



Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

Müzik Eğitimi Bilim Dalı

**KUZEY IRAK İLE TÜRKİYE'DE 'KANUN' ENSTRUMANI İCRA  
ÜSLUPLARININ KARŞILAŞTIRILMASI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA**

Nozad Taha KHUDHUR

Yüksek Lisans Tezi

Van, 2017

**KUZEY IRAK İLE TÜRKİYE'DE 'KANUN' ENSTRUMANI İCRA  
ÜSLUPLARINININ KARŞILAŞTIRILMASI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA**

Nozad Taha KHUDHUR

Danışman

Doç. Dr. Serap YÜKRÜK

Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

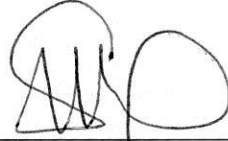
Müzik Eğitimi Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

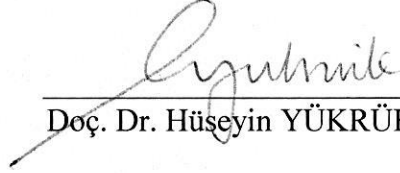
Van, 2017

## KABUL VE ONAY

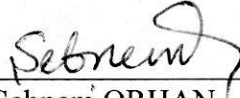
Nozad KHUDHUR tarafından hazırlanan “Kuzey Irak İle Türkiye’de Kanun Enstrümanı İcra Üsluplarının Karşılaştırılması Üzerine Bir Araştırma” başlıklı bu çalışma, 09.02.2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Doç . Dr. Serap YÜKRÜK (Danışman) (Başkan)



Doç. Dr. Hüseyin YÜKRÜK



Doç. Dr. Şebnem ORHAN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Fuat Tanhan

Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

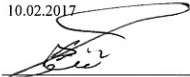
Hazırladığım tezin/tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezim/Raporum sadece Yüzüncü Yıl Üniversitesi yerleşkesinden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun ~~2~~ 1 Yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

10.02.2017



Nozad KHUDHUR

## TEŞEKKÜR

Araştırma sürecim içerisinde, bana her zaman destek olan, verilerin analizinde ve yorumlanmasında büyük katkı sağlayan, çalışmamın her aşamasında bilgi birikimiyle ve danışmanlığıyla katkılarını esirgemeyen danışman hocam Doç. Dr. Serap YÜKRÜK'e ve Doç. Dr. Hüseyin YÜKRÜK'e, destekleriyle beni hiç yalnız bırakmayan hocalarım Kadir YILMAZ, Deniz KÖKTAŞ, Ciwan OSMAN, Dilan MELEKİ ve Lewent WEHAP'a Teşekkürlerimi sunarım.



## ÖZET

KHUDHUR, Nozad. *KuzeyIrak İle Türkiye’de ‘Kanun’Enstrumanı İcra Üsluplarınınin Karşılaştırılması Üzerine Bir Araştırma*, Yüksek Lisans Tezi, Van, 2017.

Bu araştırmada ” Kuzey Irak ile Türkiye’de kanun enstrumanının icra üsluplarının, teknik ve süsleme açısından karşılaştırması yapılmıştır.Örneklendirmeler de her iki ülkede tanınmış beş eser incelenmiştir. Çalışmada kullanılacak eserler, iki ülke de bilinen ve icra edilen eserlerler arasından rastlamsal olarak seçilmiştir. Seçilen eserler Türkiye ve Kuzey Irak’ta alanında uzman üçer icracı tarafından seslendirilmiş ve araştırmacı tarafından kayıt altına alınmıştır. Elde edilen kayıtlar teknik ve süsleme açısından incelenmiştir.

Bu çerçevede araştırmanın amacı; Türkiye ve Kuzey Irak’taki müzisyenlerin kanun enstrumanını çalma biçimlerinin teknik ve süsleme açısından karşılaştırılması olmuştur. Elde edilen bulgulardan her iki ülke icracılarının kanun çalma biçimlerinin teknik ve süslemeler açısından farklı olduğu görölmüştür. Türkiye deki müzisyenlerin çalma biçimleri duruş, tutuş, parmakları kullanma durumu, her iki eli kullanma durumu, mızrapları kullanma biçimi ve icra sırasında melodilerin harmoni oluşturacak biçimde çalınması ile tremolo, glisando, staccato, vibrato vb. tüm teknik süslemeleri Kuzey Irakta ki müzisyenlere göre daha farklı kullandıkları görölmüştür. Elde edilen kayıtlarda Kuzey Irakta ki müzisyenlerin belli bir metot ve üslup çerçevesinde değil daha çok bir başka duyumu taklit ederek icra ettikleri izlenmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Kanun, İcra, Üslup

## ABSTRACT

KHUDHUR, Nozad *This Comparison Study Presents Different Styles Of Playing (Kanun) Instrument Between Both Countries Turkey And North of Iraq.* Master Degree Thesis Van 2017.

This study is a comparative study on different styles of playing Kanun, a stringed musical instrument in term of technique and aesthetic in Turkey and Northern Iraq. The five samples famous songs are recognized in both Turkey and Northern Iraq. These pieces of music were chosen randomly in both countries, they were performed by three specialist musicians in each country and they were video recorded and analyzed technically and aesthetically by the candidate student of this thesis.

In this frame the purpose of this study is to demonstrate the different technique of playing the musical instrument Kanun in the point of view of technique and aesthetic in both Turkey and Northern Iraq.

From the conclusion obtained, it can be seen that the playing style of the performers of the two countries are different from each other Technically and Aesthetically. The style of Turkish musicians in playing Kanun instrument are: Tremolo, Glissando, Staccato, Vibrato and so on with the different method of stance, grip, use of fingers, use of both hands, use of psalms and playing melodies in harmony during the playing performance. It was seen that all the technical tricks were used differently from the musicians of Northern Iraq; the analyzed records show that Northern Iraq musicians were imitating in performing without adapting a certain style but imitating other sensations.

**Key Words:** Kanun, Genre, Performing

## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL VE ONAY</b> .....	<b>i</b>
<b>BİLDİRİM</b> .....	<b>ii</b>
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	<b>iii</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>iv</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>v</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>vi</b>
<b>TABLolar DİZİNİ</b> .....	<b>viii</b>
<b>1. BÖLÜM</b> .....	<b>1</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>1.2.Problem</b> .....	<b>3</b>
<b>1.3. Araştırmanın Amacı</b> .....	<b>3</b>
<b>1.4. Araştırmanın Önemi</b> .....	<b>3</b>
<b>1.5. Sınırlılıklar</b> .....	<b>4</b>
<b>1.6. Tanımlar</b> .....	<b>4</b>
<b>2. BÖLÜM</b> .....	<b>7</b>
<b>2.1.Kanun</b> .....	<b>7</b>
2.1.1. Kanun Nedir? .....	7
2.1.2. Kanun Tarihi .....	8
2.1.3. Kanunun Organolojik Açıdan İncelenmesi .....	10
2.1.3.1. Çeng – Arp .....	11
2.1.3.2. Nüzhe – Santur .....	12
2.1.3.3. Mugni .....	13
2.1.4 Bir Çalgı Olarak “Kanun” Adının Morfolojik Değişiklikleri ve Kullanım Coğrafyası .....	14
2.1.5 Kanun Enstrümanının Türk Müziğinde Ortaya Çıkması .....	14
2.1.6. Kanun’un Arap Müziğindeki Yeri Ve Önemine Dair Görüşler .....	16
2.1.7. Kanunda Sağ ve Sol El Kullanım Teknikleri .....	17
2.1.8.Kanun'un Ses Alanı Ve Bu Alan İçindeki Perdelerin İsimleri .....	19
<b>3.BÖLÜM</b> .....	<b>20</b>



<b>İlgili Yayın ve Araştırmalar .....</b>	<b>20</b>
<b>4. BÖLÜM .....</b>	<b>24</b>
<b>YÖNTEM.....</b>	<b>24</b>
<b>4.1. Araştırmanın Modeli.....</b>	<b>24</b>
<b>4.2. Çalışma Grubu .....</b>	<b>24</b>
<b>4.3. Veri Toplanması .....</b>	<b>24</b>
<b>5. BÖLÜM .....</b>	<b>26</b>
<b>BULGULAR VE YORUMLAR .....</b>	<b>26</b>
<b>5.1. A. Teknik Açısından.....</b>	<b>26</b>
5.1.1. Duruş-Tutuş Uygunluk Durumu.....	26
5.1.2. Parmakların Kullanılma Durumu (Duate Uygunluk Durumu).....	26
5.1.3. Sağ-Sol, Alt-Üst Mızrap Kullanım Durumu.....	27
5.1.4. Akorların Kırılarak ya da Armonik Çalınma Farklılıkları Durumu .....	27
5.1.5. Parmak Glisandosunu Yapma Durumu .....	28
5.1.6. Seslendirilen Register (Oktav) Farklılıkları ve Benzerlikleri.....	28
5.1.7. İki El ya da Tek El Kullanılarak Armoni Oluşturma Durumu .....	28
5.1.8. İki Eli Paralel Olarak Kullanılarak Armoni Oluşturma Durumu.....	28
5.1.9. Seslerin Koma Değerlerini Doğru Kullanma Durumu .....	28
<b>5.2. B- Süsleme Açısından .....</b>	<b>31</b>
<b>6. BÖLÜM .....</b>	<b>33</b>
<b>SONUÇLAR VE ÖNERİLER .....</b>	<b>33</b>
<b>6.1. Sonuçlar.....</b>	<b>33</b>
<b>6.2. Öneriler .....</b>	<b>35</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>36</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>38</b>
<b>ÖZ GEÇMİŞ.....</b>	<b>44</b>

## TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1. Bir tam aralık açılımı .....	4
Tablo 2. Çeng .....	11
Tablo 3. Nüzhe – Santur .....	12
Tablo 4. Mugni.....	13
Tablo 5. Kanunda Mızrap Kullanımı.....	17
Tablo 6. Kanunda Tüm Parmakların Kullanımı .....	18
Tablo 7. Kanunun Mızrapsız İcra tekniği .....	18
Tablo 8. Kanunda Ses Sınırları. ....	19
Tablo 9. Türk müziğinde kullanılan değiştirme işaretleri.....	29
Tablo 10. Arap Kanun Enstrümanı.....	38
Tablo 11. Türk Kanun Enstrümanı.....	38
Tablo12. Ada sahillerinde bekliyorum.....	39
Tablo 13. Bint alçelebiye.....	40
Tablo 14. Nihavent Longa.....	41
Tablo 15. Sulaf.....	42
Tablo 16. Were kurban.....	43

Bu Hazırladığım Tezi Babamın Ruhuna sunuyorum

# 1. BÖLÜM

## GİRİŞ

"Yaklaşık iki milyon yıllık bir geçmişi olduğu tahmin edilen insanoğlu doğduğu çevrede sürekli olarak seslerle etkileşim içerisinde bulunur. Kültürel ve toplumsal bir varlık olan insan, sesleri bir anlatım sanatı şeklinde ortaya koymuştur. Bu anlatım sanatı ise müziktir. Müzikteki temel nitelikler seslerin süresi, seslerin kullanım yolları, ses aralıkları, ritm ve ölçüdür. İnsanlık tarihinin gelişiminin başlangıcından beri var olan müzik, kültür tarihinin önemli bölümlerinden birisidir" (Say, 2003, s.17).

