

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ★SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TÜRK MÜZİĞİ DEVLET KONSERVATUVARI
KEMAN EĞİTİMİ ÜZERİNE**

122 672

SANATTA YETERLİK TEZİ

Arş. Gör. Hakan Şensoy

No. 404920001013

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

**Anasanat Dalı : TEMEL BİLİMLER
Programı : TÜRK SANAT MÜZİĞİ**

Tez Danışman : Doç. YALÇIN TURA

AĞUSTOS 1999

**TÜRK MÜZİĞİ DEVLET KONSERVATUVARI
KEMAN EĞİTİMİ ÜZERİNE**

SANATTA YETERLİK TEZİ

Arş. Gör. Hakan Şensoy

No. 404920001013

**İC YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

122672

**Anasanat Dalı : TEMEL BİLİMLER
Programı : TÜRK SANAT MÜZİĞİ**

**Tez Danışman : Doç. YALÇIN TURA
Diğer Jüri Üyeleri Prof. Ayhan TURAN
Doç. Erol DERAN
Doç. Nuri İYİCİL
Doç. Çiğdem Yonat İYİCİL**

* Yapılan değişikliklere katılmıyorum.
Prof. Y. TURA

AGUSTOS 1999

ÖNSÖZ

1976 yılında kurulan İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvar'ı idealist kadrosuyla geleneksel müziğimizin asırlardır süre gelen sahipsizliğine bir yuva olabilme amacıyla hizmete girmişti. Müziğin gereklerini asrın ve bilimin ışığında evrensel kıstaslarla öğrencilerine aktarıp kısa zamanda büyük atılımlar yapması planlanan kurum, eğitim yöntemlerini de bu ilkeler üzerine oturtmuştu.

Çok nitelikli öğretim kadrosuyla öğretim sürecinin ilk on yıllık bölümünde birbirinden ayrı değerler yetiştiren Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, bugün kuruluş ilkelerinin tazeliğini tam olarak koruyamamasından dolayı, eğitim seviyesinin gereklerinden olan nitelikli sanatçı adayı yetiştirme amacından uzaklaşmıştır.

Kurum sıralarından geçip kendini, sahasında tüm dünyaya kabul ettirmiş pek çok mezunun olması ve bugün ki gelinen durumun hüznü tablosu, eğitim ilkelerinde ivediyetle reformlar yapılmasını ve hiç olmazsa kuruluş aşamasında belirlenen prensiplerin uygulanması zorunluluğunu gerektirmektedir.

İşte bu çalışma da, ilk günden bu yana işleyiş ilkelerinden olumsuz yönde uzaklaşan İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı (özellikle Temel Bilimler Bölümü) keman derslerine eleştirel bir gözle yaklaşmıştır. Yapılması gereken değişiklikler tarafsız ve iyi niyetli bir gözle aktarılmış, öğrencilerimizin fikirlerine yer verilmiş ve çözüm önerileri üretilmeye çalışılmıştır.

Sanatta yeterlilik tezimin yazılması esnasında yardımlarını esirgemeyen danışmanım sayın Doç. Yalçın Tura'ya, değerli katkılarından dolayı sayın Alaz Toker'e teşekkür ederim. Bu tezi kısa zaman önce kaybettiğim ve acısını her an derinden hissettiğim Babam merhum Alâeddin Şensoy'un aziz hatırasına ithaf ediyorum.

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	v
ŞEKİL LİSTESİ	vi
ÖZET	ix
SUMMARY	xi
1. GİRİŞ	1
2. MEŞK	3
2.1. Genel Bilgi	3
2.2. Geleneksellik	4
2.3. Mekân	7
2.4. Yöntem	8
2.5. Doğan Problemler	9
2.6. Çalgı Eğitimi	10
2.7. Meşk Sisteminin Kalıntıları Bize Ne Kazandırır ?	14
3. ANKETLER	16
3.1. Dağıtılma Sebepleri	16
3.2. Anket Soruları	17
3.3. Cevaplar	18
3.3.1. Dördüncü Sorunun Seçilmiş Cevapları	19
3.3.2. Beşinci Sorunun Seçilmiş Cevapları	20
3.3.3. Altıncı Sorunun Seçilmiş Cevapları	21
3.3.4. Yedinci sorunun Seçilmiş Cevapları	22
3.3.5. Sekizinci Sorunun Seçilmiş Cevapları	23
3.3.6. Dokuzuncu Sorunun Seçilmiş Cevapları	23
3. ÖNERİLER	26
4.1. Keman Üzerine Özel Öneriler	29
4.1.1. Keman Tutma	29
4.1.1.1. Keman Tutarken Sol kolun konumu	30
4.1.1.2. Keman Nasıl Tutulur	31
4.1.1.3. Enstrüman Omuzda Nereye Yerleştirilmelidir ?	31
4.1.1.4. Çeneliğin Yeri	31
4.1.1.5. Keman Tutarken Salyangozun Seviyesi	32
4.1.2. Sol Kol	33

4.1.2.1. Sol Kolun Konumu	33
4.1.2.2. Sol Bilek	34
4.1.2.3. Sol El	34
4.1.2.4. Sol Elin Parmakları	35
4.1.2.5. Baş Parmak	38
4.1.3. Vibrato	40
4.1.3.1. Vibrato Çeşitleri	40
4.1.3.2. Vibrato Çalışmaları	42
4.1.3.3. El Vibratosu	42
4.1.3.4. Kol Vibratosu	44
4.1.2.5. Parmak Vibratosu	45
4.1.3.6. Parmak Ucu Vibratosu	45
4.1.4. Sol Elin Hareketleri	45
4.1.5. Entonasyon	47
4.1.6. I. Galamian – F. Neumann Gam Çalışma Alıştırmaları	51
4.1.7. Galamian Gam Çalışma Sisteminin Makam Cinslerine Uygulanması	87
4.1.8. Ekstansiyon Alıştırmaları	178
4.1.8.1. İki Parmak İçin Alıştırmalar	178
4.1.8.2. Üç Parmak İçin Alıştırmalar	178
4.1.8.2. Dört Parmak İçin Alıştırmalar	178
4.2. Yay Üzerine Özel Öneriler	178
4.2.1. Sağ Kol	178
4.2.2. Yay Tutma	179
4.2.3. Sağ Elin Görevi	179
4.2.3.1. Sağ Elin Bilek Ekleminde Hareketi	180
4.2.3.2. Sağ Elin Dikey Hareketi	180
4.2.3.3. Sağ Elin Yatay Hareketi	181
4.2.3.4. Asansör (Telden Tele Geçerken Sağ Dirseğin Kullanımı)	181
4.2.4. Yayın Ağırlığı ve Tele Eşit Dağıtılması	182
4.2.5. Tonun Karakter ve Rengi, Değişik Ton Üretme Yöntemleri	183
3.2.6. Hatalı Ton üretimi	184
5. SONUÇLAR VE TARTIŞMA	186
NOTLAR	197
KAYNAKLAR	198
EKLER	200
Ek.1	200
Ek.2	202
Ek.3	203
ÖZGEÇMİŞ	205

KISALTMALAR

İTÜ : İstanbul Teknik Üniversitesi

a.g.e. Adı geçen eser

I,II,III,IV,V,VI,VII : Galamian gam egzersizlerinde pozisyon numaralarını verir.

bkz. Bakınız



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa no.

Şekil 4.1.1	: Sol baş parmak için alıştırma.....	40
Şekil 4.1.2.	: Do Majör.....	51
Şekil 4.1.3.	: La Minör (Armonik).....	52
Şekil 4.1.4.	: La Minör Melodik.....	53
Şekil 4.1.5.	: Sol Majör.....	54
Şekil 4.1.6.	: Mi Minör (Armonik).....	55
Şekil 4.1.6.	: Mi Minör (Melodik).....	56
Şekil 4.1.7.	: Re Majör.....	57
Şekil 4.1.8.	: Si Minör (Armonik).....	58
Şekil 4.1.9.	: Si Minör (Melodik).....	59
Şekil 4.1.10.	: La Majör.....	60
Şekil 4.1.11.	: Fa Diyez Minör (Armonik).....	61
Şekil 4.1.12.	: Fa Diyez Minör (Melodik).....	62
Şekil 4.1.13.	: Mi Majör.....	63
Şekil 4.1.14.	: Do Diyez Minör (Armonik).....	64
Şekil 4.1.15.	: Do Diyez Minör (Melodik).....	65
Şekil 4.1.16.	: Si Majör.....	66
Şekil 4.1.17.	: Sol Diyez Minör (Armonik).....	67
Şekil 4.1.18.	: Sol Diyez Minör (Melodik).....	68
Şekil 4.1.19.	: Fa Diyez Majör.....	69
Şekil 4.1.20.	: Re Diyez Minör (Armonik).....	70
Şekil 4.1.21.	: Re Diyez Minör (Melodik).....	71
Şekil 4.1.22.	: Re Bemol Majör.....	72
Şekil 4.1.23.	: Si Bemol Minör (Armonik).....	73
Şekil 4.1.24.	: Si Bemol Minör (Melodik).....	74
Şekil 4.1.25.	: La Bemol Majör.....	75
Şekil 4.1.26.	: Fa Minör (Armonik).....	76
Şekil 4.1.27.	: Fa Minör (Melodik).....	77
Şekil 4.1.28.	: Mi Bemol Majör.....	78
Şekil 4.1.29.	: Do Minör (Armonik).....	79
Şekil 4.1.30.	: Do Minör (Melodik).....	80
Şekil 4.1.31.	: Si Bemol Majör.....	81
Şekil 4.1.32.	: Sol Minör (Armonik).....	82
Şekil 4.1.33.	: Sol Minör (Melodik).....	83
Şekil 4.1.34.	: Fa Majör.....	84
Şekil 4.1.35.	: Re Minör (Armonik).....	85

Şekil 4.1.36.	: Re Minör (Melodik).....	86
Şekil 4.1.37	: Rast cinsi için alıştırma Sol notasından.....	93
Şekil 4.1.38	: Rast cinsi için alıştırma Do notasından.....	94
Şekil 4.1.39	: Rast cinsi için alıştırma Re notasından.....	95
Şekil 4.1.40	: Rast cinsi için alıştırma Mi notasından.....	96
Şekil 4.1.41	: Rast cinsi için alıştırma Fa notasından.....	97
Şekil 4.1.42	: Rast cinsi için alıştırma La notasından.....	98
Şekil 4.1.43	: Rast cinsi için alıştırma Si notasından.....	99
Şekil 4.1.44	: Pencgâh cinsi için alıştırma Sol notasından.....	101
Şekil 4.1.45	: Pencgâh cinsi için alıştırma Do notasından.....	102
Şekil 4.1.46	: Pencgâh cinsi için alıştırma Re notasından.....	103
Şekil 4.1.47	: Pencgâh cinsi için alıştırma Mi notasından.....	104
Şekil 4.1.48	: Pencgâh cinsi için alıştırma Fa notasından.....	105
Şekil 4.1.49	: Pencgâh cinsi için alıştırma La notasından.....	106
Şekil 4.1.49	: Pencgâh cinsi için alıştırma Si notasından.....	107
Şekil 4.1.50	: Nikriz cinsi için alıştırma Sol notasından.....	109
Şekil 4.1.51	: Nikriz cinsi için alıştırma Do notasından.....	110
Şekil 4.1.52	: Nikriz cinsi için alıştırma Re notasından.....	111
Şekil 4.1.53	: Nikriz cinsi için alıştırma Mi notasından.....	112
Şekil 4.1.54	: Nikriz cinsi için alıştırma Fa notasından.....	113
Şekil 4.1.55	: Nikriz cinsi için alıştırma La notasından.....	114
Şekil 4.1.56	: Nikriz cinsi için alıştırma Si notasından.....	115
Şekil 4.1.57	: Neveser Cinsi için Alıştırma Sol Notası esas alınarak.....	117
Şekil 4.1.58	: Neveser cinsi için alıştırma Do notasından.....	118
Şekil 4.1.59	: Neveser cinsi için alıştırma Re notasından.....	119
Şekil 4.1.60	: Neveser cinsi için alıştırma Mi notasından.....	120
Şekil 4.1.61	: Neveser cinsi için alıştırma Fa notasından.....	121
Şekil 4.1.62	: Neveser cinsi için alıştırma La notasından.....	122
Şekil 4.1.63	: Neveser cinsi için alıştırma Si notasından.....	123
Şekil 4.1.64	: Nihavent cinsi için alıştırma Sol notasından.....	125
Şekil 4.1.65	: Nihavent cinsi için alıştırma Do notasından.....	126
Şekil 4.1.66	: Nihavent cinsi için alıştırma Re notasında.....	127
Şekil 4.1.67	: Nihavent cinsi için alıştırma Mi notasından.....	128
Şekil 4.1.68	: Nihavent cinsi için alıştırma Fa notasından.....	129
Şekil 4.1.69	: Nihavent cinsi için alıştırma La notasından.....	130
Şekil 4.1.70	: Nihavent cinsi için alıştırma Si notasından.....	131
Şekil 4.1.71	: Kürdi cinsi için alıştırma La notasından.....	133
Şekil 4.1.72	: Kürdi cinsi için alıştırma Do notasından.....	134
Şekil 4.1.73	: Kürdi cinsi için alıştırma Re notasından.....	135
Şekil 4.1.74	: Kürdi cinsi için alıştırma Mi notasından.....	136
Şekil 4.1.75	: Kürdi cinsi için alıştırma Fa notasından.....	137
Şekil 4.1.76	: Kürdi cinsi için alıştırma Sol notasından.....	138
Şekil 4.1.77	: Kürdi cinsi için alıştırma Si notasından.....	139
Şekil 4.1.79	: Uşşak cinsi için alıştırma Do notasından.....	141
Şekil 4.1.80	: Uşşak cinsi için alıştırma Re notasından.....	142
Şekil 4.1.81	: Uşşak cinsi için alıştırma Fa notasından.....	143
Şekil 4.1.82	: Uşşak cinsi için alıştırma Mi notasından.....	144
Şekil 4.1.83	: Uşşak cinsi için alıştırma Sol notasından.....	145
Şekil 4.1.84	: Uşşak cinsi için alıştırma Si notasından.....	146
Şekil 4.1.85	: Hicaz cinsi için alıştırma La notasından.....	148
Şekil 4.1.86	: Hicaz cinsi için alıştırma Do notasından.....	149

Şekil 4.1.87	: Hicaz cinsi için alıştırma Re notasından.....	150
Şekil 4.1.88	: Hicaz cinsi için alıştırma Mi notasından.....	151
Şekil 4.1.89	: Hicaz cinsi için alıştırma Fa notasından.....	152
Şekil 4.1.90	: Hicaz cinsi için alıştırma Sol notasından.....	153
Şekil 4.1.91	: Hicaz cinsi için alıştırma Si notasından.....	154
Şekil 4.1.92	: Segâh cinsi için alıştırma Si notasından.....	156
Şekil 4.1.93	: Segâh cinsi için alıştırma Do notasından.....	157
Şekil 4.1.94	: Segâh cinsi için alıştırma Re notasından.....	158
Şekil 4.1.95	: Segâh cinsi için alıştırma Mi notasından.....	159
Şekil 4.1.96	: Segâh cinsi için alıştırma Fa notasından.....	160
Şekil 4.1.97	: Segâh cinsi için alıştırma Sol notasından.....	161
Şekil 4.1.98	: Segâh cinsi için alıştırma La notasından.....	162
Şekil 4.1.99	: Hüz zam cinsi için alıştırma Si notasından.....	164
	(fa dik acem üzerinde hicaz çeşnili)	
Şekil 4.1.100	: Hüz zam cinsi için alıştırma Do notasından.....	165
Şekil 4.1.101	: Hüz zam cinsi için alıştırma Re notasından.....	166
Şekil 4.1.102	: Hüz zam cinsi için alıştırma Mi notasından.....	167
Şekil 4.1.103	: Hüz zam cinsi için alıştırma Fa notasından.....	168
Şekil 4.1.104	: Hüz zam cinsi için alıştırma Sol notasından.....	169
Şekil 4.1.105	: Hüz zam cinsi için alıştırma La notasından.....	170
Şekil 4.1.106	: Hüz zam cinsi için alıştırma Si notasından.....	171
	(gerdaniye üzerinde buselik çeşnili)	
Şekil 4.1.107	: Hüz zam cinsi için alıştırma Do notasından.....	172
Şekil 4.1.108	: Hüz zam cinsi için alıştırma Re notasından.....	173
Şekil 4.1.109	: Hüz zam cinsi için alıştırma Mi notasından.....	174
Şekil 4.1.110	: Hüz zam cinsi için alıştırma Fa notasından.....	175
Şekil 4.1.111	: Hüz zam cinsi için alıştırma Sol notasından.....	176
Şekil 4.1.112	: Hüz zam cinsi için alıştırma La notasından.....	177

TÜRK MÜZİĞİ DEVELET KONSERVATUVARI KEMAN EĞİTİMİ ÜZERİNE

ÖZET

Keman eğitiminin teknik ve müzikal olarak doğru yapılmasına katkı sağlaması düşünülen bu çalışma, bünyesinde bulundurduğu objektif ve yapıcı yaklaşımla Türk Müziği Devlet Konservatuarı ailesi için önemli atılımlar yapabilme platformunu yaratma amacını da güdmektedir.

Ülkemizin kemanla tanıştığı ilk günlerden (1830'lar) bu güne süre gelen bir ekol yaratma amacı çalışmanın da amacı olmuştur. Bu sebeple, meşk sistemindeki eğitim şekli incelenmiş, müziğe katkıları ve zararları hakkında sorgulama yapılmıştır. Bunu yaparken tamamen keman dersinin ve öğrencilerinin eğitimdeki yararları ön plana alınmış ve Türk müziği Devlet Konservatuarı orjinli Keman Ekolü ülküsünün meşalesinin yakılması için çalışılmıştır.

Çalışmanın giriş bölümünde Türk Müziği Devlet Konservatuarı Keman eğitimi ile ilgili olarak, keman çalmanın mı, yoksa öğretmeninin mi daha önemli olduğu üzerinde durulmuş, kavramlara açıklık getirilmeye çalışılmış ve çalışmanın kapsamı hakkında bilgiler verilmiştir.

II. bölümde, meşk sisteminden söz edilerek, mekân ve yöntem kavramlarına açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca bu sistemden doğan sorunlar üzerinde durulmuştur. III. Bölümde Konservatuar çalgı yüksek ve temel bilimler keman öğrencileri arasında, okulun genel eğitim ilkelerine değinmeden sadece esas meslek dersleri hakkında bir anket yapılmış ve problemlerinin kendi ifadelerinden öğrenilmesi sağlanmıştır. Söz konusu problemlere ve kurumun keman eğitiminin genel sorunlarına ayrıntıya inmeden net çözümler önerilmiştir. Bu çözümlerin detaylanmamasının en önemli sebebi, çalışmanın genelinin bir metod değil sadece yapılması gerekenlerin hatırlatılması amacının yazar tarafından ön planda tutulmasından kaynaklanmaktadır. IV. Bölümde keman eğitiminde olması gereken ölçütler üzerinde durularak, uygulama örnekleri ile açıklamalar yapılmıştır.

Sonuç Bölümünde ise, elde edilen bilgilerin ve bulguların ışığı altında, hiç kimseyi hedef almadan ideal bir keman eğitimi için gerekli öneriler yapılmıştır. Bu öneriler doğrultusunda yapılan keman eğitimi sonucu, Türk Müziği Devlet Konservatuarı orijinli keman ekolünün oluşacağı ve bunun sayısız faydalar sağlayacağı görüşüne varılmıştır.



ON THE VIOLIN EDUCATION AT TURKISH TRADITIONAL MUSIC CONSERVATORY

SUMMARY

This project, which is intended to contribute to the proper structuring of violin teaching on both the technical and musical levels, aims to create a platform for important advances for the State Conservatoire of Turkish Music, an institution noted for its objective and creative approach.

The project also aims to define a school of playing and teaching that covers the period from the violin's first introduction to our country (in the 1830's) to the present day. This is why the oral tradition of teaching has been examined, the merits and defects of which have also been questioned. Primary consideration has been given to the benefit of violin lessons in the students' education and it is hoped that this project will be the starting point in realizing the ideal of a violin school originating at the State Conservatoire of Turkish Music.

The first part of the study examines the comparative importance of performance versus the teaching of the violin, attempts to clarify concepts and provides information on the scope of the project.

The second part looks at the oral tradition of teaching and explains the concepts of time and place. Moreover, the problems originating from this system are considered.

The third part includes an opinion poll among students of the superior performance and the main curriculum courses, on their principal subjects of study, without touching on the school's general educational principles. This has made it possible to learn of their problems in their own words. Clear-albeit not very detailed- solutions to the problems originating from violin teaching at the school have been suggested.

The main reason for the lack of detail here, is the author's aim of drawing attention to what needs to be done rather than suggest a whole method of teaching.

The fourth part consists of the standards necessary in the teaching of the violin, demonstrating their application with examples.

The final part of this project uses the information obtained to make suggestions for an ideal system of violin teaching. This is done without aiming to criticise anyone in particular. The author is convinced that the suggestions made here will make it possible for a violin school originating at the State Conservatoire of Turkish Music to come into existence, with the countless benefits this will bring.



BÖLÜM. 1

GİRİŞ

“ Türk Müziği Devlet Konservatuvarında Keman Eğitimi Üzerine “ konu başlıklı bu çalışma da, keman çalmanın mı,yoksa öğretmenin mi daha önemli olduğu açıklanmaya çalışılmıştır.

İlk önce her iki kavramın birbirine çok yakın olgular olduğu doğal olarak düşünülecektir. Fakat sistematik bir eğitimin söz konusu olduğu bu yaklaşım, usta çırak ilişkisi şeklinde yürütülmeye çalışılan başka bir sistemde birbiri arasında büyük farklar doğuracaktır.

Öncelikle keman çalmak nedir (?) Keman çalmayı bilmek nedir (?) sorularına cevap aramak gerekir. Çünkü söz konusu iki cevap, keman eğitimi nasıl yapılmalıdır (?) sorusunun karşılığında bünyesinde barındıracaktır.

Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda belli paydalarda birleşmiş metodik ve bütün bölümlere yayılmış bir keman eğitiminin yapılmadığı açıktır. Çalgı Eğitim Bölümü'nde bilimsel esaslarla yapılan eğitimin başarısı da, meslek çalgısını destekleyen diğer derslerin kimi yetersiz kalmalarıyla da gölgelenmektedir.

Aslında karmaşık bir görünümü olan konu, çözüm aşamalarında önerilebilecek çalışmaların, Türk Müziği Ses Sistemi içindeki, akort, makam, aralık ve buna bağlı

alterasyon (değiştirme) işaretlerinin pratik uygulamadaki perdeleri karşılayamaması sebebiyle daha da çapraşık bir hâl almıştır.

Konservatuvarda yapılan keman eğitimi bizi, ilk olarak meşk sistemi hakkında kısa bilgiler vermeye itmiştir. Bundan edinilen izlenimler, açık olarak meşk sistemi ya da uzantısıyla keman eğitiminin bilimsel olarak yapılamayacağı fikrini benimsetmiştir. Çünkü sistem bilimden uzak ve yeniliğe kapalıdır. Ayrıca bu eğitim yönteminde hiçbir virtüöz keman icracısının yetişmemiş olması, söz konusu savın bir başka tamamlayıcı faktörü olmuştur.

Konservatuvardaki keman eğitiminin problemleri öğrencilerle yapılan anketlerde iyice ortaya çıkmıştır. Anket sorularına cevap veren öğrencilerden büyük bir bölümü aldıkları eğitimden hoşnut değillerdir ve zaman kaybettiklerine şartlanmışcasına inanmaktadırlar.

Büyük problemler ancak büyük atılımlarla zmlenebilirler. Biz neriler bölümünde bu atılımlara ışık tutabilecek ve uygulamada problem çıkartmayan doğal çareler sunduk. Atılıma ışık tutacak bu çözümler öğrencilerimize uygulanmakta ve sonuçları olumlu olarak alınmaktadır.

Bilim ve aklın yönlendirdiği alanlarda şekillenen fikirlerin sahiplerini daima başarıya götürdüğü gerçeğini unutmamak gerekir.

BÖLÜM. 2

MEŞK

2.1. Genel Bilgi

Geçmişte uygulanan geleneksel Osmanlı müziği eğitimindeki temel kural olan meşk sistemi, çok sayıda müzisyen kuşağını birbirine bağlayan eğitim-öğretim zincirinin ve aktarım yönteminin esas malzemesi, hatta birleştirici ögesi idi. Gerek enderûnda ve gerekse halk arasında tüm sistem, meşk esası üzerine oturtulup, bu temel baz alınarak yürütülmüştür. Öyle ki bu, günümüzden sadece sesken yıl öncesine kadar vazgeçilmez bir şekilde devam ettirilmiştir.

Peki bu çalışmada neden ilk konu başlığı olarak meşk sistemi tercih edildi ? Bunu konunun sonunda, madde sonucu olarak gördüğümüz ve çalışmamın bütününe ışık tutacağına inandığımız bölümde açıklayacağız. İşte, meşk hakkında genel bilgi verilmesinin asıl sebebi, söz konusu bu açıklamanın sağlıklı olabilme kaygısıdır.

Meşk eğitim sisteminin doğasına baktığımızda, yöntemin sadece salt bir eğitim yolu olmadığını, aynı zamanda geleneksel usta çırak ilişkisinin tutarlı bir şekilde uygulaması olduğunu da görürüz. Bu şekilde kuşaklar arası ilişkide icap eden doğru alana oturtuluyordu. Aslında meşk kelimesinin Hat sanatından müzik eğitimine bir terim olarak geçtiği bilinmektedir. Hattat hoca kendi karalama ve eserlerini öğrencisine verir ve talebesinin bu karalama ya da eseri taklit ederek gelişmesinin

gerektiğini söylediler. Tabii bu kemikleşmiş sistem müzik hayatında da vücut bulmuş ve hatta Osmanlı günlük dilinde meşk edilen yer anlamında *meşkhane* kelimesinin bir zaman sonra sadece müzik meşk edilen yer ifadesini karşılmasına kadar varmıştır.

“Bugün müzik eğitimi için konservatuvarlar var.”

“ Her şeyden önce meşk, müziğin yazıya dökülmediği, notaya alınmadığı ve yazılı kağıttan öğrenilip icra edilmediği, icat edilmemiş bazı nota yazılarının ise kullanılmayıp dışlandığı bir müzik dünyasının eğitim yöntemidir. “¹

İnsan sesi üzerine betimselleşen Osmanlı müziğinde (çünkü, tüm repertuarın ancak % 6-7 kadarını saz eserleri oluşturmaktadır) meşk ile öğrenme-öğretme sisteminde belirli usûl kalıplarının öne çıktığını görmekteyiz. Bu usûl (tartım) kalıplarını hiçbir zaman ritm ya da tempo belirleyici bir unsur olarak görmemek gerekir. Çünkü usuller bazı eserlerin güftesinin dahi yaratılış sürecine etki edebilirdi. Ayrıca söz konusu kalıplarında bestelenen güftelerin genel giderinden doğduğunu da göz ardı etmemek gerekir. Şu halde; usûl, güfte ve dolaylı olarak meşk eğitiminin girift fakat adeta mecburi ilişkisini anlamak zor olmayacaktır. Ayrıca çalınan yada sesle icra edilen eserin yazılı tespiti olmadığı için de usulün, yapıtı hafızaya almadaki gerekliliği saydam bir gerçektir.

Dolayısıyla, doğal bir süreç ve oluşum olarak karşımızda duran sözlü eserlerin meydana gelmesi ve aktarılmasındaki *usûl, güfte* ve *melodi* birlikteliği saz eserlerinde *usûl- melodi* bileşkesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü; Peşrevler belli usûllerle, Saz Semaî ya da yürük semaîler ayrı usûllerle ya da daha küçük eserler kendi karakteristiklerine uygun usûller ve bunlara bağlı olarak değişmez kalıplarla bestelenirlerdi.

2.2. Geleneksellik

Meşk sisteminin yukarıda da bahsettiğimiz gibi çok uzun bir zaman dilimine yayılan geçmişi vardır. Ayrıca bu sistemin sadece eğitim-öğretim yöntemi olmadığını

ve kuşakları birbirine bağlanmasına etken olan önemli bir olgu olduğundan da bahsetmiştik. Bu zaman diliminin nereye kadar uzandığını kavrayabilmek için şu cümleyi özümsemek yeterli olur sanırım.

“ 1635 Saray’da musikî öğrenmeye başlayan Evliya Çelebi, Topkapı Sarayı’ndaki sanat hayatını anlatırken musikî öğrenmeye özgü, neredeyse kurumsallaşmış bir sistemin varlığından söz eder. Hatta Evliya’nın anlattıklarına bakılırsa saray hizmetindeki içöğlanların yetiştirildiği ve onlara bu arada musikî de öğretildiği yer olan Topkapı Sarayı’ndaki **Seferli Odası**, bir bakıma **Meşkhane** niteliği taşıyordu. “²

Söz konusu gelenekselliğin ne kadar köklü olduğuna bir başka kanıt ise, Evliya Çelebi ile aynı dönemlerde İstanbul’da yaşamış olan Polonya asıllı *Wojciech Bobowsky*’nin (Ali Ufkî Bey) Avrupa müziğini bilmesi, duyduklarını kağıda dökebilmesi, bu yeteneğinin hayretle karşılanmasının yanında başka herhangi bir merağa hitap etmemesi gösterilebilir, gösterilmelidir. Aslında tutucu bir islâm kültüründe var olan bu sistemin, *hıfz* yoluyla Kuran-ı Kerîm öğretilmesiyle temeldeki benzerliği de düşünülmeli ve bağitlanmalıdır. Ayrıca öğretici ve icracıların çoğunun değişik tarîkatlara mensup olmaları da dikkate alınmalıdır. Fakat bu konu bizi başka yerlere götürebilir, bu sebeple bir üst-not olarak yazıyor ve geçiyoruz.

Osmanlı müziğinde repertuarı oluşturan eserlerin neredeyse tamamına yakınının sözlü yapıtlar temeline dayandığından daha önce bahsedilmişti. Ne ki geriye kalan saz eserlerinin de büyük bir bölümünün sözlü eserlerin önüne ya da ardına denk düşen ve onlar vesilesi ile varolan yapıtlar olduğu da belirtilmelidir. Örneğin: Peşrev geniş ölçekli ve söz eseri ağırlıklı olan fasıl formunun başında çalınan (kelime anlamı: önde giden) ve faslın makamını, gelişimini özetleyen sözsüz bir manzumedir. Saz Semaîleri ya da diğer saz eserleri de faslın bittiğini haber veren bir tür *coda* kimliğinde formlardır. Tüm bunların yanında saz müziğinde en mahir olunması gereken taksim formu da genellikle hanende dinleyicilerin kulaklarını, çalınacak ve/veya söylenecek esere ısındırmak için başvuru bir yoldur. Tabii bunlarla beraber şarkı aranağmeleri ya da saz terennümleri gibi kendi karakteristiğini barındıran özel formlar olduğundan da bahsetmek gerekir ve bu biçimlerin sözlü eserlere bağılılıkları daima söz konusudur.

Tabii saz müziğinin, sözlü eşgiderine oranla bu kadar geri kalmasının bizce en önemli sebebi, meşk yöntemiyle saz eğitiminin ses eğitiminden çok daha zor olması ve bu sebeple çok az tercih edilir kılınmasıdır. Çünkü, vücuda doğal olmayan bir işlev yükleyen saz icracılığının öğretiminde belirli bir metodun olmaması, teorik eğitimin benimsenmemesi ve “ kolayına geldiği gibi çal “ ilkesinin öğretmen tarafından uygulanması bu tercihlerin yönünü belirlemiştir. Halbuki eğitmenin kolayına geldiği gibi çal demek yerine kolay çalma yöntemlerini öğretmesi gerekirdi. O dönemde ve hatta günümüzde dahi, geleneksel müziğimizi öğreten ve bunun yanında, potansiyel ve evrensel anlamda, eskilerin deyimiyle, *sazını yenmiş* bir sazende yetiştirecek *Türk Keman Metodu*’nun varlığından söz edemeyiz.

Tekrar eskiye yönelirsek, saz öğrenme heveslilerinin, güfte mecmuaları ya da güfteye göre taksim edilmiş usûller vasıtasıyla hafızaya alma kolaylıkları yoktu. Bu da ciddi bir ezberleme problemi yaratıyordu ki, meşki sistem haline getiren özelliği ile, bu basiretsizlik çelişiyordu. Öyle ki; 3-4 bin sözlü eseri dimağında barındırmayan hanendenin bu vasfı hak etmediği düşünülürken, zamanın Fransız Konsolosluğu tercümanı olan Charles Fonton’un 1751 yılında İstanbul müzik hayatıyla ilgili yazdığı şu aktarım ilginçtir.

“ En mahir müzisyenler bile peşrev adı verilen havalardan ancak yüz kadarını ezbere bilirler ve bunları bir üstadın yanında yıllarca emek vererek öğrenirler. ³

Ayrıca Ali Ufkî ve Kantemiroğlu’ndan sonra 19. Yüzyıla kadar herhangi bir nota yazım sisteminin kullanılmamış olması ve 19. Yüzyılda Hamparsum Limonciyan’ın geliştirdiği nota yazısının iki asır arayla tarih sahnesine çıkması, gerek Ali Ufkî ve Kantemiroğlu, gerekse Hamparsum Limonciyan’ın yukarıda bahsettiğim sebeplerden dolayı ilk olarak saz eserlerini notaya almasını zorunlu kılmıştır. Bu örnek dahi meşk yöntemiyle saz öğrenmeye çabalama güçlüklerinin bir başka göstergesidir.

Tabii bir başka engel de şu şekilde görülebilir. Sazendeler, hanendeler gibi sözlü eserleri meşk ederek öğrenmiyordu. Zaten böyle bir kaygı da olmamıştı. Peki nasıl öğreniyordu? Hanendelere eşlik ederek. Yani, *peyrevlik* ederek öğreniyordu. Peki bu neyi doğurdu? Notalı bir sistem olmadığı için her hanende eser geçtiği ustasının direktifleri ve onun beğenileri doğrultusunda okuyacağı eseri icra ederdi. Tabii kendi zevk ve beğenisini de nağme ezgi aralarına serpiştirirdi. Bu, aynı eseri değişik hanendelerin değişik şekillerde okuması (özünde ciddi bir farklılık olmadan tabii) ve eseri zaten bilmeyen sazendenin, herkese başka eşlik edeceğim kaygısıyla sürekli nağme, ezgi ve perde araması anlamına geliyor ve bu arama zamanla keman çalma üslûbu (!) olarak benimseniyordu. Günümüze de bir organik köprü silsilesi ile ulaşan bu üslûp Türk Müziği keman çalma sanatının vazgeçilmez yönü, mahirliği (!) olmuştur.

2.3. Mekân

Her ne kadar geleneksel Osmanlı müziğine *Saray Musikîsi* yakıştırması yapılsa da , bu sanatın en başta İstanbul, Bursa, Edirne, Selanik, Şam ve İzmir gibi belli başlı şehirlerde, değişik vesile ve mekânlarda vücut bulması, salt saray müziği vasıflanmasıyla başlıklanmasının yanlışlığını kanıtlar. Ayrıca, saray dışında tekkelerde verilen müzik eğitimi, mevlevi dergâhlarındaki enstrüman eğitimi yüzyıllar boyu söz konusu mekânlara bir konservatuvar kişiliği vermiştir.

Zaten amaç müzik eğitimi olduktan sonra, meşk edilecek yerin türü o kadar önem taşımıyordu. Örneğin; Zekâî Dede'nin 1840'lı yıllarda hocası Eyüp'lü Mehmet Bey'den Eyüp de bir kahvehane de yıllarca eser meşk etmiştir. Bunun benzer örneklerine rastlamak da mümkündür. Gerek Üstâdın kendi evindeki, gerekse talebenin ya da musikîşinasların ev veya konaklarındaki müzik öğrenim ve faaliyetleri hakkında epey bilgi vardır. Ama sistemli bir müzik okulu niteliği taşıması istenen özel *meşkhanelerin* açılması ve daha etraflı müzik eğitimi yapmayı amaçlayan musikî cemiyetlerinin kurulması, ikinci meşrutiyet dönemine denk düşmektedir.

Dolayısıyla, musikînin meşk edildiği, öğretildiği mekânlar, saraylar, konaklar, tekkeler, kahvehaneler ya da cemiyetler şeklinde sıralanabilir. Fakat; burada dikkat edilmesi gereken husus sistemdir. Her neresi olursa olsun eğitimin yöntemi, talebenin hocasının (üstadının) karşısında oturup, başından sonuna kadar onun yaptıklarını, yorumunu, hareketlerini kavraması, özümsemesi, kendine mâl etmesi ve sonra üstadın yüzüne karşı tekrar etmesi temeline dayanan, meşk terimi ile kavramlanıyordu.

2.4. Yöntem

Aslında genel hatlarıyla meşkte yöntem konusuna yukarıda değindik. Fakat biraz daha ayrıntıya inilerek irdelenmesi gerektiğini düşünüyoruz.

Meşk, güfte mecmuaları dışında herhangi bir yardımcı araç-gereç kullanılmamasını dışlar. Notanın müziğimize girişi bile bu görüşü kendi içinde yaşattığı tutuculuktan alı koyamamış ve hatta bu sorunsal yakın zamana kadar yaşama ortamı bulmuştur. Nota ile tespit etmenin, meşkin temel kavramı olan hafızaya almaya darbe vurarak sistemi derinden sarsacağı ve etkileyeceği fikri, uygulatıcılar ve öğrencileri tarafından destek görmüştür. Hatta daha da ileri gidilerek, hafızanın öneminin azalması, musikînin gerilemesi olarak düşünülmüştür. Ayrıca Avrupa kökenli nota yazım sistemini hararetle savunan ve tüm repertuarın bu sistemle tespit edilmesini ısrarla isteyenlerin dahi meşk yöntemini daima ayrı bir yere yerleştirmeleri ve bunu baş vurulması şart bir kaynak olarak göstermeleri dikkate değer bir başka husustur. Hat sanatında, öğrenim bittikten sonra çıraklıktan ustalığa geçişi belgeleyen ve mezun olan öğrenciye sonraki yaşamında yaratacağı eserlere kendi imzasını atmasına izin veren bir belge olmasına rağmen, musikîde, meşkte ilerlemiş artık kendi öğrencilerini edinebilme ya da kendi bestelediği eserleri talebelerine geçme olanağını sağlayan, hiç değilse bunun olabilirliğini ispatlayan bir *icazetnâme* verme adeti yoktur. Buna benzer bir belge, diploma ya da resmi evrak sistemin bünyesi kabul etmemektedir.

2.5. Doğan Problemler

Meşk yöntemiyle yapılan eğitimin pek çok sakıncası da vardır. Bunların başında, müziğin yazıyla tespit edilmeyip sadece meşk veren tarafından aktarılır olması, doğal sonucu olarak da, kaynak kişilerin azlığından dolayı bir çok eserin tarihin kayıp sayfalarına bir daha gerçeğe dönmemek üzere gömülmesidir. Bunun yanında aktarılan eserler bestecisinin ağzından çıktığı andan itibaren sürekli bir değişim süreci geçirmektedirler. Kimi zaman bu tahrifat bestecisinin kendi tarafından dahi yapılabilmektedir. Meşki veren üstadın kendi kişisel beğenileri, müziği algılayışı, dünya görüşü, günün şartları ve hatta günlük insani etkileşimleri geçtiği eserin genel gidişini etkileyebiliyordu. Doğaldır ki, müzik organik bir kimliğe bürünüyor ve günden güne değişerek aktarılıyordu. Saz eserlerinin de kişisel beğenilere göre aktarılması ve bu prensip göz önünde tutularak sazende tarafından da aynı şekilde icra edilmesi problemin bir başka boyutunu oluşturuyordu. Fakat meşk yöntemine sorgulayarak getirebileceğimiz en ciddi eleştiri pedagojik olarak yetersiz kalmasıdır. Çünkü bu sistem hiçbir zaman repertuar eğitimiyle teknik eğitimi birbirinden ayırt etmemiştir, edememiştir. Hatta bu ayrımı eğitimin hiçbir aşamasında yapmaz. Yani, meşke yeni başlayan öğrenciyle ilerlemiş öğrencinin eğitim prensipleri tamamen aynı kalıplardadır. Ayrıca müziğin ne ile, hangi enstrümanla icra edildiği sorusu ve bu soruya verilecek yanıtın gerektirdiği özel eğitim teknikleri yok sayılmıştır.

20 yüzyılın başlarına kadar geleneksel Osmanlı müziği camiası bir müzik aletinin özel teknik eğitimiyle genel müzik eğitimi birbirinden ayıramamıştır. Ayrıca çalgı eğitimi salt repertuar çerçevesinde yapıldığı içinde herhangi bir çalgının teknik kapasitesi de zorlanmamaktan ötürü daima güdük kalmıştır. Zaten virtüözite sadece bireysel bir maharet gösterisi olarak görülmüş ve bir ya da birkaç yorumcunun kendilerine mahsus özel yetenek, hüner ve becerilerinin sergilenmesi şeklinde değerlendirilmiştir.

Meşk, kendi bünyesinin doğal sonucu olarak batıda ki anlamıyla bir çalgı virtüözü yetiştirmemiştir. Bu seviyede icracılar eğitmeye yönelik özel öğretim yöntemlerinin olmaması, özel çalgı icra tekniklerinin bulunmaması ve teknik becerilerin sergilenmesine olanak tanıyan saz eserlerinin bestelenmemesi de bunun bir başka sebebi olmuştur. Zaten çalgıya özel eserlerin olabileceğinin hayal dahi edilememesi yukarıda bahsedilen sebeplerin özsel ortamını hazırlamıştır. Aslında bizim virtüözlük olarak benimsediğimiz kavram, batıda herhangi bir çalgıyı standart çalış seviyesidir. Bu seviye daima kendine yüksek bir çıta bulmuş ve onu her aşma çabası, müziğin, tekniğin ve zihnin gelişmesine de etken olmuştur.

Tabii maharetli saz üstatlarının varlığı onlara olan talebin sıklığıyla da birebir bağıntılıdır. Fakat geleneksel müziğimizin sese dayalı esası, bu talebin önünü baştan kapatmıştır.

2.6. Çalgı Eğitimi

Yukarıda da sözü edildiği gibi, sazandeler için geleneksel müzik camiasından gelen batılı anlamda temel bir virtüözlük beklentisi ve isteği olmamıştır. Çok önem verilen saz taksimleri dahi bir teknik gösteri ya da virtüözlük göstergesi olarak görülmemiştir. Bu formda sazandeden beklenen okunacak ya da nadiren çalınacak eserin makamını doğru bir şekilde özetlemesi ya da bir önce okunan eserin makamıyla gidilen arasında sağlıklı bir köprü kurmasıdır. Dolayısıyla bir çalgıcının, geleneksel müziğimizde yaptığı taksimi, batıda esasen amacı çalgı ve çalgıcının saza hakimiyetini, müzikalitesini göstermek olan kadanslarla (cadenza) karıştırmamak gerekir. Teorik olarak çalgıda mahirlik, her şeyden önce çalınan enstrümanın teknik olanaklarını çeşitli açılardan zorlamayı, onları sürekli olarak geliştirmeyi gerektirir. Ayrıca çalgının kişiliğini zedelemekten ve mümkün olduğunca cambazlığa, gösteriş oyunlarına kaçmaksızın, onun ses ve tını potansiyelinin bütününe kullanabilmeyi amaçlar. Bunun için özel egzersizler yapılır. Hatta eğitim kıstasları fiziki ve fizyolojik yöntemlerle uygulanır.

“ *Meşk eğitiminde tüm bunları karşılayan sistematik öğretim prensiplerinin yer ettiği söylenemez.* ”

Ayrıca bu çalışmanın konusu keman eğitimi olduğuna göre, çalgının uzak bir kültürden müziğimize, çağının genel özelliklerini koruyarak girdiğini göz ardı etmemek gerekir. Keman, geniş bir ses spektrumuna sahip, virtüözite olanaklarıyla donanmış halde gelişiminin son şekliyle müziğimize adapte edilen bir çalgı. Fiilen kullanımına baktığımızda ise, olanaklarının asgariye indirgenerek kullanıldığını görürüz. Tabii çalgının doğal tını potansiyelinin de geleneksel müziğin ilkelerine uyarlanması besteci ve icracılar tarafından ciddi bir biçimde irdelenmemiştir.

Keman çalmada kullanılan değişik yay şekilleri, çok çeşitli parmak pozisyonları icracılar tarafından neredeyse yok sayılmıştır. Hatta kemanın kendi akort düzenide inkâr edilmiş ve en ince teli bir tam ses pest kurgulanır olmuştur. Bunun sebebi olarak da, bu değişik akort yöntemiyle çeşitli makamların bir telden diğerine transpozisyonlarının (şed) kolaylaştığı ileri sürülmüştür. Abdülkâdir Töre'nin 1914 yılında kaleme alıp yayınladığı ve Türkiye'de yazılan ilk keman metodu olma özelliğini taşıyan *Usûl-ü talim-i keman* adlı çalışmada ve Kemanî Mustafa Bey'in 1924 yılında yayınladığı *Alaturka keman muallimi* adlı metodunda çalgının akordu (sol), (re), (lâ), (re) (ya da do – sol – re – sol) şeklinde öğrenciye gösterilmiştir. Yalnız Töre, teorik keman çalma sanatının temellerinden olan *Rudolph Kreutzer*'in solo keman için 42 etüdünün en bilinen 2 numaralısını tahrif ederek temrin şeklinde öğrenciye vermek suretiyle bu tutucu zihniyetle de çelişkiye düşmüştür 4 (bkz. ek 1, sayfa 201). Ayrıca, bu etüdle diapozonu la 440 olarak kabul etmiş, fakat Türk Müziğin de hiç yer almayan porte üstünde üç ilave çizgili fa notasının dahi yer aldığı temrinler vererek belki de yapmak istediğini anlatmaya çabalamıştır. (bkz. ek 2, sayfa 203)

Hanendeyi izleme üzerine kurulu çalgı icra şekli ve söz konusu akort düzeni yorumcuyla atıl bir hâle getirmiş, kemana kişiliğini veren batılı teknikler inkâr edilmiş, hatta sol elin 4. parmağı kullanılmamaya bile başlanmıştır. Tabii bu gibi teknik kısıtlamalar sebebiyle yeryüzünde bir çok şekilde var olan keman icra şekillerine

benzer, yerel, fakat anlamlı ve karakteristik bir *icra üslûbu* bina edilememiştir. Bu konuda Üstad Kemanî Hakkı Derman'ın 1948 yılında Türk Musikîsi Dergisi'nde yayınlanan " Türk Musikîsinde Keman Akordu " başlıklı makalesinden bir bölümü aynen aktaralım.

" Keman akordu aslında (sol), (re), (lâ), (mi) olarak kabul edilmiştir. Yâni en üstteki kalın tel (sol), ikincisi (re), üçüncüsü (lâ) ve en alttaki çelik olan da (mi) dir,

Garp tekniğinde yazılan bütün keman metodları bu esas üzerine yazılmıştır. Gelelim Türk musikîsindeki akorda: Türk musikîsinde keman akordunu esas akorttan ayıran yegâne ses kemanın en ince teli olan ve (mi) akordu yapılan çelik telinin (re) olarak kabul edilmesidir yâni biz de (sol) (re) (lâ) (re) olarak akort edilmektedir.

Bunun sebebini her keman çalan gibi ben de merak ederek yetiştığım eski musikîşinaslara ve bilhassa keman üstatlarına sordum; diyebilirim ki hemen hiç birisinden tatmin edici bir cevap alamadım. Birbirine yakın ifadelerin muhassalasını (sonucunu) şu suretle söyleyebiliriz: Bir çok makamlarımızın icrasında o makamın seyrini tamamen yapabilmek (ısındırabilmek tabir ettikleri) mi akordu ile kabil olmayıp ince teli (re) olarak akort etmekle kabil olur. Kendimde dahil olduğum halde bütün keman çalanlar aynı akordu kullanıyoruz. Fakat bu mecburiyet bizlere öğretenler yüzündendir. Bu da bizim noksanlığımızdan ileri gelmektedir. Eğer biz de sistemli bir çalışma neticesi yetişmiş olsa idik, bunların icrasında güçlük çekmez ve sazın esası üzerinde değişiklik yapmazdık. İşte mektepsizliğimizin ve metodik çalışmamamızın fena sonuçları. "

" Şimdi gelelim transport akort mes'elesine: Bu akort ilk defa kemanî Bülbülü Salih Efendi namıyla tanınan bir çalarımız tarafından ve o devire rastlayan keman çalanların hepsi tarafından rağbet görmüş ve bu suretle çalmağa başlanmış, yalnız Keman'ı Memduh değiştirmemiştir. Bu akordu kabul etmenin sebebini şöyle izah ederler: Eski okuyucuların kullandığı akort mansur yâni tam diyapozon akordu ile bir olandı.

O zaman keman, tam kendi büyesinin esas ahengini bulmuş olduğundan normal olarak çalınıyordu, halbuki son zamanlarda bu seslere pek ender tesadüf edildiği gibi git gide bütün okuyanlar bol ahenk akorttan yukarı okumamaktadırlar, bu yüzden keman akordunun durumu fena bir vaziyete düşmüştür. (Bu pek tabiidir. Yukarıda arz ettiğim gibi nasıl akort meselesinde esas şekil olanı kabul etmek lazım geliyorsa yine sazın kendi büyesindeki sesi bulmak için ahenk nokta-i nazarından yine esas olan diyapozon (lâ) sını tutan ve bizde mansur akordun karşılığı olanı kabul etmek zarureti buradan doğmuştur.)

Akort pestliği yüzünden ses çıkmaz bir hâle gelmiş, keman akordunu birkaç ses tizleştirmek sureti ile kendi ses büyesine sokarak melodiyi transpoze etmek sureti ile çalmağı düşünen Kemanî Bülbülü Salih'in ortaya transport akort diye attığı şey bundan ibarettir. Ve şu suretle akort edilir. En kalın tel (do), ikinci tel (sol), üçüncü tel (re) ince çelik tel de (sol) olur. Bu vaziyete göre esas akortla transport akort farkı yüzünden seslerin yerleri tabiatıyla değişmiş olur ve makamların seyrinde bu icaplara göre bu perdelerden çalınır. Meselâ: düz akortta Uşşak makamının karar perdesi olan (düğâh - lâ) perdesi üçüncü telin açık sesi (boş tel) olması lâzım gelirken transport akortta aynı makamın kararı düz akordun (mi) perdesine rastlayan (transportta ikinci tel sol olduğuna nazaran) ikinci telin birinci parmak baskısına rastlar, bu kabilden bütün sesler buna göre tanzim edilir Bence bütün yeni öğrenenler kat'iyen transport akorda heves etmemelidirler. İşin esası asıl akort ile sistemli bir surette çalışmalıdırlar. Bilâhare transport akortta çalmak icabetse dahi, böyle çalışanlar için bu gayet kolaylıkla icra edilecek bir şeydir. Çünkü bir sazın esasını bilen bir kimsenin bir eseri transpoze olarak çalması demektir. Halbuki bunun aksi olarak doğrudan doğruya transport akortta çalmakta çok müşkile uğrarlar. Bunun da bir çok sebepleri vardır ki en mühimi düz akortta elde edilmesi lâzım gelen pozisyonlardır. " 5

Dikkat edilirse Kemanî üstat Hakkı Derman kemanın esas akordu olarak *mansur* akort dediğimiz sol-re-lâ-mi düzenini göstermektedir. Bunu yazısının

ilerleyen fikir satırlarında da defalarca dile getirmektedir. Günümüz anlayışıyla çatışan bu yaklaşımı, öğrenmeden kaynaklanan mecburiyete bağlamakta ve hatta daha da ileri giderek tamamen eğitimsizlikle bağdaştırmaktadır. Mi telini re frekansına indirip aynı tele sol demenin kavramsızlığını da eleştirmekte ve keman eğitiminin kesinlikle metodik yöntemlerle yapılmasını temenni etmektedir. Kendisinin bu akort sistemini merak etmesi ve üstatlarına sorarak sebebini öğrenmek istemesi, her seferinde cevapsız bırakılması da konunun bir başka ilginç tarafını oluşturmaktadır. Söz konusu akordu esası üzerinde değişiklik yapılmış olarak nitelemekte ve normal çalmanın mutlaka kemanın doğal akort sistemi içerisinde şekillenmesi gerektiğini ifade etmektedir. Hakkı Derman yazısını günümüzde de üzerinde düşünülmesi gereken kelimelerle noktıyor.

“ Bütün bu gelişi güzel çalmamız ve yetişmemizin yegâne sebebi irfan ocağımızın bulunmaması yüzündendir. Buna kavuştuğumuz gün en mes’ut günümüz olacaktır. “ !!!! 6

Oysa bu çalışma böyle bir irfan ocağı sınırları içerisinde kaleme alınmaktadır.

