

**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**KEMENÇE, NEY VE TANBUR İÇİN ORKESTRAL YAZIM TEKNİĞİ**

**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**Ayhan GUNCA**

**Anasanat Dalı: TEMEL BİLİMLER**

**Programı: TÜRK SANAT MÜZİĞİ**

**MAYIS 2007**

**KEMENÇE, NEY VE TANBUR İÇİN ORKESTRAL YAZIM TEKNİĞİ**

**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**Ayhan GUNCA**

**(404993001)**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 15 Şubat 2007**

**Tezin Savunulduğu Tarih: 14 Mayıs 2007**

**Tez Danışmanı: Dr. Nail YAVUZOĞLU**  
**Diğer Jüri Üyeleri Prof. Dr. A. Cihat AŞKIN (İ.T.Ü.)**  
**Prof. Mutlu TORUN (HALIÇ Ü.)**  
**Doç. Nermin KAYGUSUZ (İ.T.Ü.)**  
**Yrd. Doç. Hakan ŞENSOY (İ.T.Ü.)**

**MAYIS 2007**

## ÖNSÖZ

Bu çalışma, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler Anasanat Dalı, Türk Sanat Müziği alanı, Sanatta Yeterlik tezi olarak hazırlanmıştır.

Geleneksel Türk Müziği'ndeki nota-icra farklılıklarının belirtilmesi, icranın yazıya doğru bir şekilde geçirilmesinin ne şekilde olabileceği ve gerekliliklerini uygulamalı bir şekilde ortaya koyması açısından önem taşımaktadır.

Çalışma içerisinde çalgılara ait bilgiler, Türk Müziği çalgılarındaki yetersiz enstrumantasyon bilgilerine fayda sağlayacağı ve kaynak olacağı düşüncesi ile yer almaktadır.

Tez bünyesinde seslendirilmiş olan ve bestecisi belirtilmeyen örneklemeler tarafımdan yazılmıştır.

Tez çalışmamın gerçekleşebilmesinde yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Dr. Nail YAVUZOĞLU'na, değerli dostlarım Ahmet İ. TOZ, Aslıhan ÖZEL, Özer ÖZEL ve Eren ÖZEK'e teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

ŞUBAT 2007

Ayhan GUNCA

## İÇİNDEKİLER

<b>KISALTMALAR</b>	vii
<b>TABLO LİSTESİ</b>	viii
<b>ŞEKİL LİSTESİ</b>	ix
<b>SEMBOL LİSTESİ</b>	xii
<b>ÖZET</b>	xiii
<b>SUMMARY</b>	xv
<b>1. GİRİŞ</b>	1
1.1. Giriş ve Çalışmanın Amacı	1
<b>2. ÇALGI VE ÇALGIBİLİM (ORGANOLOJİ) HAKKINDA GENEL BİLGİLER</b>	3
2.1. Çalgı	3
2.2. Çalgı Bilimi	3
2.3. Çalgı Biliminde Çalgı Sınıflaması	4
<b>3. KEMENÇE</b>	7
3.1. Tarihçe	7
3.2. Fiziksel Özellikler	10
3.2.1. Kemençenin Yapısı	10
3.2.2. Akort	11
3.2.3. Ses Sahası	12
3.2.4. Kemençe'nin Ses Sahasının İcrada Bölgelere Göre Ayrımı	13
3.2.5. 4 Telli Kemençe	13
3.3. Kemençe'nin İcra Özellikleri	16
3.3.1. Yay Tekniği	16
3.3.2. Parmak Pozisyonları	17
3.3.3. Armonik Aralıklar	18

<b>4. NEY</b>	<b>19</b>
4.1. Tarihçe	19
4.2. Fiziksel Özellikler	20
4.2.1. Ney'in Yapısı	20
4.2.2. Ney'de Transpozisyon ve Ses Sahaları	23
4.3. Ney'de Genel Olarak Ses Sahaları Ve Bölgelere Göre Ayrımı	25
4.3.1. Ses Sahası	25
4.3.2. Ses Sahasının İcrada Bölgelere Göre Ayrımı	25
4.3.3. Nefes Şiddeti İle Seslendirilen Bölgeler	26
4.3.4. Eşlik	26
4.4. Ney'in İcra Özellikleri	27
4.4.1. Ana Pozisyonlar	27
4.4.2. Baş Pozisyonları	29
4.4.3. Parmak Pozisyonları	30
<b>5. TANBUR</b>	<b>34</b>
5.1. Tarihçe	34
5.2. Fiziksel Özellikler	35
5.2.1. Tanbur'un Yapısı	35
5.2.2. Ses Sahası	38
5.3. Tanbur'un İcra Özellikleri	39
5.3.1. Mızrap Tekniği	39
5.3.2. Armonik Aralıklar	40
5.3.3. Tarama	43
5.3.4. Akor Basımı	43
<b>6. İCRAYI OLUŞTURAN FAKTÖRLER</b>	<b>45</b>
6.1. Transpozisyon (Aktarım - Göçürme)	45
6.2. Efektif Özellikler	46
6.2.1. Vibrato	46
6.2.1.1 Kemençe'de Vibrato	47
6.2.1.2 Ney'de Vibrato	48
6.2.1.3 Tanbur'da Vibrato	48

6.2.2. Portamento	49
6.1.2.1. Kemençe'de Portamento	49
6.1.2.2. Ney'de Portamento	50
6.1.2.3. Tanbur'da Portamento	50
6.2.3. Glisando	50
6.2.3.1. Kemençe'de Glisando	51
6.2.3.2. Ney'de Glisando	52
6.2.3.3. Tanbur'da Glisando	53
6.3. Süsleme İşaretleri	54
6.3.1. Apojiyatür	54
6.3.1.1. Kemençe'de Apojiyatür	55
6.3.1.2. Ney'de Apojiyatür	55
6.3.1.3. Tanbur'da Apojiyatür	55
6.3.2. Çarpma	55
6.3.2.1. Kemençe'de Çarpma	56
6.3.2.2. Ney'de Çarpma	57
6.3.2.3. Tanbur'da Çarpma	57
6.3.3. Mordan	58
6.3.3.1. Kemençe'de Mordan	58
6.3.3.2. Ney'de Mordan	59
6.3.3.3. Tanbur'da Mordan	59
6.3.4. Grupetto	60
6.2.4.1. Kemençe'de Grupetto	60
6.2.4.2. Ney'de Grupetto	61
6.2.4.3. Tanbur'da Grupetto	62
6.3.5. Trill	62
6.3.5.1. Kemençe'de Trill	63
6.3.5.2. Ney'de Trill	63
6.3.5.3. Tanbur'da Trill	64
6.3.6. Tremolo	64
6.3.6.1. Kemençe'de Tremolo	64
6.3.6.2. Ney'de Tremolo	65
6.3.6.3. Tanbur'da Tremolo	66
6.4. Artikülâsyonlar	67
6.4.1. Legato	67
6.4.1.1. Kemençe'de Legato	67
6.4.1.2. Ney'de Legato	67

