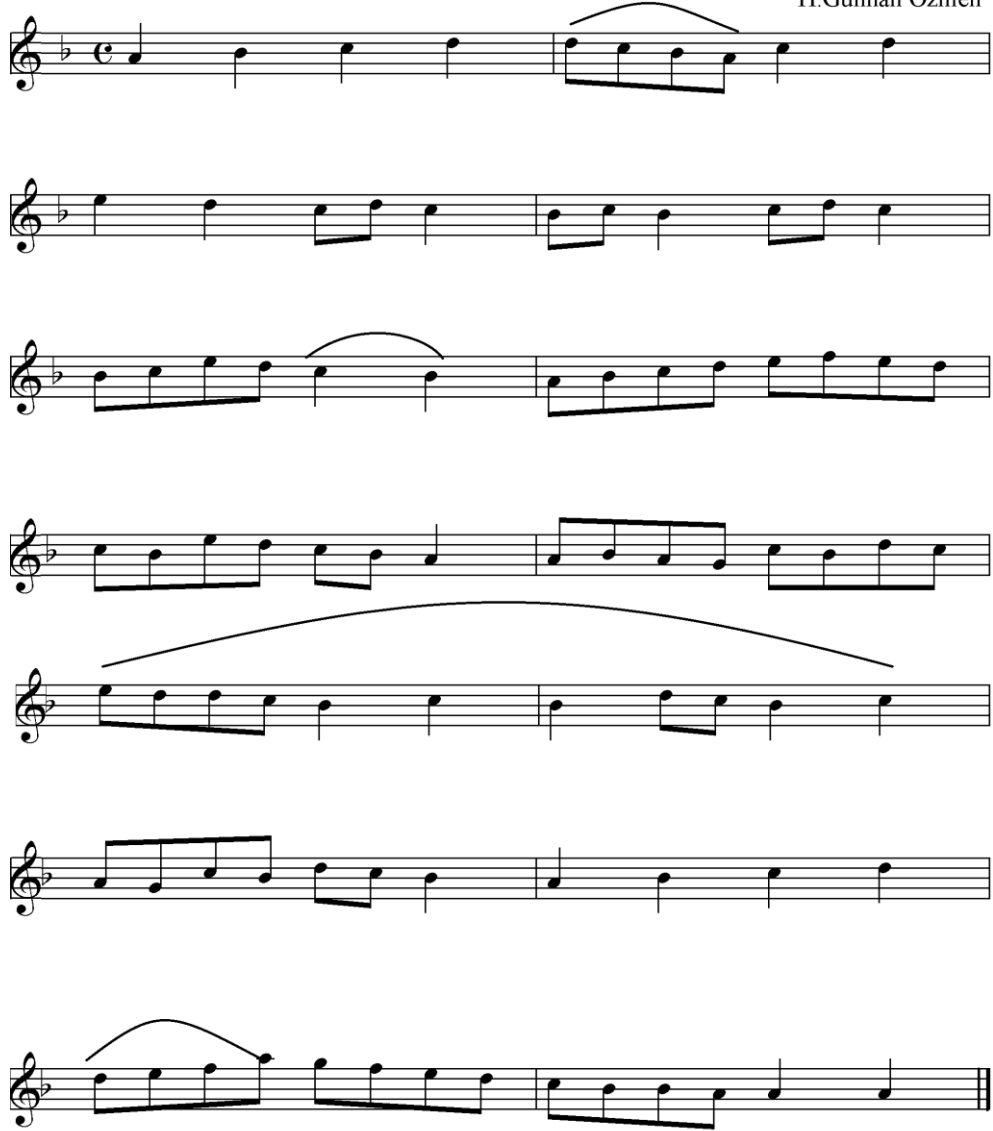
Kürdi Makamının Keman Üzerindeki Nota Yerleri



Şekil 4.5.2.1.1 Kürdi Makamının Keman Üzerindeki Nota Yerleri

Kürdi Makamında İcra Yapabilme

H.Günhan Özmen



4.5.2.2 Eser Analizi

Çalgı Teknikleri Açısından Değerlendirme

Etütte Kullanılan Yay Teknikleri	Detache, Legato
Etütte Kullanılan Pozisyonlar	1. Pozisyon
Etütte Kullanılan Nüanslar	Yok

Tablo 4.5.2.2.1 Kürdi Makamındaki Eseri Çalgı Teknikleri Açısından Değerlendirme

Besteleme Teknikleri Açısından Değerlendirme

Etüdün Ölçü Sayısı	4/4
Etüdün Makamı ve Seyir Özelliği	Kürdi
Etüdün Formal Yapısı	Genişletilmiş Bir bölümlü
Etütte Geçen Çeşniler/Geçkiler	Yok
Etüdün Özgünlüğü	Özgün

Tablo 4.5.2.2.2 Kürdi Makamındaki Eseri Besteleme Teknikleri Açısından Değerlendirme

4.5.2.3 Kürdi Makamında Öğrenci Performansına İlişkin Uzman Değerlendirme Tablosu

Ölçek	Tamamen	B. ölçüde	Kısmen	Çok az	Hiç	Toplam	
Kriterler							
Başarı durumu	%	%	%	%	%	f	%
Ses ve Sürelerin Doğruluğu	00	33.39	66.61	00	00	5	100
Entonasyon Hakimiyeti	00	40	53.33	6.67	00	5	100
Tekniksel Davranışları n Sergilenimi	00	33.33	53.33	13.34	00	5	100
Makamsal Yorumlama / Benzetim	00	40	26.66	33.34	00	5	100
Müzikal Bütünlük	00	46.66	33.33	20.01	00	5	100