Yine Hakkı Derman’ın kendi deyimiyle – irfan ocağı - hakkındaki röportajında ilkinden tam yirmi iki yıl sonra şöyle diyor.

“ Türk Müziği Konservatuarı diyoruz, bir enstruman tedrisi (eğitimi) yok. En büyük derdim bu. İkincisi bir enstruman metodu yok. Tedrisi hangi metoda göre yapacağız.

Yazar mısınız, önce akord meselesini halledelim. Keman bir batı enstrumanıdır. Bizim kullandığımız metod ve akort nedir ? Acıdır acı bir ilim adamı olarak ayıp oluyor.

Her icracının tavrı başkadır. Sazda güzel ses çıkartmak icracılığın baş şartıdır. Biraz muvaffak olabiliyorsam mutluyum. Güzel ses çıkardıkça icracının musikîye olan sevgisi, aşkı beslenir. Ruhuyla imtizac eder (iyi geçinir). Niçin bir Mesut Cemil’i unutamıyoruz. Bizi bağlayan onun çıkardığı seslerdir.

İyi bir sazende önce batı müziği metoduyla yetişmeli, sonra onun üzerine Türk Müziği inşa edilmelidir. “7

Hakkı Derman’ın elli yıl önceki temennilerini paylaşıırken, ortak paydalarda eğitim yapması gereken konservatuvar keman eğitmenlerinin halen bir akort birliği dahi sağlayamamaları düşündürücüdür.

Tekrardan meşk sistemindeki çalgı eğitimine dönersek konuyu bağlamak için şu son sözleri sarf etmek gerekir. Çalgı öğretimi yöntemlerinde çok yakın tarihlere kadar öğrenciyi bilinçlendirerek yapılan ve pedagojik ilkelere dayandırılan herhangi bir eğitim sisteminden bahsetmek mümkün değildir. Yapılan eğitim tamamen kalifiye çalgıcı yetiştirmek üzerine kurgulanmıştır ve bu şekilde günümüze değin ulaşmıştır.

2.7. Meşk Sisteminin Kalıntıları Bize Ne Kazandırır ?

Yukarıda yazılanların amacı meşk sistemini eleştirmek için uygun bir ortam yaratmak ya da kendini tarihin kararıyla ispat etmiş bu yöntemi yargılamak değildir. Sorgulamak istenilen, günümüzde hâlen bu sistemin kalıntılarıyla yapılmaya çalışılan keman eğitimidir. Öğrencilerle yapılan anket sonuçları, şahsi sınav imgelemleri, kişisel serzeniş ve şikâyetlerden edinilen izlenimler doğrultusunda söylenebilir ki ; bak yayı ben nasıl tutuyorum sen de öyle tut diyerek, yay tekniğinin, yayın telin üzerinde aşağı yukarı hareket etmesi olarak özetlenmesi. Herhangi bir ton kaygısı taşıyan alıştırmaların yaptırılmaması, yayın temel prensipleri olan *Legato*, *Staccato*, *Spiccato*, v.b. tekniklerden *bîhaber* olunması, bilimsel olarak yazılmış tüm metodların inkâr edildiği açıktır. Sol ele gelince; Kemanı, teknik anlamda doğru tutan öğrencilerin parmakla sayılacak kadar az olması (tabii bu, ben nasıl tutuyorsam öyle tut zorlamasından kaynaklanmaktadır), parmak basma tekniğinin, entonasyonun nasıl doğru olacağı konusunda sağlıklı bilgi verilmemesi, öğrenciye perdelerin yerlerini ilk dersten itibaren sanki bir hanendeyi takip ediyormuşcasına kaydırılarak buldurulması, diyapozon 440 (lâ) olan telin (re) diye öğretilmesi, en basit parmak egzersizlerinin bulunduğu Avrupa kökenli metodların temel ilkelerinin dahi uygulanmaması ve uygulayacak potansiyelin bulunmadığı açıktır. Ben, böyle yapıyorum, sen de dinle ve aynen öyle çal öğretisi artık tarih olmuştur. Sınavlarda öğrencilerin bir bilim evi olan konservatuvar mensubu olma ciddiyetinden uzak oldukları defalarca gözlemlenmiştir. Yay bağı, parmak numarası dahi olmayan notalarla eser çalmaya çabalar halde olmaları, aynı hocadan gelen öğrencilerin aynı eseri her birinin başka anlayış, yay bağı ve parmak numaralarıyla çalmaları çağ dışıdır.

Meşk, tarihin takdirinde kendini bulmuş ve ispat etmiş bir sistemdir. Güncel müziğimizdeki pek çok şeyi bu geleneğe borçlu olduğumuzu inkâr edemeyiz. Fakat, deyim yerindedir ve meşk tarihteki haklı yerini almıştır. Bugün metodik yöntemlerle öğrenciler ele alınmalı ve batı-Türk ayrımı yapmadan keman tutmasından yay çekmesine, parmak basmasına, yay bağına kadar her şey dünya standardında öğretilmeli ve uygulanmalıdır.

Konunun şu anki durumuna dahi ışık tutacağına inandığımız bir makale 1948 yılında Fikret Kutluğ tarafından yayınlanmış ve ilgili kısmı ekler bölümünde aynen bilgiye sunulmuştur. 8 (bkz. ek 3, sayfa 204)



BÖLÜM. 3

ANKETLER

3.1. Dağıtılma Sebepleri.

Bu çalışmanın belki de en önemli kısmı olma özelliğini taşıyan bölümü, öğrencilerle birebir fikir alışverişi yapma olanağını bulduğumuz *Anketler* konu başlığı olmuştur. Öğrencilerin, genel eğitim ilkelerini belli bir standartta algıladıkları düşünülmüş ve bu sorular yardımıyla sanatçı adaylarının düşünceleri hakkında fikir edinebilme fırsatı bulunmuştur. Başlangıçta katılım oranının yüksek olacağı düşünülmüş ve bunun gerçek bir hizmet olduğu planlanmıştır. Fakat, soruların dağıtıldığı öğrencilerin büyük bir bölümünden yanıt beklenirken, konuya ilgi gösterenlerin dağıtılan sayının sadece % 20'si civarında olduğu gözlemlendikçe söz konusu girişimin sadece bir tez çalışması elemanı olma gerçeği su yüzüne çıkmaya başlamıştır.

Anketin soruları hazırlanırken öğrencinin son mezun olduğu öğretim kurumunun sorulduğu soru, bize geldiği kültür ve sosyo-ekonomik konumu hakkında bir fikir alma amacıyla hazırlanmıştır. Bu sayede, genelde yüz yüze psikolojik bir araştırmaya konu olabilecek bu faktör sorulan soruyla bir nebze olsun aydınlatılmaya çalışılmıştır. Ayrıca öğrencinin konservatuvardan beklentileri hakkında dahi bu soruya verdiği cevapla bir varsayım yapma olanağı doğmuştur. Her öğrencinin adının gizli tutulacağı hassasiyetle kendilerine iletilmiş ve bu ilkeye samimiyetle bağlı

kalınmıştır. Takdir edilir ki hâlen bu kuruma ve kurumun öğretmenlerine bağlı olan söz konusu kitlenin, kimi eleştirel yaklaşımları gönül rahatlığıyla yansıtmaları başka bir tarafsız yöntemle beklenemezdi. Ayrıca, üçüncü soruya verilen cevaplar da anketörün kendi tasarrufunda saklı kılınmış ve çalışmanın sadece bir hizmet olabilme amacından bu ilkeyle şaşılmadığı ispatlanmıştır.

Dördüncü soruda, okulun genel eğitim prensiplerine dokunulmadan sadece enstruman dersi ile ilgili eleştirel ya da övgüsel yaklaşımların ifadesi talep edilmiştir. Böylece öğrencinin beklentilerinin yönü tayin edilmeye çalışılmış ve bu yöntemle sorunsalın çözümü için sistematik bir yolun bulunabilmesi denenmiştir. Beşinci soruda da aynı amaca hizmet için yanıt aranmıştır.

Altıncı soruda ise, belki de en can alıcı noktaya değinilmiş ve öğrencinin öğrendiklerini aktarabilme yeteneği ve/veya yetisinin seviyesine bakılmıştır. Yedinci soruda öğrencinin konuya zihinsel ve felsefi olarak hangi açıdan baktığının ölçümü yapılmaya çalışılmış ve sekizinci soruyla bu sorunun yanıtı bağdaştırılıp ilkesel olarak dayanakları, kendi yaratıcı olanaklarıyla birleştirildiğinde ne sonuç çıkacağı sınamaya sunulmuştur.

Son soru da ise çok sesli bir ortamda kendi eğitimleri ile ilgili isteklerinin ifade edilmesi istenmiştir. Bu şekilde hem kendi fikirlerini ifade ortamı hazırlanmış hem de öğrenciye yaptığı anketin ciddiyet boyutlarının sınırları çizilmiştir.

3.2. Anket Soruları.

- 1 - Adınız, soyadınız?
- 2 - Mezun olduğunuz son öğretim kurumu ve şu andaki bölüm ve şubeniz.
- 3 - Enstruman hocanız?
- 4 - Okulun genel ilkelerine değinmeden keman ve/veya viyola dersinizin prensipleri hakkındaki olumlu-olumsuz görüşleriniz nelerdir?
- 5 - Sizce keman eğitimi,
 - a.)Geleneksel mi olmalı?

b.)Standardize edilmiş bilimsel mi olmalı?

c.)Her ikisi mi olmalı?

6 - Sizin öğrenciniz olduğumu varsayalım, lütfen (keman ve yay tutma konusunda) benimle ilk dersinizi yapın ve bunu sözle tarif edin.

7 - Keman çalmaktaki samimi amacınız nedir?

Örnek : Para kazanmak, eğitmen olmak, enstrumanında tanınmış bir yorumcu olmak, aydın olmak v.b.

· Ayrıca aklınıza başka seçenekler geliyorsa lütfen yazın.

8 - Eğer kemanla ilgili siz bir tez hazırlıyor olsaydınız, hangi konu başlığını seçerdiniz, neden?

9 - Bölümünüzdeki keman eğitimi için önerileriniz?

Teşekkürler.....

3.3. Cevaplar.

Kurumumuz Temel Bilimler ve Çalgı Eğitim Yüksek bölümlerindeki keman ve viyola öğrencilerine verilen anket sorularına, öğrencilerin çok az bir bölümü cevap vermiştir. Sadece Temel Bilimler ve Çalgı Yüksek bölümlerine verilen söz konusu soruların cevaplanmamasının bizce iki ayrı sebebi olduğu tespit edilmiştir. İlki, öğrencilerin verdikleri cevapların öğretim elemanları ya da konservatuvar yönetimi tarafından öğrenilmesi ve yanlış anlama sonucu problem yaşayacakları tedirginliği. Diğeri ise, konunun ve konumlarının ciddiyetinin farkında olmamalarıdır. Tabii bizce her iki neden de dikkate alınmalı ve her biri üzerinde eğitmen olarak düşünülmelidir. Çünkü, okulumuzun geleceğini emanet edeceğimiz dimağların sinmişliğinin ve ataletinin birer göstergesi bu sorulara verilmeyen cevaplarla istatistiklenmiştir.

Birinci ve üçüncü soruların cevapları daha önce de söylendiği gibi gerekmedikçe açıklanmayacaktır. İkinci sorunun cevabı ise, tam olarak istatistik bir değer taşımadığı için dikkate alınmamıştır. Diğer soruların öğrenciler tarafından verilen cevaplar arasından seçilen yanıtları ve tarafımızca yapılmış yorumu aşağıda sunulduğu gibidir.

3.3.1. Dördüncü sorunun seçilmiş cevapları :

- Keman öğrenimi adına sadece arka arkaya verilen parçalarla kemanı çalmaya çalışmak öğrenciyi hızlandırmaktan öte, bir süre sonra tıkamaktan başka bir işe yaramıyor. Gam ve etüdlerin çalınmaması ise, öğrencide, disipline edilmiş bir alışkanlık olması bir tarafa, bunların farkına dahi varılmamasına sebep oluyor. Sonunda genel teknik yetersizlikler müzik yapabilme isteğini de baltalıyor.

- Teknik çalabilene teknik, müzik yapabilene müzikal parçaların verilmesinin öğrenciyi tek yönlü eğittiğini, onu sadece bir süre idare etmesi için şevklendirdiğini ve fakat ilerisi için doğru terciqli bir yatırım olmadığını düşünüyorum.

- Derslerin yapılmıyor olduğu gerçeği küçük bir öğrenci için belki eğlenceli olabilir fakat zamanla kemanı çalamadığını gördüğünde ve geçmişte disiplinli bir eğitim geçirmediğini hissedip kaybettiği sürenin farkına vardığında, tek suçlayacağı kişinin eğitmeni olmasını çok da haksız bulmuyorum. Senelerce bu sistemle sene kaybetmeden sınıflarını geçen öğrencilerin bir gün birdenbire kemanı bırakmalarını ancak yukarıda saydıklarımla anlamıyabiliyorum. Ayrıca keman sınıflarının tamamında piyano eşliğiyle ders yapılması gereğini düşünüyorum.

- Dersler toplu değil bireysel olmalı, öğrencilerle teker teker ilgilenilmeli. Esas meslek ders saatleri arttırılmalı.

- Biz bu ana kadar ilke bazında değilde, zamanın enstruman dersi olduğu için kullanılmasıyla sadece saatleri geçirdik. Bu saatler üç yılımızı aldı. Şu anki eğitim prensibi ise öğrencinin enstrumanını tanımaması, önüne konulan notayı çalamaması en kötüsü de kemanın gözümüzde gün geçtikçe kaf dağına dönmesidir. Oraya ulaşmanın bir yolu olduğunu tahmin ediyorum ama bunun ancak iyi bir rehberle yapılabilineceği fikrindeyim.

- Maalesef bölümümüzde keman derslerinin belli eğitim prensiplerine uyularak yapıldığını sanmıyorum. Çünkü bize, bir metod gösterilmeden ve teknik bilgiler yeterince öğretilmeden Türk Müziği eserleri çaldırılıyor. Diyelim ki biz kedimizi kendi çabamızla geliştirmeye çalışsak; bir yerde mutlaka tıkanıyoruz. Çalışma hevesimiz de yok oluyor. Ben isterdim ki, acaba bu gün hocamdan ne öğrenebilirim, kendime ne katabilirim diye heyecanla derslere gireyim.....

- Yaptığımız enstruman eğitiminin temelini, gelişimini ve hatta yapılma sebebini dahi bilmiyor ve öğrenmiyoruz.

- Kesinlikle Esas Meslek Ders saatlerinde ders yapamıyoruz. Arada sırada kendimizi hazır hissederek gidip çalışıyoruz. Esas Meslek saatlerimiz ders programında sabahları ilk iki saat olarak görünüyor. Bu süre içerisinde keman hocam okulda olmuyor. Ancak periyodik aralıklarla ders yapabilirsek kemanda ilerleyebileceğime inanıyorum. Aksi takdirde keman çalma işini sürekli geciktirdiğimize inanıyorum. Hep dışarıdan aldığımız derslerle ve kendi çabamızla bir şeyler yapmaya çabalıyoruz. Halbuki düzenli dersler yapılsa ve bu dersler sırasında bize teknik bilgiler ve müzikâl yorumlar gösterilip uygulatılsa çok daha başarılı, verimli olabiliriz.

Öğrencilerin keman derslerinde ilk olarak başıbozukluktan şikâyet etmeleri çok düşündürücü. Keman gibi bir enstrumanın - **ya da tüm enstrumanların** - öğrenciyi disipline edememiş bir eğitim sistemi içerisinde öğretilmesi mümkün görünmüyor. Ayrıca her eğitmenin görev sorumluluğunu da taşıma kapasitesi gözden geçirilmeli. Bu da öncelikle acımasız bir kontrol sistemi ile gerçekleştirilebilir. Ayrıca, ders saatlerinin azlığı, kalabalık sınıflardan dolayı boşa geçen zaman da öğrenciyi *demoralize* eden bir başka etken olarak karşımıza çıkıyor. Kimi hocaların derslere devamsızlığı sürekli dile getiriliyor ve kemanda başarısızlığın temel sebebi olarak yazık ki bu gösteriliyor.

Oysa, kemanın ulaşılmaz zorlukta bir enstruman olarak görülmesi, ancak öğrencinin eğitim eksikliğinden dolayı doğan zaaflarıyla açıklanabilir. Yeteneği ya da yeteneksizliğiyle değil. Ayrıca bu kuruma kabul edilmeden önce yapılan sınavlarda söz konusu çocukların yetenekleri de test edilip onanmıştır. Bunun yanında kendi imkânları ile buldukları hocalardan özel derslerle ilerlemeye çalışmaları durumun ciddiyetinin bir başka göstergesidir. Tabii ki özel öğretmenlerden ev ödevleri konusunda yardım alınabilir ve dünyanın her yerinde uygulanan bu yöntem destekleyicidir de. Fakat kendi hocasını bulamayıp bir de üste para vererek bir şeyler öğrenmeye çalışmak hangi ölçekte takdir edilir bilemiyoruz.

3.3.2 Beşinci sorunun seçilmiş cevapları :

- *Bence her ikisi de olmalı. Eğer geleneksel olmazsa yapılan çalışmalar pek bir sonuç vermez. Ben eğer çalışıp bir yerlere gelecekssem bunun karşılığını da görmek isterim. Eğer geleneklere uymazsa Türk Halkı tarafından benimsenip, beğenilmesi beklenemez ve ben ve benim gibiler yurt dışına yönelip tereciye tere satmak zorunda kalırız. Standardize edilmiş ve bilimsel olmasına gelince bu da şart. Eğer tüm dünya standartlarına uygun ve bilimsel olmazsa başarılı olunması beklenemez.*
- *Elbette standardize edilmiş bilimsel olmalı. Ben, sadece kemanda değil, müziğin tüm konularında önce evrensel eğitim alınmasından yanayım. Daha sonra geleneksel yönünüzü geliştirebilirsiniz. Açıkçası ben, kendimi dar bir kafesin içinde, zorlanarak keman çalmaya çabalıyor gibi hissediyorum. Yayı, keman yerine sanki o kafesin tellerine çarpıyorum.*
- *Kemanı teknik yönden halledebilmenin en akıllıca yolu standardize edilmiş bilimsel bir eğitimle sağlanabileceğini düşünüyorum. Bununla birlikte müzikâl olarak*

gelişim sürecinde geleneksel eğitimin de yararını yadsıyamıyorum. Bu iki anlayışın birbirine karıştırılarak en olgun dozda verilmesini diliyorum.

- Ben batı tekniği ile eğitim almak istediğim için -b- şikkını istiyorum . Ama belki de geleneksel eğitimimizi öylesine, başıboş bir şekilde aldığımız için de böyle söylüyor olabilirim.

- Bence standardize edilmiş teknik bir eğitim temelinden sonra, geleneksel eğitimin yapılması gerekiyor.

- Kesinlikle standardize edilmiş ve bilimsel olmalı. Özellikle kemanda teknik çok önemli.

- Standardize edilmiş bilimsel olmalı. Belli sistemler, belli ekoller uygulanmalı. Teknik bazda bir Türk Müziği Devlet Konservatuvar'ı keman ekolü oluşturulmalı.

Bunlar bu kurumda eğitim alan öğrencilerin fikirleri. Hiç birini ayırmadan, hepsi genel doğrunun farkında ve milli değerlerine sahip gençler. Ama görüldüğü üzere her birinin ayrı ayrı eğitim sisteminden serzenişleri var. Bilimsel zihniyette, dogmalardan uzak, yaratıcı bir eğitim, konservatuvar kazanç hanesine yükselme trendinde ivme kazandıracaktır. Bu konudaki somut fikirler bu çalışmanın öneriler bölümünde verilecektir.

3.3.3. Altıncı sorunun seçilmiş cevapları :

- Keman vücudun normal duruşunu etkilemeyecek biçimde tutulmalı. Yani vücut kemana göre biçim değiştirmemeli bilakis keman vücuda oturmalı. Yay için elin diz üstündeki rahat duruşu bozulmadan, yay da hakimiyet göz önüne alınarak tutulmalı. İki elde de parmaklar denge unsuru göz önüne alınarak orantılanmalı.

- Keman sol omuz üzerine boyun ve keman arasında boşluk bırakılmadan yerleştirilir. Sol el parmakları kemana sap kısmından kavrar. Baş ve orta parmak karşılıklı tutulur.

- Şu ana kadar kendileriyle ders yaptığım hocaların tümü yayı farklı bir şekilde tutuyorlardı ??? Ben de yayı tutuşumu şu şekilde tarif ediyorum; baş parmakla basınç yapıp orta parmakla yüzük parmağım üst üste gelecek şekilde koyup, serçe parmağımla dengeyi sağlayıp, işaret parmağı ile çekip, yüzük parmağımla iterek, yayı dirsekten hareket ettirerek kullanıyorum.

- Keman sol omuz ile çene arasında omuz kalkmadan ve çene çok bastırmadan yani, kasılmadan tutulmalıdır. Öyle ki; el yardımı olmadan bile kemanın omuz ile çene arasında sabit bir şekilde duruyor olması gerekir. Sol kolun dirseği kemana göre biraz daha sağda buna doğal paralellikte avuç içi kemanın sapına bakmalıdır.

- Yay kökte, baş parmak kıvrık ve elin şekli doğal olmalıdır. Her ikisinde de olması gereken, rahatlık, yumuşaklık ve doğallıktır.

- Bunu, yazarak tarif edemeyeceğimi düşünüyorum.

- Keman omuza oturtulur. Başımız dimdik öne bakarken aynı şekilde yukarı doğru bakarak 90 derece sola çevrilerek çene çeneliği üzerine oturtulur. Sol el tuşede baş parmak ve işaret parmağı birbirine bakacak şekilde yerleştirilir. Parmaklar dik

basılır. Sağ elde parmaklar yayın üzerine sıkmadan üç parmak kavrayacak şekilde küçük parmağın sadece ucu yay üzerine konulur. Baş parmak orta parmağın hizasında yayın alt kısmına yerleştirilir. Omuz kaldırılmaz. Her tele geçişte dirsek aşağı ya da yukarı doğru hareket eder.

Türk müziği Devlet Konservatuvarı orjinli bir keman ekolü yaratma kaygısında olan biz keman eğitmenleri için pek de iç açıcı olmayan cevaplar. Hiç bir öğrenci sorulan sorunun felsefesine hizmet eder cevapları verme yeteneğine sahip değil. Ayrıca, Temel Bilimler öğrencilerinden hiç birinin bu soruya cevap verememiş olması, öğretmen okullarına paralel amaçla kurulmuş bu bölümün varlık sebebiyle çelişmekte. Öğrenciler, yaptıkları işi teorik olarak öğrenmedikleri için, ilk dersi dahi kelimelerle ifade edememektedirler. Daha ötesi, bu soruyu cevaplamak için bir girişimde dahi bulunmamaları. Yani bir kelime yazmamışlar ve cevabı boş bırakmışlar. Bunun sebeplerini bir eğitmen olarak kendimize sormalı ve çözümlerini hemen hayata geçirmeliyiz.

3.3.4. Yedinci sorunun seçilmiş cevapları :

- *İleride iyi bir kemancı olup bir orkestraya girmek olabilir. (Önceleri solist olmak istiyordum ama artık imkânsız görünüyor.)*
- *Ben bu okula gerçekten müzisyen olmak istediğim için girdim. Kemanı da hiç tereddüt etmeden, kendime yakın hissettiğim için seçtim. Bir müzisyenin, en az bir enstrüman çalması gerektiğine inandığım için keman çalmaya çalışıyorum !!! Ama şu var ki, eğer seçme şansım olsaydı piyano eğitiminde karar kılardım.*
- *Şu anda keman çalmadaki amacım kendimi mutlu etmek. Ama çok sevdiğim ve yetenekli olduğum halde çalamadığım için mutlu değilim. Hiç değilse saygı duyduğum için yanımda taşıdığım enstrümanımın dilinden anlamak isterdim. Bu samimi olarak yürekte verdiğim cevap. Aslında kemanımı para için çalmak istemezdim. Ayrıca enstrümanımda tanınmış bir sima olmak yerine enstrümanımın simasını tanıyan olmayı tercih ederdim. Maalesef her ikisi de hayâl gibi geliyor.*
- *Keman çalmadaki amacım iyi bir eğitmen olmak.*
- *İyi yorumcu olabilmek.*
- *Enstrümanım üzerinde kendimi ifade etmemi sağlamak amacıyla hakimiyet kurmak. Aydın olmayı keman çalmakla varabileceğim bir seviye olarak görmüyorum. Eğitmenlik para için de gerekebilir. Mesleğim olacağı için, para kazanmak da bir amaç olarak görülebilir.*

Genel olarak bakıldığında, var olan umutsuzluğun boyutları özele indirgenmeden dahi farkedilebiliyor. Öğrencilerimiz hepsi ilmi bir kurumda sevdikleri çalgılarının bilimsel eğitimini alabilme sözüyle bu enstrümana başlamışlar. Fakat

görünen o ki, verilen sözle yerine getirilen arasında olumsuz anlamda farklar var. Söz konusu olan bu fark belirgin bir umutsuzluk kaynağını oluşturmuş. Eldeki anket sorularının yedinci cevabında genel bir pesimistlik hakim. Kaybettikleri zamanın verdiği hüznün, ileriye baktıklarında tam bir kaosa dönüşmekte ve bizlerde öğrencilerimizi karşıdan seyretmekteyiz.

3.3.5. Sekizinci sorunun seçilmiş cevapları :

- *Kemanda yoğunlaşarak eğitim sistemlerini konu alan bir tez çalışması yapardım herhalde. Başarılı okulların (yurtdışı dahil) farkları ve bu farkın sebepleri üzerine bir inceleme.*
- *Henüz karar verebilecek duruma gelemedim.*
- *Günümüze kadar gelmiş keman virtüözlerini ve bestecilerini ya da kemanın müzikteki yerini ve/veya solak kemancıları araştırmak isterdim.*
- *Keman dersleri en iyi nasıl verilmeli, Diğer ülkelerdeki eğitimle karşılaştırılarak nasıl bir eğitim verilmeli.*
- *Ülkemizde keman üzerine verilen eğitim yeterli mi ? Gereken önem veriliyor mu ? Yapılacak olan çalışmalar neler olmalıdır? Çünkü ben yetersiz olduğumu ve gereken ilginin verilmediğini düşünüyorum.*
- *Zamanın götürdükleri !!!!*

Tekrardan geneline bakıldığında belirgin bir serzenişin sonuçlarını algılamak zor değil. Bu çocukların istediği çalgılarını tanıtabilecek eğitim sistemine sahip olmak. Bazılarının ülkemiz keman eğitim sistemi hakkında da herhangi bir bilgiye sahip olmamaları da ayrı bir düşündürücü nokta. Çünkü sanatçı adayları öğretim kurumlarının dört duvarını kendi dünyaları bellediği andan itibaren hiçbir ilerlemenin söz konusu dahi olmayacağı açık bir gerçektir. Yinede bazı cevaplarda kimi yaratıcı yanlar bulmak umut verici.

3.3.6. Dokuzuncu sorunun seçilmiş cevapları :

- *Öncelikle bilinçli, insan olarak da belirli bir seviyenin üzerinde olan hocalar. Öğrencilerini sadece kemanda değil, dünya görüşleriyle de etkileyip geliştirebilecek, birikimleri nitelikli hocalar. Ne yapıldığının ve ne işe yaradığının farkında olunan ve diğer derslerle de desteklenen bilinçli bir keman eğitimi.*
- *Ders saatlerinin arttırılmasını, hocalarını daha iyi olmasını ve toplu çalışma derslerinin yapılmasını isterdim.*
- *Bence keman dersinin saatleri daha düzenli ve özenli bir şekilde programlanmalı.*

- Öncelikle öğretmenlerin enstrumanlarını iyi çalmalarını ve bunu ders verirken öğrencilerine hissettirmelerini isterdim. Öğretmen kemanı öğretme isteğinde olmalı. Bunu yapamıyorsa kemana olan saygısını yitirmeden ve öğrencilere de bunu hissettirmeden ders vermekten vazgeçmeli.

Not : Açıkçası üç yıl boyunca hiçbir şey öğrenmediğimi ve keman hakkında hiçbir şey bilmediğimi gururla söyleyebilirim. Bu yüzden de bu konuda olumlu bir görüşüm yok. Keman çalamadığıma ve üç yıl boyunca yay çekme konusunda dahi bir şey bilmediğime göre her şeyin açıkça ortada olduğunu zannediyorum.

- Sonuçta çocukluğun ve gençliğin vermiş olduğu bir lakayitlik, çalışmama isteği hepimizde var. Okulda bunlar da göz önüne alınarak doğru uygulamayla çocuklar çalışmaya sevk edilmeli. Gösterilecek olan ilgi, emek ve verilecek doğru bilgilerle başarılı olmak hedeflenmeli. İyi hocalar getirilmeli. Ders saatleri fazlaştırılıp, hocaların ders yapmaları zorunlu hâle getirilmeli.

Tabii bu son öğrenci, zannederim eğitmeniyle keyfe keder ders yaptığı için, herhalde hocaların derse girmelerinin zaten zorunlu olduğunu bilmiyor. Kimi öğrenci ise üç yıl boyunca yay tutmayı dahi öğrenemediğinden bahsediyor. Aslında dünyanın neresinde olursak olalım öğrencilerin öğretmenlerinden yana şikayetlerini dinleriz. Fakat bu cevaplarda temelde yatan problemlerin su yüzüne çıkmış olması var.

Bu nedir ? Bu, öğretmenlerin kendilerine emanet edilen müzikâl geleceklere daha ciddi eğilmeleri gerekliliğinin gerçeğidir. Bu, mesleğe saygı gerçeğidir. Enstrumana olan saygının gerçeğidir. Ne ki; kendine saygının gereğidir. Bölümler arası, öğretmenler arası bir müfredat birliğinin 20 yıl boyunca sağlanmış olunmaması gerçeğidir.

Öğrenciler, hocalarının kendilerini ciddiye alma seviyesiyle birebir orantılı onları sorgulamakta, aktüel yaşamlarını yargılamakta ve geleceklerini şekillendirmekte ya da şekillendirememektedirler. Mutlaka öğrencilerin de yapmakla yükümlü görevlerinin bilincinde olmaları gerektiğinin farkındayız. Ama bu bilinci verenler olarak koşulsuz düşünmeye başlamanın zamanı geldiğinin altını çiziyoruz. Öğrencilere öğretmenliğin yanında, belki de önünde, sanat felsefelerini şekillendirecek birer rehber olabilme yeteneğini edinmeliyiz. Ayrıca hayat ufuklarının çitasını da yükseltebilmek için, bu çıtaların seviyelerini müspet eserlerimizle biz belirlemeliyiz. Öğrencilerimizi kendi hocalarını taklit etmeyi amaç edinmiş gruplar haline getirmeli ve bu ilkelerle kültürlenmiş çocuklara geleceği teslim etmeliyiz.

Tabii tüm bu olumsuz eleştirilere rağmen her öğrencinin işinin ciddiyeti bilincinde hocaları da görüp biraz umutlandığını söylemeden de geçemeyeceğiz. Fakat söz konusu umudun boyutları bu kadar geniş repertuara sahip olan bir çalgının sathını aydınlatmaya yetmiyor düşüncesindeyiz.



BÖLÜM. 4

ÖNERİLER

~~KEMAN ÖĞRETİMİNDE OLMASI GEREKEN ÖLÇÜTLER~~

Bu bölüm, kemanın ilk dersinden itibaren karşılaşılabilecek değişik problemlere subjektif yaklaşımların getirildiği bir öneriler paketidir. Keman tutmadan yay çekmeye, parmak basmadan notasyona, ekstansiyon ve entonasyon alıştırmalarına, güzel ton yaratma çözümlerine kadar pek çok öneriyi kapsayan bu paket, günümüz çağdaş keman eğitim sistemlerinin tamamı göz önüne alınarak hazırlanmıştır. Bunun yanında, değişik tez konuları başlıkları verilmiş ve çalışmayla direkt ilgilenen öğrencilere de sadece teknik bağlamda değil genel anlamda da yardımcı olunmaya çalışılmıştır.

Sunduğumuz bu öneriler paketi kesinlikle bir yeni metod ya da öğretim şeklinde düşünülmemiş salt kemanın teknik problemleri hakkında baz olabilecek bilgileri detaysız olarak vermeyi hedeflemiştir. Bunun en önemli sebebi, hiçbir bilimsel veriye dayanmadan *temel bilimler* bölümünde yapılan keman eğitiminin çarpıklığını gözler önüne sunabilmek kaygısıdır. Çünkü, herhangi bir müzik okulunda yapılacak bir tez çalışmasının konuları arasında olmaması gereken bu öneriler paketi (doğaldır ki kemanı tutturmayı, parmağı bastırmayı ya da yayı çektirmeyi bilen öğretim kadrosuna bunları tekrardan yeni bir şeymiş gibi yazmak anlamsız olur) keman eğitiminde hiçbir teknik gereği kabul etmeyen ve hatta bunları kullanmayı reddeden bir zihniyete, bağlı bulundukları bölüm çerçevesinde yaptığımız “ sanatta yeterlilik “ çalışmamızla uyarıda bularak çözümler getirilmesini istedik. Bunun açık yanlılığını gören yetkililerde söz konusu bölüme artık yeni keman öğrencisi

almamaktadırlar. Ayrıca bu öneriler birer çözüm değil sadece ufuk açması temenni edilen birer pencere görevindedir.

Günümüzde çağdaş metodlar dahilinde dahi onaylanamayacak pek çok şey, doğrudur, çerçevesi ile öğretilmeye çalışılmaktadır. Bunlardan belki de en önemlisi, keman çalmanın herkes için genel-geçer esnekliği olmayan kuralları olduğu şeklindeki yaygın kanıdır. Böylesi, esneklikten yoksun kuralları uygulamak oldukça zordur. Ne ki bunlar, öğrencinin iyiliği yerine kuralları yüceltmeye yönelikse. Diğer pek çok enstrüman eğitimi ya da sanat kolunda olduğu gibi, keman çalmada da kesin kurallardan çok, kemancı aday adaylarının tümünü kapsayan bir takım temel ilkeler vardır ki, bunlar da her türlü bireysel tepkimeyi kapsama yetisine sahiptir. Öğretmen öğrencinin kendine özgü bir kişiliği olduğunu, bir birey, enstrümanına ve/veya müziğe ait kişisel bir bakış açısı olduğunu unutmamalıdır. Bunu göz önünde bulundururken, ayrıca öğrenciyi de bu bağlamda geleceğin eğitimci olarak aynı ilkeyle kültürlemelidir.

Doğallık ilk temel prensip olmalıdır. Doğrular geniş ölçeklerde aktarılmalı; fakat asıl doğrunun o anda tek bir öğrenci için geçerli olan her yolun olduğu hiç bir zaman unutulmamalıdır. Çünkü, her öğrenci kendi fizyolojik özellikleri ile eğitimcinin karşısına gelecek ve eğitimin ana hatları standart ölçülerde gelişirken, özel hatları ise öznel ölçütlerle şekillenecektir. Bu gelişimde, öğrencinin bağlı bulunduğu sosyo-ekonomik kültür, aldığı genel ve kapalı eğitim, yetişme olanakları, -**faktörel**-, keman eğitimiyle başlayan ya da o güne kadar süre gelip de, devam edecek olan müzikal eğitimi de -**fonksiyonel**- bazların sınırlarını çizecektir. Dolayısıyla eğitimci salt keman hocası betimlemesiyle sınırlamamalı, asıl amacın, rehber kimliğine bürünebilme olduğu bilinmelidir.

Eğitiminin çabası, her öğrencinin enstrümanı ile en üst düzeyde ilişki kurabilmesine yönelik olmalıdır. Bu esnada, günümüze kadar gelmiş ve elan uygulanmakta olan insan doğasına aykırı pek çok teknik ve teorisinin ıstırap verici olduğunu da belirtmeli ve öğrenciyi doğasına ve enstrümana karşı savaşa iten böylesi uğraşımların şu ana kadar kimseyi başarıya ulaştırmadığını da söylemeliyiz.

Keman derslerinin ilkinden itibaren, temel, doğal esaslar üzerine kurulmalı ve öğrenci, caydırıcı olmayan, aksine bağlayıcı unsurlar taşıyan bir eğitim anlayışı içine alınmalıdır. Ayrıca bireyin, bağımsızlığı ve eklemleri arasında oluşturduğu karşılıklı organik birlikteliğin niteliği daima göz önünde bulundurulmalıdır. Örneğin, yay belli bir şekilde tutuluyorsa, işlevsel parmaklar, el, kol ve bilek de belirli bir organik kalıbın içine girerler. Eğer yayı tutmada herhangi bir değişiklik olursa, kişi dengeyi sağlayabilmek ve organik dengelemeyi kurabilmek için el ve kolun tüm hareketlerini değiştirecektir. Öğretmen, bu tip bireysel farklılıklarla da mücadele etmeye hazır olmalıdır. Çünkü; bazı öğrenciler için uygulanacak yaptırımlar tamamıyla kişisel olduğundan, tüm enstrumantistler için formüle edilemez.

Ayrıca keman eğitiminin, tek taraflı olarak, salt fiziksel ve mekanik yanlarının irdelendiği bir gerçek. Oysa, asıl önemli olan fiziksel hareketler değil, onlar üzerindeki zihinsel kontrolü sağlamaktır. Kolaylık, zerafet, kesinlik ve enstrumanla barışık olmak, bilincin beyin eklemlerle eşgider bio-mekanik ilişkisinin sağlanması ve en kısa sürede gerçekleşen beyinsel emir ve fiziksel cevap zinciri ile oluşabilir.

Teknik ; beyinsel olarak yönlendirebilme, sağ ve sol eller, kollar ve parmakların gereken tüm fiziksel hareketlerinin icra edebilmeden ibarettir. Bütüncül bir teknik kemancıda bulunması gereken tüm bu elemanların en üst seviyelere doğru ilerlemesini içerir. Sanatçı kafasında bir eserin ideal tasarımını çıkardıktan sonra, teknik, bu tasarımın gerçeğe aktarılmasını sağlar. Dolayısıyla herhangi bir enstruman icracısının idealindeki yorumsal bütünlüğe ulaşabilmesi için öncelikle doğru ve mükemmel bir tekniğin bileşkesine ihtiyacı vardır. Aksi hâlde ütopik hedeflere dönen enstruman icracılığı sıkıntı, stres vermekten öteye gitmeyen bir uğraş alanı olur. Enstrumanda kolaylığı sağlama özelliğiyle birlikte en üst artistik noktalara gelmeyi de sağlayacak olan teknik, kişinin ulaşmayı hedeflediği temel amaç olmalıdır. Bilinen anlamda tüm teknik kuralları yerine getirmek kemancıya kendini ifade kolaylığı ve zenginliğini verir ki buna aynı zamanda “yorumsal teknik “ de denir. Böylesi bütüne varan bir ustalık, yalnızca kendini icracı olarak geliştirmeyi amaçlayan bir solist için

değil, aynı zamanda kendi düşüncelerini aktarmayı hedefleyen bir orkestra şefi ya da üyeleri arasında bağlantı kurmaya çalışan bir oda müziği sanatçısına kadar geçerlidir. Yani, yeterli bir yorumsal teknik ile desteklenmemiş salt düz teknik ile çalan bir çalgıcı ne tam olarak izleyebilir ne de lider konumuna gelebilir.

Daha önce de belirtildiği gibi, keman çalmada tekniğin üzerine temellendiği yapı; zihin ile kaslar arasında kurulması beklenen bağ ve zihinsel emrin kaslar tarafından istenen hareketin yapılması ile sonuçlanarak oluşur. Teknik ustalık ve teknik kontrol, sanılanın aksine sadece kollar, eller, kaslar ve eklemlerin iyi eğitilmesiyle elde edilebilecek bir şeyden öte, söz konusu uzuvların beyinle koordinasyonunun başarısı ile varılabilecek bir seviyedir. Önemli olan kas gücü değil, kasları beyinden gelen emirlere anında ve doğru cevap verebilecek şekilde eğitmektir. Her doğru ko-ordinasyon daha büyük bir güvenilirlik, doğruluk ve zerafet demektir. Her gün, düzenli olarak yapılan kas antrenmanı niteliğindeki çalışmalara ek olarak beyinsel gelişime de hizmet edilecek çalışmaların öneminin hassasiyeti açıktır.

Bunun içindir ki keman çalmayı şu şekilde tarif ediyoruz : ***Keman, sadece el ve kolun salt refleksle dayalı hareketinden öte, beyin, sinir sistemi ve tüm eklem ve kasların bio-mekanik bir işlevidir.*** Fakat tüm bu karmaşık ifade de yatan en önemli mesajın doğallığın dışına çıkmamak olduğu bir an dahi göz ardı edilmemelidir.

4.1. Keman Üzerine Özel Öneriler

Keman dediğimiz zaman doğal olarak akla ilk gelen organımız sol kol ve uzantıları, bilek, el ve parmaklardır. Dolayısıyla keman üzerine özel öneriler sol kol tekniği konu edilerek planlanmış ve bu plan dahilinde aktarılacaktır.

4.1.1. Keman Tutma .

Bilimsel olarak her enstrumanın kendine ayrı bir tek tutma yöntemi varsa, kemanın da tek bir tutma şekli vardır. Tüm dünyada konservatuvarlarda kemanın tutulması aynı yöntemlerle öğretilir. Tıpkı kemençenin diz üstünde ya da kanunun bacakların üzerinde tek bir şekilde durması doğruluğunun gösterildiği gibi. Çünkü,

keman ya da diğer enstrümanlar dün icat edilen çalgılar değillerdir. Bunların geçirdiği yapısal ve teknik evrelerin süresi asırlarla ifade edilmektedir. Dolayısıyla, tutuş şekilleri de söz konusu evrelerden geçerken sürekli devinmiştir. Bu devinimi enstrümanın kullanılış yeri, teknik kapasitesinin artması ve bestecilerinin hayal gücünün bileşiminden meydana gelen bir denklemle açıklamak mümkündür. Çünkü, elde var olan çalgıya eser bestelenmiş, hayal gücü geniş olan besteci icrayı zorlaştırmış, icracı kendini aşmış ve çalgı gelişmiştir.

Gelecekte ne olacağını bilemediğimiz için bu gün elimizdeki bilgilerin en son ulaşılan nokta olduğunu kabul etmek ve eğitimi bu doğrultuda yapmak durumundayız.

Kemanı tutarken en iyi pozisyonu bulabilmek için göz önünde bulundurulması gereken iki önemli etken vardır.

- 1 – Kemanın vücuda açısı,
- 2 – Çalgının, omuzun tam olarak nereye yerleştirileceği.

Ayrıca salyangozun kemancının yüzüne oranla seviyesi ve enstrümanın eğimide diğer önemli etkenlerdir.

4.1.1.1. Kemanı Tutarken Sol Kolun Konumu.

Uzun kolu olan kemancı adayları kemanı azıcık sola, yani vücudundan biraz dışarı doğru, kısa kolu olanlar ise enstrümanı biraz öne, yani içeri doğru tutmalıdırlar.

Sebepleri : Keman tutmanın tarifinde ilk söylenecek uyarı sol kolu doğal haliyle keman tutar gibi havaya kaldırmaktır. Şöyle ki; kol önce aşağı salınacak ve gevşek bir hâlde bekletilecektir. Daha sonra dirsekten bükülerek ön kol arka kola doksan derecelik bir açı oluşturur duruma getirilecektir. Son olarak da arka kol kemanı çalmak için hazır konuma getirilecektir. Bu, sol kolu en doğal haliyle keman çalma pozisyonuna ulaştıracaktır. Her öğrenci kendi özel fizyolojik yapısı nedeniyle kemanı aynı ilkeler fakat birbirinden biraz farklı tutacaktır. İşte yukarıdaki ilk uyarı bu nedenle yapılmıştır.

Sol kolla ilgili diğer teknik bilgiler ileride verilecektir.

4.1.1.2. Keman Nasıl Tutulur.

Keman, boylamasına vücudun yan tarafına dik açı oluşturacak şekilde sol omza yerleştirilir. Bu esnada kemanın sırtı ile vücut tam bir doksan derecelik açı oluşturmalıdır. Bu da kemanın salyangoz kısmının boyunla aynı seviyede olması ile sağlanabilir. Baş düz bir şekilde ileri bakarken vücut dik konumdadır. Daha sonra, keman hiç oynatılmadan baş oval bir doksan derece çevrilerek çeneliğin üzerine bırakılır. Özellikle bırakılır diyoruz, çünkü keman başın doğal ağırlığıyla yerinde duracaktır. Ekstra hiçbir basınç uygulanması gerekmez. Önemli olan kemanın sınıksız tutulması değil, dengede durması ve hiçbir kasın gerilmesine meydan vermeden çalınabilmesidir. Bu sırada her iki ayak birbirinden, kendi topuk kemiği ile diz mesafesi uzaklığında açık olmalıdır. Bunun sebebi ise, vücudun ayakta durarak yer çekimine karşı verdiği mücadeleye katkı sağlamak ve dengede durabilmektir.

4.1.1.3. Enstrüman Omuzda Nereye Yerleştirilmelidir.

Yukarıda da belirtildiği gibi sol kolun doğal olarak keman çalmak için kalktığı yer, keman sapının sol ele bırakılacağı yerdir. Dolayısıyla kemanın omuza konulacağı yerde kişiye göre bu şekilde tespit edilmeli ve daha sonrada tutuş prensipleri uygulanmalıdır.

4.1.1.4. Çeneliğin Yeri.

Kemanı tutarken çeneliğin çalgı üzerindeki konumu da kontrol edilmelidir. Şöyle ki; uzun kollu çalgıcıların çeneliğinin yeri tellerin bağlı bulunduğu *telgerere* (kuyruk) oranla merkezden biraz solda olmalıdır. Bu şekilde keman daha rahat dengede durur ve sağ kol (yay) çok daha konforlu hareket eder. Ayrıca güzel ses üretebilmek için yayı eşiğe biraz yakın çalma gerektiği anlarda uzun kollu çalgıcının çeneliğinin bu şekilde konuşlanması, kemanı yaya göre daha doğru açılacaktır. Kısa kollular ise “ *Flesch Çeneliği* ” olarak da adlandırılan, *telgereri* tam ortadan

gören ve ağız, burun ve tel gereri aynı doğrultuya seviyeleyen çenelikleri tercih etmelidirler. Bu şekilde çalgı biraz daha önde duracak ve sağ kol işlevini daha rahat yerine getirecektir.

4.1.1.5. Keman Tutarken Salyangozun Seviyesi.

Keman tutarken dikkat edilmesi gereken bir diğer önemli unsursa salyangozun seviyesidir. Çünkü boyuna göre yüksekte duran salyangoz, bize yayın ucunda çalarken sağ kolu uzatmak gereğini verecektir. Bu durumda da sağ kol kasılacak ve gereksiz ağrılarla çalış zorlamaya gidecektir. Hatta bu zorluklar zamanla sol ele de yansıyacak ve icranın sağlığı iyice bozulacaktır. Gereğinden fazla aşağıda tutulursa bu kez yay kolu fazla güç üretmek zorunda kalacak ve çabuk yorulacaktır. Salyangoz kemanın omuza yerleştirildiği yerle paralel bir seviyede durmalıdır. Bu icracıya çalma esnasında azımsanmayacak kolaylıklar getirecektir.

Fakat, arada bir de olsa, kemanın salyangoz kısmını sol ön kolla yukarı kaldırmanın, çalgının ağırlığını bilekten alarak vücuda yaydığını unutmamak gerekir.

Yukarıda da belirtildiği gibi kemanın bilimsel olarak bir tek tutuş şekli vardır. Küçük değişiklikler sadece ekoller arasındaki farklar ve kişilerin fizyolojik yapılarından dolayı meydana gelir. Kemanı bu şekilde tutmak sol ele hareket özgürlüğü getirdiği gibi ilerlemeyi sağlamış ve söz konusu çalgıyı vazgeçilmez hâle getirmiştir.

Keman tutulmadan, omuz ve sol elin üzerine bırakılarak çalınmaz ve öğretilmez. Bilim yuvasında bilim kuralları geçerli olduğu sürece onlar uygulanır. Aksi hâlde, kemanın sağlıklı tutulmamasından kaynaklanan kaydırmalar, vibrato adı altında yapılan el oynatmalarıyla üretilen müzik ve monoton süslemeler, en ufak teknik zorluk geldiğinde yeniden bestelemeler, tüm teknik bilgilerden yoksun olduğu için dördüncü parmağı hiç kullanmamak, zorla Geleneksel Müziğimizin keman üslubu haline getirilir. Tarih sahnesinde de hiçbir olumlu iz bırakmadan yok olur gider.

4.1.2. Sol Kol.

4.1.2.1. Sol Kolun Konumu.

Eski okul keman çalma tekniklerinin çoğu, öğrencinin fizyolojik özelliklerini hiç dikkate almadan sol dirseğin mümkün olduğunca sağa (içeri) yaklaşmasını öngörmüştür. Fakat bu kuralı uygulayan uzun kol ve parmakları olan icracıların parmaklarının garip bir kavis oluşturarak *sol* teline doğru meylettği gözlemlenmiştir. Bu şekilde, parmağın yanlış tarafı tele dokunmuş ve etli tarafı yerine tırnak kısmı tel ile iletişim noktası olmuştur. Parmaklar öylesine bir şekilde yerleştirilmelidir ki, her durumda çok çeşitli hareketler doğru olarak yapılabilmesi ve entonasyon mükemmelliğe ulaşabilmelidir. Bu da ancak doğru bir sol kol konumuyla gerçekleşebilir.

Kısa kolları ve parmakları olanların dirseklerini oldukça içeriye sokacakları, buna karşın uzun kolluların dirseklerinin düz bir doğruya hatta dışa doğru meydeceği düşünülebilir. Bu sebeple, sol dirsek hiçbir zaman katı kurallarla yerleştirilmemelidir. Ayrıca temel yerleştirme kuralları dışında, dirsek parmakların hareket konumlarına göre de yer değiştirir. Şöyle ki; parmaklar sol teline yaklaştıkça dirsek içeri doğru ve mi teline gidildikçe de dışarı doğru dönmelidir. Fakat, yükselen pozisyonlarda hangi telde olunursa olunsun dirsek içeri doğru dönmelidir.

Ayrıca, dirsek çeşitli tonal sonuçların çeşitlenmesine de olanak sağlar. Şöyle ki; Süratli, yüksek pozisyonlu eserlerde dirsek biraz sağa (içeri) döndürülmeli ve gerekli olan vurgulu artikülasyon bu şekilde sağlanmalıdır. Böylesi bir hareket parmakların bastığı yere daha dik bir açıyla düşmesini sağlar, daha sert bir noktaya çarpar, böylece tele daha dar olarak tırnağın etli kısmıyla dokunabilir ve arzulanan tını elde edilmiş olur. Dirseğin normalden fazla sola çekilmesi ise, parmakları düzleştirecek, onların daha büyük, yumuşak ve daha etli kısmıyla telin buluşmasını sağlayacaktır. Parmakların bu şekilde tele basmaları, her türlü aşırı artikülasyonu önleyecek ve istenilen yumuşak tonun üretilmesinde sağ kola destek olunacaktır.

4.1.2.2. Sol Bilek.

Bilek de parmakların tel üzerine yerleşimlerini etkileyebilir. Bileğin yanlarında sağa ya da sola doğru hiçbir eğim bulunmamalı ve öyle bir tutulmalıdır ki yarım pozisyon dışında, el ile önkol arasında yaklaşık olarak dik bir açı oluşmalıdır. Buna rağmen daha ileri seviyelerde öğrenciler için kimi özel bilek konumları da belirecektir. Örneğin; genişlemeyi içeren akorlar bileğin içeri doğru kıvrılmasını gerektirecektir. Ayrıca, yüksek pozisyonlarda, tüm şartlar altında bilek dışa doğru (yani elin üst kısmı sağa bakacak şekilde) çevrilmeli ve parmaklara rahat hareket etme olanağı sunulmalıdır.

4.1.2.3. Sol El.

Sol dirseğin mümkün olduğunca sağa doğru çevrilmesini öneren eski okul keman eğitimlerinde, sol elinde, sadece parmaklar seviyesinden kemanın sapına temasını doğru bulan bir yöntem vardır. Bu yöntemde el, parmakların taban boğumlarından sapa yerleştirilmekte ve çalabilmek için sağa doğru aşırı döndürülmektedir. Bu esnada sol kolda aynı yöne doğru dönecektir. Aşırı yüklenme doğal kurallarla keman çalmadan öğrenciyi uzaklaştırır ve icra zorlaşır. Sol elin yanlış olan bu yerleşim biçimi yerine şu şekil uygulanmalıdır. Öncelikle el hiçbir zaman çalgının sapından ayrı durmamalı ve her iki tarafına da değmelidir. Bu basit temas sayesinde sap ele tam olarak oturacaktır. Fakat, kavranan sap incitircesine sıkılmamalı ve hareket yeteneği ikinci plana atılmamalıdır. İşaret parmağıyla ilk temas üçüncü pozisyondan başlayarak kurulmalı ve bu temas pozisyonlar yükseldikçe en aza indirgenmelidir.