6.4.1.3. Tanbur'da Legato	68
6.4.2. Stakato	68
6.4.2.1. Kemeçe'de Stakato	69
6.4.2.2. Ney'de Stakato	69
6.4.2.3. Tanbur'da Stakato	69
6.4.3. Tenuto	70
6.4.3.1. Kemeçe'de Tenuto	70
6.4.3.2. Ney'de Tenuto	70
6.4.4. Vurgu	70
6.4.4.1. Kemeçe'de Vurgu	70
6.4.4.2. Ney'de Vurgu	71
6.4.4.3. Tanbur'da Vurgu	71
6.4.5. Kemeçe'de Kullanılan Artikülasyonlar	71
6.4.5.1. Geniş yay	71
6.4.5.2. Orta yay	72
6.4.5.3. Küçük yay	72
6.4.5.4. Martellato	72
6.4.5.5. Saltato	72
6.4.5.6. Pisikato	73
6.4.5.7. Kollenyo	73
<b>7. ÖRNEK ESER ÜZERİNDE SES KAYITLARININ İNCELENMESİ</b>	<b>74</b>
7.1. Türk Müziği'ndeki İcra-Nota Farklılığı	74
7.2. Örnek Eser Üzerinde Ses Kaydı, Kayıt ve Kayıt Sonrası Analizi	77
7.2.1. Kemeçe	79
7.2.2. Ney	81
7.2.3. Tanbur	83
<b>8. SONUÇLAR VE TARTIŞMA</b>	<b>92</b>
<b>KAYNAKLAR</b>	<b>96</b>
<b>EKLER</b>	<b>99</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	<b>156</b>

## KISALTMALAR

Alm.	: Almanca
B.har.	: Baş hareketi
Bkz.	: Bakınız
B.P.	: Baş pozisyonu
D	: Dik
D.har.	: Dudak hareketi
E	: Eğik
İng.	: İngilizce
İt.	: İtalyanca
K.	: Kaba
M.	: Ma'beyn
N.	: Nısfıye
N	: Normal
P.	: Pozisyon
P.P	: Parmak pozisyonu
Sf.	: Sayfa
Vib.	: Vibrato
Y. P. (Yp)	: Yardımcı pozisyon

## TABLO LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
<b>Tablo 3.1.</b> Kemeçe'de pozisyon ve parmak numaraları	17
<b>Tablo 3.2.</b> Kemeçeden elde edilen armonik aralıkların tümü	18
<b>Tablo 4.1.</b> Standart neylerin boyları ve perde aralıkları	22
<b>Tablo 4.2.</b> Neylerin Bolahenk'e göre konumları	23
<b>Tablo 4.3.</b> Ney'lerde Bölgeler	24
<b>Tablo 4.4.</b> Ana pozisyonlardan çıkan sesler	28
<b>Tablo 4.5.</b> Ney'de Baş Pozisyonları	29
<b>Tablo 4.6.</b> Ney'de Parmak Pozisyonları	31
<b>Tablo 4.7.</b> Ney'deki tüm pozisyonlar	33
<b>Tablo 5.1.</b> Tanbur'da tellerin akortları	37
<b>Tablo 6.1.</b> Ney Düzenleri ve Diyapazon'a göre yerleri	45
<b>Tablo 6.2.</b> Nefes şiddeti ile uygulanan pozisyonlar	53
<b>Tablo 6.3.</b> İlk üfleme şiddeti pozisyonları	66

## ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>	
Şekil 3.1	Kemençe'nin görünümü ve bölümleri	10
Şekil 3.2	Kemençe tellerinin yerleri ve duyulduğu frekanslar	12
Şekil 3.3	Bolahenk akort yazılımına göre kemençenin ses sahası	12
Şekil 3.4	Bolahenk akort yazılımına göre kemençenin bölgeleri	12
Şekil 3.5	4 Telli Kemençe'nin görünümü ve bölümleri	14
Şekil 3.6	3 ve 4 telli kemençelerin görünümü	15
Şekil 3.7	Yayın bölümleri	16
Şekil 3.8	Birlik değerinde kökten uca kadar yayın çekilmesi	16
Şekil 3.9	Birlik değerinde uçtan köke kadar yayın itilmesi	16
Şekil 3.10	Açık tellerdeki Armonik Aralıklar	18
Şekil 4.1	Ney'in dış görünümü ve bölümleri	21
Şekil 4.2	Ney'in ses sahası	25
Şekil 4.3	Ney'de karakteristik bölgeler	26
Şekil 4.4	Nefes şiddetine göre bölgeler	26
Şekil 4.5	Tını olarak bölgelerin ayrılması	26
Şekil 4.6	Eşlik için uygun bölgenin gösterimi	26
Şekil 4.7	Ney'de pozisyonlar	27
Şekil 4.8	Normal duruş pozisyonu ile elde edilen sesler	30
Şekil 4.9	Düz duruş pozisyonu ile elde edilen sesler	30
Şekil 4.10	Eğik duruş pozisyonu ile elde edilen sesler	30
Şekil 4.11	1. parmak pozisyonuyla elde edilen sesler	31
Şekil 4.12	2. parmak pozisyonuyla elde edilen sesler	31
Şekil 4.13	3. parmak pozisyonuyla elde edilen sesler	32
Şekil 4.14	1. parmak pozisyonuyla elde edilen sesler	32
Şekil 4.15	2. parmak pozisyonuyla elde edilen sesler	32
Şekil 5.1	Tanbur'un görünümü ve bölümleri	36
Şekil 5.2	Bolahenk ve Mansur Akortta Tanbur'un ses sahası	38
Şekil 5.3	Tanbur'da Bolahenk ve Mansur Akortta sonorite	39
Şekil 5.4	Tanburda mızrap tutuşun üstten ve alttan görünümü	39
Şekil 5.5	Mızrabın vuruş açısı	40
Şekil 5.6	Tanbur'da Küçük İkili	40
Şekil 5.7	Tanbur'da Büyük İkili	40
Şekil 5.8	Tanbur'da Küçük Üçlü	40
Şekil 5.9	Tanbur'da Büyük Üçlü	41
Şekil 5.10	Tanbur'da Artmış Dörtlü	41
Şekil 5.11	Tanbur'da Tam Beşli	41
Şekil 5.12	Tanbur'da Artmış Beşli	41
Şekil 5.13	Tanbur'da Küçük Altılı	41
Şekil 5.14	Tanbur'da Büyük Altılı	42
Şekil 5.15	Tanbur'da Küçük Yedili	42

