

# TÜRK MÜZİĞİ KEMAN AKORDU

Vasfi HATİPOĞLU <sup>1</sup>

## ÖZ

Keman, 18. yüzyıldan itibaren Türk müziği icrasında kullanılmaya başlanmıştır. 18. yüzyıldan günümüze kemanın Türk müziği icrasında kullanılan akort biçimi farklılaşmıştır. Bu farklılık gerek icracılar gerekse müzik bilimciler tarafından tartışma konusu yapılmış olmasına rağmen genel bir fikir birliğine ulaşılamamıştır. Bu araştırmada, Türk müziği keman icrasında kullanılan akort nev'inin geçmiş ve günümüz uygulamalarının tespit edilerek icraya yönelik olumlu ve olumsuz yönlerinin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda var olan durumun ortaya konulması bakımından tarama modeli kullanılmıştır. Geçmiş döneme yönelik veriler kaynak tarama ve doküman inceleme (ses kayıtları) veri toplama teknikleri kullanılarak elde edilmiştir. Günümüz uygulamaların tespit edilebilmesi için beş Türk müziği keman icracısına açık uçlu sorular içeren sormaca e-posta ile gönderilmiştir. Tüm icracılardan yanıt alınmıştır. Elde edilen bulgulara göre, farklı akort nev'inin kullanılma gerekçeleri ortaya konularak tarihsel süreç içerisinde Türk müziği keman icrasında dört akort nev'inin kullanıldığı gibi sonuçlara ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk müziği, keman, akort, akort nev'i

Hatipoğlu, Vasfi. "Türk Müziği Keman Akordu". *idil* 6.29 (2017): 289-309.

Hatipoğlu, V. (2017). Türk Müziği Keman Akordu. *idil*, 6 (29), s.289-309.

---

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr., Gazi Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü, vsf.hatipoglu(at)gmail.com

## TUNING THE VIOLIN TO PLAY TURKISH MUSIC

### ABSTRACT

Since the 18<sup>th</sup> C, when violin first started to be played in the Ottoman Empire, a number of changes have been made to its tuning process. This need for different tuning has been discussed both by musicologists and violinists but a general consensus explaining its reasons has not been reached. Therefore, the aim of the current article is to determine the past and present tuning practices employed in Turkish music violin playing and to reveal the positive and negative aspects of each of the types of tuning in relation to the performance of the violinists. To achieve these goals a screening model was adopted in the study. To determine the tuning processes followed in the past available relevant publications as well as existing documents (e.g., voice recordings) were scrutinised; while for the identification of the current practices a questionnaire including open ended items was e-mailed to five prominent Turkish music violinists. All of the performers filled in and sent the questionnaire including their views back. The findings of the study show that since the 18<sup>th</sup> C four different types of violin tuning have been used in the Ottoman-Turkish society. The results also reveal a number of significant reasons for the different tuning traditions in our culture.

**Keywords:.** Turkish music, violin, tuning, tuning types

## 1. Giriş

Avrupa temelli bir saz olan keman, Osmanlı topraklarında icra edilmeye başlandığı 18. yüzyıl itibarı ile Türk müziğinin temel yaylı sazları olan rebab, kemençe ve sinekemanın yerini alarak büyük bir önem kazanmıştır. Gözdeliğini hiçbir zaman kaybetmeyen kemanın; Türk müziğindeki yeri, üsluba uygunluğu, öğretimi, icrasında kullanılan teknikler gibi çeşitli konulara yönelik tartışmalar günümüze kadar süre gelmiştir. Söz konusu tartışmalardan bir diğeri ise; kemanın Türk müziği icrasında kullanılan akort biçimidir. Türk müziği keman icrasına yönelik alan yazın çalışmaları, günümüz öncesi keman icracılarının ulaşılabilen ses kayıtları ve günümüz keman icracılarının ses kayıtları incelendiğinde kemanın asıl akordu anlaşılabileceği üzere Batı müziğinde kullanılan akort biçimi ile Türk müziği icrasında kullanılan akort biçimi arasında farklılık olduğu görülmektedir. Bununla birlikte Türk müziği keman icralarının kullandığı akordun kendi içinde de farklılık gösterdiği anlaşılmaktadır. (Türk müziği keman icracılarının kullanmış oldukları akort nev'i için Ek 1'e bakınız.) Akort farklılığının; gerekçeleri, gerekliliği ya da gereksizliği, icraya yansımaları müzik bilimciler ile icracılar tarafından ele alınarak değerlendirilmiştir.

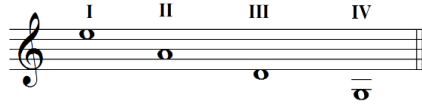
Akort uyum anlamında kullanılan bir sözcüktür. “Tanzimat’tan önce *“ahenk”* ve *“düzen”* olarak kullanılan kelimeye sonraları *“akord”* denmiştir (Yahya Kaçar, 2009: 18). Akort, “bir çalgıda doğru ses vermesi için yapılan ayar, düzen” (T.D.K., 2005: 56) başka bir ifade ile “genellikle telli, yaylı, vürmalı çalgıların sesini ayarlamak, düzen vermek (Sözer, 2012: 11) olarak tanımlanmaktadır. Düzen ise, “bir saz veya sesin, bir saz veya ses topluluğunun belirli ve değişmez bir ses perdesini esas alarak müzik icrasına hazır hale gelmesidir. Türk musikisinde kullanılan ananevi düzen sistemlerine *ahenk* denilir” (Öztuna, 2006: 245). “Türk musikisinde her biri diğerinden yarım ses farklı 13 (ör. Bolâhenk, Kız Neyi, Mansûr) türlü âhenk vardır. Ancak bunlardan hepsi tatbikatta kullanılmaz. Çünkü insan sesinin seyir sahası bu kadar büyük farklara elverişli değildir” (Karadeniz, 2013: 5).

Batı müziğinde akort diyapazon adı verilen alet ile yapılır. Bu aletin “440 Hz” frekansında yaptığı titreşim sonucunda oluşan ses “LA” notası olarak adlandırılır. Bu “LA” notasının Türk müziğindeki karşılığı ise “RE (Nevâ)” perdesidir. Keman, kemençe, kanun gibi sazların “RE (Nevâ)” perdeleri bu frekansa göre akort edilir ve bu akorda denk gelen ahenge “Bolâhenk” denilmektedir. Aşağıda bir oktav içerisinde Batı müziği notalarına karşılık gelen Türk müziği notaları gösterilmiştir:



Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere aynı frekansa denk gelen Batı müziği notaları ile Türk müziği notaları arasında beş ses bulunmaktadır. Bu doğrultuda, Türk müziğinde yerinden gerçekleştirilen icra “Bolahenk” ahengi, Batı müziğine göre gerçekleştirilecek icra ise “Mansur” ahengi olarak adlandırılmaktadır. Mezkûr beş ses farklılığı Avrupa’dan alınan keman sazının Türk müziği icrasında kullanılan akorduna da yansımıştır.

