

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**4 TELLİ KLASİK KEMENÇE'NİN
TÜRK MÜZİĞİ'NDEKİ İCRAYA KATKILARI**

**Hazırlayan
DİLBER ERSU**

**Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Çetin KÖRÜKÇÜ**

**Mart 2006
İSTANBUL**

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANA SANAT DALI

4 TELLİ KLASİK KEMENÇE'NİN
TÜRK MÜZİĞİ'NDEKİ İCRAYA KATKILARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
DİLBER ERSU

TEZ DANIŞMANI : **Yrd. Doç. Çetin KÖRÜKÇÜ**
JÜRİ ÜYESİ : **Prof. Mutlu TORUN**
JÜRİ ÜYESİ : **Doç. Dr. Metin BALAY**
SINAV TARİHİ : **14. 03. 2006**
ŞEHİR : **İstanbul**

ÖNSÖZ

T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak hazırladığım bu çalışma, 4 Telli Klasik Kemeçe'nin Türk Müziği'ndeki icraya katkılarını içermektedir.

Çalışma esnasında danışman hocam Sayın Yrd. Doç. Çetin KÖRÜKÇÜ'ye, değerli fikirlerini ve tüm birikimlerini esirgmeden bana sunan Sayın Cafer AÇIN ve Sefer Yücel AÇIN'a, çok kıymetli kemeçe hocam Sayın Cüneyd ORHON'a, teşekkürü bir borç bilirim.

Dilber ERSU

Mart 2006 İSTANBUL

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
SUMMARY	iv
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM: KEMENÇE’NİN TARİHÇESİ.....	2
II. BÖLÜM: 4 TELLİ KEMENÇE’NİN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ.....	4
2.1. Doğuşu ve ilk örnekler.....	4
2.2. Gelişimi ve uygulaması.....	7
III. BÖLÜM: 3 VE 4 TELLİ KEMENÇE’NİN ANATOMİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI	10
IV. BÖLÜM: 4 TELLİ KEMENÇE’NİN SAĞLADIĞI AVANTAJLAR.....	14
4.1. Ses alanının genişlemesi.....	14
4.1.1. Pest taraftan.....	15
4.1.2. Tiz Taraftan.....	20
4.2. Tel boylarının eşitlenmesi.....	22
4.2.1. Birinci pozisyondaki kolaylıklar.....	23
4.2.2. Perdelerin aynı hizaya gelmesi.....	24
4.2.3. Armoniklerin artması.....	25
4.2.4. Açık tel sesinin netliği.....	25
4.3. Klavyenin konulması.....	25
4.3.1. Tırnağın her pozisyonda rahatça basması.....	28
4.3.2. Ses kutusuna parmak deymemesi ve ileri pozisyonlardaki sağlanan emniyet.....	31
SONUÇ.....	32
KAYNAKÇA	34
EKLER.....	35
ÖZGEÇMİŞ.....	59

GİRİŞ

Türk Musikisi'nin eski ve önemli sazlarından olan kemençe, uzun yıllar Türk Musikisi'nin yaylı saz ihtiyacını karşılayan bir saz olarak yaşamıştır. Ancak birçok sazımızda olduğu gibi zaman içerisinde Batı'da olduğu gibi önemli değişiklikler ve gelişmeler olmamıştır. Cumhuriyet Dönemi'nde Hüseyin Saadeddin AREL ile başlayan yenilikçi çalışmalar içerisinde Batı'nın yaylı sazlarının karşılığı olarak düşünebileceğimiz ve bir orkestra içerisinde yaylı sazlara zenginlik sağlayacak çalışmalar oldu. Şüphesiz ki kemençe, kemanın tam karşılığı olmadığı gibi, AREL'in ortaya koyduğu kemençe beşlemesi de keman ailesinin karşılığı değildi. Bununla beraber Batı'dan Türk Müziği'ne giren keman yerine bazı müzik adamlarımız kemençeyi kullanma eğilimi gösterdiler. Fakat bugüne kadar kemençe beşlemesinin Türk Müziği icrasında kabul görüp, yaygın kullanıldığını söylemek mümkün değildir. Ancak 3 Telli Kemençe'nin icra sırasındaki bazı zorluklarını gidermek ve ona daha geniş bir ses sahası kazandırmak üzere 4 Telli Kemençe geliştirildi ve bir taraftan 3 telli kemençe, diğer taraftan 4 telli kemençe kullanıldı.

Bu çalışmamın esasını, 4 Telli Kemençe'nin Türk Müziği'ne katkıları teşkil etmektedir.

I. KEMENÇE’NİN TARİHÇESİ

Ses niteliği bakımından Türk Müziği’nde insan sesine en yakın ses olan Klasik Kemençe’nin tarihçesi hakkında birçok kaynakta farklı bilgiler yazılmaktadır.

Ancak bu farklılıklar esasa etki yapacak önemli farklılıklar olmadığı gibi, incelediğimiz birçok dönem ödevlerinde ve tezlerde sadece ifadeyi değiştirmek ya da genişletmek adına bazı yanlışlıklara da sebep olmuştur.

Türk Musikisi alanında genel kabul görmüş önemli kaynaklardan biri olan Yılmaz ÖZTUNA’nın “Türk Musikisi Ansiklopedisi”nde, kemençe ve kemençenin tarihi ile ilgili geniş bilgiler yazmaktadır;

“Türk Musikisi’nde yaylı bir sazdır. Fars’ça; keman-çe = küçük keman demektir. Rebab’ın gelişmiş şekli olduğu muhakkaktır. Bir Türk sazıdır. Eski asırlarda bu saza verilen ‘Kemançe-i Guz = Oğuz kemençesi’ ve ‘kemençe-i Rumi = Anadolu kemençesi’ gibi adlar, bunu gösterir.”¹

Kemençenin tarihçesinde, kemençenin eski adı ile ilgili bilgilerden biri de şöyledir;

Türklerin kullandığı ilk Orta Asya yaylı sazına “İklığ” (Okluğ) adı verilir. Eski Anadolu metinlerinde yaylı sazlara verilen genel ad, “İklığ”dır. Arap ve Acem kültürünün etkisi ile “İklığ” kelimesi, Arapça’da “Rebap” olarak adlandırılır.

“XVII. asır ortalarında İstanbul’da kemençe çalan 80 profesyonel sâzende vardı ve kemençecilere “kemânî” dendiği, Evliyâ Çelebî’nin, devrinin üstat kemençelerinden bahseden şu satırlarından anlaşılmaktadır:

“İleri gelenleri Kemânî Mustafâ, Kemânî Â’sûr Ağa, Mahmûd Çelebî, Kurşuncu-zâde, Masârif Ali’si, Kemânî Ahmed Çelebî, Kemânî Hüseyin Çelebî, Ahmed Çelebî’dirler”. Ahmed Çelebî hakkında ayrıca şöyle diyor: “Kemânî Mustafâ Ağa’nın şâkirdidir. Mısra: “Kaabil-î tahsîl-olan, üstâd-olur, üstâddan” mazmûnunca bu Ahmed Çelebî öyle bir kemânîdir. Taksîmini istimâ eden âdem hayrân kalır”.

“XIX. asrın sonlarında kemençeye rağbet birden artmıştır. Çünkü en büyük kemençe virtüozu Tanbûrî Cemil Bey’le ikinci büyük virtüoz Kemençeci

¹ ÖZTUNA, Yılmaz, “Türk Musikisi Ansiklopedisi I”, Milli Eğitim Basımevi, s. 338, İst., 1970.

Vasilaki bu yıllarda yetişmişlerdir. Bunlardan sonra yetişen üçüncü ve dördüncü virtüözler Rûşen Kam ile Cüneyd Orhon'dur. Bunların dışında iyi kemençe çalanlar arasında Gevherîn Sultan, Mes'ud Cemil, Hâdiye Ötüken, Kaanûnî Nâzım Bey, Haldun Menemencioğlu (Halûk Recâi), Ekrem Erdoğan anılabilir. Cemil'den önce kemençe, daha çok köçekçe takımları icrâsında lavta ile beraber kullanılan bir âlettir. İncesaz'a pek katılmazdı."

"Bugünkü kemençe, sazın gelişmiş şeklidir. Asırlar boyunca pek çok değişikliğe maruz kalmıştır. Meselâ Kemânçe-i rûmi' de 4 veya 6 çift tel vardı. Cemil de Hüseyinî Taksim'inde 4 telli ve Sûznâk ve Zâvîl Taksimler'inde "kaba kemençe" kullanılmıştır. Arablar "kamanca" derler ve "kamâncât" şeklinde çoğulunu yaparlar. İrân ve Türkistan'da da kullanılır. İlkel şekli, Doğu Karadeniz'in milli sazıdır."

*"Karadeniz halk Kemençesi 3 veya 4 tellidir. (lâ-re-sol-mi yahut sol-re-la-mi veya 3 telli için re lâ sol)."*²

² ÖZTUNA, Yılmaz, "Türk Musikisi Ansiklopedisi I", Milli Eğitim Basımevi, s. 338, İst. , 1970.

II. 4 TELLİ KEMENÇENİN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

Müziği oluşturan başlıca üç unsur vardır. Bunlar; Bestekâr, İcracı ve Luthier'dir. Bu üçlü bir arada olmadan müzik geliştirilemez.

Müziğin gelişmiş olduğu ülkelerde arayışlar ve evrim devam etmektedir. Birçok yerde Kontrbas'a 5. tel takılmış, Rus halk çalgısı olan Balalayka'nın Bas'ı yapılmıştır. Bizde de geçmişten günümüze uzanan, insan sesine en yakın olan kemençe sazının gelişiminde, 3 telli kemençe sazına 4. bir tel ilave edilerek bu arayışların içine girilmiştir. Ancak, kemençenin gelişimi sadece 3 telli kemençeye 4. bir tel ilavesi değildir. Bunun yanında çağdaş çalgılarda olduğu gibi, dengeli bir akord sistemi ile simetrik pozisyon imkânlarına ışık tutan tel boylarının eşitlenmesi, ses sahasının genişletilmesi, kemençenin özünü kaybetmeden yenileştirmek ve zenginleştirmek hareketidir.

2.1. Doğuşu ve İlk örnekler

Bilinen ilk çalışmalar T. Cemil Bey, Vasilaki gibi usta kemençe icracıları tarafından yapılmıştır. T. Cemil Bey'in kemençede pest tarafa 4. tel ilavesini yaptığını birçok kaynaktan öğrenmiş bulunmaktayız.

“Kendisine en çok hangi kemençesiyle çaldığı sorulduğunda, en çok 4 telli büyük kemençesini, daha sonra “Andelip”³ ismini verdiği kemençesini ve diğerlerini çaldığını söylemiştir.”⁴

Her ne kadar T. Cemil Bey kendisi için geliştirdiği 4 telli kemençe sazında yeni imkanlar aramış olsa da, bu kendi icrasını güzelleştirmek ve ahenk katmak için yapmış olduğu bir çalışmadır.

Kemençe sazına asıl yeni kazanımlar sağlayacak olan çalışmalar H. S. AREL ile başlamıştır.

Bu konuda kemençe sazının gelişiminde önemli katkısı olan Cafer AÇIN, “Organoloji” kitabında şunları anlatmaktadır;

“1922 yılında 4 telli kemençe düşüncesi H. S. Arel ile başlamıştır. Arel'in öğrencileri ile yapılan görüşmelerden anlaşılacağı üzere batıda ki keman ailesine karşılık olarak ve Türk Musikisi'nin milli sazı olarak geliştirilmesi düşüncesiyle yola çıkmıştır. Ancak bu düşüncelerle başlatılan

³ Andelip: Abdülhamit'in kalfalarından Andelip Kalfa, zamanın saray kemençecilerindendir. Bu hanım, Cemil Bey'e bir kemençe hediye etmiştir. Cemil Bey de bu kemençenin adını “Andelip” koymuştur.

⁴ ERUZUN, Aslıhan, “Tanburi Cemil Bey'in Kemençe İle Eser İcrası Üzerine Bir Çalışma”, Yüksek Lisans Tezi, s. 11, Haziran, 1997, İst.

çalışmalar 10 yıl sonra ilk sonuçlarını vermiştir.”

“Merhum Hüseyin Saadeddin Arel Musikimizin gelişmesi için göstermiş olduğu çaba yanında Klasik Kemençemizin de yetersizliği gözünden kaçmamış geliştirilmesini tasarlayarak, Kemençe Beşlemesin yaptırmış, pek çok emek verilerek iyi niyetle yapılan o güzel sazlar icracıları tarafından rağbet görmediği için fazla kullanılmadan yapıldığı gibi kalmış, eski şekline alışkanlıkları nedeniyle icracıları yapılan yeni kemençelere ilgi duymamışlar. Ben de Merhum Arel`in harcamış olduğu çabalardan habersiz, Kemençe`nin bu durumunu gördükçe, neden bu kadar güzel sesli bu saz, şimdiye kadar geliştirilmemiş diye üzüldüm. Her vesile ile müzisyen arkadaşlarıma, bu sazın geliştirilmesi gerektiğini belirtir, icra zorluğuna ve yetersizliğine dikkatlerini çekmeye çalışırdım. Bu konuyu, bir gün, Sayın Tarık Kip'e açtım. Bana aynen şu cevabı verdi:"Yap kardeşim Cafer yap, mademki geliştirilmesi gerekir diyorsun, bunu yapmakta sana düşer" dedi. Tasarladığım şeklini anlattım sevindi, çok güzel hemen başla diye konunun üzerinde fazlasıyla eğilmemi sağladı. Fakat onu düşündüren, çok önemli bir konu daha vardı. O da kemençenin güçlü bir icracısı tarafından geliştirilmiş şeklinin benimsemesi idi.”

“Çünkü yapılacak şeklini icrasını benimsemezse, harcanan emekler boşa giderdi. Ankara Devlet Konservatuarındaki Bölümüne, 1974 yılının Ocak ayında Sayın Cüneyd Orhon gelerek şeref vermişlerdi. Gelişlerine hem kendilerini gördüğüm için, hem de Kemençenin geliştirme konusunu açabileceğim için, son derece sevinmiştim.”

“Zamanı gelince konuyu açtım. Tel boylarını eşitleyerek, ajilitenin arttırılabileceğini, dördüncü tel ilavesi ile, ses kapasitesinin 2 oktavdan, 3,5 oktavın üzerine çıkacağını, klavye takılarak net ses alma ve icra kolaylığı sağlayacağını alt kısma ay şeklinde pik takılarak, dizde daha rahat tutulabileceğini; Akordunun keman akordu gibi Mî, LA, RE, SOL olabileceğini ve armoniklerinin arttırılacağını, viyola altosunun tenor ve bas`ının da yapılabileceğini söyledim, çok sevindi ve söylediklerin gerçekleşirse, kemençe çok şey kazanır dedi.”

“Yalnız bir endişesi vardı; acaba tel boyları eşitlenirde, akordu da keman akordu gibi yapılırsa, bazı önemli sesler kaybolur mu? diyordu. Endişesini giderebilmek için, elindeki 3 telli Klasik Kemençe`nin orta telinin

altına fildişinden müteharrik bir eşik yaptım ve 3 telin uzunluğunu da aynı hizaya getirdim ve buyurun deneyin dedim. Çaldı, kontrol etti, hiçbir ses kaybı olmadığı gibi, pek çok yeni ses'te kazanılmıştı. Bu sevindirici olaydan dolayı her ikimiz de mutluyduk.”

“1976 yılının Nisan ayında, Sayın Cüneyd ORHON, benden düşündüğümüz gibi tel boyları eşit, dört telli, klavyeli ve pikli bir kemençe yapmamı rica etti. Bende acele yaparak kendilerine takdim ettim. Günlerce çalışarak, elini, yeni geliştirilmiş şekline alıştırdı. Çalarak, dinleterek diğer arkadaşlarına sevdirep, benimsetti.”

