ABDÜLKADİR TÖRE’NİN “USÛL-İ TA’LİM-İ KEMAN” ADLI ESERİNDE KEMAN ÖĞRETİMİNE YAKLAŞIMI

Erdal KURTÇU¹

Özet

Abdülkadir Töre, geleneksel Türk müziğinin teorik açıdan geliştirilmesi ve bilimsel bir temele oturtulması için çalışmalarda bulunan değerli bir teorisyen, eğitimci, besteci ve müzik araştırmacısıdır. Türk sanat müziği ve dinî mûsikî alanında besteleri bulunmaktadır. 41 aralıklı ses sistemi ile ilgili bir nazariyat kitabı yazmıştır. Dârüelhân’ın kurulması ve geliştirilmesi ile ilgili önemli katkılarda bulunmuş, dönemin değerli müzisyenleri ile birlikte kendisi de burada görev almıştır. Töre, 1911 yılında “Usûl-i Ta’lîm-i Keman” isimli kitabını yazmıştır. Bu eser, Türk müziği keman icrasının Batı müziği metodolojisi içerisinde ele alınması ve ülkemizde yayımlanan ilk keman metodu olması sebebiyle oldukça önemlidir. Eserin günümüze ulaşan az sayıda nüshası bulunmaktadır. Bu çalışmada, Abdülkadir Töre’nin Osmanlı Türkçesi ile kaleme aldığı “Usûl-i Ta’lîm-i Keman” isimli eseri incelenerek, bu bağlamda sanatçının keman öğretimine yaklaşımı ele alınmıştır. Çalışmada, kitapta yer alan etütler makam, usûl ve icra teknikleri açısından incelenerek keman öğrencilerine kazandırılması hedeflenen temel beceriler tespit edilmiş, ayrıca sanatçının kitabında yer verdiği çeşitli görüşleri incelenmiştir. Buna göre, kitapta yer alan toplam 181 etüt arasında, 17 farklı makamda yazılmış olan 23 adet makamsal etüt bulunmaktadır. Kitapta yer alan etütler; *detache*, *legato*, *staccato*, *pizzicato*, *glissando*, *acciaccatura* ve *trill* gibi teknikleri içermektedir. Töre, kemanda Türk müziği icracıları tarafından kullanılan akort sistemi, Türk müziği icracılarının hatalı uygulamaları ve bu yönde çalışmak isteyenlerin izlemeleri gereken yol ve yöntemler hakkında çeşitli açıklamalarda bulunmuştur.

Anahtar Kelimeler: Abdülkadir Töre, Usûl-i Ta’lîm-i Keman, İlk Türk Keman Metodu, Geleneksel Türk Müziği, Keman Eğitimi

ABDÜLKADİR TÖRE’S APPROACH TO TEACHING VIOLIN IN HIS WORK TITLED AS “USÛL-İ TA’LİM-İ KEMAN”

Abstract

Abdülkadir Töre is a distinguished theorist, educator, composer, and music researcher who has contributed to develop traditional Turkish music theoretically and establish it on a scientific basis. He has several compositions in the field of Turkish classical and religious music. He has written a theoretical book on the 41 spaced scale system. He has pioneered in the establishment and institutionalization of *Dârüelhân*, and delivered lectures there together with the foremost musicians of the period. He wrote his book "Usûl-i Ta’lîm-i Keman" in 1911. This book is accepted as a milestone since it is the first violin method published in our country and the Turkish music violin performance is delineated within western music methodology. There are few copies of the work that have survived to the present day. In this study, Abdülkadir Töre's work "Usûl-i Ta’lîm-i Keman", written in Ottoman Turkish, has been examined and in this context, his approach to violin teaching has been investigated. In the study, the etudes in the book have been

¹ Arş. Gör. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi,
e-posta: erdal_kurtcu@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-7370-6210

scrutinized in terms of maqam, rhythm and performance techniques, and the basic skills aimed to be taught to violin students have been identified and the artist's views on Turkish music performers and performance problems have been analyzed. In addition, various explanations of the artist were examined. Accordingly, among the 181 etudes in the book, there are 23 modal studies composed in 17 different maqams. The etudes in the book include techniques such as detache, legato, staccato, pizzicato, glissando, acciaccatura and trill. Töre made various elucidations about the chord system used by Turkish music performers in violin, the faulty practices of Turkish music performers, and the guidelines and methods to be followed by those who want to progress in this field.

Keywords: Abdülkadir Töre, Usûl-i Ta'lim-i Keman, the first Turkish violin method, Traditional Turkish Music, Violin Education.

1. GİRİŞ

Türkler, tarih boyunca çok geniş bir coğrafi alana yayılmış olup buralarda birtakım farklı müzik kültürleriyle etkileşim içine girmişlerdir. Bu etkileşimler sonucunda Türk müzik kültürü pek çok koldan beslenmiş ve zengin bir yapıya kavuşmuştur (Levendoglu, 2005, s.253). Tarihsel zincir takip edildiğinde Türk müzik kültürünün, Orta Asya, Eski Anadolu- Akdeniz ve Ege-, İslam, Osmanlı ve son olarak Batı kültürü olmak üzere beş damardan beslenerek bugüne ulaştığı görülmektedir (Can, 2001, s. 1, akt. Levendoglu, 2005, s.254).

Türk müzik kültürü, yaklaşık beş bin yıllık bir oluşum ve gelişim sürecini ifade etmekle birlikte, Orta Asya'dan günümüze değin birçok değişim ve dönüşüm yaşamıştır. Bu durumun oluşmasında farklı medeniyet anlayışlarının etkisi oldukça fazladır (Özdek, 2012, s.29).

Türklerin birçok müzik kültürünün harmanlandığı bir yer olan Anadolu'ya yerleşmelerinden sonra Selçuklu döneminde çevre müzikleriyle etkileşimler devam etmiş ve daha sonraki Osmanlı döneminde ise özellikle Balkanlarda büyük müzik sentezlenmeleri yaşanarak, İstanbul her yerden müzikçilerin akın ettiği, Doğu'nun en büyük müzik merkezi haline gelmiştir. Son birkaç yüzyıldır Batı'yla gelişen ilişkiler müzikte başka yeni oluşumlara yol açmıştır. Farklı coğrafyalarda çok çeşitli kültürlerle etkileşimlere girmiş olan Türk müzik kültürü belli bir açı ya da tek bir çizgi üzerinde gelişmemiştir. Bu farklı kökleri sayesinde ülke, tarih boyunca birçok farklı kültürün süzgecinden geçmiş zengin bir müzik mirası devralmıştır (Can, Levendoglu, 2002, s. 239). Böylece, Türk müzik kültürü; Türklerin coğrafya, medeniyet ve kültürel çeşitliliği itibarıyla dinamik, kendine has, kompleks ve zengin bir yapıya sahip olmuştur (Özdek, 2012, s.36).

1.1. Türk Müzik Kültüründe Keman

Osmanlı İmparatorluğu, XVI. yüzyıldan itibaren Avrupa ülkeleriyle yüzyıllardır süren ilişkileri vesilesiyle, İstanbul ve İzmir gibi büyük şehirlerde bulunan yabancı elçiliklerin, Latin topluluklar ve diğer temsilciliklerin kendi ülkelerine özgü çeşitli oyunları, saray şenlikleri ve kendi konaklarında düzenledikleri özel eğlenceleri sayesinde Batı müziği ile tanışmıştır. (Çakmakoglu, 1997: 18 akt. Gündoğdu, 2016, s.41).