Batı müziğinde kullanılan keman akordu bilindiği üzere aşağıdaki gibidir:



Ulaşılabilen kaynaklar doğrultusunda, kemanın Türk müziğinde icra edilmeye başlandığı dönemde kullanılan akort nev’inin daha çok aşağıda belirtilen biçimde olduğu görülmektedir (Yekta, 1907: 4632, Akt. Çergel, 2007: 241-242; Yekta, 1986: 86; Töre, Akt. Hazman, 2014:128-129; Sunar, 1921: 8; Derman, 1948: 5).



Şekillerden anlaşıldığı üzere; Batı müziği keman akordu ile Türk müziği keman akordu arasındaki farklılık, birinci telin “mi (hüseyni)” yerine “re (nevâ)” olarak akort edilmesi ile ortaya çıkmaktadır.

Bu farklılığın gerekçelerine yönelik Rauf Yekta Bey (1871-1935), gerek “*ikdam*” gazetesinde yazmış olduğu yazılarda gerekse “*Türk Musikisi*” adlı kitabında çeşitli değerlendirmeler yapmıştır. Mezkûr farklılığa yönelik özellikle “*ikdam*”

gazetesindeki açıklamalar ulaşılabilen alan yazın çalışmaları bakımından büyük önem arz etmektedir. Buna göre Rauf Yekta Bey'in konuya ilişkin görüşleri şöyledir:

26 Nisan 1907 yazısında (...) memâlik-i Şarkıyye'de birinci teli "mi"ye değil "re"ye çekerler. Bu ihtilâfın sebebine gelince: Şark mûsikîsi nazariyyesinde (sevâbit) [sabit] nâmıyla yâd edilen birkaç nağme vardır ki "re" nağmesi de o cümleden ma'dûddur. "Mi" ise "sevâbit"ten değildir [sabit olmayan]. Zâten (kemânçe) ve (rebâb) gibi âlât-ı Şarkıyye'deki birinci tellerin mine'l-kadim hep "re"ye âhenk edilmesi bu hikmete mebnî'dir. Nitekim takriben iki asır mukaddem mûsikîşinâslarımız tarafından kabul edilen sînekemanının (viole d'amour) birinci teli dahî Avrupalılarca yine "re"ye çekilmekte idi. Sînekemanından sonra celb olunan dört telli kemandaki (violon) birinci telin – nazariyyât-ı mûsikîyyemize muhâlif olarak– "mi"ye âhenk edildiğini gören esâtîze-i sâlîfe [üstadlar], yay ile çalınan bütün şark âlâtında öteden beri cârî olan usûle tevfikân kemânın birinci telini de "re"ye indirmeye lüzûm görmüşlerdir (Akt. Çergel, 2007: 241-242).

Alaturka keman çalanların "santrel" denilen kirişi "mi"ye çekmeyip "re"ye âhenk etmelerine gelince, bunun esbâb-ı müteaddidesi [birçok sebebi] vardır. Hatırlayabildiklerimizi arz edelim: Evvelâ Osmanlı mûsikîsi ile iştigâl eden zâtın ma'lûmu olduğu üzere makâmâtımızın ve ale'l-husûs bu makâmâtattan "lâ" perdesini karargâh ittihâz etmiş olanların –ki beyne'l-makâmât ekseriyeti hâizdirler– en ziyâde muhtâc olduğu bir perde var ise o da "lâ"dan sonra "re" perdesi olduğuna şüphe edilemez. Dördüncü teli "mi" yapacak olursak "re" gibi mûsikîmizde en ziyâde kesîrî'l-isti'mâl [çok kullanılan] olan bir perdenin yerine –üzerinde temdîd-i sadâ ve tevekkuf i'tibârıyla– kendisi kadar hâiz-i ehemmiyet olamayan "mi" perdesini getirmiş oluruz ki bunun icrâât-ı mûsikîyyece ne gibi müşkilâtı dâ'î olacağını erbâbı takdîr eder. Sâniyen sırf "estetik" nokta-i nazarından bazı mehâziri mücib [kaynak] olmasıdır. Sâlisen sırf mûsikî-i Osmânîmize mahsûs olan birkaç makâmı fihrist-i teganniyâtımızdan silmemek içindir. Mezkûr teli "mi"ye çekecek olursak (evcârâ) gibi kemânın şimdiki hâlinde bile çalınması emr-i asîr olan bir makâmın kemân ile terennümü o zaman büsbütün mertebe-i istihâleye varacağına şüphe edilmemelidir (Akt. Çergel, 2007: 349).

"(...) adedi doksanı tecâvüz eden makâmât-ı mûsikîyyemizi hakkıyla icrâ etmek için kemânın ince telini "re"ye âhenk etmekten başka çâre-i selâmet olmayacağı ve bu âhenkteki kemânların Osmanlı mûsikîsinin ihtiyâcâtına en muvâfık bir saz olduğu bugün Osmanlı mûsikîşinâsânınca muhtâc-ı tereddüt olmayan hakikatler sırasına geçmiştir (Akt. Çergel, 2007: 361). "Bazıları bâlâda ta'dât edilen makâmât gibi (nevâ) perdesini çok kullanan makâmlarda alelekser bir takım nağmeler vardır ki onların da açık kiriş üzerinden çıkarılması Osmanlı mûsikîsi ile iştigâl edenlere göre bir mecbûriyet-i katiyye hükmündedir. Bu gibi mevkilerde açık nevâ isti'mâlî icâb edince –

santrel “mi”ye çekilmiş ise– açık nevâ bulunmadığından kapalı nevâ kullanılmak mecbûriyeti hâsıl olur ki keman gibi en mükemmel bir saz için de bundan büyük noksan tasavvur olunamaz” (Akt. Çergel, 2007: 363).