"Müzikal sesler kendi karmaşıklıkları içerisinde çok değişiklerdir. Örneğin bu sesler tek bir çalgının veya insan sesinin sinüs dalgasına yakın, daha basit bir yapıda olabileceği gibi, senfonik bir orkestranın karmaşık ses yapısı şeklinde olabilirler. Bütün çalgı ve insan seslerinin, her bir nota için değişik bir tonal yapıya sahip olduğu bilinmektedir. Müzikal bir ses içerisinde, tek bir frekansa sahip basit seslerin aksine, farklı birçok frekans bulunabilir. Temel frekans ve onun düzenli katlarından oluşan frekanslara harmonikler denilmektedir. Harmonik yapı, çalgının ses rengini belirleyen en önemli öğelerdendir. Harmonik içerik, bir çalgının gövdesinin şekline, büyüklüğüne, kullanılan ağacın türüne ve durumuna, hatta cilasına bağlı olarak o çalgıya özgü bir şekilde oluşacaktır (Everest, 2001).

Kaliteli bir çalgıdan beklenen, kendi ses aralığındaki tüm frekansları dengeli ve olabildiğince güçlü bir şekilde üretebilmesidir. Fakat çalgıların doğal yapılarından da kaynaklanabilecek nedenlerden dolayı, çalgıların kendi ses aralıklarındaki bazı bölgelerde, ses düzeylerinde ani iniş ve çıkışlar olduğu bilinmektedir. Dünyada birçok sanatçı, gerek konserlerinde gerekse stüdyo kayıtlarında, olabildiğince dengeli ve güçlü ses üretebilen çalgıları tercih etmektedirler çünkü çalgı eğitiminde kısa sürede sonuca ulaşabilmek için sahip olunan enstrümanın ses kalitesi sürece direk etkili bir temel unsurdur. Bu durum müzik eğitiminde, müzik öğretmenliğinde, müzik icrasında aynı şekilde önemlidir.

"Müzik eğitimi, temelde bir müziksel davranış kazandırma, müziksel davranış "değiştirme veya bir müziksel davranış geliştirme sürecidir. Bu süreçte daha çok, eğitim gören bireyin kendi müziksel yaşantısı temel alınır, bu temelden yola çıkılarak belirli amaçlar doğrultusunda planlı, düzenli ve yöntemli bir yol izlenir ve bu yolla belirli hedeflere erişilir" (Uçan, 2005,s.14).

"Müzik öğretmenliği eğitiminde önemli bir yer tutan çalgı eğitimi; bireyin anatomik, fizyolojik yapı özelliklerine uygun olarak, çalgısını sanatsal ve eğitsel amaçlar doğrultusunda, belirli teknik ve müzikal duyarlılıkla doğru, güzel ve etkili kullanabilmesi için gerekli davranışlar kazandırma sürecidir" (Eren özlü, 2004, S. 5) .

Müzik eğitimi programları incelendiğinde; programların batı müziği ve türk müziği alanına dair iki temel alan derslerini içerdiği görülmektedir. Bu içerikte yer alan türk müziğinin önemli çalgılarından birisi de kanundur. Türk müziğinin yaygın olarak kullanılan çalgıların birisi olan kanunun eğitimi, Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarının açılışına kadar, çeşitli özel eğitim kurumlarında ve kişilerin özel ilgileriyle sürdürülmüştür. Bu dönemden itibaren kanun eğitimi çeşitli üniversitelerin müzik bölümlerinde resmi olarak yer almıştır (Kahyaoğlu, 2009,s. 23-25).

Bu çalışmada, öncelikli olarak "Kanun Çalgısı" adının morfolojik değişiklikleri, ilk çıkış dönemi tarihsel süreç içerisindeki gelişimi, kanun çalgısının özellikleri, çalma teknikleri ve süslemeleri hakkında bilgi verilmeye çalışılacaktır.

## 1.2.Problem

Yukarda ifade edilen kavramlar çerçevesinde bu araştırmanın problem cümlesi şu şekildedir:

Kuzey Irak ile Türkiye arasındaki ‘‘Kanun’’ Enstrümanı icra üslupları, teknik ve süsleme açısından farklılıklar nelerdir?

Alt Problemler

Çalışma grubunda;

- 1- Kuzey Irak'ta kanun çalgısını çalma teknikleri açısından süslemeler nasıl kullanılmaktadır?
- 2- Türkiye’de kanun çalgısının çalma teknikleri açısından süslemeler nasıl kullanılmaktadır?
- 3- Kuzey Irak ve Türkiye’de kanun çalgısının çalma teknikleri açısından süslemelerde farklılıklar ve benzerlikleri nelerdir?
- 4-Kuzey Irak ve Türkiye’deki müzik grupları arasında kanun enstrümanın etkinliği arasındaki fark nedir?

## 1.3. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; Kuzey Irak ile Türkiye’de kanun çalgısının icra tekniklerini ve üsluplarını karşılaştırmak. Bu karşılaştırma sonucunda iki ülkenin icra tekniklerinin ve üsluplarının farklılık ve benzerliklerini ortaya koymaktır.

Araştırmanın bir diğer amacı da, kanun çalgısı ile ilgili ileriki dönemlerde yapılacak olan araştırmalara ışık tutmaktır.

## 1.4. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Kuzey Irak'ta bu alanda yapılan ilk araştırma olması ve ayrıca Kuzey Irak ile Türkiye’deki kanun çalgısının icra şekillerinin ortaya koyması açısından önemli görülmektedir.

## 1.5. Sınırlılıklar

Bu Araştırmada Kuzey Irak ve Türkiye’de kanun enstrümanı icra üslupları karşılaştırılırken, teknik açıdan ve süsleme açısından karşılaştırılmıştır. Teknik açıdan duruş, parmak kullanımıyla, mızrap kullanma durumlarıyla, armoni ve akor kullanımıyla sınırlandırılmışken süsleme açısından, kanun çalgısında kullanılan glisando, arpej ve tremolo kullanımıyla sınırlandırılmıştır.

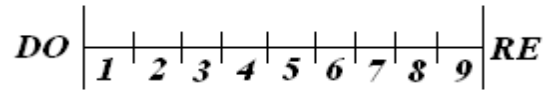
## 1.6. Tanımlar

**Sanat:** sanat kelimesini bir duygu, tasarı, güzellik ve benzerinin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık; Belli bir uygarlığın veya topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine uygun olarak yaratılmış anlatım şeklinde tanımlanmaktadır (T.D.K, 2017).

**Nota:** Sesleri ve seslerin sürelerini belirtmeye yarayan özel şekillere nota denir (Aksungur, 2010, s. 5).

**Makam:** Makam bir dizide durak ve güçlü arasındaki ilişkiyi belirtecek şekilde nağmeler meydana getirerek gezinmektir (Özkan, 2007, s.115).

**Koma:** Türk müziğinde bir tam aralık, kullanılan sesler itibariyle 9 esit parçaya bölünme özelliğini taşımaktadır. Bu esit parçalardan her birine koma denir (Aksungur, 2010, s.6).



**Şekil 1 Bir tam aralık açılımı**

**Glissando:** Bir sestem bir sese geçerken, kesinti olmadan, aradaki seslerin de duyurularak çalınmasıdır (Torun, 2000, s.301).

**Staccato:** Notaların tek tek ve kesik kesik çalınması (Karaduman, 2007, s.77).

**Vibrato:** Bir sesin titreşmesidir (Kaçar, 2005, s.150).

**Tremolo:** Bir notayı çok süratli bir şekilde birbiri ardına çalmaya denir (Mutlu, 1988, s.30).

**Trill:** Bir ölçü içindeki herhangi bir değerdeki notayı, değeri değişmeden hemen üstündeki veya altındaki diğer bir nota ile ardı ardına ve o değer içinde süratli çalmaya denir (Mutlu, 1988, s.30).

**İcra:** Bir müzik eserini oluşturan notaları sese çevirme (T.D.K,2017).

**Organoloji:** Çalgıların türleri, tarihi, yapımları gibi konuları inceleyen bilim dalına organoloji denir (T.D.K,2017).

**Usûl:** Vuruşlarının kıymetleri birbirlerine eşit veya eşit olmayan, fakat muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar halindeki sayı veya vuruş grupları (Özkan, 2007, s.606).

**Üslûp:** “İnsan fikir, duygu ve düşüncelerini anlatmak, diğer insanlarla irtibat ve diyalog kurmak için, sözlü veya yazılı ifade tarzına başvurur. Bu ifadeler kısa-uzun, sadesüslü, basit-girift olabildiği gibi, sanat değeri bulunan edebi bir tarzda da olabilir. Sözlük manası itibarıyla yol, yöntem, metot, aslanın boynu, hurma sırası, burundaki yükselti, (bu mecaz olarak kibirlenmek, büyüklenmek) anlamına gelir. Semantik olarak yukarıda geçen sözlük anlamların “yol ve gidişat” kelimesinde birleştiklerini söyleyebiliriz. İnsanlar kendilerine göre; mesleklerinde bir yol ve tarz geliştirirler. Artık geliştirilen bu “yol” kişinin hangi alanda ise o alandaki üslubunu oluşturmuş olur” (Kazan, 2005, s.38). “Bir sanatçıya (Bir şaire, bir ozana ya da bir yazara) ait özel anlatımlara verilen ad. Sanatçının eğitimi, dünya görüşü, yetenekleri, dil anlayışı; Yaşadığı çağdan etkilenerek onun üslubunu oluşmasında etkilidir. Bir sanatçının yapıtlarındaki cümle kuruluşu, sözcüklerin seçimi, söz sanatları üslubun değerlendirilmesinde ölçüt olarak kabul edilir” (Saraçoğlu, 2000, s. 155). Bir başka üslup tanımında ise, “Bir eseri güftesine uygun bir ifade tarzı ile bestelediği makamın özelliklerine uygun olarak, usul ve formunu bozmadan aynı zamanda bestekârın estetik anlayışına saygılı kalma kaydı ile kendi estetik anlayışını da katarak icra etmektir” (Tura, 1988, s. 83).

Üslup tanımı yapılırken genele bakıldığında biçim, tarz, stil, görüş gibi kelimeler ile karşılık aranmıştır. Sözer ise üslup tanımını dört şekilde yapmıştır;

1. Her alanda olduğu gibi müzikte oluş, değiş ya da yapış biçimi tarz.



2. Bir müzikçiye, bir çağa ya da bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme veya söyleyiş özelliği, biçem.

1. Bir müzikçinin görüş, duyuş, anlayış ve anlatıştaki özelliği

2. Müzik tarihinde yer alan bir dönemin (Barok, Klasik, Romantik... gibi) ve bir müzik formunun (senfoni, sonat, peşrev, beste, semai... gibi.)

Kendine özgü anlatış biçimi (Sözer, 1996, s.728).



## 2. BÖLÜM

### KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölümde, kanun, kanun tanımı, kanun tarihi, kanunun organolojik açıdan incelenmesi, adının morfolojik değişiklikleri ve kullanım coğrafyası, kanunun çalma şekli, kanun enstrumanının Türkiye müziğinde ortaya çıkması, kanunun arap müziğindeki yeri ve önemi, kanunda sağ ve sol el kullanım teknikleri ve kanunun ses alanı incelenmiştir.