“Kemençenin geliştirilmiş dört telli şekli İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı tarafından da çok beğenilerek ders aleti olması istendi. Bütün üyelerin olumlu karşılaması sonucunda, ders aleti olarak kabul edildi. Konservatuvarın isteği üzerine yapılmış olan, dört telli Soprano ve Alto Kemençelerinin öğretimine devam edilmektedir. Diğer icracılarda yüksek ajilitesi, net ses 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.”⁵

⁵ AÇIN, Cafer, “ORGANOLOJİ”, s. 190, 191, İstanbul, 1994.

2.2. Gelişimi ve Uygulaması

Cafer AÇIN'ın geliştirdiği 4 telli kemençe sazı, 1976 yılında, dönemin en önemli kemençe icracılarından ve İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Öğretim Görevlisi Cüneyd ORHON'un çabaları ile konservatuar eğitim programına alındı. Ancak eğitim programına alınan bu sazın, zaman içerisinde bazı eksiklikleri tesbit edildi.

1989'da İ.T.Ü.T.M.D.K. Çalgı Yapım Bölümü'nden mezun olan Cafer AÇIN'ın oğlu Sefer Yücel AÇIN, aynı tarihlerde Cüneyd ORHON ile kemençe üzerinde çalışmalara başlamıştır. Cüneyd ORHON'a yaptığı 4 tane 4 telli kemençe sazı üzerinde yapılan değişiklikleri ise S.Y.AÇIN şöyle anlatmaktadır;

“İlk önce kemençe köprüsünün, tellerin basıncına ve gerilimine mukavemet (direnc) edebilmesi için Cüneyd Hoca'nın da görüşlerini alarak bir çok dizayn yaptım.”

“Bugün kemençe üzerindeki köprünün standart olarak tel yüksekliği, kalınlığı, kullanılan malzemenin cinsi en güzel şeklini almıştır.”

“Tellerin baş eşişe baskı yapabilmesi için, burguluk kısmına 3 derecelik geriye doğru açı vererek, tellerin baş eşişe baskı yapmasını ve seslerin net çıkmasını sağlamaya çalıştım.”

“Burguların boyunu bayanlar için 13cm, erkekler için ise 14cm olarak ayarladım. Gagalık kısmının da çalma pozisyonuna göre tam yerini tespit ettim.”

“Kemençedeki rezonansı korumak için yaptığım çalışmalar ise şöyledir;

Kuyruk kısmı ilk zamanlarda abanoz olarak yapılmış. Daha sonra özel olarak imal edilmiş tel üstü fikslerin yurtdışından getirilmesi (Almanya'dan) ve kullanılması sırasında kuyruğun uzun olması sebebi ile kuyruk boyutlarını küçülttüm ve dayanması için de boynuzdan yaptım. Buradaki amaç:

Baş eşik ile köprü arasında kalan tel uzunluğunun 6/1'i kadar olan kısmın, köprüden sonra fikse kadar olan mesafesini verir.”

“Kuyruk bağının altına kuyruk köprüsü ilavesi ile de tel takacağıının ses tablosuyla temasını tamamen keserek, tablodaki rezonans korudum. Baş eşikte daha sonraları icrayı kolaylaştırabilmek amacı ile telleri saptan, bas tellere doğru grup olarak kaydırarak ve saptaki ölçüyü koruyarak, “Mi”

telinde icra sırasında, tırnağın rahat basabilmesini, dayama noktasını klavye üzerinde genişleterek sağlamaya çalıştım.”

“2001 Yılında yapmış olduğum sedef işlemeli 4 telli kemençedeki balkon denemesi başarı ile sonuçlandı. Yalnız bu batıdaki keman ailesindeki gibi sonradan ilave edilen bir parça şeklinde değil, ses tablosunun ölçülendirilmesi sırasında malzemenin kendinden oluşturulan bir direnç bloğu şeklinde bırakılmıştır. Bu da bas ve tiz seslerin dengeli çıkmasını sağlamıştır.”

“Kemençenin uzun süre sağlıklı bir şekilde icra edilebilmesi için kemençeye uygulamış olduğum başka bir çalışma ise şöyledir;

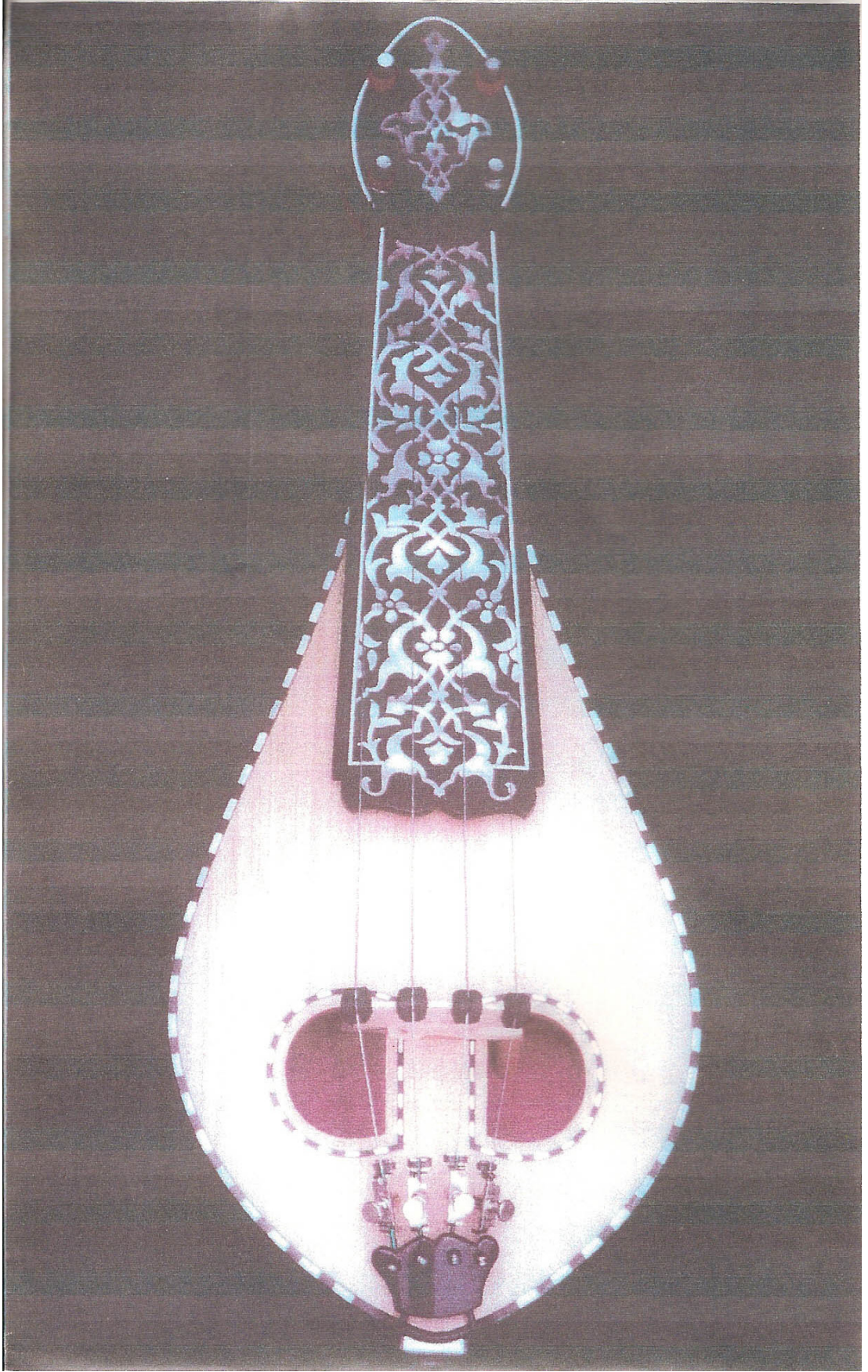
Kemençenin dış etkenlerden korunması için doğal olarak hazırladığım özel bir karışımla, (cila) ses tablosunu koruma altına aldım. Gözle bakıldığında ağacın dokusu bu cila sayesinde görünmez; Bu cilanın en önemli özelliklerinden biri de, doğal görünümde olması ve sazı koruyarak uzun yıllar icra edilmesini sağlamasıdır.”⁶

Keman için yapılmış ayarlı kuyruk bağının ilk kez kemençede kullanma fikri ve uygulaması S.Yücel AÇIN tarafından yapılmıştır. Fakat bu kuyruk bağının standart olması sebebi ile ve boyunun kısa kalması, kemençede kullanılabilmesi için gövdenin alt kısmında bulunan dize dayanan kısmının delinmesi fikrini ise S. Y. AÇIN, Cüneyd ORHON’dan almıştır.

S. Y. AÇIN’ın 2001 yılında yapmış olduğu sedef işlemeli 4 telli kemençedeki balkon denemesinin başarı ile sonuçlanması üzerine, Sayın Cüneyd ORHON dersleri sırasında bundan bahsederek, S.Yücel AÇIN’ın sanatının zirvesinde olduğunu sık sık ifade etmiştir.

S. Y. AÇIN’ın 2001 yılında yaptığı bu kemençe, şu anda elimizde mevcut olan kemençedir. Bu kemençe sayesinde icrası zor olan birçok eseri, rahatlıkla çalınabilmekte olduğunu söyleyebiliriz.

⁶ AÇIN, S.Yücel ile yapılan görüşme, İstanbul, 22.09.05.



Şekil 1: S.Yücel AÇIN'ın 2001 yılında yapmış olduğu sedefli kemence.

III. 3 VE 4 TELLİ KEMENÇE'NİN ANATOMİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI

3 telli kemeñçe ile 4 telli kemeñçenin teknesinde sesi meydana getiren unsurlar açısından hiçbir fark yoktur. 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 3 telli kemeñçede 3, 4 telli kemeñçede 4 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 3 ve 4 telli kemeñçenin 4 tellideki armonik zenginliğin dışında tını özellikleri aynıdır.

Gayet iyi bilinmektedir ki Cemil Bey, Vasil, Aleko Bacanos ve diğer ekoller arasında bariz icra farklılıkları vardır. Bu tavır değişiklikleri kemeñçelerin farkı olarak algılanmamalıdır.

Bu arada bütün kemeñçeler tel sorunu yaşamaktadırlar. Diğer birçok sazandeler kendilerine uygun tel bulabilmelerine rağmen, kemeñçe icracıları bu imkâna sahip değildir. İster istemez kemeñçe icracıları kendi zevklerine göre değişik materyallerden yapılmış teller kullanmaktadırlar. Bunun da bir fark yarattığı düşünülebilir.

Şekil 2 ve 3'deki Anatomik açıdan karşılaştırdığımız 3 ve 4 telli kemeñçeler arasındaki temel farklılıklar şunlardır;

1) Baş Eşik:

3 ve 4 Tellî kemeñçeyi birbirinden ayıran belirgin 2 özelliklerden birincisi "Baş Eşik"tir. Baş eşik sayesinde, tel boyları eşitlenmiştir.

4 Tellî kemeñçede bulunan baş eşik sayesinde teller eşîğe oturur ve dolayısıyla açık tellerde ses niteliği açısından daha pürüzsüz ve daha net ses elde edilir.

3 tellî kemeñçede baş eşik mevcut olmadığından dolayı teller dayanaksız kalmaktadır.

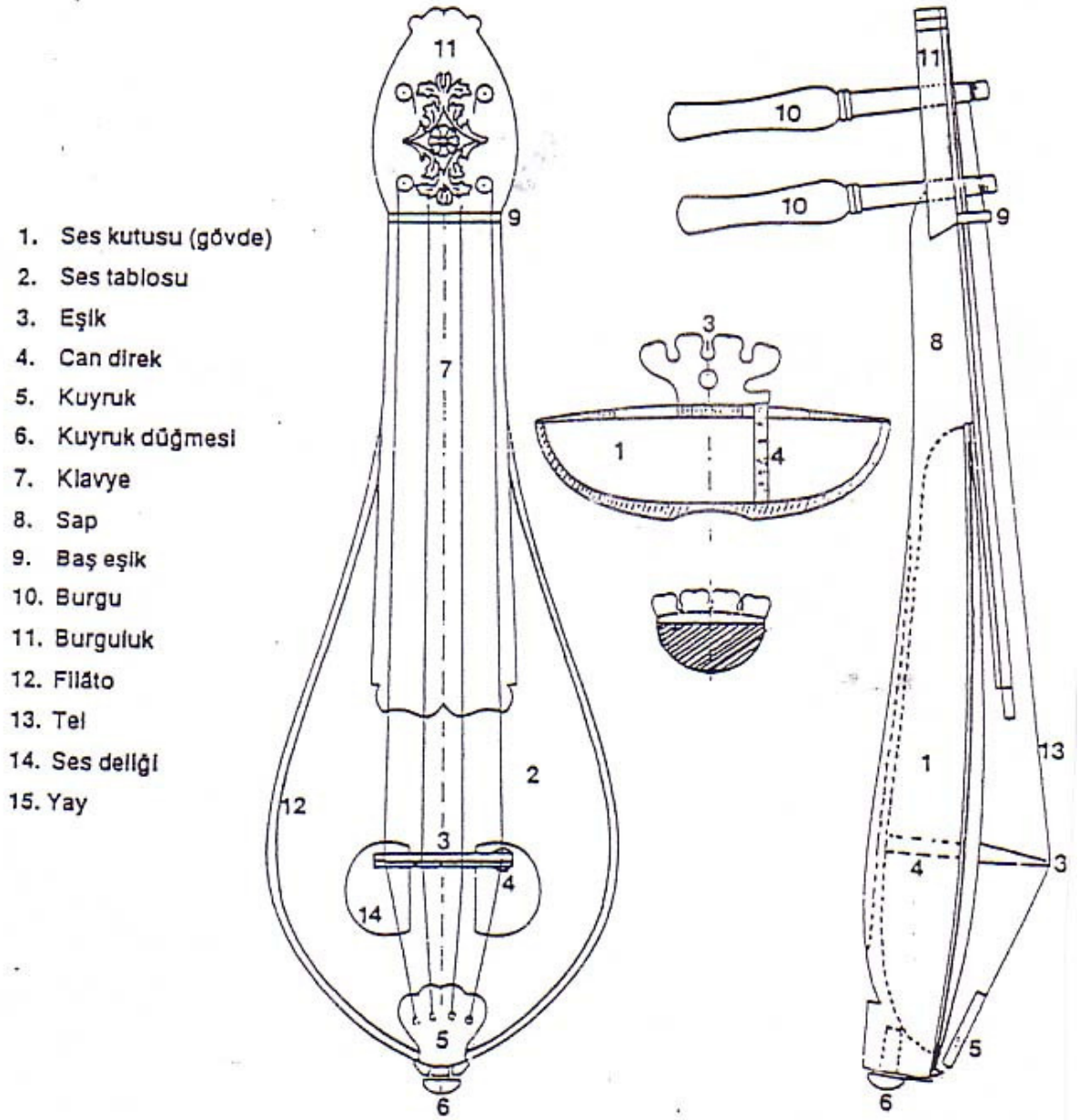
2) Klavye:

3 ve 4 Tellî kemeñçeleri birbirinden ayıran en belirgin ikinci özellik ise "Klavye"dir. 4 Tellî kemeñçedeki klavye, ses kutusuna temas etmeden monte

edildiği için, tiz eserlerde daha sağlıklı ve temiz sesler elde edilebilmektedir.