Kemanın hangi tarihte ve ne şekilde Türk müzik kültürüne dâhil olduğu ile ilgili net bilgilere ulaşılamamakla birlikte, Türk kültür dünyasına XVI. yüzyıldan itibaren batıdan eğlence

ve tören gibi etkinlikler için gelen Avrupalı müzisyenler tarafından tanıtıldığı bilinmektedir (Tekin, Feyzi, 2019, s.1496).

Kemanın Türk müziğine dâhil olması ile ilgili, Aksoy (2003)'un çalışmasında, Liotard'ın 1737-1742 yıllarındaki "Keman Çalan Türk Mûsikîcileri" resmi, Perrault'un, 1697 de yazdığı "Paralles des Anciens et des Modernes" isimli kitabındaki Fransa'nın İstanbul elçisinin evinde bir Türk müzisyenin keman çalmış olması ile ilgili bir bilgi ve Fonton'un 1751 yılında yazdığı kitaptaki rebap ve keman hakkında aktardığı bilgilerin birleştirilmesiyle birlikte XVII. yüzyıl sonrası işaret edilmektedir.

Charles Fonton, bugün bildiğimiz kemanı Osmanlı'ya ilk getiren kişinin Rum Yorgi (bilinen diğer isimleri ile Kemâni Corci / Âmâ Corci) olduğunu ifade etmiştir. Yorgi, 1710- 1765 yılları arasında yaşamış "Rum asıllı keman sanatçımızdır. Yerli ve yabancı kaynaklardan Sultan I. Mahmud döneminde (1789-1807) ün kazanmış görme özürlü usta bir sine kemanı sanatçısıdır. Fransız asıllı bir müzikçi den kemanı tanıyan ve bu çalgıda da ustalaşan sanatçının ilk kemancımız olduğu tahmin edilmektedir." (Say, 2005, s.258).

Fonton, izlenimlerini aktardığı kitabında, dönemde her yerde şark kemanı olarak tanımladığı rebabın çalındığını ve kemanın pek rağbet görmediğini, bu sebeple Yorgi'nin ölümünden sonra kemanın kaybolacağını düşündüğünü belirtmiştir. Ancak bu düşüncenin aksine rebap günümüzde neredeyse kaybolurken, kemanın kullanımı yaygınlaşmıştır. Fonton, rebabı şöyle tanımlamıştır:

"Şark kemanının sesi genellikle bizimki kadar gür ve neşeli değildir. Güzel duyulması için bu kemanın büyük bir dikkat ve incelik ile seslendirilmesi gerekir. Orta derecede bir çalgıcı bile kulakları tırmalamaktan başka bir sonuca ulaşamaz. Şarklılar kemanlarını bizim bas çaldığımız şekle benzer bir şekilde çalarlar. Bağdaş kurarak kemanın teknesinin altında bulunan madeni bölümü yere dayarlar. Bu şekilde sözünü ettiğimiz çalgıların bulunduğu bir mûsikî topluluğu görülmektedir. Kullandıkları yay bizim kullandığımız yayın aynısıdır. Sadece yayın uç kısmında kılları gergin tutabilmek için bizim kullandığımız küçük çark şarklılarda yoktur. Şarklılar bu işlevi kılları elleriyle gerdirerek yaparlar." (Behar, 2005, s.169).

"Rebab, ikisi de Avrupa'dan ithal iki çalgı tarafından, yani ilk önce boyna değil göğse dayanarak çalındığı için sinekemanı adını verdiğimiz "viola d'amore", daha sonra ise onun yerini alan ve bugün de kullanılan bildiğimiz keman tarafından tahtından indirilinceye kadar kullanımda kalmaya devam etmiştir." (Behar,2020, s.113).

Batı dillerinde kemana birçok farklı isim verilmiş, Fransızca'da "violon", İtalyanca'da "violona", Almanca'da "violin" olarak isimlendirilmiştir. Keman, birçok ülkenin geleneksel müziğinde kullanılan bir çalgı olmuş ve o ülkelere özgü isimlerle anılmıştır. Macarca'da "hegedii", Almanca'da "geige", Rusça'da "skripka" olarak da isimlendirilir. Türkiye'de, keman kelimesi çalgıyı anlatmaktan ziyade yayını tanımlamak için kullanılmıştır. Anadolu'da yay ile çalınan çalgıya "ıklığ", bu çalgının yayına "keman", çalgıyı çalan kişilere ise "kemanı" denilmiştir (Kurtaslan, 2009, s.411).

Keman, geleneksel Türk müziğinde XIX. yüzyıl başında yaygınlaşmaya başlamıştır. Daha önceki yüzyıllarda "kemanı" olarak adlandırılan keman sanatçılarımız, kemençe ya da sine

kemanı çalmaktadır. Örneğin 1760'da ölen kemani Hızır Ağa, aynı dönemde yaşamış olan kemani Corci (Yorgi), XIX. yüzyılın ilk yarısında ölen kemani Mustafa Ağa sine keman sanatçılarıdır. Türkiye'deki ilk keman sanatçısının Corci (Yorgi) Efendi olduğu bilinmektedir. XIX. yüzyılda doğan ve çoğunluğu XX. yüzyılda ölen tanınmış keman sanatçılarımız arasında ise şu isimler vardır. Kemani Ağa Aleksan (?-1925). Kemani Bülbülü Salih Efendi (?-1923). Kemani İhsan (?-1920-?). Kemani Memduh Efendi (1868-1938) Kemani Reşat Erer (1890-1940) Kemani Sahak Efendi (1889-1946) Kemani Sebuhan (XIX. yüzyıl Mızıkâ-i Humayun sanatçısı). Kemani Tahsin (XIX. yüzyıl Mızıkâ-i Humayun sanatçısı) ve Kemani Tatyos Efendi (1858-1913). (Say, 2005, s.258). XX. yüzyıl ile birlikte başlatılan okullaşma süreci sonrasında ise ülkemizde birçok önemli keman sanatçısı yetişmiştir.

1.2. Keman Eğitiminde Okullaşma Süreci

Türkiye'de keman eğitimi okullaşma açısından ele alındığında dikkate değer ve ilk önemli gelişme, konservatuvar niteliğinde bir okul olan Dârülelhân'ın kurulmasıdır. Dârülelhân, Osmanlı Maârif Nezareti'ne bağlı olarak açılmış olan ilk resmi müzik okuludur. Bu okulun oluşumu ve teknik gelişiminde Dârülbîdâyi mûsikîşinaslarının önemli katkıları olmakla birlikte bu isimlerin başında Abdülkadir Töre gelmektedir (Özden, 2018, s. 97-100).