Şekil 5.16	Tanbur'da Büyük Yedili	42
Şekil 5.17	Tanbur'da Sekizli	42
Şekil 5.18	Tanbur'da Onaltılı	42
Şekil 5.19	Tanbur'da Üst ve alt Tarama	43
Şekil 5.20	Tanbur'da Tarama'nın nota üzerinde gösterimi	43
Şekil 5.21	Tanbur'da Akor gösterimi	43
Şekil 5.22	Tanbur'da Flajole	44
Şekil 6.1	Vibrato'nun notada gösterilmesi	47
Şekil 6.2	Vibrato'nun tüm yay üzerinde gösterilmesi	47
Şekil 6.3	Uzun vibratonun nota üzerinde gösterimi	48
Şekil 6.4	Kısa vibratonun nota üzerinde gösterimi	48
Şekil 6.5	Sap vibratosunun nota üzerinde gösterimi	49
Şekil 6.6	Parmak vibratosunun nota üzerinde gösterimi	49
Şekil 6.7	Kemençe'de Portamento	50
Şekil 6.8	Ney'de Portamento	50
Şekil 6.9	Tanbur'da Portamento	50
Şekil 6.10	Glisando'nun nota üzerinde gösterimi	51
Şekil 6.11	Yegah teli üzerinde çıkıcı ve inici glisando	51
Şekil 6.12	Rast teli üzerinde çıkıcı ve inici glisando	51
Şekil 6.13	Neva teli üzerinde inici ve çıkıcı glisando	51
Şekil 6.14	Önden gelen çarpma glisandosı	52
Şekil 6.15	Diyatonik glissando ile Neva sesinin belirtilmesi	52
Şekil 6.16	Gerdaniye sesinin diyatonik glisando ile belirtilmesi	52
Şekil 6.17	Tiz seslerde aynı üfleyiş pozisyonu seslerinden yardım alma	52
Şekil 6.18	Tanbur'da Glisando	53
Şekil 6.19	Apojiyatür'ün notada gösterilmesi	54
Şekil 6.20	H. Sadettin Arel, Bir Peri Masalı, 8. ölçü	55
Şekil 6.21	Yardımcı ve 8 pozisyonlardaki apajiyatürler	55
Şekil 6.22	Tanbur'da Apojiyatür ve mızrap vuruşlarıyla gösterimi	56
Şekil 6.23	Çarpmaların nota üzerinde gösterimi	56
Şekil 6.24	Çarpmanın asıl notun öncesinde olması hali	56
Şekil 6.25	Çarpmanın asıl notaya bağlı olması hali	56
Şekil 6.26	Üstten Çarpmanın nota üzerinde gösterimi	56
Şekil 6.27	Alttan Çarpmanın nota üzerinde gösterimi	56
Şekil 6.28	Yarım açılan pozisyonlarda Çarpma	57
Şekil 6.29	İkili Çarpmaların kullanımı	57
Şekil 6.30	Tanbur'da Çarpma	57
Şekil 6.31	Üst ve Alt Mordan'ın nota üzerinde gösterimi	58
Şekil 6.32	Kemençe'de Üst Mordan	58
Şekil 6.33	Kemençe'de Alt Mordan	58
Şekil 6.34	Ney'de Üst Mordan	59
Şekil 6.35	Yardımcı pozisyonda Üst Mordan	59
Şekil 6.36	Tanbur'da Üst Mordan	59
Şekil 6.37	Tanbur'da Alt Mordan	59
Şekil 6.38	Grupetto'nun nota üzerinde gösterimi	60
Şekil 6.39	Alt Grupetto'nun nota üzerinde gösterimi	60
Şekil 6.40	Kemençe'de Grupetto	60
Şekil 6.41	Ney'de Grupetto yazımı ve icrası	61
Şekil 6.42	Yardımcı pozisyonlarda Grupetto	61
Şekil 6.43	Üfleyiş şiddetinin ilk basamağında Grupetto	61

<b>Şekil 6.44</b>	8. pozisyonda Grupetto	61
<b>Şekil 6.45</b>	Tanbur'da Grupetto	62
<b>Şekil 6.46</b>	Grupetto'nun rastlanılan diğer şekli	62
<b>Şekil 6.47</b>	Tril'in nota üzerinde gösterimi	62
<b>Şekil 6.48</b>	Tril'in nota üzerinde gösterimi	63
<b>Şekil 6.49</b>	Ferahfeza Saz Semaisi, Teslim 1.ölçü	63
<b>Şekil 6.50</b>	Yardımcı pozisyonlarda Ttril	63
<b>Şekil 6.51</b>	Tanbur'da Tril gösterimi	64
<b>Şekil 6.52</b>	Tremolo'nun nota üzerinde gösterimi	64
<b>Şekil 6.53</b>	Parmaklı Tremolo'nun nota üzerinde gösterimi	65
<b>Şekil 6.54</b>	Ana pozisyonlarda Tremolo	65
<b>Şekil 6.55</b>	Tanbur'da parmaklı Ttremolo	67
<b>Şekil 6.56</b>	Kemençe'de Legato	67
<b>Şekil 6.57</b>	Ney'de Legato	68
<b>Şekil 6.58</b>	Ney'de Legato	68
<b>Şekil 6.59</b>	Tanbur'da Legato	68
<b>Şekil 6.60</b>	Stakato'nun nota üzerinde gösterimi	68
<b>Şekil 6.61</b>	Kemençe'de Stakato	69
<b>Şekil 6.62</b>	Ney'de Stakato	69
<b>Şekil 6.63</b>	Tiz seslerde Stakato	69
<b>Şekil 6.64</b>	Tanbur'da Stakato	70
<b>Şekil 6.65</b>	Kemençe'de Tenuto	70
<b>Şekil 6.66</b>	Ney'de Tenuto	70
<b>Şekil 6.67</b>	Kemençe'de Vurgu	70
<b>Şekil 6.68</b>	Ney'de Vurgu	71
<b>Şekil 6.69</b>	Yardımcı pozisyonda vurgu	71
<b>Şekil 6.70</b>	Tanbur'da Vurgu	71
<b>Şekil 6.71</b>	Geniş yay gösterimi	71
<b>Şekil 6.72</b>	Yalçın Tura, Interludium, Kemençe Partisi	72
<b>Şekil 6.73</b>	Kevser Hanım,Nihavend Longa	72
<b>Şekil 6.74</b>	Martellato'nun nota üzerinde gösterimi	72
<b>Şekil 6.75</b>	Saltato	72
<b>Şekil 6.76</b>	Pisikato'nun nota üzerinde gösterimi	73
<b>Şekil 6.77</b>	Kollenyo'nun nota üzerinde gösterimi	73
<b>Şekil 7.1</b>	Kayıt için örnek eser.(Nedim Ağa – Sultanîyegâh Saz Semai)	78
<b>Şekil 7.2</b>	Kemençe'ye ait geleneksel icra yazımı 1	79
<b>Şekil 7.3</b>	Kemençe'ye ait geleneksel icra yazımı 2	80
<b>Şekil 7.4</b>	Nota icrası	81
<b>Şekil 7.5</b>	Ney'e ait geleneksel icra yazımı 1	82
<b>Şekil 7.6</b>	Ney'e ait geleneksel icra yazımı 2	83
<b>Şekil 7.7</b>	Tanbur'a ait geleneksel icra yazımı 1	84
<b>Şekil 7.8</b>	Tanbur'a ait geleneksel icra yazımı 2	85
<b>Şekil 7.9</b>	Kemence Geleneksel icra yazımı	86
<b>Şekil 7.10</b>	Ney Geleneksel icra yazımı	87
<b>Şekil 7.11</b>	Tanbur Geleneksel icra yazımı	88
<b>Şekil 7.12</b>	Kemence düzenlenmiş icra notası	89
<b>Şekil 7.13</b>	Ney düzenlenmiş icra notası	90
<b>Şekil 7.14</b>	Tanbur düzenlenmiş icra notası	91

## SEMBOL LİSTESİ

 .....	: Cd ve üzerindeki kayıt sırası.
↓	: Üst Mızrap *
↑	: Alt Mızrap **
}	: Üst Tarama
{	: Alt Tarama

\* - \*\* : Mutlu Torun'un "Gelenekle Geleceğe Ud Metodu" kitabında kullandığı şekilde kullanılmıştır.

