

**DÖRT TELLİ KLASİK KEMENÇE
EĞİTİMİNDE
USTA İCRACILIĞA YÖNELİK
DAĞAR VE ÇALMA ÖNERİLERİ**

Filiz KAYA

Sanatta Yeterlik Tezi

Danışman: Yrd. Doç. M. Aydın ATALAY

Aralık, 2012

Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

DÖRT TELLİ KLASİK KEMENÇE EĞİTİMİNDE
USTA İCRACILIĞA YÖNELİK
DAĞAR VE ÇALMA ÖNERİLERİ

Hazırlayan
Filiz KAYA

Danışman
Yrd. Doç. M. Aydın ATALAY

AFYONKARAHİSAR 2012

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “Dört Telli Klasik Kemençe Eğitiminde Usta İcracılığa Yönelik Dağar ve Çalma Önerileri” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

11.12.2012

Filiz KAYA

TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI

JÜRİ ÜYELERİ

İmza

<u>Tez Danışmanı</u>	:Yrd.Doç. M. Aydın ATALAY
<u>Jüri Üyeleri</u>	: Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN
	:Yrd. Doç. H. Yılmaz KÜÇÜKÖNCÜ
	:Yrd. Doç. Yavuz TUTUŞ
	:Yrd. Doç. Dr. Sevgi TAŞ

Müzik anasanat dalı sanatta yeterlik öğrencisi Filiz KAYA' ın, “**Dört Telli Klasik Kemançe Eğitiminde Usta İcracılığa Yönelik Dağar ve Çalma Önerileri**” başlıklı tezi/....../..... tarihinde, saat’da Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, yukarıda isim ve imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Selçuk AKÇAY
MÜDÜR

ÖZET

DÖRT TELLİ KLASİK KEMENÇE EĞİTİMİNDE USTA İCRACILIĞA YÖNELİK DAĞAR VE ÇALMA ÖNERİLERİ

Filiz KAYA

**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

Aralık 2012

Danışman: Yrd. Doç. Dr. M. Aydın ATALAY

Bu araştırma, Türk müziğinde usta icracılığın önemine değinerek, dört telli kemençe eğitiminde usta icracılığa yönelik dağar ve çalma önerileri sunmayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın evrenini, Türkiye’de kemençe alanında eğitim ve öğretim yapan üniversitelerin ilgili bölümleri, Türkiye Radyo Televizyon (TRT) Kurumu bünyesinde faaliyet gösteren TRT Radyoları, Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı devlet koroları ile özel kurum ve kuruluşlarda çalışan kişiler, örneklemini ise araştırmaya gönüllü olarak katılım sağlayan alanda araştırma yapmış araştırmacılar, sanatçılar ve öğretim elemanlarından oluşan on bir kişi oluşturmaktadır.

Araştırmaya veri sağlamak amacıyla yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmış ve gönüllü olarak araştırmaya katılan çalışma grubuna uygulanmıştır. Elde edilen bulgular ışığında araştırmanın problemlerine yönelik çözüm önerilerinde bulunulmuş ve dört telli kemençe eğitiminde usta icracılığa yönelik dağar ve çalma önerileri sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Kemençe Eğitimi, Dağar, Usta İcracılık.

ABSTRACT

REPERTORY AND PLAYING SUGGESTIONS CONCERNING VIRTUOSITY IN FOUR-STRINGED KEMANCHA EDUCATION

Filiz KAYA

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF FINE ARTS**

December 2012

Advisor: Assist. Prof. Dr. M. Aydın ATALAY

This study aims to stress the importance of the virtuosity in Turkish music and to propose repertory and playing suggestions concerning virtuosity in four-stringed kemancha education.

Research universe consists of faculties providing kemancha education in Turkey, TRT Radio, Ministry of Culture and Tourism state choirs, and people working in private organizations. Sampling of this study consists of 11 (eleven) people of various professions such as experts, researches, artists, and scholars who participated in this study voluntarily.

Various interview forms have been prepared and used to provide data for the study. As a result of the acquired data several solution methods have been devised for solving the problems of the research and various suggestions concerning virtuosity in four-stringed kemancha education have been offered.

Key words: Turkish music, Kemancha education, repertory, virtuosity.

ÖNSÖZ

Bu araştırmanın her aşamasında yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Yrd. Doç. M. Aydın ATALAY' a, değerli hocalarım Doç. Dr. Sezen ÖZEKE' ye, Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN' e ve Yrd. Doç. H. Yılmaz KÜÇÜKÖNCÜ' ye, görüşme formlarına katılan meslektaşlarıma ve manevi desteklerini esirgemeyen aileme teşekkür ederim.

Filiz KAYA

İÇİNDEKİLER

	sayfa
YEMİN METNİ.....	i
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLOLAR LİSTESİ.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
RESİMLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM KEMENÇE EĞİTİMİ

1. KEMENÇE	
1.1. KEMENÇENİN TARİHÇESİ.....	4
1.2. DÖRT TELLİ KEMENÇE.....	14
2. EĞİTİM.....	22
2.1. MÜZİK EĞİTİMİ.....	22
2.1. ÇALGI EĞİTİMİ.....	23
3. KEMENÇE EĞİTİMİ.....	24
3.1. SAĞ EL TEKNİĞİ (YAY TEKNİĞİ).....	26
3.1.1. Kemanda Kullanılan Yay Hareketleri.....	27
3.1.2. Kemençe Eğitiminde Kullanılabilecek Yay Hareketleri.....	28
3.2. SOL EL TEKNİĞİ.....	31
3.2.1. İcra Sırasında Yapılan Süslemeler.....	32
3.3. KEMENÇE EĞİTİMİNDE DAĞAR VE ETÜT SEÇİMİ	40
3.4. KEMENÇE EĞİTİMİNDE ETÜT YAZIMI.....	41
4. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ.....	43
5. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	45
6. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	45
7. ARAŞTIRMANIN SAYILTI LARI.....	46
8. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI.....	46

İKİNCİ BÖLÜM YÖNTEM

1. ARAŞTIRMANIN MODELİ.....	47
2. ÇALIŞMA GRUBU.....	49
3. LİTERATÜR TARAMASI.....	51
4. VERİ TOPLAMA YÖNTEMLERİ.....	51
5. VERİLERİN TOPLANMASI.....	52
6. VERİLERİN İŞLENMESİ.....	53

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
BULGULAR VE YORUMLAR

1. BİRİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM....	55
2. İKİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM.....	56
3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM....	58
4.DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM.....	60
5. BEŞİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM....	63
6. ALTINCI ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM...	64
7. YEDİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM...	66
8. SEKİZİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM	67
9.DOKUZUNCU ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR VE YORUM.....	69
SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....	85
KAYNAKÇA.....	90
EKLER.....	95
ÖZGEÇMİŞ.....	253

TABLÖLAR LİSTESİ

	Sayfa
Tablo 1. Cinsiyete Göre Dağılım.....	49
Tablo 2. Bağlı Bulunan Kurumlara Göre Dağılım.....	50
Tablo 3. Öğrenim Düzeyine Göre Dağılım.....	51

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 1.	Arel'in el yazısıyla makalesinde verdiği kemençe akortları..... 16
Şekil 2.	Kemençelerin ses sahaları..... 17
Şekil 3.	Kemençelerin karşılaştırılması..... 20
Şekil 4.	Kemençede doğru oturuş ve tutuş pozisyonu..... 26
Şekil 5.	Kemençede yay bölgeleri ve notada gösterim işaretleri..... 27
Şekil 6.	Grand detaché örneği..... 29
Şekil 7.	Detaché moyen örneği..... 30
Şekil 8.	Petit detaché örneği, Sultaniyegah Sirto, Sadi Işıluy..... 30
Şekil 9.	Martellato Örneği, Dans, Üçleme, Necati Giray..... 30
Şekil 10.	Staccato Örneği..... 31
Şekil 11.	Legato örneği..... 31
Şekil 12.	Tremola örneği..... 31
Şekil 13.	Kemençede tel numaraları ve sol elin parmak numaraları..... 32
Şekil 14.	Vibrato örneği, Nihavend Saz Semaisi, Mes'ud Cemil Bey..... 34
Şekil 15.	Apajiyatür..... 34
Şekil 16.	Çarpma..... 35
Şekil 17.	Mordan..... 36
Şekil 18.	Bir sonraki sesle yapılan trill..... 36
Şekil 19.	Trill..... 37
Şekil 20.	Fiskeli trill..... 37
Şekil 21.	İki nota arası grupetto..... 38
Şekil 22.	Notanın üstünde grupetto..... 38
Şekil 23.	Notanın üstünde ters grupetto..... 38
Şekil 24.	Glisando..... 38
Şekil 25.	Ağır Glissando..... 39
Şekil 26.	Önden gelen çarpma glissandosunu..... 39
Şekil 27.	Pizzicato..... 39

RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa
Resim 1. A. Şükrullah'ın verdiği İkliğ Çizimleri.....	6
Resim 2. Asya Yaylı Sazları, İskandinav Müzeleri.....	6
Resim 3. İkliğın tarih sürecinde ok ve yaydan dönüşümü.....	7
Resim 4. Davul çeşidi, T. ? Niebuhr“A. İkitelli, B. Çögür (5 telli), C. Bağlama yahut tanbura (3 telli), D. Lyre (armudî kemençe), E. Semenge (2 telli rebap), F. Marabba (tek telli), G. Tek telli yaylı saz, H. Türklerin kussir, tambura dedikleri 5 telli arp, I. Mısır'da surma denilen boru, K. Surma (zurna), L. Salamanie, M. Sumara, N. Sumara el kurbe denilen Mısır gaydası, O. Tabi, P. def, R. Dümbelek (darbuka), S. Bir, / 1761-1767; 1774.....	9
Resim 5. Onsekizinci yüzyıl sonlarında Mısır'da kullanılan sazlar: 5 -6. Kemence-i Oğuz, 8-9. Kemençe-i Farh yahut Kemençe-i Sagir. 11. Rebap, 12-13. Kissar yahut Habeşistan liri. Villoteau, 1798-1800....	10
Resim 6. Onsekizinci yüzyıl sonlarında Mısır'da kullanılan sazlar: Kemence-i Rumî [sinekemanı] .Villoteau, 1798-1800.....	11
Resim 7. 4. Lyra (armudi kemençe). 5. Rebab (2 telli). S. Türklerin Kussir, Arapların “tambura” dedikleri 5 telli arp. 13. Summura el kurbe denilen Mısır gaydası 14.Tabl. 15. Def. 16. “Küçükdavul”. 17.Darbuka. 19. Zil yahut kastanyet. Laborde 1780.....	11
Resim 8. South Kensington Müzesi'nce 1867 Paris Sergisi'nden satın alınan Türk musikisi sazlarından yedisi: 1. Rebab esh sha'er (yanlışlıkla Türk sazı olarak kaydedilmiştir), 2. Çifte kaval. 3. Saz. 4. Gayda, 5. Kanun. 6 Argul. 7. Gayda. 8. Kemençe. Cari Engel, 1869.....	13
Resim 9. Arel'in Kemençe Beşlemesi.....	15
Resim10 Bas ve Tenor Kemençeler.....	16
Resim11 Cafer Açın'ın tasarladığı 4 Telli Kemençe Ailesi, Soprano Kemençe Nermin Kaygusuz, Alto Kemençe Lale Umul, Tenor ve Bas Kemençe Serdar Açın	19

GİRİŞ

Klasik Türk müziğinin tarihsel sürecine baktığımızda, bugün yazılı veya sözlü aktarımlarla günümüze ulaşan, sahip olduğumuz dağarın çok büyük bir kısmının sözlü eserlerden oluştuğunu görüyoruz. Bu durumda, sözlü bir müziğe sahip olduğumuzu söylemek mümkündür.

Klasik Türk saz müziği, 20 yy. itibari ile daha çok ilgi görmeye başlamış, saz müziği bestecileri çoğaldıkça, klasik Türk müziği dağarı içerisinde önemli bir noktaya gelmiştir. Tanburi Cemil Bey, Refik Fersan, Refik Tal'at Alpman, Şerif Muhittin Targan gibi önemli isimler zamanında saz müziği daha da parlamaya başlamış, çalgının sese eşliğinin yanında, kendi ses özelliklerini gösterebileceği ve solistlik yapabileceği düşüncesi olgunlaşmış, çalgıya özel eser yazmanın önemi keşfedilmeye başlanmıştır.

Türk müziği her ne kadar sözlü bir müzik olsa da çalgı olmadan sözlü müzik icra edilemez. Saz sözün eşlikçisidir. Müzik aktarımındaki en önemli araçtır. Bu durumda mesleki çalgı eğitimi veren kurumlarda çalgı eğitiminin önemi daha da artmaktadır.

Müziğimizin eğitim boyutuna değindiğimizde ise karşımıza yıllardır süregelen geleneksel yöntemler çıkmaktadır. Usta-çırak ilişkisi, meşk usulü (öğretmen-öğrenci) ve kendi kendine öğrenme yöntemi olarak sıralayabileceğimiz geleneksel yöntemlerin yanında, ülkemizde akademik müzik eğitimi veren kurumların sayısı gün geçtikçe artmakta, verilen akademik eğitim, çalgı eğitim programlarına da yansımaktadır.

Günümüzde, Türk müziği çalgı eğitimine baktığımızda, akademik çalgı eğitimi yerleşmeye başlamış, bilimsel boyutta yapılan çalışmalar ışığında çalgı eğitimi bir sistematığe ve standarda oturtulma çabasına girmiştir. Eğitimi bilimsel temellere oturtma bilincinin gelişmesi ile metotların yazılmaya başlanması, eğitim programlarının hazırlanması, öğrenci merkezli bir düşünce yapısının oluşması çalgı eğitiminin değışen boyutlarıdır.

Olumlu gelişmelerin yanında özellikle çalgı eğitimi konusunda yapılan çalışmaların yeterli sayıda olmadığı açıktır. Klasik Türk müziği çalgılarının eğitim

sürecine baktığımızda gözümüze çarpan bazı sıkıntılar vardır. Bunlardan biri yeterli sayıda metot çalışmasının bulunmaması diğeri ise çalgı eğitimi sırasında faydalanılabilecek çalgıya özel yazılmış eser dağarının yeterli olmayışıdır.

Bu çalışmada; çalgıya özel dağar geliştirmenin önemi üzerinde durularak, dört telli kemençe eğitiminde usta icracılığa yönelik dağar ve çalım önerileri sunulacaktır. Dağar önerileri arasından; teknik değeri yüksek olan beş eser seçilerek, bu eserlere uygun etütler ve çalım önerileri yazılacaktır. Hazırlanan çalışma programı doğrultusunda, etütlerin çalışma aşamaları ve eserler kayıt altına alınarak, ekler kısmında cd olarak sunulacaktır.

Bu çalışmanın amacı,

- Klasik Türk müziğinde ustalık (virtüözite) kavramı nedir?
- Klasik Türk müziğinde ustalık aşamasının gerektirdiği ölçütler nelerdir?

Sorularının cevaplarını aramak ve

- Her çalgı için öncelikle metot yazımının önemini ve ardından ileri icra eğitiminin yapılabilmesi için oluşturulması gereken altyapının gerekliliğini vurgulamak,
- Dört telli kemençe sazının yapısı, ses sahası ve kendine özgü çalım standartları doğrultusunda ileri seviye için dağar önerileri sunmak,
- Usta icracılık eğitimi için kaynak oluşturmak,
- Önerilen dağar içerisinden beş eser seçerek, eserlere uygun etütler yazmak,
- Seçilen eserleri, yazılan etütlerle çalışmak,
- Eserlerin çalışma aşamalarını ve icralarını kayıt altına almaktır.

Türk müziğinde sistemli ve bilimsel bir çalgı eğitimi uygulaması, ne yazık ki tam anlamıyla günümüzde de yapılamamaktadır.

Bu durumda;

- Çalgı dağarının geliştirilmesinin gerekliliğine değinmesi,
- Usta icracılığın önemini vurgulaması,

- Türk müziğinde ustalık kavramını ele alması,
- Kemençede usta icracılık için ölçütleri belirlemeye çalışması,
- Usta icracılık eğitimi için kaynak oluşturması,
- Dört telli kemençe eğitiminde usta icracılığa yönelik dağar önerisi sunması,
- Seçilen eserlerin çalışma programları için eserlere uygun yazılan etüt dağarına sahip olması,
- Eserlerin etütler eşliğinde sistemli bir şekilde çalışılması ve yapılan uygulamaların kayıt altına alınması,
- Seçilen beş eserin bir kemençevi tarafından solo icrasının ilk kez kayıt altına

alınmış olması, çalışmanın önemini, böyle bir çalışmanın diğer çalgılar için kaynak ve örnek teşkil etmesi ise faydalarını vurgulamaktadır.

Tüm Türk müziği çalgıları için böyle bir dağarın ve ileri icra tekniklerinin belirlenmesi, Türk müziği çalgı eğitimine önemli bir katkı sunacaktır. Çalgı müziği dağarının genişlemesinin önemi vurgulandığı için zenginleştirilmesine teşvik edici bir çalışma olacaktır. Türk müziği çalgılarının kendilerine uluslararası alanda rahatlıkla yer bulabilmeleri için de bu çalışmanın rolü önemlidir.

BİRİNCİ BÖLÜM

KEMENÇE EĞİTİMİ

1. KEMENÇE

1.1. KEMENÇENİN TARİHÇESİ

Kemençenin çalgı tarihindeki yerini saptamak için çalgıların tarih sürecinde nasıl sınıflandırıldığına göz atmak gerekir.

Yapılan araştırmalarda M.Ö.1.yy'a dayanan çok eski bir Hint sisteminin çalgıları genel olarak dört gruba ayırmış olduğu görülmektedir. Tellerin titreşmesiyle sesin oluştuğu çalgılar, hava sütunlarının titreşmesiyle sesin oluştuğu çalgılar, tahtadan veya metalden yapılma vürmalı çalgılar, deri gerili vurma çalgılar veya davullar (Beşiroğlu, akt. Gunca, 2007: 22).

Bir müzisyen ve aynı zamanda Brüksel Konservatuvarı Müze Müdürü olan Victor-Charles Mahillon (1841-1924) da aynı sistemi benimsemiştir. Toplamış, yapmış veya tarif etmiş olduğu 1500'ün üzerindeki çalgının ışığı altında; 1888 yılındaki yayınlamış olduğu katalogta çalgıları telli, nefesli, davullar ve diğer vürmalılar şeklinde dört gruba ayırdığını görmekteyiz (Beşiroğlu, 2000: 2).

Mahillon'un gruplandırmasını benimseyen ve geliştiren Curt Sachs (1881-1959) ve Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935) ile birlikte bir "müzik çalgılarını sınıflandırma sistemi" oluşturarak "Systematik der Musikinstrumente- Ein Versuch" Zeitschrift für Ethnologie 46, 1914" adı altında yayınlamışlardır. Bu sınıflandırma hala yaygın olarak kullanılmaktadır (Sachs, akt. Gunca, 2007: 22).

Bu gruplamaya göre çalgılar şu 4 ana sınıfta toplanır:

- 1- Idiophones (idyofon ağaç ya da metal gibi katı maddelerin titreşimiyle ses çıkaran vurma çalgılar).
- 2- Membranophones (membranofon, davulda olduğu gibi deri ya da zar gerili çalgılar).
- 3- Chordophones (kordofon, keman, gitar ya da piyanoda olduğu gibi kirişli çalgılar).

4- Aerophones (aerofon, ses titreşimlerinin havayla sağlandığı tüm üfleme çalgılar.)

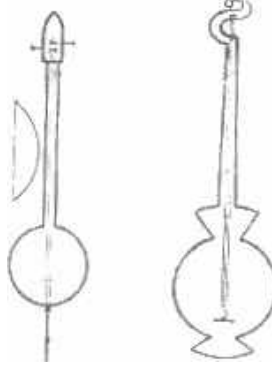
Sachs'ın sınıflandırması olarak bilinen bu gruplamaya göre Chordophones (telli çalgılar) grubuna dâhil olan yaylı sazlar, araştırmacıların ve müzikologların ortak kanısına göre, Ortaçağ'da icat edilmiştir (Beşiroğlu, akt. Gunca, 2007: 22).

Dr. Zühtü Rıza Tinel'in "Asrî Kemançe" adlı yazmasını günümüz diline çeviren ve yayınlayan Dr. Ayhan Sarı kitabında kemançenin menşeyini şöyle anlatmıştır:

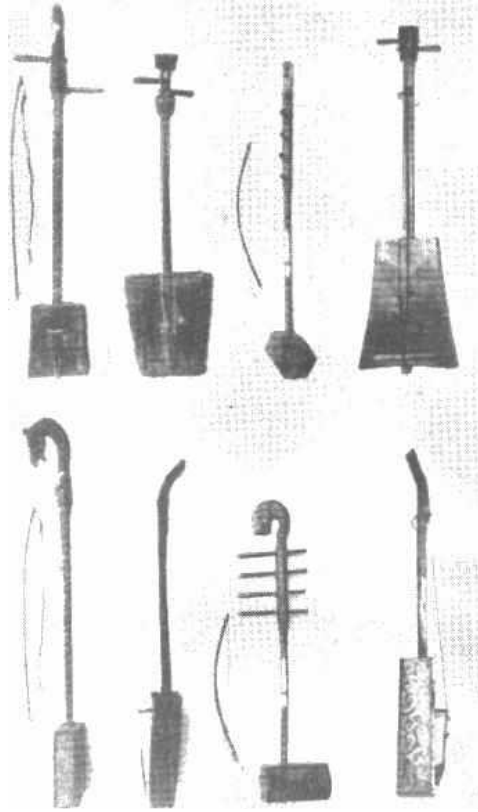
Pek çok kaynak 'ilk insanların zamanla düşüncelerini geliştirerek, avlanma yayına oku sürterek bir takım sesler çıkarmışlar ve adına 'okluğ' dediklerini, daha sonra okluğun ucuna su kabağı ilave ederek 'ıklığ'a dönüştürdüklerini ve at kılından yapılan yaylar ile çalmaya çalıştıklarını' ifade etmektedir. Alman müzik bilimcisi ve organolog Sachs (1881-1959) yaylı çalgıların (fiddle) en eskilerine 9. yüzyılda İran'da, 9 ve 10. yüzyıllarda Çinliler ve Moğollarda rastlandığını, Avrupa'da ise yaylı çalgıların 10. yüzyılda resmedildiğini belirtmiştir. Ayrıca Sachs 9. yüzyılda Hinduist Java tapınak kabartmalarında da yayın resmedilmediğine, ancak 9. ve 10. yüzyıllarda kullanılmaya başladığına dair kanıtlar bulmuştur. Ona göre en eski Avrupa yaylı çalgıları modern Türkistan ve Hindistan yaylılarıyla yakından ilişkilidir. Bu nedenle yaylı çalgıların anayurdu ile ilgili tüm kanıtlar İç Asya'yı göstermektedir (2010: 15).

Yaylı sazlardan bahseden eski kaynaklara göz attığımızda, Türklerin kullandığı ilk Orta Asya yaylı sazına İKLIĞ (OKLUĞ) adını verdikleri görüşüne rastlamaktayız. Ögel bu görüşü, "Orta ve Uzak Asya müslüman ve Moğol saz takımlarındaki yaylı sazlar incelendiğinde hemen hemen hepsine 'Kemançe - Kemançe' adının verildiğine çoklukla 'İklığ - İklık' adıyla beraber kullanıldığına rastlıyoruz" (1991: 238) şeklinde açıklarken, Açın ise, "İklığ adı verilen sazın tüm yaylı sazların atası olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Günümüzde Türk ve Batı müziğinde kullanılan bütün yaylı çalgıların ilk şeklinin 'ıklığ' olduğu kaynaklarla sabittir. Orta Asya'da ok ve yay birbirine sürtülerek müzik aleti olarak kullanılmakta ve adına 'okluğ' denilmektedir. Ucuna su kabağı eklenerek at kılından yaylarla çalınan şekline ise 'ıklığ' adı verilir " (2006: 2) şeklinde bu görüşü desteklemektedir (bkz. Resim 1-2).

Resim 1. A. Şükrullah'ın verdiği İklığ Çizimleri (Gazimihal, 1958: 28).



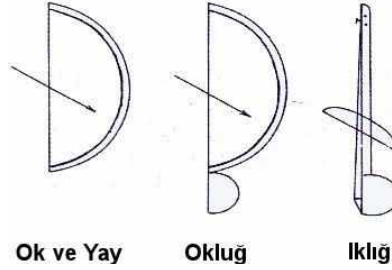
Resim 2. Asya Yaylı Sazları, İskandinav Müzeleri (Gazimihal, 1958: 16).



Sefer Yücel Açın, “Türk Folklorunda Kullanılan Yaylı Çalgılar, Kemanenin Son Yapım Teknikleri Ve Kemane Ailesinin Oluşturulması” adlı çalışmasında ıklığın, Orta Asya Türklerince, özellikle Uygurlarda, VII. yüzyılda çalınmaya başladığını belirtir. Uygur Türklerinin ilk çalgısı olan kopuzun zamanla ıklığa nasıl dönüştüğünü şöyle anlatır: “ İklığın Anadolu’da ilk olarak Uygurlarda çalınması zamanla bir sürtme aleti olan yayla çalınmaya müsait bir kopuz yapmış olduklarını

göstermektedir. Uygurlar, bu tür kopuza OKLU KOPUZ adını vermişlerdir (bkz. Resim 3). Oklu Kopuz adı, zamanla kısalarak Kopuz, Okluğ ya da İkliğ olmuştur” (2006: 2).

Resim 3. İkliğın tarih sürecinde ok ve yaydan dönüşümü (Açın, 2006: 2).



Türklerin Müslümanlığı kabul etmelerinden sonra Türkçeye bir yandan dini, öte yandan edebi açıdan nüfuz etmiş olan Arap ve Acem kültürünün etkisiyle öz Türkçe olan IKLIĞ kelimesinin yerine Arapça Rebab, Farsça Keman ve Keman-çe kelimeleri kullanılmaya başlanmıştır (Açın, 2001: 23).

Keman kelimesi, dilimize Farsçadan girmiştir. Eğmek anlamına gelen Hemiden fiilinden türemiştir. Türkçe yay veya kavis demektir. Keman-çe ise yine Farsça kuralındaki ek anlamlarına göre küçük keman demektir. Zamanla kemañçe kelimesi dilimizde ses uyum kurallarına uğrayarak kemeñçe olarak değişmiştir.

Kemeñçe sazının bugünkü şekliyle tarihte ilk olarak ne zaman karşımıza çıktığı konusu tam olarak bilinmemektedir. Çeşitli kaynaklarda farklı görüşler ve bilgiler yer almaktadır. Ulaşabildiğimiz kaynaklar ışığında sazın tarihi serüvenini inceleyelim.

Dr. Zühtü Rıza Tinel’in “Asrî Kemeñçe” adlı yazmasını günümüz diline çeviren ve yayınlayan Dr. Ayhan Sarı kitabında kemeñçe hakkında şunları anlatmıştır:

Kemeñçe ismi tıpkı *tanburda* olduğu gibi yüzyıllar boyunca değişik yaylı sazlara verilmiştir. 18. yy’a kadar var olan Türk kaynaklarının hiçbirinde günümüzde çalınan armudî biçimli bir *kemeñçeye* rastlanılmamaktadır. Bununla birlikte çalgıyla ilgili Orta Asya dönemine ilişkin bulgular da yok değildir...Bazı ayrılıklarla birlikte günümüzde kullanılan *kemeñçe* şekli Osmanlı kaynaklarında ilk kez Kemâni Hızır Ağa’nın 1749’da yazdığı kitabında görülmektedir. Bu çalgı tek tellidir....Bu çalgıya çok benzer başka bir çalgı şekli 19.yy’a ait bir Osmanlı resminde görülmektedir. Benzer çalgıya Dağıstan Türklerinin çizimlerinde de rastlanmaktadır. Castelan Niebuhr’un 1821’de çizdiği “Türk Çalgıları” resimlerinde Lira: “Ortakdaki uzun ve

iki yandakiler eşit uzunlukta olmak üzere üç teli vardır....Tını kutusuyla sap ayrımı bugünkünde olduğu gibi burguluğa gidildikçe daralan biçimde değil de, yumurta şeklindedir...Bu gövdenin aynısını kemençe sanatçısı Cüneyd Orhon'un 200 yıllık olduğunu söylediği göğsü olmayan bir *kemençesinde* de görmüştüm....Çalgı 19.yy'ın ikinci yarısında Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde bugünkü konumunu kesin olarak almış, hatta en iyi ve gösterişlileri bu dönemde imal edilmiştir." (2010: 18).

Cafer Açın "Klasik Kemençe Yapım Sanatı ve Sanatçıları" adlı kitabında kemençenin tarihi sürecini şöyle anlatmıştır:

Türk Musikisinin önemli yaylı sazı olan kemençe ıklığıdan gelişerek günümüze kadar gelmiştir. Orta Asya'dan Türkler tarafından getirilmiş olan kemençe, Asya ve Avrupa'ya yayılmıştır. Asya ve Avrupa'ya iki koldan yayılan kemençenin, güneyde Selçuklular tarafından Anadolu'da ve İran'da tanıtılıp yaygınlaşması sağlanmıştır. Anadolu'da Tırnak Kemençesi veya Anadolu Kemençesi olarak bilinen kemençe Kastamonu ve İnebolu dolaylarında halen folklor sazı olarak çalınmaktadır (2001: 23).

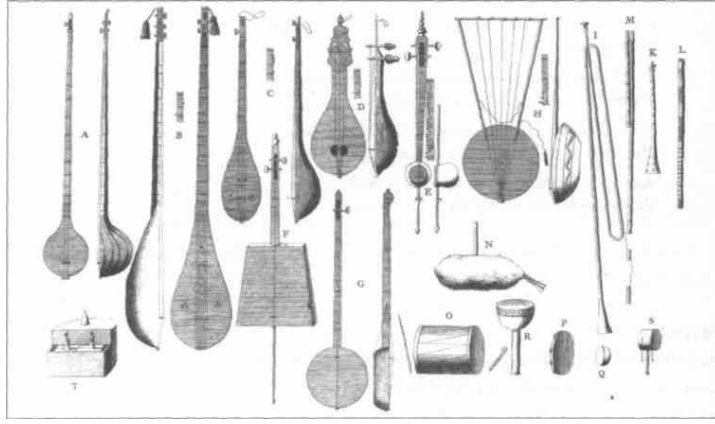
İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın "Osmanlılar Zamanında Sarayda Musiki Hayatı" adlı kitabında konu ile ilgi şöyle bir cümle bulunmaktadır. "Osmanlı Devleti zamanında on beş, on altı ve on yedinci asırlarda ney, ud, kanun, tanbur, santur, kemençe, çöğür, kopuz, daire (tef), zurna, nakkare, zil ve üç telli sazlardan bulgari veya bağlama ve nefir, davul ve kös ile yine aynı asırda kullanılan sazlardan rebap, mizmar, İklik, Piyşe, nüzhe, mûisikar adlı sazları görüyoruz" (1977: 161). Tarihçi Uzunçarşılı'nın saray kayıtlarından çıkardığı bu listede bugünkü kemençeden mi yoksa kemençenin atasından mı bahsettiğini bilemiyoruz. Bir başka görüşle ıklığı gibi adı kemençe de genel bir ad olarak kayıtlara geçmiş olabilir. Ögel, o dönemde, bütün yaylı sazlara kemençe denildiğini söylemiştir (1991: 238).

Mehmet Arif Birecikli, "Enstürmantasyon Açısından Klasik Kemençe" adlı çalışmasında;

Bilindiği gibi eski minyatürler efsaneleri, destanları, önemli tarihi olayları canlandırmış ve şehnameleri süslemiş olduklarından, genellikle yüksek ve kültürlü kesimi yansıtan resimlerdir. Bunun için eski toplum yaşantısının bu kesimlerinin renk ve görkemini minyatürlerde bulmak mümkündür. Eski İran ve Osmanlı dönemi minyatürlerinde, konu edilen musiki meclislerinde, 'Rebap' olarak belirtilen 'İklığın' resminin çizilmiş olduğunu görürüz. Daha doğrusu XIX. yy' a kadar kemençe resmine rastlanmaz (2000: 2).

Diyerek klasik kemençenin tarihçesini sorgular. Bu sebeple Osmanlı minyatürlerinde bu gün kullandığımız kemençe figürüne rastlanmaması bizde “kemençe” adının çeşitli yaylı çalgılara verilen bir isim olduğu fikrini kuvvetlendirmektedir. Klasik kemençenin formuna benzeyen “armudi” formdaki yaylı bir çalgının ilk resimlerine Osmanlı’ya yolculuk etmiş Avrupalı gezginlerin çizimlerinde rastlıyoruz (bkz: Resim 4).

Resim 4. Davul çeşidi, T. ?. Niebuhr“A. İkitelli, B. Çöğür (5 telli), C. Bağlama yahut tanbura (3 telli), D. Lyre (armudî kemençe), E. Semenge (2 telli rebap), F. Marabba (tek telli), G. Tek telli yaylı saz, H. Türklerin kussir, tambura dedikleri 5 telli arp, I. Mısır’da surma denilen boru, K. Surma (zurna), L. Salamanie, M. Sumara, N. Sumara el kurbe denilen Mısır gaydası, O. Tabi, P. def, R. Dümbelek (darbuka), S. Bir, / 1761-1767; 1774” (Aksoy, 1994: 124).



Sofyalı Nimetullah Efendi’nin 1540 da tertiplediği, “Farsçadan Türkçeye Lügat” kitabında rebap kelimesi karşısında şöyle deniliyor: ‘Ik-lık ki, ‘bir sazdır ve Kopuz’, fakat aynı lüğatin başka bir maddesinde kemañçe karşısına sadece ‘ıklık’ konularak asıl mutabakat tasrih edilmiştir. Rebap karşısına bir kerelik kopuzun da yazılması şu bakımdan doğrudur ki: rebap, eskiden gerçekten de bir Türk kopuzunun Farsça adıydı. Bunlar yer yer unutulmaya yüz tutunca açıkta kalan ‘rebap’ adı şehirde yavaş yavaş ıklık ile ortaklık kullanılmaya koyuldu’ (Gazimihal, 1958: 31).

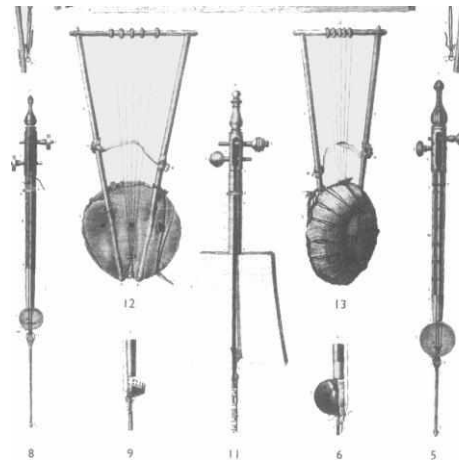
Kemençe adına genelleme olarak rastlamadığımız ilk kaynak XVII. yüzyıla dayanır. “XVII. asır ortalarında İstanbul’da kemençe çalan 80 profesyonel sazende vardı” ve kemençecilere “kemânî” dendiği, Evliya Çelebi’nin, devrinin üstat kemençecilerinden bahseden şu satırlarından anlaşılmaktadır: “ ileri gelenleri Kemânî Mustafâ, Kemânî Â’sûr Ağa, Mahmûd Çelebî, Kurşuncu-zâde. Masarif Alî’si, Kemânî Ahmed Çelebî, Kemânî Hüseyin Çelebî, Ahmed Çelebî’dirler”

(Öztuna, 1990: 442). Ahmed Çelebî hakkında ayrıca şöyle diyor: “Mustafâ Ağa'nın şakirdidir. Mısra: -Kaabil-î tahsîl_olan, üstâd_olur üstâddan- mazmûnunca bu Ahmed Çelebî öyle bir kemanidir. Taksimini istimâ' eden âdem hayran kalır”. (Öztuna, 1990: 442) Evliya Çelebi'nin “kemençe” olarak andığı çalgıyı tarif etmemesinden dolayı bu sazın, bugün kullandığımız kemençe olup olmadığı konusunda kesin bir yargıya varmamız mümkün olamamaktadır.

Kemençe, günümüzde klasik Türk müziğinde kullanılan, kendisine has tınısıyla var olan en önemli yaylı sazımızdır. Tarihçesi hakkında XIX. yüzyıla kadar fazla bir bilgi olmadığı bir gerçektir. Rebabın geliştirilmiş şekli olduğunu “Rebâb'ın gelişmiş şekli olduğu muhakkaktır” yargısıyla belirten Yılmaz Öztuna, kemençenin Türk sazı olmasını “Eski asırlarda bu saza verilen ‘kemânçe-i Guz = Oğuz kemençesi’ ve ‘kemânçe-i Rûmî = Anadolu kemençesi’ gibi adlar, bunu gösterir” (1990: 442) cümlesini kullanarak delil olarak belirtir. Ancak adı geçen Kemânçe-i Guz ve Kemânçe-i Rûmî'nin nasıl sazlar olduğu, bugünkü kemençe olup olmadığı konusunda herhangi bir yazılı bilgi yoktur (bkz. Resim 5).

Ancak, Avrupalı gezginlerin yaptığı yolculuklar sırası ve sonrası Osmanlı kültürü üzerine bize aktardığı bilgilerden “Kemânçe-i Guz” (bkz. Resim 5) ve “kemânçe-i rûmî” (bkz. resim 6) adlı sazların bugün kullandığımız kemençe olmadığını görüyoruz.

Resim 5. “Onsekizinci yüzyıl sonlarında Mısır’da kullanılan sazlar: 5 -6. Kemence-i Oğuz, 8-9. Kemence-i Farh yahut Kemence-i Sagir. 11. Rebap, 12-13. Kissar yahut Habeşistan liri. Villoteau, 1798-1800” (Aksoy, 1994: 223).



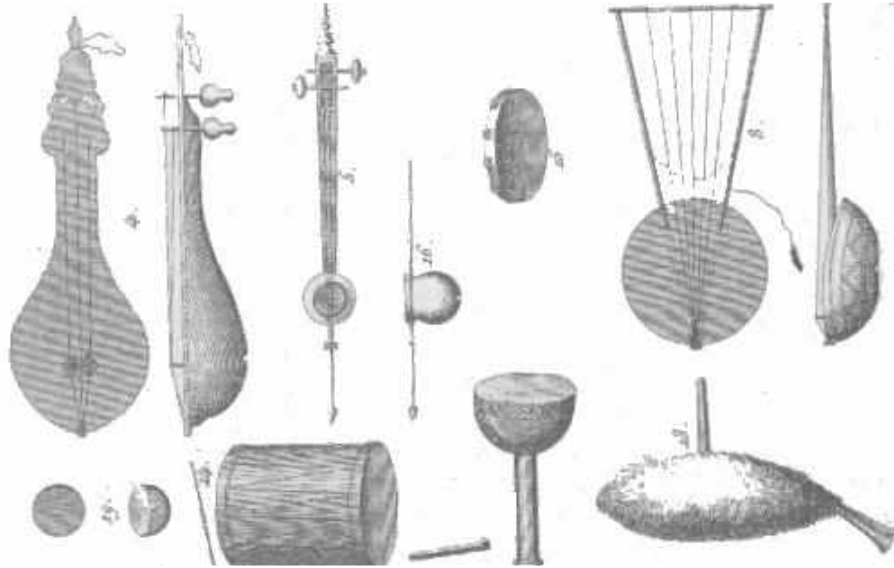
Resim 6. “Onsekizinci yüzyıl sonlarında Mısır’da kullanılan sazlar: Kemence-i Rumî [sinekemanı] .Villoteau, 1798-1800” (Aksoy, 1994: 214).



“Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki” isimli çalışmasında Bülent Aksoy, resim 7’i şöyle değerlendirmektedir;

Niebuhr ‘lyra’nın nasıl çalınacağını belirtmemekle birlikte bu sazın, resmini yayımladığı armudî kemençe olduğundan şüphe edilemez. Çünkü Niebuhr, ‘lyra’nın Rumlarca çalındığını belirtmiş, öteki yaylı saz olan ‘semenge’yi de [kemençe] bu sazdan rebabın anlaşılacağı bir biçimde, şöyle tanıtmıştır: ‘Teknesi genellikle hindistan cevizi kabuğundan yapılır, göğsüne deri geçirilir’ (1792). Buna göre, 1767’de İstanbul’a gelen Niebuhr’ un 1761–1767 yılları arasındaki yolculuklarının ürünü olan seyahatnamesini, Blainville’ in kitabıyla birlikte, armudî kemençenin tarihiyle ilgili en eski kaynaklar arasında anmak gerekir (1994: 124).

Resim 7. “4. Lyra (armudî kemençe). 5. Rebab (2 telli). S. Türklerin Kussir, Arapların “tambura” dedikleri 5 telli arp. 13. Summura el kurbe denilen Mısır gaydası 14.Tabl. 15. Def. 16. “Küçükdavul”. 17.Darbuka. 19. Zil yahut kastanyet. Laborde 1780” (Aksoy, 1994: 126).



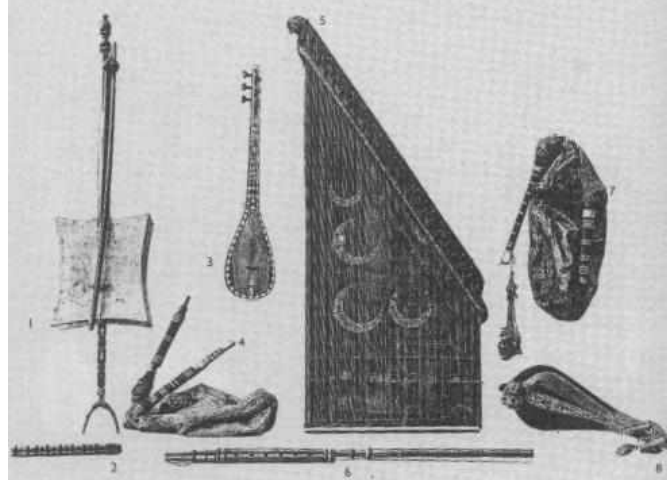
Kemençenin günümüze kadar gelişi konusunda Özgen şu bilgileri verir:

Aslına bakılırsa, Orta Asya'dan Batı'ya doğru ilerlediğimizde, Türk Sanat Müziğindeki Klasik Kemençeye benzeyen, armudi yapıdaki Macar "Hegedü" süne, Yunan "Lira" sına ve Bulgar "Gadulga" sına rastlamamız tesadüf değildir. Minyatür, gravür ve çizimlerde armudi kemençenin yer almaması, XIX. yüzyıla kadar halk çalgısı olarak kullanılmasına bağlanabilir. Çünkü bahsettiğimiz çizimler yüksek ve kültürlü kesimi yansıtan resimlerdir. Oğuz boylarının büyük göçlerle Hazar Denizi'nin kuzey ve güney yolu ile Avrupa'ya ve Anadolu'ya göç etmesi, Moğolların ve Hunların Avrupa'da yaptığı fetihleri göz önüne alarak bir kültür aktarımıyla armudi kemençenin o bölgelerin kültürüne geçtiğini düşünebiliriz. Bu gün batı müziğinin vazgeçilmez çalgısı olan kemanın oluşumu da kuşkusuz yaylı çalgılardan olan Kemençenin evrimi sonucudur. Bizim düşüncemiz odur ki ilk kez doğuda kullanılan yaylı çalgıların biri olan Kemençe zaman içinde gelişerek, 10. yüzyıldan başlayarak özellikle İslam uygarlığı aracılığıyla Kuzey Afrika ve İspanya'ya geldi. Osmanlı İmparatorluğu'na Polonya ve Macaristan üzerinden yani Balkanlardan gelmiştir. Türk müzik tarihinin bilinen en eski kemençe icracısı 19. yy da sultan II. Mahmut döneminde yaşayan Tahir Ağa'dır. Türk Sanat müziğinde XIX. yüzyıl sonlarına kadar pek kıymet verilmeyen kemençe bu yüzyılın sonunda birdenbire rağbet edilen bir saz haline gelmiştir. "O zamana kadar kemençe kaba saz denilen folklor ve raks müziğinde yer alıyordu. Yani tavşancalar, köçekçeler gibi raks müziğinde ve ağırlamalarda lavta ve ritim aletleri ile birlikte kullanılıyordu. Daha çok Rumeli folklorunda yer almıştır (1998: 4).

XIX. yüzyılda kemençeye sadece rağbet artmamış, rağbet artmasıyla beraber, kemençenin 3. telinin kullanımı ve akordu da değişmiştir. Bu konuya Nermin Kaygusuz şöyle değinir:

Kemençenin bu sırada akordu do- sol- re (3. 2. 1. teller) idi. Fakat en sağdaki 3. tel olan do teli ahenk teli vazifesi görürdü. 19. yüzyılın ortalarına kadar sadece ritim için kullanılan ahenk teli bundan sonra diğer tellerle uyumlu olarak re sesine akortlanmış ve üçlü bir bütünlük ortaya çıkmıştır. Yani artık kemençe üç telli olmuş, kaba sazdan ince saza geçmiştir. Bu da kemençenin melodi zenginliğini arttırmış, zamanın yüksek tabakasınca daha çok ilgi görmesine ve aranan bir çalgı olmasına sebep olmuştur. Böylece üçüncü telin ilavesiyle kemençe klasik Türk Müziğinin vazgeçilmez çalgılarından biri haline geldi. Kemençenin bu gelişimi ile ses sahası da genişlemiş ve çok doğal ki icracıları da çoğalmaya başlamıştır. (Vasil, Nikolaki, Cemil Bey gibi) (2000: 3).

Resim 8. “South Kensington Müzesi'nce 1867 Paris Sergisi'nden satın alınan Türk musikisi sazlarından yedisi: 1. Rebab esh sha'er (yanlışlıkla Türk sazı olarak kaydedilmiştir), 2. Çifte kaval. 3. Saz. 4. Gayda, 5. Kanun. 6 Argul. 7. Gayda. 8. Kemeñçe. Cari Engel, 1869” (Aksoy, 1994: 242).



Kemeñçe hakkında değinilecek önemli bir diğer noktada da literatürdeki kaynakların neredeyse tümünde kemeñcenin kaba sazdan ince saza geçmesi tabirine rastlanmasıdır. Bu konuda Özgen şunları ifade etmektedir:

İnce saz ve kaba sazın tam olarak ne olduğu ve sınırları açık değildir. Burada metinlerden çıkardığımız sonuca göre kaba saz ile folklor müziği, ince saz ile de Türk Sanat Müziği ve türleri anlaşılmalıdır. Yani kemeñçe folklor müziğinde kullanılırken daha sonra sanat müziğinde yerini almıştır. Bu kemeñçe için çok önemli bir reformdur (1998: 4).

İnce saza kabulünden sonra, XIX. asrın sonlarında kemeñçeye rağbetin artışı, Kemeñçeci Vasilaki ve Tanbûri Cemil Bey'in ortaya çıkışı, kemeñçedeki virtüözlükleri ile gerçekleşmiştir. Önce kovan, daha sonra gramofonla Cemil Bey'in icraları halka yayılmış ve saygınlık ve yaygınlık kazanmıştır. “Kemeñçe icrasında hiç şüphesiz ki, ses kayıtlarıyla günümüze kadar ulaşan Tanburi Cemil Bey, Anastas, Sotiri, Lambro, Aleko gibi eski icracılar kemeñcenin bugün dahi nasıl çalınacağına tını ve kapasitesine ait çok önemli kaynaklar bırakmışlardır. Bunlar başlıca Cemil Bey ekolü ve piyasa ekolü olarak iki koldan kemeñçe icra gündemini belirlemişlerdir. Cemil Bey ekolünden gelen kemeñçe icra tarzı Klâsik Türk Müziği topluluklarına daha uygun düşmektedir. Piyasa ekolü ise, daha popüler Türk Müziği icrasında önem kazanmıştır. Meselâ; Aleko ve Paraşko gibi ustalar İstanbul piyasa musikisinin vazgeçilmez icracıları arasında önemli bir yer edinmişlerdir (1998: 9).

Kemeñcenin tarihi ile ilgili çeşitli kaynaklardan edindiğimiz bilgiler ışığında günümüze doğru geldiğimizde 19. yüzyıl ortalarında klasik Türk müziği dünyasına girdiğini, ses rengi ve karakteri itibariyle çalgı topluluğu içerisinde git gide daha çok yer aldığını, sevilen bir çalgı durumunda olduğunu görmekteyiz. Vasil ve Tanburi Cemil gibi büyük üstatların önderliğinde gizemli tınısı ve naif görüntüsü ile Türk

Müziğinin vazgeçilmez yaylı sazı haline gelmiştir. Saz için kullanılan “Klasik Kemençe” ismini, sazın müziğimize 19. yüzyılın ortalarında girdiğini düşünerek değerlendirdiğimizde bu adın çok doğru olduğunu söyleyemeyiz.

1.2. DÖRT TELLİ KEMENÇE

Yüzyıllardır süren zamana ve teknolojik gelişmelere paralel olarak ilerleyen serüvende kemençe de değişen ve gelişen dünyaya ayak uydurmuştur. Zaman geçtikçe çalgıda çalım zorlukları yaratan özellikler göze çarpmış ve bu noktalar göz önüne alınarak çalgıya tiz tarafa bir tel daha eklenmiş, tel boyları eşitlenmiş ve tuşe takılmıştır. Böylelikle standardizasyon ve sistematik hedeflenerek çalgı klasik Türk müziğinin yaylı ailesi olarak düşünülmüş ve kemençe beşlemesi hayata geçirilmiştir.

Kemençenin virtüözleri olarak saydığımız Vasilaki ve Tanburi Cemil Bey’le başlayan dördüncü tel arayışları, Hüseyin Saadettin Arel’in projesi ile tasarlanmış, kemençe sanatçısı Cüneyd Orhon ve luthiyer Cafer Açın’la hayata geçmiştir.

Dördüncü telin eklenmesi konusuna Salah Birsal’in “Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu” isimli kitabında rastlamaktayız:

Ahmed Rasim yüzyılımızın başlarında Tünel ile Galatasaray arasında en aşağı on beş kahve ve gazonun adını sayar. Bunların, çoğu gündüz kahve gece meyhane, çalgılı gazino durumundadır. En tanınmışları da Cafe Couronne ile Aznavur pasajındaki Cafe Commerce dir. Couronne dar ve pis kokuludur ama müşteriden içeriye girilmez. Kemençeye dördüncü teli eklemek hünerini gösteren Vasil oranın bülbülüdür (1998: 19).

1845- 1907 yılları arasında yaşayan Vasil’in orta yaşlarında bu konuya eğildiğini varsayarsak 4. tel arayışının en az yüz yıllık bir geçmişi olduğu düşünülebilir. Aynı şekilde Cemil Bey de kemençesine dördüncü teli ilave etmek ihtiyacını, kısa bir süre için de olsa, hissetmiştir. Mes’ud Cemil’in kaleme aldığı “Tanburi Cemil Bey’in Hayatı” isimli kitabın 61. sayfasında Cemil Bey’in kemençe talebelerinden Afyonkarahisarlı Murad Öztoran’un hatıra notlarında “...hangi kemençe ile çalardınız? Dediğimde en çok dört telli büyük kemençe ile çaldığımı ...” söylediğini yazmaktadır. “Her ne olursa olsun, Vasil’in ve Cemil Bey’in dört telli kemençe kullanmaları bir arayış sayılsa bile en azından büyük bir eksikliğin tespiti ve lüzumlu bir ihtiyacın açık ifadesidir” (Cemil, akt. Kaygusuz, 2000: 2).

Kemençeyi planlı olarak geliştirmeye çalışan ilk müzik adamı olan Sadettin Arel neden böyle bir ihtiyaç duyduğunu ve çalışması sonucunda elde ettiği yeniliği şöyle anlatır:

Öteden beri kemençenin mûsikîmizde değeriyle mütenâsip bir mevki alamadığını görür, bu sazın husûsiyeti bozulmaksızın tekemmül ettirilecek olursa mühim vazifeler yüklenebileceğini düşünürdüm. Minimini cüssesinden hiç umulmayacak bir gürlükle çıkardığı tok ve donuk sesteki cazibe, çalınırken tellerine parmakla basılmayıp tırnakla temas edilmesinden doğan güzellik, kâh neşeli ve kâh hüznü ifade edilmeye muktedir oluşundan sezilen gizli kabiliyet her zaman beni ilgilendirirdi. Hatta o merakla bir vakit kemençede çalmıştım. Gönlüm diliyordu ki bu saz Yegâh, Rast, Nevâ seslerine düzenlenen üç tanecik telin mahdut imkânları sıkışık kalmasın da hem telleri, kemanda olduğu gibi dörde iblâğ edilip kaba Rast, Yegâh, Dügâh, Hüseyini seslerine düzenlensin; hem de, yine keman nevinde olduğu gibi, birbirinden büyük beş kemençe vücûda getirilerek takriben beş sekizli genişliğinde ses servetine ve o nispette boş imkânlara sahip, polifoniye elverişli bir saz heyeti ortaya çıkarılsın. Keman ailesini teşkil eden sazlarda olduğu gibi dört değil de beş kemençenin meydana getirilmesinin sebebi, keman ile alto arasında bir beşli bulunmasına karşılık alto ile viyolonsel arasında iki beşli bulunmasıdır. Bu eksiklik, Batı müziğinde iki keman kullanmak sûretiyle telâfi edilmektedir.(Birinci keman-ikinci keman) Bu kemençe beşlemesiyle iki tane soprano kemençeye lüzum kalmamaktadır (1948: 3).

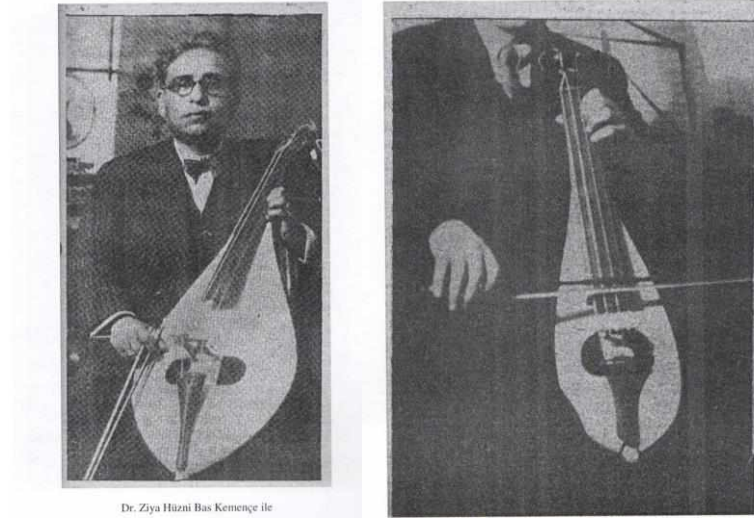
Kemençe Beşlemesi (bkz. Resim 9-10), Hüseyin Saadettin Arel ve arkadaşı Dr. Zühtü Rıza Tinel'in üç telli kemençede bir takım değişiklikler yaparak, çalgının çeşitli boylardaki imalatını kapsayan Mart 1933'te gerçekleştirdikleri kemençe grubuna verdikleri isimdir. Beşlemenin düşünce olarak bir sohbet sırasında ortaya atılması 1922 yılında Arel tarafından gerçekleştirilmiş; Zühtü Tinel'in aktif uygulama girişimleri, ciddiyet ve kararlılıkla işin üzerine gidilmesini sağlamıştır (Sarı, 2010: 20).

Resim 9. Arel'in Kemençe Beşlemesi (Karabey, akt. Sarı, 2010: 250).



Kemençe Beşlemesi Laika Karabey Arşivi

Resim 10. Bas ve tenor kemençeler (Sarı, 2010: 252-253).



Dr. Ziya Hüznü Bas Kemençe ile

Böylece en küçüğünden en büyüğüne kadar beş hacimde, kemençe meydana getirmişlerdir. Arel her birinde bulunan dörder telin düzenlerini şöyle tertip etmiştir:

Şekil 1. Arel'in el yazısıyla makalesinde verdiği kemençe akortları (Arel, akt. Toptaş, 2008: 21).



Arel ve Tinel'in yaptığı bu önemli çalışmalardan sonra kemençe beşlemesine ne yazık ki gerekli ilgi gösterilmemiş, Cafer Açın ve Cüneyd Orhon'un bu projeyi tekrar ele alacağı güne kadar kemençe beşlemesi sadece tasarı halinde kalmıştır.

1974 yılında çalgı yapımcısı Cafer Açın konuyu Cüneyd Orhon'a açmış ve sanatçının konuya olumlu yaklaşması ile kemençeyi geliştirme çalışmalarına başlamışlardır.

Neden geliştirildi? Sorusuna luthiye Cafer Açın şöyle cevap vermektedir:

Kemençemizin yüzyıllık gelişimini incelediğimizde, on tane icracısını zor çıkartıyoruz. Neden bu kadar, bu sazın icracısı az? Sesimi kötü? Hayır, üstelik en güzel sesli yaylı saz; şekli mi kötü? O da değil, o halde neden bu kadar az insan çalmış, bu sazı diye sorulabilir. Herkesin bildiği gibi ne sesi kötü, ne de şekli. İcrası zor, ses sahası dar, musikimiz için yetersiz. Bu nedenleri yaratan sapındaki aksaklıktır. Telin biri uzun ikisi kısa, icrada hem zorluk, hem de sağlam ses basamama endişesi yaratıyor. Klavyesinin olmaması, sazın sesinin boğulmasına ve çalma hızının azalmasına neden oluyor. Bu güne kadar kocaman çölden bir kaşık su almakla yetinilmiş (2001: 27).

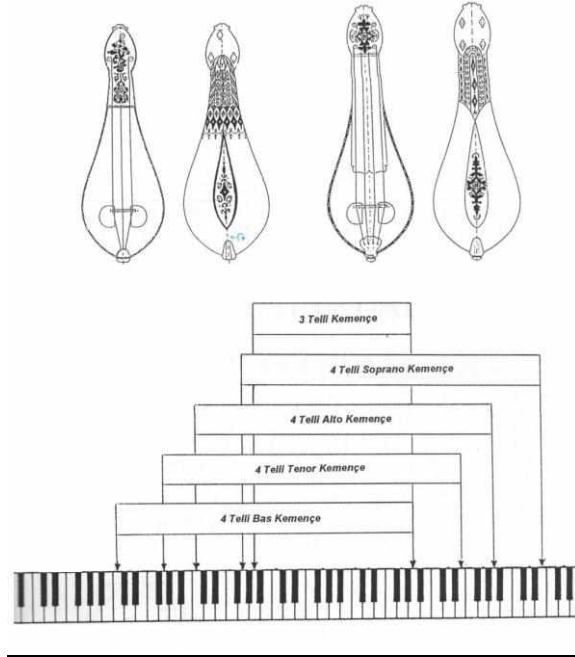
Kemençede yapılan yenilikleri Cafer Açın'ın söylemleri doğrultusunda şöyle sıralayabiliriz:

Tel boylarının eşitlenmesi: Kemençede burguluk ile sap bitimi bileşimine baş eşik takılarak tel boylarının eşitlenmesi sağlanmıştır. Tel boylarının eşitlenmesi ile icra kolaylığı ve sağlam perde seslendirme garantisi sağlanmaya çalışılmıştır. Cüneyd Orhon tel eşitsizliğinin gereksiz bir çalım güçlüğü yarattığını belirterek şöyle diyor:

Çalgı eski haliyle iki ayrı enstrüman kimliği göstermektedir. Pozisyonlar iki telde başka, orta telde başkadır. Bunlar hem çalış güçlüğü getirmekte, hem de iç tellerde karşılıklı sesler olmadığı için tel değişiminde gereksiz zorlamalara neden olmaktadır. Örneğin kalın teldesiniz, orta tele geçtiğinizde ilgili sesi bulmak için, tel boyu uzun olduğundan orta telde geriye gidiyorsunuz. Halbuki eşit tellerde aynen kemandaki gibi tel değiştirdiğimizde ses devamını pozisyon değiştirmeden bulabiliyorsunuz. Tellerin eşitlenmesiyle ve bir tel ilavesiyle sonoritesinde hiçbir değişiklik olmuyor (Orhon, akt. Sarı, 2010: 8).

Tiz bölgeye bir tel ilavesi: Tiz bölgeye dördüncü bir tel ekleyerek 1,5-2 sekizli olan ses genişliği, 3-3,5 sekizliğe çıkarılmıştır. Böylelikle ses sahası genişletilen kemençeyle neredeyse her eserin çalınması mümkün hale gelmiş, kemençenin Türk Müziği çalgıları arasındaki yeri daha da sağlamlaşmıştır.

Şekil 2. Kemençelerin ses sahaları (Açın, 2001: 39)



Tuše takılması: Kemeñçeye göğüs üzerine bir tuše takılarak seslerin daha rahat ve temiz çalınması sağlanmış, ajelitesi arttırılmıştır.

Sarı, bu konuda şunları söylüyor:

Eski tip kemeñçelerde tuše (perdelik) olmadığından ses basma olanağı sap bölümünde belli bir yere kadar gelmekte ve sona ermekteydi. Parmaklar göğse bastığı için sesin titreşimini önlüyordu. Tuše, çalgının sap ve göğüs düzeyinde ayrı bir parça olarak bulunduğu; hem tellerin ileri bölümlerine basma olanağı doğmakta ve dolayısı ile ses genliği artmaktadır. Ayrıca parmaklar göğse değmediğinden sesin etkilenmemesi sağlanmış oluyordu (2010: 19).

Çalım esnasında tuše olmadığı zaman tiz pozisyonlara gelindiğinde teller tırnağı aşıp ete değer, bu durumda ses kalitesi bozulur, rahat perde basmak imkânsız hale gelir ve çalan kişinin canı acır. Tuše takıldığı zaman ise tiz seslerin seslendirilmesi kolaylaşır. Tırnaklar ses tablasına değmediği için titreşim engellenmez ve ses daha gür daha net çıkar. Bu durumda birinci ve dördüncü pozisyon arasındaki tını farkı ortadan kalkmakta, eski kemeñçeye aralarında hiçbir tını farkı oluşmamaktadır. Tınıyı değiştiren durum tel eşitleme veya tel ekleme değil kemeñçenin yapısındaki değişikliklerdir. Tını farkını ancak ağaç seçimi, tel seçimi ve icra eden kişi yaratabilir.

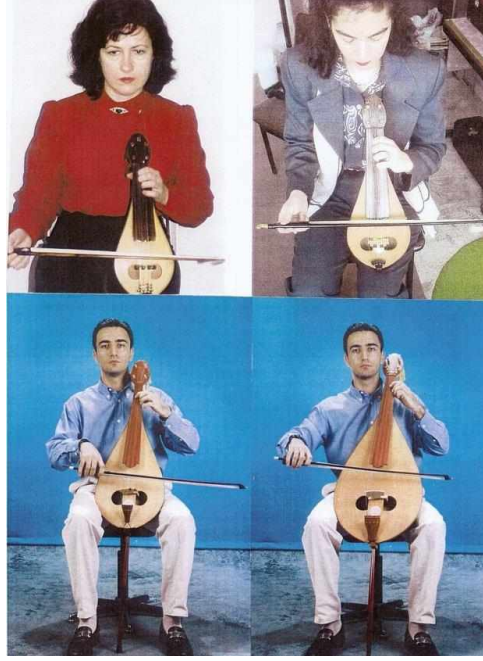
Açın, “Klasik Kemeñçe Yapım Sanatı ve Sanatçıları” adlı kitabında ‘kemeñçede tel boylarını eşitleyerek ajelitenin arttırılabileceğini, dördüncü tel ilavesi ile ses sahasının iki sekizliden üç buçuk sekizlinin üzerine çıkacağını, tuše takılarak daha net ses alma ve çalma kolaylığı sağlanacağını, alt kısmına ay şeklinde pik takılarak, dizde daha rahat tutulabileceğini, akordun keman akordu gibi mi-la-re-sol olduğunda armoniklerin artacağını’ (2001: 27) belirterek şimdiye kadar gerçekleştirdikleri uygulamalarda sonuçların çok olumlu olduğuna dikkat çekmiştir.

Cafer Açın, geliştirdikleri sazı (bkz. Resim 11) hayata geçirdikten sonraki süreci şöyle anlatıyor:

1976 yılının Nisan ayında, Sayın Cüneyd ORHON, benden düşündüğümüz gibi tel boyları eşit, dört telli, klavyeli ve pikli bir kemeñçe yapmamı rica etti. Bende acele yaparak kendilerine takdim ettim. Günlerce çalışarak elini yeni geliştirilmiş şekline alıştırdı. Çalarak, dinleterek diğer arkadaşlarına sevdirep, benimsetti. Kemeñçenin geliştirilmiş dört telli şekli İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı tarafından da çok beğenilerek ders aleti olması istendi. Bütün üyelerin olumlu karşılaması sonucunda, ders aleti olarak kabul edildi. Konservatuarın isteği üzerine yapılmış olan, dört telli Soprano ve Alto

kemençelerinin öğretimine devam edilmektedir. Diğer icracılarda yüksek ajelitesi, net sesi ve icra kolaylıklarını görerek, onlarda kendilerine temin etme yarışına giriştiler. Daha evvel kemençe çalmak isteyip de icrasının zorluğu nedeniyle çalamayıp bırakanlarda tekrar kemençe çalmaya yönelmişler ve kısa zamanda bir şeyler çalabilir hale gelmişlerdir. Kemençenin geliştirilmiş yeni şeklinin benimsenmesinde, çok büyük rolü olan büyük kemençe ustası Sayın Cüneyd Orhon'a kemençe ve musikimiz adına ne kadar teşekkür etsek azdır (2001: 26).

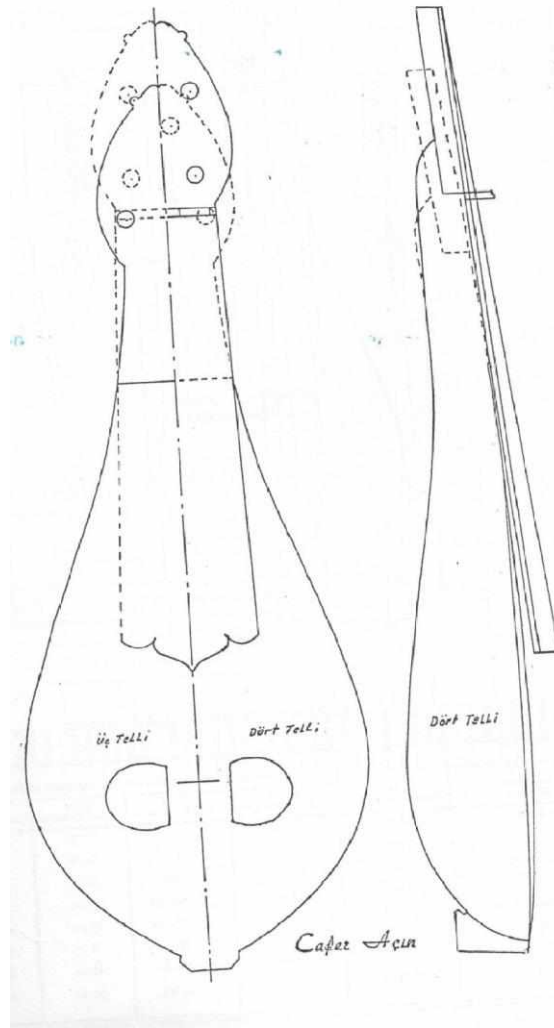
Resim 11. Cafer Açın'ın tasarladığı 4 Telli Kemençe Ailesi, Soprano Kemençe Nermin Kaygusuz, Alto Kemençe Lale Umul, Tenor ve Bas Kemençe Serdar Açın (Açın, 2001: 33)



Cafer Açın sazı geliştirdikten sonraki dönemde aldıkları eleştiriler üzerine iki kemençe arasındaki farklılıkları şöyle açıklıyor:

Üç telli kemençe ile dört telli kemençenin teknesinde sesi meydana getiren unsurlar açısından hiçbir fark yoktur (Bkz. Şekil 3). Her ikisi de aynı ağaçlardan yapılmaktadır. Ses kutusu (ana gövde) ve ses tablosu (kapak, göğüs) aynı formda, aynı kalınlıkta, ses kutusunun hacmi aynı kapasitede, derinliği, eğimi ve ses tablosu delikleri aynı ölçülerdedir. Üzerine tel bağlanan burguların bulunduğu bölümde tabii üç telli kemençede üç, dört telli kemençede dört burgu vardır. Bu bölge sesin oluşması ile ilgili hiçbir etkinliği olmayan sağır bir bölgedir. Sesi meydana getiren unsurlarda, materyal ve biçim açısından, fark olmadığı için üç ve dört telli kemençenin dört tellideki armonik zenginliğin dışında tını özellikleri aynıdır (2001: 116).

Şekil 3. Kemeçelerin karşılaştırılması (Açın, 2001: 37).



Geçmişten günümüze gelen Vasilaki, Tanburi Cemil Bey, Aleko Bacanos gibi üstatların arasında karşımıza bariz icra farklılıkları çıkmaktadır. Bu tavır değişiklikleri kemeçelerin tını farkı olarak algılanmamalıdır. Bu farklılık tamamen icracının kendine has geliştirdiği çalım stilinden kaynaklanmaktadır. Tını farklılıklarını ele alacak olursak bu noktada karşımıza ilk çıkan kemeçe sazındaki tel sorunu olacaktır. Diğer birçok çalgıdaki sazendeler kendilerine uygun tel bulabilmelerine rağmen, kemeçe icracıları bu imkâna sahip değildir. İster istemez kemeçe icracıları kendi zevklerine göre değişik materyallerden yapılmış teller kullanmaktadırlar. Bunun da bir tını farkı yarattığını söylemek mümkündür. Kullanılan farklı teller, kemeçe yapımında kullanılan ağacın türü ve tabii ki icracının çalım tarzı kemeçelerdeki tını farkını yaratan unsurlardır.

Anatomik açıdan karşılaştırdığımız üç ve dört telli kemençeler arasındaki temel farklılıklar baş eşik, tuşe ve tel farklılığıdır. Üç ve dört telli kemençeyi birbirinden ayıran en belirgin iki özellikten birincisi “Baş Eşik” tir. Dört telli kemençede bulunan baş eşik sayesinde teller eşığe oturur ve böylelikle açık tellerde ses niteliği açısından daha pürüzsüz ve daha net ses elde edilir. Üç telli kemençede baş eşik mevcut olmadığından dolayı teller dayanaksız kalmaktadır. Üç ve dört telli kemençeleri birbirinden ayıran en belirgin ikinci özellik ise “tuşe” dir. Dört telli kemençedeki tuşe, ses kutusuna temas etmeden monte edildiği için, tiz eserlerde daha sağlıklı ve temiz sesler elde edilebilmektedir.

Tel farklılığına bakarsak, üç telli kemençede kullanılan raket teli veya bağırsak teller daha kısa sürede deforme olur ve hatta soyulur, böylece baskılar sağlam çıkmaz. Dört telli kemençede ise bağırsak tabanlı çelik veya gümüş sargılı keman teli kullanılarak, daha net ses elde edilir ve uzun süreli kullanım sağlanır.

Üç telli kemençe icracılarının büyük bir bölümünün, dört telli kemençeye karşı mesafeli olmalarının nedeni, üç telli kemençenin tınısını, dört telli kemençede bulamadıklarıdır. Bir sazda güzel bir tını yakalamak için, sazın yapım aşamasında kullanılan ağacın cinsi ve yapım tekniği çok önemlidir. Her ne kadar kullanılan telin kalitesi, tınının oluşmasında önemli bir rol oynamakta ise de, ağaçtan alınan her parçanın saza işlenerek güzel bir tını elde edilmesi, ustanın maharetine bağlıdır. Bu bakımdan dört telli kemençe ile üç telli kemençeyi kıyaslarken bize teknik bakımdan ne kazandırdığını tartışmalıyız (Açın, 2001: 115).

Dört telli kemençenin icracıya kazandırdığı avantajları şöyle sıralayabiliriz;

- Ses alanının genişlemesi,
- Tel boylarının eşitlenmesi,
- Armoniklerin artması,
- Açık tel sesinin netliği,
- Tuşenin konulması,
- Ses kutusuna parmak değmemesi ve ileri pozisyonlarda sağlanan emniyet.

Dört telli klasik kemençede göğüs üzerine takılan tuşe sayesinde tiz pozisyonlarda sağlam ve net ses almak daha emniyetli hale gelmiştir. Bu sayede

çalınabilecek eser sayısı artmış, ajelitesi yüksek olan eserlerin kemençe ile icrası mümkün hale gelmişti.

2. EĞİTİM

İnsan eğitime ihtiyaç duyan tek varlıktır (Kant, 2006: 25). İnsanoğlunun nefes alması ile başlayan, yaşam adını verdiğimiz süreç boyunca devam eden, kişinin bireysel ve toplumsal gelişimini sağlayan eğitim, hayatın her alanında var olmakta ve ulusların zamanla orantılı şekillenmelerinde etkin bir rol oynamaktadır. Bu denli önemli ve etkin bir süreç olan eğitim konusunda araştırma yapan bilim insanları da eğitime değişik açılardan bakarak farklı tanımlamalar ortaya koymuşlardır.

Oğuzkan, “Eğitim, yeni kuşakların, toplum yaşayışında yerlerini almak için hazırlanırken, gereken bilgi, beceri ve anlayışlar elde etmelerine yardım etme etkinliğidir”(1974: 24) şeklinde eğitimi tanımlarken, Ertürk (1972: 12), “Yalın ve özlü anlamıyla eğitim, bireyin davranışında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istedik değişme meydana getirme sürecidir” tanımını yapar.

Eğitim; bireyleri ve toplumları biçimlendirme, yönlendirme, değiştirme ve geliştirmede en etkili süreçtir. Eğitimle bireylerin bedensel, devinişsel, duyuşsal, ve bilişsel yapılarıyla / yönleriyle dengeli birer bütünlük içerisinde en uygun ve ileri düzeyde yetiştirilmeleri amaçlanır (Uçan, 1997: 28).

Albuz’ göre, “Eğitim, ferdin idraklerinde, kavrayışında, zihniyetinde, tutum ve değerlerinde, kabiliyet ve maharetlerinde bir gelişme ve değişme demektir” (Albuz, 2006: 1).

“Eğitimdir ki, bir milleti ya özgür, bağımsız, şanlı, yüksek bir topluluk halinde yaşatır; ya da esaret ve sefaletle terk eder.” sözleri ile Mustafa Kemal Atatürk eğitimin uluslar için olan önemine vurgu yapmaktadır.

2.1. MÜZİK EĞİTİMİ

Sanat eğitimi, bireyin kişisel gelişimine en etkin şekilde kazanım sağlayacak eğitim alanlarının başında gelir. Sanatın bir dalı olan müzik, insan hayatının vazgeçilmez bir ihtiyacıdır.

Hamamizade İsmail Dede Efendi “Müzik, insanlığın ahlakını arındıran kutsal bir ilimdir” derken, Eflatun, “ Müzik tanrının dilidir” ifadesini kullanmaktadır” (Uçan, 1997: 13).

Bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitimsel boyutlarda her an hayatımızın içinde olan müzik, belki de dünyadaki tek ortak dil ve birleştirici önemli bir etkidir. Müziğin hayatın içinde olmasından yola çıktığımızda müzik eğitiminin insan hayatındaki önemini kavramış oluruz. Müzik eğitimi, insanın yakın çevresi ile müzik yoluyla ilişki kurabilmesini, toplumsallaşmasını, müziği bilinçli olarak üreten ve tüketen bir birey olmasını sağlar. Müzik eğitimi, insanın doğasında var olan sessel algılamaya ve bunların kullanılmasına ilişkin özelliklerin, biçimlendirilmesine ve geliştirilmesine dayandığı için, en doğal ve her ortamda rahatlıkla çeşitli etkinliklerle gerçekleşen süreçtir.

Ali Uçan’a (1997: 30) göre müzik eğitimi; “bireye, kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma, bireyin müziksel davranışında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belli değişiklikler oluşturma, ya da bireyin müziksel davranışını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak değiştirme sürecidir”.

Temelde müzik eğitimi bir bütün olmakla birlikte, çeşitli alt kol ve dallara ayrılır. Albuz’a göre müzik eğitimi, “içerik, yöntem, düzey ve süre olarak kendi içerisinde bir takım çeşitlilikler göstermektedir” (2006: 5).

Müzik eğitiminin boyutlarını; ses eğitimi, müziksel işitme eğitimi, müzik beğenisi eğitimi, yaratıcılık eğitimi ve çalgı çalma eğitimi olarak da ele alabiliriz.

2.2. ÇALGI EĞİTİMİ

Çalgı eğitimi, çalgı çalmanın gerçekleşmesi ve çalgıyı seslendirmek için bireyin davranışlarında teknik ve estetik nitelikli yeni davranışlar geliştirmek amacıyla uygulanan süreçlerin tümüdür. Çalgı öğretim sürecinde bilgi, beceri kazanılır ve davranış geliştirilir, böylece estetik anlayış gelişir ve müziksel kişilik oluşumu sağlanır (Demirbatır, 1998: 6).

Çalgı eğitimi, müzik eğitiminin önemli bir bölümüdür. Türk müziğinde de çalgı eğitimi geçmişten günümüze varlığını sürdürmüştür. Türk müziği çalgı eğitimine baktığımızda yakın bir zamana kadar usta-çırak ilişkisine (Meşk Sistemi)

dayandığını görürüz. Meşk bire bir yapılan bir eğitim sistemi olduğu için çalgı metotlarına ihtiyaç duyulmamıştır.

Türk müziğinin, Batı müziği nota yazısıyla tanışması XIX. yüzyıla rastlar. Yeni nota yazısının yaygınlık kazanmasıyla da çalgı metotları literatürdeki yerlerini almaya başlar. “Türk müziği tarihinde bilinen ilk matbu saz metodu, Ali Salâhi Bey’in (1878-1945) ud metodudur. Bu metot, çok anlamlı bir başlıkla, “Hocasız Ud Öğrenmek Usûlü” adı altında 1910 yılında yayınlanmıştır”(Behar, 1992: 104).

Akademik eğitimin önem kazandığı, müziğin bilim olarak algılanmaya başladığı son yıllarda Türk müziği çalgı eğitimi konusunda önemli çalışmalar yapılmış ve yapılmaktadır. Mesleki çalgı eğitiminde sistemli bir metot uygulamasının yanında, çalgının ses sahasına, teknik özelliklerine ve ses tınısına uygun dağar seçimi de büyük önem taşımaktadır.

Bugün Türk müziği çalgı eğitimi, halen Avrupa müziği çalgı eğitiminde olduğu gibi her çalgıya özel sistemli metotlara ve tam anlamıyla çalgıya özel bir dağara sahip değildir.