Tablo 4.5.2.3.1 Kürdi Makam Dizisinin Keman Öğretiminde Kullanımına Yönelik Olarak Hazırlanan Etütsel Denemenin Örneklem Grubu Tarafından İcra Edilebilirlik Durumu

Kürdi makamında öğrenci performanslarının uzman görüşüne göre değerlendirilmesine ilişkin Tablo 4.5.2.3.1 de görüldüğü üzere;

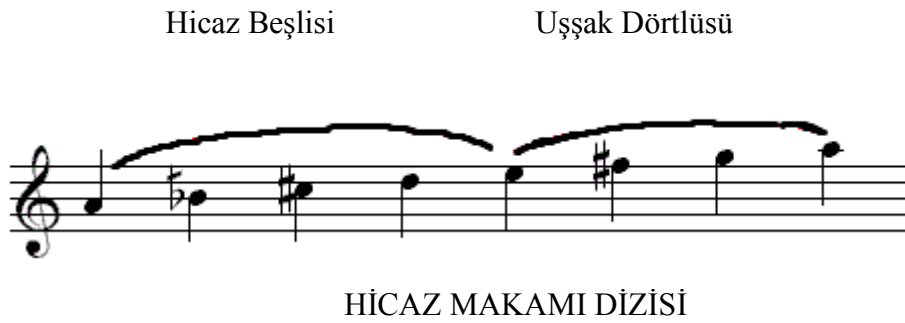
- Ses ve sürelerin doğruluğu boyutunda: Uzmanlar %33,39 büyük ölçüde ve %66,66 kısmen düzeyinde,
- Entonasyon hâkimiyeti boyutunda: Uzmanlar %40 büyük ölçüde, %53,33 kısmen ve %6,66 çok az düzeyinde,
- Tekniksel davranışların sergilenimi boyutunda: %33,33 büyük ölçüde, %53,33 kısmen ve %13,33 çok az düzeyinde,
- Makamsal yorumlama boyutunda: %40 büyük ölçüde, %33,33 kısmen ve %33,33 çok az düzeyinde,
- Müzikal bütünlük boyutunda: %46,66 büyük ölçüde, %33,33 kısmen ve %26,66 çok az düzeyinde performans becerileri tespit edilmiştir.

Bu durum; uzmanların ortak görüşleri çerçevesinde ağırlıklı olarak;

- 1.Ses ve sürelerin doğruluğu boyutunda: %66,66 kısmen,
- 2.Entonasyon hâkimiyeti boyutunda: %53,33 kısmen,
- 3.Tekniksel davranışların sergilenimi boyutunda: %53,33 büyük ölçüde,
- 4.Makamsal yorumlama/ benzetim boyutunda: %40 büyük ölçüde ve
- 5.Müzikal bütünlük boyutunda: %46,66 büyük ölçüde başarı elde edildiği görüşüldüğünde birleştiğini göstermektedir.

4.5.3 Hicaz Makamının Genel Özellikleri

Makamın Dizisi: Dügâh perdesindeki Hicaz dörtlüsü ile Neva perdesindeki Uşşak dörtlüsünün birleşmesinden meydana gelmiştir. Şekil 4.5.3.1’de gösterilmiştir.



Şekil 4.5.3.1 Hicaz Makamı Dizisi

Makamın Durağı: Dügâh perdesidir.

Makamın Güçlüsü: Neva perdesidir.

Makamın Yedeni: Rast perdesidir.

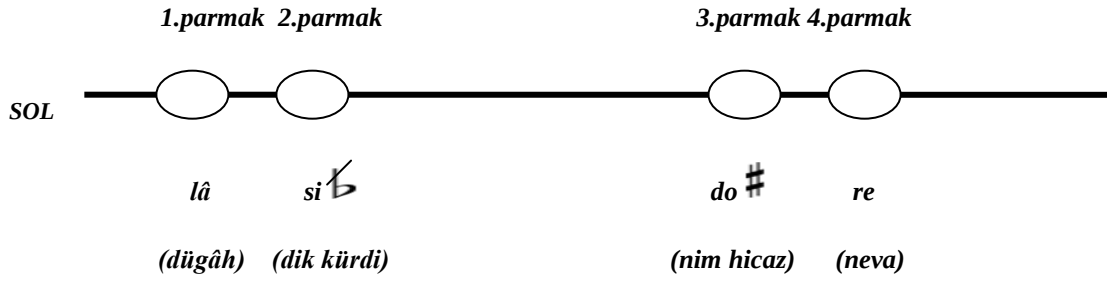
Makamın Donanımı: Donanımına si bakiye bemolü (Dik Kürdi) , fa bakiye diyezi (Eviç) , do bakiye diyezi (Nim Hicaz) yazılır.

Makamın Seyri: İnici-çıkıcıdır. Durak veya güçlü perdesinden seyre başlar.Dizi seslerinde karışık dolaşıldıktan sonra güçlüsü olan Neva perdesinde Rast beşlisi kullanılarak yarım karar yapılır.Genişleme bölgeleri kullanılarak ve gerekli asma kararlar yapılarak Dügâh perdesinde Hicaz dörtlüsü sesleriyle tam karar verir.

4.5.3.1 Hicaz Makamında İcra Yapabilme

Hicaz makamında icra edilen kazanımlar aşağıdaki şekilde ifade edilmiştir. Makamın icrasının da keman üzerindeki nota yerleri temsili olarak şekilde gösterilmiştir.