## KEMENÇE, NEY VE TANBUR İÇİN ORKESTRAL YAZIM TEKNİĞİ

### ÖZET

Sanatta Yeterlik Tezi olarak hazırlanan bu çalışmada; Klasik Türk Müziği'nin en önemli problemlerinden olan müziğin öğretilme sürecindeki "Aktarım"dan hareketle yola çıkılmıştır. Müziğimizin tarihsel sürecinde "Meşk" diye tabir edilen kişiden kişiye aktarımın esas alınması, dolayısıyla da yazıya önem verilmemiş olması, müziğin sonraki nesillere "sağlıklı" iletilmesinde en büyük sorun olarak görülmüştür.

Diğer taraftan bu sistem, icracıların yetişmiş oldukları ekollerin (özellikle Türk Müziği Sazları açısından) fazlalığına ve üslubu gereğince her çalgının ve çalgıcının kendine özel bir takım süslemelere sahip olmasına da neden olmuştur.

Türk Müziği'nde, edinilmiş olan üsluplar çerçevesinde icra yapılmakta, diğer bir deyişle notada olmayan fakat icrayı oluşturan birçok yapı performans esnasında kişiye bağlı olmak üzere ortaya konabilmektedir. Bu çalışma meydana getirilirken; toplu icra esnasında (özellikle polifonik müzik içerisinde), her sazın notada olmayan ve kendine has süslemeleri ortaya koymasının "kakofoni" (Ses uyumsuzluğu) yarattığı sonucundan da hareket edilmiştir.

Bu sorunu aşmak için; ifade edilmeye çalışılan fikrin, karşıya tam olarak istenildiği şekliyle iletilmesi yolunda icracıya her türlü olanak sağlayacak yazım tekniklerinin gelişmiş olması nedeniyle ancak orkestradaki yazım tekniklerinin kullanılması yolu ile ilerleme sağlanabileceği düşünülmüştür.

Bu çalışmada çalgı olarak; müziğimizdeki köklü yerlerinin yanı sıra yaylı, nefesli ve mızraplı çalgılara örnek olması açısından Kemençe, Ney ve Tanbur seçilmiştir.

İcra esnasında kullanılan yapıların (icrayı oluşturan faktörler, süsleme notaları, artikülasyonlar) standardizasyonu açısından gruplandırmalar yapılmıştır.

Verilen örneklerin çalgılar ile duyurulması sağlanmış, notada aynı görünen yapıların bile farklı icra ve duyuma sahip olduğu ortaya konmuştur.

Gruplandırma esnasında orkestral yazımda görünmeyen ve sadece bu çalgılara özel yapılar ortaya çıkmıştır. Bu yapıların da nota üzerinde gösterimine ait örneklemeler sunulmuştur.

Örnek eser üzerinde çalgılar ile icra kayıtları yapılmıştır. Öncelikle eserin klasik üslupta (serbest, notaya bağlı kalınmadan) icrası ve bunun nota üzerindeki olası gösterimi ele alınmıştır. Daha sonra notaya bağlı olarak (düz nota icrası) çaldırılmak suretiyle nota ve icra farkı ortaya çıkarılmıştır. Son olarak da geleneksel icrayı oluşturan faktörlerin nota üzerinde gösterimi ve buna ait kayıt yer almıştır. Kayıtlar tek tek ve toplu çalım olarak yinelenmiştir.

Bu kayıtların yapılmasındaki amaç; geleneksel icrayı oluşturan faktörlerin nota üzerinde gösterilirken, icra üzerindeki olumlu veya olumsuz etkilerinin ortaya çıkarılmasıdır.

Toplu kayıtlar esnasında (geleneksel icrada), icracıların çalgı yetenekleri doğrultusunda birlikteliği sağlama amacıyla, mümkün olduğunca aşırı süslemelerden kaçındıkları da gözlenmiştir.

Klasik icranın notaya alınması sonucunda icracıların daha bilinçli ve birlikte hareket ettikleri, ayrıca icranın da daha temiz duyulduğu gözlenmiştir.

Yapılan bu çalışmanın polifonik müzik içerisinde uygulanabilirliğini test etmek ve çıkacak olumlu veya olumsuz sonuçları ortaya koyabilmek için; iki bölümden oluşan bir eser bestelenmiş ve stüdyo ortamında kaydedilmiştir. Yapılan bu kayda ait değerlendirmeler Sonuçlar ve Tartışma kısmında yer almaktadır.

İcranın notaya geçirilmesinin doğru edisyonlar (Fr. Basım, yayın. Besteci ve icracılara ait eserlerin en doğru yazılmış şekli anlamında) oluşturmada ne kadar önemli olacağı da çıkan sonuçlar arasındadır.

Elde edilmiş olan sonuçların özellikle konservatuar eğitiminde, çalgının ve icranın gelişmesine faydalı veriler içerdiği, icrayı oluşturan faktörlerin (mordan, grupetto, vibrato vb.) notaya eklenmesi yoluyla müziğin sonraki nesillere sadece kulak yolu ile değil yazılı olarak da sağlıklı bir şekilde aktarabileceği görülmüştür.

## KEMENCE, NEY AND TANBUR ORCHESTRAL WRITING TECHNIQUE

### SUMMARY

In this study, prepared as a dissertation in the Arts, "Conveying" in the music education process, being the one of the most important problems in Classical Turkish Music is considered. That the conveying of the musical knowledge is provided by the one to one education system, called *meşk*, and therefore the writing is disregarded in the Turkish music history is considered as the most important problem in accurate conveying from one generation to the other.

Furthermore, it resulted in the appearance of the excessive number of schools where the performers were educated (particularly with regard to Turkish music instruments) and in having special ornamentations of the related instrument performers.

In Turkish music, the acquired formats are performed, in other words, many structures forming the style but lacking in the writing system could be introduced during the performance depending on the performer. It is believed that each instrument's posing its own peculiar ornamentations, not found in the scores, brings about the cacophony during the ensemble performances (especially true for the polyphonic music). This is another beginning point for this study.

In an effort to overcome this problem, it is thought that the writing techniques used in the orchestras would provide an opportunity to the performer by means of exactly conveying the expression to the second party.

The instruments preferred in this study are kemence, ney and tanbur due to their fundamental place in Turkish music as well as the samples of string, wind and plectrum instruments.

Groupings are carried out in order to reach a standardization of the structures seen in the performance, such as factors forming the performance, ornamentation note, articulation.

The example melodies are performed by these instruments so that it is determined that even the structures in the scores have totally different performances and sense.

During the process of grouping, new structures not evident in the orchestral writing but peculiar to these instruments emerge. Therefore, samples related to these newly emerged structures are also presented on the scores.

The instruments' performances of the sample work are recorded in three phrases in order to reveal the positive and negative influences of scores indicating the factors constituting the classical performance. First of all, the traditional performance (free,

independent of the score) is carried out and its possible presentation in writing is considered. In the second phrase, the performance based on the scores (straight score performance) is carried out so that the difference between the score and the performance is revealed. Finally, the factors forming the classical performance are indicated on the score and the performance according to this new score is recorded. The recordings are repeated one by one in solo as well as in ensemble performances.

It is observed that the performers avoid excessive ornamentations in the traditional performance, while performing with other instruments parallel to their musical mastery to provide the togetherness.

On the other hand, the performance based on the new score makes the performers more conscious and collective as well as makes the tunes heard more clearly.

