

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**AZERBAYCAN'DA KEMANÇA EĞİTİMİNDE KULLANILAN
İKİ METODUN KEMANE ÇALGISI İÇİN İNCELENMESİ**

**EMRE KÖMÜRCÜ
20740027**

**TEZ DANIŞMANI
DOÇ. ASLIHAN ERUZUN ÖZEL
DR. ÖĞR. ÜYESİ KADİR VERİM**

2023

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**AZERBAIJAN'DA KEMANÇA EĞİTİMİNDE KULLANILAN
İKİ METODUN KEMANE ÇALGISI İÇİN İNCELENMESİ**

**EMRE KÖMÜRCÜ
20740027
ORCID NO: 0009-0004-7713-5947**

**TEZ DANIŞMANI
DOÇ. ASLIHAN ERUZUN ÖZEL
DR. ÖĞR. ÜYESİ KADİR VERİM**

Haziran, 2023

Emre Kömürcü tarafından hazırlanan ‘‘Azerbaycan’da Kemança Eēitiminde Kullanılan İki Metodun Keman  e   algisi İçin İncelenmesi’’ başlıklı çalışma, 20.07.2023 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliēi ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım’ın Müzik ve Sahne Sanatları programında YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman

İmza

Doç. Aslıhan ERUZUN ÖZEL

.....

Dr.  ēr. Üyesi Kadir VERİM

.....

Jüri  yeleri

İmza

Dr.  ēr. Üyesi Ali Kazım AKDAē

.....

Dr.  ēr. Üyesi Bekir  ahin BALOēLU

.....

ÖZET

AZERBAIJAN'DA KEMANÇA EĞİTİMİNDE KULLANILAN İKİ KEMANÇA METODUNUN KEMANE ÇALGISI İÇİN İNCELENMESİ

Bu çalışmada, Azerbaycan konservatuvarlarında kemança eğitiminde en çok kullanılan Ramiz Mirişli & Nazım Mirişli ve Ofelia İmanova & Rena Recebova metotlarının kemane çalgısı için analizleri yapılmıştır. Çalışmanın araştırma metodu olarak betimsel yöntem ve tarama yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada öncelikle öğretim ilkelerine değinilmiştir. Daha sonra kemança çalgısının tarihçesi, eğitimi ve metot çalışmaları hakkında temel bilgilere yer verilmiş, öğretim ilkelerine dayandırılarak metotlar disiplinler arası bir analiz çerçevesinde incelenmiştir. İncelenen metotlarda yer alan tüm konular; açık tel çalışmaları, sağ el tekniği, sol el tekniği ve beşinci pozisyon çalışmaları şeklinde bölümlere ayrılarak analiz edilmiştir. Yapılan analizler, iki metot arasındaki farklılıkların neler olduğunu, bu farklılıkların nedenlerinin tespitinde izlenen öğretim yöntem ve tekniklerinin büyük rol oynadığını göstermiştir. Metotların birbirleriyle karşılaştırılmalarından en son yazılan metodun öncekine oranla izlenen yöntem açısından daha tercih edilebilir olduğu gözlemlenmiştir. İlk örnek olarak incelenen Ramiz Mirişli & Nazım Mirişli metodunda temel bilgilerin öğretim ilke yöntem ve tekniklerine göre yordanabilir bir sıra izlenerek ilerlemediği, ikinci örnek olarak incelenen Ofelia İmanova & Rena Recebova metodunda ise yordanabilir bir sıra ile basitten karmaşığa ve kolaydan zora ilke ve yöntemlerinin dikkate alındığı tespit edilmiştir. Çalışmanın sonunda ise, her bölümü kendi içerisinde detaylı olarak incelenen metotların kemane çalgısı için uygunluğu tartışılmıştır. Sonuç olarak, kemança eğitimi için yazılan bu metotlar ışığında yapılan analizlerle, kemane eğitimi için metot yazmak isteyen akademisyenlere ve müzik araştırmacılarına katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kemança Eğitimi, Kemane Eğitimi, Metot, Çalgı Eğitimi.

ABSTRACT

AANALYSIS OF TWO MOST UTILIZED METHODS IN AZERBAIJANI KEMANÇA EDUCATION FOR KEMANE PERFORMANCE

In this study, the analyses of the most commonly used methods for kamancheh (a traditional Azerbaijani instrument) education in Azerbaijan conservatories, namely the Ramiz Mirishli & Nazim Mirishli method and the Ofelia Imanova & Rena Recebova method, have been conducted. The research methodology employed in the study is descriptive and scanning method. The study begins by discussing the principles of instruction, followed by providing essential information about the history, education, and method studies of the kamancheh instrument. The methods are then analyzed from an interdisciplinary perspective, with all the topics covered in the examined methods, such as open string exercises, right-hand technique, left-hand technique, and fifth position exercises, being analyzed separately. The analyses reveal the differences between the two methods and emphasize that the instructional methods and techniques adopted play a significant role in determining these differences. Through the comparison of the methods, it is observed that the more recent method appears to be more preferable in terms of the instructional approach compared to the earlier one. For instance, it is noted that the Ramiz Mirishli & Nazim Mirishli method does not follow a predictable sequence based on instructional principles, whereas the Ofelia Imanova & Rena Recebova method considers a predictable sequence from simple to complex and from easy to challenging, based on instructional principles and methods. The study concludes with a detailed discussion about the suitability of the analyzed methods for the kamancheh instrument. Overall, the aim of the analysis conducted based on these kamancheh education methods is to provide valuable contributions to academics and music researchers who intend to develop instructional methods for kamancheh education.

Keywords: Kamancha education, kemane education, method, instrumental education

ÖN SÖZ

Yapılan kaynak araştırmaları sonucunda ülkemizde eğitim veren konservatuarlarda kemane çalgısı için kullanılan standart bir metot olmadığı görülmektedir. Azerbaycan kemança eğitiminde ulusal çapta kabul görmüş Ramiz Mirişli metodunun başarısı göz önünde bulundurulduğunda, bu alanda çalışmanın kemane çalgısı için metot hazırlamak isteyen müzisyenlere de katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Aynı zamanda Ofelia İmanova ve Rena Recebova'nın metodu da Mirişli'nin metodundan hareketle hazırlanmış güncel metotlar arasında bulunmaktadır. Dolayısıyla, sözü edilen iki metot da bu çalışmanın ana unsuru olarak inceleme altına alınmıştır.

Bu çalışmada bilgi birikimini benimle paylaşan ve desteklerini esirgemeyen değerli tez danışmanlarım Doç. Aslıhan Eruzun Özel ve değerli Dr. Öğr. Üyesi Kadir Verim hocalarıma ve jüri olarak desteklerini esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Bekir Şahin Baloğlu ve Dr. Öğr. Üyesi Ali Kazım Akdağ hocalarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Müziğe başladığım günden itibaren hep yanımda olan aileme, bağlama öğretmenim rahmetli Samim Yağız'a, konservatuara hazırlayan öğretmenim Reyhan Aksu'ya, kemane öğretmenim Ferhan Yeprem'e, lisansüstü eğitime teşvik edip destekleyen Lale Akay Umut hocama, tez yazım sürecinde desteklerinden Fatih Cüre'ye ve Fahri Başara hocama şükranlarımı sunarım.

Emre KÖMÜRCÜ

Haziran, 2023; İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	3
1.2. Amaç	3
1.3. Araştırmanın Önemi	4
1.4. Sınırlılıklar	4
1.5. İlgili Araştırmalar	4
2. YÖNTEM	6
2.1. Evren ve Örneklem	6
3. EĞİTİMİN TEMEL KAVRAMLARI BAĞLAMINDA ÖĞRETİM İLKELERİ	7
3.1. Öğretimin Amaca Görelik İlkesi	7
3.2. Öğretimin Hedefe Görelik İlkesi	7
3.3. Öğretimin Bilinenden Bilinmeyene İlkesi	7
3.4. Öğretimin Somuttan Soyuta İlkesi	8
3.5. Öğretimin Açıklık İlkesi	8
3.6. Öğretimin Basitten Karmaşığa İlkesi	8
4. AZERBAYCAN KEMANÇASININ EĞİTİMDEKİ YERİ	10
4.1. Azerbaycan Kemançasının Yapısal Özellikleri	11
4.2. Azerbaycan Kemançasının Çalış Tekniği Özellikleri	12
4.3. İncelemeye Dâhil Edilen Kemança Metotları	12
5. BULGULAR	14
5.1. Ramiz Mirişli ve Nazim Mirişli Metodu İle İlgili Alt Problemler ve Bulgular	14
5.1.1. Kemançanın tutuş, oturuş, çalım tekniği açısından kemaneye benzerlik teşkil etmesi, eğitim materyalinin ortak kullanımı için yeterli bir gerekçe midir?	14
5.1.2. Kemança mektebi içerisindeki teorik bilgiler ve buna bağlı olarak yay kullanım tekniklerini içeren uygulamalar kemane eğitiminin temeli için yeterli midir?	18
5.1.3. Kemança mektebi içerisindeki teorik bilgiler ve buna bağlı olarak sol el kullanım tekniklerini içeren uygulamalar kemane eğitiminin temeli için yeterli midir?	39

5.1.4. Kamança metotları içerisindeki pozisyon uygulamaları kemane çalgısının akort düzenine uygun mudur?	40
5.1.5. Kamança metotları içerisinde yer alan Azerbaycan halk ezgileri repertuar açısından yeterli midir ve kemanenin kullanım alanına hizmet eder mi?	44
5.1.6. Kamança metodunun içinde yer alan Azerbaycan geleneksel ezgilerinin piyano eşlikli düzenlemeleri, kamança için yazılmış konçertolar ve klasik müzik bestecilerinin eserleri kemane üzerinde uygulanabilir mi?	46
5.2. Ofelia İmanova ve Rena Recebova Metodu İle İlgili Alt Problemler ve Bulgular	50
5.2.1. Kemananın tutuş, oturuş, çalım tekniği açısından kemaneye benzerlik teşkil etmesi, eğitim materyalinin ortak kullanımı için yeterli bir gerekçe midir?	50
5.2.2. Kamança mektebi içerisindeki teorik bilgiler ve buna bağlı olarak yay kullanım tekniklerini içeren uygulamalar kemane eğitiminin temeli için yeterli midir?	50
5.2.3. Kamança mektebi içerisindeki teorik bilgiler ve buna bağlı olarak sol el kullanım tekniklerini (süsleme tekniklerini) içeren uygulamalar kemane eğitiminin temeli için yeterli midir?	58
5.2.4. Kamança metotları içerisindeki pozisyon uygulamaları kemane çalgısının akort düzenine uygun mudur?	60
5.2.5. Kamança metotları içerisinde yer alan Azerbaycan halk ezgileri repertuar açısından yeterli midir ve kemanenin kullanım alanına hizmet eder mi?	62
5.2.6. Kamança metodunun içinde yer alan Azerbaycan geleneksel ezgilerinin piyano eşlikli düzenlemeleri, kamança için yazılmış konçertolar ve klasik müzik bestecilerinin eserleri kemane üzerinde uygulanabilir mi?	63
6. SONUÇ	66
KAYNAKÇA	76

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 5.1. Kemança Tutuş Yay Tutuş ve Oturuş Görseli	14
Şekil 5.2. Kemançanın Bölümleri Görseli	16
Şekil 5.3. Yayın Bölümleri Görseli	17
Şekil 5.4. Kemançanın Açık Tel Nota İsimleri.....	18
Şekil 5.5. Kemançanın Birinci Pozisyondaki Nota İsimleri	19
Şekil 5.6. Kemançanın Diapozunu.....	19
Şekil 5.7. Ana Usullerin Porte Üzerindeki Görseli	20
Şekil 5.8. Alterasyon İşaretleri Görseli	20
Şekil 5.9. Yay Kullanım İşaretleri Görseli	21
Şekil 5.10. Açık Tellerde Es Çalışmaları Notaları	22
Şekil 5.11. Bir Yayda İki Telde Çalışma Notaları	23
Şekil 5.12. 3/4' lük usulde alıştırma notası.....	23
Şekil 5.13. Sol Elde Birinci Ve İkinci Parmak Çalışmaları Notası	24
Şekil 5.14. Üçüncü Parmak Çalışmaları	26
Şekil 5.15. Dördüncü Parmak Çalışmaları.....	27
Şekil 5.16. İkili Aralık Çalışmaları	28
Şekil 5.17. Üçlü Aralık Çalışmaları	28
Şekil 5.18. Yedili Ve Sekizli Aralık Çalışmaları	29
Şekil 5.19. Legato tekniği çalışma notası.....	31
Şekil 5.20. Sekizlik Nota Değerleri Çalışma Notaları	32
Şekil 5.21. Noktalı Dörtlük Ve Sekizlik Değerlerde Çalışma Notaları.....	32
Şekil 5.22. Sekizlik Es Çalışma Notaları	33
Şekil 5.23. Sekizlik Es Detache Ve Legato Tekniği Çalışma Notası	33
Şekil 5.24. Onaltılık Değerde Çalışma Notası	34
Şekil 5.25. Onaltılık Nota Değerinde Legato Varyasyon Notaları.....	34
Şekil 5.26. Aksent Çalışma Notaları	35
Şekil 5.27. 6/8'lik Usul Öğretimi Ve Varyasyon Notaları.....	36
Şekil 5.28. 6/8'lik Usulde Çalışma Notaları	36
Şekil 5.29. Triolenin Öğretim Notaları	37
Şekil 5.30. Senkopların Öğretim Notaları.....	37
Şekil 5.31. Pizzicato Tekniği Çalışması Ve Notaları.....	38
Şekil 5.32. Süsleme Tanımı Notaları.....	39
Şekil 5.33. Şur Rengi Notası	40
Şekil 5.34. La Telinde Beş Pozisyon.....	41
Şekil 5.35. Birinci Ve İkinci Pozisyonda Do Majör Ve Fa Majör Gamlar	42
Şekil 5.36. Dördüncü Pozisyonda Fa Majör Gam Ve Üçüncü Pozisyonda Re Minör Gam	43
Şekil 5.37. Beşinci Pozisyonda Fa Diyez Minör Gam.....	44
Şekil 5.38. Rast Rengi Notası	45

Şekil 5.39. Şur Rengi Notası.....	46
Şekil 5.40. F. Emirov'un Mektepliler Namesi Notası.....	47
Şekil 5.41. W.A. Mozart'ın Menuet Notası.....	48
Şekil 5.42. W.A. Mozart'ın Menuet Notasının Devamı.....	49
Şekil 5.43. Teorik Bilgiler, Kemançadaki Açık Tel Numaraları Ve Birinci Pozisyondaki Tüm Nota İsimleri	51
Şekil 5.44. Açık Tellerde Tüm Nota Değerlerinde Yayın Düzensiz Hareketleri Çalışmaları	52
Şekil 5.45. Açık Tellerde Es Çalışmaları.....	53
Şekil 5.46. Dört Parmak İçin Alıştırmalar.....	53
Şekil 5.47. Üçlü Aralık Çalışmaları	54
Şekil 5.48. Legato Tekniği Çalışmaları	54
Şekil 5.49. Sekizlik Nota Varyasyonları ve Sekizlik Nota Değerlerinde Alıştırmalar	55
Şekil 5.50. 6/8'lik Usuller	56
Şekil 5.51. Triolelerin Öğretimi	56
Şekil 5.52. Senkop Kalıbının Öğretimi	57
Şekil 5.53. Süsleme Tanımları.....	58
Şekil 5.54. Segah Rengi Ve Zabul Deramedî Notaları.....	59
Şekil 5.55. Beşinci Pozisyonda Sol Majör Gam	60
Şekil 5.56. Beşinci Pozisyonda Fa Majör Gam	60
Şekil 5.57. Üçüncü Pozisyonda Re Majör Gam.....	61
Şekil 5.58. Segâh Rengi Notası.....	62
Şekil 5.59. Zabul Deramedî Notası	63
Şekil 5.60. Kanon Notası	63
Şekil 5.61. R. Şefeq'in Ana Yurdumuz Notası	64

1. GİRİŞ

Azerbaycan’da müzikte, 20. yüzyılın başından itibaren kişiler ve kurumlarca birlik içerisinde çalışmalara başlanmıştır. Bunun temelinde aynı coğrafyayı paylaştığı Rusya’nın polifonik müzik anlayışının olumlu etkisi bulunmaktadır. Yapılan araştırmalar ve Azerbaycan’da alan araştırmaları yapan Süleyman Şenel’in görüşlerine dayanarak; Azerbaycan’da modal ve tonal müziğin birleştirilip Batı (Avrupa) standartlarına ulaşmasına en büyük katkıyı sağlayan kişinin besteci ve müzikolog Üzeyir Hacıbeyli (1885-1948) olduğu anlaşılmaktadır. 1800’lerden itibaren Rusya’nın desteği ve etkisiyle Azerbaycan müziğinin kısa bir zaman içinde ulaştığı gelişim, Hacıbeyli’nin sanat yaşamında gösterdiği önemli çabalar sayesinde mümkün olabilmektedir. Rusya’nın St. Petersburg Konservatuvarında eğitim gören Hacıbeyli, burada almış olduğu armoni ve piyano eğitimine bağlı olarak Azerbaycan mugamlarını Batı müziğiyle entegre etme çabalarıyla önemli bir rol oynamıştır. Geleneksel çalgıları morfolojik açıdan düzenleyip geliştirerek Batı müziği ile uyumlu hale getiren Hacıbeyli, bu çalışmaların dünya standartlarına ulaşmasını sağlamış, aynı zamanda eğitimin gerekliliğini savunarak Azerbaycan Devlet Konservatuvarının kurulmasında önemli rol oynamıştır. (Hacıbeyov, 1981, s. 5-18’den aktaran Şenel, 1996, 500). Tüm bu çalışmaların 1912 yılındaki müzik eğitiminden başlayıp, 1948 yılına kadar devam ettiği düşünüldüğünde, müzikte gelişimin gerçekleşebilmesi için yapılan çalışmaların 20. yüzyılın ilk yarısına kadar sürdüğü anlaşılmaktadır. Hacıbeyli’nin Azerbaycan halk müziği temelinde inşa ettiği çok seslilik anlayışı, devamındaki süreçte yapılan tüm çalışmaların esin kaynağı olmuştur.

Buna bağlı olarak, bu araştırma kapsamında incelenen kemança metotlarından öncü olan besteci, devlet sanatçısı, Profesör Ramiz Mirişli’nin 1970 yılında yazdığı metodu, bu metotların başında gelmektedir.

Metot incelendiğinde ana hatlarının tonal müzik, modal müzik ve teknik hakimiyet içeren etütler, gamlar ve piyano eşlikli eserlerin ilgili bölümlerinden oluştuğu dikkate çekmektedir. Dolayısıyla Mirişli’nin bu çalışmasının Hacıbeyli’nin temel prensibi

doğrultusunda yazıldığı anlaşılmaktadır. Bu çalışma kapsamında incelenen diğer metot olan Ofelia İmanova ve Rena Recebova'nın kemança metoduna da yol gösterici nitelikte olması ve Azerbaycan konservatuarlarında kullanılan metotlardan biri olması nedeniyle, Ramiz Mirişli'nin öncü rol oynaması önem kazanmaktadır.

20. yüzyılın başlarında Hasanov'un kemança metodu (1945), aynı yüzyılın ikinci yarısında Mirişli'nin kemança mektebi, H. Kerimov'un gam ve etütler çalışması (1991) kemança çalgısı için yapılmış nitelikli ve önemli çalışmalardır. 21. yüzyıla gelindiğinde ise, bu nitelikli çalışmaların ışığında, Ofelia İmanova & Rena Recebova'nın yazmış oldukları (Şirvannaşır, 2005) metot bulunmaktadır. Bu çalışmada geliştirilen strateji ve izlenen öğretim, yöntem ve teknik ile kemança çalgısının metot açısından önemli bir seviyeye ulaşması sağlanmıştır. Kemança çalgısında yapılan ve 100 yılı aşkın bir süreye yayılan metodoloji çalışmaları bu sayede zirveye ulaşmış ve sonuç olarak bu metot Madrid'de uluslararası ödüle layık görülmüştür. Aynı zamanda bu araştırma kapsamında inceleme altına alınan diğer kemança metodu olarak belirlenmiştir.

Türkiye'de halk müziği yaylı çalgılarından biri olan kabak kemane, eski Orta Asya çalgısı olan ıklığın bir devamı olarak, morfolojik ve kullanım tekniği açısından Azerbaycan kemançası ile de benzerlik göstermektedir. Ancak Azerbaycan'da yayınlanan ilk kemança metodu ile Türkiye'de yayınlanan ilk kemane metodu arasındaki zaman dilimi göz önüne alınacak olursa, Türkiye'de 60 yıllık bir gecikme olduğu söylenebilir. Azerbaycan konservatuarlarından yetişmiş kemança sanatçılarının icrada gösterdikleri gelişim ile Türkiye'deki konservatuarlardan yetişmiş kemane sanatçıları arasında gözlemlenen fark, Azerbaycan'daki metoda bağlı eğitimin çok daha önce başlamasından kaynaklanmaktadır.

Günümüzde, Türk müziği konservatuarlarında kabak kemane icrasında eğitimciler tarafından hedeflenen gelişimin sağlanabilmesi için, yazılan ve uygulanan yeni kemane metotlarının yanı sıra, Azerbaycan kemança metotlarından da yararlanılmaktadır. Bu metotların konservatuar ortaokul kemane öğrencilerinin eğitimine desteği ve uygulanabilirliği incelenecektir.

1.1. Problem

Başlangıçta belirlenen durum tespitine göre yapılacak olan incelemenin problem cümlesi şu şekilde oluşturulmuştur: Problem cümlesi: Ramiz Mirişli ve Nazım Mirişli ile Ofelia İmanoava & Rena Recebova'nın yazmış oldukları kemança metotları içerik açısından kemane eğitimi için uygun mudur?