Hicaz Makamının Keman Üzerindeki Nota Yerleri



Şekil 4.5.3.1.1 Hicaz Makamının Keman Üzerindeki Nota Yerleri

Hicaz Makamında İcra Yapabilme

H.Günhan Özmen



4.5.3.2 Eser Analizi

1

Çalgı Teknikleri Açısından Değerlendirme

Etütte Kullanılan Yay Teknikleri	Legato, Detache
Etütte Kullanılan Pozisyonlar	1. Pozisyon
Etütte Kullanılan Nüanslar	Yok

Tablo 4.5.3.2.1 Hicaz Makamındaki Eseri Çalgı Teknikleri Açısından Değerlendirme

Besteleme Teknikleri Açısından Değerlendirme

Etüdün Ölçü Sayısı	4/4
Etüdün Makamı ve Seyir Özelliği	Hicaz
Etüdün Formal Yapısı	Genişletilmiş Bir bölümlü
Etütte Geçen Çeşniler/Geçkiler	Neva Perdesinde Rast Geçkisi
Etüdün Özgünlüğü	Özgün

Tablo 4.5.3.2.2 Hicaz Makamındaki Eseri Besteleme Teknikleri Açısından Değerlendirme

4.5.3.3 Hicaz Makamında Öğrenci Performansına İlişkin Uzman Değerlendirme Sonuç Tablosu

Ölçek Kriterler	Tamamen	B. ölçüde	Kısmen	Çok az	Hiç	Toplam	
Başarı durumu	%	%	%	%	%	f	%
Ses ve Sürelerin Doğruluğu	00	53.33	46.67	00	00	5	100
Entonasyon Hakimiyeti	00	40	40	20	00	5	100
Tekniksel Davranışların Sergilenimi	00	46.66	46.66	6.68	00	5	100
Makamsal Yorumlama / Benzetim	00	40	26.66	33.34	00	5	100
Müzikal Bütünlük	00	33.34	53.33	13.33	00	5	100

Tablo 4.5.3.3.1 Hicaz Makam Dizisinin Keman Öğretiminde Kullanımına Yönelik Olarak Hazırlanan Etütsel Denemenin Örneklem Grubu Tarafından İcra Edilebilirlik Durumu

Hicaz makamında öğrenci performanslarının uzman görüşüne göre değerlendirilmesine ilişkin Tablo 4.5.3.3.1 de görüldüğü üzere;

- Ses ve sürelerin doğruluğu boyutunda: Uzmanlar %53,33 büyük ölçüde ve %46,66 kısmen düzeyinde,
- Entonasyon hâkimiyeti boyutunda: Uzmanlar %40 büyük ölçüde, %40 kısmen ve %20 çok az düzeyinde,
- Tekniksel davranışların sergilenimi boyutunda: %46,66, büyük ölçüde, %46,66 kısmen ve %6,66 çok az düzeyinde,
- Makamsal yorumlama boyutunda: %40 büyük ölçüde,%33,33 kısmen ve %33,33 çok az düzeyinde,
- Müzikal bütünlük boyutunda: %33,33 büyük ölçüde, %53,33 kısmen ve %13,33 çok az düzeyinde performans becerileri tespit edilmiştir.

Bu durum; uzmanların ortak görüşleri çerçevesinde ağırlıklı olarak;

- 1.Ses ve sürelerin doğruluğu boyutunda: %53,33 kısmen,
- 2.Entonasyon hâkimiyeti boyutunda: %40 büyük ölçüde,
- 3.Tekniksel davranışların sergilenimi boyutunda: %46,66 büyük ölçüde,
- 4.Makamsal yorumlama/ benzetim boyutunda: %40 büyük ölçüde ve
- 5.Müzikal bütünlük boyutunda: %53,33 kısmen başarı elde edildiği görüşüldüğünde birleştiğini göstermektedir.

4.5.4 Nihavend Makamının Genel Özellikleri

Makamın Dizisi: Rast perdesindeki Buselik makamı ile Neva perdesindeki üzerindeki Hümayun makamının birleşmesinden meydana gelmiştir. Şekil 4.5.4.1’de gösterilmiştir.



Şekil 4.5.4.1 Nihavend Makamı Dizisi

Makamın Durağı: Rast perdesidir.

Makamın Güçlüsü: Nevâ perdesidir.

Makamın Yedeni: Irak perdesidir.