3. KEMENÇE EĞİTİMİ

Türk müziğinde sazlar, 20.yy’ın başlarına kadar toplu icra ve çoğunlukla insan sesine eşlik etme görevleri ile yetinmişlerdir. Sazların yapısal ve teknik özellikleri, ses sahaları, kendilerine has tınları çok fazla önem teşkil etmemiş müziğimizin sözlü bir müzik olması sebebi ile eser girişlerinde yapılan taksimler haricinde sazlar genelde geri planda kalmışlardır. 20.yy’ın başlarında karşımıza çıkan, sazlarımızın zengin tınlarının farkındalığına erişen, saz müziğinin önemini keşfeden değerli sazendelerin öncülüğünde, sazlarımız eşliğin yanında solo performans sergilemeye başlamıştır. Sazların solistliğinin ön plana çıkması ile çalgıya özel eserlerin gerekliliği ortaya çıkmıştır. Tanburi Cemil Bey, Refik Fersan, Refik Tal’at Alpman ve Şerif Muhittin Targan gibi değerli sazendeler çalgıya özel eserler yazmaya başlamışlardır. Saz müziğinin öneminin artması Türk müziği çalgı eğitiminin boyutlarını da değiştirmiş, sözlü eserlere eşlik ve toplu icranın yanında çalgının kendine has özelliklerini ortaya koyan solo performans da çalgı eğitimi programlarında yerini almaya başlamıştır. Zaman içerisinde değişen ve gelişen dünyada müzik konusunda artan akademik ve deneysel çalışmalar çalgıları ele almış,

akabinde birçok Türk müziği çalgısında ilerleyen zamanla orantılı gelişimler meydana gelmiştir. Bunlardan biri de 3 telli kemençeden geliştirilen 4 telli kemençedir.

Yüzlerce yıllık bir tarihe sahip Türk müziğinde kendine önemli bir yer bulmuş kemençe sazının, günümüze kadar gelen eğitim sürecine bakıldığında, 20.yüzyılın neredeyse son çeyreğine kadar geleneksel eğitim yöntemleri kullanılarak öğretildiğine tanık olmaktayız. Bu yöntemleri usta-çırak ilişkisi, meşk usulü (öğretmen-öğrenci) ve kendi kendine öğrenme yöntemi olarak sıralayabiliriz. Bundan sonraki zaman diliminde ise öğretim yöntem ve tekniklerini tam anlamıyla kullanan ve bizlere kılavuz olacak nitelikte yeterli sayıda metot yoktur. Günümüz şartlarında çalgı eğitimini akademik ortamda ele almak, çağın gerektirdiği nitelikleri sağlamak ve geliştirmek zorundayız. Türk müziği çalgı eğitiminin her alanında sistemli metot çalışmaları çoğaltılmalı ve çalgıya özel dağar konusuna önem verilmelidir.

Yapılan araştırmalar sonucunda görüyoruz ki kemençe dünya üzerinde değişik coğrafyalarda değişik isimlerle ve değişik formlarda yüzyıllardır var olan bir çalgıdır. Bugün Türk Müziği'nin vazgeçilmez yaylı sazlarından biri olma niteliğini taşımaktadır. Yüzyıllardır icra edilmiş, öğretilmiş ve bundan sonra da öğretilmeye ve icra edilmeye devam edilecektir. Bu sazın eğitim süreci içerisinde sistemli metot kullanımının yanında her seviyeye uygun etütler yazılmalı ve yardımcı eser dağarları hazırlanmalıdır.

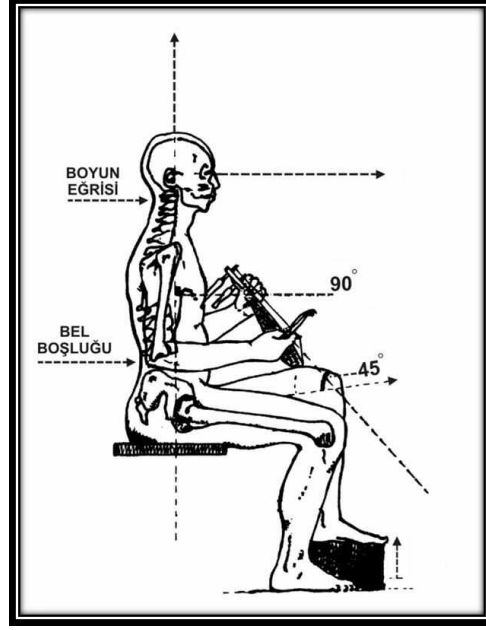
Kemençe eğitiminde öğrenciye kazandırılması gereken ilk davranış doğru oturuş ve sazı doğru tutuş pozisyonu olmalıdır. Kemençenin tutuluşu ile ilgili sanatçılar ve araştırmacılar belli tanımlamalar getirmelerine rağmen, icracıların tutuşları incelendiğinde, bazılarının sol dizde, bazılarının ise iki dizleri arasında tuttıkları saptanmaktadır. Kemençeyi bazı yaylı çalgılardan ayıran en önemli özelliklerden biri icra esnasında tel değişimlerinde yayın değil kemençenin çevrilmesidir. Durum böyleyken sazın iki diz arasında çalınmasının doğru olmayacağı açıktır.

Doğru tutuş “ayrık dizler, sol bacağın hafif önde oluşu ve sazı sol diz üzerine alma” şeklindedir. Bin yılı aşkın geçmişe sahip olan bu geleneksel Türk sazı, sol diz

üzerine konulup göğse yaslamak suretiyle, sol el yardımıyla sağa sola çevrilerek yay ile çalınır (Açın, 2001: 24).

Özgen'in tanımına göre; "Kemençe sol dize 45 derecelik açı ile yerleştirilir. Burgular göğse yaslanır. Sağ dizin sol dize paralel bir durumda olması gerekir (bkz. Şekil 4) (akt. Eruzun, 2006: 14).

Şekil 4. Klasik kemençede doğru oturuş ve tutuş pozisyonu (Eruzun, 2006: 13).



Kemençe eğitiminde üzerinde durulması gereken en temel noktalar sağ el ve sol el teknikleridir. İcranın oluşması için öncelikle sağ ve sol el hâkimiyetinin kazandırılmış olması gerekir.

3.1. SAĞ EL TEKNİĞİ (YAY TEKNİĞİ)

Kemençenin tellerini titreştirip ses çıkartabilmek için yay kullanılır. Kemençe eğitiminde en önemli nokta yay tekniğini en iyi şekilde kullanabilmektir. Doğru oturuş biçimi kazanmak, yayı doğru tutmak, yaya uygulanacak baskıyı kavrayabilmek, bileği doğru kullanabilmek ve yayı doğru yere, en uygun baskıyla sürterek, doğru sesleri çıkarabilmek kemençe eğitiminde sağ el tekniğinin temelini oluşturur.







Bir eserin karakterini ortaya koyan en önemli unsur nüanslardır. Yaylı çalgılarda, esere ruh veren ve kişilik kazandıran nüansları ise ancak doğru yay

kullanımı ile sağlayabiliriz. Kemançe eğitiminde de yay kullanım teknikleri çok önemlidir.

Kemançe icrasında yay bilekten hareket eder. Özellikle hızlı ritimlerde, bileğin yayı kullanarak sol eldeki notalara uyumu, duygusal ifadelerde (glissando, vibrato gibi) çarpma ve trill gibi süslemelerde yayın doğru kullanımı sesin, dolayısıyla icranın kalitesini etkiler.

Yayı uç orta ve kök şeklinde üç kısma ayırabiliriz (bkz. Şekil 5). Yayın elle tutulan bölgesine talon, (kök) uç kısmına ise puanye (uç) denir. Yayın talon (kök) bölgesinden başlayarak kullanmak tirér (çekmek), pointe (uç) bölgesinden başlayarak kullanmak ise pousse adını alır. Bu da müzik dilinde tire \square (çekmek), pousse ∇ (itmek) işaretleriyle gösterilir. Genellikle kök kısmı ile çalındığında forte, uç kısmıyla çalındığında piano sonuç elde edilir. Hızlı ritimlerde yayın ortası ile ucu, başlangıç noktalarında ise genelde yayın kök kısmı kullanılır.

Şekil 5. Klasik kemançede yay bölgeleri ve notada gösterim işaretleri (Orhon, 1991: 2).

Yayı soldan sağa çekerek	n	
Yayı sağdan sola iterek	v	
Yayın bütünü ile	B	
Yayın alt yarısı ile	a	
Yayın üst yarısı ile	ü	
Yayın ortası ile	o	
Yayın topuğu ile	t	
Yayın ucu ile	u	

(Not: Notalar için belirtilen parmak ve tel numaraları ile yay işaretleri araya ölçü çizgisi girse de yeniden değiştirilinceye kadar geçerlidir)

3.1.1. Kemanda Kullanılan Yay Teknikleri

Yay bölgelerinde gerçekleştirilen “ana yay hareketi” grupları bulunmaktadır:

1. Yayın tel ile temasının nota değeri boyunca korunarak gerçekleştirildiği “tel üzeri”

Uzun hareketler;

- a) Son filé
- b) Detaché
- c) Detaché türleri
- d) Legato
- e) Tremolo

2. Yayın tel ile olan temasında nota değeri (duyumda) yarıya indirilerek gerçekleştirilen “tel üzeri” Kısa hareketler;

- a) Martelé
- b) Staccato
- c) Staccato Volante (uçan staccato)
- d) Sautille

3. Yayın tel ile olan temasının kesilmesiyle ve nota değerinin yarıya indirilmesi ile gerçekleştirilen telden ayrı kısa hareketler;

- a) Spiccato
- b) Uçan spiccato
- c) Ricochét ve Saltando

4. Bunların kombinasyonu ile oluşturulmuş ünlü kemancılardan Viotti ve Paganini'nin kullandığı karma hareketler;

- 1) Viotti
- 2) Paganini (Ulucan, 2005: 18).

3.1.2. Kemançede Uygulanabilecek Yay Kullanım Şekilleri

Tüm dünyada yaylı çalgılar için kullanılan yay teknikleri ve kuralları vardır. Kemançe de dünya coğrafyasında bulunan yaylı bir çalgı olduğuna göre bu teknik ve kuralların kemançeye göre şekillenmesi kaçınılmaz olacaktır. Araştırmalar doğrultusunda bakıldığında, şuan için yazılmış, yayınlanmış kemançe için yay kullanım teknikleri ve kuralları adına bir kaynak yoktur.

Bugün dünya üzerinde bulunan, tampere müzik sistemine ait olan yaylı sazlar ailesinin (keman, viyola, viyolonsel ve kontrabas) kullandığı yay tekniklerinden kemençeye uygulanabilecek olanları şöyle sıralayabiliriz:

Détaché

Détaché hareketi, en önemli sağ el hareketlerindedir. İyi bir sağ el tekniğine sahip olabilmek için yapılması şart olan ‘temel yay’ hareketidir. Détaché hareketi iki şekilde oluşturulur:

Basit détaché (Tüm yay ile ya da yayın farklı bölgeleri kullanılarak yapılan)

Her hamlede bir nota çalınması ile bir sonraki hamleye kadar sesin tınlatılması ve ardından hamle ile arasında herhangi bir duraksama veya kesintiye uğratılmaması şartı ile uygulanan yay hareketinin tel üzerindeki aktivitesidir.

Aksanlı détaché (Küçük ve hızlı)

Basit détaché hareketi kullanılarak yayın devamlılığı ile notalar arasındaki süreklilik sağlanırken, yay üzerine verilen kol ağırlığı korunur ve her notanın başında daha da arttırılarak (hafif olmak şartı ile) hareketin; aksanlı bir şekilde tel üzerinde uygulanması sağlanır. Performans için bu hareketin, yayın orta yarısının biraz yukarısında yapılması tavsiye edilir. (Ulucan, 2005: 18)

Klasik kemençede ise Grand Detaché, Detaché Moyen ve Petit Detaché teknikleri rahatlıkla kullanılabilir.

Grand Detaché (Geniş Yay)

Yayın talon bölgesinden uca kadar ve tersine kullanılışıdır. Yay teli hiç terk etmez.

Şekil 6. Grand detaché örneği.



Detaché Moyen (Orta Yay)

Yayın 1/3'ü kullanılarak yapılır. Hareketli melodilerde bu yaydan istifade edilebilir.

Şekil 7. Detaché moyen örneği.



Petit Detaché (Küçük Yay)

Hızlı ve yumuşak bir ifade için yayın uç kısmı kullanılır. Yüksek ses ve şiddet elde etmek için yayın sadece talon bölgesi kullanılır.

Şekil 8. Petit detaché örneği, Sultaniyegâh Sirto, Sadi Işılay.



Martellato

Yayın uç bölgesinde kesik kesik çalışır şeklidir. Her nota çekiç darbesi almış gibi ifadelendirilir.

Şekil 9. Martellato Örneği, Dans, Üçleme, Necati Giray.

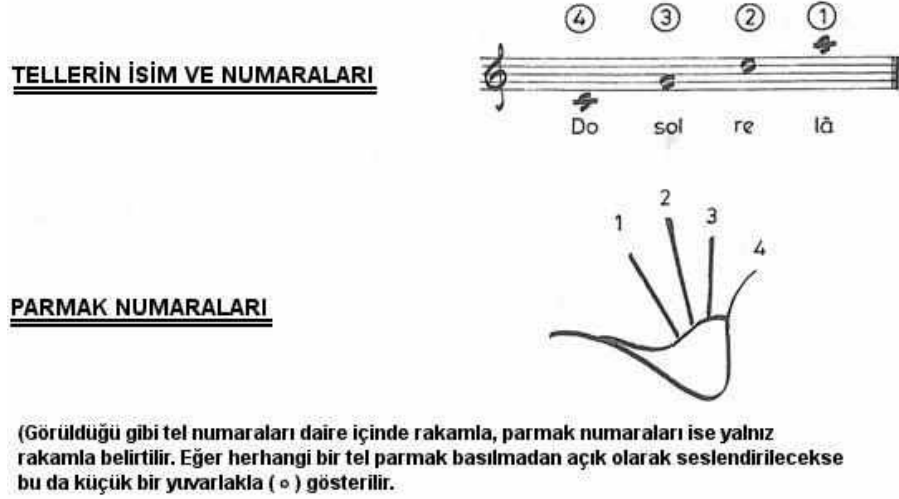


Staccato

Kesik çalışır demektir. Yayın tel üzerinde kısa ve kesik çekilişi veya itilişi ile ifade edilir. Notanın yarıya kadar olan zamanı tel titreşimi ile kalan zaman ise es ile çalınır.

icrasını zorlaştırmakta bu sebeple Tanburi Cemil Bey'in tabiri ile "demir leblebi" lakabıyla anılmaktadır.

Şekil 13. Kemençede tel numaraları ve sol elin parmak numaraları (Orhon, 1991: 1).



Şekil 13' te gösterilen akort Türk müziği ses sistemine göre yazılmıştır. Tampere ses sisteminde ise kemençenin akordu sol-re-la-mi şeklindedir.

Kemençede genellikle çift tel aynı anda tınlatılmaz. Geleneksel icrada bu teknik nadir olarak taksimler esnasında kalın telin dem teli olarak tınlatılması şeklinde kullanılır. Aslında bu durum kemençe icrasına özel bir zenginlik katar.

3.2.1. İcra Sırasında Yapılan Süslemeler

İcra sırasında notalarda yapılan süslemeler (süs notaları), "...ezgi içindeki bazı notaları diğerlerinden ayırmak, öne çıkarmak, belirgin hale getirmek veya sadece süslemek amacıyla notanın üstünde belirtilen kurallaşmış işaretlerdir" (Feridunoğlu, 2004: 81). Feridunoğlu (2004: 81), süslemelerin çalınış biçimlerinin müziğin ait olduğu döneme, ülkeye ve bestecinin özelliklerine bağlı olduğunu belirtir.

Geleneksel müziğimizde yapılan süslemeler konusunda Mutlu Torun (1996: 317) "bunların genellikle nota dışı ilaveler olarak görüldüğünü, müziğin türü ve eserlere göre değiştiğini" söylemektedir.

Torun'a göre:

Korolarda genellikle nota dışı icra istenmez, musikimizin üslubu içindeki çarpma, glissendo vb. kendiliğinden yapılır. Fasılda nota dışı çalmak olağandır. Ancak icracı sayısı çok olduğundan, küçük süslemeler, pozisyon değişimi ile sağlanan özel tınılar duyulmaz. Uzun sesler, aynı seste mızrap vuruşlarıyla doldurulur. Küçük figürler eklenir. Solo veya birkaç enstrümanla yapılan icrada ise, enstrümanın cinsi ve icracının anlayışına göre çok daha serbest ilaveler, bazen tersine özetlemeler yapılabilir (1996: 317).

Sırası ile kemençe icrasında kullanılan süslemeleri görelim;

Vibrato




İtalyanca bir terim olan vibrato, sesin dalgalı olarak uzamasıdır. Zeren vibratoyu şu şekilde tanımlar: “ Sesin icrası esnasında sabit perde olarak değil, frekansın yinelenen bir şekilde (saniyede 5-7 kere kadar) tizleştirilip pestleştirilmesi şeklinde gerçekleştirilir”(Zeren, 1995: 278). Buradaki amaç sesi uzatmak ve daha dengeli sonlandırmak, anlatım gücünü arttırmak, sese canlılık ve sıcaklık katabilmektir.

Şensoy, vibrato hakkında şunları söyler:

Vibratonun iki önemli nedeni vardır. Bunlarda ilki ve en önemlisi durağan sese, parmak, el ve kolun değişik devinimlerle titreşmesi sayesinde etkileyici bir karakter vermek, diğeri de istem dışı sol el kasılmalarında eli gevşetici bir unsur olmaktır. Hatta kimi zaman vibrato stil belirleyen etkenlerin en önemlilerinden biri konumuna girer. Genellikle çok değişik efektler yayın yardımıyla vibratonun çeşitliliği sayesinde elde edilir. Ayrıca konser salonlarında çalgının sesinin seyircilere daha kolay ulaşmasını ve de pürüzsüz olarak algılanmasını yine vibrato sağlar (1999: 27).

Sesin dalgalı olarak uzaması olan vibrato, kemençe icrasında kullanılan en önemli süstür. Tırnağın tel üzerinde, detone veya sürtone olmadan, çok küçük mesafelerde seri bir şekilde ileri geri hareketi ile elde edilir. Vibrato sırasında sol kol dirsekten parmağa kadar bir bütün olarak hareket eder. Vibrasyon, kemençe icrasında sese karakter kazandırır ve icrada çok sık kullanılmaktadır. İcracının vibrato yaparken çok dikkatli olması gerekir. Fazla vibratodan kaçınarak doğru zaman diliminde ve doğru notalarda yeteri kadar vibrato icrayı güzelleştirir.

Kemençe icrasında üç farklı vibrato kullanım şekli uygulanabilir. Vibrato kullanımı icra esnasında aşağıdaki işaretler kullanılarak nota üzerinde gösterilebilir.

-  Sesin düz başlayıp daha sonra vibrato uygulanması
-  Sesin vibratoyla başlayıp düz devam etmesi
-  Sesin süresi boyunca vibrato uygulanması.

Şekil 14. Vibrato örneği, Nihavend Saz Semaisi, Mes'ud Cemil Bey.

Nihavend Saz Semaisi

Aksak Semai *Mes'ud Cemil Bey*

♩ = 108

- Apajiyatür

Feridunoğlu apajiyatürü şöyle tanımlar:

İtalyanca appoggiatura, Almanca vorhalt, Fransızca appogiature. Apojatür İtalyanca dayanma (oppoggiare) kelimesinden türemiştir. Türkçe’de abanmaktan türeyen ‘abantı’ kelimesi de kullanılır. Çarpma ile karıştırılmaması gereken, Batı müziğinde armonik önemi olan müzikal bir öğedir. Melodik bakımdan dayandığı kadar nota kadar ifadeli çalınır ve dayandığı nota değerinin yarısını alır. Eğer dayandığı nota noktalı ise üçte iki değerini alır. Dayanma noktası olan apojatür küçük yazılmakla beraber nota çengelinde çizgi bulunmaz” (2004: 82).

Yavuzoğlu ise: “ Dilimize abantı sözcüğü ile çevrilen apajiyatür, değerini asıl notadan alan ve asıl notaya (çıkıcı veya inici) ikili aralık ile hareket eden notaya denilmektedir”(1989: 47) şeklinde açıklar. Kemençede apajiyatür bağlı bulunduğu nota ile legato şeklinde çalınır.

Şekil 15. Apajiyatür



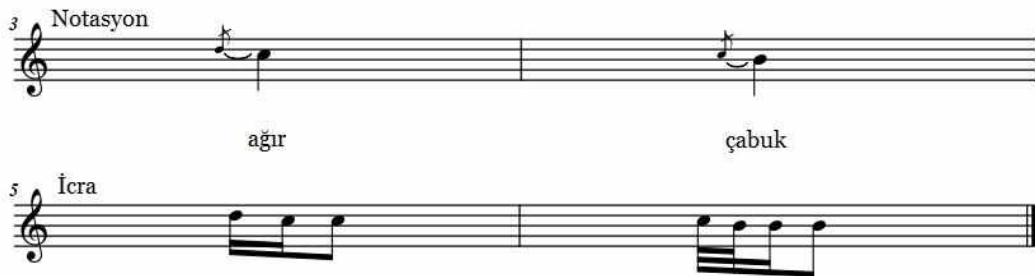
Çarpma

İtalyanca acciaccatura, Almanca vorschlag veya zusammenschlag, İngilizce acciaccatura.

Asıl notadan daha küçük yazılan çarpma notasının çengelinde onu bölen küçük bir çizgi bulunur. Olabildiğince çabuk çalınır, zamansızdır. Vuruştan önce çabuk veya vuruş sırasında çalınır, böylece vurgu esas notada kalır. Bazen iki veya üç nota şeklinde olabilir. Tempoya bağlı olarak çabuk veya ağır olabilir. Toplam süresi esas notayı aşmaz” (Feridunoğlu, 2004: 81).

Kemençe icrasında çokça kullanılan süslemelerden biri olan çarpma, asıl nota ile ünison, üçlü ve daha büyük aralıklar arasında yapılabilir. Tırnağın, çarpma yapılacak sesin olduğu bölgeye hızlı bir biçimde ve kısa süreli olarak değdirilmesi şeklinde gerçekleştirilir. Eser icrasında icracıya stil kazandıracak önemli unsurlardan biri olarak çarpmadan bahsetmek mümkündür.

Şekil 16. Çarpma



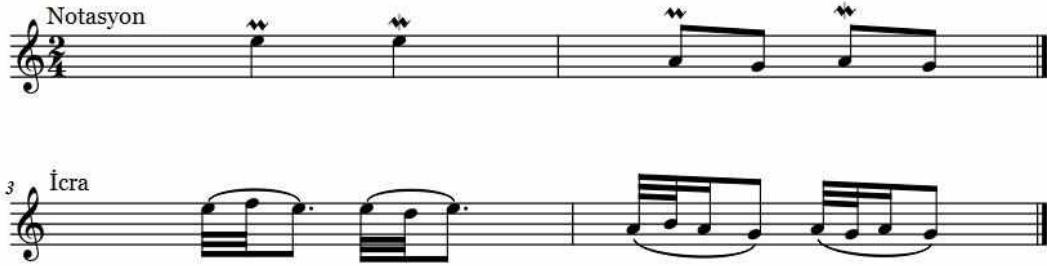
Mordan

İngilizce mordent, Almanca pralltriller, mordent, İtalyanca mordante, Fransızca mordant. Latince ısırma-ignelemek (mordere) anlamındadır.

Kuvvetli zaman üstünde çabuk ve sertçe çalınan bu süs işareti notanın üstünde yer alır. Seri bir şekilde bir üst ve bir alt notaya gidip gelişir. ‘Yukarı mordan’ ve ‘aşağı mordan’ olarak iki çeşittir. Üst nota ile yapılan yukarı mordan, alt nota ile yapılan aşağı mordan adı verilir. Aşağı mordanda işareti dikey bir çizgi keser. Her iki mordan türü için işaretin üzerine yazılan arıza mordana aittir (Feridunoğlu, 2004: 83).

Kemençe icrasında çok sık kullanılan süslemelerden biri olan mordan, kemençenin ses sahası içindeki bütün seslerde yukarı mordan (üst mordan) ve aşağı mordan (alt mordan) olarak yapılabilir. Özellikle Tanburi Cemil Bey ekolünde yetişen kemençevilerin çok kullandıkları bir süsleme tekniğidir.

Şekil 17. Mordan



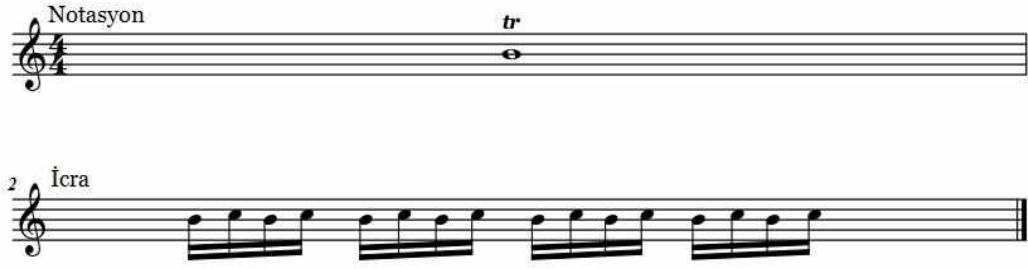
Trill

Feridunoğlu trilli şöyle tanımlar:

İtalyanca trillo, İngilizce shake, Almanca triller. Notanın üstünde ‘tr’ harfleriyle kısaltılan trill, esas nota ile bir üst nota arasında gerçekleşen çok çabuk bir değişimdir. Değişimin süresi, üstünde bulunduğu notanın değerine eşittir. Esas notayı belirgin hale getirmesi bakımından ayrıca vurgu gerekmez. Herhangi bir kuralı olmamakla beraber trilli önce ağır başlatıp kreşendo veya dekresşendo nüansıyla hızlandırarak bitirmek cazip bir etki yaratabilir (2004: 85).

Üzerinde trill yapılması istenen sesi duyurulacak parmak sabit tutulur, trilli yapacak parmak seri bir şekilde teli titreştirir. Boş telde yapılacağı zaman bu vazifeyi birinci parmak görür. Kemençede önemli bir süsleme olarak kullanılan trill'in üç farklı uygulaması vardır.

Şekil 18. Bir sonraki sesle yapılan trill



Esas notaya bir veya yarım ton yukardan başlayıp icra edilmesi istenildiği durumlarda şekil 19’de ki gibi notada gösterilir ve icra edilir.

Şekil 19. Trill



İkiliden büyük aralıkta yapılan trill hareketine “Fiskeli trill de denir” (Birecikli, 2000: 18). Trill yapması istenen notada parmak sabit olarak tutulurken, trill notasını yapan parmak belirgin ve seri olarak sesin bulunduğu noktaya vurarak teli titreştirir. Kemançede fiskeli trill çok kullanılan ve duyum olarak saza karakteristik özellik katan bir süsleme tekniğidir.

Şekil 20. Fiskeli trill



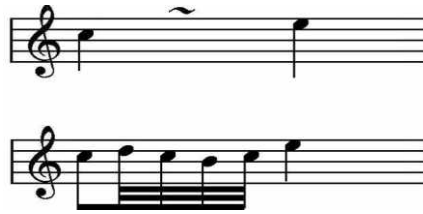
Grupetto

Almanca doppelschlag, İngilizce turn, Fransızca double-cadence, İtalyanca grupetto. İtalyanca’da grup anlamına gelen nota gurubunun adıdır.

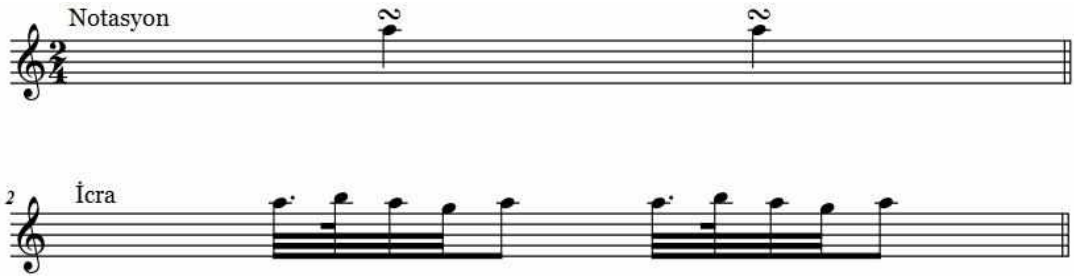
Dört notadan oluşan ve esas sesin etrafında dolaşarak onu süsleyen zarif notalardır. Grupettoda bu dört nota şöyle sıralanır; üst nota-esas nota-alt nota-esas nota. Bu işaret iki nota arasına gelirse ilk notanın arkasından ve notanın yarı değerine eşittir. Notanın üstünde olursa o nota yerine ve notanın değerinde çalınır. Donanım dışındaki arızalar işaretin üzerinde belirtilir (Feridunoğlu, 2004: 83).

Kemençe icrasında çok sık ve noktalı şekilde icra edilir. Ters grupettoda ise alt nota-esas nota-üst nota-esas nota sıralaması takip edilir.

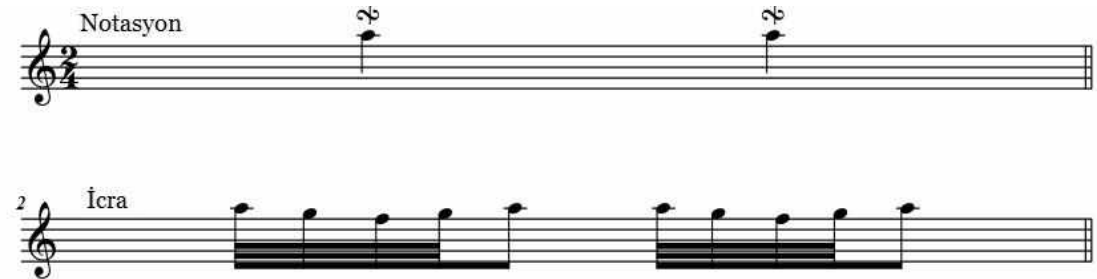
Şekil 21. İki nota arası grupetto



Şekil 22. Notanın üstünde grupetto



Şekil 23. Notanın üstünde ters grupetto



Glissando

Bir sestem diğerine geçerken kesinti olmadan, çıkıcı veya inici olarak, iki nota arasındaki tüm seslerin duyurularak çalınmasıdır. Glissando, sese basan parmağın diğer sese doğru kaydırılarak götürülmesiyle elde edilir. İki nota arasındaki açıklık ikili, üçlü olabildiği gibi aralık sekizli, onlu ve hatta daha büyük de olabilir. Ancak

bu büyük aralıklı glissandolar klasik icrada kullanılmaz. İki notanın arasına çekilen düz çizgi ile gösterilir.

Şekil 24. Glisando



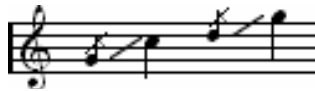
Aslıhan Eruzun (1997: 17), Tanburi Cemil Bey'in kemençe icrası sırasında yukarıda belirttiğimiz glissando dışında dar bir alanda daha uzun zamanda yapılan bir glissandodan bahsetmektedir. Mutlu Torun tarafından, "Ağır Glissando" adı verilen bu süsleme şöyle tarif edilmektedir: "Kaydırma, genellikle sesle beraber başlar, notanın kendi değeri süresince parmak bir- bir buçuk koma kadar pestteki sese doğru hareket eder" (Torun, 1996: 290). "Özellikle bazı makamlardaki belirgin ses pestleşmelerini açıklamak için, icraların nota üzerinde gösterilmesinde bu işaretin kullanılması uygun bulunmuştur" (Eruzun, 1997: 17).

Şekil 25. Ağır Glissando



Eruzun'un çalışmasında bahsettiği ve kemençe icrasına özel olan "Önden Gelen Çarpma Glissandosunu"nda, "Kaydırma başlangıcı esas ses değildir. Genellikle ilk duyulan ses, boş tel olur. Sonra duyulan ses ise (varılan ses) gidilmek istenen ses olur. Kemençede bu hareket, aynı parmakla gerçekleştirilir. Notada gösteriliş şeklinde, hangi notadan itibaren glissando yapılacaksa o, çarpma olarak görülür" (Eruzun, 1997: 18).

Şekil 26. Önden gelen çarpma glissandosunu



- Pizzicato

Teli parmakla, eşik ile parmak tahtası arasında çekerek çalmaktır. Hızlı değişimlerde pizzicatodan yayla çalıma ya da tersine geçmek imkânsızdır (Birecikli, 2000: 28). Pizzicato, nota üzerinde (.) işareti ve (pizz) kısaltması kullanılarak gösterilir. Kemençede pizzicato çalış, açık tellerde yapıldığı takdirde iyi bir ton verir.

Bugün akademik çalgı eğitimindeki öğretmen-öğrenci ilişkisi de sübjektif parça seçimlerini mümkün kılmaktadır. Objektif parçalar eğitimin genel akışını, sübjektif parçalar ise öğrencinin kişisel çizgisinin yükseltilmesini sağlar. Sübjektif parçalar her öğrenciye göre öğretmen tarafından seçilen parçalardır (Özgen, 2006: 17).

Akademik çalgı eğitimi bire bir öğretmen-öğrenci şeklinde uygulandığı için eğitmen öğrencilerini gözlemleyerek objektif ve sübjektif eser ve etüt seçimlerini yapmalı, öğretim programlarını bu doğrultuda hazırlamalıdır.

Kemençe eğitiminde kullanılacak müzik eserleri ve etütlerin türlerini şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Klasik Türk müziğine ait saz eserleri
2. Klasik Türk müziğine ait sözlü eserler
3. Sadeleştirilmiş veya uyarlanmış klasik Batı müziği ezgileri.
4. Türk halk müziği ezgileri,
5. Modern müzik örnekleri

Bu türler bizlere kaynak sağlayacak, uygun olan eserlerin seçimi ise yukarıda belirttiğimiz esaslar doğrultusunda eğitime ait olacaktır.

3.4. KEMENÇE EĞİTİMİNDE ETÜT YAZIMI

Almanca *etüde*, İtalyanca *studio*, İngilizce *study*, İspanyolca *estudio* olarak ifade edilen kelimeler, dilimizde bazı kaynaklarda “*etüt*” bazı kaynaklarda da “*etüd*” biçiminde kullanılmaktadır.

Müzik eğitiminde belirli zorlukları yenmek üzere hazırlanan etütler, çalgı tekniğini ustalık düzeyinde geliştirmeyi öngören, aynı zamanda müzikal değerlere de ağırlık veren araştırmacı nitelikte olgun alıştırmaya parçalarıdır. Etütlerin belirli bir formu yoktur. İki ya da üç bölümlü şarkı, bazen de “Rondo” formunda yazılmışlardır. Ancak çoğunluğu özgür formdadır. 15. yüzyılda org öğretiminde kullanılmak üzere yazılan eğitsel parçalar ilk etüt örnekleri arasında kabul edilir. Bu örnekler süreç içerisinde gelişim göstererek 18. Yüzyılda kompozisyon değeri taşıyan kısa eserlere (prelude, toccata ve benzer özgür formlu parçalar) dönüşmüştür (Say, 2002: 189-190).

Batı müziğinin yapı olarak çalgı müziği olması sebebi ile etüt kavramı ilk olarak Batı müziği alanında olgunlaşmış ve çalgı eğitiminin bel kemiği haline gelmiştir.

Türk müziğinde etüt kavramını irdelediğimizde ise karşımıza çıkan ilk etütler geleneksel yapılar (dizi ve tartımlar) kullanılarak bestelenmiş olan Ahmet Adnan Saygun'un etütleridir. Türk müziğinin sözlü bir müzik olması ve saz müziğinin hakkettiği değere geç ulaşmış olması etüt kavramının yaygın olmayışının sebeplerini açıklar.

Etütler, çalıcının teknik kabiliyetini geliştirmek amacıyla tasarlanmış ve genellikle motif ya da belirlenmiş bir figür üzerine yazılmış çalgı eğitimi parçalarıdır (Agay, 1981: 185). Etüt parçaları, müzik cümlelerinde rastlanan tüm güçlükleri sistemli ve belli bir bütünlük içerisinde aşmak düşüncesiyle ele alınmış, çalgı eğitiminin her aşamasında kullanılması gereken kılavuz eserler olarak adlandırılabilirler. Etütler karşımıza farklı kategorilerde çıkabilirler;

Genel eğitim sürecinde özel amaçlar için kullanılan etütler;

- Çalım tekniklerini pekiştirmeye yönelik
- Yay tekniklerini pekiştirmeğe yönelik,
- Süsleme tekniklerini pekiştirmeye yönelik

Esere özel yazılan etütler;

- Makamsal yapısına yönelik,
- Ritimsel yapısına yönelik,
- Ezgisel yapısına yönelik.

Pamir'e göre etüt çalışmalarında dikkat edilmesi gereken noktalar şunlardır:

1. Etütler, çalışılırken temponun ve artikülasyonun eşitliğine, seçilen nüansların dozajlarına özen gösterilmeli ve bunların etüdün karakterine uygunluğu iyi belirlenmelidir.
2. Etüdü oluşturan figürler kesin olarak açıklığa kavuşturulmadan ve gerçek temposu içerisinde kusursuz çalınmadan yeni bir etüde geçilmemelidir. Çalışma sırasında etütler küçük bölümlere ayrıştırılmalı ve bu bölümler daha sonra birleştirilmelidir.
3. Etüt seçiminde dikkatli davranılmalı ve hep aynı tür etütler seçilerek zaman kaybedilmemelidir. Bölüm bölüm, çok yavaş ve iki elin ayrı ayrı çalıştırılmasını gerektiren etütlerde her seferinde ayrı bir çalışma yöntemi ödev olarak istenmelidir.

4. Etüdün hızı, her şeyin kontrol altında tutulabildiği bilinçli bir hız olmalıdır.
5. Etüt ve çalışma egzersizlerine ayrılan süre, toplam çalışma süresinin üçte birinden fazla olmamalıdır.
6. Etüdün çalışılması aşamasında bütün sorunlara ayrı ayrı yaklaşılmalı ve zaman kaybını önlemek için aynı etüt ile birçok sorunun çözülmesi amaçlanmalıdır.
7. Öğrencinin, etüt içerisinde oluşturulan türlü değişikliklerden zevk alarak ve sıkılmadan çalışması sağlanmalıdır (tarihsiz: 130).

Kemençe eğitiminde önemli katkılar sağlayacak çalışma yöntemlerinden birisi olan etütlerin yazılmasındaki temel kavramlar, klasik Batı müziğindeki yaylı çalgılar için yazılmış olan etütlerin incelenmesi sonucunda elde edilecek sonuçlarla şekillenebilir.

Dört telli kemençe eğitiminde, usta icracılık eğitime yönelik dağar önerisi olarak sunduğumuz eserlerin çalışılmasında yardımcı olacak etütlerin yazımında; eserlerin makamsal, ritmik ve ezgisel yapıları göz önüne alınmıştır. Klasik icra anlayışının yanında, klasik çerçevenin dışında ritim ve aralıklara ait yaklaşımlar da etütlerin oluşumunda etkili olmuştur.

Etütlerin ardından her etüde ait kazanımlar belirtilmiştir. Kazanım (hedef), genel anlamıyla varılmak istenen nokta olarak tanımlanabilir (Sönmez, 1993: 14). Eğitimde kazanım ise, kişide gözlenmesi kararlaştırılan istendik özellikler olarak ele alınabilir. Bu özellikler bilgi, beceri, değer, ilgi, tutum, güdülenmişlik, kişilik vb. olabilir. Burada temel kavram “istendik” dir (Sönmez, 2009: 17). Etütler için belirlenen kazanımlar, icracı için ulaşılması gereken hedefi belirlemektedir. Her eser için sunulan çalım önerileri, kazanımlar sayesinde icracı için daha faydalı bir kılavuz olacaktır.

Bu çalışma, konservatuvarların eğitim süreci içinde lisansüstü düzeyde yer alabilir.

4. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ

Klasik Türk müziğinin geçmişine baktığımızda, bugün yazılı veya sözlü aktarımlarla günümüze ulaşan, sahip olduğumuz dağarın çok büyük bir kısmının sözlü eserlerden oluştuğunu görüyoruz. Sazların sözlü eserlerin öncesinde solo icra ettikleri taksimler dışında, kendi ses özelliklerini gösterebilecekleri sazın tınısını, ses sahasını ve karakterini ortaya koyabilecek yeterli sayıda çalgıya özel yazılmış bir

dağarın bulunmayışını da göz önüne aldığımızda Türk müziğinin söz ağırlıklı bir müzik olduğunu söylemek mümkündür.

20 yy. itibari ile saz müziği bestecileri artmaya başlamış, saz müziği klasik Türk müziği dağarı içerisinde önemli bir noktaya gelmiştir. Çalgının sese eşliği yanında, kendi ses özelliklerini gösterebileceği ve solistlik yapabileceği düşüncesi olgunlaşmış, çalgıya özel eser yazmanın önemi keşfedilmeye başlanmıştır. Yaşanan bu olumlu gelişmeler, zaman içerisinde Türk müziği çalgı eğitimindeki eksiklikleri fark ettirmiş ve eğitimin bilimsel temellere oturtulması, sistemli metotlarla standardizasyonun sağlanması, çalgı eğitiminde çalgıya özel eser ve etüt dağarı oluşturulması gibi gereklilikler göz ardı edilemez duruma gelmiştir.

Buna göre araştırmanın problemi

Dört telli klasik kemençe eğitiminde usta icracılığa yönelik dağar ve çalım önerileri neler olmalıdır?

Alt problemleri ise

1. Usta icracı kimdir?
2. Uluslararası ölçütleri ile virtüözite kavramı, klasik Türk müziğindeki ölçütleri ile usta icracılık kavramı ile uyumakta mıdır?
3. Klasik Türk müziğinde kullanılan “usta icracılık” ve uluslararası müzik dilinde kullanılan “virtüözite” kavramları arasındaki benzerlik ve farklılıklar nelerdir?
4. Klasik Türk müziği seslendiriciliğinde çalgının yeri; sadece söze eşlik midir yoksa çalgının tınısal ve teknik özellikleriyle etki meydana getirmek midir?
5. Günümüzde usta icracılığa yönelik akademik eğitim gerekli midir?
6. Kemençede usta icracı ölçütleri neler olmalıdır?
7. Geçmişten bu yana kemençe sazında usta icracı olarak kimleri tanımlayabiliriz?
8. Akademik usta icracılık kemençe eğitiminde kullanılması mutlak gerekli ilk on eser neler olmalıdır?

9. Görüşme formları sonucunda belirlenen dağar arasından teknik zorlukları ve makamsal yapıları gözetilerek seçilen beş eser için sunulan çalım önerileri nasıl olmalıdır? şeklinde belirlenmiştir.

5. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışmanın amacı, usta icracılığın önemini vurgulayarak, dört telli kemençe usta icracılık eğitiminde kullanılabilecek bir dağar belirlemek ve belirlenen dağar arasında seçilen beş eser için çalım önerileri sunmaktır.

Her çalgı için öncelikle bilimsel metot yazımının öneminin ve ardından ileri icra eğitiminin yapılabilmesi için oluşturulması gereken altyapının gerekliliğinin vurgulanması, dört telli kemençe sazının yapısı, ses sahası ve kendine özgü çalım standartları doğrultusunda oluşturulacak usta icracılık eğitime yönelik dağar önerilerinin sunulması, dört telli kemençe için önerilen eserlerin, esere ve kullanılan tekniklere uygun şekilde yazılacak etütlerle çalışılması, eserlerin çalışma aşamalarının ve icrasının kayıt altına alınması araştırmanın en temel amaçlarıdır.

Mesleki çalgı eğitiminin önemi üzerinde durmak, Türk müziği çalgı eğitimindeki var olan sıkıntılara değinmek, usta icracılığı tanımlamak, sorgulamak, usta icracılığa yönelik akademik çalgı eğitiminin önemini vurgulamak ve Türk müziği çalgı eğitiminde çalgıya özel dağarın gerekliliği üzerinde durmak ise araştırmanın diğer amaçlarını ortaya koymaktadır.

6. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Araştırma; konusu ve içeriği itibari ile,

1. Türk müziği çalgı eğitiminde, kemençe tarihi ve eğitimi konusunda ilk kez bir bütün olarak bilgiler sunması,
2. Türk müziği çalgı eğitiminde, dört telli kemençe usta icracılık eğitimi için materyal sunması açısından ilk olması,
3. Usta icracılık çalgı eğitiminin gerekliliğini vurgulaması,
4. Çalgı dağarının geliştirilmesinin gerekliliğine değinmesi,
5. Vürtüözitenin öneminin vurgulanması, Türk Müziği'nde usta icracılık kavramının ele alınması,

6. Diğer Türk müziği çalgıları için de böyle bir dağarın belirlenmesi ve çalım teknik önerileri üretilmesi konusunda kaynak ve örnek teşkil etmesi,
7. Araştırmada ele alınan beş eserinden solo olarak ilk kez icra edilip kayıt altına alınması bakımından önem taşımaktadır.

7. ARAŞTIRMANIN SAYILTILARI

Bu araştırmada;

1. Araştırma için belirlenen nitel ve nicel betimsel yöntemlerin geçerli ve güvenilir olduğu ve araştırma için gerekli bilgi ve verilere ulaşmayı sağlayacak nitelikte olduğu,
2. Kaynakların ve araştırma içeriğinin araştırma için yeterli olduğu,
3. Araştırmaya katılan kemençevilerin ve kemençe eğitimcilerinin objektif, içten ve samimi cevaplar verdikleri sayıltılarından hareket edilmiştir.

8. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI

Bu araştırma;

1. 2010-2012 yılları zaman dilimi,
2. Konservatuvarların Türk Müziği Eğitimi veren Konservatuvar-Bölüm-Anasanat Dalı/Dalları,
3. Klasik kemençe eğitimi yürüten/yürütmüş öğretim elemanları,
4. Klasik kemençe icracıları (TRT, Kültür Bakanlığı'na bağlı korolar, özel kurum ve kuruluşlar),
5. Araştırmaya ilişkin dolaylı ve doğrudan ilgili tez, makale, bildiri, seminer her türlü yazılı, görsel kaynaklar,
6. Araştırmacının maddi olanakları ile sınırlıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, çalışma grubu, literatür taraması, veri toplama yöntemleri, verilerin toplanması ve veri işleme yöntemlerine yer verilecektir.

1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu araştırma; dört telli kemeçe ileri icra eğitimine yönelik dağar ve çalım önerilerini ortaya koymak için hazırlanmıştır. Araştırma, genel çerçevesi, amacı ve yöntemi bakımından durum tespiti için tarama modelini esas alan nitel ve nicel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı betimsel bir araştırmadır.

Tarama modelleri (survey); geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değıştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, onu uygun bir biçimde gözleyip belirleyebilmektir (Karasar, 1994: 77).

Kaptan (1989: 34), betimleme araştırmalarını “ mevcut olayların daha önceki olay ve koşullarla ilişkilerini de dikkate alarak, durumlar arasındaki etkileşimi açıklamayı hedef alır” olarak açıklar. Gökçe (2004: 60) ise bu modeli şu şekilde açıklar: “Tarama araştırması toplumsal bilimlere sayısal çalışma olanağı getirmiştir. İstatistik kavramı, teknik ve işlemlerinden geniş bir ölçüde yararlanılmaktadır. Başka bir deyişle tarama araştırmaları istatistiksel ölçümlerle temellendirilmiştir. Genellikle bu tür araştırmalarda soru kâğıdı (anket) ya da görüşme tekniğı kullanılır”.

Sosyal araştırmalarda tasvir metodunun özel bir şekli de “Survey”dir. Buna “Tarama Modeli” de denilmektedir. Survey araştırmalarıyla objelerin, olay ve olguları, kavramların ne oldukları açıklanmaya çalışılır. Bu tür incelemeler, mevcut durumları, şartları ve özellikleri olduğu gibi ortaya koymaya çalışır.” (Aslantürk, 1999: 101)

Bu amaç çerçevesinde biçimlendirilen araştırma modeli, alan yazın taraması ile başlamıştır. Kaynak taraması ve ön alan araştırması veri toplama araçları olarak

kullanılması planlanan araçlarda yer alabilecek temel boyutlara ve soruların oluşturulmasına önemli bir katkı sağlamıştır. Tüm bu süreç dört telli kemençe ileri icra eğitimi ve usta icracılık konusunda bir durum saptama olgusu olarak tanımlanabilir.

Bu çalışma genel olarak iki farklı kısımda gerçekleştirilmiştir. Birinci kısım araştırma konusuna ilişkin olarak kemençe icracılığı ve kemençe eğitimi konularında Türkiye’de uzman olarak tanımlanan kişiler ile görüşmelerden ve bu görüşlerin betimlenmesinden oluşmaktadır. Uzman kişilerin belirlenmesinde kemençe alanında kişilerin konuya hâkimiyetleri ve icracılıkları göz önüne alınmıştır.

Çalışmanın ikinci kısmı ise birinci kısımda elde edilen veriler doğrultusunda seçilen beş eserin çalım önerilerinin hazırlanmasından oluşmaktadır. Seçilen beş esere uygun makamsal, ritimsel ve melodik yapıları göz önüne alınıp, yay ve çalım teknikleri nota üzerinde belirtilerek MUS 2 yazılım programı kullanılarak etütler yazılmıştır. Etütlerin adım adım çalışma aşamaları hd görüntü kalitesinde kayıt altına alınmıştır. Etütler rehberliğinde çalışılan eserlerin, kemençe sazına uygun notaları MUS 2 yazılım programı kullanılarak bilgisayar ortamına aktarılıp, hd görüntü kalitesinde kayıt altına alınmıştır.

Bu araştırmanın birinci kısmının yürütülmesinde nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Belirlenen yöntem ve oluşturulan temel yapı çerçevesinde durum çalışması (case study) araştırmanın deseni olarak seçilmiştir.

Görüşme (interview) tekniği, bir konu hakkında, ilgili kişi(ler)den hazırlanan sorular çerçevesinde bilgi almaktır. Bu kişilerin kaç kişi ve konuların neler olacağı, araştırma konusuna, amaca bağlıdır ve diğer araştırma teknikleri içerisinde araştırmacıya ve görüşme yapılan kişiye esneklik, derinlik sağlayan bir gözlem tekniğidir.

Nitel araştırmalarda görüşme iki amaçla kullanılmaktadır. İlk olarak görüşme, veri toplamak için başat bir yöntem olabilir, ikinci olarak da gözlem, döküman analizi ya da diğer teknikler ile birlikte kullanılabilir (Bogdan ve Biklen, 1998: 94). “Görüşme yoluyla deneyimler, tutumlar, düşünceler, niyetler yorumlar, zihinsel algılar ve tepkiler gibi gözlenemeyen unsurlar anlaşılmaya çalışılmaktadır” (Yıldırım ve Şimşek, 2005: 23).

Araştırmaya veri sağlamak amacıyla görüşme formu hazırlanmıştır. Araştırma sürecinde şu esaslar gerçekleştirilmiştir:

1. Konuyla ilgili bilgi ve belgelerin, ilgili araştırmaların taranması,
2. Yurt içi ve dışı kaynakların belirlenmesi,
3. Araştırmaya ilişkin verilerin elde edilebilmesi için görüşme formunun hazırlanması,
4. Araştırmanın evren ve örnekleminin belirlenmesi,
5. Kemeçeviler ile ön görüşmeler yapılması, gönüllü olarak çalışmaya katılan icracı ve eğitimcilere ulaşılarak görüşme formlarının uygulanması,
6. Uygulama sonucu elde edilen verilerin yazılı ortama aktarılması,
7. Verilerin çözümlenmesi ve yorumlanması,
8. Araştırmanın raporlaştırılması.

2. ÇALIŞMA GRUBU

Bu çalışmanın evrenini, Türkiye’de kemeç alanında eğitim ve öğretim yapan üniversitelerin ilgili bölümleri, Türkiye Radyo Televizyon (TRT) Kurumu bünyesinde faaliyet gösteren TRT Radyoları, Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı devlet koroları ile özel kurum ve kuruluşlarda çalışan kişiler, örneklemini ise araştırmaya gönüllü olarak katılım sağlayan alanda araştırma yapmış araştırmacılar, sanatçılar ve öğretim elemanlarından oluşan on bir kişi oluşturmaktadır. Araştırmanın çalışma grubunda bulunan katılımcıların demografik özelliklerine ilişkin bulgular aşağıda sıra ile sunulmaktadır. Çalışma grubunun cinsiyete göre dağılımı aşağıdaki tablo 1’de verilmiştir.

Tablo 1. Cinsiyete Göre Dağılım

Cinsiyet	f	%
Kadın	6	54.54
Erkek	5	45.46
Toplam	11	100

Çalışma grubunda tablodan da anlaşılacağı üzere kadınların oranı daha yüksektir. Çalışma grubunun belirlenmesinde seçilen ölçüt, alanında uzman olmak olduğu için bu çerçevede çalışmaya katılacak olanların cinsiyetlerine göre dağılımı araştırmanın problem ve alt problemleri bağlamında önemli bir değişken olarak tanımlanmamıştır.

Çalışma grubunda araştırmaya katılan katılımcıların çalıştıkları (bağlı buldukları) kurumlara göre dağılımları aşağıdaki Tablo 2’de verilmiştir.

Tablo 2. Bağlı Bulunan Kurumlara Göre Dağılım

Kurum	f	%
Devlet Konservatuvarında öğretim elemanı	4	36.36
Kültür Bakanlığı Korolarında ve TRT Radyo Televizyonu’nda Sazende	4	36.36
Özel kurumlarda sazende ve eğitmen	3	27.28
Toplam	11	100

Çalışma grubundaki katılımcıların, Türkiye’nin değişik üniversitelerinde çeşitli akademik düzeyde çalışmalarını sürdüren dört (4) akademisyen, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) ve T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı korolarda saz sanatçılığı görevini sürdüren üç (3) sanatçı, özel kurum ve kuruluşlarda saz sanatçılığı ve eğitmenlik yapan halen aktif olarak çalıştıkları belirlenen 3 icracı oldukları belirtilmiştir.

Çalışma grubunda araştırmaya katılan katılımcıların öğrenim durumlarına ilişkin dağılımı aşağıdaki Tablo 3' de verilmiştir.

Tablo 3. Öğrenim Düzeyine Göre Dağılım

Öğrenim düzeyi	f	%
Doktora/Sanatta yeterlik	3	27.27
Yüksek Lisans	3	27.27
Lisans	5	45.46
Toplam	11	100

Katılımcıların öğrenim durumlarına bakıldığında grubun büyük çoğunluğunun doktora, sanatta yeterlilik ve yüksek lisans düzeyinde (6 kişi) dereceye sahip oldukları anlaşılmaktadır. Bu durum çalışmaya katkı sağlayan katılımcıların bilimsel düşünce sürecinden geçmiş oldukları biçiminde ifade edilebilir. Diğer taraftan bu bulgu katılımcıların aktif olarak kemençe eğitimi ve icracılık alanında halen aktif olarak bulunuyor olmaları da dikkate alındığında katılımcıların hem kuram hem de uygulama boyutunda önemli yaşam deneyimleri olduğu ve kuram ile uygulamayı birleştirdikleri biçiminde yorumlanabilir.

3. LİTERATÜR TARAMA

Araştırmanın konusu ile doğrudan ya da dolaylı ilişkili olduğu düşünülen kaynaklar (tez, makale, bildiri, araştırmalar, konser ve etkinlik kayıtları, görsel ve işitsel kaynaklar) incelenmiş, araştırmanın kuramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Kemençe icracıları ve öğretmenleri belirlenmiş, usta icracılık ve kemençe eğitiminde usta icracılığa yönelik problem ve alt problemleri oluşturulmuştur.

4. VERİ TOPLAMA YÖNTEMLERİ

Kemençe ve kemençe eğitimine yönelik konuların derlenip bilimsel araştırma yazım ve tekniklerine göre yazılması araştırmanın birinci bölümünü oluşturmaktadır.

Araştırmaya ilişkin veri toplayabilmek amacıyla araştırmacının hazırladığı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Ekiz, özellikle sosyal bilim

araştırmacılarının bu tekniği kullandığını belirtir (2003: 62). Karasar ise görüşmeyi; “szli iletişim yoluyla veri toplama (soruşturma) tekniği”(1994: 65) olarak tanımlar.

Yapılandırılmış görüşme formunun hazırlanması süreci;

1. İlgili alan yazının taranması, çalışma grubuna girmeyen alanda uzman müzik eğitimcisi ve akademisyenlerle görüşmeler, bu görüşmelerden elde edilen bilgilere dayalı olarak oluşturulan madde (soru) havuzu,
2. Eğitim bilimleri alan uzmanları (1 kişi) ve lme-değerlendirme (1 kişi) uzmanlarının görüş ve nerileri doğrultusunda 11 maddenin 8 maddeye indirilmesi,
3. Görüşme formuna son halinin verilmesi,
4. Görüşme formunun görüşleri alınmasına karar verilen ve çalışma grubuna giren Ankara, İstanbul, İzmir, Edirne’de profesyonel çalışmalarını sürdüren, alanında uzman kişiler ile uygulamanın yapılması biçiminde özetlenebilir.

Araştırmada elde edilen veriler nitel analiz yöntemleri ile değerlendirilmiş ve sonuçlar yine nitel olarak sunulmuştur. Elde edilen sonuçların yorumlanmasında alan yazındaki ilgili araştırma sonuçları ve görüşler dikkate alınmıştır.

Görüşme formunun uygulanması araştırmacının maddi olanakları da göz önünde bulundurularak; telefonla ve internet aracılığıyla yapılmıştır. Araştırmada kullanılan görüşme formu EK-3 te verilmiştir.

5. VERİLERİN TOPLANMASI

Araştırmanın birinci kısım çalışması için öncelikle alanda uzman kişilerin belirlenmesi gerçekleştirilmiştir. Bu amaçla alan yazın taramasına dayalı olarak araştırmanın temel konusunda uzman olarak kabul görebileceği düşünülen isimler araştırmacı tarafından belirlenmiştir. Araştırmacı kemece icracılığı ve kemece eğitimi üzerine çalışmalarda bulunan 30 uzman ismin bulunduğu listeye uzmanların da görüşleri doğrultusunda iki yeni isim daha eklenerek konu ile ilgili toplam 32 isim belirlenmiştir.

Belirlenen isimlere araştırmacı tarafından araştırmanın amacı, problemleri ve yöntemi ile araştırma konusunun kısaca tanıtıldığı ve kişinin bu çalışmaya destek olma adına görüşme gerçekleştirilme üzere e-posta ve telefon aracılığıyla görüşme talebi iletilmiştir.

Listedeki 32 katılımcı adaydan ulaşılabilen 24 katılımcının 17 kişisi bu çalışmaya görüş ve düşünceleri ile destek vermek istediklerini ifade etmişlerdir. Ancak araştırma sürecinde tarafların yaşadığı bazı özel durumlar (hastalık, yurt içi ya da dışı geziler vb.) nedeniyle toplam 17 olan uzman kişilerden 11'i ile görüşme gerçekleştirilebilmiştir. Katılımcılarla görüşmeler 08.02.2012 ile 27.05.2012 tarihleri arasında telefon ve internet aracılığı ile gerçekleştirilmiştir. Tüm katılımcıların araştırmacıyı içten karşılaması, araştırılan konuya ilişkin motive edici tutumları araştırmacıyı cesaretlendirmiştir.

Araştırmanın ikinci kısmı ise birinci kısımda elde edilen veriler doğrultusunda seçilen beş eserin alım önerilerinin hazırlanmasından oluşmaktadır. Seçilen beş esere uygun makamsal, ritimsel ve melodik yapıları göz önüne alınıp, yay ve alım teknikleri nota üzerinde belirtilerek MUS 2 yazılım programı kullanılarak etütler yazılmıştır. Etütlerin adım adım çalışma aşamaları hd görüntü kalitesinde kayıt altına alınmıştır. Etütler rehberliğinde çalışılan eserlerin, kemeçe sazına uygun notaları MUS 2 yazılım programı kullanılarak bilgisayar ortamına aktarılıp, hd görüntü kalitesinde kayıt altına alınmıştır.

6. VERİLERİN İşLENMESİ

Bilimsel amaçlı çalışmalarda toplanan verilerin değerlendirilmesi gerekir. Bu çalışmada ihtiyaç analizine yönelik verilerin çözümlemesinde, sorulara verilen cevaplar, kullanma sıklığına göre benzer cümleler arasından ilgili örnek cümlelerle, kategorilere ayrılarak maddeleştirilmiştir. Çalışma verilerinin analizinde katılımcıların görüşleri betimlenerek içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Yapılan görüşmeler yazılı metin olarak bilgisayar ortamına aktarılmıştır.

Araştırmacı bu çalışmada eserlerin etütlerinin yazılmasında ve alım önerilerinde özgün bir analiz tekniği kullanmıştır. Araştırmacının kullandığı özgün yöntemeye göre; eserlerin makamsal ve ritimsel yapıları doğrultusunda alım teknikleri

ve yay kullanım teknikleri belirlenmiş olup, uluslararası müzik kuralları ve işaretleri kılavuz olarak alınmıştır.

3.BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, alt problemlerin sıralanmasına uygun olarak usta icracılık kavramını tanımlamada, usta icracının ölçütlerini belirlemede ve dört telli kemençe eğitiminde usta icracılık için dağar belirleme aşamalarında, bu sazı icra eden değerli kemençevilerin görüşlerine ve önerilerine yer verilmiştir.

1. BİRİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Usta icracı kimdir?

Usta icracıyı tanımlamak için katılımcılara “Sizce usta icracı kimdir?” sorusu sorulmuş alınan dönütler sonucunda şu verilere ulaşılmıştır.

Usta icracı; sazında doğru tutuş, seslendirme ve iyi ton çıkarabilme konularında hakim olabilen, sağ ve sol el hakimiyetini en üst seviyeye taşımış, her ton ve makam seslerini net ve temiz bir şekilde icra edebilen, transpozisyon konusunda kendini yetiştirmiş, müzikal yaratıcılığa sahip, soliste eşlik konusunda başarılı, solo performansta hem teknik hem de artistik yönde kendini kanıtlamış, müzik genel kültürünün yanında entelektüel bir bakış açısına sahip olan, yeniliklere açık, dünya müzik ve müzisyenlerinin takipçisi, icrasında kendine ait bir tavra (üsluba) sahip, farklı tarzlarda müzikleri icra edebilen, doğaçlama müzikal gezintileri layıkıyla yapabilen kişidir.

Görüşme formu sonucunda alınan dönütlere baktığımızda usta icracılık ünvanının önemini ve getirdiği sorumlulukları ayrıntıları ile görmekteyiz. Usta icracının sadece solo icrada değil soliste eşlik konusunda da üst seviyede olması gerekliliği bizlere Türk müziğindeki usta icracılık konumu hakkında fikir vermektedir. Yine Türk müziğinin vazgeçilmez özelliklerinden biri olan taksim formunun icracılıkta taşıdığı önem, usta icracıyı açıklayan ölçütlerin arasında dikkati çeken en önemlilerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

2. İKİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Virtüözite ve usta icracılık kavramları birbirini karşılar mı?

Bu soruyu cevaplamak adına katılımcılara “Sizce uluslararası ölçütleri ile virtüözite kavramı, klasik Türk müziğindeki ölçütleri ile usta icracılık kavramı ile uyuşmakta mıdır?” sorusu yöneltilmiş alınan dönütler doğrultusunda şu verilere ulaşılmıştır.

Literatürde virtüöz kelimesi İtalyanca (virtuoso, Latince: virtuosus): "kabiliyetli, becerikli" anlamına gelen bir kelimedir. Genellikle müzik ve resim alanında kullanılır. Zannedildiği gibi sadece müzikte kullanılmaz. Resmi bir ünvan değil bir iltifattır. Ancak günümüzde bir ünvan gibi kullanılmaya başlanmıştır.

Virtüöz, harcadığı çabayı dinleyiciye fark ettirmeden en büyük teknik güçlüklerin üstesinden gelebilen icracı, bir sanatta, bir etkinlikte çok yetenekli olan, büyük ustalık kazanmış kimse (resim virtüözü) anlamlarını taşımaktadır. Sanat alanının bir dalında işini (teknik, tavır ve yorum bakımından) en üst seviyede yapan kişiye virtüöz, sanat alanındaki büyük ustalık becerisine ise virtüözite diyebiliriz. Kelimeye Türkçe bir karşılık verdiğimizde ise karşımıza usta kelimesi çıkmaktadır. Sanılanın aksine virtüöz kelimesi sadece müzikte değil sanatın diğer alanlarında da kullanılmaktadır.

Kişilere “usta icracı” ve “virtüöz” kavramlarına ilişkin sorulan sorudan aldığımız yanıtlara göre; iki kelimenin aynı anlama geldiği, birinin uluslararası alanda diğerinin ise Türk müziğinde çalgısında en üst düzeyde müzikal seslendirme yapan kişi olduğu sonucuna varılmaktadır. Aldığımız cevaplara göre virtüöz ve usta icracı kavramları anlam bakımından farklılık taşımamakta olup müziğin türüne çalgıya ve coğrafyaya göre ölçütleri şekillenmekte ve iyi icracılık anlamına gelen bu kelimeler buna göre değerlendirilmektedir.

Alınan cevaplarda dikkati çeken bir hususu şöyle açıklayabiliriz; Klasik Batı müziği, çalgısal bir müzik yapısına sahip olmasından dolayı çalgıya özel dağarlara sahiptir. Bu virtüözitenin batı müziğinde göze çarpan bir ünvan olmasını sağlar. Bunun yanında Türk müziğinin söze dayalı bir müzik olması, bu sebeple saz eseri dağarının yeterli sayıda olmayışı usta icracı ünvanının çok fazla göze çarpmasını

açıklar. Türk müziğinde çalgıya özel yeterli dağar olmaması, dile getirilmesi ve üzerinde durulması gereken önemli bir konudur.

Bir kemençeви soruya farklı yaklaşmış ve bu iki kelimenin birbirini karşılamadığını düşündüğünü ifade ederek, usta icracılığı Türk müziği ile ilişkilendirmiş, taksim yapma yetisine sahip olan usta icracıların Batı müziğindeki virtüözlerden üstün olduğunu belirtmiştir. Sonuç olarak yine her alanda ve coğrafyada farklı şekillenen usta icracı/virtüözite ölçütleri göze çarpmaktadır.

Bu bağlamda, Virtüöz/Usta icracı ve Usta icracılık/virtüözite kelimelerini tanımladıktan sonra karşımıza sanat alanına ve o sanattaki alana göre usta icracı/virtüözite ölçütlerinin belirlenmesi gerekliliği çıkmaktadır. Çünkü her sanat dalına göre, her coğrafyaya göre ve her çalgıya göre ölçütler değişiklik gösterebilir. Bizim alanımız müzik olduğuna göre tanımlamamız gereken usta icracı ölçütleri Türk müziği çalgı seslendiriciliğine göre olmalıdır. Usta icracının sahip olması gereken ölçütleri şu şekilde sıralayabiliriz;

- Sazında doğru tutuş pozisyonuna sahip olmak,
- Sazından iyi bir ton çıkarmak,
- Sazın teknik zorluklarını yenmiş olmak,
- Müziği anlamış olmak,
- Entelektüel bir bakış açısına sahip olmak,
- Perdelere hakim olmak, sesleri temiz bir şekilde tınlatmak,
- Eserleri rahatlıkla transpoze edebilmek,
- Türk müziğindeki sözlü müzik repertuarının çokluğunu göz önüne alarak soliste iyi eşlik edebilmek,
- Solo performansta kendini kanıtlamış olmak,
- Teknik eserlerde pozisyonlara hakim olmak,
- Süratli eserlerde perdelere hakim olmak,
- Müzik genel kültürünü her daim geliştirmek,

- Yeniliklere açık olarak dünya müziklerini ve müzisyenlerini takip etmek,
- Doğaçlama müzikal gezintileri, artistik açıdan en iyi teknik ve tavrısal özelliklerle, didaktik açıdan ise makamsal özellikleri en doğru şekilde nağmelere dökerek yapmak,
- İcra ettiği esere kendine ait yorum ve güzellik katıyor olabilmek,
- Dinleyenlerde kendisine ait etkiler bırakabilmek,
- Müzikal yaratıcılığa sahip olmak,
- Zaman içerisinde gelişen yeni teknikleri, yeni müzik akımlarını takip edebilmek ve bunu sazına yansıtabilmek,
- Gerektiğinde sadece Türk müziğinde değil geleneksel müzikler, klasik Batı müziği, caz, blues vb. müzik türlerinde de icralar gerçekleştirebilmek, tüm bunları yaparken önemli bir deneyime sahip olmak.

3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

İkinci alt problem bağlamında katılımcılara “Sizce yukarıdaki soru çerçevesinde klasik Türk müziğinde kullanılan usta icracılık ve uluslararası müzik dilinde kullanılan virtüözite kavramları arasındaki benzerlik ve farklılıklar nelerdir?” Sorusu yöneltilmiş, alınan cevaplar doğrultusunda şu verilere ulaşılmıştır.

Türk müziğinde usta icracının ölçütlerini belirledikten sonra uluslararası alandaki ifadesi ile virtüözite ve bizdeki ifadesi ile usta icracı arasında oluşan, müziğin ve çalgıların farklılıklarından kaynaklanan benzerlik ve farklılıklarına göz atmak gerekir.

Görüşme formundan aldığımız sonuçlara göre virtüözite ve usta icracılık kavramlarının benzerlik ve farklılıklarını şu şekilde sıralayabiliriz;

- Klasik Batı müziğinde her enstrümanda virtüöziteyi tanımlayan veya bu eserler çalındığında evet gerçekten bu çalan kişi virtüözdür denilecek çalgıya özel eserler mevcuttur. Klasik Türk müziğinde ise birkaç besteci hariç (Şerif Muhittin Targan, Hasan Ferit Alnar, Reşat Aysu gibi) çalgıya özel bir eser repertuarı mevcut değildir. Saz eserlerine gereken önemin verilmediği söylenebilir ki bu da klasik Türk müziğinin söze dayalı bir müzik olmasından

kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bizdeki usta icracı kavramı daha çok sesleri temiz tınlatma ve makamlara göre perdelere hakim olmaktan öteye gidememektir.

- Virtüözite kavramının milleti, milliyeti olduğu söylenemez, iyi bir icracı dünyanın her yerinde kabul görüp ve yine dünyanın her yerinde aranan istenilen, farklı alanlardan farklı müzisyenlerle birlikte müzik yapan icracıdır. Virtüöz de usta icracı da her müzikte her ortamda aynıdır, sadece bu kriterler her müziğe göre farklılık gösterir. Örneğin; Hindistan'daki bir tabla icracısı ile Koreli bir gayageum icracısı tabî ki farklı kriterler çerçevesinde değerlendirilecektir.
- Türk Müziği söz müziği ağırlıklı bir müzik olup saz müziği 20 yy. itibari ile önem kazanmıştır. Klasik müziğe baktığımızda ise karşımıza neredeyse (opera, müzikal, operet vs. eserleri hariç) hiç sözlü eser çıkmamaktadır. Bu durumda çalgı müziği ve çalgılar önem kazanmış, çalgılara özel eserler ve etütler yazılmıştır. Dolayısı ile uluslararası benimsenmiş bir müzik olan klasik müzikteki virtüözite kavramında çalgıya özel yazılmış eserler ve bu eserlerden oluşan her saz için belirtilmiş eser ve teknik kriterler mevcuttur. Bu durum bizim müziğimizle kıyaslanır ise bizim müziğimizdeki usta icracıların eser repertuar ve teknik kriterleri bizim müziğimizin yapısal boyutuna göre şekillenecektir. Kavramların arasında anlam bakımından bir farklılık değil, sahip oldukları müzikal yapı, çalgılar ve çalgı repertuarı kriterleri arasında farklılık mevcuttur.
- “Ulusallık” ve “uluslar arası” kavramları farklı kültürel değerlere sahip olabilmektedirler. Milli müziğimizin geleneksel tarafını yansıtan Türk müziği (Makam Müziği + Halk Müziği), her uluslararası geleneksel müzik gibi kendine özgü değerlere sahiptir. Bu değerler çerçevesinde “usta icracılık” kavramı, uluslararası platformda yer alan “virtüözite” kavramı ile aynı anlama gelse de, öğrenim sistemi, uygulama ve müzikal gelişim bakımından farklılık göstermektedir.
- Türk müziği alanındaki en büyük zorluklardan biri olarak karşımıza transpoze sorunu çıkmaktadır. Çünkü hangi eseri nereden icra edecek olursanız olun

karşınızda aynı nota bulunmaktadır. Klasik Batı müziğinde ise eser hangi tonda bestelenmişse o tonda çalınmaktadır. Bizim ki gibi bir durumu onların karşısına getirdiğinizde sanırım gülümseyeceklerdir. İki kavram anlam bakımından aynı şeyi anlatsa da farklı müzikler olarak değerlendirdiğimizde bizim müziğimizdeki usta icracılar transpoze yapabilme konusunda daha fazla yeterliliğe sahiptirler.

- İki kavram anlam bakımından farklılık taşımaya da Türk müziği karakteristik ve uygulama özellikleri bakımından doğaçlamayı içinde barındıran bir müziktir. Türk müziğindeki virtüözler doğaçlama konusundaki hâkimiyetleri ile farklılık kazanmaktadırlar.
- Virtüöz de usta icracı da çalgının tüm teknik olanaklarını zorlayan bir icra geliştirmek ve iyi müzik ortaya çıkarmakla mükelleftir. Müziğin yapısı, çalgıların farklılığı ve geleneksel müzik boyutu işin içine girdiğinde öğretim yöntemleri, çalgıda yapısal gelişime bağlı standardizasyon, çalgının yan aksesuarlarının imali, müziğe hak ettiği önemi veren devlet politikası vb. gibi konularda farklılıklar ortaya çıkmaktadır.

Aldığımız cevaplar bir önceki soruya paralel şekillenmiştir. Kelimelerin anlam olarak aynı olduğu öğretim yöntemlerine, çalgıda yapısal gelişime bağlı standardizasyona, çalgının yan aksesuarlarının imaline, müziğe hak ettiği önemi veren devlet politikalarına, uygulama alanlarına, bulunduğu coğrafyaya ve müzik türüne göre değerlendirme ölçütlerinin değişeceği sonucuna varılmıştır.

Türkiye çerçevesinde konuya yaklaştığımızda sanat eğitimi politikalarına göz atmak gerekir. Bu konuyu irdelemek, şu anki konumunu getirilerini ve eksiklerini tespit ederek nasıl iyileştirileceği konusunda çözümler üretmek sanatın daha da gelişmesi adına faydalı olacaktır. Bu bağlamda usta icracı ünvanı da giderek dikkat çekmeye ve hakkettiği değeri görmeye doğru yaklaşacaktır.

4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Klasik Türk müziği seslendiriciliğinde çalgının önemi nedir?

Uluslararası alanda kabul görmüş klasik Batı müziği ile klasik Türk müziğinin yapısal farklılıklarından ve çalgıların farklılıklarından doğan usta icracı

ölçütlerindeki değişiklikleri göz önüne aldığımızda belki de dikkatimizi en çok çeken durum çalgı müziği dağarının yeterli sayıda olmayışıdır. Bu durumun en gerçekçi dayanağı Türk müziğinin söze dayalı bir müzik oluşudur. Klasik Türk müziğinin, son dönem çalgı müziği adına yaşadığı gelişmeyi de göz önüne aldığımızda tahminen %10'luk bir kısmı saz müziği dağarını oluşturmaktadır. Bu tablo karşımıza başka bir soruyu çıkarmaktadır. Klasik Türk müziği seslendiriciliğinde çalgının yeri nedir? Bu soruya cevap aramak için katılımcılara “Sizce, klasik Türk müziği seslendiriciliğinde çalgının yeri; sadece söze eşlik midir yoksa çalgının tınısal ve teknik özellikleriyle etki meydana getirmek midir?” Sorusu sorulmuş alınan dönütler sonucunda şu verilere ulaşılmıştır.

- Çalgı her iki alanda da farklı önem arz eder. Sözlü bir esere eşlik ediliyorsa eşlik önceliktir ve çalgının özellikleri göz önüne alınarak eşlik edilmelidir. Fakat söz konusu saz müziği ise burada öncelikler değişir. Sazın tınısı, çıkarılan ton, teknik hâkimiyet, tavır ve kişisel yorum ön plana çıkar. Her iki icra türünde de perde hassasiyeti olmazsa olmaz bir konudur ve en üst seviyede dikkat edilmesi gerekir.
- Türk müziğinde soliste eşlikte yapılan toplu icralarda çalgılar her zaman tam anlamıyla tınısal özelliklerini gösterememektedir. Teknik özellikleri göstermek ise eşlikte ve toplu icrada mümkün değildir. Eşlik icracısı ve usta icracı kriterleri farklılık göstermekte ve müziğimizde her iki alanda da başarılı icracılar yetiştirilmektedir.
- Türk müziğinin söze dayalı bir müzik olduğunu düşündüğümüzde eşlik konusu büyük önem kazanmaktadır. Soliste eşlik gerçek anlamda zor ve ustalık gerektiren bir iştir. Çalgının tınısal ve teknik özellikleri ile etki meydana getirmek için de doğru eserler doğru ton çıkarma ve her konuda çalgıya hâkimiyet çok önemlidir. Usta icracı her iki icra vasfına da sahip olmalıdır.
- Bu konu, geleneksel ve modern olmak üzere iki alanda ele alınabilir. Geleneksel sözlü eser icraları söz konusuysa sazendenin ve hanendenin, eserin yazıldığı döneme ait üslubu yansıtmaları gerekmektedir. Her dönemde öne çıkan müzikal öğeler değişmekte olduğundan, eserlerin dinamik,

romantik, sade, süslü vb. açılardan seslendirilmeleri farklılık yaratmaktadır. Geleneksel saz eseri icralarında da, döneme ve bestekâra uygunluk önem taşımaktadır. Çalgıların teknik özelliklerini yansıtabilmelerine olanak sağlayan saz eserleri (sözsüz eserler) ise, son yüzyıllara ait bir özellik olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, Türk makam müziği seslendiriciliğinde çalgının yeri, ne sadece söze eşlik, ne de çalgının tınısal ve teknik özelliklerinin ön plana çıkarılması olmalıdır. Bestecinin isteği doğrultusunda hareket edilmeli, bu bilinmiyorsa, eserlerin ait oldukları dönemin üslubu dikkate alınmalıdır.

- Türk müziğinin çok belirleyici bir özelliği vardır. Bu, Batı müziğinden farklı olarak Türk müziğinin çalgısal bir müzik olmayışı, temel çizgisinin solist esaslı bir müzik oluşudur. Dolayısıyla Türk müziğinde her zaman çalgılar ikinci planda kalmış, deyim yerindeyse çalgıların fonksiyonu hep solisti “asiste etmek” ten ibaret olmuştur. Enstrümantal olarak bestelenen müzik eserlerinde bile (Peşrev, Saz Semaisi, Longa, Sirto) bestecinin ufku ve eserlerin sınırları çalgıda sanki bir solist varmış gibi besteleme tekniğini geçememiştir. Kaldı ki Türk müziğinin elimizde bulunan eserlerinin içinde saz eserlerinin toplamının % 6–7 oranını bile bulamayışı çalgısal müziğin Türk müziğindeki önemini gösterir. Türk müziği çalgıları için bestelenen eser sayısı maalesef yok denecek kadar azdır. Şu çok iyi bilinen bir gerçektir ki müzikte özel olarak çalgılar için yapılan beste ve çalışmalar çalgıların gelişiminin temel dinamiğidir.