Dârülelhân'ın açılması için gereken tâlimatnâme ve program çalışmalarına Haziran 1916'da başlanmıştır. Talimatname, ders programı, bina ve eğitim öğretim kadrosu gibi gerekli düzenlemelerin birkaç ayda tamamlanmasından sonra 1916'da faaliyete başlanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu, bu dönemde Birinci Dünya Savaşı'nı kaybetmek üzeredir. Bu sebeple Dârülelhân'ı Avrupa'daki diğer müzik okullarından ayıran en belirgin özelliklerden biri, devletin büyük sıkıntılar yaşamakta olduğu bir dönemde kurulabilmiş olmasıdır. Savaş şartları içerisinde, yeni kurulmuş bir konservatuvar olarak eğitimin başlatıldığı Dârülelhân'ın, Türk müzik eğitimi içerisinde önemli bir rolü vardır. "Nağmeler Evi" anlamına gelen Dârülelhân, Türk müzik eğitimine kazandırdığı yöntem, program, icra disiplini ve notasyon çalışmaları ile günümüz konservatuvarlarına örnek olmuş ve Avrupa'daki müzik eğitimi yöntemlerinin ülkemizde de uygulanmasını sağlamıştır. Özellikle Türk müziği eğitimine pedagojik yaklaşım ve sistemli bir çalışma imkânı getirmiş olan Dârülelhân, klasik Türk müziğinin gelecek kuşaklara aktarılması anlamında da önemli bir görev üstlenmiştir (Özden, 2018, s.97-100).

Kuruluş amaçları arasında da yer aldığı gibi, Dârülelhân yayın ve araştırma faaliyetleri ile de Türk mûsikîsi açısından bir dönüm noktasına işaret etmektedir. Cumhuriyet sonrasında nota yayımlayan ilk kurumdur. Farklı kaynaklardan gelen eserlerin tespit edilmesi, korunması ve aktarılması bu şekilde mümkün olmuştur. Dârülelhân Külliyyatı adı altında yayımlanmaya başlayan, 120 tanesi Osmanlıca olan toplam 180 yaprak nota, 7 sayı yayımlanan Dârülelhân Mecmuası ile Anadolu'daki folklor araştırma gezileri ile derlenen türkülerin yer aldığı Anadolu Halk Şarkıları (1927-1928) adındaki 7 adet defterdir. (OMAR, 2021).

Özden (2018)'in çalışmasında aktardığı bilgiye göre, kurulduğu 1916 yılında Dârülelhân'ın akademik ve idari çalışanları aşağıda görüldüğü gibidir.

- 1) Yusuf Ziya Paşa (Başkan)
- 2) Ali Rıfat Çağatay (Başkan Yardımcısı)

- 3) İsmail Hakkı Bey (Baş Muallim)
- 4) Abdülkadir Töre (Nazariyat Muallimi)
- 5) Rauf Yekta Bey (Musikî Tarihi)
- 6) Cemil Bey (Tanbûr Muallimi)
- 7) Andon Efendi (Lavta Muallimi)
- 8) Ahmet Irsoy (Dini Mûsikî Muallimi)
- 9) Kâzım Uz (Batı Müziği)
- 10) Zâtî Bey (Batı Müziği)
- 11) Levon Efendi (Repertuvar)
- 12) Komidasi Efendi (Repertuvar)

Türk müziği eğitimi açısından kısa bir süre de olsa bu dönemde keman, Türk müziği icralarında daha fazla kullanılmaya başlanmış ve günümüzde bilinen önemli birçok kemancı bu kurumum öncülüğü sayesinde yetiştirilmeye fırsat bulabilmiştir (Tekin, Feyzi, 2019, s.1496). Kurum daha sonraları İstanbul Belediye Konservatuvarı ve İ.Ü. Devlet Konservatuvarı olarak anılacaktır (İlyasoğlu, 2009, s.297).

Bu dönem sonrasında kurulan Mûsikî Muallim Mektebi ise Türk müziği icrası bakımından olmasa da kemanın Türk müzik sanatı içerisinde oldukça yaygınlaşmasını sağlamış ve bu dönem sonrasında açılan, mesleki müzik eğitimi verilen kurumların hemen hepsinde öğretiminden vazgeçilemeyen çalgılardan biri olmuştur. Zamanla Türk müzik kültürüne iyiden iyiye yerleşen bu çalgı, hem Klasik Batı Müziği hem de Geleneksel Türk Müziği icralarında sıklıkla kullanılan bir çalgıya dönüşen keman ile ilgili birçok bilimsel çalışma yapılmıştır (Tekin, Feyzi, 2019, s.1496).

Mûsikî Muallim Mektebi, Türkiye’de müzik öğretmeni yetiştirmek üzere açılan ilk resmi kurumdur. “Bu kurum, öğretmen yetiştirmek üzere önemli bir görev üstlenmiş, böylece 1936’ da kurulacak Ankara Devlet Konservatuvarı’ nın ilk tohumları atılmıştır.” (İlyasoğlu, 2009, s.297). Riyaseti Filârmoni Orkestrası Şefi Osman Zeki Bey (Üngör) okul müdürlüğüne getirilmiş, orkestra üyelerinden bazıları da öğretmen olarak atanmıştır. Okul, özellikle 1925 yılı sonrasında program ve eğitim-öğretim kadrosu bakımından güçlenmiştir. Avrupa’da öğrenim gördükten sonra yurda dönen Ekrem Zeki Ün, Necil Kazım Akses, Ahmet Adnan Saygun gibi genç müzisyenler burada öğretmenlik yapmışlar ve Batıda öğrendiklerini bu kurumda uygulamışlardır. Dârüelhân’ın İstanbul’da müzik yaşamının çekirdeğini oluşturması gibi Mûsikî Muallim Mektebi’de Ankara’da bu işlevi üstlenmiştir (İlyasoğlu, 1999, s.70, 87).

Bu kurumlarda verilen müzik eğitimi batı müziği ışığında gerçekleştirilmekle birlikte, müzik eğitimi zaman zaman çok sesli batı müziği ile geleneksel Türk müziği arasında gidip gelmiştir. Bu gidiş gelişler belli süreçlerde bu iki müzik türünün kullanılması ile sürdürülmüştür (Duman, 2008, s.270). Bunun en önemli sebeplerinden biri ise batının müzik eğitiminde

kullandığı metodolojik yaklaşımının geleneksel müzik eğitiminde kullanılması isteği ve gerekliliğidir.

Bahsedilen müzik eğitimi kurumlarında keman eğitimi Cumhuriyet sonrası daha da ileri düzeye ulaşmıştır. Bunun en önemli sebeplerinden biri İstanbul Belediye Konservatuvarı, Mûsikî Muallim Mektebi ve Ankara Devlet Konservatuvarı'nda çalışmak üzere gelmiş olan nitelikli yabancı keman eğitimcilerinin yanı sıra yetişmiş olan Türk keman eğitimcilerinin de bu kurumlarda görev alıp talebe yetiştirmeleridir" (Kurtaslan, 2009, s.419). Bu sayede, Dünya çapında tanınmış birçok Türk keman sanatçısı yetiştirilmiştir.

1.3. Abdülkadir Töre (Seyyid Abdülkadir)

Abdülkadir Töre, 1873 yılında Doğu Türkistan'ın Kaşgar şehrinde doğmuştur. Babası Kaşgar emiri Yakup Han olup ilim, sanat ve politika ile ilgilidir. Yakup Han 1878 yılında İstanbul'a elçi olarak gönderilmiş, bu vesileyle aile İstanbul'a yerleşmiştir. Abdülkadir Töre de İstanbul'da yetişmiştir.