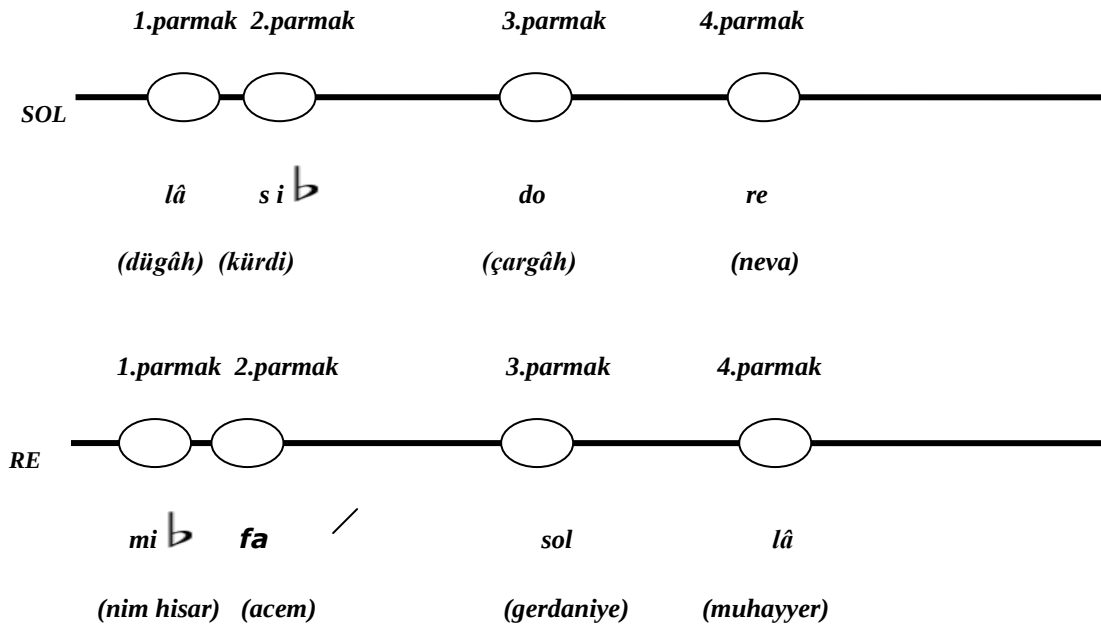
Makamın Donanımı: Si ve Mi için küçük mücennep bemolü (Kürdi, Nim Hisar) donanıma yazılır. Diğer değiştirici işaretler eser içinde gösterilmektedir.

Makamın Seyri: İnici-çıkıcıdır. Makamın durak perdesi veya güçlüsü olan Nevâ perdesi civarından seyre başlanır. Durak perdesi civarından seyre başlasa bile güçlü perdesi hemen duyulur. Dizi seslerinde gezindikten sonra Nevâ perdesinde yarım karar verilir. Makamın asma karar perdeleri gösterildikten sonra Rast perdesinde tam karar verilir.

4.5.4.1 Nihavend Makamında İcra Yapabilme

Nihavend makamında icra edilen kazanımlar aşağıdaki şekilde ifade edilmiştir. Makamın icrasının da keman üzerindeki nota yerleri temsili olarak şekilde gösterilmiştir.

Nihavend Makamının Keman Üzerindeki Nota Yerleri



Şekil 4.5.4.1.1 Nihavend Makamının Keman Üzerindeki Nota Yerleri

Nihavend Makamında İcra Yapabilme

H.Günhan Özmen



Şekil 4.5.4.1.2 Nihavend Makamında İcra Yapabilme

4.5.4.2 Eser Analizi

Çalgı Teknikleri Açısından Değerlendirme

Etütte Kullanılan Yay Teknikleri	Legato, Detaşe
Etütte Kullanılan Pozisyonlar	1.Pozisyon
Etütte Kullanılan Nüanslar	Yok

Tablo 4.5.4.2.1 Nihavend Makamındaki Eseri Çalgı Teknikleri Açısından Değerlendirme

Besteleme Teknikleri Açısından Değerlendirme

Etüdün Ölçü Sayısı	3/4
Etüdün Makamı ve Seyir Özelliği	Nihavend
Etüdün Formal Yapısı	Genişletilmiş Bir bölümlü
Etütte Geçen Çeşniler/Geçkiler	Yok
Etüdün Özgünlüğü	Özgün

Tablo 4.5.4.2.2 Nihavend Makamındaki Eseri Besteleme Teknikleri Açısından Değerlendirme

4.5.4.3 Nihavend Makamında Öğrenci Performansına İlişkin Uzman Değerlendirme Sonuç Tablosu

Ölçek Kriterler	Tamamen	B. ölçüde	Kısmen	Çok az	Hiç	Toplam	
Başarı durumu	%	%	%	%	%	f	%
Ses ve Sürelerin Doğruluğu	00	40	53.33	6.67	00	5	100
Entonasyon Hakimiyeti	00	20	40	40	00	5	100
Tekniksel Davranışların Sergilenimi	00	26.66	66.66	6.68	00	5	100
Makamsal Yorumlama / Benzetim	00	26.66	33.33	40.01	00	5	100
Müzikal Bütünlük	00	6.66	66.66	26.68	00	5	100

Tablo 4.5.4.3.1 Nihavend Makam Dizisinin Keman Öğretiminde Kullanımına Yönelik Olarak Hazırlanan Etütsel Denemenin Örneklem Grubu Tarafından İcra Edilebilirlik Durumu

Nihavend makamında öğrenci performanslarının uzman görüşüne göre değerlendirilmesine ilişkin Tablo 4.5.4.3.1 de görüldüğü üzere;

- Ses ve sürelerin doğruluğu boyutunda: Uzmanlar %40 büyük ölçüde, %53,33 kısmen düzeyinde ve %6,66 çok az,
- Entonasyon hâkimiyeti boyutunda: Uzmanlar %20 büyük ölçüde, %40 kısmen ve %40 çok az düzeyinde,
- Tekniksel davranışların sergilenimi boyutunda: %26,66, büyük ölçüde, %66,66 kısmen ve %6,66 çok az düzeyinde,
- Makamsal yorumlama boyutunda: %26,66 büyük ölçüde,%33,33 kısmen ve %46,66 çok az düzeyinde,
- Müzikal bütünlük boyutunda: %6,66 büyük ölçüde, %66,66 kısmen ve %26,66 çok az düzeyinde performans becerileri tespit edilmiştir.