Rauf Yekta Bey’in konuya yönelik açıklamaları doğrultusunda; Türk müziğinde kemanın birinci telinin “re (nevâ)” perdesine akort edilmesinin gerekçeleri şu şekilde ifade edilebilir:

1. Türk müziğinde “re (nevâ)” perdesinin sabit olan perdelerden, “mi (hüseyini)” perdesinin ise sabit olmayan perdelerden olduğu dolayısıyla birçok makam için önemli olan “re (nevâ)” perdesinin makam seyirleri içerisinde sıklıkla kullanılması,
2. Kemanın Türk müziğinde icra edilmeye başlanmasından önce Türk müziğinde icra edilen yaylı sazlardan olan “rebab” ve “kemençenin” birinci tellerinin “re (nevâ)” perdesine akort edilmesi. Bununla birlikte iki asır önce Avrupa’dan alınan “sinekemanın” birinci telinin Avrupalı icracıları tarafından dahi “re (nevâ)” perdesine akort edildiğinden yay ile icra edilen sazların akordunun bu doğrultuda yapılması geleneği,
3. Estetik olarak gerekli olduğu ve “re (nevâ)” perdesinin bu estetiğin kaynağı olarak görülmesi,
4. Türk müziğine has birkaç makamın yok olmasının engellenmesi (ör. Evcara),
5. Doksandan fazla makamın olması gerektiği biçimde icra edilebilmesi,
6. “Re (nevâ)” perdesinin çok kullanıldığı makamlarda; sıklıkla icra edilen ve kalıp haline gelmiş bir takım nağmeler bulunmaktadır. Bu nağmeler “re (nevâ)” perdesinin basılmadan açık tel üzerinde icra edilerek elde edilebileceğinden kemanın birinci telinin “re (nevâ)” perdesine akort edilmesi gerektiği ve o dönem keman icracıların akordu bu şekilde kullandığı anlaşılmaktadır.

Türk müziği keman akorduna yönelik Rauf Yekta Bey'in "ikdam" gazetesini yazıları ile Ahmed Midhat Efendi'nin (1844-1912) "Tercümân-ı Hakikat" gazetesinde birbirine karşılık olarak yazmış oldukları yazılar bulunmaktadır. Bu yazılarda Ahmed Midhat Efendi Türk müziği icrasında keman akordunun Batı müziği keman akordu ile aynı olması gerektiğini aksi takdirde kemanın yapısının bozulacağını ifade etmiştir. Ayrıca kemanın birinci kirişinin adını "kantık" olarak tanımlamasına rağmen Rauf Yekta Bey bunun doğru olmadığını birinci kirişin adının "şantrel" olduğunu ortaya koymaktadır. Bununla birlikte Ahmed Midhat Efendi'ye cevaben "Mi âhenginde alaturka keman çalan zât-ı âlinizden başka kemânî var mı? Olsaydı dinlemeye muvaffak olamasak bile elbette nâmlarını iştir idik" (Akt. Çergel, 2007: 375) ifadeleri ile o dönem neredeyse bütün keman icracılarının birinci tel akordunu "re (nevâ)" olarak kullandıklarını bir kez daha açıklamıştır.

Abdülkadir Töre'nin (1873-1946) "Usul-i Ta'lim-i Keman" adlı eserinde keman akorduna yönelik görüşleri şöyledir:

(...) alaturka kemânilerimiz ekseriyet ile "kaba sol" ile "kaba re" ve "la" kirişlerini zevâl hams ve yalnız birinci kirişi zevâl erba' olarak yani (la) perdesinden itibaren dördüncü olmak üzere tesâdüf eden (re) perdesini (mi) perdesi yerine ikâme etmek sûretiyle kemânın birinci kirişinin âhengini değiştirmiş ve bu sûretle de pozisyon i'tibâriyle bir yerde zâyi' etmiş olurlar ki: mansûr olmak üzere birinci kirişi (mi) olarak âhenk edilmiş olan bir kemânda (mi) kirişinin bir sâniye zarfındaki aded-i ihtizâzâtı (1303) kûsûr olduğu halde (mi) yerine âhenk edilen (re) kirişinin bir sâniye zarfındaki aded-i ihtizâzâtı (1111) kûsûrdür (Akt. Hazman, 2014: 128-129).

Töre birinci telin akordunun "re (nevâ)" perdesine akort edilmesi ile bir pozisyonun [perdenin] kaybedildiğini, ziyan olduğunu belirtmiş olmasına rağmen aynı eserde kemanın akordunu "SOL (Kaba Rast)-RE (Yegâh)-LA (Dügâh)-RE (Nevâ)" olarak tarif etmiş ve görüşleri arasında bir çelişki ortaya çıkmıştır. Bu çelişki, Töre'nin keman akordunun "SOL (Kaba Rast)-RE (Yegâh)-LA (Dügâh)-MÎ (Hüseyni)" olması görüşünde olduğu ancak dönemin icracıları tarafından akordun "SOL-RE-LA-RE" olarak kullanılması sebebiyle öğretim kitabında bu nev'i akorda yer vermek durumunda kaldığı şeklinde yorumlanabilir.

Kemanın akordu ile ilgili önemli yazılardan bir diğeri ise Hakkı Derman (1907-1972) tarafından "Türk Musiksi" dergisinde kaleme alınmıştır:

Keman akordu esasında (sol), (re), (la), (mi) olarak kabul edilmiştir. Yani en üstteki kalın tel (sol), ikincisi (re), üçüncüsü (la) ve en alttaki çelik olan da (mi) dir. Garp tekniğinde yazılan bütün keman metodlarında bu esas üzerine yazılmıştır. Gelelim Türk musikisindeki akorda: Türk musikisinde keman

akordunu esas akorddan ayıran yegâne ses kemanın en ince teli olan ve (mi) akordu yapılan çelik telin (re) olarak kabul edilmesidir. Yani bizde (sol), (re), (la), (re) olarak akort edilmesidir. Bunun sebebini her keman çalan gibi bende merak ederek yetiştiğim eski musikişinaslara ve bilhassa keman üstadlarına sordum; diyebilirim ki heman hiç birisinden tatmin edici bir cevap alamadım. Birbirine yakın ifadelerin muhassalasını şu suretle söyleyebiliriz: Birçok makamlarımızın icrasında o makamın seyrini tamamen yapabilmek (ısrıdırabilmek tabir ettikleri) (mi) akordu ile kabil olmayıp ince teli (re) olarak akort etmekle kabil olur. Kendimde dâhil olduğum halde bütün keman çalanlar aynı akordu kullanıyoruz. Fakat bu mecburiyet bizlere öğretenlerin yüzündendir. Bu da bizim noksanımızdan ileri gelmektedir. Eğer bizde sistemli bir çalışma neticesi yetişmiş olsa idik, bunların icrasında güçlük çekmez ve sazın esası üzerinde değişiklik yapmazdık” (1948: 5)

Derman’ın görüşleri doğrultusunda, Rauf Yekta Bey’in görüşlerine paralel olarak dönemin icracılarının keman akordunu “SOL-RE-LA-RE” olarak kullandığı anlaşılmaktadır. Derman bunun sebebini ise, meşk edebildiği eski musikişinaslar ve dönemin önemli keman üstadları ile yapmış olduğu istişarelere rağmen kesin bir gerekçeye dayandıramamaktadır. Dönemin keman üstadlarının makam seyirlerini daha rahat ve hâkim bir biçimde icra edebilmeleri maksadıyla kemanın birinci telini “re (nevâ)” perdesine akort ettiklerini aktarmaktadır. Benzer olarak Cem Behar “çok yakın dönemlere kadar Türk musikisi icralarında keman zaten tellerinin esas ve asli akordu değiştirilerek çalınıyordu. (...) Bu uygulamaya gerekçe olarak bu farklı akordun çeşitli makamların bir telden diğerine transpozisyonlarını (yani şed’lerini) icra etmeyi kolaylaştıracığı ileri sürülüyordu (2015: 79) şeklinde açıklamaktadır.