Töre, müzik çalışmalarına 12 yaşında kanun dersleri alarak başlamıştır. Hacı Kırami Efendi'den müzik dersleri, Hoca Fehmi Efendi'den usûl, makam bilgisi dersleri, Kemani Tatyos Efendi ve Kemani Kırkor'dan keman dersleri almıştır. Töre, daha sonra Albert Braun'un keman öğrencisi olmuş ve batı müziği dersleri almıştır. Dini müzik konusunda ise Hacı Nafiz Bey'den çok sayıda İlahî ve Durak öğrenerek bilgilerini genişletmiştir (Say, 2004, s.1185).

İstanbul'da Yusuf Paşa Rüştüyesi ve Davud Paşa İdadisi'nden mezun olmuştur. Günümüzde Siyasal Bilgiler Fakültesi olarak bilinen "Mekteb-i Mülkiye'de" iki yıl öğrenim görmüş ancak tamamlamamıştır. Dâhiliye Nezareti Mektubi Kalem'i'nde memurluğa başlamış daha sonra ise Hariciye Nezareti Müracaat Kalem'i'nde çalışarak emekli olmuştur (Rona, 1960, s.122).

Töre, hayatının büyük bir bölümünü müziğe adanmıştır. Ses sistemi, makamlar ve usûller üzerine çalışmalar yapmış, "İlahî, Durak, Peşrev, Saz Semaisi, Ağır Semai, Yürük Semai ve Şarkı formlarında 200 dolayında eser bestelemiştir." (Say, 2004, s.1185). Ayrıca eğitimci kimliği ile de önemli çalışmalarda bulunmuştur. "Töre, geleneksel Türk müziğinin inceliklerini bilimsel bir temele oturtmaya çalışmıştır. Çalışmaları süresince zengin bir nota koleksiyonu oluşturan besteci, 1912 yılında Türk müziğinde ilk kez Usûl-i Ta'lim-i Keman başlıklı bir keman metodu yazmış, bu çalışmasını 1920 yılında yayımlamıştır." Dârülelhân'da mûsikî nazariyatı derslerini yürüten Töre, Tanbûrî Cemil Bey'in ölümünün ardından burada Sersâzende olmuş, ayrıca İstanbul'daki orta dereceli okullarda müzik müfettişliği yapmıştır. (Say, 2005, s.493).

Geleneksel Türk müziğinin teorik yönden gelişmesine hizmet etmek isteyen Töre, Türk müziğinin ses sistemi üzerine bir açıklama getirmeye çalışmış, dizide 41 aralıktan oluşan bir ses sistemi geliştirmiştir (Say, 2005, s.493). Ardından, 41 aralıklı dizi temeline dayanan bir nazariyat kitabı yazmıştır. Fakat bu eserini bastıramamıştır. Bu eserle mûsikîyi fiziksel ve matematiksel temeline oturtmayı amaç edinmiştir. Makamlarımızı ve usûllerimizi değişik yorumlayan, perde sayısını 41'e çıkaran bu sistem Abdülkadir Töre'nin ölümünden sonra bütün ömrünü nazariyat incelemeleriyle geçiren ve aynı zamanda Töre'nin öğrencisi olan, 1930'lu yıllardan beri birlikte çalıştıkları Ekrem Karadeniz (1904 – 1981) tarafından geliştirilmiştir. Ekrem Karadeniz'in de

ölümünden sonra bu kitap Türkiye İş Bankası yayınları arasında "Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları" adıyla yayımlanmıştır (Ergöz, 1994, s.49).

Abdülkadir Töre uzun mûsikî çalışmaları ile oldukça zengin bir nota koleksiyonu oluşturmuştur. Türk mûsikîsinin dini, din dışı ve klasik formlarında birçok eserinin bulunduğu bu koleksiyon M. Ekrem Karadeniz'e intikal etmiş, onun da vefat etmesinden sonra ailesi tarafından Süleymaniye Kütüphanesi'ne bağışlanmıştır. Bu koleksiyondaki dini eserlerin bir bölümü Ali Rıza Şengel'in koleksiyonuyla birleştirilmiş ve dokuz cilt halinde Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı tarafından yayımlanmıştır (*Türk Mûsikîsi Klâsikleri İlâhîler*, nşr. Yusuf Ömürlü, V-IX, İstanbul 1984-1996). Bu yayında kendi bestelerinden olan yirmi ilahînin notası da yer almaktadır (TDV, 2012, s.278).

Abdülkadir Töre Dârüelhân'ın kurulması ve geliştirilmesi ile ilgili önemli katkılarda bulunmuştur. Bu konuda, Özden (2018)'in çalışmasında şu ifadeler yer almaktadır. "Abdülkadir Töre I. Dünya Savaşı'nın başladığı yıllarda maarif nezaretine bir tasarı sunmuş ve bu raporunda Türk Mûsikî Mektebi kurulması ile ilgili öneride bulunmuştur. Dilekçesinde Avrupa'daki gelişmiş müzik eğitimi ve temsil gücünün yanında yetersiz görülen Türk mûsikîsinin acil bir şekilde bir eğitim kurumuna ihtiyacı olduğunu belirtmiştir. Buna karşı, savaşın ortaya çıkardığı olumsuz koşullar buna imkân vermemektedir. Bu sırada Almanya'da Batı müziği konseri vermekte olan Zeki Bey yönetimindeki Mızıkâ-i Hümayun heyetinin yaşadığı olumsuz durum Türk müziği okulunun kurulması ile ilgili engelleri ortadan kaldırmıştır." Bu durum şu şekilde gerçekleşmiştir: Ergin (1942)'den aktarıldığı üzere "Almanya ile olan kültürel ilişkilerimiz gereği Mızıkâ-i Hümayun heyeti konser vermek üzere Berlin'e gitmiştir. Bu ekibin Batı müziği icrasını pek beğenmeyen Alman izleyiciler Türk müziğinden eserler icra edilmesini isterler. Grubun çalgıları ve icra tarzı Türk müziği için uygun olmadığı düşüncesi ile bu isteğe karşılık verilememiştir. (Kara (2010)'nın çalışmasında bu konserde birkaç Türk eseri icra edildiği ve beğenildiği ancak devam eden isteklere karşılık verilemediği ifade edilmektedir). Mızıkâ-i Hümayun heyeti ülkemize döndükten sonra yaşanan olay İstanbul'da duyulmuş ve Almanların Türk müziği dinleme istekleri şaşkınlıkla karşılanarak ortaya çıkan mahcubiyetin de vermiş olduğu refleksiyle, yetkililer hızlıca harekete geçmiş ve bir mûsikî okulu açılması üzerine karar almışlardır. Okulun maarif nezaretine bağlanarak tüm sorumlulukların nezaret tarafından üstlenilmesine karar verilir." Bunun üzerine, daha önce maarife bu konu hakkında bir tasarı sunmuş olan Abdülkadir Töre ile irtibat kurularak mûsikî okulu açılması üzerine gerekli çalışma ve hazırlıklara başlanmıştır (Özden, 2018, s.100).