3) Tel Cinsi:

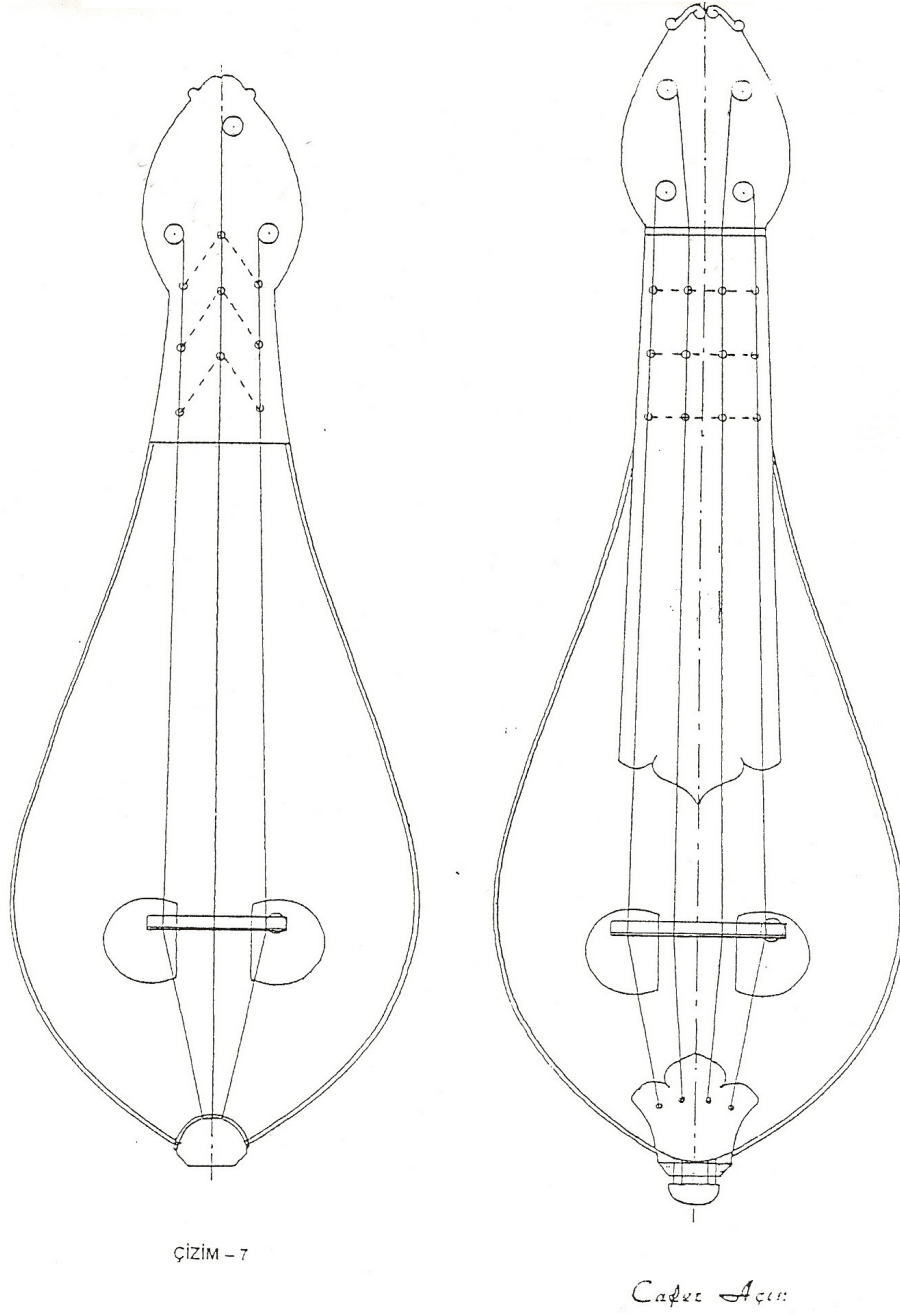
3 Telli kemençede kullanılan raket teli, daha kısa sürede deforme olur ve hatta soyulur, böylece baskılar sağlam çıkmaz. Bundan dolayı 4 telli kemençede keman teli kullanılarak, daha net ses elde edilir ve uzun süreli kullanılır. Ancak kullanılan telin cinsinden kaynaklanan tını farkı dolayısıyla 3 telli kemençenin tınısına alışmış olanlar tarafından 4 telli kemençenin sesi daha metalik bulunmaktadır. 3 Telli kemençede kullanılan raket teli 4 telli kemençede de kullanılmış fakat tellerin kalın olmasından dolayı eşik taşımamıştır.



Şekil 2: 4 Telli Kemençe'nin anatomik yapısı.

Üç Telli Kemençe'de Baş eşik ve Klavye mevcut değildir.⁷

⁷AÇIN, Cafer, "Klasik Kemençe Yapım Sanatı ve Sanatçıları", s.35, İstanbul, 2001.



Şekil 3: 3 ve 4 telli kemençelerin pozisyon durumu. ⁸

⁸ AÇIN, Cafer, "Klasik Kemençe Yapım Sanatı ve Sanatçıları ", s.129, İstanbul, 2001.

IV. 4 TELLİ KEMENÇE'NİN SAĞLADIĞI AVANTAJLAR

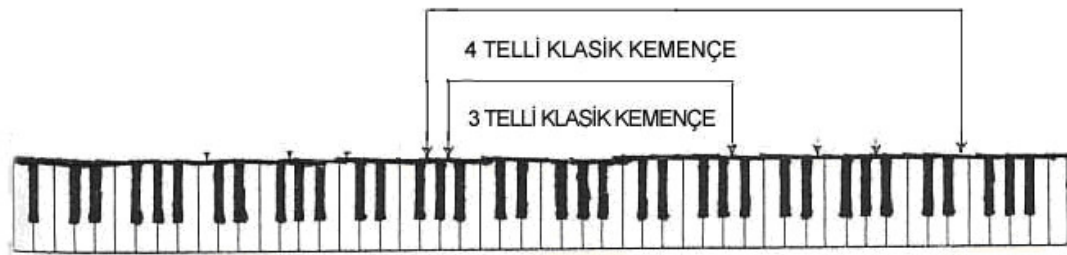
3 Telli kemeñçe icracılarının büyük bir bölümünün, 4 telli kemeñçeye karşı mesafeli olmalarının nedeni, 3 telli kemeñçenin tınısını, 4 telli kemeñçede bulamadıklarıdır.

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 4 telli kemeñçe ile 3 telli kemeñçeyi kıyaslarken bize teknik bakımdan ne kazandırdığını tartışmalıyız.

4.1. Ses Alanının Genişlemesi

Başta da belirttiğimiz gibi H.S.AREL'den evvel 4 telli kemeñçeyi farklı bir biçimde ilk kez deneyen ve kullanan T.Cemil Bey'dir. T.Cemil Bey kemeñçenin pest tarafına 4. bir tel ilave ederek, yeni bir ses sahası kazanmış ve daha temiz bir tını elde etmiştir.

“3 telli kemeñçenin sağlıklı kullanılabilir ses sahası Yegah'tan tiz Neva'ya kadar 2 oktavdır. 4 telli kemeñçenin sağlıklı kullanılabilir ses sahası kaba Çargah'tan Tiz Gerdaniye'ye kadar 3,5 oktavdır. 3 telli kemeñçenin 1. pozisyon itibariyle ses sahası 1 oktav 4 sestir. 4 telli kemeñçenin 1. pozisyon itibariyle ses sahası 2 oktav 2 sestir.” Bkz. Ek. 4



(Bolahenk'te “do”)

Şekil 4: 3 ve 4 Telli Klasik Kemençelerin Piyano Üzerindeki Ses Sahaları⁹

⁹ AÇIN, Cafer, “Klasik Kemençe Yapım Sanatı ve Sanatçıları” Klasik Kemençelerin Ses Sahası şekliinden alınmış bir kısım, s.39, İstanbul, 2001.

4 Telli Kemeñçe: Tellerin akordu Sol, Re, La, Mi sesleridir; Mansur akorda göre, Batı Müziği'ndeki keman akordu ile aynıdır. Bolahenk akordda ise bu sesler, Do, Sol, Re, La'dır. Bu seslerin frekansları ise şöyledir:

DO (Kaba Çargâh) 195

SOL (Rast) 293

RE (Neva) 440

LA (Muhayyer) 660

195 frekansta olan Kaba Çargah yani DO sesinden, 2538 frekansta olan LA sesine kadar 3,5 oktav ses sahası vardır.

3 Telli Kemeñçe: Tellerin akordu Re, Sol, Re sesleridir.

RE (Yegâh) 220

SOL (Rast) 293

RE (Neva) 440

220 frekansta olan RE sesinden (piyanodaki LA sesine tekabül eder.), Tiz Neva sesine kadar 2 oktavlık ses sahası vardır.

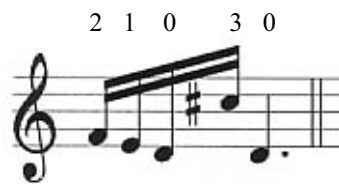
3 Telli kemeñcenin tel akordu Re, Sol, Re olduğundan ve bazı makamların transpoze icrasında 3 Telli kemeñcenin Pest tarafında bu perde olmadığından dolayı, eser sonunda bir oktav tizde karar verilir. Bu da, özellikle toplu icralarda entonasyonun ve ifadenin bozulmasına neden olur. Yegâh'tan pest olan sesler yerine, bir oktav tizdeki ses çalınır.

4 Telli kemeñçede elde edilen 3,5 oktavlık ses sahasını 2 temel başlıkla izah edebiliriz;

4.1.1. Pest taraftan

Pest taraftaki DO teli (Çargâh) sayesinde, DO kararlı icralar rahatlıkla çalınarak, pestten karar verilir. Böylece 3 telli kemeñçe icracılarının pestteki RE telini yani Yegâh sesini, DO perdesine düşürerek elde ettikleri sesi, 4 telli kemeñcenin kendi akordu ile elde etmiş oluruz.

Örnek 1. : Sultanîyegâh icralarda önce 3 telli, daha sonra 4 telli kemeñçedeki karar, parmak numaraları ile aşağıdaki şekillerde verilmiştir;



Örnek 2. : 5 Sesten Kürdilihicazkâr icralarda önce 3 telli, daha sonra 4 telli kemeçedeki karar, aşağıdaki şekillerde verilmiştir;

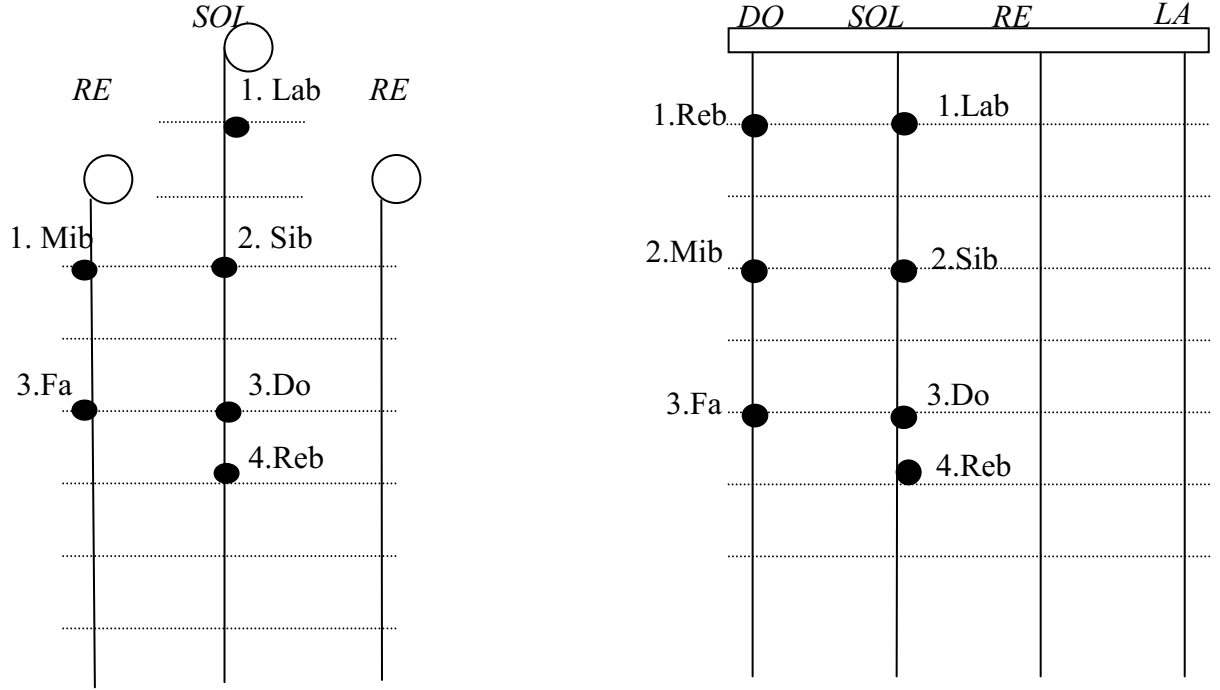


Türk Müziği'ndeki eserler çoğunlukla transpoze edilerek çalınmaktadır. Özellikle kadın solistler, tiz seslerde dolaşan bazı makamları, 5 ses okumaktadırlar.

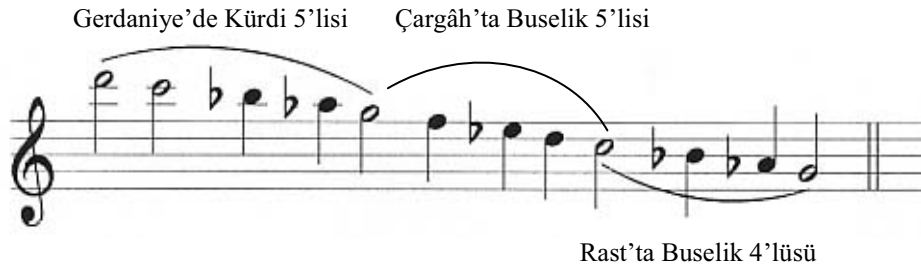
Bu konu ile ilgili eser örnekleri ve çalınmış pozisyonları, şekillerde gösterilmiştir.

Mansur akorttan (5 Ses'ten) Kürdîlihiczakâr Makâmı'nın 3 ve 4 Telli Kemeçedeki Parmak Pozisyonları

Kabaçargâh'da Kürdîlihiczakâr (Mansur akorttan – 5 sestem Kürdîlihiczakâr) : Pest tarafta 2 perde 3 telli kemeçede mevcut değil.



Şekil 5: 5 Ses'ten Kürdîlihiczakâr Makâmı'nın 3 ve 4 Telli Kemeçedeki parmak pozisyonları.



Yerinde Kürdîlihiczakâr Makâmı Dizisi



5 Ses'ten Kürdîlihiczakâr Makâmı Dizisi

KÜRDİLİHİCÂZKAR SAZ SEMAİSİ'NDEN 3. HANE

Reşat AYSU

3.Hane
Aksak Semâi

3 Telli Kemeñçe'de bu eserin yerinden icrası zor olduğu gibi, 5 ses çalındığında da 3 Telli Kemeñçe'de "Do" karar sesi olmadığı için oktavdan karar verilir.

4 Telli Kemeñçe'de ise bu zorluk ortadan kalkmıştır. 5 ses icra edildiğinde karar sesi mevcuttur. Ajilitede hiçbir sorun olmadan eser bitirilir.

Hicazkâr Saz Semaisi'nin 3. Hanesi

5 Ses Kürdîlihiczâr Makamı'na verdiğimiz örnekteki gibi, Hicazkâr Makamı'nı da 3 Telli Kemeñçe'de çalmak zordur. Çünkü karar sesi, yani Kaba Çargâh Perdesi (Do) 3 Telli Kemeñçe'de mevcut değildir. 4 Telli Kemeñçe'de ise bu zorluk ortadan kalkmıştır. Çünkü karar sesi yani, Do perdesi olduğundan dolayı eser rahatlıkla icra edilir. 3 Telli Kemeñçe'deki gibi oktavdan karar verilmez. Buna örnek olarak Kemal Niyazi Seyhun'un Hicazkâr Saz Semaisi'nin 3. Hanesi'ni verebiliriz.