Bu durum; uzmanların ortak görüşleri çerçevesinde ağırlıklı olarak;

- 1.Ses ve sürelerin doğruluğu boyutunda: %53,33 kısmen,
- 2.Entonasyon hâkimiyeti boyutunda: %40 kısmen,
- 3.Tekniksel davranışların sergilenimi boyutunda: %66,66 kısmen,
- 4.Makamsal yorumlama/ benzetim boyutunda: %46,66 çok az ve
- 5.Müzikal bütünlük boyutunda: %66,66 kısmen başarı elde edildiği görüşüldüğünde birleştiğini göstermektedir.

4.5.5 Rast Makamının Genel Özellikleri

Makamın Dizisi: Rast perdesindeki Rast beşlisi ile Neva perdesindeki üzerindeki Rast dörtlüsünün birleşmesinden meydana gelmiştir. Şekil 4.5.5.1’de gösterilmiştir.



Şekil 4.5.5.1 Rast Makamı Dizisi

Makamın Durağı: Rast perdesidir.

Makamın Güçlüsü: Neva perdesidir.

Makamın Yedeni: Irak perdesidir.(dört komalık fa diyez)

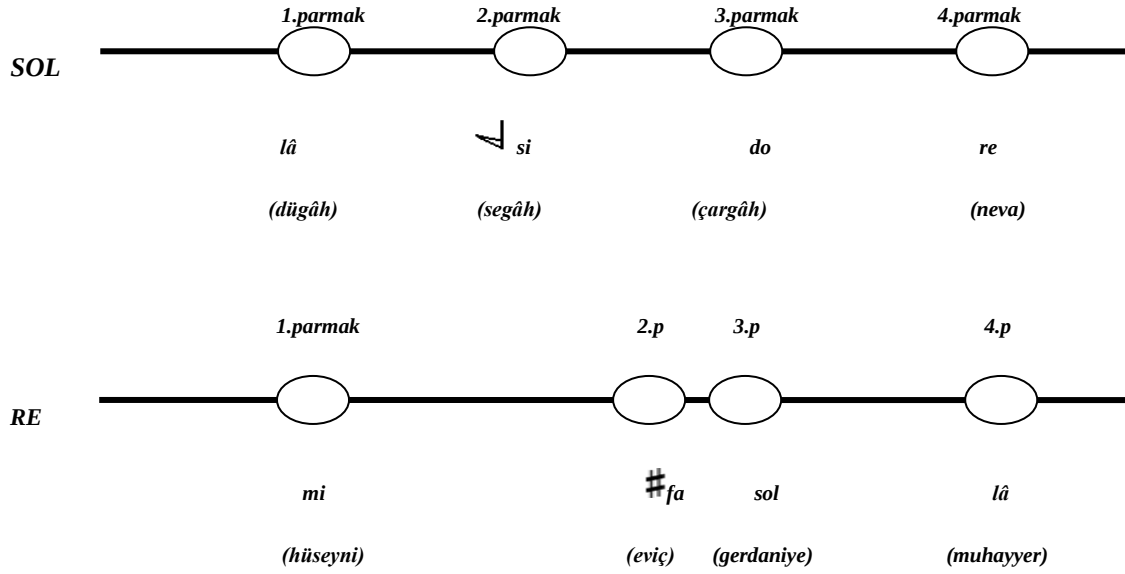
Makamın Donanımı: Donanımına si koma bemolü (Segâh) ve fa bakiye diyezi (Eviç) yazılır.

Makamın Seyri: Çıkıcıdır. Durak perdesi civarından veya Yegâh perdesindeki Rast dörtlüsü sesleriyle seyre başlanır. Yerinde Rast beşlisi sesleri gösterildikten sonra güçlüsü olan Neva perdesinde yarım karar yapılır. Neva perdesindeki Rast dörtlüsü sesleri de gösterilir. Eviç perdesi inici seyirlerde Acem perdesi olarak icra edilir. Makamda kullanılan çeşniler ve genişleme bölgesi kullanılarak yedenli tam karar yapılır.

4.5.5.1 Rast Makamında İcra Yapabilme

Rast makamında icra edilen kazanımlar aşağıdaki şekilde ifade edilmiştir. Makamın icrasının da keman üzerindeki nota yerleri temsili olarak şekilde gösterilmiştir.