#### 2.1.Kanun

##### 2.1.1. Kanun Nedir?

“Yaklaşık 3,5 oktavlık geniş ses alanı ve çeşitli çalgılar arasında kendine özgü gösterişli ve ahenkli sesiyle yer eden, her türlü duyguyu zengin bir şekilde ifade etmeye uygun kanun, bütün parmakları kullanarak ve arp, gitar tekniğine yakın tekniklerle çok sesli çalışmalara da en açık bir çalgı olarak Türk Musikisinin piyanosu olarak adlandırılabilir” (Aydoğdu, 2004, s.25).

“Kanun enstrumanı güneydoğunun en güzel sese sahip olan enstrumanıdır. Eksiksizliği geniş ses alanından kaynaklanmaktadır. Ses genişliği 3 oktav ve 4 sestem oluşmaktadır. Kanunun her bir sesi 3 sıralı telden oluşmakta ve her üç telin seslerinin yapısı karar-pes, karar-tiz ve orta seslerden meydana gelmiştir. Kanun sesinin güzelliği ve çekiciliği üst düzeydedir. Öyle ki kanun sesini duyduğunda farklı ses dalgalarında bu sesin iki farklı enstrumandan çıktığı düşünülebilir” ( Emir, 1997, s3).

“Kanun, eğik kenarı uzun bir yamuk şeklindedir. Bu şekilde yapılmasının amacı, tellerinin boyunun ayarlanmasındandır. Akort yapmaya yarayan burguların konulduğu sol tarafa daha sonra mandallar eklenmiştir.

Şekil yönünden kalınlığı az olan tahta bir kutuya benzer. Teller göğüs üzerine birbirine paralel olarak üçer üçer gerilmiştir.Kanun boyu 95-100 cm. eni 38-40 cm, ve kalınlığı 4-6 cm. arasında sağ tarafı iki dik açılı bir yamuk şeklindedir. Yapımında genellikle köknar veya ladin, göğüs tahtası olarak çınar, ihlamur, gürgen ve kayın ağaçları kullanılır. Sağ tarafta ise teller eşik denilen

bir köprü üzerinden geçer ve bu köprünün altında rezonansı sağlayan deri bulunur. Bu deriler de oğlak veya balık derisi kullanılır. Tellerin geriliminden dolayı oluşan yük yaklaşık bir ton civarındadır. Ayrıca mızraplı çalgılarımızdan en fazla ses yoğunluğuna sahip olan çalgı olarak karşımıza çıkar. Laboratuvar ortamında yapılan ölçümlerde "Tambur"un orta oktav ses yoğunluğu —6.66 dB, "ud"un orta oktav ses yoğunluğu —13.70 dB iken "kanun" un orta oktav ses yoğunluğu +2.21 dB dir. Bu da şunu göstermektedir, bu üç çalgıyı beraber bir eserin icrasında kullanırsak, "ud" un sesi tamamen kaybolacak, "kanun" her iki çalgıdan daha güçlü olarak işitilecektir" (Aydoğdu, 2004,s.25).

Kanun Arap ve Türk müziğinin en önemli enstrumanlarından. Tarih yazarları ve Arap müziğinin bilim adamları kanun enstrumanını piyano ile kıyaslamakta ve enstrumanlar arasında çok önemli bir yere sahip olduğunu belirtmektedirler.

Türk, Arap, Suriye ve Fars hocalar tarafından yazılan kaynaklar ve kitaplarda da kanun enstrumanını tanımlarken vardıkları ortak kanı şudur:

Kanun enstrumanının ses alanı ve ses tonlarının sayısı ya da kanun enstrumanının uzunluğu, genişliği ve yüksekliği gerek grup müziklerindeki önemi, gerekse kanunun yapılışı ve yapılışında kullanılan ürünler, kullanılan ağaçlar yönünden aynı şekle sahip olduğunda da hemfikir olmuşlardır. Tüm ülkelerde kanun mızrapla çalınmaktadır. Kanun enstrumanının sesi diğer telli mızrapla çalınan tüm enstrumanlardan daha tiz ve belirgin çıkar. Bunu için de kanun ud ve tambur enstrumanları arasından test yapılmış ve bu testin sonucunda kanun enstrumanının sesinin daha yoğun olduğu belirlenmiştir.

### 2.1.2. Kanun Tarihi

"Günümüzdeki kaynaklara göre kanunun icadıyla ilgili kesin bir bilgiye rastlanmamakla birlikte bazı açıklamalar söz konusudur. Bazı kaynaklara göre "Kanun enstrumanının tarihi 5000 yıla dayanmaktadır. İlk enstruman Sümerliler döneminde ortaya çıkmıştır. Günümüzdeki kanun enstrumanı Arap enstrumanıdır. Abbasiler dönemine aittir. M.S 12. yy'da Endülüs yoluyla Avrupa'ya geçmiştir"( Şura, 1999, s.27).

"Kanun enstrumanının ilk ortaya çıkışı telli çalgı olarak Asurlar dönemine aittir. Kanun enstrumanı Asurların başkenti Nemrut'ta bulunmuştur. Eski ismi Kalihtir. Ve bu

bölge yaklaşık olarak 35 km Musul'dan uzaktır. Başlangıçta bu telli çalgı fil dişi üzerinde kazanarak yapılmıştır. Bu telli çalgılarda Asurların motifleri mevcuttur. Dikdörtgen şeklindedir; telleri Arap sesli sandıkları üzerinde eşit ve paralel biçimde bağlanmıştır. Abbasiler döneminde Asur çalgılarına benzer tüm telli ve dikdörtgen enstrümanlara “El-Nhuze”denilmiştir”(Srwa, 2008, s.19).

Kanun enstrümanının tarihi gezinimine baktığımızda farklı dönemlerde kanun enstrümanının bulunuşu ile ilgili birçok görüş ve fikir bulunmaktadır. Arap yazarlara göre kanun enstrümanının ortaya çıkış tarihi yaklaşık 5000 yıla dayanmaktadır ve bu tarih sümer dönemine tekabül etmektedir. Başka bir görüşe göre eski medeniyetlerde giderek gelişim göstermiştir. Eski medeniyetlerin başlangıcında ortaya çıkmıştır. İlk olarak Mısır Medeniyeti’nde görülmüştür. Burada 5000 yıldan fazla bir süredir çeng denilen enstrüman dördüncü kazı çalışmalarında ortaya çıkmıştır. Fakat Asur Enstrümanı çeng enstrümanından yaklaşık 1000 yıl sonra Babil ve Asur şehirlerindeki kazılar sonucu ortaya çıkmıştır. Tarihçilere göre çeng-Asur enstrümanı, kanun enstrümanının temelini oluşturmaktadır.Hatta zincirleme bir şekilde telli çalgıların adım adım gelişimiyle şuan ki kanun enstrümanının son şekli de bu zincirin son halkasını oluşturmaktadır. Bununla birlikte kanun enstrümanı M.S 12. yy’da Endülüs yoluyla Avrupa’ya geçmiştir.Tarihte Endülüs Medeniyeti, medeniyetler arasında felsefe,kültür,sanat,edebiyat ve bilimsel etkileşimlerde köprü rolünü oynamıştır.

“Bazı kaynaklara göre kanunun Türk bilginlerinden Farabî (870-950) tarafından icat edildiği söylenmekte ise de Farabî’ nin kendi eserlerinde böyle bir bilgiye rastlanmamaktadır. Kanunun icadıyla ilgili bir başka bilgi ise Evliya Çelebi’nin seyahatnamesinde yer almaktadır. Evliya Çelebi bu sazın Ali Şah isimli bir kişinin icadıolduğundan bahsetmektedir. Bir rivayete göre ise kanun İbn-i Hallegan adındaHorasanlı bir bilginin icat ettiği söylenmektedir. Antik çağda Mısır ve Sümerliler tarafından kanuna benzer çalgıların kullanıldığını gösteren bazı tarihi belgelere derastlanmaktadır. Kanunun Orta Asya’da bulunan ve kullanılan “Çeng” adlı çalgıdangeliştirildiği genellikle kabul edilmektedir” (Aydoğdu,2005).

“Uygurlarda “Yatuk” veya“Yatogan” adlı çalgı da kanunun ataları arasında sayılmaktadır. Bu bilgiler kanunun icadı hakkında bir fikir verse de insan

yaşayışının önemli parçaları olan ve insanın kültürel gelişimiyle şekillenen çalgıların ilk ortaya çıkışları hakkında bilgi sahibi olmak oldukça güçtür” (Günelçin, 2010,s.16).

Kanunun bugünkü şeklini ne zaman aldığı konusunda kesin bir bilgi yoktur. Meragalı Abdülkâdir’in edvârında yaptığı kanun tanımından 14. yüzyılda kullanılan kanunun bugünkü şekline yakın olduğu anlaşılmaktadır. Kanunla ilgili Merâğî“nin edvârındaki tanım şöyledir: “ Teknesi ve göğsü üçgendir, sapı yoktur, telleri kırıştır ve üçer üçer akort edilir, yani her üç tel aynı sese çekilir, bir oktava sekiz mülâyim ses gelecek şekilde düzenlenir” (Bardakçı,1986).

“15. asırda yaşamış bir Türk âlimi olan Ahmet oğlu Şükrullah, IV. Osmanlı Padişahı Yıldırım Bayezid’in Şehzadelerinden İsa Çelebi’ye ithaf ettiği kitabında yer alan “kanun ”hakkındaki bilgilere göre, o zamanki “kanun”un şekil ve tel düzeni bakımından bugünkü“kanun”dan çok farklı olmadığı anlaşılmaktadır. Bir efsaneye göre de bir ağacın üzerinde ölen kuşun, ağacın dallarından aşağıya sarkan kurumuş bağırsakların rüzgarın etkisiyle çıkardığı sellerden esinlenerek kanunun bulunduğu” rivayet edilir (Aydoğdu, 2005).

“Kanunda mandal sisteminin yaklaşık 125 yıldır kullanıldığını, daha önceleri mandal yerine tırnakların kullanıldığını Rauf Yektâ kitabında şöyle açıklamaktadır: “Evvelce bu çalgıyı icra edenlerin ses perdesini az çok yükseltmek istedikleri telin üzerine bir parmak darbesinden başka başvuracakları bir çare yoktu, hem de az muvaffak olunan bu ameliyenin güçlüğüne çare bulmak üzere, bundan otuz sene evvel her telin altına iki veya üç madeni parça konulması düşünüldü; böylece kolayca kaldırılıp indirilen bu mandallarla istenilen perdenin tizliği veya pestliği elde edilmekteydi.” Mandal sisteminin uygulanmasından önceki dönemlerde çeşitli makamların icrâ edilmesi akort şekli değiştirilerek sağlanmaktaydı” (Yekta, 1986).

