

**T.C.**  
**HALIÇ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI**

**KEMANE İCRASINDA**  
**ARTİKÜLASYON ve YAY UYGULAMALARI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan**  
**Ozan BİRCAN**

**Tez Danışmanı**  
**Yrd. Doç. Dr. Pınar SOMAKÇI**

**İstanbul 2010**

**T.C.**  
**HALIÇ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

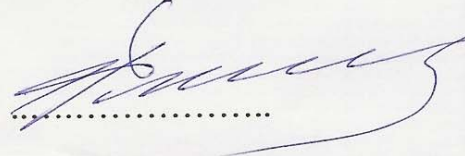
Türk Musikisi Anasanat Dalı Türk Musikisi Programı Tezli Yüksek Lisans öğrencisi **Ozan BİRCAN** tarafından hazırlanan “**Kemane İcerasında Artikülasyon ve Yay Uygulamaları**” adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 30.06.2010

( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Yrd.Doç.Dr.Pınar SOMAKÇI  
Danışman-HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi

  
.....

Jüri Üyesi : Doç.Dr.Serpil MÜRTEZAOĞLU  
İTÜ Öğr.Üyesi

  
.....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Çetin KÖRÜKÇÜ  
HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi

  
.....

Jüri Üyesi : Prof.Dr.Mutlu TORUN  
HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi (Yedek)

.....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Yalçın ÇETİNKAYA  
İTÜ Öğr.Üyesi (Yedek)

.....

## ÖNSÖZ

Bu çalışma, T.C Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı'nda yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

Konservatuar öğrenciliğine başladığım dönemden bugüne gözlemlediğim nota ve icra arasındaki ayrımın varlığı ve hocam Dr. Ferhan Yeprem Erdem' in bu konudaki tespitleri ile bu yönde çalışılmasına dair teşvikleri, beni bu çalışmayı hazırlamaya yöneltti.

Çalışmam boyunca bana yardımlarını esirgemeyen konservatuar müdürümüz Yrd. Doç. Çetin Körükçü' ye tez danışmanlarım Yrd. Doç. Dr. Pınar Somakçı' ya ve her zaman yanımda olan hocam Sayın Yücel Paşmakçı' ya, çalışmam için kendilerinden yardım istediğimde tüm birikimlerini benimle paylaşan hocam Sayın Bayram Bağdatlı'ya, hocaların hocası Sayın Salih Urhan'a ve kemane ile yaşamama vesile olan hocam Dr. Ferhan Yeprem Erdem' e teşekkür ederim.

İstanbul, 2010

Ozan BİRCAN

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
KISALTMALAR LİSTESİ .....	iv
ÖZET .....	v
ABSTRACT.....	vi
1. GİRİŞ .....	1
2. NOTASYON, İCRA-NOTA FARKLILIKLARI ve ARTİKÜLASYON .....	3
2.1 Müzik Yazısı (Notasyon)' nın Ortaya Çıkışı Ve Tarihsel Gelişimi.....	3
2.2 İcra-Nota Farklılıkları .....	4
2.3 Seslerin Artikülasyonu ve Yazılışı.....	7
2.3.1 Tempo Değişiklikleri .....	7
2.3.2 Süslemeler.....	8
2.3.3 Gürlükler .....	10
2.3.4 Aksanlar .....	11
2.3.5 Diğer Artikülasyonlar .....	12
2.4 Türk Halk Müziği' nde Notasyon ve Artikülasyon.....	13
2.4.1 Türk Halk Müziği' nde İcra Karakterini Oluşturan Etkenler .....	13
2.4.2 Türk Halk Müziği' nde İcra - Nota Farklılıkları .....	16
3. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE KEMANE.....	17
3.1 Tarihi Gelişimi .....	17
3.2 Yapısal Özellikleri .....	18
3.3 İcra Özellikleri .....	20
3.4 Türk Halk Müziği' nde Kullanımı.....	21
4. YAYLI ÇALGILARDA KULLANILAN TEKNİK YÖNTEMLER.....	23
4.1 Yaylı Çalgılar İçin Kullanılan Artikülasyon Terimleri ve İşaretleri .....	23
4.2 Kemane İcrasında Artikülasyon ve Yay Uygulamaları .....	26
4.2.1 Alıda Verin Benim Baruduma Saçmama.....	28
4.2.1.1 TRT THM Repertuarı 397 Sıra Numaralı Nota .....	28
4.2.1.2 Artikülasyon ve Yay Uygulamaları .....	29
4.2.2 Çay Benim Çeşme Benim.....	31
4.2.2.1 TRT THM Repertuarı 1297 Sıra Numaralı Nota .....	31
4.2.2.2 Artikülasyon ve Yay Uygulamaları .....	32

4.2.3 Kadioğlu.....	34
4.2.3.1 TRT THM Repertuarı 41 Sıra Numaralı Nota .....	34
4.2.3.2 Artikülasyon ve Yay Uygulamaları .....	35
4.2.4 Kesinti Zeybeği.....	36
4.2.4.1 TRT THM Repertuarı 24 Sıra Numaralı Nota .....	36
4.2.4.2 Artikülasyon ve Yay Uygulamaları .....	37
4.2.5 Ötme Bülbül Zeybeği.....	39
4.2.5.1 TRT THM Repertuarı 180 Sıra Numaralı Nota .....	39
4.2.5.2 Artikülasyon ve Yay Uygulamaları .....	40
4.2.6 Ağır Tavas Zeybeği.....	45
4.2.6.1 TRT THM Repertuarı 365 Sıra Numaralı Nota .....	45
4.2.6.2 Artikülasyon ve Yay Uygulamaları .....	46
4.2.7 Dirmilcikten Gider Yaylanın Yolu .....	50
4.2.7.1 TRT THM Repertuarı 2665 Sıra Numaralı Nota .....	50
4.2.7.2 Artikülasyon ve Yay Uygulamaları .....	51
4.2.8 Çine Zeybeği.....	53
4.2.8.1 TRT THM Repertuarı 106 Sıra Numaralı Nota .....	53
4.2.8.2 Artikülasyon ve Yay Uygulamaları .....	54
5. SONUÇ.....	56
6. KAYNAKLAR .....	58
7. EKLER.....	61
8. ÖZGEÇMİŞ.....	68

## KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.e.	Adı geçen eser
s.	Sayfa
İ.T.Ü.	İstanbul Teknik Üniversitesi
T.M.D.K.	Türk Müziği Devlet Konservatuarı
TRT	Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

## GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Ozan BİRCAN  
Anabilim Dalı : Türk Musikisi  
Programı : Yüksek Lisans  
Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Pınar Somakçı  
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Temmuz 2010

## KEMANE' DE ARTİKÜLASYON UYGULAMALARI

### ÖZET

Bu çalışma temel olarak, çoğu Türk Halk Müziği eserinin notaya alınışı sırasında tespiti yapılmayan, seslendiriliş özelliklerinin nota üzerinde yer alması ve bunların çalgısal icrada nasıl gerçekleştirildiğinin tespiti konularında bir model olmayı amaçlamaktadır. İcra özelliklerinin yazılı hale gelmesi ile mevcut icra özelliklerinin tespitini mümkün kılmayı amaçlayan bu çalışmada; kaynak tarama, uygulama ile örnekleme yöntemleri kullanılmış ayrıca konunun önemini vurgulamak amacıyla profesyonel icracı ve eğitimciler ile kişisel görüşmeler yapılmıştır. Tespit edilmiş icra özelliklerinin sınıflandırılması ve bunlardan elde edilecek sonuçların çalgının eğitiminde yer alacak şekilde düzenlenmesi önem arz etmektedir. İleride yapılacak başka çalışmalar ile desteklenebilecek bu çalışma, kemaneye özel bir metot hazırlanması için sağlıklı bir başlangıç yapılabilmesini sağlayacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Kemane, Artikülasyon, Nota, İcra

## GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Ozan BİRCAN  
Field : Turkish Music  
Program : Master  
Supervisor : Assist Doç. Dr. Pınar Somakçı  
Degree Awarded and Date : Master – July 2010

## ARTICULATION APPLICATIONS AT KEMANE POST GRADUATE THESIS

### ABSTRACT

In this study, it is aimed mainly taking place on note of vocalization properties whose detection is not carried out during making its notes of Turkish Folk Music work and to become a model about the subjects on determination of how these are realized in performance with musical instrument. In this study targeting making detection of existing performance properties possible through making performance properties written, methods of literature review, sampling with application has been used, in addition, personal interviews with professional performers and trainers have been fulfilled with the purpose of stressing the importance of the subject. Classification of performance properties detected and arrangement of the results to be obtained from these in a way to be included in training of musical instrument have importance. This study to be supported with further studies to be executed in the future will provide to make a healthy beginning for the preparation of a special method to kemane.

**Key Words:** Kemane, Articulation, Note, Performance



## 1. GİRİŞ

Ülkemizde ilk milli Türk Halk Müziği derlemeleri, 1925 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı tarafından, her ilin Milli Eğitim müdürleri aracılığı ile Anadolu'daki müzik öğretmenlerinin ve halkın yardımları istenerek başlatılmıştır. Bu girişim sonunda bir yıl içinde yaklaşık yüz kadar türkü notası Konservatuar' a ulaşmıştır.

1925 yılında başlayan ilk derlemeler, yöntem açısından sakıncalı görüldüğünden, 1926 yılında Dar' ul-Elhan derlemeleri başlatılmıştır. 1929 yılına kadar devam eden bu gezilere Yusuf Ziya, Rauf Yekta, Dürri Turan, Ekrem Besimdağ, Muhittin Sadak, Ferruh Arsunar ve Mahmut Ragıp Gazimihal katılmışlardır.

Milli Eğitim Bakanlığı Ankara Devlet Konservatuarı derlemeleri 1937 yılında başlamış ve aralıksız her yıl olmak üzere, 1957 yılına kadar sürmüştür. Bu gezilerden beş tanesine Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Halil Bedi Yönetken, Muzaffer Sarısözen, Cevat Memduh, Tahsin Banuoğlu, Nurullah Taşkiran, Mahmut Ragıp Gazimihal, Mithat Fenmen ve ses teknisyenleri Rıza Yetişen ile Arif Etikan katılmışlar, altıncı geziden itibaren Muzaffer Sarısözen, Halil Bedi Yönetken ve teknisyen Rıza Yetişen derlemeleri birlikte yürütmüşlerdir. Bu derlemelerde 10.000 ezgi notalanıp, arşivlenmiştir.

TRT 1961, 1967 ve 1971 yıllarında düzenlediği derleme gezilerinde yeni ezgiler kaydetmiştir. Bu gezilere Nida Tüfekçi, Zihni Derçin ve Muzaffer Yöndem katılmışlardır.

Görüldüğü üzere birbirinden farklı disiplinlerden gelen birçok kurum ve kişi derleme faaliyetlerinde bulunmuş, bu farklılık doğal olarak ezgilerin notalanışına da yansımıştır. Derleme çalışmalarında; çoğunlukla, notalanan ezgilerin ses yüksekliklerini ve sürelerini gösterecek notalama yapılması yeterli görülmüş, icra özelliklerine ve bu icranın nasıl gerçekleştirildiğini göstermeye yönelik bir çalışma yapılmamıştır.

Bu alışmada Türk Halk Müziği ezgilerinin notasyonunda görülen eksikliklerin giderilmesi maksadıyla önce, genel müzik tarihi içerisinde notasyonun ortaya çıkışı ile icra nota arasındaki farklılıkların sebepleri ve bunların hangi Şekillerde giderilmeye çalışıldığı konuları üzerinde durulmuştur. Daha sonra Türk Halk Müziği'nde icra ile nota farklılıkları meselesini anlamak maksadıyla Türk Halk Müziği'nde icra karakterini oluşturan etkenler incelenmiş, icra ile nota farklılıklarının sebepleri ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Çalışmada uygulama modeli olarak alınan kemaneyi tanımak maksadıyla kemanenin; tarihi gelişimi, yapısal özellikleri, icra özellikleri ve Türk Halk Müziği'nde kullanımı konularına yer verilmiştir. Kemanenin yaylı bir çalgı olması sebebiyle, yaylı çalgılarda kullanılan genel artikülasyon terimleri ve işaretleri ile bunların kemane için yeterli gelmediği durumlar için, çalışmaya özel olarak kullanılan işaret ve semboller izah edilmiş ve uygulamalar gerçekleştirilmiştir.

## 2. NOTASYON, İCRA-NOTA FARKLILIKLARI VE ARTİKÜLASYON

Müzik, aynı dil gibi, sistematik bir yazım yöntemi bulunmadan önce, kuşaklar arasında kulaktan kulağa aktarılarak gelişimini sürdürmüştür. Uygarlık ilerledikçe, yasaları, şiiri, öteki kalıcı sözleri kaydetme eğilimi, kaçınılmaz olarak müziğin de yazıya nasıl geçirileceği sorununu gündeme getirmiştir.

### 2.1 Müzik Yazısı (Notasyon)' nın Ortaya Çıkışı ve Tarihsel Gelişimi

Batı kaynaklı müzik yazısının kökleri, ekfonetik yazı diye bilinen, Eski Yunan' a ve Doğu'ya özgü, ezberden yapılan konuşmaların yazıya dökülmesinde kullanılan stenografik simgelere kadar uzanır. Bu notalamaya Yunanca “işaret anlamına gelen “neuma” kelimesinden kaynaklanarak, “neumatique” notalama denmektedir. Miladi beşinci ile yedinci yüzyıllar boyunca kullanılan sistem, bu simgelerin geliştirilmesiyle elde edilmiştir. Bu dönemde kullanılan notalamada, kesin ses yükseklikleri belirtilmiyor, icracıya yalnızca unutma tehlikesiyle karşı karşıya kaldığında, seslendirdiği ezgiyi anımsatacak bazı ipuçları veriliyordu. Yaklaşık olarak dokuzuncu yüzyılda ilk porte ortaya çıktı. Bu ilk porte yatay bir çizgiydi ve sonraları buna bir çizgi daha eklendi. *Guido d'Arezzo (995-1050) üç ve dört çizgili ve her biri birbirinden renklerle ayrılmış porteler kullanmayı önerdi. Dört çizgili portenin yaygınlıkla kullanılması on ikinci yüzyılda olmuştur.*<sup>1</sup>

On üçüncü yüzyıldan başlayarak, usta müzisyen ve kuramcılarının önderliğinde ezgi, armoni ve ritimde, müzik kuramının alanını genişletmeye yönelten kayda değer yenilikler yapılmıştır.