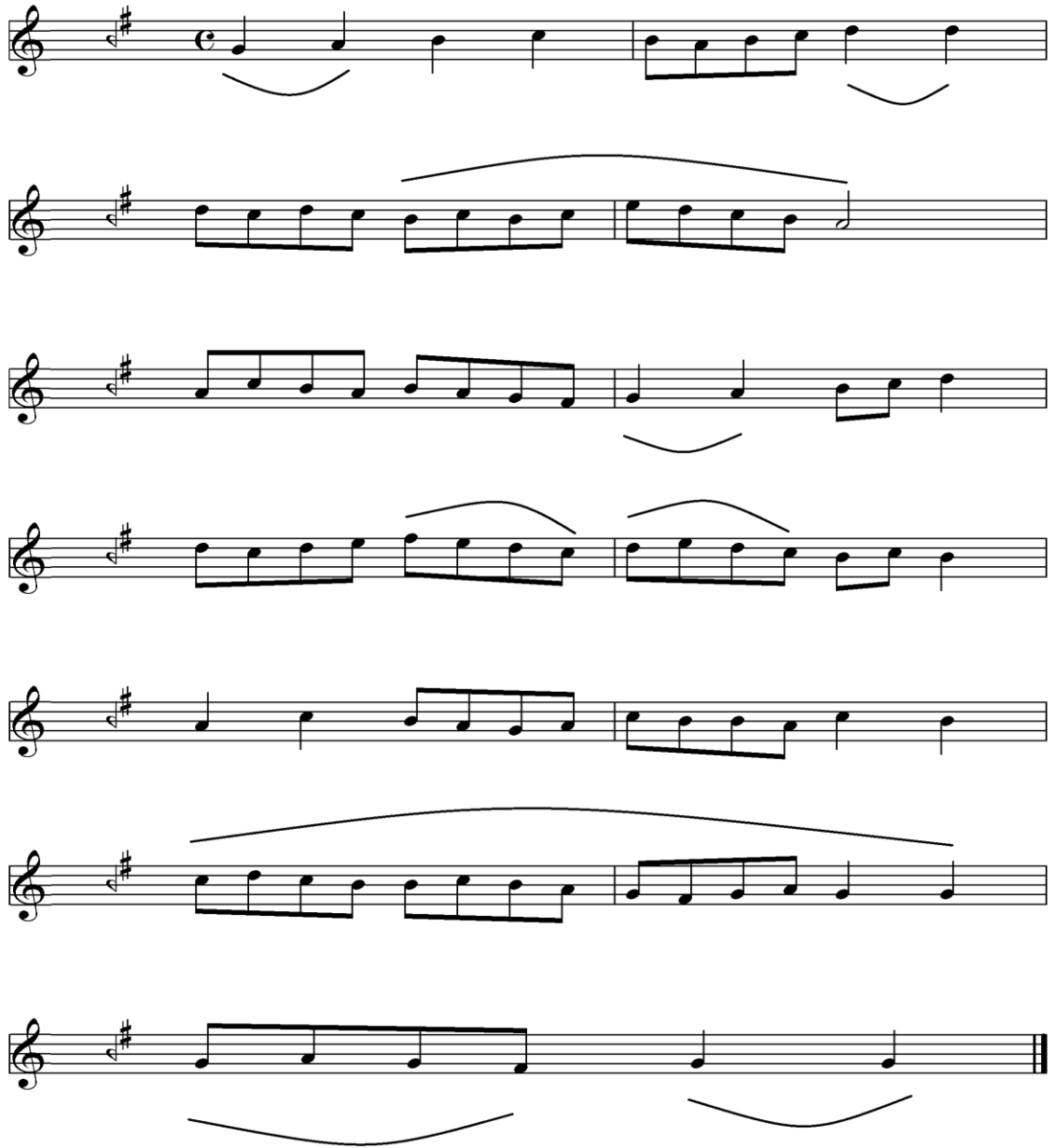
Rast Makamının Keman Üzerindeki Nota Yerleri



Şekil 4.5.5.1.1 Rast Makamının Keman Üzerindeki Nota Yerleri

Rast Makamında İcra Yapabilme

H.Günhan Özmen



Şekil 4.5.5.1.2 Rast Makamında İcra Yapabilme

4.5.5.2 Eser Analizi

Çalgı Teknikleri Açısından Değerlendirme

Etütte Kullanılan Yay Teknikleri	Legato,Detaşe
Etütte Kullanılan Pozisyonlar	1.Pozisyon
Etütte Kullanılan Nüanslar	Yok

Tablo 4.5.5.2.1 Rast Makamındaki Eseri Çalgı Teknikleri Açısından Değerlendirme

Besteleme Teknikleri Açısından Değerlendirme

Etüdün Ölçü Sayısı	4/4
Etüdün Makamı ve Seyir Özelliği	Rast
Etüdün Formal Yapısı	Genişletilmiş Bir bölümlü
Etütte Geçen Çeşniler/Geçkiler	Yok
Etüdün Özgünlüğü	Özgün

Tablo 4.5.5.2.2 Rast Makamındaki Eseri Besteleme Teknikleri Açısından Değerlendirme

4.5.5.3 Rast Makamında Öğrenci Performansına İlişkin Uzman Değerlendirme Sonuç Tablosu

Ölçek	Tamamen	B. ölçüde	Kısmen	Çok az	Hiç	Toplam	
Kriterler							
Başarı durumu	%	%	%	%	%	f	%
Ses ve Sürelerin Doğruluğu	00	33.34	66.66	00	00	5	100
Entonasyon Hakimiyeti	00	26.66	46.66	26.68	00	5	100
Tekniksel Davranışları n Sergilenimi	00	26.66	66	13.34	00	5	100
Makamsal Yorumlama / Benzetim	00	33.33	40	26.67	00	5	100
Müzikal Bütünlük	00	00	46.66	53.34	00	5	100

Tablo 4.5.5.3.1 Rast Makam Dizisinin Keman Öğretiminde Kullanımına Yönelik Olarak Hazırlanan Etütsel Denemenin Örneklem Grubu Tarafından İcra Edilebilirlik Durumu

Rast makamında öğrenci performanslarının uzman görüşüne göre değerlendirilmesine ilişkin Tablo 4.5.5.3.1 de görüldüğü üzere;

- Ses ve sürelerin doğruluğu boyutunda: Uzmanlar %53,33 büyük ölçüde, %66,66 kısmen düzeyinde ve %6,66 çok az,
- Entonasyon hâkimiyeti boyutunda: Uzmanlar %26,66 büyük ölçüde, %46,66 kısmen ve %26,66 çok az düzeyinde,
- Tekniksel davranışların sergilenimi boyutunda: %26,66 büyük ölçüde, %60 kısmen ve %13,33 çok az düzeyinde,
- Makamsal yorumlama boyutunda: %33,33 büyük ölçüde,%40 kısmen ve %26,66 çok az düzeyinde,
- Müzikal bütünlük boyutunda:, %46,66 kısmen ve %53,33 çok az düzeyinde performans becerileri tespit edilmiştir.