### 2.1.3. Kanunun Organolojik Açıdan İncelenmesi

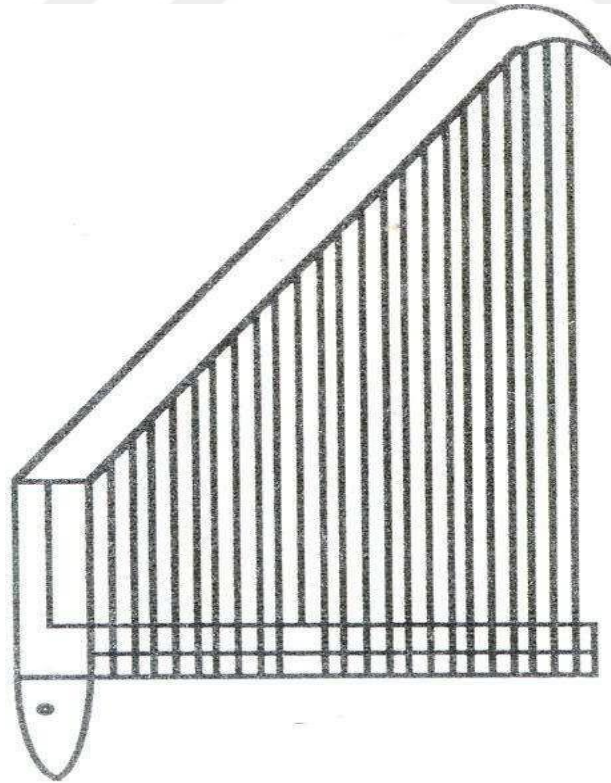
Kanun sazının, icat edildiği tarihten günümüze kadar birçok değişikliğe uğradığı görülmektedir. Bu değişikliklerin yanı sıra kanun sazının organolojik açıdan başka enstrumanlarla benzer olduğu da bilinmektedir. Bazıları günümüzde yaşamakta, bazıları unutulmuş, bazıları da unutulmaya yüz tutmuştur. Gerek icra tarzı ve tını benzerliği,

gerekse yapım tekniğine bakıldığında kanuna benzer olarak sayılabilecek enstrumanları söyle sıralayabiliriz.

### 2.1.3.1.Çeng – Arp

“Günümüzde Arp olarak bilinen enstrumanın atası diye kabul edilen bu enstruman, bu guruptaki enstrumanların en ilkel şeklidir. Oturularak sol koltuk altında çalınanbu enstrumanın 24 perdeli olduğu, metal ya da sırma teller kullanılarak icra edildiği bilinmektedir. Akort sistemi, yalnızca icra edilecek makama göre ayarlandığından, başkamakamlar çalınması gerektiği zaman akort değiştirmek gerekmektedir. Bu kullanışsız durum ve akort zorluğu nedeni ile günümüzde tamamen unutulmuştur (Akgün, 2008).

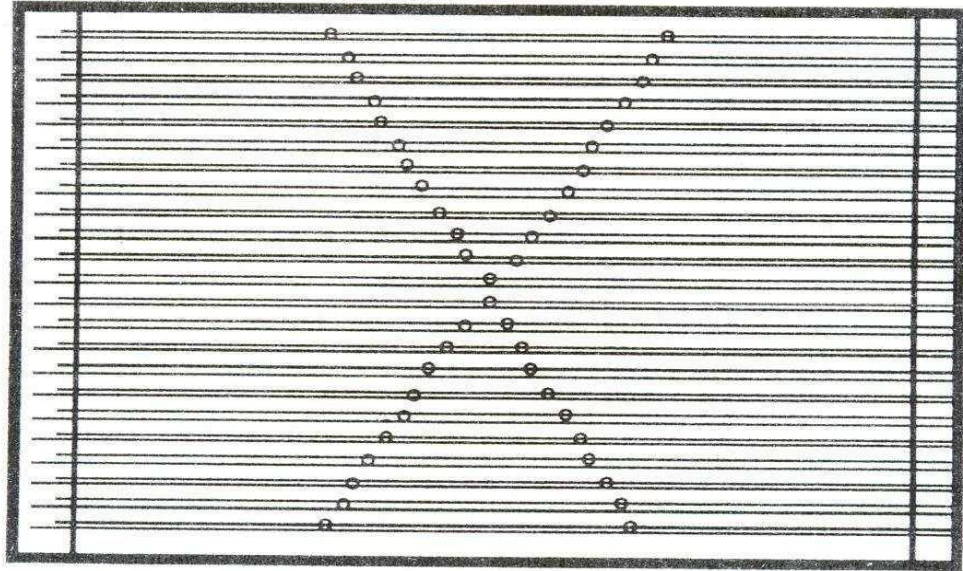
MUTLU Meragalı Abdulkadir'den aktararak, Çeng sazı ile ilgili su tanımı yapmaktadır: “Üzerinde deri gerilmiştir. Telleri gerilirse ses incelir, gevsetilirse ses kalınlaşır. 24 teli vardır. Bazen 35 tel bağlanır ve tam aralıklarla akort edilir” (Mutlu, 2005).



Şekil 2. Çeng

### 2.1.3.2. Nüzhe – Santur

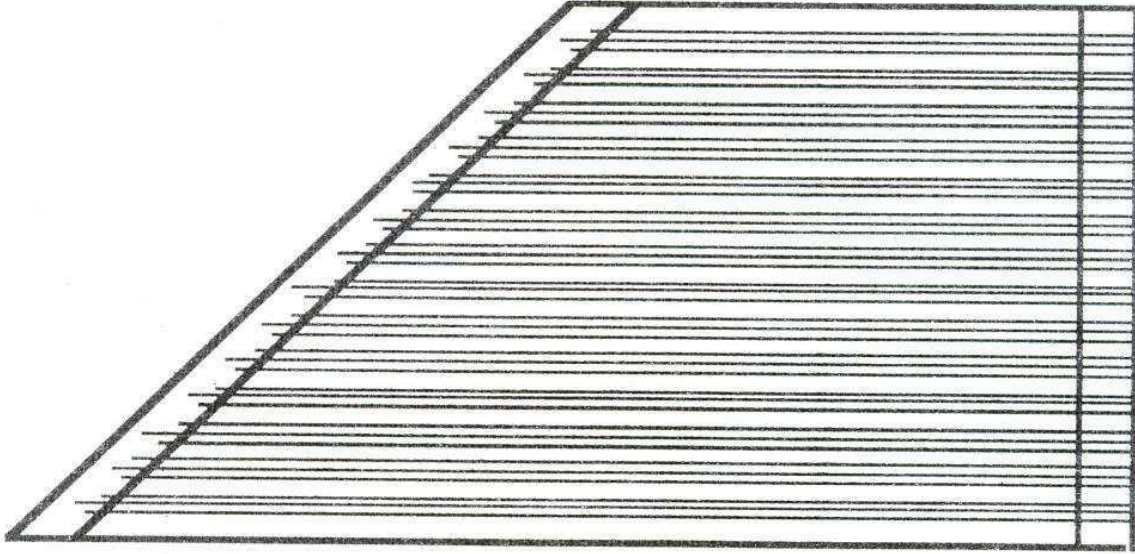
“Bu çalgı hakkında söylenebilecek en uygun veri, santur ile olan ilişkisidir. Hatta bazı kaynaklarda santurun akrabası olarak da geçmektedir. Nüzhe ile ilgili sınırlı kaynaklardan edinilen bilgilere göre Urmiye’li Safiyüddin Abdülmümin’in (1224 - 1294) icat ettiği bilinmektedir. Dikdörtgen şeklinde olan nüzhenin göğüs tahtası üzerine iki adet eşik konulmuştur. Bu eşiklerin her birinin üzerine 81 adet yuvaçılarak teller oturtulmuş ve bu teller üçerli guruplar halinde akort edilerek 27 perdelik ses sahası oluşturulmuştur. Sonradan şeklini yitirerek tam yamuk şeklinialan bu enstruman, makamsal farklılıkları sağlayabilmek için bir takım metal parçacıklar ile beslenmiştir. XV.Yüzyıldan sonra unutulmuş bu enstruman sonhaliyle, santur olarak karşımıza çıkmaktadır”(Akgün, 2008).



Şekil 3. Nüzhe – Santur

### 2.1.3.3. Mugni

“Bu sazı tıpkı nüzhede olduğu gibi Urmiye’li Safiyüddin Abdülmümin’in (1224-1294) icat ettiği bilinmektedir. 1265 yılında gittiği Esfahan dönüşünde bu enstrmanı oluşturmuştur. Rebap, kanun ve nüzheden esinlenerek oluşturulmuş olduğu tahmin edilen bu enstrmanın yazılı ve sınırlı kaynaklarda, üç çalgıdan da bazı özellikleri bulundurduğu iddia edilmektedir. Ancak görsel kaynaklara bakıldığında özellikle rebap ile olan bir benzerlik bulunamamıştır. Rezonans kutusunun rebaptaki gibi çanak şeklinde olduğu yazılı iken resimlere bakıldığında kanundaki gibi düz ve köseli bir rezonans kutusu olduğu görülmektedir. Bu enstrmanın XVIII. Yüzyıl başlarında unutulduğu bilinmektedir” (Akgün 2008).



Şekil 4. Mugni



#### 2.1.4. Bir Çalgı Olarak “Kanun” Adının Morfolojik Değişiklikleri ve Kullanım Coğrafyası

“Kânun, iki elin işaret parmaklarına takılan mızraplarla, tellerine vurularak Çalınan, tek ezgili bir melodi çalgısıdır.“Kânun” kelimesi Rauf Yekta Bey’e göre Arapça’ da “kaide, şekil örnek “ anlamına gelmektedir.Gazi mihal’ e göre (1961) ise kânun kelimesi yunanca kökenlidir.Yılmaz Öztuna “kanun” kelimesinin Arapça ’dayasa kelimesinin çoğulu anlamındaki “kawânîn” kelimesinden geldiğini belirtmektedir” (Günelçin, 2013, s.76) .

Türk araştırmacılara ve bilginlere göre günümüzde “kanun” ismi yukarıda belirtildiği gibi birçok manada kullanılmıştır. Fakat hepimizin bildiği gibi daha çok iki anlamda kullanılmaktadır birincisi bir enstruman ismidir, ikincisi ise Arapça bir kelimedir hukuk anlamına gelmektedir.

Elbette ki “Kanun” sözcüğü hukuki anlamı ile pek çok dilde vardır. Sözlüklerde bulunan bu kelime, bu anlamıyla kesinlikle dikkate alınmamıştır. Örneğin; bugün “Canon” kelimesi İngilizce ve Fransızca sözlüklerde bir müzik unsuru olarak yer almasına rağmen, herhangi bir çalgı adı olarak kullanılmadığından, doğal olarak kullanım coğrafyası içerisine dâhil edilmemiştir. Bugün Türklerdeki “Kanun” adı, Yunanlarda; Kanonaki (Κανονάκι) Araplarda;(Kanun), Uygurlarda قانون (Kālūn), Ermenilerde Q’anun (ղաւն) vb. değişik adlarla yaşamlarını sürdürmektedirler. Finlandiya’dan Zanzibar’a kadar geniş bir alanda aktif olarak kullanılan bu çalgının herhangi bir ülkeye ya da millete ait olmadığı, icracılarının milliyeti ile şekillendiği net olarak anlaşılmaktadır” (Cevher Hakan, 2012).

#### 2.1.5 Kanun Enstrumanının Türk Müziğinde Ortaya Çıkması

“Kanun”un bazı kaynaklaragöre büyük Türk bilginlerinden FARABİ (870-950) tarafından icat edildiği söylenmektedir, aynı kaynaklar FARABİ’nin “Kanun”üzerinde çeşitli değişiklikler yaptığını da öne sürmektedir. Evliya Çelebi seyahatnamesinde, “Kanun”un meşhur üstaplardan Ali Şah tarafından icat edildiğini ve Revanlı Mirza Haydar Bey ile Cağalazade Mustafa Bey’in “Kanun”hakkında bilgi sahibi olduklarını yazar.