Türk müziği icrasında kullanılan “SOL-RE-LA-RE” akordu yerine icra sırasında karşılaşılan zorluklar sebebiyle transport [aktarım] akort olarak tarif edilen aşağıdaki akort biçiminin kullanılmaya başlanıldığı görülmektedir.



Bu nev’i akorda yönelik ilk açıklamayı Mustafa Sunar’ın (1881-1959) “Alaturka Keman Muallimi” adlı eserinde görüyoruz.

“Yakın zamanda ekseriyetle kemanların transport akorduyla çalınmakta olduğu müşahade ediliyor [görülmüyor]. Fasl-ı umumilerde hanendelerin sedalarını yormamak, daha doğrusu hanendelerin yokluğundan [olanaksızlığından-icra yetersizliklerinden] dolayı sazandelerin mecburi olarak bu nevi akorda müracaatları mecbur gibi gösteriliyor ise de transport akordun noksan olduğunu

ve kaba sedaların zayı olacağı, aynı zamanda kemanın esas akordundaki sıhhat ve huzurluğun heder olacağı aşıkârdır. Bununla beraber kemani herhalde mansur ahenginde akord etmek daha nâk'ıdır [kandırıcıdır]. Ve esas akordu olan sol-re-la-re akordu ile çalmak daha muvafıktır [doğrudur]" (1921: 8)

Aktarılmış akort hususunda Hakkı Derman'ın görüşleri ise,

"Bu akort [transport-aktarılmış akort] bizde ilk defa kemani Bülbülü Salih [?-1923] namıyla tanınan bir çalarımız tarafından rağbet görmüş ve bu suretle çalmağa başlanmış, yalnız Kemani Memduh [1868-1938] değıştirmemiştir. Bu akordu kabul etmenin sebebini şöyle izah ederler: Eski okuyucuların kullandıkları akort mansur yani tam diyapazon akordu ile bir olandı. O zaman keman tam kendi bünyesinin esas ahengini bulmuş olduğundan normal olarak çalınıyordu, hâlbuki son zamanlarda bu seslere pek ender tesadüf edildiği gibi git gide hemen bütün okuyanlar Bolahenk akorttan yukarı okumamaktadırlar, bu yüzden keman akordunun durumu fena bir vaziyette düşmüştür. Ve şu suretle akort edilir. En kalın tel (do), ikinci tel (sol), üçüncü tel (re), ince çelik de (sol) olur. Bence bütün yeni öğrenenler kat'iyen transport akorda heves etmemelidirler. İşin esası olan asıl akort ile sistemli bir suretle çalışmalıdırlar (1948: 5)

Yapılan alıntılardan hareketle transport-aktarım akordun ilk defa kemani "Bülbülü Salih" tarafından kullanılmaya başlandığı ve hanendelerin icra olanaksızlıklarından dolayı icra sırasında hanendelere daha rahat bir şekilde refakat edilmesi amacıyla kullanıldığı anlaşılmaktadır. Mustafa Sunar'ın "Alaturka Keman Muallimi" adlı eserinin 1921 yılında yayımlanmış olması ve açıklamalarında yakın zamanda transport-aktarım akordun kullanılmaya başlandığını ifade etmesi ve Hakkı Derman'ın ilk olarak kemani Bülbülü Salih tarafından kullanıldığını belirtmesi ile kemani Bülbülü Salih'in ölüm tarihi dikkate alındığında "DO (Kaba Çargâh)-SOL (Rast)-RE (Nevâ)-SOL (Gerdaniye)" tel adlandırması ile kullanılan keman akordunun 1900'lü yılların başında icracılar tarafından kullanılmaya başlandığı söz konusu edilebilir.

Bununla birlikte 20. yüzyılda yaşamış dönemin önemli keman icracılarının (Haydar Tatlıyay [1890-1963], Sadi Işılay [1899-1969], Cevdet Çağla [1900-1988], Nubar Tekyay [1905-1955]) icra kayıtları doğrultusunda kemanın asıl akordu olan "SOL-RE-LA-Mİ" akordunu dikkate alarak transport-aktarım yaptıkları ve icracılarında aşağıda belirtilen akort nev'ini kullandıkları görülmektedir.



## **Araştırmanın Amacı**

Bu araştırmada, Türk müziği keman icrasında kullanılan akort nev'inin geçmiş ve günümüz uygulamaları tespit edilerek icraya yönelik olumlu ve olumsuz yönlerinin ortaya konulması amaçlanmaktadır.

## **2. Yöntem**

Bu bölümde, araştırmanın modeli, araştırmanın çalışma grubu, veri toplama teknikleri, veri toplama süreci, verilerin tahlili yer almakta ve açıklanmaktadır.

### **2.1. Araştırmanın Modeli**

Araştırmada, Türk müziği keman icrasında kullanılan akort nev'inin geçmiş ve günümüz uygulamalarının tespit edilmesi amaçlandığından tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modeli, “geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır” (Karasar, 2002: 77).

### **2.2. Araştırmanın Çalışma Grubu**

Araştırmanın çalışma grubunu günümüz beş Türk müziği keman icracısı oluşturmaktadır. Araştırmanın çalışma grubunu oluşturan keman icracılarının tamamı erkektir. Keman icracılarının ikisi (Mithat Arısoy, Aziz Şükrü Özoğlu) Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosunda, ikisi (Aydın Varol, Kemal Caba) T.R.T. İstanbul Radyosunda görev yapmaktadır. Biri (Baki Kemancı) ise, bir kuruma bağlı olmadan çalışmalarını sürdürmektedir.

### **2.3. Veri Toplama Teknikleri**

Araştırmada veriler; kaynak tarama, doküman inceleme ve sormaca teknikleri kullanılarak elde edilmiştir. Tarihsel süreç içerisinde Türk müziği keman icracılarının kullanmış oldukları akort nev'inin tespit edilebilmesi amacıyla kaynak tarama yapılarak alan yazın çalışmaları ve ses kayıtları değerlendirilmiştir. Günümüz Türk müziği keman icracılarının kullanmakta oldukları akort nev'inin belirlenebilmesi ve icraya yansımalarının ortaya konulması maksadıyla yapılandırılmış sormaca formu kullanılmıştır. Sormaca formu icracılara e-posta yolu ile gönderilmiş ve tüm katılımcılardan yanıt alınmıştır.