Phillippe de Vitry' nin geliştirdiği yeni yazı (notasyon) yöntemi, bazı bakımlardan bugün kullandığımız yöntemle benzerlikler taşır. Ne var ki, ilk ortaya çıkışı on altıncı yüzyıla rastlayan beş çizgili portenin kullanımı konusunda on yedinci yüzyıla kadar bir uzlaşmaya varılabilmiş değildi. *Pek çok besteci portede beşten*

---

<sup>1</sup> İlhan Mimaroğlu, *Musiki Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul, Mayıs 1970, s.25

*fazla çizginin bulunmasını gerekli görüyordu: Örneğin Frescobaldi sekiz, Sweelinck altı çizgili porteler kullanmıştır.<sup>2</sup>*

## **2.2 İcra-Nota Farklılıkları**

Notasyon' un ortaya çıkışından beri en önemli işlevi, ezgilerin kaydedilmesi, saklanması ve gelecek kuşaklara aktarılmasıdır. Sesli belgelerin, kağıt üstündeki şekillerden ibaret olan notasyondan daha güvenilir olduğu bir gerçektir. Fakat ezgilerin gerçek niceliği olan ses durumunda kaydedilmesini, saklanarak belgelenmesini ve aktarılmasını sağlayan gereçler, ancak yirminci yüzyılda ortaya çıkmışlardır. Notasyon' u kullanmayı sürdürmemizin başka bir önemi daha vardır; notasyon, kaynaktan veya besteciden icracıya ezgiyi iletme görevine ilave olarak, taşıdığı ezginin biçimlendiği müzik kültürünün temel niteliklerini de iletir. İcracının icra fikrini etkileyen en önemli öğelerden biri, içinde yetiştiği müzik kültürünün gelenekleridir. Ancak, icrada bu nitelikler yer almıyorsa, o zaman müziğin doğru iletildiği de ileri sürülemez.

Günümüzde kullandığımız Batı müzik kültürü kaynaklı notasyon, porte notalamasına dayanır. Ezgiyi oluşturan seslerin yükseklik ve sürelerini gösteren bu uygulama, temelde müziğin iki boyutlu resmidir. Bu notalamada çeşitli simgesel öğeler vardır, öğelerin anlamları bu müzik kültürünün gelenekleri ile saptanmıştır ve bu gelenekleri bilmeyen icracı, öğelerin anlamlarını da tahmin edemeyecektir. Ayrıca birbirlerinden farklı geleneklere sahip olan pek çok müzik kültürü vardır ve porte notalamasının, bu farklılıkları ne kadar doğru iletmediği de kuşkuludur.

Bazı etnomüzikologlar, inceledikleri müziği hem anlamak hem de anladıklarını iletme amacıyla ezgileri yazarken, porte notalamasını kullanma eğilimindedirler. Fakat bunu yaparken, inceledikleri müziği, o müzik kültürü için tasarlanmamış olan bir sisteme sokmaya çalıştıklarını da bilmektedirler. Porte notalaması müziğe, her biri diğerinden belirli bir uzaklıkta olan ayrı notalardan oluşmuş gözüyle bakar; çalgısal müzikten örnek verecek olursak tüm çalgıların, her nota için ayrı ses üretme mekanizması olan piyano ile aynı ilkelere dayandığını kabul eder. Piyano; bu yapısıyla “notaların” seslendirildiği ve dolayısıyla seslerin sabitlendiği bir çalgıdır. Oysaki birçok çalgı için durum böyle değildir. Akort

---

<sup>2</sup> Otto Karolyi, *Müziğe Giriş*, Pan Yayıncılık, İstanbul, Kasım 1995, s.14

standardının olmadığı pek çok halk çalgısında, piyanoda yer almayan bir ses derecesinden başlanarak ezgiler seslendirilebilir, ezgi içerisinde gene piyanoda yer almayan sesler bulunabilir. Örneğin kemanede si ile do arasında birbirinden farklı yükseklikte sayısız ses dereceleri; perdeler seslendirilebilir, bu notaların birinden diğerine sürekli olarak geçilebilir. Batı müzik kültürünün temel unsurlarından olduğu halde keman, viyola, viyolonsel ve kontrbasın Doğu müzik kültüründe bu farklılıkları da içerecek şekilde icrası da bu duruma bir örnektir. Aynı şey çalgılar için geçerli olduğu gibi insan sesi için de geçerlidir. “Nota”nın tanımı porte notalamasına göre yapıldığında, ağdalı şarkı okumada (Hint müziği buna iyi bir örnektir) bir notanın nerede başlayıp, diğerinin nerede bittiğini belirlemeye çalışmak tümüyle rastlantısal bir uygulamaya dönüşür; aslında müzik hiç de böyle işlememektedir. Burada müzikle notalama arasında bir çatışma vardır.

*Ancak bunu bu şekilde ele almak, sanki siyahla beyaz arasında bir seçim olanağı varmış izlenimi vermektedir; oysa gerçekte yalnızca grinin tonları vardır. Çünkü eğer porte notalaması Batılı olmayan müziği çarpıtıyorsa, aynı zamanda onun Batı geleneğindeki müziği de çarpıtacağı ileri sürülebilir.<sup>3</sup>*

Farklı müzik kültürlerine ait ezgilerin porte notalaması ile kesin olarak ifade edilemediği bu örneklerden başka, Batı müzik kültürünün kendi geleneklerini porte notalaması ile anlatmakta zorlandığı örnekler de mevcuttur. Besteci yorumcu ilişkisi bu örneklerden birisidir.

Gereci ses olan müzik sanatı, bizzat bestecisi tarafından icra edildiği durumlar haricinde dinleyiciye “yorumcu” olarak adlandırılacak kişiler tarafından sunulur. Yorumcu; bir müzik eserini icra eden kişi, kişiler ya da icra ettiren kişidir. Edebiyatta kelimelerle anlatılabilecek düşünce ve duygular kağıt üzerine yazıldığında veya resimde renkler, imgeler renk ve biçim birleşimi olarak bir araya geldiğinde eser tamamlanmıştır. Fakat müzikte kağıt üzerindeki çizgileri, noktaları, sözleri bir başka kişi, yorumcu seslendirip dinleyiciye sunacaktır. Bestecinin düşünce ve duygularındaki seslere can veren yorumcu, yalnızca kağıt üzerinde grafik olarak gördüklerini uygulamakla yetinmez aynı zamanda onlara kendinden bir şeyler katar. İşte tam da bu noktada farklılaşma başlar. İcracının kendinden kattığı şeyler, bestecinin anlatmak istediklerine, düşüncelerine ve duygularına kıyasla, daha iyi, ya da daha kötü şeyler olabilir. Sorun bu değildir. Sorun, bestecinin düşündüğü eserin,

---

<sup>3</sup> Nicholas Cook, *Müziğin ABC'si*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1999, s.92

ister iyi, ister kötü yolda olsun, değiştirilmesi ve eserin kendi gerçeğinden uzaklaşmasıdır. Notalama, ne denli ileri bir yöntemle yapılmış olursa olsun, kesinlikten çok uzaktır. Örneğin, “andante” gibi, ”allegro” gibi, tempo hızı anlatan terimlerin anlamları, çağdan çağa, besteciden besteciye, hatta bestecinin bir eserinden öbürüne değişmiştir. Aynı şekilde ses gürlüklerini anlatan terimlerde, kesinliği anlatmaktan uzaktır ve kişiden kişiye farklı yorumlanabilmektedir.

İşte bu sebeplerle icracı, ister istemez yorumcu durumuna geçtiğinden, çalışmasını güçlendirmek amacıyla hazırlanmak, sezgilerini, duygularını az ya da çok bilimsel kesinliği olan gerçeklere bağlamak için, bestecinin tüm eserlerini ve çağdaşı bestecilerin eserlerini incelemek, analiz etmek zorundadır.

Eseri seslendirme aşamasına geldiğinde de, kendinden bir şeyler katmayı sorumsuzca yapmak yerine, bunu bestecinin duygu ve düşüncelerini kavrayarak yapmak zorundadır. Bu yönlerde çalışma yapmış olmayan bir icracının, yorumcunun, iyi niyetine rağmen eseri yanlış veya eksik yansıtacağına kuşku yoktur.

Porte notalamasının dışında, sadece icrayı yapacak çalgıya özel yazılan ve farklı müzik kültürlerinde de örnekleri olan bir notalama daha mevcuttur. “Tablatura” olarak bilinen bu notasyonun temel özellikleri; porte notalamasından farklı olarak; icracının çalgıdan istenilen sesi çıkarmak için ne yapması gerektiğini göstermesi, sesin tını özelliğini tanımlaması ve çok daha kolay öğrenilir nitelikte olmasıdır. Tablatura notasyonu Batı müzik kültüründen farklı özelliklere sahip müzik kültürleri için, kendilerine özgü çalgısal notasyon alternatifini taşıyabilir. Ancak, belirli bir ezgiyi çalmak için yapılması gerekenler çalgıdan çalgıya farklılık göstereceğinden, porte notalamasından ayrı olarak her tablatura yalnızca tek bir çalgıya uyar. Her çalgının sadece kendi tablaturasına sahip olacağı kültürlerde, tümünü kapsayan birleşmiş bir müzik geleneğinin devamı da daha zor olacaktır.

O halde tüm notalamalar bir şeyleri eksik bırakmaktadırlar. Günümüzden bin yıl önce, büyük Türk bilgini Farabi, musiki ilmi üzerine yazdığı eserde, şöyle diyor: *Nazariyatçıların ileri sürdükleri şeyler eğer, icracıların, musikişinasların ameliyatıyla, uygulamalarıyla çatışıyorsa, haksız olan yanılan nazariyatçılardır, icracılar değil.*<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Yalçın Tura, *Türk Musikisinin Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul, Kasım 1988, s.74

Ancak icra ve nota arasında oluşan tüm bu farklılıklara rağmen notasyonun keşfi ve gelişimi, icracıyı ezberden kurtarmış, bestecilerin ufkunu genişletmiş ve müzik pratiğine olağanüstü bir gelişme ortamı yaratmıştır.

### 2.3 Seslerin Artikülasyonu ve Yazılışı

Müzik sanatında artikülasyon; *çeşitli sesleri icra etme ya da meydana getirmedir.*<sup>5</sup> Bir veya daha fazla ses üzerinde geçiş veya devamlılığı etkileyen artikülasyonların birden fazla çeşidi vardır. Her biri notaların seslendirilişini farklı şekilde etkiler. Temelde artikülasyon; yön veya performans etme şekli, tekniği olarak özetlenebilir.<sup>6</sup>

Artikülasyonlar, notaların üzerinde ya da altındaki birbirinden farklı sembollerle temsil edilir. Notaların üstüne veya altına konulan, notalara değişik anlamlar kazandıran ve notaların hangi biçimde veya nasıl seslendirileceğini gösteren bu sembollere de, artikülasyon işaretleri denir.

Porte notalamasında artikülasyona yönelik olarak kullanılan başlıca öğeler; tempo değişiklikleri, süslemeler, gürlükler ve aksanlardır.

#### 2.3.1 Tempo Değişiklikleri

Seslendirilecek eserin, ortalama olarak hangi hızda seslendirileceğini belirten başlıca tempo terimleri şunlardır:

*Largo* “çok ağır” anlamında kullanılır. Metronom'a göre, dakikada 40'dan 60'a kadar olan birim vuruşlarıdır.

*Adagio* “ağır” anlamında kullanılır. Metronom'a göre, dakikada 60'dan 76'e kadar olan birim vuruşlarıdır.

*Andante* “ağıra yakın” anlamında kullanılır. Metronom'a göre, dakikada 77'den 108'e kadar olan birim vuruşlarıdır.

*Moderato* “orta hızda” anlamında kullanılır. Metronom'a göre dakikada 109'dan 120'e kadar olan birim vuruşlarıdır.

*Allegro* “hızlı” anlamında kullanılır. Metronom'a göre, dakikada 121'den 168'e kadar olan birim vuruşlarıdır.

<sup>5</sup> Paraşkev Hacıev, *Temel Müzik Teorisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul, Temmuz 1996, s.167

<sup>6</sup> Helen Cooper, *Basic Guide to How to Read Music*, The Berkley Publishing Group, New York, 1985, s.79

*Presto* “çok hızlı” anlamında kullanılır. Metronoma göre, dakikada 169’dan 192’ye kadar olan birim vuruşlarıdır.

Artikülasyonun uygulanacağı notanın altına yazılarak, ezgi içerisinde tempo değişikliklerini belirten tempo terimlerinin bazıları ise şunlardır:

*accelerando (accel.)* Temponun aşamalı bir şekilde hızlandırılması.

*rallentando (rall.)* Temponun aşamalı bir şekilde yavaşlatılması.

*ritardando (ritard.)* Genişleme. Altına yazıldığı notanın değerinden çok az daha uzun çalınması.

*ritenuto (rit.)* Anında yavaşlama.