Problemın çözümü için belirlenen alt problemler sırasıyla aşağıda yer almaktadır:

- Kemançanın tutuş, oturuş, çalım tekniği açısından kemaneye benzerlik teşkil etmesi, eğitim materyalinin ortak kullanımı için yeterli bir gerekçe midir?
- Kamança mektebi (metodu) içerisindeki teorik bilgiler ve buna bağlı olarak yay kullanım tekniklerini içeren uygulamalar kemane eğitiminin temeli için yeterli midir?
- Kamança mektebi (metodu) içerisindeki teorik bilgiler ve buna bağlı olarak sol el kullanım tekniklerini içeren uygulamalar kemane eğitiminin temeli için yeterli midir?
- Kamança metotları içerisindeki pozisyon uygulamaları kemane çalgısının akort düzenine uygun mudur?
- Kamança metotları içerisinde yer alan Azerbaycan halk ezgileri kemane repertuarı açısından yeterli midir ve kemanenin kullanım alanına hizmet eder mi?
- Kamança metodunun içinde yer alan Azerbaycan geleneksel ezgilerinin piyano eşlikli düzenlemeleri, kemança için yazılmış konçertolar ve klasik müzik bestecilerinin eserleri kemane üzerinde de aynı teknikle uygulanabilir mi?

1.2. Amaç

Kemança eğitiminde Batı (Avrupa) standartlarına ulaşmış Ramiz Mirişli & Nazım Mirişli ve Ofelia İmanova & Rena Recobova metotlarının kemane eğitimine sağlayacağı katkıları belirlemek ve kemane eğitiminin desteklenmesine önemli katkı sağlayacağından hareketle bu eğitim materyallerini analiz etmek, bu tezin amacını oluşturmaktadır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Araştırmada; müzikte Rusya etkisi altında kalan Azerbaycan'ın, önemli kemança sanatçılarının yetişmesine katkıda bulunan ve konservatuarlarda eğitim materyali olarak kullanılan metotlar arasında en yaygın olan Ramiz Mirişli & Nazım Mirişli ve Ofelia İmanova & Rena Recebova metotları ana konudur. Buna bağlı olarak kemane eğitiminde pozisyon hâkimiyeti, piyano eşlikli ezgilerin çalınması ile polifonikliğin kazandırılması, pozisyon kullanımını içeren ileri seviyedeki etütlerin çalınması ile çalgı hâkimiyetinin ve virtüözitenin sağlanmasına katkı olunması bakımından önem taşımaktadır.

1.4. Sınırlılıklar

Araştırma, Ramiz Mirişli & Nazım Mirişli ve Ofelya İmanova & Rena Recebova metotlarının Türkiye'deki örgün eğitime dahil olan konservatuarların orta eğitim seviyesi için incelenmesiyle sınırlandırılmıştır.

1.5. İlgili Araştırmalar

Yapılan literatür çalışmaları sonucunda elde edilen veriler analiz edilmiştir. Ağırlıklı olarak yararlanılan kaynaklar aşağıda yer almaktadır.

Kadir Verim, (2015) Türkiye Azerbaycan Kemança Türleri ve Onların İcra Özellikleri Azerbaycan Cumhuriyeti Eğitim Bakanlığı Üzeyir Hacıbeyli Adına Bakü Müzik Akademisi doktora tezi: Birinci bölümünde kemança/kemane benzeri çalgıların tarihçesi, ikinci bölümünde kemane türleri, ailesi ve çalım tekniği özellikleri, kemanenin icra alanı, Azerbaycan'da kemança eğitimi detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Azerbaycan' da kemança eğitimi, kemança çalgısı ve tarihçesine dair bilgilere bu tezden ulaşılmıştır.

Süleyman Şenel, (1996, 500) Hacıbeyli Üzeyir TDV İslam Ansiklopedisi Dergisi Cilt 14: 20. yüzyıl başlarında Azerbaycan müziğinde Üzeyir Hacıbeyli'nin katkılarına dair bilgiler bu makaleden alınmıştır.

Mecnun Kerimov, (2003, 102) Azerbaycan Musiki Aletleri: Kemançanın yapısal özellikleri ile ilgili bilgiler yer almaktadır.

Saadet Abdüleyeva, (2002, 165) Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri: Kemançanın yay uzunluk ölçüleri ve çalım tekniği özellikleri ile ilgili bilgiler yer almaktadır.

Hamid Sultanov, Aynur Elhan Nayir, (2021, 18) Azerbaycan’da İlk Notalı Halk algıları Orkestrası Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi: Azerbaycan’ da çıkarılan çalgıların millileştirilmesi ile ilgili kanun bilgisi bu makaleden alınmıştır.

Etem Yeşilyurt, (2020, 266) Öğretmenin Pusulası, Ekev Akademi Dergisi: Öğretim ilkelerinin tarihçesine dair bilgiler bu tezden alınmıştır.

Onur Köksal, Bünyamin Atalay, (2005) Öğretim İlke ve Yöntemleri: Bu eserden öğretim ilkeleri bilgileri alınmıştır.



2. YÖNTEM

Bu araştırmada “nitel araştırma” yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemin içeriğini mülakat ve doküman çözümlemesi gibi detaylı çözümleme süreci oluşturmaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2005: 39). Bu çalışma, nitel araştırmanın bir türü olan yordayıcı değişken ilişkisel araştırma yöntemi kapsamında hazırlanmıştır. “Yordayıcı değişken ilişkisel araştırmalar, değişkenlerden biri üzerinden diğerinin yordanması (öngörölmesi), bir değişkenin diğerinden (yordayıcı değişken) yola çıkarak diğerinin (ölçüt değişken) değerinin belirlenmesidir” (Büyüköztürk ve diğerleri, s. 185-186; Karahasanoğlu & Yavuz s.11). Bu çalışmada aynı zamanda geğmişe yönelik betimsel yöntem tarama tekniği de kullanılmıştır.

2.1. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini farklı kültürlerdeki çalgılar için yazılan metotların Türk müziği çalgılarına uygulanabilirliği; örneklemini ise Azerbaycan kemanesi ve kabak kemane için uygunluğunun araştırılması oluşturmaktadır.

3. EĞİTİMİN TEMEL KAVRAMLARI BAĞLAMINDA ÖĞRETİM İLKELERİ

Öğretme faaliyetleri, önceden belirlenmiş hedeflere yönelik olarak gerçekleştirilen ve bireyde istenen davranış değişikliklerini sağlamayı amaçlayan faaliyetlerdir. Öğretim yoluyla öğrencilere aktarım eğitimin maksadıdır. (Eskicumalı, 2012:7; Sünbül, 2011: 14). XVII. yüzyıldan itibaren Pestalozzi, Floebel, Comeniuse, Dewey başta olmak üzere birçok bilim adamı tarafından öğretim ilkeleri, eğitimde amaca ulaşmayı kolaylaştırmak için ortaya çıkarılmıştır (Akpınar, 2012; Kutlu, Doğan & Karakaya, 2008'den aktaran, Yeşilyurt, 2020, 266). Bu çalışmada, incelenen metotlar öğretim ilkelerinin altı tanesi ile ilişkilendirilip analiz edilmiştir.

3.1. Öğretimin Amaca Görelik İlkesi

Öğretme-öğrenme süreci, belirlenen hedefler doğrultusunda ilerleyen ve öğrencilerin belirli davranışları geliştirmesini hedefleyen bir süreçtir. Hedeflerin belirlenmesi, eğitim programlarının etkili ve başarılı olabilmesi için önemlidir ve öğretmenlerin, öğrencilerin ilgi ve ihtiyaçlarına uygun bir şekilde öğrenme sürecini tasarlamalarını sağlar. (Köksal O, Atalay B 2005:8).

3.2. Öğretimin Hedefe Görelik İlkesi

Öğrenci merkezli eğitimin önemli bir ilkesi olan hedefe görelikte öğrencinin gelişimine katkı sağlayacak programlar, belirlenen hedeflere uygun olarak geliştirilir ve uygulanır. Bu yaklaşım, öğrencilerin ilgi, ihtiyaç ve yeteneklerine odaklanarak öğrenmeyi daha etkili ve anlamlı hale getirir. (Köksal O, Atalay B 2005:8).

3.3. Öğretimin Bilinenden Bilinmeyene İlkesi

Öğrenme sürecinde öğrencilerin mevcut bilgi ve deneyimlerinden hareket etmek, yeni bilgi ve becerilerin daha iyi öğrenilmesini sağlar. Bu yaklaşım, öğrencilerin önceki bilgilerini hatırlamalarını ve yeni konuları anlamalarını kolaylaştırır. Bilinenden

bilinmeyene ilkesi, program geliştirme dersi gibi derslerde önemlidir ve öğrencilerin bir konuyu tam olarak anlamadan diğerine geçmemeleri gerektiğini vurgular. Bu yaklaşım, öğrencilerin motivasyonunu artırır, öğrenmeyi anlamlı hale getirir ve uzun vadeli bilgi depolamasını sağlar. Öğretmenler, öğrencilerin mevcut bilgilerini değerlendirerek yeni konuları bu bilgilerle ilişkilendirmelidir. (Köksal O, Atalay B 2005: 9).

3.4. Öğretimin Somuttan Soyuta İlkesi

Somuttan soyuta ilkesi, öğrenmenin somut ve duysal deneyimlere dayanarak başlaması gerektiğini belirtir. Somut nesneler, gözle görülebilir, ölçülebilir ve duylarla deneyimlenebilirken, soyut kavramlar gerçekte ayrı bir varlık olmayan ve genellikle somut nesnelerin özelliklerini temsil eden kavramlardır. Bu ilke, öğrenme sürecinde duyların aktif olarak kullanılmasının önemini vurgular, özellikle ilköğretim çağındaki çocuklar için etkilidir. Somut materyaller ve deneyimler kullanarak öğrencilerin daha iyi anlamalarını ve öğrenmeyi daha kalıcı hale getirmelerini sağlar. (Köksal O, Atalay B 2005:9).

3.5. Öğretimin Açıklık İlkesi

Eğitimde açıklık ilkesi, öğretimin öğrencinin yakın çevresinden başlayarak genişleyen bir şekilde ilerlemesini öngörür. Çocukların ilgi ve meraklarının yakından uzağa doğru olduğu düşünülür. Çocuğun duysal ve düşünsel hayatının temelini oluşturan yakın çevresidir. Bu ilke, öğrenmenin öğrencinin bilgi ve deneyimlerinden başlaması ve onları genişleterek öğretimin yapılması gerektiğini vurgular. Öğrenme sürecinde birden fazla duyu organının kullanılması ve öğrencinin ilgi alanlarına dayalı olarak planlama yapılması önemlidir. Açıklık ilkesi, öğrencilerin ilgilerini ve motivasyonlarını artırarak öğrenmeyi daha anlamlı hale getirir ve kalıcı öğrenmeyi sağlar. (Köksal O, Atalay B 2005: 11). Edgar Dale'nin yaşantı konisine dayanır ve çok sayıda duyu organına hitap eder (Salman İçli, Z. 2019: 71).

3.6. Öğretimin Basitten Karmaşığa İlkesi

Turan (2007) tarafından da belirtildiği gibi, basit konuların zor konulara göre öğretmen ve öğrenci açısından daha kolay olduğu bilinmektedir. Bu nedenle, basitten karmaşığa ilkesi

öğretmenlerin öğrencilerin öğrenme sürecini daha verimli bir şekilde yönetmelerine yardımcı olabilir.



4. AZERBAIJAN KEMANÇASININ EĞİTİMDEKİ YERİ

Kemança, Azerbaycan halk müziğinde kullanılan kadim bir yaylı çalgıdır. Azerbaycan'da 20. yüzyılın başlarında çıkarılan “Müzik Aletlerinin Millileştirilmesi” yasası ile vatan sınırlarındaki bütün çalgıların devlet himayesine geçmesine bağlı olarak geleneksel çalgıların orkestrası kurulmuştur (Sultan, Nayir, 2021). Eğitimli sanatçılar yetiştirilmesi 1921 yılında bu orkestranın Azerbaycan Devlet Konservatuarı'na dönüştürülmesiyle gerçekleşmiştir. “Türkiye Azerbaycan Kemança Türleri ve Onların Sanatçılık Özellikleri” başlıklı doktora tezinde Dr. Öğr. Üyesi Kadir Verim (2015), kemança icracılarının, çocukluktan itibaren aldıkları eğitime bağlı olarak katettikleri aşamaları şöyle tarif etmektedir:

Ülkede 1928'den itibaren müzik ve resim alanlarında üç basamaklı bir eğitim sistemi uygulanmaktadır. Azerbaycan'da kemança eğitimi üç aşamadan oluşur: çocuk müzik okulu, ortaöğretim müzik okulu ve yükseköğretim müzik okulu. Çocuk müzik okulu Temel müzik teorisi, nota okuma ve temel tekniklerin yanı sıra çeşitli müzik parçaları da öğretilir. Ortaöğretim müzik okulu, kemança eğitiminin ikinci aşamasıdır. “Çahargah” ve “Hümayun” gibi teknik olarak yüksek seviyede olan mugamlar da bu yıl öğretilir. Yükseköğretim müzik okullarının kemança eğitiminin üçüncü aşaması olduğu gözlemlenmektedir. Lisans seviyesindeki bu eğitimde, Üzeyir Hacıbeyli'nin I ve II fantezileri, Hüseyingulu Sarabski'nin IV ve V konçertoları, Mozart'ın Fa major keman konçertosu gibi büyük hacimli çeşitli eserler öğretilmektedir (Verim, 2015 126-127).

Notanın önem kazanmasıyla birlikte metot çalışmalarına da başlanmıştır ve ilk olarak, Cevahir Hesenova'nın (1940) “Kemança mektebi” metodu yayınlanmıştır (Sultanov, Nayir, 2021). Bu metot, incelenen metotlara öncü olması ve kemança eğitiminin gelişmesi için temel teşkil etmektedir. 20. yüzyılın ikinci yarısında Ramiz Mirişli metodu ve 21. yüzyıla gelindiğinde ise zaman zaman Ofelia İmanova ve Rena Recebova'nın metotları ile yükseköğretim kurumlarında kemança eğitimleri süregelmiştir. Daha önce de

belirtildiği üzere Azerbaycan Devlet Konservatuarı 1920’de kurulmuş, 1991 yılında Hacıbeyov Bakü Müzik Akademisi olarak adı değiştirilmiştir. 2000’de kurulan Azerbaycan Milli Konservatuarı da eğitim hizmeti vermeye başlamıştır. Hacıbeyli öncülüğünde gerçekleştirilen kemança eğitiminin başlangıcından bugüne dek 100 yıllık bir süreçte mevcut konservatuarlarda çalgı, mugam, piyano, armoni eğitimleri verilmeye devam edilmektedir. Bu konservatuarlardan yetişen önemli kemança icracıları; Habil Aliyev, Adalet Vezirov ve İmamyar Hasanov’dur.

Bu konservatuarlarda en yaygın kullanılan metotlar Mirişli kemança mektebi ve İmanova ve Recebova kemança mektebi olmuştur. 20. yüzyılda Mirişli’nin metodu başlangıç seviyesinde öğretimde kullanılmakta iken, 21. yüzyılda İmanova & Recebova’nın yöntemi de tercih edilmeye başlamıştır. Görülmektedir ki bu yöntemlerde uygulanan teknikler zamanla gelişme göstermiş ve kemança çalgısının icra seviyesinde kısa zamanda ileri boyutlara yükselmesine yardımcı olmuştur.

4.1. Azerbaycan Kemançasının Yapısal Özellikleri

Kemançanın yapısal özelliklerle ilgili kapsamlı bilgiler Abdülkadir Meragi’den gelen bilgilerdir. “Kemança” çalgısının betimlenmesi 16. yüzyılda Tebrizli ressam Mir Ali tarafından yapılmıştır. Alman gezgin Engelbert Kempfer 17. yüzyılda Azerbaycan gezisinde güzel sesli olduğunu tel sayısının ise üç, dört telli olarak değiştiğini belirtmiştir M, Kerimov, 2003: 102).

Yapımında çoğunlukla ceviz ve dut ağaçları kullanılmaktadır. Çalgı çanaq(gövde), qol (sap), aşıklar, (burguluk) olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Gövde ve sap içinden geçen şiş (demir) yardımıyla birleştirilir. Sap uzunluğu 700mm. Gövde yüksekliği 175 mm. Eni 195 mm ‘den oluşmaktadır. Alet, kayın ağacından yapılmış 550-590 mm uzunluğunda ve çapı 10 mm olan düz veya biraz eğimli bir çubuk şeklindeki kamanla çalınır. Çubuğun uçlarına kazık şeklinde metal borular takılır, üzerlerine geçirilmiş demir bantlara ve çubuğun alt ucuna (demeti içinde) 160-180 adet at tüyü bağlanır. Yayın hareketini düzenlemek için, iğne yapraklı ağaçların özünde bulunan ve cam benzeri bir reçine olan katranlı bir madde (konifol) kullanılır (S, Abdüleyeva, 2002, 162).

4.2. Azerbaycan Kemançasının Çalış Tekniği Özellikleri

Kemança, Doğu'da ve Orta Asya toplulukları arasında farklı isimlerle anılan ve birçok varyasyonu bulunan yaylı bir çalgıdır. 19. Yüzyılın ikinci yarısında hanendelik sanatının gelişmesine bağlı olarak kemança icracılığı önem kazanmıştır. (M, Kerimov, 2003, 102).

Kemançanın çalınması sırasında kemança şaqli düşey, (yatıştırıcı) bir şekilde tutulur ve küçük bir yastığa dayanır. Yayın çubuğunun alt kısmı sağ elin başparmağı ve işaret parmağıyla hafifçe tutulur. Yayın hareketi, kemançanın sapındaki teller ve gövdesinin arasında/ ortasında gerçekleştirilir. Kamanı simlerin yakınında kullanırsanız daha yumuşak sesler elde edilir. Kemançada yayın teller üzerindeki hareketi, çalgıcının sol eliyle sağlanır, bu keman çalma tekniğinden farklıdır. (Abdüleyeva, 2002, 229).

Kemança genellikle teller arasında geçiş yaparak çalınır. Aynı anda seslerin çıkarılabilmesi için yan yana olan teller kullanılır. Üç veya dört sesli bir akor elde etmek için çalgı döndürülür, bu nedenle bu teknik arpej (arpejyo) olarak adlandırılır (Abdüleyeva, 2002, 229).

Muğamların çalınmasında yaygın olarak kullanılan bir çalma tarzı paralel ham ahengli (çift telli) olarak bilinir ve daha karmaşık bir çalma tekniği gerektirir. Sesleri yumuşatmak için genellikle tellerin ve kemança köprüsünün arasına bükülmüş bir parça kâğıt veya rezin yerleştirilir. (Abdüleyeva, 2002, 229)

Kemançada sol elin dört parmağı kullanılır ve sırasıyla şu şekilde adlandırılır: 1. şehadet ((işaret parmağı), ikinci (orta parmak), üçüncü (yüzük parmağı), dördüncü (serçe parmak). Açık tel notaları parmaksız çalındığında sıfır sembolü kullanılmaktadır (Abdüleyeva, 2002, 230).

4.3. İncelemeye Dâhil Edilen Kemança Metotları

20. yüzyılın başlarından itibaren Azerbaycan'ın müzik politikasında “muhasır medeniyetler seviyesine ulaşma” hedefi doğrultusunda hareket edilmiştir. Geleneksel çalgıların geliştirilerek dünya standartlarına uyumlu hale gelmesine öncülük eden Üzeyir Hacıbeyli, aynı zamanda müzik eğitiminde de gerekli gelişimin sağlanmasını savunmuştur (Şenel, 1996). Bu gelişim sürecinde Azerbaycan'ın geleneksel kadim yaylı çalgılarından biri olan kemança için de önemli derecede katkı sağlayacak çalışmalar

yapılmıştır. Araştırmalar sonucunda ilk kemança metodunun 1945 yılında “Kemança Mektebi” adıyla Cemal Hasanov tarafından yazıldığı tespit edilmiştir.

1970 yılında Ramiz Mirişli’nin, A. Mkrtıçev ile yayınladığı “Kemança Mektebi” metodunun ilk basımı konservatuarlarda kullanılmış ve zamanla sonraki baskılarla güncellenerek kullanılmaya devam edilmiştir. Azerbaycan’da eğitim görmüş dünyaca ünlü kemança virtüözü İmamyar Hasanov ile yapılan sözlü görüşmede “Amil Aliyev hoca ile kemança eğitimine başladım ve derslerde Mirişli’nin kemança mektebi metodunu kullandım” ifadesi bu metodun ne kadar uzun süre kullanıldığının bir göstergesi niteliğindedir. Önemli sanatçıların yetişmesine katkı sağlayan metot, Mirişli’nin Azerbaycan geleneksel müziği ve Batı müziği temelli bilgi birikimi ve tecrübesini de yansıtmaktadır. Nahçıvan 1934 doğumlu Mirişli, 1952-1954 yılları arasında müziğe Asef Zeynalli Müzik Okulu’nda kemança eğitimi ile başlamış, daha sonra 1956-1962 yılları arasında Azerbaycan Devlet Konservatuarı’nda bestecilik alanında yüksek müzik eğitimi almıştır. Prof. Dr. Ramiz Mirişli, pedagojik faaliyetlere uzun yıllar boyunca önem vermiş bir müzik eğitimcisi olarak, Bakü Müzik Akademisi ve Azerbaycan Milli Konservatuarı’nda öğretim üyeliği yapmış ve önemli müzisyenlerin yetişmesine değerli katkılar sağlamıştır.

1991 yılında Hafız Kerimov tarafından yazılan “Gam ve Etütler” adlı eser de yüzyıl sonlarında artış gösteren metot çalışmalarına yardımcı nitelikte bir eğitim materyali olmuştur. Kerimov’un yüz iki sayfalık Gam ve Etütler kitabının elli bir sayfasını beş bemol ve altı diyeze kadar tüm tonlarda beş pozisyonu içeren gamlar ve etütler oluşturmaktadır. Çoğunluğunu üç diyezli tonlar olmak üzere, iki bemole kadar kırk adet etüt oluşturmuş olan bu çalışmada, detache, legato ve varyasyonları, tremolo tekniklerini içeren etütler yer almaktadır.

Ofelia İmanova & Rena Recebova tarafından 2005 yılında yazılan “Kemança Mektebi” ise, bu zamana kadar yapılmış olan çalışmaların etkisiyle gelişim göstermiştir. Bu metotta geliştirilen strateji ve izlenen öğretim, yöntem ve teknikler; kolaydan zora, basitten karmaşığa öğretim ilkeleri temelinde yordanabilir bir sırayla uygulanmıştır.

5. BULGULAR

Çalışmanın problem cümlesinin ilgili alt problemleri, bu bölümde öğretim ilkelerine dayandırılarak incelenmiş, açıklanmış ve kemane eğitiminde kullanılabilmesi açısından karşılaştırılıp, tartışılmıştır.