### Verilerin Tahlili

Araştırmada, ses kayıtları ve sormaca formu ile elde edilen veriler üzerinde betimsel içerik tahlili yapılmıştır. Buna göre, katılımcıların görüşleri bire bir aktararak yorumlanmıştır.

### Bulgular ve Yorumlar

Bu bölümde sormaca formu ile elde edilen veriler bulgulara dönüştürülerek yorumlanmıştır. (Sormaca formu için Ek 2'ye bakınız.)

#### **Türk müziği icrasında kullanmakta olduğunuz keman akordu hangisidir? Sorusuna Yönelik Görüşler**

**Mithat Arısoy:** 1. Tel (En ince tel): La (Muhayyer), 2. Tel: Re (Nevâ), 3. Tel: Sol (Rast), 4. Tel: Do (Kaba Çargâh)

**Aziz Şükrü Özoğuz:** 1. Tel (En ince tel): La (Muhayyer), 2. Tel: Re (Nevâ), 3. Tel: Sol (Rast), 4. Tel: Do (Kaba Çargâh)

**Kemal Caba:** 1. Tel (En ince tel): La (Muhayyer), 2. Tel: Re (Nevâ), 3. Tel: Sol (Rast), 4. Tel: Do (Kaba Çargâh)

**Aydın Varol:** 1. Tel (En ince tel): La (Muhayyer), 2. Tel: Re (Nevâ), 3. Tel: Sol (Rast), 4. Tel: Do (Kaba Çargâh)

**Baki Kemancı:** 1. Tel (En ince tel): La (Muhayyer), 2. Tel: Re (Nevâ), 3. Tel: Sol (Rast), 4. Tel: Do (Kaba Çargâh) ve 1. Tel (En ince tel): Sol (Muhayyer), 2. Tel: Re (Nevâ), 3. Tel: Sol (Rast), 4. Tel: Do (Kaba Çargâh)

Araştırma grubunu oluşturan icracıların hepsinin 1. Tel (En ince tel): La (Muhayyer), 2. Tel: Re (Nevâ), 3. Tel: Sol (Rast), 4. Tel: Do (Kaba Çargâh) akort nev'ini kullandıkları sadece Baki Kemancının iki akort nev'ini de kullandığı görülmektedir.

- Birinci soruda belirttiğiniz akort nev'ini kullanma sebebiniz nedir? Kullandığınız akort nev'inin icranıza yönelik olumlu ve olumsuz yönleri nelerdir? Sorusuna Yönelik Görüşler**

**Mithat Arısoy:** Keman eğitimimi bu akort ta aldığım için değiştirme gereği duymadım. Mensubu bulunduğum koronun repertuarı ve akordu açısından bir sıkıntı oluşmamaktadır. Diğer kemânî arkadaşlar da aynı akordu kullanmakta ve değiştirme

ihtiyacı duymamaktayız. Genellikle dört ses (Kız neyi) akortta icra gerçekleştiği için yegâh kararlı makamlarda ve yegâha inen nağmelerde bir oktav tizden seslendirmek mecburiyeti hâsıl olmaktadır. Bu durum da zaten akortla giderilemez. Viyolanın “Do telini” ilâve ederek denemelerimiz olumlu sonuçlanmamıştır.

**Aziz Şükrü Özoğuz:** Klasik Batı müziği keman tekniği ve Türk müziği keman icrasını birlikte öğrenip uygulayarak keman çalmaya başladım ve devam ettim. Türk Müziği’nde en ince tel bir ses düşürülüp çalındığında rast teliyle aynı pozisyonlara sahip olduğundan bazı icracılar için daha rahat bir kullanım ortaya çıkmaktadır. Kendi kullandığım akort türünün olumlu yönü Batı müziği keman akordunda pozisyon kullanıp kapalı bastığımızda ise tüm dünyada kabul edilen keman akordunu bozmadan her tür müziğe açık ve icra edebilecek şekilde kemana hâkimiyetimiz artmaktadır.

**Kemal Caba:** Sazın genelde genişleme alanının bu akorda (DO-SOL-RE-LA) daha uygun olduğunu düşünüyorum. İcraya yönelik herhangi bir olumsuz yönü yoktur.

**Aydın Varol:** Beynelmîl keman akort sistemi ve bütün keman hesaplamaları bu akorda (DO-SOL-RE-LA) uygun olduğu için tercih ediyorum. İcraya yönelik herhangi bir olumsuz yanı yoktur.

**Baki Kemancı:** İki akordu kullandığım için ikisinin de farklı getirileri bulunmaktadır. “Do-Sol-Re-Sol” akordu Türk müziğinde 1, 4 ses transpoze icralarda rahatlık sağlamaktadır. Örnek olarak “Kürdilihicazkâr”, “Hicaz”, “Hicazkâr” ve daha birçok makamın icrasında pozisyon avantajları oldukça fazladır.

Araştırma grubunu oluşturan icracıların tümünün kullanmış oldukları “DO-SOL-RE-LA” akort nev’inin icraya yönelik hiçbir olumsuz yönünün olmadığı görüşünde birleştikleri görülmektedir. Ancak aktararak icra sırasında “yegâh” kararlı makamların pest bölgedeki icralarının kemanın ses alanı yetersizliği sebebiyle bir oktav yukarıdan icra edilmesi gerekliliğinin ortaya çıktığını belirtmektedirler. Bunun yanında iki icracı “DO-SOL-RE-SOL” akort nev’inin aktarma icralarda icra rahatlığı sağladığını ifade etmektedirler.

## 2. Türk müziği keman icrasında kullanmakta olduğunuz akort nev’i dışında kullanıldığını bildiğiniz akortlar nelerdir? Sizce söz konusu farklı akortların icrada ki olumlu ve olumsuz yönleri nelerdir? Sorusuna Yönelik Görüşler

**Mithat Arısoy:** Türk müziği kemânîleri arasında yaygın olan akort ince telin bir ses düşürülmesidir. Bu akordun tiz tarafta pozisyon rahatlığı sağlaması, tercih sebebidir. Bunun dışında, göreve başladığım yıllarda; Devlet Korosu sanatçılarından “Kemânî

Cahit Peksayar” ve “Yılmaz Özer’in” kullandığı akorttan bahsedebilirim. Kalın telden itibaren: Biz “DO-SOL-RE-LA” perdelerine akort ederken onlar “RE-SOL-RE-SOL” akordu kullanmaktaydılar. Dört sestten yapılan icralarda kemanı yerinden (Bolâhenk) akortta çalışırmuşçasına bir pozisyon rahatlığı sağladığı için tercih ediyorlardı. Bir sestten çalmak gerektiğinde ise, kalın teli “DO” yapmaktaydılar. Farklı akortların olumlu ya da olumsuz yönü denince ilk aklıma gelen yay bağı birliğinde oluşabilecek pürüz olabilir. Onun dışında tavır, tarz, üslup gibi noktalar açısından değerlendirme yapmak gerekebilir.