HİCAZKÂR SAZ SEMAİSİ'NDEN 3. HANE

Kemal Niyazi SEYHUN

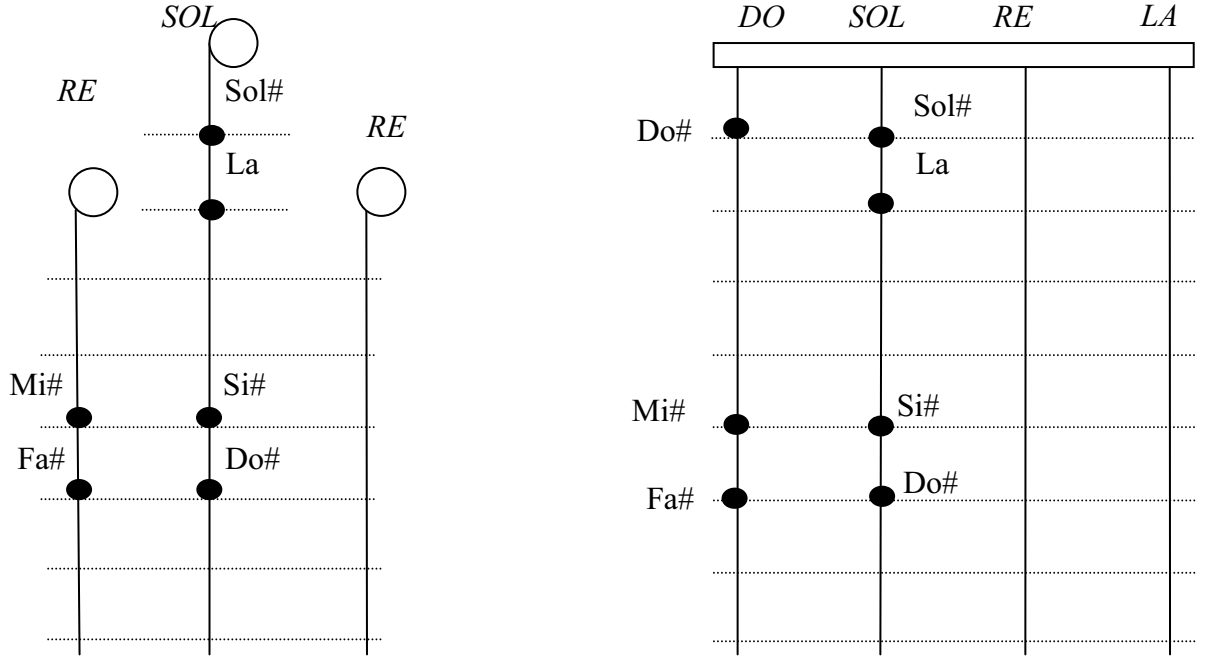
3.HANESİ
Aıcak Semâî

Notaların üzerindeki parmak numaraları, 4 Telli Kemeñçe'deki çalma pozisyonlarını gösterir.

Notaların altındaki parmak numaraları, 3 Telli Kemeñçe'deki çalma pozisyonlarını gösterir.

Kız neyi akordundan (4 ses'ten) Evcâra Makâmı Dizisi'nin 3 ve 4 Telli Kemençe'deki Parmak Pozisyonları

3 Telli Kemençe'de Do# perdesi mevcut değildir.



Şekil 6: 4 Ses'ten Evcâra Makâmı Dizisi'nin 3 ve 4 Telli Kemençe'deki parmak pozisyonları.

Nim Hicaz'da Hicaz 4'lüsü

Irak'ta Hicâz 5'lisi



Yerinde Evcâra Makâmı Dizisi
(Irak'ta Zirgüleli Hicaz Makâmı Dizisi



4 Ses Evcâra Makâmı Dizisi

4.1.2. Tiz Taraftan

Tiz tarafa takılan LA teli (Muhayyer) sayesinde, tiz pozisyonlara rahatlıkla çıkılmış, seyir alanı geniş makamlar kolaylıkla çalınarak, eser icrasına büyük avantaj sağlanmıştır.

Yerinde Hicazkâr Makâmı Dizisi'nin 3 ve 4 Telli Kemençe'deki Parmak

Pozisyonları

The diagram illustrates the finger positions for the Yerinde Hicazkâr Makâmı Dizisi on a 3-string and a 4-string kemençe. The left side shows the 3-string version with notes RE, SOL, RE, Lab, Sid, Do, Fa#, Re, Sol, Lab, Sid, Do, Re. The right side shows the 4-string version with notes DO, SOL, RE, LA, Lab, Mib, Sid, Do, Sid, Fa#, Do, Sol, Re, Lab, Re.

Şekil 7: Yerinde Hicazkâr Makâmı Dizisi'nin 3 ve 4 Telli Kemençe'deki parmak pozisyonları.

The musical notation shows the sequence of notes for the Yerinde Hicazkâr Makâmı Dizisi. The notes are: Gerdaniye'de Hicaz 5'lisi, Rast'ta Hicaz 5'lisi, and Neva'da Hicaz 4'lüsü.

Yerinde Hicazkâr Makâmı Dizisi

4.2. Tel Boylarının Eşitlenmesi

“3 telli kemençe başlangıçta da söylendiği gibi 19. yy ortalarında klasik müziğimize katılmış bir çalgıdır. Telleri bolahenk akorda göre pestten tize doğru yegah-rast-neva (diyapazona göre la-re-la) olarak 4’lü ve 5’li aralıkla sıralanır. Yegah ve Neva telleri aynı boyda, eşikle burğu arası 26 cm.dir. Ortadaki rast teli bir pozisyon yukarıda olmak üzere 30 cm.dir. Görüldüğü gibi 1. ve 3. telleri eşit pozisyonda, orta teli ise ayrı pozisyondadır. Yani asimetriktir. Bu sebeple 1. ve 3. telden orta tele geçileceği zaman el bir pozisyon yukarı çıkar. Telden tele geçerken elin bir aşağı bir yukarı iniş çıkışı, kemençenin tellerine tırnakla yan taraftan basılarak çalındığı da düşünülürse, icrada ajilite ve imkân bakımından, Cemil Bey’in de deyimiyle “demir leblebi” denilebilecek kadar büyük bir zorluk yaratmaktadır.” (...)

“Halbuki 4 telli kemençede tel boyları eşit ve 26 cm.dir. Telleri pestten tize doğru kaba çargah-rast-neva-muhayyer (diyapazona göre sol-re-la-mi) olarak 5’li aralıklarla bir düzen içinde sıralanır, pozisyonları simetriktir. (...) Bu simetrik düzen de ve icrada büyük kolaylık getirmektedir.” Bkz. Ek. 4

4.2.1. Birinci Pozisyondaki kolaylıklar

Şehnâz Longa'nın bir kısmı 9. ve 11. ölçüleri

3 Telli Kemançe'de Yegâh ve Nevâ Telleri aynı boydadır (Eşik ile burgu arası 26 cm.). Fakat ortadaki Rast Teli 1 pozisyon yukarıda olmaktadır (30 cm). Yani asimetriktir. Bu yüzden 1. ve 3. telden orta tele geçileceği zaman el, bir pozisyon yukarı çıkar. Telden tele geçişlerde elimiz bir aşağı, bir yukarı inip çıkarken, bir taraftan da tırnakla tellere yandan basılarak çalınması, icrada ajilite ve imkân bakımından büyük bir zorluk yaratmaktadır. Bu zorlukları gösterebilecek birçok eserden bir örnek verilecek olursa, Santûri Edhem Efendi'nin Şehnâz Longa'sının yerinden icrasında 9. ve 11. ölçülerini verebiliriz.

ŞEHNÂZ LONGA'NIN BİR KISMI

SANTÛRİ
EDHEM EFENDİ

1

3

5

7

9

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

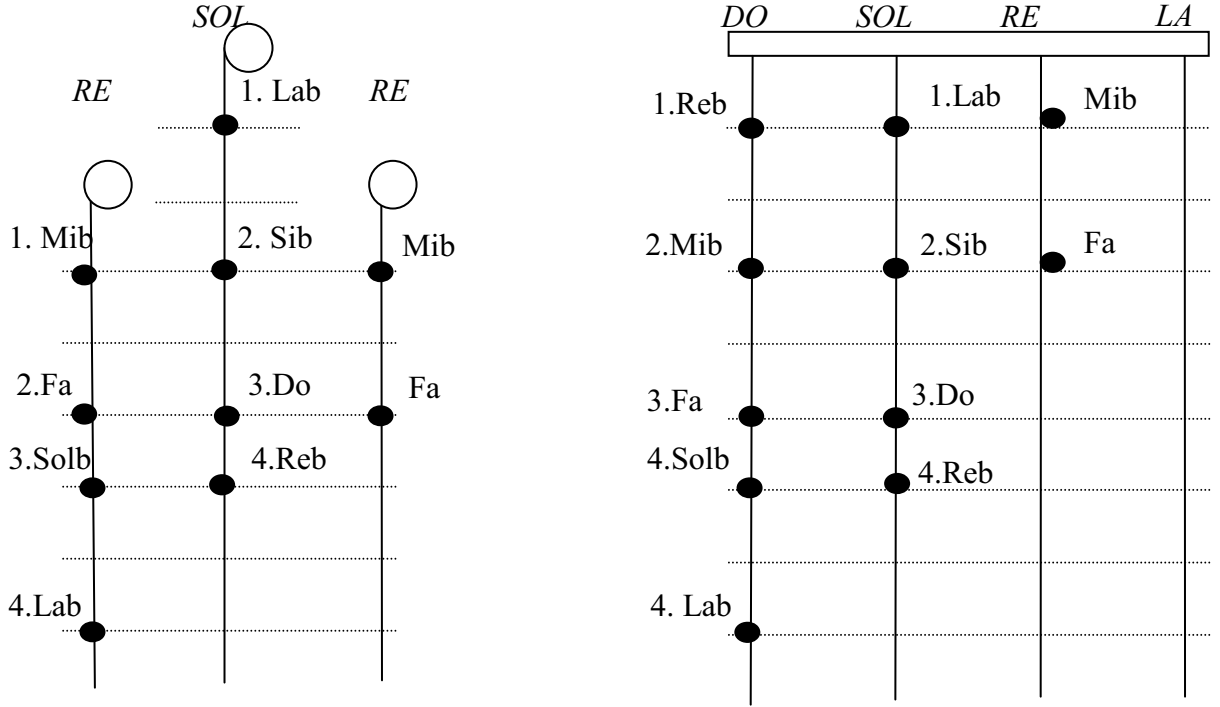
9.ölçü

11

1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 3

11.ölçü

Sipürde akorttan (1 Ses'ten) Kürdîlihiczâkâr Makamı Dizisi'nin 3 ve 4 Telli Kemeçedeki Parmak Pozisyonları



Şekil 8: 1 Ses'ten Kürdîlihiczâkâr Makamı Dizisi'nin 3 ve 4 Telli Kemeçe'deki parmak pozisyonları.

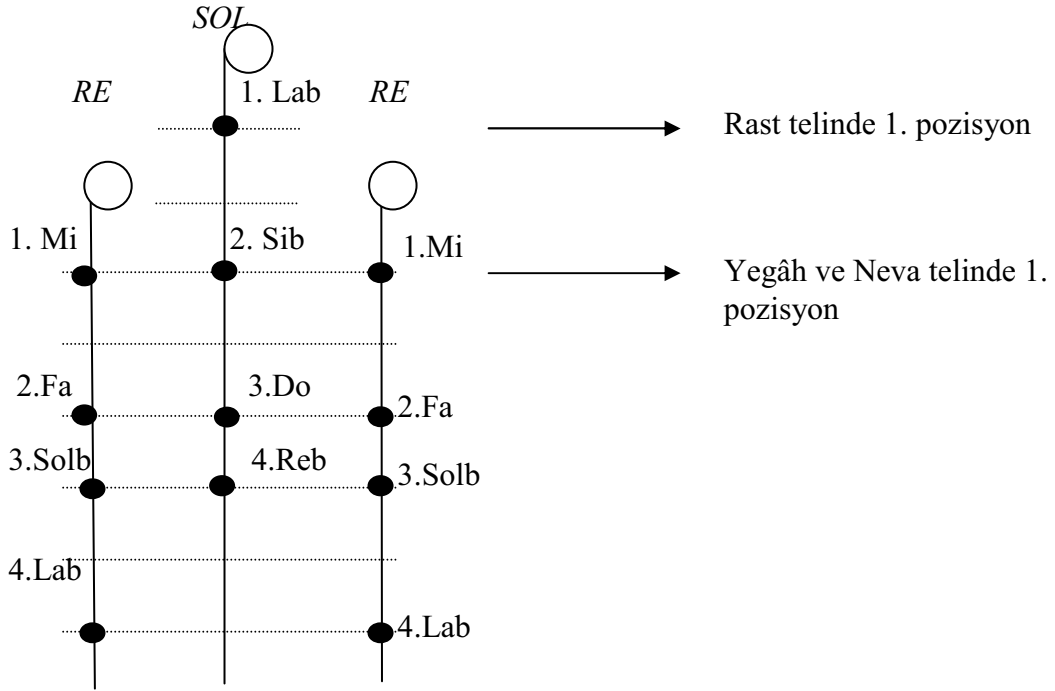


3 Telli kemeçedeki icra sırasında telden tele geçişlerde Mib, Lab perdelerini basarken el pozisyonunun aşağı-yukarı hareketi icrada zorluk yaratır.

4.2.2. Perdelerin Aynı Hizaya Gelmesi

Bu hizalamalardaki pozisyon rahatlıkları örnek şekillerde gösterilmiştir. Bkz.

Şekil 5, Şekil 6, Şekil 7, Şekil 8, Şekil 9, Şekil 10.



Şekil: 9

3 Telli kemençedeki elin bir duruşunda farklı tellerde farklı pozisyon olması gibi bir problem, 4 telli kemençede ortadan kalkmıştır.

4.2.3. Armoniklerin Artması

“3 telli kemençede Yegâh-Neva telleri oktav farkı ile aynı armonikleri verir. Buna göre 3 telli kemençe Yegâh ve Rast olarak iki telin armoniklerine sahiptir. 4 telli kemençe ise Kaba Çargâh-Rast-Neva-Muhayyer olarak 4 ayrı telin armonik zenginliğine sahiptir.”

Bkz. Ek. 4

4.2.4. Açık Tel Sesinin Netliği

3 Telli kemençede baş eşik olmadığından dolayı, açık tel sesi sağlam çıkmaz. 4 telli kemençedeki baş eşik sayesinde teller eşığe oturur ve dolayısıyla açık tellerde ses niteliği açısından daha pürüzsüz ve daha net ses elde edilir.

4.3. Klavyenin Konulması

3 Telli kemençede tiz seslerin icrası sırasında tellerin tırnak üzerine çıkması ve ete değmesi sonucu sesler pürüzlü çıkmaktadır;

“ Tellerin parmaklık (klavye) üzerindeki yüksekliği genellikle 1 cm ise de, bunu her icracının kendi parmağına göre ayarlaması daha doğru olur. Bu yüksekliğin klavyeye çok yakın olması kadar, çok yüksekliği de iyi değildir. Alçak olursa, tırnağın dayanma yüzeyi daralır; yüksek olursa teller tırnak

dibine gelerek, parmağı acıtır. Her iki durumda da perdelere falsolu basılabilir.”¹⁰

Bu konu ile ilgili başka bir ifade ise şöyledir:

“3 telli kemençede parmak doğrudan perdeliğe ve ses tablosuna basar. Dengeli bir kemençe boylamasına yay gibi bir eğilim çizdiğinden teller alt eşiğe doğru göğüsten yükselerek uzanır. Neva telini örnek alırsak 1. pozisyonda 1. parmakla basılan hüseyini sesinde tel ile perdelik arasında ortalama yükseklik 7–8 milimetre iken, bu yükseklik tiz neva sesinde 10–11 mm. tiz gerdaniye sesinde ise 12–13 milimetreyi bulur. Yani parmaklar adeta devamlı derinleşen bir çukura dalar gibidir. Tırnak yüksekliğini 11 mm. olarak alırsak tiz seslerde tel tırnağın üstündeki ete değer bu da sağlıklı icrayı engeller. Aynı zamanda parmak 4. pozisyondan itibaren doğrudan ses tablosuna bastığından ses tablosunun titreşimlerini keser, sesin devamlılığı kaybolur.”