Türk müziği yüzyıllardır süregelen köklü bir müziktir. Eserler insan sesine göre şekillenmiş, çalgıların müzikteki yeri de bu bağlamda oluşmuştur. Taksimler dışında solo performans sergileme düşüncesi 20. yy’ın başlarında dikkat çekmeye başlamış, saz müziği kendine Türk müziği dağarı içerisinde önemli bir yer edinmiştir. Çalgının yeri 20. yy itibari ile sadece söze eşlikten ibaret olmaktan çıkarak, saz eserlerinin çoğalması ile sazların solo performansları da önem kazanmıştır. Tanburi Cemil Bey ile başlayan usta icracılık konumu giderek dikkat çekmeye başlamış, saz müziği besteciliğine doğru bir yöneliş gerçekleşmiştir. Tüm bunlar çerçevesinde çalgının Türk müziğindeki yeri hem soliste eşlik hem de solo icradır diyebilmek mümkündür.

5. BEŞİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Usta icracılığa yönelik akademik eğitimin önemi nedir? Sorusunu cevaplamak adına katılımcılara “Günümüzde usta icracılığa yönelik akademik eğitim gerekli midir?” sorusu sorulmuş ve alınan dönütler sonucunda şu verilere ulaşılmıştır.

- Kesinlikle gereklidir ama bu akademik eğitim nasıl olmalıdır? Şu anki müziği bağlayan akademik sistem, arzulanan sistem midir?
- Akademik bir eğitim her zaman gereklidir. Usta- çırak ilişkisi de her zaman geçerlidir. Bu çerçevede zaten akademik çalgı eğitiminde de usta-çırak ilişkisi halen devam etmektedir ve etmelidir.
- Sadece usta icracılığa yönelik akademik eğitim değil, çalgı eğitiminin her aşamasında sistemli metot eğitimi şarttır. Tabi ki usta-çırak eğitimi göz ardı edilemez ama değişen ve gelişen eğitim platformunda sistemli metot ile verilecek eğitim her aşamada daha faydalı olacaktır.
- Bir çalgı virtüözünün hem sazında hem de Türk müziği ve nazariyatında akademik eğitim alması şarttır.
- Akademik eğitim mutlaka gereklidir. İleri derecede solfej ve müzik bilgisi olmadan usta icracı olabilmek mümkün olmayacaktır. Ancak üstün yetenekli kişiler belki bu eğitimi almadan da ustalaşabilirler (İhsan Özgen örneği gibi).
- Gelişen çağımızda akademik eğitim mutlaka gereklidir. 1800 – 1900’lerin virtüöz – ustalık kavramı ile bu günkü anlayış arasında büyük farklar vardır. Her gün hızlanan, gelişen bir dünya var. Bu gelişimleri ancak akademik bir eğitim ile yakalayabiliriz.

Türk müziğinin sözlü eserlerin çoğunluğunda oluşan bir müzik olmasına karşın son dönemlerde (20.yy başlarından itibaren) saz müziği önem kazanmaya başlamış, Türklere ve Türk müziğine ait çalgıların büyümesi, güzelliği ve etkileyici yanı keşfedilmiş, çalgısında kendini kanıtlamış usta icracılar ve çalgı müziği bestekârları yetişmeye başlamıştır.

Çalgı müziğinin son dönemdeki gelişimini düşündüğümüzde ise akademik çalgı eğitiminin önemi göz ardı edilemeyecek boyutlara gelmektedir. Usta icracılığa yönelik akademik eğitimin de biran önce ele alınması ve eğitim programlarına alınması gereklidir. Böylelikle hem çalgı müziği ilerleyecek hem de usta icracılık hak ettiği değere ulaşacaktır.

6. ALTINCI ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Klasik kemençe sazında usta icracı ölçütleri nelerdir? Sorusuna yanıt aramak için katılımcılara “Sizce kemençede usta icracı ölçütleri neler olmalıdır?” sorusu sorulmuş alınan dönütler sonucunda şu verilere ulaşılmıştır.

Genelden özele doğru geldiğimizde virtüöz(usta icracı), virtüözite(usta icracılık), Türk müziğinde usta icracı ölçütlerini tanımladıktan sonra, görüşme formu sonuçlarının ışığında klasik kemençede usta icracılık ölçütlerini şu şekilde tanımlayabiliriz;

- Sazı doğru tutmak,
- Yaya hakim olmak,
- Sazdan doğru ve güzel ton çıkarmak,
- Her makama ait perdeleri doğru basabilmek,
- Özellikle tiz pozisyonlardaki hâkimiyet sağlayabilmek,
- Teknik hâkimiyeti(sürat, pozisyon, yay kullanımı) sağlayabilmek,
- Eseri özünü bozmadan yorumlayabilmek,
- Transpozisyon hâkimiyetine sahip olmak,
- Özellikle Tanburi Cemil Bey, Refik Fersan, Şerif Muhittin Targan, Refik Tal’at Alpman, Münir Mazhar Kamsoy, Mesud Cemil Bey, vb. bestekârların eserlerini, yukarıda sayılan özelliklere uygun bir şekilde icra edebilmek klasik kemençe ölçütlerini belirleyebilir.
- Usta bir icracının iki nota arasındaki genişliği kemençe üzerinde tam belleyip detonasyon ve ya sürtanasyon olmaksızın anında basabilmesi gerekir.

- Dikte yeteneğinin ve hafızasının kuvvetli olması gerekir. Böylelikle ilk gördüğü eseri hemen hemen yanlışsız çalabilir.
- En önemlisi de icrasına kendinden bir şeyler katabilmeli ve tavır ve tarzı kendine özel olmalıdır. Dinlendiği zaman fark edilir bir kemeçevi olabilmelidir.
- Klasik kemeçede usta icracı olabilmek için hem usta-çırak ilişkisini devam ettirmek hem farklı yorumları dinlemek hem de iyi bir eğitime sahip olmak gereklidir.
- Kemeçe sazında vibrasyon oldukça önemli bir yer tutmaktadır. İcracının bunu dengelemesi gerekmektedir aksi takdirde detonasyon ve sürtonasyon gerçekleşir.
- Kemeçe kaç telli veya hangi boylarda olursa olsun, sazın teknik zorluklarını yenebilen, belli bir müzikal estetiğe ve üsluba sahip, çevresinde kabul görmüş her müzisyen kemeçe sanatçısı “usta icracı” olarak anılabilir.
- Yayı doğru şekilde kullanmalıdır.
- Deşifasyonu ileri olmalıdır.
- Ritim duygusu ileri seviyede olmalıdır.
- Taksim yaparken, makamlar arası geçişlerde başarılı olması; makam geçişlerinde, farklı tonları kullanmakta ustalık göstermesi gerekir (Örneğin; 4 ses hicazdan, yerinde rasta geçmek gibi) .
- Farklı tonlarda çalarken, kemeçe hâkimiyeti yüksek olmalıdır.
- 4. teli kemanlardaki gibi yüksek pozisyonlarda kullanabilmelidir.
- Farklı müzik türlerini icra edebilmelidir.
- Türk müziği makamlarını iyi bilmeli, bu sayede çalınan eserlerdeki geçkileri iyi kavrayabilmelidir.
- Sağ ve sol elini çok iyi kullanabilmelidir.
- Kendi kişisel tavrını yaratabilmelidir.

- Ustanın en önemli özelliği yorum yapabilme derecesidir, iyi bir yorumcu olmalıdır.
- İcrasında her türlü teknik özelliklere (ajilite, pozisyon, glisando, çarpma vs.) sahip olabilmelidir.

Türk müziği çalgı eğitiminde her saza göre ayrı ayrı ölçütler belirlemek zor olacaktır. Klasik kemençe eğitiminde herkes tarafından kabul görmüş her seviyeye uygun sistemli metotlara sahip olunabilseydi, şu metodu şu seviyeye kadar gelen ya da bitiren evet usta icracıdır diyebilmemiz mümkün olabilirdi. Bu durumda usta icracılık konumuna sadece eserler üzerinden ölçütler belirlemek uygun olacaktır. Çalgının tınsal özelliklerini ortaya koyacak, sanatçının artistik kabiliyetini gösterebileceği teknik zorluklar içeren eserler seçmek, klasik kemençe usta icracılığında ölçütleri belirlemede bizlere yardımcı olacaktır.

7. YEDİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Kemençe usta icracıları kimlerdir? Sorusuna yanıt almak için katılımcılara “Belirlediğiniz bu ölçütler doğrultusunda, geçmişten bu yana kemençe sazında usta icracı olarak kimleri tanımlayabilirsiniz?” sorusu sorulmuş alınan dönütler sonucunda şu verilere ulaşılmıştır.

Belirlediğimiz bu ölçütler doğrultusunda, görüşme formundan çıkan sonuçları göz önüne alarak, geçmişten bu yana kemençe sazında usta icracı olarak tanımlayabileceğimiz sazandelerin isimlerini herhangi bir ölçüye bağlı kalınmaksızın sıraladık.

Tanburi CEMİL BEY

İhsan ÖZGEN

Cüneyd ORHON

Hasan ESEN

Derya TÜRKAN

Vasilaki

Aleko BACANOS

Ruşen Ferit KAM

Kemal Niyazi SEYHUN

Ekrem ERDOĞRU

Nihat DOĞU

Neva ÖZGEN

Derya TÜRKAN

Kaan SEZERLER

Filiz KAYA

Furkan BİLGİ

Emre ERDAL

Hristos EKMEKÇİOĞLU

Sokratis SİNAPOULOS

8. SEKİZİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Usta icracılığa yönelik eser dağarı neler olmalıdır? Sorusuna yanıt aramak için katılımcılara “Sizce akademik usta icracılık eğitiminde kullanılması mutlak gerekli ilk on eser neler olmalıdır?” sorusu sorulmuş alınan dönütler sonucunda şu verilere ulaşılmıştır.

Usta icracılığı, usta icracılığın Türk müziğindeki yerini, usta icracı ölçütlerini ve kemençe usta icracısının sahip olması gereken nitelikler sırası ile irdelenmeye çalışılmıştır.

Klasik Türk müziğindeki usta icracılık ölçütlerinde sahip olunması gereken nitelikleri belirlerken, Türk müziğini klasik Batı müziği ile karşılaştırdığımızda bizim müziğimizin söze dayalı bir müzik olması sebebi ile çalgıya özel eser dağarının yeterli boyutta olmadığı konusuna özellikle değinilmesi gerekli görülmektedir.

Bu sıkıntı kemençe dağarı içinde geçerlidir. Bugün sazında belli aşamalar kat etmiş usta icracılık derecesine erişmiş kişilerin çalabileceği kemençe sazına özel yazılmış eser dağarı ne yazık ki bulunmamaktadır. Bu sorundan yola çıkarak bu sazı

icra eden kemençe sanatçılarının fikirleri doğrultusunda, kemençe sazında usta icracı diyebileceğimiz kişilerin konser programlarında çalabileceği ve bu sazın ileri icra eğitiminde kullanılabilecek eserler belirlenmeye çalışılmıştır. Görüşme formu sonucunda verilen cevaplar iki yönde şekillenmiştir;

A. Teknik bakımdan değeri yüksek ve ajeliteye dayalı eserler,

B. “Klasik ekol”de yer edinmiş makamların kullanıldığı doğru perde kullanımı ve kişisel yoruma dayalı eserler.

A. Teknik bakımdan değeri yüksek ve ajeliteye dayalı eserler;

1. Şedd-i Araban Saz Semaisi - Tanburi Cemil Bey
2. Sultaniyegâh Sirto - Sadi Işılay
3. Kürdilihicazkâr Saz Semaisi - Reşat Aysu
4. Nihavend Saz Semaisi – Mes’ud Cemil Bey
5. Karcığar Saz Semaisi - Reşat Aysu
6. Nikriz Saz Semaisi - Refik Fersan
7. Tahirbuselik Saz Semaisi - Kemani Rıza Efendi
8. Suzidil Saz Semaisi - Sedat Öztoprak
9. Hüzzam saz Semaisi - Nevres Bey
10. Arazbar Buselik Saz Semaisi- Refik Fersan
11. Acemkürdi Saz Semaisi- Reşat Aysu
12. Nihavend Saz Semaisi - Şerif Muhittin Targan
13. Kürdilihicazkâr Longa - Cinuçen Tanrıkörür
14. Nihavend Saz Semaisi - Vecdi Seyhun
15. Muhayyer Saz Semaisi - Tanburi Cemil Bey
16. Hüzzam Saz Semaisi - Refik Fersan
17. Mahur Saz Semaisi - Refik Tal’at Alpman
18. Kürdilihicazkâr Saz Semaisi - Göksel Baktagir

19. Nihavend Sıgan - Haydar Tatlıyay
20. Ferahfeza Saz Semaisi - Tanburi Cemil Bey

B. “Klasik ekol”de yer edinmiş makamların kullanıldığı doğru perde kullanımı ve kişisel yoruma dayalı eserler;

1. Tahirbuselik Peşrev - Kemani Rıza Efendi
2. Pesendide Saz Semaisi - III. Selim Han
3. Mahur Peşrevi - Tanburi Cemil Bey
4. Dügâh Peşrevi - Neyzen Yusuf Paşa
5. Muhayyer Peşrev - Tanburi Cemil Bey
6. Mahur Saz Semaisi - Gazi Giray Han
7. Bestenigâr Peşrev - Numan Ağa
8. Beyati Peşrev - Gevheri Osmanoğlu
9. Uşşak Peşrev - Tanburi Büyük Osman Bey
10. Evcara Peşrev - Dilhayat Kalfa
11. Kürdîlihiczakâr Peşrev - Tanburi Cemil Bey
12. Seyfeddin Osmanoğlu - Hüzzam Peşrev
13. Tanburi Büyük Osman Bey - Hiczakâr Peşrev

Bu çalışma çerçevesinde belirlenen bu eserler, kemençe usta icracılık eğitimi programlarında, verdiğimiz çalım önerileri de kılavuz olarak alınarak bir kaynak oluşturabilir.

9. DOKUZUNCU ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Görüşme formları sonucunda belirlenen dağar arasından teknik zorlukları ve makamsal yapıları gözetilerek seçilen beş eser için sunulan çalım önerileri nasıl olmalıdır? Sorusunun cevabı şöyle şekillenmiştir:

Görüşme formları sonucunda önerilen dağar arasından beş eser seçilmiştir. Bu eserlerin daha evvel bir kemençevi tarafından solo icrasının kayıt altına alınmamış olması eser seçiminde etkili olmuştur. Her eser için eserin yapısına uygun

etütler yazılmış ve çalım önerileri sunulmuştur. Önerilen dağar ve çalım önerileri, gerektiği takdirde bazı pozisyonlar değiştirilerek her iki kemeçe için de uygulanabilir.

Etütler yazılırken; eserde kullanılan tüm sesler, pozisyonlar, eser içerisindeki ritmik yapı ve zorluk dereceleri göz önünde bulundurulmuştur. Etüt yazımlarında eser içerisinde icrası zor olan bölümler üzerinde özellikle durulmuştur.

Sunulan çalım önerileri, usta icracılığa yönelik eğitim aşamasını hedeflemektedir. Usta icracılığa aday bir sazende bile icra etmek istediği her eser için kolaydan zora doğru şekillenen bir çalışma programı izleyerek, eseri istediği noktaya getirir. İşte bu sebeple etütler kolaydan zora doğru giden bir çizgide yazılmıştır. Metronom açısından, etütler için öngörülen çalışma biçimi, yavaştan hızlıya doğru olmalıdır.

Kullanılan İşaretler

B: Bütün Yay

u : Yayın uç kısmı

ü : Yayın üst yarısı

a : Yayın alt yarısı

o : Yayın ortası ile

o: Boş tel

1,2,3,4 : Parmak numaraları


□ : Çekerek

V : İterek

①, ② : Tel numaraları

—  **:** Düz sesle başlayan vibrato


 : Sesin süresi boyunca vibrato


 : Sesin vibratoyla başlayıp düz devam etmesi

R-K : Rast ve Kaba Çargah tellerinin bir arada tınlatılması

N-R : Neva ve Rast tellerinin bir arada tınlatılması

 : Çıkıcı glisando

 : İnici glisando


  : Grupetto-Ters Grupetto

  : Mordan-Ters Mordan

İ.N. : İlave Notalar

tr : Trill

pizz : Pizzicato

 : Tremola

1. Karcıġar Saz Semaisi

Beste: Reşat AYSU

Form: Saz Semaisi



Makam: Karcıġar

Usul: Aksak Semai-Semai

Etütler

Reşat Aysu'nun karcıġar saz semaisi ile ilgili beş ayrı etüt yazılmıştır. Bu etütler yazılırken; eserde kullanılan tüm sesler, pozisyonlar, eser içerisindeki ritmik yapı ve zorluk dereceleri göz önünde bulundurulmuştur.

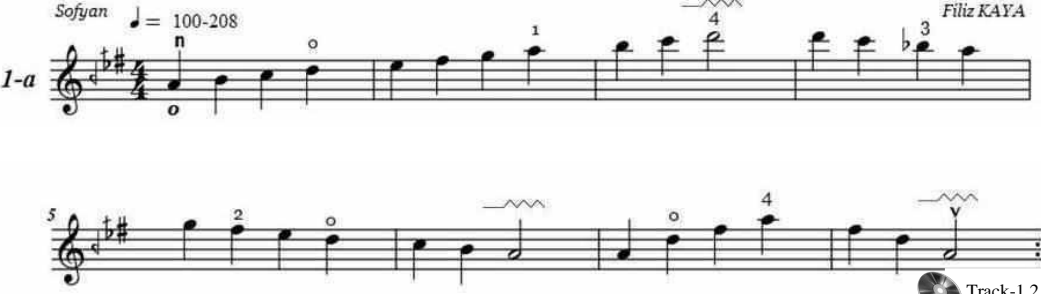
Eser, karcıġar makamında bestelenmiştir. Bestekâr eser boyunca karcıġar makamında kalmış, makamın genişlemesi olarak gördüğümüz neva perdesi üzerindeki hicaz hümayun dizisi seslerini de sıklıkla kullanmıştır (Etüt 1). Çıkıcı ezgilerde muhayyer perdesi üzerinde genellikle uşşak dörtlüsünü, inici ezgilerde ise


muhayyer perdesi üzerindeki kürdi dörtlüsünü görmekteyiz (Etüt 1). Bestekâr saz semaisi formunda bestelediği eserin ilk üç hanesini, formun yapısı gereği aksak semai usulünde (Etüt 5) yazmış, dördüncü hanede ise semai usulünü (Etüt 4) tercih etmiştir. Eserin birinci ve üçüncü hanesinde, makam seslerinin üçlü aralıklarla çıkıcı ve inici ezgilerde kullanılması (Etüt 2) gözümüze çarparken, dördüncü hanede iki oktavlık bir ses sahasını içeren, çıkıcı ve inici arpejlerden (Etüt 4) oluşan ezgi yapısını görmekteyiz. Eserde, ilk üç hanede onaltılık ve otuz ikilik nota değerleriyle oluşturulan ritim kalıplarına () sıklıkla rastlanmakta (Etüt 2-3-5), dördüncü hanede ise dörtlük ve sekizlik nota değerlerinden oluşan ezgi yapıları () karşımıza çıkmaktadır (Etüt 4). Karcıġar makamında önemli bir özellik olan, dik hisar perdesinden hisar perdesine glisandolu geçişlere bestekâr eserin teslim kısmında yer vermiştir.

Etüt-1

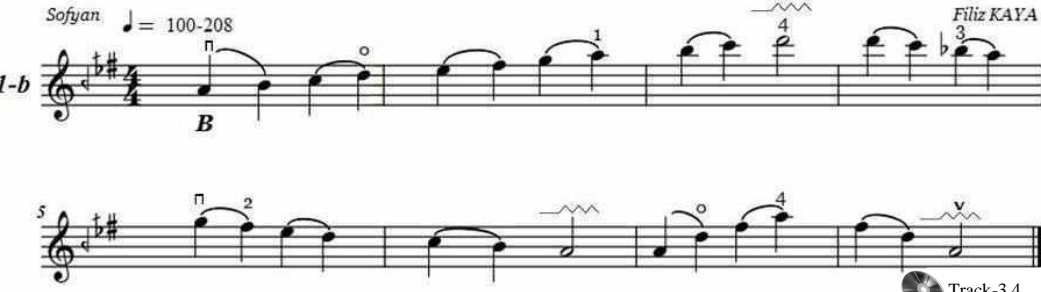
Karcıġar Saz Semaisi Etütleri


Sofyan ♩ = 100-208 *Filiz KAYA*


1-a 



5 

Sofyan ♩ = 100-208 *Filiz KAYA*

1-b 

B 

5 

 Track-1,2  Track-3,4

Sofyan $\text{♩} = 100-208$ Filiz KAYA

1-c

Track-5,6

Etüt 1'in başlangıç etüdü olarak çalışılması önerilmektedir. Nota üzerinde parmak numaraları, pozisyonlar, yay kullanım şekilleri ve vibrato işaretleri gösterilmiştir. Etüt 1 için üç farklı yay kullanımı yazılmıştır (Etüt 1-a, 1-b, 1-c). Etüdün yay bağı kullanılarak çalındığında yarattığı duyum ile ayrı yay kullanılarak çalındığında yarattığı çok farklıdır. Burada önemli olan nokta eserin icrasında kullanacağımız yay bağlarını yazarken, etütlerde elde ettiğimiz duyum farklılıklarından yararlanabilmektir.

Kazanımları

- Karcıgar makamı dizi seslerini önerilen en hızlı metronomda doğru seslendirir.
- Eserde kullanılan ses alanını tanır.
- Eserde kullanılması gereken öncelikli pozisyonlara ön çalışma sağlar.
- Legato (yay bağı) tekniğini önerilen iki farklı şekilde uygular.
- Farklı yay kullanım şekillerini, yavaş ve hızlı metronomda uygular.
- Uzun seslerde kullanılacak vibratolara çalışır.

Kazanımları

- Karcığar makamındaki atlamalı dizi seslerini doğru seslendirir.
- Üçlü aralıklarla oluşturulmuş çıkıcı ve inici makamsal ezgilere hızlı metronomda hakimiyet sağlar.
- Eserde kullanılması önerilen pozisyonları kavrar ve uygular.
- Hızlı metronomda, ayrı yay kullanımında yayın uç bölgesini kullanır.
- Hızlı metronomda ayrı yay ile çalılmalarda, bileği doğru kullanır.
- Atlamalı üçlü aralıklarda, legato (yay bağı) tekniğini uygular.
- Yavaş ve hızlı metronomda önerilen yay kullanımlarını uygular.

Etüt-3

Karcığar Saz Semaisi Etütler

Filiz KAYA

$\text{♩} = 52-108$

3-a

u B u B u

Track-13,14

Bu etütte eserin makamsal yapısı ele alınarak, eser içerisinde kullanılan en hızlı ritmik yapı üzerinde durulmuştur. Eserde kullanılan 16'lık ve 32'lik ritim kalıplarına alışabilmek, bu ritim kalıplarında makam seslerini ve tiz pozisyonları hızlı metronomda doğru seslendirebilmek ve hızlı metronomda doğru yay kullanabilmek için etüt 3'ün çalışılması önerilir. Nota üzerinde parmak numaraları, pozisyonlar, yay kullanım şekilleri ve vibrato işaretleri gösterilmiştir.

Kazanımları

- Eserde kullanılan en hızlı ritim kalıbını kavrar.
- Hızlı metronomda doğru yay kullanır.
- Hızlı metronomda, yayın uç kısmında kısa yay kullanımında bileği doğru kullanır.
- Hızlı metronomda ve kullanılan ritim kalıplarında makam seslerini doğru seslendirir.
- Eserin içerisinde kullanılan ritim kalıplarında önerilen pozisyonlara ön çalışma sağlar.
- Yavaş ve hızlı metronomda önerilen yay kullanımlarını uygular.
- Tek sesler üzerinde forte vibratoları uygular.

Etüt-4

Karcıgar Saz Semaisi Etütler

Semai $\text{♩} = 80-138$ Filiz KAYA

4.

Eserin dördüncü hanesinde iki oktavlık bir ses sahasını kapsayan, çıkıcı ve inici arpejlerden oluşan bir ezgi yapısı mevcuttur. Etüt 4'te bu yapıdan yola çıkılarak yazılmıştır. Semai usulünün yapısını ve ezgi içindeki vurguları kavrayabilmek, hızlı metronomda yazılmış makam seslerini kapsayan çıkıcı-inici arpej seslerini ve tiz pozisyonlardaki sesleri doğru seslendirebilmek, hızlı metronomda doğru yay kullanımını ve kemençeyi doğru şekilde çevirmeyi sağlayabilmek için etüt 4'ün çalışılması önerilir. Nota üzerinde parmak numaraları, pozisyonlar, yay kullanım şekilleri, çarpma ve vurgu işaretleri gösterilmiştir.

Kazanımları

- Eserin dördüncü hanesinde kullanılan semai usulündeki ezgi ve ritim yapısını kavrar.
- Hızlı metronomda, çıkıcı ve inici arpejlerden oluşan ezgiyi doğru seslendirir.

- Ezgisel yapı gereği telden tele geçişlerde yavaş ve hızlı metronomda kemeçeyi doğru şekilde çevirir ve tellere sürtmeden çalar.
- 4.hane için önerilen pozisyonlara ön çalışma sağlar.
- Yaya doğru baskıyı uygular ve belirtilen noktalarda vurgu yapar.

Etüt-5

Karcığar Saz Semaisi Etütler

5.a

♩ = 60-112

Filiz KAYA

Track-17,18

5. *b*

♩ = 60-112

Filiz KAYA

Track-19-20

Etüt 5, eserin usul ve ezgi yapısı dikkate alınarak yazılmıştır. Eser içerisindeki usul yapısını anlayabilmek, pozisyonlara hakim olabilmek, metronom hızına ve yay bağlarına ön çalışma sağlayabilmek için etüt 5'in çalışılması önerilir. Nota üzerinde parmak numaraları, pozisyonlar, yay bağları, yay kullanım şekilleri ve vibrato işaretleri gösterilmiştir.

Etüt 5 için iki farklı yay kullanımı yazılmıştır (Etüt 5-a, 5-b). Etüdün yay bağı kullanılarak çalındığında yarattığı duyum ile ayrı yaylar kullanılarak çalındığında yarattığı çok farklıdır. Burada önemli olan nokta eserin icrasında kullanacağımız yay bağlarını yazarken, etütlerde elde ettiğimiz duyum farklılıklarından yararlanabilmektir.

Kazanımları

- Eserin ezgi ve ritim yapısını anlar.
- Aksak semai usulünün eserdeki kullanım şeklini kavrar.
- Telden tele geçişlerde sazın doğru tutuş pozisyonuna hakim olur ve ezgiyi doğru seslendirir.
- Eserdeki ezgi yapısı düşünülerek önerilen pozisyonlara ön çalışma sağlar.

- Tiz bölgedeki sesleri, önerilen pozisyon ve yay bağlarını kullanarak doğru seslendirir.
- Önerilen yay bağlarına uyum sağlar.
- Eseri icra etmeden evvel metronom hızını, usul ve ezgi yapısını kavrar.

Karçıgar Saz Semaisi

Aksak Semai 2 = 100

Repert. AYŞU

The musical score is arranged in eight staves, each representing a different instrument. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The first staff is labeled 'Saz' and the fifth staff is labeled 'Zurna'. The score is written in a 2/4 time signature with a tempo marking of 2 = 100. The key signature is one flat (B-flat). The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staves. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence on the eighth staff.

10 *3. Hand*

11 *M....*

12

13

14 *3. Hand*

15

16

17

Semai ♩ = 120

22
23
24
25
26
27
28
29

 Track-21

Reşat Aysu'ya ait karcıgar saz semaisini icra etmeden önce eser için yazılmış etütlerden oluşan bir çalışma programı hazırladık. Etütlerde kullanılan usul yapısı, ezgi yapısı, ritim kalıpları, pozisyonlar, yay kullanım şekilleri, yay bağları ve süsleme teknikleri eser için bizlere önemli bir kılavuz oluşturmaktadır. Etütler önerilen şekillerde çalışıldıktan sonra icracının eseri tanınmasını sağlar. Eserin icrası, kemençeviler için bu aşamalardan sonra daha anlaşılır, daha verimli ve daha rahat çalınabilir duruma gelecektir.

Beş eser için yazılmış etütler ve sunulan çalım önerileri Ek-2'de bir bütün olarak verilmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde, bulgular ve yorum kısmında ulaşılan sonuçlara ve bu sonuçlardan geliştirilen önerilere yer verilmiştir.

Araştırma, usta icracı ve usta icracılık konumunu sorgulamak, usta icracılığa yönelik akademik eğitimin gerekliliğini ve önemini vurgulamak, dört telli kemençe eğitiminde usta icracılığa yönelik dağar ve çalım önerileri sunmak için gerçekleştirilmiştir.

Kemençe eğitiminde usta icracılığa yönelik dağar önerileri sunabilmek ve alanında uzman kişilerin görüşlerini belirleyebilmek amacıyla sekiz sorudan oluşan yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmıştır. İhtiyaç analizine yönelik verilerin çözümlenmesinde, sorulara verilen cevaplar, kullanma sıklığına göre benzer cümleler arasından seçilen ilgili örnek cümlelerle kategorilere ayrılarak maddeleştirilmiştir. Çalışma verilerinin analizinde katılımcıların görüşleri betimlenerek içerik analizi yöntemi kullanılmıştır.

Birinci alt probleme ait bulgular doğrultusunda usta icracı şöyle tanımlanmıştır. Usta icracı; sazında doğru tutuş, seslendirme ve iyi ton çıkarabilme konularında hakim olabilen, sağ ve sol el tekniğini en üst seviyeye taşımış, her ton ve makam seslerini net ve temiz bir şekilde seslendirebilen, transpozisyon konusunda kendini yetiştirmiş, müzikal yaratıcılığa sahip, soliste eşlik konusunda başarılı, solo performansta hem teknik hem de artistik yönde kendini kanıtlamış, müzik genel kültürünün yanında entelektüel bir bakış açısına sahip olan, yeniliklere açık, dünya müzik ve müzisyenlerinin takipçisi, icrasında kendine ait bir tavra (üsluba) sahip, farklı tarzlarda müzikleri icra edebilen, doğaçlama müzikal gezintileri layıkıyla yapabilen kişidir.

İkinci alt probleme ait bulgularda “usta icracı” ve “virtüöz” kelimelerinin aynı manaya geldiği, birinin Batı müziğinde diğeri ise Türk müziğinde çalgısında en üst düzeyde müzikal seslendirme yapan kişi olduğu sonucuna varılmaktadır. Sonuçlar ışığında; kavramların anlam bakımından aynı olup, ölçütlerinin müziğin türüne, çalgıya ve coğrafyaya göre şekillenmekte olduğunu ve buna göre değerlendirildiği görülmektedir. Batı müziğinin çalgı müziği ağırlıklı bir müzik olmasından dolayı virtüözite ünvanının dikkat çekici olması, bunun yanında Türk

müziğinin söz müziği ağırlıklı bir müzik olması ve saz müziği eser dağarının yeterli sayıda olmayışından dolayı usta icracı ünvanının çok fazla göze çarpmaması durumu da vardığımız bir diğer sonuçtur. Varılan farklı bir sonuç ise; bu iki kelimenin birbirini karşılamadığı usta icracı kavramının Türk müziği ile ilişkilendirilerek, taksim yapma yetisine sahip olan usta icracıların Batı müziğindeki virtüözlerden üstün olduğunu düşüncesidir.

Üçüncü alt probleme ait bulgular sonucunda bir önceki soruya paralel olarak vardığımız sonuçlar şunlardır; Virtüözite ve usta icracılık kavramları arasında anlam bakımından bir farklılık bulunmadığı, müzik türüne, öğretim yöntemlerine, çalgılardaki yapısal gelişime bağlı standardizasyona, uygulama alanlarına, bulunduğu coğrafyaya ve müziğe hak ettiği önemi veren devlet politikalarına göre değerlendirme ölçütlerinin değişeceği düşünülmektedir.

Uluslararası alanda kabul görmüş klasik Batı müziği ile klasik Türk müziğinin yapısal farklılıklarından ve çalgıların farklılığından doğan usta icracı ölçütlerindeki değişiklikleri göz önüne aldığımızda belki de dikkatimizi en çok çeken durum Türk saz müziği dağarının yeterli sayıda olmayışdır. Klasik Türk müziğinin, son dönem çalgı müziği adına yaşadığı gelişmeyi de göz önüne aldığımızda tahminen %10'luk bir kısmı saz müziği dağarını oluşturmaktadır. Bu tablo karşımıza başka bir soruyu çıkarmaktadır. Klasik Türk müziği seslendiriciliğinde çalgının yeri nedir? sadece söze eşlik midir yoksa çalgının tınısal ve teknik özellikleriyle etki meydana getirmek midir?

Dördüncü alt probleme ait bulgular doğrultusunda Türk müziği çalgı icracılığını söze eşlik ve solo performans olarak farklı ölçütlerde değerlendirmemiz gerektiği sonucuna varmaktayız. Türk müzik dağarının çok büyük bir bölümünü oluşturan sözlü eserlere, dönem özelliklerini ve çalgının tınısal özelliklerini göz önüne alarak eşlik edebilmek gerçek bir usta icracılık göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Solo icrada özellikle taksim formu icrasında üst seviyede olabilmek usta icracı konumunda önem teşkil etmektedir. Bu durumda Türk müziği usta icracılığında sahip olunması gereken, her iki alanda da başarı sağlayabilmektir

Beşinci alt probleme yönelik bulgulardan usta icracılığa yönelik akademik eğitimin şart olduğu sonucuna varmaktayız. Çalgı eğitiminde usta-çırak eğitimi

gözardı edilemez ama değişen ve gelişen eğitim alanında sistemli metotlar ile verilecek eğitim, her aşamada daha faydalı olacaktır. Sadece usta icracılığa yönelik akademik eğitim değil, çalgı eğitiminin her aşamasında sistemli metot eğitimi gereklidir.

1800 – 1900’lerin ustalık kavramı ile bu günkü anlayış arasında büyük farklar vardır. Her gün hızlanan ve değişen bir dünyada, gelişimleri ancak akademik bir eğitim ile yakalayabiliriz. Türk müziğinin söze dayalı bir müzik olmasına karşın son dönemlerde (20.yy başlarından itibaren) saz müziği daha çok ilgi çekmeye başlamış, Türklere ve Türk müziğine ait çalgıların büyümesi, güzelliği ve etkileyici yanı keşfedilmiş, çalgısında kendini kanıtlamış usta icracılar ve çalgı müziği bestekârları yetişmeye başlamıştır. Çalgı müziğinin son dönemdeki gelişimini düşündüğümüzde akademik çalgı eğitiminin önemi gözardı edilemeyecek boyuta gelmektedir. Usta icracılığa yönelik akademik eğitimin de biran önce ele alınması, çalgıya özel eser ve etüt dağarlarının hazırlanması ve eğitim programlarına alınması gereklidir. Böylelikle hem çalgı müziği ilerleyecek hem de usta icracılık hak ettiği önemi bulacaktır.

Genelden özele doğru geldiğimizde usta icracı, usta icracılık, Türk müziğinde usta icracı ölçütlerini tanımladıktan sonra, altıncı alt probleme yönelik bulgular doğrultusunda kemençede usta icracılık ölçütlerini şu şekilde tanımlayabiliriz;

Kemençe eğitiminde herkesçe kabul görmüş yeterli sayıda metot olmadığı için sistemli metotlar eğitimde tam anlamı ile kullanılamamaktadır. Bu durumda şu metodu, şu seviyeye kadar gelen ya da bitiren, evet usta icracıdır, diyebilmemiz ne yazık ki mümkün değildir. Usta icracılığa sadece eserler üzerinden ölçütler giydirilebilir. Çalgının tınısal özelliklerini ortaya koyacak, sanatçının artistik kabiliyetini gösterebileceği teknik zorluklar içeren eserler seçmek, kemençe usta icracılığında ölçütleri belirlemekte yardımcı olacaktır. Yine kemençe sazına özel yazılmış eserler olmadığı için usta icracılığa yönelik eser seçimi büyük önem taşımaktadır. Özellikle Tanburi Cemil Bey, Refik Fersan, Şerif Muhittin Targan, Refik Tal’at Alpman, Münir Mazhar Kamsoy, Mesud Cemil Bey, Reşat Aysu, Göksel Baktagir vb. bestekârların eserlerini, sazdan doğru ve güzel ton çıkararak, teknik ve artistik

hakimiyeti sağlayarak ve eserin özünü bozmadan kişisel yorum katarak icra edebilmek kemençe usta icracılığı ölçütlerini belirleyebilir.

Yedinci alt probleme yönelik bulgular sonucunda geçmişten bu yana kemençe sazındaki usta icracıları şöyle sıralayabiliriz;

Tanburi Cemil Bey, Vasilaki, Aleko Bacanos, Ruşen Ferit Kam, Kemal Niyazi Seyhun, İhsan Özgen, Cüneyd Orhon, Ekrem Erdoğan, Nihat Doğu, Derya Türkan, Neva Özgen, Kaan Sezerler, Filiz Kaya, Furkan Bilgi, Emre Erdal, Hristos Ekmekçioğlu, Sokratis Sinapoulos.

Sekizinci alt probleme ait bulgularda kemençe eğitiminde usta icracılığa yönelik dağar önerileri belirlenmiştir. Dokuzuncu alt probleme ait bulgularda ise belirlenen dağar arasından teknik özellikleri, makam ve usul yapıları göz önüne alınarak seçilen beş eser için çalışma programları hazırlanmıştır. Çalışma programları her eser için yazılan etütlerden ve çalım önerilerinden oluşmaktadır. Çalışmalar aşama aşama görüntülü bir şekilde kayıt altına alınmış, öğrenciye faydalı bir kılavuz hazırlanmıştır.

Öneriler;

- Türk müziğinde usta icracılığın önemi vurgulanmalıdır.
- Türk müziğinde çalgının solo ifadesinin önem taşıması için öncelikle çalgı müziği dağarı genişletilmelidir.
- Çalgıya özel eser besteleme konusu üzerinde durulmalıdır.
- Kompozisyon bölümlerinde saz müziği besteciliği konusunda teşvik edici çalışmalarda bulunulmalıdır.
- Eğitimciler usta icracılığa daha fazla değinmeli, usta icracılığa yönelik eğitim programları hazırlanmalıdır.
- Lisansüstü eğitimde usta icracılığa yönelik programlar açılmalı ve sanatçı ünvanına dikkat çekilmelidir.
- Bu sayede usta icracılık Türk müziğinde de ön plana çıkmalı ve çalgılarımız kendini uluslararası alanda gösterme fırsatını daha fazla yakalayabilmelidirler.

- Usta icracılığa yönelik akademik eğitimin biran önce ele alınması, çalgıya özel eser ve etüt dağarlarının hazırlanması ve eğitim programlarına alınması gereklidir.
- Türk müziğindeki her çalgı için usta icracılık eğitime yönelik öğretim programları hazırlanmalı ve lisansüstü eğitimde uygulanmalıdır.
- Bu çalışma bu evrede kemençe sazı için hazırlanacak lisansüstü eğitim programlarına kaynak olabilecek niteliktedir.