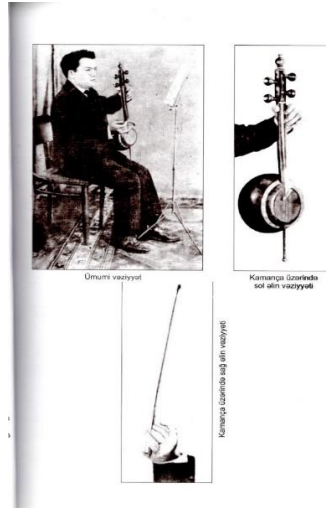
5.1. Ramiz Mirişli ve Nazım Mirişli Metodu İle İlgili Alt Problemler ve Bulgular

Ramiz Mirişli ve Nazım Mirişli tarafından yayınlanan Kemança Metodu'nun 2009 yılındaki basımı konu başlıkları göz önünde bulundurularak ve alt problem sorularıyla ilişkilendirilerek incelenmiştir.

5.1.1. Kemançanın Tutuş, Oturuş, Çalım Tekniği Açısından Kemaneye Benzerlik Teşkil Etmesi, Eğitim Materyalinin Ortak Kullanımı İçin Yeterli Bir Gerekçe midir?

Ramiz Mirişli kemança metodunun 3. ve 6.sayfaları arasında yer alan kemança tutuş, yay kullanımı, kemança ve yayın bölümlerinin açıklanması ve görsellerin analizi yer almaktadır.

Şekil 5.1. Kemança Tutuş Yay Tutuş ve Oturuş Görseli



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 5

Şekil 5,1'teki görselde; yay kullanımının temel kuralları ve yöntemleri (oturuş, tutuş, yay kullanımı) ve oturuş pozisyonu; kemança çalarken dik oturulması, sırt bölgesinin sandalyeye yaslanmaması, sağ bacağın geride, sol bacağın ise ilerde olması gerektiği açıklanmaktadır.

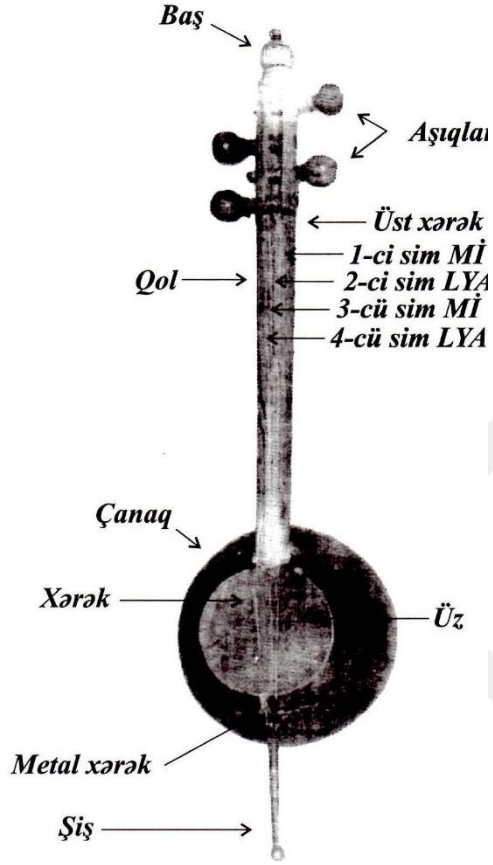
Tutuş pozisyonunda, kemançanın sapının burguluğa yakın bölgesinden, avuç içi sapa temas ettirilmeden işaret parmağı eklemi ile başparmağın eklemine kullanarak hafifçe tutulması gerektiği ve sol dirseğin hafif bükülmüş konumda olması gerektiğine dikkat çekilmiştir. Ayrıca, parmakların teller üzerinde dairesel bir şekilde olması gerektiği bilgisine yer verilmiştir.

Yay kullanımı için; başparmağın serbest bir şekilde tutulup yayın üzerindeki kayışın alt kısmına, işaret parmağın ise üst kısmına eğilerek yerleştirilmesi gerektiği anlatılmıştır. Bileğin daima fleksiyonda olmasına dikkat çekilmiş, yayın sağa doğru hareketinde yavaş bir şekilde bilek hareketi ile dirseğin bükülmesi gerektiği, sola hareketinde de aynı şekilde dirsekten bükülmesi gerektiği bilgisine yer verilmiştir.

Kemança çalımının daha etkili olabilmesi için, öğrencinin bedenine uygun ebatta çalgı seçimi ve parmakların boyutuna uygun yay seçiminin önemine dikkat çekilmiştir. Enstrüman tutuş, oturuş pozisyonu ve yay kullanımı detaylı bir şekilde açıklanmış, görsellerle desteklenmiştir.

Verilen bilgilere ve görsellere bakıldığında; kemança çalarken oturuş, çalgıyı doğru pozisyonda tutuş ve yay tutuş gibi temel bilgiler, kemançanın belirtilen yönleri ile kemane ile benzerlik göstermektedir. Böylece, öğretim ilkelerinden amaca/hedefe uygunluk, somuttan soyuta, açıklığa uygun olması bakımından kemane eğitime destekleyici olacağı ve katkı sağlayacağı görülmektedir.

Şekil 5.2. Kemançanın Bölümleri Görseli



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 6

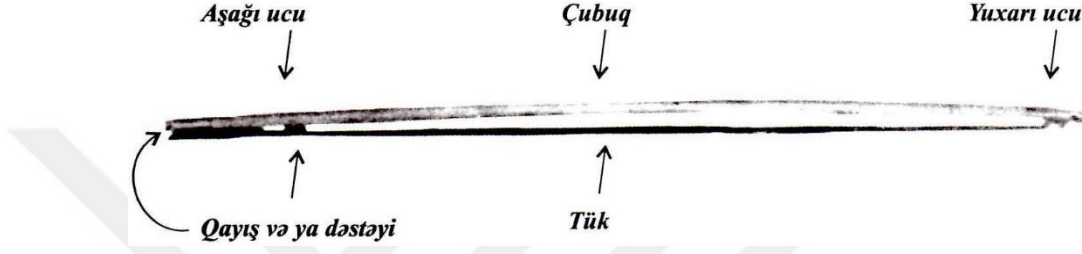
Şekil 5.2'teki görselde yazar tarafından belirtilmiş olan kemançanın bölümleri numaralandırılarak gösterilmiştir. Buna göre her bir numara şu şekilde açıklanabilir:

1. Kemançanın birinci bölümü burguların yer aldığı kısım, eşik olarak isimlendirilmektedir.
2. Kemançanın ikinci bölümü kol (sap) olarak ve tellerin üzerindeki (birinci tel mi, ikinci tel la, üçüncü tel mi ve dördüncü tel la) sıralanış şeklinde belirtilmektedir.
3. Kemançanın üçüncü bölümü genel olarak gövde olarak isimlendirilirken; tasın sağ orta bölümü “üz”, köprünün ve tellerin de üzerinde bulunduğu deri olan ön tarafı ise “eşik”, “tel takozu” (metal eşik), dize koyulan metal ise “şiş” olarak adlandırılmaktadır.

Verilen bilgilere ve görsellere bakıldığında; kemançanın bölümlerinin yapısal özelliklerinin detaylı açıklanması kemane çalgısı ile benzerlik gösterebilir. Ancak,

görselde belirtildiği üzere kemanın akordu birinci tel mi, ikinci tel la, üçüncü tel mi dördüncü tel la şeklindedir. Kemanenin akordu ise, birinci tel re, ikinci tel la, üçüncü tel re, dördüncü tel sol şeklindedir. Akort sistemi farklı olduğu için eğitimdeki açıklık ve hedefe uygunluk ilkelerini kapsamadığı için, bu görsel kemane eğitiminde katkı sağlamayacaktır.

Şekil 5.3. Yayın Bölümleri Görseli



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 6

Şekil 5.3'teki görselde yazar tarafından belirtilmiş olan yayın bölümlerini ifade eden terimler şu şekilde açıklanabilir:

Aşağı Ucu (Alt Uç): Yayın tutulduğu “kayış” veya “destek” olarak isimlendirilmiştir. Bu kısım yayın birinci bölümünü temsil etmektedir.

Çubuk (Arşe): Tellerin üzerinde hareket eden ve at kılından imal edilen ve çalma anlamına gelen “tük” olarak isimlendirilmiştir. Bu kısım yayın ikinci bölümünü temsil etmektedir.

Yukarı Ucu (Üst Uç): Bu kısım yayın üçüncü bölümünü temsil etmektedir.

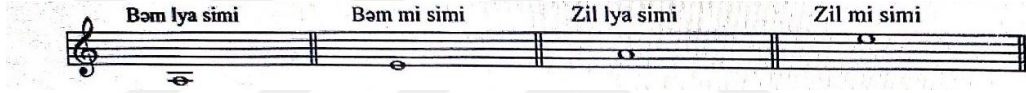
Verilen bilgilere ve görsele bakıldığında; yayın görseli ve detaylı anlatımı eğitimde öğrenciye uygunluk, somuttan soyuta, açıklık, bütünlük ilkeleri de göz önünde bulundurulduğunda, kemane eğitimini destekleyici olacaktır.

5.1.2. Kamança Mektebi İçerisindeki Teorik Bilgiler ve Buna Bağlı Olarak Yay Kullanım Tekniklerini İçeren Uygulamalar Kemane Eğitiminin Temeli İçin Yeterli midir?

Ramiz Mirişli metodunun 7. ve 48. sayfaları arasında yer alan porte, anahtar, ana usulleri, ritmik kalıpların bilgisi, detache, legato, aksent, pizzicato gibi yay kullanım tekniklerini, birinci pozisyonda dört parmağın kullanımını içeren uygulamaların ve egzersizlerin analizleri yer almaktadır.

Porte, sol, fa, do anahtarları, birlik, ikilik, dörtlük, sekizlik, on altılık nota değerleri ve karşılık gelen es işaretleri ölçü ve ölçü çizgisine yer verilmiştir. Bu temel bilgiler, akort sistemi ve çalgı farkı gözetmeksizin, müzik eğitimindeki tüm alanları kapsadığından dolayı, kemane eğitiminde de destekleyici olacaktır.

Şekil 5.4. Kemançanın Açık Tel Nota İsimleri



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 8

Şekil 5.4'te yer alan metodun bu bölümünde kemançanın açık tel notalarının porte üzerindeki yerleri gösterilmiştir. Pest telden başlamak üzere (la teli) sol anahtarı alt boşluktaki la notası, üçüncü tel birinci çizgide yazılan mi notası, ikinci tel ikinci boşlukta yazılan la notası ve birinci tel de dördüncü boşluktaki mi notası şeklinde gösterilmektedir. Açık tel nota isimleri porte üzerinde mi, la, mi, la olarak yazılsa da akordun birinci tel mi, ikinci tel si, üçüncü tel fa#, dördüncü tel si yapılmasından dolayı bu notalarla seslendirildiği bilgisi verilmiştir. Porte üzerinde verilen bu bilgiler kemane akordunun birinci tel re, ikinci tel la, üçüncü tel re, dördüncü tel sol yapılmasından dolayı, eğitimdeki amaca/hedefe uygunluk, açıklık ve ilkeleri de dikkate alındığında kemane eğitiminde kullanılamayacağı görülmektedir. Birinci pozisyonda tüm teller üzerinde çalınan tüm notalar belirtilmiştir.

Şekil 5.5. Kemançanın Birinci Pozisyonundaki Nota İsimleri



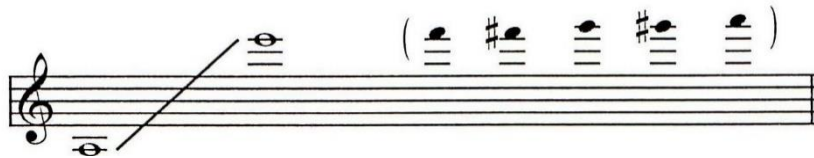
Kaynak: Mirişli, 2009, s. 8

Şekil 5.5'teki gösterimde; birinci tel mi notasından başlamak üzere mi, fa, sol, la, si notalarından oluşmaktadır. İkinci tel la notasından başlamak üzere la, si, do, re, mi notalarından oluşmaktadır. Üçüncü tel mi notasından başlamak üzere mi, fa, sol, la, si notalarından oluşmaktadır. Dördüncü tel la notasından başlamak üzere la, si, do, re, mi notalarından oluşmaktadır.

Porte üzerindeki bilgilere göre kemanenin akort sistemi farklılığından dolayı, kemançanın birinci pozisyonundaki notalarından farklı olduğu görülmektedir. Kemanenin birinci tel, birinci pozisyonundaki notaları re, mi, fa, sol, la, ikinci telde birinci pozisyonundaki notaları birinci pozisyonundaki notaları la, si, do, re, mi, üçüncü telde birinci pozisyonundaki notaları re, mi, fa, sol, la dördüncü teldeki notaları sol, la, si, do, re şeklindedir. Kemança ve kemanenin birinci pozisyonunda sadece ikinci teldeki notaları aynıdır. Bu durum eğitimdeki bütünlük ilkesine uymadığından dolayı kemane eğitiminde kullanılamamaktadır.

Şekil 5.6. Kemançanın Diapozunu

Kemançanın diapazonu küçük oktavın *lya* səsindən
ikinci oktavın *mi* səsinə qədərdir
Üçüncü oktavın yalnız *fa*, *fa diyez*, *sol*, *sol diyez* və *lya* səsləri işlənir.



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 9

Şekil 5.6'daki metodun bu bölümünde kemançanın en pestten (la4) tize(mi6) ses aralığı porte üzerinde belirtilmiştir. Ek olarak üçüncü oktavdaki fa, fa#, sol, sol#, la notaları belirtilmiştir. Porte üzerinde verilen bilgilere bakıldığında kemançanın dördüncü teli la

ikinci oktavının mi notası olduğu görülmektedir ancak kemanın dördüncü teli sol, birinci teli re olduğu için 2. oktavı re notasına kadar çıkmaktadır. Hem bu farklılıktan hem de eğitimde açıklık, öğrenciye uygunluk ilkelerine uymadığından dolayı kemane eğitiminde teorik bilgi olarak kullanılamayacağı görülmektedir.

Şekil 5.7. Ana Usullerin Porte Üzerindeki Görseli



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 9

Şekil 5.7'deki görselde, ana usuller basit bir örnek ile açıklanmıştır. 4/4'lük, 3/4'lük, 2/4'lük birim zaman ve değerlerde bir ölçü içerisinde her biri dörtlük fa notası yazmak suretiyle anlaşılır bir şekilde ana usuller açıklanmıştır. Bu yönüyle açıklık, somuttan soyuta ilkelerine uygun olmuştur. Porte üzerinde verilen bu teorik bilgiler, genel müzik bilgileri olduğu için de amaca/hedefe uygunluk ilkeleri ile örtüşmektedir ve buna bağlı olarak kemane eğitiminde de kullanılacağı görülmektedir.

Şekil 5.8. Alterasyon İşaretleri Görseli

SƏSİN ZİLLƏŞMƏSİ VƏ BƏMLƏŞMƏSİNİ GÖSTƏRƏN
İŞARƏLƏR

- # – diyez – səsi yarım ton zilləşdirir
- b – bemol – səsi yarım ton bəmləşdirir
- × – dubl diyez (ikiqat diyez) – notu iki yarımton zilləşdirir (yəni bir ton)
- bb – dubl bemol (ikiqat bemol) – notu iki yarımton bəmləşdirir (yəni bir ton)
- ♯ – bekar – imtina işarəsidir (yəni əvvəlki # və b ləğv edir)

Kaynak: Mirişli, 2009, s. 9

Şekil 5.8'de gösterilen değiştirme işaretleri için yapılan açıklamalar sırasıyla aşağıdaki gibidir:

Diyez (#): Sesi yarım ses tizleştirdiği (incelttiği) bilgisi verilmiştir

Bemol (b): Sesi yarım ses pestleştirdiği (kalınlaştırdığı) bilgisi verilmiştir

Çift Diyez (##): Sesi iki yarım ses (1 ses) tizləştirdiği bilgisi verilmiştir.

Çift Bemol (bb): Sesi iki yarım ses (1 ses) pestləştirdiği bilgisine yer verilmiştir.

Bekar: Bemol ve diyez etkisini ortadan kaldırdığı bilgisine yer verilmiştir.

Şəkil 5. 9. Yay Kullanım İşaretleri Görseli

ŞƏRTİ İŞARƏLƏR

- ▮ – kamanla sağa
- ▮ – kamanla sola
- B – bütöv kamanla
- A J – kamanın aşağı yarısı ilə
- J J – kamanın yuxarı yarısı ilə
- D – kamanın dəstəyində
- U – kamanın ucunda
- ⌒ – *fermata*. Notun və ya pauzanın üstündə qoyulmuş fermata işarəsi notu və ya pauzanı arzulanan qədər uzadır.
- || – qoşa xətt pyesin sona yetdiyinə göstərir
- ⋮ – təkrar işarəsi

Kaynak: Mirişli, 2009, s. 9

Şəkil 5.9'daki sembollerin açıklamaları sırasıyla şu şekilde yapılmıştır:

Kamanla sağa: Yay ile sağa doğru (çekerek) çalma işareti

Kamanla sola: Yay ile sola doğru (iterek) çalma işareti

Bütöv kamanla: Bütün yayla çalma işareti

Kamanın aşağı Yarısı ile: Yayın alt yarısı ile çalma işareti

Kamanın yukarı Yarısı ile: Yayın üst yarısı ile çalma işareti

Kamanın desteğinde: Yay desteği üzerine

Kamanın ucunda: Yayın ucunda çalma işareti

Fermata; puandorg işareti için “nota uzatır veya istendiği kadar uzatılır” şeklinde açıklanmıştır.

Qoşa xətt pyesin sona yetdiyinə göstərir: Çift çizgi ile ifade edilen sembol için eserin bittiğini açıklamıştır.

Təkrar işarəsi: Təkrar anlamına gələn nöktələmə və çizgiləmə sembolərini açıqlamışdır.

Görsellerde yer alan bilgilere göre verilen alterasyon ve yay kullanım işaretleri açıklık ilkesi içinde net anlaşılır ve somuttan soyuta ilkeleri ile desteklenmektedir. Gerekli teorik ön bilgiler çerçevesinde öğrenme gerçekleşmesi düşünülerek, yay uygulamalarında hazır bulunuşluğun kemane eğitimine katkı sağlayacağı anlaşılmaktadır.

Boş tellerde yayın olağan hareketlerini içeren çalışmalara yer verilmiştir. 4/4'lük usulde ikinci tel la, üçüncü tel mi, birinci tel mi, dördüncü tel la notalarında ikilik, dörtlük, birlik nota değerlerinde ve her bir tel için dörder adet alıştırma bulunmaktadır. Bu alıştırmalarda; ikinci telden üçüncü tele geçiş, birinci telden dördüncü tele geçiş şeklinde bir sıra izlenmiştir.

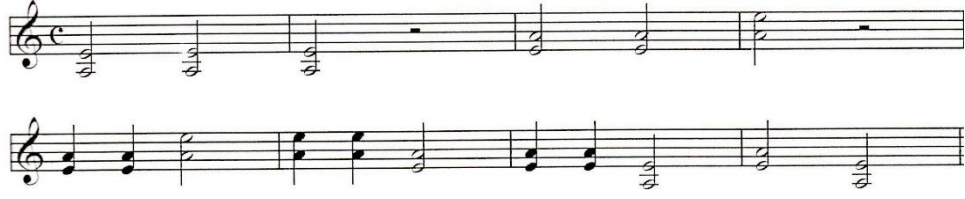
Şekil 5.10. Açık Tellerde Es Çalışmaları Notaları



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 11

Şekil 5.10'da yer alan metodun bu bölümünde, tüm tellerde birlik, ikilik ve dörtlük "es"lerin yayda uygulanışına geçilmiştir. Eslerde yayın telden ayrılması gerektiği bilgisi verilerek, çalışma esnasında sesli olarak sayılması ve eslerde yayın telden ayrılması gerektiği vurgulanmıştır. 4/4'lük bir çalışma içerisinde esler ile yumuşak bir geçiş kullanılarak açık tellerde ikinci telden üçüncü tele, sonrasında birinci ikinci, üçüncü, dördüncü tel sırası ile da aralarda es kullanmak suretiyle tüm tellerde yayın kullanımına geçilmiştir.

Şekil 5.11. Bir Yayda İki Telde Çalışma Notaları

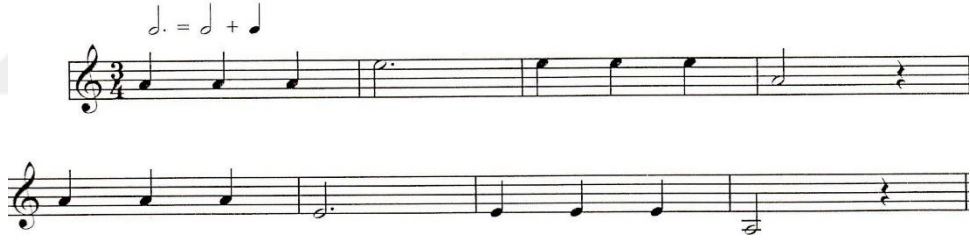


Kaynak: Mirişli, 2009, s. 14

Şekil 5.11'deki Birinci alıştırma: Yayın iki tel üzerindeki hareketini öğreten çalışmalara yer verilmiştir. Dördüncü ve üçüncü teldeki la ve mi notalarında ikilik nota değerinde, tek yayda çalınmasına yer verilmiştir. Devamında aynı çalışma dörtlük nota değerlerinde devam ettirilmiş ve yayın hızlandırılması amaçlanmıştır.

Şekil 12. 3/4' lük usulde alıştırma notası

Xanədə üç çərəklik.



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 14

Şekil 5.12'deki 2. Alıştırma: 3/4 'lük usuldeki ilk örneğe geçilmiştir ve noktalı ikilik değeri de ekleyerek sırasıyla ikinci telden birinci tele, ikinci telden üçüncü ve dördüncü tellere geçiş çalışmalarını devam ettirmektedir.

Görsellerde yer alan bilgilere göre yayın boş tellerdeki düzensiz hareketleri, es uygulamaları, iki telin aynı anda çalınması gibi uygulamalar iki çalgının birinci, üçüncü ve dördüncü tel notalarının farklı olması sadece ikinci telde la notasının olması eğitimdeki amaca ve hedefe uygunluk ilkelerine uymadığından kemanede açık tel uygulamalarını desteklememektedir.