*a tempo* Orijinal hıza dönülmesi gerektiğini gösterir.

*rubato* Temponun isteğe bağlı olarak değiştirilebileceğini gösterir.

*piu mosso* Biraz hızlanarak.

### 2.3.2 Süslemeler

Öteki sanat dallarından bazılarında olduğu gibi, müzikte de, “dekoratif” amaçlarla ana ezgiye eklenen öğelere süsleme denir. Bunların en doğal biçimi, halk şarkıcılarının seslendirdikleri ezgiye kattıkları süslemelerdir. Bu yaptıkları içgüdüsel eklemeyi, doğaçlama benzeri bir yoldan gerçekleştirirler. Sanat müziğinde ise, çeşitli süsleme sesleri, bilinçli olarak yerleştirilmiş, nota yazısında açıkça gösterilmiştir. En sık kullanılan müziksel süslemeler şunlardır:

*Acciaccatura* (Çarpma): Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpmalarda asıl nota ileri itilerek çarpma notası kuvvetli zamanda çalınır. Gerçek nota ise zayıf zamana denk düşmekte ve zayıf çalınmaktadır.

*Appoggiatura* (Basamak): Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma olarak tanımlanan basamakta, asıl nota kuvvetli zamana geldiği için kuvvetli çalınır ve çarpma notası hafifçe duyurulur.

*Yukarı ve Aşağı Mordan*: Asıl notanın önüne ya da arkasına konan çift çarpma notalarıdır. Asıl notanın üst ya da alt sesi üzerinden başlayarak yazılan notanın birbiri peşi sıra çalınması ile yapılan müzikal süslemelerdir.




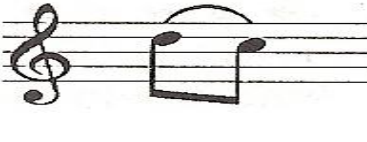







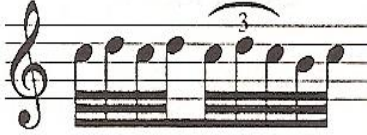
*Grupetto*: Esas notanın bir derece üst yada alt notasından başlayıp kümeleniveren üç yada dört notalı melodik süslemelerdir.



*Tril*: Notanın kendinden sonraki nota ile az veya daha hızlı bir şekilde devamlı olarak çalınıp, süslenmesidir

*Tremolo*: Bir notanın çok küçük değerlere bölünerek tekrarlanmasıdır. Tril'den farkı, yabancı ses ile alakasının olmamasıdır.

**Tablo 2.1: Süsleme İşaretleri**

Süsleme	Yazılır	Okunur
<i>Acciaccatura</i> (Çarpma)		
<i>Appoggiatura</i> (Basamak)		
<i>Yukarı Mordan</i>		
<i>Aşağı Mordan</i>		
<i>Grupetto</i>		
<i>Tril</i>		

<i>Tremolo</i>		
----------------	---	---

### 2.3.3 Gürlükler

Gürlük işaretleri; işaretlediği notaların hangi gürlük seviyesinde seslendirilmesi gerektiği hakkında bilgi verir. Portenin altına, küçük harflerle yazılır. Altına yazıldığı notadan itibaren yeni bir gürlük seviyesi belirtilene kadar uygulanır.

**Tablo 2.2: Gürlük İşaretleri**

<i>fff</i>	<i>molto fortissimo</i>	son derece gür
<i>ff</i>	<i>fortissimo</i>	çok gür
<i>f</i>	<i>forte</i>	gür
<i>mf</i>	<i>mezzo forte</i>	orta gürlükte
<i>mp</i>	<i>mezzo piano</i>	orta hafiflikte
<i>p</i>	<i>piano</i>	hafif
<i>pp</i>	<i>pianissimo</i>	çok hafif
<i>ppp</i>	<i>molto pianissimo</i>	son derece hafif

Bir müzik yapıtında, bir gürlük derecesinden, ötekine geçiş birden veya ağır ağır olabilir. Birden yapılan gürlük değişimlerinde, gereken işaret, tam değişimin istendiği yerdeki notanın altına konur. Bazı gürlük işaretleri, bu amaçla, birlikte kullanılabilir.






*piu*: daha çok ile *meno*: daha az sözcükleri gürlükteki değişimi belirtmek için kullanılır. Örneğin: *piu forte*: daha gür, *meno piano*: daha az hafif, biraz daha gürleşerek biçimlerinde birlikte kullanılabilir. Bir gürlükten ötekine ağır ağır geçişlerde, *crescendo*

(*cresc.*): giderek gürleşme, *decrescendo* ya da *diminuendo* (*decresc.*, *dimin.* ya da *dim.*): giderek hafifleme sözcükleri veya işaretleri (sivri uçlu bir işaret kullanılır), *morendo* ya da *smorzando*: yok olana dek azalma, sözcükleri ile gürlükler belirtilir.

### 2.3.4 Aksanlar

Aksan terimleri, vurgu belirtirler ve şu işaretlerle gösterilirler:

Tablo 2.3: Aksan İşaretleri

	<i>sforzando</i> güçlü, atak
	<i>sforzato</i> en güçlü atak
	<i>staccato</i> kısa, kesik
	<i>tenuto</i> süre değerinde
	<i>legato</i> bağlı

### 2.3.5 Diğer Artikülasyonlar

Artikülasyon şekli bazen çeşitli terimler kullanılarak ta belirtilebilir. Bu terimler ezginin, eserin karakteri hakkında genel bir fikir verirler.

**Tablo 2.4: Diğer Artikülasyon Terimleri**

<i>anima</i>	Derin bir anlam vererek
<i>animato</i>	Canlı ve coşku dolu
<i>decioso</i>	Kararlı; kesinlikle
<i>dolce</i>	Tatlı bir deyişle
<i>doloroso</i>	Kederli
<i>espressivo</i>	İçten, dokunaklı bir şekilde; ifadeli
<i>furioso</i>	Şiddetli, öfkeli
<i>grazioso</i>	İnce, narin bir deyişle
<i>lent</i>	Ağırbaşlı ve gösterişli
<i>meno mosso</i>	Pek canlı değil
<i>morendo</i>	Ölerek, kaybolarak
<i>ritmico</i>	Tartıma girmiş
<i>rubato</i>	Bağımsız yoruma bağlı
<i>maestoso</i>	Görkemli bir biçimde

## **2.4 Türk Halk Müziği' nde Notasyon ve Artikülasyon**

Ülkemizdeki halk müziği çalışmalarının geçmişinden bugününe geçen süreci içerisinde, saha araştırmalarında derlenmiş ezgilerin, notalanışında ve analizinde birbirinden farklı yaklaşımlar görülmüştür. Bu yaklaşımlar daha çok, ezgisel yapının hangi sistem ile tanımlanması gerektiği üzerine yoğunlaşmıştır.

Anonim olma özelliklerinin doğal sonucu olarak halk müziği ezgileri, ilk yakıcıları yani bestecileri dışında da icra edilmektedir; bu durum ister istemez, ezgilerin her icracı tarafından yeniden inşasına yol açmaktadır. Bu süreç içerisinde ezgiler, doğal olarak değişmekte ve bambaşka karakterler kazanabilmektedir. Fakat buradaki değişimin kişisel temelli olması, icradaki farkın sadece kişisel yorum olarak adlandırılması anlamına gelmemelidir. Kendiliğinden, doğal olarak ortaya çıkan farklılıkların, kendi kültür çevresinde zaman içerisinde kabul görmesiyle anonim olma niteliği kazanan bu ezgiler, o kültür çevresine ait özellikleri bünyelerinde taşırlar ve bu doğal değişim süreci, “tavır” adını verdiğimiz icra karakterlerinin oluşmasına sebep olur.

### **2.4.1 Türk Halk Müziği' nde İcra Karakterini Oluşturan Etkenler**

Ülkemizdeki halk müziği, tarihinin eski zamanlarından bugüne değin Anadolu ve Rumeli'de yaşamış bütün uygarlıkların kendilerine özgü kültürel değerlerini biriktirerek ve yörelere göre kültürel farklılıkları içinde barındırarak oluşan ve görünen bir yapıdadır. Halk müziğimiz bölgesel özellikleri bakımından çok çeşitlilik ve farklılık gösterse de genel bir sınıflandırma açısından; İstanbul ve Rumeli, Ege, Orta Anadolu, Güneydoğu Anadolu, Doğu Anadolu, Karadeniz ve Akdeniz olmak üzere 7 bölge içinde toplanarak incelenebilir. Bununla birlikte aynı bölge içinde yer alan kimi kent, merkez ya da yöreler arasında da farklılıklar görülebilmektedir.

Türk Halk Müziği ezgileri yapı tonalite ve renk bakımından oldukça zengindirler. Bunun dışında aynı melodik yapı tonalite ve renk özelliğini taşıyan ezgiler bile farklı yörelerde farklı karakterleri taşıyabilmektedir. İcra karakterini oluşturan etkenleri şu şekilde sıralayabiliriz:

## 1. Tavır 2. Usta-Çırac İlişkisi 3. Yorum

**Tavır:** Türk Halk Müziği'nde yörelere özgü, karakteristik icralara “tavır” denir. Türküler tavrılarını, yakılıp yaygınlaştıkları yöreden veya bölgeden alırlar. Bunun için tavır yöresel icrada çok önemlidir ve yöresellikle tavır kavramı arasında sıkı bir ilişki mevcuttur. Tavırda aranan özellik, kişisel eklemeler değil, ezginin yaratıcısının duyduklarını duymaya çalışmak ve icrasına yakın bir icra tarzı yakalayabilmektir.

Her yörenin kendine özgü tavrı vardır. Bir yörenin ezgisini tavır yönünden, ancak o yörenin mahalli icracısı daha iyi icra edebilir. Aynı ilin ilçelerinde bile tavır farklılıkları mevcuttur. Bu anlamda bir icracının kendi yöresi dışındaki bir bölgenin ezgisinin icrasında tavır ve üslup anlamında eksiklikleri olabilir. *Bu icracının hiçbir zaman “ben her yörenin ezgisini mükemmel icra edebilirim” gibi bir düşüncesi oluşmamalıdır. Fakat icracı farklı yörenin eserlerini, eserlerin tavrını ne kadar çok dinlerse, o yöre ezgilerini o kadar iyi icra eder.*<sup>7</sup>

Türk Halk Müziği'nde tavır kavramı iki ayrı şekilde karşımıza çıkmaktadır:

1. Vokal İcrada Tavır
2. Çalgısal İcrada Tavır

Türk Halk Müziği'nin en belirgin özelliklerinden biri; söz yapısının ritm yapısı kadar önde ve önemli olmasıdır. Dahası söz yapısı ezgi ve ritm yapısının oluşmasına doğrudan katkıda bulunmaktadır. Müzik yoluyla anlatılmak istenen duygu ve düşüncenin, söz yapısındaki yöresel ağız, hançere, ezgi ve ritm özelliklerine bağlı kalınarak icrası vokal icrada tavırdır.

Tezeneli, yaylı, üflemeli, vurmali olarak kümelenen Türk Halk Müziği çalgıları yörelerin müzik yapılarına göre farklı icra tarzlarına sahiptir. Bu farklılıklar ise en başta yöresel ezgi ve ritm yapıları, çalgıların doğal fiziki yapıları (tezene-parmak ilişkisi, üfleme tekniği, yay kullanma teknikleri) gibi etkenlerle şekillenir ve kendine has bir yapıya kavuşur. İcracıların bu özelliklere bağlı kalarak icrası, çalgısal icrada tavırdır.

---

<sup>7</sup> Yrd. Doç. Metin Eke, *Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu*, İnönü Üniversitesi, Malatya Bildirileri, 30-31 Ekim 2003

Tavır, müziği aslına uygun ve kaliteli bir edada sunmak için icracının kişisel bilgi ve becerisinin getirdiği bir kavramdır. Ancak Türk Halk Müziği'nde tavır, icracının bireyselliği değil, toplumun ortak kültür ürünü olan müziğin karakteriyle icra edilmesi anlamına gelir.

Bu sebeple, Türk Halk Müziği'nde tavır konusunu incelerken yöresel özellikler ve “ağız”lar üzerinde durmak gerekir. Yöresel üslup ile çalıp söylemeyi ifade eden yöresel tavır, müziğin oluşması sırasında yöresel faktörlerin müziğe doğrudan yansımaları ile gerçekleşir.

Bu faktörlerden en önemlisi ise yöresel ağızlardır. Kullanılan ağızlar yapılan müzikteki ezgi ve ritm yapılarını doğrudan etkilerler. Buradaki asli unsurlar lehçe ve şivelerdir.<sup>8</sup>

**Usta-Çıracak İlişkisi:** Geçmişten günümüze kadar gelen sürece baktığımızda tavır özelliklerinin aktarılması ve korunmasına etken olan büyük bir unsur vardır. Bu da usta-çıracak ilişkisidir. Eski Türk geleneği içerisinde müzik öğrenimi her şeyden önce bir usta-çıracak ilişkisi çerçevesinde yapılırdı. İster ses, ister saz, ister repertuar öğretimi olsun, hepsi meşk sanatından geçerdi. Meşk, usta ve çıracaklarının, müziğe alışmak ve onu öğrenmek için yaptıkları çalışma ve el alıştırmalarıdır.

Usta-çıracak ilişkisi müzisyen kuşaklarını birbirine bağlayan bir kültürel borç, davranışlar şekillendiren bir etik ve estetik değerler bütünüydü.

Usta-çıracak ilişkisiyle yapılan eğitim insan ilişkilerinde ve kalıcı izler bırakırdı.