“4 telli kemençede ise parmakların üzerine basılacağı özel bir klavye vardır ve tel her pozisyonda aynı yüksekliktedir. Parmaklar göğse basmadığından sesin gücü ve sürekliliği korunmuş olur. Ayrıca klavye ve bir fazla burgunun getirdiği ağırlık bu sazın çalınışında yararlı bir faktördür.”

Bkz. Ek.4

3 Telli kemençede tiz bir eser icra edilirken tiz pozisyonda klavye olmadığı için baskılar sağlam ses çıkartmaz. Tel tırnağın üzerine çıkar ve ete değer. 4 Telli kemençede ise klavye var olduğu için tiz pozisyonlara inildiğinde, tel hep tırnağa değer, eser daha rahat icra edilir.

3 Telli kemençede tiz pozisyona çıkıldığında yine klavye olmadığı için parmak ses kutusu ile temas eder ve ses kısılır. 4 Telli kemençedeki klavye ses kutusuna temas etmeyecek şekilde monte edildiği için, baskılarda herhangi bir pürüz olmaz ve tel tırnakta olduğu için sağlam ses çıkar, ses kısıklığı olmaz.

Tuner (Frekans ölçer) ile yaptığımız ölçümlerde 3 telli kemençe sazı icracılarının birçoğunun ciddi anlamda falsolu sesler basmakta olduklarını tespit ettik. Bunun sebebi ise kullanılmakta olan raket telleridir. 4 Telli kemençede ise keman teli kullanıldığından dolayı net ve pürüzsüz ses elde edilebilmektedir. Hatta bazı 3 telli kemençe icracıları 4 telli kemençede kullanılan keman telini, 3 telli

¹⁰ ÖZALP, Dr. Mehmet Nazmi, “Türk Sanat Musikisi Sazlarından Kemençe”, s.24, TRT Basılı Yayınlar Müdürlüğü, Yayın no:154.

kemençenin Neva veya Rast tellerinden birine takarak, sazlarında daha pürüzsüz ses elde etmeye çalışırlar.

3 ve 4 Telli Kemençelerin çalma pozisyonlarıyla ilgili örnekler şekillerde gösterilmektedir. Bkz. Şekil. 5, Şekil. 6, Şekil. 7, Şekil. 8, Şekil.9, Şekil 10.

Teller üzerindeki nota yerleri baş eşik mesafesine göre çizimde 1/1 ölçekli olarak verilmiştir.

4.3.1. Tırnağın Her Pozisyonda Rahatça Basması

SOL DO SOL RE LA

Muhayyer'de Buselik 5'lisi Dügâh'ta Hicaz 5'lisi

Hüseyinî'de Hicaz 4'lüsü

Yerinde Şehnâz Makâmı Dizisi

Şekil 10: Yerinde Şehnâz Makâmı Dizisi'nin 3 ve 4 Telli Kemençe'deki parmak pozisyonları.

Şekil 10'daki 3 Telli kemençedeki sol # perdesinin bulunduğu ortadaki Rast teli (sol) ile Nevâ (re) telindeki "Mi" sesi arasındaki telden tele geçiş pozisyonları, elin aşağı yukarı hareketinden dolayı hızlı pasajların icrasında zorluk yaratır.

3 Telli kemençedeki tizdeki "Lâ" (Muhayyer) perdesinden sonraki seslerde klavye mevcut olmadığından dolayı, tel tırnağın üzerine çıkar, sağlıklı ses basmakta güçlük çekilir. 4 Telli kemençede ise baş eşik sayesinde bu zorluk ortadan kaldırılmıştır. Tel boyları eşitlendiği için, tiz sesler rahatlıkla icra edilir.

Eviç Saz Semâisi

EVIÇ SAZ SEMÂİSİ'NDEN 3. HANE

Sedad ÖZTOPRAK

3.Hane
Aksak Semâi

Eviç'te Segâh 5'lisi

Yerinde Uşşak 4'lüsü

Neva'da Rast 5'lisi
Yerinde Eviç Makâmı Dizisi

Yerinde Uşşak 4'lüsü
Irak'ta Segâh 4'lüsü

4 Ses'ten Eviç Makâmı Dizisi

Eviç Saz Semâisi'nin yerinden icrası sırasında özellikle 3.Hane'deki tiz sesler, 3 telli kemençede klavye olmadığından dolayı, tel tırnağın üzerine çıkar ve baskılarda zorluk yaratır. Bu eser 4 ses çalındığında ise karar sesi (do#) 3 telli kemençede mevcut olmadığından, 1 oktav tizden karar verilir.

4.Hane
Yürük Semâî



Eserin 4.Hanesi'ndeki 16'lık notalar 3 Telli Kemeñçe'de tel boyları eşit olmadığı için 4 ses veya yerinden icra sırasında zorluk yaratır.

4 Telli Kemeñçe'de tel boyları eşitlendiği için, bu eser kolaylıkla icra edilir.

4.3.2. Ses Kutusuna Parmak Değmesi ve İleri Pozisyonlardaki Sağlanan Emniyet

“Cüneyd Orhon’un, Bülent Aksoy’la görüşmesinde, bu konu ile ilgili şunlar anlatılmıştır;

Paraşko için şunu söyleyebilirim. O, tekniğe önem veren, tekniği yüksek bir kemençeci idi. Şu anlatacağım şey onun tekniğe verdiği önemi göstermesi bakımından ilginçtir: bilirsiniz, kemençenin göğsü kavisli olduğundan, eski kemençelerde pozisyonlar yukardan aşağıya inerken birinci pozisyonda tel tırnağınza uygun gelir, ama aşağıya inip tiz neva bölgesine geldiğiniz zaman oradaki açı yükselir, kemençenin derinliği artar, tel parmağınızın daha üst kısmına değer, o pozisyonda da sağlıklı ses almak zordur. Paraşko işte bu zorlukla baş edebilmek için küçük parmağı için yüzük gibi bir şey yaptırmıştı, tel etine değmesin de o yüzükle çalabilsin diye.”¹¹

¹¹ AKSOY, Bülent’in, Cüneyd ORHON ile röportajı, Kalan Müzik, Arşiv Serisi, “Cüneyd Orhon”, CD’si kitapçığı, İstanbul, 2000.

SONUÇ

Kemençe sazının, “3 Telli Kemençe” adı ile daha çok tanınmış olduğu muhakkaktır. 3 Telli Klasik Kemençe sazi enstrümanlar arasında nadide bir yapıda olup, tok ve buğulu bir ses rengine sahiptir. Fakat ne yazık ki bu kadar güzel bir ses 1,5-2 oktav ile sınırlı kalıp, dinleyenleri geniş bir yelpazeden mahrum etmiştir.

İcracı olarak Cüneyd ORHON’un, lutiye olarak Cafer AÇIN’ın çalışmaları sonucunda 3 telli kemençenin 1,5-2 oktav ses sahasını, 3,5-4 oktava çıkartan 4 telli kemençe, hem konservatuarın ders programı olarak alınmış, hem de yeni bir tını olarak Türk Müziği Saz Topluluğu’na katılmıştır.

3 Telli Klasik Kemençe’de klavye olmadığından dolayı tiz seslere inildiğinde parmak uçları ses kutusu ile temas eder ve sesi kısar. Yine tiz seslere inildiğinde klavye olmadığından dolayı tel parmağın üzerine çıkar ve sağlıklı bir şekilde ses basılmasını engeller. İşte bu sebeple saza klavye takılarak 4 Telli Klasik Kemençe üretilmiş ve icracılara rahatlık sağlanmıştır. Böylece hızlı eserlerde mızraplı sazlara yetişebilmesi, saza büyük kolaylık sağlamıştır. 4 Telli kemençe 3 Telli Klasik Kemençe’yi yok etmek amacı ile değil, icrada kolaylık için üretilmiştir.

3 ve 4 Telli Klasik Kemençe’nin en belirgin farkı, 4 telli kemençede tel boylarının eşitlenmiş olmasıdır. Gerek ses kutusu olsun gerek görünüşü olsun hiçbir şey değişmemiştir.

3 Telli Klasik Kemençe’ye daha fazla rağbet gösterilmesinin nedenleri; 4 Telli Klasik Kemençe’nin çok fazla tanınmamış olması, tellerin bağırsak yerine keman teli takıldığı için daha metalik bir ses vermesi, yıllarca 3 Telli Klasik Kemençe’ye alışmış icracıların yeni bir enstrumana alışmasının zaman alacağı düşüncesidir.

4 Telli Klasik Kemençe’ye raket teli takılarak, saz üzerinde denendi. Bu deneme sürecinde zamanla tellerin deforme olduğu, hatta tel üzerinin soyulduğu, en önemlisi ise 4 tel olduğu için bağırsak telin eşiğe çok fazla baskı yaptığı görülmüştür. Sonunda keman telinin en iyi sonuç verdiği tespit edilmiştir.

Sonuç olarak 3 ya da 4 telli kemençelerimiz insan sesine en yakın olan sazımızdır. Böyle güzel ses rengine sahip olan 4 telli kemençe sazi, Batı Müziği’ndeki kemanın akordu ile aynı olduğundan, özellikle orkestralarda renk sazi olarak yer almıştır. Hatta kemençe ailesi üyelerinden “Tenor ve Bas Kemençe” halen radyolarda ve orkestralarda çalınmaktadır.

Yazık ki bu kadar geniş imkânlar sağlayan kemençe ve ailesi hak ettiği yerde değildir. 4 Telli Klâsik Kemençe sazı ve ailesini, reddetmek yerine kullanmak ve sağladığı avantajlarla saz gruplarımıza ve orkestralara zenginlik kazandırmak gerekir.

KAYNAKÇA

AÇIN, Cafer, “Organoloji”, s. 190, 191, İstanbul, 1994.

AÇIN, Cafer, “Klasik Kemeçe Yapım Sanatı ve Sanatçıları”, s. 35,39, 129 İstanbul, 2001.

AÇIN, Cafer ile yapılan görüşme, İstanbul, 11.04.2005.

AÇIN, S. Yücel ile yapılan görüşme, İstanbul, 15.04.2005.

AKSOY, Bülent’in Cüneyd ORHON ile röportajı, İstanbul, 2000.

ÇELİK, Binnaz ile yapılan görüşme, İstanbul, 06.01.06.

ERUZUN, Aslıhan, Yüksek Lisans Tezi, “Tanburi Cemil Bey’in Kemeçe İle Eser İcrası Üzerine Bir Çalışma”, s. 11, İstanbul, Haziran, 1997.

GÜLER, Selim ile yapılan görüşme, İstanbul, 31.05.2005.

KARAKAYA, Fikret ile yapılan görüşme, İstanbul, 03.06.2005.

KAYGUSUZ, Nermin, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı “Müzikte 2000 Sempozyumu”nda yayımlanan bildirisi.

ÖZALP, Dr. Mehmet Nazmi, “Türk Sanat Musikisi Sazlarından Kemeçe”, s. 24, 28, TRT Basılı Yayınlar Müdürlüğü, Yayın no. 154.

ÖZTUNA, Yılmaz “Türk Musikisi Ansiklopedisi I” Milli Eğitim Basımevi s.338 İstanbul 1970

TÜRKAN, Derya ile görüşme, İstanbul, 08.12.2005.

EK. 1. CÜNEYD ORHON İLE YAPILAN GÖRÜŞME

“* 1946’dan bu yana kemençe çalıyorsunuz. Bu saza nasıl başladınız, kimlerden öğrendiniz ve etkilendiniz? Hangi kemençecileri dinlediniz, onların icra tekniği ile üslupları hakkındaki görüşünüzü rica edebilir miyim?

— Ben yirmi yaşına kadar hiç kemençe dinlemedim. Yirmi yaşımdayken, bir gün Üsküdar Musiki Cemiyeti’ne uğramıştım. Kemençeyi ilk kez orada gördüm. Cemiyet’in çalışmalarına zaman zaman katılan Hafid Bey’den dinledim. Sonradan öğrendiğime göre, Hafid Bey çok üstün bir kemençeci değilmiş. Ama o gün kemençenin sesi o kadar yakıcı bir tesirle beni kendine çekmişti ki, o sazi derhal öğrenme hevesini duydum. Bu sazi nereden bulurum, kimden öğrenirim diye inanılmaz bir tutkuyla araştırmaya başladım. O yıllarda İstanbul’un musiki piyasasında en tanınmış kemençeci Aleko Bacanos’tu; ona gittim. Bana bir kemençe verdi, ama ders alma isteğimi, işlerinin çokluğu dolayısıyla kabul etmedi. Daha sonra, musikiyi bilen kimseler en iyi hocanın Kemal Niyazi Seyhun olabileceğini söylediler bana. Gittim, hocayı buldum, kendisinden ders almaya başladım. Dinlediğim ikinci kemençe de onun kemençesiydi. Seyhun’dan iki yıl devamlı ders aldım. Böylece musiki dünyasına ayak basmış oldum. Yavaş yavaş kemençecileri de tanımaya başladım. İlk Üsküdar Musiki Cemiyeti’ne benimle birlikte devam eden Ekrem Erdoğan’ı tanıdım. Çalıştı güzeldi, tatlıydı. O tarihte yeni İstanbul Radyosu henüz açılmamıştı; yayın dünyasında Ankara Radyosu vardı. Ankara Radyosu’ndan Ruşen Ferit Kam’ın kemençesini dinledim. Hocamın kemençe üslubu benim dünyama çok yakındı, çalışına hayrandım, parmaklarımı tıpkı onun gibi kullanabilme hevesi içindeydim, öğretim biçimi de beni tatmin ediyordu. Ancak öte yandan, Ankara Radyosu’ndaki Ruşen Kam’ın kemençeden çıkardığı ses de çok ilgimi çekmişti. Her gün gazetelerdeki radyo programlarına bakıp onun çalacağı saati beklerdim. Sazımı akord eder, o Ankara’da çalarken ben İstanbul’daki evimde Ruşen Bey ve saz arkadaşlarına radyo başında kemençemle eşlik ederdim.... 1951 yılında Ankara Radyosu’nda profesyonel olarak kemençe çalmaya başladıktan sonra Ruşen Bey ile birlikte bulunma zevkini tattım. Doğrusu, Cemil Bey’i bir kenara koyarsak, benim musiki hayatımda canlı olarak

dinlediğim icracılar arasında, erişmeye çalıştığım, hala büyük hayranlık duyduğum en büyük kemençeci Ruşen Kam'dır."

"* Uzun zaman 3 telli kemençe çaldıktan sonra sazınıza bir dördüncü tel taktınız. 4 telli kemençenin yararı nedir?"

— 1948'de Arel'i tanıdıktan sonra kemençe beşlemesi hakkında fikir düzeyinde bilgi edinmiş oldum. " Fikir düzeyinde" diyorum, çünkü o zamanlar doğru dürüst bir 4 telli kemençe yoktu, bu sazı şöyle yahut böyle çalan bir kimse yoktu. Arel de bu konuda bana herhangi bir telkinde bulunmadı. Arel bilgi birikimini herkese cömertçe sunar, fakat inandığı şeylerin benimsenmesi yolunda kimseye kat'iyen telkinlerde, ısrarlarda bulunmazdı.