Abdülkadir Töre, Cerrahpaşa'daki evinde 1918 yılında açtığı "Gülşen-i Mûsikî Mektebi'nde" dokuz yıl süre ile birçok talebe yetiştirmiştir. Nazik, çelebi mizaçlı, yardım sever, çalışkan ve bu özellikleriyle mûsikî sanatımıza değerli katkıları olan bir eğitimcidir (Arısoy, 2012, s.13). Sanatçının yardım kuruluşları için konserler düzenlediği de bilinmektedir.

Töre, Mehmet Akif Ersoy'un yazdığı İstiklal Marşı'nı besteleyenler arasında yer almakta ayrıca 200'e yakın eseri olduğu bilinmektedir. Yetiştirdiği talebeleri ile de ün kazanmış, talebelerinin kısa süre içinde öğrenmelerini sağlamak amacıyla kendine ait yöntemler geliştirmiştir. Eser öğrenirken usûl vurmanın gerekliliği üzerinde hassasiyet göstererek, fasıllarda pest akordu tercih etmeyerek daima şah ve mansur akortlarını tercih etmiştir. Tarih boyunca bir

usûle bağılı kalmadan, serbest olarak icra edilen durakların bu dönemde bazı nota neşriyatında usûle sokularak yayımlanmasına üzüldüğünü, tanıdığı hiçbir ustada bu tavrı görmediğini belirtmiştir (TDV, 2012, s.279).

Abdülkadir Töre, 27 Ağustos 1946'da Cerrahpaşa'daki evinde vefat etmiş, Eyüpsultan'daki aile kabristanında annesinin ve kardeşinin yanına defnedilmiştir (TDV, 2012, s.279).

2. YÖNTEM

Bu araştırmada genel tarama modeli ve doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. “Genel tarama modeli, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama çalışmalarıdır” (Karasar 2018, s.111). “Sosyal bilimlerde sıkça tarama araştırmaları yapılır. Bu araştırmalarda araştırmacı farklı ve çok sayıda kaynaktan çeşitli yöntemlerle nicel verilere ulaşmayı, nicel verilerden oluşturulmuş istatistiklerle genel tabloyu görmeyi amaçlar. Belirlenen yöntemle kesitsel, boylamsal ve geçmişe dönük tarama araştırmaları yapılır” (Karahasanoglu ve Yavuz, 2018: 10).

Doküman analizi yöntemi ise, “yazılı belgelerin içeriğini titizlikle ve sistematik olarak analiz etmek için kullanılan bir nitel araştırma yöntemidir (Wach, 2013). Doküman analizi, basılı ve elektronik materyaller dâhil olmak üzere bütün belgeleri incelemek ve değerlendirmek üzere kullanılan sistematik bir yöntemdir. Nitel araştırmalarda kullanılan diğer yöntemlere benzer bir şekilde doküman analizi de anlam çıkarmak, konu hakkında bir anlayış oluşturmak ve ampirik bilgi geliştirmek için verilerin incelenmesini ve yorumlanmasını gerektirmektedir (Corbin & Strauss, 2008 akt. Kırıl, 2020, s.173)”.

Analiz için seçilen eser Osmanlı Türkçesi ile kaleme alınmıştır. Eser, Hazman (2014) tarafından tez çalışması kapsamında günümüz Türkçesine çevrilmiştir. İnceleme sonucunda tespit edilen birkaç hatalı ve eksik kelime sebebiyle, bu çalışmada kullanılacak olan yazılı bölümlerin çevriyazımı tekrarlanmıştır. Eser içerisinde yer alan etütlerde kullanılan icra teknikleri ile etütlerin makamsal ve ritimsel özelliklerinin tespitinde müzikal analiz teknikleri kullanılmıştır. Çalışma sayılan boyutları ile sınırlandırılmıştır.

3. BULGULAR ve YORUMLAR

Bu bölümde, Töre tarafından 1911 yılında yayımlanmış olan “Usûl-i Ta’lîm-i Keman” adlı kitap, biçim ve içerik açısından incelenerek öne çıkan özellikleri tablolar halinde sunulmuş ve çeşitli açılardan yorumlanmıştır

3.1. Usûl-i Ta'lim-i Keman

Resim 1. Usûl-i Ta'lim-i Keman Adlı Eserin Ön Kapak ve Arka Kapak Görseli.

3.1.1. Biçim

Kitap 20 x 28 cm boyutunda 97 sayfadan oluşmaktadır. Yeşil karton kapaklı cilt içindedir.

3.1.2. Dil

Osmanlı Türkçesi'dir. Rika hat ile el yazısı şeklinde yazılmıştır.

3.1.3. Yazar

Kitabın yazarı Abdülkadir Töre'dir. Yazar adı, kitabın dış kapağında "Müellifi: Mülga Hariciye Nezareti Müracaat Kalemi Mümeyyizi ve Usûl, Nota, Nazariyyât-ı Mûsikî ve Keman Muallimi Seyyid Abdülkadir" şeklinde belirtilmiştir.

3.1.4. İthaf

Kitabın kapak sayfasının sağ üst köşesinde "Kızım Saadet'e" şeklinde bir not ile Abdülkadir Töre'nin bu eserini kızı Saadet Hanım'a ithaf ettiği anlaşılmaktadır.

3.1.5. Sunuş

Kitabın ilk sayfasında Abdülkadir Töre'nin fotoğrafı ve altında kemancı Albert Braun'un el yazısı ile yazdığı Mart 1911 tarihli bir sunuş yazısı bulunmaktadır. Arkasında ise yazarın kızı Saadet Hanım'ın fotoğrafı ile Albert Braun'un yazdığı sunuşun Osmanlı Türkçesine tercümesi yer almaktadır.

3.1.6. Ait Olduğu Yüzyıl

Kitap, XX. yüzyılda yazılmıştır. Yayınlanma tarihi, kitabın dış kapağında hicrî takvime göre 1339 (miladi: 1920/1921) olarak belirtilmiştir. Kitabın yazılış tarihi ile ilgili farklı bilgiler bulunsada, kitapta yer alan 1911 tarihli sunuş sayfası bize kitabın bu tarihte yazıldığı konusunda fikir vermektedir.

3.1.7. Önem

Kitap, Türk müzik sanatının önemli isimlerinden olan Abdülkadir Töre tarafından yazılmış olması ve ilk Türk keman metodu olması sebebiyle önem taşımaktadır. Türk Müziği keman icra özellikleri, batı müziği metodolojisi ile birlikte ilk kez bu kitapta bir arada kullanılmıştır.

3.1.8. İçerik

Kitapta 181 keman etüdü bulunmakta ve içerisinde kitabın tanıtıldığı, keman ile ilgili bilgilere yer verilen oldukça geniş bir mukaddime bölümü bulunmaktadır. Ayrıca kitapta, Töre'nin üzerinde çalıştığı dizi sistemi ile ilgili bilgiler ve grafiklerle birlikte bestecinin acemaşiran makamında bestelediği İstiklal Marşı'nın notasına da yer verilmiştir.

3.2. Kitapta Yer Alan Etütlerin Teknik Özellikleri

Kitapta I, II, III, IV, V, VI, VII ve VIII. pozisyon ile ilgili dizi ve etüt çalışmaları bulunmaktadır. Yazar etütlerin hangi pozisyon çalışmasını içerdiğini ilgili etüdün üstünde yazılı biçimde belirtmiştir.