*Her zaman ustaya sadakat göstermek, hocasıyla gurur duymak bu izlerin bazılarıydı. Halk müziğindeki eserlerin çoğu bu izler sayesinde günümüze taşınmıştır. Bu eserlerin tavırlarının yorumlarının, karakteristik özelliklerinin bu güne yansımada usta-çıracak ilişkisinin önemi büyüktür.*<sup>9</sup>

**Yorum:** İcrada tavır kadar önemli bir unsur da yorumdur. Tavır yöresel, yorum ise kişiseldir. Yorum icracının, belli bir eğitim-öğrenim sürecinden (usta-çıracak ilişkisi, kişisel gelişim vb.) sonra elde ettiği bilgiyi (tavır, icra teknikleri vb.) kendisinde var olan yeteneği kullanarak icrasına yansıtmasıdır.

---

<sup>8</sup> Erol Aktı, Türk Halk Müziği Bilgileri ders notları

<sup>9</sup> Eke, a.g.e.

## 2.4.2 Türk Halk Müziği' nde İcra - Nota Farklılıkları

Türk Halk Müziği ezgilerinin notalanması maksadıyla günümüze kadar pek çok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar sonucunda elde edilen verilerin toplandığı arşivlerden birisi de TRT kurumuna aittir ve bu notalar halk müziği icrasında yaygın olarak kullanılmaktadır. Ancak bu repertuarda yer alan notaların, ait oldukları ezgileri yansıtmada konusunda bazı eksikleri vardır. Öncelikle çoğu nota o ezginin derlendiği yörede hangi çalgılar veya vokal özelliği ile icra edildiği bilgisini taşımaz. İcra esnasında hangi artikülasyonların geçerli olduğu belli değildir, hatta çoğunlukla ezginin temposu dahi belli değildir. Notalar ezgiyi oluşturan sesler arasındaki uzaklık ve yakınlıkları grafik olarak belli ederler. Tüm ezgiler kısmen dizi karşılığı olarak kullanabileceğimiz “ayak” ile izah edilerek portede o dizinin “itibari” karar sesi kabul edilen bir ses üzerinden yazılırlar ancak ezginin gerçekte kaynak kişi, kişiler tarafından hangi ses yükseklikleri arasında icra edildiği belli değildir. Bu şekilde çoğaltılabilecek sayısız örnekler vardır. Pek çok icracı tarafından mevcut nota, ezginin ancak rotasını içerir ve icra, icra veya icracıların ezgiler hakkında taşıdıkları bilgi ile şekillenir.

*Bu sebeplerle halk müziğimizdeki ezgilerin hislerini, tavrını ve üslubunu günümüze usta-çırak ilişkisi taşımıştır. Başka bir deyişle eserlerin ilk yakıldığı haline yakın olmasını sağlayan kavram kulak artikülasyonudur.*<sup>10</sup>

Notasyon geleneğinin bu eksiklerinin haklı, haksız, çeşitli sebepleri vardır ve nota üzerinde her şeyi belirtmenin ne kadar doğru olduğu da tartışma konusudur. Ancak, usta çırak ilişkisinin yerini almasa dahi, doğru notalamanın gerek icraya gerekse akademik eğitime olumlu katkıları olacağı şüphesizdir.

---

<sup>10</sup> Ferhan Yeprem Erdem, Görüşme, 3 Aralık 2007, İstanbul



### 3. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE KEMANE

Kemane, yüzyıllardan beri değişik formları ile varlığını sürdüren önemli bir çalgıdır. Türklerin tarih sahnesine çıkmasından kısa bir süre sonra, bazı kaynaklara göre Uygurlar bazı kaynaklara göre de Göktürkler zamanında daha dünyanın herhangi bir yerinde yaylı çalgı yokken ortaya çıkmış ve çeşitli evrimler geçirerek günümüze kadar ulaşmayı başarmıştır.

#### 3.1 Tarihi Gelişimi

İnsanoğlunun doğadaki sesleri taklit ederek müzik kavramını meydana getirdiğini biliyoruz. Bu amaç ile yüzyıllar boyunca çeşitli enstrümanlar yapılmış ve kullanılmıştır. Eski zamanlarda kullanılan ilkel çalgılar çeşitli değişimlere uğrayarak günümüzde kullandığımız çalgılar haline gelmişlerdir. Kemane'nin tarihi de çok eskilere dayanmaktadır.

Genel kabul gören verilere göre yaylı sazların tarih sahnesine çıkışı ortaçağdan önce değildir. Bilinen en eski telli Türk sazı olan kopuzun, yay ile veya parmakla çalınışlarından hangisinin daha eski olduğu konusunda ise görüş ayrılıkları bulunmaktadır. Bahaeddin Ögel'in "Türk Kültür Tarihine Giriş" adlı kitabında yay ile çalmanın daha eski olduğunu belirtirken, Mahmut Ragıp Gazimihal'in "Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ" adlı kitabında bunun tersi görüş bildirilmektedir.

*Mahmut Ragıp Gazimihal, seyri ve gelişimi tam olarak sıralanamasa da, yay vasıtası ile çalmanın ilkçağda tarih sahnesinde olmayışı ve Orta Asya kazılarında çıkan duvar resimlerinin en eskilerinde yay ile tasvir edilmiş bir kopuz bulunmaması ve de bu yoldaki ilk izin 7. yüzyıla ait oluşu gibi sebeplerden dolayı, parmak ile çalmanın daha eski olduğunu vurgulamaktadır.*<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Ersin Baykal, *Türk Halk Müziği Sazlarından Kemane ve Kemane Metodu Üzerine Çalışmalar*, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1988, s.5

Birçok Türk topluluğunda aynı dönemde bilinen esas çalgı kopuzdur. Mahmut Ragıp Gazimihal, kopuzu telli bir çalgı olarak açıkladıktan sonra zamanla okla çalınmaya başlandığını ve muhtemelen bundan sonra oklu kopuz ya da sadece oklu denilmiş olabileceğini, daha sonrada bu çalışma uygun kopuzlar yapılmaya başlandığını belirtiyor.

Gazimihal'e göre; *Prensip itibariyle ve taklit bakımından silah yayının kirisini vnlatarak fırlayan kısmı sesli oktur; çalgıda da bir bakıma yay kaşından ziyade sivri ok'un maksadı ifade edebileceği (ok'un vızıltısının sürüşü) açıktır.*<sup>12</sup> Ok' adının çalgı için tercihine bütün bu özellikler yol açmıştır. Böylelikle 'Oklu Kopuz' adını alan çalgının adı daha sonraları ise 'İkliğ' olarak dönüşmüştür.

İkliğ, Orta Asya Türkleri'nce özellikle Uygurlar'da 7.yüzyılda çalınmaya başlanmıştır. Uygur Türklerinin ilk çalgısı da kopuz olarak bilinmektedir. İkliğ'in da ilk olarak Uygurlar'da çalınmış olması, zamanla bir sürtme aleti olan yayla çalınmaya müsait bir kopuz yapmış olduklarını göstermektedir. Uygurlar bu tür kopuzla "Oklu Kopuz" adını vermişlerdir. Oklu kopuz adı zamanla kısalarak kopuz, okluğ ya da ıklığ olmuştur. Bugün Orta Asya'da kopuz adı verilen ve yayla çalınan bir çalgının olduğu bilinmektedir.<sup>13</sup> Ogün Atilla Budak'ın Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi adlı kitabında ise Gazimihal'in aksine ıklığ adı verilen yaylı kopuzun Göktürkler döneminde geliştirildiği iddia edilmektedir.<sup>14</sup>

Türkçede ıklığ-oklu gibi isimlerle tanınan ilk yaylı çalgılar 8-9. yüzyılda büyük gelişme göstermiştir. Gıcek, kabak kemane, hegit, çağana, kemeçe, rebab Türkler tarafından yüzyıllarca kullanılan yaylı çalgılardır.

Türklerin Anadolu'ya girişi ile beraber ıklığ ve türevleri bu coğrafyada varlıklarını çeşitli şekillerde sürdürmüşlerdir.

### 3.2 Yapısal Özellikleri

Kemane çalgısı üç ayrı kısımdan oluşur:

---

<sup>12</sup> Mahmut Ragıp Gazimihal, *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İKLIĞ*, Ses ve Tel Birliği Yayınları, Ankara, 1958, s. 6-7

<sup>13</sup> Gazimihal, a.g.e., s.11

<sup>14</sup> Ogün Atilla Budak, *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları 263-9, Ankara, 2000, s.41

### **Baş Kısmı:**

Bu kısımda kemaneyi akort etmek amacı ile kullanılan ve sayısı, tel sayısı kadar olan burgular bulunur. Burgu yapımında genellikle abanoz, pelesenk ve akgürgen ağaçları tercih edilir. Günümüzde metalden yapılmış burgular da kullanılabilir.

### **Sap Kısmı:**

Baş kısmı ile gövde kısmı arasında bulunur. Üzerinde tellerin ve klavyenin olduğu kısımdır. Genellikle akça ağaç, ardıç veya maun ağaçlarından yapılır. Klavye bölümü abanoz gibi daha sert bir ağaçtan yapılabilir. Baş kısmı ile arasında tellerin birbirinden ayrı ve saptan yüksekte durmasını sağlayan üst eşik bulunmaktadır. Sapın en üst parçası olan üst eşikle gövde kısmındaki alt eşik arası 33 santimetredir.

### **Gövde Kısmı:**

Gövde, çanak ya da tekne olarak isimlendirilir. Form olarak rebap ve Orta Asya'nın gıcakları ile aynı olan kemanenin gövdesi genellikle kurumuş su kabağından yapılır. Ancak günümüzde su kabağı yerine çeşitli ağaçlardan da kemane gövdesi yapılmaktadır. Gövde kısmı kabak, Hindistan cevizi ya da diğer ağaçlardan kesilerek, dilimli olarak veya oyularak yapılan bombeli arka kısım ve bunun üzerine gerilmiş olan göğüs zarından meydana gelir. Göğüs zarının gerildiği ağzın çapı 11 santimetredir. Göğüs zarı, çoğunlukla manda yürek zarı, ince oğlak derisi ya da mersin balığı derisinden elde edilir. Göğüs zarının üzerinde, gene tellerin birbirinden ayrı ve saptan yüksekte durmasını sağlayan alt eşik bulunmaktadır. Tellerin bağlandığı ahşap veya metal bölümün altında hassas akort için kullanılan fixler bulunabilir. En altta ise kemanenin sol diz üzerine konularak çalınmasını sağlayan ve sap kısmının parçası olarak gövde içinden geçen sap direği bulunmaktadır. Sap direği aynı zamanda gövde kısmı ile sap kısmının birbirini tutmasını da sağlar.

Ses çıkarmaya yarayan kemane yayı, ağaç bir çubuk üzerine at kuyruk kılı veya misinadan elde edilen tellerin bağlanması ile yapılmaktadır. Standart uzunluğu 63 santimetredir.

### 3.3 İcra Özellikleri

Kemane oturularak ve sol diz üzerine konularak çalınır. Telleri üzerine reçine sürülen yay, gövde kısmındaki alt eşiğin hemen üzerinden kemanenin tellerine sürülerek ses elde edilir.

Eskiden bağırsaktan yapılmış üç teli olan kemane, günümüzde metalden yapılmış dört tele sahiptir. Tel ilavesi ile kemanenin ses genişliği, 2,5 oktav olmuştur. Akort düzeni:

4.Tel\_\_\_\_\_Sol

3.Tel\_\_\_\_\_Re

2.Tel\_\_\_\_\_La

1.Tel\_\_\_\_\_Re

### 3.4 Türk Halk Müziği' nde Kullanımı

Anadolu'da kemane daha çok İç Ege ile Akdeniz bölgesinin iç kısımlarının kesişimi olan ve teke yöresi olarak bilinen bölgede yaygın olarak çalınmakta ve imal edilmektedir. Teke yöresi, Burdur ve Isparta illerinin tamamını, Antalya ve Denizli illerinin ise büyük kısmını kapsar. Muğla ilinin yalnızca Fethiye ilçesi ve Afyon ilinin yalnızca Dinar ilçesi de bu yörenin sınırları içindedir. Teke yöresinin çok yaygın bir sazı olan kemane, yöre ezgilerine özellikle de gurbet havalarına çok iyi kaynamış durumdadır.<sup>15</sup>

Günümüzde kemane sadece Teke yöresinde değil, Trakya'dan Karadeniz bölgesine, İç Anadolu'dan Doğu ve Güneydoğu Anadolu'ya kadar Türkiye'nin tüm yöre müziklerine, kendine has sesiyle renk katmaktadır.

---

<sup>15</sup> Ferhan Yeprem Erdem, Meslek Çalgısı Ders Notları, İTÜ TMDK Çalgı Eğitim Bölümü, 1987

## 4. YAYLI ÇALGILARDA KULLANILAN TEKNİK YÖNTEMLER

### 4.1 Yaylı Çalgılar İçin Kullanılan Artikülasyon Terimleri ve İşaretleri

Günümüzde keman, viyola, viyolonsel, kontrbas'tan oluşan Batı müzik kültürüne ait yaylı çalgılar ailesi ve bilinen pek çok yaylı çalgıda ses elde etmek için genellikle, sağ eldeki yay, teller üzerinde çekilirken, sol elin parmaklarıyla sap üzerinden geçen tellere basılır. Bu kullanım Pitagoras tarafından ortaya konmuş önemli bir fizik yasasını anımsatır: Telin uzunluğu arttıkça, çıkan ses pesleşir, uzunluk azaldıkça ses tizleşir. Çünkü yaylı çalgı çalan kişi parmağını sap üzerinde ileri geri oynattıkça, telin titreşen bölümü de uzayıp kısalmaktadır.