“Çeng” adındaki çalgının “Kanun” ile birlikte bulunduğu ve geliştiği genellikle kabul edilmiştir. İsmi Yunanca “Kanon” (tek telli saz) olmasına rağmen Asya’da icat edildikten sonra Türklerin Orta Asya’dan Anadolu’ya göç etmeleri ile “Kanun” Anadolu’ya getirilmiştir. Bu çalgıya “Kanun” isminin verilmiş olması bir bakıma Akustik kanunları ile ilgili bulunmasından ileri geldiği ihtimalini de hatıra getirmektedir. Kurt & Ursula Reinhard, (Paris 1968)’a göre: İslam’ın ilk devirlerinde “Kanun”, sesler sistemini göstermek için pedagojik bir amaçla kullanılmıştı. Yunanca kökenli “Kanon”, yani kural, kanun adı da buradan gelmektedir

Günümüzde ise her üçlü tel için 6 ile 15 mandal görülebilmektedir. “Kanun”, yukarıda bahsedilen mandal tertibatının bulunuşuna kadar çok güç olan şekliyle, sol elin baş parmağının tırnağı ile tellerin çeşitli yerlerine bastırıp perdeleri bulmak suretiyle çalınıyordu.” Kanuni Hacı Arif Bey” (1862-1911) “Kanun” un mandalsız olarak çalındığı devrin en büyük “Kanun” virtüözü olarak bilinir. Kanuni Ömer Efendi’den sonra Kanuni Hacı Arif Bey’in de bu çalgının yayılmasında çok büyük hizmetleri olmuştur. Ferit Alnar’ın izlediği yol da ilginçtir.

“Kanun” sazında ilk gerçek virtüözümüz sayılması gereken Ferit Alnar (1906-1978), henüz çok genç yaşında görülmedik, alışılmadık virtüözlükteki icralarıyla büyük beğeni toplamış ve daha yirmi yaşına gelmeden usta bir “Kanun” sanatçısı olarak sivrilmiştir, ayrıca 1950’li yıllarda da ilk “Kanun” Konçertosunu bestelemiştir. Daha sonraki “Kanun” icracıları arasında Nazım Bey, Ama Ali, Vecihe Daryal ve Ahmet Yatman’ı sayabiliriz. (Aydoğdu, 2012).

Türk araştırmacılara ve çeşitli kaynaklara göre kanun enstrümanının türk müziğinde ortaya çıkması konusunda farklı kişilerden bahsedilmektedir. Ancak tüm kaynaklarda bahsedilen ortak görüş kanun enstrümanının bulunmasında ya da gelişmesinde büyük Türk bilgini Farabi’nin etkili olduğudur. Bir diğer iddiaya göre ise kanun çalgısını orta asyadan anadoluya göç ettiklerinde beraberlerinde yanlarında getirdiği söylenmektedir.

### 2.1.6. Kanun'un Arap Müziğindeki Yeri Ve Önemine Dair Görüşler

“Arap müzik sahnesinde ve müzik grupları içerisinde kanun aleti önemli ve başat bir role sahiptir. Arap müzik grupları içerisinde kanunu çalan kişi aynı zamanda grup şefi sayılır. Çünkü kanun enstrumanı ritim ile müziğin birbirine uyumunu sağlayan önemli bir alettir.

“Aynı zamanda bir makamı tek başına çalmak için kanun önemli bir rol oynar. İspanyol İbn-î Hazım kanun enstrumanını tüm enstrumanların piri (öncüsü) olarak ifade etmiştir. İspanyol İbn-î Hazım M.S.1064 vefat etmiştir. Kanun enstrumanı Arap müziğinin en mükemmel enstrumanı kabul edilir. Sahip olduğu güzel sesi, çeşitli makamları ve geniş yelpazeli sesinden dolayı, (4 ses-3 oktav) kanun enstrumanı her bir sesinden(3 sestem) oluşur. Üç ses grubundan oluşur; Karar-bas ses grubu, cevap-tiz ses grubu, orta ses grubu. Kanun enstrumanı benzersiz ses güzelliğine sahip olup dinleyicilerine eşsiz bir ferahlık vermektedir” (Srwa, 2008, S18).

Bir diğer görüşe göre “Eski Arap müzikleri için söylenen bir söz vardır; kanun özgün bir enstruman değildir arka planda kalan müziğe ek bir ses veren bir enstrumandır. Burada şarkıcıların söylediği şarkıların müziğin kanunla çalınmasının zor olduğu yönündeki görüş kanunun rolünü sınırlamaktadır.

Bu söylem ve bakış açısı elbette doğru değildir. Çünkü kanun enstrumanı şarkıcı ve sanatçıların söylediği şarkıları çalabilecek niteliktedir. Bu aktivite kanun çalan kişinin kendi yeteneğine bağlıdır. Kanun çalan kişi yetenekli bir şekilde dinleyicilerin dikkatini çekebilir ve onlara iyi bir dinleti verebilir. Bunların dışında kanun enstrumanı müzik grupları içerisinde toparlayıcı ve uyum sağlayıcı rolü vardır. Orta Doğuda kanun piyano rolünü görmektedir”(Şura, 1999, S27) .

Kanun enstrumanının Arap müziğinde ve müzik gruplarında önemi, enstrumanın geniş ses alanı ve etkileyici titreşimlerinden meydana gelmektedir. Araplar kanun enstrumanını Arap müziğinin en önemli çalgısı olarak adlandırır. Tüm müzik gruplarında kanun enstrumanı vardır ve grup şefliği kanun enstrumanının çalan müzisyene aittir. Ayrıca solo çalgı olarakta kanun enstrumanı çok önemli bir yere sahiptir.

### 2.1.7. Kanunda Sağ ve Sol El Kullanım Teknikleri

Kanun, sađ ve sol elin işaret parmaklarına metal yzrkler yardımıyla takılan ve “bađa” olarak adlandırılan malzemeden yapılan mızraplarla icra edilen bir çalgıdır (Őekil 6). Bu teknikte mızrap kullanımını dżz ve ters olmak üzere her iki yznde gerçekleşebilmektedir. Bu klasik icra tekniğinin dışında, kanunda akor ve arpej tekniklerinin uygulanması sırasında ve çok sesli unsurlar içeren eserlerin icrasında mızrap takılan parmaklar haricinde diğer parmaklar da kullanılmaktadır (Őekil 7). Kanun icrasında kullanılan bir diğer teknik ise mızrapsız icratekniğidir. Bu teknikte sađ ve sol elin tżm parmakları kullanılabilir (Őekil 8). Bu teknikte sađ ve sol el kullanımı oldukça farklıdır ve bu teknik için zzel olarak bestelenmiş eserler bulunmaktadır.

Bu araştırmada kanunun sađ ve sol ele mızrap takılarak icrası dikkate alınmıştır. Mızrapsız kanun icra tekniği ayrı bir araştırma konusudur(Gżnalin, 2010, s16).



**Şekil 5 Kanunda mızrap kullanımı**



**Şekil 6 Kanunda Tüm Parmakların Kullanımı**



**Şekil 7 Kanunun Mizrapsız İcra tekniği**

### 2.1.8.Kanun'un Ses Alanı Ve Bu Alan İçindeki Perdelerin İsimleri



**Sekil 8. Kanunda Ses Sınırları**

“ Kaba Yegâh — RE — ile Tiz Acem — FA — arasında 24 perdesi olan kanunun bu perdelerinin isimleri Tiz Acem'den, Kaba Yegâha doğru şu şekilde sıralanır:

24-FA TİZ ACEM	16-Mİ HÜSEYNİ	8-RE YEGÂH
23-Mİ TİZ HÜSEYNİ	15-RE NEVA	7-DO KABA ÇARGÂH
22-RE TİZ NEVA	14-DO ÇARGÂH	6-Sİ KABA BUSELİK
21-DO TİZ ÇARGÂH	13-Sİ BUSELİK	5-LA KABA DÜGÂH
20-Sİ TİZ BUSELİK	12-LA DÜGAH	4-SOL KABA RAST
19-LA MUHAYYE	11-SOL RAST	3-FA KABA ACEMAŞİRAN
18-SOL GERDANI	10-FA ACEMAŞİRAN	2-Mİ KABA HÜSEYNİAŞİRAN
17-FA ACEM	9-Mİ HÜSEYNİAŞİRAN	1-RE KABA YEGÂH

Bazı değişik yapıda kanunlar 25 veya 27 perdeli olabilir. Ayrıca daha yüksek gürlük denilse ses elde edebilmek için, 1 nolu KABA YEGÂH perdesi KABA HÜSEYNİ olarak akort edilirse (bu durumda mandalların çakılışı da ilk perde Kaba Hüseyini'ye göre düzenlenir) bütün perdeler birer ses tizleşeceği için 24 nolu TİZ ACEM perdesi de TİZ GERDANIYE olur. Bu tiz gerdaniye perdesinden bir tek tel ayrılarak TİZ MUHAYYER perdesi de elde etmek mümkündür”( Aydoğdu. 2004, s. 41-42).

### 3.BÖLÜM

#### İlgili Yayın ve Araştırmalar

Kuzey Irak ile Türkiye’de ‘kanun’ enstrumanı icra üsluplarının karşılaştırılması üzerine Irak’ta araştırmalar yapılmıştır. Ancak bu araştırmalar yazılı kaynak olarak Irak’ın başkenti Bağdat’ta muhafaza edilmektedir. Uzun bir dönemden bu yana Irak topraklarında yaşanan savaş nedeniyle kuzey kentlerinden Irak’ın başkenti Bağdat’a giden yollarda can güvenliği bulunmamaktadır. Araştırmaları incelemek için Irak’ın güney bölgelerine gidebilmek mümkün değildir.

Kuzey Irak bölgesinde ise kanun enstrumanı ile alakalı üniversitelerin ilgili bölümlerinde, kütüphanelerde, enstitülerde ve internet üzerinde gerekli araştırmalar yapılmış ancak bir bilgiye ya da kaynağa ulaşılamamıştır. Türkiye’de ise kanun enstrumanı ile ilgili çok sayıda tez yapılmıştır.

Günelçin’in 2010’da yapmış olduğu “Kanun Metotlarının Sağ Ve Sol El Teknikleri Açısından İncelenmesi Ve Bu Tekniklerin Kanun Eğitime Yönelik Olarak Örnek Eserler Üzerinde Gösterilmesi” başlıklı yüksek lisans tezinde; kanun metotları sağ ve sol el teknikleri açısından incelemiştir. Günümüze kadar yazılan ve yayınlanan tüm kanun metotları bu araştırmaya dahil etmiştir. Bu araştırmada genel tarama yöntemi kullanılmış, verilerin toplanılması belgesel tarama yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Serkan Günelçin’in araştırmasının amacı çeşitli icra tekniklerinde farklılıklar göstererek, tartım, hız, usûl gibi konulardan değişik şekillerde etkilenen sağ ve sol el tekniklerini benzerlik ve farklılıklarıyla birlikte doğru ve anlaşılır biçimde açıklayabilecek kurallar bütününe ulaşarak, kanun eğitime katkıda bulunmaktır. Araştırmacı incelediği tüm kanun metotlarında kullanılan farklı sağ ve sol tekniklerini açıklamış örnek eserler üzerinde göstermiştir.