KAYNAKÇA

- Açın, C. (1994). *Enstrüman Bilimi (Organoloji)*, İstanbul: Kendi Yayını.
- Açın, C. (2001). *Klasik Kemençe Yapım Sanatı ve Sanatçıları*, İstanbul: Kendi Yayını.
- Açın, S. Y. (2006). *Türk Folklorunda Kullanılan Yaylı Çalgılar, Kemanenin Son Yapım Teknikleri Ve Kemane Ailesinin Oluşturulması*, Genoa-Italy: 9th Annual International Congress.
- Agay, D. (1981). *Teaching Piano, Volume I*, Yorktown Music Press. Inc
- Akan, E. (1992). *Tanburi Cemil Bey*, İzmir: Kendi Yayını.
- Aksoy, B. (1994). *Avrupalı Gezginler Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, İstanbul: Pan Yayınları.
- Aksoy, B. (2000). Cüneyt Orhon ile röportajı, *Cüneyt Orhon CD'si Kitapçığı*, İstanbul: Kalan Müzik.
- Albuz, A. (2001). *Geleneksel Türk Müziği Ses Sistemine İlişkin Dizelerin Kullanımı Ve Bu Sistem Kaynaklı Çokseslilik Yaklaşımları*, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara: Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Arel, H. S. (1948). *Kemençe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşünceler*, İstanbul: Musiki Mecmuası, C. I sayı 6.
- Aslantürk, Z. (1999). *Araştırma Metod ve Teknikleri*, İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları No:103 (4. Basım).
- Behar, C. (1992). *Zaman, Mekân, Müzik Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk) İcra ve Aktarım*, İstanbul: Afa Yayınları.
- Behar, C. (2006). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2008). *Musikiden Müziğe Osmanlı / Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beşiroğlu, Ş. (2000). *Organoloji Bilgisi*, İstanbul: Yayınlanmamış Ders Notları.
- Birecikli, M.A. (2000). *Enstürmantasyon Açısından Klasik Kemençe*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Birsel, S. (1976). *Ah Beyoğlu vah Beyoğlu*, İstanbul: Sander Yayınları.
- Bogdan, R. , Biklen, S.K. (1998). *Qualitative Research for Education: An Introduction to Theory and Method*. Boston, MA: Allyn & Bacon.
- Çakmakoğlu, B. , Yalçın, M. (2006). *Kemençe Metodu*, İzmir: Kendi Yayını.
- Demirbatır, R. E. (1998). *Türkiye'deki Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümlerinde Viyolonsel Eğitimi*, G.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara: Yayınlanmamış Doktora Tezi,
- Dündar, M. (2003). Müzik Öğretmeni Yetiştirmede Alanda Eğitim, Ankara: *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 23, (1), 59-67.
- Ekiz, D. (2003). *Eğitimde Araştırma Yöntem ve Metotlarına Giriş: Nitel, Nicel ve Eleştirel Kuram Metodolojileri*, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Ersu, D. (2006). *4 Telli Klasik Kemençenin Klasik Türk Müziği'ndeki İcraya Katkıları*, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ertürk, S. (1972). *Eğitimde Program Geliştirme*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Basımevi.
- Eruzun, A. (1997). *Tanburi Cemil Bey'in Kemençe ile Eser icrası üzerine bir çalışma (İcra-Nota Farklılığı)*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Eruzun, A. (2006). *Üç Telli Klâsik Kemençe Eğitime İlişkin Bir Yöntem*, İ. T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Feridunoğlu, L. (2004). *Müziğe Giden Yol*, İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Flesh, C. (1939). *The Art of Violin Playing, Book I.*, , New York: Carl Fischer.
- Gazimihal, M. R. (1958). *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ*, Ankara: Ses ve Tel Birliği Yayınları.
- Gökçe, B.(2004). *Toplumsal Bilimlerde Araştırma*, , Ankara: Savaş Yayınevi

- Gunca, A. (2007). *Kemençe, Ney ve Tambur için Orkestral Yazım Tekniği*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Kant, I. (2006), *Eğitim Üzerine*, Almancadan Çeviren: Ahmet Aydoğan, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Karasar, N. (1994). *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar, İlkeler, Teknikler*, Ankara: Araştırma Eğitim Danışmanlık Ltd.
- Kaptan, S. (1989). *Bilimsel Araştırma Teknikleri ve İstatistik Yöntemleri*, Ankara: Tekışık Matbaası.
- Kaygusuz, N. (2000). *Gelişen Sazlarımız İçinde Kemençe*, İstanbul: 7.İstanbul Türk Müziği Günleri Müzikte 2000 Sempozyumu.
- Kaygusuz, N. (2006). Batılılaşma Döneminde Gelişen Türk Müziği Çalgıları ve “Kemençe”, *Uluslararası Hakemli Bilimsel Müzik Dergisi*.
- Oğuzkan, F. (1974). *Eğitim Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Orhon, C. (1991). *Kemençe Eğitimi*, İstanbul: Yayınlanmamış Ders Notları.
- Ögel, E. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özalp, M. N. (1984). *Türk Sanat Musikisi Sazlarından Kemençe*, Ankara: TRT Basılı Yayınlar Müdürlüğü, Yayın no:154.
- Özalp, N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi*, İstanbul: MEB. Yayınları.
- Özdemir, S. (2007). *Klasik Kemençede Geleneksel İcra Teknikleri Üzerine Bir Araştırma*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri : Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özgen, N. (1998). *Hüseyin Sadettin Arel'in Kemençe Beşlemesi ve Kemençe'nin Türk Sanat Müziğindeki Yeri*, İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, İstanbul: Yayınlanmamış Bitirme Ödevi.
- Özgen, N. (2006). *Klasik Kemençede Eğitim Yöntemleri ve Modern İcra İçin Etütler*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.

- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Pamir, L. (.....). *Çağdaş Piyano Eğitimi*, İstanbul: Beyaz Köşk Müzik Sarayı Yayınları.
- Sarı, A. (2010). *Asrî Kemeñçe Dr. Zühdü Rıza Tinel-1926*, İstanbul: İ.T.Ü. TMDK Yayınları.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sönmez, V. (1993). *Eğitim Felsefesi*, Ankara: Anı Yayıncılık
- Sönmez, V. (2009). *Öğretim İlke Ve Yöntemleri*, Ankara: Anı Yayıncılık
- Şensoy, H. (1999). *Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Keman Eğitimi Üzerine*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Tamer, F. (2002). *Kemanda Yay Teknikleri*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu.
- Tanrıverdi, A. (1997). *Güzel Sanatlar Liselerinin Müzik Bölümlerinde Uygulanan Çalgı Eğitimi ve Viyolanın Çalgı Eğitimi İçerisindeki Yeri*, Trabzon: *Selva Yayıncılık Mavi Nota Müzik ve Sanat Dergisi*.
- Toptaş, Ç. (2005). *Alto Kemeñçe*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Torun, M. (1996). *Ud Metodu-Gelenekten Geleceğe*, İstanbul: Çağlar Yayınları.
- T.R.T. Nota Arşivi.
- Tuncel, E. (2008). *Klasik Kemeñçe Sazında Pozisyon ve Yay Bağlarının İncelenmesi*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Tura, Y. (1988). *Türk Musikîsinin Mes'eleleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uçan, A. (1997). *Müzik Eğitimi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Ulucan, S. (2005). *Kemanda Yay Tekniğinin Temel Bilgileri ve Gelişimi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Uzunçarşılı, İ. H. (1977). Osmanlılar Zamanında Sarayda Musiki Hayatı, *Bellekten*, c.XLI, s.161.

Yıldırım, A. , Şimşek, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Zeren, A. (1995). *Müzik Fiziği*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

www.neyzen.com

EKLER DİZİNİ

	Sayfa
Ek -1. Dört Telli klasik kemençe eğitiminde usta icracılığa yönelik dağar önerileri.....	96
Ek- 2. Önerilen dağar arasından seçilen beş eser için sunulan çalım önerileri ...	173
Ek- 3. Görüşme formu	242
Ek- 4. Kemençe fotoğrafları	247
Ek- 5. Cd 1-2	250

EK-1

DÖRT TELLİ KLASİK KEMENÇE EĞİTİMİNDE USTA İCRACILIĞA YÖNELİK DAĞAR ÖNERİSİ

Dört telli kemençe sazında usta icracı diyebileceğimiz kişilerin konser programlarında çalabileceği ve yahut bu sazın ileri icra eğitiminde kullanılacak eserleri belirlemeye çalıştık. Görüşme formu sonucunda önerilen eserler iki yönde şekillenmiştir;

A. Teknik değeri yüksek ajeliteye dayalı eserler

B. Klasik ekolde yer edinmiş makamların kullanıldığı doğru perde seslendirme ve kişisel yoruma dayalı eserler.

A. Teknik değeri yüksek ajeliteye dayalı eserler;

A-1

Şedaraban Saz Semaisi

1.hane Usulü:Aksak Semai Tanburi Cemil Bey

3

mf

5

7

p

9

mf

11

mp

13

f

15

17

18

3. *Andante*

19

20

21

22

23

24

25

4. *Andante* *Pizzicato Sordato*

26

27

Detailed description: This page of a musical score contains eight staves of music. The first two staves (17-18) are in 4/4 time and feature a melodic line with various fingerings (1-4) and slurs. The third staff (19) is marked '3. Andante' and begins with a dynamic marking of 'f'. The fourth staff (20) continues the melodic line with fingerings. The fifth staff (21) is marked 'mf'. The sixth staff (22) continues the melodic line. The seventh staff (23) is marked '4. Andante Pizzicato Sordato' and features a different melodic texture. The eighth staff (24) continues this texture. The score includes various musical notations such as slurs, fingerings, and dynamic markings.

28

32

36

40

44

48

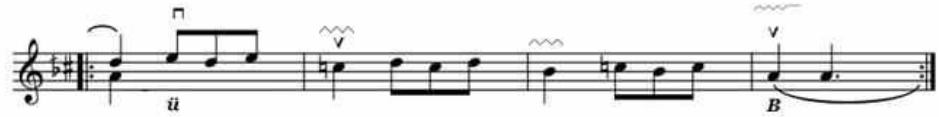
52

56

SULTANİEGAH SİRTO

Sadı İğday

Türk Aksağı: ♩ = 96



Nim Sofyan: ♩ = 92



The image displays a page of musical notation consisting of eight staves. The notation is written in a standard musical staff format with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *u* (piano), *B* (forte), and *S* (sforzando) are used throughout. The notation includes slurs, accents, and other performance instructions. The first staff begins with a *u* marking. The second staff has *B* markings. The third staff has a *u* marking. The fourth staff has a *u* marking. The fifth staff has a *u* marking. The sixth staff has a *u* marking. The seventh staff has a *u* marking. The eighth staff has a *S* marking and a *u* marking.

The image displays a musical score for four staves, all in 12/8 time. The top staff is in treble clef and features a melodic line with a first ending bracket over the final two measures, which are marked with a fermata. The second, third, and fourth staves are in bass clef and provide a rhythmic accompaniment using eighth notes, with some measures containing triplets. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and slurs.

Kürdilihiczkar Saz Semaisi

Aksak Semai = 108 Reşat AYŞU

i.hanc

f ü...³... 3 3 B u.....

teslim

n *tr* 2 1 o v

u.....

u.....

u.....

mf *tr* 1 v

u.....

1

10 *p* *B.....*

11 *p* *B.....*

12 *p* *U.....* *B.....*

13 *f*

14 *U.....*

15 *U.....*

16 *U.....*

17 *mf* *pp*

18 *Senza* $\text{♩} = 168 \text{ n}$

Musical score for a piano piece, measures 23-33. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The notation includes various musical symbols and performance instructions:

- Measure 23: *z*, *n*
- Measure 24: *n*, *v*
- Measure 25: *n*, *rit...*
- Measure 26: *n*, *rit...*, *1.*, *2.*
- Measure 27: *n*, *rit...*, *1.*, *2.*
- Measure 28: *n*, *rit...*, *1.*, *2.*
- Measure 29: *n*, *rit...*, *1.*, *2.*
- Measure 30: *n*, *rit...*, *1.*, *2.*
- Measure 31: *n*, *rit...*, *1.*, *2.*
- Measure 32: *n*, *rit...*, *1.*, *2.*
- Measure 33: *n*, *rit...*, *1.*, *2.*

33 *Sekstet*

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45 *a tempo*

46

47

48

49

The image shows a musical score for two staves, likely for piano. The notation is in a single system with two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music consists of a rhythmic pattern of eighth notes, with a dotted quarter note followed by an eighth note. The pattern is repeated across four measures. Above the notes, there are dynamic markings: 'p' (piano) above the first and third measures, and 'acc' (accent) above the second and fourth measures. The bottom staff is similar, also in treble clef, one flat key signature, and common time. It features the same rhythmic pattern and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign (two dots) at the end of the fourth measure.

Nihavend Saz Semaisi

Aksak Semai

Mes'ud Cemil Bey

♩ = 108

1.hane

2

3

4

5

6

7 teslim

8

n

tr

4

o

1

4

v

v

f

3

v

2

tr

v

4

n

3

2

v

v

Musical score for a piano piece, measures 9-19. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. Measure 9 starts with a forte (f) dynamic. Measure 11 includes a mezzo-forte (mf) dynamic marking. Measure 13 is marked 'piano' (p). Measure 19 ends with a double bar line and a repeat sign. The score is divided into measures 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, and 19.

Handwritten musical score for a single hand, consisting of two systems of staves. The first system contains measures 19 through 24, and the second system contains measures 25 through 28. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks such as accents, trills, and breath marks. Measure numbers 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, and 28 are clearly marked at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign in measure 28.

Handwritten musical score for a single hand, measures 19-28.

Measures 19-24: First system of staves.

Measures 25-28: Second system of staves.

Decro Tutoo $\text{♩} = 110$

11

12

13

14

15

16

17

18

The image shows a page of musical notation with eight staves, numbered 11 through 18. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The first two staves (11 and 12) feature complex rhythmic patterns with fingerings (1-4) and circled '0' symbols. The subsequent staves (13-18) show a variety of note values and rests, with some staves ending in double bar lines. The notation is presented in a standard musical format with a treble clef and a key signature of one flat.

Musical score for guitar, measures 63-78. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The notation includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Chords are indicated by circled numbers 1 through 5, representing the fret positions for the strings. The score is organized into systems of two staves each, with measure numbers 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, and 78 marked at the beginning of their respective lines.

Musical score for four staves, measures 79-83. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).
Measure 79: Melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a fermata and the marking *rit.*
Measure 80: Melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with the marking *sehest*.
Measure 81: Melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring fingerings 1, 2, 3, and 4.
Measure 82: Melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring fingerings 1, 2, 3, and 4.
Measure 83: Melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring fingerings 1, 2, 3, and 4, and ending with a double bar line.

Karçığar Saz Semaisi

Aksak $\frac{9}{8}$ (Güçlü) = 108

Reşat AYSU

1. hane

2

3

4

5 teslim

7

1. 8

2. 9

Musical score for guitar, measures 10 through 17. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various guitar-specific techniques such as triplets, slurs, and accents. Measure 10 starts with a natural (n) and a triplet. Measure 11 features a triplet and a slur. Measure 12 has a natural (n) and a slur. Measure 13 includes a slur and a fermata. Measure 14 is marked with a natural (n) and a slur. Measure 15 has a natural (n) and a slur. Measure 16 contains a slur and a triplet. Measure 17 ends with a slur and a fermata.

Sonata $\frac{3}{4} = 120$

4. Hand

18

21

24

26

27

30

33

36

39

42

45

47

51 u.....

57 u.....

63 u.....

69 u.....

75 u.....

79 u.....

85 u.....

89

NİKRİZ SAZ SEMÂİSİ

USÛLÜ : Aksak Semâî-Aksak

MÛZİK : REFIK FERİSAN

♩ = 108

TESLİM

SON

2. HÂNE

3. HÂNE

NIKRÎZ SAZ SEMÂÎSÎ

-2-

4. HÂNE $\text{♪} = \frac{3}{4}$

NIKRÎZ SAZ SEMÂÎSÎ

-3-

Musical score for NIKRÎZ SAZ SEMÂÎSÎ, page 3. The score consists of four staves of music in a single system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 10/8. The music is written in a treble clef. The first staff contains the first line of music. The second staff contains the second line. The third staff contains the third line, which ends with a double bar line and a repeat sign. The fourth staff contains the fourth line, which ends with a double bar line and a repeat sign.

Aksak Semâî ♩ = 112

1. *Hâne*

Teslim

(Son)

2. *Hâne*

3. *Hâne*

Yürük Semâî ♩ = 120

4. *Hâne*

Yücel Müzik
15.05.2011
Tashih: Volkan Ünmez

1. *Hâne*

teslim

2. *Hâne*

3. *Hâne*

4. *Hâne*

Hüzzâm Sazsemâisi

- 1 -

Usûlü: Aksak Semâî
Birinci Hane

Beste: Üdî Nevres Bey

10/8

Teslim

Teslim

Teslim

Teslim

Teslim

Teslim

Teslim

Teslim

Teslim

Teslim

Teslim

Teslim

Teslim

SON

İkinci Hane

Üçüncü Hane

Dördüncü Hane

Hüzzâm Sazsemâisi

- 2 -

Beste: Üdi Nevres Bey

The musical score for Hüzzâm Sazsemâisi, page 2, is presented in a single system with ten staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is written in a treble clef. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Aksak Semâi

① *Hâne*

teslim

② *Hâne*

The musical score is written in 10/8 time and consists of two systems. The first system is marked 'Aksak Semâi' and 'Hâne', and the second system is marked 'Hâne'. The score includes various musical notations such as treble clefs, time signatures, and triplets. The first system has four staves, and the second system has four staves. The key signature is one flat (B-flat).

Çartip

Hâne

The image displays a musical score for the piece "Arazbâr-Bîselliğ Saz Semâî". It consists of ten staves of music written in a single system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The score includes several measures with rests, indicating a complex rhythmic structure. Dynamics such as *f* (forte) and *ritard* (ritardando) are used throughout. The piece concludes with a double bar line and a final measure marked with a fermata. The publisher's name, "Şükrî Müzîk", is visible in the bottom right corner of the score.

Aksak Semâî ♩ = 80

1. Hâne

Teslim

The musical score is written for a 12-string baglam (Acem-Kürdî Saz) and consists of two main parts: 'Aksak Semâî' and 'Teslim'. The 'Aksak Semâî' part is in 10/8 time and is marked with a tempo of ♩ = 80. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The 'Teslim' part is in 2/4 time and is marked with a tempo of ♩ = 80. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is written on ten staves, with the first four staves for 'Aksak Semâî' and the remaining six staves for 'Teslim'. The 'Aksak Semâî' part features a complex, syncopated rhythm with many beamed eighth and sixteenth notes. The 'Teslim' part features a more regular, steady rhythm with many beamed eighth and sixteenth notes. The score ends with a double bar line.

2. Hâna



3. Hâna



Semâi (A)

4. Hâna



Musical score for Acem-Kürdî Saz Semâi, page 3. The score consists of 12 staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style characteristic of Acem-Kürdî, featuring a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, often with grace notes. The score includes various rhythmic patterns and melodic lines. A 'rit.' (ritardando) marking is present above the 10th staff, and an 'Al tempo' marking is present above the 11th staff. The piece concludes with a double bar line at the end of the 12th staff.

(R)

S

© 2011

NİHAVEND SAZ SEMAİSİ

1933

Taksim - İSTANBUL

1. HANE



TESLİM



2. HANE



3. HANE tr



NIHAVEND SAZ SEMAISI (2)

4. HANE



TE SLİM



KÜRDİLİHİCAZKÂR LONGA

Nîmsofyan
(♩ = 120)

Cinüçen Tanrıkorur

11

12

11

12

11

12

11

12

11

12

11

12

(SON)

The image displays a musical score for four staves, likely for a piano or guitar. The music is written in a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into four systems, each containing one staff. The first staff is the melody, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing slurs and accents. The second staff is the accompaniment, starting with a bass clef and a key signature of one flat. It consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing slurs and accents. The third and fourth staves continue the melody and accompaniment, respectively, with similar rhythmic patterns and dynamics. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

NIHÂVEND SAZ SEMÂİSİ

MUZİK:VECDİ SEYHUN

USÛLÜ:AKSAK SEMÂİ
♩ = 120

TESLİM

2.HÂNE

3.HÂNE

The musical score is written on ten staves. The first three staves represent the first hâne, followed by a section marked 'TESLİM' (a double bar line with a flourish). The next three staves represent the second hâne, and the final four staves represent the third hâne. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is Aksak Semâi (10/8).

4. HANE SEMAI
♩ = 192

The image shows a musical score for a piece titled "4. HANE SEMAI". The score is written on ten staves of music. The first two staves feature a complex, fast-paced melodic line with many sixteenth notes. The third staff begins with a double bar line and a tempo marking of "♩ = 192". The subsequent staves continue with a more melodic and rhythmic line, including some triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a final cadence symbol at the end of the tenth staff.

Aksak Semâî ♩ = 108 *Tanbûri Cemil Bey*

1. *Hâne*

teslim

2. *Hâne*

3. *Hâne*

4. *Hâne* *Yürük semâî*

Yücel 25
10.12.2010
Tashih: Yavuz Akabir

Aksak Semâî ♩ = 116

1. *Hâne*

Teslim

2. *Hâne*

3. *Hâne*

Yürük Semâî ♩ = 116

4. *Hâne*

Yücel Müzik
25.06.2011

Aksak Semâî ♩ = 112 *Refik Talat Alpman*

1. *Hâne*

Teslim

2. *Hâne*

3. *Hâne*

Semâî ♩ = 120

4. *Hâne*

Ağırlaşarak

Yücel Müzik
15.02.2001
Tashih: Yavuz Akalın

Alsak Semâî
♩ = 120

KÜRDÎLİHİCÂZKÂR SAZ SEMÂİSİ
"Meltem"

Gösel BAKTAGIR
24.2.1993 No: 24 İstanbul

1.Hâne

f....

§ TESLİM

2.Hâne

3.Hâne

f....

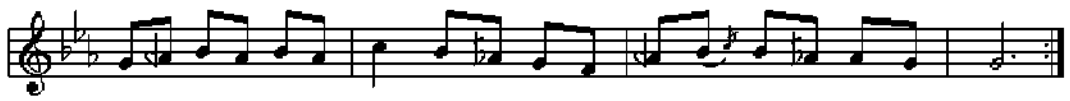
KÜRDİLİHİCÂZKÂR SAZ SEMÂSİ'NİN DEVAMI - 2

"Meltem"



Semâî
♩ = 180

4.Hâne



KÜRDİLİHICÂZKÂR SAZ SEMÂİSİ NİN DEVAMI - 3

"Meltem"



Ağırlaşarak ...

Nihâvend Sigan (No-2)

- 1 -

Haydar Çatlıyay

The musical score is written in a single system with ten staves. It begins in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is characterized by frequent triplet patterns, indicated by a '3' above the notes. The score includes a first ending bracket with two options, labeled '1' and '2'. A tempo change is indicated by the word 'Ağırlaşarak' (becoming heavier) above the staff, followed by a double bar line and a repeat sign. The score concludes with a 'Tempo' marking below the final staff.

Nihavend Sigan (No-2)

- 2 -

Maqam: Gahang

The image displays a musical score for the piece "Nihavend Sigan (No-2)". It consists of ten staves of music written in a single system. The notation is in a Western staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first three staves feature a complex, fast-paced melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of a Sigan. The remaining seven staves show a more melodic and rhythmic progression, with notes often beamed in groups and some slurs. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Aksak Semai ♩ = 120

1. Hâne

Tanburi Cemil Bey

The musical score is presented in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 10/8. The first section, labeled "1. Hâne", begins with a tempo marking of "Aksak Semai ♩ = 120". The notation includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A section marked "TESLİM" (Taslim) is indicated by a double bar line and a symbol resembling a stylized 'S' with a vertical line through it. This section features a complex rhythmic pattern with multiple accidentals. The second section, labeled "2. Hâne", continues with similar rhythmic complexity and includes first and second endings. The score concludes with a final ornament symbol.

Tanburi Cemil Bey

3. Hâne

The 3rd Hane section consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some accidentals. The second staff continues the melodic line. The third staff shows a change in rhythm with some quarter notes. The fourth staff concludes the section with a double bar line and a fermata over the final note.

4. Hâne

The 4th Hane section consists of eight staves of music, arranged in two systems of four staves each. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is characterized by a steady eighth-note pattern. The second staff continues this pattern. The third staff introduces some longer notes. The fourth staff shows a change in rhythm. The fifth staff continues the eighth-note pattern. The sixth staff shows a change in rhythm. The seventh staff continues the eighth-note pattern. The eighth staff concludes the section with a double bar line and a fermata over the final note.

2. Dönüşte Ağırlaşarak

10.05.02-Yücel
Tashih,Yavuz Akalin

B-Klasik ekolde yer edinmiş makamların kullanıldığı doğru perde seslendirme ve kişisel yoruma dayalı eserler;

B-1

www.neyzen.com

Pesendide Saz Semâi

Yücel Müzik

Sultan III. Selim Han

Aksak Semâi

1. *Hâne*

2. *Hâne*

3. *Hâne*

4. *Hâne*

Yücel
19.05.2011
Şahin: Salih Bilgin

Muhammes $\text{♩} = 100$

1. Hâne 3/4

Teslim

2. Hâne'ye

3. Hâne'ye

4. Hâne'ye

Karar

2. Hâne

The musical score for Mâhur Peşrev, page 2, consists of ten staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several fermatas and dynamic markings throughout the piece. The score is written in a traditional style with some specific notations for ornamentation or performance techniques. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff continues the melody. The third staff has a circled '3' above it and a 'rit.' marking below it. The fourth staff continues the melody. The fifth staff has a circled '4' above it and a 'rit.' marking below it. The sixth staff continues the melody. The seventh staff has a circled '5' above it and a 'rit.' marking below it. The eighth staff continues the melody. The ninth staff has a circled '6' above it and a 'rit.' marking below it. The tenth staff continues the melody and ends with a fermata and the text 'şükrü aksoy' and '11.12.2011'.

Dügâh Peşrev

- 1 -

Yusuף Paşa (Neyzen)

Devr-i Kebîr

1. *Hâne*

Teslim

2. Hane'ye

3. Hane'ye

4. Hane'ye

Karar

Dügâh Peşrev

- 2 -

[Kürdî Pîştî (Râgîmî)]

The musical score is written on ten staves, organized into two groups of five staves each. The first group begins with a circled '2' and the word 'Mîmî' written below the first staff. The second group begins with a circled '3' and the word 'Mîmî' written below the first staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals (sharps, flats, naturals), and a 'S' symbol at the end of the sixth staff. The music is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat.

Dügâh Peşrev

- 3 -

(Mevlânâ Fâzılî (Râgâzî))



Devri Kebir *Tanbûri Cemil Bey*

1. *Hâne*

Teslim

2. *Hâne*

3. *Hâne*

Yücel Müzik
24.12.2010
Tasvir: Salih Bilgin

*Gazi Giray Han
(Tatar)*

Aksak Semâi

1. *Hâne*

Teslim

2. *Hâne*

3. *Hâne*

Yürük Semâi

4. *Hâne*

*Yücel Müzik
05.11.2011*

Devr-i Kebîr

Tanbûri Numan Ağa

① Hâne

2. Hâne'ye

3. Hâne'ye

4. Hâne'ye

Karar

(Son)

② Hâne

The image displays a musical score for the piece "Bestenigâr Peşrev - 2 -". The score is written in a single system with eight staves. The first staff begins with a circled number "3" and the word "Mîne" below it. The second staff ends with a double bar line. The third staff continues the melody. The fourth staff also continues. The fifth staff ends with a double bar line and a fermata symbol. The sixth staff begins with a circled number "4" and the word "Mîne" below it. The seventh staff continues the melody. The eighth staff ends with a double bar line and a fermata symbol. The score is in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

BEYÂTİ
Deştev - 1

Tolga Göyenc
nota arşivi

Usûlü: Hafif ♩ = 80

Beste: Seyfettin Osmanoğlu

1. Hâne

TESLİM §

son

2. Hâne

§

BEVĀTĪ
Deftou - 2

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system is marked '3. Hiss' and the second system is marked '4. Hiss'. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first system contains a melodic line and a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The second system continues the melodic and rhythmic patterns. The score concludes with a double bar line and a fermata. A small logo and the text 'Tily 2011' are visible at the bottom right of the page.

UŞŞAK PEŞREVİ

- 1 -

Usûlü: Hafif ♩ = 68

Tanburi Osman Bey

1. Hâne

The musical score for Uşşak Peşrevi, 1. Hâne, is presented in a single system of 10 staves. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The score begins with a treble clef and a common time signature. The first staff contains the first measure, which includes a triplet of eighth notes. The second staff continues the melody with a triplet of eighth notes. The third staff features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The fourth staff continues the melody with a triplet of eighth notes. The fifth staff features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The sixth staff continues the melody with a triplet of eighth notes. The seventh staff is marked 'TESLİM' and features a double bar line and a symbol. The eighth staff continues the melody with a triplet of eighth notes. The ninth staff features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The tenth staff continues the melody with a triplet of eighth notes.

- 1 -

USSAK PESREVI

-2-

Tanzim Osman Bey

The musical score is presented on ten staves. The first staff is divided into four measures, each labeled with a section: '1. Havâs', '2. Havâs', '3. Havâs', and 'Kârî'. The subsequent staves contain the melodic and rhythmic notation for these sections. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various ornaments (trills and grace notes). The score concludes with a fermata over the final note of the 'Kârî' section.

-2-

USSAK PESREVI

-3-

Tanzim Osman Bey

Mevlâ Akhik
20-11-2011

-3-

Evc-Ârâ Peşrev

- 1 -

Dilhayat Kalfa

Çifte Düyek ♩ = 132

① *Hâne*

Teslim

② *Hâne*

(Son)

3

4

8

8

Evc-Ârâ Peşrev

- 1 -

Dilhayat Kalfa

Çifte Düyek ♩ = 132

① *Hâne*

Teslim

② *Hâne*

(Son)

Enc-ârâ Peşrev

Şair: Mîrâ

- 2 -

Çalgılar: Kârî

3

4

8

8

Muhammes

1. Hâne

Teslim

2. Hâne'ye

3. Hâne'ye

4. Hâne'ye

Karar

2. Hâne

Muhammes

① Hâne

teslim

2. Hane'ye 3. Hane'ye 4. Hane'ye Karar

② Hâne

Hüzzâm Peşrev

- 2 -

Saygılarız Gözlemişli

© Müzik 14.03.2011

Hicâzkâr Peşrev

- 1 -

Tanburi Cemil Bey

Muhammes

① *Hâne*

Teslim

② *Hâne*

Hicâzkâr Peşrev

- 2 -

Tanzimat Cemil Bey

3. Hâzır

Şifacı
12.12.2011

EK-2

ÖNERİLEN DAĞAR ARASINDAN SEÇİLEN BEŞ ESER İÇİN

SUNULAN ÇALIM ÖNERİLERİ

Yapılan görüşmelerden elde edilen sonuçlar doğrultusunda önerdiğimiz dağar arasından teknik zorlukları ve makamsal yapıları gözetilerek beş eser seçilmiştir. Bu eserlerin daha evvel bir kemençeви tarafından solo icrasının kayıt altına alınmamış olması eser seçiminde etkili olmuştur. Her eser için eserin yapısına uygun etütler yazılmış ve çalım önerileri sunulmuştur. Önerilen dağar ve çalım önerileri, gerektiği takdirde bazı pozisyonlar değiştirilerek her iki kemençe için de uygulanabilir.

Etütler yazılırken; eserde kullanılan tüm sesler, pozisyonlar, eser içerisindeki ritmik yapı ve zorluk dereceleri göz önünde bulundurulmuştur. Etüt yazımlarında eser içerisinde icrası zor olan bölümler üzerinde özellikle durulmuştur.

Sunulan çalım önerileri, usta icracılığa yönelik eğitim aşamasını hedeflemektedir. Usta icracılığa aday bir sazende bile icra etmek istediği her eser için kolaydan zora doğru şekillenen bir çalışma programı izleyerek, eseri istediği noktaya getirir. İşte bu sebeple etütler kolaydan zora doğru giden bir çizgide yazılmıştır. Metronom açısından, etütler için öngörülen çalışma biçimi, yavaştan hızlıya doğru olmalıdır.

Kullanılan İşaretler

B: Bütün Yay

u : Yayın uç kısmı

ü : Yayın üst yarısı

a : Yayın alt yarısı

o : Yayın ortası ile


o: Boş tel

1,2,3,4 : Parmak numaraları


□ : Çekerek

V : İterek

①, ② : Tel numaraları


 : Düz sesle başlayan vibrato


 : Sesin süresi boyunca vibrato

 : Sesin vibratoyla başlayıp düz devam etmesi

R-K : Rast ve Kaba Çargah tellerinin bir arada tınlatılması

N-R : Neva ve Rast tellerinin bir arada tınlatılması

 : Çıkıcı glisando

 : İnici glisando

  : Grupetto-Ters Grupetto

  : Mordan-Ters Mordan

İ.N. : İlave Notalar

tr : Trill

pizz : Pizzicato



: Tremola

1. Karcıġar Saz Semaisi

Beste: Reşat AYSU

Form: Saz Semaisi

Makam: Karcıġar


Usul: Aksak Semai-Semai

Etütler

Reşat Aysu'nun karcıġar saz semaisi ile ilgili beş ayrı etüt yazılmıştır. Bu etütler yazılırken; eserde kullanılan tüm sesler, pozisyonlar, eser içerisindeki ritmik yapı ve zorluk dereceleri göz önünde bulundurulmuştur.

Eser, karcıġar makamında bestelenmiştir. Bestekâr eser boyunca karcıġar makamında kalmış, makamın genişlemesi olarak gördüğümüz neva perdesi üzerindeki hicaz hümayun dizisi seslerini de sıklıkla kullanmıştır (Etüt 1). Çıkıcı ezgilerde muhayyer perdesi üzerinde genellikle uşşak dörtlüsünü, inici ezgilerde ise muhayyer perdesi üzerindeki kürdi dörtlüsünü görmekteyiz (Etüt 1). Bestekâr saz semaisi formunda bestelediği eserin ilk üç hanesini, formun yapısı gereği aksak semai usulünde (Etüt 5) yazmış, dördüncü hanede ise semai usulünü (Etüt 4) tercih etmiştir. Eserin birinci ve üçüncü hanesinde, makam seslerinin üçlü aralıklarla çıkıcı ve inici ezgilerde kullanılması (Etüt 2) gözümüze çarparken, dördüncü hanede iki oktavlık bir ses sahasını içeren, çıkıcı ve inici arpejlerden (Etüt 4) oluşan ezgi yapısını görmekteyiz. Eserde, ilk üç hanede onaltılık ve otuz ikilik nota değerleriyle

oluşturulan ritim kalıplarına () sıklıkla rastlanmakta (Etüt 2-3-5), dördüncü hanede ise dörtlük ve sekizlik nota değerlerinden oluşan ezgi

yapıları () karşımıza çıkmaktadır (Etüt 4). Karcıġar makamında önemli bir özellik olan, dik hisar perdesinden hisar perdesine glisandolu geçişlere bestekâr eserin teslim kısmında yer vermiştir.

Etüt-1

Karcıġar Saz Semaisi Etütleri

Sofyan $\text{♩} = 100-208$ Filiz KAYA

1-a

5

Track-1,2

Sofyan $\text{♩} = 100-208$ Filiz KAYA

1-b

5

Track-3,4

Sofyan $\text{♩} = 100-208$ Filiz KAYA

1-c

5

Track-5,6

Etüt 1'in başlangıç etüdü olarak çalışılması önerilmektedir. Nota üzerinde parmak numaraları, pozisyonlar, yay kullanım şekilleri ve vibrato işaretleri gösterilmiştir. Etüt 1 için üç farklı yay kullanımı yazılmıştır (Etüt 1-a, 1-b, 1-c). Etüdün yay bağı kullanılarak çalındığında yarattığı duyum ile ayrı yay kullanılarak çalındığında yarattığı çok farklıdır. Burada önemli olan nokta eserin icrasında kullanacağımız yay bağlarını yazarken, etütlerde elde ettiğimiz duyum farklılıklarından yararlanabilmektir.

Etüt-3

Karcıġar Saz Semaisi Etütler

3-a

♩ = 52-108

Filiz KAYA

u B

u B

u

Track-13,14

Bu etütte eserin makamsal yapısı ele alınarak, eser içerisinde kullanılan en hızlı ritmik yapı üzerinde durulmuştur. Eserde kullanılan 16'lık ve 32'lik ritim kalıplarına alışabilmek, bu ritim kalıplarında makam seslerini ve tiz pozisyonları hızlı metronomda doğru seslendirebilmek ve hızlı metronomda doğru yay kullanabilmek için etüt 3'ün çalışılması önerilir. Nota üzerinde parmak numaraları, pozisyonlar, yay kullanım şekilleri ve vibrato işaretleri gösterilmiştir.

Kazanımları

- Eserde kullanılan en hızlı ritim kalıbını kavrar.
- Hızlı metronomda doğru yay kullanır.
- Hızlı metronomda, yayın uç kısmında kısa yay kullanımında bileği doğru kullanır.
- Hızlı metronomda ve kullanılan ritim kalıplarında makam seslerini doğru seslendirir.

- Eserin içerisinde kullanılan ritim kalıplarında önerilen pozisyonlara ön çalışma sağlar.
- Yavaş ve hızlı metronomda önerilen yay kullanımlarını uygular.
- Tek sesler üzerinde forte vibratoları uygular.

Etüt-4

Karcıgar Saz Semaisi Etütler

Semai $\text{♩} = 80-138$ Filiz KAYA

4. u...

5. 1 2 3 n 1 3

9. 1 2 1 2 4 1 2 3 4

13. 4

17. 2 n

Track-15,16

Eserin dördüncü hanesinde iki oktavlık bir ses sahasını kapsayan, çıkıcı ve inici arpejlerden oluşan bir ezgi yapısı mevcuttur. Etüt 4'te bu yapıdan yola çıkılarak yazılmıştır. Semai usulünün yapısını ve ezgi içindeki vurguları kavrayabilmek, hızlı metronomda yazılmış makam seslerini kapsayan çıkıcı-inici arpej seslerini ve tiz pozisyonlardaki sesleri doğru seslendirebilmek, hızlı metronomda doğru yay kullanımını ve kemeçeyi doğru şekilde çevirmeyi sağlayabilmek için etüt 4'ün çalışılması önerilir. Nota üzerinde parmak numaraları, pozisyonlar, yay kullanım şekilleri, çarpma ve vurgu işaretleri gösterilmiştir.

Kazanımları

- Eserin dördüncü hanesinde kullanılan semai usulündeki ezgi ve ritim yapısını kavrar.
- Hızlı metronomda, çıkıcı ve inici arpejlerden oluşan ezgiyi doğru seslendirir.
- Ezgisel yapı gereği telden tele geçişlerde yavaş ve hızlı metronomda kemeçeyi doğru şekilde çevirir ve tellere sürtmeden çalar.
- 4.hane için önerilen pozisyonlara ön çalışma sağlar.
- Yaya doğru baskıyı uygular ve belirtilen noktalarda vurgu yapar.

Etüt-5

Karcıgar Saz Semaisi Etütler

5.a

♩ = 60-112

Filiz KAYA

Track-17,18

5. *b*

♩ = 60-112

Filiz KAYA

Track-19-20

Etüt 5, eserin usul ve ezgi yapısı dikkate alınarak yazılmıştır. Eser içerisindeki usul yapısını anlayabilmek, pozisyonlara hakim olabilmek, metronom hızına ve yay bağlarına ön çalışma sağlayabilmek için etüt 5'in çalışılması önerilir. Nota üzerinde parmak numaraları, pozisyonlar, yay bağları, yay kullanım şekilleri ve vibrato işaretleri gösterilmiştir.

Etüt 5 için iki farklı yay kullanımı yazılmıştır (Etüt 5-a, 5-b). Etüdün yay bağı kullanılarak çalındığında yarattığı duyum ile ayrı yaylar kullanılarak çalındığında yarattığı çok farklıdır. Burada önemli olan nokta eserin icrasında kullanacağımız yay bağlarını yazarken, etütlerde elde ettiğimiz duyum farklılıklarından yararlanabilmektir.