To test the applicability of this study to the polyphonic music and to reveal the positive or negative results, a two part work is composed and recorded in a studio. The evaluations of this recording are found in the results and discussion part of the dissertation.

How important is to write down the performance in the scores for compiling the right editions is also one of the concluded results.

It can be concluded that the obtained results contain worthwhile data for the development of the instrument and performance in education, especially at the conservatory level and that the music could be conveyed to the next coming generations in a more accurate way not only through an aural training but also through a written method by adding the factors constituting the performance (mordant, gruppetto, vibrato etc.) to the score.

## 1. GİRİŞ

### 1.1. Giriş ve Çalışmanın Amacı

Hayatın her alanında ilerlemenin kaçınılmaz ilkesi olan değişimin müzikte de var olması doğaldır. Değişimin gelişime hizmet etmesi yolundaki en önemli olgu ise, öncelikle geçmişi bugüne sağlıklı bir şekilde taşıyabilmek ve sonrasında geleceği sağlam bir konumdan planlayabilmektir.

Günümüz Türk Müziği'ne bakıldığında, geçmişten aktarılabilen bilgilerin hem yazılı kaynak olarak, hem de müzik kayıtları anlamında ne kadar yetersiz kaldığı görülmektedir.

Bu eksikliğin sebeplerini araştırdığımızda karşımıza, tarihi süreç içerisinde geleneksel müzik eğitiminin yaratmış olduğu problemlerin çıkmakta olduğunu görürüz. "Meşk" denilen sürekli tekrar ile ezber ve toplu icraya dayalı sistemde, yazılı kaynak yani nota kullanımının pek rağbet görmediği, dolayısıyla yazıya dayalı metodik bir icra aktarımının yapılamadığı gerçeği ortaya çıkmaktadır.

Uzun yıllar süren eğitimleri sonucunda virtüöz seviyesine ulaşmış müzisyenlerin ise çoğunlukla müzik adına, icra dışında bir şeyler (beste, metod vb.) üretmedikleri ya da üretmedikleri, dolayısıyla da müzik eğitimine didaktik anlamda bir şeyler katamamış olmaları da bir başka gerçektir.

İcrayı oluşturan faktörlerin, süsleme elemanları ve efektif özelliklerin bolca yer aldığı müziğimizde, bu kavramların nota üzerine sabitlenmek suretiyle geleceğe de aktarılmasının sağlanması yerine, icracının inisiyatifine bırakılarak belki de bir standardizasyon, dolayısıyla da standart bir literatür yaratılması engellenmiştir.

İcrada yapılan fakat notada gösterilmeyen bu üsluba dayalı yapıların notaya aktarılması hem değerli icraların birer edisyon olarak yarınlara aktarılmasını, hem de icra-nota farklılığından doğan problemlerin ortadan kaldırılabilmesi açısından büyük faydalar sağlayacaktır.

Bu amaca ulaşmadaki çalışmalarda yazım aşamasında, hemen her türlü ifadeyi iletibilmek için geniş donanıma sahip olan dünya müziğindeki “orkestral yazım tekniği” elemanlarının kullanılmasının büyük yarar sağlayacağından hareket edilmiştir.

Tez bünyesinde çalgılara yönelik bilgilendirmede; kaynak yetersizliği, daha doğru bilgi elde edebilme ve konu ile ilgileri açısından öncelikle Yüksek Lisans ve Doktora/Sanatta Yeterlik Tezleri (AYAN, 1993., ERSU, 2006., ERUZUN, 1997., GUNCA, 1999., ÖZEL, 1997., TOZ, 2000., ) tercih edilmiştir.

Kaynak ve referans metod olarak; Mutlu TORUN’a ait Ud Metodu (“Gelenekle Geleceğe Ud Metodu”, Çağlar yayınları, 1993, İstanbul.) kullanılmıştır.

Çalgıların sınıflandırılmasında kaynak olarak; Şehvar BEŞİROĞLU’na ait “Organoloji Bilgisi Ders Notları”ndan (2000, İstanbul) faydalanılmıştır.

Çalgılara yönelik ölçülendirme bilgileri ve bunlara ait şekil ve tablolar için Cafer AÇIN’ın “Enstruman Bilimi (Organoloji)” (1994, Yeni Doğan Basımevi, İstanbul.) adlı kitabı kullanılmıştır.

## 2.ÇALGI VE ÇALGIBİLİM (ORGANOLOJİ) HAKKINDA GENEL BİLGİLER

### 2.1.Çalgı

Çalgı kelimesinin sözlük anlamlarına baktığımızda şu tanımlamaları görmekteyiz:

“Müzik sesleri çıkarmak amacıyla yapılmış aygıt.” (Sözer, 1986. Sf. 166 )

“Saz. Türkçe “çalmak” fiilinden ism-i alet.” (Öztuna, 1990. Sf. 192 )

“Organoloji, bir veya birden fazla ses çıkartmak amacı ile insan tarafından yapılmış herhangi bir aleti çalgı olarak tarif eder.” (Beşiroğlu, 2000. Sf. 5)

“Müzik yapmak amacıyla kullanılan sesler çıkarmaya elverişli, doğal ya da imal edilmiş her türlü nesne.” (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986. Sf. 2548)

Bu açıklamalardan anlaşıldığı üzere, çalgının tanımı olarak; “insanlığın gelişimi süresince, ifade etmek istedikleri duyguları ses olarak ortaya koymak için kullanmış oldukları her türlü alete verilen isim” tanımı karşımıza çıkmaktadır.

### 2.2.Çalgı Bilimi

“Çalgı bilimi anlamında kullanılan “Organoloji” kelimesinin kökü olan “organon”, Yunanca olup (Latince “organum”), genel olarak vücudun çeşitli uzuvlarını tarifinin yanında, herhangi bir işin yapılmasında ya da bir mesleğin icrasında kullanılan âletler anlamına da gelmektedir. Bu terim çalgılar için kullanıldığı gibi, insan sesinin oluşmasını sağlayan uzuvları belirtmek için de kullanılmıştır. Michael Praetorius (1571–1621) “Syntagma Musicum” adlı kitabının ikinci cildine “De Organographia” (1619) adını vermekle daha sonraları “Organoloji” haline gelecek olan konuya da ismini koyan ilk insan olmuştur.” (Beşiroğlu, 2000. Sf. 5)

Müzik âletleri hakkında Avrupa'da yapılan ilk ciddi çalışmaların 16. ve 17. yüzyıllardan sonra ortaya çıktığı görülmektedir. Bu çalışmaların başlıcaları şunlardır; Sebastien Virdung "Musica getutscht und ausgezogen" (1511), Martin Agricola (1486–1556) "Musica instrumentalis deudsch" (1529), Papaz Marin Mersenne (1588–1648) "Harmonie universelle"(1636–1637), Pierre Trichet "Traite des instruments de musique" (1640).

Organoloji'nin konusu genel olarak klasik ya da sanat müziğinden halk müziğine, batılı müzik türlerinden batılı olmayan müzik türlerine kadar tüm müzik geleneklerinde kullanılan çalgılardır.