Bu durum; uzmanların ortak görüşleri çerçevesinde ağırlıklı olarak;

- 1.Ses ve sürelerin doğruluğu boyutunda: %66,66 kısmen,
- 2.Entonasyon hâkimiyeti boyutunda: %46,66 kısmen,
- 3.Tekniksel davranışların sergilenimi boyutunda: %60 kısmen,
- 4.Makamsal yorumlama/ benzetim boyutunda: %40 kısmen ve
- 5.Müzikal bütünlük boyutunda: %53,33 çok az başarı elde edildiği görüşüldüğünde birleştiğini göstermektedir.

BÖLÜM V

5. Sonuç Ve Öneriler

Bu bölümde araştırmada elde edilen bulgulara dayanılarak ulaşılan sonuçlar ve bu sonuçlara bağlı olarak geliştirilen öneriler yer almaktadır.

5.1. Sonuç

Bu bölümde araştırmada elde edilen bulgulara dayanılarak ulaşılan sonuçlar ve bu sonuçlara bağlı olarak geliştirilen öneriler yer almaktadır.

- 1) Klasik Türk müziği başlangıç keman öğretiminde henüz belirli bir öğretim programı anlayışı olmadığından; söz konusu ders, öğretim elemanının deneyimlerine dayalı olarak geliştirdiği geleneksel yöntemler yürütülmektedir.
- 2) Klasik Türk Müziğinde başlangıç keman öğretiminde belirli bir öğretim programı olmamasının bir sonucu olarak, sistematik hale getirilmiş metod/metodlar yeterli değildir.
- 3) Klasik Türk müziği başlangıç keman öğretiminde kısmen batı müziği keman öğretimine benzese de sağ ve sol el tekniklerinde belirgin farklılıklar mevcuttur.
- 4) Türk Müziği keman icrasında sağ el (yay eli), kişiye göre değişebilen farklı usûl ve tarzlarda serbestçe kullanılmaktadır.
- 5) Türk Müziği keman icrasında sol el bilek pozisyonu, batı müziğine göre alışılmışın dışında sap kısmına dayanıp yatay vaziyette tutulmaktadır.
- 6) Türk Müziği keman icrasında temel yay teknikleri olan legato ve detaşe kullanımlarında ise nispeten benzerlikler görülmektedir.
- 7) Belirlenen kazanımlar çerçevesinde oluşturulan makamsal eserlere ilişkin uygulama sonuçlarında ;

- Buselik makamında teknik davranışların sergileniminde %53,33 kısmen, müzikal bütünlük hususunda %60 kısmen,
- Kürdi makamında teknik davranışların sergileniminde %53,33 kısmen, müzikal bütünlük hususunda %46,66 büyük ölçüde,
- Hicaz makamında teknik davranışların sergileniminde %46,66 eşit oranda kısmen ve büyük ölçüde, müzikal bütünlük hususunda %53,33 kısmen,
- Nihavend makamında teknik davranışların sergileniminde %66,66 kısmen, müzikal bütünlük hususunda %66,66 kısmen,
- Rast makamında teknik davranışların sergileniminde %60 kısmen, müzikal bütünlük hususunda %53,33 çok az başarı düzeyleri tespit edilmiştir.

5.2. Öneriler

- Türk Müziği başlangıç keman öğretiminde sağ el teknikleri üzerinde önemle durulmalı, standart bir yay tutuşu için gerekli çaba gösterilmelidir.
- Türk Müziği başlangıç keman öğretiminde sol el tekniği üzerinde önemle durulmalı, standart bir sol el tutuşu için gerekli çaba gösterilmelidir.
- Türk Müziği keman öğretiminde, meşk sisteminin yanı sıra, mutlaka bir metodsallık kaynağı geliştirilip kullanılmaktadır.
- Türk Müziği keman öğretiminde eğitimin programlı olması bakımından, mutlaka belirli bir öğretim programı geliştirilip kullanılmalıdır.
- Türk Müziği keman öğretiminde belirli bir başarı düzeyine erişmek için, Türk Müziği ses sistemi ve kuramına ilişkin bilgiler ön koşul olarak verilmelidir.

- Türk Müziği keman öğretimine ilişkin olarak, söz konusu araştırma için belirlenen kazanımlar; başlıca farklı etüt ve eserler ile de sınanarak değerlendirilebilir.
- Söz konusu araştırmaya benzer çalışmalar, farklı makamlar ve farklı örneklem grupları üzerinde de yapılabilir ve etkisi incelenebilir.

KAYNAKÇA

Ak, A.Ş. (2002). **Türk Musikisi Tarihi**. Ankara: Akçağ Yayınları.

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

Akyürek, R.(2002). **Trabzon Müzik Eğitimcisi Yetiştirmeye dönük Lise ve Yüksek öğrenim Kurumlarında Ege Türküleri Yoluyla Başlangıç Düzeyindeki Keman Tekniklerinin Öğrencilere Kazandırılması ve Bu Yaklaşımın Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği**, Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Albuz, A.(1995). **Başlangıç Viyola Öğretim Yöntem ve Tekniklerinin İncelenmesi, Sınanması ve Değerlendirilmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Albuz, A.(2001). **Viyola Öğretiminde Geleneksel Türk Müziği Ses Sistemine İlişkin Dizilerin Kullanımı Ve Bu Sistem Kaynaklı Çokseslilik Yaklaşımları**. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Alpay, A.(2009). **Viyola Öğretiminde Kullanılan Mazas “Etudes Brillantes Op. 36 Book II” Metodu’nun Sağ El ve Sol El Teknikleri Yönünden İncelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Aşkın, C. (t.y).(2009). **The Violin In Traditional Turkish Music A General Outlook**. (www.lesartsturcs.org/music/violin_history.html) .