**Aziz Şükrü Özoğuz:** Tek akort sistemi kullanıyorum ve Batı klasik müzik akordunun kullanılması gerektiğini düşünüyorum. Kısa vadede kolay olarak görünse de en alt teli 1 ses düşürmek kemanın tınısını da değiştirdiği için benim düşüncem, kemandan klasik manada tüm dünyada kabul edilen şekliyle Türk müziği tavır ve tınısını çıkarmak gerektiğidir.

**Kemal Caba:** Geçmişte farklı akort kullanan kemaniler vardı. Örnek olarak akortları pesten tize “Kaba Çargâh-Rast-Neva-Gerdaniye” ve “Yegâh-Rast-Neva-Gerdaniye” farklı akortların bir arada bulunduğu müzik topluluklarında perde birlikteliğini sağlamak daha da zorlaşabilir.

**Aydın Varol:** Pek bilgim yok fakat “LA” muhayyer telini bir ses düşürerek yapılan bir akort var. Üstten bir ses kaybettirir ve kemanın dengesini bozar.

**Baki Kemancı:** Bu akorttan farklı akortlardan biride Arap akordu dediğimiz “RE-SOL-RE-SOL” akordudur. Bu akort Arap sistemin bir akordudur. Bu akort sistemi zaman zaman stüdyo çalışmalarında kullanılmaktadır.

Araştırma grubunu oluşturan icracıların görüşleri doğrultusunda, “DO-SOL-RE-LA”, “DO-SOL-RE-SOL” ve “RE-SOL-RE-SOL” isimlendirmeleri ile üç farklı akordun keman icrasında kullanıldığı görülmektedir. Farklı akortların icracılar tarafından kullanılma sebebinin aktarım icralarda sağladığı icra hâkimiyeti olduğu anlaşılmaktadır.

### 3. Günümüzde kullanılan aktarım (Süpürde akort [1 Ses]-Kız Ney akort [4 Ses] vb.) icraya yönelik en uygun keman akort nev’i hangisidir? Açıklayınız. Sorusuna Yönelik Görüşler

**Mithat Arısoy:** Kullandığım akorttan memnun olduğum için farklı bir uygulama ihtiyacım olmadı. Kemanın ses sahası sebebiyle önceki sulde bahsini ettiğim yegâh perdesi kararlı makamları “Kız Ney” ve “Müstahzen” akortlarda icra ederken karar ve

ikinci derece notlar için oktavdan seslendirmek gereği hâsıl olmaktadır. Esas problem bu noktada bulunmaktadır.

**Aziz Şükrü Özoğuz:** Tek akort türü kullandığım için diğer akort türleri hakkında bir fikrim yok. Kullanmış olduğum akort türü uygun olandır.

**Kemal Caba:** En uygun olan türü “DO-SOL-RE-LA” olan türdür.

**Aydın Varol:** Sadece “DO-SOL-RE-LA” olan akordu kullanmaktayım ve uygun olan şekli budur. Pozisyon alıştırmaları ile teknik zorluklar yenilmelidir. Akort değiştirilmemelidir.

**Baki Kemancı:** Günümüzde eğer konservatuar eğitiminden itibaren alınan eğitim temel keman eğitimi ise bu “DO-SOL-RE-LA” akort sistemi önemli ve gereklidir. Kullanılması gereken bir sistemdir. Türk müziği keman icrasında ister Batı müziği akordu ister Türk müziği akordu kullanılarak icra edilsin önemli olan en güzel şekilde üsluba uygun olarak icra edilmesidir. Bu şekilde icra ediliyorsa akort türü ya da sisteminin fazla tartışılmasına gerek yoktur.

Araştırma grubunu oluşturan icracıların aktarım icralarda en uygun akordun “DO-SOL-RE-LA” olduğu görüşünde birleştikleri anlaşılmaktadır. Sormaca formunda yer alan diğer sorularda vermiş oldukları yanıtlar doğrultusunda “DO-SOL-RE-SOL” akordunun aktarım icralarda rahatlık sağladığı görüşleri bulunmaktadır. Ancak mezkûr yanıtlarına karşın kendilerinin sahip oldukları teknik yeterlilik sebebiyle “DO-SOL-RE-LA” akort nev’ini kullanarak aktarım icralarda herhangi bir güçlük ile karşılaşmadıkları ortaya çıkmaktadır.

### **Tartışma ve Sonuç**

Kemanın Osmanlı topraklarında icra edilmeye başlandığı 18. yüzyıldan itibaren hangi akort ile icra edileceği tartışma konusu olmuştur. Avrupa’dan alınan bir saz olması sebebi ile bilinen akordu ile Türk müziği icrasında kullanılan akort arasında bir farklılık olduğu ulaşılabilen kaynaklar, alan yazın çalışmaları ve keman icracılarının ses kayıtları dikkate alındığında açık bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu farklılığın sebepleri, gerekliliği, icraya yönelik olumlu ve olumsuz etkileri günümüz icracıları ve müzik bilimciler tarafından tartışılıyor olmasına rağmen fikir birliğine ulaşılamadığı bilinmektedir. Dolayısıyla üstadın/hocanın icrasında kullanmış olduğu şekliyle talebesini yönlendirdiği, birlikteliğin oluşmadığı bu durumun icra bütünlüğüne etkisi olduğu görülmektedir.

Türk müziğinin önemli müzikologlarından Rauf Yekta Bey’in kemanın bilinen akordundan farklı bir akort ile Türk müziğinde icra edilmesine yönelik oldukça önemli

açıklamaları bulunmaktadır. Bu açıklamalar doğrultusunda yukarıda yapılan tespitlere göre, kemanın Türk müziğinde kullanılmaya başlanmasından önce Türk müziğinde icra edilen yaylı sazların (rebab, kemençe ve sinekeman) birinci telinin “re (nevâ)” olarak akort edilmesi dolayısıyla icracılarının kulağında var olan tınıları elde edebilmeleri amacıyla kemanın birinci telinin “mi (hüseyni)” yerine “re (nevâ)” olarak akort edilmesinin temel nedenlerinden biri olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte kemanın Türk müziğinde kullanılmasıyla rebab, kemençe ve sinekeman icracılarının asıl sazlarını bırakarak ya da asıl sazlarının yanında keman icra etmeleri ile var olan alışkanlıklarını devam ettirmeleri, kemanın birinci telini “re (nevâ)” olarak akort edilmesi durumunu ortaya çıkartmış olduğu düşünülmektedir.