Elin ne kadar yüksek ya da alçak yerleştirileceği kişinin el ve parmak özelliklerine göre değişecektir. Şöyle ki ; el ne kadar yükseğe yerleştirilirse (ki avuç içi o denli çalgının sapını kavrar) parmaklar tellerin üzerine o denli dik bir açı ile basar, ne kadar alçağa yerleştirilirse (ki bu şekilde de tuşenin bitim noktası baş parmağın birinci boğumunu yukarı doğru aşar) teller ile parmaklar arasındaki açı o

denli eğimlenir. Bu olay entonasyonu direkt etkilediği için bireysel ayarlamalar çok hassas yapılmalıdır.

Ayrıca, el salyangozun arkasına doğru yerleştirilmemeye, başka bir deyişle, eli yarım pozisyonda tutmamağa gayret edilmelidir. Böylesi bir yerleştirme şekli 4.parmağa erişilmesini engellemekte ve sabit bir gerginliğe neden olmaktadır. Birinci pozisyona el öyle yerleştirilmelidir ki, la telindeki birinci parmakla mi telindeki dördüncü parmak basıldığında doğal bir oktav aralığı meydana getirmelidir. Özellikle belirtmek gerekirse, mi telindeki birinci parmak fa (bekar) ya da la telinde si bemol notasını basmak için de bütün eli geriye almadan ve bu sebeple kasmadan sadece birinci parmağı, yerine geri götürüp koymak daha doğru olacaktır. Gerilmeyi eşit bir şekilde birinci parmakla dördüncü parmak arasında paylaştıran bu sistem, eli yorum esnasında daha avantajlı bir duruma getirir.

Unutulmaması gereken en önemli nokta, hangi pozisyonda çalınıyorsa çalınsin elin kendini kasmadan rahatça kavrayarak çalgının sapına hakim pozisyonda bulundurulmasıdır. Her ne kadar yüksek pozisyonlarda, el, keman sapından kademeli olarak ayrılıyorsa da kontrol ve gevşeklik hiçbir zaman göz ardı edilmemelidir.

4.1.2.4. Sol Elin Parmakları.

Ellerimiz, kollarımız ve bacaklarımız kendi kullanım gereksinimlerine göre yapılanmış eklemlere sahiptirler. Bu eklemler yukarıdan aşağı incelendiğinde en üsttekilerin en güçlü en alttakilerin ise en zayıf olduğu görülür. Tüm bu uzuvları düşünerek karşılaştırma yaptığımızda birbirlerini karşılayan eklemleri şu şekilde sıralayabiliriz.

Omuz – Kalça – Parmağın elle birleştiği birinci boğum (en alt)

Dirsek – Diz – Parmağın ikinci boğumu (orta)

Bilek – Aşık Kemiği (ayak bileği) – Parmağın üçüncü boğumu (uç)

Kol ve bacaklarımızdaki en güçlü eklemler üst kol ve üst bacakta yer almaktadırlar. Yani konuyu biraz daha açarsak, bu eklemler omuzdan ve kalçadan gelen en geniş ve en güçlü fiziki hareketleri karşılarlar. Dolayısıyla parmakların ilk boğumuna da, parmağın yükünün en büyük bölümünü taşıyan bölge denilebilir. Hatta birinci boğumu parmağın omuzu ya da kalçası şeklinde adlandırabiliriz.

Alıştırma Önerileri :

Elinize gevşek bir hâlde yumruk şekli verin ve yapılacak hareketleri daha iyi takip edebilmek için elinizi göz seviyesine kadar kaldırın. Daha sonra avuç içini sağ tarafa döndürün ve bu işlemi yaparken parmakların birbirine değdiğine dikkat edin. Bu sırada parmaklar doğal bir şekilde kıvrılmalıdırlar. Elin arkasının konumunu, önkolun yerle derecelendiği dik açıyla seviyeleyin.

- 1 – Parmaklarınızı hızla geri çekin ve bükülmüş bir hâlde sıkmadan tutun.
- 2 – Elinizi bu durumda kısa bir süre tutun ve akabinde çalışmaya başladığınız konuma geri dönün.
- 3 – Bir süre bekleyin ve parmakları tekrardan geri çekin. Bu işlemi düzenli aralıklarla sürdürün.

Bu alıştırmayı yaparken,

- Parmakları mümkün olduğunca hızlı hareket ettirin ve çekebildiğiniz kadar geri çekin.
- Sadece parmaklarınızı hareket ettirin, elin ve baş parmağın oynamamasına özen gösterin.
- Elin arka kısmının ve önkolun yere dik bir açıyla durmasına dikkat edin.
- Parmaklar hareket ederken, baş parmağın hareketsiz ve yumuşak olmasına özen gösterin.
- Baş parmağın tabanı ile işaret parmağın birinci boğumu arasındaki alanı daima açık ve gevşek tutun. Bu bölgede hiçbir kasılmaya izin vermeyin.

Sol avucunuzun iç kısmını (aya) keman gövdesinin sapla birleştiği yere düz bir şekilde yerleştirin. Her parmak için elin aldığı pozisyon; aynaya baktığınızda her bir parmağın birinci boğumlarının biraz aşağısından kemanın üst kapağının tam kenarına oturduğunu gördüğünüz durumdur. Böylece parmakları birinci boğumlarından rahatça hareket ettirebilirsiniz. Bu esnada avuç içinin hâlen yumuşak olarak üst kapağın oval köşesine dayalı olduğunu daima kontrol edin.

1 – Mi telini her parmakla sırayla çekin. Bunu yaparken parmaklarınızı çabuk hareket ettirmeye ve mümkün olduğunca çok ses çıkartmaya gayret edin. Ayrıca parmaklarınızı belli bir ritmik düzene göre hareket ettirin. Parmağınızı yerleştirin (tele basın) çekin. Yerleştirin – çekin, yerleştirin – çekin v.s.

2 – Her parmak telin üzerine sırayla inip kalkarken teli çekmeye ve çektikten sonra parmağı yerine koymak için tele hafifçe vurmaya devam edin.

- Üç parmağı mi telinde basılı tutun ve diğer parmakla sol ve re telini önce sırayla sonra da ikisini birden çekin. Bu esnada elinizi ve sol kolu yere dikey bir açıyla tutun ve bileğinizin salyangozun olduğu tarafa doğru gerilmemesine dikkat edin.
- Yüksek ses çıkartacak şekilde teli çekin ve parmağınızı birinci boğumundan mümkün olduğunca çabuk tekrar yerine koyun.
- Parmağı telin üzerine yerleştirin ve bekleyin ve çekin. Bekleyin – çekin – bekleyin – yerleştirin – bekleyin – çekin – bekleyin – yerleştirin. v.s.

Parmaklar çalınan noktaya göre, dik olarak ya kare konumunda ya da oval kıvrık şekilde uçlarından tele basmalıdırlar. Ayrıca tüm parmaklar ana yerleştirildikleri yerden yarım ses ya da daha öteye yerleştirildiğinde normal duruşundan biraz uzunlamasına basarlar. Fakat daima ucunun etli kısmı basılması için tercih edilmelidir.

4.1.2.5. Baş Parmak.

Birinci pozisyondayken baş parmak nereye yerleştirilmeli ?

Rus keman okulunun kurucusu Macar asıllı büyük kemancı ve pedagog Leopold Auer baş parmağın birinci pozisyonda re telinde fa bekar notasına denk düşen ikinci parmağın tam karşısında olması gerektiğini söylemektedir. Ivan Galamian ise baş parmağın birinci ve ikinci parmakların yani re telinde mi ve fa bekar notalarının karşısında hatta birinci parmağın karşısında olması gerektiğini ifade etmektedir. Carl Flesch ve Ottokar Sevcik, baş parmağın birinci pozisyonda birinci parmağın karşısında olması gerektiğini söylemişlerdir. Ünlü Japon pedagog Sinihchi Suzuki ise birinci pozisyonda mi notasının karşısında hatta bazı şartlarda baş eşiğe kadar gerileyebileceğini söylemiştir.

Fakat bu da keman tutarken sol kolun konumu gibi tamamen kişiye özel sorgulanması gereken bir olgudur. Çünkü, kimi öğrenci büyük ele kimi ise küçük ele sahip olacaktır. Dolayısıyla her birinin baş parmak konumu diğerine göre küçük farklılıklar gösterecektir. İtalyan kemancı Ruggiero Ricci baş parmağını daima üçüncü pozisyonda tuttuğunu bir röportajında ifade etmiştir. Nedeni çok basit. Çünkü, Ricci'nin ayakta durduğunda neredeyse dizlerini geçecek kadar uzun kolları ve buna orantılı elleri vardır.

Baş parmağın doğal haliyle nerede durduğunu bulabilmek için ilk olarak, sol eli tamamen serbest bir şekilde ve ayası aşağı doğru bakar halde ileri doğru tutun. Daha sonra kemansız olarak sanki çalacakmış gibi elinizi yukarı kaldırın ve pozisyonu

aldırın. Bu esnada kolunuzu ve elinizi sıkılamaya özen gösterin ve kendinizi bu yönde sürekli kontrol edin. Şimdi bu hareketi kemanlı olarak deneyin ve baş parmağınızı bu kez sap üzerine çalmaya hazır şekilde birinci pozisyona yerleştirin. Bu, baş parmağınızın yerini en doğal şekilde tespit etme yöntemidir.

Diğer parmaklarda olduğu gibi baş parmağında üç boğumu olduğunu varsayın. Bu boğumların ilki parmağın başladığı yerde değil, baş parmak balonu dediğimiz kısımda, hemen bileğin yanında yer alır. Dolayısıyla baş parmağı çalıştırırken, her ne kadar çok fazla işlevsel görev almıyorsa da, biraz sıkıştığında elin tamamını etkileyen birinci boğumu değil üstteki iki boğumu kullanmayı deneyin. Ayrıca baş parmağın tabanıyla işaret parmağının arasını daima açık ve sıkıştırmadan tutmaya özen gösterin.

Alıştırma Önerileri :

Kemanın sapını baş parmakla işaret parmağı arasında tutmaktan vazgeçin ve aşağıdaki parmak kalıplarını baş parmağı sapa değdirmen çalın. Bu çalışmayı baş parmağın diğer parmaklardan tamamen özgür hareket edebildiği hissini edinesiye kadar sürdürün ve sonra normal keman çalma pozisyonuna geçin ve aynı hissi elde edesiye kadar alıştırmaya devam edin.

- İşaret parmağını hafifçe sapa değdirirken baş parmağı aşağı yukarı bir santim saptan açarak çalışın. Hatta bazen abartılı olarak da baş parmağın yerini değiştirin ve kimi ikinci (orta) kimi de üçüncü (yüzük) parmağının karşısına alın.

- Alıştırmanın doğru olarak uygulanabilmesi için, kolun aşağı doğru doğal basıncıyla parmakları asar gibi sapın üzerine bırakın ve kemani, hareketsiz durması için, salyangozundan duvara yaslayarak çalışın.

Şekil 1:



Şekil 4.1.1 Sol baş parmak için alıştırma

Ayrıca, parmaklar basarken, üzerine binen fazla basıncı azaltmak için baş parmağı ileri geri oynatın. Bu elinizdeki yumuşaklığı sağlayacaktır.

4.1.3. Vibrato

Vibratonun iki önemli nedeni vardır. Bunlardan ilki ve en önemlisi durağan sese, parmak, el ve kolun değişik devinimlerle titreşmesi sayesinde etkileyici bir karakter vermek, diğeri de istem dışı sol el kasılmalarında eli gevşetici bir unsur olmaktır. Hatta kimi zaman vibrato stil belirleyen etkenlerin en önemlilerinden biri konumuna girer. Genellikle çok değişik efektler yayın yardımıyla vibratonun çeşitliliği sayesinde elde edilir. Ayrıca konser salonlarında çalgının sesinin seyircilere daha kolay ulaşmasını ve de pürüzsüz olarak algılanmasını yine vibrato sağlar.

4.1.3.1. Vibrato Çeşitleri

Günümüzde keman okulları hangi tür vibratonun doğru olduğu sorusu üzerinde fikir ayrılığına düşmüşlerdir. Vibrato kol, el yoksa parmaklar tarafından mı gerçekleştirilmelidir ? Tüm bu üç tip kendi karakteristiklerini içerdikleri ve her üçü de sanatçıya farklı renklere ulaşma şansını verdiği için, kişisel olarak her üçünün de geliştirilmesi ve kullanılması gerekmektedir.

Bu üç tipin bileşiminin sonucunda ortaya çıkan çeşitlilik, icracıya çok daha geniş bir renk paleti, dışavurum olanağı ve kişisel bir ton yakalama fırsatı vermektedir. Çalışmalarda bu üç tip birbirlerinden ayrı tutulabileceği gibi, konserlerde bu üç teknikten herhangi birinin en saf haline oldukça ender rastlanır. Gelişmiş vibrato kol, el ya da parmağı merkez olarak alabilir ve bu tip vibratoda baskın eleman olur; ancak bir baskı unsuru olmadığı durumlarda her üç vibrato tipi de doğal olarak komşu kaslarla işbirliğine girecek ve ister istemez diğer iki tipin elemanlarını da barındıracaktır.

Sınırlı bir genişliğe sahip parmak vibratosu hariç, tüm vibratolar hızdan, genişliğe, yoğunluğa kadar büyük ölçüde çok çeşitlilik gösterirler. Çalgıcı her üç tipte de, istediği zaman yavaşlayarak, hızlanarak ya da durarak; geniş ya da dar hareketlerle; ya da parmağa uyguladığı basıncı ve bunun tel ile olan açısını değiştirerek; hızdan, genişliğe, yoğunluğa kadar büyük bir ölçüde çeşitlilik sağlayabilmelidir. Bir tip vibratodan başka bir tip vibratoya derece derece ince ve pürüzsüz bir şekilde, hiçbir zorlama izi olmaksızın, geçebilmelidir. Daha da önemlisi değişik tipleri harmanlayabilmelidir. Mükemmel vibrato kontrolünden kastedilen budur. Tam anlamıyla donanımlı bir çalgıcı kendi tonunu istediği şekilde renklendirme konumunda olmalıdır. Bu kağıt üzerinde biraz suni gelse de, vibrato tüm yönleriyle çok iyi öğrenildiğinde, işlevsel kontrol bilinçsiz ve irade dışı bir şekilde gerçekleşir. Genel olarak vibrato arşenin dinamiklerine uyum sağlamalı, fortelerde daha geniş ve şiddetli; piyanolarda daha yavaş, dar ve sakin olmalıdır. Kol vibratosu en şiddetli, parmak vibratosu ise en nazik olanıdır. Güçlü dinamikler ister istemez kol vibratosunu gündeme getirecektir. Yumuşak pasajlar ise parmak ve el ile sınırlandırılacaktır. Ama istisnalar da vardır; bazen yumuşak pasajlar şiddetli ve hızlı bir tip vibrato duyarlar ki; bunlardaki çoğunlukla güçlü dinamiklerin üstesinden ancak el vibratosu ile gelinebilir. Buna rağmen geniş vibratonun genelde daha yavaş, ince vibratonun da daha hızlı olduğunu görürüz. Ancak çalgıcı geniş ile hızı olduğu kadar, ince ile yavaşı da birleştirebilmelidir. Çünkü bu birleşimler bazen gerekli olabilecek değişik nüansları sağlarlar. Vibratonun rengi temelde kişinin zevkine bağlıdır ancak bu kişisel zevk hiçbir zaman için müziğin stilinin gereklerinin de gözden kaçırılmasına neden

olmamalıdır. Örneğin Mozart doğal olarak Brahms'tan daha farklı bir boyut isteyecektir. Mozart'ta vibrato dar ve berrak bir tonla birleşmiş olmalıdır. Brahms'ta ise vibrato, çoğunlukla, daha uzun ve de ton üretimi daha geniş olacaktır. Benzer ayarlamalar her yapıt ve her besteci için ayrı ayrı uygulanmalıdır. Arşenin yapabileceği tüm dinamikler ve farklılıklarla dolu bu üç vibratonun birleşimi, kemancıların performanslarına çeşitlilik ve bitmek tükenmek bilmeyen bir enerjisi sağlar. Bu enerji çoğu icranın tekrarında bir *re-enkarnasyon* havası uyandırır. Geleneksel müziğimizde ise vibrato tek çeşit olarak yapılmaktadır. Keman omuzda tutulmadığı ve bileğe bırakıldığı için vibrato da sadece bilekten yapılmaktadır. Çok nadir parmak vibratosu örneklerine rastlasak da bunun özel bir ton arayışı sonucu değil ya tesadüfi ya da daha kolay olduğu için tercih edildiğini görürüz. Oysa geleneksel müziğimizde de dinamizmin çeşitlerini gerektirecek karakteristik eserler vardır ve bunlar teknik anlayışları mükemmele ulaşmış yorumcular tarafından, kemanın tüm olanakları kullanılarak icra edilmelidirler.

4.1.3.2. Vibrato Çalışmaları

Tüm vibrato çeşitleri için aynı oranda geçerli olduğundan ilk önce şu ilke vurgulanmalıdır; el hiç bir durumda enstrümanın sapını sıkmamalıdır. Sıkarken titretmeye çalışmak (vibrato) aşırı bir zorlamaya ve elin her türlü hareketinin kısıtlanmasına neden olacaktır. Neredeyse tüm yeni başlayanlar vibratoyu öğrenmeye başladıklarında sapını sıkırlar, çünkü yaptıkları şeyin çok zor bir şey olduğunu hissederler ve buna karşı gösterdikleri psikolojik tepki de enstrümanın sapına sıkı sıkıya sarılmaktır. Öğretmenin yapması gereken ilk şey, öğrencinin enstrümanın sapını sıkıca kavradığı elini gevşetmek ve sonra da sık sık bu esnek durumda kalıp kalmadığını kontrol etmektir.

4.1.3.3. El Vibratosu

Bu tip vibratoda el, öyle ya da böyle, kımıldamayan bir koldan hareket eder. Bu nedenle bu tip vibratoya günümüzde hala "bilek vibratosu" da denmektedir. El arkaya salyangoza doğru hareket ettikçe parmak da kendiliğinden gerilip uzar, daha

sonra da el başlangıç noktasına döndüğünde parmaklar da kendi orjinal eğilimli pozisyonunlarına dönerler. Bu vibratoyu çalışmak için el en uygun olarak 3.pozisyona götürülmeli ve elin alt kısmı enstrümanın gövdesi ile temas etmelidir. Daha sonra ikinci parmak doğru olarak la telinde mi notasına yerleştirilir ve el önce geriye daha sonra da ileriye doğru titreşme hareketini ağır ağır gerçekleştirmeye başlar. Bu hareket ritmik olarak yavaştan hızlıya tekrar etmelidir, ancak parmak el tarafından geriye doğru çekilerek telin üzerindeki yerini kaybetmemelidir. Parmak kendisine telin üzerinde hareket ettiği bir alan tanımlar ki onun temas noktası da tırnaktan parmak ucuna kadar uzanan bir yerdir.....

Öğrenme süreci sırasında, kolun hareketsizliğinin sağlanması için elin alt avuç içi ile enstrümanın gövdesi arasında bir temas kurulması şarttır. İşaret parmağının kenarı mümkün olduğunca kemanın sapına değmemelidir. Ana adım olarak her bir vuruş için belirli sayıda titreşim yapmak yararlı olacaktır. Önce bir vuruşa iki titreşim , sonra üç, dört, altı ve daha sonra saymadan çok daha fazla. Kemanın salyangozunu nota sehпасına bırakmak veya duvara dayamak başlangıç aşamalarında oldukça yardımcı olacaktır. Pek çok yeni başlayan vibratoda sorunlarla karşılaşmaktadır, çünkü harekete el yerine parmaklardan başlamaktadırlar. Daha sonra parmağı çekip uzatarak eli, ya da kolu, hareket ettirmeye çalışmaktadırlar. Parmak yalnızca eylemsizce teslim olmalı ve kendisinin elin hareketleri tarafından yönlendirilmesini beklemesi gerekmektedir. Böylesi bir sorun ile karşılaşan ve üstesinden gelmek isteyen bir öğretmen ilk olarak öğrencinin elinin pozisyonunu rahatlatmalı; daha sonra da vibratoyu yapan orta parmağın (2.parmak) alt ekleminden tutarak vibratonun sallanmasını öğrenci adına yapmalıdır. Bu kısa bir süre sonra öğrencide doğru hareket ve parmağın eylemsizce teslim olma duygularını uyandıracaktır. Vibrato 3.pozisyonda iyi işlemeye başladığında, daha aşağı pozisyonlarda denenmelidir. Başlangıçta enstrümana el tarafından sağlanan desteğin azalmasından kaynaklanan birtakım güçlüklerle karşılaşılabilir. Bu durumda öğretmen, öğrencinin elinin alt kısmına ve enstrümanın gövdesine iki-üç parmak koyarak, daha önce 3.pozisyonda bahsedilen desteği sağlamış olur ki böylece el vibratosunda aktif olarak kullanılmayan kol da hareketsiz kalmış olur.

Vibrato yoluna girdikçe, öğretmen kendi parmaklarını çeker. Bu yolla öğrenci de hızlı bir şekilde el desteğinden bağımsız davranmayı elde eder. Öğretmen 1.pozisyonda vibratonun gelişimi sırasında, öğrencinin 1.parmak tarafından enstrümanın sapına baskı uygulayıp uygulamadığını mutlaka kontrol etmelidir. Elin tuşeden oldukça yüksekte olduğu durumlarda, yani yüksek pozisyonlarda (3. pozisyon ve üstü) vibrato transferi bir sorun oluşturacaktır. Bu özellikle gerip uzamış parmakların Sol telinde el vibratosunun icrasını yapılmaz kılar. Böyle durumlarda bu tip vibratolar, kol vibratosu ile değiştirilmelidir.

4.1.3.4. Kol Vibratosu

Kol vibratosunun elde edilebilmesi için gereken koşullar, yukarıda el vibratosu için bahsedilen koşullar ile hemen hemen aynı gibidir. İtme el yerine koldan gelmeli ve böylece parmak eylemsizce teslim olmak zorunda kalmalıdır. Parmak teli aşağıya indirebilecek kadar sert olmalı, tel üzerindeki yerini muhafaza edebilmeli, aynı zamanda kolun hareketine izin verecek kadar da esnek olmalıdır. Gerilmeli ve vibrato çevrimi ile ileri-geri bir kavis oluşturmalıdır. El vibratosu için tanımlanan ritmik metodlar aynen uygulanmalıdır. Kol vibratosunun gelişim aşamasında, bileğin dışarıya salyangoza doğru biraz eğilmesi ve bu durumda sabit kalması tavsiye olunur. Birinci pozisyonda başlamak, herhangi başka bir pozisyon kadar yararlı olacaktır. Bu vibratoya 3.'den daha yüksek pozisyonlarda başlanıyorsa, çalışmalarda, 2.parmak telin üzerine yerleştirilerek elin her ileri hareketinde enstrümanın gövdesine vurması sağlanmalıdır (tıpkı kemanın sapında avuç içi ile bir trill çalıyormuşçasına). Bu, bölüm içinde ritim ve düzenin elde edilmesine yardımcı olur. Kol vibratosu arada sırada çok kötü bir el vibratosuna sahip öğrencilerde pedagojik amaçlarla da kullanılabilir. Bu koşullar altında öğrencinin hatalarını düzeltmek yerine; el vibratosunu bir süre için tamamıyla geçici kılmak ve kol vibratosu ile değiştirmek tavsiye edilir. Böylece el kasları kısa bir sürede gevşeyecek, istenildiğinde de, el vibratosu neredeyse daha yararlı ve doğal olacaktır.

4.1.3.5.Parmak Vibratosu

İyi bir parmak vibratosuna ulaşmak, diğer iki tipe vibratoya ulaşmaktan daha zordur; el ve kol vibratoları tam olarak kontrol altına alınmadan parmak vibratosu çalışılmamalıdır. İtme, burada parmağın kendisinden gelir. Parmak, alt ekleminden el ile birlikte, esnek parmak işleyişine bir karşılık olarak, eylemsizce hareket eder ve yavaşça başlangıç pozisyonuna geri döner. Bu vibratonun genişliği diğerlerine göre daha azdır. Enstrüman olmadan da, sol elin içine sağ başparmak ve parmakları alarak, ve böylece sol avuç içini de hareketsiz kılarak da, çalışılabilir.

4.1.3.6. Parmak Ucu Vibratosu

Normal vibratonun uygulanmasının mümkün olmadığı çok hızlı pasajlarda, parmaklar yuvarlanır ve nota çalındıktan hemen sonra eklemlerinden kırılmaları sonucunda, vibrato izlenimi verilir.

Şöyle ki ; dirsek parmakların yassı hale gelmesi için daha sola yerleştirilir. Parmaklar düzensiz bir tarzda, yavaş ve küçük hareketlerle telden hiç ayrılmadan kalkar ve yine telin üzerine yavaşça inerler. Adeta parmak ucuyla teli sürekli yokluyor hissi uyandırılır. Değişik tip vibratolarda çalgıcının parmağının da önemli bir etkisi olduğu gerçeğine dikkat çekmeden yukarıdaki tartışmayı noktalamak doğru olmaz. İnce ve kemikli parmak uçlarına sahip olanların parmaklarını tele yassı bir açı ile yerleştirmeleri önerilir. Daha dolgun ve etli parmağı olan öğrencilere ise, parmaklarını tele daha dik basmaları öğütlenmelidir.

4.1.4. Sol Elin Hareketleri

En kısa ve öz şekliyle sol elin hareketleri aşağıdaki gibidir;

1 - Parmakların Dikey Hareketleri: Tellerin üzerine konma ve kalkma hareketleridir. Bu piyanistlerin parmak işleyişiyle yakın ilişkilidir ve kemanda ya normal el pozisyonunda, ya da genişlemelerle bağlantılı olarak ortaya çıkar.

2 - Parmakların Bir Pozisyon İçinde Yatay Hareketleri: El ve başparmak sabit kalırken teli parmak ile aşağıya ve yukarıya doğru titretmektir. Bu, pozisyon içinde rastlantısal olarak gelen tizleşme ve pestleşmeleri özümsemek için kullanılan basit ve küçük kaydırmalardan, pozisyon dahilindeki aşağıya ve yukarıya doğru hareketlerin genişlemeleri de olabilir.

3 - Teller Arası Geçişler: Bir yatay geçiş genellikle parmakların bir telden kalkıp, başka bir tele geçtiği dikey bir geçişle birleşecektir. Arada sırada (örneğin bazı altılı ve dördü silsilelerinde) teller arası geçiş, parmağı tuşeden tam olarak kaldırmadan, yatay bir kayma hareketiyle gerçekleşir. Bu tip bir hareket parmak basıncının anlık olarak hafifletilmesini gerektirir.

4 - Parmakların ve elin birlikte pozisyon değiştirmek için yaptıkları kayma hareketi: Pozisyon değiştirme esası dediğimiz bu hareketin açılımlı tarifini şu şekilde verebiliriz : Bir pozisyondan bir diğerine geçerken ya da bir pozisyondan bir diğer pozisyona inerken ilk önce eldeki pozisyonda son basılı olan parmak gidilen ya da inilen pozisyondaki görev yerine gider daha sonra çalınması gereken nota için görevli parmak basılır. Bu işlem ilk başlarda abartılarak daha sonra ise çok daha süratli devinimlerle yapılır.

5 - Vibrato Hareketleri: Parmak, el, kol veya tüm bunların bileşimiyle meydana gelir. Çoğu çalgıcı sol el işleyişlerinde çok fazla güç kullanmaktadır. Parmaklarını çok sert bir biçimde vurmakta, çok yükseğe kaldırmakta ve tele çok katı bir biçimde basmaktadır. Sürekli olarak bu şekilde çalmak yalnızca gereksiz değil aynı zamanda çok da zararlıdır. Parmağı çok fazla kaldırmak kat edilmesi gereken mesafeye ekleme yaparak işleyişi yavaşlatırken, vurmak ve basmak tehlikeli gerginliklerin doğmasına neden olur. Gerekli olan, tellerin aşağıya inmesini sağlayacak ölçüde uygulanan basınçtır. Buna rağmen bazen, müziğin belli bir bölümündeki bir pasajın gerektirdiği yere veya özel bir aksan veya tek bir notaya güçlü bir darbe uygulanabilir. Parmağın yükseğe kaldırılması ve sert bir darbe ile telin üzerine inmesi ile sonuçlanan bu olaya "parmak aksanı" denir. Ayrıca bazen farklı bir ton niteliği için, parmakların teller

üzerinde büyük bir basınç uyguladığı çıkışlar da gerekebilir. Tüm bu tartışmanın ana amacı müziğin gerektirdiği yerler haricinde uygulanan parmak basıncının vurgulanmasıdır. Parmaklar ne gereğinden fazla yükseltilmeli, ne gereğinden fazla alçakta durmalı, ne de tele değdikten sonra abartılı şekilde bastırılmalıdır.

4.1.5.Entonasyon

İyi bir entonasyonun oluşması dokunma duyusu ile kulağın yol göstericiliğinin bileşiminden başka bir şey değildir. Parmaklar, yollarını dokundukları nesnelerin aracılığıyla bulan kör insanlar gibidir. Bu karşılaştırma kemanda parmak eğitimini vurgulamak için son derece uygun bir karşılaştırmadır. El gitgide, boyunun da yardımıyla, kendini döndürmeyi ve uygun pozisyonunu bulmayı öğrenir. El pozisyonunu sağladıktan sonra, dokunma duyusu sayesinde, sırası gelen parmaklar doğru yerleştirme ve uygun gerginliği elde ederler. Bu sırada sürekli olarak kulak tarafından da yardım görür, yol gösterilir ve kontrol edilirler. Yerleştirme pozisyonlarında bu işlem; enstrümanın sapında yeni yerini bulmaya çalışan el ile, ne kadar yol gidildiğini belirten işaret parmağı ve yerleştirmenin ilerlemesini ve bu sebeple parmağa doğru kat ettiği mesafeyi gösteren kulak ile bir işbirliği içinde gerçekleşir. Sonuçta, bu maharet, öyle bir noktaya gelir ki sesin hazırlık, düşünme ve hareket aşamalarının parmaklar tarafından algılanıp otomatik olarak doğru noktalara kesin ve net olarak vurmaları sağlanmış olur. Buna rağmen böylesi ileri bir seviyeye ulaşmak için başta başka bazı etkenler de vardır ki bunlar güvenilir bir entonasyona ulaşmanın vazgeçilmez koşullardır. Bu faktörlerden ilki bir oktavlık aralık içinde elin yapısının, 1. ve 4. parmakların temel yerleşimlerinin sağlanmasıdır. Bu bir oktavlık çerçevede 2. ve 3. parmakların iki pozisyonu vardır; biri kare diğeri uzatılmış.....

Oktavın çerçevesi her pozisyonda o noktaya ulaşmakla görevli parmaklar tarafından korunur. Böylece eklemlerden hareket eden parmaklar, çerçeve içinde ya da dışında, yükümlü oldukları noktaya giderken; el de sakin ve rahatsız edilmeyen bir pozisyonda durmuş olur. Çerçevenin dışındaki elin ana şekli mümkün olduğu kadar tuşeye kadar yüksekte olmalıdır ki bu da 6. ya da 7. pozisyonudur. Bu noktada yapılacak olan vurgulama öğrencinin eğitimi için oldukça gereklidir.

Entonasyon konusunda son olarak hangi tür entonasyonun kullanılması gerektiğinin üzerinde durulması gerekir. Tampere sistemde mükemmel olarak bölünmüş olanı mı, yoksa doğal mı? Hiçbir kemancı bir matematik formülüne bağlı kalarak çalmaz; yalnızca kendi kulağının değer yargılarının peşinden gidebilir. Sanatçı son derece duyarlı ve entonasyonunda ani değişiklikler yapabilme yetisine sahip olmalıdır

(ki bunun en kolay ve iyi yolu da vibrato aracılığıyla). O anın gereklerine göre şekillenebilen kontrol altındaki bir entonasyon, ton içerisinde kalarak çalabilmenin en güvenilir yoludur.

Burada en önemli görev kuşkusuz istenen perde ile üretilen perde arasındaki en küçük uyumsuzluğu yakalamaya çalışan ve parmaklardan ani bir tepki bekleyen, kulağa yüklenmiştir. Söz konusu güvenilir entonasyona sahip ileri derecedeki çalgıcılar, kendilerindeki bu çabuk ayarlama yeteneğinin gelişmesinin zaman zaman kullandıkları enstrümanları değiştirmekle mümkün olabileceğini göreceklerdir. Çalışma sırasında, kısa aralılarla alıştırmaları bölerek akord yapmamak da önemli bir öneridir. Kişi, keman akortsuz dahi olsa onu akortlu bir şekilde çalabilmelidir. Böylesi bir beceriyi edinen icracı bir konseri inatçı bir tel karşısında, otoritesi ve kendine güveni sarsılmadan tamamlayabilir.

Özetlemek gerekirse tını entonasyonunu yapılandırmak için bazı etkenler vardır.

- a) Dokunma duygusu (yer ve uzaklık duygusu oldukça gelişmiş).
- b) Kulağın değişmez ve keskin rehberliği
- c) Çerçevenin doğru ve kolay uygulanması, ve son olarak
- d) Müziğin anlık gereklerine göre perdede ani ayarlamalar yapabilme yeteneği.

Peki tüm bu duyarlılık nasıl sağlanacaktır. İşte tüm bu kulak hakimiyetini sağlamanın en önemli yolu düzenli ve bilinçli bir şekilde gam ve arpej çalışmaktır. Çünkü tüm eserler söz konusu dizilerin ve arpejlerin içinde var olan sesler aracılığıyla

Öğrencinin her seviyesinde değişik gam teknikleri uygulanabilir ve bu konservatuvar keman öğretim elemanlarının ortak müfredat uygulamasına geçtiklerinde verecekleri kararlarla şekillenebilir. Şekillenmelidir.

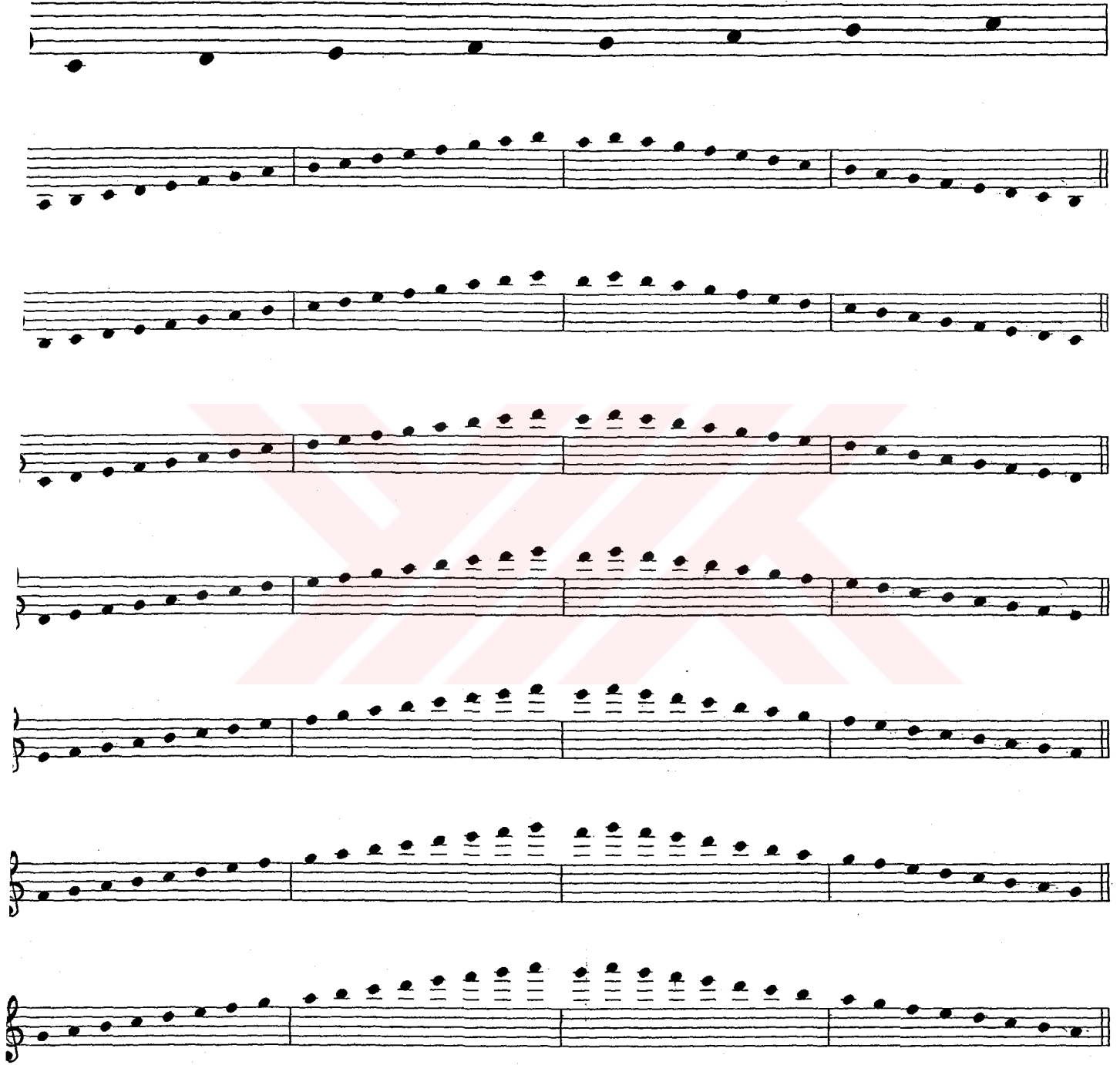
Biz, bu çalışma da ilginç bir gam tekniğini kendimize örnek aldık. Bunun en önemli sebebi çalgıcıya rahat modülasyon yapma olanağı sağlaması ve her pozisyonda, göçürülen dizileri çalma kolaylığı sunmasıdır. Geleneksel müziğimizde transpozisyon adı altında yapılan ve hiçbir bilimsel esasa dayanmayan kaotik yapıya da bu çalışmanın bir çözüm getirebileceğini düşünüyoruz. Ayrıca, geleneksel müziğimizin ezgi karakterini evrensel ölçütlerde doğru olarak aktarabilecek bir notalama sistemi de geliştirildiği takdirde az sonra örnekleriyle verilecek gam çalışma şekilleri tüm verileriyle makamsal uygulamada da yer bulacaktır.

Ivan Galamian – Fredrick Neumann *Contemporary Violin Technique* (Çağdaş Keman Tekniği) adı verdikleri Gam ve Arpej tekniği içeren kitaplarının ilk çalışmasında, birinci pozisyondan başlayarak kademeli artışlarla her telde ve her pozisyonda tüm Majör ve minör gamları sistematize ederek arızalarına hiç dokunmadan her derecesinden tekrarlatmışlardır. Bu sayede yedinci pozisyona kadar her gam sıralı olarak derecelerinden tekrar edilmiş ve mükemmel entonasyon için çok önemli bir adım atılmıştır. Tabii tekrarlar esnasında birinciden yedinciye kadar her pozisyonda Majör ve minör gamın derecelerinde bulunan eski kilise modları ve onların *hypo*'ları da çalınmış olmaktadır. Örneğin; Do Majör (Ionien) dizisi çalındıktan sonra Re ile başlayan ve bir pozisyon yukarıdan aynı seslerle icra edilen dizi Dorian, bir sonra ki Frigien, bir sonra ki Lidien, bir sonra ki Mixolidien, bir sonra ki Eolien ve en son olarak da Hipofrigien dizileri çalışılmakta ve bunlar sırasıyla tınlatılırken belirgin bir hakimiyet de yavaş yavaş şekillenmeye başlamaktadır. Böylece kulağın tamamen egemen olduğu mükemmel bir entonasyon duygusu oluşmakta ve bu entonasyon duygusu her pozisyonda hizmetli kılınmaktadır.

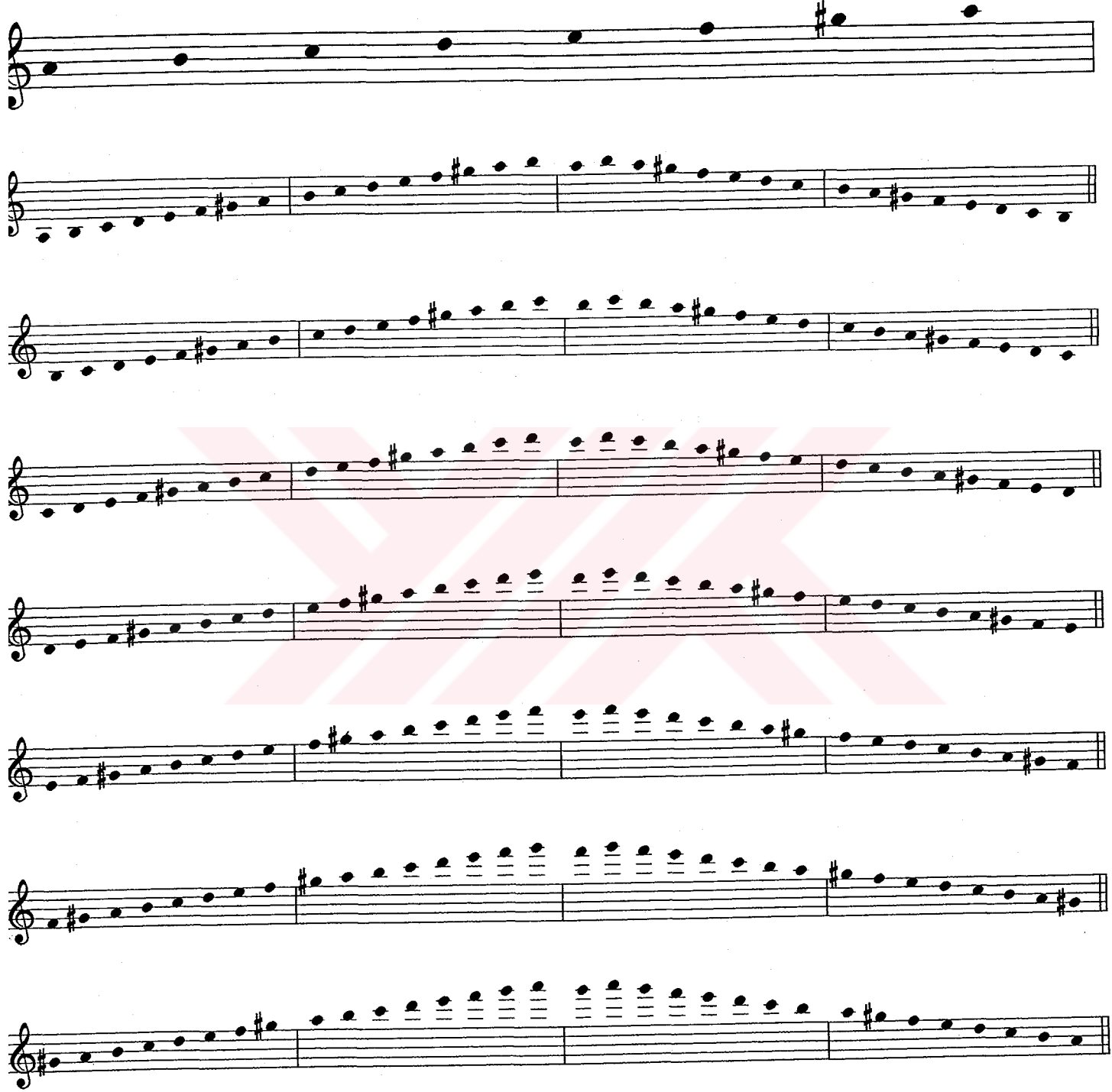
Uyarı ! Bu çalışmalarda hiçbir zaman boş tel kullanılmamalıdır.

4.1.6. I. Galamian – F. Neumann Gam Çalışma Ağıştırmaları

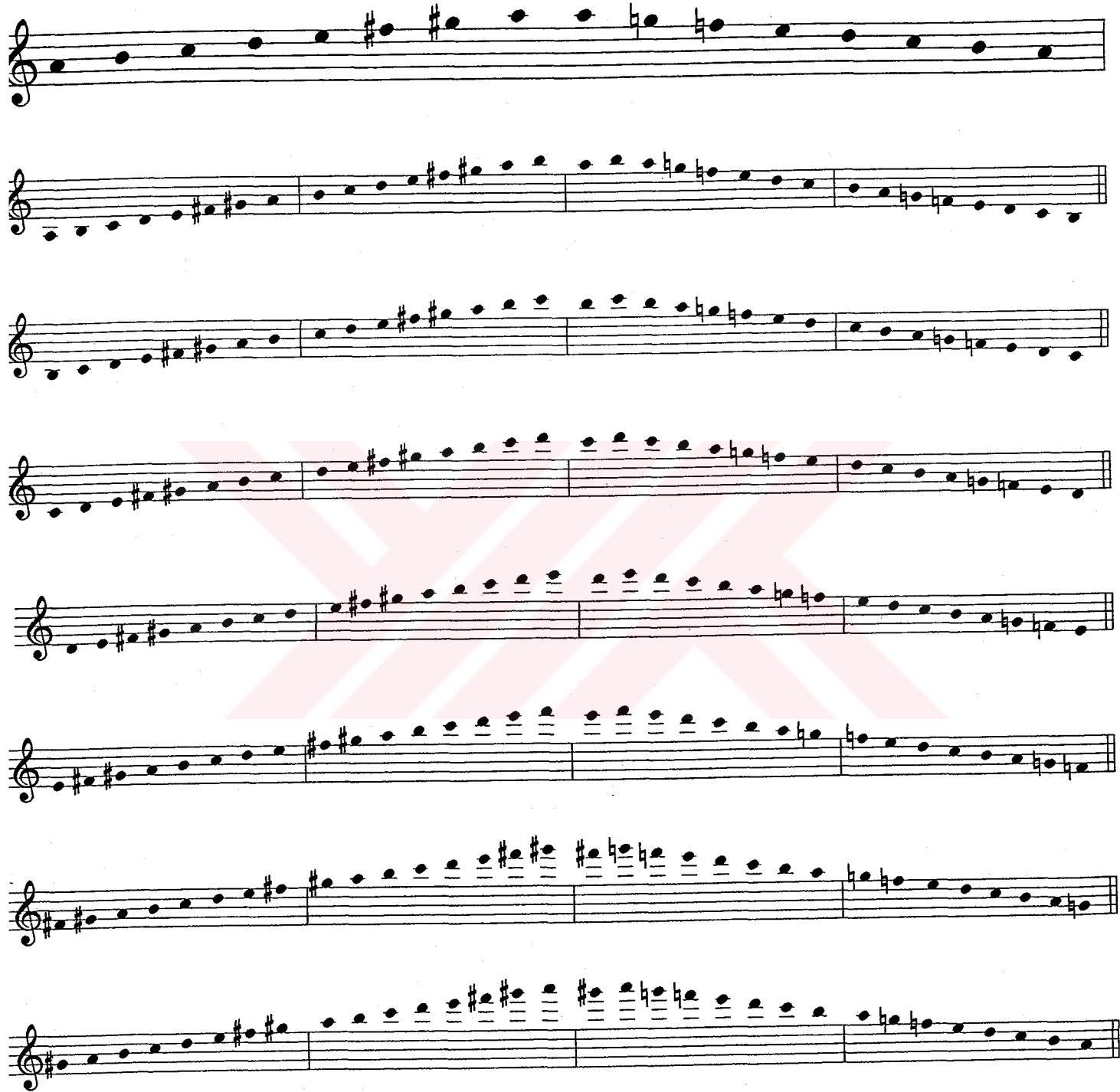
Şekil 4.1.2. Do Majör



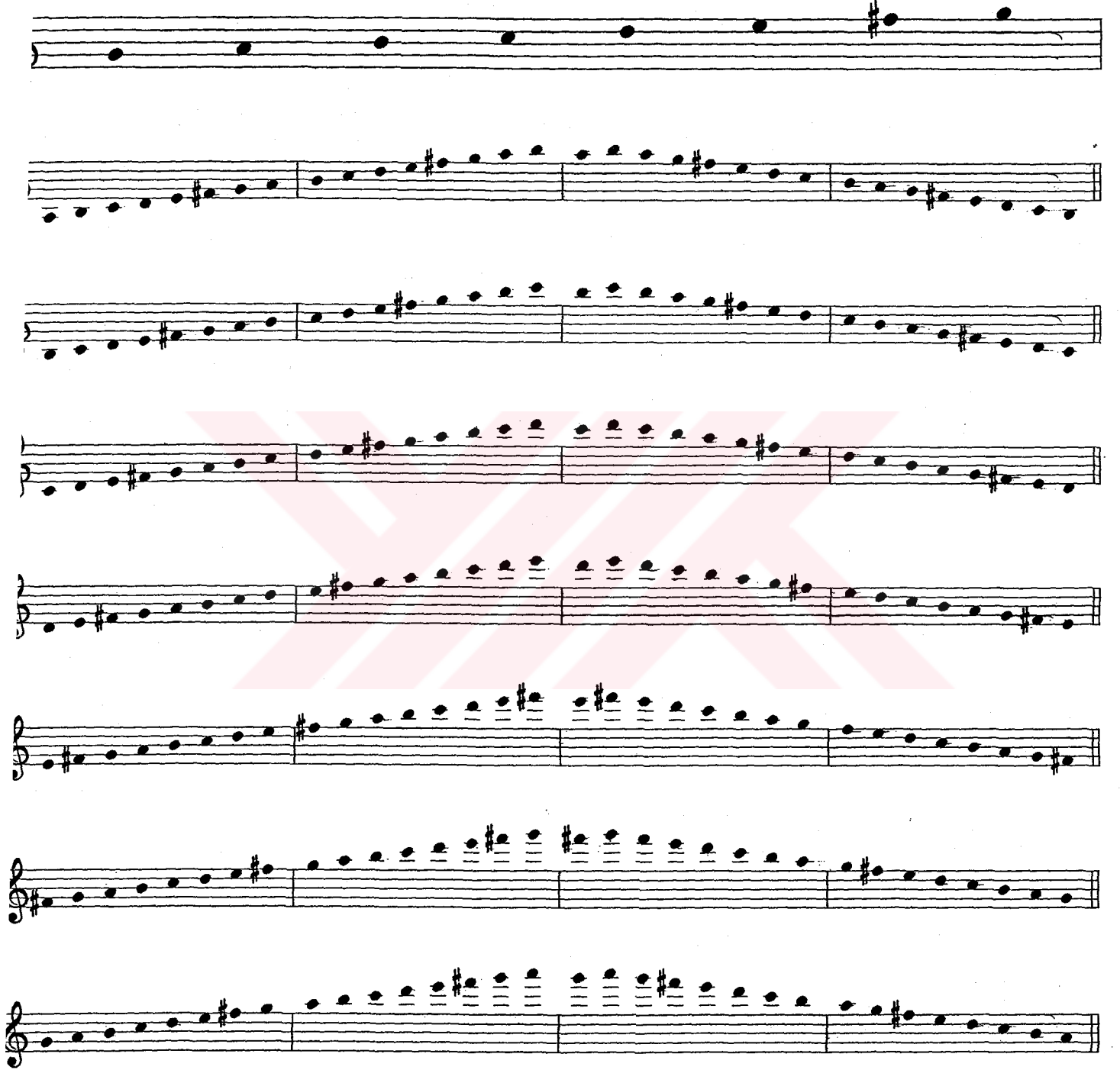
Şekil 4.1.3. La Minör (Armonik)