Ayangil, R. (2008). Western Notation in Turkish Music. In Ansari S. (Ed.), **Journal of the Asiatic Society** (pp. 401-447). London, Cambridge University Press.

Bardakçı, M. (1986). **Maragalı Abdülkadir** . (1. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Budak, O. A.(2000). **Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi**. (1. Basım). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Büyükaksoy, F. (1997). **Keman Öğretiminde İlkeler ve Yöntemler**, Ankara: Armoni Limitet Şirketi.

Değirmencioğlu, L.(2006). **Geleneksel Türk Sanat Müziği Viyolonsel Öğretim ve İcra Yöntemleri Üzerine Bir Araştırma**, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Demircan, B. (2008). **Viyola Öğretiminde Kullanılan Türk Müziği Dizilerine Dayalı Etütlerin, İçerik-Yöntem Bakımından İncelenmesi ve Değerlendirilmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Ergin, E. (2006). **Gitar Eğitiminde Karşılaşılan Önkol Hastalıklarına İlişkin Öğrenci Görüşleri**, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Fayez, S. (1996). **Kuramdan Uygulamaya Başlangıç Keman Eğitimi**, Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.

Fonton, C.(1987). **18. Yüzyılda Türk Müziği**. (Çeviren: Cem Bahar). İstanbul: Pan Y.

Geboloğlu, B.(2010). **Türk Müziği Eğitimi Veren Devlet Konservatuvarları İle Eğitim Fakültelerinde Uygulanan Başlangıç Keman Öğretiminin Karşılaştırmalı Analizi**, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Gerçek, İ. H. (2008). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Meşk Sisteminden Notalı Eğitim Sistemine Geçişle İlgili Bazı Düşünceler. **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı 38.

Web: <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/taed/article/viewFile/2045/2045> adresinden 21 Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Günay, E. Uçan, A. (1980). **Çevreden Evrene Keman Eğitimi 1**, Ankara: Önder Matbaa.

Güvenç, B. (1974). **İnsan ve Kültür**. (2. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Karaelma, B. (2009). Türk Müziğinde Kanun Eğitimi ve Kanun Metotları Üzerine Bir İnceleme. **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, Sayı 22. Web: <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/GSED/article/viewFile/2198/2197> adresinden 21 Mayıs 2010 tarihinde alınmıştır.

Kararoğlu C. F. (2009). **Profesyonel Keman Eğitiminde Başlangıç Seviyesindeki Metotlar ile Yöntem ve Tekniklerin İncelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Köyüstün, M. (1994). **Keman Başlangıç Metotlarına Eleştirel Bir Yaklaşım**, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Meydan Larousse.(1960). **Rebap**. İstanbul : Meydan Yayıncılık.

Meydan Larousse. (1960). **İkliğ**. İstanbul : Meydan Yayıncılık.

Meydan Larousse. (1960). **Gıçek**. İstanbul : Meydan Yayıncılık.

Mutlu, Ü.(1988). **Kanun Metodu**. İzmir: Ermat Matbaa.

Oran, A. (2000). **Türk Müziğinde Keman İcra,Teknik Ve Sanatı**. İstanbul: Çağlar Musiki Yayınları.

Oran, A. (1975). **Keman ve Türk Musikisi**, **Musiki Mecmuası**, Nu. 314, s. 10.

Oran, A. (1988). **Türk Musikisinde Çağdaş Keman Öğretimi ve İcrası** (Türk Musikisinde Çağdaş Eğitim, Çağdaş İcra Sempozyumu, 4-5-6 Temmuz 1988, İstanbul),

Bildiriler, İstanbul : Kültür ve Sanat Vakfı.

 zalp, M. N. (2000). **Türk Mûsikîsi Tarihi**. (1. Basım). İstanbul: Mill  Eğitim Basımevi.

Özden, A. (2000). **Türk Müziğinde Keman Metodu**. İzmir: Senfoni Müzikevi Yayınları.

 zkan, İ. H. (2007). **Türk Musik si Nazariyatı ve Usulleri**. (8. Basım). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Say, A. (2003). **Müzik Tarihi**. (5. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
(Say, 2003, s.17).

Tarkum,E. (2006). **Keman  ğretiminde Kullanılacak Alıştırma ve Etütlerin Seçimi ve Uygulanması**, ZK  Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 2, Sayı 4, s. 175–182.

Tura, Y. (2004). **Konservatuvarlarımızın D n , Bugünü ve Yarını ile İlgili Düřüncelerim**, Orkestra Dergisi, Sayı 348, s. 15–22.

U an, A. (2005). **Türk Müzik Kültürü**. (2.basım). Ankara: Evrensel Müzikevi
(Uçan, 2005,Türk Müzik Kültürü, s.113).

U an, A. (2005). **Müzik Eğitimi**. (3.basım). Ankara: Evrensel Müzikevi.

Yahya Kaçar, G. (2009). **Türk Mûsikîsi  zerine Görüřler (Analiz ve Yorumlar)**.
(1. Basım). Ankara: Maya Akademi.

Yahya Kaçar, G. (2009). **Türk Mûsikîsi Rehberi**. (1. Basım). Ankara: Maya Akademi.

Yekta, R.(1986). **Türk Musikisi**. ( eviren:Orhan Nasuhioğlu).İstanbul: Pan Y.