Şekil 5.13. Sol Elde Birinci Ve İkinci Parmak Çalışmaları Notası

15

Sol el barmaqların sıra ilə hərəkətinin öyrənilməsi.

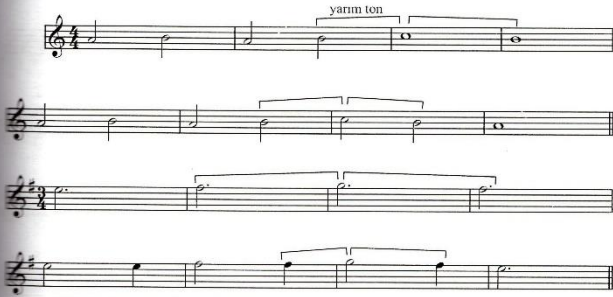
Barmaqları simin üstündə yarım dairəvi saxlamalı, sim barmaq döşəyinin ortasına düşməlidir, barmaqları simin üzərindən götürdükdə, onlar dairəvi vəziyyətini saxlamalıdır.

1-ci barmağın hərəkəti:



Bu məşğələləri qalan iki simdə də çalmalı.

2-ci barmağın hərəkəti:



*) Düzgün (B) intonasinin əsasını təşkil etməlidir.

Kaynak: Mirişli, 2009, s. 15

Şekil 5.13'te yer alan metodun bu bölümünde, sol elin parmak hareketlerinin sırası ile öğrenimine yer verilmiştir.

Birinci alıştırma, birinci parmak kullanımı: 4/4'lük usulde ikinci teldeki la notasına ilave olarak si notasının birinci parmak ile (işaret parmağı) çalınışı gösterilmiştir. birlik, ikilik ve dörtlük nota değerlerinde yavaştan hızlıya doğru çalışma sürdürülmüştür. Bu yönüyle basitten karmaşığa ilkesine uygun bir çalışma olmuştur. Tonalite kavramı ekseninde çalışma oluşturulmuştur ve la minör tonunda ikinci derecenin kullanılması ile başlanmıştır.

İkinci alıştırma birinci parmak kullanımı: 3/4'lük usulde üçüncü teldeki mi notasına ilaveten fa# notasının birinci parmak ile çalınışı gösterilmiştir. Noktalı ikilik, ikilik çalışma ve dörtlük değerlerde yavaştan hızlıya doğru çalışma sürdürülmüştür. Bu yönüyle

basitten karmaşığa ilkesine uygun çalışma olmuştur. Ek olarak fa# kullanılmasındaki amaç ise hem tonal müzik düşüncesiyle mi minör modun kullanımı hem de ikinci teldeki la-si aralığının esas alınıp birinci teldeki birinci parmak kullanımının da aynı aralıkla başlatılıp sadece tel değişikliği düşünülmüştür ve bu yönüyle bütüncül bir anlayış benimsenmiştir. Tellerin farklı aralıkların aynı olması çağrışım yapması sebebiyle sesin doğru çalınması da sağlayacaktır.

Üçüncü alıştırma ikinci parmak kullanımı: 4/4'lük usulde, ikinci teldeki la, si notalarına ilaveten ikinci parmakla (orta parmak) do notasının çalınışı gösterilmiştir. Aynı zamanda la minörün ikinci derecesinin çalınmasına geçilmiştir. Birlik ve ikilik notlarla alıştırma yapılmıştır. Ayrıca aralık olarak si ve do notaları arasının yarım ses olduğu bilgisi verilmiştir.

Dördüncü alıştırma ikinci parmak kullanımı: 3/4'lük usulde üçüncü teldeki mi, fa# notalarına ilaveten ikinci parmakla sol notasının çalınışı gösterilmiştir. İkinci teldeki ikinci parmak kullanımı aynı basım yeri ve ses aralığı olarak birinci tele taşınmıştır. Bütüncül yaklaşım sürdürülmüştür. Mi minörün ikinci derecesinin çalınışı gösterilmiştir. Fa#, sol aralığının yarım ses olduğu bilgisine yer verilmiştir. İlk önce noktalı ikilik notlarla sonrasında da ikilik ve dörtlük notalarla çalışma sürdürülmüştür. Dip not olarak diyez işaretinin tanımının yapılması hatırlatması yapılmıştır.

Nota üzerinde verilen birinci ve ikinci parmak kullanımı çalışmalarına bakıldığında birinci, üçüncü ve dördüncü tellerin kemanedekinden farklı olması nedeniyle kullanılamamaktadır. İkinci tel iki çalgıda da la olduğu için uygundur ancak bütünüyle kemane çalgısındaki birinci ve ikinci parmak kullanımını karşılamadığından kullanılamayacağı görülmektedir.

Şekil 5.14. Üçüncü Parmak Çalışmaları

3-cü parmağın hareketi:



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 15

Şekil 5.14'te yer alan metodun bu bölümünde üçüncü parmak (yüzük parmağı) kullanımına geçilmiştir.

Birinci Alıştırma: İkinci telde, üçüncü parmakla kapalı olarak çalınan re notasını; 4/4'lük usulde ikilik değerlerde la, si, do, re notalarının çalımıyla başlatılmıştır. Yarı değerinde hızlandırılıp dörtlük notalarda re, do ikilik re ve sonrasında bir perde aşağıdan sequence ile (do, si do) devam ettirilip si do re notalarının çalımı ile alıştırma bitirilmiştir. Seslerin ardışık sıralanması yavaştan hızlıya doğru birinci, ikinci ve üçüncü parmakların doğru ses basımını ve serilik kazanması amaçlanmıştır

İkinci alıştırma: Üçüncü telde üçüncü parmakla kapalı olarak çalınan la notasının kullanımını 3/4'lük usulde mi fa sol la seslerinin ardışık seslendirilmesiyle başlanıp noktalı ikilik değerinde uzun la notasında kalış yapılmıştır. Son dört ölçü boyunca; genellikle dörtlük nota değerlerinde sol, fa, sol, la, sol, fa ve sol notalarında ikilik, la ve mi notalarında ikilik değerlerin kullanımıyla alıştırma sonlandırılmıştır. Böylece birinci, ikinci ve üçüncü parmakların daha seri kullanımına katkı sağlanması amaçlanmıştır.

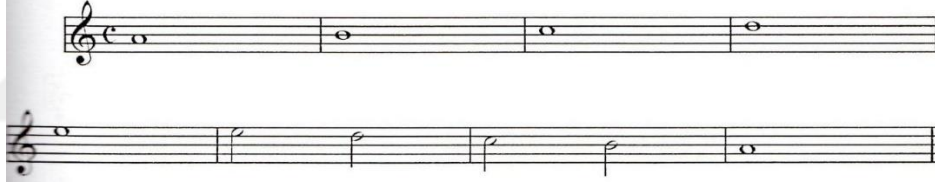
Üçüncü alıştırma: Birinci telde 4/4'lük usulde dörtlük nota değerlerinde mi, fa#, sol ve la notalarının seslendirilmesiyle başlatılmıştır. Sol notasında ikinci parmak, fa notasında birinci parmak, sol notasında ikinci parmak ve la notasında üçüncü, sol notasında ikinci, la notasında üçüncü parmakların sırasıyla kullanıldığı ardışık sesleri içeren sequencelerle alıştırma sonlandırılmıştır.

Görselde yer alan üçüncü parmak uygulamaları, birinci, üçüncü ve dördüncü teldeki akorda bağlı farklılıktan ve buna bağlı duatelerin kemane için değiştirilmesi koşuluyla uygulamak mümkün olacaktır.

Şekil 5.15. Dördüncü Parmak Çalışmaları

4-cü barmağın hərəkəti.

Yuxarı qalxan ardıcıl hərəkətdə barmaqları simin üzərində saxlamaq lazımdır.
Əgər şagirdə eyni zamanda dörd barmağı saxlamaq çətinlik törədirsə,
1-ci barmağı simin üzərindən götürmək lazımdır.



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 17

Şekil 5.15'te, parmakların sürekli hareketle tel üzerinde tutulması gerektiği bilgisine yer verilmiştir.

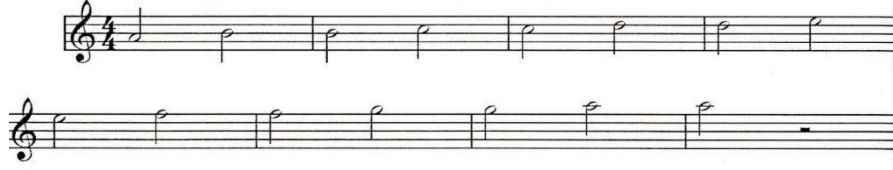
Dördüncü parmak kullanımı için birinci alıştırma: ikinci telde 4/4'lük usulde birlik notalarla ardışık seslerle la, si, do, re, mi notalarında dördüncü parmak kullanılmıştır ve ikilik notalarla mi, re, do, si ve la notalarında birlik nota ile sonlandırılmıştır. İkinci tel iki çalgıda da la olduğu için bu alıştırma kemane çalgısı için uygundur.

Şekil 5.16. İkili Aralık Çalışmaları

İntervalların öyrədilməsi.

İki səs arasında ucalıq məsafəsi *interval* adlanır.

sekunda:



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 18

Şekil 5.16'da bulunan ikili aralık çalışmaları konulu bu alıştırmada; la minör tonunda ikinci telden başlayarak birinci tele bir oktav boyunca ikili aralıklar detache tekniğinde gösterilmiştir. İkinci tel iki çalgıda da la olduğu için birinci, ikinci ve üçüncü parmaklar kemanedeki parmak kullanımı ile örtüşmektedir. Bu yönüyle uygundur ancak kemançada; birinci tel açık olduğunda mi notasında sıfır, fa notasında birinci, sol notasında ikinci ve la notasında üçüncü parmak kullanılmaktadır. Kemanede ise birinci tel açık iken re notasında sıfır, mi notasında birinci, fa notasında ikinci, sol notasında üçüncü ve la notasında dördüncü parmaklar kullanılmaktadır. Birinci telde belirtilen parmak numaralarının kullanımı ile kemane çalgısı eğitiminde kullanılması mümkündür.

Şekil 5.17. Üçlü Aralık Çalışmaları

tersiya:



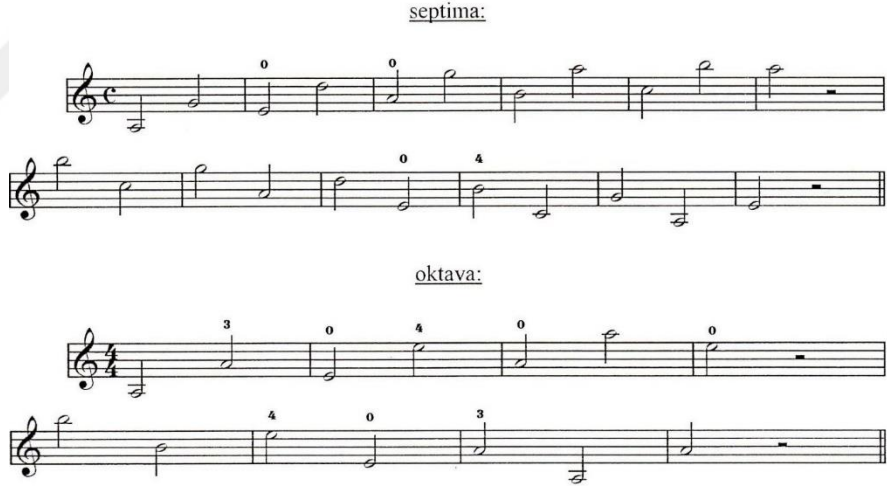
Kaynak: Mirişli, 2009, s. 18-19

Şekil 5.17’de, mi minör tonunda üçüncü teldeki mi notasından başlamak üzere birinci teldeki si notasına kadar uzanan 2,5 oktavlık bir ses aralığında üçlü aralıklar gösterilmiştir.

Alıştırmadaki parmak numaraları değerlendirildiğinde; akorda bağlı olarak, üçüncü telde mi notasında sıfır, la notasında üçüncü parmak kullanılmıştır. Birinci telde mi notası açık telde sıfır olduğu için, si notasında dördüncü parmak kullanılmıştır ve birinci pozisyondaki tüm parmakların kullanımını içermektedir. Ancak kemanede üçüncü açık tel re olduğu için, mi notasında birinci parmak la notasında dördüncü parmak kullanılması gerekmektedir. Birinci açık telin re sıfır olmasından dolayı, si notasının çalınabilmesi için ikinci pozisyonun kullanılması gerekmektedir. Parmak numaralarının uyarlanması koşulu ile kemane çalgısı için uygulamak mümkündür

Şekil 5.18. Yedili Ve Sekizli Aralık Çalışmaları

20



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 20

Şekil 5.18’de bulunan Birinci alıştırma: yedili aralıkların dördüncü telden birinci tele kadar seslendirilmesine yer verilmiştir. Dördüncü telden (la notasında sıfır, sol notasında ikinci parmak) üçüncü tele, üçüncü telden ikinci tele (mi notasında sıfır, re notasında üçüncü parmak), ikinci telden birinci tele (la notasında sıfır – sol notasında ikinci parmak) ve aynı tellerde (si notasında birinci, la notasında üçüncü), (do notasında ikinci, si notasında dördüncü parmak) yedili aralıklar belirtilen perdeler ve parmak numaraları ile gösterilmiştir.

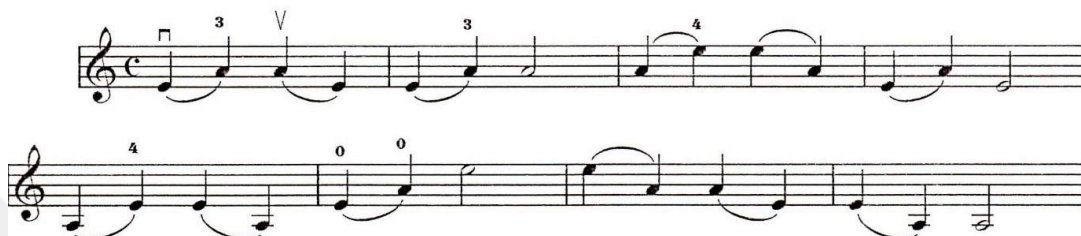
Birinci telden ikinci tele (si notasında dördüncü, do notasında ikinci sol notasında ikinci la notasında sıfır), ikinci telden üçüncü tele (re notasında üçüncü mi notasında sıfır) üçüncü telden dördüncü tele (si notasında dördüncü, do notasında ikinci, sol notasında üçüncü la notasında sıfır) yedili aralıkları tel ve parmak numaralarıyla kullanılıp üçüncü tel mi' de bitirilmiştir.

İkinci alıştırma: sekizli aralık (oktav) çalışmaları yapılmıştır. Dördüncü tel açık la notasından, üçüncü telde üçüncü parmakla çalınan la notasına, üçüncü teldeki açık mi notasından, ikinci telde dördüncü parmakla çalınan mi notasına, ikinci teldeki açık la notasından birinci teldeki la notasında üçüncü parmak kullanılmıştır.

Birinci alıştırmadaki parmak numaralarına bakıldığında, kemanenin parmak kullanımından farklı olduğu görülmektedir. Kemanede dördüncü teldeki la birinci parmak, üçüncü teldeki sol üçüncü parmak, üçüncü tel mi notasında sıfır, dördüncü tel re üçüncü parmak, ikinci tel la sıfır, birinci tel sol üçüncü parmak, ikinci tel si birinci parmak, birinci tel la birinci parmak la dördüncü parmak kullanılmaktadır. Alıştırmanın bu bölümüne kadar birinci pozisyondayken ikinci teldeki do birinci parmak, birinci teldeki si notası dördüncü parmak kullanımı ile ikinci pozisyona geçilmesi gerekmektedir. Üçüncü teldeki dördüncü parmakla si çalınması için üçüncü telde ikinci pozisyona geçilmelidir. La minör dizisinde iki oktav ses aralığında tüm tellerde yedili aralıkların kemaçada çalımı birinci pozisyonda yapılırken kemanede farklı parmak kullanımları ile birinci ve ikinci pozisyonun kullanımını içermektedir. İkinci alıştırma kemane çalgısına uygulandığında ikinci tel si notasında birinci parmak ve birinci tel si notasında ikinci pozisyon dördüncü parmak kullanımı gerekmektedir. 20. sayfaya kadar tüm alıştırmalarda detache tekniği kullanılmıştır. Bu yönüyle eğitimde basitten karmaşığa ilkesinin benimsendiği görülmektedir.

Legato.

İşarə *liqa* adlanır. Bu işarə notları əlaqəli, yəni *leqato*, başqa sözlə desək, bir neçə notu kamanın bir hərəkəti ilə çalmaq lazımdır. Kamanın bir simdən başqa simə rəvan keçməsi üçün kamançanın qolunu kamana uyğun döndərmək lazımdır.



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 20

Birinci Alıştırma: 4/4'lük usulde, ilk iki ölçüde üçüncü telde dörtlük nota değerlerinde mi notasında sıfır, la notasında üçüncü parmak kullanımı legato tekniği ile gösterilmiştir.

Alıştırma değerlendirildiğinde, üzerindeki parmak numaralarının kemaneye uygun olmadığı görülmektedir. Bu alıştırmayı kemanede uygulamak için üçüncü telde mi notasında birinci parmak, la notasında dördüncü parmak kullanılmalıdır. İkinci teldeki la notasında sıfır, mi notasında dördüncü parmak kullanımı kemane içinde uygundur. Dördüncü telde la notasında birinci parmak, mi notasında ikinci pozisyonda dördüncü parmak kullanılmalıdır.

Şekil 5.20. Sekizlik Nota Değerleri Çalışma Notaları

Səkkizliklər.



məşğələ:



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 26

Şekil 5.20'de 8'lik nota değerinin ve es işaretinin bilgisine yer verilmiştir. Ön bilgiler verilerek önceki yay kullanım uygulamaları ile birleştirilerek hazır bulunuşluk sağlanmıştır. 4/4'lük usulde 2 ölçülük örnek verilmiştir. 2/4'lük usulde, re majör tonunda, dörtlük ve sekizlik notlarda detache ve legato tekniklerini içeren egzersize yer verilmiştir. Mi notasının birinci telde sıfır ve ikinci telde dördüncü parmak kullanımını içermektedir.

Bu alıştırma değerlendirildiğinde, ikinci teldeki birinci pozisyondaki dört parmak kullanımı kemane ile aynıdır ancak re, mi ve fa# notaları art arda çalınırken, kemanede re notasında sıfır, mi notasında birinci, fa# notasında ikinci parmak kullanılmalıdır.

Şekil 5.21. Noktalı Dörtlük Ve Sekizlik Değerlerde Çalışma Notaları

Nöqtəli çərəklik və səkkizlik.



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 28

Şekil 5.21’de noktalı dörtlük ve sekizlik değerlerde çalışma kapsamında ilk önce noktalı dörtlük nota değerinin öğrenimine yer verilmiş ve bir örnekle bir ölçü içinde gösterilmiştir.

Bunun için verilen alıştırma; do majör tonunda (allegretto) detache tekniği ile çalımına yer verilmiştir. İlk iki ölçüde do üzerinde yapılan ezgi, devamında üçüncü ve dördüncü ölçülere sequence yapılmıştır. Dördüncü telde do notasında üçüncü parmak, re notasında dördüncü parmak, üçüncü telde sol ve la notalarında üçüncü ve dördüncü parmaklar kullanılmıştır.

Bu alıştırma değerlendirildiğinde; akort farklılığına bağlı olarak, üçüncü ve dördüncü tellerdeki parmak numaralarının kemaneye uymadığı görülmektedir. Bu alıştırmayı kemanede uygulayabilmek için dördüncü tel do üçüncü parmak ile, üçüncü telde re 0, mi birinci parmak, fa ikinci parmak, sol üçüncü parmak, la notasında dördüncü parmak kullanılmalıdır.

Şekil 5.22. Sekizlik Es Çalışma Notaları

7 8 Sekizlik pauza.



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 29

Şekil 5.22’deki İkinci alıştırma: mi minör tonunda sekizlik esin gösterimini içermektedir.

Şekil 5.23. Sekizlik Es Detache Ve Legato Tekniği Çalışma Notası

30



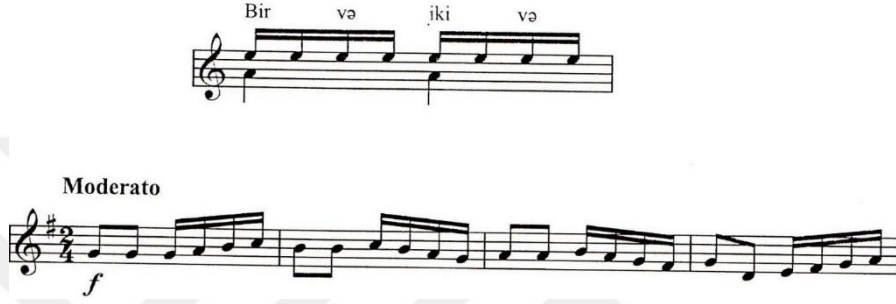
Kaynak: Mirişli, 2009, s. 30

Şekil 5.23’teki alıştırma; 2/4’lük usulde, re majör tonunda daha önce çalışılan sekizlik es, legato yay kullanım işaretleri ve bir telde tüm parmakların kullanımı gibi ikinci telde

birinci pozisyon tüm bilgilerin içinde yer aldığı bir çalışma olmuştur. Bu alıştırma değerlendirildiğinde; ikinci tel kemanede la olduğu için kemanede de uygulanabileceği görülmektedir.

Şekil 5.24. Onaltılık Değerde Çalışma Notası

Onaltılıqlar.



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 31

Şekil 5.24'te 16'lık nota değerinin tanımına yer verilmiştir. Bunun için verilen alıştırma 2/4'lük usulde sol majör tonunda yazılmıştır. Örnek olarak bir ölçü içinde, iki sekizlik ve dört on altılık temel kalıpların detache tekniği ile çalışmasına yer verilmiştir. Bu alıştırma ikinci, üçüncü ve dördüncü tellerde birinci pozisyon kullanımını içermektedir.

Kemane eğitimi için değerlendirildiğinde; üçüncü telde re notasında sıfır, mi notasında birinci parmak, fa# notasında ikinci parmak, sol notasında üçüncü parmak, birinci telde la notasında sıfır, si notasında birinci parmak, do notasında ikinci parmak kullanılmalıdır.