Uzun yıllar bu konu ile meşgul olmadım.1972'de değerli lutiye Cafer Açın'la tanıştığımda bana, 3 telli kemençede ki asimetrinin icrayı zorlaştırdığını, bu bakımdan bir pozisyon yukarıda olan orta telin de öbür iki telin boyunda olması gerektiğini söyledi. Bu görüşü denedik, tel boylarının eşitlenmesinin yararlarını gördük. Ama bu düşüncemizi o zaman gerçekleştiremedik.

1975'te Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı açıldığında başka görevlerin yanında kemençe hocalığını da yüklendim. Herhalde öğretim görevinin getirdiği sorumlulukla olacak, Arel'in tel boyları eşitlenmiş 4 telli kemençesini bir kere daha ele almak istedim. Araştırdıca, bize büyük imkânlar sağladığını gördüm.

Neydi o imkânlar? Tel boyları eşitlendi. Eşitlenince, pozisyonlar simetrik oldu. Oysa 3 telli de asimetri vardır. Bunun dışında, bir tel ekleyince, kemençe 1,5 oktav daha genişlik kazandı, ses sahası 3,5 oktav oldu. Sazların hepsinde (kanunda, udda, tanburda) bu yüzyıl içinde bir tekamül oldu. Bunların hepsi makbul sayıldı. Ama 4 telli kemençeye gelince, nedense itiraz geldi. Biz yirmi beş yıldır bu yeni kemençe ile eğitim veriyoruz. Bugün radyolarda, devlet korolarında yeni kemençeyi çalan sazandeler değerli hizmetler görüyorlar. Yani 4 telli kemençe başarılı oldu. Bir de klavye taktık saza, kemanda, viyolonsel de olduğu gibi. Paraşko'nun yüzük takma hikayesi yani.... Şimdi biz kemençede hangi pozisyona inersek inelim, tel hep aynı yüksekliktedir, dolayısıyla elde ettiğimiz sesler daha sağlıklıdır. Bir kemençe

düşünün ki, hem pozisyonları simetrik hale gelsin, hem de ses sahası 1,5 oktav genişlesin.... Doğrusu bir kazanç sayılmalıdır bu. Sazın tınısı değişti mi diye sorabilirsiniz. Elimizdeki 3 telli ve 4 telli kemençe kayıtlarını işin ehline dinlettiğimiz zaman herhangi bir fark göremiyor arada. Baron yapımı bir kemençeyi ses sahasını meydana getiren unsurları hiç değiştirmeden, yani ses hazinesine hiç dokunmadan, sadece sap tarafını değiştirerek 4 telli hale getirdik. Bu saz farklı bir ses çıkartır mı? Çıkarır. Akord sol-re-la-mi yahut do-sol-re-la olduğu için, armonikler artar, ses sahası genişler, yani kazancı vardır sazın, kaybı değil. Sonuçta olan nedir? Bugüne kadar baş saz keman olmuştur Türkiye’de. Artık Türk musikisinin kendi yaylı sazı vardır, tınısı daha uygundur şimdi. Kemençe şimdi baş saz rolünü yüklenebilecek kabiliyete kavuştuğu gibi, Tanburi Cemil’in Şedaraban Saz Semaisi’ni, Refik Talat Bey’in Mahur Saz Semaisi’ni çalabilecek hale de gelmiştir.”

“* Burada şu soru akla gelebilir: 20.yy eserleri teknik yönden icracıyı zorluyor. Yenilikçi eserler artık daha kolay bir biçimde icra edilebilir diyorsunuz. Bundan sonra bestelenilecek eserler için de aynı şey söz konusu. Peki, eski eserlerin 4 telli kemençe ile çalınmasının ne yararı vardır?

— Fark şurada. Bırakınız tel sayısını. Bir pozisyon simetrisi getiriyor 4 telli. Bunu gözden kaçırmamak gerekir. Sonra batıya bakalım, bir 16.yy eserini şimdi ki kemanlar çalıp esere aynı anlamı verebiliyorlar. Buna karşılık otantik musiki meraklıları araştırmalarla o dönemlere göre sazlar, teller hazırlayıp eski musikiyi eskiden olduğu gibi seslendiriyorlar. Eskiye taklit eden musiki ayrı bir şeydir. Ama tekamül etmiş bir saz her şeyi çalabilir; tıpkı saatte 160 km. Hızla giden bir otomobilin 30 km. İle de gidebilmesi gibi.”

“* 4 telli kemençe için bir metod yazdınız. Dayanaklarınız nelerdir? Kendi tecrübelerinize mi dayandınız? Keman metodlarından da yararlandınız mı?

— Türk musikisinde bu tür akademik çalışmalar batı musikisine göre bir hayli zor tabii. Batı musikisine yönelenler için büyük bir kolaylık var. Sazlarının metodlarından başlayarak ihtiyaç duyulan her türlü bilgi hazır.

Oysa biz burada yeni şeyler keşfetmek durumundayız. Bir kemençe, bir ud, bir tanbur metodu piyano metoduna benzemiyor. Bizim, en azından benim bu işte tecrübem yoktu. Bu durumda ne yaptım? Belli başlı keman metodlarını inceledim. Onlardan ne alabilirim, ona baktım. Bunun yanında, genel metodoloji bilgileri için piyano metodlarına baktım, bir metotta neler yer almalıdır diye. Sonra, öğrendiklerimi yavaş yavaş uygulamaya koyuldum. Tabii, uygulama sahası da okuldaki sınıfımdı. Metod çalışmasına 1976'da başlamıştım. Geliştire geliştire, sınama yanılma yoluyla elimden gelen her şeyi yaptım. Bugünün ihtiyacını karşılayabilecek bir metod bu, ama gelecekte bestecilik, icracılık geliştikçe bizim sazlarımız da ihtiyaca göre değişecek, yeni metodlar yazılacaktır. Metodu bolahenk düzenine göre yazdım, şimdi bir de mansur düzenine göre yazacağım.”

“* 3 telli kemençenin geleceği nedir sizce?

— Terk edilsin demedim hiçbir zaman. 3 telli kemençe fevkalade güzel tınlı bir saz, muhafaza edilmelidir. Ama bir saz topluluğu içinde varlığını 4 telli kadar hissettirebileceği kanısında değilim. Eskiler, lavtayı, viola de gambayı terk etmediler. Bir buçuk oktavlık bir musiki çok güzel de olsa, günümüzün istediği başka şeyler var. Ben kendi payıma, Türk musikisinde bir yenilik gerçekleştirilmesi, reform yapılması taraftarıyım; hatta çok sesliliğin de mümkün olduğuna inanıyorum. Sazımı yenilikçi bir musikiye hazırlamam benim için bir şereftir.”¹²

¹² AKSOY, Bülent'in, Cüneyd ORHON ile röportajı, Kalan Müzik, Arşiv Serisi, “Cüneyd Orhon”, CD'si kitapçığı, İstanbul, 2000.

EK. 2. CAFER AÇIN İLE YAPILAN GÖRÜŞME

***Kemençe Ailesi Keman Ailesi'ne karşı olarak mı düşünülmüştür?**

-Keman Ailesi ayrı, Kemençe Ailesi ayrıdır. Her sazın kendine has ayrı bir sesi vardır. Elimizde Soprano Kemençe varken neden bu sazın Altosu yapılmasın, Tenoru yapılmasın, Tenor varsa Bas niye yok? 4 Telli Kemençe'de ses aralıkları 5'li aralıklara göre düzenlenmiştir. Bu da aileyi tamamlar.

***Kemençe Ailesi'ndeki enstrümanlar tırnakla çalınarak mı icra ediliyor?**

-Sadece Soprano ve Alto tırnakla çalınır. Sesler kalın olduğu için teller de kalınlaşır, Tenor ve Bas Kemençe tellerinin üzerine parmakla basılarak çalınır.

***3 Telli ile 4 Telli Kemençe'nin arasındaki ses sahası farkı nedir?**

-3 Telli kemençe, 1,5-2 oktav ses sahasına sahiptir. Ses sahası dar olduğu için hızlı eserlerde keman, kanun, ud, tanbur... gibi hızlı enstrümanlara yetişmesi zordur. Ama 4 Telli Kemençede böyle zorluklar yoktur. 4 Telli Kemençe 3,5 oktav ses sahasına sahiptir; Klavyesi olduğu için net ses alınır ve icra kolaylığı sağlanması açısından kemençenin alt kısmına "pik" takılmıştır. (360° dönebilen vida.) Şuanda pik yerine lastik takılmaktadır.

Enstrümanlar gelişecek, enstrümanlar müziğin silahıdır. Silâhlar geliştikçe müzik de gelişecektir.¹³

¹³ Cafer AÇIN ile yapılan görüşme 11.04.2005.

EK. 3. SEFER YÜCEL AÇIN İLE YAPILAN GÖRÜŞME

***3 Telli Kemeçe ile 4 Telli Kemeçe arasındaki farklardan bahseder misiniz?**

-Tel boyu; köprü ile baş eşik arasındır. Tüm enstrümanlarda 2 tel arası sabittir 3 telli kemeçe hariç. 3 Telli Kemeçe ile 4 Telli Kemeçe'deki akustik kutusu (ses kutusu) aynı formdadır ve bu sebepten dolayı çalgının tınısı değişmemiştir. Kemeçe kemeçedir. 4 Telli kemeçedeki ses kutusu, rezonans, 3 telli kemeçe ile aynı bölgededir sadece tel boyları eşitlenerek çalma rahatlığı sağlanmıştır. Tele tırnağın değmesini sağlamak amacıyla kemeçenin sap üzerine icra rahatlığı olsun diye klavye konuldu. 3 Telli de tizlerde klavye olmadığı için tel tırnak üzerine çıkar ve et ile temas eder ve ses çıkmaz, parmak ses tablosuna değer ve ses surdine olur yani ses kesilir, kısılır. Bu yüzden 4 Telli Kemeçeye klavye konularak icra rahatlığı sağlanmıştır.

***Kemeçeye takılan özel bir tel var mıdır?**

-Kemeçe için yapılmış özel bir tel yoktur. Gerek keman teli, gerek bağlama teli veya tenis raketi için üretilmiş teller kullanılmaktadır.¹⁴

¹⁴ Sefer Yücel AÇIN ile yapılan görüşme 15.04.2005.

EK. 4. Öğr. Gör. Doç. Nermin KAYGUSUZ'UN KEMENÇE HAKKINDAKİ BİLDİRİSİ'NDEN

“Yaylı sazlarımızdan kemençe biri dar ve uzunca biçimiyle yurdumuzun kuzeydoğu bölgesinin halk çalgısı olan Karadeniz kemençesi, diğeri daha çok Anadolu'nun batısında özellikle İstanbul ve çevresinde Türk müziğinde kullanılan armudi biçimli, turnakla çalınan kemençedir. Bu kemençe Fethiye, İnebolu ve civarında da bir halk çalgısı olarak kullanılmaktadır. Ülke sınırları dışında Yunanistan, Yugoslavya ve Bulgaristan'da da kemençeye rastlanmaktadır.”

“Girit Adası'nda kullanılan kemençe 3 telli ve üst eşikle tel boyları eşitlenmiştir. Bulgaristan'da 4 telli olarak görülmektedir.”

“Kemençenin 1850'lerden önceki devrelerde klasik müziğimiz içinde pek yeri yoktu. Daha çok köçekçeler, tavşancalar, semailer ve destanlar gibi halk tarzı ve oyunlu müziklerde yer alırdı. Ancak bu dönem kemençelerin yalnız iki teli icrada kullanılır, en sağdaki 3. Tel ise ahenk teli vazifesi görürdü. 1850'li yıllarda kimin tarafından uygulandığını bilemediğimiz bir gelişme ile bu üçüncü tel, tıpkı diğerleri gibi, melodi icrasına katıldıktan sonra kemençe sesindeki güzellik, tınısındaki sıcaklık sebebiyle hemen sevilmiş ve klasik müziğimizde de önemle yerini almaya başlamıştır.”

“Kemençenin 3. teli kazanmasıyla ses genişlemiş ve bu sazda çok değerli icracılar yetişmeye başlamıştır.”

TahirAğa(ölm.1828)

Vasil(1845-1907)

Nikolaki(ölm.1915)

Cemil Bey (1871-1916)

“Başlangıç döneminin büyük ustalarıdır. Özellikle Vasil ve Cemil Bey bugünün ölçüleriyle bile eşsiz icracılardır. Ancak ellerindeki 3 telli kemençenin imkânlarının bu iki büyük sanatçıyı tam manasıyla tatmin ettiği söylenemez. Nitekim aşağıda belirttiğimiz arayışlar bunu doğrulamaktadır.”

“Salah Birsal'in eserleri bir yönden müzik tarihimize de ışık tutmaktadır. Bunlardan “Ah Beyoğlu vah Beyoğlu” isimli kitabının 19. sayfasında şöyle yazmaktadır:

Ahmed Rasim yüzyılımızın başlarında Tünel ile Galatasaray arasında en aşağı on beş kahve ve gazinonun 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 4. teli eklemek hünerini gösteren Vasil oranın bülbülüdür. 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 4. tel 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 Afyonkarahisar'lı Murad Öztörün'un hatıra notlarında “.....hangi kemençe ile çaldınız? dediğimde en çok 4 telli büyük kemençe ile çaldığını.....” söylediğini yazmaktadır.”

“Her ne olursa olsun, Vasil'in ve Cemil Bey'in 4 telli kemençe kullanmaları bir arayış sayılsa bile en azından büyük bir eksikliğin tespiti ve lüzumlu bir ihtiyacın açık ifadesidir.”

“Bu konuda bilimsel manada, ilk çalışmayı yapan insan H. Sadeddin Arel'dir. Türk Müziği çalgılarından en çok kemençeyi sevmiş ve ona ilgi duymuştur. Hissiyatını şöyle dile getirir:

Ötedenberi kemençenin musikimizde değeri ile mütenasib bir mevki alamadığını görür, bu sazın özellikleri bozulmadan tekamül ettirilecek olursa mühim vazifeler alabileceğini düşünürdüm.”

“Bu duygular ile 1922 yılında tel boylarını eşitlemiş, bir tel daha ilave etmiş ve keman ailesinde olduğu gibi, ayrıca bir de Tenor kemençe düşünerek Soprano, Alto, Bas ve Kontrbas'dan oluşacak kemençe beşlemesini planlamış, yapım işine geçilmiş ve 1934 yılı mart ayı sonlarına doğru, yani günümüzden tam 66 yıl önce bu sazların yapımı gerçekleştirilmiştir. Soprano, Alto, Tenor kemençeler geleneksel kemençe gibi tellere tırnakla temas etmek suretiyle, Viyolonsel ve Kontrbas kemençeler ise teller basılmak suretiyle çalınırdı.”