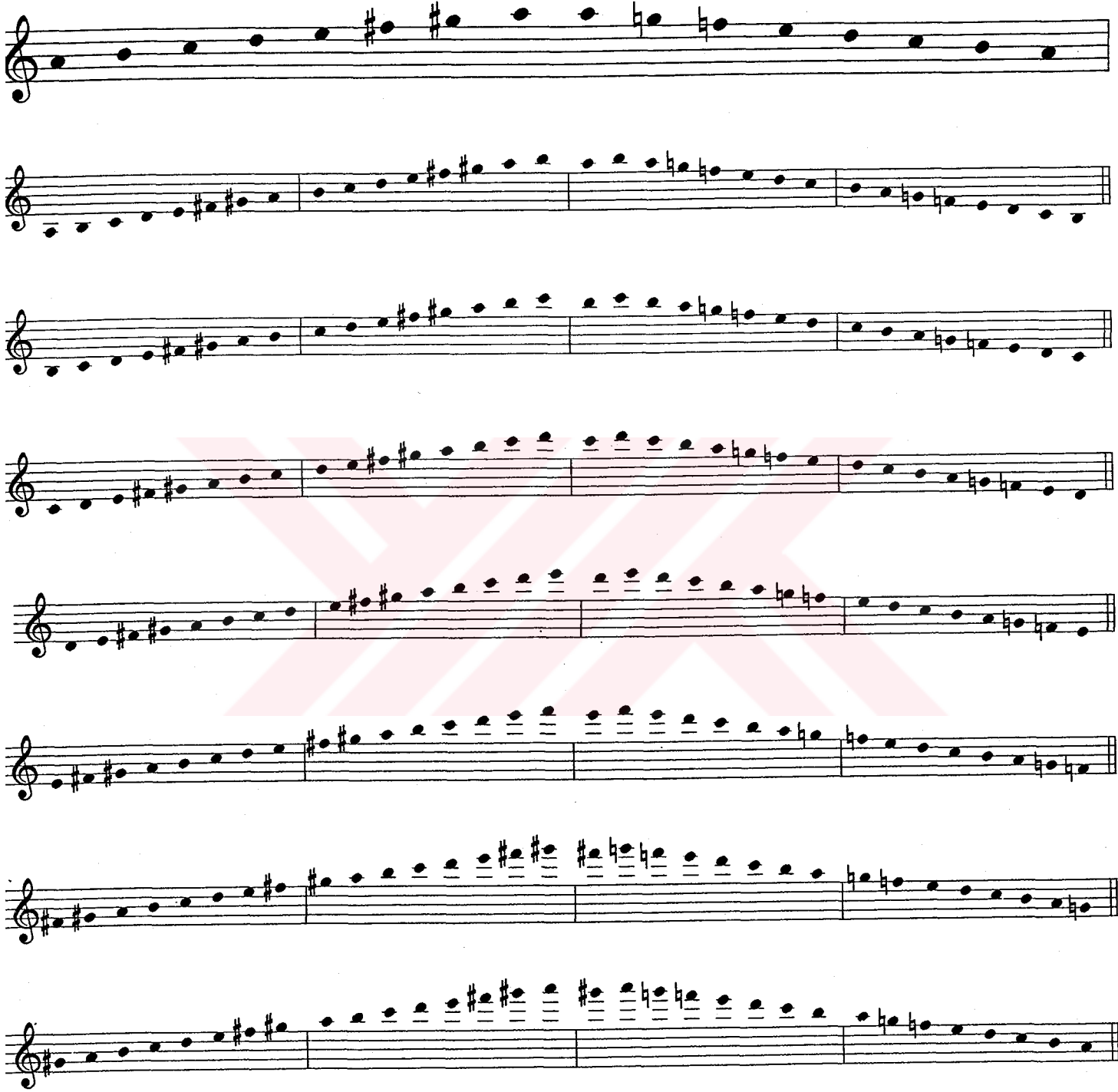
Şekil 4.1.4. La Minör Melodik



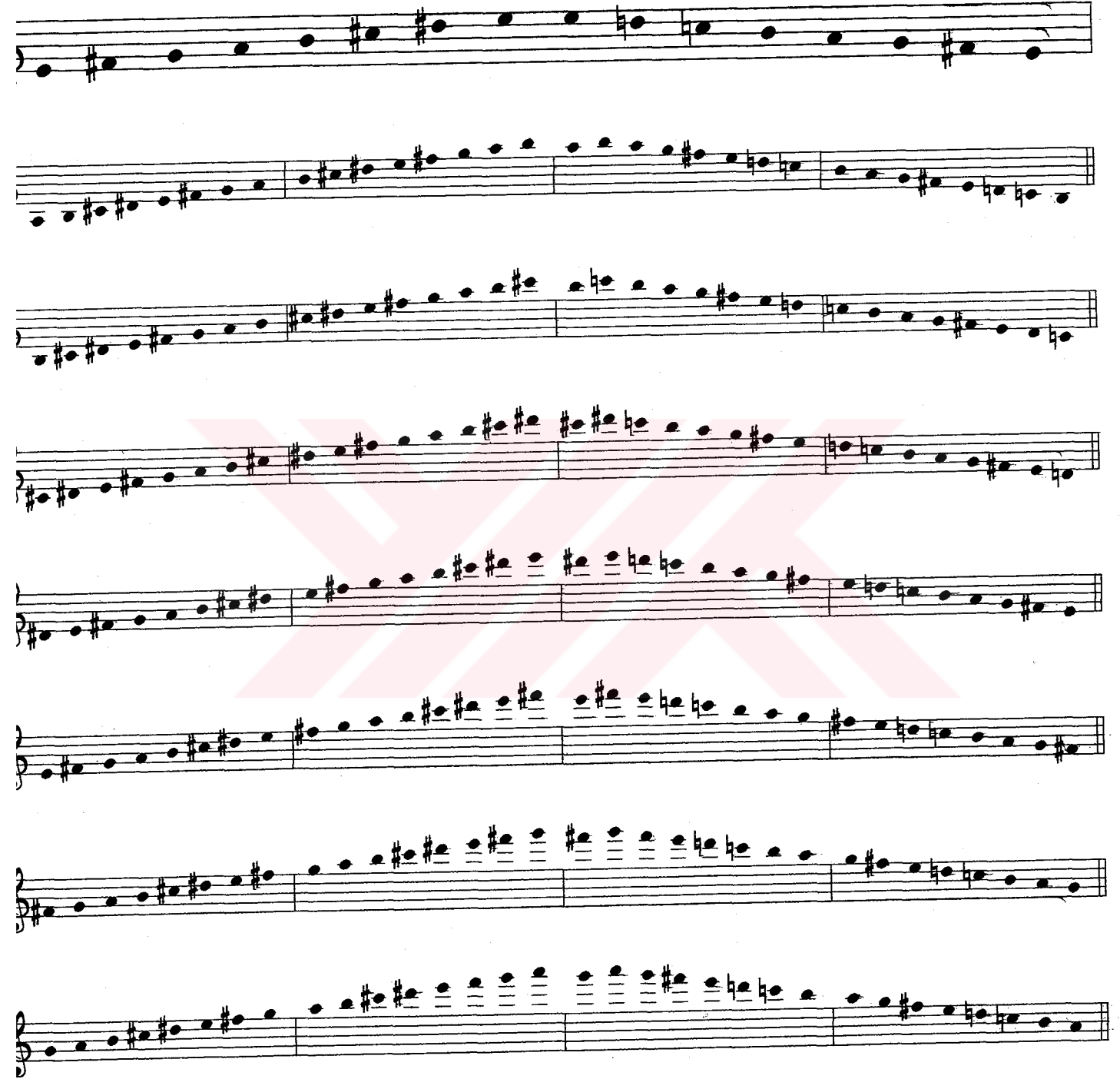
Şekil 4.1.5. Sol Majör



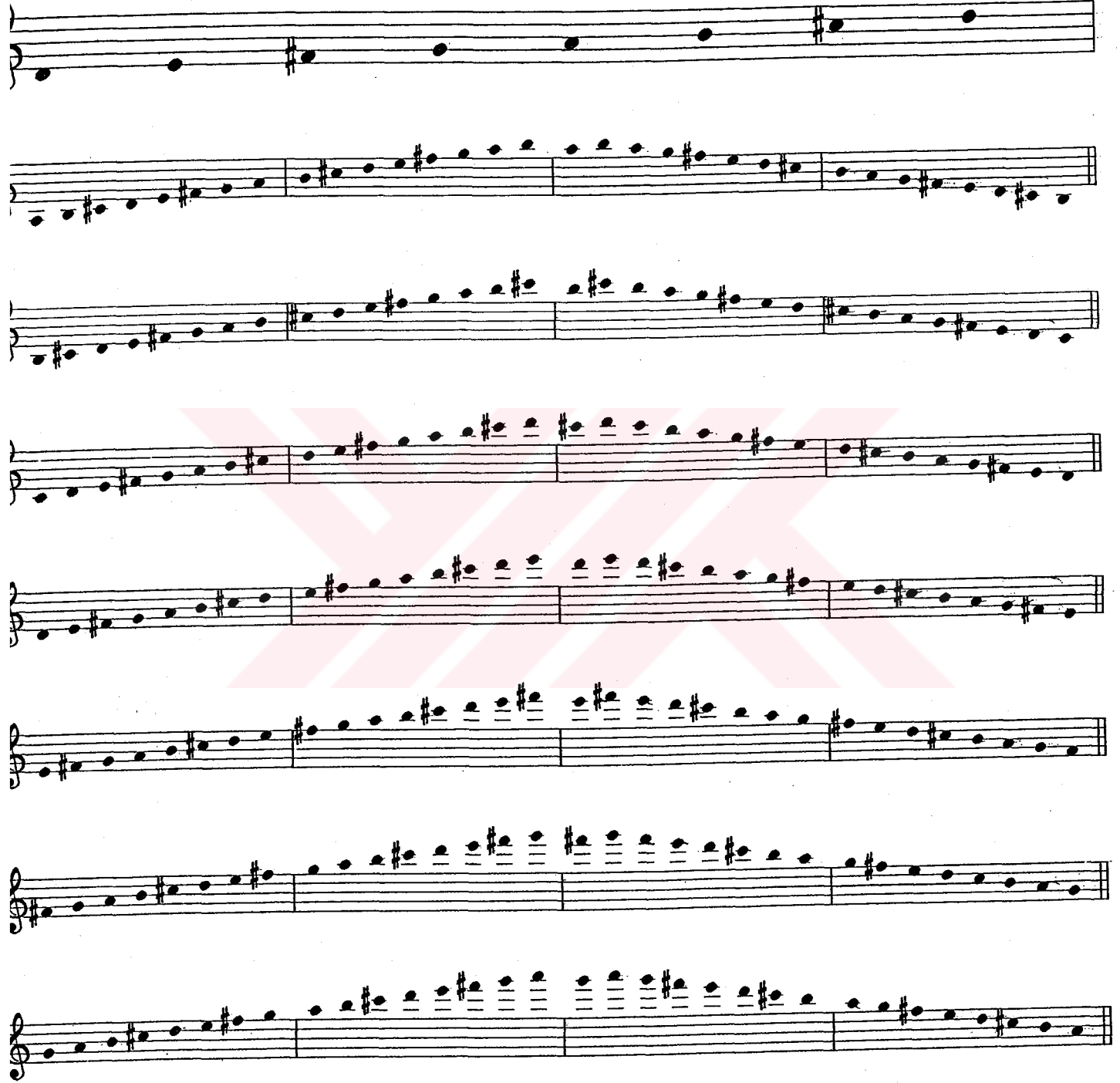
Şekil 4.1.4. La Minör Melodik



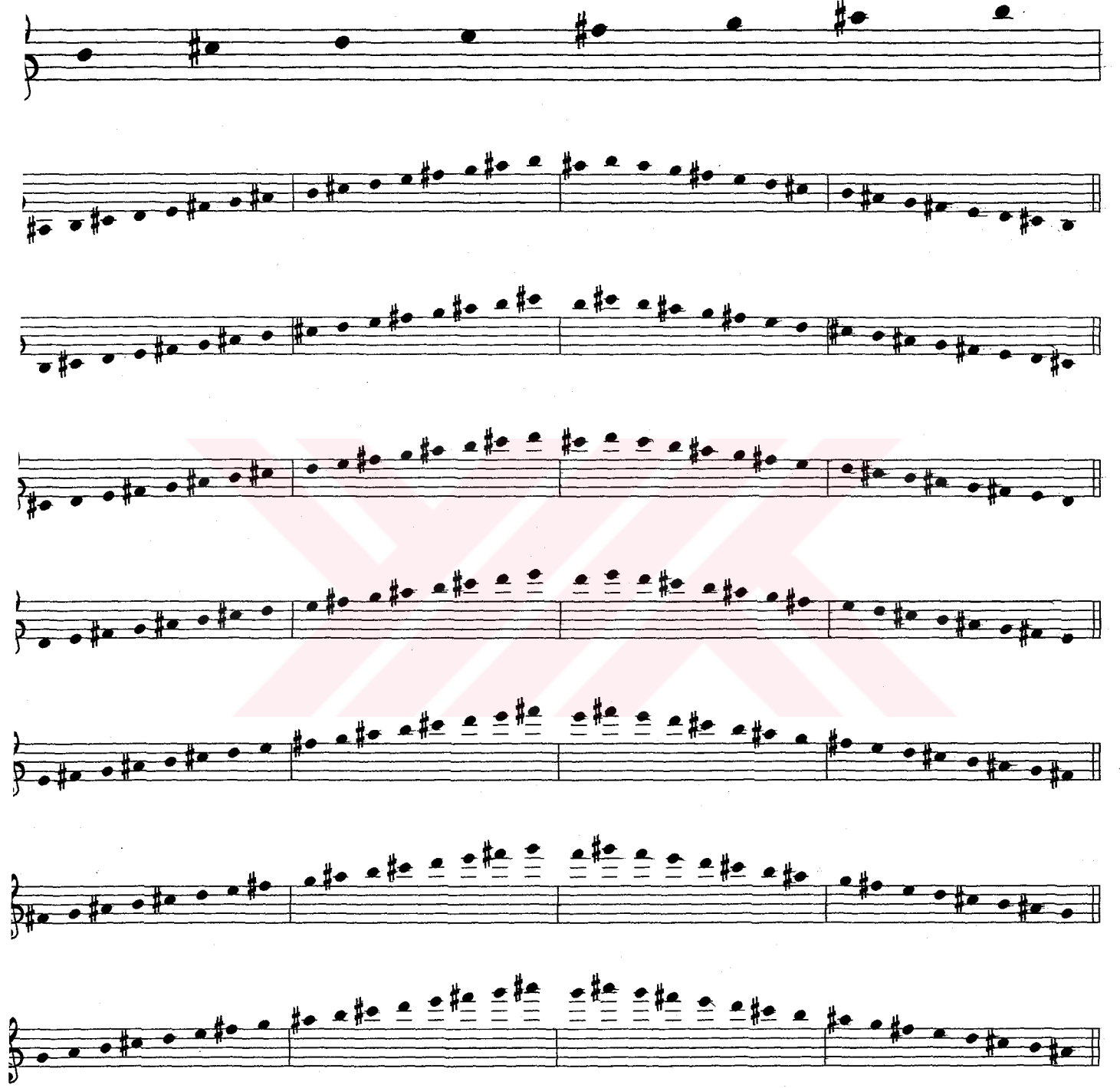
Şekil 4.1.6. Mi Minör (Melodik)



Şekil 4.1.7. Re Majör



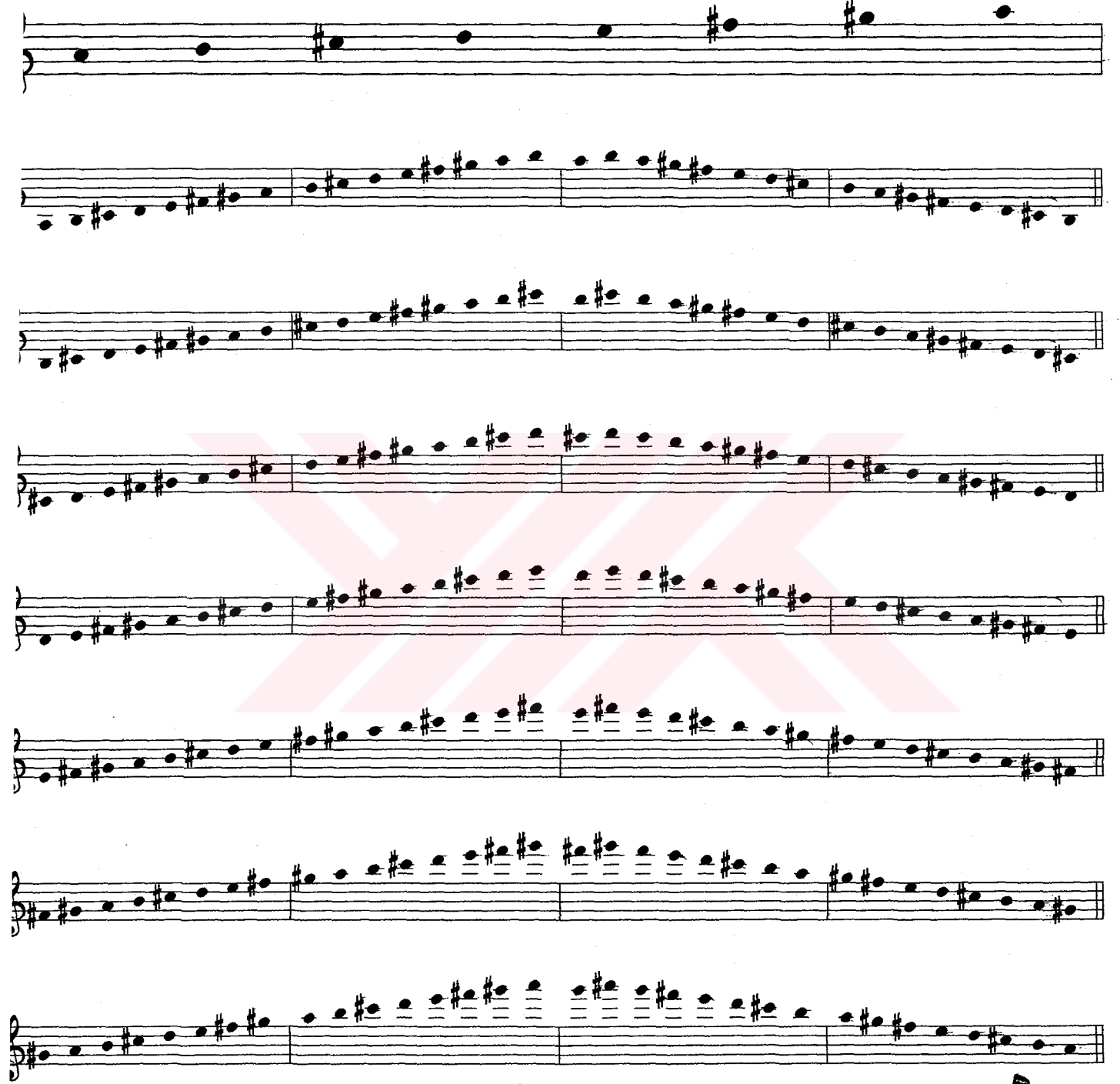
Şekil 4.1.8. Si Minör (Armonik)



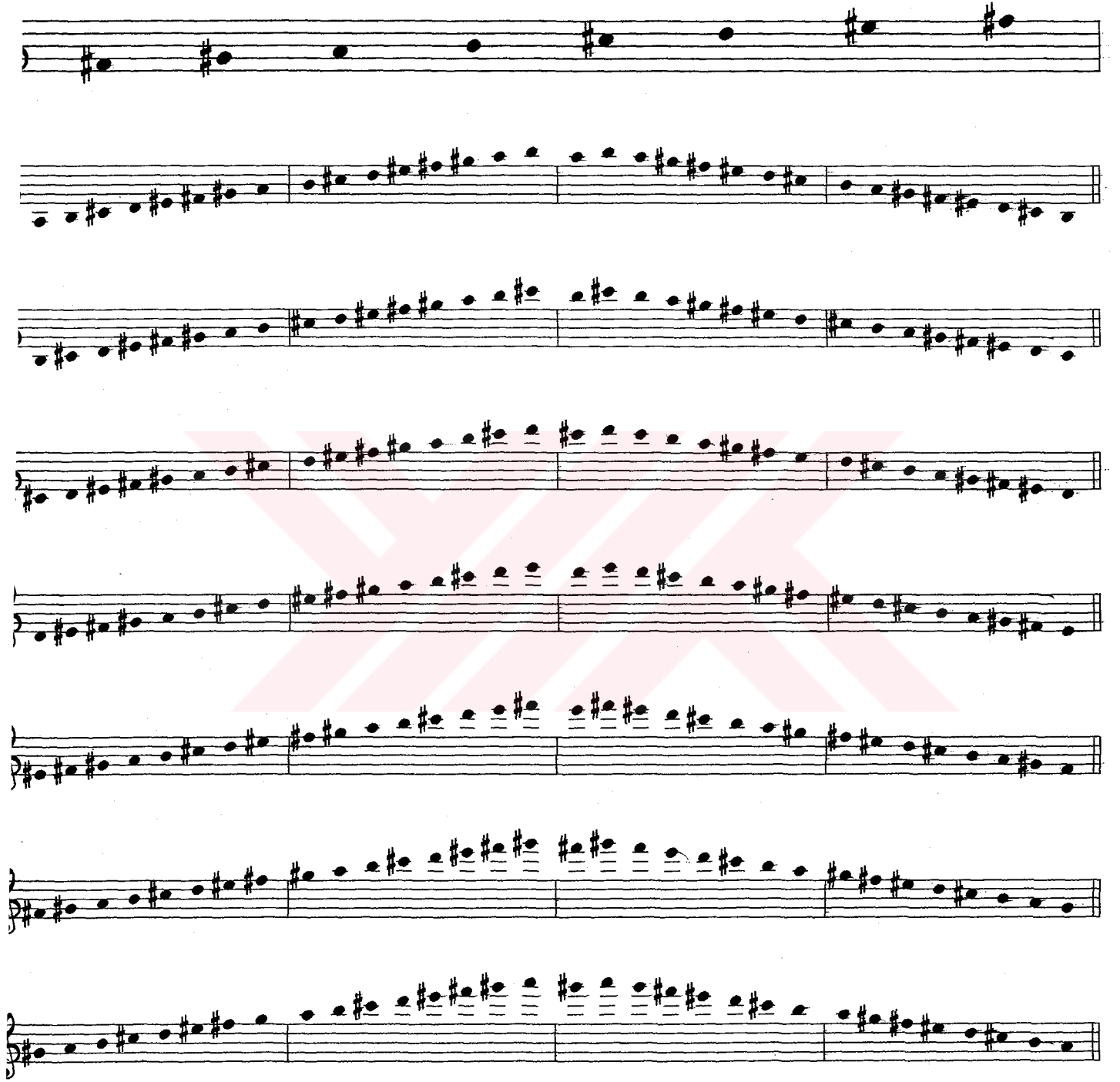
Şekil 4.1.9. Si Minör (Melodik)



Şekil 4.1.10. La Majör



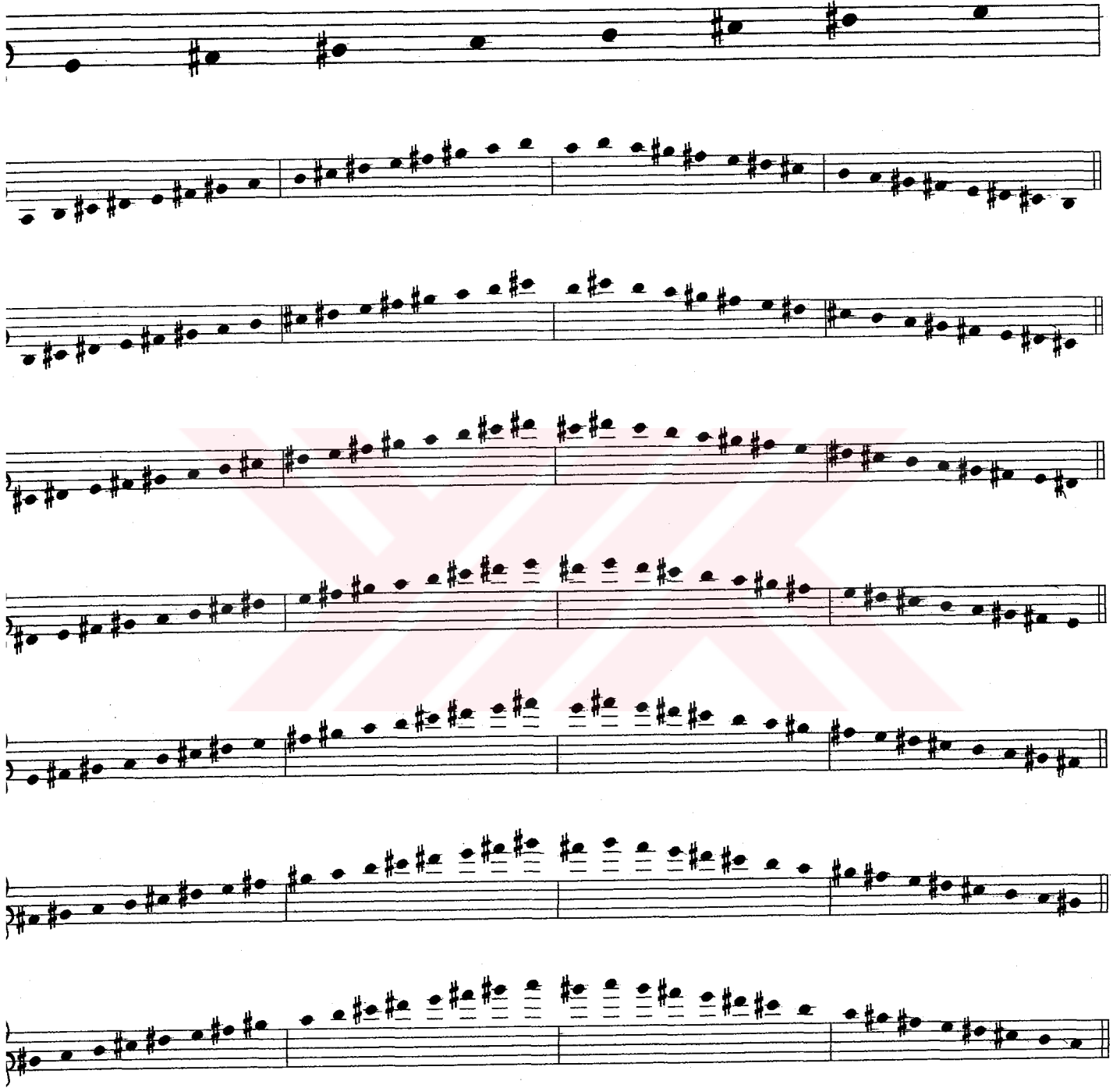
Şekil 4.1.11. Fa Diyez Minör (Armonik)



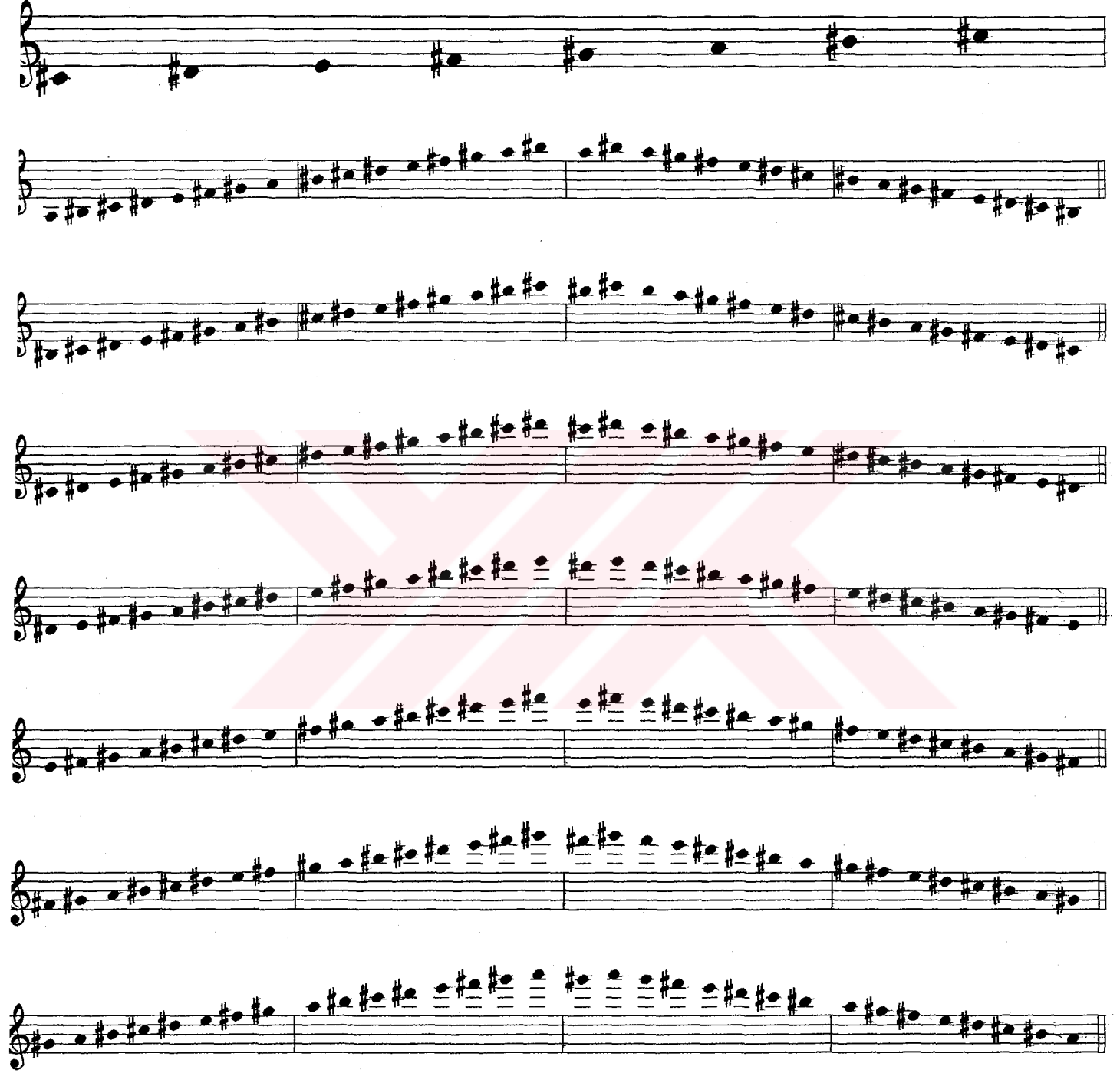
Şekil 4.1.12. Fa Diyez Minör (Melodik)



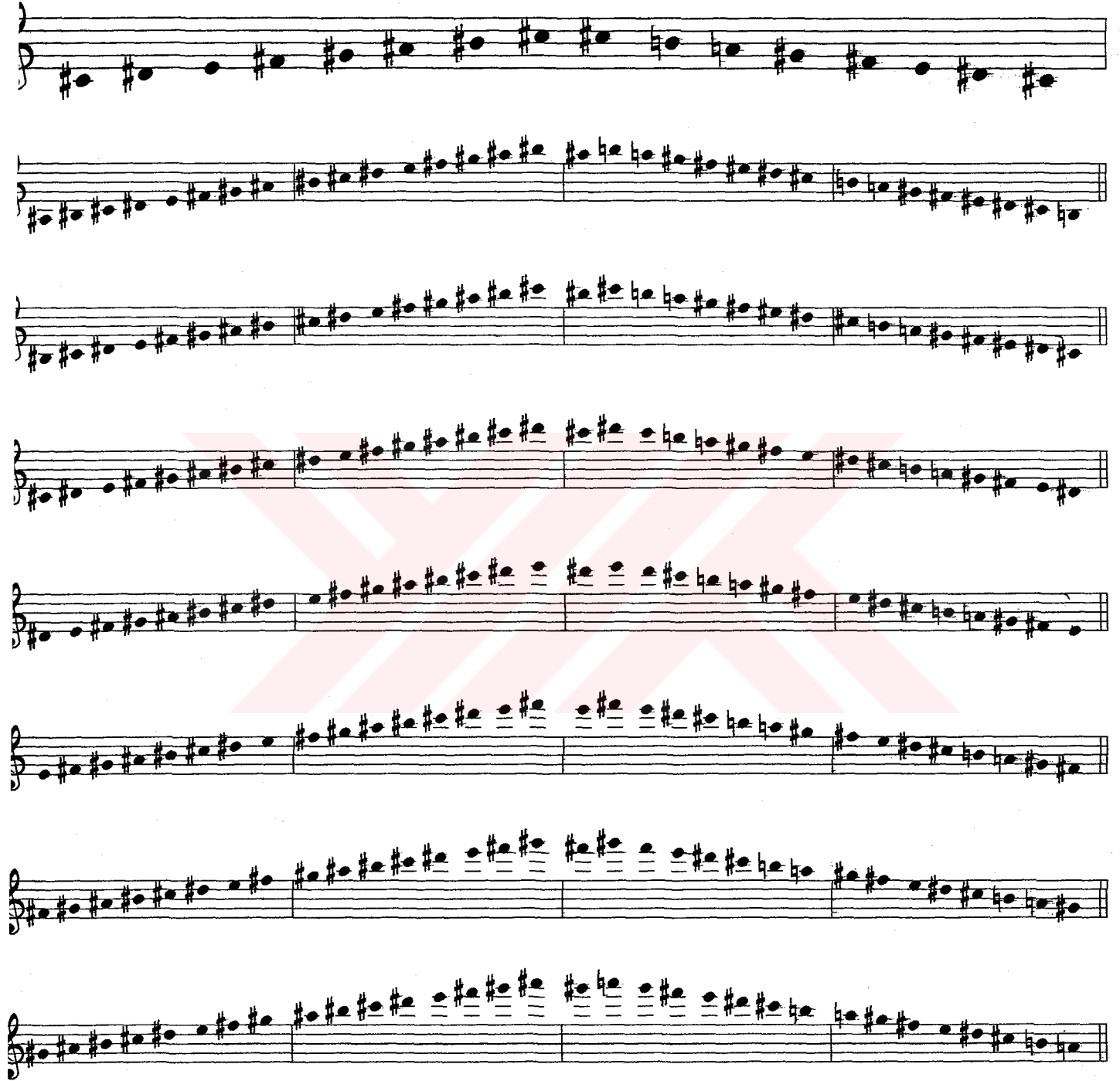
Şekil 4.1.13. Mi Majör



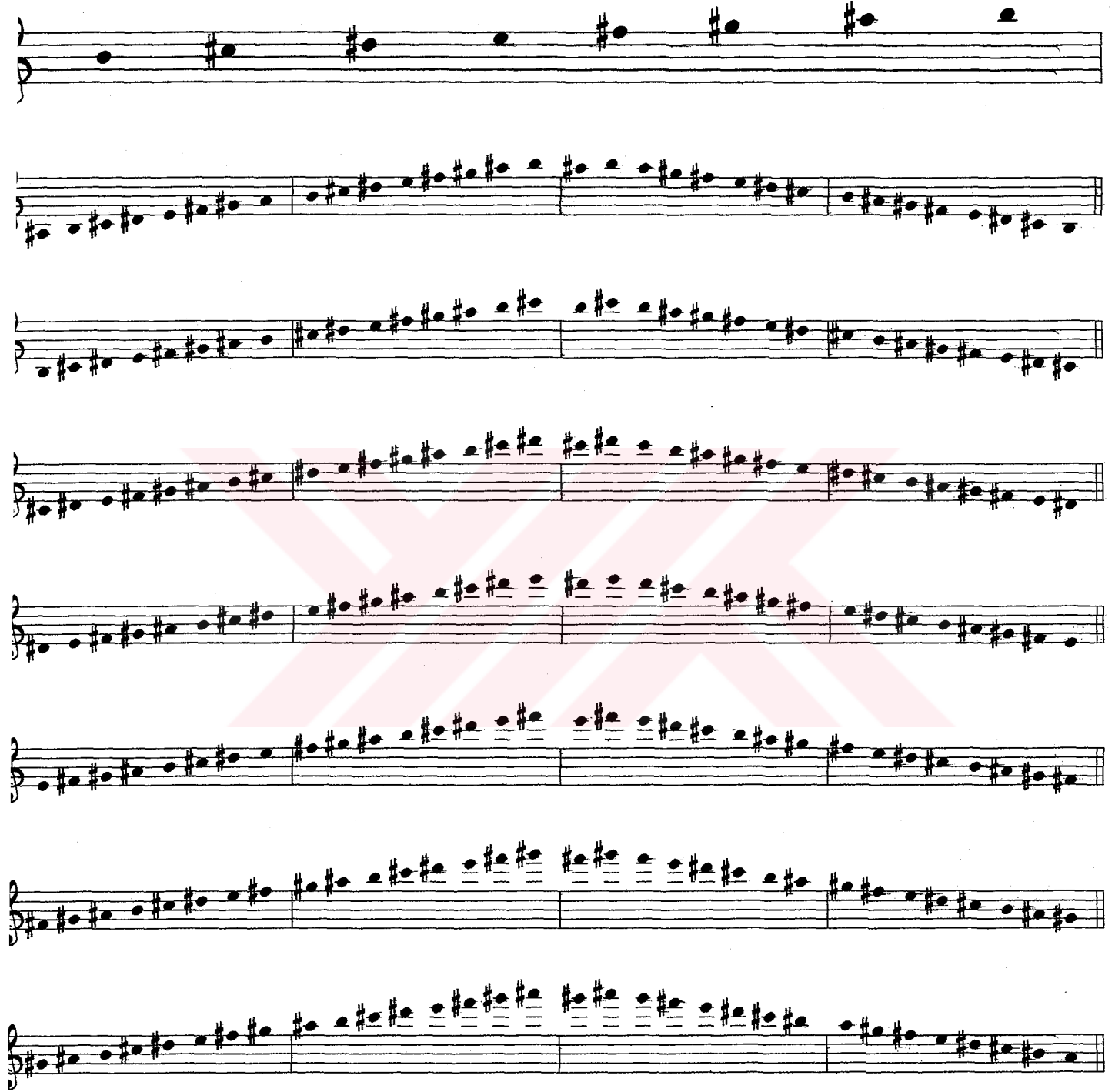
Şekil 4.1.14. Do Diyez Minör (Armonik)



Şekil 4.1.15. Do Diyez Minör (Melodik)



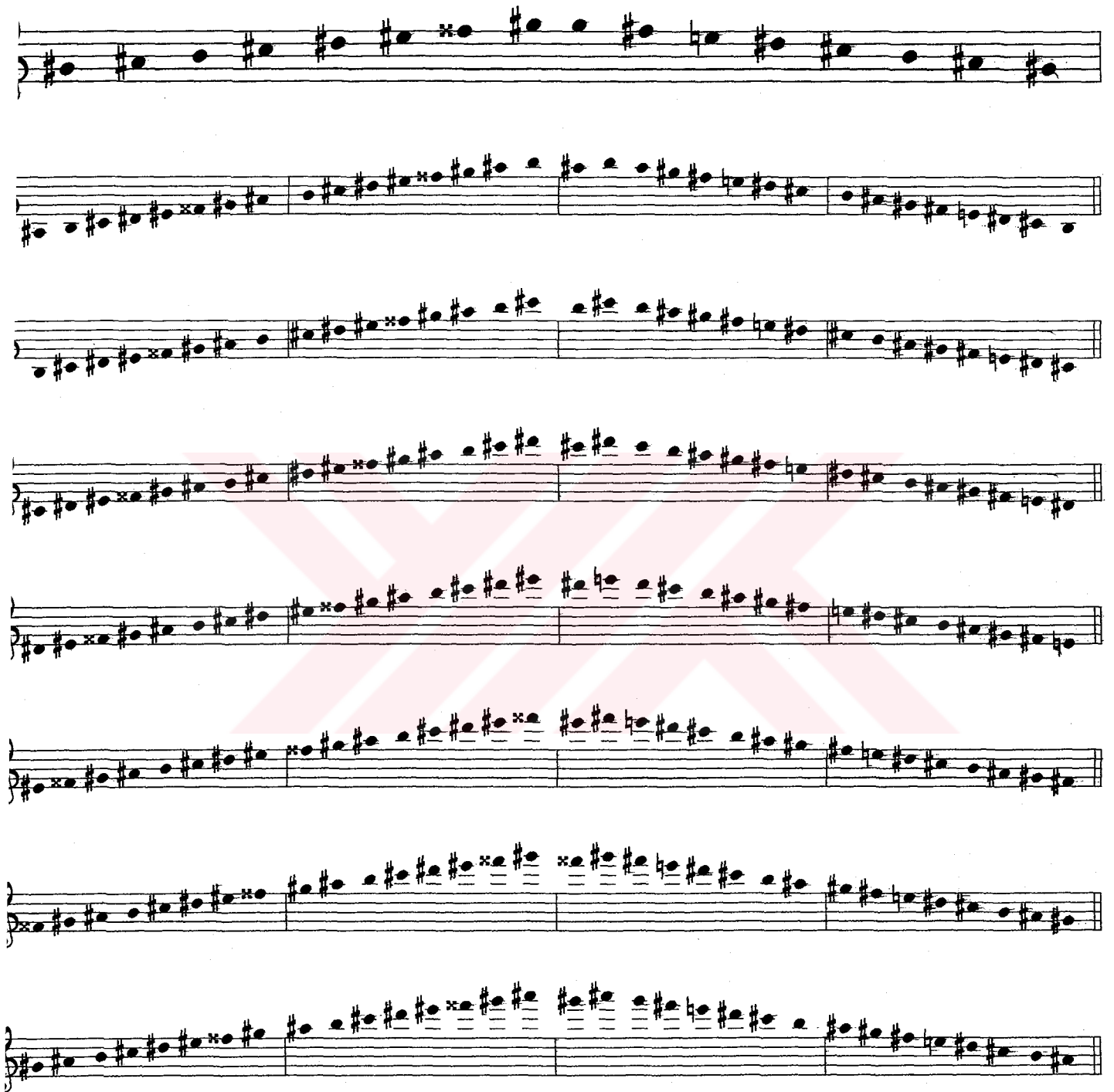
Şekil 4.1.16. Si Majör



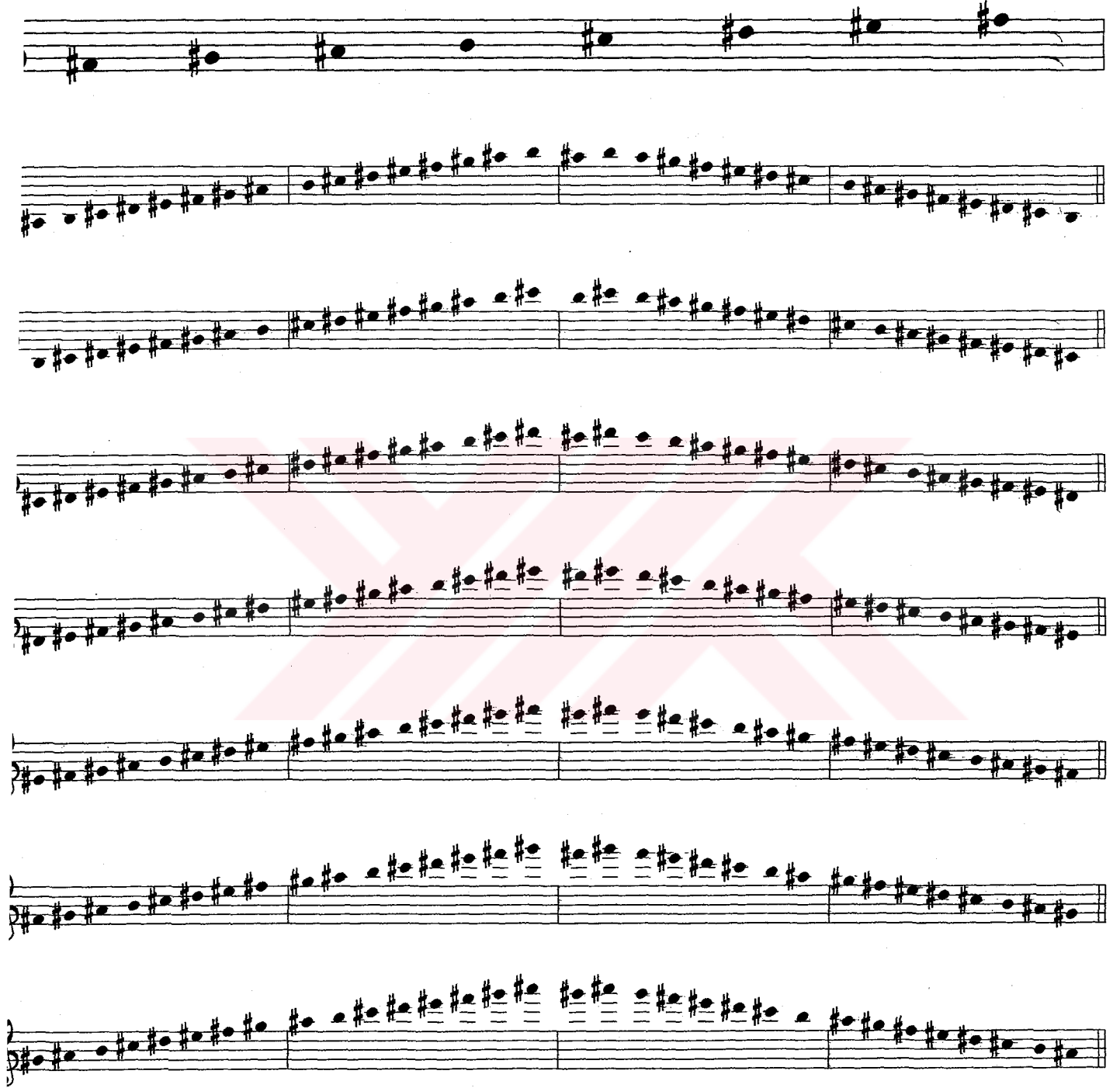
Şekil 4.1.17. Sol Diyez Minör (Armonik)



Şekil 4.1.18. Sol Diyez Minör (Melodik)



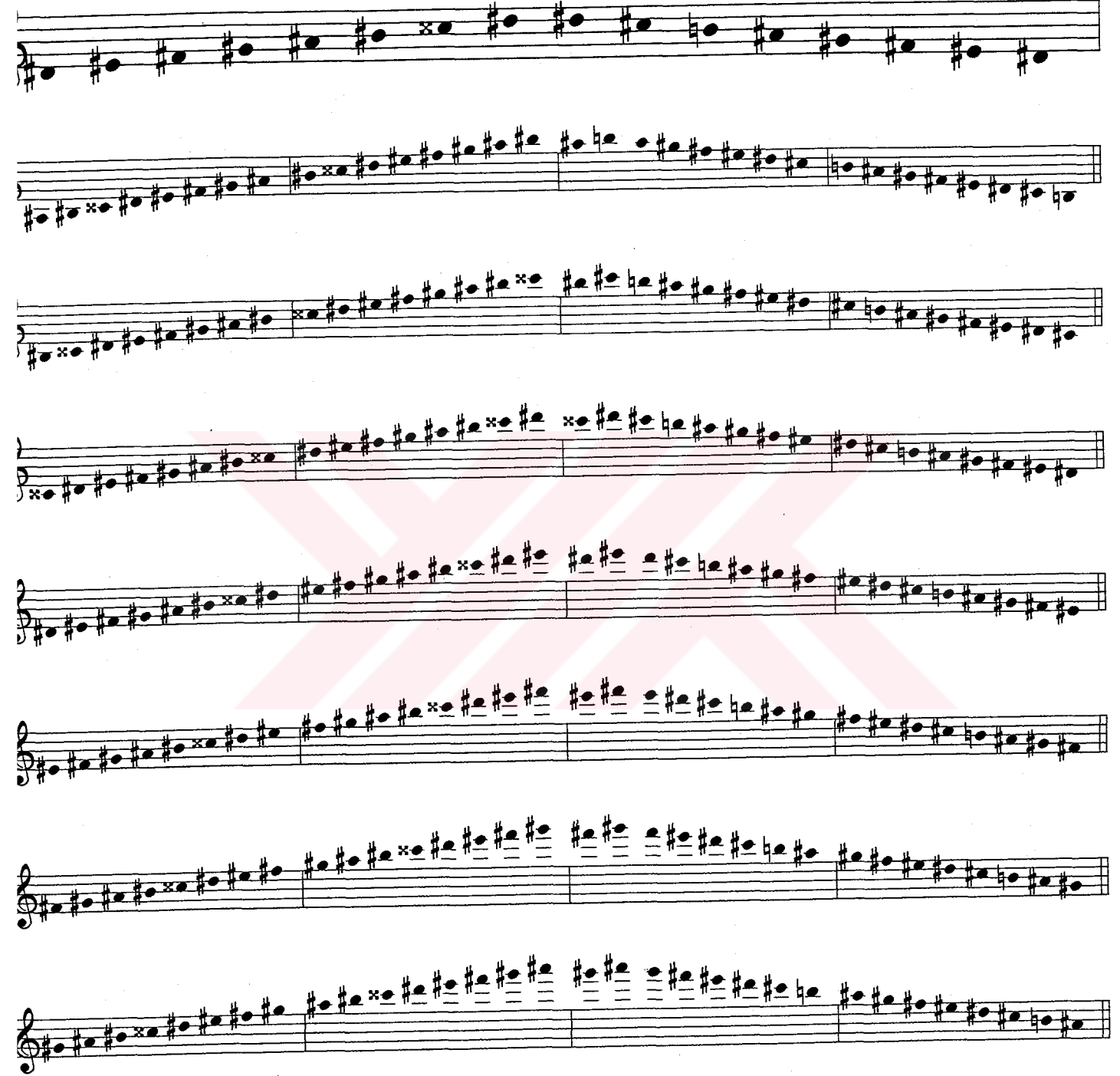
Şekil 4.1.19. Fa Diyez Majör



Şekil 4.1.20. Re Diyez Minör (Armonik)



Şekil 4.1.21. Re Diyez Minör (Melodik)



Şekil 4.1.22. Re Bemol Majör



Şekil 4.1.23. Si Bembol Minör (Armonik)



Şekil 4.1.24. Si Bembol Minör (Melodik)



Şekil 4.1.25. La Bemol Majör

The image displays a musical score for the key of La Bemol Majör (F# Major). The score is written on ten staves, each consisting of a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps and naturals). The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes and others containing rests. The overall structure suggests a melodic line with some harmonic accompaniment. A large, faint watermark is visible across the center of the page.

Şekil 4.1.26. Fa Minör (Armonik)

The image displays a musical score for Fa Minör (Armonik) across eight staves. The notation is written in a single system, with each staff containing a sequence of notes and rests. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score is written in a standard musical notation style, with a large, faint watermark 'X' visible in the background. The staves are numbered 1 through 8 from top to bottom.

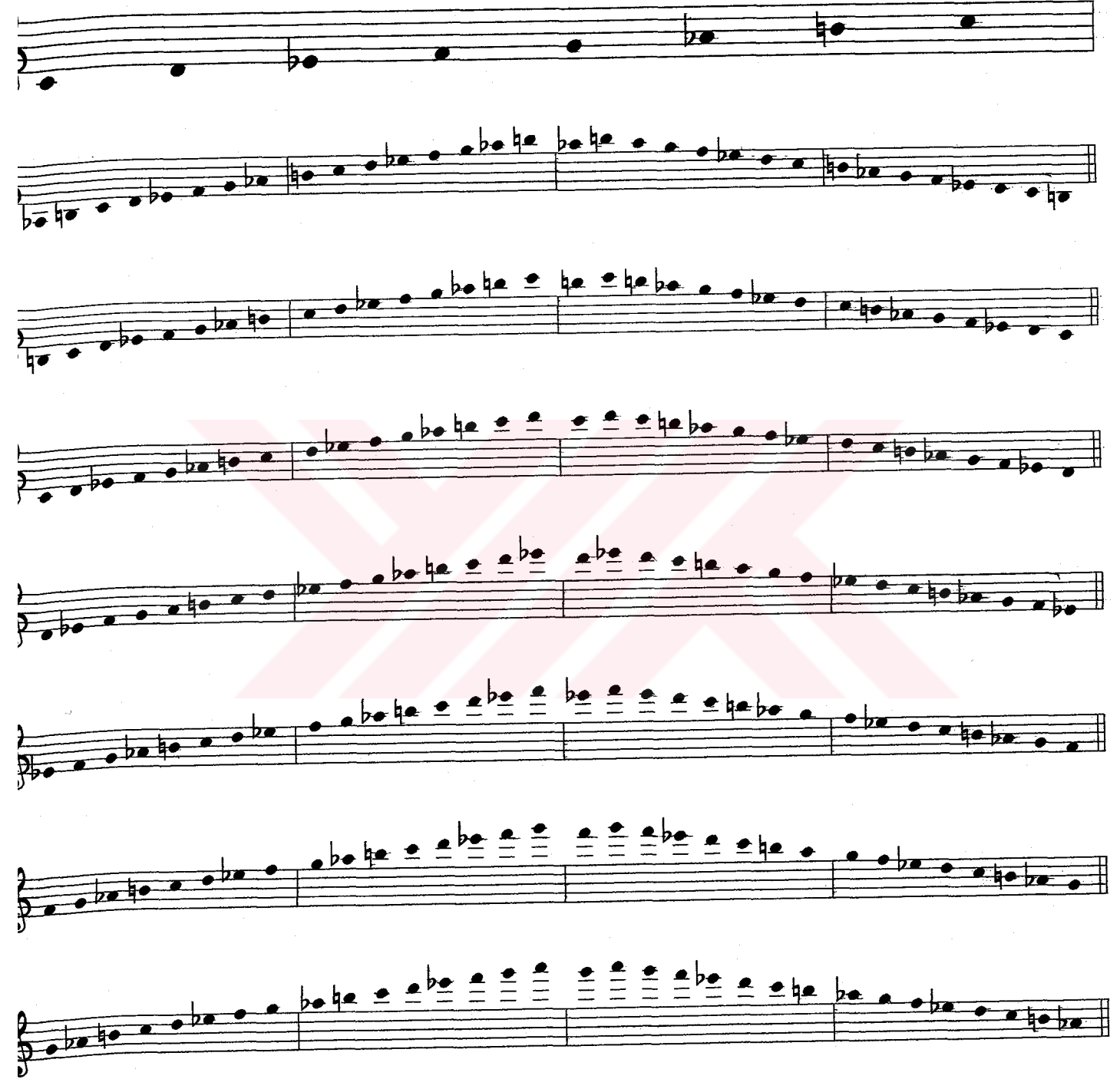
Şekil 4.1.27. Fa Minör (Melodik)



Şekil 4.1.28. Mi Bemol Majör

Handwritten musical notation for the song "The Rose Tree". The music is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. A large, faint, stylized watermark is visible in the background of the page.