“Organoloji esas olarak gerçek müzik aletlerini inceleyen bir disiplin ise de (ki buna bu aletlerin envanteri, terminolojisi, yapım tarifleri, aletlerin şekilleri ve çalınma teknikleri de dâhildir) müzik yapıtlarının incelenmesi ile ilgili olan akustik analiz, diziler ya da çalgıların kullanımına ait bilgiler, sosyo-kültürel faktörler ile müzik aletlerinin kullanılmasını ve müzisyenlerin eğitim sistemlerini belirleyen çeşitli inançları araştırmayı da kapsamı dışında bırakmamaktadır. Hatta müzik aletlerini estetik ve sembolizm açısından incelemek ve halen kullanılmakta olan çalgılar tarihi ve kökenleri ile tarihe karışmış müzik aletleri arasındaki ilişkileri araştırmak da organolojinin kapsamı içerisine girer.” (Beşiroğlu, 2000. Sf. 7)

“Çalgı konusunun sistemli bir şekilde Avrupa medeniyetinden daha önce ele alındığı bir gerçektir. Doğuya ait olan çalgı bilgilerinin zengin ve ayrıntılı tarihi eserlerde toplandığını Çin, Arap ve Hint teorisyenlere ait antik çalışmalardan biliyoruz. Bu çalışmalar bize çalgıların isimlerini, sınıflandırılmasını, çalınış yollarını, nerelerde çalındığını, seremonilerde, ayinlerde nasıl kullanıldığını ve nasıl geliştiğini anlatır.” (Beşiroğlu, 2000. Sf. 7)

### **2.3.Çalgı Biliminde Çalgı Sınıflaması**

Genel organolojinin bütün çalışmalarında çalgı sınıflaması bir ön hazırlık birimidir. 19. yy.'ın sonundan bu yana batıda meydana getirilen çok sayıdaki sınıflandırmaları özümsemek ve en kullanışlı olanı bulmak için bunların teorik temelleri ve uygulamalarına bakmak gerekir.

“Sınıflandırma; genel olarak bir bölgenin, bir kültürün, belli bir dini inanca bağlı insanların, ya da belli bir sosyo-kültürel gurubun kullandıkları çalgıları araştırma konusu yapan organolojinin temel unsurudur.” (Beşiroğlu, 2000. Sf. 8)

19. yy’ın sonlarından itibaren batıda geliştirilen çeşitli sınıflandırma yöntemlerinden hangisinin "en faydalı" olduğunu tespit edebilmek için bu yöntemlerin teorik temellerini ve uygulama kolaylıklarını incelemek gerekir.

Mevcut sınıflandırma sistemlerine ilaveler yapan ya da yeni sistemler geliştiren koleksiyoncular, organolojistler, müzikologlar, etnomüzikologlar ve antropologlar için mevcut sınıflandırmaların büyük önemi vardır. Sınıflandırma süreci kurallar ile gerçekler arasında denge kurulması gereken zor bir süreçtir. Bunun sonucu olarak da bazı sınıflandırma sistemleri diğerlerine nazaran daha tatmin edici olmakla birlikte hiç bir sistem "mükemmel" değildir.

Yapılan araştırmalarda kökeni M.Ö.1. yy’a dayanan çok eski bir Hint sisteminin çalgıları genel olarak 4 guruba ayırmış olduğu görülmektedir: tellerin titreşmesiyle sesin olduğu çalgılar, hava sütunlarının titreşmesiyle sesin olduğu çalgılar, tahtadan veya metalden yapılmı vurmalı çalgılar, deri gerili vurma çalgılar veya davullar.

Bir müzisyen ve aynı zamanda Brüksel Konservatuarı müze müdürü olan Victor-Charles Mahillon (1841–1924) da aynı sistemi benimsemiştir. Toplamış, yapmış veya tarif etmiş olduğu 1500’ün üzerindeki çalgının ışığı altında; 1888 yılındaki yayınlamış olduğu katalogda çalgıları telli, nefesli, davullar ve diğer vurmalılar şeklinde dört guruba ayırdığını görmekteyiz.

Mahillon’un guruplandırmasını benimseyen ve geliştiren Curt Sachs (1881–1959) ve Erich Moritz von Hornbostel (1877–1935) birlikte bir “müzik çalgılarını sınıflandırma sistemi” oluşturarak “*Systematik der Musikinstrumente- Ein Versuch*” (Zeitschrift für Ethnologie 46, 1914) adı altında da yayınlamışlardır. Bu sınıflandırma hala yaygın olarak kullanılmaktadır. Sachs ve Hornbostel çalgıları şu dört sınıfa ayırmışlardır:

1- *Idiophones* (idyofon; ağaç ya da metal gibi katı maddelerin titreşimiyle ses çıkaran vurma çalgılar).

2- *Membranophones* (membranofon; davulda olduğu gibi deri ya da zar gerili algılar).

3- *Chordophones* (kordofon; keman, gitar ya da piyano'da olduğu gibi telli algılar).

4- *Aerophones* (aerofon; ses titreşimlerinin havayla sağlandığı tüm üfleme algılar.)

Vural Sözer "Müzik Ansiklopedik Sözlük" isimli çalışmasında (Sözer, 1996. Sf. 192) günümüzde "*Electrophones* (electrofon, sayıları ya da türleri giderek genişleyen, elektronik algılar)", başlıklı yeni bir sınıf eklendiğini belirtir.

Sachs ve Hornbostel'in yaptığı sınıflandırmaya göre Kemeçe'nin Kordofon (Chordophone), Ney'in Aerofon (Aerophone), Tanbur'un ise yine Kordofon sınıfında yer almakta olduğu görölmektedir.

### 3. KEMENÇE

#### 3.1. Tarihçe

“Farsça kökenli bir kelime olan "Kemençe" (veya Kemânçe), ("keman" = yay, kavis, "-çe" = küçültme eki) “Yayla Çalınan Küçük Saz" anlamını taşımaktadır.” (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986. Sf. 6610)

Kemençe kelimesinin, yayla çalınan sazların, Farsça keman kelimesinden türemiş ortak adı olarak kullanılmış olduğunu da görmekteyiz. Araplar tarafından “rebab” denilen bu türe (İran, Mısır ve Arabistan’ da), eski Türk tarihlerinde 'oklu' anlamındaki "ıklığ" olarak rastlanılmaktadır ki bu da bütün yaylı sazların atası olarak kabul edilmektedir.

“Eski İran ve Osmanlı minyatürlerinde yer alan musiki meclislerinde “rebab” olarak belirtilen “ıklığ”ın resimleri görülmektedir. 19. yy’a kadar kemençe resimlerine rastlanılmamaktadır.” (Ersu, 2006. Sf.2)

Müzik tarihçilerine göre sazların kaynağı olarak (özellikle yaylı sazların ilkel kullanımı açısından) “Orta Asya” gösterilmektedir.

“Orta ve Uzak Asya Müslüman ve Moğol çalgı takımlarındaki yaylı çalgılar incelenmesi durumunda ise hemen hemen hepsinin “Kemençe - Kemançe” olarak adlandırıldığına ve çoğunlukla “ıklığ - ıklık” adıyla beraber kullanıldığına rastlanılmaktadır.” (Eruzun, 1997. Sf. 4)

Bu sazlar arasında kemençenin tarihi sürecine bakıldığında karışık bir tablo ile karşılaşılmaktadır. Orta Asya’da, bugünkü kemençeye şekil açısından tam olarak benzemeyen fakat onun atası sayılabilecek birçok saz görülebilmektedir.