Türk müziğinde var olan makamların olduğu biçimiyle icra edilebilmesi, o makama ait perdelerin iniş ve çıkış cazibelerinin dikkate alarak icra edilmesi ile mümkün olmaktadır. Rauf Yekta Bey’in belirttiği üzere “re (nevâ)” perdesinin sabit olan perdelerden, “mi (hüseyni)” perdesinin ise sabit olmayan perdelerden olmasından hareketle makam seyirleri içinde sıklıkla kullanıldığı ve makamın icrasında kalıplaşmış ezgilerin icrasını kolaylaştırması ve dolayısıyla doksandan fazla makamın olması gerektiği biçimde icra edilebilmesi amacıyla kemanın birinci telinin “re (nevâ)” olarak akort edildiği görülmektedir.

Rauf Yekta Bey kemanın birinci telinin “re (nevâ)” olarak akort edilmesinin diğer bir temel nedenini, Türk müziğine has makamların kaybolmasını önlemek olduğunu belirtmektedir. Bu durumu “evcara” makamı ile örneklendirmektedir. Kemanın birinci telinin “re (nevâ)” olarak akort edildiği durumda bile bu makamın icrasının zor bir iş olduğunu, birinci tel “mi (hüseyni)” olarak akort edildiği takdirde bu makamın icrasının neredeyse mümkün olmayacağını ifade etmektedir. Bu açıklamadan hareketle kemanın birinci telinin “mi (hüseyni)” olarak akort edildiğinde “evcara” makamının icrasında sıklıkla kullanılan “acem (mi bakiye diyez)” ve “eviç” perdelerinin icrasında yarım konum (pozisyon) olarak adlandırılan konumda kalınarak icra edilmesi ya da yarım konum ile birinci konum arasında sürekli bir geçişin olması gerekmektedir. Bu sebeple birinci parmak ile her iki perdenin de icra edilmesi ya da yarım konumda kalınarak “acem (mi bakiye diyez)” perdesinin birinci parmak, “eviç” perdesinin ikinci parmak ile icra edilmesi durumu ortaya çıktığından dönemin keman icracılarının bu tür makam icralarında teknik bir güçlük ile karşılaştıkları anlaşılmaktadır. Rauf Yekta Bey keman sazının Türk müziği açısından önemini ortaya koyan bir yaklaşım ile Türk müziğine has makamların kaybolmaması adına dönemin keman icracılarının teknik açıdan icra güçlüğü bulunan makamları icra edebilmeleri için birinci telin “re (nevâ)” olarak akort edilmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Önemli keman icracılarından Hakkı Derman’ın Türk müziği keman icrasında “SOL-RE-LA-RE” akort biçiminin kullanılma nedenine ilişkin kesin bir gerekçe ortaya

koyamamış olmasına rağmen Rauf Yekta Bey'in ifadelerine benzer olarak dönemin keman icracılarının makam seyirlerini daha rahat bir biçimde icra etmek için bu nev'i tercih ettiklerini belirtmektedir. Kendisinin dâhil bütün keman icracılarının bu akort nev'ini kullandıklarını ancak bunun doğru bir kullanım olmadığını ifade etmektedir. Görüşlerinden sistematik bir eğitim-öğretim sürecinden geçmemiş olmaları ve teknik becerileri noksanlıkları sebebiyle kemanın asıl akordunu değiştirdikleri ve aslından uzaklaşıldığı anlaşılmaktadır.

Mustafa Sunar ve Hakkı Derman'ın açıklamalarına göre 20. yüzyıl itibari ile toplu icralarda hanendelere refakat edilirken ortaya çıkan güçlükler nedeni ile keman icracıları transport-aktarım akort olarak bilinen “DO-SOL-RE-SOL” akort nev'ini kullanmaya başlamışlardır. Ancak bu akordun kullanımının doğru olmadığını, kemanın ahenginin bozulduğunu, kemanın pest seslerinin kaybolduğunu ve yeni talebelerin kesinlikle bu akordu kullanmamaları gerektiğini ifade etmişlerdir.

Rauf Yekta Bey'in “evcara” makamı örneği, Hakkı Derman'ın dönemin üstatlarının makam seyirlerini icra edebilme rahatlığı aramaları açıklamaları, hanendelere refakat zorlukları, keman icracılarının icra sırasında karşılaşmış oldukları teknik güçlükleri ortaya koymaktadır. İrcacılarının bu teknik güçlüklerin üstesinden gelmek için kemanın akordunda değişiklikler yaptıkları ve bu şekilde daha nitelikli bir icra gerçekleştirdikleri anlaşılmaktadır.

Günümüz keman icracılarının görüşmeleri doğrultusunda eskiden transport-aktarım olarak bilinen akordun tam olarak yerleştiği ve icracıların bu akordu kullandıkları görülmektedir. Bu doğrultuda, günümüzde “DO-SOL-RE-LA” ve “DO-SOL-RE-SOL” olmak üzere kemanın Türk müziğinde kullanılmaya başladığı dönemlerde karşılaşılan iki nev'e benzer olarak birinci telindeki farklılıktan kaynaklı iki farklı akort kullanılmaktadır. Transport-aktarım olarak bilinen günümüz keman akordu Batı müziği keman akordu ile frekans olarak aynı yüksekliklere akort edilmesine rağmen farklı isimlendirilmektedir. Örnek olarak kemanın ikinci teli hem Batı müziğinde hem de Türk müziğinde “440 frekansa” akort edilir. Ancak Batı müziği keman akordunda “LA”, Türk müziği keman akordu ise “RE (nevâ)” olarak adlandırılır.

Araştırmaya katılan keman icracılarının “DO-SOL-RE-LA” akort nev'ini kullandıkları ve icra sırasında hiçbir güçlük ile karşılaşmadıkları görülmektedir. İrcacılarının hepsinin belirli bir eğitim-öğretim sürecinden geçmiş olmaları ve teknik yeterliliklerinin olması bu akort nev'ini kullanmalarında oldukça önemlidir. Mithat Arısoy'un görüşleri doğrultusunda, kemani Cahit Peksayar ve Yılmaz Özer'in aktarım icralarda “RE-SOL-RE-SOL” akordunu kullanmaları icra sırasında karşılaşmış oldukları teknik güçlüklerin çözümüne yönelik akort değiştirme durumunun farklı bir örneğidir.