Şekil 4.1.29. Do Minör (Armonik)



Şekil 4.1.30. Do Minör (Melodik)



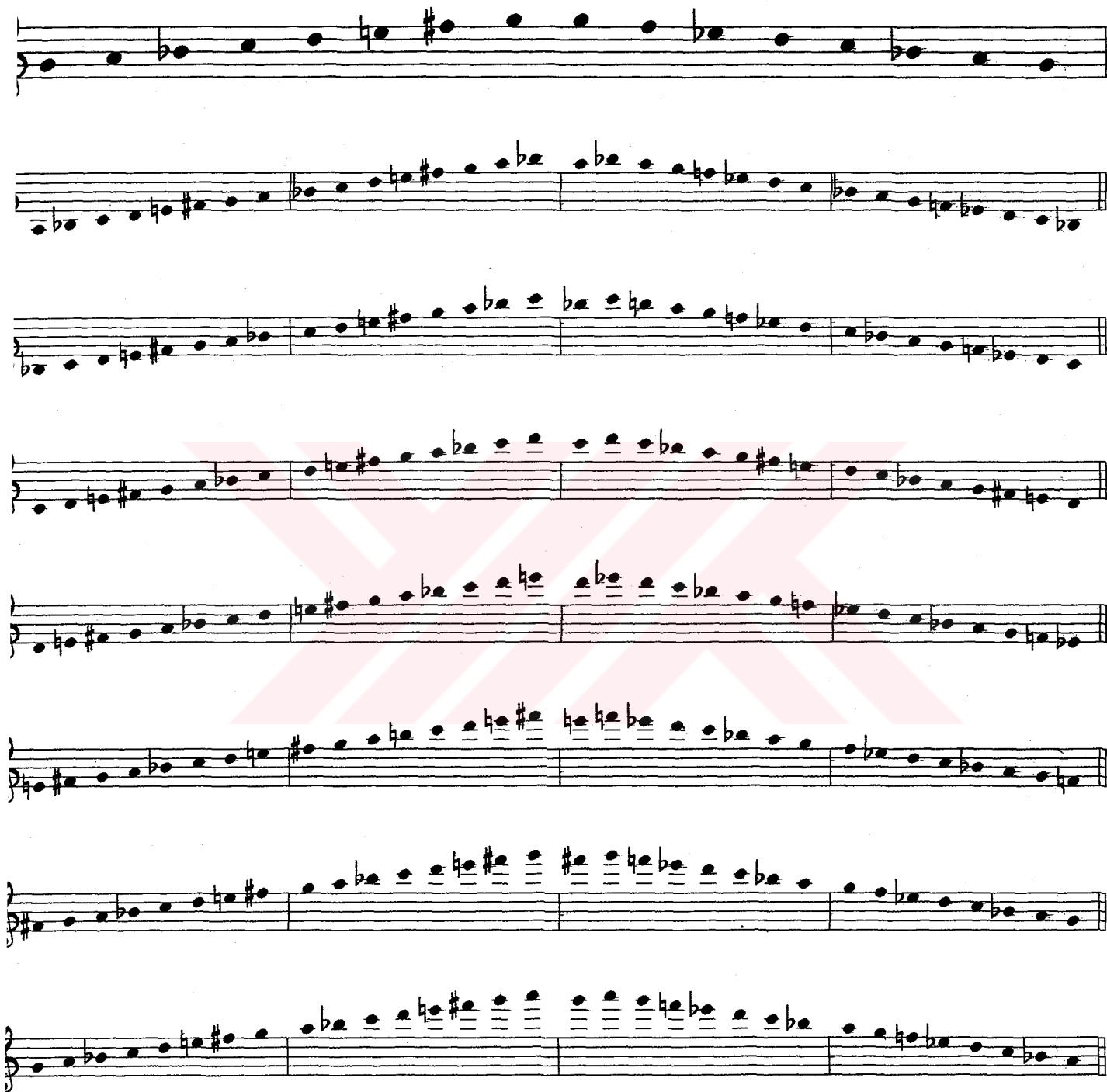
Şekil 4.1.31. Si Bemol Majör

The image displays the Si Bemol Majör (B-flat major) scale in both treble and bass clefs. The treble clef scale is written on a single staff, while the bass clef scale is written on eight staves, each containing two lines of music. The scale consists of the following notes: B-flat, C, D, E-flat, F, G, A-flat, B-flat, C, D, E-flat, F, G, A-flat, B-flat. The notation includes natural notes, flats, and accidentals to indicate the correct pitch for each note. A large, faint, stylized watermark is visible in the background of the page.

Şekil 4.1.32. Sol Minör (Armonik)



Şekil 4.1.33. Sol Minör (Melodik)



Şekil 4.1.34. Fa Majör

The image displays the Fa Major scale in various positions across eight staves. The first staff shows the scale in its basic form. The subsequent staves show the scale in different positions, with some notes marked with a flat (b) to indicate the correct pitch. A large, faint, stylized 'X' watermark is visible across the middle of the page.

Şekil 4.1.35. Re Minör (Armonik)

The image displays the Re Minör (Armonik) scale in musical notation across eight staves. The scale is presented in both ascending and descending directions. The notes are as follows:

Ascending Scale (Staff 1 to 4):

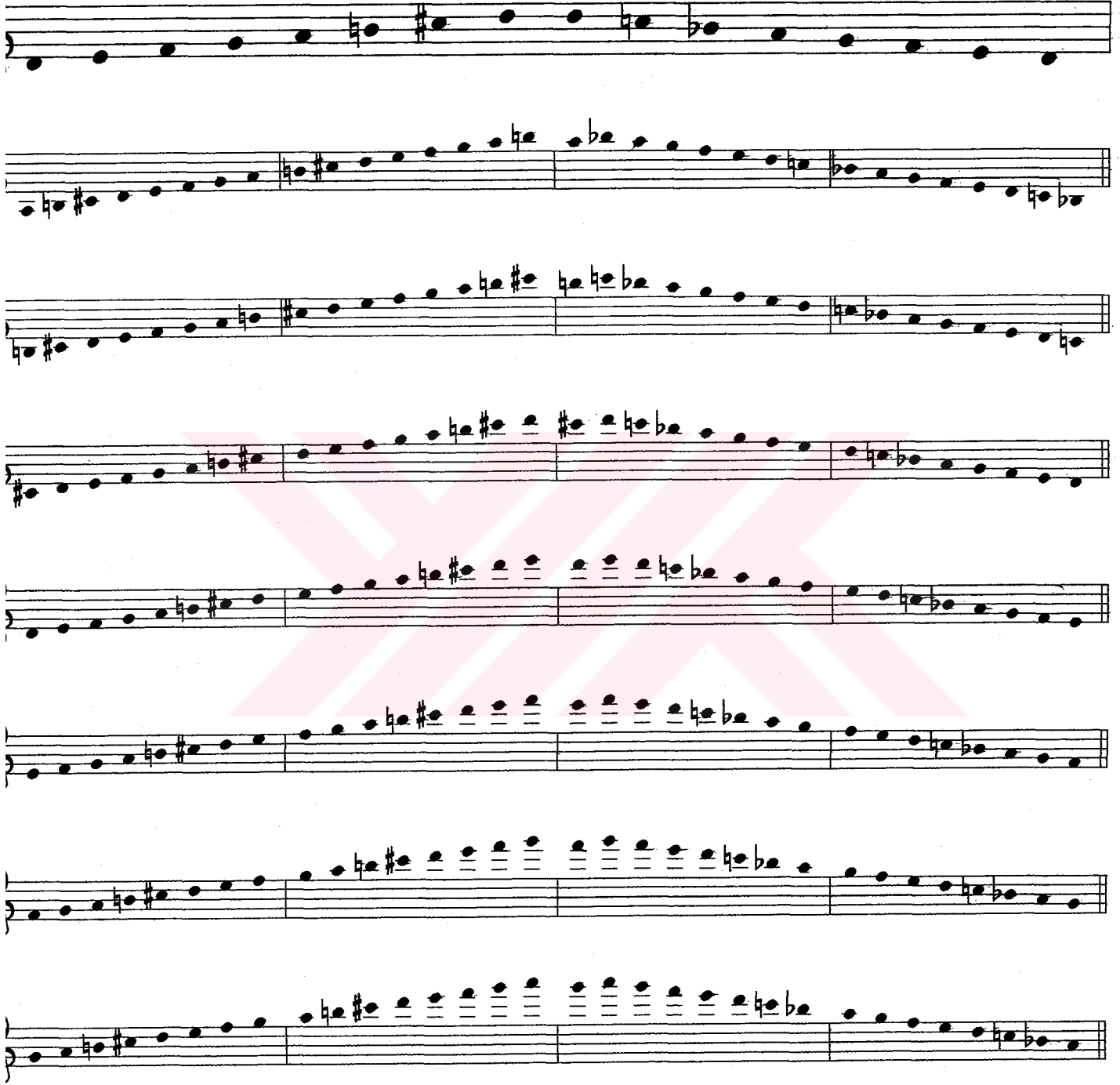
- Staff 1: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5
- Staff 2: D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6
- Staff 3: D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7
- Staff 4: D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8

Descending Scale (Staff 5 to 8):

- Staff 5: D8, C8, B7, A7, G7, F7, E7, D7
- Staff 6: D7, C7, B6, A6, G6, F6, E6, D6
- Staff 7: D6, C6, B5, A5, G5, F5, E5, D5
- Staff 8: D5, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4

The notation includes natural, sharp, and flat accidentals to indicate the correct pitch for each note in the harmonic minor scale.

Şekil 4.1.36. Re Minör (Melodik)



4.1.7. Gamlamian Gam Çalışma Sisteminin Makam Cinslerine Uygulanması

I. Galamian - F. Neumann gam sisteminin ilk alıştırıcıları, bütün temel prensipleri korunarak verildi. Dünya keman eğitiminde senelerdir kullanılan sistem bu çalışmada sanki yeni bir yöntemmiş gibi (!) sunulmamıştır. Zaten var olan bir şeyin, bulunduğu kaynaktan alınıp başka bir kaynaktan yeni bir buluşmuş gibi sunmak amacımızın dışında oluşumlardır. Bu eğitim sisteminin yardımıyla asıl varmak istediğimiz nokta, söz konusu yöntemin işleyiş ilkelerini baz alarak çalışmayı Geleneksel Osmanlı müziğini oluşturan makam cinslerinin icra da kolaylıkla kullanmaktır. Bu sonuca varma isteğimizin temelinde iki ana neden yatmaktadır.

1-) Entonasyon olarak, herhangi bir makama her hangi bir telde ve her hangi bir pozisyonda öğrenciyi hakim kılabilmek ; böylece karmaşık görülen geçki zorluklarının, taksim yapılırken çeşni yerleştirmedeki kararsızlık karmaşasının bir ölçüde önüne geçilmiş olur. Tabi elde mevcut repertuar göz önüne alındığında “ bu kadar yüksek pozisyon, bu kadar zorlayıcı entonasyon çalışması neden ? ” sorusu akla gelecektir. Sorunun içeriği doğru olmakla birlikte , yansıttığı fikrin doğruluğu tartışılmalıdır. Çünkü bu çalışma geçmişi sorgulayıp gelecek için nasıl yatırımların yapılacağı sorunsalını irdelemektedir. Dolayısıyla hangi pozisyonda hangi çeşnin kullanılacağı ancak o günlere ulaşabildiğimizde kendiliğinden karşımıza çıkacaktır.

2-) Genel olarak transpozisyon esasına dayanan günümüz *Türk Sanat Müziği* icracılığı, bu çalışma yöntemiyle notaları ya da perdeleri bulmak için sürekli parmak kaydırma, yer arama girdabından çıkacak ve sağlıklı perde basma rahatlığıyla berrak yoruma ulaşacaktır.

Söz konusu alıştırıcılar makam ortamına aktarıldığında ; makam olgusunun dizi sistemiyle anlatılamayacağı gerçeği tarafımızca da saklı tutularak, söz konusu alıştırıcılarda, notalar sadece duyumu istenen seslerin birer sembolü olarak düşünülmüştür. Makamlar ayrı ayrı cinsler olarak benimsenmiş ve kendi içeriklerinde barındırdıkları değişik çeşnilerde alıştırıcılara basitçe aktarılmıştır. Makamların dizi şeklinde çalıştırılmasının sebebi, adı geçen sistemin baz alınmasıdır. Bu sebeple 7.

pozisyona kadar sırasıyla her pozisyonda makamı oluşturan sesler yan yana getirilmiştir. Her makam cinsi önce kendi donanımıyla ve karar sesi temel alınarak, daha sonra da göçürüldüğü 7 ses üzerinde tınlayan donanımlarıyla, kemanda 1. Parmağın bastığı en kalın notadan (sol telinde la sesi) başlatılarak öğrencinin çalışması ön görülmüştür.

Makamları oluşturan sesler Arel-Ezgi Uzdilek sisteminde var olan *altération* (değiştirme) işaretleri ile imgelenmemişlerdir. Bunun en önemli sebebi öğretim esnasında mümkün olduğunca kesinliği ve birliği sağlayabilme kaygısıdır. Örneğin ; Arel-Ezgi-Uzdilek işaret sistemine göre Rast ve Uşşak makamlarında *segâh* perdesi olarak adlandırılan si notası bir komalık bemolüyle gösterilmiştir. Fakat pratikte Rast cinsinde kullanılan perde ile Uşşak makamı icrasında kullanılan perdenin birbirinden farklı olduğunu, sistemi savunanlar dahi, yazılı olan $\flat$ si perdesinin Uşşak cinsindeki yerini karşılamadığını söylemişler ve makam icrasında söz konusu perdenin daha pest duyurulması gerektiğini aktararak kendileriyle çelişkiye düşmüşlerdir. Bu bilim dışı yaklaşıma daha pek çok örnek verilebilir.

İşte bu sebeple söz konusu çelişkiye denk gelen tüm makam cinsleri için Yalçın Tura'nın “ *Armoni Notları 1. Kısım* ” da ki işaretleri tercih ettik. 9 Ayrıca söz konusu aralığı mücennep bölgesinde kabul edip bir tam ses arasındaki çeyrek bölge olarak yorumlayıp, orada tınlatmayı uygun gördük. Söz konusu işaretler alıştırılmalarda görülecektir. Bunun yanında diğer aralıklara denk gelen değiştirme işaretleri de mümkün olduğunca uluslararası kullanımdaki eşgiderleriyle belirtilmiş ve başlangıç noktasında öğrencinin aklının karışması bir şekilde önlenmiştir. Örneğin ; Rast makamı cinsi sadece fa notasında bir diyez işaretiyle yazılmış ve diğer perdeler kendi tınlamalarıyla tanımlanmıştır. Bunun bir başka sebebine gelince. Bu gün icra edilen Rast makamındaki *segâh* perdesi, önce, isminden de anlaşılacağı gibi, asıl perde olmasından, sonra da kendisi için kullanılan bir komalık $\flat$ bemolün duyumda herhangi bir değişiklik yapmamasından dolayı arızasız yazılmıştır. Söz konusu makamda bulunan bu perde sadece bu tür müzikte değil, Batı Müziğinin perdesiz, ya da üflemeli çalgılarının icralarında da çokça duyurulmaktadır.

Geleneksel müziğimizdeki pek çok makamın çıkıcı seyriyle inici seyirleri birbirine oranla değişiklik gösterir. Makamların bu özellikleri de dikkate alınmış ve makam cinslerinin kurgulanması ve göçürmeleri şu esaslara göre yapılmıştır.

- Rast, Pencgâh, Nikriz, Nihavent cinslerinin 7.dereceleri dizi çerçevesinde dönerken (iniş cazibesi nedeniyle) yarım kromatik ses pestleştirilmiştir. Böylece çıkıcı dizide fa# (evc) olan perde inerken fa (acem) olmuştur.
- Hicaz cinsinde ise altıncı derece yine dönüşte yarım kromatik ses pestleştirilmiştir. Yani fa# (evc) perdesi fa (acem) olmuştur.
- Segâh makamı alıştırmasında ise 5. derece yine aynı anlayışla dönerken yarım kromatik ses pestleştirilmiştir.
- Hüzzam makamı ise tiz bölgesinde yer alan iki eşit ağırlıklı çeşni göz önüne alınarak kurgulanmıştır. Bunlardan birincisinde fa# (evc) üzerindeki hicaz cinsi kullanılmış, ikincisinde ise sol (gerdaniye) üzerindeki buselik çeşnisinden ötürü si notası si olarak (sümbüle) imlenmiştir.

Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde Geleneksel Osmanlı müziğinin ana dizisi olarak gösterilen **Çargâh** dizisi tarafımızca, bilimsel kanıtların ışığında kabul görmemiş (1995 yılında yazdığımız makalede de bu konu genişçe ele alınmıştır) ve uydurma ana dizinin göçürmeleri yapılmamıştır. Ayrıca buselik cinsinde bir önceki alıştırmasında yer alan minör dizilerin çalıştırılmasında fazlasıyla ele alındığından burada verilmemiştir. Nihavent cinsini özel olarak ele almamızın sebebine gelince ; Geleneksel Osmanlı müziğinin gelişimi ve yapılanmasına bakıldığında her makamın kendi başına bir oluşum (terkip) olduğunu görürüz. Bir makam diğerinin üzerine, ya da diğerinin çeşni zenginliğinden yararlanarak kurgulanmış olabilir. Ama her hangi bir makamın bir başka perdeye göçürülmesinden bir başka makam elde edilmesi mümkün değildir. Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde **Şed Makamlar** adı altında toplanan ve ana makamların göçürülmesi ile elde edilen makamlar esasına dayanan bu tabirin yanlışlığı, kendi tarifinin çelişkileri ile dahi ispatlanabilir. Şöyle ki ; Şed makam : Bir makamın bir perdeden bir başka perdeye göçürülmesi ve bir takım değişiklikler. İşte o bir takım değişiklikler gidilen makamın asırlar boyunca kendi bünyesinde oluşturduğu ve kendine özel olan sahasıdır.

Bu sebeple Nihavent makamını alışıldığı üzere Buselik makamının şed'di olarak değil de, özel bir makam (terkip, cins) olarak ele aldık.

Alıştırmalarda kullanılan makam sıraları birbirleri ile ilişkileri göz önüne alınarak düzenlenmiştir.

Alıştırmalara başlamak için tarafımızca seçilen en uygun makam cinsi, hem az arızalı olması hem de öncesinden gelen alıştırmalara oranla adaptasyon süreci göz önüne alınarak Rast olmuştur. Ardından tek bir işaret değişikliğiyle Pencgâh makamı eğitime geçilmiştir. Her ne kadar bu cins *ionien* modunun çalışılmasında daha önceden ele alındıysa da, dönüşünde (iniş cazibesi ile) 7. derecesinin yarım kromatik ses pestleştirilerek çalıştırılması Pencgâh alıştırmasını *ionien* dizisinden ayırmıştır. Pencgâh cinsinden sonra yine bir işaret değişikliğiyle Nikriz cinsine geçilmiş ve bu sayede öğrencinin Hicaz cinsiyle de tanışması sağlanmıştır. Her yerinde hicaz olan Neveser cinsi Nikriz alıştırmaları takip etmiştir. Rast perdesinde (sol) karar veren makamlara son örnek ise Nihavent olmuştur. Bu aşamada Nihavent cinsini tercih etmemizin sebebi, bir sonraki Kürdi cinsine geçişte öncesinde ki makamlarla bu makam arasında köprü görevini üstlenebilme yeteneğine sahip olmasıdır. Kürdi cinsinden sonra bir perde değişikliğiyle kritik Uşşak makamına geçilmiştir. Daha sonra yine bir perde değişikliği ve Si sesinde anlayış farkını belirterek Hicaz cinsi için alıştırmalara geçilmiştir.

Hicaz cinsine kadar gelinen makamlarla alıştırmaların zorluk derecesi olarak bizce bir atlama tahtası gereken kısmına gelinmiştir. Hicaz cinsinden sonra gelen makamlar zorluk dereceleri ve duyumdaki problemleri açısından bir üst seviye (kur) olarak alınmıştır. Eğitim aşamasında da bu belirgin ayrım uygulanacaktır.

Hicaz cinsi ile alıştırmaların birinci bölümü tamamlanmış, daha karmaşık bir yapıda olan ikinci bölüme geçilmiştir. Bu bölümde de birbirleriyle birebir ilişkili iki makam, Segâh ve Hüzzam cinsleri ele alınmış ve onların içindeki ve göçürmeleri

esnasında tanınan pek çok perdeyle diğerkarmaşık yapılı makam cinslerine hazırlık yapma olanağı sağlanmıştır.

Alıştırmaların çalıştırma şekline gelince. Önce makamlar kendi bulundukları yerlerde çalıştırılmalı ve sadece temel ses üzerinde kurgulanan diziler ele alınmalıdır. Seslerin tam olarak oturduğuna inanınca göçürölmüş dizilerin çalışılmasına geçilmelidir. Bunda da yine aynı yol izlenmeli, yani göçürölmüş dizinin temel sesi üzerinde seslerin doğruluğı oturtulmalı ve sonra dizi olarak alıştırmalar geçilmelidir.



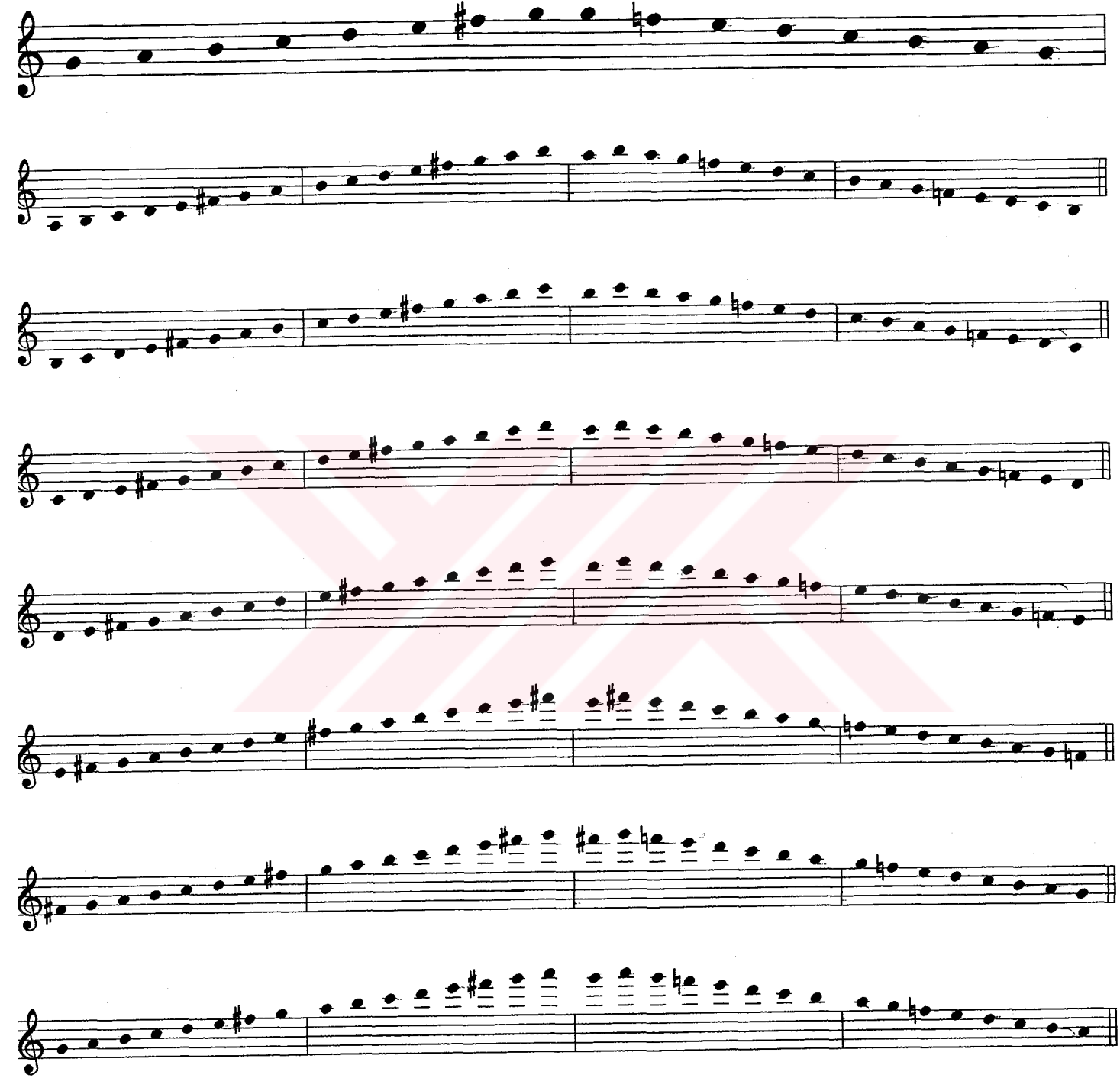
Rast Cinsi Sol notası temel ses alınarak ;

Rast makamının en basit halini oluşturan sesler bu çalışma ile öğrenciye yedi ayrı ses ve pozisyondan başlatılarak öğretilmeye çalışılmıştır. Bu esnada makamın karakteristiği göz ardı edilmemiş ve dönüşte yedinci derecelere denk gelen sesler yarım kromatik ses pestleştirilmiştir.

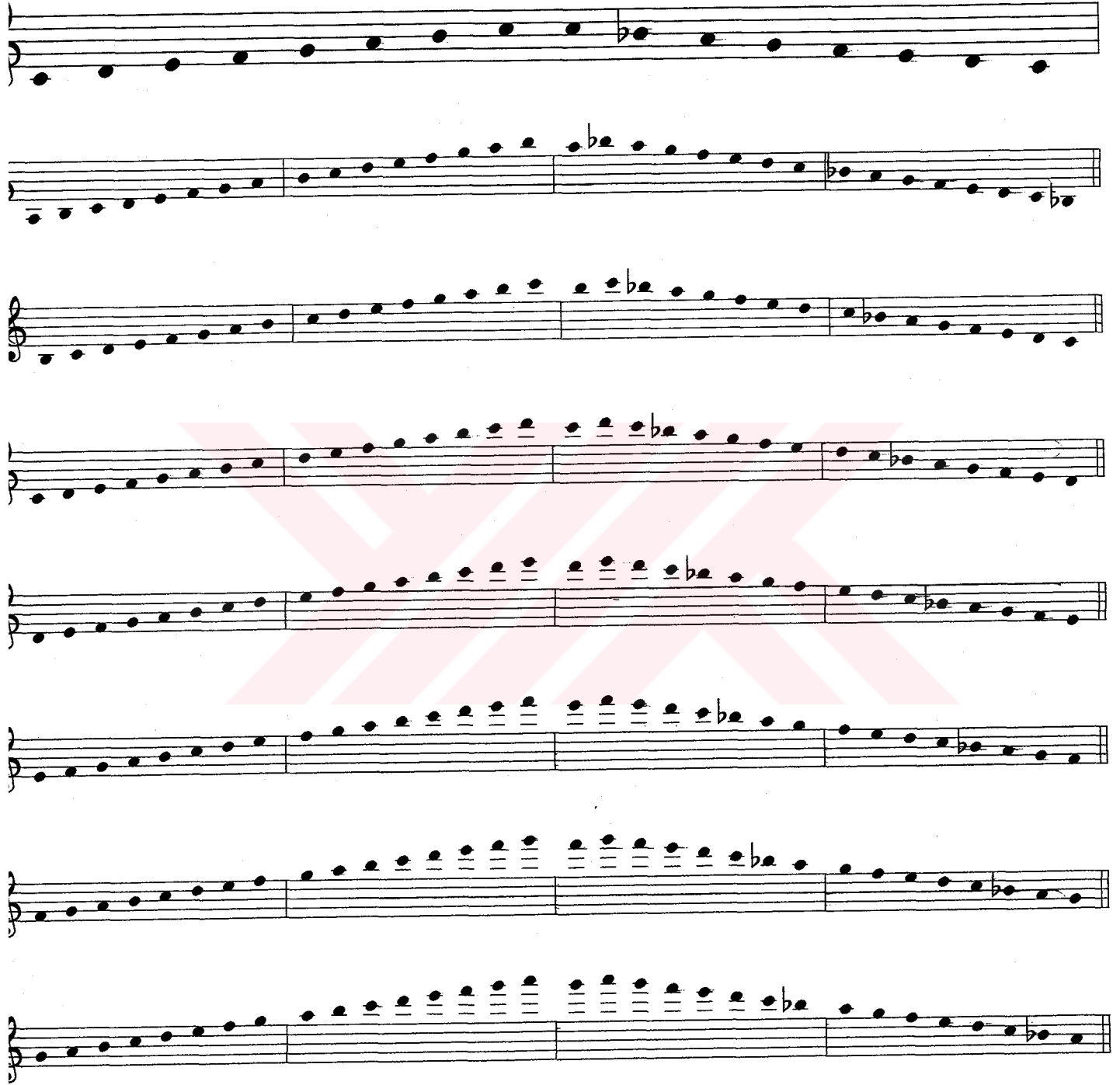
Örneğin : Yerinden yazdığımız dizimside çıkarken Evc (fa $\sharp$) olarak çaldırdığımız ses inerken Acem (fa $\flat$) olarak gösterilmiştir. Do notası üzerine yaptığımız göçürme de bu işlemi si sesi üzerinde tekrar ettik. Her göçürülmüş hâl de eşgiderli olarak aynı yöntem uygulanmıştır.

Ayrıca, gerek Segâh perdesinin esas perde olarak tarafımızca kabulü ve gerekse de öğrencinin daha başta kafasının karışmaması gayesi ile *si* notası arızasız olarak yazılmıştır. Göçürme işlemlerinde de bu detay gözden kaçırılmamış ve aralığın değeri bu oran üzerinden korunmuştur.

Şekil 4.1.37 Rast cinsi için alıştırma Sol notasından



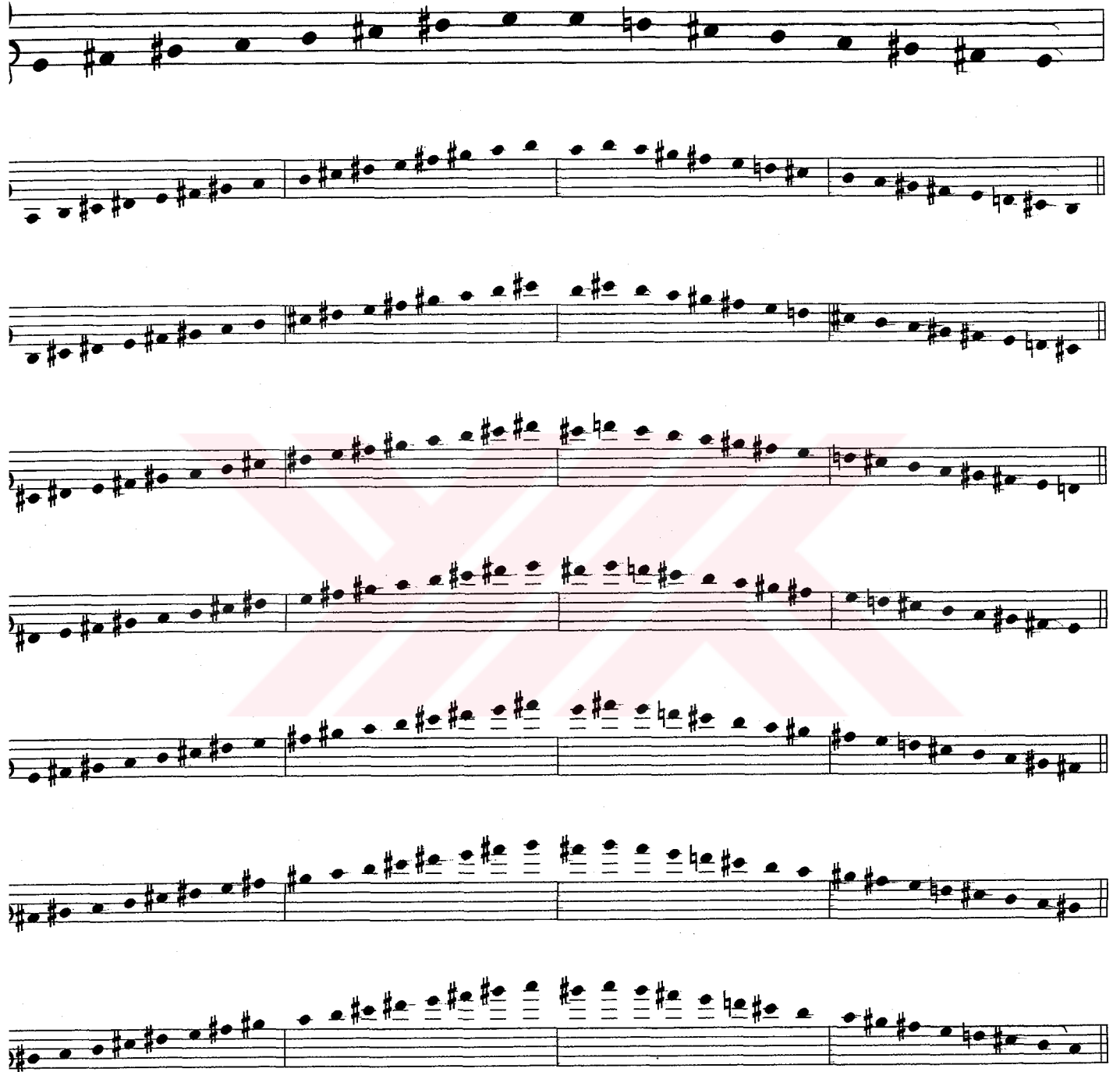
Şekil 4.1.38 Rast cinsi için alıştırma Do notasından



Şekil 4.1.39 Rast cinsi için alıştırma Re notasından

A musical score for guitar, consisting of eight staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps and flats). A large, faint watermark 'X' is visible across the center of the page.

Şekil 4.1.40 Rast cinsi için alıştırma Mi notasından



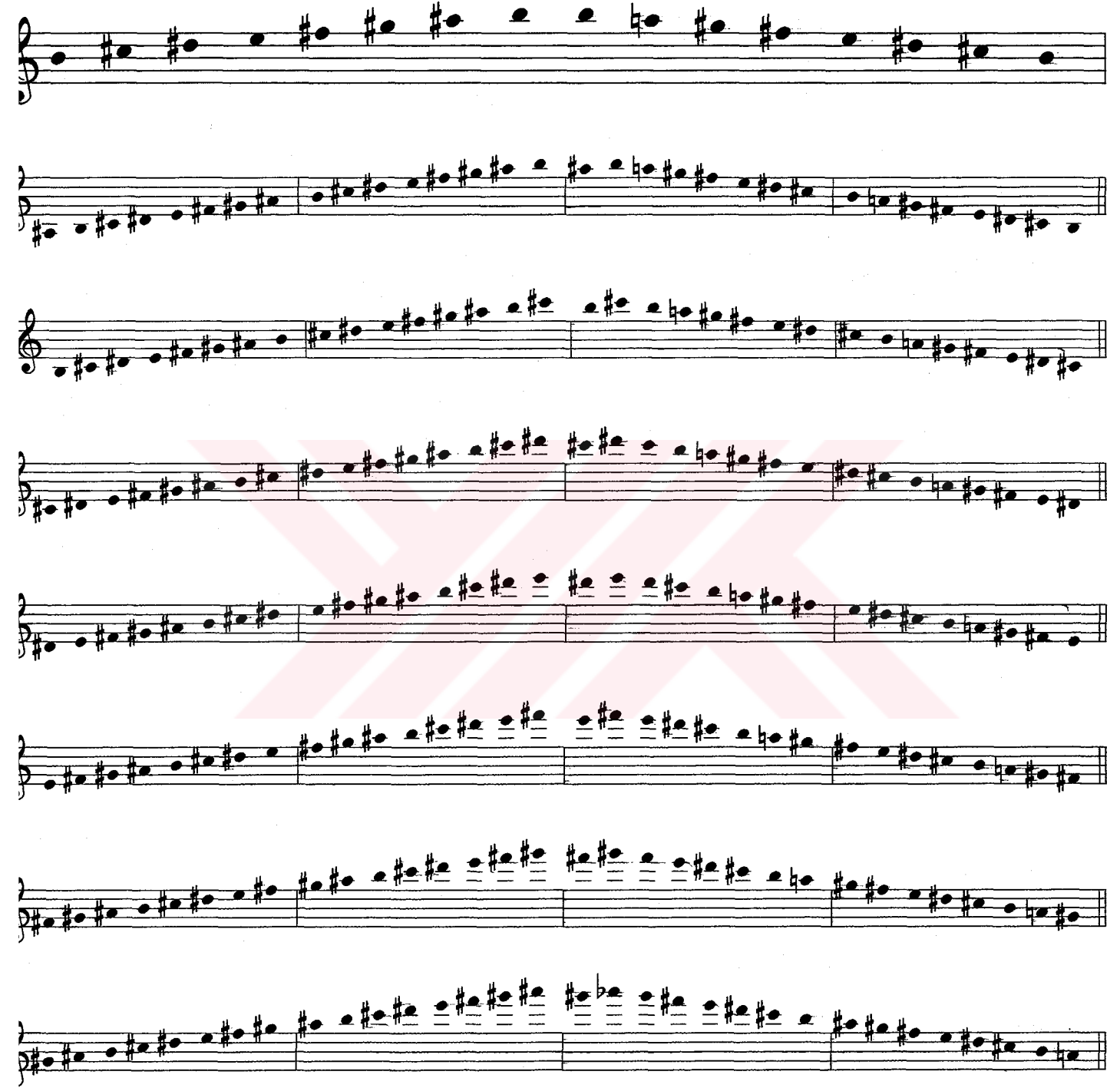
Şekil 4.1.41 Rast cinsi için alıştırma Fa notasından

The musical score is composed of eight staves, each containing a treble and bass clef. The notes are written in a sequence that follows the Rast scale, starting from the Fa note (F). The notes are written in a sequence that follows the Rast scale, starting from the Fa note (F). The notes are written in a sequence that follows the Rast scale, starting from the Fa note (F). The notes are written in a sequence that follows the Rast scale, starting from the Fa note (F). The notes are written in a sequence that follows the Rast scale, starting from the Fa note (F). The notes are written in a sequence that follows the Rast scale, starting from the Fa note (F). The notes are written in a sequence that follows the Rast scale, starting from the Fa note (F). The notes are written in a sequence that follows the Rast scale, starting from the Fa note (F).

Şekil 4.1.42 Rast cinsi için alıştırma La notasından

The image displays a musical score for the Rast cinsi, starting from the La note. The score is composed of eight staves, each featuring a treble and bass clef. The notes are written in a sequence that follows the Rast scale, with sharp signs indicating the notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. A large, faint watermark 'X' is visible in the background of the staves.

Şekil 4.1.43 Rast cinsi için alıştırma Si notasından

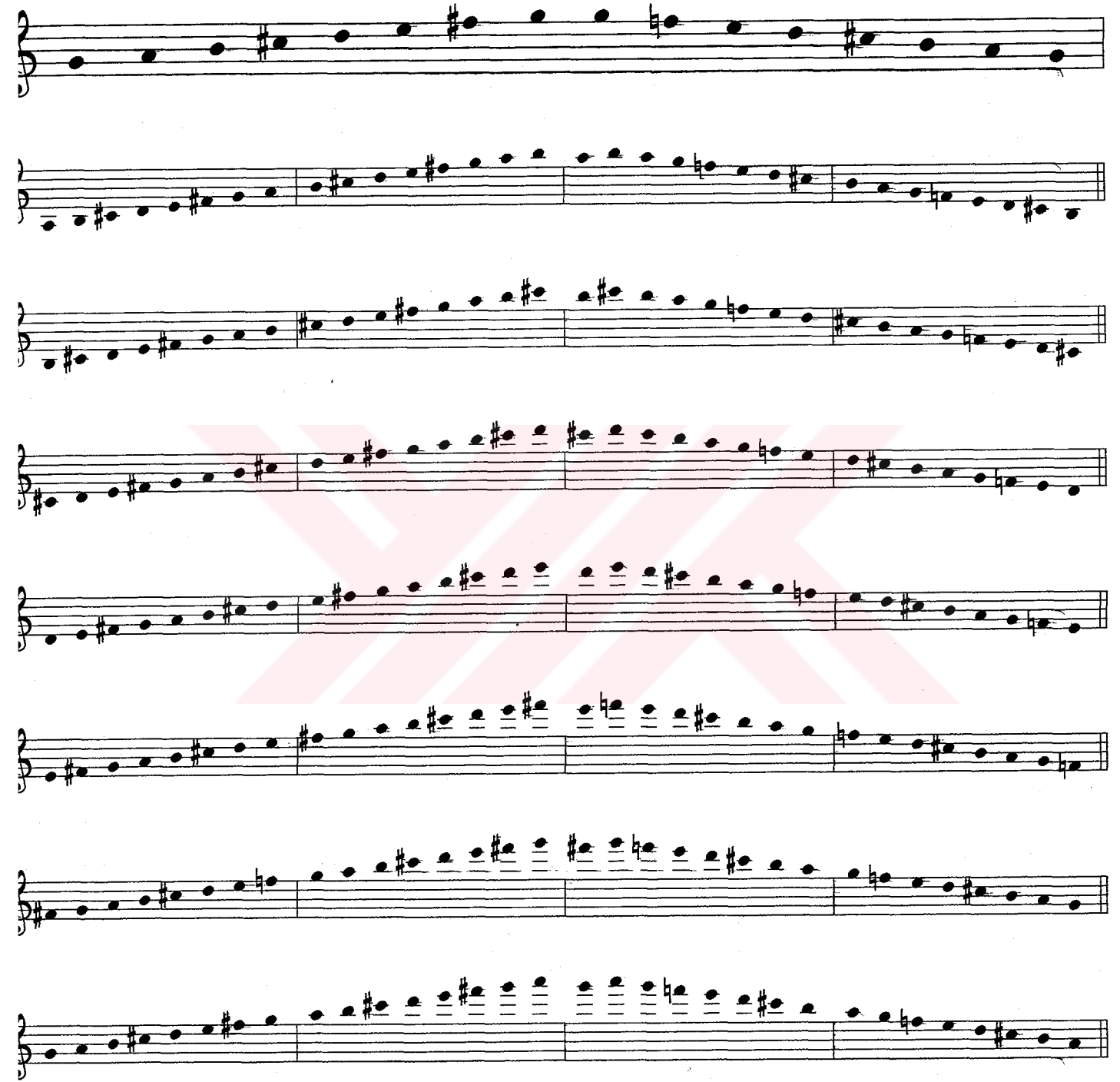


Pencgâh cinsi Sol notası temel ses alınarak

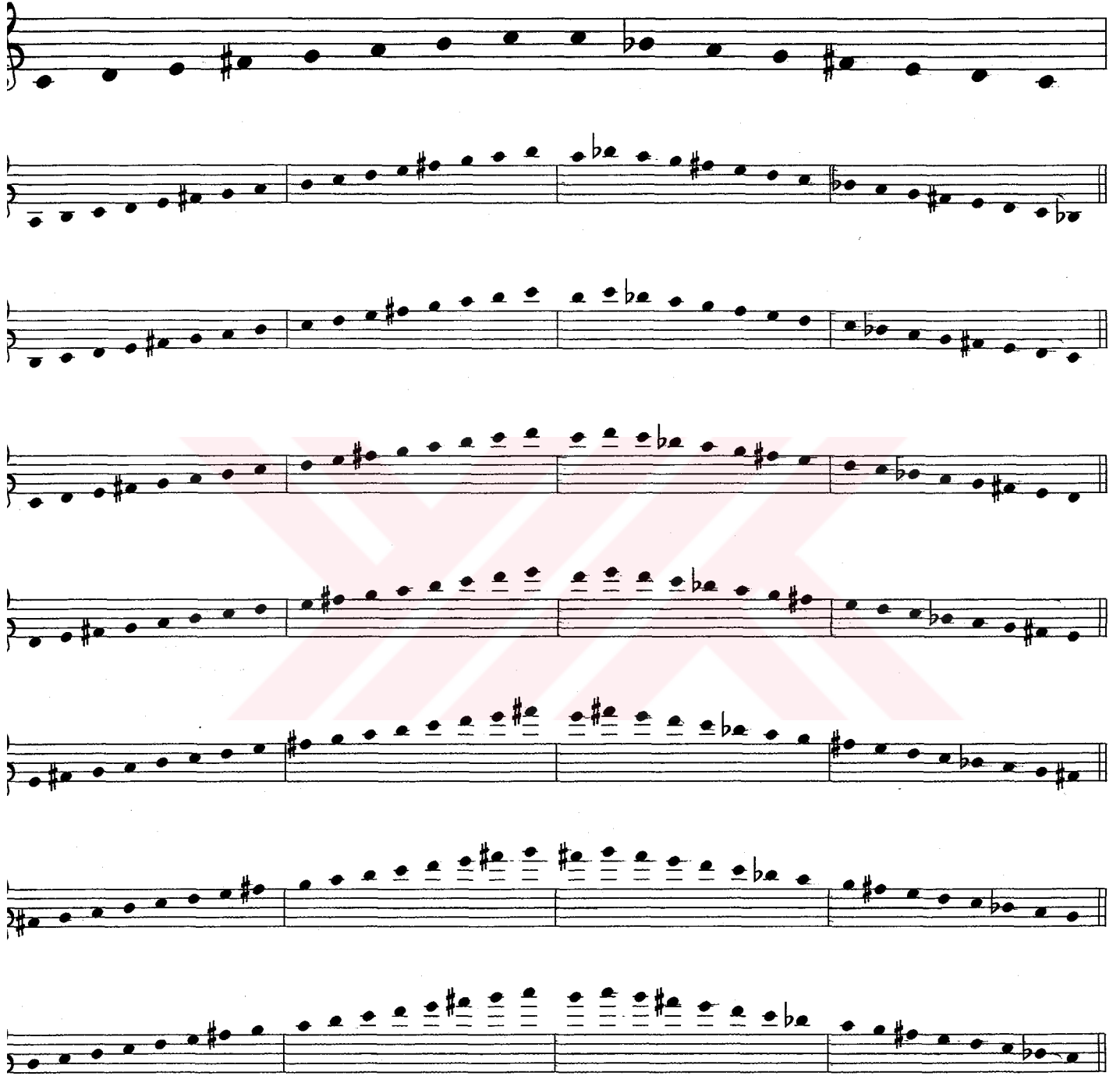
Rast makamından sonra Pencgâh makamının ele alınmasının temel nedeni sadece bir değişiklik yaparak alıştırma­lara devam kolaylığının bulunmasıdır. Şöyle ki ; Rast makamı alıştırma­larının basitçe dördüncü derecesinin bir kromatik yarım ses yükseltilerek çalıştırılması bize doğal ve kolay bir yöntemle Pencgâh cinsini çalışma imkânını sunmuştur.

Cins olarak Pencgâh'ın seçilmesine gelince. Geleneksel Osmanlı Müziği'nin ilginç makamlarından olan Pencgâh bu özelliğini dörtlüsünün armış olmasıyla edinmektedir. Bu ise bize alışılmadık bir tınıyı öğrenciye aktarma fırsatını tanımıştır. Bu sebeple Pencgâh makamının, alıştırma­lar programına alınmasını uygun gördük. Rast cinsi çalışmasında olduğu gibi, 7. derece yine dönüşlerde yarım kromatik ses pestleştirilerek gösterilmiştir.