Kitapta yer alan etütler teknik açıdan değerlendirildiğinde; detache, legato, staccato, pizzicato, glissando, trill, acciaccatura, gibi sağ el ve sol el çalışmalarına yer verildiği görülmüştür.

Detache: “Notaların bağısız bir şekilde ve birbirinden ayrı çalındığı, temel tekniklerin en önemlilerindendir.” (Çuhadar 2009, s. 124).

Legato: “Bağlı. Notaların üstteki kavis süresince bir nefeste veya tek yay çekişte, klaviye üzerinde de akıcı bir surette çıkarılacağını bildiren sıfat.” (Gazimihal 1961, s.145).

Staccato: “Tanelemece çalış. Seslerin kesintili olarak bir çırpıda ve katı katı döktürülüşü. Yaylı tel sazlarında sıra sesleri tek yayda ve gevrek tıktıklarıyla dizelendiriveriş; bu işde yayın bir kısmı kullanılır, notalar bir serpinti gibi dökülerek iştilirler.” (Gazimihal 1961, s.237).

Pizzicato: “Pizzicato, normalde sağ elin işaret parmağıyla teli çekerek yapılır ve “pizz” şeklinde kısaltılarak gösterilir.” (Çuhadar 2009, s. 128).

Glissando: El ve kolun birlikte hareketiyle parmağın telde kaydırılmasıdır (Büyükaksoy, 1997, s.18).

Trill: Bir ana ses ve ona bağlı bir de yarım ya da tam perde uzaklıkta süslediği ses vardır. Diğer parmağın bu sese birçok kez belli hız ve eşit sürelerde olur. Hareket bilinçli ve sayılabilir olmalıdır (Büyükaksoy, 1997, s.16).

Acciaccatura: Çarpma olarak isimlendirilir. "Tek sesle yapılabildiği gibi ikili, üçlü ses kümeciklerinden de oluşur. Çalınması istenen seslerin parmakları kesin bir yay hareketiyle birlikte, tele belirgin biçimde düşürülerek elde edilirler ve ana sese bağlanırlar." (Büyükkaksoy, 1997, s.14).

Kitapta bulunan etütler, öğrencilere; yay kullanımı, 1, 2, 3 ve 4. parmak kullanımı, farklı nota kalıplarını çalma, farklı ton, makam ve usûllerde çalma, dizi ve arpej çalma, tel geçişleri, ajilite, I.-VIII. pozisyonlarda çalma, detache, legato, staccato, pizzicato, trill, acciaccatura ve glissando, gibi teknikleri uygulama becerilerini kazandırmaya yönelik çalışmalar içermektedir.

3.3. Kitapta Yer Alan Etütlerin Makamsal Özellikleri

Kitapta bulunan 181 etüt içerisinde 23 adet makamsal etüde yer verildiği görülmüştür. Bu etütler, makamları ve sayfa numaraları ile birlikte detaylı olarak görülmektedir.

Tablo 1. Makamsal Etütler ve Özellikleri

Etüt Numarası	Makamı	Sayfa Numarası	
1.	-	Rast (Şarkı)	6
2.	27	Nihavend	16
3.	33	Isfahan	20
4.	44	Uşak	25
5.	46	Uşak	26
6.	50	Isfahan	28
7.	51	Acem Aşiran – Ferahfeza	28
8.	60	Hüzzam	33
9.	61	Saba	33
10.	62	Saba	34
11.	63	Hicaz	34
12.	64	Hicaz	35
13.	105	Hisar Buselik	54
14.	106	Şevkefza	55
15.	109	Suzidil (Skalası)	57
16.	110	Hüzzam	57
17.	111	Müstear	58
18.	119	Hicazkâr	61
19.	123	Kürdili Hicazkâr	63

20.	125	Bestenigâr (Şarkı)	64
21.	126	Evcara	65
22.	127	Evcara	65
23.	128	Evcara	66

Tabloda görüldüğü gibi, “Usûl-i Ta’lîm-i Keman” isimli keman metodunda 17 farklı makamda yazılmış toplam 23 makamsal etüt bulunmaktadır. Bu makamlar; Rast, Nihavend, Isfahan, Uşak, Acem Aşiran, Ferahfeza, Hüzam, Saba, Hicaz, Hisar Buselik, Şevkefza, Suzidil, Müstear, Hicazkâr, Kürdili Hicazkâr, Bestenigâr ve Evcara makamlarıdır. Kitapta yer alan 23 makamsal etüt içerisinde sözleri ile birlikte iki adet şarkıya yer verilmiştir.

3.4. Kitapta Yer Alan Etütlerin Usûl Dağılımları ve Özellikleri

Kitapta yer alan etütlerin usûl dağılımları aşağıda tablo halinde sunulmuştur.

Tablo 2. Etütlerin Usûl Dağılımları

Usûl	3/4	4/4	6/4	9/4	10/4	5/8	6/8	7/8	8/8
Kullanıldığı Etüt Sayısı	2	143	12	1	2	2	3	1	9
Usûl	9/8	10/8	12/8	17/8	7/16	10/16			
Kullanıldığı Etüt Sayısı	3	1	1	1	1	2			

Tabloda görüldüğü gibi, kitapta yer alan toplam 181 etüt içerisinde 15 farklı usûl kullanılmıştır. Kullanım sıklığına göre değerlendirildiğinde, en fazla 4/4, ardından sırasıyla 6/4, 8/8, 9/8-6/8 usûlleri kullanılmış ve usûllerin vuruşları ile ilgili açıklamalara da yer verilmiştir. Bunlar; Semai, Sofyan, Sengin Semai, Aksak, Aksak Semai, Türk Aksağı, Yürük Semai, Devr-i Hindi, Müsemmen, Aksak, Aksak Semai, İkiz Aksak, Mandıra, Curcuna olarak sıralanabilir.

3.5. Abdülkadir Töre'nin Keman ve İcra Sorunları Üzerine Görüşleri

Töre, “Usûl-i Ta’lîm-i Keman” isimli eserinin “mukaddime” bölümünde hem kitapla ilgili açıklamalarda bulunmuş, hem de dönemde keman icrası hakkında görüş ve önerilerine yer vermiştir. Töre'nin dikkat çekmek istediği konular, aşağıda esas metin ve günümüz Türkçesine çevrisi ile birlikte sunulmuştur.

Esas Metin

(Töre, h.1339, s.2).

Günümüz Türkçesi

"Kemanın alat-ı mûsikîyenin serfirazı olması, perde ve icraat hususunda diğer sazlardan daha zengin bulunmasından ileri gelmiştir. Bu da kemana has olan "staccato istakkato" ve "çift sesler" ve "flageolet filajole" ile icra-i terennümat ve birçok asar-ı mûsikîde yayın yüzlerce mütenevvi tarzda istimal olunması kemanın sair alat-ı musikiyeye nispeten ne derece tekâmül etmiş olduğunu teyit ve ispat eylemektedir." (Töre, h.1339, s.2).

Töre, perdesiz bir çalgı olması sebebiyle çok geniş bir ses yelpazesine sahip olması ve birçok farklı yay tekniği ile çok çeşitli icraların mümkün olması sebebiyle, kemanın diğer müzik aletlerine kıyasla daha üstün olduğunu vurgulamıştır.