Şekil 5.25. Onaltılık Nota Değerinde Legato Varyasyon Notaları

32

ETÜD

VARIANTLAR



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 32

Şekil 5.25'teki alıştırmada; 2/4'lük usulde, la majör tonunda, her ölçüde dört tane onaltılıktan oluşan ritmik kalıpların, ilk iki notası legato, devamındaki iki notanın detache veya ilk ikisi legato, devamındaki ikisi de bağlı ve staccatolu çalımını içeren bir çalışmaya yer verilmiştir. Bu alıştırma, ikinci ve üçüncü tellerde birinci pozisyonda birinci, ikinci ve üçüncü parmağın kullanımını içermektedir.

Şekil 5.26. Aksent Çalışma Notaları

Aksent.

> işarə aksent adlanır.

Birinci notu yüngülcə aksent etməli, onaltılıq notları biləyin hərəkəti ilə ifa etməli.



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 33

Şekil 5.26'da aksent için; Aksan denilir, ilk notanın hafif vurgulu, on altılık notaların bilek hareketiyle olması gerektiği bilgisine yer verilmiştir.

Birinci alıştırma: 2/4'lük usulde, do majör tonunda, melodik bir etüttür. Aynı zamanda yayın kullanımı ile ilgili varyasyonların bilgisine yer verilmiştir. İlk sekizlikte yayın hareketi vurgulu, devamındaki iki on altılık legato şeklinde örneklendirilmiştir. Aksan (vurgu) işaretinin açıklanmasının ön bilgisi verilmiştir.

Bu alıştırma kemane eğitimi için değerlendirildiğinde; ikinci teldeki parmak numaraların kemane çalgısı için de uygun olduğu görülmektedir. Yay kullanımı kemança ile aynı olduğu için kemanede de aksent tekniği uygulanmaktadır.

Şekil 5.27. 6/8'lik Usul Öğretimi Ve Varyasyon Notaları

37

Şagirdə 6/8 ölçüsünü izah etməli.



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 37

Şekil 5.27'de 6/8'lik usulün bir ölçü içindeki tesadüf edilen ritmik varyasyonlarına yer verilmiştir. Bir ölçüde bir dörtlük, bir sekizlik, üç sekizlik ritmik kalıp ve bu kalıbın noktalı varyasyonları, bir sekizlik, dört on altılık, altı tane on altılık ve son olarak da üç tane dörtlük şeklinde açıklanmıştır. Bu ritim kalıplarının detaylı olarak işlendiği la minör !etütlere! yer verilmiştir.

Şekil 5.28. 6/8'lik Usulde Çalışma Notaları

38

Moderato



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 38

Şekil 5.28'deki alıştırma; La minör (melodik) tonunda, bir oktav ses aralığında, ölçü içerisinde bir birim zamanı kapsayan bir dörtlük, bir sekizlik, üç sekizlik noktalı kullanımı, dörtlük ve iki on altılık ritmik kalıpların yer aldığı, ağırlıklı olarak detache kullanımını kapsayan bir çalışma yer almaktadır. Birinci telde mi sıfır ve fa notasında birinci parmak, ikinci telde birinci pozisyonda tüm parmaklar, üçüncü telde fa# notasında birinci ve sol notasında ikinci parmaklar kullanılmıştır.

Bu alıştırma kemane eğitimi için değerlendirildiğinde; birinci telde re notasında sıfır, mi notasında birinci, fa notasında ikinci parmak kullanılması uygun olacaktır. İkinci teldeki

parmak numaralarının kemane çalgısı için de uygun olduğu görülmektedir.  telde fa # ikinci parmak, sol notasında  parmak kullanılmalıdır.

Şekil 5.29. Triolenin ğretim Notaları

Triollar.



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 41

Şekil 5.29’da triole’nin öğrenimine geçilmiştir. Birinci ldeki dörtlük notlardaki la, si, do, si temasının, “la-la-la, si-si-si, do-do-do, si-si-si” Şeklindeki triole’li (lemeli) varyasyonlarına yer verilmiştir. Birinci telde iki parmak kullanılmıştır. Bu alıştırma kemane eğitimi için değerlendirildiğinde; ikinci telde birinci ve ikinci parmaklar kullanılmalıdır.

Şekil 5.30. Senkopların ğretim Notaları

Sinkopalar.



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 41

Senkopların ğretilmesinde sol majör tonunda 1’lik değerde senkop çalışmaları yapılmıştır. İlk rnek “bir dörtlük, bir ikilik, bir dörtlük” Şeklinde verilmiş ve detache tekniği ile  ve drd tel kullanımlarına yer verilmiştir. şekil 5.30’daki bu alıştırmada, ikinci telde birinci pozisyonda  parmağın !kullanımını! içeren senkop çalışmaları yer almaktadır.

Şekil 5.31. Pizzicato Tekniği Çalışması Ve Notaları

Kamanın bir simdən o biri sim üzərinə hərəkəti.

Bu məşğələni *pizzicato* ilə də çaldırmalı.



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 41

Şekil 5.31'de pizzicato tekniği; kemanın bir telden diğer tele hareketi şeklinde açıklanmış ve parmak ile çalınması gerektiği bilgisine yer verilmiştir. Yukarıdaki alıştırmada, 4/4'lük usulde tüm tellerin kullanımını içeren arpejler yapılmıştır. Kemançada üçüncü teldeki fa notası birinci parmak, ikinci teldeki re notası üçüncü parmak, dördüncü teldeki re notası üçüncü parmak, la notasında sıfır, do# notasında üçüncü parmak ve birinci tel la notasında üçüncü parmak kullanılmaktadır.

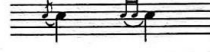
Bu alıştırma kemane eğitimi için değerlendirildiğinde; üçüncü telde fa notasında ikinci parmak ve re notasında sıfır kullanımı, dördüncü telde la notası birinci parmak ve do # notasında üçüncü parmak kullanımı, ikinci telde la notasında sıfır ve mi notasında dördüncü parmak kullanımı ve birinci telde dördüncü parmak kullanımı ile uygulamak mümkündür.

5.1.3. Kamança Mektebi İçerisindeki Teorik Bilgiler ve Buna Bağlı Olarak Sol El Kullanım Tekniklerini İçeren Uygulamalar Kemane Eğitiminin Temeli İçin Yeterli midir?

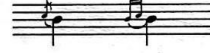
Şekil 5.32. Süsleme Tanımı Notaları

Uzun forşlaq özündən sonrakı, yəni əsas notun yarısını alır.

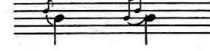
Forşlaq eyni səsdə ola bilər



Forşlaq qonşu səsdə ola bilər



Forşlaq tersiyada ola bilər



Forşlaqdan başqa əsas notların üzərinə belə işarələr yazılır:

gruppeto  *tr*  *mordent* 

uzun forşlaq:
yazılır

qısa forşlaq:



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 47

Şekil 5.32'de, uzun ve kısa süreli süslemelere, gruppetto, mordan, tril süslemelerinin porte üzerinde gösterimlerine ve eserler üzerinde örnekler ile uygulanmalarına yer verilmiştir. Bu şekli ile tanımlama ve örneklendirmelerin öğretimdeki açıklık ve somuttan soyuta ilkelerine uygun olduğu görülmektedir. Bu ön bilgilerle birlikte hazır bulunuşluğa da destek olunmuştur.

Şekil 5.33. Şur Rengi Notası

50

ŞUR RƏNGİ



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 50

Şekil 5.33’de, Azerbaycan geleneksel bir ezgi formu olan şur rengi üzerinde sol elde süsleme tekniği uygulanmaktadır. Verilen alıştırma, ikinci telde si ve do notalarında, birinci ve ikinci parmakların kullanımını içeren trill yapılmaktadır. İkinci telde sol notası üzerinde, la notasına yapılan mordan kullanılmıştır. İkinci, üçüncü ve dördüncü parmakların kullanımını içermektedir.

Bu alıştırma kemane eğitimi için değerlendirildiğinde; ikinci tel aynı olduğu için si notasında birinci parmak, do notasında da ikinci parmak ile trill uygulanabileceği görülmektedir. Üçüncü telde üçüncü parmağın sol notasından dördüncü parmak ile la notasına mordan uygulaması yapılarak seslendirilmesi mümkündür.

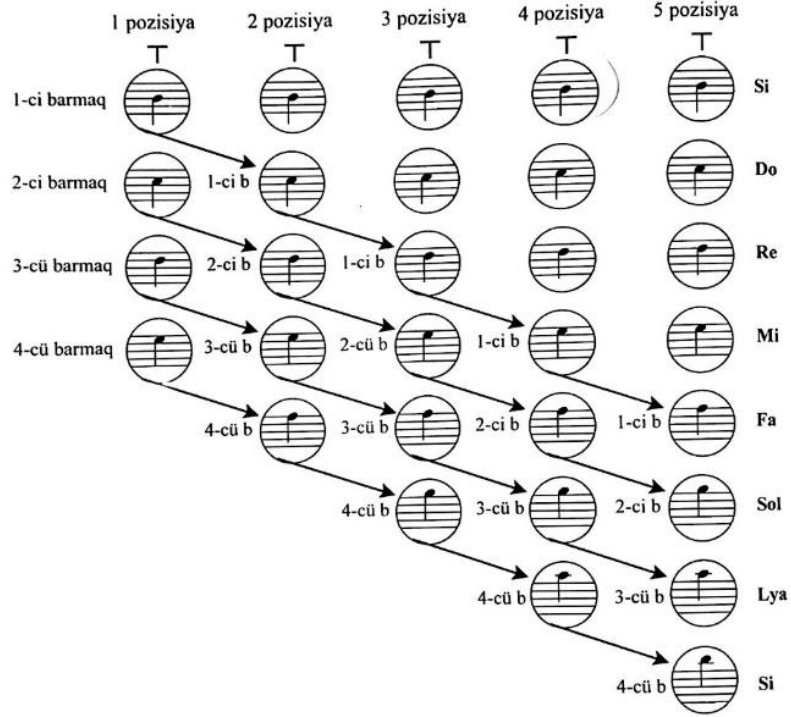
5.1.4. Kamança Metotları İçerisindeki Pozisyon Uygulamaları Kemane Çalgısının Akort Düzenine Uygun mudur?

Metodun bu bölümünde pozisyon geçişlerine yer verilmiş ve ilk açıklamalar şöyle ifade edilmiştir: Bir pozisyon dan diğerine geçmeye geçiş denir. Birinci pozisyon da çalmanın temel kurallarına hâkim olduktan sonra ikinci, üçüncü ve dördüncü pozisyonları öğrenmek gerekir. İkinci telde (la teli); si notasından si notasına giden bir sekizli aralığı için kullanılan beş pozisyon Şekil 5.34’teki çizim ile açıklanmıştır.

Şekil 5.34. La Telinde Beş Pozisyon

KAMANÇADA POZİSİYALAR VƏ ONLARIN DƏYİŞDİRİLMƏSİ

Lya simində



Bir pozisiyadan başqa pozisiyaya keçməyə *keçid* deyilir. I-ci pozisiyada çalmağın elementar qaydalarını mənimsədikdən sonra II- III- IV pozisiyaların öyrənilməsinə başlamaq olar.

Kaynak: Mirişli, 2009, s. 58

Birinci pozisyon: si notasında birinci parmak, do notasında ikinci parmak, re notasında üçüncü parmak, mi notasında dördüncü parmak kullanılmıştır.

İkinci pozisyon: si notasında birinci parmak, do notasında birinci parmak, re notasında ikinci parmak, mi notasında üçüncü parmak, fa notasında dördüncü parmak kullanılmıştır.

Üçüncü pozisyon: si notasında birinci parmak, do notasında ikinci parmak, re notasında birinci parmak, mi notasında ikinci parmak, fa notasında üçüncü parmak, sol notasında dördüncü parmak kullanılmıştır.

Dördüncü pozisyon: si notasında birinci parmak, do notasında ikinci parmak, re notasında üçüncü parmak, mi notasında birinci parmak, fa notasında ikinci parmak, sol notasında üçüncü parmak, la notasında dördüncü parmak kullanılmıştır.

Beşinci pozisyon: si notasında birinci parmak, do notasında ikinci parmak, re notasında üçüncü parmak, mi notasında dördüncü parmak, fa notasında birinci parmak, sol notasında ikinci parmak, la notasında üçüncü parmak, si notasında dördüncü parmak kullanılmıştır.

Şekil 5.35. Birinci Ve İkinci Pozisyonda Do Majör Ve Fa Majör Gamlar

Pozisiyalar və onların dəyişdirilməsi
I və II pozisiyalarda çalmaq. Bütün simlərdə çalmaq.

Andante

Do major qamması

II pozisiya

Kaynak: Mirişli, 2009, s. 59

Şekil 5.35'teki alıştırma, birinci ve ikinci pozisyonda tüm tellerin kullanımını içermektedir.

Birinci alıştırma: do majör tonunda ikinci pozisyonda detache ve legato teknikleri kullanılarak tüm parmakların uygulanmasını içermektedir.

İkinci Alıştırma: Fa majör tonunda birinci pozisyonda detache tekniğinde ikinci pozisyon uygulamaları yapılmıştır.

Kemançanın birinci teli mi olarak akort edilirken kemanenin birinci telinin re olarak akort edilmesi, kemanenin kemançaya göre birinci pozisyonda bir ses eksilmesine neden olmaktadır. Buna bağlı olarak etütte yer alan birinci teldeki ikinci pozisyon kullanımını içeren pasajın çalımı için, kemanede üçüncü pozisyonda tüm parmakların kullanımı gerekmektedir.

Şekil 5.36. Dördüncü Pozisyonda Fa Majör Gam Ve Üçüncü Pozisyonda Re Minör Gam

Fa majör
(IV pozisiya) 81

Re minor
(III pozisiya)

Harmonik

Melodik

Kaynak: Mirişli, 2009, s. 81

Şekil 5.36'daki 1. Alıştırma: Fa majör tonunda tüm tellerde detache tekniği ile gam ve arpej çalışması yapılmıştır. Birinci telde bir oktav içerisinde dördüncü pozisyonda tüm parmakların kullanımını içermektedir.

İkinci Alıştırma: Re minör armonik ve melodik tonlarında detache tekniği kullanılarak iki oktav gam ve arpej çalışmaları yapılmıştır. Üçüncü pozisyonda tüm parmaklar kullanılmıştır.

Önceki analizde de belirtildiği üzere; kemanede birinci teldeki birinci pozisyonda bir notanın kemañadan eksik olmasından dolayı kemañada üçüncü pozisyon kemanede dördüncü pozisyon kullanımı ile, kemañada dördüncü pozisyon kemanede beşinci pozisyon kullanımı ile çalınabilmektedir.

Şekil 5.37. Beşinci Pozisyonda Fa Diyez Minör Gam

Fa # minor
(V pozisiya)

Harmonik

Melodik

Kaynak: Mirişli, 2009, s. 80

Şekil 5.37'deki alıştırma, fa # minör tonunda detache tekniği ile iki oktav gam ve arpej çalışmaları yapılmıştır. Beşinci pozisyonda tüm tellerde tüm parmakların kullanımını içermektedir. Beşinci pozisyondaki pasajı kemanede çalmak için bu parmak numaraları kullanılabilir.

5.1.5. Kemañca Metotları İçerisinde Yer Alan Azerbaycan Halk Ezgileri Repertuar Açısından Yeterli Midir ve Kemanenin Kullanım Alanına Hizmet Eder mi?

Metotta yer alan geleneksel ezgilerden ilkinde örnek olarak Rast rengi verilmiştir. Şekil 38'deki örnekte yer alan rast rengi la üzerinde yazılmış, buna bağlı olarak donanımında üç diyez yer almış ve en çok tesadüf edilen 6/8'lik usul kullanılmıştır. Ezgi içindeki ritmik

ve melodik yapılar Azərbaycan geleneksel müziğinin karakteristik ifadələrini barındırmaktadır.

Şekil 5.38. Rast Rengi Notası

AZƏRBAYCAN XALQ RƏNGLƏRİ VƏ DƏRAMƏDLƏRİ

RAST RƏNGİ

Moderato

mf

Kaynak: Mirişli, 2009, s. 49

Şekil 5.39. Şur Rengi Notası

50

ŞUR RƏNGİ



Kaynak: Mirişli, 2009, s. 50

Kemanenin Anadolu'nun tüm bölgelerinde kullanılmasının yanı sıra, Burdur ve Isparta yöreleri başta olmak üzere Akdeniz ve Ege bölgelerinde, zeybekler ve oyun havalarında kullanıldığı bilinmektedir. Bu sebeple Şekil 5.38 ve 5.39'da verilen örneklerin kemane çalgısına uygunluğu incelendiğinde; kemaňa repertuarına katkı sağlaması için yazılan bu geleneksel Azerbaycan ezgileri, kemanenin öncelikli kullanımına hizmet etmemesinden dolayı birincil tercih olmayacaktır.

5.1.6. Kemaňa Metodunun İçinde Yer Alan Azerbaycan Geleneksel Ezgilerinin Piyano Eşlikli Düzenlemeleri, Kemaňa İçin Yazılmış Konçertolar ve Klasik Müzik Bestecilerinin Eserleri Kemaneye Üzerinde Uygulanabilir mi?

Şekil 5.40'da, F. Emirov'un sol majör tonunda "Okul Şarkısı" isimli piyano eşlikli eseri yer almaktadır. Detache, legato gibi tekniklerin gösterildiği eserin notasında ikinci ve üçüncü tellerde birinci pozisyonun kullanımı ağırlıktadır.

Şekil 5.40. F. Emirov'un Mektepliler Namesi Notası

İKİNCİ HİSSƏ
BƏDİİ - TƏDRİS MATERIALI
1. Məktəblilər nəğməsi

F. Əmirov

Marciale

Marciale

f (*p*)

f

mf (*p*)

f

mf

Kaynak: Mirişli, 2009, s. 100

Kemaneye uygulanışında; ikinci telde aynı parmaklar kullanılmakta iken, üçüncü telde oluşan akort farklılığından dolayı sol notasında üçüncü parmağın kullanılması gerekmektedir.

Şekil 5.41. W.A. Mozart'ın Menuet Notası

14. Menuet 133

Moderato V. A. Mozart

p

Moderato

1. telde 3. pozisyon kullanılmıştır

p

tr

pizz.

arco

Kaynak: Mirişli, 2009, s. 133

Şekil 5.41’de Mozart’ın re majör tonundaki piyano eşlikli Menuet’i yer almaktadır. İki oktav ses aralığındaki eserde senkoplar, trioleler, sekizlik ve on altılık nota varyasyonları görülmektedir. Sağ el kullanımında legato tekniğinin ikili, üçlü ve staccatolu varyasyonları bulunmaktadır. Birinci telde üçüncü pozisyonda (Şekil 41’de çerçeve içerisinde gösterilmiştir) la, si, do#, re notaları üzerinde tüm parmakların kullanımını içermektedir. Sol elde pizzicato tekniği ve trill süslemeleri kullanılmıştır.

Şekil 5.42. W.A. Mozart'ın Menuet Notasının Devamı

2. telda 3. pozisyon kullanılmıştır

2. telda 3. pozisyon kullanılmıştır

1. telda 3. pozisyon kullanılmıştır 2. telda 3. pozisyon kullanılmıştır

pp

Kaynak: Mirişli, 2009, s. 134

Şekil 5.42’de bulunan notanın 14. ve 15. ölçülerinde (notadaki ilk çerçeve ile belirtilmiştir); birinci telde la, si, do# sesleri üzerinde üçüncü pozisyon kullanılmıştır. Notadaki sol#, fa#, mi, re# sesleri için ikinci telde üçüncü pozisyonda tüm parmakların kullanımını içermektedir. On altıncı Ölçüde (notadaki ikinci çerçeve ile belirtilmiştir); ikinci telde üçüncü pozisyon kullanılmıştır. Yirminci ve yirmi birinci ölçülerde (notadaki üçüncü ve dördüncü çerçeveler ile belirtilmiştir); birinci telde la üzerinde üçüncü pozisyon, ikinci telde üçüncü pozisyon kullanılmıştır.

Bu menuet, kemane üzerinde pozisyon kullanımında birinci telde la notası üzerinde, dördüncü pozisyonda la için birinci, si için ikinci ve do için üçüncü parmaklar uygulanabilir. La notası iki çalgıda da açık tel olarak aynı olduğundan, ikinci teldeki dördüncü pozisyon kullanımının değişmediği görülmektedir.

Dr. Öğretim Üyesi Ali Kazım Akdağ, kendisi ile yapılan bireysel görüşmede Mirişli'nin metodu ile ilgili olarak şu görüşlerini bildirmiştir: “Mirişli'nin metodu sol el parmak kombinasyonlarının temel mekanik beceri düzeyinde öğretilmesini amaçlayan bir kurguya sahiptir. Birinci bölümde sağ ve sol elde temel mekanik beceriler kazandırılmaktadır. İkinci bölümde diziler üzerinde pozisyon çalışmaları gibi karmaşık becerilerin öğretildiği temel mekanik öğretiler yer almaktadır. Metodun dikey boyutu ana öğreti olan ana diziler üzerine kurulduğunu düşünmekteyim” (Akdağ, 2023).

5.2. Ofelia İmanova ve Rena Recebova Metodu İle İlgili Alt Problemler ve Bulgular

Ofelia İmanova ve Rena Recebova tarafından yayınlanan Kamança Mektebi'nin 2005 yılındaki basımı konu başlıkları göz önünde bulundurularak ve alt problem sorularıyla ilişkilendirilerek incelenmiştir.

5.2.1. Kemançanın Tutuş, Oturuş, Çalım Tekniği Açısından Kemaneye Benzerlik Teşkil Etmesi, Eğitim Materyalinin Ortak Kullanımı İçin Yeterli Bir Gerekçe midir?

Ofelia İmanova ve Rena Recebova'nın kamanca metodunda tutuş ve oturuş pozisyonu ile ilgili görsellere yer verilmemiş, Ramiz Mirişli ve Nazım Mirişli metotlarından yararlanılarak yazıldığı bilgisi verilmiştir. Metot teorik bilgiler verilerek başlatılmış, bu bilgilerin ve ilgili görsellerin yer almaması ön bilgi eksikliğine neden olmuştur. Öğretim ilkeleri çerçevesinden bakıldığında, açıklık ilkesine uyulmamaktadır. Diğer bir bakış açısıyla ifade etmek gerekirse, görsel materyallerin kullanımı öğretilenlerin, %50'sinin hatırlanmasına katkı sağlayacaktır (Yalın, 2004; 82).