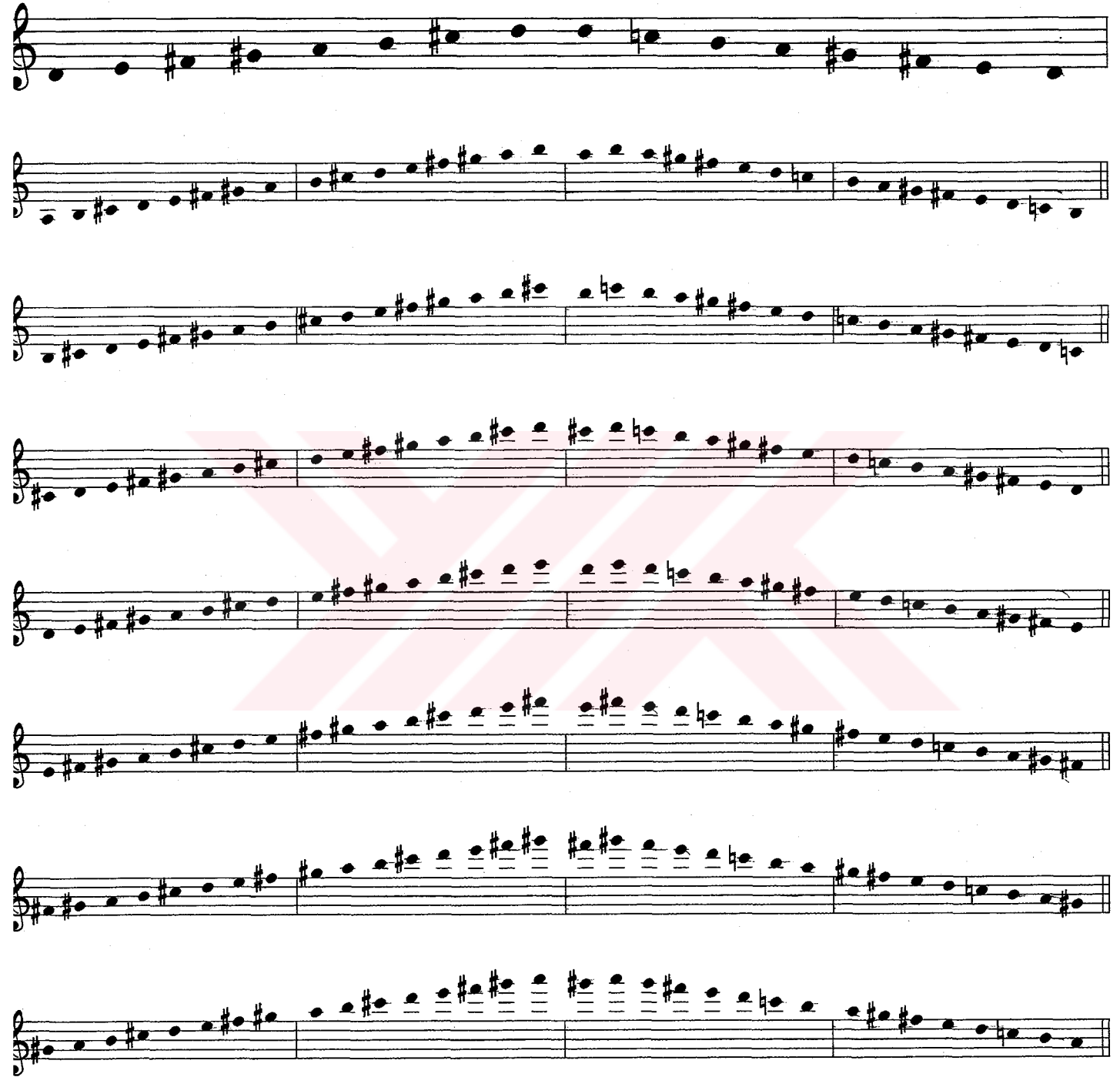
Şekil 4.1.44 Pencgâh cinsi için alıştırma Sol notasından



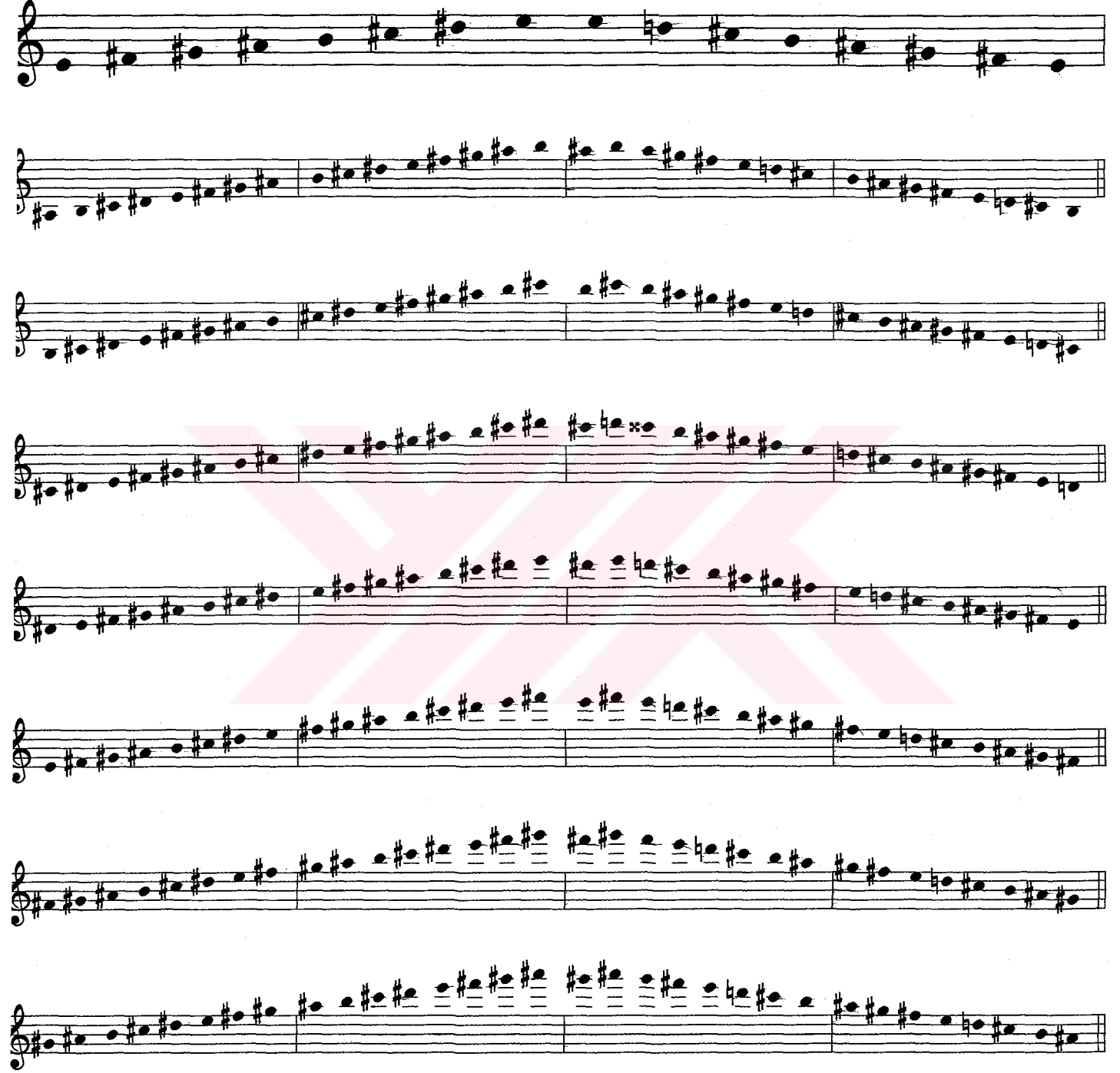
Şekil 4.1.45 Pencgâh cinsi için alıştırma Do notasından



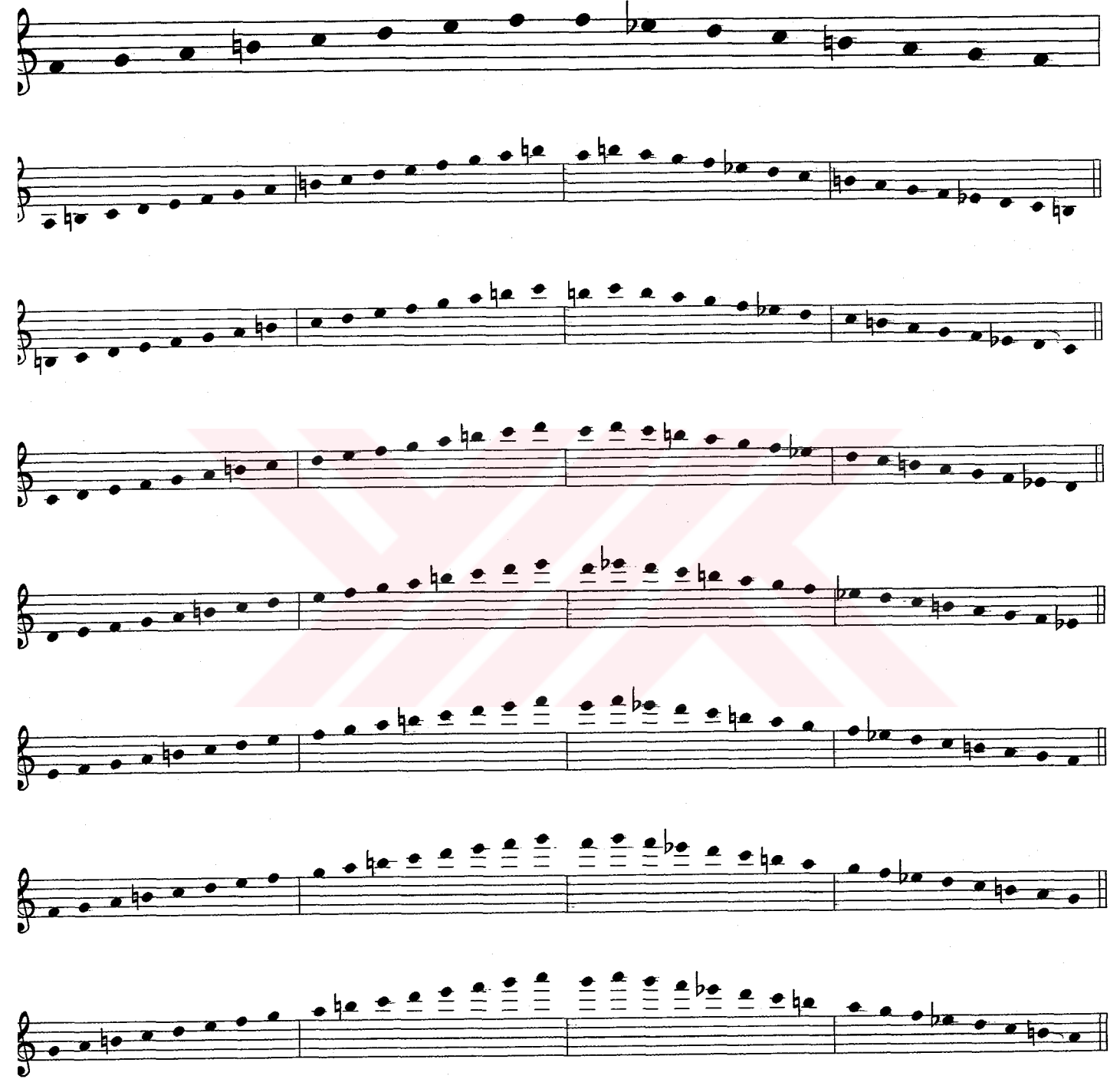
Şekil 4.1.46 Pencgâh cinsi için alıştırma Re notasından



Şekil 4.1.47 Pencgâh cinsi için alıştırma Mi notasından



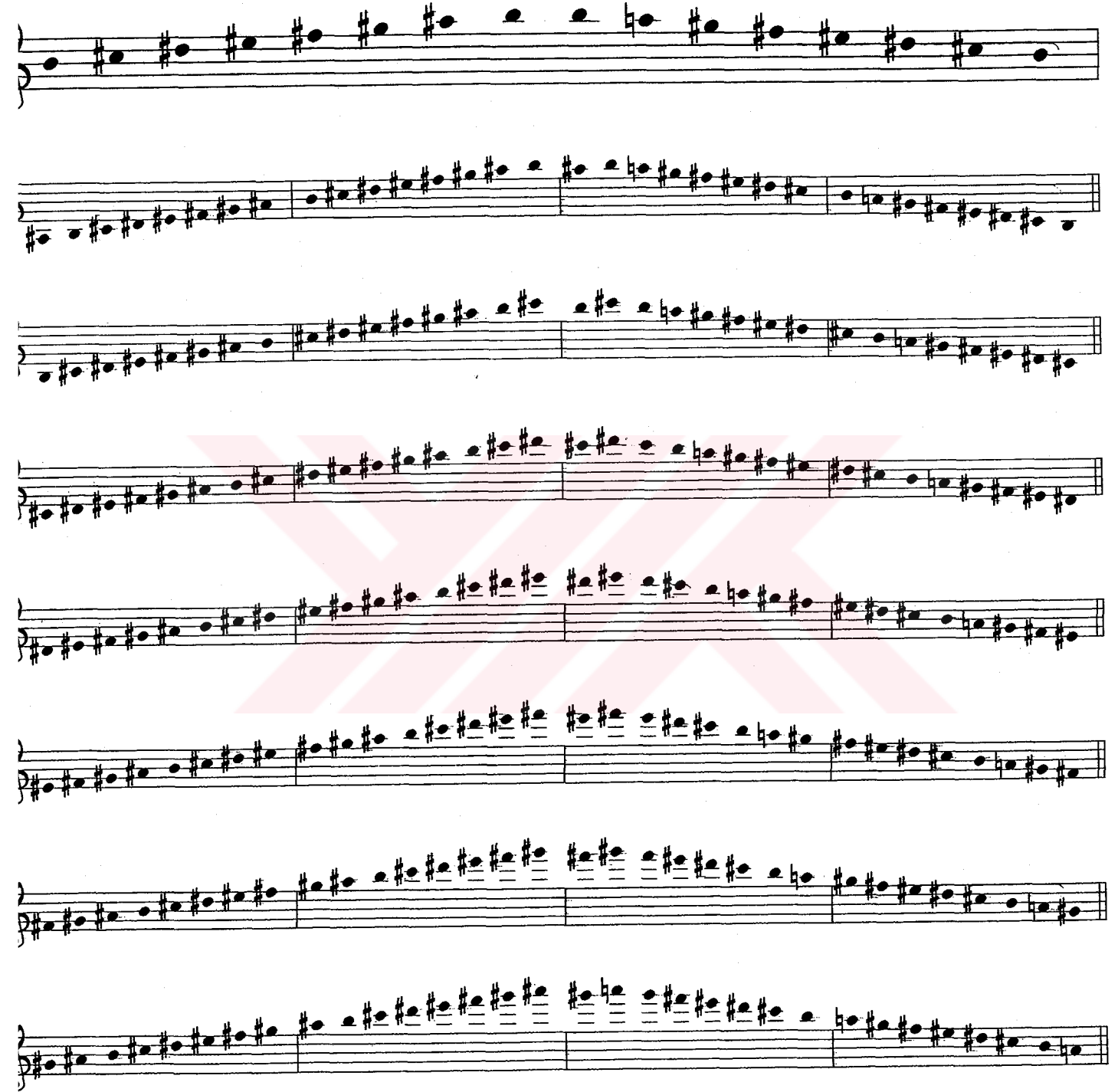
Şekil 4.1.48 Pencgâh cinsi için alıştırma Fa notasından



Şekil 4.1.49 Pencgâh cinsi için alıştırma La notasından



Şekil 4.1.49 Pencgâh cinsi için alıştırma Si notasından



Nikriz Cinsi Sol notası temel ses alınarak

Penggâh makamından sonra yine bir değiştirme işareti kullanılarak (si ) Nikriz makamının alıştırmalarına yatay geçiş sağlanmıştır. Bu ve benzeri makam cinslerinin icralarında da (Hicaz, Neveser vb.) değiştirme işaretleri mümkün olduğunca basite indirgenmiş ve tını arayışları, daha ileri ki dönemlerde, öğrencinin müzikal gelişim serüveninde alması planlanan üslûp derslerine ve algılama yeteneğine bırakılmıştır.

Bu makamın karakteristiğinde de bulunan 7. Derecenin dönerken yarım kromatik ses pestleştirilmesi, temel dizi ve grmelerinde göz önüne alınmıştır.



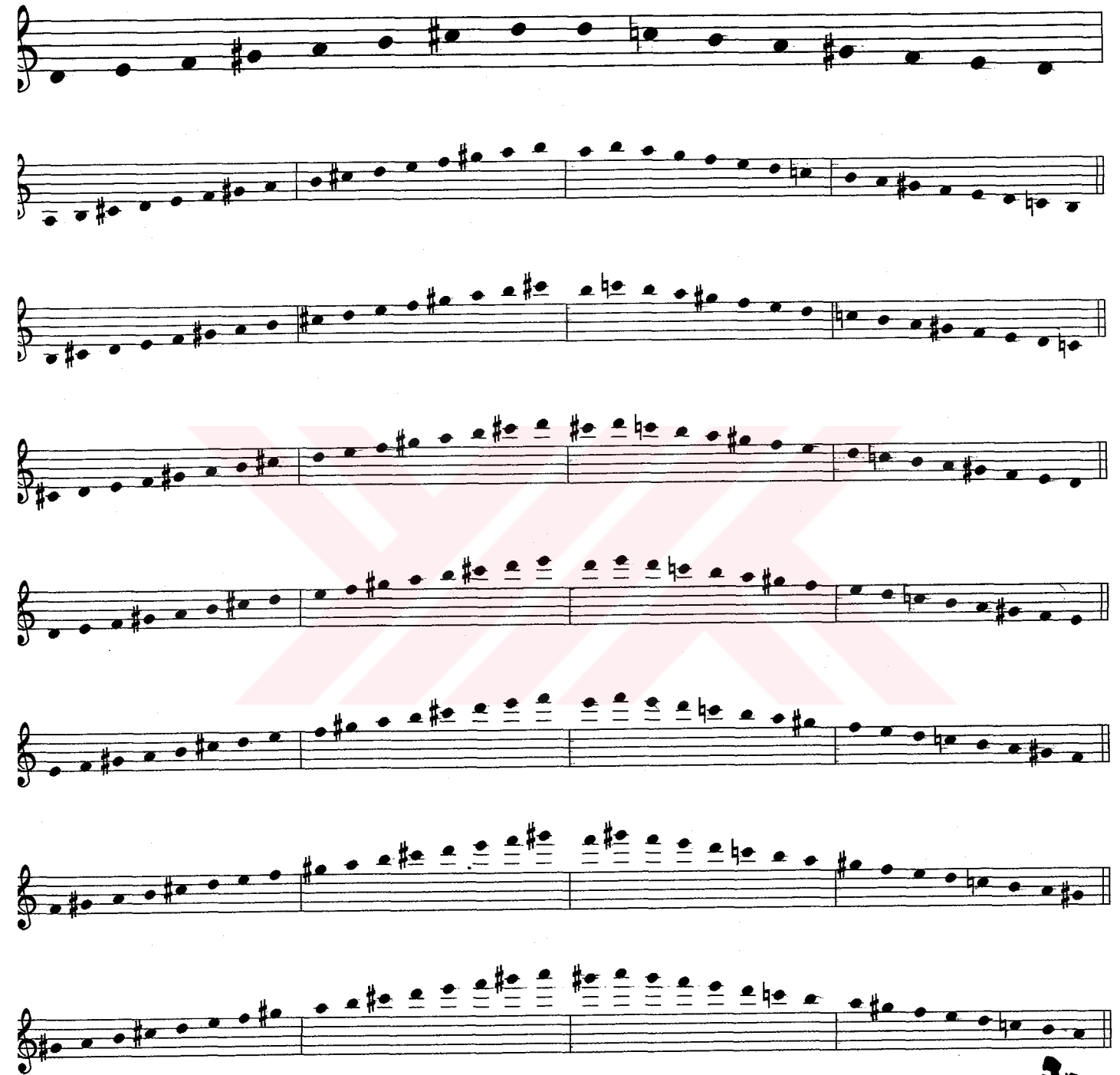
Şekil 4.1.50 Nikriz cinsi için alıştırma Sol notasından



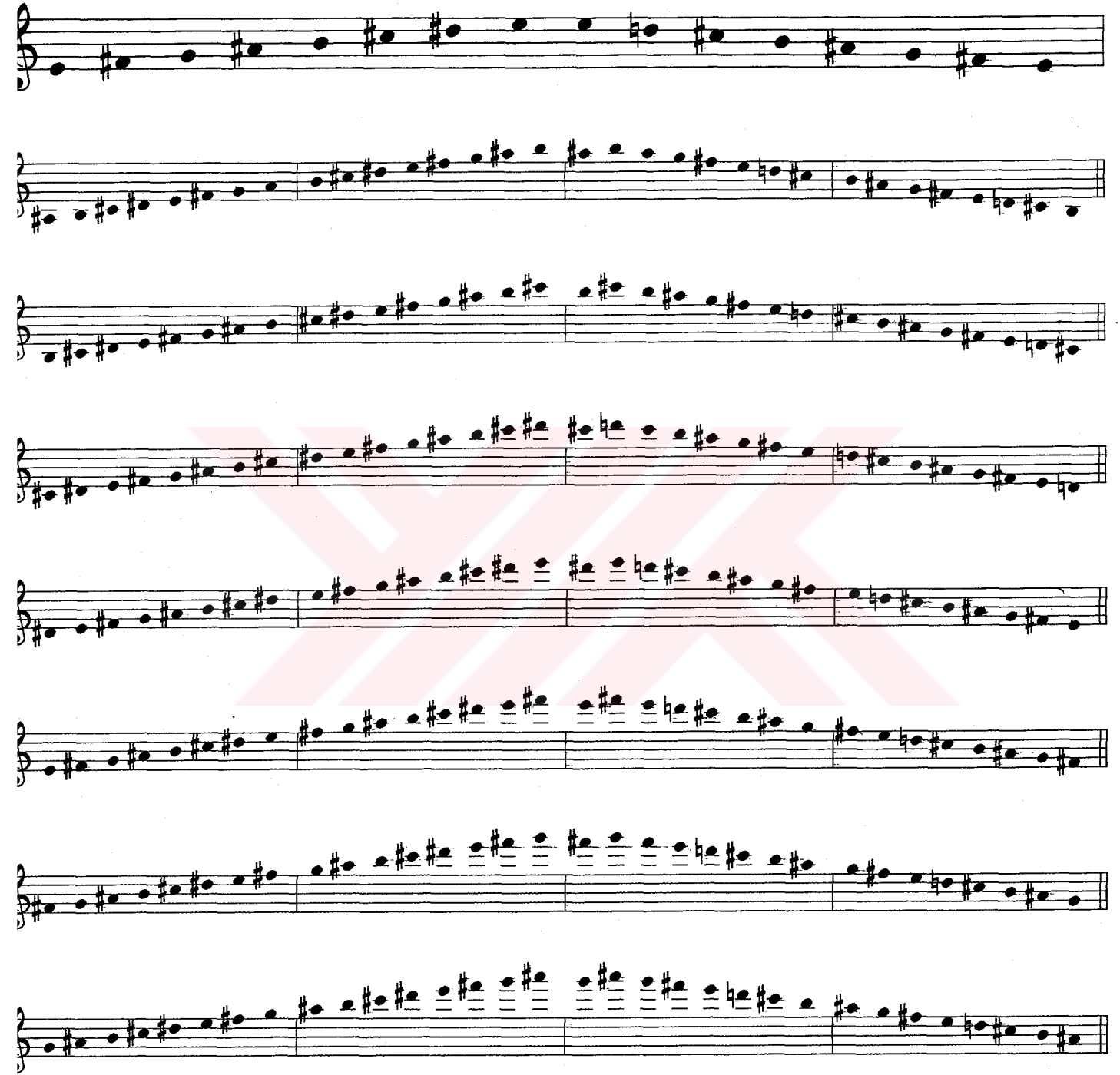
Şekil 4.1.51 Nikriz cinsi için alıştırma Do notasından



Şekil 4.1.52 Nikriz cinsi için alıştırma Re notasından



Şekil 4.1.53 Nikriz cinsi için alıştırma Mi notasından



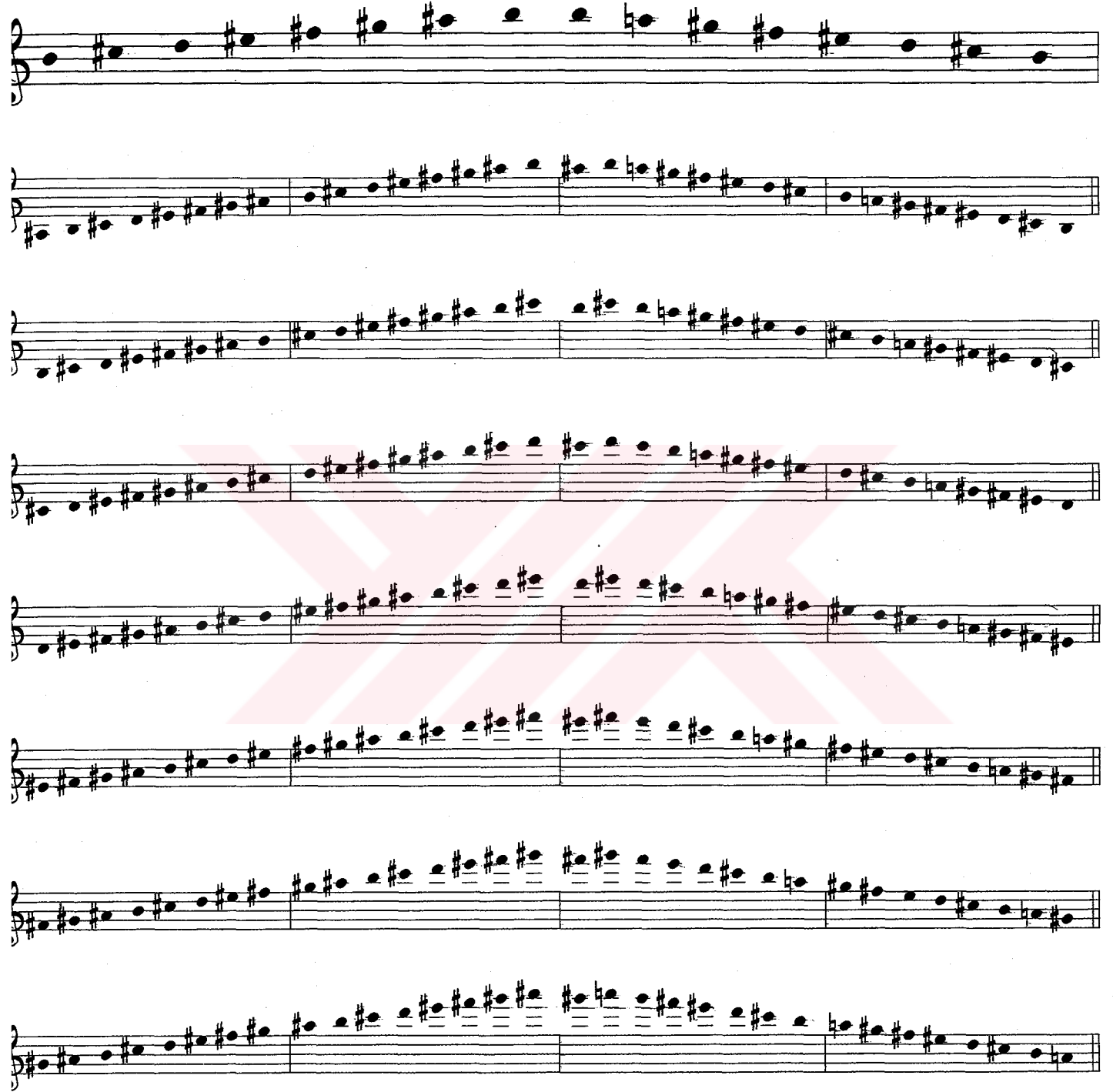
Şekil 4.1.54 Nikriz cinsi için alıştırma Fa notasından

The musical score is composed of eight staves, each containing a sequence of notes and rests. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some quarter notes. The rests are also eighth and sixteenth notes. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/8. A large, faint, stylized 'X' watermark is visible across the middle of the page.

Şekil 4.1.55 Nikriz cinsi için alıştırma La notasından



Şekil 4.1.56 Nikriz cinsi için alıştırma Si notasından



Neveser cinsi Sol notası temel ses alınarak

Nikriz cinsinde *hicaz* ve dolayısıyla *nikriz* çeşniyle tanıştırılan öğrencinin, Neveser cinsinin tanıtımı sayesinde bu çeşninin değişik şekil ve yerlerde kullanması sağlanmaktadır. Bu şekilde *hicaz* ve *nikriz* cinsleri kimi ard arda kimi ortasından başlanarak kimi yer değiştirerek ve yine 7 ayrı nota üzerinden 7 ayrı pozisyonda ve her telde öğretilbilecektir.



Şekil 4.1.57 Neveser Cinsi için Alıştırma Sol Notası esas alınarak

The musical score is written on a grand staff with a treble clef on the left and a bass clef on the right. The key signature is one flat (B-flat). The score consists of 10 staves of music, each containing a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, and naturals). The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. The key signature is one flat (B-flat). A large, faint, stylized 'X' watermark is visible across the center of the page.

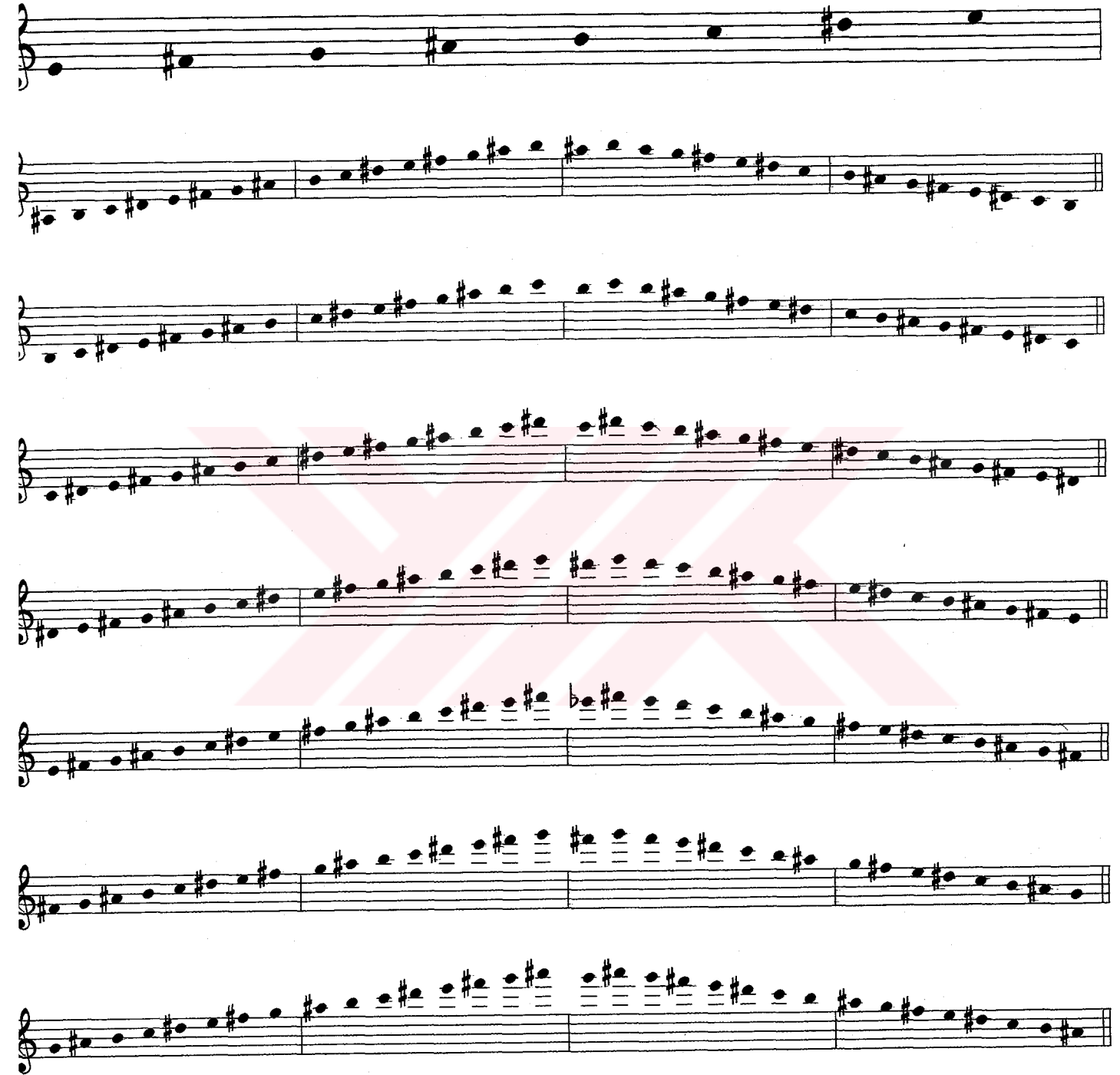
Şekil 4.1.58 Neveser cinsi için alıştırma Do notasından

The musical score is composed of eight staves, each representing a different instrument or voice part. The notation is in a standard musical format, using a five-line staff with a treble clef. The notes are written in a sequence that starts with a C note and proceeds through various intervals, including sharps and flats, to reach a final C# note. The sequence of notes and accidentals is as follows: Staff 1: C, D, E, F#, G, A, B, C#. Staff 2: C, D, E, F#, G, A, B, C#, D, E, F#, G, A, B, C#. Staff 3: C, D, E, F#, G, A, B, C#, D, E, F#, G, A, B, C#. Staff 4: C, D, E, F#, G, A, B, C#, D, E, F#, G, A, B, C#. Staff 5: C, D, E, F#, G, A, B, C#, D, E, F#, G, A, B, C#. Staff 6: C, D, E, F#, G, A, B, C#, D, E, F#, G, A, B, C#. Staff 7: C, D, E, F#, G, A, B, C#, D, E, F#, G, A, B, C#. Staff 8: C, D, E, F#, G, A, B, C#, D, E, F#, G, A, B, C#.

Şekil 4.1.59 Neveser cinsi için alıştırma Re notasından



Şekil 4.1.60 Neveser cinsi için alıştırma Mi notasından



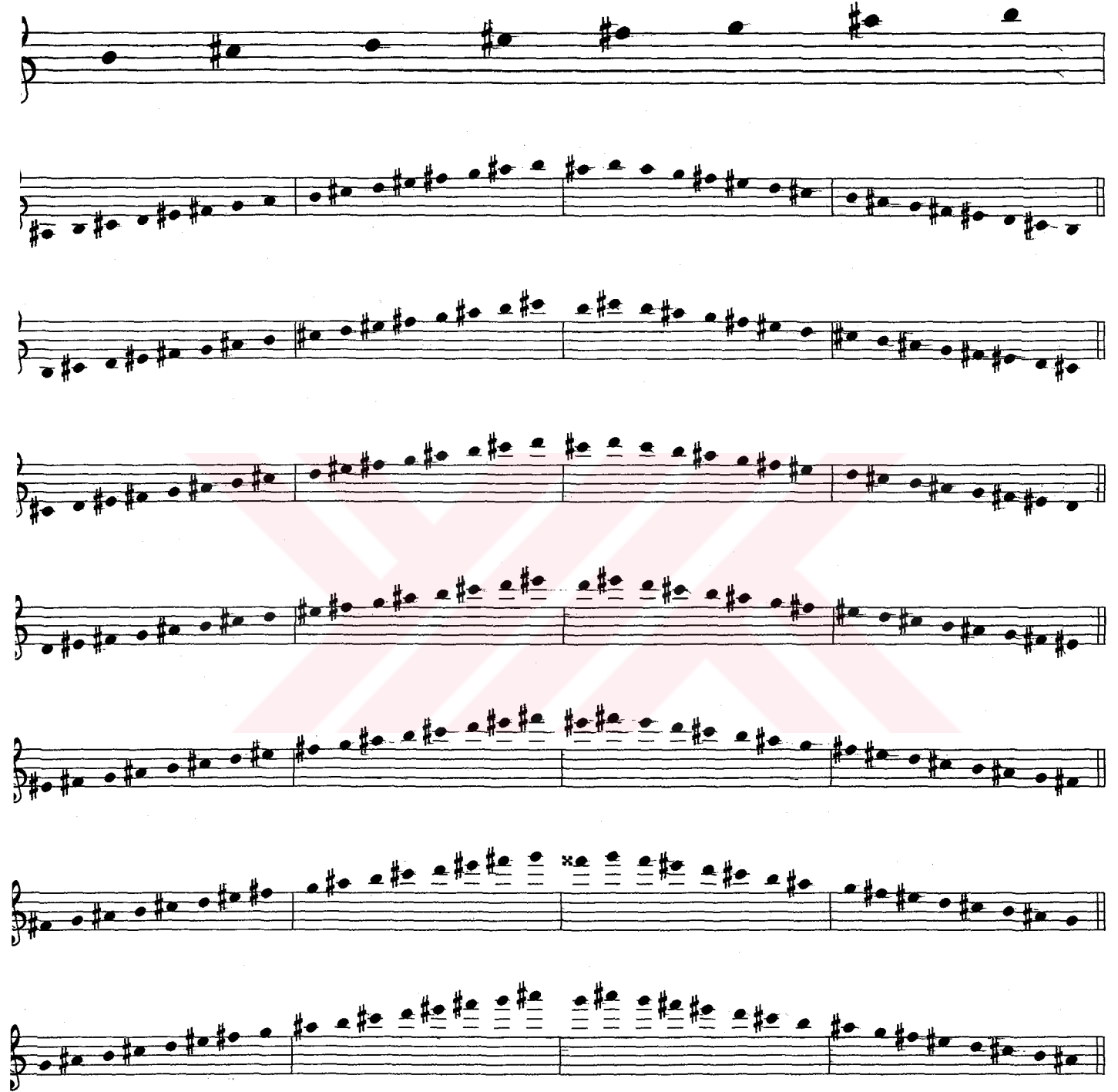
Şekil 4.1.61 Neveser cinsi için alıştırma Fa notasından

The image displays a musical score for the Neveser cinsi, beginning with the Fa note. The score is written on eight staves, each containing a series of notes and rests. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is arranged in a single system with eight staves. A large, faint, stylized 'X' watermark is visible across the center of the page, behind the musical staves.

Şekil 4.1.62 Neveser cinsi için alıştırma La notasından

The image displays a musical score for the Neveser cinsi, beginning with the La note. The score is written on eight staves, each containing a series of notes and accidentals. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some quarter notes. The accidentals include sharps (#) and naturals (♮). The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes. A large, faint, stylized 'X' watermark is visible across the center of the page, behind the musical staves.

Şekil 4.1.63 Neveser cinsi için alıştırma Si notasından



Nihavent cinsi Sol notası esas alınarak

Arel-Ezgi-Uzdilek teoremine göre Nihavent cinsi her ne kadar buselik şeddi olarak tanımlansa da bu yargı tarafımızca kökten kabul görmemektedir. Şöyle ki ; geleneksel müziğimizi oluşturan makamlarımızın tamamının değişik yöntemler ve tecrübelerle bir araya getirilmiş çeşnilerin terkiibinden oluştuğu inancındayız. Tabidir ki makamın oluşum ya da ilk kullanım aşamasındaki tınsal görünümü ile bu gün kullanılmakta olan son hali arasında mutlak ya da az değişiklik olacaktır. Ama hiçbir makamın bir başka perdeye göçürülmesi ile başka bir makam elde edilemez. Bu ancak o makamın söz konusu perde üzerinden tekrarı olur. Zaten sistem de şed makamı *bir makamın başka bir perdeye göçürülmesi ve bir takım değişiklikler* şeklinde tarif ederek kendi bünyesinde dahi yanlışa düşmektedir. Bundan dolayı *Mahur* ya da *Acemaşiran* makamlarını uydurma Çargâh dizisinin şedleri olarak kabul edemeyeceğimiz gibi tamamen kendine has geçki ve seyir karakteristiğini içinde barındıran Nihavent makamını da buselik makamının şeddi olarak gösteremeyiz. Dolayısıyla Nihavent makamı eğitim sürecimize ana kaynaklardan biri olarak alınmıştır. Neveser makamından sonra gelmesinin asıl nedeni ise, neveser eserlerin pek çoğunun (neredeyse tamamına yakının da) sol rast perdesi üzerinde nihavent geçkisinin görülmesidir. Ayrıca Nikriz, Neveser ve Nihavent cinslerinin ard arda öğretimi bize bu çeşnileri içinde barındıran pek çok makamı da tanıtmaya kolaylığı sağlayacaktır

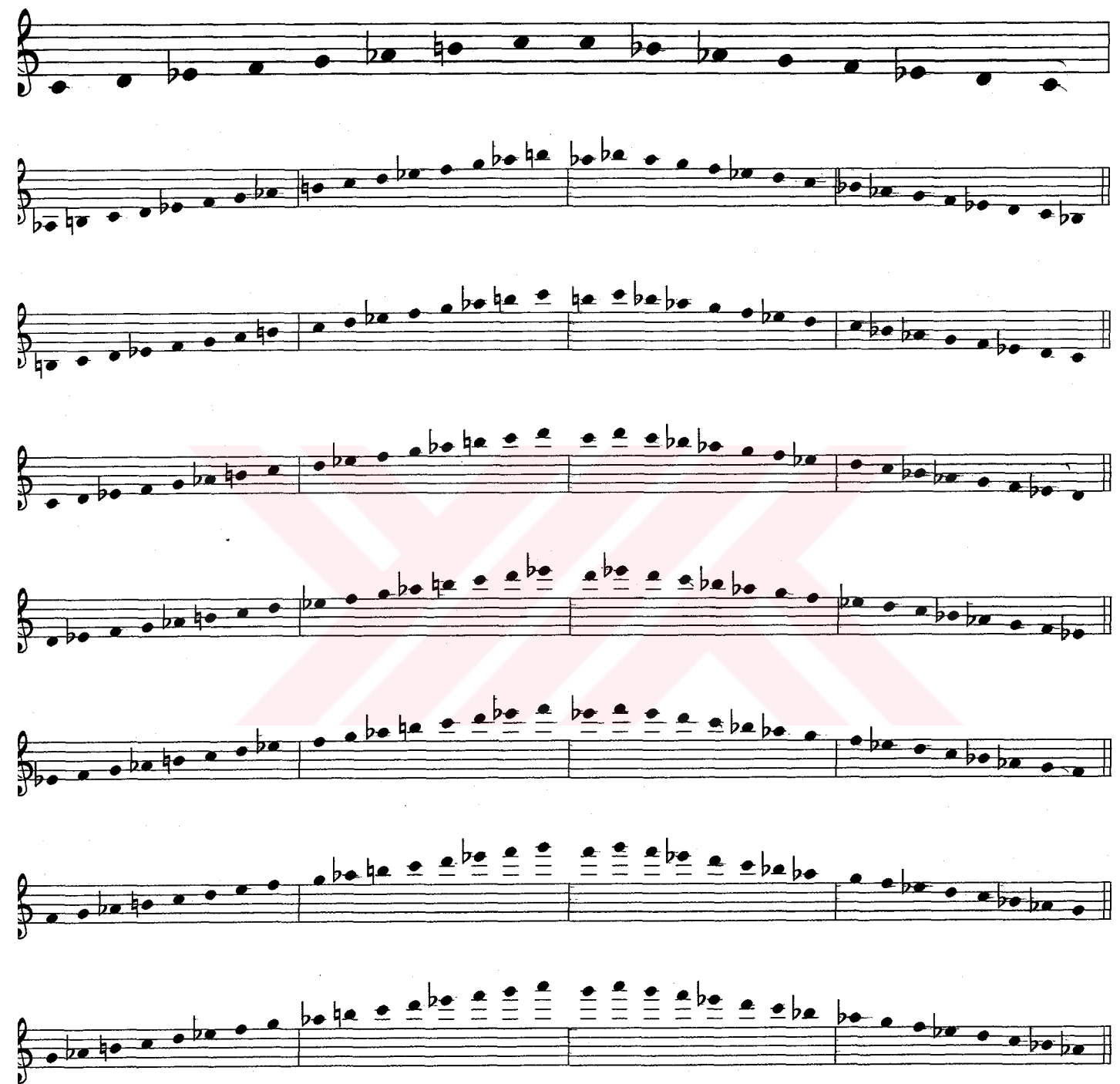
Yine iniş cazibesi fikri göz önüne alınarak dönüşlere den gelen 7. derece yarım kromatik ses pestleştirilerek yazılmıştır.

Buselik makamını ise, bir önceki konuda minör kavramını yeteri kadar incelediğimiz için ayrı bir ayrı bir başlıkla irdelemiyoruz

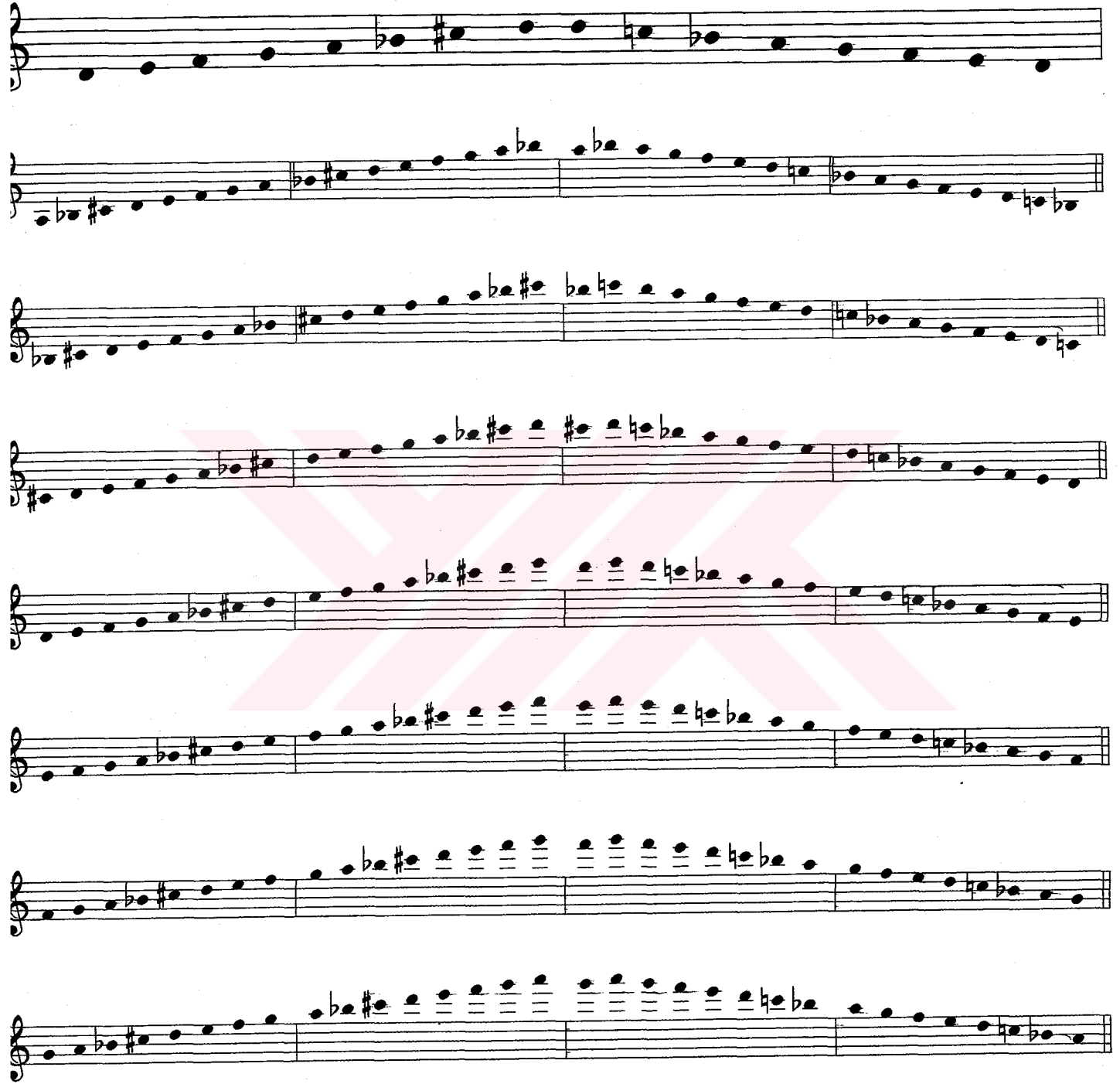
Şekil 4.1.64 Nihavent cinsi için alıştırma Sol notasından



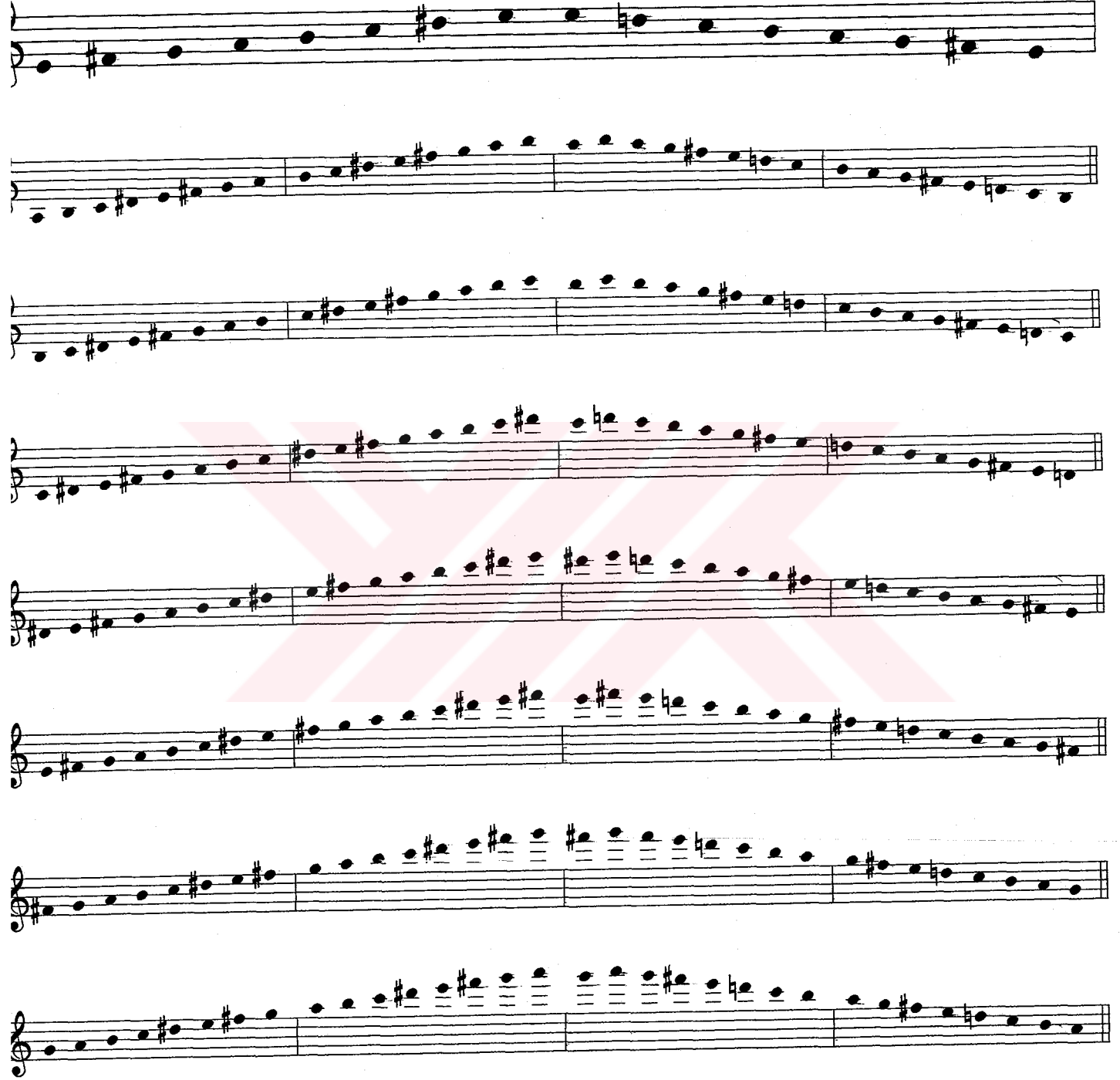
Şekil 4.1.65 Nihavent cinsi için alıştırma Do notasından



Şekil 4.1.66 Nihavent cinsi için alıştırma Re notasından



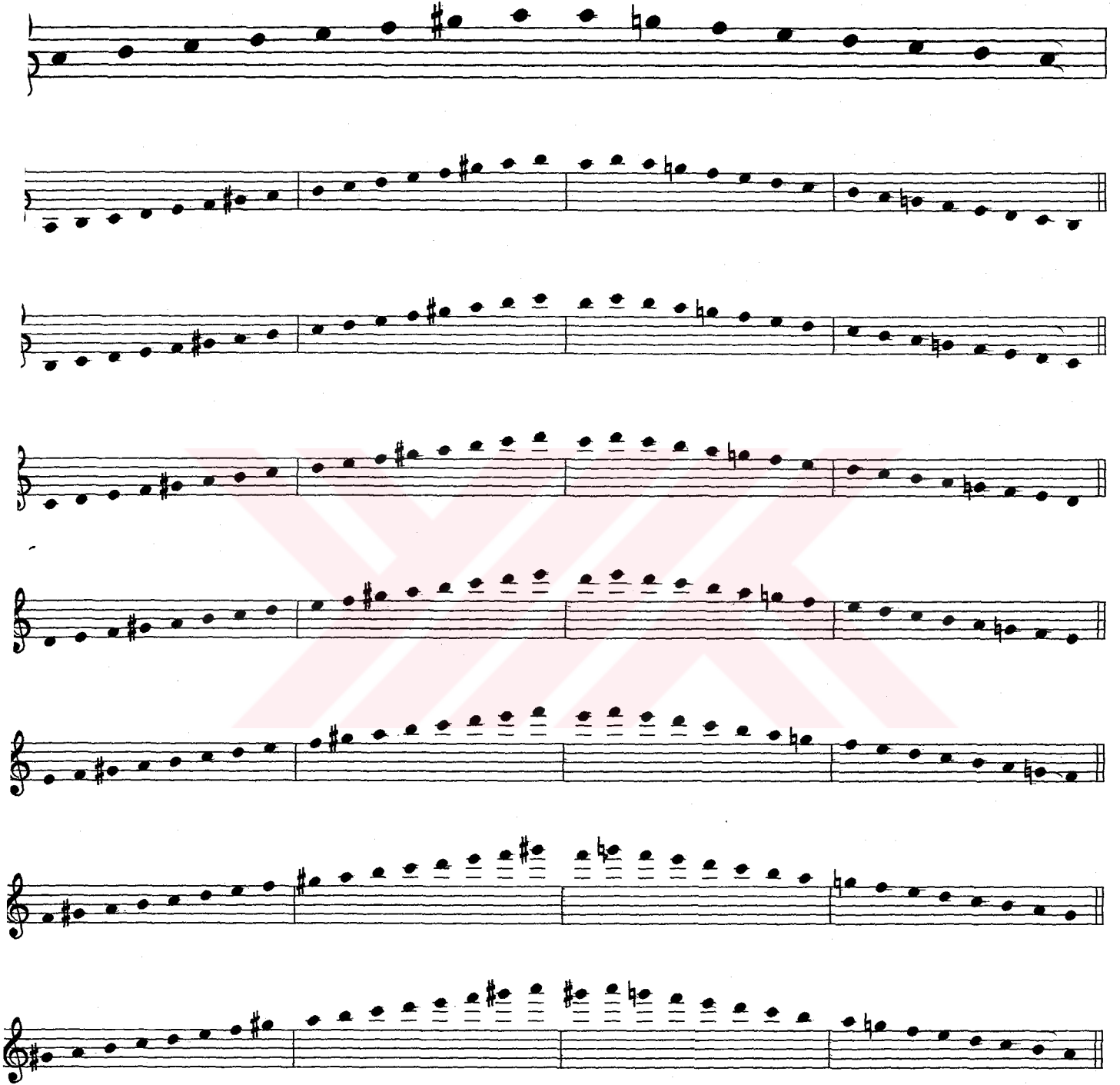
Şekil 4.1.67 Nihavent cinsi için alıştırma Mi notasından



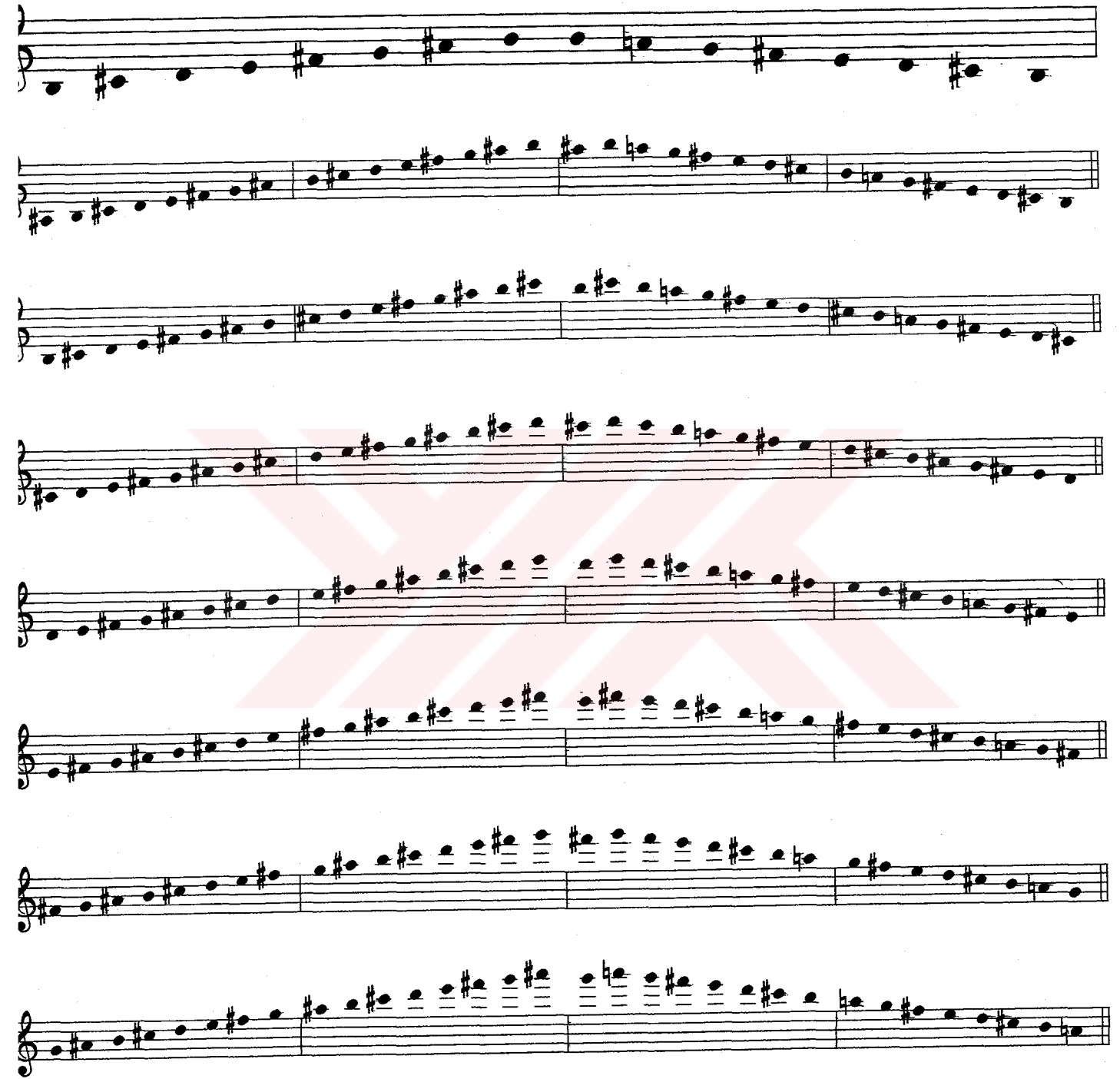
Şekil 4.1.68 Nihavent cinsi için alıştırma Fa notasından



Şekil 4.1.69 Nihavent cinsi için alıştırma La notasından



Şekil 4.1.70 Nihavent cinsi için alıştırma Si notasından

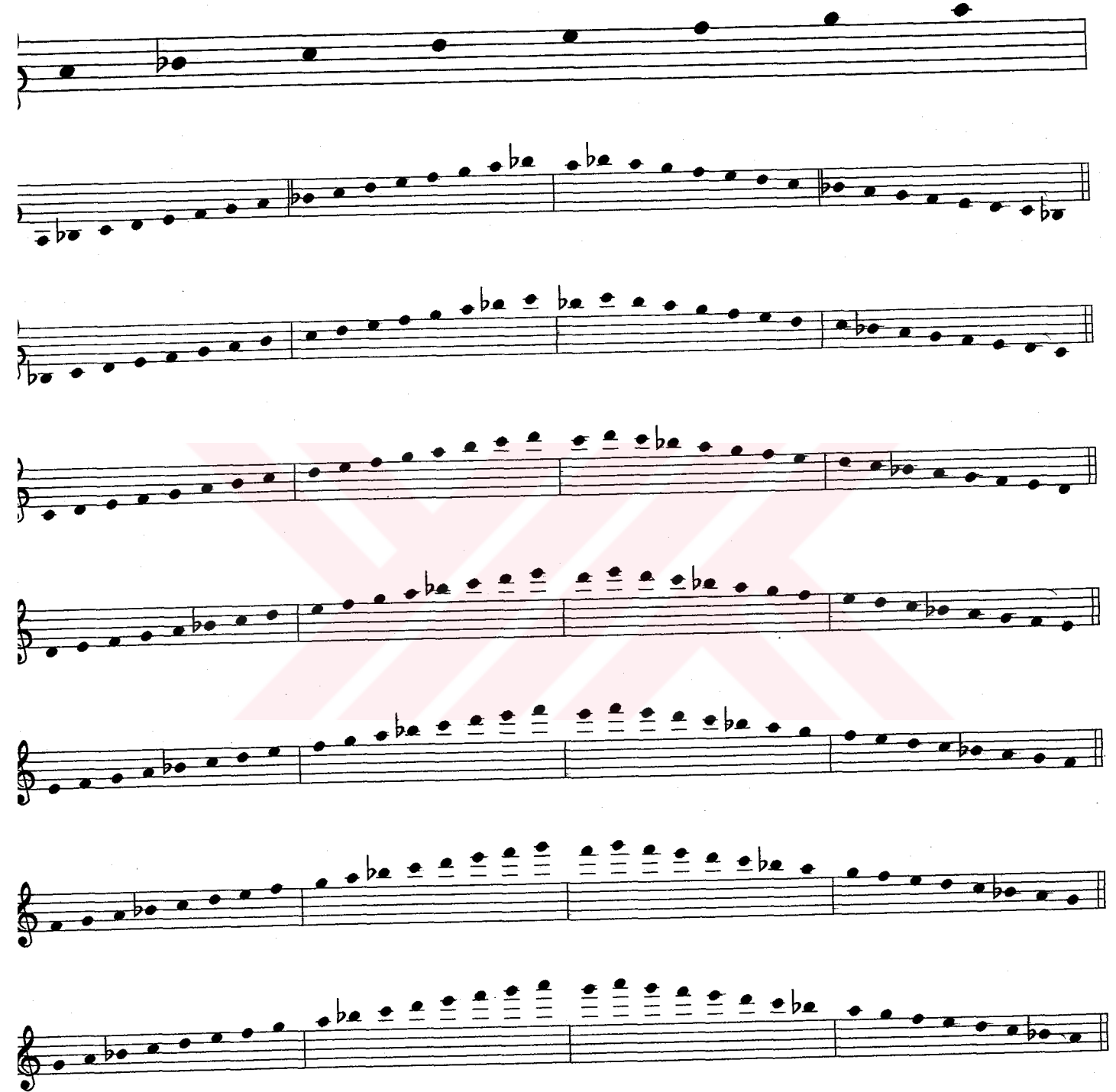


Kürdi Cinsi La notası temel ses alınarak

La *Dügâh* perdesinde karar veren makamlara geçmek için Nihavent cinsinden sonra benzer tınılara sahip bir başka cins olan Kürdi makamı tercihimiz oldu. Tabi bu makamda tarihi gelişimi içerisinde pek çok aşamadan geçmiştir. Biz bu gün pratikte kullanılan şeklini ele almayı uygun gördük.