Türklerin Orta Asya’dan Anadolu’ ya gelişlerine kadar geçen tarihi süreçte, zaman ve bölgeler içinde aynı isimde farklı sazlara rastlanılmasının yanısıra, çok küçük

farklara sahip fakat temelde aynı sayılabilecek sazlara da değişik isimler verildiği görülmekte, hatta aynı saza bölgesel farklara göre de değişik isimler verildiğine de şahit olunmaktadır.

“Kemençe kelimesinin bugün Türkiye dışında İran, Ermenistan, Yunanistan, Gürcistan, Azerbaycan gibi pek çok ülkede kullanıldığını görmekteyiz. Günümüz Türkiye'sinde biri klasik türk müziğinin “Armudi” kemençesi (klasik kemençe, 3 telli klasik kemençe olarak da adlandırılmaktadır), diğeri ise Doğu Karadeniz halk müziğinin “Karadeniz” kemençesi olmak üzere iki tür kemençe kullanılmaktadır. Ayrıca kabak kemane (veya kemane) denilen saz da bazen kemençe olarak isimlendirilebilmektedir.” (Ersu, 2006. Sf. 3, Eruzun, 1997. Sf. 5)

Armudi kemençe ve kemanenin benzerlerine Macarlarda “Hegedü”, aynı zamanda Yunanlılarda “Lira”, Bulgarlarda “Gadulga”, Kırgızistan ve Özbekistan’da ise “Kıyak” adı ile rastlanılmaktadır.

16. yüzyıl Macar kaynaklarında adı geçmekte olan “Magyar (Macar) Hegedü” ve “Lenyel (Leh) Hegedü” isimli iki tür kemençeden ilkinin “dar ve uzun kemençe” olduğu halde ikincisinin şeklinin “armudi” (uzunlamasına ikiye bölünmüş bir armudun yarısı görünümlü olması sebebiyle) biçimli olduğundan bahsedilmektedir.

Müzikolog Mahmud Ragıp Kösemihal (1900–1961), İkliğ sazı üzerine yaptığı araştırmada, armudi kemençenin menşeinin Leh Hegedusü’nden geldiğini savunmakta, Armudi Kemançe’nin Macar, Rumeli ve Ege topraklarına Polonya’dan indiğini ve oralarda kendi deyimi ile folklor sazı olarak tanındığını belirtmektedir.

Geçen yüzyıllarda hiçbir zaman armudi kemençenin Anadolu’da yaygın olmadığı ve bu sazı halkın çoğunluğunun bilmediğinin kaynaklardan tesbit edilebilmesi, yukarıda bahsedilmiş olan savı doğrular niteliktedir.

Adana bölgesinde bazı Türkmen obalarında “Hegit” adı ile hâlâ kullanılmakta olan sazın ismi ile Macarların Hegedü’sü arasındaki benzerlik de ayrıca dikkat çekicidir.

Bu verilerin ışığı altında enstrümanın tarih süreci içerisindeki devinimini; Orta Asya’da gerçekleşmiş olan Büyük Göç ile birlikte Hazar Denizi’nin kuzey ve güney yolu ile Avrupa’ya ve Anadolu’ya göç etmesi, dalga dalga gelen Oğuz boylarının

kültürü içinde Anadolu'da iyice yaygınlık kazanması ve daha sonraki akınlar ile de Avrupa'ya ikinci kez götürülmesi şeklinde açıklamak mümkündür.

“Kemençe, 19.yüzyıl sonlarına kadar daha çok Rumeli Folklorü'nde ve “kaba saz” denilen (köçekçe, sirto, oyun havası, tavşanca, zeybek vb gibi formların icra edildiği saz takımı) heyetle, çokça da Lavta ile eşlikli olarak kullanılmaktaydı.” (Ersu, 2006. Sf. 2)

Müzikteki değişim süreci içerisinde, kemençenin Klasik Türk Müziği formlarını da icra etmede kullanılmaya başlanması ile birlikte “ince saz”a geçiş, dolayısıyla bir sınıf atlama da fark edilmektedir. Bu sınıf atlama ve dolayısıyla daha da yaygın kullanımın sağlanmasındaki en büyük pay sahibi olarak dönemin ünlü virtüözlerinden Vasilaki (1845–1907) gösterilmektedir.

Kemençeye “fasıl kemençesi”, “tırnak kemence”, “armudî kemence” gibi isimler verilmek suretiyle, Rebap, Kabak Kemane ve Karadeniz Kemençesi gibi diğer yaylılardan ayırdedilebilmesinin sağlanmasına çalışıldığı görülmektedir.

Türk Müziği'nde “rebap” ve “kemençe” olmak üzere iki yaylı çalgı kullanılageldiği, fakat Rebap'ın günümüzde rağbet görmediği diğer taraftan kemençenin hala ve artan bir ilgi ile hayatını sürdürdüğü bir gerçektir. Bunun sebepleri arasında, kemençenin, teknik olanakları bakımından gelişmeye açık niteliklere sahip bir çalgı olması gösterilebilir.

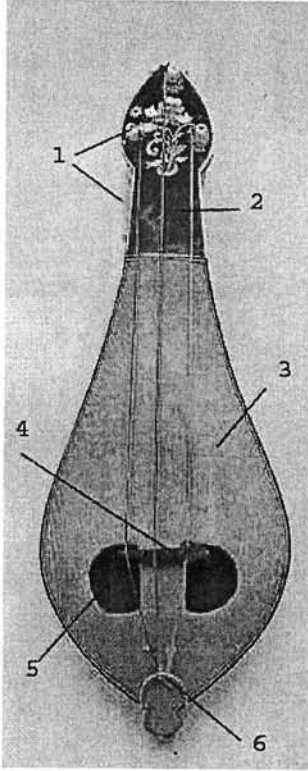
Bugün kullanılmakta olan, 1 tel ilavesi ve tel boylarının eşitlenmesi sonucu ortaya çıkarılan 4 telli kemence bu gelişmeye en iyi örnek olarak gösterilebilir.

## **3.2. Fiziksel Özellikler**

### **3.2.1. Kemençenin Yapısı**

Günümüzde üç ve dört telli olmak üzere iki şekliyle de kullanılmakta olan Kemençe'nin gövde kısmı armudî biçiminde olup, teknesi ceviz, dut, erik, ardıç, kelebek, gül, pelesenk gibi sert ağaçlardan, ses tablosu servi, sedir veya ladin ağaçlarından yapılmaktadır. (Bkz. Şekil 3.1)

Üç telli armudi kemençenin akordu yegah (220Hz.), rast (293.3Hz.) ve neva (440Hz.)'dir. Yegâh teli içi kırış veya çelik, üstü gümüş krom veya alüminyum sargılı, diğerkleri bağırsak, naylon veya benzeri tellerden yapılmıştır.



- 1- Burgular
- 2- Klavye
- 3- Ses Tablası
- 4- Eşik
- 5- Ses Deliğı
- 6- Kuyruk

Şekil 3.1. Kemençe'nin görünümü ve bölümleri.