5.2.2. Kamança Mektebi İçerisindeki Teorik Bilgiler ve Buna Bağlı Olarak Yay Kullanım Tekniklerini İçeren Uygulamalar Kemane Eğitiminin Temeli İçin Yeterli midir?

Ofelia İmanova ve Rena Recebova'nın yazmış oldukları kamança metodunun 3. ve 18. sayfaları arasında yer alan porte, anahtar, ana usullerin ve ritmik kalıpların bilgisi, detache,

legato, aksent, pizzicato gibi yay kullanım teknikleri, birinci pozisyonda dört parmağın kullanımını içeren uygulamaların ve egzersizlerin analizleri yer almaktadır.

Şekil 5.43. Teorik Bilgiler, Kemançadaki Açık Tel Numaraları Ve Birinci Pozisyondaki Tüm Nota İsimleri

Kemançada çalmağ üçün ilk məlumat

1. Musiqi səsləri not deyilən işarə ilə göstərilir. Notlar not sistemi adlanan beş paralel xətt üzərində yazılır.

2. Kemançada işlədilən notlar "sol" açarında yazılır. Həmin açar belə yazılır:

Sol

Bu açara eyni zamanda skripka açarı deyilir.

Kemançada olan boş simlərin adları

Bəm "lya" simi Bəm "mi" simi Zil "lya" simi Zil "mi" simi

Notların uzunluğuna görə adları

○ - bütöv not (dörd zərb: 1 və, 2 və, 3 və, 4 və)
◐ - yarım not (iki zərb: 1 və, 2 və)
◑ - çəmək not (bir zərb: 1 və)

○ = ◐ + ◐ = 2 ◐ {Bütöv not 2 yarım nota bərabərdir}
◐ = ◑ + ◑ = 2 ◑ {Yarım not 2 çəmək nota bərabərdir}

Kemançadaki notların adları

lya si do re mi fa sol lya si do re mi fa sol lya si

Kaynak: İmanova, Recebova 2005, s. 3

Şekil 5.43'te yer alan görseldeki maddeler sırasıyla şu şekilde açıklanmıştır:

1. Müzik notaları, nota adı verilen bir sembolle gösterilir. Notlar, nota sistemi adı verilen beş paralel satırda yazılır.
2. Kemançada çalınan notalar sol anahtarına yazılır.
3. Kemançada açık tellerin isimleri ve porte üzerindeki yerleri gösterilmiştir.
4. Nota değerleri birlik tam nota, ikilik yarım nota, dörtlük çeyrek nota şeklinde tanımlanmıştır.

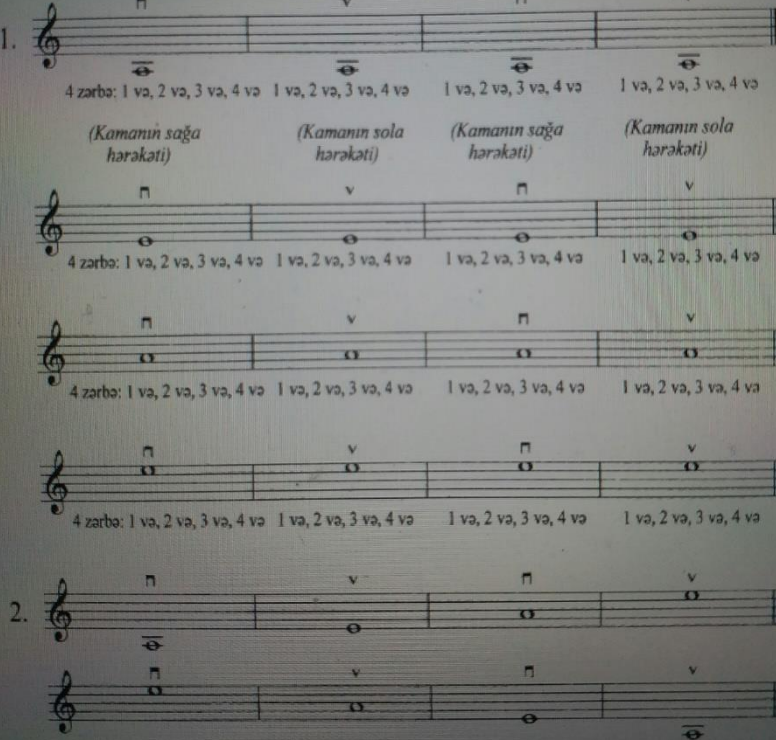
5. Kemançada birinci pozisyondaki notaların isimleri ve porte üzerindeki yerleri gösterilmiştir.

Şekil 5.44. Açık Tellerde Tüm Nota Değerlerinde Yayın Düzensiz Hareketleri Çalışmaları

4

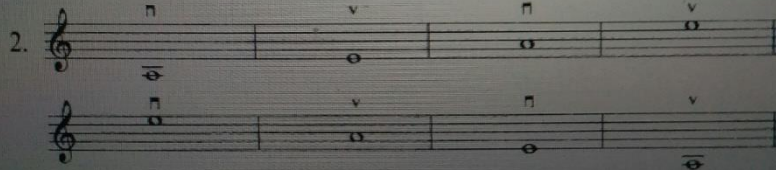
Bütöv notlarla boş simlêrdê adi hêrêkêtlêr

(Kamanın saĝa hêrêkêti) (Kamanın sola hêrêkêti) (Kamanın saĝa hêrêkêti) (Kamanın sola hêrêkêti)

1. 

4 zarba: 1 va, 2 va, 3 va, 4 va 1 va, 2 va, 3 va, 4 va 1 va, 2 va, 3 va, 4 va 1 va, 2 va, 3 va, 4 va

(Kamanın saĝa hêrêkêti) (Kamanın sola hêrêkêti) (Kamanın saĝa hêrêkêti) (Kamanın sola hêrêkêti)

2. 

4 zarba: 1 va, 2 va, 3 va, 4 va 1 va, 2 va, 3 va, 4 va 1 va, 2 va, 3 va, 4 va 1 va, 2 va, 3 va, 4 va

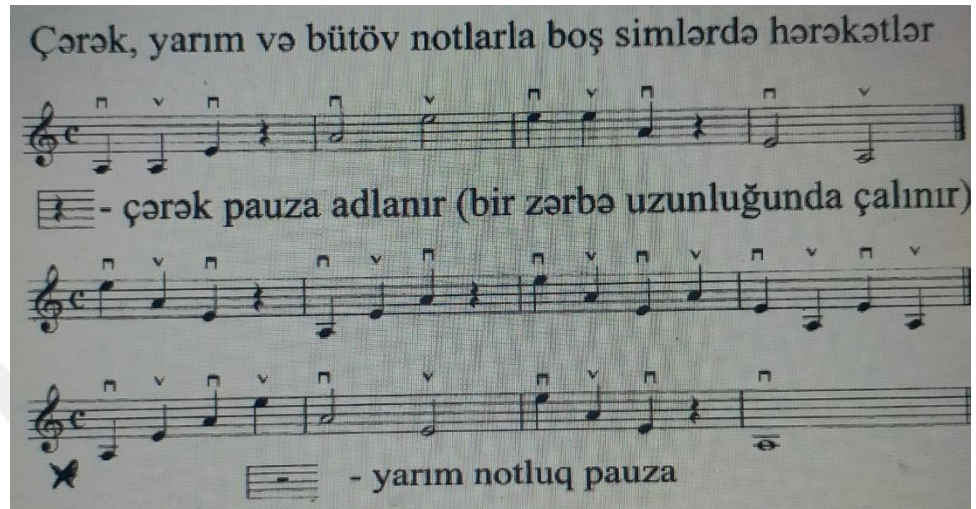
Kaynak: İmanova, Recebova 2005, s. 4

Şekil 5.44'te görüldüğü gibi metotta yer alan ilk çalışmalar, “Bütün Birlik Nota Değerlerinde Açık Tellerde Düzensiz Hareketler” başlığı altında yazılmıştır. Yayın sağ ve sol tarafa kullanımının işaretleri ve tanımları notanın üzerinde belirtilmiştir. Ayrıca notanın altında dörde kadar sayılması gerektiği vurgulanmıştır. Bu bilgiler materyalin; açıklık, somuttan soyuta öğretim ilkeleri ışığında hazırlandığını göstermektedir.

Kemane çalgısına uyumluluğu için incelendiğinde; kemane ve kemança çalgılarının akort farklılığından dolayı kemanenin eğitiminin başlangıcında bu eğitim materyalinin

kullanılmasının mümkün olmadığı tespit edilmiştir. Farklı bir açıdan bakıldığında ise; eğitimin en temelinde yer alan hedefe uygunluğu karşılamadığı görülmektedir.

Şekil 5.45. Açık Tellerde Es Çalışmaları



Kaynak: İmanova, Recebova 2005, s. 6

Şekil 5.45'teki alıştırılmalarda, dörtlük, ikilik ve birlik değerlerdeki notalarda yayın açık tel çalışmalarına yer verilmiştir. Ayrıca, dörtlük ve ikilik eslerde yayın duraklatılması gerektiği vurgulanmıştır.

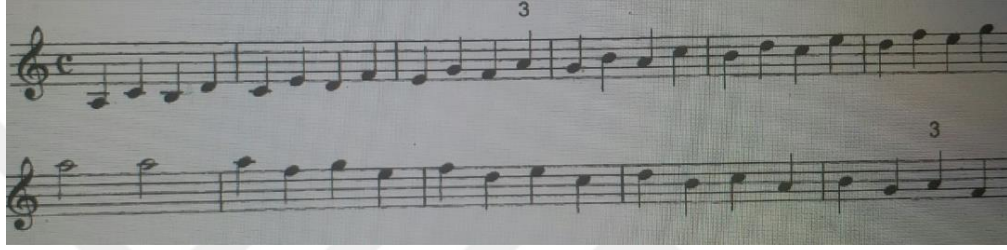
Şekil 5.46. Dört Parmak İçin Alıştırımlar



Kaynak: İmanova, Recebova 2005, s. 11

Şekil 5.46’da, tüm tellerde birinci pozisyonda ikilik, dörtlük notalar ile es işaretlerinden oluşan ve tüm parmakların kullanımını içeren çalışmalar yer almaktadır. Tellerin dört, üç, iki, bir sıralamasına bakıldığında; yordanabilir bir sıra ile basitten karmaşığa bir yöntem izlendiği görülmektedir. Ancak akort farklılığından dolayı kemane çalgısı öğretiminde belirtilen parmak numaralarına göre değiştirilmesi koşulu ile uygulamak mümkündür.

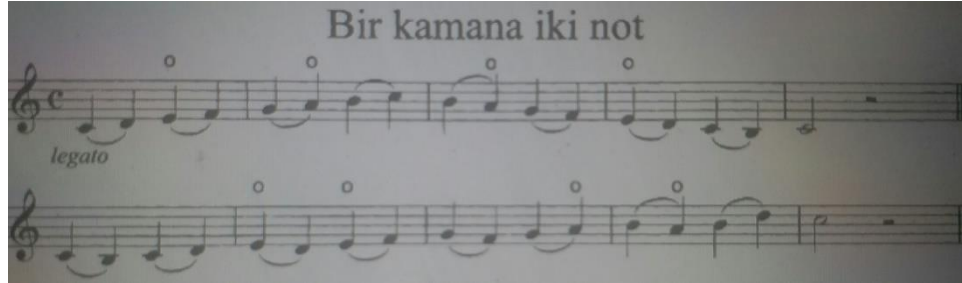
Şekil 5.47. Üçlü Aralık Çalışmaları



Kaynak: İmanova, Recebova 2005, s. 18

Şekil 5.47’de yer alan alıştırma; 4/4’lük usulde la minör tonunda üçlü aralıkların çalışması yapılmakta ve birinci pozisyonda tüm tellerde detache tekniği uygulanmaktadır. Parmak numaraları kemane için değiştirilmesi gerekmektedir.

Şekil 5.48. Legato Tekniği Çalışmaları



Kaynak: İmanova, Recebova 2005, s. 24

Şekil 5.48’de bulunan alıştırma legato tekniğine yer verilmiş ve “Bir Yayda İki Nota” başlığı kullanılmıştır. Alıştırma 4/4’lük usulde, do majör tonunda, dörtlük nota değerlerinde iki sesin tek yayda çalımını içermekte ve dördüncü telden üçüncü tele bir oktavlık gam çalışmasına yer vermektedir. Kemane çalgısına uygulanabilmesi açısından

değerlendirildiğinde; üçüncü telde re sıfır, mi birinci parmak ile, dördüncü telde do üçüncü parmak ile değiştirilerek uygulanabilir.

Şekil 5.49. Sekizlik Nota Varyasyonları ve Sekizlik Nota Değerlerinde Alıştırmalar

Səkkizlik not

Bütöv, yarım, çərək notlarla yanaşı səkkizlik notlar da vardır.

Bir çərək not $\text{♩} = \text{♩} + \text{♩} = 2 \text{ ♩}$

Bir yarım not $\text{♩} = 2 \text{ ♩} = 4 \text{ ♩}$

Bir bütöv not $\text{♩} = 2 \text{ ♩} = 4 \text{ ♩} = 8 \text{ ♩}$

Səkkizlik notlar belə yazılır:

$\text{♩} \text{ ♩}$ yaxud $\text{♩} \text{ ♩}$

Səkkizlik pauza belə yazılır: - 7

Səkkizlik notlarla məşğələ

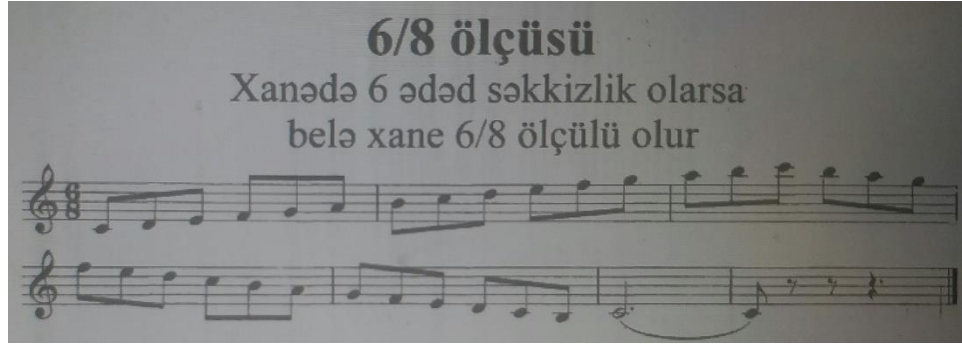
1. 2. 3.

4. 5.

Kaynak: İmanova, Recebova 2005, s. 38

Şekil 5.49’da gösterilen 8’lik nota için; “tam, yarım, çeyrek notaların yanı sıra 8’lik notlar da vardır” şeklinde bir açıklama kullanılmıştır. Bir 4’lükte iki tane sekizlik, ikilikte iki tane dörtlük dört tane sekizlik, tam notada ise iki tane ikilik, dört tane dörtlük, sekiz tane sekizlik bulunduğu bilgisine yer verilmiştir. İki sekizliğin yazım şekli ve sekizlik es işareti gösterilmiş, sekizlik değerde notalarda alıştırma yazılmıştır.

Şekil 5.50. 6/8'lik Usuller



Kaynak: İmanova, Recebova 2005, s. 51

Şekil 5.50'de gösterilen 6/8'lik usul için; “6/8'lik her ölçüde altı adet sekizlik olursa, 6/8'lik olur” şeklinde bir açıklama yapılmıştır. Alıştırma olarak 6/8'lik usulde do majör tonunda iki oktavlık bir gam çalışması yazılmıştır.

Şekil 5.51. Triolelerin Öğretimi



Kaynak: İmanova, Recebova 2005, S. 59

Şekil 5.51'de yer alan Triole konusu için; “Her nota üç eşit parçaya bölünür” şeklinde bir açıklama yapılmış olup, Cavahir Hasanova'nın “Kamança Mektebi” kitabından sol majör tonunda yazılmış triolelerle ilgili alıştırma örnek çalışma olarak verilmiştir.

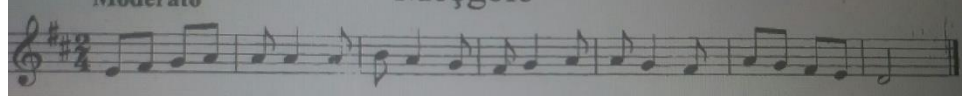
Şekil 5.52. Senkop Kalıbının Öğretimi

Sinkopa

Ritmik və metrik vurğuların
(aksentlərin bir-birinin üstünə düşməsinə sinkopa deyilir)

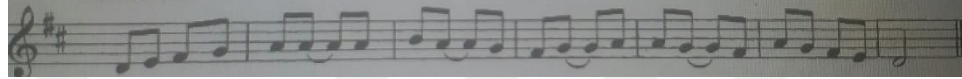
Məşğələ

Moderato



Bu melodiyada sinkopa xanə daxilində iki səkkizlik notu özündə birləşdirir.
Bunu belə də göstərmək olar:

Moderato



Kaynak: İmanova, Recebova 2005, s. 70

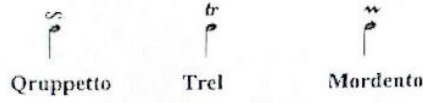
Şekil 5.52' de senkop kalıbının öğretimine yer verilmiş, bağlı, 4'lük nota değeri kullanılarak ve re majör tonunda bir alıştırma yazılmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde İmanova ve Recebova metodunda, ana usuller 6/8'lik usul ve temel ritim kalıplarının 8'likten başlayıp 16'lık varyasyonları ve triolenin kolaydan zora şekli ile gösterilmiştir. Kemaneye uyumluluk açısından bakıldığında ise; teorik bilgiler uygun olsa da akort farklılığından dolayı parmak numaraları değiştiğinden, alıştırmalarda belirtilen duate tekniği kemane için değiştirilmeden uygulanamayacaktır görüşüne varılmıştır.

5.2.3. Kamança Mektebi İçerisindeki Teorik Bilgiler ve Buna Bağlı Olarak Sol El Kullanım Tekniklerini İçeren Uygulamalar Kemane Eğitiminin Temeli İçin Yeterli midir?

Şekil 5.53. Süsleme Tanımları

Bəzək üçün əsas notların
üstündə belə işarələr də yazılır



Qısa farşlaq



Uzun farşlaq



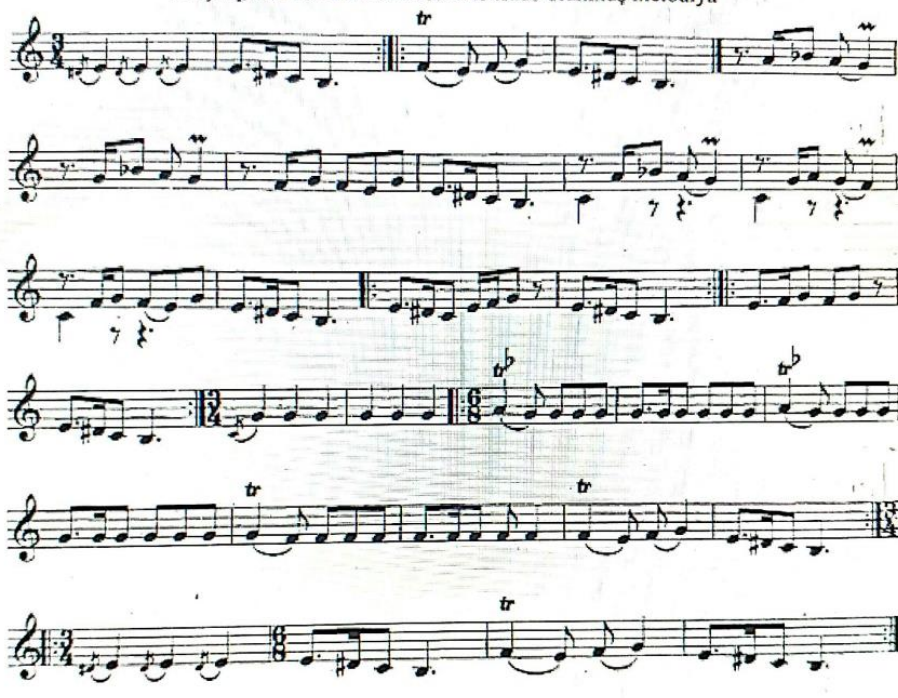
Kaynak: İmanova, Recebova 2005, s. 74

Şekil 5.53'te, kısa ve uzun süreli çarpmaların nota üzerinde gösterilişi ve çalınışı açıklanmış, gruppetto, mordan ve trill süslemelerinin nota üzerindeki işaretlerine yer verilmiştir.

Şekil 5.54. Segah Rengi Ve Zabul Deramedi Notaları

Segah rəngi

Allegretto
Fərşlaq, trel və mordentolardan istifadə olunmuş melodiya



Zabul dəramədi

Allegro moderato

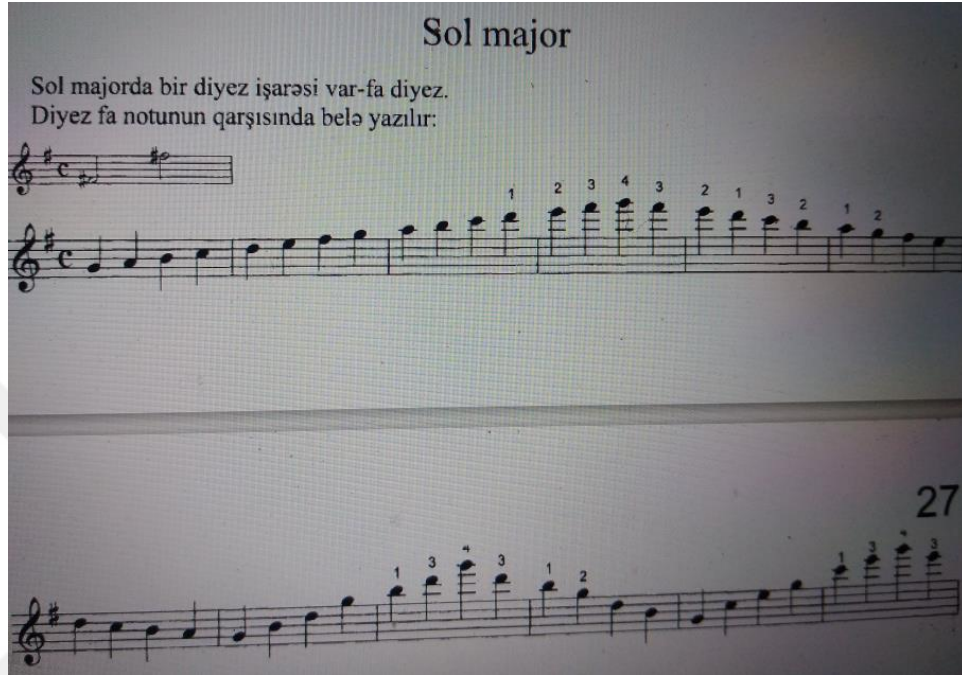


Kaynak: İmanova, Recebova 2005, s. 78

Şekil 5.54'te, çarpma, trill ve mordantların öğretildiği “segâh rengi” ve “zabul deramedi” ezgilerine yer verilmiştir. Segâh rengi alıştırmasında; mi notası üzerinde re# - mi hızlı çarpması yazılmış, fa notasından sol notasına trill, sol ve fa notaları üzerinde mordant gösterilmiş ve la notasından si bemole trill yapılmıştır. Zabul deramedi alıştırmasında ise do notasından re notasına mordant uygulanmıştır. Kemane çalgısında üçüncü tel mordant ve trill uygulamaları; fa notasında ikinci parmak, sol notasında üçüncü parmak, la notasında ise dördüncü parmak kullanılarak uygulanabilir.