Aksungur'un 2010'da yapmış olduğu "Kanun Sazının İcrası Öğretim Teknikleri Karşılaştırmalı Kanun Metodu Analizleri Ve Kanun Eğitim Etütleri" başlıklı yüksek lisans tezinde; Türk müziğinin temel sazlarından birisi olarak kabul edilen "Kanun Sazı"'nın icrası ve öğretim teknikleri açısından incelediğinde, sistematik bir yapıya sahip olmadığını görmüştür. Bu konunun nedenleri araştırıldığında;

- Metot ve yazılı verilerin yetersiz olması,
- Halen devam eden eğitimin % 80 usta-çırak eğitimi ile devam etmesi,
- Yapılan eğitim içerisinde sınıflandırılmış etüt çalışmalarının olmayışı, hatta

eğitimin büyük bir bölümünün sadece eser geçme yöntemi ile devam etmesi, gibi sorunların varlığı araştırmacı Ahmet Uğur'un karşısına çıkmıştır. Yapılmışolan çalışmada, lisans düzeyi öğrencileri taban alınarak öğretim tekniğinin oluşturulması araştırmada ele almıştır. Hazırlık sınıfından başlamak üzere lisans 4 seviyesine kadar oluşturduğu bir metodolojik veri sistemi ile halen var olan konservatuarların Türk Müziği eğitimi veren bölümlerinin kanun sazı derslerini inceleyerek bu yeni öğretim tekniğinin geçerliliğini sağlamaya çalışmıştır. Araştırmacı Ahmet Uğur bu tez kapsamında ana unsur olarak belirlediği; küçük ölçülü çalışmalar, birinci derece ölçülü çalışmalar ve ikinci derece ölçülü çalışmalar sayesinde daha sağlıklı bir kanun sazı eğitimi verilebileceği kanaatine varmıştır. Şöyle ifade etmiştir; yapılan bu çalışma uygulandığında;

- Eğitimin kalitesi yükselir,
- Eğitim alan öğrencinin kendine has tekniği oluşur,
- Yapılan icra, bilimsel olarak kabul edilebilir hale gelir.

Kahyaoğlu'un 2009' "Geleneksel Türk Müziği Eğitiminde Metot İhtiyacı Ve Kanun Metodları Üzerine Bir İnceleme" konulu çalışmasında; çalgı eğitimi, çalgı eğitiminde metot kavramı konularına değinmiş, kanun eğitiminin tarihi hakkında bilgiler vermiştir. Kahyaoğlu, kanun için bestelenen eserlerden bahsetmiş ve kanun eğitimi için yazılan metotlarının içerikleri hakkında açıklamalarda bulunmuştur. Bu çalışma sonucunda Kahyaoğlu, kanun metotlarının Türk Müziği üslubuna çok az yer verildiği sonucuna varmış, Türk Müziğini çalgıları için yazılacak metotların batı müziği çalgı metotlarına göre farklı bir anlayışla ele alınması gerektiğini savunmuştur.



Karaelma'un 2009' "Türk Müziğinde Kanun Eğitimi Ve Kanun Metotları Üzerine Bir İnceleme" başlıklı makalesinde; Türk Müziğinde çalgı eğitimi konusunda tarihi bilgiler vermiş, Türk Müziği tarihindeki metot yazma çalışmalarına değinmiştir. Karaelma, kanun metotlarının benzer ve farklı yönlerini ortaya koymuş, bu metotlardaki gösterim teknikleri üzerinde durmuştur. Bu inceleme sonucunda Barış Karaelma; kanun metotlarının kanun eğitimi konusundaki ihtiyaçları tam olarak karşılayamadığını savunmuş ve bu konuda daha kapsamlı yaklaşımların geliştirilmesi konusunda önerilerde bulunmuştur.

Yılmaz'ın 2008'"Kanun Sazı Mızrap Tekniğinde Sağ Ve Sol El Ayrımı Ile İlgili Araştırmalar, Egzersiz Ve Melodik Etütler" başlıklı yüksek lisans tezinde; çeşitli kanun icralarını inceleyip notaya alarak, sağ ve sol elin aynı anda farklı notalar ve melodiler çaldığı bölümleri tespit etmiş ve sonuçta bu şekilde yapılan süsleme tekniklerine yönelik etütler hazırlamıştır.

Gökbudak' ın 2011'da yapmış olduğu "Klasik Türk Müziği Çalgılarından Kanun Ve Tamburun Tonal Karakteristiklerinin Belirlenmesi" başlıklı doktora tezinde; mızraplı Klasik Türk Müziği çalgılarından Kanun ve Ud' un tonal karakteristiklerini incelemiştir. Araştırmalar çalgıların frekans aralıkları ve davranışları, seslerinin harmonik yapıları, formatları, ses basınç düzeyleri ve yönelme özelliklerinin belirlenmesine yönelik çalışmalardan bahsetmektedir. Araştırmacı Ramiz GÖKBUDAK'ın İncelediği çalgıları, o çalgıları çalan eğitimciler ve deneyimli öğrencilerden oluşan bir çalgı değerlendirme jürisi tarafından, birçok çalgı içerisinde seçmiştir. Daha sonra yukarıda belirttiğimiz özellikleri bakımından çalgıların incelenmesine geçmiştir. Çalgı sesleri bilgisayar ortamına yüksek hassasiyette bir ölçme mikrofonunu (Earthworks M30) ve kaliteli ses kartlarını (M-Audio firewire solo-Preonus Firestudio) kullanarak, yansız bir kayıt odasında aktarmıştır. Aktarılan bu sesler wav formatında ve 24 bit 48 kHz. kalitesinde araştırmacı tarafından kaydedilmiştir. Seslerin analizlerini Wavelab 6 ve ARTA yazılımlarında yapmıştır. Araştırmacı Yönelim özellikleri incelemek için çalgı sesleri, yine yansız kayıt odasında Cubase 5 yazılımı ile, toplam 8 doğrultuda 8 ayrı mikrofon kullanarak,

herbir doğrultu Presonus Firestudio ses kartı üzerinden sekiz ayrı kanala kaydetmiştir. Çalışma sonunda kanun ve tambur algılarının frekans aralıkları ve davranışları, seslerinin harmonik yapıları, “formant”ları, ses basınç düzeyleri ve yönelme özellikleri ile ilgili verileri elde etmiştir. Araştırmacı ulaştığı bu verileri ses kayıt uygulamaları ve çalgı yapımı alanlarına katkı sağlayacağı sonucuna varmıştır.



## 4. BÖLÜM

### YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, çalışma grubu, verilerin toplanması ve verilerin analizi anlatılmıştır.

#### 4.1. Araştırmanın Modeli

Araştırma kanun enstrümanının Türkiye ve Kuzey Irak'taki icra üsluplarının karşılaştırılması üzerine gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın modeli tekil tarama modelidir. Türkiye ve Kuzey Irak'ta kanun icra eden toplam 6 kişi çalışma grubunu oluşturmaktadır.

#### 4.2. Çalışma Grubu

Araştırmada çalışma grubu, iki ülkenin icra üsluplarını karşılaştırmak için Türkiye grubu ve Kuzey Irak grubu olmak üzere iki gruba ayrılmıştır ve her grupta üçer tane kanun icracısından yararlanılmıştır.

Çalışma grubu Türkiye'de 3 icracı, Kuzey Irak'tan 3 icracı olmak üzere toplam 6 icracıdan oluşmaktadır.

#### 4.3. Veri Toplanması

Araştırmada kavramsal çerçevenin oluşturulmasında betimsel araştırma modelinden yararlanılmıştır. Veri toplama aracı olarak seçilen eserler Türk müziği ve Kuzey Irak Bölgesinde halk arasında sıkça seslendirilen eserlerden seçkisiz olarak oluşturulmuştur. Seçilen eserler, kanun çalgısını profesyonel olarak icra eden üçü Türk, üçü Kuzey Irak bölgesinden olmak üzere 6 icracıya seslendirilerek kayıt altına alınmıştır. Kayıtlar

icracıların verdikleri randevu çerçevesinde bizzat araştırmacı tarafından hiçbir müdahale olmaksızın video kayıdı olarak elde edilmiştir. Elde edilen kayıtlar, alan uzmanlarının görüşlerine başvurularak araştırmacı tarafından geliştirilen bir değerlendirme formu çerçevesinde irdelenmiştir. Değerlendirme formu a.Teknik açıdan b.Süsleme açısından düzenlenmiştir.

#### *A-Teknik Açıdan*

- 1- Duruş-tutuş uygunluk durumu
- 2- Parmakların kullanılma durumu (Duate uygunluk durumu)
- 3- Sağ-Sol, Alt-Üst mızrap kullanım durumu
- 4- Akorların kırılarak ya da armonik çalınma farklılıkları durumu
- 5- Parmak Glisandosu yapma durumu
- 6- Seslendirilen Register (Oktav) Farklılıkları ve Benzerlikleri
- 7- İki El ya da Tek El Kullanılarak Armoni Oluşturma Durumu
- 8- İki Eli Paralel olarak Kullanılarak armoni oluşturma Durumu
- 9- Seslerin Koma Değerlerini Doğru Kullanma Durumu

#### *B-Süsleme Açısından*

- 1- Glisando, Staccato ve Vibrato kullanım durumu
- 2- Arpej kullanım şıklığı durumu
- 3- Tremoloyu kullanma durumu

İcra üslup ve değerlendirilmesi sonucuna ulaşabilmek için yukarıda yazılan çizelgeden yararlanılarak verilerin özömlenmesine çalışılacaktır.

## 5. BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde verilerin analizi ve analiz sonucunda elde edilen bulgulara ve bu bulgulara dayalı yorumlara yer verilmiştir.

#### 5.1. A. Teknik Açından

##### 5.1.1. Duruş-Tutuş Uygunluk Durumu

Elde edilen kayıtlar incelendiğinde Türkiye ve Kuzey Irak'ın müzisyenlerinin enstrüman tutuşu ve oturuş biçimlerinin aynı olduğu görülmüştür. Müzisyenler enstrümanı çaldıklarında bir sandalyede oturup bacaklarını düz tutup oturmakta ve enstrümanı dizlerinin üzerine koymaktadırlar. Bu şekilde tutmalarının sebebi ise ellerinin kolaylıkla tüm tellere ve mandallara yetişmesi, enstrümanın düşmesini engellemek ve çalma sırasında enstrümana hakim olmaktır.

##### 5.1.2. Parmakların Kullanılma Durumu (Duate Uygunluk Durumu)

Parmakların kullanma biçimi Kuzey Irak ve Türkiye'de aynı değildir. Türkiye'de kanun metodik yöntemlerle çalınmaktadır; her iki el ihtiyaca göre eşit bir şekilde kullanılabilir. Kuzey Irak'ta ise sanatçılar ellerini ve parmaklarını her biri farklı olarak kendi istedikleri biçimde, belli bir metoda bağlı olmadan çalmaktadırlar. Bu biçimde çalmalarının temelinde yatan sebep öğrenme metodlarının ve teorilerinin olmamasına bağlanabilir. Müzisyenlerin daha çok taklit yöntemi ile kanun çalmayı öğrendikleri gözlemlenmektedir. Daha çok Türkiye, İran gibi komşu ülkeler ve kimi Arap Ülkelerinin etkisi altında kaldıkları söylenebilir.

### 5.1.3. Sağ-Sol, Alt-Üst Mızrap Kullanım Durumu

Yapılan araştırma sonucunda; mızrap kullanma biçiminde her iki ülke arasında çok büyük farklılıklar bulunmaktadır. Türkiye’de mızrap kullanma biçimi belli bir düzen içerisinde, sağ ve sol ellerin eşit bir şekilde kullanıldığı görülmüştür. Bu, müzisyenlerin daha rahat bir biçimde çalmasına yardımcı olduğu ve melodilerin çalma esnasında seslerin daha farklı çıkmasını sağladığı görülmüştür.