Yaylı çalgılar için yazılan partilerde kullanılan cümle bağının görevi her zaman müzik cümlesinin biçimsel oluşumunu göstermek değildir; çoğunlukla, tek yay içinde (yayın bir itilişi ya da çekilişi boyunca) çalınması gereken notaları toplu olarak göstermeye yarar. Gerekli görülen durumlarda, yayın hangi yönde kullanılacağı iki ayrı işaretle belirtilir.

Yaylı çalgılarda kullanılan bazı teknik yöntemler ve artikülasyon terim ve işaretleri şunlardır:

*Flajole:* İki yoldan elde edilir. Doğal flajole için, parmağın açık (üzerine parmakla basılmadan, tüm uzunluğu kullanılarak titreşmesi sağlanan) teldeki belli bir noktaya sıkıca basmak yeterlidir. Örneğin herhangi bir telin tam orta noktasına hafifçe dokunulup yay dikkatli bir biçimde çekildiğinde elde edilecek ses, o açık telin verdiği sesin bir sekizli üzerindeki ses olacaktır. Tele dokunduğumuz nokta o telin salınımlarının kesiştiği durağan (salınımsız) düğüm noktalarından biri ise, tel bir bütün olarak titreşmez, o telin birbirine eşit olan daha kısa parçaları titreşir. Titreşimin en aza indirildiği düğüm noktaları, doğuşkanlardan birinin güçlenmesini sağlar. Böyle elde edilen doğal flajole sesler saydam, renksiz bir nitelik taşır.

Parmaklardan biri telin herhangi bir yerine normal biçimde basarken, bir başka parmak belli uzaklıkta aynı tele hafifçe dokunursa ( doğal flajodeki gibi), bu kez elde edilen sese yapay flajole denir. Hafifçe dokunulan nota sıkıca basılan

notadan her zaman bir tam dörtlü aralığı yukarıdadır. Bu durumda duyulan ses basılan notanın on beşli (iki sekizli) üzerindedir. Bunun yanı sıra büyük uğlı aralığına ve tam beşli aralığına dokunularak elde edilen ve sıkça kullanılan iki yapay flajole daha vardır.

*Pizzicato*: Yay kullanmadan, telin parmakla çekilmesiyle ses elde edilmesidir.

*Tremolo*: Tremolo süslemesi, yayın çok hızlı bir itme-çekme hareketiyle titretilmesi yöntemiyle elde edilir.

*Col legno*: Yayın normal olarak, kıllarının gerili olduğu tarafının değil, tahta tarafının kullanılacağını gösterir.

*Con surdino*: Surdin kullanılarak çalınacağını gösterir. Surdin, yaylı çalgılarda köprünün üzerine ya da yakınına konularak sesin çalgının tüm gövdesinde titreşerek büyümesini önleyen küçük bir kısıkaçtır. Böylece ses kısalmış olur.

*Sul ponticello*: Yayın olabildiğince eşiğe (köprüye) yakın biçimde kullanılması gerektiğini belirten bir uyarıdır. Bu yöntemle elde edilen sesler biraz cızırtılı, madensi bir etki taşımakla birlikte, gizemli bir atmosfer yaratılmak istenen belli ses ortamları için çok uygun bir seçenek oluşturabilir.

*Sul tasto*: Sul ponticellonun tam tersidir. Bu durumda, çalgıcı yayı tam olarak, tellerin parmakların gezindiği sap üzerindeki bölümünde kullanmalıdır. Böyle elde edilen sesler özellikle yumuşak bir etki taşır.<sup>16</sup>

*Detache*: Ayrı ayrı yaylarla.

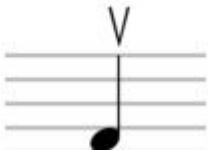
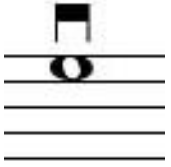
*Spiccato*: Yayı kısa darbelerle srtp kesik kesik ses çıkarmak.

*Sciolto*: Geniş geniş yay çekerek.

---

<sup>16</sup> Karolyi, a.g.e., s.136

**Tablo 4.1: Yay Kullanım İşaret ve Terimleri**

	<i>Aufstrich</i> İterek
	<i>Abstrich</i> Çekerek
G.B	<i>Ganzer Bogen</i> Bütün yay
O.B	<i>Oberer Bogen</i> Yayın üst tarafında
M.	<i>Mitte</i> Ortada
Sp.	<i>Spitze</i> Uçta
Fr.	<i>Frosch</i> Topukta

Görüldüğü gibi bu bölümde yer alan artikülasyonlar ve işaretleri, sesleri işaretlemekten çok, icracıların sesleri çıkarmak için yapmaları gerekenleri simgelemektedirler.



## 4.2 Kemane İcrasında Artikülasyon ve Yay Uygulamaları

Bu bölümde, geleneksel kemane icra repertuarı içerisinde yer alan zeybek ve teke zortlatması formlarında üçü sözlü beşi sözsüz olmak üzere toplam sekiz eser üzerinde çalışılmıştır. Eserlerin dördü tarafımdan, diğer dördü de hocam Sayın Salih Urhan tarafından icra edilmiştir. Mevcut nota üzerinde yer almayan seslendiriş özelliklerinin tespit edilerek icranın yazıldığı artikülasyon ve yay uygulamalarında, önce ilgili eserin müzik cümleleri belirlenmiş, daha sonra bu cümlelerin her birisi için iki ayrı uygulama yapılmıştır. “Uygulama A” adı verilen uygulama örneğinde, icra esnasında eseri oluşturan seslerin hangi yönde artiküle edildiği genel artikülasyon işaret, sembol ve terimleri ile tespit edilmiş, eserin karakteristik icra temposu, ilgili tempo terimiyle veya metronom kesinliği ile tespit edilmiştir. “Uygulama B” adı verilen uygulama örneğinde ise kemane icracısının bu artikülasyonları nasıl gerçekleştirdiğini tespiti yönelik olarak, yaylı çalgılarda kullanılan artikülasyon işaret, sembol ve terimleri kullanılmıştır.

Bu işaret, terim ve sembollere ilave olarak kullanılan diğer sembol ve işaretler ise şunlardır:

↓ A Uygulamalarında kimi notaların üzerinde veya altında yer alan bu işaret, o sesin icracı tarafından, notada gösterilen sestten biraz daha pes seslendirildiği anlamına gelir.

’ B Uygulamalarında portenin üstünde ve kimi nota gruplarının arasında yer alan bu işaret, icracının yayı, tel üzerinden kaldırarak tazelediği nefes yerlerini gösterir.

(1) B Uygulamalarında portenin altında parantez içindeki romen rakamlarıyla işaretlenen yerler, eserin veya o bölümün hangi tel üzerinden icra edildiğini gösterir.

Örneğin; (1) 1. Tel yani re teli üzerinden icra edilmiştir.

B Uygulamalarında porte altındaki diğer rakamlar, icra esnasında kullanılan parmakları gösterir numaralardır. Buna göre; “0” boş, parmak basılmayan yani açığındaki tel, “1” birinci parmak yani işaret parmağı, “2” ikinci parmak yani orta

parmak “3” üçüncü parmak yani yüzük parmağı, “4” dördüncü parmak yani serçe parmağını sembolize eder. Parmak numaraları, porte üstündeki yay numaraları ile karışmaması için, alışılan aksine ilgili notanın üstünde değil, altında gösterilmiştir.

Tel ve parmak numaralarının bu şekilde işaretlenmesiyle, yükseklik olarak aynı olduğu halde kemane üzerinde birbirlerinden farklı yerlere ve dolayısıyla farklı tını özelliklerine sahip olan seslerin hangilerinin kullanıldığı, tercih edildiği tespit edilmiştir. Bu kullanımların oluşturduğu tını farkı neticesinde genel artikülasyonda yani A uygulamasında işaretlenen nüansın nasıl gerçekleştirildiğini göstermek amaçlanmıştır.

B Uygulamalarında gösterilen yay yönü işaretlerinden “İterek” kemane icrasında, (icracının sağ el ile yay, sol el ile kemane kullanımı esas alınarak) yayın sağdan sola hareketini, “Çekerek” ise yayın soldan sağa hareketini sembolize eder.

B Uygulamalarında gösterilen yay yönü işaretleri, üzerlerine konulan rakamlar ile detaylandırılmışlardır. Buna göre; ilgili yay yönü işaretinin üzerinde yer alan “1” rakamı, icranın, yayın kullanım sahasının (yayın ucundan topuğuna kadar olan alanının üçte ikisi) ucundan başlayarak gerçekleştirildiğini, “2” rakamı icranın, yay kullanım sahasının ortasından başlayarak gerçekleştirildiğini, “3” rakamı ise, icranın, bir sonraki yay kullanım biçimine kadar geniş, nefessiz, uzun yay kullanılarak gerçekleştirildiğini gösterir. Yay kullanımlarının bu şekilde işaretlenmesi ile yayın hareket hızının, yayın hangi bölümlerinin kullanıldığının ve yayın farklı dinamiklerdeki gerginliklerinin oluşturduğu tını farklarının nota üzerinde belirtilmesi amaçlanmıştır. Bu farklılıklar, genel artikülasyonda yani A uygulamasında işaretlenen nüansın nasıl gerçekleştirildiğini belirlemektedir.

## 4.2.1 Alıda Verin Benim Baruduma Saçmama

### 4.2.1.1 TRT THM Repertuarı 397 Sıra Numaralı Nota

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

THM 397

Tarih: 22/6/1975

YÖRESİ  
MUĞLA

KİMDEN ALINDIĞI  
GALİP BİLİĞİLİ VE  
RUKİYE GÜLTEN

DERLEYEN  
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN  
M. SARISOZEN

## ALIDA VERİN BENİM BARUTUMU SAÇMAMA

SÜRE :

A LI DA VE RİN BE NİM BA RI DU MA SAĞ MA MA  
A MAN DA KA RAN Fİ Lİ SAK SI LAR DA KU RUT TUM  
ÜÇ GÜN KAL DI ŞU MUĞ LA DAN KAÇ MA MA  
SU YU NU DA BİL LUR LAR DA DU RULT TUM  
ÜÇ GÜN KAL DI ŞU MUĞ LA DAN KAÇ MA MA  
SU YU NU DA BİL LUR LAR DA DU RULT TUM  
GUR BET DE SE BEP OL DU YAR DAN AY RI DÜŞ ME ME  
A MAN DA BEN YÂ RI Mİ GÖR ME YE Lİ U NUT TUM  
A MAN DA A MAN YAY LA DA BÜL BÜL ÖT ME SİN  
BE NİM DE YÂ RİM GUR BET LE RE GİT ME SİN

(1)

Alıda verin benim barudumu saçmama  
Üç kaldı şu muğladan kaçmama  
Gurbet de sebep oldu yârdan ayrı düşmeme

*Bağlantı*

{ Aman aman yaylada bülbül ötmesin  
Benimde yârim gurbetlere gitmesin

(2)

Amanda karanfili saksılarda kuruttum  
Suyunuda billürlarda durulttum  
Amanda ben yârimi görmeyeli unuttum  
(Bağlantı)

(Ek Not)

SU YU

#### 4.2.1.2 Artikülasyon ve Yay Uygulamaları

İcra: Ozan BİRCAN

### ALIDA VERİN BENİM BARUDUMU SAÇMAMA

Cümle 1

A lı da ve rin be nim ba ru du ma saç ma ma

Uygulama A

Andante (♩=90)

Animato *mf* *p*

Uygulama B

(II) 0 0 1 0 3 4

Cümle 2

Uygulama A

*tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

*p* *p*

Uygulama B

0 0 0 3

Alıda Verin Benim Baruduma Saçmama  
Sayfa - 2 -

Cümle 3

Uygulama A

Uygulama B

The musical score consists of three staves. The first staff, labeled 'Cümle 3', is a melodic line in G major. The second staff, 'Uygulama A', is a guitar accompaniment featuring trills (tr) and a piano (p) dynamic marking. The third staff, 'Uygulama B', is another guitar accompaniment with vibrato markings (V) and a sciolto section. The score is written in a single system with a common time signature.