5.2.4. Kamança Metotları İçerisindeki Pozisyon Uygulamaları Kemane Çalgısının Akort Düzenine Uygun mudur?

Şekil 5.55. Beşinci Pozisyonda Sol Majör Gam



Kaynak: İmanova, Recebova 2005, s. 26, 27

Şekil 5.55'te, sol majör tonunda detache tekniği ile iki oktav gam ve arpej çalışması yapılmıştır. Birinci telde beşinci pozisyonda tüm parmakların kullanıldığı görülmektedir.

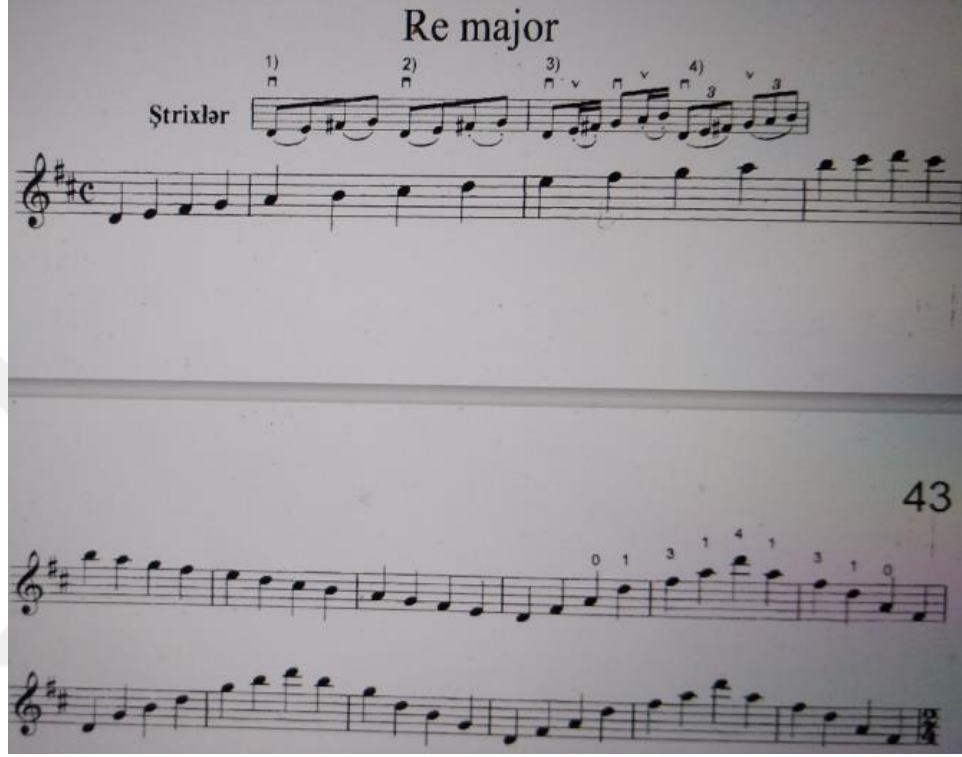
Şekil 5.56. Beşinci Pozisyonda Fa Majör Gam



Kaynak: İmanova, Recebova 2005, s. 32

Şekil 5.56'da yer alan alıştırmada, fa majör tonunda legato tekniği varyasyonları ile kullanılarak iki oktav gam ve arpej çalışmaları yazılmıştır.

Şekil 5.57. Üçüncü Pozisyonda Re Majör Gam



Kaynak: İmanova, Recebova 2005, s. 42, 43

Şekil 5.57'de yer alan alıştırmada, re majör tonunda legato tekniği varyasyonları ile kullanılmış, gam ve arpej çalışmaları yapılmıştır. Kemançada üçüncü pozisyonun kullanımını içermektedir.

Bu bölümde yer alan alıştırmalar kemane çalgısı için incelendiğinde; kemanenin birinci telinin re notası olması, kamançanın ise mi notası olması nedeniyle, birinci pozisyonda tüm parmaklar kullanıldığında kemanede bir nota eksik kalmaktadır. Bu alıştırmaların, kemançada birinci pozisyon yerine kemanede ikinci pozisyon, kemançada ikinci pozisyon yerine kemanede üçüncü pozisyon, kemançada üçüncü pozisyon yerine kemanede dördüncü pozisyon ve kemançada dördüncü pozisyon yerine, kemanede beşinci pozisyon kullanımı ile çalınabileceği anlaşılmaktadır.

5.2.5. Kamança Metotları İçerisinde Yer Alan Azerbaycan Halk Ezgileri Repertuarı Açısından Yeterli Midir ve Kemanenin Kullanım Alanına Hizmet Eder mi?

Şekil 5.58. Segâh Rengi Notası



Kaynak: İmanova, Recebova 2005, s. 78

Şekil 5.58’de Segâh rengi yer almaktadır. Segâh; Si notası üzerinde karar vermektedir ve re# ve si bemol alterasyon işaretleri eser içerisinde kullanılmıştır. Renk: Mugamların bölümleri arasında yer almaktadırlar ve Azerbaycan geleneksel müziği ezgilerindendir. Bu örnekteki ise enstrümantal bir renktir. 3/4’lük ve 6/8’lik usuller kullanılmıştır. Dizisi ve usulü açısından incelendiğinde Azerbaycan geleneksel müziğinde en çok kullanılan usul olduğu görülmektedir.

Şekil 5.59. Zabul Deramedî Notası



Şekil 5.59’da yer alan, Zabul rengi alıştırması; mi üzerinde karar vermektedir ve eser içerisinde la bemol alterasyon işareti bulunmaktadır. Eser, 6/8’lik usulde yazılmıştır.

Metodun bu bölümünde yer alan eserlerin kemane çalgısına uyumluluğu değerlendirildiğinde ise, başta Akdeniz ve Ege bölgesindeki zeybekler ve oyun havaları olmak üzere, Anadolu’nun tüm yörelerinde kullanıldığı için, İmanova ve Recebova metodunda yer alan geleneksel ezgilerin, kemanenin öncelikli kullanımına hizmet etmediğini düşünmek yanlış olmayacaktır.

5.2.6. Kamança Metodunun İçinde Yer Alan Azerbaycan Geleneksel Ezgilerinin Piyano Eşlikli Düzenlemeleri, Kamança İçin Yazılmış Konçertolar ve Klasik Müzik Bestecilerinin Eserleri Kemanе Üzerinde Uygulanabilir mi?

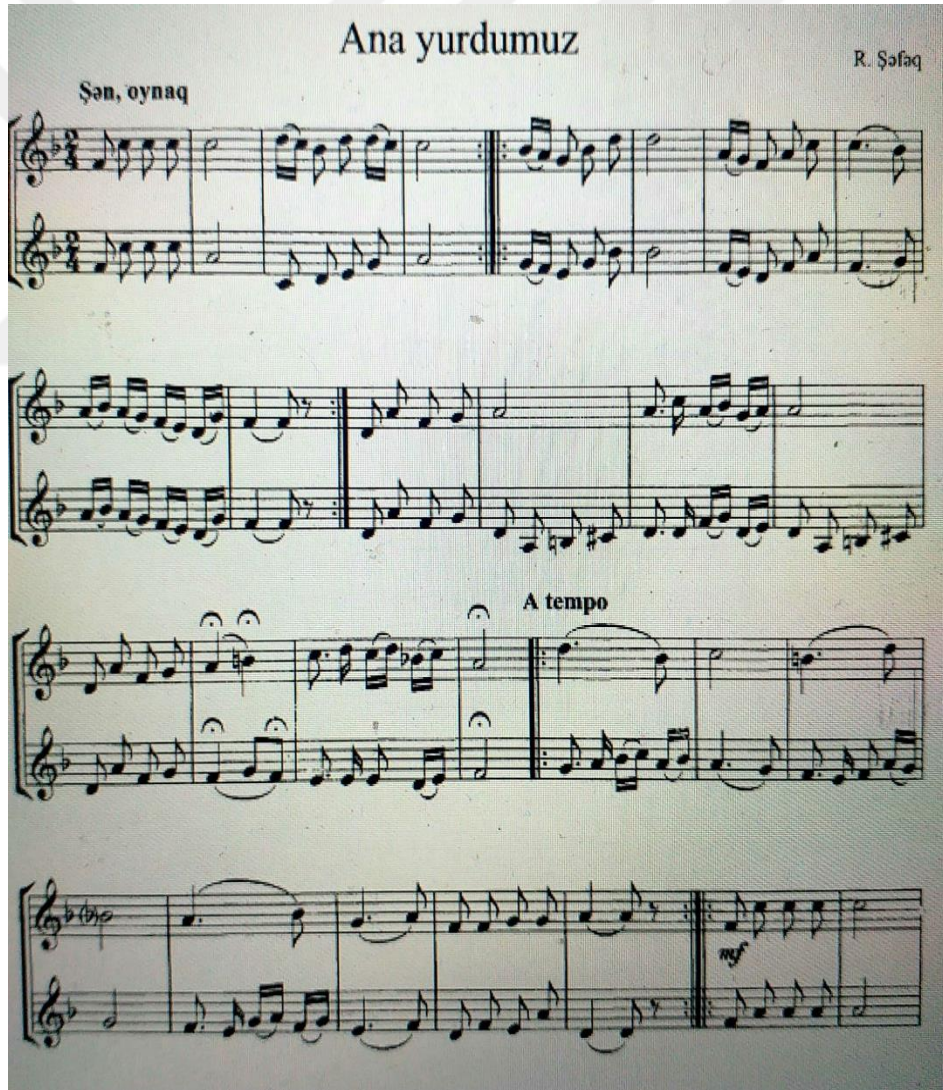
Şekil 5.60. Kanon Notası



Şekil 5.60'ta yer alan re minör tonunda yazılmış kanon alıştırması, birinci pozisyonda ikinci, üçüncü ve dördüncü tellerde birinci pozisyonun kullanımını içermektedir. Detache ve legato tekniği uygulanmış, sekizlik ve noktalı ikilik değerlerde yazılmıştır.

Kemane çalgısı için incelendiğinde; başlangıç seviyesinde bir kanon olduğu görülmektedir. Üçüncü telde sıfır, birinci, ikinci, üçüncü parmak numaraları kullanımının, birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü parmak şeklinde değiştirilmesi durumunda uygulanabilirliği mümkündür.

Şekil 5.61. R. Şefeq'in Ana Yurdumuz Notası



Kaynak: İmanova, Recebova 2005, s. 98

Şekil 5.61’de R. Şefeq’in iki kemança için yazmış olduğu “Ana Yurdumuz” isimli çok sesli eseri bulunmaktadır. İkinci, üçüncü ve dördüncü tellerde birinci pozisyonda detache ve legato tekniklerini içermektedir. Eserde sekizlik, on altılık nota değerleri kullanılmıştır.

Kemane çalgısı için incelendiğinde: ikinci telde parmak kullanımı aynıdır, ancak tel farkından dolayı duatenin üçüncü tel sol notasında üçüncü, fa notasında ikinci, mi notasında birinci, re notasında sıfır şeklinde değiştirilmesi gerekmektedir.

Ofelia imanova & Rena Recebova’nın metotları hakkında Dr. Öğretim Üyesi Ali Kazım Akdağ görüşleri şu şekilde olmuştur: “Mekanik beceri temelli öğretim yaklaşımı ile dizilerden ziyade ritmik yapılar üzerine kurgulanmış bir iskelet mevcuttur. İlk önce basitten karmaşığa doğru ritimler öğretilmiş ve birbirinin üzerine biriktirilerek sürdürülen bilgi aktarım kurgusu mevcuttur. Metot yatay boyutu olan yani ritim üzerine yan öğreti olarak dikey boyutu yani sesler/diziler ile beslemiştir. Öğretim stratejilerinin model alınabileceğini düşünmekteyim” (Akdağ, 2023).

6. SONUÇ

Azerbaycan kemança eğitiminde en çok kullanılan iki metodun kemane çalgısı için incelenmesi adlı yüksek lisans tezi çalışmasında yapılan analizler sonucunda ulaşılan bulgular ve sonuçlar şu şekildedir:

Kemança eğitiminde kullanılan Ramiz Mirişli & Nazım Mirişli ve Ofelia İmanova & Rena Recebova'nın metotlarının analizleri disiplinler arası bir yaklaşımla incelenmiştir. Buna bağlı olarak bu tez kapsamında; kemança metotlarının içeriklerinin hem müzikal analizleri hem de metot yazarlarının eğitimde izledikleri yöntem teknikleri, dayandıkları kuramlar ve kuramcılar belirtilmiştir. Metotlarda bilgilerin verilişi öğretimin; hedefe uygunluk, bilinenden bilinmeyene, somuttan soyuta, açıklık, basitten karmaşığa ve tündengelim ilkeleri kapsamında incelenmiş ve açıklanmıştır.

Bununla birlikte metotlar kemane eğitimi için incelendiğinde ve öğretimin temel ilkelerinden hedefe uygunluk açısından bakıldığında; çalgıların morfolojik, çalım tekniği, tutuş, oturuş pozisyonu açılarından benzerlik gösterse de akort farklılığından dolayı kemane çalgı eğitiminde kullanılmayacağı anlaşılmaktadır. Akort farklılığından kaynaklanan bu durum, özellikle kemane eğitiminin başlangıcında yapılan açık tel uygulamalarında görülmektedir. Kemanenin birinci tel re, ikinci tel la, üçüncü tel re, dördüncü tel sol şeklinde akort edilmesine bağlı olarak notaların kemane üzerindeki yerlerinin değişmesi sebebiyle, dört parmağın kullanımını içeren birinci pozisyon çalışmalarının kemanede uygulanamayacağı anlaşılmaktadır.

Yapılan araştırmalar, incelemeler ve röportajlar sonucunda Ramiz Mirişli & Nazım Mirişli'nin metodunun hem kemança eğitiminde çok tercih edilen bir eğitim materyali olduğu, hem de metot hazırlayan akademisyenlere yol gösterici bir nitelikte taşıdığı, bu sebeple İmamyar Hasanov gibi dünya çapında kemança virtüözlerinin yetişmesine önemli katkı sağladığı anlaşılmaktadır. Bunun en temel sebebi bu metodun; Profesör Ramiz Mirişli'nin Azerbaycan geleneksel müziği ve Klasik Batı müziği bilgi birikimine bağlı olarak, kemançada teknik hâkimiyeti sağlayacak beş pozisyonun kullanıldığı gamları ve

etütleri içermesidir. Metodun içeriğinin bu şekilde nitelikli ve çok yönlülüğü ile evrensel normda olduğu anlaşılmaktadır.

Ramiz Mirişli metodunda; eğitim materyalinin geliştirilmesindeki hedefin tonalite anlayışı benimsenerek hazırlandığı anlaşılmaktadır. Geleneksel ezgilerin notasyonlarında donanımın yazılmasında da bu durum açıkça görülmektedir. Bemol ve diyez modal müzikte notaların donanımında görülmektedir ancak bu metotta geleneksel ezgilerde eser içerisinde bemol diyezler gösterilmemektedir.

Birinci pozisyonda birinci ve üçüncü telde mi minör, üçüncü ve dördüncü telde la minörün ilk beş sesinin öğretildiği görülmektedir. Tüm tellerde beş pozisyona kadar notalar öğretildikten sonra, üç bemol ve üç diyeze kadar gam ve arpej çalışmaları yapılmıştır. Modal dizilerde gamlara yer verilmemiştir. Metodun repertuar bölümünde de tonal müziğin en karakteristik özelliği çok sesliliğe bağlı olarak piyano eşlikli mahnılar, menuetler, marşlar yer almıştır. Buradan da anlaşıldığı üzere tonalite anlayışı metodun hazırlanışında işin temelini oluşturmaktadır.

Sağ el kullanım tekniği; Metodun 46. sayfasına kadar olan bölümü kapsamaktadır. Hem temel ritim kalıplarını içeren teorik bilgilerin, hem de yay varyasyonlarını içeren uygulamaların yordanabilir bir sıra ile basitten karmaşığa doğru verildiği görülmektedir. Birlik, ikilik, dörtlük değerlerde boş tel uygulamaları, ikili, üçlü, dörtlü, beşli, altılı, yedili, sekizli aralıkların öğretilmesi öncelikle detache tekniği ile yapılmıştır. Tüm tellerde birinci pozisyondaki tüm sesler öğretildikten sonra legato tekniğine geçilmiştir ve birinci pozisyonda gam çalışmaları yapılmıştır. Etütler ve halk ezgilerinden detache, legato ve yay varyasyonlarını içeren örnekler verilmiştir. Sekizlik ve on altılık nota değerleri ve eslerin yer aldığı ritmik varyasyonlar öğretilmiştir. Aksent ve pizzicato teknikleri sırasıyla sunularak bilinenden bilinmeyene bir sıralama izlendiği görülmektedir. Bu bölüm hem teorik bilgilerin verilmesi hem de temel yay uygulamalarını içermesinden ötürü uzun tutulmuştur.

Sol elin kullanım tekniği: 47. ve 57. sayfalar arasında ele alınmıştır. Uzun ve kısa süslemelere, trill, grupetto, mordan gibi süsleme elemanlarının tanımlarına yer verilmiştir. Bu bölümde sekiz adet Azerbaycan mugam örnekleme üzerinde trill ve mordan uygulamaları yapılmıştır. Bu eserler: Rast Rengi, iki tane Şur Rengi, Bayatiz Şiraz Rengi,

Çahargah Rengi, Segâh Rengi, Şüşter Rengi, Hümayun Rengi'dir. Bu bölüm sağ el kullanım tekniğine göre kısa tutulmuştur.

Pozisyon çalışmaları: 58 ve 99. sayfalar arasını kapsamaktadır. İkinci tel la üzerinde beş pozisyon uygulamaları kullanılmıştır. Çoğunlukla üzerinde üzerinde çalışılan ikinci tel ve birinci telde üç bemol ve üç diyeze kadar majör, minör tonlarda gam ve arpej çalışmaları bulunmaktadır. Ayrıca tremolo, detache, martele, staccato teknikleri ve legato tekniği varyasyonlarında etütlere yer verilmiştir. Bu bölüm sağ el ve sol elde kemançadaki tüm pozisyonları yani önceki bölümlerdeki bilgileri içermesi açısından bütünlük teşkil etmektedir.

Repertuar bölümü: Ramiz Mirişli metodunda 99. ve 200. sayfalar arasını kapsamaktadır. Bu bölümde 30 tane piyano eşlikli eser yer almaktadır ve metodun içeriğinin %50'sini oluşturmaktadır; piyano eşlikli konçertolar, menuetler, mahnılar ve marşlar. Bu bölümde virtüöze ve çok sesliğin birleştirilip, piyano eşliği ile çalabilme yetisinin kazandırılması amaçlanmıştır. Eğitim materyalinde repertuar bölümünün vurgulanıp, geleneksel ve evrenselin birleştirilerek sonuçlandırılmasından Mirişli'nin en temel prensibinin bu olduğu düşünülmektedir.

Ofelia İmanova ve Rena Recebova metodu yüz sayfadan oluşmaktadır. İnceleme sonucunda; metotta izlenilen öğretim yöntem tekniğine bağlı olarak bilgilerin üç bölümde verildiği anlaşılmaktadır.

Sağ el kullanım tekniği: 73. sayfaya kadar olan bölümü kapsamaktadır. Teorik bilgilerin verilmesi ile dördüncü telden başlamak üzere boş tellerde yay uygulamaları ve sırasıyla tüm aralıklar detache tekniğinde öğretilmektedir. Birinci pozisyonda tüm notaların öğretilmesi ile legato tekniğinde gam ve etütlere yer verilmiştir. Mahnılar ve mugam örneklerinden çok fazla örnek bulunmaktadır. Sekizlik, on altılık nota değerleri ile ana usuller ve üçerli şekilleri staccato, tremolo, ve legato varyasyonları ile gamlar mahnılar, kanonlar ve etütlerle örneklendirilmiştir.

Sol el kullanım tekniği: 74. ve 80. sayfalar arasını kapsamaktadır. Uzun kısa süslemelere, trill, grupetto, mordan süslemelerinin tanımlarına yer verilmiştir. Manendü Muhalif, Segah Rengi, iki adet Zabul Deramedî, Zabul Rengi, Sarenc, Hicaz olmak üzere sekiz adet geleneksel ezgi üzerinde mordan ve trill çalışmaları yapılmıştır.

Pozisyon çalışmaları: 81. ve 99. sayfalar arasını kapsamaktadır. Üç bemol ve üç diyeze kadar tüm tonlarda on altılık ve sekizlik ritmik varyasyonlarda beşinci pozisyonda gamlar, arpejler ve etütler yer almaktadır. Birinci pozisyonda orta seviyede mahnılar ve kanonlar yer almaktadır.

Ofelia İmanova ve Rena Recebova'nın metodunun önsözünde Ramiz Mirişli'nin prensibi ile hazırlandığı bildirilmektedir. Buna bağlı olarak metodun içeriğinde tonal ve modal müziğin çok sesliliğin ve kemançada virtüözitenin kazandırılmasına yönelik etütlere yer verilmesi, Mirişli'nin etkisinin metodolojideki öneminin göstergesidir. Metodun içeriğinin zenginliği dikkate alındığında, bu metodu derste kullanan eğitimci için de kullanışlı olduğu görülmektedir. Kemança eğitiminde başlangıç seviyesinden itibaren belirlenen amaç ve hedefler doğrultusunda önemli kazanımlar sağlanıp virtüözitenin sağlanacağı anlaşılmaktadır.