Esas Metin

(Töre, h.1339, s.2).

Günümüz Türkçesi

... "Hâlbuki alaturka kemanilerimiz ekseriyet ile "kaba sol" ile "kaba re" ve "la" girişlerini zül-hams ve yalnız birinci girişin zül-erbaa olarak yani [la] perdesinden itibaren dördüncü olmak üzere tesadüf eden [re] perdesini [mi] perdesi yerine ikame etmek suretiyle kemanın birinci girişinin ahengini değiştirmiş ve bu suretle de pozisyon itibariyle bir perde zayi etmiş olurlar."... (Töre, h.1339, s.2).

Töre, alaturka kemancılarımızın sol, re, la tellerini beşli ve kemanın birinci teli olan mi telini (beşli yerine) dörtlü, yani re akort ettiklerini ancak bu durumun hem telin ahengini değiştirdiğini hem de icra esnasında pozisyon itibariyle bir perdenin kaybına neden olduğunu ifade etmiştir.

Töre, dönemde yaygın olarak kullanılan "Sol-Re-La-Re" akort sistemi ile ilgili olumsuz görüşünü belirtmesine karşı, kitapta bu akorda uygun etütlere yer verilmiştir. Bu durum, Türk müziği icracıları tarafından dönemde yaygın olarak bu akort sisteminin kullanıldığı ve Töre'nin Türk müziği icracılarının faydalanabileceği ulusal bir keman metodu ortaya çıkarma isteği ile açıklanabilir. Bu akort sistemi birçok geleneksel müzik icracısı tarafından günümüzde halen kullanılmaktadır.

Esas Metin

(Töre, h.1339, s.2).

Günümüz Türkçesi

“... Çünkü bazen kemanilerimiz güya esere ziynet vermek fikriyle daha eserin terennümüne başlar başlamaz parmaklarını notada mevcut olmayan zait bir takım çarpmaların icrasına itiyad ettirmiş olduğu için esna-i terennümde bila icab raşeye alıstırmış olduğu parmaklarına bittab' hâkim olamayarak eserin notasını aynen icra edememektedirler ki hiçbir bestekâr eserinin ser mu tahrif edilmesini tecvîz edemeyeceğinden eseri tezyin için istimal edilecek olan çarpmalar eğer notada mevcut ise parmaklara hâkim olmak şartıyla icra etmek lazım gelir.” (Töre, h.1339, s.2).

Töre, günümüzde de sıklıkla karşılaşılan bir davranış şekli olan “notayı yazıldığı gibi çalmak yerine süsleyerek çalma alışkanlığı” ile ilgili sözlerinde, bazen kemancılarımızın eseri güzelleştirmek için icraya başlar başlamaz alışkanlık sebebiyle ve parmaklarına hâkim olamayarak nota üzerinde yazılı olmayan bir takım çarpmalar yaptıklarını ve eseri yazıldığı şekliyle icra edemediklerini söylemiştir. Eserinin tahrif edilmesinden dolayı, bu icra şeklinin hiçbir bestecinin kabul edebileceği bir durum olmadığını, eğer notada çarpma varsa da olması gerektiği gibi çalınmasının önemli olduğunu vurgulamıştır.

Esas Metin

(Töre, h.1339, s.3).

Günümüz Türkçesi

“... [Majör] ile [minör]e tevafuk etmeyen melodik makamamızda müstamel ve fennen tespit edilmiş olan perdelerimizin garb mûsikisinde mevcut olmamasından dolayı bu metotlardan tabii matlub olan istifade hakkıyla temin edilememekte olduğundan gaye-i aslı şark mûsikisini kemanda letafet-i tammesi ile icra etmek arzusunda bulunanların usûller ile makamamızın seyir perdelerini bi hakkın takarrur ettirdikten sonra garp mûsikisi metotlarını takib ve tatbik etmeleri icab eder....” (Töre, h.1339, s.3).

Töre, makamsal ezgilerimizde yer alan perdelerimizin batı müziğinde mevcut olmadığını, bu sebeple makamsal seslerin bu metotlardan öğrenilemeyeceğini, asıl amacı geleneksel Türk müziği icra etmek olanların önce makam perdelerini ve usûlleri öğrenip daha sonra batı müziği metotlarından yararlanmaları gerektiğini ifade etmiştir.

4. SONUÇ

Abdülkadir Töre, Türk müziğine önemli katkılar sağlamış değerli bir teorisyen, besteci, eğitimci ve müzik araştırmacısıdır. Türk müziği ses sistemi, makamlar ve usûller üzerine çalışmalarda bulunmuş, İlahî, Durak, Peşrev, Saz Semaisi, Ağır Semai, Yürük Semai ve Şarkı

formlarında yaklaşık 200 eser bestelemiştir. Ülkemizde müzik eğitiminin kurumsallaşması ve geleneksel Türk müziğinin teorik yönden geliştirilerek bilimsel bir temele oturtulması amacıyla birçok çalışma ve girişimde bulunmuştur. Bu girişimlerin en önemlileri, ülkemizin ilk resmi müzik okulu olan ve günümüz konservatuvarlarının temelini oluşturan Dârülelhân'ın kurulmasındaki çabaları ile 1911 yılında Osmanlı Türkçesi ile kaleme aldığı ve günümüzde ilk Türk keman eğitimi metodu olarak kabul edilen Usûl-i Ta'lim-i Keman isimli metodolojik çalışması olarak sıralanabilir.

"Usûl-i Ta'lim-i Keman" isimli eser incelendiğinde, Töre'nin Türk müziğinin makam ve usûl özelliklerini barındıran etütlere yer vererek Türk müziği icracılarının faydalanabileceği ulusal bir keman metodu oluşturmayı amaçladığı anlaşılmaktadır. Kitapta, 17 farklı makamda yazılmış 23 makamsal etüt bulunmaktadır. Bu makamlar; Rast, Nihavend, Isfahan, Uşak, Acem Aşiran, Ferahfeza, Hüzam, Saba, Hicaz, Hisar Buselik, Şevkefza, Suzidil, Müstear, Hicazkâr, Kürdili Hicazkâr, Bestenigâr ve Evcara makamlarıdır. Kitapta yer alan etütler; 3/4, 4/4, 6/4, 9/4, 10/4, 5/8, 6/8, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8, 12/8, 7/16, 10/16, 17/8 olmak üzere 15 farklı usûlde yazılmıştır. Buna göre, Semai, Sofyan, Sengin Semai, Aksak, Aksak Semai, Türk Aksağı, Yürük Semai, Devr-i Hindi, Müsemmen, Aksak, Aksak Semai, İkiz Aksak, Mandıra, Curcuna usûlleri ile ilgili çalışmalara yer verilmiştir. Töre, kitabında bulunan birçok etüt üzerinde usûl kalıplarının vuruşları ile ilgili bilgilere yer vermiştir. Ayrıca günümüzde yazılan metotlarda pek karşılaşmadığımız şekilde öğrencilerin icra esnasında karşılaşabileceği güçlükler ile ilgili açıklamalarda bulunmuştur.