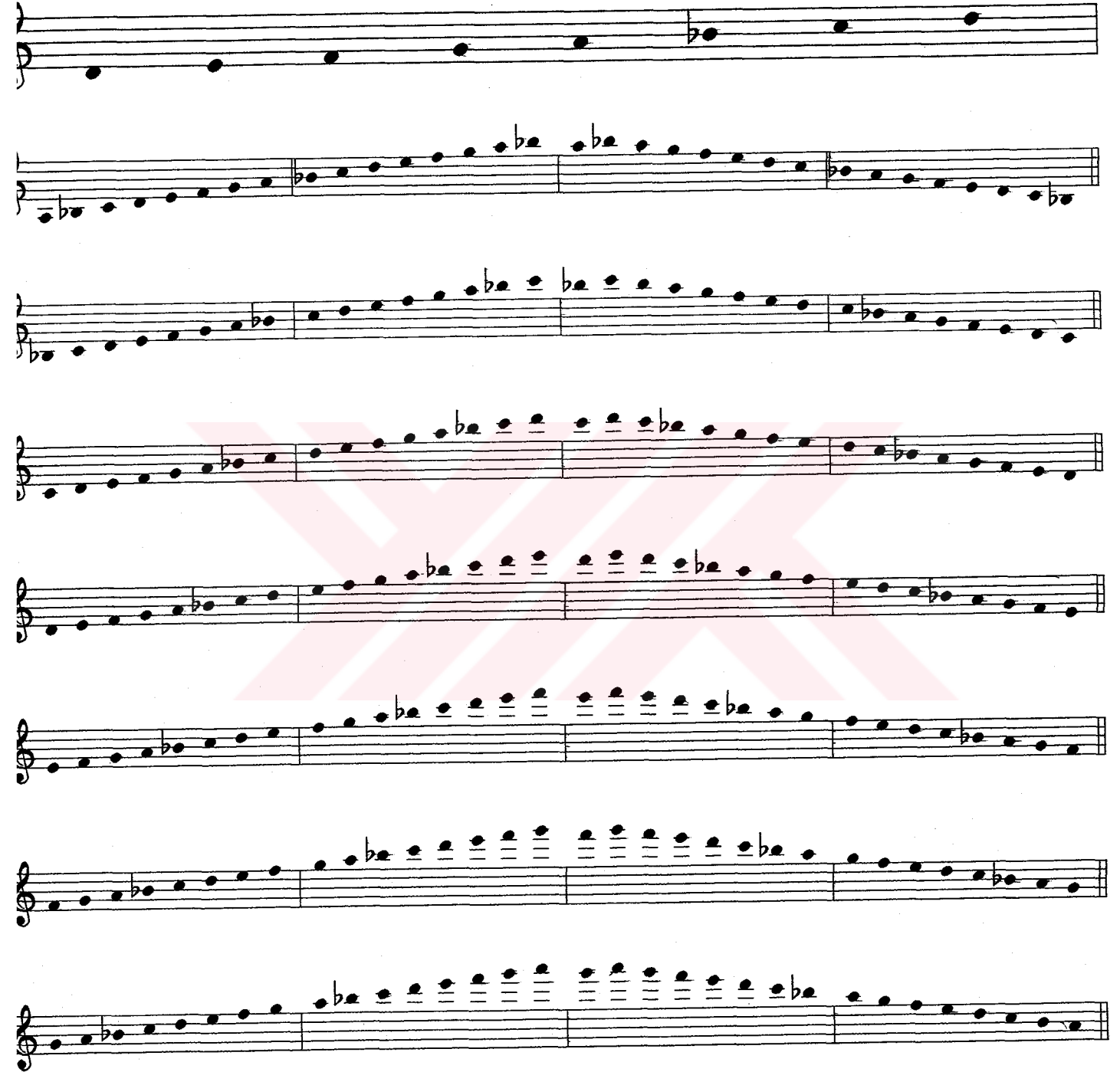
Şekil 4.1.71 Kürdi cinsi için alıştırma La notasından



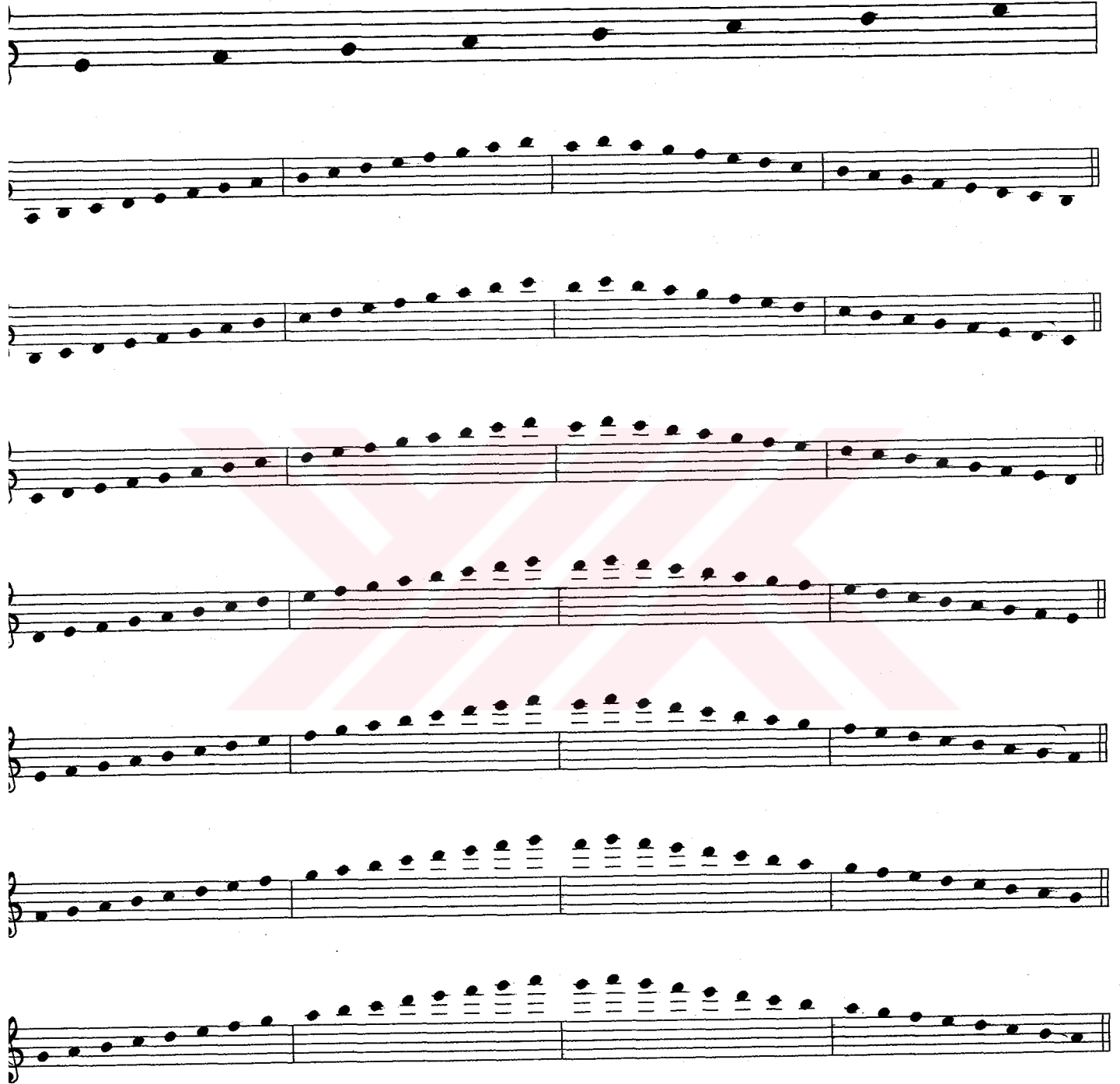
Şekil 4.1.72 Kürdi cinsi için alıştırma Do notasından



Şekil 4.1.73 Kürdi cinsi için alıştırma Re notasından



Şekil 4.1.74 Kürdi cinsi için alıştırma Mi notasından



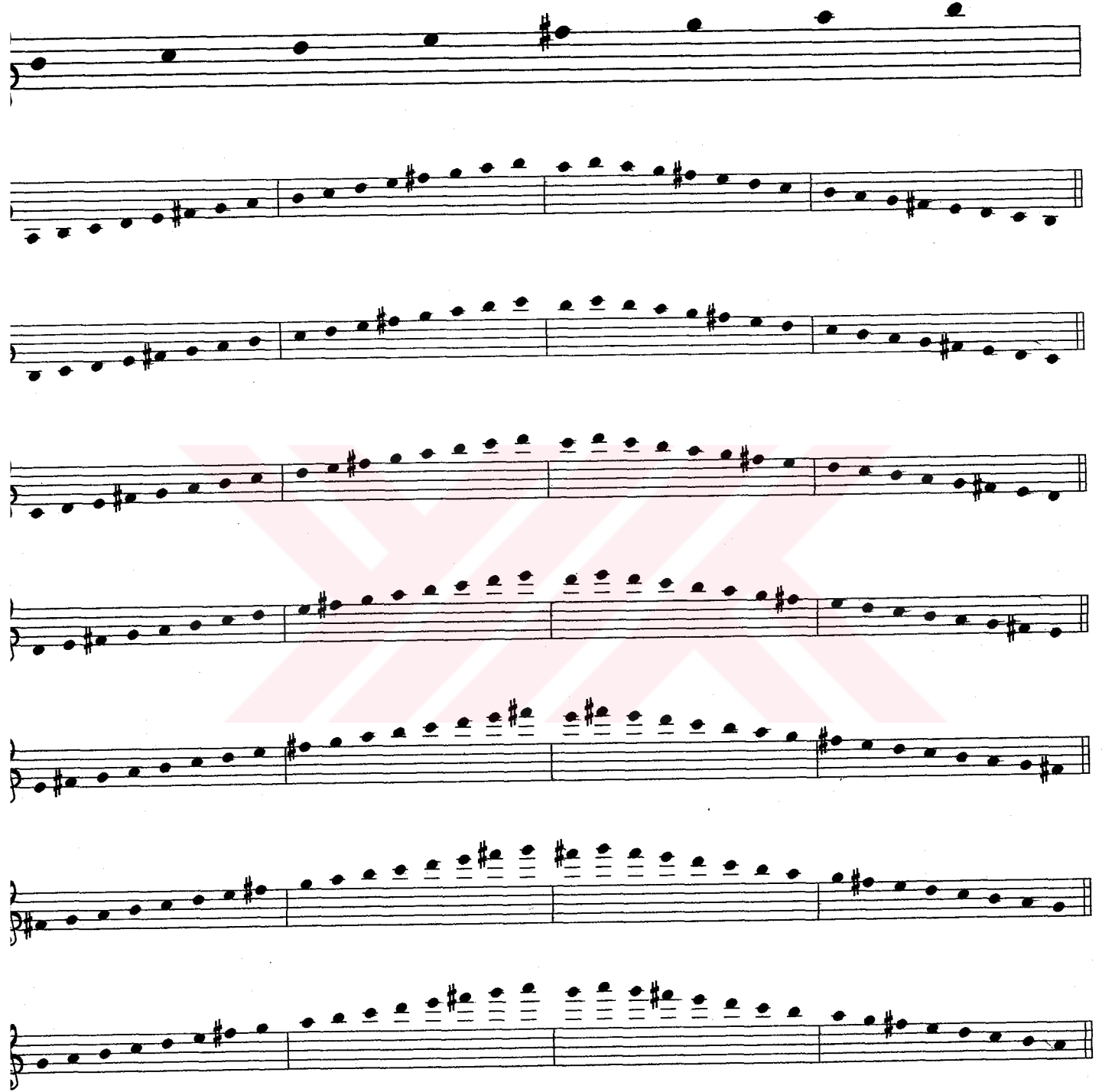
Şekil 4.1.75 Kürdi cinsi için alıştırma Fa notasından



Şekil 4.1.76 Kürdi cinsi için alıştırma Sol notasından



Şekil 4.1.77 Kürdi cinsi için alıştırma Si notasından



Uşşak cinsi La temel ses alınarak

Uşşak cinsinin kürdi makamı alıştırmalarından sonra ele alınmış olmasının temel nedeni aynı perde (si) üzerinde duyumsal olarak dahi rahatlıkla yapılabilecek küçük bir değişiklikle makamın basitçe icra edilebilmesidir. Zaten pek çok kez *kürdi* cinsinin biraz *dejenere* edilerek icra edilen *uşşak* cinsiyle karıştırılması da beklenebilir. Bundan dolayıdır ki her iki makamı birbiri ardına çalıştırmayı uygun gördük.

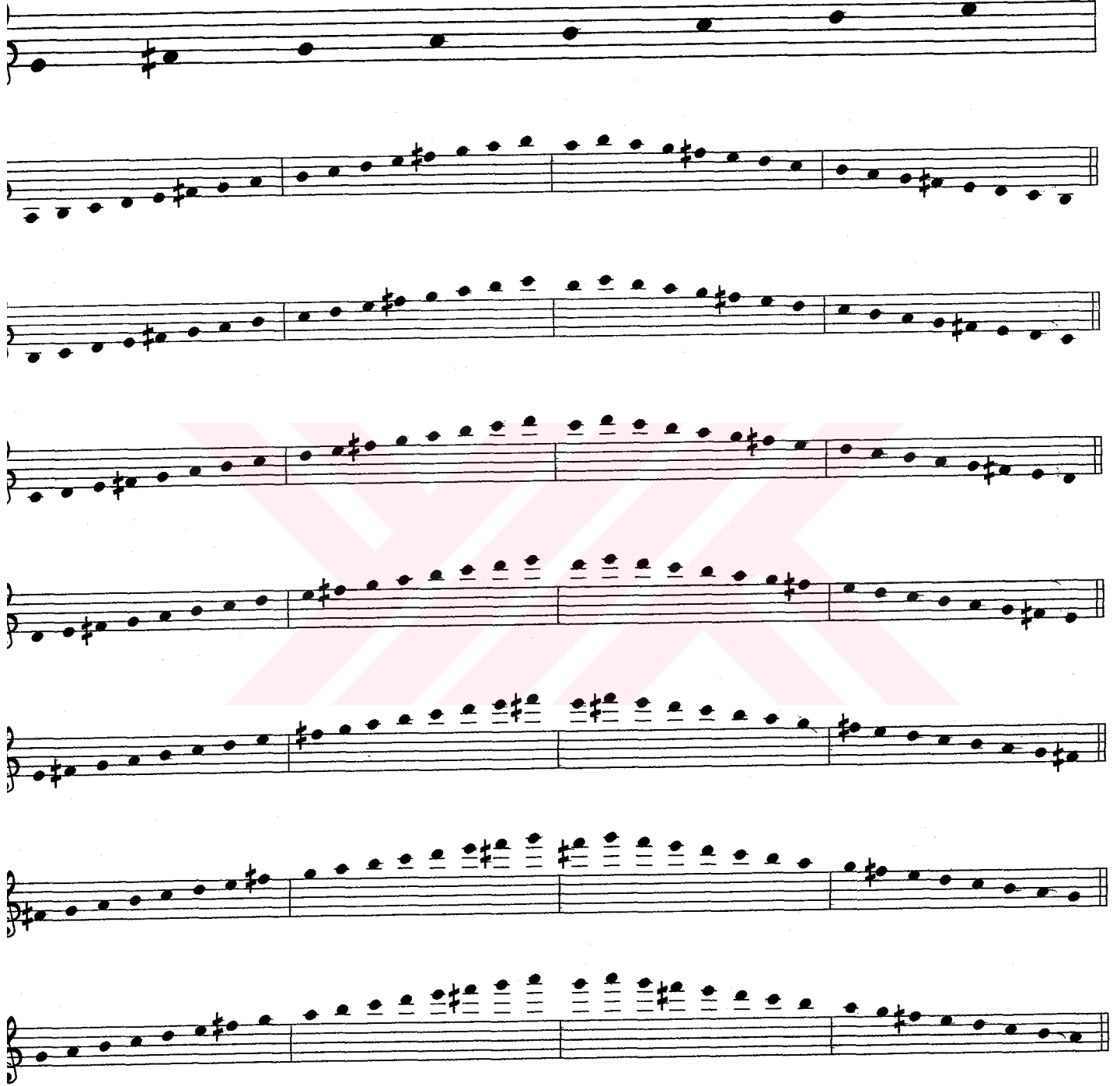
Ayrıca dikkat edilirse *uşşak* cinsi için alışla gelen donanım si (segâh) perdesi tarafımızca korunmuştur. Bunun ana sebebi, söz konusu işaretin bizce 80/81 oranında 1 ya da 1.5 *fisagor* komasını karşılamadığı ve aslen yukarıda sözü geçen ve bizim mücennep bölgesi olarak adlandırdığımız ve bir tam sesin ¼ 'lük (çeyrek ses) bölümüne isabet ettiğiidir. Bu sebeple *uşşak* cinsi donanımı için si si işareti olduğu gibi korunmuştur. Ayrıca bu işaretten göçürülmüş dizimsilerde de aynı sebeple yararlanırken, söz konusu aralığı karşılayabilmek için bazen si diyezi de aynı oran için kullanılmıştır.

Uşşak makamı alıştırmaları bize *karcigâr*, *beyati*, *nişabûr* vb. cinslerin de çalışılmasına ön ayak olacaktır.

Şekil 4.1.78 Uşşak cinsi için alıştırma Do notasından



Şekil 4.1.80 Uşşak cinsi için alıştırma Mi notasından



Şekil 4.1.81 Uşşak cinsi için alıştırma Fa notasından



Şekil 4.1.82 Uşşak cinsi için alıştırma Sol notasından



Şekil 4.1.83 Uşşak cinsi için alıştırma Si notasından

The image displays a musical score for the Uşşak cinsi, specifically an exercise starting from the Si note. The score is written on eight staves, each containing a sequence of notes and accidentals. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with sharp signs (#) indicating the key signature. The staves are arranged in a vertical column, and the notes are written in a standard musical notation style. A large, faint, stylized 'X' watermark is visible across the center of the page, behind the musical staves.

Hicaz cinsi La temel ses alınarak

Basit bir artmış ikili aralığının esas alınarak ele alınan *hicaz* cinsinin temelde bu aralığının daha yakın olduğu tarafımızca saklı tutularak eğitiminin söz konusu aralık ve yine basit değiştirme işaretleriyle yapılması uygun görüldü. Ayrıca 6. derece yine iniş esnasında değişime uğramış ve aynı çalışma esnasında hem *hicaz* hem de *uzzâl* cinslerinin alıştırmaları yapılmıştır. *Zirgüle* cinsi için ise daha ileri ki çalışmalar esnasında elde mevcut çeşnilerin birleştirilmesi ile elde edilecek dizilerin öğrenciye verilmesi uygun görülmüştür.

Ayrıca bu çalışma öğrenciyi *araban*, *sûz-i dil*, *beyati araban* vb. cinslerin de çalışmalarına hazırlayacaktır.

Şekil 4.1.84 Hicaz cinsi için alıştırma La notasından



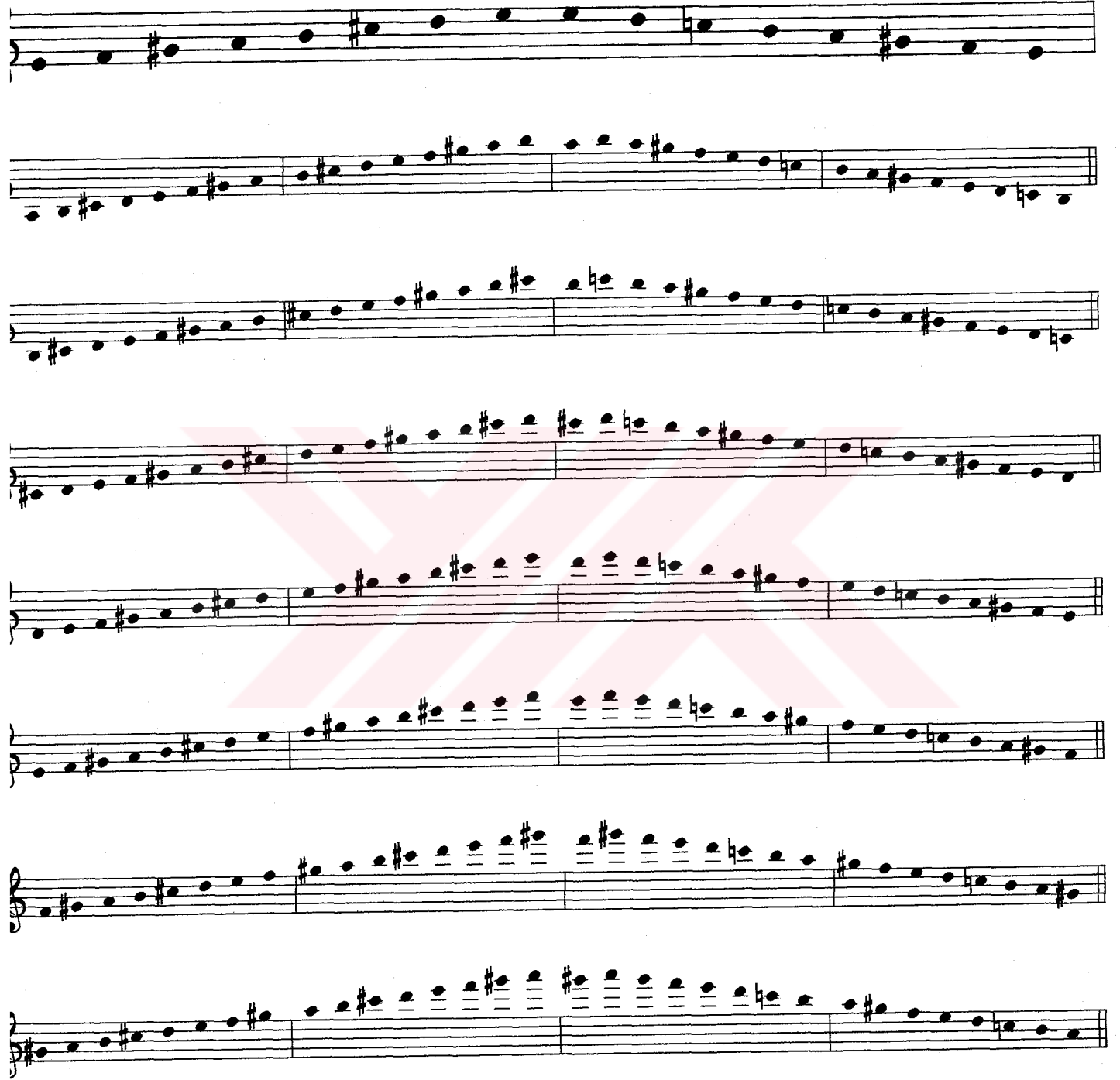
Şekil 4.1.85 Hicaz cinsi için alıştırma Do notasından



Şekil 4.1.86 Hicaz cinsi için alıştırma Re notasından



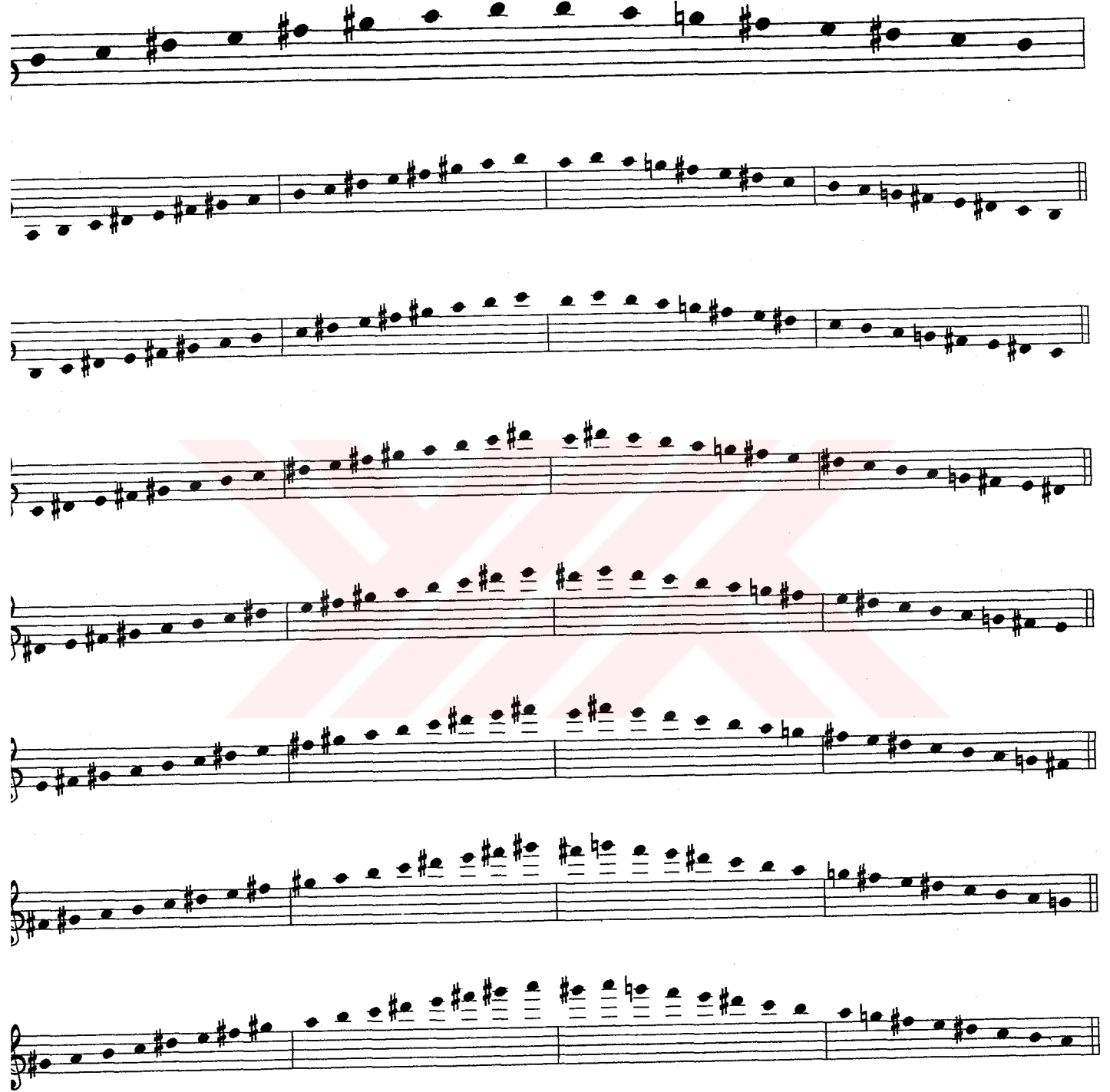
Şekil 4.1.87 Hicaz cinsi için alıştırma Mi notasından



Şekil 4.1.89 Hicaz cinsi için alıştırma Sol notasından



Şekil 4.1.90 Hicaz cinsi için alıştırma Si notasından



Segâh cinsi Si notası temel ses alınarak

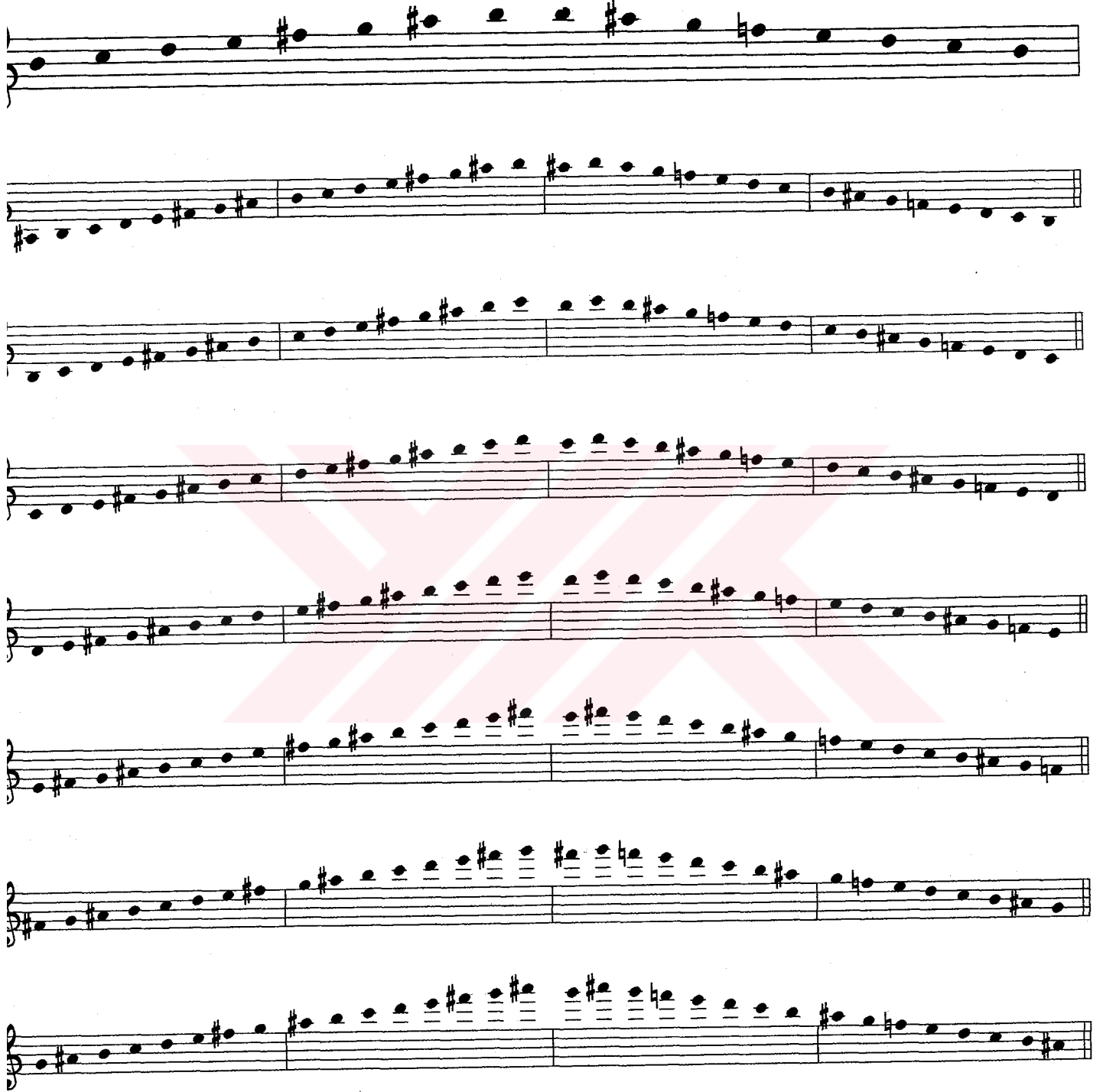
Şu ana kadar verilen tüm çalışmalar tını açısından büyük zorluklar yaratmayacak şekilde kurgulanmıştır. Segâh cinsinden itibaren vermeyi planladığımız alıştırma ları ise sanki bir üst kur gibi düşünmekteyiz. Gerek basılan perdelerin hassasiyeti ve gerekse de karşılaşı lacak çeşnilerin daha bileşke bir yapıda olması bizi bu hassasiyeti göstermeye iten en önemli faktörler oldu.

Segâh ya da takip eden *hüzzam* cinsini vermemizin önemli sebebi ise, daha önceden verilen diğer makam cinsleriyle bu makam cinslerinin tecrübe edilmeleri sonrasında pek çok makamın kendiliğinden çözüme ulaşma kolaylığının göz önüne alınmasıdır.

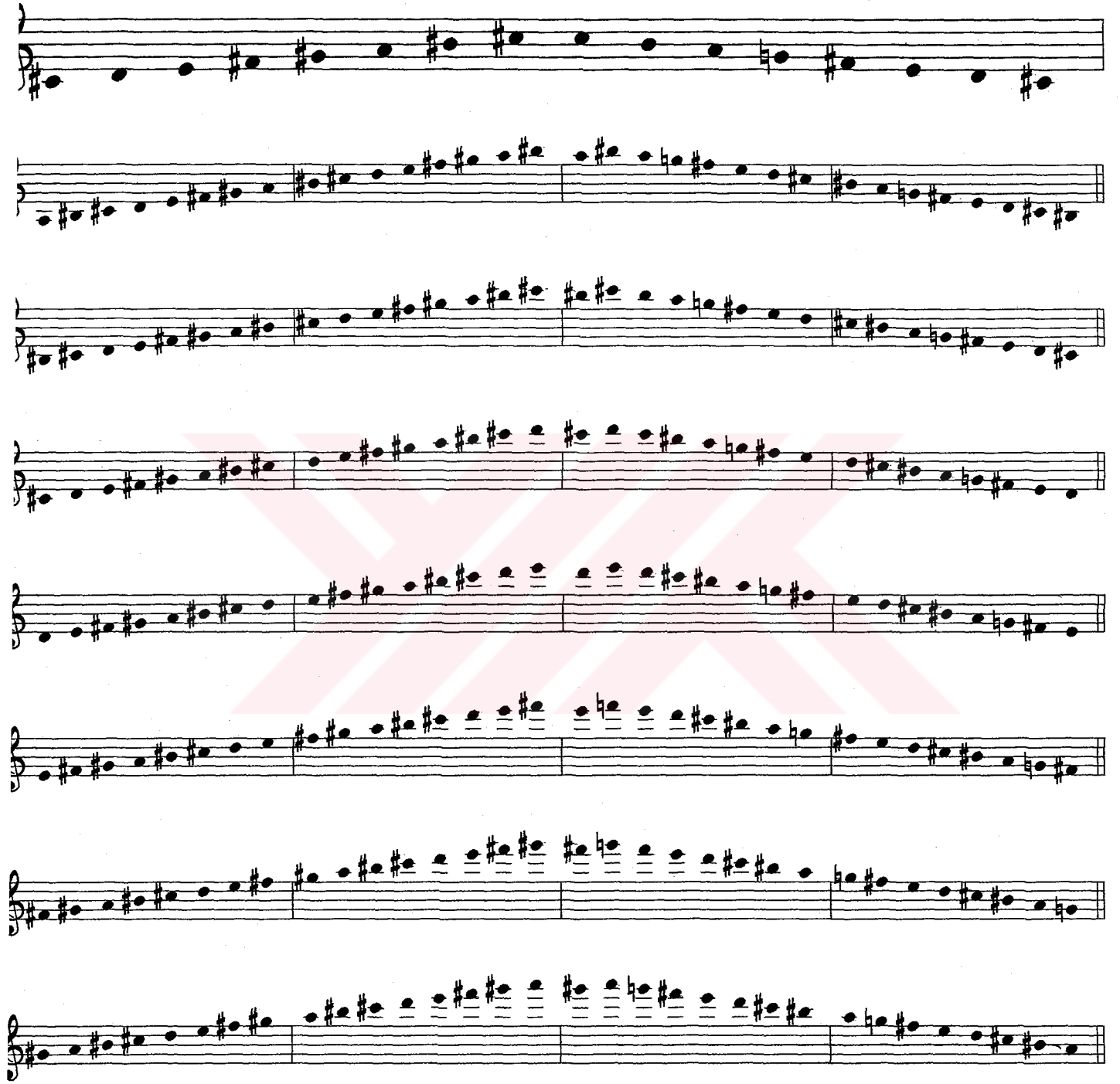
Yine Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde ifade edilen ve makamın işaretleri olan si , ve mi perdeleri tarafımızca kabul görmemiştir. Bunun birinci sebebi daha önce de açıkladığımız gibi segâh perdesinin bizce arızasız ve ana perde olarak kabul görmesi, ikinci sebebi ise fazla değiştirme işareti ile öğrencinin aklını karıştırma kaygısıdır.

Dikkat edilirse bu kez makamın 5. derecesi bünyesindeki karakteristiği sebebiyle dönüşlerinde yarım kromatik ses pestleştirilerek uygulanmıştır. Ayrıca pratik uygulama göz önüne alınarak *fa* ve *do* notaları yerine fa # ve do # notaların üzerinden göçürmeler yapılmıştır.

Şekil 4.1.91 Segâh cinsi için alıştırma Si notasından



Şekil 4.1.92 Segâh cinsi için alıştırma Do# notasından



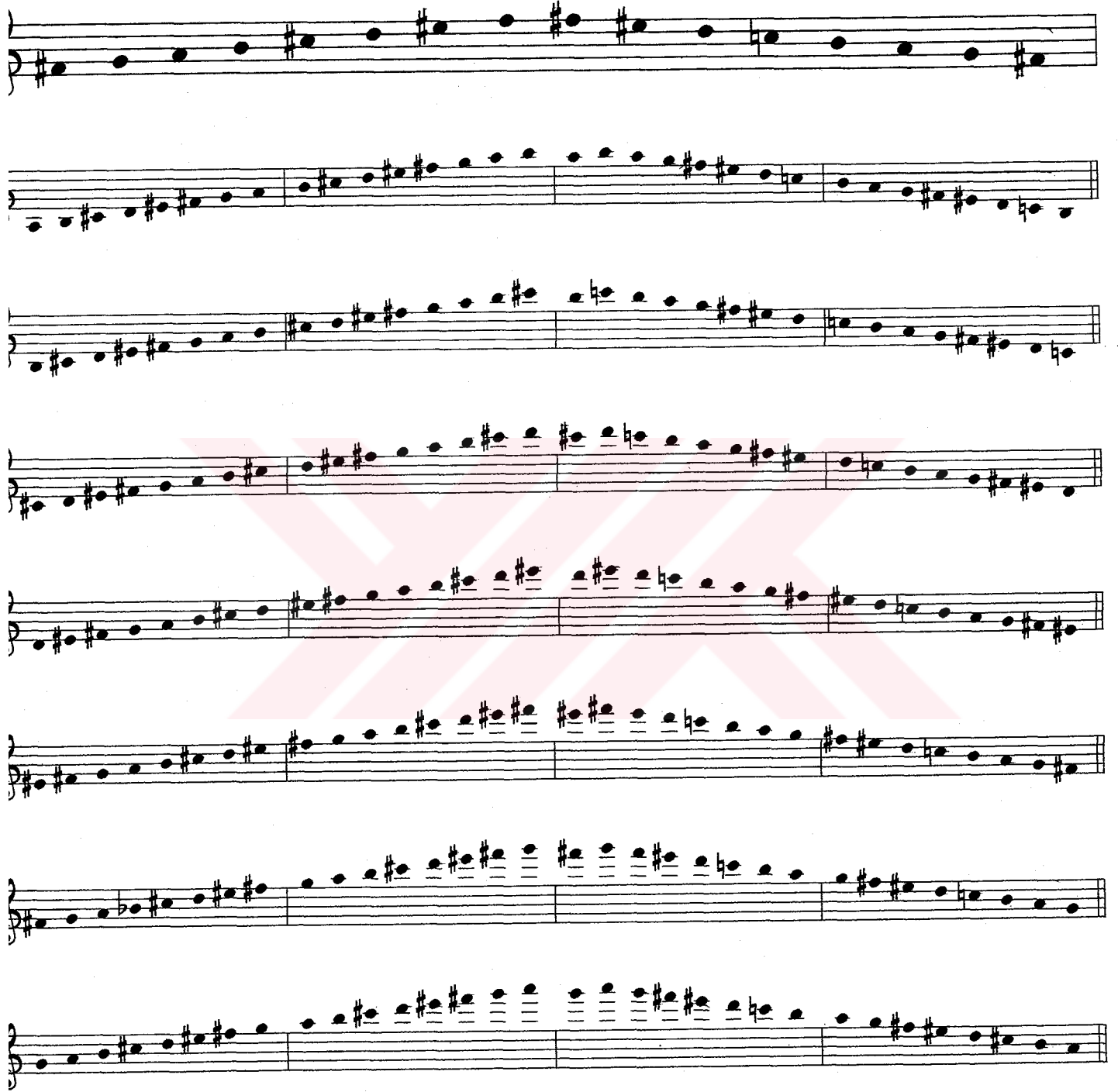
Şekil 4.1.93 Segâh cinsi için alıştırma Re notasından



Şekil 4.1.94 Segâh cinsi için alıştırma Mi notasından

The image displays a musical score for the Segâh cinsi, starting from the Mi note. The score is written on eight staves, each containing a sequence of notes and accidentals. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with various sharps and flats indicating the scale. A large red 'X' watermark is visible across the middle of the page.

Şekil 4.1.95 Segâh cinsi için alıştırma Fa# notasından



Şekil 4.1.96 Segâh cinsi için alıştırma Sol notasından



Şekil 4.1.97 Segâh cinsi için alıştırma La notasından



Hüzzam cinsi Si notası temel ses alınarak

Vermeyi planladığımız alıştırma niteliğindeki makam çeşnilerinin son halkasını oluşturan *hüzzam* cinsi uygulamasında iki ayrı yol tercih ettik.

1-) Makamın genel olarak kullandığı ve Fa $\sharp$ *dik acem* perdesi üzerindeki hicaz çeşnisi baz alınarak göçürmeler ve alıştırmaların esasları belirlenmiştir.

2-) İkinci şekilde ise seyir sahasının gerektirdiği belki de en yaygın geçki olan sol (gerdaniye) üzerindeki buselik çeşnisi göz önüne alınarak seslerin yerleştirilmesi planlanmıştır. Bu esnada karar perdesi ile üst durak perdelerinin eksik bir sekizli aralığı oluşturmuştur. Bu durum daha ileride verilmesini planladığımız aynı özellikleri içeren makamlar içinde bir ön görüş hazırlamıştır.

Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde *neva* (re) üzerindeki çeşni mi $\sharp$ (dik hisar) ve fa $\sharp$ evc işaretleri ile gösterilmiş ve makam gerek öğretim ve gerekse de icra esnasında bu işaretlerin vermediği daha değişik tınlarla ifade edilmiştir. Aslında *neva* üzerindeki çeşninin eski *hicaz* cinsi olduğu kabul edilirse hangi perdenin basılması gerektiği kendilinden ortaya çıkacaktır. Bu sebeple mi notası için (Uşşak cinsinde olduğu gibi) ve fa notası içinde işaretlerini kullandık. Göçürme esnasında da perdelerin sağlıklı çalınabilmesi içinde 80/81 nispetindeki (Fisagor sistemine göre 1-1,5 koma) $\downarrow$ ve işareti ile gösterilen bemolü tercih ettik.

Ayrıca segâh makamının uygulamasında olduğu gibi icra esnasında kolaylık olması nedeniyle fa ve do notaları üzerindeki göçürmeleri fa $\sharp$ ve do $\sharp$ notaları üzerinden gerçekleştirdik.

Bu cinsin bir üst kur niteliğinde olduğunu tekrardan hatırlatmak gereğini duyarak uygulama alıştırmalarına geçiyoruz.

Şekil 4.1.99 Hüzam cinsi için alıştırma Do# notasından

The image displays a musical score for an exercise in the Hüzam cinsi (mode) of the Rika scale, starting from the Do# (D#) note. The score is written on eight staves, each containing a sequence of notes and accidentals. The notes are primarily half notes, with some quarter notes and eighth notes. The accidentals include sharps (#) and naturals (♮). The score is organized into four measures, each spanning two staves. A large, faint, stylized 'X' watermark is visible across the center of the page, behind the musical staves.

Şekil 4.1.100 Hüzam cinsi için alıştırma Re notasından



Şekil 4.1.101 Hüzam cinsi için alıştırma Mi notasından



Şekil 4.1.102 Hüzam cinsi için alıştırma Fa# notasından



Şekil 4.1.103 Hüzam cinsi için alıştırma Sol notasından



Şekil 4.1.105 Hüzam cinsi için alıştırma La notasından



Şekil 4.1.105 Hüzam cinsi için alıştırma Si notasından (gerdaniye üzerinde buselik çeşnili)

The image displays a musical score for a Hüzam cinsi exercise. The score is written on a single staff with a treble clef. It begins with a series of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4 (Si), and C5. The notes are connected by a line, indicating a continuous melodic line. The key signature is one flat (B-flat), which is indicated by a 'b' symbol before the final note, C5. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first measure contains the notes C4, D4, E4, and F4. The second measure contains G4, A4, B4, and C5. The third measure contains C5, B4, A4, and G4. The fourth measure contains F4, E4, D4, and C4. The fifth measure contains C4, D4, E4, and F4. The sixth measure contains G4, A4, B4, and C5. The seventh measure contains C5, B4, A4, and G4. The eighth measure contains F4, E4, D4, and C4. The ninth measure contains C4, D4, E4, and F4. The tenth measure contains G4, A4, B4, and C5. The eleventh measure contains C5, B4, A4, and G4. The twelfth measure contains F4, E4, D4, and C4. The thirteenth measure contains C4, D4, E4, and F4. The fourteenth measure contains G4, A4, B4, and C5. The fifteenth measure contains C5, B4, A4, and G4. The sixteenth measure contains F4, E4, D4, and C4. The seventeenth measure contains C4, D4, E4, and F4. The eighteenth measure contains G4, A4, B4, and C5. The nineteenth measure contains C5, B4, A4, and G4. The twentieth measure contains F4, E4, D4, and C4. The score ends with a double bar line.

Şekil 4.1.106 Hüzam cinsi için alıştırma Do# notasından



Şekil 4.1.107 Hüzam cinsi için alıştırma Re notasından



Şekil 4.1.108 Hüzam cinsi için alıştırma Mi notasından



Şekil 4.1.109 Hüzam cinsi için alıştırma Fa# notasından



Şekil 4.1.110 Hüzam cinsi için alıştırma Sol notasından

The musical score is written on eight staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are written on a five-line staff, and the accidentals (sharps, flats, and naturals) are placed above or below the notes. The sequence of notes and accidentals is as follows:

- Staff 1: Sol, Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Ga.
- Staff 2: Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Ga, Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Ga, Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Ga.
- Staff 3: Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Ga, Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Ga, Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Ga.
- Staff 4: Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Ga, Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Ga, Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Ga.
- Staff 5: Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Ga, Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Ga, Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Ga.
- Staff 6: Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Ga, Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Ga, Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Ga.
- Staff 7: Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Ga, Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Ga, Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Ga.
- Staff 8: Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Ga, Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Ga, Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Ga.

Şekil 4.1.111 Hüzam cinsi için alıştırma La notasından



4.1.8.Ekstansiyon Alıştırmaları

Ekstansiyon çalışmaları dört parmağı değişik konbinasyonlarda kullanarak bir kalıbı şekillendirme yöntemidir. Aşağıdaki örnek de verilen parmak numaraları, mantık anlayışı hiç bozulmadan sırasıyla her pozisyonda Galamian gamlara uygulanmalıdır. Böylece değişik pozisyonlarda belli bir kalıp içinde sabitlenen entonasyon çeşitlenerek daha da gelişecektir.