Ofelia İmanova ve Rena Recebova'nın metodu Ramiz Mirişli prensibi ile hazırlanmış olsa da öğretim yöntem tekniğinde farklı yol izledikleri görülmektedir. Ramiz Mirişli metodunda kemança bölümlerinin detaylı anlatımı görsellerle desteklenmişken, Ofelia İmanova metodunda bu bilgilere ve görsellere yer verilmemiştir. Ramiz Mirişli metodunda porte, sol anahtarı, nota değerleri, usuller yayın kullanım işaretleri, kemançanın boş teldeki nota isimleri ve birinci pozisyonda tüm notalar porte üzerinde görsellerle desteklenerek detaylı bir şekilde gösterilmektedir. Ofelia İmanova metodunda bu bilgiler; porte, sol anahtarı, nota değerleri kemançanın birinci pozisyondaki notaları porte üzerinde gösterilmesi şeklinde bir sayfada daha genel açıklanmıştır. Buradan hareketle Ramiz Mirişli metodunda ön bilgilerin geniş yer verilmesi hazır bulunuşluğa da olumlu etki etmesini sağlayacaktır. Kemançanın bölümleri, doğru tutuş ve oturuş gibi bilgilerin şekil ve görsellerle desteklenmesi teorik bilgilerinde olumlu katkı sağlayacaktır.

Öğretim ilkeleri dikkate alınıp çıkarım yapıldığında; hedef, öğrenciye uygunluk ve görelilik ilkelerini karşıladığı görülmektedir. Edgar Dale'nin yaşantı konisine göre görseller sadece görme duyusuna hitap ettiğinden öğrenme sürecinde bilgiyi tam olarak öğrenilmesini sağlayacağı bilinse de, doğrudan doğruya etkileşimle yani kemançanın öğrenci tarafından tutulmasıyla tam olarak somutlaştırılacaktır. Çünkü görsele hiç yer verilmemesi de sözel

sembol olarak kaldığından soyutluğu daha da artacaktır ve öğrenme oranı etkisi buna oranla azalacaktır.

Öğretim ilkeleri dikkate alınıp çıkarım yapıldığında; hedefe uygunluk, öğrenciye uygunluk ve görelilik ilkelerini karşılamadığı görülmektedir. Ofelia İmanova ve Rena Recebova'nın boş teldeki yay uygulamaları: tel sırası dört, üç, iki, bir şeklinde, nota değerleri ise birlik, ikilik ve dörtlük şeklinde verilmiştir. Yay kullanım işaretleri her ölçü ve nota üzerinde belirtilmiş ve parantez içinde sağa, sola çalınması gerektiği bilgisi verilmiştir. Tüm alıştırılmalarda 4/4'lük usulde her ölçünün altına bir ve, iki ve, üç ve, dört ve şeklinde her ölçüde sayılması gerektiği destekleyici bilgi verilmiştir. Bu analizler ve bilgiler sonucunda Ofelia İmanova ve Rena Recebova'nın metodunda amaca/hedefe görelilik, açıklık, somuttan soyuta, basitten karmaşığa, bilinenden bilinmeyene ilkelerine dayandırıldığı anlaşılmaktadır.

Kemança çalgısı sol elin başparmağı ve işaret parmağı ile tutulup avuç içi sapa değdirilmeden ve telden tele geçerken çevrilerek çalınmaktadır. Bu kullanıma bağlı olarak, kemançanın doğru açısının bulunup birinci ve üçüncü tele değmeden ikinci telde yay çalışmaları yapılması yeni başlayan öğrencinin zorlanmasına neden olacaktır. Yayın bilekten kullanımı da düşünüldüğünde performansın düşmesi kuvvetle muhtemeldir. Diğer bir açıdan bakıldığında ise eğitimde yordanabilir bir sıra izlenmesi, basitten karmaşığa/ bilinenden bilinmeyene doğru teorik ön bilgilerin verilerek hazır bulunuşluğun sağlanması ile yapılan uygulamanın daha verimli olacağı ve buna bağlı olarak davranışa dönüşmenin (öğrenmenin) daha çabuk gerçekleşeceği düşünülmektedir.

İmanova ve Recebova'nın metodunun da Mirişli'nin metodundan yararlanılarak yazıldığı bilinmektedir. Ancak, temel prensiplere bağlı kalmakla birlikte, kemança eğitiminin başlangıcında önemli farklılıklar olduğu görülmektedir. Öğretim yöntem tekniğinden farklı olarak dört, üç, iki, bir sırasıyla, nota değerlerinin birlik, ikilik, dörtlük değerde verilmesi, yay kullanım işaretlerinin belirtilmesi ve parantez içinde sağa, sola kullanımı şeklinde açıklanması her ölçünün altında dörde kadar sayılması şeklinde belirtilmiştir. Belirtildiği üzere nota üzerinde çalmaya yönelik tüm bilgilerin en ince detayıyla verilmesi İmanova ve Recebova'nın metodunun öğretim ilkeleri çerçevesinde şekillendiği görülmektedir. Dördüncü tel açısı itibari ile kemançada çalınması en kolay teldir ve

üçüncü tele değme ihtimali bulunmamaktadır. Üçüncü telde kemanın düz tutulduğunda diğer tellere değmeden çalınması daha kolay olacaktır. Bu sıra izlenerek alıştırma yapıldığında ikinci telde uygulamanın kısmen daha da kolay olması muhtemeldir. Birinci telin açısı itibari ile diğer tellere değmesi mümkün değildir. Bu izlenen sıranın basitten karmaşığa doğru olması, teorik bilgiler ve buna bağlı pratiklerin uygulanış biçimi, kemanın en temel çalım zorluğu olan döndürülerek çalmaya bağlı gelişen güçlüklerin azalmasını sağlayacaktır. Ayrıca tellerde temiz seslerin çıkarılması için geliştirilen önemli bir yöntem tekniği niteliğindedir.

Metotların içerik olarak ağırlık verdikleri bölümler ve yüzdeleri karşılaştırıldığında: Ofelia İmanova ve Rena Recebova'nın yazdıkları üç bölümlü metodun %73'ünü teorik bilgiler, sağ el kullanım tekniği, mahnılar, etütler ve gamlar ile pekiştirilerek öğretildiği birinci bölüm oluşturmaktadır. Bu bölüm Ramiz Mirişli metodunda %23'lük bir oranı kapsamaktadır.

Ramiz Mirişli metodunun %50'lik oranı ile ağırlık verildiği bölüm ise piyano eşlikli otuz eserden oluşan repertuar bölümüdür. İki metodun temel farkı şu şekilde değerlendirilebilir: Ofelia İmanova ve Rena Recebova'nın metodu yatay boyutu olan tempoyu merkeze alıp, dikey boyutu olan diziler ile beslenmiş, Ramiz Mirişli metodu ise dikey boyutu olan sesleri merkeze alıp yatay boyutu olan diziler/sesler ile desteklenmiştir.

Bu çalışmanın bulgular kısmında yer alan alt problem sorularına yönelik analizlerin sonuçları detaylandırılarak şu şekilde açıklanabilir:

- Kemanın tutuş, oturuş, çalım tekniği açısından kemaneye benzerlik teşkil etmesi, eğitim materyalinin ortak kullanımı için yeterli bir gerekçe midir alt probleminin sonucu olarak:

Kemança çalgısının yapımında kullanılan malzeme ve bazı görsel farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıklar şöyledir: yapımında genellikle ceviz ağacı kullanılmaktadır, burguluğun en üst olan baş kısmının yapım farkı, kemanın sap, gövde ölçü ve orantılarında farklılıklar bulunmaktadır. Buna bağlı olarak çalgı ağırlığı gibi farklar bulunmaktadır. İki coğrafyada kullanılan malzeme farkına bağlı olarak kemanenin gövdesi genellikle su kabağından yapılmakta iken günümüzde ağaçtan da imal edilmektedir. Tüm bu

farklılıklara rağmen gövde, sap, burguluk gibi çalgıyı birleştiren ana hatların aynı olduğu görülmektedir. Bu nedenlerden dolayı kemança metodunda yer alan kemança şekil ve görseli kemane çalgısı için de kullanılabileceği çıkarımı yapılabilir. Ancak görsel üzerinde kemançanın boş tel nota isimlerinin birinci tel mi, ikinci tel la, üçüncü tel mi, dördüncü tel la olduğu bilgisi verilmiştir. Kemanenin akordu ise; birinci tel re, ikinci tel la, üçüncü tel re, dördüncü tel sol olduğu bilinmektedir. İki çalgının akortlarının farklı olmasından dolayı, bu eğitim materyalinin uyum sürecinden geçmeden ortak kullanılamayacağı sonucuna varılmıştır. Farklı bir açıdan bakıldığında ise; eğitimin başlangıcında en temel ilke olan hedefe uygunluk ilkesine uymamaktadır. Çalgının tutuş, oturuş, çalım tekniği bilgileri ve görselleri kemane çalgısı için benzerlik teşkil etse de akort farklılığından dolayı hedefe uygunluk ilkesine uymadığı için kemane eğitiminde belli düzeltmeler ve repertuvar konusunda gerekli ilaveler yapılmadan kullanılamayacağı kanaatine varılmıştır.

- Kemança mektebi içerisindeki teorik bilgiler ve buna bağlı olarak yay kullanım tekniklerini içeren uygulamalar kemane eğitiminin temeli için yeterli midir alt probleminin sonucu olarak:

Akort farklılığına bağlı olarak birinci pozisyonundaki notaların yerleri ve parmak numaraları (duatelerin) değişmektedir. İki çalgının ikinci teli la notasıdır ve bundan dolayı ikinci teldeki parmak çalışmaları kemane çalgısı için de uygundur. Ancak dört telin sadece bir tanesinin aynı olması, birinci pozisyonda parmak çalışmaları (permütasyonları) ve yay kullanım tekniklerinin içeren temel çalışmalar kemane eğitiminde uygulanması için yeterli değildir. Farklı bir açıdan bakıldığında ise, bütünlük ilkesine uymadığı sonucu çıkarılmıştır. Kemane akordunun birinci tel re, üçüncü tel re, dördüncü tel sol olması, kemançanın boş tel notalarından 1 ton aşağıda kalmasına neden olmaktadır. Bu bir tam ses kaybı kemançanın birinci pozisyonda, birinci, üçüncü, dördüncü tellerde dört parmak kullanımı ile elde ettiği sesin kemanede çalınabilmesi için ikinci pozisyonun kullanılması gerektiği sonucuna varılmıştır. Bu durum, birinci alt problemde de dikkat çekilen öğretimin temelinde en önemli ilke olan hedefe göreliği karşılamamaktadır.

- Kamança mektebi içerisindeki teorik bilgiler ve buna bağlı olarak sol el kullanım tekniklerini (sol elde süsleme teknikleri) içeren uygulamalar kemane eğitiminin temeli için yeterli midir probleminin sonucu olarak: İncelenen Şur Rengi ezgisi üzerinde ikinci tel si notası üzerinde trill süslemesi yapılmıştır. Trill uygulaması için; si notasında birinci, do notasında ikinci parmak kullanılmıştır. İkinci telin aynı nota olmasından dolayı, kemanede de si notasında birinci, do notasında ikinci parmak kullanılması gerekmektedir. Üçüncü telde sol notası üzerinde mordan uygulaması için; sol notasında ikinci ve la notasında üçüncü parmak kullanılmıştır. Bu süslemenin kemanede yapılması için sol notası üçüncü parmak, la notasında dördüncü parmak kullanılması gerekmektedir. Tek bir teldeki duate uyumu, hedefe uygunluk ilkesi de dikkate alınarak çıkarım yapıldığında, sol el tekniğindeki uygulamalar kemane için yeterli ve uygun değildir.
- Kamança metotları içerisindeki pozisyon uygulamaları kemane çalgısının akort düzenine uygun mudur alt problemi sonucu olarak:
İkinci telin iki çalgıda da la olmasından dolayı 5 pozisyonda dâhil olmak üzere uygundur. Kemanenin birinci tel re, üçüncü tel, re, dördüncü tel sol olması nedeniyle kemananın birinci pozisyonda kullandığı seslerin bir tane eksik olduğu tespit edilmiştir. Bu bir ses eksikliği; kemançada birinci pozisyonun kemanede ikinci pozisyon, kemançada ikinci pozisyonun, kemanede üçüncü pozisyon kemançada üçüncü pozisyon kemanede dördüncü pozisyon, kemançada dördüncü pozisyonun kemanede beşinci pozisyon şeklinde değişiklik gösterdiği ve buna bağlı olarak duatelerin de değişeceği sonucuna ulaşılmıştır.
- Kamança metotları içerisinde yer alan Azerbaycan halk ezgileri repertuar açısından yeterli midir ve kemanenin kullanım alanına hizmet eder mi alt problemi cevabı olarak;
Kemança coğrafyası itibari ile Azerbaycan geleneksel ezgilerinin icrasında kullanılmaktadır. Modal müzik temelindedir ve kullanılan ses dizileri mugam olarak isimlendirilmekle birlikte mahnılar, reksler gibi türlere rastlanmaktadır. Bilindiği üzere bu ezgilerin ülkemiz sınırlarındaki örneklerine Doğu

Anadolu'nun Iğdır, Kars, Ardahan illerinde rastlanmaktadır. Kemanenin ağırlıkta kullanıldığı yöreler ise, Burdur başta olmak üzere Akdeniz, Ege bölgelerini içine alan bölgeyi kapsamaktadır. Buna bağlı olarak farklı türler, formlar görülmektedir. Bu türlerin bazıları; zeybekler, yöreye özgü oyun havaları, uzun havalar olduğu bilinmektedir. Ancak kemane çalgısı, günümüzde Türkiye'nin yedi bölgesini kapsayan Türk Halk Müziğinin tüm ezgilerinde icra edilmeye başlanmıştır. İki çalgının kullanıldığı coğrafyadan kaynaklanan bu nedenlerden dolayı kemañça çalgısı repertuarı, kemane çalgısı repertuarını karşılamamaktadır.

- Kemañça metodunun içinde yer alan Azerbaycan geleneksel ezgilerinin piyano eşlikli düzenlemeleri, kemañça için yazılmış konçertolar ve klasik müzik bestecilerinin eserleri kemane üzerinde uygulanabilir mi alt probleminin sonucu olarak; analiz edilen Mozart'ın menuetinde birinci telde üçüncü pozisyonun kullanımında la notasından başlayarak 4 parmak kullanımını içermektedir. Bu pasajın çalınabilmesi için kemande dördüncü pozisyon kullanımı gerekmektedir. La telinin aynı olmasından dolayı ikinci telde 3. kullanımı içeren pasajın çalımı kemañçanın kullanımına uygundur. Ancak duatelerin tümüyle uymamasından dolayı bütünlük teşkil etmediği sonuca ulaşılmıştır. Ancak kemane de piyano eşlikli eserler çalmak mümkündür. Kemañça metotlarında başlangıç seviyesi ve orta seviyedeki uygulamalar akort sistemine bağlı uygulamak mümkün olmadığı anlaşılmaktadır. Ancak kemande pozisyon hâkimiyeti kazanıldığında piyano eşlikli eserler çalınması mümkündür. Kemañça akort sistemine göre yazılan parmak numaralarının kemane çalgısına göre değiştirilmesi ve notasyonda kemande değişiklik yapılarak bu problemin çözüleceği düşünülmektedir.

Kemañça ve kemanenin hem müzikal açıdan yapılan teknik analizleri, hem de kuramcılarının yaklaşımları çerçevesinde yapılan incelemelerden, öğretimin temel ilkeleri ile eğitim materyalinin içermesi gereken amaç ve hedefler doğrultusunda genel bir sonuca varılmıştır. Buna göre, kemañça eğitiminde kullanılan metotların, akort farklılığından dolayı kemane eğitiminde adapte edilmeden kullanılması mümkün gözükmemektedir. Akort farklılığından kaynaklanan pozisyon (kullanım) uyumsuzluğu göz önünde

bulundurularak, duatelerin kemaneye göre düzenlenmesi koşulu ile gamlar, etütler ve piyano eşlikli eserlerin kemane eğitiminde kullanılabilir. Bu yönü ile kemane çalgısı öğrencilerine virtüözite kazandırılması ve piyano eşliği ile çalabilme yetisi kazandırılması mümkün olacaktır.

Kemane ve kemañça çalgılarının akort farklılıklarından dolayı kemañça metotlarının kemane eğitiminin başlangıcında adapte edilmeden kullanılamayacağı açıktır. Bu çalışma ile asıl amaçlanan: 1945 Cevahir Hasanova, 1970 Ramiz & Nazım Mirişli, 1991 Kerimov 2005 Recebova & İmanova metotları ile geleneksel ekseninde, modal ve tonal müzik birleştirilip, evrensel normlara ulaşıldığı görülmektedir ve bu metotlar Azerbaycan konservatuarlarında halen kullanılmaktadır. Ramiz Mirişli'nin temel prensibi olan geleneksel ve evrenselin birleştirildiği kemañça mektebi metodu ve Ofelia İmanova & Rena Recebova metotları ışığında bir kemane metotları hazırlanması, kemane çalgısı için de hem metodoloji açısından hem de yetiştirilen öğrenci açısından olumlu katkı sağlayacağı düşünülmektedir ve çalgının evrenselleşmesi için önemli olduğu düşünülmektedir. Ayrıca kemane metodu yazmak isteyen akademisyen ve müzisyenlere de fikir verip katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abduleyeva, S. (2002). *Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri*, Adiloğlu Neşriyyatı.
- Akdağ, A. K. (2021). *Bağlama Eğitiminin Psikomotor Davranış Basamaklarına Göre Yapılandırılması* (Yayın No. 678629) [Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi] YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Akdağ, A. K. (20 Mayıs 2023). Ali Kazım Akdağ İle Bireysel Görüşme.
- Akpınar, B. (2012). *Eğitim Programları ve Öğretim*. Data Yayınları.
- Benian, A. B. (2019). *Viyola İçin Bestelenmiş Ve Kemandan Transkripsiyonu Yapılmış Başlıca Etiüt Kitapları Üzerine Bir İnceleme* (Yayın No. 587364) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi] YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Burubatur, M. (2006). *Eğitim Fakülteleri Müzik Ana Bilim Dallarında Birinci Ve İkinci Yarıyıl Viyolonsel Eğitiminde En Çok Kullanılan Metot Etiüt Ve Egzersizlerin İncelenmesi* (Yayın No:189432) [Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi] YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Coşgun, Y. E. (2019). *Viyolonsel Eğitimi Metotların Milli Eğitim Bakanlığı'nda Yer Alan Hedef ve Hedef Davranışlara Göre İncelenmesi* (Yayın No. 602083) [Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi] YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Haner, O. (2008). *Keman Orta Seviye Metotlarının Çalım Teknikleri Açısından İçerik Çözümlemesi* (Yayın No. 235999) [Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi] YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Hasanov, İ. (08 Haziran 2023). İmamyar Hasanov İle Bireysel Görüşme.
- Hickey, D., & McCaslin, M. (2001). Educational Psychology, Socail Constructivism, And Educational Practice: A Case Of Emergent Identity. *Educational Psychologist*, 36(2), 133-140.
- İmanova, O. & Recebova, R. (2005). *Kamança Məktəbi*, Şervannəşr.
- Kerimov, M. (2003). *Azerbaycan Musiki Aletleri*, Yeni Nesil.
- Keskin, S. İ. (2018). *Lajos Montag Kontrabas Metodu'nun Teknik Açısından İncelenmesi* (Yayın No. 520005) [Yüksek Lisans Tezi, Ankara Hacettepe Üniversitesi] YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Köksal, O., & Atalay, B. (2015). *Öğretim İlke ve Yöntemleri*. Eğitim Akademi Yayınevi.

- Kutlu, Ö., & Doğan, D., & Karakaya, İ. (2008). *Öğrenci Başarısının Belirlenmesi: Performansa Ve Portfolyoya Dayalı Durum Belirleme*. Pegem Akademi.
- Məmmədli, D. (2015). Musiqi Sərhədlərini Aşan Bəstəkar. *Gənclərə Örnək*, (058), 21.
http://www.anl.az/down/meqale/kaspi_az/2015/aprel/432284.pdf
- Mirişli, R., & Mirişli, N. (2009). *Kamança Məktəbi*, Elm və Təhsil Nəşriyyatı.
- Salman İçli, Z. (2019). *KPSS 2019 Eğitim Bilimleri – Ders: Program Geliştirme Öğretim Yöntem ve Teknikleri*, Benim Hocam Yayınları.
- Sultanov, H., & Elhan Nayir, A. (2021) Azərbaycan'da İlk Notalı Halk Çalgıları Orkestrası. *Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi*, (5), 16 – 20.
- Şen Yürek, A. (2017). *Kabak Kemane Çalgısı İçin Başlangıç Düzeyinde Bir Çalışma Sistematiği Önerisi* (Yayın No. 458821) [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi] YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Şenel, S.(1996). Hacıbəyli Üzeyir. *TDV İslam Ansiklopedisi Dergisi*, (14), 500 - 502.
- Şenel, S. (26 Mayıs 2023). Süleyman Şenel İle Bireysel Görüşme.
- Verim, K. (2015). *Türkiye Azerbaycan Kamança Türleri Ve Onların İcra Özellikleri* (Yayın No. 6213,01) [Doktora Tezi, Azerbaycan Cumhuriyeti Eğitim Bakanlığı Üzeyir Hacıbəyli Adına Bakü Müzik Akademisi]
https://aak.gov.az/avtoreferat?full_name=°ree=1&science=14&code=0&p_name=0&table_id_length=50
- Yalın, H. (2004). *Öğretim Teknolojileri Ve Materyal Geliştirme*, Nobel Yayın Dağıtım.
- Yeşilyurt, E. (2020). Öğretmenin Pusulası: Genel Öğretim İlkeleri. *EKEV Akademi Dergisi*, (83), 263 – 288.
- Yılmaz, Ö., & Tuncer, M. (2020). Dale'in Yaşantı Konisine Göre Yapılandırılmış Ölçme ve Değerlendirme Dersinin Öğretmen Adaylarının Akademik Başarısına Etkisi. *Eğitim ve İnsani Bilimler Dergisi Teori ve Uygulama*, 11 (21), 40 – 62.