Kazanımları

- Eserin ezgi ve ritim yapısını anlar.
- Aksak semai usulünün eserdeki kullanım şeklini kavrar.
- Telden tele geçişlerde sazın doğru tutuş pozisyonuna hakim olur ve ezgiyi doğru seslendirir.
- Eserdeki ezgi yapısı düşünülerek önerilen pozisyonlara ön çalışma sağlar.

- Tiz bölgedeki sesleri, önerilen pozisyon ve yay bağlarını kullanarak doğru seslendirir.
- Önerilen yay bağlarına uyum sağlar.
- Eseri icra etmeden evvel metronom hızını, usul ve ezgi yapısını kavrar.

Karçıgar Saz Semaisi

Akşam Semai 2 = 100

Repert. AYŞU

The musical score is arranged in eight staves, each representing a different instrument or voice part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The first staff is labeled 'Saz' and the fifth staff is labeled 'Sazlım'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'f', and articulation marks like 'acc' and 'v'. The piece is in a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The notation is written in a style typical of traditional Turkish folk music transcriptions.

Musical score for a single melodic line, measures 10-17. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings. Measure 10 starts with a forte (f) dynamic and includes a slur over a group of notes. Measure 11 continues with similar rhythmic patterns and includes a slur and an accent. Measure 12 features a slur and a dynamic marking of mezzo-forte (mf). Measure 13 ends with a slur and a dynamic marking of mezzo-forte (mf). Measure 14 begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a slur and a dynamic marking of mezzo-forte (mf). Measure 15 continues with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a slur and a dynamic marking of mezzo-forte (mf). Measure 16 features a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a slur and a dynamic marking of mezzo-forte (mf). Measure 17 ends with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a slur and a dynamic marking of mezzo-forte (mf). The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Semai ♩ = 120

22

27

34

41

48

55

62

69

 Track-21

Reşat Aysu'ya ait karcıgar saz semaisini icra etmeden önce eser için yazılmış etütlerden oluşan bir çalışma programı hazırladık. Etütlerde kullanılan usul yapısı, ezgi yapısı, ritim kalıpları, pozisyonlar, yay kullanım şekilleri, yay bağları ve süsleme teknikleri eser için bizlere önemli bir kılavuz oluşturmaktadır. Etütler önerilen şekillerde çalışıldıktan sonra icracının eseri tanınmasını sağlar. Eserin icrası, kemençeviler için bu aşamalardan sonra daha anlaşılır, daha verimli ve daha rahat çalınabilir duruma gelecektir.

Eserin notası, kemençe icracıları için yeniden yazılmıştır. Nota üzerinde parmak numaraları, pozisyonlar, yay bağları, yay kullanım şekilleri ve sol el süsleme tekniklerine ait işaretler gösterilerek eser için bir çalım önerisi sunulmuştur.

2. Kürdilihicazkâr Saz Semaisi

Beste: Reşat AYSU

Form: Saz Semaisi

Makam: Kürdilihicazkâr


Usul: Aksak Semai-Semai

Etütler

Reşat Aysu'nun kürdilihicazkâr saz semaisi ile ilgili beş ayrı etüt yazılmıştır. Bu etütler yazılırken; eserde kullanılan tüm sesler, pozisyonlar, eser içerisindeki ritim kalıpları ve zorluk dereceleri göz önünde bulundurulmuştur. Teknik açıdan değerlendirildiğinde kemençe için icrası zor bir eserdir. İki oktav ses sahasında 32'lik notalardan oluşan ritim kalıplarının sık kullanılması ve metronom hızının yüksek oluşu icrayı daha da güçleştirmektedir. Etütler yazılırken usul yapısından ziyade ritim kalıpları üzerinde durulmuştur. Ritim kalıplarını hızlı metronomda seslendirebilmek, sürekli tekrarlarını sağlayabilmek ve eser öncesi pozisyon alıştırmaları yapabilmek adına etüt yazımında sofyan usulü tercih edilmiştir.

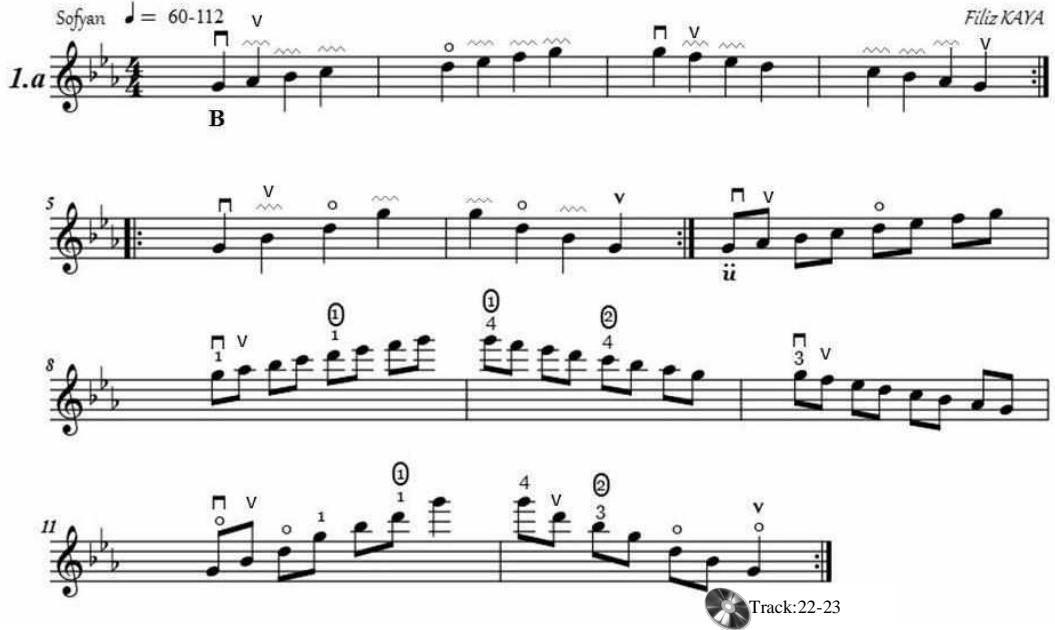
Eser, kürdilihicazkâr makamında bestelenmiştir. Bestekâr eser boyunca kürdilihicazkâr makamının kürdili dizisinin seslerini kullanmış, makamın genişlemesi olarak da yine gerdaniye üzerindeki kürdi dizisini ve hicaz beşlisini tercih etmiştir (Etüt 1-2). Bestekâr saz semaisi formunda bestelediği eserin ilk üç hanesini, formun yapısı gereği aksak semai usulünde yazmış, dördüncü hanede ise semai usulünü tercih etmiştir. Eserin iki oktavlık bir ses sahası vardır (Etüt 1-2-3-4-5). Tesliminde yer alan 32'lik notalardan oluşan çıkıcı-inici ezgi yapısı eserin teknik açıdan en zor pasajdır (Etüt 3-4). Eserin genelinde makam seslerinin ardışık ve üçlü aralıklarla çıkıcı ve inici ezgilerde kullanılması (Etüt 2-3-4) gözümüze çarparken, dördüncü hanede iki oktavlık bir ses sahasını içeren, dinamik bir melodi yapısını ve atlamalı sesleri (Etüt 5) görmekteyiz. Üçüncü haneye baktığımızda bestekârın kaba çargâh, acem aşiran ve neva perdeleri üzerinde ustalıkla kurduğu arpejlerden oluşan ezgi yapısı dikkat çekicidir. İlk üç hanede onaltılık ve otuz ikilik nota değerleriyle

oluşturulan ritim kalıplarına () sıklıkla rastlanmakta, dördüncü hanede ise ikilik, dörtlük ve sekizlik nota değerlerinden

oluşan ezgi yapıları () karşımıza çıkmaktadır (Etüt 5). Etütler yazılırken hızlı metronomda çalınması gereken ritim kalıplarına alışmak ve hakimiyet sağlamak için özellikle iki oktavlık değişik hız ve ritim kalıplarındaki gam çalışmalarına yer verilmiştir.

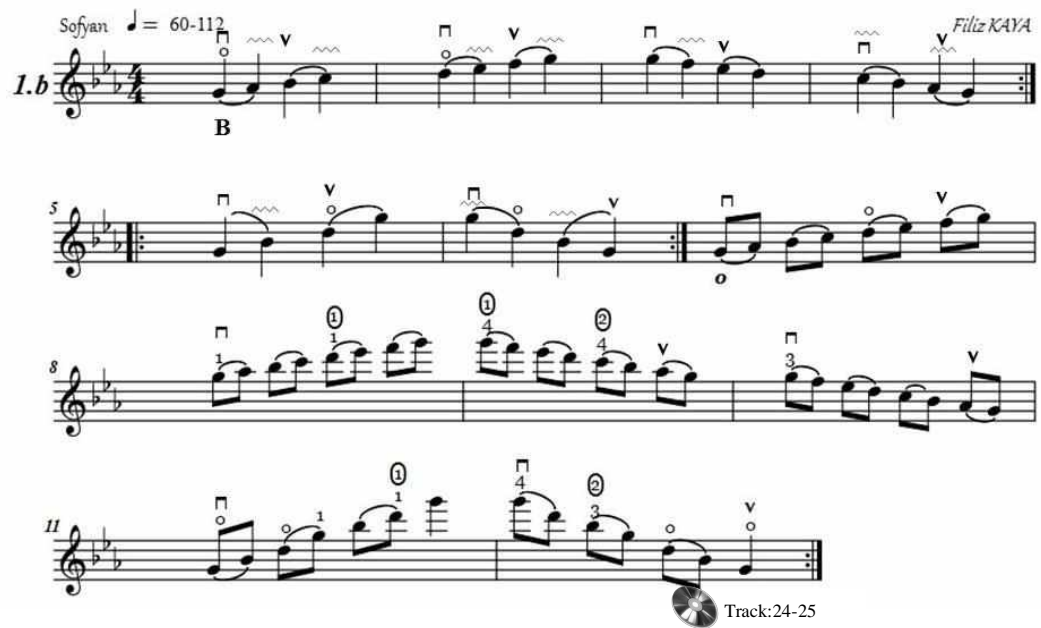
Etüt-1

1.a Sofyan $\text{♩} = 60-112$ *Filiz KAYA*



Track:22-23

1.b Sofyan $\text{♩} = 60-112$ *Filiz KAYA*



Track:24-25

Etüt 1'in başlangıç etüdü olarak çalışılması önerilmektedir. Nota üzerinde parmak ve tel numaraları, pozisyonlar, yay kullanım şekilleri ve vibrato işaretleri gösterilmiştir. Etüt 1 için iki farklı yay kullanımı yazılmıştır (Etüt 1-a, 1-b). Etüdün yay bağı kullanılarak çalındığında yarattığı duyum ile ayrı yay kullanılarak çalındığında yarattığı çok farklıdır. Burada önemli olan nokta eserin icrasında kullanacağımız yay bağlarını yazarken, etütlerde elde ettiğimiz duyum farklılıklarından yararlanabilmektir.

Kazanımları

- Kürdilihiczakâr makamı dizi seslerini önerilen en hızlı metronomda doğru seslendirir.
- Eserde kullanılan ses alanını tanır.
- Birinci ve ikinci telde kullanılan 1. pozisyona ön çalışma sağlar.
- Tiz pozisyonlarda kemençeyi doğru çevirir ve temiz seslerle telden tele geçişi sağlar.
- Legato (yay bağı) tekniğini önerilen şekilde uygular.
- Farklı yay kullanım şekillerini, yavaş ve hızlı metronomda uygular.

Etüt-2

2.a

2.b

Track:26-27

Track:28-29

Hızlı metronomda, makam dizisi seslerinden oluşan iki oktavlık ses sahasında doğru perde seslendirerek, yay kullanımına ve pozisyonlara hakimiyet sağlayabilmek için etüt 2' nin çalışılması önerilir. Etüt 2 için iki farklı yay kullanımı yazılmıştır (Etüt 2-a, 2-b). Nota üzerinde parmak ve tel numaraları, pozisyonlar, yay bağları ve yay kullanım işaretleri gösterilmiştir.

Kazanımları

- Kürdilihicazkâr makamı seslerini hızlı metronomda doğru seslendirir.
- Eserde kullanılması önerilen 1. pozisyonu birinci ve ikinci telde hızlı metronomda uygular.
- Hızlı metronomda telden tele geçişleri kavrar ve yayı tellere sürtmeden etüdü seslendirir.
- Ayrı yay kullanımında yayın uç bölgesini kullanır.

- Hızlı metronomda ayrı yay ile çalılarda, bileği doğru kullanır.
- Yavaş ve hızlı metronomda önerilen yay kullanımlarını ve yay bağlarını uygular.

Etüt-3

Sofyan *Filiz KAYA*

♩ = 40-69

3.

Track: 30-31

Bu etütte eser içerisinde kullanılan ardışık seslerden oluşan çıkıcı ve inici ezgiler üzerinde durulmuştur. Eserin metronom hızına hazırlanabilmek, bu hızda makam seslerini ve tiz pozisyonları doğru seslendirebilmek ve doğru yay kullanabilmek için etüt 3'ün çalışılması önerilir. Nota üzerinde parmak ve tel numaraları, pozisyonlar, yay kullanım şekilleri ve vibrato işaretleri gösterilmiştir.

Kazanımları

- Hızlı metronomda doğru yay kullanır.
- Yayın uç kısmında kısa yay kullanımında bileği doğru kullanır.
- Hızlı metronomda ve kullanılan ritim kalıplarında makam seslerini doğru seslendirir.

- Yavaş ve hızlı metronomda önerilen yay kullanımlarını uygular.
- Tek sesler üzerinde yayın üst yarısında forte vibratoları uygular.
- Tiz pozisyonlarda kemençeyi doğru tutar, seslere ve yay kullanımına hakimiyet sağlar.
- Üç farklı telde 1.pozisyonu uygular.

Etüt-4

4. *Sofyan* ♩ = 48-96 *Filiz KAYA*

Track:32-33

Teslimde karşımıza çıkan 32'lik notalardan ve ardışık seslerden oluşan çıkıcı-inici ezgi yapısı eserin teknik bakımdan en zor pasajıdır. Bu zor bölümün daha rahat çalınabilmesi için, benzer ezgi ve ritim yapıları ile yazılmış 4. etüdün çalışılması önerilir. Makam seslerini ve tiz pozisyonlardaki sesleri doğru seslendirebilmek, metronom hızına alışabilmek, doğru yay kullanımını ve kemençeyi doğru şekilde çevirmeyi sağlayabilmek için etüt 4 çalışılmalıdır. Nota üzerinde; parmak ve tel numaraları, pozisyonlar, yay kullanım şekilleri ve vibrato işaretleri gösterilmiştir.

Kazanımları

- Teslimde kullanılan eser içerisindeki en hızlı ritim kalıbını ve ezgi yapısını kavrar.

- Hızlı metronomda, çıkıcı ve inici ardışık seslerden oluşan ezgiyi doğru seslendirir.
- Yayın uç kısmında kısa yay kullanımında bileği doğru kullanır.
- Ezgisel yapı gereği telden tele geçişlerde yavaş ve hızlı metronomda kemeçeyi doğru şekilde çevirir ve tellere sürtmeden çalar.
- Teslim için önerilen pozisyonlara ön çalışma sağlar.
- Yaya doğru baskıyı uygular ve belirtilen yay kullanım şekillerini uygular.

Etüt-5

Sofyan Filiz KAYA

$\text{♩} = 50-108$

Track:34-35

Etüt 5 eserin dördüncü hanesinden yola çıkılarak yazılmıştır. Hızlı metronomda dizi seslerini ve atlamalı ezgileri doğru seslendirebilmek, yazılan pozisyonlara hakimiyet sağlayabilmek, doğru yay kullanımını ve tiz seslerde vibrato tekniğini uygulayabilmek için etüt 5'in çalışılması önerilir. Nota üzerinde; parmak ve tel numaraları, pozisyonlar, yay kullanım şekilleri ve vibrato işaretleri gösterilmiştir.

Kazanımları

- İki oktavlık ses sahasını 4 telde birbirine paralel olan 1. pozisyonu kullanarak seslendirir.
- 1. teldeki seslere hızlı metronomda hakimiyet sağlar.
- Tiz seslerde forte vibratoları uygular.
- Atmalı seslerdeki pozisyonlara ön çalışma sağlar.
- Hızlı metronomda kemençeyi doğru şekilde çevirir ve etüdü yayı tellere sürtmeyen seslendirir.

Kürdilihicazkar Saz Semaisi

Altın Semai ♩ = 100 *Reyhan ABBU*

The musical score is arranged in two systems. The first system contains the vocal line (labeled 'sane') and the first four staves of the saz accompaniment. The second system contains the remaining four staves of the saz accompaniment. The vocal line begins with a tempo marking of ♩ = 100 and a dynamic of *f*. The saz accompaniment consists of eight staves, with dynamics ranging from *f* to *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. The piece concludes with a double bar line.

21

22

23

24

25

26

27

28

rit...

LN.

rit...

19 *Saraband*

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33 *a tempo*

34

35

36

37

38

39

40



Reşat Aysu'ya ait kürdilihicazkâr saz semaisini icra etmeden önce eser için yazılmış etütlerden oluşan bir çalışma programı hazırladık. Etütlerde kullanılan ritim kalıpları, ezgi yapısı, pozisyonlar, yay kullanım şekilleri, yay bağları ve süsleme teknikleri eser için bizlere önemli bir kılavuz oluşturmaktadır. Etütler önerilen şekillerde çalışıldıktan sonra icracının eseri tanımasını sağlar. Kürdilihicazkâr saz semaisi teknik açıdan yüksek bir değere sahiptir. Eserde kullanılan iki oktavlık ses alanındaki dizi seslerinin hızlı metronomda doğru seslendirilmesi etütlerin en önemli kazanımıdır. Eserin icrası, icracı için bu aşamalardan sonra daha anlaşılır, daha verimli ve daha rahat çalınabilir duruma gelecektir.

Eserin notası, kemençe icracıları için yeniden yazılmıştır. Nota üzerinde parmak ve tel numaraları, pozisyonlar, yay bağları, yay kullanım şekilleri ve sol el süsleme tekniklerine ait işaretler gösterilerek eser için bir çalım önerisi sunulmuştur.

3. Nihavend Saz Semaisi

Beste: Mes'ud Cemil Bey

Form: Saz Semaisi

Makam: Nihavend

Usul: Aksak Semai - Devr-i Turan

Etütler

Mes'ud Cemil Bey'in nihavend saz semaisi ile ilgili altı ayrı etüt yazılmıştır. Bu etütler yazılırken; eserde kullanılan tüm sesler, pozisyonlar, eser içerisindeki ritmik yapılar ve zorluk dereceleri göz önünde bulundurulmuştur. Eser içinde farklı makam seslerine geçişler sıklıkla görülmektedir. Yazılan etütler değişken seslere hızlı metronomda hakimiyet sağlayabilmeyi hedeflemektedir.

Eser, nihavend makamında bestelenmiştir. Bestekâr birinci hanede ve teslimde pest bölgeye ve tiz bölgeye genişlemeler dâhil olmak üzere nihavend makamını oya gibi işlemiştir (Etüt 1-2-4-5). Neva üzerindeki hümayun dizisi ile tiz bölgeyi, yegâh üzerindeki uşşak ve kürdi dörtlüleri ile de pest bölgeyi göstermiştir.

Neva üzerinde hicaz ve kürdi, çargâhta çargâh ve dügahta kürdi çeşnileri ise dikkatimizi çeken diğer kalıplardır. İkinci hanede, rastta buselik dörtlüsü üzerine çargâhta hicaz beşlisi ile oluşan bir dizi kullanarak (Etüt 1-6), gerdaniyede buselik çeşnisi ile gelip, acemde saba çeşnili bir kalış göstermiştir (Etüt 6). Bestekâr, üçüncü haneye tiz segâh perdesi üzerinde segâh çeşnisi ile başlar (Etüt 4-6), yerinde hüzzam makamı dizisi ile devam eder ve neva üzerinde hicaz dizisi ile haneyi sonlandırır (Etüt 2-3-4-6). Ve son olarak dördüncü hanede, karşımıza iki oktavlık bir ses sahasında; süratli, değişik makam seslerine sahip ve atlamalı seslerden oluşan icrası güç bir ezgi yapısı çıkmaktadır (Etüt -4). Bestekâr saz semaisi formunda bestelediği eserin ilk üç hanesini, formun yapısı gereği aksak semai usulünde (Etüt 6) yazmış, dördüncü hanede ise devr-i turan usulünü tercih etmiştir.

Etüt-1

Sofyan ♩ = 96-208 Filiz KAYA

1.a

5

9

Track: 37-38

Sofyan ♩ = 96-208 Filiz KAYA

1.b

5

9

Track: 39-40

Sofyan $\text{♩} = 96-208$ Filiz KAYA

1.c

5

9

Track: 41-42

Hızlı metronomda dizi seslerine alışmak ve doğru yay kullanabilmek için etüt 1'in başlangıç etüdü olarak çalışılması önerilmektedir. Nota üzerinde parmak numaraları, yay kullanım şekilleri ve yay bağları gösterilmiştir. Etüt 1 için üç farklı yay kullanımı yazılmıştır (Etüt 1-a, 1-b, 1-c). Etüdün yay bağı kullanılarak çalındığında yarattığı duyum ile ayrı yay kullanılarak çalındığında yarattığı çok farklıdır. Burada önemli olan nokta eserin icrasında kullanacağımız yay bağlarını yazarken, etütlerde elde ettiğimiz duyum farklılıklarından yararlanabilmektir.

Kazanımları

- Nihavend makamı dizilerini, önerilen en hızlı metronomda doğru seslendirir.
- Eserin ikinci ve dördüncü hanesinde kullanılan rast üzeri buselik dörtlüsü ile çargâh üzeri hicaz beşlisinden oluşan diziyi önerilen en hızlı metronomda doğru seslendirir.
- Legato (yay bağı) tekniğini önerilen üç farklı şekilde uygular.
- Farklı yay kullanım şekillerini, yavaş ve hızlı metronomda uygular.

Etüt-2

Sofyan ♩ = 96-208 *Filiz KAYA*

2.a

5

9

13

Track: 43-44

Sofyan ♩ = 96-208 *Filiz KAYA*

2.b

B...

5

9

13

Track: 45-46

Sofyan ♩ = 96-208 *Filiz KAYA*

2.c

B

5

9

13

Track: 47-48

Eserde kullanılan değişik makam dizilerine ait seslere, hızlı metronomda ve farklı yay kullanımlarında hâkimiyet sağlayabilmek için etüt 2'nin çalışılması önerilir. Etüt 2 için üç farklı yay kullanımı yazılmıştır (Etüt 2-a, 2-b, 2-c). Nota üzerinde parmak numaraları, pozisyonlar, yay kullanım şekilleri, yay bağları ve vibrato işaretleri gösterilmiştir.

Kazanımları

- Bütün yay kullanımında yaya uygulayacağı baskıyı kavrar
- Önerilen seslerde vibrato tekniğini uygular.

Hızlı metronomda;

- Neva perdesi üzerindeki kürdi ve hicaz makamı dizilerini doğru seslendirir.
- Eserde kullanılan segâh ve hüzzam makamı çeşnilerini doğru seslendirir.
- Eserde kullanılması önerilen pozisyonlara ön çalışma sağlar.
- Legato (yay bağı) tekniğini iki farklı şekilde uygular.

Etüt-3

Sofyan $\text{♩} = 50-144$ *Filiz KAYA*

3. *u...*

5

7

9

Track: 49-50

İki oktavlık bir ses sahasına sahip olan eserde, birçok farklı makam dizisi sesleri kullanılmaktadır. Kullanılan tüm seslere hızlı metronomda hâkimiyet sağlamak için iki oktavlık ses sahasını kapsayan kromatik seslerden oluşan etüt 3'ün çalışılması önerilir. Nota üzerinde parmak numaraları, pozisyonlar, yay kullanım şekilleri ve vibrato işaretleri gösterilmiştir.

Kazanımları

- Kromatik aralıklardan oluşan çıkıcı ve inici ezgiyi hızlı metronomda doğru seslendirir.
- Ezgisel yapı gereği telden tele geçişlerde yavaş ve hızlı metronomda kemençeyi doğru şekilde çevirir ve tellere sürtmeden çalar.
- Kromatik aralıkların çalımında kullanılan yarım pozisyonlara hâkimiyet sağlar.
- Hızlı metronomda, yayın uç kısmında kısa yay kullanımında bileği doğru kullanır.

- Önerilen yay kullanım şekillerini uygular.

Etüt-4

Sofyan $\text{♩} = 80-160$ *Filiz KAYA*

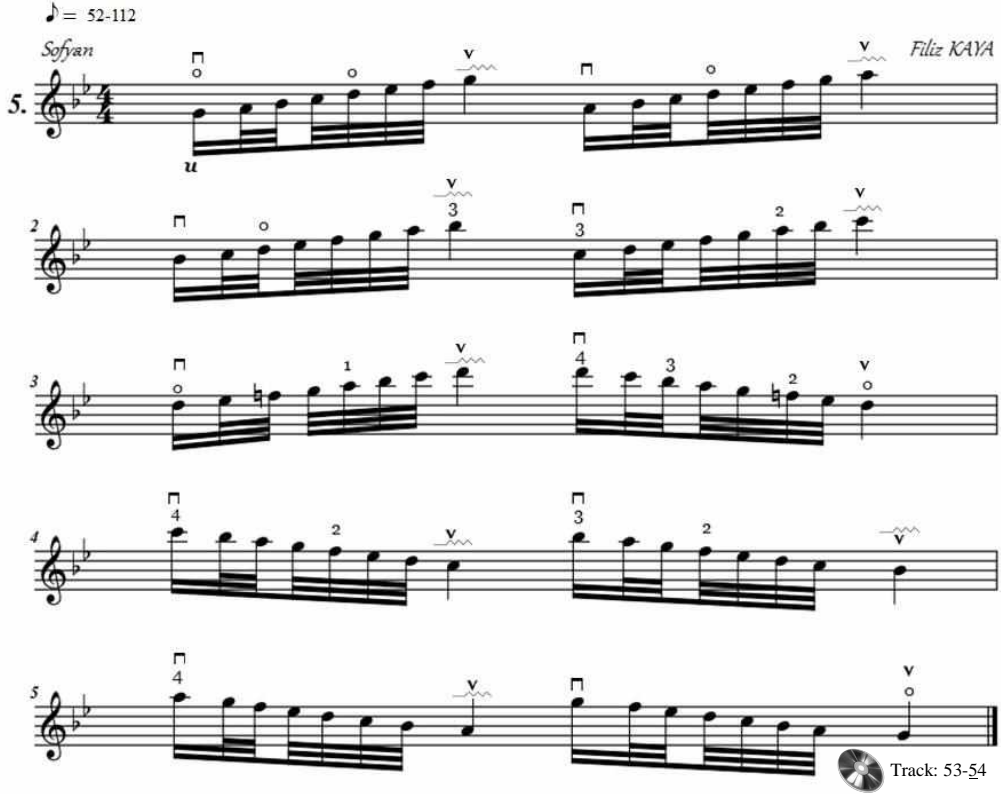
Track: 51-52

Etüt 4 eserin üçüncü ve dördüncü hanesinde kullanılan makam geçkilerinden yola çıkarak yazılmıştır. Kullanılan makamlara ait atlamalı sesleri hızlı metronomda doğru seslendirebilmek, tiz pozisyonlarda seslere ve doğru yay kullanımına hâkimiyet sağlayabilmek ve bu ezgileri icra ederken kemençeden güçlü ton çıkarabilmek için etüt 4'ün çalışılması önerilir. Nota üzerinde parmak numaraları, pozisyonlar, yay kullanım şekilleri ve vibrato işaretleri gösterilmiştir

Kazanımları

- Eserin üçüncü ve dördüncü hanesinde kullanılan makam geçkilerine ait sesleri hızlı metronomda doğru seslendirir.
- Hızlı metronomda, çıkıcı ve inici ardışık seslerden ve arpejlerden oluşan ezgiyi doğru seslendirir.
- Ezgisel yapı gereği telden tele geçişlerde yavaş ve hızlı metronomda kemeçeyi doğru şekilde çevirir ve tellere sürtmeden çalar.
- 3. ve 4.hane için önerilen pozisyonlara ön çalışma sağlar.
- Hızlı metronomda yaya doğru baskıyı uygular.
- Belirtilen seslerde vibrato tekniğini uygular.

Etüt-5

♩ = 52-112
Sofyan
5. 

Bu etütte eserin makamsal yapısı ele alınarak, eser içerisinde kullanılan en hızlı ritim kalıbı üzerinde durulmuştur. Bu ritim kalıbına alışabilmek, makam seslerini ve tiz pozisyonları hızlı metronomda doğru seslendirebilmek ve doğru yay

kullanabilmek için etüt 5'in çalışılması önerilir. Nota üzerinde parmak numaraları, pozisyonlar, yay kullanım şekilleri ve vibrato işaretleri gösterilmiştir.

Kazanımları

- Eserde kullanılan en hızlı ritim kalıbını kavrar.
- Hızlı metronomda doğru yay kullanır.
- Hızlı metronomda, yayın uç kısmında kısa yay kullanımında bileği doğru kullanır.
- Hızlı metronomda ve kullanılan ritim kalıbında makam seslerini doğru seslendirir.
- Eserin içerisinde önerilen pozisyonlara ön çalışma sağlar.
- Yavaş ve hızlı metronomda önerilen yay kullanımlarını uygular.
- Tek sesler üzerinde forte vibratoları uygular.

Etüt-6

Aksak Semai $\text{♩} = 72-108$ Filiz KAYA

6. $\text{♩} = 72-108$ Filiz KAYA

Track: 55-56

Etüt 6, eserin usul ve ezgi yapısı dikkate alınarak yazılmıştır. Eser içerisindeki usul yapısını anlayabilmek, pozisyonlara hakim olabilmek, metronom hızına, yay bağlarına ve sol el süsleme tekniklerine ön çalışma sağlayabilmek için etüt 6'nın çalışılması önerilir. Nota üzerinde parmak ve tel numaraları, pozisyonlar,

yay bağları, yay kullanım şekilleri, vibrato, glisando ve çarpma işaretleri gösterilmiştir.

Kazanımları

- Aksak semai usulünün eserdeki kullanım şeklini kavrar.
- Eserdeki ezgi yapısı düşünülerek önerilen pozisyonlara ön çalışma sağlar.
- Önerilen yay bağlarına uyum sağlar.
- Telden tele geçişlerde sazın doğru tutuş pozisyonuna hakim olur ve ezgiyi doğru seslendirir.
- Tiz bölgedeki sesleri, önerilen pozisyon ve yay bağlarını kullanarak doğru seslendirir.
- Önerilen çarpma, vibrato ve glisando tekniklerini uygular.
- Eseri icra etmeden evvel metronom hızını, usul ve ezgi yapısını kavrar.

Nihavend Saz Semaisi

Aksak Semai

Mes'ud Cemil Bey

$\text{♩} = 108$

The musical score consists of eight staves of music. The first staff is labeled 'i.hane' and the seventh staff is labeled 'teslim'. The music is written in a single melodic line with various rhythmic values and ornaments. The tempo is marked as $\text{♩} = 108$. The score includes several measures with complex rhythmic patterns and melodic lines, typical of a Semaî. The notation includes notes, rests, and various ornaments such as 'v' and 'y'.

This page of musical notation consists of eight staves, numbered 9 through 18. The music is written in a single system with a common time signature. The notation includes various technical markings and dynamics:

- Staff 9:** Features an accent (**acc**) and a **v** marking above the first measure.
- Staff 10:** Features a **v** marking above the first measure.
- Staff 11:** Includes a **mf** dynamic marking below the first measure and a **v** marking above the second measure.
- Staff 12:** Labeled **Andante** on the left, it features a **v** marking above the first measure.
- Staff 13:** Features a **v** marking above the first measure.
- Staff 14:** Features a **v** marking above the first measure.
- Staff 15:** Features a **v** marking above the first measure.
- Staff 16:** Features a **v** marking above the first measure.
- Staff 17:** Features a **v** marking above the first measure.
- Staff 18:** Features a **v** marking above the first measure and ends with a double bar line and repeat sign.

20

21

22

23

24

25 Dixie Tune #2 = 316

26

27

28

29

Detailed description of the musical score: The score is for guitar, indicated by the 'Guitar' label and the treble clef with a G-clef. It consists of nine staves of music. The first six staves (measures 20-24) feature a complex melodic line with numerous slurs, triplets, and dynamic markings like 'v' (accents) and 'p' (piano). The seventh staff (measure 25) is the beginning of a section titled 'Dixie Tune #2 = 316', which is in a 2/4 time signature. The final three staves (measures 26-29) continue with melodic and harmonic patterns, including slurs and accents.

The image displays a page of musical notation consisting of eight staves, numbered 21 through 28. The notation is written in a standard musical staff format with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. Key markings include dynamic accents (v) and fortissimo (f). The staves are arranged vertically, with the first staff (21) and second staff (22) showing more complex rhythmic structures, while the subsequent staves (23-28) show more straightforward melodic and harmonic progressions. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

The image displays a page of musical notation consisting of eight staves, numbered 31 through 38. Each staff contains musical notation in a single system. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'v' (piano). Some staves also feature circled symbols, possibly indicating specific performance techniques or accents. The music is written in a standard staff format with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

79

82

85

88

rit...

serbest

Track: 57

Mes'ud Cemil Bey'e ait nihavend saz semaisini icra etmeden önce eser için yazılmış etütlerden oluşan bir çalışma programı hazırladık. Etütlerde kullanılan ritim kalıpları, ezgi yapısı, pozisyonlar, yay kullanım şekilleri, yay bağları ve süsleme teknikleri eser için bizlere önemli bir kılavuz oluşturmaktadır. Etütler önerilen şekillerde çalışıldıktan sonra icracının eseri tanımasını sağlar. Nihavend saz semaisi hem teknik açıdan yüksek bir değere sahip, hem de farklı makamlara ait icrası zor seslere sahiptir. İki oktavlık ses alanında eserde kullanılan tüm seslerin hızlı metronomda doğru seslendirilmesi etütlerin en önemli kazanımıdır. Eserin icrası, icracı için bu aşamalardan sonra daha anlaşılır, daha verimli ve daha rahat çalınabilir duruma gelecektir.

Eserin notası, kemençe icracıları için yeniden yazılmıştır. Nota üzerinde parmak ve tel numaraları, pozisyonlar, yay bağları, yay kullanım şekilleri ve sol el süsleme tekniklerine ait işaretler gösterilerek eser için bir çalım önerisi sunulmuştur.

4. Şedaraban Saz Semaisi

Beste: Tanburi Cemil Bey

Form: Saz Semaisi

Makam: Şedaraban

Usul: Aksak Semai-Yürük Semai

Etütler

Tanburi Cemil Bey'in şedaraban saz semaisi ile ilgili yedi ayrı etüt yazılmıştır. Bu etütler yazılırken; eserde kullanılan tüm sesler, pozisyonlar, eser içerisindeki ritim kalıpları ve zorluk dereceleri göz önünde bulundurulmuştur. Eser, sahip olduğu iki oktavlık ses sahası içerisinde hem teknik özellikleri yüksek hem de farklı makam geçkilerinin bulunduğu ezgilere sahiptir.

Eser, şedaraban makamında bestelenmiştir. Bestekâr eser boyunca şedaraban makamının hem zirgüleli hicazlı hem de hümayunlu dizisini ustalıklı kullanmıştır (Etüt 1-2-4). Çıkıcı ezgilerde zirgüleli, inici ezgilerde hümayunlu dizinin kullanılması eserin genelinde karşımıza çıkmaktadır (Etüt 1-2). İkinci hanede neva üzerindeki hümayun dizisini işlerken, üçüncü hanede muhayyer üzeri uşşak dörtlüsünden yola çıkıp neva üzerinde uzzâl ve yine neva üzerinde hümayun dizisi seslerini kullanmıştır (Etüt 3- 7). Bestekâr saz semaisi formunda bestelediği eserin ilk üç hanesini, formun yapısı gereği aksak semai usulünde (Etüt 7) yazmış, dördüncü hanede ise yürük semai usulünü tercih etmiştir. Atlamalı sesler eserin genelinde kullanılmış, özellikle neva ve eviç perdesinden tiz bölgedeki seslere atlayan ezgiler esere teknik bir zorluk katmıştır (Etüt 5-6-7). Eserin dördüncü hanesinde iki oktavlık bir ses sahası içerisinde, atlamalı ve ardışık seslerden oluşan, teknik değeri yüksek bir ezgi yapısı görmektediriz (Etüt-7). Şedaraban makamının karakteristik özelliklerini ustalıklı işleyen bestekâr, icracının kişisel yorumunun önem kazandığı özel bir eser bestelemiştir.

Etüt-1

Sofyan ♩ = 100-208 *Filiz KAYA*

1.a

5

Track: 58-59

Sofyan ♩ = 100-208 *Filiz KAYA*

1.b

5

Track: 60-61

Sofyan ♩ = 100-208 *Filiz KAYA*

1.c

5

Track: 62-63

Eserde gördüğümüz dizi seslerine hakimiyet sağlayabilmek için etüt 1'in çalışılması önerilir. Nota üzerinde parmak numaraları, pozisyonlar, yay kullanım şekilleri ve vibrato işaretleri gösterilmiştir. Etüt 1 için üç farklı yay kullanımı yazılmıştır (Etüt 1-a, 1-b, 1-c). Etüdün yay bağı kullanılarak çalındığında yarattığı duyum ile ayrı yay kullanılarak çalındığında yarattığı çok farklıdır. Burada önemli olan nokta eserin icrasında kullanacağımız yay bağlarını yazarken, etütlerde elde ettiğimiz duyum farklılıklarından yararlanabilmektir.

Kazanımları

- Şedaraban makamı dizi seslerini önerilen en hızlı metronomda doğru seslendirir.
- Eserde kullanılan ses alanını tanır.

- Legato (yay bağı) tekniğini önerilen iki farklı şekilde uygular.
- Yegah ve neva perdeleri üzerindeki zirgüleli hicaz ve hicaz hümayun makamı dizilerinde vibrato uygulanacak sesleri kavrar.

Etüt-2

Sofyan $\text{♩} = 40-72$ *Filiz KAYA*

2.a

Track: 64-65

Sofyan $\text{♩} = 40-72$ *Filiz KAYA*

2.b

Track: 66-67

Eserde kullanılan ses sahası içerisinde, hızlı metronomda doğru yay kullanarak ardışık seslerden oluşan çıkıcı ve inici ezgileri hatasız seslendirebilmek için etüt 2'nin çalışılması önerilir. Etüt 2 için iki farklı yay kullanımı yazılmıştır (Etüt 2-a, 2-b). Nota üzerinde parmak numaraları, pozisyonlar, yay bağları ve yay kullanım şekilleri gösterilmiştir.

Kazanımları

- Şedaraban makamındaki, çıkıcı ve inici ardışık dizi seslerini, hızlı metronomda doğru seslendirir.
- Eserde kullanılması önerilen pozisyonları kavrar ve uygular.
- Hızlı metronomda, ayrı yay kullanımında yayın uç bölgesini kullanır.

- Hızlı metronomda ayrı yay ile çalılarda, bileği doğru kullanır.
- Legato (yay bağı) tekniğini uygular.
- Yavaş ve hızlı metronomda önerilen yay kullanımlarını uygular.
- Yegâh üzerindeki tam kalışta karşımıza çıkan yeden sesini yarım pozisyon kullanarak seslendirir.
- Hızlı metronomda telden tele geçişlerde kemeçeyi doğru çevirir ve tellere sürtmeden çalar.