Kuzey Irak’ta ise mızrap gelişi güzel bir biçimde belirli bir düzenin kısmen dışına çıkılarak ve daha çok taklit ile yapıldığı izlenimi vermektedir. Her iki eli eşit şekilde kullanmaya özen göstermedikleri ya da mızrap indirme kaldırma biçimlerinde çoğunlukla tek el kullandıkları görülmüştür.

### 5.1.4. Akorların Kırılarak ya da Armonik Çalınma Farklılıkları Durumu

Akor ve arpej oluşturmayı her iki ülkedeki sanatçılarınicrasında kullandıkları görülmüştür. Ancak aralarında fark olduğu tespit edilmiştir. Bu fark ise Türkiye’de akor ve arpejin daha çok kullanıldığı daha düzenli ve makam içerisinde tını oluşturmaya uygun bir şekilde icra edildiği her iki yüksükleri kullanmaları akor ve arpeji daha düzgün ve daha düzenli bir şekilde çalmalarını sağladığı gözlemlenmiştir. Bunun sebebinin Türkiye deki müzisyenlerin iki eldeki dört parmağı daha etkin kullandıkları; Kuzey Irakta ki müzisyenlerinde iki parmak ile icra yapmaları şeklinde olduğu sanılmaktadır. Her iki yüksüğün tam olarak kullanılmamasından kaynaklı akord ve arpejin çalma biçimi üzerine etki yaratmakta ve kırılmasına sebep olmaktadır. Mızrapları esnek bir biçimde kullanamadıklarından ve icrayı ikiparmakla yaptıkları için bu durumun ellerin daha fazla kapanmasına ve diğer parmakların işlevsiz kalmasına arpej ve akordların birlikte ve arka arkaya çalınmasını engellediği söylenebilir.

#### 5.1.5. Parmak Glisandosu Yapma Durumu

Çalışma grubunu oluşturan bütün icracıların parmak glisandosunu yapma durumunun aynı olduğu ve sol elin baş parmağını kullanarak yaptıkları görülmüştür.

#### 5.1.6. Seslendirilen Register (Oktav) Farklılıkları ve Benzerlikleri

Müzisyenler her iki ülkede de tüm sesleri ve ses gruplarını çıkartmak ve oktav değiştirmek için çaba gösterirler. Bu durumda her iki ülkede de sanatçıların tecrübe ve tarzları belirleyici olduğu söylenebilir.

#### 5.1.7. İki El ya da Tek El Kullanılarak Armoni Oluşturma Durumu

Şüphesiz melodilerin bilimsel yöntemle armoni biçiminde çalınması için her iki el ve on parmak kullanılmalıdır. Türk müzisyenlerin Kuzey Irak müzisyenlerine oranla icra esnasında daha fazla arpej kullandıkları görülmüştür. Bu şekilde dinleyiciye bu sesin sanki birden fazla enstrümandan çıktığı hissini uyandırır. Daha eski zamanlarda da Türk müzisyenleri “sekiz parmakla çalma” özellikleri ile tanınırlar.

#### 5.1.8. İki Eli Paralel Olarak Kullanılarak Armoni Oluşturma Durumu

Araştırmaya göre Türkiye ile Kuzey Irak müzisyenleri iki elini paralel olarak kullandıkları fakat farklı şekilde arpej oluşturdukları görülmüştür.

#### 5.1.9. Seslerin Koma Değerlerini Doğru Kullanma Durumu

Türk müzisyenleri kanun enstrümanında makam değiştirdiklerinde koma ölçülerine göre mandalları kullanarak değiştiriyorlar.

Sesleri buldukları halden daha tiz seslere çıkarmaya ya da daha pest seslere indirmeye yarayan işaretlerdir. Bu tizleştirme ve pestleştirme hareketi bir tam ses içerisinde yapılır. Zaten bir tam sestense daha fazla istenildiği durumlarda başka bir sesin alanına girilmiştir. Bu için bu durumda SES değişir.

Bu bağlamda tizleştirme hareketi bir tam sesin içinde yani 1 komadan 9 komaya kadar değişik sayıdaki komalar üzerinde uygulanır. Tizleştirmek için “diyez”, pesleştirmek için “bemol”, tekrar eski haline getirmek için ise natürel kullanılır.

A- Diyez: Hangi notanın sol tarafına konulursa o notayı, değeri Kadartizleştirir.

B- Bemol: Hangi notanın sol tarafına konulursa o notayı, değeri Kadarpesleştirir.

C- Natürel (Bekar): Bemol ya da diyez ile değiştirilmiş bir notanın önüne konulduğu zaman sesi natürel haline döndürür. Her diyez ve bemol işaretinin birer koma cinsinden değeri vardır ve her değiştirmeişaretinin ve değerinin birer de harf karşılığında sembolü vardır. Örneğin, Fa sesinin önüne gelen bir “bakiye (B)” diyezi, Fa sesini 4 koma tizleştirir (Baknz. Tablo 9), (Aksungur, 2010, s.7).

Aralığın Adı	Koma Değeri	Diyez	Bemol	Sembol
KOMA	1	♯	♭	F
BAKİYYE	4	♯	♭	B
KÜÇÜK MÜCENNEB	5	♯	♭	S
BÜYÜK MÜCENNEB	8	♯	♭	K
TANİNİ	9	✕	♭	T
NATÜREL		♮		

**Tablo 9 Türk müziğinde kullanılan değiştirme işaretleri**

Kuzey Irak'taki müzisyenler makam değişikliği esnasında koma ölçülerine göre çalmazlar: Çünkü “Arap Müzik” teorilerini esas alarak çalışmaktadırlar. Araplar da bu teorileri Batılı milletlerden almıştır.

- (#) Diyez (Sharp): Her notadan önce geldiğinde notanın sesini yarım perde eksiksiz-fazlasız tizleştirir.
- (♭) Bemol (Flat): Her notadan önce geldiğinde notanın sesini yarım perde eksiksiz-fazlasız peşleştirir.



- (♯) Çift Diyez (Double Sharp): Notanın sesini tam perde tizleştirir (Wholetone).
- (♭♭) Çift Bemol (Double Flat): Notanın sesini tam perde peşleştirir.
- (♯) Kar Diyez: Her Notadan önce geldiğinde çeyrek sesi tizleştirir.
- (♭♯) Kar Bemol: Notada çeyrek sesi peşleştirir.
- (♯♯) ¾ Dörte Üç Diyez: Dörde üç notayı tizleştirir.
- (♭♭♭) ¾ Dörde Üç Bemol: Dörde üç notayı peşleştirir ( Emir, 1997,s.13).

Bu işaretlerin her birini gördüğümüzde komalar eksiksiz-fazlasız bu ölçülere göre mandallar dizleştirip peşleştiriliyor. Çünkü Iraklı müzisyenler “Arap Müziği” teorilerine göre çalışmaktadırlar. Bununla birlikte “Arap Kanun Enstrümanı” ve “Türk Kanun Enstrümanı” arasında çok sayıda farklılık bulunmaktadır.

Arap Kanun Enstrümanında her sestem önce ikiden dörde kadar mandal bulunmaktadır. Bu mandallar sabit bir biçimde pes(Bemol) ve tiz (Diyez) seslerinin çıkartmasını sağlarlar. Şekil 10 da görüldüğü gibi. Eğer bir mandalı kaldırdığımız zaman ya da bir mandalı indirdiğimiz zaman bir çeyrek ses değiştiriyor. Eğer iki mandalı indirdiğimiz zaman ya da iki mandalı kaldırdığımız zaman iki çeyrek ses yarım ton ( $\frac{1}{2}$ ) ses değiştirmektedir, yani bir mandal( $2\frac{1}{4}$ ) koma kaldırıyor ve indiriyor. Türk Kanun enstrümanında her sestem önce dörtten on ikiye kadar mandallar var. Türk müziğinin teorisine deton ve komalara göre makamları değiştirmek için birçok mandal vardır. Şekil 11 de görüldüğü gibi. Bu konu üzerinde araştırma yaptığım zaman Kuzey Irakta Türk kanun Enstrümanını kullanan üç müzisyen gördüm. Öyle görülüyor ki “Türk Kanun Enstrümanı” diğer enstrümanlara göre daha güzel ve uygun sesler çıkartıyor. Fakat mandaları Türk Teorilerindeki ölçü ve komalarına göre değil kendi komalar ve teorik ölçülerine göre kullanırlar.

Bu konuda kesin bir bilgi vermek mümkün değildir. Bunun sebebi ise “Türk Müzik Teorisi” ile Kuzey Irakta ki makamsal müzik teorisinin birbirinden farklı olmasıdır. Bu farklılık komaların kullanma biçiminden kaynaklanmaktadır.

## 5.2. B- Süsleme Açısından

### 5.2.1. Glisando, Staccato ve Vibrato Kullanım Durumu

Çalışma grubundaki müzisyenlerin, süslemeleri, yaygın bir biçimde kullandıkları görülmüştür; ancak Türk Müzisyenlerin nota üzerindeki belirtilen işaretlere daha büyük bir titizlikle uydukları notada yazılı ifadeleri titiz bir şekilde seslendirmeye çalıştıkları görülmüştür. Kuzey Irak grubundaki müzisyenlerin ise süsleme açısından Glisando, Staccato ve Vibratoyu belli bir düzene bağlı kalarak kullanmadıkları, rastgele ve tek düze bir biçimde icra yaptıkları izlenmiştir. Bu icrada genellikle tüm melodiyi forte biçimde çalmaya çalıştıkları gözlemlenmiştir.

### 5.2.2. Arpej Kullanım Sıklığı Durumu

Kanun enstrümanında arpej kullanımı belli bir eğitim ve tecrübe sonunda gerçekleşecek bir durumdur. İzlenen kayıtlarda melodilere armoni ve arpej oluşturma durumlarında Türk Müzisyenlerin daha etkin olduğu görülmüştür. Bu durumun ise Türk müzisyenlerin sekiz parmakla çalma özelliğinden olduğu düşünülmektedir.

Kuzey Irak grubundaki müzisyenler de arpej kullanmaya çalışmışlar ancak bunu Türk Müzisyenlerden farklı olarak sol el parmakları ile ve sağ el mızrapları ile yapmaya çalıştıkları izlenmiştir.

### 5.2.3. Tremoloyu Kullanma Durumu

Her iki ülkenin müzisyenleri Tremoloyu farklı şekillerde kullanmışlardır. Türkiye’de müzisyenler tremoloyu çalmak için kullandıkları parmağı belli bir usul ve

yöntem ile enstrumannın üzerinde kaydırdıkları görülmüştür. Daha çok mızraplı olan parmağı tellerin üzerinde kaydırarak tremolo yaptıkları tespit edilmiştir.

Kuzey Irak müzisyenleri Tremoloyu çaldıkları esnada sağ ellerini sağ yöne bükerek, tüm kolla bu tekniği uygulamaktadırlar. Bu durumun süslemeden ziyade teknik bir yaklaşımdan kaynaklandığı düşünülmektedir.