Kitapta yer alan etütler incelendiğinde, günümüzde keman eğitiminde kullanılan birçok teknik çalışmaya yer verildiği görülmüştür. Bu metot ile keman öğrencilerine kazandırılması hedeflenen temel beceriler; yay kullanımı, 1, 2, 3 ve 4. parmak kullanımı, farklı nota kalıplarını çalma, farklı ton, makam ve usûllerde çalma, dizi ve arpej çalma, tel geçişleri, ajilite, I - VIII arası pozisyonlarda çalma, detache, legato, staccato, pizzicato, acciaccatura, glissando ve trill gibi teknikleri uygulama şeklinde sıralanabilir.

Töre kitabın mukaddime bölümünde; keman, Türk müziği icracıları tarafından kullanılan akort sistemi, Türk müziği icracılarının hatalı uygulamaları ve bu yönde çalışmak isteyenlerin izlemeleri gereken yol ve yöntemler hakkında bazı açıklamalarda bulunmuştur. Buna göre Töre;

✓ Kemanın perdesiz bir çalgı olması, çok geniş bir ses yelpazesine sahip olması ve birçok farklı yay tekniği ile çok çeşitli icraların mümkün olması sebebiyle, diğer müzik aletlerine kıyasla üstün olduğunu,

✓ Alaturka kemancılarımızın, kemanın birinci telini beşli yerine dördü olarak akort ettiğini, bu durumun telin ahengini değiştirdiğini ve konum açısından da perde kaybına neden olduğunu, dolayısıyla arzu edilen bir durum olmadığını,

✓ Alaturka icracılarımızın notayı yazıldığı şekliyle çalmak yerine yazılı olmayan süslemelerle icra ettiğini ancak bu icra şeklinin doğru olmadığını ve eserin bestecisi tarafından da kabul edilemeyecek bir durum olduğunu,

✓ Türk müziğinde yer alan makamsal seslerin batı müziği içerisinde yer almadığını ve amacı Türk müziği icra etmek olanların, ancak makam ve usûlleri öğrendikten sonra bu metotlardan faydalanması gerektiğini vurgulamıştır.

Töre'nin görüşlerini belirttiği tüm bu konular, günümüzde halen devam eden icra problemleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunların yanı sıra, geleneksel Türk müziğinin orkestra icralarında yay birlikteliğinin sağlanamaması da oldukça sık rastlanan icra problemlerinden olmakla birlikte, bu maddeler arasında yer almalıdır.

Keman eğitimi ile ilgili birçok bilgi ve egzersiz içeren bu kitabın, çevriyazımı ile günümüz keman eğitiminde kullanılabileceği ve ülkemizde bu alanda yazılacak olan yeni eğitim metotlarına ilham kaynağı olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî*. Pan Yayıncılık. İstanbul.
- Arısoy, M. (2012). *Abdülkadir Töre'nin Elyazması Mevlevî Âyinleri Defterleriyle, Suphi Ezgi ve Saadettin Heper'in Nota Neşriyatındaki Âyinlerin İnceleme ve Karşılaştırması*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Behar, C. (2005). *Mûsikîden Müziğe*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Behar, C. (2020). *Orada Bir Mûsikî Var Uzakta, XVI. Yüzyıl İstanbulu'nda Osmanlı/Türk Mûsikî Geleneğinin Oluşumu*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Büyükaksoy, F. (1997). *Keman Öğretiminde İlkeler ve Yöntemler*. Ankara.
- Can, M. C. (2001). *Türk Müziği Yazılı Kaynakları*. Doktora Ders Notları.
- Can, M. C. ve Levendoğlu, N. O. (2002). Geleneksel Türk Sanat Müziği Terminolojisinde Çok Kültürlü Unsurlar. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt: 22, Sayı: 3, s. 239-245.
- Corbin, J. and S. Anselm. (2008). *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. Thousand Oaks: Sage.
- Çuhadar, C. H. (2009). Kemanda Çalma Teknikleri. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 18: 121-132.
- Duman, R. (2008). Cumhuriyet'in Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi. *ÇTTAD*, VII/16-17, s.259-272.
- Ergin, O. N. (1977). *Türkiye Maarif Tarihi*, İstanbul: Eser Matbaası.
- Ergöz, H. (1994). *Türk Mûsikîsi Ses Sisteminin XX.YY Başlarından Günümüze Gelişiminin Karşılaştırmalı İncelemesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Fonton, C. (1987). *18. Yüzyılda Türk Müziği*. (Çeviren: Cem Behar). Pan Yayıncılık. İstanbul.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Mûsikî Sözlüğü*. Milli Eğitim Basımevi. İstanbul.
- Hazman, Y. (2014). *Abdülkâdir Töre'nin Usûl-i Ta'lim-i Kemân Adlı Eseri*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İlyasoğlu, E. (1999). *Yirminci yüzyılda Evrensel Türk Müziği*, Cumhuriyet'in Sesleri, Tarih Vakfı Yayınları, s.70-87.

- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Kara, A. (2010). "Bir Müzik Eğitim Kurumu Olarak Dârülelhân ve Mecmuası", Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Mûsikîsi Anasanat Dalı, İstanbul.
- Karahasanoğlu, S. ve Yavuz, E. D. (2018). *Müzikte Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Berceste Yayınevi.
- Karasar, N. (2018). *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar İlkeler Teknikler*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık
- Kıral, B. (2020). Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi. *Siirt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 15, s.170-189.
- Kurtaslan, Z. (2009). Türk Keman Okulunun Oluşum Süreci ve Temsilcileri, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 26, s.409-429.
- Levendoğlu, O. (2005). Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 19, s. 253-262.
- OMAR. Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi. Dârülelhân'dan Konservatuvara Türk Mûsikîsi. <https://osmanlimuzigi.istanbul.edu.tr/tr/content/darulelhan-tarihcesi/hakkinda>, Erişim Tarihi: 15.09.2021.
- Özden, E. (2018). Arşiv Belgeleriyle Dârülelhân. *Konservatoryum Dergisi*, Cilt:5, Sayı:1, s.97-130.
- Özden, E. (2015). *Osmanlı Maârifî'nde Mûsikî*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özdek, A. (2012). Türk Müzik Kültürünün Oluşumuna Öncülük Eden Bileşenlere Genel Bir Bakış. *Journal of Life Sciences*, Sayı: 1, s. 29-36.
- Rona, M. (1960). *50 Yıllık Türk Mûsikîsi*, Türkiye Yayınevi, İstanbul.
- Say, A. (2004). *Müzik Ansiklopedisi*. Başkent Yayınevi, Ankara.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- TDV. (2012). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. Cilt 41, s. 278-279. İstanbul.
- Tekin, P. Ceren ve Ahmet Feyzi. (2019). "Keman Eğitiminde Geleneksel Türk Müziği" *idil*, 63 s. 1495-1520
- Wach, E. (2013). *Learning about Qualitative Document Analysis*.

EKLER

Ek 1. Abdülkadir Töre'nin fotoğrafı ve Albert Braun'un Mart 1911 tarihli sunuş yazısı.

Ek 2. Abdülkadir Töre'nin kızı Saadet Hanım'ın fotoğrafı ve Albert Braun'un sunuş yazısının Osmanlı Türkçesine tercümesi.