Etüt-3

Sofyan $\text{♩} = 92-152$ *Filiz KAYA*

Track: 68-69

Eserin ikinci ve üçüncü hanesinde kullanılan melodik yapıdan yola çıkarak yazılan etütte vibrato, çarpma ve glisando tekniklerine ve eserde kullanılan pozisyonlara ön çalışma sağlanması hedeflenmiştir. Eserde kullanılan ritim kalıplarına alışabilmek, makam seslerini ve tiz pozisyonları hızlı metronomda doğru seslendirebilmek ve süsleme tekniklerini uygulayabilmek için etüt 3'ün çalışılması önerilir. Nota üzerinde parmak ve tel numaraları, yay kullanım şekilleri, yay bağları, pozisyonlar, çarpma, glisando ve vibrato işaretleri gösterilmiştir.

Kazanımları

- Eserde kullanılan ritim kalıplarını kavrar.

- Önerilen yay kullanım şekillerini uygular.
- Hızlı metronomda ve kullanılan ritim kalıplarında makam seslerini doğru seslendirir.
- Eserin içerisinde kullanılan ritim kalıplarında önerilen pozisyonlara ön çalışma sağlar.
- Yegâh üzerindeki tam kalısta karşımıza çıkan yeden sesini yarım pozisyon kullanarak seslendirir.
- Önerilen vibrato, çarpma ve glisandoları uygular.

Etüt-4

Sofyan ♩ = 46-96 Filiz KAYA

4. *u* 1 1 1 4 V o

2. 4 V

3. 4 V 3

5. V

6. 4 V o

7. 4 V o

8. 4 1 1 V 1 1

Track: 70-71

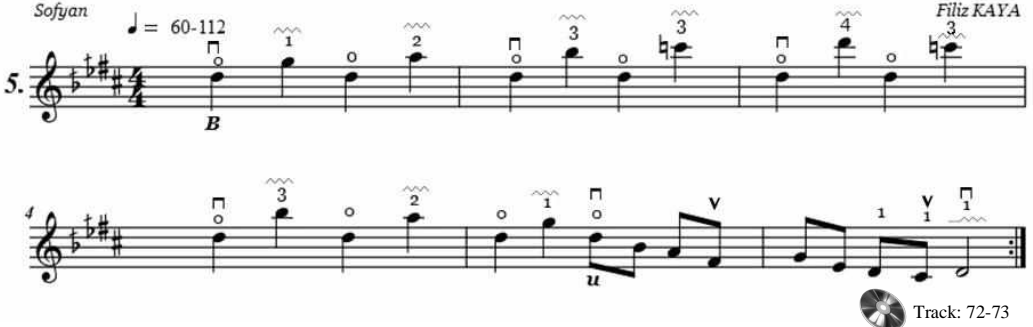
Bu etütte 16'lık notalar kullanılarak makamın zirgüleli hicazlı dizisi üzerinde durulmuştur. Hızlı metronomda yegâh ve neva perdeleri üzerindeki zirgüleli hicaz dizisi seslerine hakimiyet sağlayabilmek ve icra sırasında kemençeyi doğru tutarak telden tele geçişleri hatasız seslendirebilmek için etüt 4'ün çalışılması önerilir. Nota üzerinde parmak numaraları, yay kullanım şekilleri pozisyonlar ve vibrato işaretleri gösterilmiştir.

Kazanımları

- Yegâh ve neva perdeleri üzerindeki zirgüleli hicaz dizilerini hızlı metronomda doğru seslendirir.
- Yegâh üzerindeki kalıplarda karşımıza çıkan yeden sesini yarım pozisyon kullanarak seslendirir.
- Hızlı metronomda kemençeyi doğru çevirir ve tellere sürmeden çalar.
- Yayın uç kısmıyla çalınan etütte bileğini doğru kullanır.
- Önerilen pozisyon ve vibratoları uygular.

Etüt: 5-6

Sofyan $\text{♩} = 60-112$ Filiz KAYA

5. 

Sofyan $\text{♩} = 60-112$ Filiz KAYA

6. 

5 ve 6 numaralı etütler eserde kullanılan pozisyonlara ön çalışma sağlamak amacıyla yazılmıştır. Neva perdesinden tiz bölgedeki seslere atlayan ezgilerde doğru pozisyonu seçebilmek ve hızlı metronomda pozisyon ve tiz seslere hakimiyet sağlayabilmek için etüt 5 ve 6'nın çalışılması önerilir. Nota üzerinde parmak ve tel numaraları, yay kullanım şekilleri pozisyonlar ve vibrato işaretleri gösterilmiştir.

Kazanımları

- Eserde sıklıkla karşımıza çıkan neva perdesinden tiz bölgedeki seslere atlayan ezgileri değişik pozisyonlar kullanarak doğru seslendirir.
- Önerilen yay kullanım şekillerini uygular.
- Eserde kullanılan pozisyonlara ön çalışma sağlar.
- Tiz seslerde forte vibratoları uygular.
- Hızlı metronomda pozisyonlara ve seslere hakimiyet sağlar.

Etüt-7

Aksak semai ♩ = 108 Filiz KAYA

7. $\frac{10}{8}$

3. $\frac{10}{8}$

5. $\frac{10}{8}$

7. $\frac{10}{8}$

9. $\frac{10}{8}$

11. $\frac{10}{8}$

13. $\frac{10}{8}$

15. $\frac{10}{8}$

17. $\frac{10}{8}$

Track: 76-77

Etüt 7, eserin usul ve ezgi yapısı dikkate alınarak yazılmıştır. Eser içerisindeki sesleri ve usul yapısını anlayabilmek, pozisyonlara hakim olabilmek, önerilen süsleme tekniklerini uygulayabilmek, metronom hızına ve yay bağlarına ön çalışma sağlayabilmek için etüt 7'in çalışılması önerilir. Nota üzerinde parmak ve tel

numaraları, pozisyonlar, yay bağları, yay kullanım şekilleri ve süsleme tekniklerine ait işaretler gösterilmiştir.

Kazanımları

- Eserin ezgi ve ritim yapısını anlar.
- Aksak semai usulünün eserdeki kullanım şeklini kavrar.
- Telden tele geçişlerde sazın doğru tutuş pozisyonuna hakim olur ve ezgiyi doğru seslendirir.
- Eserdeki ezgi yapısı düşünülerek önerilen pozisyonlara ön çalışma sağlar.
- Tiz bölgedeki sesleri, önerilen pozisyon ve yay bağlarını kullanarak doğru seslendirir.
- Önerilen yay kullanım şekillerine uyum sağlar.
- Eseri icra etmeden evvel metronom hızını, usul ve ezgi yapısını kavrar.

Şedaraban Saz Semaisi

Uslû: Aksak Semai *Tanburi Cemil Bey*

z.hane

Teslim

z.hane

f

Musical score for "Yürük Semai" in 4/4 time. The score consists of eight staves of music. The first two staves (measures 17-18) are the beginning of the piece. The third staff (measure 20) is marked "y.hanc" and "f". The fourth staff (measure 22) is marked "mf". The fifth staff (measure 24) is marked "mf". The sixth staff (measure 26) ends with a double bar line and a repeat sign. The seventh staff (measure 28) is marked "4 hanc" and "Yürük Semai". The eighth staff (measure 30) continues the piece. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

 Track: 78

Tanburi Cemil Bey'e ait şedaraban saz semaisini icra etmeden önce eser için yazılmış etütlerden oluşan bir çalışma programı hazırladık. Etütlerde kullanılan usul yapısı, ezgi yapısı, ritim kalıpları, pozisyonlar, yay kullanım şekilleri, yay bağları ve süsleme teknikleri eser için bizlere önemli bir kılavuz oluşturmaktadır. Etütler önerilen şekillerde çalışıldıktan sonra icracının eseri tanmasını sağlar. Eserin icrası,

kemençeviler için bu aşamalardan sonra daha anlaşılır, daha verimli ve daha rahat çalınabilir duruma gelecektir.

Eserin notası, kemençe icracıları için yeniden yazılmıştır. Nota üzerinde parmak ve tel numaraları, pozisyonlar, yay bağları, yay kullanım şekilleri ve sol el süsleme tekniklerine ait işaretler gösterilerek eser için bir çalım önerisi sunulmuştur.

5. Sultaniyegah Sirto

Beste: Sadi Işılay


Form: Sirto



Makam: Sultaniyegah

Usul: Türk Aksağı-Nim Sofyan

Etütler

Sadi Işılay'dan notaya alınan sultaniyegâh sirto ile ilgili beş ayrı etüt yazılmıştır. Bu etütler yazılırken; eserde kullanılan tüm sesler, pozisyonlar, eser içerisindeki ritim kalıpları ve zorluk dereceleri göz önünde bulundurulmuştur. Eser, sahip olduğu iki oktavlık ses sahası içerisinde hem teknik özellikleri yüksek hem de farklı makam geçkilerinin bulunduğu ezgilere sahiptir. Bu özellikleri ve hızlı metronoma sahip olması açısından, kemençe ile icrası zor bir eserdir.

Eser, farklı metronoma sahip iki bölümden oluşmaktadır. Türk aksağı usulünde bestelenen ilk bölümde, ağır metronomda yegâh ve neva perdeleri üzerindeki düğâh-muhayyer üzeri kürdili buselik makamı dizisi kullanılmış (Etüt 1), nim sofyan usulündeki ikinci kısımda ise hızlı metronomda makamın her iki dizisi de ustalıkla işlenmiştir (Etüt 1-2-3). Neva ve düğâh perdeleri üzerindeki rast çeşnileri hızlı metronom ve 16'lık ritim kalıpları ile birleştiğinde ortaya kemençe ile icrası zor bir ezgi yapısı çıkmaktadır (Etüt 4). Triole kalıbında makama ait dizi sesleri ve neva-düğâh üzeri rast çeşnisinin sesleri kullanılarak oluşturulmuş atlamalı ezgi yapısı da eserin icrası zor ve dikkat çekici bölümlerindedir (Etüt 3). Son bölümdeki tirole kalıbıyla yazılmış tekrarlı ezgi yapısını (), eserin kemençe sazı için icrası en zor olan pasajı olarak değerlendirebiliriz (Etüt 5).

16'lık ve 8'lik notalardan oluşan ritim kalıpları ( , ) eserin genelinde kullanılmıştır. Teknik ve makamsal özellikleri düşünüldüğünde Türk saz müziği dağarında karşımıza çıkan neredeyse tüm çalgılar için icrası zor ve dikkat çekici bir eserdir.

Etüt-1

Sofyan ♩ = 96-208 *Fîz KAYA*

1.a 





 Track: 79-80

Sofyan ♩ = 96-208 *Fîz KAYA*

1.b 





 Track: 81-82

Filiz KAYA

Sofyan ♩ = 96-208

1.c

Track: 83-84

Hızlı metronomda dizi seslerine alışmak ve doğru yay kullanabilmek için etüt 1'in başlangıç etüdü olarak çalışılması önerilmektedir. Nota üzerinde parmak ve tel numaraları, yay kullanım şekilleri ve yay bağları gösterilmiştir. Etüt 1 için üç farklı yay kullanımı yazılmıştır (Etüt 1-a, 1-b, 1-c). Etüdün yay bağı kullanılarak çalındığında yarattığı duyum ile ayrı yay kullanılarak çalındığında yarattığı çok farklıdır. Burada önemli olan nokta eserin icrasında kullanacağımız yay bağlarını yazarken, etütlerde elde ettiğimiz duyum farklılıklarından yararlanabilmektir.

Kazanımları

- Sultaniyegâh makamı dizilerini, önerilen en hızlı metronomda doğru seslendirir.
- Eserde kullanılan ses alanını tanır.
- Legato (yay bağı) tekniğini önerilen iki farklı şekilde uygular.
- Yegâh ve neva perdeleri üzerindeki buselik makamı dizilerinde vibrato uygulanacak sesleri kavrar.
- Önerilen pozisyonları ve vibratoları uygular.

Etüt-2

Sofyan $\text{♩} = 52-96$ *Filiz KAYA*

2. a

u

Track: 85-86

Safyan ♩ = 52-96

2. b

Filiz KAYA

Track: 87-88

Sultaniyegâh makamı dizilerine ait seslere, hızlı metronomda farklı ritim kalıplarında ve yay kullanımlarında hakimiyet sağlayabilmek için etüt 2'nin çalışılması önerilir. Etüt 2 için iki farklı yay kullanımı yazılmıştır (Etüt 2-a, 2-b) Nota üzerinde parmak numaraları, pozisyonlar, yay kullanım şekilleri ve yay bağları işaretleri gösterilmiştir.

Kazanımları

- Bütün yay kullanımında yaya uygulayacağı baskıyı kavrar (2 b.).
- Hızlı metronomda; Yegâh ve neva perdesi üzerindeki buselik makamı dizilerini doğru seslendirir.
- Ayrı yay kullanımında bileğini doğru kullanarak yayın uç kısmında çalar.
- Eserde kullanılması önerilen pozisyonlara ön çalışma sağlar.
- Legato (yay bağı) tekniğini uygular.

Etüt-3

Sofyan $\text{♩} = 52-112$ Filiz KAYA

3.

Track: 89-90

Etüt 3 eserin içinde yer alan üçlemelerden esinlenerek yazılmıştır. Hızlı metronomda, eserde kullanılan sesleri üçleme ritim kalıbında doğru seslendirebilmek, yayın uç kısmında çalarken bileği doğru kullanmak ve telden tele geçişlerde tellere sürtmeden geçiş sağlayabilmek için etüt 3'ün çalışılması önerilir. Nota üzerinde parmak numaraları, pozisyonlar ve yay kullanım şekilleri gösterilmiştir

Kazanımları

- Eserde kullanılan sesleri hızlı metronomda üçleme ritim kalıbında doğru seslendirir.
- Hızlı metronomda, çıkıcı ve inici ardışık seslerden ve arpejlerden oluşan ezgiyi doğru seslendirir.
- Ezgisel yapı gereği telden tele geçişlerde yavaş ve hızlı metronomda kemeçeyi doğru şekilde çevirir ve tellere sürtmeden çalar.
- Hızlı metronomda yaya doğru baskıyı uygular.

Etüt-4

Nim Sofyan $\text{♩} = 64-92$ Filiz KAYA

Track: 91-92

Etüt 4 eserin son bölümündeki üçleme kalıbı kullanılan tekrarlı ezgiden esinlenerek yazılmıştır. Perdesiz bir çalgı olan kemeçede bu ezgiyi seslendirmek hayli zordur. Bu sebeple bu üçleme ritim kalıbıyla ezgideki sesleri hızlı metronomda doğru seslendirebilmek için etüt 4'ün çalışılması önerilir. Nota üzerinde parmak numaraları, pozisyonlar yay kullanım şekilleri, vibrato ve vurgu işaretleri gösterilmiştir.

Kazanımları

- Ezgiyi üçleme kalıbını kullanarak hızlı metronomda doğru seslendirir.
- Eserin son bölümündeki pasaja sesler, ritim kalıbı, pozisyonlar ve metronom hızı bakımından ön çalışma sağlar.
- Nota üzerinde gösterilen vurguları yaparken yaya doğru baskıyı uygular.
- Ezgisel yapı gereği telden tele geçişlerde yavaş ve hızlı metronomda kemeçeyi doğru şekilde çevirir ve tellere sürmeden çalar.

Etüt-5

Nim Sofyan $\text{♩} = 84-92$ Filiz KAYA

5.

Track: 93-94

Bu etütte eserde bulunan, hızlı metronom ve 16'lık ritim kalıpları ile birleştğinde kemençe sazı için icrası zor bir ezgi yapısı oluşturan, neva ve düğâh perdeleri üzerindeki rast çeşnileri üzerinde durulmuştur. Bu ezgilerdeki sesleri doğru yaylar ve pozisyonlar kullanarak hızlı metronomda hatasız seslendirebilmek için etüt 5'in çalışılması önerilir. Nota üzerinde yay kullanım şekilleri, parmak numaraları, pozisyonlar, vibrato ve vurgu işaretleri gösterilmiştir.

Kazanımları

- Neva ve düğâh perdeleri üzerindeki acemli rast makamı dizisi seslerinden oluşan ezgiyi hızlı metronomda doğru seslendirir.
- Eserdeki en hızlı ritim kalıbı olarak gözümüze çarpan, 16'lık notalarla ve ardışık seslerden oluşan çıkıcı ezgiyi, hızlı metronomda doğru seslendirir.
- Eser içerisinde kullanılan ritim kalıplarına, pozisyonlara, yay kullanım şekillerine ön çalışma sağlar.
- Önerilen vurgu ve vibratoları, yayda doğru baskıyı kullanarak uygular.
- Ardışık seslerin ve arpejlerin kullanıldığı ezgide, hızlı metronomda telden tele geçişlerde kemençeyi doğru çevirir ve tellere sürmeden çalar.

SULTANİYEGAH SİRTO

Sadi İpşay

Türk Aksağı ♩ = 96

The musical score for Türk Aksağı is written in 2/4 time with a tempo of 96 bpm. It consists of six staves of notation. The first staff is a vocal line with lyrics 'r a r a r a r a r' written below the notes. The subsequent five staves are instrumental accompaniment for a stringed instrument, likely a sazes, featuring various techniques such as trills, grace notes, and slurs. The piece concludes with a double bar line on the sixth staff.

Nim Sofyan ♩ = 92

The musical score for Nim Sofyan is written in 2/4 time with a tempo of 92 bpm. It consists of two staves of notation. The first staff is a vocal line with lyrics 'u' written below the notes. The second staff is instrumental accompaniment for a stringed instrument, featuring trills and grace notes. The piece concludes with a double bar line on the second staff.

The image displays a page of musical notation consisting of eight staves. The notation is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings are present throughout, including 'u' (piano), 'B' (forte), and '8' (crescendo). The notation is arranged in a vertical sequence of staves, with some staves containing multiple measures of music. The overall style is that of a classical or romantic-era musical score.

ü u

u

Track: 95

Sadi Işlay'dan notaya alınan sultaniyegâh sirtosu icra etmeden önce eser için yazılmış etütlerden oluşan bir çalışma programı hazırladık. Etütlerde kullanılan usul yapısı, ezgi yapısı, ritim kalıpları, pozisyonlar, yay kullanım şekilleri, yay bağları ve süsleme teknikleri eser için bizlere önemli bir kılavuz oluşturmaktadır. Etütler önerilen şekillerde çalışıldıktan sonra icracının eseri tanınmasını sağlar. Sultaniyegâh sirtosu hem teknik açıdan yüksek bir değere sahip, hem de kişisel yorumun önem kazandığı dikkat çekici bir eserdir. İki oktavlık ses alanında eserde kullanılan tüm seslerin hızlı metronomda doğru seslendirilmesi etütlerin en önemli kazanımıdır. Eserin icrası, kemençeviler için bu aşamalardan sonra daha anlaşılır, daha verimli ve daha rahat çalınabilir duruma gelecektir.

Eserin notası, kemençe icracıları için yeniden yazılmıştır. Nota üzerinde parmak ve tel numaraları, pozisyonlar, yay bağları, yay kullanım şekilleri ve sol el süsleme tekniklerine ait işaretler gösterilerek eser için bir çalım önerisi sunulmuştur.

EK-3

GÖRÜŞME FORMU

Bu çalışma Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Sanatta Yeterlik Sanat Projesi/Tezi olarak hazırlanmaktadır. Çalışmanın başlığı “Dört Telli Klasik Kemeçe Eğitiminde Usta İcracılığa Yönelik Dağar ve Çalma Önerileri” olarak şekillenmiştir. Usta icracılık kavramını tanımlamada, usta icracının ölçütlerini belirlemede ve kemeçe eğitiminde usta icracılık için dağar belirleme aşamalarında, bu sazı icra eden değerli kemeçevilerin fikirlerinden ve önerilerinden yola çıkmanın ilk adım olduğunu düşünerek bu görüşme formunu hazırladık.

Sizlere bu çalışmanın amacını ve önemini vurgulamak adına kısa bir açıklama yapmak istiyorum;

Klasik Türk saz müziği, 20 yy. itibari ile kendini göstermeye başlamış ve Klasik Türk Müziği Dağarı içerisinde önemli bir noktaya gelmiştir. Tanburi Cemil Bey, Refik Fersan, Şerif Muhittin Targan gibi önemli isimler zamanında saz müziği daha da parlamaya başlamış ve çalgıya özel eser yazmanın önemi keşfedilmeye başlanmıştır.

Bugün klasik Türk müziği çalgılarının eğitim sürecine baktığımızda gözümüze çarpan bazı sıkıntılar vardır. Bunlardan biri yeterli sayıda sistemli metot çalışmasının bulunmaması diğeri ise çalgı eğitimi sırasında faydalanılabilecek çalgıya özel yazılmış eser dağarının yeterli olmayışıdır.

- Çalgı dağarının geliştirilmesinin gerekliliğine değinmek,
- Türk müziğinde ustalık kavramını ele almak,
- Kemeçede usta icracılık için ölçütleri belirlemeye çalışmak,
- Dört telli kemeçede usta icracılık eğitime yönelik dağar önerisi oluşturmak,
- Önerilen dağarı sistemli bir çalışma periyodu izleyerek çalışmak,

- Önerilen dağar için yazılan etütler eşliğinde çalışılarak yapılan uygulamaları aşama aşama kayıt altına almak, çalışmanın amacını ortaya koymaktadır.

Bu çalışmanın önemini ve faydalarını ise şöyle sıralayabiliriz;

- Kayıt altına alınan uygulama ve icralar diğer çalgılar için kaynak ve faydalı bir örnek teşkil edecektir.
- Tüm Türk müziği çalgıları için ileri icra repertuvarının oluşturulması ve her bir saz için ayrı ayrı usta icracı ölçütlerinin belirlenmesi adına teşvik edici bir çalışma olacaktır.
- Bunun sonucunda öncelikle çalgı müziği eğitimi gelişmiş olacak,
- Akabinde çalgı müziği dağarının genişlemesinin önemi vurgulandığı için dağarın zenginleştirilmesi adına bu çalışma önemli bir rol oynayacaktır.

Yukarıdaki bilgiler ışığında sorulara vereceğiniz içten yanıtlar, çalışmanın bilimselliği ve objektifliği bakımından çok önemlidir. Değerli katkılarınız için teşekkür eder, saygılarımı sunarım.

Okt. Filiz KAYA

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Soru 1. Sizce “usta icracı” kimdir?

Soru 2.Sizce uluslararası ölçütleri ile virtüözite kavramı, Türk müziğindeki ölçütleri ile usta icracılık kavramı ile uyuşmakta mıdır?

Soru 3.Sizce yukarıdaki soru çerçevesinde Türk müziğinde kullanılan usta icracılık ve uluslararası müzik dilinde kullanılan virtüözite kavramları arasındaki benzerlik ve farklılıklar nelerdir?

Soru 4. Sizce, klasik Türk müziği seslendiriciliğinde çalgının yeri; sadece söze eşlik midir? Yoksa çalgının tınısal ve teknik özellikleri ile etki meydana getirmek midir?

Soru 5. Günümüzde usta icracılığa yönelik akademik eğitim gerekli midir?

Soru 6. Sizce kemençede usta icracı ölçütleri neler olmalıdır?(Üç telli ve dört telli kemençe için ayrı ölçütler sunulabilir.)

Soru 7. Belirlediğiniz bu ölçütler doğrultusunda Türk saz müziğinde kemençe sazında geçmişten bu yana usta icracı olarak kimleri tanımlayabilirsiniz?

Soru 8. Sizce ileri icra eğitiminde kemençe sazı için geçilecek ilk on dağar eseri hangi eserlerden oluşmalıdır?

Üç Telli Kemençe için:

1.

2.

3.

4.

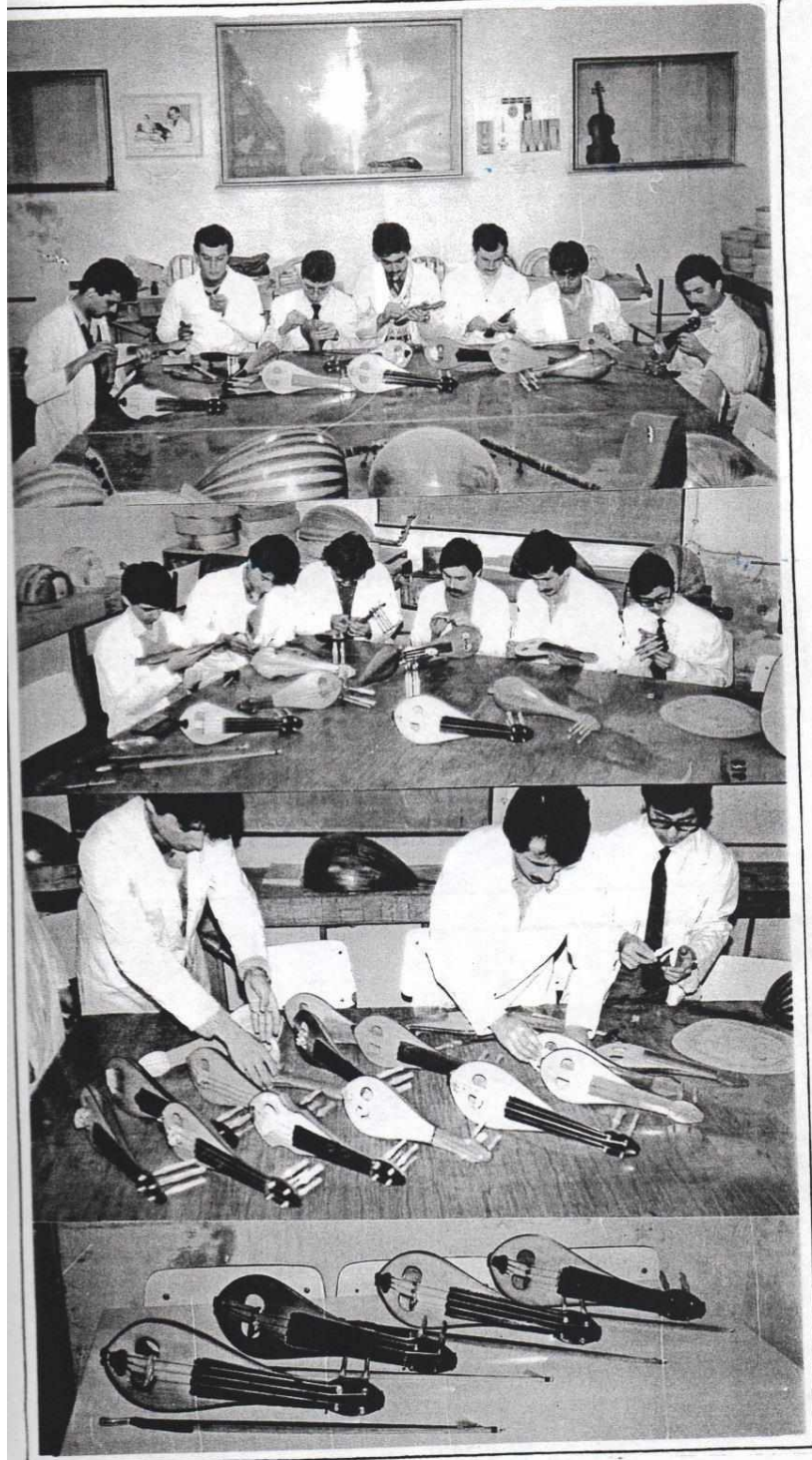
5.
6.
7.
8.
9.
10.

Dört Telli Kemençe için:

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

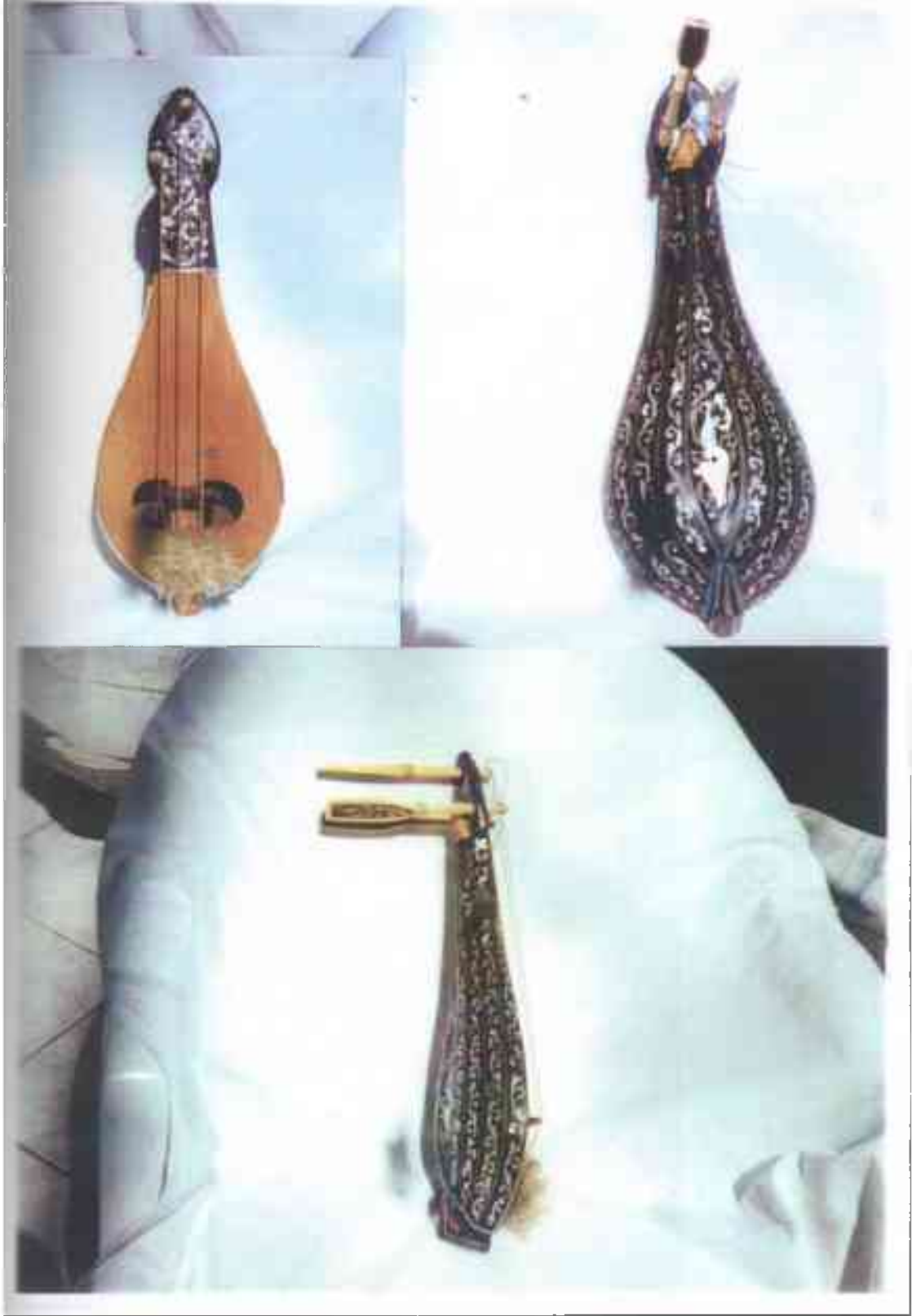
Zaman ayırdığınız için teşekkürler...

EK-4



İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Enstruman Yapım Bölümü öğrencileri, Hocaları Cafer Açın'ın Nezaretinde, 4 Telli Klâsik Kemençe üretimini sürdürmektedirler.

Cafer Açın Arşivi



Baron, tarafından yapılmış olan bağa üzerine sedef işlemeli 3 telli Klâsik Kemençe, önden, arkadan ve yandan görülmektedir.

98



Sefer Yücel Açın, tarafından gül ağacından yapılmış olan sedef işlemeli 4 telli Klâsik Kemençe, önden, arkadan ve yandan görülmektedir.

96

EK-5

CD DİZİNİ

CD 1

Track 1	Karcıġar Saz Semaisi Etüt 1-a Metronom: 100
Track 2	Karcıġar Saz Semaisi Etüt 1-a Metronom: 208
Track 3	Karcıġar Saz Semaisi Etüt 1-b Metronom: 100
Track 4	Karcıġar Saz Semaisi Etüt 1-b Metronom: 208
Track 5	Karcıġar Saz Semaisi Etüt 1-c Metronom: 100
Track 6	Karcıġar Saz Semaisi Etüt 1-c Metronom: 208
Track 7	Karcıġar Saz Semaisi Etüt 2-a Metronom: 72
Track 8	Karcıġar Saz Semaisi Etüt 2-a Metronom: 144
Track 9	Karcıġar Saz Semaisi Etüt 2-b Metronom: 72
Track 10	Karcıġar Saz Semaisi Etüt 2-b Metronom: 144
Track 11	Karcıġar Saz Semaisi Etüt 2-c Metronom: 72
Track 12	Karcıġar Saz Semaisi Etüt 2-c Metronom: 144
Track 13	Karcıġar Saz Semaisi Etüt 3 Metronom: 52
Track 14	Karcıġar Saz Semaisi Etüt 3 Metronom: 108
Track 15	Karcıġar Saz Semaisi Etüt 4 Metronom: 80
Track 16	Karcıġar Saz Semaisi Etüt 4 Metronom: 138
Track 17	Karcıġar Saz Semaisi Etüt 5-a Metronom: 60
Track 18	Karcıġar Saz Semaisi Etüt 5-a Metronom: 112
Track 19	Karcıġar Saz Semaisi Etüt 5-b Metronom: 60
Track 20	Karcıġar Saz Semaisi Etüt 5-b Metronom: 112
Track 21	Karcıġar Saz Semaisi – REŞAT AYSU
Track 22	Kürdilihiczkar Saz Semaisi Etüt 1-a Metronom: 60
Track 23	Kürdilihiczkar Saz Semaisi Etüt 1-a Metronom: 112
Track 24	Kürdilihiczkar Saz Semaisi Etüt 1-b Metronom: 60
Track 25	Kürdilihiczkar Saz Semaisi Etüt 1-b Metronom: 112
Track 26	Kürdilihiczkar Saz Semaisi Etüt 2-a Metronom: 50
Track 27	Kürdilihiczkar Saz Semaisi Etüt 2-a Metronom: 92
Track 28	Kürdilihiczkar Saz Semaisi Etüt 2-b Metronom: 50
Track 29	Kürdilihiczkar Saz Semaisi Etüt 2-b Metronom: 92
Track 30	Kürdilihiczkar Saz Semaisi Etüt 3 Metronom: 40
Track 31	Kürdilihiczkar Saz Semaisi Etüt 3 Metronom: 69
Track 32	Kürdilihiczkar Saz Semaisi Etüt 4 Metronom: 48
Track 33	Kürdilihiczkar Saz Semaisi Etüt 4 Metronom: 96
Track 34	Kürdilihiczkar Saz Semaisi Etüt 5 Metronom: 50
Track 35	Kürdilihiczkar Saz Semaisi Etüt 5 Metronom: 108
Track 36	Kürdilihiczkar Saz Semaisi – REŞAT AYSU
Track 37	Nihavend Saz Semaisi Etüt 1-a Metronom: 96
Track 38	Nihavend Saz Semaisi Etüt 1-a Metronom: 208
Track 39	Nihavend Saz Semaisi Etüt 1-b Metronom: 96
Track 40	Nihavend Saz Semaisi Etüt 1-b Metronom: 208
Track 41	Nihavend Saz Semaisi Etüt 1-c Metronom: 96

Track 42	Nihavend Saz Semaisi Etüt 1-c Metronom: 208
Track 43	Nihavend Saz Semaisi Etüt 2-a Metronom: 96
Track 44	Nihavend Saz Semaisi Etüt 2-a Metronom: 208
Track 45	Nihavend Saz Semaisi Etüt 2-b Metronom: 96
Track 46	Nihavend Saz Semaisi Etüt 2-b Metronom: 208
Track 47	Nihavend Saz Semaisi Etüt 2-c Metronom: 96
Track 48	Nihavend Saz Semaisi Etüt 2-c Metronom: 208
Track 49	Nihavend Saz Semaisi Etüt 3 Metronom: 40
Track 50	Nihavend Saz Semaisi Etüt 3 Metronom: 69
Track 51	Nihavend Saz Semaisi Etüt 4 Metronom: 48
Track 52	Nihavend Saz Semaisi Etüt 4 Metronom: 96
Track 53	Nihavend Saz Semaisi Etüt 5 Metronom: 50
Track 54	Nihavend Saz Semaisi Etüt 5 Metronom: 108

CD 2

Track 55	Nihavend Saz Semaisi Etüt 6 Metronom: 72
Track 56	Nihavend Saz Semaisi Etüt 6 Metronom: 108
Track 57	Nihavend Saz Semaisi – MESUD CEMİL BEY
Track 58	Şedaraban Saz Semaisi Etüt 1-a Metronom: 100
Track 59	Şedaraban Saz Semaisi Etüt 1-a Metronom: 208
Track 60	Şedaraban Saz Semaisi Etüt 1-b Metronom: 100
Track 61	Şedaraban Saz Semaisi Etüt 1-b Metronom: 208
Track 62	Şedaraban Saz Semaisi Etüt 1-c Metronom: 100
Track 63	Şedaraban Saz Semaisi Etüt 1-c Metronom: 208
Track 64	Şedaraban Saz Semaisi Etüt 2-a Metronom: 40
Track 65	Şedaraban Saz Semaisi Etüt 2-a Metronom: 72
Track 66	Şedaraban Saz Semaisi Etüt 2-b Metronom: 40
Track 67	Şedaraban Saz Semaisi Etüt 2-b Metronom: 72
Track 68	Şedaraban Saz Semaisi Etüt 3 Metronom: 92
Track 69	Şedaraban Saz Semaisi Etüt 3 Metronom: 152
Track 70	Şedaraban Saz Semaisi Etüt 4 Metronom: 46
Track 71	Şedaraban Saz Semaisi Etüt 4 Metronom: 96
Track 72	Şedaraban Saz Semaisi Etüt 5 Metronom: 60
Track 73	Şedaraban Saz Semaisi Etüt 5 Metronom: 112
Track 74	Şedaraban Saz Semaisi Etüt 6 Metronom: 60
Track 75	Şedaraban Saz Semaisi Etüt 6 Metronom: 112
Track 76	Şedaraban Saz Semaisi Etüt 7 Metronom: 76
Track 77	Şedaraban Saz Semaisi Etüt 7 Metronom: 108
Track 78	Şedaraban Saz Semaisi – TANBURİ CEMİL BEY
Track 79	Sultaniyegah Sirto Etüt 1-a Metronom: 96
Track 80	Sultaniyegah Sirto Etüt 1-a Metronom: 208
Track 81	Sultaniyegah Sirto Etüt 1-b Metronom: 96
Track 82	Sultaniyegah Sirto Etüt 1-b Metronom: 208
Track 83	Sultaniyegah Sirto Etüt 1-c Metronom: 96
Track 84	Sultaniyegah Sirto Etüt 1-c Metronom: 208
Track 85	Sultaniyegah Sirto Etüt 2-a Metronom: 52

Track 86	Sultaniyegah Sirto Etüt 2-a Metronom: 96
Track 87	Sultaniyegah Sirto Etüt 2-b Metronom: 52
Track 88	Sultaniyegah Sirto Etüt 2-b Metronom: 96
Track 89	Sultaniyegah Sirto Etüt 3 Metronom: 52
Track 90	Sultaniyegah Sirto Etüt 3 Metronom: 112
Track 91	Sultaniyegah Sirto Etüt 4 Metronom: 64
Track 92	Sultaniyegah Sirto Etüt 4 Metronom: 92
Track 93	Sultaniyegah Sirto Etüt 5 Metronom: 84
Track 94	Sultaniyegah Sirto Etüt 5 Metronom: 92
Track 95	Sultaniyegah Sirto – SADİ İŞILAY'DAN

Cd.1 

Cd.2 

ÖZGEÇMİŞ

Filiz KAYA

Müzik Anasanat Dalı

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı: Çanakkale 12.05.1980

Eğitim

Yüksek Lisans: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Lisans: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı

İş / İstihdam

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi 2006

Yabancı Dil ve Puanı: İngilizce, 60 ÜDS-2001, KPDS 64-2001