“Mes'ud Cemil, Ruşen Kam gibi üstadlar bu çalgılarla o zaman kısa bir süre meşgul olmuşlardır. Cüneyd Aksungur isimli bir zatın Cüneyd Orhon'a gönderdiği bir mektupta şunlar yazılıdır;

Sopranoyu rahmetli Hadiye Ötügen, Tenoru Ruşen Kam, Viyolonseli rahmetli Mesud Cemil, Kontrbası da o zamanlar Konservatuar Orkestrasında

(İst. Bel. Konservatuarı) olduğunu zannettiğim Kazım Bey (Tav) isminde bir zat çalıyor idi. Alto kemençe için sanırım Kemal Niyazi Bey'e rica edilmiş o ise pek iltifat göstermemişti. Galiba bu saz da şöylecene bulunmuş, icra kabiliyeti çok su götürür bir genç çocuğa verilivermişti (Mektubun sahibi Cüneyd Aksungur). Bir taraftan Subhi Ezgi'nin güç beğenirliği öte yandan Hüseyin Sadeddin Bey'in hemen ortaya çıkma hususundaki çekingenliği Mesud Cemil ve Ruşen Bey'lerin bir konser verilmesi hususundaki arzularının tahakkukuna imkan vermedi. Onlar da mektep çocuğu gibi aynı eserleri tekrar etmekten bıktılar devamsızlıklar başladı.” Böylece bu konu 1974 tarihine kadar tekrar ele alınmadı. 1974 tarihinde o zaman Ankara Devlet Konservatuarı'nda luthier olarak çok değerli hizmetler vermekte olan Cafer Açın Cüneyd Orhon'la ilk tanışma ve görüşmesinde kemençenin tellerinin eşit boyda olmasının gerekliliğini ısrarla telkin etti. 1975 yılında İstanbul'da tarihinde ilk defa kurulan Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nda Cüneyd Orhon konservatuarın kurucu üyesi ve üç telli kemençe hocası, Cafer Açın da bu konservatuarın Çalgı Yapım Bölümünün kurucusu ve başkanı olarak bir araya geldiler. Kemençe üzerindeki çalışmalar bu sefer sadece üç tellin boylarının eşitlenmesi değil, Arel'in kemençe beşlemesinin ele alınması olarak gündeme geldi. 1976 yılında 4 telli kemençe, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı yönetim kurulu kararı ile, eğitim programına alındı. Hem icrası hem de yapımı hazırlıklarına hızla geçildi. Aynı yıl sonlarına doğru Cafer Açın'ın bilgi ve hüneri ile kısa zamanda gerçekleştirilen on tane soprano, iki tane alto kemençe hazırlandı ve her iki kemençenin de eğitimi Cüneyd Orhon tarafından başlatıldı. Daha sonra Çalgı Yapım Bölümü müfredat programına tenor ve bas kemençeler de alındı.”

“Aradan 24 sene içerisinde 50 civarında öğrenci bu konuda eğitim aldı. Soprano kemençe halen İstanbul Devlet Türk Müziği Klasik Korosu başta olmak üzere çeşitli koro orkestra ve müzik etkinliklerinde Konservatuarımızdan yetişen değerli genç sanatçılar tarafından çalınmakta, Bas kemençe ise genellikle tasavvufi etkinliklerde kullanılmaktadır.”

*Neden Tel Boyları Eşitlenmiş 4 Telli Kemeçe?

“3 telli kemeçe başlangıçta da söylendiği gibi 19. yy ortalarında klasik müziğimize katılmış bir çalgıdır. Telleri bolahenk akorda göre pestten tize doğru yegah-rast-neva (diyapazona göre la-re-la) olarak 4’lü ve 5’li aralıkla sıralanır. Yegah ve Neva telleri aynı boyda, eşikle burgu arası 26 cm.dir. Ortadaki rast teli bir pozisyon yukarıda olmak üzere 30 cm.dir. Görüldüğü gibi 1. ve 3. telleri eşit pozisyonda, orta teli ise ayrı pozisyondadır. Yani asimetriktir. Bu sebeple 1. ve 3. telden orta tele geçileceği zaman el bir pozisyon yukarı çıkar. Telden tele geçerken elin bir aşağı bir yukarı iniş çıkışı, kemeçenin tellerine tırnakla yan taraftan basılarak çalındığı da düşünülürse, icrada ajilite ve imkân bakımından, Cemil Bey’in de deyimiyle “demir leblebi” denilebilecek kadar büyük bir zorluk yaratmaktadır.” (...)

“Halbuki 4 telli kemeçede tel boyları eşit ve 26 cm.dir. Telleri pestten tize doğru kaba çargah-rast-neva-muhayyer (diyapazona göre sol-re-la-mi) olarak 5’li aralıklarla bir düzen içinde sıralanır, pozisyonları simetriktir. (...) Bu simetrik düzen de ve icrada büyük kolaylık getirmektedir. Mesela Santuri Edhem Efendi’nin Şehnaz Longası’nın teslimindeki 9. ve 11. ölçüler 3 telli kemeçede sağlıklı çalınamaz. Halbuki 4 tel ve simetrik pozisyon hem bu türlü icrayı kolay hale getirir, hem de Cemil Bey’in Kürdilihicazkâr Peşrev ve Saz Semaisi, Mesud Cemil Bey’in Nihavend Saz Semaisi ve benzeri diğer eserlerin öğrenim ve icrasında büyük kolaylıklar sağlar. 3 telli kemeçede Yegah-Neva telleri oktav farkı ile aynı armonikleri verir. Buna göre 3 telli kemeçe Yegah ve Rast olarak iki telin armoniklerine sahiptir. 4 telli kemeçe ise Kaba Çargah-Rast-Neva-Muhayyer olarak 4 ayrı telin armonik zenginliğine sahiptir.”

“3 telli kemeçenin sağlıklı kullanılabilir ses sahası Yegah’tan tiz Neva’ya kadar 2 oktavdır. 4 telli kemeçenin sağlıklı kullanılabilir ses sahası kaba Çargah’tan Tiz Gerdaniye’ye kadar 3,5 oktavdır. 3 telli kemeçenin 1. pozisyon itibarıyla ses sahası 1 oktav 4 sestir. 4 telli kemeçenin 1. pozisyon itibarıyla ses sahası 2 oktav 2 sestir. Bu iki oktav iki seslik alanı 3 telli kemeçede ancak büyük ustalar sağlıklı

kullanabilirken 4 telli kemençede bu saha, daha öğrenimin birinci senesinden itibaren kullanım imkânına açıktır. Bu da mesela Benli Hasan Ağa'nın Rast Saz Semaisi'ni ilk iki yıl içinde iyi bir öğrenci, sanatkârane değil ama, doğru seslerle çalabilir demektir."

"3 telli kemençe ile 4 telli kemençenin teknesinde sesi meydana getiren unsurlar açısından hiçbir fark yoktur. 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 3 telli kemençede 3, 4 telli kemençede 4 burgu vardır. Bu bölge sesin oluşması ile ilgili hiçbir etkinliği olmayan sağır bir bölgedir."

"Özet olarak sesi meydana getiren unsurlarda, materyal ve biçim açısından, fark olmadığı için 3 ve 4 telli kemençenin 4 tellideki armonik zenginliğin dışında tını özellikleri aynıdır. Gayet iyi bilinmektedir ki Cemil Bey, Vasil, Aleko Bacanos ve diğer ekoller arasında bariz icra farklılıkları vardır. Bu tavır değişiklikleri kemençelerin farkı olarak algılanmamalıdır. Bu arada bütün kemençeler tel sorunu yaşamaktadırlar. Diğer birçok saz için kendilerine uygun tel bulunabilmesine rağmen kemençeler için bu imkân mevcut değildir. İster istemez kemençe icracıları kendi zevklerine göre değişik materyallerden yapılmış teller kullanmaktadırlar. Bunun da bir fark yarattığı düşünülebilir."

"Kemençe aslında Arel tarafından, Sopranodan Basa bir beşleme olarak düşünülmüştür. İlk etapta uygulama Soprano ile başlamıştır. Soprano kemençenin normal çalınma yeri bolahenk akorddur. Halbuki bugün ülke genelinde yerleşmiş akord kız neyi veya daha pestidir. Bunu karşılayacak kemençe Altodur. Nitekim keman ailesinde de bugünkü icra yeri için viyola kullanılması daha uygundur. Bu suretle Şed-araban, Sultaniyegah gibi pest perdelerde oluşan makamların karar 4'lü ve 5'lilerinde oktavına çıkmak mecburiyetinde kalınmamış olur."

"Tenor, Bas, Kontrabas kemençeler ise bugün için bir emeldir. Ancak müziğimiz, diğer bütün ilim ve sanatlarda olduğu gibi,

gelişmeye ve çağın gereklerine uymaya mecburdur. Sadece geçmişi ile yaşayamaz, bir müze malı veya antik müzik olarak kalmaz. Bunun için önce akord sistemlerimizi “la” diyopazon esasına uygun olarak yeniden düzenlemeli, nota icra edildiği yerde yazılmalı, çok seslilik unsurları geliştirilmeli çalgılar için eserler bestelenmeli, sesler ve sazlar sınıflandırılmalı, form yenilikleri yapılmalıdır. İşte o zaman “kemençe beşlemesi”nin değeri ve gerekliliği anlaşılacaktır.”¹⁵

¹⁵ ÜNSAL, Doç. Nermin, İ.T.Ü.T.M.D.K. , Öğretim Görevlisi, “T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Müzikte 2000 Sempozyumu”ndaki bildirisi, Belge no, 36689.

EK. 5. FİKRET KARAKAYA'NIN 4 TELLİ KEMENÇE HAKKINDAKİ MÜLAHAZALARI

“Dünyanın birçok ülkesinde kullanılan telli sazlara, zamanla, âletin teknik imkânlarını artırmak amacıyla yeni teller eklenmiştir. Ud, uzun bir dönem boyunca beş telli olarak kullanıldıktan sonra, bir bam telinin eklenmesiyle altı telli hale gelmiştir. Henüz çok ender olmakla birlikte yedi telli udlar da yapılmaktadır. Kanun da bugün artık 24 değil, 25 veya 26, hatta 27 telli olarak imal edilmektedir.”

“Geleneksel yaylı sazlarımızdan rebap, tarihi boyunca iki veya üç telli olarak kullanıldıktan sonra, 20. yüzyıl başlarında Eyyubî Mustafa Sunar'ın elinde dört telli bir saza dönüşmüştür. Muhtemelen Mustafa Sunar, İran ve Azerî kemânçelerinde yapılan reformdan ilham almıştır. Bu reform, Türk Rebabı'nın akrabası olan İran Kemânçesi'ni, daha iri ve ahşap gövdeli ve dört metal telli bir saz haline getirmişti. Gerçi Mustafa Sunar, rebabın teknesini büyütmemişti ve tekne, eskiden olduğu gibi gene hindistancevizi kabuğundandı. Ama tel sayısını dörde çıkarmış ve sazına, at kılından yapılan teller yerine, metal sargılı viyola telleri takmıştı.”

“Batı'da, yalnız kemanda değil, bütün keman ailesinde 20. yüzyılda bağırsak tellerin yerini, içi çelik (veya yine bağırsak), metal sargılı teller aldı. Bizde bazı kemençeciler, 20. yüzyılın ortalarında, bağırsak tel yerine, keman, viyola veya viyolonsel için imal edilen telleri kullanmaya başladılar.”

“1976'da açılan Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda hocalığa getirilen Cüneyd ORHON, daha önce Hüseyin Sadettin AREL'in tasarladığı ve uygulamaya koyduğu bir reformu yeniden ele aldı: Orhon, diğer iki kemençe hocasından farklı olarak, Arel'in kemençe beşlemesinin en tiz sesli ve en küçük boyutlu olanını, “dört telli kemençe” adıyla öğretmeyi tercih etti. Böylesi, Konservatuvar'ın kuruluş amacına daha uygundu. Çünkü, AREL'in öğrencileri, uzun çabalarla kurulmasını sağladıkları Konservatuvar'da AREL'in rüyâsını gerçekleştirmeyi hedefliyorlardı. Bu rüyâ, Türk Musikisi'nin makamlarını ve usûllerini, makamların ruhundan çıkarılan bir Türk Musikisi armonisiyle birleştirerek, çok sesli, modern bir Türk Musikisi yaratmaktı. Bu yeni Türk Musikisini seslendirecek orkestranın en önemli sazi ise kemençeydi. Kemençe, tabii, geleneksel haliyle kullanılmayacak, keman ailesi gibi bir yaylılar ailesine dönüştürülüp teknik kapasitesi artırılacaktı.

AREL, bu fikrini uygulama alanına koydu; beş ayrı boyda, hepsi de dört telli yeni kemençeler yaptırdı. Dönemin seçkin müzisyenleri bu sazlar üzerinde çalıştı. Bazı özel konserlerde bu sazlar kullanıldı. Ama çok geçmeden bu sazlar bir kenarda unutuldu.”

“Cüneyd ORHON’un dört telli kemençesi, gerçekte AREL’in soprano kemençesidir. Burguların önünde yer alan bir baş eşikle tellerin boyu eşitlenmiştir. Tellerin akordu kemandaki gibidir. Saza takılan teller de krom sargılı çelik keman telidir.”

“Bu çelik tellerden bağırsak tel sesi çıkması beklenemez. Herkesin bağırsak tel sesini sevmesi de. Bazıları bağırsak telin kendine özgü hafif hışırtılı ve haşin, aynı zamanda yumuşak ve dolgun sesini sever. Bazıları da, çelik tellerin net, parlak ve metalik tınısını. Bu tamamen zevk meselesidir. Dört telli kemençenin asıl farkı, takılan tellerde değildir. Cüneyd Orhon, üç telli kemençe çaldığı Radyo yıllarında da sazına krom sargılı çelik keman telleri takıyordu. Asıl fark, tel boylarının eşitlenmesinde ve tellerin beşli aralıklarla akortlanmasındadır. Bu, sazın pozisyonlarını tamamen değiştirmiş, açık tel kullanımını artırmıştır.”

“Bir de tuşun göğüs üzerindeki uzantısından bahsetmek gerekir. Tuşun, kemandaki gibi, göğüsten belli bir yükseklikte uzayıp gitmesi, çok tiz sesleri elde etmeyi sağlayan pozisyonların göğüs üzerine gelmesi yüzünden, göğsün titreşimini engellemeyi amaçlar.”

“Sonuç olarak, bir modernleşme adımının eseri olan dört telli kemençe, yapısal olarak eski kemençeden bir hayli uzaklaşmıştır. Ama tını bakımından, Cüneyd Orhon’un üç telli kemençesinden hemen hemen hiçbir farkı yoktur.¹⁶”

¹⁶ KARAKAYA, Fikret ile görüşme. F. KARAKAYA TRT Radyo sanatçısıdır, 3 telli kemençe icracılarından. 03.06.05.

EK. 6. SELİM GÜLER İLE YAPILAN GÖRÜŞME

*4 Telli Kemeçe ile ilgili görüşleriniz nelerdir?

-4 Telli Kemeçe'nin ses sahası, 3 Telli Kemeçe'nin ses sahasına göre genişlediğini kabul edebiliriz; Fakat ses tınısı olarak halen 3 Telli Kemeçe'nin tınısını (Otantik ses) yakalamış değildir.¹⁷

¹⁷ Selim Güler ile yapılan görüşme, 31.05.2005. Selim Güler, T.C. Haliç Üniversitesi Öğretim Görevlisi, halen Kültür Bakanlığı İst. Devlet Türk Müziği Topluluğu'nda Kemeçe sanatçısı ve aynı zamanda "İstanbul Sazendeleri" Grubu'nda sanatını icra etmektedir.

EK. 7. DERYA TÜRKAN İLE YAPILAN GÖRÜŞME

* 4 Telli Kemeçe ile ilgili düşünceleriniz?

-4 Telli kemeçe, kemandan esinlenerek yapıldığı için (pozisyon ve klavyenin uzunluğu, eşiği, tellerin akordu...) klasik kemeçenin bütün formunu, ses rengini bozmuştur. Her ne kadar pozisyon zenginliği, çalınış kolaylığı için 4 telli kemeçe yapılsa da, müziğe bir faydası olmadığı gibi klasik kemeçenin kendine has olan özel sesini bozmuştur.¹⁸

¹⁸ Derya Türkan ile yapılan görüşme 08.12.2005. Derya Türkan; TRT Radyo Sanatçılarındandır. Ayrıca "İnce Saz" Grubunda 3 telli kemeçesi ile sanatını icra etmektedir.

EK. 8. Binnaz ÇELİK İLE YAPILAN GÖRÜŞME

*** 4 telli kemençe ile ilgili görüşleriniz nelerdir?**

-4 telli kemençe bence 3 telli kemençenin, gelişmiş hali değil, değişmiş halidir. 4 telli kemençeye yapılan klavye ilavesiyle, enstrumanın sonoritesini, keman ve kemençe arasında bir yere oturtulmuştur. 4 telli kemençenin en büyük artısı, tel boylarının eşitlenmesi olarak gözüktü de, iyi bir icracı, 3 telli kemençede de 4 telli kemençeye yakın bir ajiliteye sahip olabilir.