## 4.2.2 Çay Benim Çeşme Benim

### 4.2.2.1 TRT THM Repertuarı 1297 Sıra Numaralı Nota

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA No: 1297  
İNCELEME TARİHİ : 24 \_5\_1977

DERLEYEN  
İSTANBUL RADYOSU

YÖRESİ  
KORKÜTELİ

DERLEME TARİHİ  
22 \_1\_1969

KİMDEN ALINDIĞI  
FAHRETTİN ÇELİK

## ÇAY BENİM ÇEŞME BENİM

SÜRESİ :

NOTAYA ALAN  
NİDA TUĞENCİ  
YÜCEL PAŞMAKÇI

ÇAY BE NİM ÇEŞME BENİM  
AL YA Z MAM DAL ME DA BE GA L  
NİM A MAN DER Dİ Mİ DEŞ  
NİM A MAN GÖZ LE Rİ M YOL  
ME DA BE NİM DI HA Kİ KA T  
Lİ YA ME Y RI HA SEN NE  
A MA NÖ NÜM DE N GEC ME BE NİM  
A MAN SER HO ŞU M NER DE GAL DI

-1-  
ÇAY BENİM ÇEŞME BENİM  
AMAN DİRDİMİ DEŞME BENİM  
HAKİKATU YAR İSEN  
AMAN ÖNÜMDEN GEÇME BENİM

-2-  
AL YAZMAM DALDA GALDI  
AMAN GÖZLERİM YOLDA GALDI  
YIKILASI MEYHANE  
AMAN SERHOŞUM NERDE GALDI

#### 4.2.2.2 Artikülasyon ve Yay Uygulamaları

İcra: Ozan BİRCAN

### ÇAY BENİM ÇEŞME BENİM

Cümle 1

Uygulama A

Uygulama B

Andante (♩=90)

Grazioso

*f* *f* *f*

*tr* *tr* *tr* *tr*

(II) 2 (I) 2 (II) 3 2 1 0 3 2 1 1

Cümle 2

Uygulama A

Uygulama B

*tr* *rit.*

*tr* *rit.*

0 0 0 3 1 1

Çay Benim Çeşme Benim  
Sayfa - 2 -

Cümle 3

ÇAY BE NIM ÇEŞ ME BE NIM

Uygulama A

♩ = 85

*p* *p*

tr tr tr

Uygulama B

V<sup>3</sup> V<sup>3</sup> V<sup>1</sup> V V V V V V V V V V V V V V V V

1 0 0 3

Cümle 4

A MAN DER Dİ Mİ DEŞ ME BE NIM

Uygulama A

*p* *pp*

tr tr

Uygulama B

V<sup>1</sup> V V V V<sup>3</sup> V V V V<sup>1</sup> V<sup>3</sup> V V V V V

1 0 3 4 0

sul ponticello



## 4.2.3 Kadioğlu

### 4.2.3.1 TRT THM Repertuarı 41 Sıra Numaralı Nota

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
THM REPERTUAR SIRA No: 41  
İNCELEME TARİHİ: 1. 2. 1977

YÖRESİ  
MUĞLA

KİMDEN ALINDIĞI

KADIOĞLU ZEYBEĞİ

DERLEYEN  
HAMDİ ÖZBAY

DERLEME TARİHİ

SÜRESİ:

NOTAYA ALAN  
HAMDİ ÖZBAY

The image displays a musical score for the piece "Kadioğlu Zeybeği". It consists of four staves of music written in a 9/4 time signature. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/4 time signature. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second and third staves continue the melody. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and a repeat sign. The notation is clear and legible, with a consistent rhythm throughout.

## 4.2.3.2 Artikülasyon ve Yay Uygulamaları

İcra: Ozan BİRCAN

### KADIOĞLU ZEYBEĞİ

Cümle 1

Largo (♩=44)

Uygulama A

*f*  
Animato

Uygulama B

(I) 2 1 3 3 0 3 0

Cümle 2

Uygulama A

Uygulama B

2 0 3 3 0 1 3 3 0 3 0

## 4.2.4 Kesinti Zeybeği

### 4.2.4.1 TRT THM Repertuarı 24 Sıra Numaralı Nota

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
THM REPERTUAR SIRA No: 24  
İNCELEME TARİHİ : 28\_1\_1977

DERLEYEN  
M. SARI SÖZEN

YÖRESİ  
ISPARTA - Gönen

## KESİNTİ ZEYBEĞİ

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI

KADR ACAR

SÜRESİ: ♩ = 50

NOTAYA ALAN  
M. SARI SÖZEN

The musical score for "Kesinti Zeybeği" is presented in four staves of notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/4 time signature. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody, showing a change in the key signature to one flat (Bb) in the second measure. The third and fourth staves complete the piece, ending with a double bar line and a fermata. The name "N. Uysal" is written vertically at the end of the fourth staff.

#### 4.2.4.2 Artikülasyon ve Yay Uygulamaları

İcra: Ozan BİRCAN

#### KESİNTİ ZEYBEĞİ

Cümle 1

Uygulama A

Uygulama B

(I)

Largo (♩=50)

*pp*

*tr*

V  $\square$  V<sup>3</sup>  $\square^2$  V  $\square$  V<sup>1</sup>  $\square$ , V<sup>3</sup>  $\square$  V  $\square$  V<sup>1</sup> V,  $\square$  V  $\square$ , V  $\square$  V  $\square$  V<sup>3</sup>  $\square$   $\square$

0 0 3 0

Cümle 2

Uygulama A

Uygulama B

(II)

*p*

*mf*

V<sup>3</sup>  $\square$  V  $\square$  V<sup>1</sup>  $\square$ , V<sup>3</sup>  $\square$  V<sup>1</sup>  $\square$  V<sup>3</sup>  $\square^3$  V,  $\square^1$  V  $\square$  V  $\square$  V  $\square$

2 3 1 2 3 4 2 3 1 3 0 3 3 3

Kesinti Zeybeği  
Sayfa - 2 -

Cümle 3

Uygulama A

Uygulama B

V<sup>3</sup> V V V V V V<sup>1</sup> V V V V V<sup>1</sup> V V

## 4.2.5 Ötme Bülbül Zeybeği

### 4.2.5.1 TRT THM Repertuarı 180 Sıra Numaralı Nota

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR No : 180  
İNCELEME TARİHİ : 12. 2. 1992

DERLEYEN  
İSMAIL ÖZBOYACI

YÖRE  
İZMİR-Cumaovası  
KAYNAK KİŞİ  
BEKİR "Zurnacı"

ÖTME BÜLBÜL ZEYBEĞİ

DERLEME TARİHİ  
1978

NOTALAYAN  
YILMAZ İPEK

SÜRE :

39

#### 4.2.5.2 Artikülasyon ve Yay Uygulamaları

İcra: Salih URHAN

Bu eser icracı tarafından misket dizisi temel alınarak fa diyez perdesi üzerinden çalınmıştır.  
Cümle b bölümleri icracının notadan bağımsız olarak çaldığı şekli gösterir.

#### ÖTME BÜLBÜL ZEYBEĞİ

Cümle 1a 

Cümle 1b 

Uygulama A 

Uygulama B 

## Ötme Bülbül Zeybeği

-2-

Cümle 1a



Musical notation for Cümle 1a, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 9/4 time signature. The piece consists of a continuous sequence of eighth notes with various triplet markings (indicated by '3' and a slur) and a trill (tr) near the end.

Cümle 1b



Musical notation for Cümle 1b, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 9/4 time signature. The piece consists of a continuous sequence of eighth notes with various triplet markings (indicated by '3' and a slur) and a trill (tr) near the end.

Uygulama A



Musical notation for Uygulama A, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 9/4 time signature. The piece consists of a continuous sequence of eighth notes with various triplet markings (indicated by '3' and a slur) and a trill (tr) near the end. Dynamic markings *f* and *mf* are present below the staff.

Uygulama B



Musical notation for Uygulama B, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 9/4 time signature. The piece consists of a continuous sequence of eighth notes with various triplet markings (indicated by '3' and a slur) and a trill (tr) near the end. Fingerings (1, 2, 3, 4) and breath marks (V) are indicated above the staff.



## Ötme Bülbül Zeybeği

-3-

Cümle 1a



Musical notation for Cümle 1a, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The piece consists of a continuous sequence of eighth notes with various triplet markings (indicated by '3' and a slur) and a trill (tr) near the end.

Cümle 1b



Musical notation for Cümle 1b, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The piece consists of a continuous sequence of eighth notes with various triplet markings (indicated by '3' and a slur).

Uygulama A



Musical notation for Uygulama A, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The piece includes dynamic markings: *f* (forte) at the beginning, *p* (piano) in the middle, and *mf* (mezzo-forte) towards the end. It also includes a trill (tr) and a fermata over a section.

Uygulama B



Musical notation for Uygulama B, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The piece includes fingerings (1, 2, 4, 3, 2) and various triplet markings (indicated by '3' and a slur).

## Ötme Bülbül Zeybeği

-4-

Cümle 1a



Musical notation for Cümle 1a, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The piece begins with a 9-measure rest. The melody consists of a series of eighth notes, with a trill-like figure in the final measure.

Cümle 1b



Musical notation for Cümle 1b, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The melody consists of a series of eighth notes, with a trill-like figure in the final measure.

Uygulama A



Musical notation for Uygulama A, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The piece begins with a 9-measure rest. The melody consists of a series of eighth notes, with a trill-like figure in the final measure. Dynamics are indicated as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Uygulama B



Musical notation for Uygulama B, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The piece begins with a 9-measure rest. The melody consists of a series of eighth notes, with a trill-like figure in the final measure. Fingerings are indicated as 0, 3, 3, 0, 3.

## Ötme Bülbül Zeybeği

-5-

Cümle 1a 

Cümle 1b 

Uygulama A 

Uygulama B 

## 4.2.6 Ağır Tavas Zeybeği

### 4.2.6.1 TRT THM Repertuarı 365 Sıra Numaralı Nota

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA No:365  
İNCELEME TARİHİ: 5.10.1989

YÖRESİ  
DENİZLİ- ACIPAYAM-YESİLOVA  
KİMDEN ALINDIĞI

SÜRESİ: 36

## AĞIR TAVAS ZEYBEĞİ

DERLEYEN  
SALİH URHAN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN  
SALİH URHAN

GEZENEME

OYUN

SON

Gençlik

## 4.2.6.2 Artikülasyon ve Yay Uygulamaları

İcra: Salih URHAN

### AĞIR TAVAS ZEYBEĞİ

Cümle 1

Musical notation for Cümle 1, consisting of two staves. The first staff is in 9/4 time and the second in 7/4 time. The music features a melodic line with a trill and a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Uygulama A

Musical notation for Uygulama A, consisting of two staves. The first staff is in 9/4 time and the second in 7/4 time. The music features a melodic line with trills and a rhythmic accompaniment of eighth notes. The word "Rubato" is written above the first staff and "Ritmico" below the second staff.

Uygulama B

Musical notation for Uygulama B, consisting of two staves. The first staff is in 9/4 time and the second in 7/4 time. The music features a melodic line with trills and a rhythmic accompaniment of eighth notes. The word "Rubato" is written above the first staff and "Ritmico" below the second staff.

(I) 0



## Ağır Tavas Zeybeği

-3-

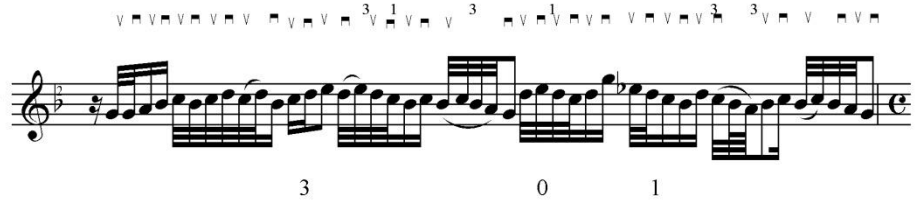
Cümle 3



Uygulama A



Uygulama B



## Ağır Tavas Zeybeği

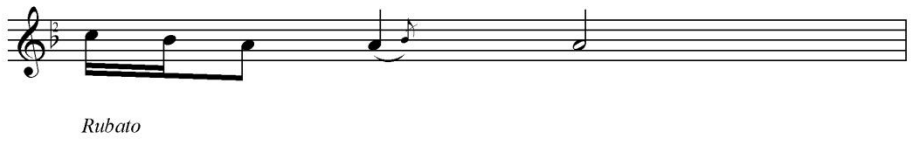
-4-

Cümle 4



Musical notation for Cümle 4: A single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody consists of a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a half note C4.

Uygulama A



Musical notation for Uygulama A: A single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody consists of a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a half note C4. The word *Rubato* is written below the staff.

Uygulama B



Musical notation for Uygulama B: A single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody consists of a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a half note C4. A fermata is placed over the final note C4. The letter 'v' is written above the first note G4.



## 4.2.7 Dirmilcikten Gider Yaylanın Yolu

### 4.2.7.1 TRT THM Repertuarı 2665 Sıra Numaralı Nota

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
THM REPERTUAR SIRA No.2665  
İNCELEME TARİHİ : 21.2.1985

YÖRESİ  
BURDUR  
KİMDEN ALINDIĞI  
FAİK İNCE  
♩ ♪ ♫ = 50

## DİRMİLCİK'TEN GİDER YAYLANIN YOLU ( TEKE HAVASI )

DERLEYEN  
SÜMER EZGÜ

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN  
SÜMER EZGÜ

Gİ DER YAY LA NİN YO LU BE NİM SEV Dİ M  
MA LI DİS LE NİN RI IN CI SEV Dİ CE Gİ M  
SU YU SO ĞU K İ Rİ İN Cİ ME Z BU ZA MAN DA

CE ĞİM DİR Mİ LİN GÜ LU  
SU DİR DİR Mİ DE Bİ RİN Cİ  
KIRK PI NA RA GÖ CÜL ME Z

DİR MİL ÇIK TE N Gİ DER YAY LA NİN YO LU  
SAC LA RI RI SI R MA LI DİS LE NİN RI IN Cİ  
YAY LA LA RI N SU YU SO ĞU K İ CİL ME Z

BE NİM SEV Dİ CE Gİ M CE ĞİM DİR Mİ LİN GÜ LU  
SEV Dİ CE Gİ M SU DİR DİR Mİ DE Bİ RİN Cİ  
BU ZA MAN DA KIRK PI NA RA GÖ CÜL ME Z

ÇIK MA GE LİN YAY LA YA DA YAZ DE Ğİ L  
(Saz.....)

AY GE LİN GE LİN İ KE N AĞ LA DAN LA R  
(Saz.....)

AZ DE Ğİ L

DİRMİLCİK'TEN GİDER YAYLANIN YOLU  
BENİM SEVDİĞİM YAYLANIN GÜLÜ  
Bağlantı { ÇIKMA GELİN YAYLADA DA YAZ DEĞİL (AY GELİN)  
GELİN İKEN AĞLADANLAR AZ DEĞİL

SAÇLARI SIRMALI DİSLERİ İNCİ  
SEVDİĞİM ŞU DİRMİL DE BİRİNCİ  
Bağlantı.

YAYLANIN SUYU SOĞUK İÇİLMEZ  
BU ZAMANDA KIRKPINAR'A GÖÇÜLMEZ.  
Bağlantı.