Sonuç olarak kemanın Türk müziğinde icra edilmeye başlandığı dönemden günümüze “SOL (Kaba Rast)-RE (Yegâh)-LA (Dügâh)-MÎ (Hüseynî)”, “SOL-RE-LA-RE (Nevâ)”, “DO (Kaba Çargâh)-SOL (Rast)-RE (Nevâ)-LA (Muhayyer)” ve “DO-SOL-RE-SOL (Gerdaniye)” olmak üzere dört akort nev’inin kullanıldığı tespit edilmiştir. Dört farklı akort nev’i olmasına rağmen frekans olarak “SOL-RE-LA-MÎ” ve “DO-SOL-RE-LA” ile “SOL-RE-LA-RE” ve “DO-SOL-RE-SOL” aynı frekanslara akort edilerek farklı adlandırmalar kullanılmaktadır. 20. yüzyıl öncesinde “SOL-RE-LA-RE” akort nev’inin daha çok kullanıldığı ve icracıların alışkanlıklarının yanı sıra karşılaşmış oldukları teknik güçlükler doğrultusunda bu akordu kullandıkları anlaşılmaktadır. 20. yüzyıl itibari ile hanendelere refakat sırasında ortaya çıkan zorluklar nedeni ile transport-aktarım akordun (“DO-SOL-RE-LA” ve “DO-SOL-RE-SOL”) kullanılmaya başlanıldığı ve bu akort nev’inin icracılar arasında yerleşerek günümüzde kullanılan akort nev’i olduğu belirlenmiştir. Araştırmanın çalışma grubunu oluşturan icracıların görüşleri doğrultusunda “DO-SOL-RE-LA” akort nev’inin icraya yönelik herhangi bir olumsuz yanın olmadığı tespit edilmiştir.

Mezkûr farklılıkların ortadan kaldırılması sistematik ve planlı bir biçimde yürütülecek keman eğitim-öğretim süreci ile sağlanabilir. Kişisel farklılıklar yerine Türk müziğinde kullanılan akort nev’inde birliktelik sağlanarak icra bütünlüğünün oluşmasına katkı yapılabilir.

## KAYNAKLAR

- Behar, Cehar. *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015
- Çergel, Muhammet Ali. *Raûf Yektâ Bey'in İkdâm Gazetesi'nde Neşredilen Türk Mûsikîsi Konulu Makâleleri*. Marmara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007
- Derman, Hakkı. *Türk Musikisinde Keman Akordu*. Türk Musikisi Dergisi. Sayı:7, 1948
- Hazman, Yaprak. *Abdülkadir Töre'nin Usul-i Ta'lim-i Keman Adlı Eseri*. Ege Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2014
- Karadeniz, M. Ekrem. *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013
- Karasar, Niyazi. *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 2005
- Öztuna, Yılmaz. *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2000
- Öztuna, Yılmaz. *Türk Mûsikîsi Ansiklopedik Sözlüğü*. I. Cilt, Ankara: Orient Yayınları, 2006
- Sözer, Vural. *Mûzik Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2012
- Sunar, Mustafa. *Alaturka Keman Muallimi*, İstanbul: Kudmani Zade Şamlı İskender, 1921
- Türk Dil Kurumu. *Türkçe Sözlük*. Ankara, 2005
- Töre, Seyyid Abdülkadir. *Usul-i Tâlim-i Kemân*. İstanbul, 1913
- Yahya Kaçar, Gülçin. *Türk Mûsikîsi Rehberi*. Ankara: Maya Akademi, 2009
- Yekta, Rauf. *Türk Musikisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986

## Ek 1: Türk Müziği Keman İcracılarının Kullanmış Oldukları Akort Nev’i

|                         | <i>Türk Müziği Keman Akordu Nev’i</i> |                       |                       |                        |
|-------------------------|---------------------------------------|-----------------------|-----------------------|------------------------|
|                         | <i>“SOL-RE-LA-Mİ”</i>                 | <i>“SOL-RE-LA-RE”</i> | <i>“DO-SOL-RE-LA”</i> | <i>“DO-SOL-RE-SOL”</i> |
| <i>KEMAN İCRACILARI</i> | Ahmet Mithat Efendi                   | Kemani Memduh         | Haydar Tatlıyay       | Kemani Bülbülü Salih   |
|                         | Mustafa Safvet Bey                    | Kemani Aleksan        | Sadi Işılay           | Hakkı Derman           |
|                         |                                       | Rauf Yekta            | Nubar Tekyay          | Ali İhsan Kısaç        |
|                         |                                       | Abdülkadir Töre       | Aydın Oran            | Demir Karabaş          |
|                         |                                       | Mustafa Sunar         | Nursal Ünsal Birtek   | Yener Elmas            |
|                         |                                       |                       | Mithat Arısoy         | Baki Kemancı           |
|                         |                                       |                       | Kemal Caba            |                        |
|                         |                                       |                       | Aydın Varol           |                        |
|                         |                                       |                       | Baki Kemancı          |                        |
|                         |                                       |                       | Aziz Şükrü Özoğuz     |                        |

## **Ek 2: Sormaca Formu**

### **Değerli Keman İcracısı,**

Bu araştırma, “Türk Müziği Keman Akordu” başlıklı makale çalışmasına yönelik veri toplamak amacıyla gerçekleştirilmektedir.

Türk müziği keman icrasında kullanılan akort türlerinin tarihsel süreç içerisindeki gelişim ve değişimi ile günümüz durumunun tespiti araştırmanın odak noktasını oluşturmaktadır.

Sormaca formu; kullanmakta olduğunuz keman akort türü ve bu akordun icranıza yansıyan olumlu-olumsuz yönleri ile kullandığınız tür akordun dışındaki keman akortlarına yönelik görüşlerinizi belirteceğiniz beş açık uçlu sorudan oluşmaktadır.

Değerli zamanınızı ayırarak göstermiş olduğunuz ilgi ve katkılarınız için teşekkür eder, saygılar sunarım.

**Araştırmacı**

**Vasfi HATİPOĞLU**

### **Kişisel Bilgiler:**

Adınız Soyadınız:

Eğitim Düzeyiniz:

Bağlı Bulunduğunuz Kurum:

### SORULAR

1. Türk müziği icrasında kullanmakta olduğunuz keman akordu hangisidir?
2. Birinci soruda belirttiğiniz akort nev'ini kullanma sebebiniz nedir? Kullandığınız akort nev'inin icranıza yönelik olumlu ve olumsuz yönleri nelerdir?
3. Türk müziği keman icrasında kullanmakta olduğunuz akort nev'i dışında kullanıldığını bildiğiniz akortlar nelerdir? Sizce söz konusu farklı akortların icrada ki olumlu ve olumsuz yönleri nelerdir?
4. Günümüzde kullanılan aktarım (Süpürde akort [1 Ses]-Kız Ney akort [4 Ses] vb.) icraya yönelik en uygun keman akort nev'i hangisidir? Açıklayınız.