*** Neden 4 telli kemençeden 3 telli kemençeye geçtiniz?**

-Gerçek kemençe tınısını elde etmek amacıyla 3 telli kemençeye geçtim. Önceleri 3 telli kemençede baş eşik kullanarak tel boylarının eşit olması avantajını yaşadım fakat bazı makamların icrasında ve transpoze çalarken, ortadaki “Rast” telinin bir pozisyon yukarıda olması, icrada büyük avantaj sağladı.¹⁹

¹⁹ Binnaz ÇELİK ile yapılan görüşme 06.01.06 B. ÇELİK; Kültür Bakanlığı İst. Devlet Türk Müziği Topluluğu'nda kemençe çalmaktadır. Ayrıca T.C. Haliç Üniv. Öğretim Görevlisi'dir.

EK. 9. CÜNEYD ORHON'UN BİYOGRAFİSİ

“25 Temmuz 1926’da İstanbul’un Çamlıca semtinde doğdu. Babası İbrahim Hilmi Orhon emniyet teşkilatında çalışmış, emniyet amiri rütbesiyle emekli olmuştur. Annesi Mihriban Orhon Üsküdar Fransız Sörler Okulu mezunu, amatör olarak ud çalan, musiki sever bir insandı. Cüneyd Orhon ilk ve orta öğrenimini babasının görevli olarak bulunduğu çeşitli Anadolu illeri ve ilçelerinde tamamladı. 1949’da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi (bugün Mimar Sinan Üniversitesi) İç Mimarî Bölümünü bitirdi. Musikiye 1946’da Üsküdar Musiki Cemiyeti’nde başladı. Burada Emin ONGAN’dan repertuar, üslup ve genel musiki bilgileri öğrendi. Bir yandan da, Kemal Niyazi SEYHUN’dan iki yıl kemençe dersleri aldı (1946–1948). Kısa bir süre İleri Türk Musikisi Konservatuari’na devam etti. 1948’den 1951’e kadar Ercümen Berker’in sonra Nevzat Atlığ’ın yönettiği Üniversite Korosu’nun radyo ve salon konserlerinde kemençe çaldı. 1949’da İstanbul Radyosu’nun yayınlarına katılmaya başladı. Aynı yıllarda Münir Nurettin Selçuk’a eşlik etti.”

“Cüneyd Orhon 1951’de Müzik Yayınları şefi Cevdet Kozanoğlu’nun daveti üzerine Ankara Radyosu’na geçti. 1951’den 1985 yılına kadar daha sonra “TRT” adını alan Türkiye Radyoları’nın bünyesinde kemençe icracısı, İzmir Radyosu Türk Müziği şefi, İstanbul Radyosu Türk Müziği Şubesi şef yardımcısı, İstanbul Radyosu Türk sanat ve Halk Müziği şubesi müdürü, TRT Müzik Dairesi başkanı, TRT Yönetim Kurulu üyesi, genel müdür özel müşaviri, Araştırma ve İnceleme Kurulu üyesi, Repertuar Kurulu Üyesi, çeşitli jüri ve komisyonlar da üye, stajyer icracılara eğiticilik görevlerinde bulundu. 1961 yılında bir dönem için Bağdat Konservatuari’nda ders verdi. 1963–1996 yılları arasında Münir Nuritten Selçuk yönetimindeki İstanbul Belediye Konservatuari İcra Heyeti’nde kemençe çaldı. 1964’te kısa bir süre için Columbia plak şirketinde müşavirlik görevinde bulundu. Kurucu üyeleri arasında yer aldığı Türk Musikisi Devlet Konservatuari’nda yönetim kurulu üyesi, danışma birimi üyesi ve repertuar öğretmeni görevlerini üstlendi; 1975’ten bu yana bu konservatuarda kemençe öğretmeni olarak çalışmakta, değerli öğrenciler yetiştirmektedir. Cüneyd Orhon bütün bu çalışmalarıyla, son elli yılda Türk Musikisi’nin en önemli icra, yayın, eğitim ve öğretim kurumlarında çok önemli görevler üstlenmiş bir musiki adamıdır.”

“Cüneyd Orhon nota yayıncılığı alanında da çalıştı. İlk nota yayını 1956’da basılan Hicaz Faslı’dır. 1970’de Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı olarak kurulan bir heyetle birlikte hazırladığı altı fasiküllük “Türk Musikisi Klasikleri” ile, gene Milli Eğitim Bakanlığı yayınları için hazırladığı “Suznak Faslı” (1974) bu alandaki öteki yayınlarıdır.”

“Cüneyd Orhon son elli yılın en değerli kemençecilerinden biridir. Türk Musikisinin zor sazlarından biri olan kemençeyi büyük bir başarıyla çalmaktadır. Makamları, perde ve aralıklarını iyi bilen, sayısız klasik eserin notaları üzerinde çalışmış, geniş bir musiki birikimi olan, bilgili, araştırmacı, zevki yüksek bir sanatçı ve musiki adamıdır. Orhon, armudi kemençenin bilinen en eski üstadı olan Vasil’in (1845-1907) Kemal Niyazi Seyhun’la (1885-1967) günümüze ulaşan, daha çok uzun yay tekniğine dayanan kemençe üslubunun yenilikçi bir izleyicisidir. Henüz yayımlanmamış olan bir kemençe metodu vardır.”

“Cüneyd Orhon’un 1960 sonrası icralarından seçilmiş taksimlerle saz semailerinden derlenmiş disk/kasetindeki, ilk on icrada 3 telli kemençe, öteki icralarda ise 4 telli kemençe kullanılmıştır.”²⁰

²⁰ AKSOY, Bülent’in, Cüneyd ORHON ile röportajı, Kalan Müzik, Arşiv Serisi, “Cüneyd Orhon”, CD’si kitapçığı, İstanbul, 2000.

EK. 10.

21

²¹ ORHON, Cüneyd, İ.T.Ü. T.M.D. Konservatuarı Çalgı Eğitim Bölümü'ndeki sınıfında çekilmiş resmi, İstanbul, Nisan, 2005.

EK. 11. CAFER AÇIN'IN BİYOGRAFİSİ

“30 Ağustos 1939 yılında Ankara’da dünyaya gelmiştir, Üsküp’lü Sefer Bey ve Ankara’lı Emine Hanım’ın oğullarıdır. Zehra Hanım’la evli olan Açın, üç çocuk babasıdır. Çocukları Dilek, Sefer Yücel ve Serdar’dır. Sanat çalışmalarına 5–6 yaşlarında başlayan Açın, 11 yaşında ilk minyatür enstrüman sergisini Dil ve Tarih, Coğrafya Fakültesi salonunda açmıştır. Bu sergi Milli Eğitim Bakanlığı önderliğinde açılmış ve büyük ilgi uyandırmıştır. Eğitimini Ankara’da sürdürmüş, Teknik Öğretmen Okulu’nun Enstrüman (Müzik Aletleri) Yapım Bölümü’ne devam etmiş, bölümün 1957 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı’na nakledilmesi üzerine eğitimini orada tamamlamıştır. Ankara Devlet Konservatuvarı’nda Enstrüman Bilimi ve Yapımı dallarında Mithat Arman, Bahri Yakut, İbrahim Sakarya, M.R.Gazimihal gibi kıymetli Türk hocalarından ve ayrıca dünyaca ünlü iki yabancı hocadan Prof. Christian Schertel (Alman) ve Etienne Vatelot (Fransız)’dan büyük ölçüde yararlanmıştır.”

“Hocalarının yakın ilgisi AÇIN’ın mesleğinde daha iyi yetişmesini sağlamış, en büyük ilgi ve desteği Mithat Arman’dan görmüştür. Güzel sanatların her dalıyla uğraşmış, şiir, beste ve resim çalışmaları yapmış, çizmiş ve uygulamış olduğu yüzlerce desen ve motifler enstrüman süsleme sanatında yeni bir ekolün gelişmesini sağlamıştır. Türk folkloru üzerine uzun yıllar araştırmalar yapmış, birçok sergiler açmış, konferanslar vermiş ulusal ve uluslararası kongrelere, kurultaylara ve sempozyumlara katılmış, bildiriler sunmuş, makaleler yayınlamış, kendi dalında birçok uluslararası yarışma da ülkemizi başarıyla temsil etmiştir. Kendi imkanlarıyla kurslar açmış, yüzlerce enstrüman yapım sanatçısı yetiştirmiş, yakın zamana kadar yurdumuzda yabancılar tarafından yapılmakta olan enstrümanlarımızın tamamen Türk sanatçıları tarafından yapılmasını sağlamış, 1976 yılında İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı’na da Enstrüman Yapım Bölümü’nü kurmuştur.”

“Birçok Türk Enstrümanında gelişmeler yapmış, standartlarını, plan ve projelerini, perde aralıklarını, frekanslarını, ses sahalarını, gerilim ve basınçlarını tespit etmiş, Enstrüman Bilimi ve yapımıyla birçok kitap yazmış ve yayınlamıştır. Unesco tarafından hazırlanan Dünya Müzik Tarihine Geleneksel Türk Sazlarının Tarihçesi ve Tanıtımı Bölümü’nü yazmıştır. 30 kadar tek sesli ve çok sesli Türk Müziği bestesi yapmış, Mut, Çağlar ve Yaren gibi sazları

gerçekleştirmiş, ilk 4 yeni Türk Piyanosunun yapımında bulunmuş, Türk Musikisi Piyanosu'nun Plan ve Projelerini hazırlamış ve yapım safhasına getirmiştir.” ²²

²² AÇIN, Cafer, “Klasik Kemeçe Yapım Sanatı ve Sanatçıları” kit. , s.3, 2001, İst.

EK. 12. SEFER YÜCEL AÇIN'IN BİYOGRAFİSİ

“31.07.1968 Ankara’da doğdu. İlk ve orta öğrenimini İstanbul Nişantaşı, Nilüfer Hatun İlköğretim Okulu’nda tamamladı. Annesi Zehra Hanım piyanist, babası enstrüman bilimcisi ve yapım sanatçısı olan Yücel AÇIN’ın ortaokul yıllarında babasının mesleğine ilgi duyması sanatçı bir ailenin çocuğu olması onu enstrüman yapım sanatçısı olmaya iten önemli bir etken olmuştur.”

“Enstrüman yapım sanatının Türkiye’de gelişmesini ve yayılmasını sağlayan, bu alanda yüzlerce öğrenci yetiştirmiş olan Cafer AÇIN’ın oğludur. Babasının İ.T.Ü.T.M.D.K. bünyesinde kurmuş olduğu Enstrüman Yapım Bölümü’ne ortaokulu bitirdikten sonra 1982 yılında özel yetenek sınavlarıyla girdi. Girmiş olduğu imtihanlarda büyük başarı göstermiş ve 1982-83 öğretim yılında bu bölümde eğitime başlamıştır. 3 Yıl lise, 2 yıl ön lisans, 2 yıl da lisans eğitimi olmak üzere 7 yıl eğitim görmüştür. Almış olduğu eğitimin sayesinde yaylı, mızraplı, tuşlu, vurmali, nefesli sazların bilimi ve yapımını detaylı bir şekilde öğrenmiştir.”

“Bölümün yüksek kısmında yaylı sazları kendine branş olarak seçti. O yıllarda yapmış olduğu kemane ile 1986 yılında “Polonya, Poznan, Uluslar arası Keman Yapım Yarışması ”nda Türkiye’yi başarı ile temsil etti.”

“1989 yaz döneminde konservatuardan mezun oldu. 1989-90 yılları arasında ücretli olarak mezun olduğu bölümde ders vermiş, 1990 yılında “Araştırma Görevlisi” (Asistanlık) sınavlarını kazanarak bu görevi yürütmüştür. Aynı yıl İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde Musiki Sanat Dalı, Türk Halk Oyunları alanında Yüksek Lisans imtihanlarını kazanmış, gerekli kredili derslerini tamamlayıp, “Türk Halk Müziği Yaylı Sazlarından Kemane’nin Doğuşu, Yapımı ve Ailesi’nin Oluşması” konusunda hazırlamış olduğu tezinin kabul edilmesiyle de 1993 yılında Yüksek Lisans Diplomasını almıştır.”

“1993 yılında “Sanatta Yeterlilik” sınavını kazanarak, Doktora Programına eşdeğer olan İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Ana Sanat Dalı T.H.M. “Bağlama ve Kemane’nin Son Yapım Teknikleri” adlı tezi kabul edilerek Eylül 1998’de “Sanatta Yeterlilik” (Doktora) diplomasını almıştır.”

“1983 II.Uluslararası İstanbul Festivali bünyesinde;

- *Urart Sanat Galerisinde “Enstrüman Yapım Sergisi”ne katıldı.*
 - *1996 yılında Harbiye Askeri Müzesi’nde yapılan Enstrüman Yapım Bölümü’nün sergisine eserleriyle katıldı.”*

- *“Günümüz Türkiye’sinde Kim Kimdi, Who’s Who” Ansiklopedisi’nin 1987-88 yayımında biyografisi yayımlandı.”*

“İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Mezunlar Derneği’nin çıkarmış olduğu “Bizim Dergi” adlı dergide Enstrüman Bilimi ile ilgili konularda yazıları yayınlanmıştır.”

“Halen sanatsal değeri yüksek olan birçok enstrümanlar üretmektedir. Eserleri herkesçe beğenilen S.Yücel AÇIN, İ.T.Ü. T.M.D.K. Enstrüman Yapım Bölümü, yaylı Sazlar Ana Sanat Dalı’nda Öğretim Görevlisi olarak çalışmalarını sürdürmektedir.”

“S.Y. AÇIN; Bağlama, Tanbur, Ud, Lavta, Gitar, Kemane, Klasik Kemeçe, Keman, Viyola, Viyolonsel, Kontrabas ve Piyano’yu Türkiye’de en iyi yapan sanatçılardan birisidir.” 23

ÖZGEÇMİŞ

Dilber ERSU İskenderun'da 08.06.1979'da dünyaya geldi. İlkokulu bitirdikten sonra 1990 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim Bölümü'ne girdi. 1996 yılında bu bölümün Kemeçe kısmından mezun olup, Ses Eğitimi (Şan) Bölümü'nü kazanmasına rağmen o sazını tercih edip, Temel Bilimler Bölümü'ne geçip, üniversiteden 2001 yılında mezun olmuştur.

2001 yılında İstanbul Devlet Tiyatrosu'nun "Kaygusuz Abdal" adlı oyununda görev aldı, 2003 yılında "Osmanlı Dram Kumpanyası" adlı oyununun müziklerini düzenledi, 2004 yılında "Bedreddin" adlı oyunun müziklerini besteleyen Sayın Timur SELÇUK ile çalışmaları halen devam etmektedir. Bu oyunda müzisyen olarak görev yapmıştır.

EKLER

EK1. Cüneyd ORHON ile görüşme.....	35
EK2. Cafer AÇIN ile görüşme.....	39
EK3. Sefer Yücel AÇIN ile görüşme.....	40
EK4. Doç. Nermin KAYGUSUZ'un bildirisi.....	41
EK5. Fikret KARAKAYA ile görüşme.....	47
EK6. Selim GÜLER ile görüşme.....	49
EK7. Derya TÜRKAN ile görüşme.....	50
EK8. Binnaz ÇELİK ile görüşme.....	51
EK9. Cüneyd ORHON'UN biyografisi.....	52
EK10. Cüneyd ORHON'UN kemeçe ile resmi.....	54
EK11. Cafer AÇIN'IN biyografisi.....	55
EK12. S. Yücel AÇIN'IN biyografisi.....	57