## 4.2.7.2 Artikülasyon ve Yay Uygulamaları

İcra: Salih URHAN

### DİRMİLCİKTEN GİDER YAYLANIN

-1-

Cümle 1



Uygulama A



Uygulama B



## Dirmilcikten Gider Yaylanın Yolu

-2-

Cümle 1

Uygulama A

Uygulama B

## 4.2.8 Çine Zeybeği

### 4.2.8.1 TRT THM Repertuarı 106 Sıra Numaralı Nota

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA No: 106  
İNCELEME TARİHİ: 27.9.1977

YÖRESİ  
BURDUR  
KİMDEN ALINDIĞI  
HAMİT ÇİNE  
SÜRESİ :

DERLEYEN  
HAMİT ÖZBAY

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN  
AHMET YAMACI

## ÇİNE ZEYBEĞİ

The musical score for Çine Zeybeği is presented on six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 9/4 time signature. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, creating a rhythmic and melodic pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a fermata. The name 'Uysal' is written at the bottom right of the sixth staff.

## 4.2.8.2 Artikülasyon ve Yay Uygulamaları

İcra: Salih URHAN

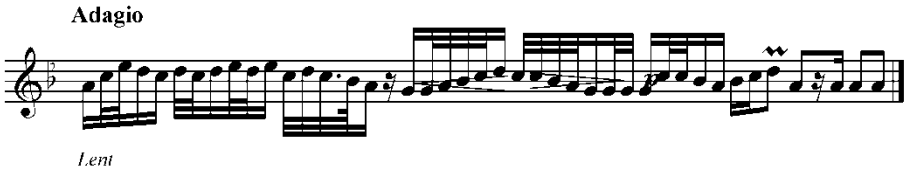
### ÇİNE ZEYBEĞİ

Cümle 1



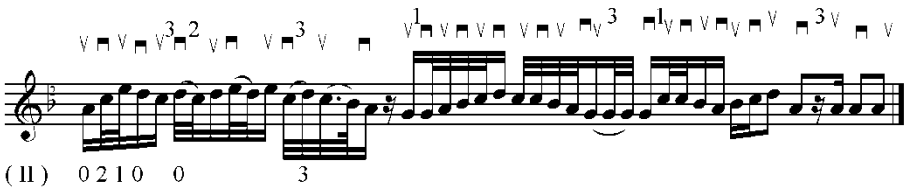
Uygulama A

Adagio



Lent

Uygulama B



(II) 0 2 1 0 0 3

## Çine Zeybeği

-2-

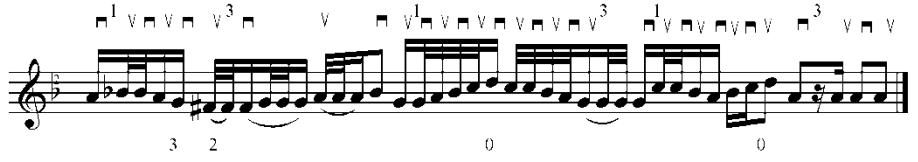
Cümle 1



Uygulama A



Uygulama B

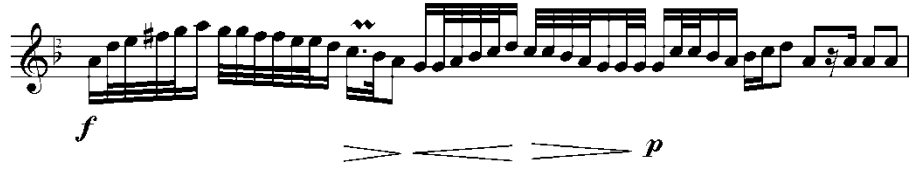


Çine Zeybeği  
-3-

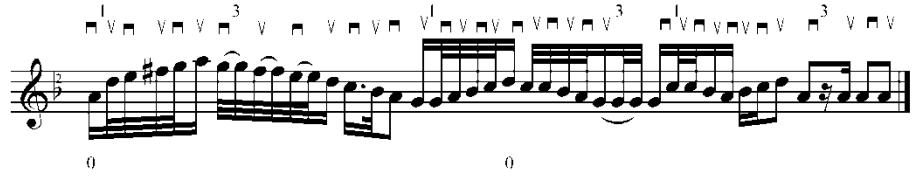
Cümle 1



Uygulama A



Uygulama B



## 5. SONUÇ

Kemane İcrasında Artikülasyon ve Yay Uygulamaları isimli bu çalışmada, geleneksel kemane icra repertuarı içerisinde yer alan zeybek ve teke zortlatması formlarındaki eserler üzerinde çalışılmıştır.

Gerek zeybek ve teke zortlatması gerekse diğer formlara ait eserlerin bu güne kadar yapılan mevcut notalamalarının pek çoğunda notasyon eksiklikleri görülmektedir. Bunun yanı sıra, farklı çalgılardan yazılmış eserlerin icralarının, bir diğer çalgıda nasıl gerçekleştirildiğine dair bir tespit de yapılmamıştır. Notasyonun oluşturulma sürecinde bu özellikler göz ardı edilerek, referans alınan bir çalgıya yönelik olarak notalama yapılmış veya notasyona kaynak olan çalgının hangisi olduğu -kimi zaman- belirtilmediğinden, notasyon sadece o çalgının icra özelliklerine mahsus olmuştur.

Günümüzde halen süregelmekte olan icralarda, doğruluğu ne kadar tartışma konusu da olsa, Türk Halk Müziği çalgıları birlikte kullanılmaktadır. Bu sebeple farklı formlar kendi icra geleneklerinde yer almayan çalgılarla da icra edilmektedir. Hatta müzik geleneğimiz dışındaki çalgıların da zaman zaman bu icraların içerisinde yer alması, eserlerin çalgıya uyarlanışını, icracıların veya icra anlayışlarının eline bırakmıştır.

Bu çalışmada mevcut nota üzerinde yer almayan seslendiriş özellikleri tespit edilerek, yapılan icra notalanmıştır. Artikülasyon ve yay uygulamalarında, önce ilgili eserin müzik cümleleri belirlenmiş, daha sonra bu cümlelerin her birisi için iki ayrı uygulama yapılmıştır.

İcra esnasında eseri oluşturan seslerin hangi yönde artiküle edildiğinin tespiti için genel artikülasyon işaret, sembol ve terimleri, eserin karakteristik icra temposunun tespiti için de ilgili tempo terimi veya metronom kullanımı gerekli görülmüştür. Bu özellikler Uygulama “A” adı verilen notalamalarda gösterilmiştir. “Uygulama “B” adı verilen diğer notalamalarda ise kemane icracısının bu artikülasyonları nasıl gerçekleştirdiğini tespiti yönelik olarak, yaylı çalgılarda kullanılan artikülasyon işaret, sembol ve terimlerinin kullanılması gerekli görülmüş,



ayrıca mevcut yay kullanımı işaretlerinin yetersiz geldiği durumlar için çalışmaya özel işaretler ilave edilmiştir.

İcra edilecek eserin ritmik ve melodik yapısı yay uygulamalarını belirlemede en önemli etkenlerdendir. Gene eserin temposunun nota üzerinde belirtilmesi, icracının eseri hangi yay karakteri ile icra edeceğini görmesi açısından önemlidir. Ancak, yapılan icrayı esas alarak notalama yapılan bu çalışmada, sadece yay karakterini oluşturan ritmik yapının ve temponun belirtilmesiyle yetinilmemiş, eserler içerisindeki yay karakteri değişiklikleri de tespit edilerek notasyonda gösterilmiştir. Böylelikle hangi artikülasyonların hangi yay karakteri ile gerçekleştirildiği tespit edilebilmiştir. Buna göre; eserler içerisindeki kuvvetli ifadelerin kısa, kesik yaylarla, daha hafif ifadelerin uzun, bağlı yaylarla icra edildiği görülmüştür. Sözlü eserlerde ise bu yay karakteri değişimlerine ilave olarak, hece bağlarına göre yay karakterinin biçimlendiği görülmüştür.

Türk Halk Müziği'nin çeşitli formlarındaki eserlerin kendi geleneklerinde yer alan çalgılarla nasıl icra edildiğini her çalgı için ayrı ayrı tespit etmek, o çalgı ile icrayı gerçekleştiren icracıların, icralarının kendi aralarında kıyaslanması ve daha sonra da aynı ezgiyi, farklı çalgıların nasıl icra ettiklerinin kıyaslanması ile daha sağlıklı veriler elde edilebilecektir. Bütün bu tespitler neticesinde elde edilecek veriler ile varılacak sonuçlar, geleneksel icranın tüm özelliklerini bünyelerinde taşıyacak notaların yazılabilmesini, bu notalar sayesinde, eğitimciden öğrenciye ve icracıya geleneğin doğru aktarılmasını ve yaşatılmasını mümkün kılacaktır.

## 6. KAYNAKLAR

AKTI, Erol, *Türk Halk Müziği Bilgileri* ders notları

ALAPINAR, Hazar, *Keman Yapım Tarihi*, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara, Kasım 2003

BARTOK, Bela, *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul, Ekim 1991

BAYKAL, Ersin, *Türk Halk Müziği Sazlarından Kemane ve Kemane Metodu Üzerine Çalışmalar*, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1988

BUDAK, Ogün Atilla, *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları 263-9, Ankara, 2000

COOK, Nicholas, *Müziğin ABC'si*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1999

COOPER, Helen, *Basic Guide to How to Read Music*, The Berkley Publishing Group, New York, 1985

ÇALIŞIR, Feridun, *Müzik Dil Sözlüğü*, Evrensel Müzikevi Yayınları, Ankara, 1996

DALAYSEL, Oktay, *Viyola İçin Gam Çalışmaları ve Yay Teknikleri*, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara, Ocak 2003

DEMİRTAŞ, Prof. Dr. Süha, *Klasik Batı Müziği Küçük Sözlük*, Çukurova Üniversitesi Basımevi, Adana, 1993

EKE, Yrd. Doç. Metin, *Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu*, İnönü Üniversitesi, Malatya Bildirileri, 30-31 Ekim 2003

ERDEM, Ferhan Yeprem, Kişisel Görüşme, İstanbul, 3 Aralık 2007

ERDEM, Ferhan Yeprem, Meslek Çalgısı ders notları, İTÜ TMDK Çalgı Eğitim Bölümü, 1987

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp, *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ, Ses ve Tel Birliği Yayınları*, Ankara, 1958

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp, *Musiki Sözlüğü*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1961

HACİEV, Paraşkev, *Temel Müzik Teorisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul, Temmuz 1996

KAROLYİ, Otto, *Müziğe Giriş*, Pan Yayıncılık, İstanbul, Kasım 1995

MİMAROĞLU, İlhan, *Musiki Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul, Mayıs 1970

ÖZTUNA, Yılmaz, *Türk Müsikisi Ansiklopedisi II*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1976

SAY, Ahmet, *Türkiye'nin Müzik Atlası*, Borusan Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1998.

SELANİK, Cavidan, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996

SÖZER, Vural, *Ansiklopedik Sözlük*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996

SÖZER, Vural, *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1964

ŞENEL, Süleyman, Türk Halk Müziği Bilgileri ders notları

TABAKOĞLU, Vicdan, *Bona "Müzik Teorisi Notları"*, Canoğlu Yayınevi, İstanbul, 1976

TURA, Yalçın, Form Bilgisi ders notları

TURA, Yalçın, *Türk Müzikisinin Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul, Kasım 1988

YENER, Faruk, *Müzik Kılavuzu*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1970

## **7. EKLER**

**EK A.** Mustafa Dilek GÜL ile görüşme

**EK B.** Fatih GÜRGÜN ile görüşme

**EK C.** Salih URHAN biyografi

**EK D.** CD. Salih URHAN icra ve açıklamalarının sesli görüntü kayıtları

1. Kabak Kemane
2. Artikülasyon ve Yay Uyarlamalarının Notasyon İçin Gerekliği
3. Yay Uyarlamaları Kriterleri
4. Yay Uyarlamalarının Nasıl Yapılacağı
5. Artikülasyon
6. Ötme Bülbül Zeybeği İcrası
7. Ağır Tavas Zeybeği İcrası
8. Dirmilcikten Gider Yaylanın Yolu İcrası
9. Çine Zeybeği İcrası

## MUSTAFA DİLEK GÜL İLE GÖRÜŞME

SORU: Kemane ile nasıl tanıştınız? Nerede eğitim aldınız?

*Kemane ile gerçek anlamda ilk tanışmam 1979 yılında, öğrencisi olduğum İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü'nde oldu.*

SORU: Halen hangi kurum veya toplulukta icracısınız?

*Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Halk Müziği Korosu'nda kemane-kemança icracısıyım ve İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda öğretim görevlisiyim.*

SORU: Burada kullanılan notalar hangi biçimde yazılmıştır? Kemane için yazılmış özel notalar var mıdır?

*İcracısı olduğum topluluk bünyesinde TRT Kurumu repertuarında yer alan türkü ve oyun havaları notaları ile Kültür Bakanlığı'nın kendi repertuarında yer alan türkü ve oyun havaları notaları bulunmakta ve kullanılmaktadır. Bu repertuarların hiçbirisinde kemane için yazılmış özel notalar yoktur.*

SORU: Karşılaştığınız veya gözlemlediğiniz zorluklar nelerdir?