4.1.8.1. İki Parmak İçin Alıştırılmalar

1 2	2 1	3 4	4 3
1 3	2 3	3 2	4 2
1 4	2 4	3 1	4 1

4.1.8.2. Üç Parmak İçin Alıştırılmalar

1 2 3	2 1 3	3 1 2	4 1 2
1 2 4	2 1 4	3 1 4	4 1 3
1 3 2	2 3 1	3 2 1	4 2 1
1 3 4	2 3 4	3 4 1	4 3 1
1 4 2	2 4 1	3 2 4	4 2 3
1 4 3	2 4 3	3 4 2	4 3 2

4.1.8.3. Dört Parmak İçin Alıştırılmalar

1 2 3 4	2 1 3 4	3 1 2 4	4 1 2 3
1 2 4 3	2 1 4 3	3 1 4 2	4 1 3 2
1 3 2 4	2 3 1 4	3 2 1 4	4 2 1 3
1 3 4 2	2 3 4 1	3 2 4 1	4 2 3 1
1 4 2 3	2 4 1 3	3 4 1 2	4 3 1 2
1 4 3 2	2 4 3 1	3 4 2 1	4 3 2 1

4.2. Yay Üzerine Özel Öneriler

4.2.1. Sağ Kol

Sağ kolu doğru ve rahat işleyen bir kemancının sol kolunda, tembellik dışında yapamayacağı hiçbir şey yoktur. Sağ kolun doğru kullanılması işte bu kadar önemlidir. Çünkü iyi ve doğru bir icra ancak hatasız ve pürüzsüz yay koluyla elde edilebilir.

4.2.2. Yay Tutma

Tamamen doğal temeller üzerine kurulması gereken bu işlevi şöyle tarif edebiliriz. Sağ kol vücuttan ileriye doğru açılır. Sağ el avuç içi yere bakar şekilde serbestçe tutulur. Elin bu doğal konumu aynı zamanda çalgıcının yayı tutma şeklidir. Daha sonra avuç bu kez içi yukarı bakacak şekilde çevrilir. Yayın topuk kısmı, yayın ucu sağ tarafa bakacak şekilde sol el vasıtasıyla sağ ele bırakılır. Derili ve sargılı kısmı sağ işaret ve orta parmakların 1. ve 2. boğumları arasına yerleştirilir. Elin doğal duruşu hiç bozulmadan baş parmak deri ile topuk arasındaki yerine ucundan konmalıdır. Bu üç parmağın yerleştirme işi bittikten sonra yay kavranarak döndürülür. Küçük parmak yaydaki dengeyi sağlayabilmek için kıvrık olarak ucundan degecek şekilde ve topuktaki yer belirleme noktasını geçmeden yayın üzerine bırakılır. Yüzük parmağı ise 1. Boğumuna yakın bir yerden orta parmağın yanına konur. Elin doğal duruşunu hiç bozmadan biçimlenen bu tutuş şekli çalıcıya hem zaman hem de enerji kazandıracaktır.

4.2.3. Sağ Elin Görevi

Sağ elin bütün hareketleri tüm kol mekanizmasını kapsayan arşe tarafından icra edilir. Yayı kavramak, arşenin bu çalma ünitesine nasıl katkıda bulunduğunu belirlediği için; parmak-el-kol'un çeşitli hareketleri anlatılmadan önce kavramanın kendisi hakkında tartışılması gerekir. Yayın hareketleri elden geldiğince sınıflandırılacak ve kolay anlatılacak; ancak bu yapılırken de ne bir psikolojik kesinlik damgası vurulacak ne de eksiksiz bir rapor veriyormuş gibi davranılacaktır.

Bireysel olarak bu sınıflandırılmış hareketlere girmeden önce, el, kol ve parmakların tüm doğal hareketlerinin yuvarlak bir karakter özelliği gösterdiğine dikkat çekilmelidir. Herhangi bir eklemdaki eğilme hareketi, hareket halinde olan kolun dış ucundan itibaren meydana gelen bir yay şeklinde tanımlanabilir. Bu nedenle, ileriye dönük hareket yalnızca, doğal olarak yuvarlak olan hareketlerin, kombinasyonunun bir sonucudur.

Spiccato, staccato gibi spesifik detaylara girmeden sağ elin görevini kolun birinci boğumundan (omuz) gelen kuvveti yumuşatarak tele yansıtmaq şeklinde özetleyebiliriz.

Bu esnada el gelen enerjiyi direkt alabilmek ve karşı durabilmek için kolla aynı seviyede durmalıdır. Biz, sağ el, bilek, n ve arka kolun daima paralel bir düzlemde aynı seviyede durmalarını öneriyoruz. Söz konusu bu paralelliğin her telde ve yayın her noktasında korunmasına çaba gösterilmelidir. Bu sayede en az enerjiyle en çok ses elde edilecektir. Yayın hareket ettirilmesi için de sağ elin üzerine aldığı sorumluluk göz ardı edilemez. Söyle ki ; yayı çekmek için hareket başlangıcı daima işaret parmağından gelmeli ve bu esnada orta parmakta hareketin devamını getirme görevini üstlenmelidir. İtme hareketinin ilk emri ise yüzük parmağından gelmeli ve bu emir karşılığını baş parmaktan almalıdır. Söz konusu hareketler anlık olmalı ve yayın hareket yeteneğine her hangi bir engel teşkil etmemelidir. Ayrıca baş parmak yukarıdan gelen basıncı dengelemeli ve bu eylemde serçe parmak da doğrudan denge unsuru konumuna bürünmelidir.

4.2.3.1. Sağ Elin Bilek Ekleminden Hareketi

Bu başlık altında toplanan hareketler çoğunlukla "bilek hareketleri" olarak anılırlar. En iyi görüşle dahi bu terminoloji kesinlikten yoksundur çünkü önerildiği üzere hareketler bilek ile değil, elin hâkim olduğu ve bilek tarafından yapılan hareketlerdir.

4.2.3.2. Sağ Elin Dikey Hareketi

El, n kol ile ilişkili olarak aşağı-yukarı sallanabilir. "Yukarı ve "aşağı" hareketleri, el ve n kolun yatay, avuç iinin aşağıya doğru, bileğin de yassı olduğu hareketleridir. Bileğin kıvrıldığı ya da aşağıya doğru itildiği, elin yukarıya doğru hareketine "kısa bilek" denir. El aşağıya doğru gittiğinde de tam tersi "yüksek bilek" oluşur

4.2.3.3. Sağ Elin Yatay Hareketi

Yine elin yatay olarak ön kolun düz bir hatta avuç içinin de aşağıya doğru olduğu bir durum düşünelim. El için yana doğru hareketler yapmak bir ölçüde mümkündür; başparmak tarafından sol tarafa ve 4.paramağa doğru da sağ tarafa. Bu hareket aşağı-yukarı hareketine oranla çok daha az bir kullanım alanı ve çeşitliliğe sahip olmasına rağmen, pek çok arşeleme tipi için oldukça önemlidir. Bu iki hareket elin her yöne hareket edebilmesi ve ön kolun eksenini etrafında yuvarlak hareketler yapabilmesi için birleştirilirler.

4.2.3.4. Asansör (Telden Tele Geçerken Sağ Dirseğin Kullanımı)

Asansör, yayın bir telden diğerine geçtiği andaki sağ kolun (özellikle, sağ dirseğin) konumudur. Öyle ki, bu konum belki de yayın kullanımında en önemli elemanın adı olmaktadır.

Keman çalarken teller arasında doğru zamanlamayla gidip gelen sağ kol tam bir asansör görevi görmektedir. Keman çalmanın en önemli ilkelerinden biri olan bu görev telden tele geçmede mükemmel zamanlama, değişik efektler yaratma, keman çalmaya kolaylık sağlama, yaya hakimiyet gibi pek çok temel kuralı yerine getirmede önemli bir etkidir.

Asansör kavramı müzikal zamanlamanın bir bakıma teknik karşılığı gibi düşünülebilir. Müzikal zamanlamayı “ çalarken güzel ses yaratma anı “ olarak tanımlayabiliriz. Teknik zamanlama ise bu yaratma anından az önce gelir. Bu, bize bir telde çalarken hem pürüzsüz ton yaratmayı hem de diğer tele geçildiği anda duyulan sesin, sanki tel değiştirmeden çalınıyormuş hissi uyandırmayı sağlayacaktır. Kuralı uygularken dikkat edilecek en önemli iki özellik şunlardır.

- Sağ dirsek daima çalınan telle aynı seviyede olmalı ve bu orantıyı yayın her noktasında korumalıdır.

- Yay hiçbir zaman aşırı basınçla çalınmamalı yüksek volümlü ses üretilmek istendiğinde kıllar eşiğe yaklaştırılarak hareket büyütülmelidir.

4.2.4. Yayın Ağırlığı Ve Tele Eşit Dağıtılması

Bütün yaylı enstrumanlarada prüzsüz ton üretmek için öneriler şu şekilde sıralanabilir ;

- 1 - Köprünün yanında çalın ve yeteri kadar basınç uygulayın,
- 2 - Sol elin en son parmağı ne kadar tiz notaya basıyorsa (bu durumda telin boyu kısalsın) yayı da o denli eşiğin yanından itin ve çekin,
- 3 - Büyük ses için büyük yay kullanın, az ses için ise küçük yay kullanın ve biraz da tuşenin üzerine doğru çalın. Farklı basınç uygulamadan kaçının,
- 4 - Omuzunuzdan gelen basıncı dirseğiniz ve bileğinizle yumuşatın, dağıtın ve yayın. Yaya asla bileğinizden kuvvet uygulamayın,
- 5 -Yayın kökü ve ucu arasındaki ağırlık farkını çok iyi dengeleyin,
- 6 -Yaya daima yatay basınç uygulayın. Tel yana doğru çekildiğinde titreşir, yukarıdan vurulduğunda ise kayda değer bir ses çıkmaz. Uygulayın ve sonuçlarını tespit edin,
- 7 - Yay hangi telde çalışıyorsa sağ dirseği o telde konuşlandırın,
- 8 - Gerek yayın kökünde, gerek ortasında ve gerekse ucunda sağ bilek ve sağ ön kol daima paralel olmalı.

Alıştırma :

La Majör gamını üç oktav olarak ağır bağısız ve dörtlükler halinde çalın

- Çıkarken ve inerken boş tel kullanın ve açık tellere mümkün olduğu kadar basınç uygulayın. Pozisyon yükseldikçe basıncı azaltın. Bunları yaparken eşiğin yanından çalmaya özen gösterin.

- Bütün gamı yayınızı tuşenin yanından çekip iterek çalın. Bütün açık telleri *mf* olarak nüanslayın. Daha sonra notalar tizleştikçe sizde nüansı kademeli olarak *ppp*'ya kadar indirin.

- Gamı eşikle tuşenin ortasına denk gelen bir yerden çalın. Bütün açık telleri *f* olarak nüanslayın. Sonra notalar tizleştikçe, yani telin eşişge oranla boyu kısaldıkça nüansı kademeli olarak azaltın ve en yukarıda *pp'* ya ulaşın
- Bu kez çalışmayı sadece eşişğin yanında yapın ve nüansı *ff – mp* arasında uygulayın.
- Bütün gamı *f* ve yayın tel üstündeki konumunu devamlı değıştirerek çalın.

4.2.5. Tonun Karakter ve Rengi, Değişik Ton Üretme Yöntemleri

Şu ana kadar belli bir basıncın ve hızın, verilen herhangi bir nota için tınlama noktasını belirlediğini gördük. Aynı zamanda belli bir hızdaki belli bir tınlama noktası da gereken basıncın belirlenmesinde rol oynar vb. Bu ilişkiyi anlamak çok önemli olmakla birlikte, bu üç faktörün her koşulda bir kombinasyonu olduğu şeklindeki yanlış kanı da desteklenmektedir. Pek çok durumda, ana etkenlerin karışımı düşünüldüğünde, çalgıcı bir seçim şansına sahiptir. Birçok seçenek pek çok değişik şekilde ton üretimi ile sonuçlanmaktadır. Sadeleştirmek amacıyla, pek çok özelliği barındıran iki tipe indirgeyebiliriz:

1.Tip hızı ön planda tutarak müziğin gerektirdiği dinamikler arası farklılıkları vurgular. Sonuç olarak, çok daha fazla arşe, çok daha fazla basınç ile kullanılacaktır. Tınlama noktası da köprüden mümkün olduğunca uzak olma eğilimi gösterecektir.

2.Tip daha çok basınç üzerine kurulmuştur. Burada basınç daha arşede yavaş bir hızla birleştirilmek için kullanılacak ve tınlama noktası köprüye yakın bir noktada havada tutunma eğilimi gösterecektir.

Bu iki tip, sesin renginin karakteri bakımından farklılık gösterirler. Çok daha fazla yay ile üretilen ton, hafif ve gevşek bir karaktere sahipken; daha fazla basınç ve biraz da hız ile üretilen daha yoğun ve konsantre bir ton kalitesine sahip olur. Ek olarak bunu izleyen tınlama noktasındaki pozisyon değişimi de renkte değişikliğe neden olur. Köprüye daha yakinken, daha parlak ses ve daha keskin bir tını çıkarken; tuşeye komşu noktalarda renk daha sönük, daha ince ve daha pasteldir. Ancak tüm yaşamı

boyunca bu iki tipten birisine ısrarcı şekilde bağı olan bir kemancı bulmak oldukça zordur. Ancak ton üretim şekli bu iki tipten birine her zaman için oldukça yakın olan, ve bundan hiçbir zaman için ayrılmayan, pek çok kemancı vardır. Böyle yapanlar ise, kendi çalışmalarının anlatımcı sahasını sınırlamaktadır. Her kemancı iki tipi yalnızca çok iyi bilmekle kalmamalı ayrıca bu iki tipi karıştırıp, bunların birleşiminden ton, karakter ve tını açısından, çok daha geniş bir alan yaratmalıdır. Eğer süregelen renk çeşitlemelerine ek olarak, kişi kendi isteğine bağı değişik tonlamalarla çeşitli tip vibratolar kullanıyorsa; bu bileşimlerin sayısız olduğundan ve çok değişik yönlü, çok çeşitli karakterleri içeren sonsuz bir renk paleti, ses ve kaliteden söz edebiliriz.

4.2.6. Hatalı Ton Üretimi

İster yanlış tarafa yönlendirilmiş yayla, isterse üç ana faktörün yanlış kombinasyonu olsun, iyi ton üretiminin kurallarına aykırı bir harekette bulunulduğunda sonuç gıcırdamadan, törpülemeye, ısıklamadan, sesi sıkıştırmaya kadar istenmeyen ton üretimleriyle sonuçlanabilir. Bu bariz hatalar dışında ton üretimi, doğal hamlelerin hatalı yerleştirilmesinden ve bunun sonucunda basınç-ağırlık faktörlerinin yanlış kombinasyonlarından ötürü de kusurlu olabilir. Sıkça yapılan iki tip hata bulunmuştur: sıkı tını ve çok gevşek tını. İlki parmaklardaki hamleler çok sıkı olduğunda gerçekleşirken, ikincisi hamleler çok gevşek olduğunda gerçekleşir. Katı tında hamleleri gevşetmek için, ki bu en çok da hızlı çalmaya yarayacaktır, sadece işaret parmağı ve de başparmağın arşeyi kavradığı, diğer parmakların sadece arşenin üzerinde durduğu, hafif bir tremolo önerilir. El ve parmaklarda büyük bir gevşeklik hissi iyice oturduktan sonra, kişi aynı şekilde arşeyi sadece işaret ve başparmağı ile tutarak, arşenin üst yarısında *detaché* çalmalıdır. Bu kolaylıkla gerçekleştirildikten sonra, diğer parmaklar herhangi bir basınca maruz kalmadan arşeye yerleştirilmeli, *detaché*'ye devam edilmeli ve dikkat tonun şarkı söyleme kalitesi düzeyinde olması üzerine yoğunlaştırılmalıdır. Aynı alıştırma *pp* vasıflarının gelişmesinde de çok yararlıdır.

Sıkı tınının bir diğer nedeni de, işaret ve ikinci parmakların uçlarının yayın sopasına çok yakın olduğu, bir yay tutuş şeklidir. Bu tutuş, güçlü dinamiklerde

gereğinden fazla bir kas basıncına gerek duyacak, bu nedenle de yay sıçramalarında sıkıştırıcı bir etkisi olacaktır. Böyle durumlarda el, yayı daha derinden tutmalı, parmaklar da yayın sopasına tırnaklardan uzakta ve orta eklemlere yakın bir yerden temas etmelidir. Bu, parmaklarda gevşemeye izin verecek ve karşılıklı olarak basıncın azalmasıyla ağırlık etkenlerinin daha iyi kullanımını sağlayacaktır. Bileği biraz havaya kaldırarak ve tellere daha az basınç uygulamak da bu sözü edilen temel sorunun üstesinden gelinmesine yardımcı olacaktır.

Eğer tını çok gevşekse bunun tam tersi yapılmalı; sıçramalarda parmaklar özellikle biraz gerilmeli; ele ve parmaklara daha fazla basınç eklenerek bu ağırlığın tellere dönmesi sağlanmalıdır. Kişi bileğini arşeyi çekiyormuşçasına sağa doğru tutmaya çalışmalı, bilek alt-arşe, üst-arşe yönlerinde rehberlik görevini üstlenmelidir. Bilek alçaltılmamalıdır.



BÖLÜM. 5

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada elde edilen bilgi ve bulgular ışığında keman eğitimi ile ilgili şu sonuçlara ulaşılmıştır.

İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarında ve özellikle Temel Bilimler Bölümünde verilen keman eğitiminin mutlaka reformist bir yaklaşımla tekrardan ele alınması gerekmektedir.

Öğrenciye dördüncü parmağı basmak ve pozisyon, toplu icrada ses bütünlüğü sağlanamaz telkiniyle uygulatılmamaktadır. Bunun asıl nedeni ise, eğitimcilerin pozisyon kavramını, çağdaş bir anlayışla yorumlamak istememelerinden kaynaklanmaktadır.. Kuşkusuz, teknik olarak çalgısına sahip olmayan bir öğrenciyle orkestra kurulması ve ilerleme kaydedilmesi düşünülemez. Nitekim, 1998 yılında yeniden etkin olan konservatuvar yaylı sazlar orkestrasına salt Prof. Ayhan Turan ve Arş. Görevlisi Hakan Şensoy'un keman öğrencilerinin girebilmesi düşündürücüdür. Özellikle diğer eğitimcilerden gelen çok sayıda öğrenci ilk provadan sonra, beceremedikleri için üzüntü ile toplu çalışma dersine devam edememişlerdir.

25 yıldır belli bir müfredat dahi uygulanamamıştır. Bütün dünyada söz sahibi olması ümit edilen Türk Müziği Devlet Konservatuvarı kökenli **Keman Ekolü**'nün hayallerle meydana getirilemeyeceği açıktır. Bu nedenle bir an önce gerekli reformlar

yapılmalıdır. Keman eğitimi dünya standardına ulaştırılmalı ve Türk Müziği'nin virtüöz kemancıya ihtiyacı yok sözünün ardına gizlenilmemelidir.

Geleneksel üslûbumuz budur diyerek, çalgı yorumculuğuna sebep bulmak yerine, çağdaş ve bilimsel yöntemler aranmalıdır.

Genel olarak görevini ciddiye alan bir eğitmen dikkatle baktığı zaman her öğrencinin yeni bir deneyim ve sorun olduğunu görecektir. Öncelikle eğitmen, öğrencinin çalmasının, müzisyenliğinin ve de kişiliğinin bir portresini çıkarmalıdır. Çalmasında da zayıf ve güçlü olduğu tarafları keşfetmelidir. Öğrencinin potansiyelini yargılamalı, bunların gelişimine engeller olup olmadığına karar vermelidir. Zayıf parmaklar veya eklemler gibi noktalar gözden kaçırılmamalıdır. Kasların dengesizce şekillenmiş olmasını ya da aile içi eğitimden kaynaklanan algılama eksikliklerini yargılamak, eğitmen bilgili ve geniş görüşlü olmalıdır, kendi çalış biçimine uymuyor diye olsa bunu kötü alışkanlık olarak değerlendirmemelidir. Eğitmen kuralların nereden ihlal edildiğine değil, gerçekte ortadan kaldırılması gereken asıl sorunlar üzerinde durmalıdır.

Eğitmen, öğrencinin çalması üzerine saptamasını yaptıktan sonra, ne yapacağını bilmelidir. Ortadan kaldırılması gereken engeller, nereden başlaması gerektiği, çalgıcının hangi yönlerinin gelişmediği ve hangi yönlerinin daha fazla özenle üstünde durulması gerektiği vb.

Tüm bunların nasıl ve nerede yapılacağının kararı ise öğrencinin kişiliğinin yargılanması üzerine kuruludur. İşte bu yüzdendir ki, eğitmenin yaklaşımının özellikle çok kişisel olması ve her öğrencinin karakterini çok iyi analiz etmesi gerekmektedir. Bu haftalar, hatta bazen aylar, alabilir ancak öğretmen kendisi için gereken bilgiyi elde ettikten sonra da kendinden emin bir şekilde hazırladığı büyük ve hızlı sonuçlar getirecek eğitim planını uygulamaya koyabilir.

Eğitmen iyi bir psikolog olmalıdır. Öğrencinin cesaretini kırmamaya özen göstermelidir, ve hataların belli zamanlarda düzeltilmesi gerektiğinin, yeri olmayan durumlarda da bunun yapılmaması gerektiğinin bilincinde olması gerekir. Bu ikinci durumda, hataların düzeltilmesini uygun zaman gelinceye kadar ertelemelidir. Eğitmenin o an için öncelikle neyin ortadan kaldırılması gerektiğine ve neyin bekleyebileceğine karar vermesi gerekir. Her şeyden önemlisi, eğitmen her şeyi bir anda yapmak istememelidir. Herkes için yeni öğrenilen şeylerin hazmedilmesi için gereken zaman belirlidir, bunun üzerine çıkmak için çabalayacak bir öğretmenin bu çalışmadan elde edeceği sonuç çoğunlukla olumsuz olacaktır.

Öğrencinin yaptığı işe özendirilmesi ve özgüven aşılması da düşünölüp planlanması gereken konulardandır. Bazı öğrenciler, özellikle de dürüst ve utangaç olanlar, teşvik edildiklerinde ve övüldüklerinde daha başarılı olmaktadır. Aynı uygulama diğer öğrencilere uygulandığı taktirde, bu onlarda gevşemeye neden olacağından oldukça zararlı olur.

Özgüvenin aşılması da bir süre sonra hiç olmaması kadar tehlikeli boyutlara ulaşabilir. Katı uygulamalar bazı öğrenciler için olumlu sonuç verirken, diğerleri için tehlikeli olabilir.

Eğitmen her ne yapıyorsa yapsın ve hangi uygulamaları kullanıyorsa kullansın, bunu planlı bir şekilde ve soğukkanlı bir şekilde yapmalıdır. Örneğın planlı bir şekilde belli bir öğrencinin azarlanarak uyarılması çok daha iyi sonuçlara ulaşmasını sağlamakla; ani bir şekilde sinirlenerek öğrenciyi azarlamak - ki bu hiçbir zaman için arzu edilen bir durum değildir - farklı durumlardır.

Eğitmen öğrencinin tekrar eden fakat farklı tepkilerden oluşan aşamalardan geçtiğini unutmamalıdır. Biyolojik dengelerinin üst seviyede olduğu anları saptamalı ve bundan en iyi şekilde yararlanmalıdır.

Eğitmenlik de olduğu kadar çalışmayı yapılandırmak ile icra etmek arasında bir denge vardır. Yalnızca yorumsal yönü vurgulamak teknik yönün ihmal edilmesine neden olurken, yoğun bir şekilde teknik faktörler üzerinde yoğunlaşmak da düş gücünün zayıflamasına ve spontane müzik icra edilmesini engellemiş olur. Bu iki faktör arasındaki denge öğrencinin gelişim seviyesine göre farklılık gösterir. İlk yıllarda eğitmen görevini, öğrenciyi çalgı tekniği bakımından geliştirmek olarak görmelidir. Müzikal gelişimi de göz ardı etmemeli, fakat teknik gelişim ön planda olmalıdır. Müzisyenliğin gelişimi için bir yaş sınırlaması yoktur, ancak teknik ilk gençlik yıllarında daha hızlı ilerler. Daha ilerideki aşamalarda, teknik sağlam temeller üzerine oturduktan sonra, sözü edilen denge yorum yönüne doğru kayabilir.

Eğitmenliğin yorumsal yanı üzerinde durulduğunda yaptığı en temel hata, her yapının yorumunda öğrenciyi kendi bireysel tercihleri konusunda ısrar etmesi ve uygulamaya çalışmasıdır. Tam tersine eğitmen ileri derecedeki öğrencilerini bağımsız ve kişisel bir yorum yönünde teşvik etmeli, estetiğin gerektirdiği zevk, stil ve form kalıpları çerçevesinde yol gösterici olmalıdır. Bu bakımdan da öğretmenin bir diğer görevi de, öğrenciyi müzikal ve teknik açıdan, kendi ayakları üzerinde duracak şekilde eğitmesidir.

Öğretirken kullanılacak veriler hakkında saptanmış belirli bir plan vermek mümkün değildir çünkü tüm bunlar bireysel gereksinimleri göre şekillenecektir. Tekniğin her yönden geliştirilmesi için gerekli diziler ve buna benzer alıştırmaların önemi daha önceden de vurgulanmıştı. Etütler de, müzikal ortamlarda kullanılan tekniğin gelişmesi bakımından, oldukça önemlidir ve pek çok standart etüt bu çalışmalar için kullanıma hazırdır.

Repertuar konusuna gelince, öğretmen öğrencisine, tüm dönemleri, biçimleri ve üslupları kapsayacak, mümkün olduğunca çok çeşitli ve renkli bir repertuar sunmak durumundadır. Eğitmenler, öğrencilerini yalnızca çok iyi uyum sağladıkları parçalar ile sınırlamamalıdır. Repertuar tüm öğrenciler için düzenlenmeli ve tek yönlü gelişimlerden sakınılmalıdır.

Çalışma sırasında amaç, en zayıf noktalara azami özen göstermektir. Buna rağmen, bir konser için, öğrencinin kişiliğine uyan ve onun özel yeteneklerini en iyi şekilde kullanmasını sağlayacak bir program seçmek daha akılcı olur.

Eğitmenin kendisinin de enstrüman hakkında tam bir bilgisi olması gerekir. Ayrıca, ufkunu da salt keman repertuarı ile sınırlandırmamalıdır. Eğer böyle ise de, yorumsal ve müzikal rehberliği istenenden uzaktır.

Eğitmen vicdanlı, sabırlı ve temkinli olmalıdır. Her şeyden önemlisi, mesleğine karşı büyük bir sevgi ve şevk duymalıdır. Şayet bir öğretmen bu işe kalbini ve ruhunu koyup tam anlamıyla öğretmeye kendini adamamışsa iyi bir eğitmen olması beklenemez.

İşte sunulan bu gerçekler sonunda doğruya ulaşmanın yollarını şu şekilde aktarabiliriz.

Konservatuvar (fakat özellikle Temel Bilimler Bölümü'nde) genel keman eğitiminde yeni ve reformist bir yaklaşımın mutlaka uygulamaya konması gerekmektedir. Geleneksel değerleri asla göz ardı etmeden yeni yorumcu ve yeni müzikçilerin temelleri bu reformist yapı esaslarıyla atılmalıdır. Geleneksel müziğimizde teknik gösteriye ihtiyaç yoktur tesellisi ardına gizlenmekten artık çıkmalı ve çalgısını ulusal/uluslararası her alanda icra eden yeni öğrenciler, sanatçı adayları yetiştirilmelidir. Bu aşamada sadece teknik eğitim ön planda tutulmamalı, üslûp olarak var olan müziğimizin eğitimi de yapılmalıdır. Bunun için en doğru yolun çalgıda temel pek çok doğruyu öğrendikten ve öğrettikten sonra öğrencinin, kendi çalgısında öne çıkmış herhangi bir geleneksel müzik icracısıyla çalışmasını ve bu şekilde yetiştirilmesi gerekmektedir. Çünkü kemani ve üslûbu en iyi şekilde öğrenen sanatçılar ancak her iki kavramın bir arada olduğu eğitimi verebileceklerdir. Bunun yanında geleneksel Türk Müziği bestecilerinin hayal güçlerini de zorlayarak çalgıya özel eserler yazmaları gerekmektedir. Bunun pek çok örneği değişik sazlar için görülmüşse de (Yalçın Tura,

Kanun İçin “ Dalgaların Oyunu “, Ud İçin “ Süit “, Şerif Muhiddin Targan Ud İçin “ Koşan Çocuk “, Cinuçen Tanrıkorur Ud İçin “ Evcâra Eser “ ve daha niceleri) keman için öznel olarak yazılmış geleneksel karakterli ve Türk Müziği Devlet Konservatuvar’ı kaynaklı özgün eserlere çokça rastlamıyoruz. Gerçekte olanların varlığını da inkar etmeden söyleyeceğimiz(Yalçın Tura Keman ve Oda Solistleri için “ Oyun Havaları “, Keman ve Piyano için” Balad “, M. N. Beken “ Dev Masalı “, “ Kanto “, “ Prelüd “, Cihat Aşkın Keman Piyano için pek çok yeni eser ve düzenlemeler ve Hakan Şensoy “ Bir Halk Deyişi Düzenlemesi, Haydar ”), bir an önce bestecilerimizin ve özellikle bu kurumun **Kompozisyon Bölümünü** bitirenlerin, bir an önce yeni ve özel eserler yaratmaları gerekmektedir. Doğaldır ki, çalgı eğitiminde sağlanacak olumlu ivme bestecilerimizi de bu oranda etkileyecektir. Birbiriyle doğrudan ilişkide olan bu iki konu birlikte yüksелеcektir.

Ancak, bu gerçekler kabul edilip gerekleri yerine getirildiğinde Türk Müziği Devlet Konservatuvarı’nda çağdaş ve doğru bir keman eğitimi yapılabilir. Aksi taktirde eğitmenlerine olan güven duygusunu yitirmiş ve ticari müzik sektörünün ihtiyacı doğrultusunda eleman yetişen öğrenciler topluluğu kurumu temsil etmeye devam edecektir.

Son söz olarak 25 yıldır hiçbir müfredat birliğinde çalışmayan Türk Müziği Devlet Konservatuvarı’nın bütün bölümlerinin keman eğitiminde kullanılmak üzere Doç. Dr. Cihat Aşkın ile birlikte hazırladığımız müfredat programını öneriyorum. Kuşkusuz bu müfredat programıyla eğitilen bireyler, ileride eğitmen olduklarında boş kavgalar yerine zamanlarını bilimin ışığını daha fazla aydınlatılma çabaları için harcayacaklardır.

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

1. SINIF:

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

2. SINIF:

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

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

3. SINIF:

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

4. SINIF:

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

- C. Tatyos Efendi Suzinak Peşrev ve Saz Semaîsi, Tatyos Efendi Karcıgar Peşrev ve Saz Semaîsi, Yusuf Paşa Segah Peşrev, Osman Dede Segah Saz Semaîsi, Yusuf Paşa ve Refik Fersan Hüzam Saz Semaîleri, Karadeniz Türkü örnekleri,

5. SINIF:

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

6. SINIF:

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

Baraj

Tüm üç oktavlı gamlar ve arpejler

Bir konçerto bölümü,

Bir piyanolu sonat bölümü,

Bach solo sonatlardan iki bölüm

Bir konser parçası

Tura (Balad) ve Şensoy (Haydar)

Zorunlu parça (Sınavdan iki hafta önce verilecektir)

7. SINIF:

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

8. SINIF:

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

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

9. SINIF:

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

10. SINIF: Her kategoriden bir eser seçilecektir.

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

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

Mezuniyet Sınavı

İki Paganini Kapris

Bir Mozart Konçerto Bölümü (Kadansıyla)

Bir Konçerto

Bir Piyanolu sonat

Bir Konser Parçası

Bir Bach Solo sonat ya da Partitanın tamamı

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

Zorunlu Parça (Sınavdan iki hafta önce verilecek)

Deşifre

Lisans eğitimi boyunca verilen tüm Türk Müziği eserleri

alınacak Türk Müziği eserlerinin makam taksimleri,

Makamdan makama geçiş taksimleri

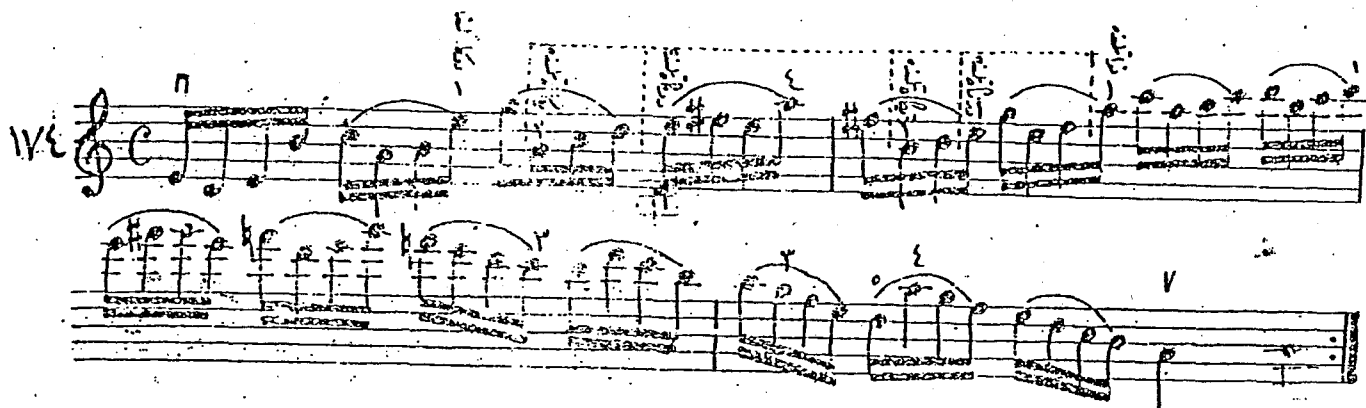
NOTLAR

- 1 - Cem Behar, *Zaman Mekân Müzik*, Sayfa 18, AFA Yayıncılık, İstanbul 1993
- 2 - Cem Behar, a.g.e.
- 3 - Charles Fonton, 18. *Yüzyılda Türk Müziği*, Sayfa 57, Çeviren Cem Behar, Pan Yayıncılık, İstanbul 1987
- 4 - Seyyid Abdülkâdir Töre, *Usûl-ü Tâlim-i Keman, Matbaa-i Askeriye*, Sayfa 47, İstanbul 1918 (çeşitli kaynaklarda 1914 ve 1923)
- 5 - Hakkı Derman, *Türk Musikîsi Dergisi*, Marmara Basımevi, Sayfa 3, İstanbul 1948
- 6 - Hakkı Derman, a.g.e.
- 7 - Hakkı Derman, *Musikî ve Nota Mecmuası*, Sayı 12 Sayfa 3, Kral Matbaası, İstanbul Ekim 1970
- 8 - Fikret Kutluğ, *Türk Musikîsi Dergisi* Sayı 11 Sayfa 3, Marmara Basımevi, İstanbul Eylül 1948
- 9 - Yalçın Tura, *Armoni Notları 1. Kısım*, İstanbul

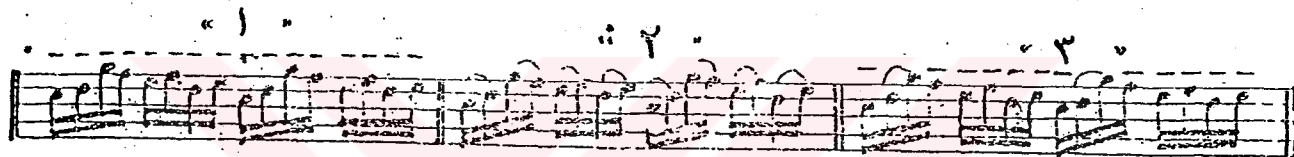
KAYNAKLAR

- [1] **ANDREWS Elizabeth** “ Healthy Practice for Musicians “, Rhinegold Publishing London 1997
- [2] **AUER Leopold** “ Violing Playing as I Teach It “, Dower Publications, Inc. New York 1980
- [3] **AKDOĞU Onur** “ Türk Müziği Bibliyografyası “, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1989
- [4] **BESİROĞLU Ş. Şehvar** “ Türk Müziği Çalgı Eğitiminde Metod Kavramı “ (Bildiri), Istanbul 1998
- [5] **BOYDEN David D.** “ The History of Violin Playing “, Clarendon Press, Oxford 1990
- [6] **FISCHER Simon** “ Basics “, Edition PeterbLondon 1997
- [7] **FLESCH Carl** “ The Art of Violing Playing “, Carl Fischer Edition, New York 1939
- [8] **FLESCH Carl** “ Problems of Tone Production in Violin Playing “, Carl Fischer Edition New York 1934
- [9] **GALAMIAN Ivan – NEUMANN Frederick** “ Contemporary Violin Technique“, Galaxy Music Corporation, New York 1966
- [10] **GALAMIAN Ivan** “ Principals of Violin Playing and Teaching “, Faber and Faber, London 1962
- [11] **HUTCHINS Carleen Maley** “ The Phisics of Music, The Phisics of The Violin “, W.H.Freeman and Company, San Fransisco 1978
- [12] “ **Musiki** “ Aylık Resimli Mecmua, Sayı 1-7, Köy Hocası Matbaası, Ankara 1931
- [13] “ **Musikî ve Nota Dergisi** “, Sayı 12 , Kral Matbaası, Istanbul 1970

- [14] **MÜHENDİSYAN Vahram** “ Ekstansiyon Etüdleri “, Ekspres Matbaası, İstanbul
- [15] “ **Osmanlıca Türkçe Büyük Lûgat** “, Tükdav A.Ş. İstanbul 1992
- [16] “**The Strad Magazin**“, Mayıs 95, sayfa 496-497, Alfred A. Kalmus Ltd. London 1995
- [17] “ **The Strad Magazin** “, Haziran 95, sayfa 600 – 601, Alfred A. Kalmus Ltd. London 1995
- [18] “ **The Strad Magazin** “, Nisan 95, sayfa 378 Alfred A. Kalmus Ltd. London 1995
- [19] “ **The Strad Magazin** “, Ekim 95, sayfa 1006 – 1007, Alfred A. Kalmus Ltd. London 1995
- [20] “ **The Strad Magazin** “, Mart 94, Alfred A. Kalmus Ltd. London 1994
- [21] “ **The Strad Magazin** “, Eylül 96, sayfa 924 – 925, Alfred A. Kalmus Ltd. London 1996
- [22] “ **The Strad Magazin** “, Haziran 94, sayfa 546 – 547, Alfred A. Kalmus Ltd. London 1994
- [23] “ **The Strad Magazin** “, Eylül 94, sayfa 847, Alfred A. Kalmus Ltd. London 1994
- [24] **SUNAR Mustafa**, “ Alaturka Keman Muallimi “, İstanbul 1924
- [25] **SZIGETI Joseph**, “Szigeti on The Violin“ Dower Publications, Inc. New York 1979
- [26] **TÖRE Seyyid Abdülkâdir**, “ Usûl-ü Tâlim-i Keman “, Matbaa-i Askeriye, İstanbul 1918
- [27] **TURA Yalçın**, Armoni Notları 1. Kısım, İstanbul
- [28] **TURA Yalçın**, Türk Mûsikîsinin Mes’eleleri, Pan Yayıncılık İstanbul Kasım 1988
- [29] “ **Türk Musikîsi Dergisi** ”, Marmara Basımevi, İktisadi Yürüyüş Matbaası, İstanbul 1947 – 1951
- [30] **WEBERN Anton** “ Yeni Müziğe Doğru “ Çeviren Ali Bucak, Pan Yayıncılık, İstanbul 1987
- [31] **WILLIAMS Trevor** “ The Violin, Teaching Today “, Ders Notları London 1998
- [32] **WOOF Rowsby** “ Violin Playing “, Edward Arnold Publishing, London 1920
- [33] **YAVUZOĞLU Nail**, Sistem arayışının Nedenleri Standardizasyon ve Makam Analizi, İstanbul 1996
- [34] “ **Yeni Yazım Klavuzu** “, Ankara Üniversitesi Türk Tarih Kurumu Basımevi 1970



بوی نمیدانم در سبزه پای منور لری



۸۷



Handwritten musical score for two staves, labeled "Ek 2" and "10". The score consists of six systems of two staves each. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a continuous sequence of eighth-note chords, often beamed together in groups of four or six, creating a dense, flowing texture. The first staff of each system is marked with a "V" and the second with a "1". The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (f, p, mf, ff). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Musiki Dâvâmız

III.

Nota Birliği ve Akademi

Yazan : Fikret Kufluş

Musikimizde halledilmemiş davalardan biri de musiki akademimizin yokluğu ile bestekâr tarafından bestelenegelmiş pek çok âsârın nasıl bestelenmiş ise o şekilde notaya alınarak zaptedilmemiş olmasıdır.

Evvêlâ nota birliği üzerinde duralım :

16 ncı asırdan zamanımıza gelinceye kadar musiki yazıcısı olarak icad edilen muhtelif notaları görüyoruz. Bir kısmı, mucidi zamanında biraz taammüm ederek, nihayet mucidine matuf bir hususiyet göstermekle kaldığı, bir müddet sonra tamamıyla unutulurak kullanılmadığı; ancak pek mahdud eserlerin bu notalarla zaptedildiği tarihî bir olay olarak meydandadır. Bu notaların içinde en fazla revaç bulan Hamparsum notası olmuştur. Hatta zamanımızda dahi kolaylığına nisbette evvelce öğrenmiş olanlar tarafından kullanılmaktadır. Avrupaî notanın musikimizde kullanılması ise henüz bir asrı bile doldurmamıştır. Diğer taraftan bu çeşit çeşit notalarla zaptedilmiş eserlerin bu notaları bilmiyenler tarafından öğrenilmesine de imkân yoktur. Fakat asıl mühim olan keyfiyet bu degildir.

Eskiden beri musikimizde cârî ve hatta musikimizin bu bina üzerine kurulduğunu iddia eden bir nazariye vardır : Musikimiz semaî bir musikîdir' denir. Yani musiki kulaktan öğrenilir ve kulağa hoş gelen sesler kullanılır. Bir bakımdan güzelliğin başka bir ifadesi olan bu düstur doğrudur; fakat bu kaidenin musikimize yaptığı fenalık faydasından çok fazladır. İşte musikimizde bir eserin muhtelif kimseler tarafından başka başka dilinip okunmasının yeğane sebebi budur.

Bugün bütün hükmü ile carî olan bu kaidenin hudutsuz misallerine hergün rast geliyoruz. Daha evvelce bu sütunlarda bu bahse temas eden muhterem hocam M. Eren elinde birkaç ayrı nüshası bulunan gırlıftın Asım beyin bir eserinden yana yakıla bahsetmiş idi. Ben de bir misal vereceğim :

Geçen yazımızda belirtmiş olduğumuz gibi musikideki tedris sistemimiz şifahî olduğundan hocadan talebesine intikal suretiyle gelmekte devam ediyor. Binaenaley bir hocalar silsilesi mevcuddur ki bu silsilelerin her biri dâhî bestekârlarımızın birine dayanır. Musikimizde mevcut muhtelif hocalar silsilesi mevcut olduğuna göre bu silsilelerin başından itibaren hocadan talebeye intikal eden aynı eser hepsinde ayrı ayrı nağ-

(Devamı sahife 22 de)

me değişiklikleri gösterir. Çünkü her hocâ hocasından geçtiği eseri talebesine naklede-
ken hafızasında menkuş eşerin bazı yerlerini şahsî zevzine uydurmağa adeta kendini
mecbur kılmaktadır. En ufak bir nağme değişikliği ise eserin aslından ayrılmak için
kâfidir. Bunun içindir ki zamanımızda muhtelif kimseler tarafından okunan bu eserle-
rin hangisi doğrudur diye bir münakaşa ve kör döğüşü devam edip gitmektedir ve her
musiki müntesibi kendisindeki eserin doğru olduğuna inanır. Çünkü bu eseri geçtiği kim-
senin yanı mahazın sıhhatli olduğuna kanidir. Elhasıl bu nota aykırılığı bugün için bir
fâsîd daire halini almıştır. Hatta ne acıdır ki zamanımızda bestelenmiş eserlerin beste-
kârları hayatta iken bile bu nota tahalişine rast geliyoruz. Hep inandığımızdan doğan
bu garip ve kötü adeti terk edinceye kadar eserlerimizin sıhhatî bakımından şüphe et-
mekte haklı olarak devam edeceğiz.

Fakat eslaflın eserlerinin bugün asıllarını bulmağa imkân yoktur. Zamanındaki no-
talarla yazılmış ve bize intikal etmiş bazı eserler müştesna, kısmı küllisi için asıllar
kaybolmuştur. Kulaktan kulağa muntekil eslaf âsârının galatî meşru, diyeceğimiz bugün-
kü şekillerini birleştirmek ve bir eser için bir nota kabul etmek zamanı gelmiştir ve
geçmiştir.

Nota birliği hakkındaki şu mülâhazalarımızdan sonra bu bahsin tabîî bir neticesi
olan akademik çalışma üzerine geçiyorum :

Akademik çalışmayı iki branş üzerinde toplayacağım. Birincisi musikimizin ilmi
cephesini kuvvetlendirmek. İkincisi : eserlerimizi tasnif ederek nota birliğini temin ve
musiki bakımından kıymeti olmıyan eserlerin tab'ına müsaade etmemek.

Üç beş kelime ile hâlâsa ettiğimiz bu iş o kadar yorucu, üzüntülü, ve zordur ki,
akademinin muvaffak olabilmesi için kendisine mutlak bir selâhiyet verilmesi zaruridir.
Tam selâhiyetli olmayan veya istişarî mahiyetteki heyetin bu mühim işleri başarmasına
imkân yoktur.

Evvелce İstanbul konservatuarındaki ilmi heyet bazı klâsik eserlerinizi tasnif eda-
rek notaya almışlar, standard bir nota meydana ketirmeğe çalışmışlardı. Bu mesai za-
manla yarıda kaldı. Bugün İstanbul konservatuarı bu mühim vazifesini başaramıyacak
duruma düşmüş bulunuyor.

Ankara radyosu, neşriyatile standard notanın meydana getirilmesinde çok faydalı
bir iş görmektedir. Fakat radyoda okunan eserler neşredilmediği ve dışarıda satılma-
dığı için yine tam ve semereli bir faaliyet teşkil etmekten uzaktır.

Gerek evvelce İstanbul konservatuarındaki ilmi heyetin çalışmaları ve gerekse
Ankara radyosu neşriyatı akademik faaliyet için birer adım olaak telâkkî olunabilir.
Bu ciheti tekâmül ettirerek bu mühim işi biran evvel başarmak musikimizin gelecek ne-
sillere daha kuvvetle geçmesini sağlayacağı gibi, eserlerimizin selâmeti bakımından hiç
bir surette ihmalî caiz olmıyan esaslı davalarımızdan biridir.

FKREY KUTLUĞ

Hakan Şensoy

1968 yılında İstanbul'da doğan sanatçı, keman eğitimine 1977-78 yılında girdiği İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda Prof. Ayhan Turan gözetiminde " Hızlı Eğitim Özel Keman Birimi "nde başladı. İlk Resitalini 1984 yılında verdi. Bu tarihten günümüze değin İtalya, Fransa, Romanya, İsveç, İngiltere, Meksika, Çek Cumhuriyeti, Kuzey Kıbrıs ve Türkiye'de pek çok orkestra konserine solist olarak katıldı ve resitaller verdi.

1985 yılında İstanbul Filarmoni Derneği tarafından " Yılın En Başarılı Genç Sanatçısı " ve aynı yıl İTÜ Rektörü elinden " Sanat Dalında Üstün Başarı " ödülleri aldı.

1988 Eylül ayında İstanbul AKM'de verdiği resital UNESCO tarafından Uluslararası Eğitim seferberliğine alındı ve bu konserde pek çok ülkeden Unesco temsilcisi hazır bulundu. Aynı yıl kazandığı bursla yüksek lisans eğitimi yapmak üzere Londra Kraliyet Müzik Koleji'nde eğitimine başladı. Burada Trevor Williams'ın sınıfından mezun oldu.

1992 yılında İtalya San Bartolomeo'da yapılan Uluslararası *Rovere D'Oro* Oda Müziği yarışmasında dördüncü oldu. Aynı yıl İtalya Bari'de yapılan Uluslararası *Chritoph Colombus* Festivali'nin açılış konserini yaptı. 1993 yılında Uluslararası 23. İstanbul Müzik Festivali'ne katıldı. Ayrıca 1996 ve 1997 yıllarında 1. ve 2. CRR Konser Salonu Genç Solistler Festivali, 1997 yazında Romanya Brasov'da yapılan Uluslararası Oda Müziği ve 1998 yazında da İsveç Malmö'de " Falsterbonasets " Müzik Festivallerinde çaldı.

1990-92 döneminde İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Master eğitimini tamamladı. 1992-93 sezonunda Çukurova Devlet Senfoni Orkestrasının konuk başkemancılığını yapan sanatçı, ayrıca, Milli Reasürans Oda Orkestrası kurucularından ve Akbank Oda Orkestrası kurucu üyesi ve başkemancısı ve Cemal Reşit Rey Senfoni Orkestrası başkemancısı ve Mersin Oda Orkestrası başkemancısıdır.

Pek çok Radyo ve TV programına yapımcı ve yorumcu olarak katılan Hakan Şensoy, ulusal bestecilerimizin eserlerini yorumlamaya da özen göstermektedir. Bunun bir belirtisi olarak Yalçın Tura'nın Keman ve Piyano için " Üç Vals " ve bestecinin Şensoy'a ithaf ettiği Keman ve Oda Solistleri için " Oyun Havaları " adlı eserleriyle Münir Nurettin Beken'in yine kendisine ithaf ettiği Manyetik Bant ve Keman için " Geçmişe Dans " adlı eserinin dünyadaki ilk

TC KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
MÜHÜRÜ

seslendirilişlerini yapmıştır. Daha önce Kemeçe Sanatçısı İhsan Özen'le *Ege Balkan Dansları* konu başlıklı bir CD kaydı gerçekleştiren Hakan Şensoy'un besteci Yalçın Tura'nın keman eserlerini içeren CD'si de, 1999 yaz başında dinleyiciye sunulmuştur. Sanatçı çalışmalarını bir süre Devlet Sanatçısı Ayla Erduran ve ünlü Rus Kemancı ve Pedagog Victor Pikaisen ile sürdürmüştür.



ÖZGEÇMİŞ

9/12/1960 yılında İstanbul'da doğan Hakan B. GÜLSÜN, ilk ve orta öğrenimini Aksaray Oruç Gazi Okulu'nda, lise öğreniminiyse yine Aksaray'da Pertevniyal Lisesi'nde tamamladı. 1978 yılında İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Estetik ve Sanat Tarihi Bölümü'ne girerek aynı bölümden 1984 yılında mezun oldu.

Mezuniyetinin ardından İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Nurhan ATASOY yönetiminde "Mimar Vedat Bey ve Dolmabahçe Sarayı" konulu bilim uzmanlığı tezini hazırladı.

1986 yılından bu yana TBMM'ne bağlı Dolmabahçe Sarayı'nda önce müze araştırmacısı ve ardından Dolmabahçe Kültür Merkezi'nde müdürlük yapan Hakan GÜLSÜN'ün başlıca çalışmaları;

Kitaplar:

Beylerbeyi Sarayı, TBMM Vakfı Yay, İstanbul, 1993

Marko Paşa Köşkü, Deniz Kuvvetleri Kom. Yay, 1994

Küçüksu Kasrı, TBMM Vakfı Yay, İstanbul, 1995

Milli Saraylar, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yay, İstanbul, 1995

Atatürk İstanbul'da, TBMM Milli Saraylar Daire Başk. Yay, İstanbul, 1996

Kongreler-Konferanslar

"Osmanlı Sanatçısına Bir Bakış", VII. Sanat Tarihi Araştırmaları Haberleşme Semineri, 8-14 Haziran 1987, Topkapı Sarayı.

"Mimari ve Sosyal Örgütlenme Açısından Dolmabahçe Sarayı ve Harem", 13 Mayıs 1991, Dolmabahçe Sarayı Mefruşat Dairesi.

"Osmanlı Mimarlığı'nda Onarım Yasaları ve Bir Belge", IX. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, 23-27 Eylül 1991, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul.

"19. Yüzyıl Osmanlı Sarayları", Sanat Tarihi ve Eleştirisinde Kırk Yıl Etkinliği, 19-21 Kasım 1993, Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi, İstanbul.

"Osmanlı Sarayları'nda Devlet Kavramını Vurgulayan Mimarlık Öğeleri", I. Edirne Sarayı Sempozyumu, 25-27 Kasım 1995, Edirne.

"Oluşum Süreci İçinde Son Dönem Osmanlı Sarayları", 11 Mayıs 1994, Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi, İstanbul.