## 6.BÖLÜM

### SONUÇLAR VE ÖNERİLER

#### 6.1. Sonuçlar

Şüphesiz ki her bilimsel araştırma sonucunda araştırmacı büyük bir titizlik ve bilimsel bir çabayla ayrıntılı bir sonuca varmak zorundadır. Bilimsel bir çabanın dışında ayrıntılı ve bilimsel sonuca varmak imkansızdır. Bu araştırmada ulaşılan önemli sonuçlar aşağıda belirtilmiştir:

- 1- Türkiye ve kuzey Irak Müzisyenlerinin enstrüman tutuş ve oturuş biçimlerinin birbiri ile aynı olduğu görülmüştür.
- 2- Parmakların kullanılma yani duate uygunluk durumunda kuzey ırak ve Türkiye icracılarında farklılıklar olduğu görülmüştür. Türk müzisyenlerin daha kurallı ve düzenli icra yaptıkları Kuzey Iraklı müzisyenlerin ise daha serbest ve gelişi güzel icrada buldukları görülmüştür.
- 3- Sağ, sol, alt, üst, mızrap kullanımları esnasında her iki ülke müzisyenleri arasında büyük farklılıklar bulunduğu Türk müzisyenler sağ ve sol ellerini eşit bir şekilde kullanırken Kuzey Iraklı müzisyenlerin daha çok tek yüksük ile icrada buldukları izlenmiştir.
- 4- Akorların kırılarak ya da armonik çalınma farklılıkları durumunda Türk Müzisyenlerin akor ve arpejidaha sık ve armoni oluşturulacak bir düzen içinde kullandıkları, Kuzey Iraklı müzisyenlerin ise akor ve arpeji kullanırken rastgele daha keyfi bir icraya yöneldikleri görülmüştür. Bu durumun ise, Kuzey Irak'lı icracıların, ellerinin

kapalı bir şekilde parmakları işlevsiz bırakarak icra yapmaya çalışmalarından kaynaklandığı söylenebilir.

5- Seslendirilen register (oktav farklılıkları) ve benzerliklerinde her iki ülke müzisyenlerinin oktav değişimini yapmaya çalıştıkları görülmüştür. Ancak burada kişisel birikimlerin tarzları belirleyici olduğu söylenebilir.

6- İki el ya da tek el kullanarak armoni oluşturma durumunda Türk Müzisyenlerin Kuzey Irak'ta ki müzisyenlere oranla daha etkili icra gerçekleştirdikleri gözlemlenmiştir. Bu durumun her iki ellerini etkin bir şekilde kullanma çabalarından kaynaklandığı düşünülmektedir.

7- Süsleme açısından iki ülke icracıları arasında farklılık olduğu izlenmiştir. Bu farklılığın; Türk icracıların notadaki değerlere bağlı kalarak icra gerçekleştirmelerinden, Kuzey Irak'taki müzisyenlerin ise kulaktan duyma tabiri caiz ise alaylı, kulaktan duyma icradan kaynaklandığı düşünülmektedir.

8- Arpej kullanım sıklığı durumunun Türkiye'deki müzisyenler tarafından etkin bir şekilde kullanıldığı görülmüştür. Bu durumun ise sekiz parmakla çalma özelliğinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

9- Her iki ülke müzisyenlerin tremolo kullanımında farklılık olduğu görülmüştür. Bu farklılığın kullanılan teknikten kaynaklandığı tespit edilmiştir. Tremolo yaparken, Türkiye'deki müzisyenlerin bilekle Kuzey Irak'taki Müzisyenlerin ise Tüm kol ile bu tekniği uyguladıkları görülmüştür.

## 6.2. Öneriler

1- Elde edilen bulgulara dayanarak; Kuzey Irak ve Türkiye’de ki Müzisyenler arasındaki icra farklılıklarının en önemli sebebinin müzisyenlerin yetişme ya da eğitime sürecinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Çünkü müzik eğitimi, dolayısıyla çalgı eğitimi çok bileşimli bir süreçtir. Bu birleşimler nitelikli program, eğitim, eğitimci, yol, yöntem kaynak ve araç gereçlerdir. Bunların ya da bir kaçının eksikliği sürecin niteliğinde olumsuz etkiler yapacaktır. Buna göre bu eksikliklerin giderilmesinin önemli olduğu görülmektedir. Ayrıca nitelikli eğitimcinin, eğitim-öğretim ortamının en önemli değişkeni olduğu bilinen bir gerçekliktir. Bu çerçevede nitelikli sanat eğitimcisi yetiştirme süreçlerine önem verilmesinin yararlı olacağı düşünülmektedir. Ayrıca konuya ilişkin olarak devlet gözetiminde, bilimsel toplantılara ve çalıştaylara önem verilmesinin yararlı olacağı öngörülmektedir.

2- Eğitim, araç, gereç ve materyallerinin artırılması için bu alanda çalışan sanatçıların devletten destek ve teşvik almasına ihtiyaç bulunmaktadır. Bu destek ve ihtiyacın devlet kurumları tarafından sağlanmasında yarar görülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Akgün, L,E . ( 2008). *Ekili Görüşme*, Gaziantep Üniversitesi T.M.D.K.
- Al Emir, S, H. (1997) . *Kanun Metodu*, s.3,Bağdat. Irak.
- Aydoğdu, T, G. (2004). *Kanun Metodu*, s. 24-25-41-42,Yurt renkleri Yayınevi, Ankara.
- Aydoğdu, T, G. (2005). *Kanun Metodu*, (1.Basım), Ankara: Yurt Renkleri Yayınevi.
- Aydoğdu,G. 1. (2012).*Uluslararası Kanun Sempozyumu ve Festivali.İstanbul Programı*. 1-2 Ekim Pazartesi, Salı
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*.(1. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Cevher, M. (2012). *Ege Üniversitesi-1.Uluslararası Kanun Sempozyumu ve Festivali. İstanbul Programı*.1-2 Ekim Pazartesi, Salı
- Erenözlü, S. (2004). *Piyano Eğitiminde Kullanılan Materyaller*.
- Everest, F.A. (2001). *The Master Handbook of Acoustics. McGrawHill Companies. Fourth Edition*. U.S.A.
- Günelçin, S. (2010). *Yüksek Lisans Tezi*.Gazi Üniversitesi. S16. Ankara.
- Günelçin, S. (2013). Kanunda ses sistemi sorunları üzerine bir araştırma. Rast Müzikoloji Dergisi, 1,2.
- Kaçar, Y, G. (2005). *Ud Methodu*,Yurt Renkleri Yayınevi. Ankara.
- Kahyaoğlu, Y. (2009, 23-25 Eylül). Geleneksel Türk Müziği Eğitiminde Metod İhtiyacı ve Kanun Metodları Üzerine Bir İnceleme. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyum'nda sunuldu, Samsun.
- Karaduman, H. (2007). *Kanun Method*. (1.Basım) İstanbul, Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Kazan, R 2005). Edebi üslup açısından hadis metinleri, Süleyman Demirel Üniversitesi: Yayınlanmamış doktora tezi.

Mutlu, Dr. Ümit (2005); Kanun Metodu, 2. Baskı, Ermat Yayınları, İzmir

Mutlu, Ü. (1988). Kanun Metodu, Ermat Matba. İzmir.

Özkan, İ, H. (2007).Türk Musıkîsi Nazariyatı ve Usulleri (8. Basım). İstanbul:

Ötüken Neşriyat.

Safar, F, C .(1988). Sanat müzik,S20, Beyrut.Lübnan.

Saraçoğlu, A. (2000). Dil ve Edebiyat Terimleri Sözlüğü,Etam Yayınları, Eskişehir.

Say, A. (2003). Müzik Tarihi. (5. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sözer, V. (1996). Müzik Ansiklopedik Sözlük, Remzi Kitapevi, Dördüncü baskı, İstanbul.

Srwa, S. (2008). Kanun Metodu, s.5, Demaşk, Suriye.

Şura, N. (1999) . Kanun Metodu, S 26, Kahira,Misir.

Tanrıkorur, C. Müzik, Kültür, Dil. (2.basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Torun, M. (2000). Ud Metodu. İstanbul: Çağlar Yayınları.

Tura, Y. (1988). Müzikte Standardizasyon, Birinci Müzik Bildirileri Kongresi, Ankara.

Türk Dil Kurumu, 2017. Türkiye.

Türkmen, O,Beşiroğlu O, Ş, Çağdaş Çalgı Tekniklerinin Kemeçe, Ud, Kanun ve Neye Uyarlanması, 48-50

Uçan, A. (2005). Müzik Eğitimi Evrensel Müzik Evi, Ankara.

Yekta,R. (1986). Türk Musikisi. (Çev.Orhan Nasuhioğlu). (1. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

[http:// www.tdk.gov.tr/index.php?option=som\\_ats&kelime=Sanat](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=som_ats&kelime=Sanat) , 30.04.2015.



## EKLER

### Arştırmada Kullanılan Eserler



şekil 10 Arap Kanun Enstrumanı



şekil 11 Türk Kanun enstrumanı

Hicaz İstanbul tırküsü  
Usulü : Sofyan

Ada sahilllerinde bekliyorum

www.neyzenim.com

S A Z

Añ

A da sa hill le rin de bek li yo  
Her za man sen ya lan ci ben ka

rum Her za man yol la n ni göz lü yo  
ni Her za man or ta yer de bir ma

rum Se ni sen den gü ze lim is ti yo  
ni Her za man sen u zak ta ben müş

rum Be ni şad et Şa di ye ba şın i çin S A Z  
rak Her te lâ ki de fia ya li fi rak

Ada sahilllerinde bekliyorum  
Her zaman yolları gözliyorum  
eni senden güzelim istiyorum  
Bil sad et Sadise basın lın

Her zaman sen yolancı ben kani  
Her zaman orta yerde bir mani  
Her zaman sen uzakta ben müstak  
Her telâfi de fâvâli firâf

Nerede o mis gibi leylâklar  
Sararıp solmak üzere yapraklar  
Bana mesken olunca topraklar  
Beni udd et sevâli basın lın

şekil12. Ada sahilllerinde bekliyorum

بنت الجابية  
bint alçelebiyê

meqmê: nihawendê (do) غناء فيروز  
goranibêj: feyrûz

♩ pîşeki

3

5

7 stran (goranî)

9

11

13 1.

15 2.

Şekil13. Bint alçelebiye

**Nihavent Longa**

*Nimsofyan*  
♩ = 96

Beste: Kevser Hanım

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 96. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. A repeat sign is present at the end of the first staff. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The fourth staff includes a repeat sign and a section marked 'SON' starting at measure 11. The fifth staff continues the melody. The sixth staff includes dynamic markings: *p*, *mf*, *f*, and *p*. The seventh staff concludes the piece with a repeat sign.

Şekil14. Nihavent Longa

# Sulaf

سولاف

غانم حداد

5

9

13

17

21

25

29

33

şekil 15. Sulaf

# Were Qurban

notenûs:kamîran îbrahîm

Goranibêjê : Hesen Zirek

Zu l fi-- we k ma ri-- re-- şe---- be-- c wa ni-- xot

bim-- be x şe e ger be ba-- ri-- zeh met-- ne bê----

bom we-- re-- der-- gê-- hew-- şe gêy-- hew-- şe

Şekil 16. Were kurban

## ÖZ GEÇMİŞ

### Kişisel Bigiler

Adı Soyadı : Nawzad Taha KHUDHUR

Doğum Yeri ve Tarihi : Erbil/Irak 04.01.1986

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Salhaddin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar  
Eğitim Bölümü Müzik eğitimi Anabilim Dalı (2013-2014)

Bildiği Yabancı Diller: Arapça, Türkçe

### İş Deneyimi

Kültür Sanat Merkezinde: Müzisyen (2010)

### İletişim bilgileri

E- Mail : [Nawzadsoran823@gmail.com](mailto:Nawzadsoran823@gmail.com)