*Öncelikle TRT repertuarında yer alan notaların hemen hemen hiç birisi ezginin yapısına dair kesinlik taşımamaktadır; gürlük, aksan, ritmik kalıp ve vurgu özelliklerini taşımayan bu notalar, ezgilerin ancak taslağı niteliğindedir. Kültür Bakanlığı repertuarındaki notaların da çok az bir kısmında ve kısıtlı olarak bu özelliklere yönelik semboller kullanılmıştır. Bu eksiklikler özellikle toplu icrada sıkıntılara yol açmaktadır. Her icracı aynı zamanda bir yorumcudur ancak toplu icra esnasında icracıların şahsi yorumlarından ziyade, topluluk icrasında bütünleşik bir uyum ve bu uyum içerisinde ezginin karakterinin doğru yansıtılması esastır. Ancak bahsi geçen eksikleri olan notalar ile ezginin hangi şekilde icra edileceğinin kavranması ve sabitlenmesi için yapılması gereken prova sayısı artmaktadır. Öte yandan vokal veya çalgısal icraların hiçbiri için ayrı notaların olmaması da bu genel prova zamanına şahsi prova zamanlarının eklenmesine yol açmaktadır.*

SORU: Sizce her enstrüman için ayrı notalama yapılması icra veya eğitimi olumlu etkiler mi?

*Öğretim görevlisi olduğum konservatuarda, öğrencilerimin birçoğunda gördüğüm, çalgı üzerindeki teknik kabiliyetlerinin gelişimine paralel bir form ve tavır bilgisi gelişimlerinin olmamasıdır. Bunda en büyük nedenlerden bir tanesi, genel müzik eğitimi içerisinde bilgi sahibi oldukları notalamanın ezgi karakterlerini yansıtacak şekilde halk müziği eserleri için yapılmış olmamasıdır. Öğrencinin karşısına çıkan nota, ilgili eser hakkında çok kısıtlı ipucu vermektedir. Teorik olarak zeybek, karşılama, halay ve diğer formlar hakkında bilgi edinen öğrenci için pratikte bu formların çalgı üzerinde uygulanışı da öğretmeni yani ustasıyla yapacağı çalışma ile mümkün olmaktadır. Yani öğrenci, eser veya form ile ilgili bilgiyi pratikte ustasından alırken, aslında ustasının gözünden bakmayı; bir forma ait esere ait notaya nasıl bakacağını ve aslında neleri görmesi gerektiğini öğrenmektedir. Usta bu noktada tavır bilgisine de sahip bir yorumcu, öğrenci ise onu kopyalayandır ancak neyin tavır özelliği neyin yorum olduğu çok net değildir. Kuşkusuz eğitimde en büyük pay usta- çırak ilişkisinin olacaktır ve öğrencinin aldığı bilgilerin can bulacağı, kendini her anlamda geliştireceği yer burasıdır ancak nota üzerinde daha*

*çok veri olması bu süreci hem hızlandırır hem de doğru yönlendirir diye düşünüyorum. Bu yönde hazırlanacak notaların çalgıya, enstrümana özel olarak hazırlanması da gerekmektedir. Öğrenci, form ve biçimler gereği ileride karşısına çıkacak icra şekillerine bu sayede çok daha kolay adapte olacaktır. Bende kemane eğitimine yönelik olarak çeşitli nota çalışmaları yapmaktayım ve olumlu sonuçlar aldığımı söyleyebilirim. Ayrıca kemane veya kemança için bestelediğim eserleri yazarken ve başka çalgılar için yazılmış kimi besteleri çalgıma uyarlarken notalamadan azami ölçüde faydalanmaya çalıştım.*

**SORU:** Bu çalışma hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?

*Öncelikle bu eksikliğin giderilmesine yönelik bir çalışmanın yapılmış olması sevindiricidir. İncelediğim kadarıyla, yazılmış olan notalar, bir icracının elinde o eserin nasıl can bulduğunu, seslendirildiğini işaretlemektedir. Müziği aslen oluşturanda işte bu özelliklerdir. Kuşkusuz her icracı aynı eser için farklı icralar yapabilir, yaparda. Ancak ortak paydaların bulunması, aynı çalgının icracılarının (özellikle kaynak niteliğindeki icracıların) icralarının yazılması ile mümkün olacaktır. Çalışmanızda genel nüans, vurgu özellikleri ile beraber kemaneye özel olarak, yayların farklı kullanımlarının, yay nefeslerinin ve parmak numaralarının işaretlenmiş olması da, tını özelliklerinin bilinmesini sağlamış. Her çalgı için bu yönde çalışmalar yapılması mevcut icra geleneğinde nelerin ortak olarak yer aldığının bilimsel tespitini sağlayacaktır. Gelenekte yer alan icra teknik özelliklerinin doğru aktarılması da, usta-çırak ilişkisini destekleyecek ve hem bu ilişkiyi hem de icrayı olumlu yönde geliştirecektir.*

- Teşekkür ederim hocam
- Ben teşekkür ederim

## FATİH GÜRGÜN İLE GÖRÜŞME

SORU: Kemane ile nasıl tanıştınız? Nerede eğitim aldınız?

*1978-1981 yılları arasında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü'nde okudum.*

SORU: Halen hangi kurum veya toplulukta icracısınız?

*TRT İstanbul Radyosu'nda kemane icracısıyım.*

SORU: Burada kullanılan notalar hangi biçimde yazılmıştır? Kemane için yazılmış özel notalar var mıdır?

*TRT kurumuna çeşitli şekillerde kazandırılmış veya kurumun kendi derlemelerinden oluşan ve bir denetim sonucu repertuara alınmış ezgi notaları kullanılmaktadır. Kemane için yazılmış notalar bulunmamaktadır.*

SORU: Karşılaştığınız veya gözlemlediğiniz zorluklar nelerdir?

*TRT notaları çoğunlukla, eser derlenirken eseri seslendiren çalgının fiziki özelliklerine göre yaptığı icra esas alınarak yazılmıştır. Sözlü bir eser ise söz vurguları esas alınarak notalama yapılmıştır. Bu yüzden icra esnasında çoğunlukla her icracı notayı aynen çalmak yerine, kendi çalgısı için kendiliğinden bir uyarlama yapar. Bunun ne şekilde olduğu icracıdan icracıya değişir; siz aynı pasajı bağlı yaylarla çalarken, ben aynısını ayrı yaylarla çalabilirim. Sözlü bir eserde, çalgısal icra geleneği şana eşlik etmek olduğundan ve icralarımızın çoğunluğu radyo, televizyon yayıncılığına yönelik olarak kayıt edildiğinden, icra esnasında şanın ezgi üzerinde yapacağı vurgularla çelişmeyecek bir uyarlama yapmaya özenle dikkat etmek gerekir. Aynı durum oyun havaları olarak adlandırdığımız sözsüz eserlerin icrası içinde geçerlidir.*

SORU: Sizce her enstrüman için ayrı notalama yapılması icra veya eğitimi olumlu etkiler mi?

*Her çalgı için ayrıca notalama yapılması özellikle icra için bağlayıcı bir nitelik taşımamalı, müziği mekanikleştirmemelidir. Hangi icra şeklinin esas alınacağını, kimin doğru, kimin yanlış kabul edileceği zaten tartışma konusudur. Nota bunu söylememeli, icracının yorum gücüne bırakmalıdır. Ancak elbette ki kastettiğim; o eseri, eserin ait olduğu formu ve o formun tavrını özümsemiş icracı tarafından yapılacak olan icradır. Notalamanın, “doğrusu budur, sadece bu çalınacak” demesi ne kadar kısıtlayıcı ve yanlışsa, icracının “ben böyle çalıyorum” mantığı ile hareket etmesi de o kadar yanlıştır. Eğitim konusuna gelecek olursak, gene aynı şekilde nota kısıtlayıcı olmayıp icra özgürlüğü konusunda öğrencinin önünü peşinen tıkamamalıdır. Burada eğitimcilere görev düşmektedir; aynı formlarda çokça eser geçerek öğrencinin hem tavır bilgi birikimine kavuşmasına, hem de edindiği birikimlerin üstüne, hocasından bağımsız bir yorum geliştirmesine olanak sağlanmalıdır.*

SORU: Bu çalışma hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?

*Çalışmanız, örneklediğiniz eserlerin “illa da şu şekilde çalınacağı” iddiasından çok, bir kemane icracısının icrasının nasıl notalanacağını göstermesi bakımından faydalıdır düşüncesindeyim. İcracının icrası, her zaman için notadan ileride olmuştur ve her zamanda bu şekilde olacaktır, yani nota icracıyı takip edecektir. İcraya ait özelliklerin neler olduğunu gösteren bir notalama olduğundan, özellikle*



*genç icracıların, ustalarının neler yaptığını tespit edebilmelerini sağlayacak olan çalışmanız; hem eğitimlerine, hem de kendi yorumlarını geliştirmeye giden yolda sağlam yürümelerine yardımcı olacaktır.*

- Teşekkür ederim hocam
- Ben teşekkür ederim

## SALİH URHAN

1926 yılında Burdur'un Yeşilova İlçesi'nde doğdu. İlkokulu burada bitirdi. Babası Ali URHAN yörenin iyi saz çalanlarından. Bu sebeple evlerinde daima bir bağlama bulunurdu. 9 yaşında iken babası su kabağından kendisine bir bağlama yaptı. Bağlama çalmaya bu sazla başladı. 12 yaşındayken yöre türkülerini çalıp söylemeye başladı. 1939 yılında Gönen Köy Enstitüsü'ne gitti. O yılların köy enstitülerinde müzikle ilgili sosyal aktivitelere çok önem verilirdi. Okulda mandolin, akordeon başta olmak üzere diğer sazları tanımaya ve çalmaya başladı. Okulda üç yıl müzik kolu başkanlığı yaptı. Okullarında klasik batı müziği ve halk müziği çalınır söylenirdi. 1945 yılında öğretmen olarak Yeşilova'nın Navlu Köyü başöğretmenliğine atandı. Yörenin yerel sanatçılarıyla tanışıp derlemeler yaptı.

1955 yılında yedek subay olarak Erzurum'da askerlik görevine başladı. Bu süre zarfında Erzurum Halk Oyunları ve Folklor Derneği'nde çalışmalar yaptı. 1957-1967 yılları arasında Yeşilova Çocuk Kütüphanesi kurucusu ve idarecisi olarak görev yaptı. Bu yıllarda ilçenin çeşitli sosyal ve kültürel etkinliklerinde faaliyetlerde bulundu. 10 yıl boyunca ortaokulun tek müzik öğretmeniydi. 19 Şubat 1968 tarihinde İzmir Yeşiltepe İlköğretim Okulu'na atandı. İzmir'in çeşitli orta dereceli okullarında öğretmenlik yaptı. İzmir Türk Ocağı sanat müziği korosunda keman ve rebap çaldı. İzmir'e geldikten sonra TRT İzmir Radyosu ile ilişkileri başladı. Talip ÖZKAN ve Hamit ÇİNE ile yöreden de tanıştığı için İzmir'de de ilişkileri devam etti. Radyoda çalışmak en büyük arzusu idi.

1969 TRT İzmir Radyosu'nun açtığı sınava, unutulmaya başlayan, turistik eşya olarak vitrinlerde asılan kabak kemaneyi tanıtmak, halk müziği içerisindeki yerini almasına katkıda bulunmak maksadıyla katıldı ve göreve başladı. 1976 yılında İstanbul'da kurulan Türk Musıkisi Devlet Konservatuarı'na hoca olarak çağrıldıysa da, ailevi sebeplerden ötürü bu göreve gidemedi. 1982 yılında TRT kurumundan emekli oldu ancak aynı yıl Bakanlar Kurulu kararı ile tekrar göreve başladı. 1984 yılında şeflik sınavını kazanarak Kadınlar Topluluğu ile Türküler ve Oyun Havaları programlarını yönetmeye başladı. 1988-1992 yılları arasında aynı kurumda Müzik Dairesi Merkez Denetleme ve Repertuar kurullarında görev yaptı. Aynı yıllarda İzmir Radyosu'nda Denetleme ve Nota Tashih Kurulları'nda çalıştı, gurbet

havalarını kaynak ve derleyici olarak kuruma kazandırdı. 1994-2009 yılları arasında Ege Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda öğretim görevlisi olarak çalıştı.

Kabak kemaneyi yurt içi ve dışında halk müziği sazı olarak tanıtan ve sevdiren Salih URHAN'ın 37 adedi TRT repertuarına girmiş, 60 civarında da repertuara girmemiş derlemesi ile Türk Sanat Müziği dalında 16 şarkısı, çeşitli marşları ve 180 civarında şiiri bulunmaktadır.

## 8. ÖZGEÇMİŞ

Ozan BİRCAN 1976 yılında İstanbul'da doğdu. İlköğreniminden sonra girdiği İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim Bölümü'nde orta-lise-lisans öğrenimlerini tamamladı. 1996-2004 yılları arasında TRT İstanbul Radyosu'nda icracı, 1999-2005 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı İcra Heyeti Türk Halk Müziği Topluluğu'nda icracı, 2001-2003 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı'nda müzik öğretmeni, 2004-2006 yılları arasında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda öğretim görevlisi olarak çalıştı. Kemane, kemança, kemençe icracısı olarak çeşitli sanatçı ve toplulukların albümlerinde yer aldı, yurt içi ve yurt dışında konserlerine, televizyon ve radyo programlarına eşlik etti, film müziklerine katkıda bulundu. International Folk Dance Festival (1998-İtalya), 1st Sabah International Folklore Festival (2001-Malezya), Mersch Festival (2002-Lüksemburg), 18th Akbank Jazz Festival (2008-İstanbul), Hi Seoul (2009-Güney Kore) festivallerinde sahne aldı. 1999 yılında Japonya'da Arkadaş Ensemble ile depremzede çocuklar yararına düzenlenen konser ve workshoplara katıldı. Ayrıca eğitimci olarak çeşitli toplulukları çalıştırdı ve yönetti. Halen Kadıköy Halk Eğitim Merkezi'nde usta öğretici (1992-), ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası Türk Halk Müziği Topluluğu'nda icracı (2007-) olarak çalışmaktadır. İlk solo albümünün hazırlıklarını tamamlamıştır.