Kemençe'nin boyu 40 veya 42 cm., ses tablosunun en geniş yeri ise 14 ile 16 cm. arasındadır. Perdelik kısmının en dar yeri 4 cm.'dir. (Açın, 1995. Sf. 133)

Sazın burguları abanoz, pelesenk ve patuk gibi çeşitli sert ağaçlardan yapılabilir. Eskiden fildişi de kullanılmıştır. Boyu 15 cm. kadardır. Kemençenin göğsünde kuyruğa hemen hemen 5 cm. mesafede, yarım daire şeklinde 4 cm. çapında karşılıklı iki delik bulunur. Sesi dışarıya vermeye yarar. Kemençenin eşiğı kuyruğa aşağı yukarı 8,5 cm. mesafede ve bu deliklerin arasındadır. Alt yüzü ile kemençenin gövdesinin iç yüzü arasında teması sağlayan 3-3,5 cm. boyunda, 0,5 cm. kalınlığında ladin ağacından (çam ) yapılmış can direğı bulunur ki hayati kıymettedir.

Yaylı bir çalgı olan kemençenin yayının kendine has bir yapısı vardır. Boyu ortalama olarak 55 ile 60 cm. arasında değışir. Tahta kısmı; gül, kan, yılan ağacı, abanoz, pelesenk ve fernambuk ağacından olan yayın, atkuyruğundan elde edilen kılları

esasinda gevşek olup meşinden yapılmış olan dip kısmına orta parmağın takılmasıyla gerginlik verilmektedir.

### 3.2.2. Akort

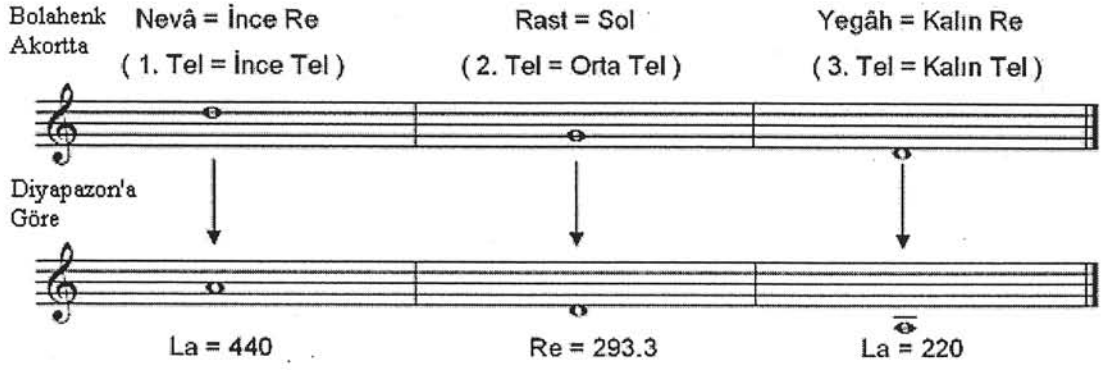
Dünya müziğinde saniyede 440 titreşim yapan ses La notasına isabet eder (Piyanoya göre La<sup>5</sup>). Bu ses Türk Müziği'nde de ölçü olarak alınmıştır. Bu sabit incelikteki sesi diyapazon denen aletten almak mümkündür.

Türk Müziği'nde bu 440 titreşimli sesi yani La sesini aynen kabul eden düzene "mansur" düzeni denmiştir. Ancak Türk Müziğinde, 440 titreşimli La sesi Türk Müziği çalgıların bugünkü kullanılışlarına ve tınlarına uygun olduğu için Re (Neva) sesi olarak kabul edilir. Yani 440 titreşimli La sesi Türk Müziğindeki Neva sesini verir (bolahenk akortta).

"Kemençe Sultan Mecid devrine kadar (1839 – 1861) "kaba saz" denilen topluluklarda yer alıyordu. Bu devirde kemençe 3 telli olup yalnız 2 teli kullanılırdı. 3. tel bugün kullandığımız "yegâh (Re) değil, kaba çargâh (Do) idi. Fakat çargah teli kullanılmaz, yay 2. ve 3. tellerin her ikisine birlikte degecek şekilde çekilirdi. Yani bir anlamda bu tel bir pedal vazifesini gören, armonik bir sestem ibaret olup ahenk teli olarak kullanılırdı. Bu haliyle kemençe sadece Köçekçe, Tavşanca, Semai, Destan gibi halk tarzı oyunlu musikide yer alırdı." (Eruzun, 1997. Sf. 5)

Sultan Mecit devrinde Çargâh (Do) olan 3. tel yegâh (Re) sesine çekilmiş ve bu şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Yapılan bu değişiklik sayesinde adeta bir ahenk vazifesi gören 3. tel'e Yegâh (Re), Hüseyini aşiran (Mi) ve acem (Fa) perdelerine aktif kullanım özelliği kazandırılmış ve 1. telde olduğu gibi parmaklar 3. telde de kullanılmaya başlanmıştır. Böylece kemençe sınırlı icradan çıkıp klasik müziğimizde yerini almış ve bu akort günümüze kadar gelmiştir.

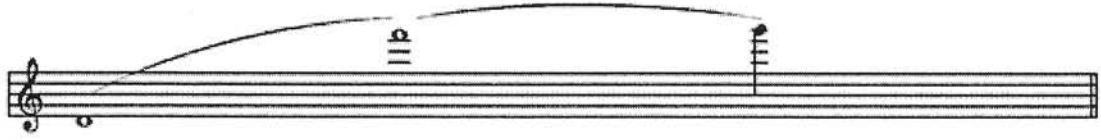
Kemençe'de, Türk makam müziği akortları arasında Bolahenk akort kullanılmaktadır. (Bkz. Şekil 3.2)



Şekil 3.2. Kemençe tellerinin yerleri ve duyulduğu frekanslar.

### 3.2.3. Ses Sahası

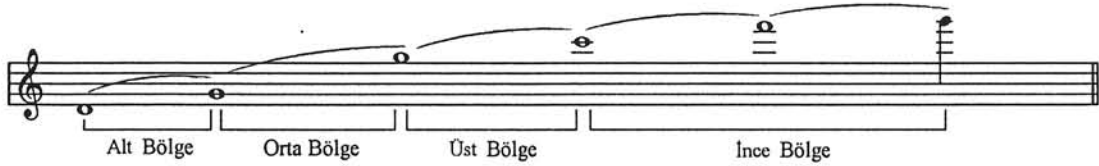
2,5 oktavlık bir ses sahasına sahip olan kemençenin ses sahası bolahenk düzende aşağıdaki gibi gösterilmektedir.



Şekil 3.3. Bolahenk akort yazılımına göre kemençenin ses sahası.

### 3.2.4. Kemençe'nin Ses Sahasının İcrada Bölgelere Göre Ayrımı

2,5 oktavlık bir ses sahasına sahip olan kemençenin alt ve orta bölgesi (Bkz. Şekil 3.4) hem çalınış hem de tını bakımından en parlak bölgesidir.



Şekil 3.4. Bolahenk akort yazılımına göre kemençenin bölgeleri

Tını bakımından alt bölge mat, orta bölge yarı mat, üst bölge parlak ve ince bölge parlak/yarı parlak özelliklere sahiptir. Sesler inceldikçe tellere uygulanan yay kuvveti artmakta, kalınlaştıkça azalmaktadır. Bu sebeple kemençenin alt bölgesinde çok kuvvetli, ince bölgelerinde de çok hafif icra gerçekleştirilmesi zordur.

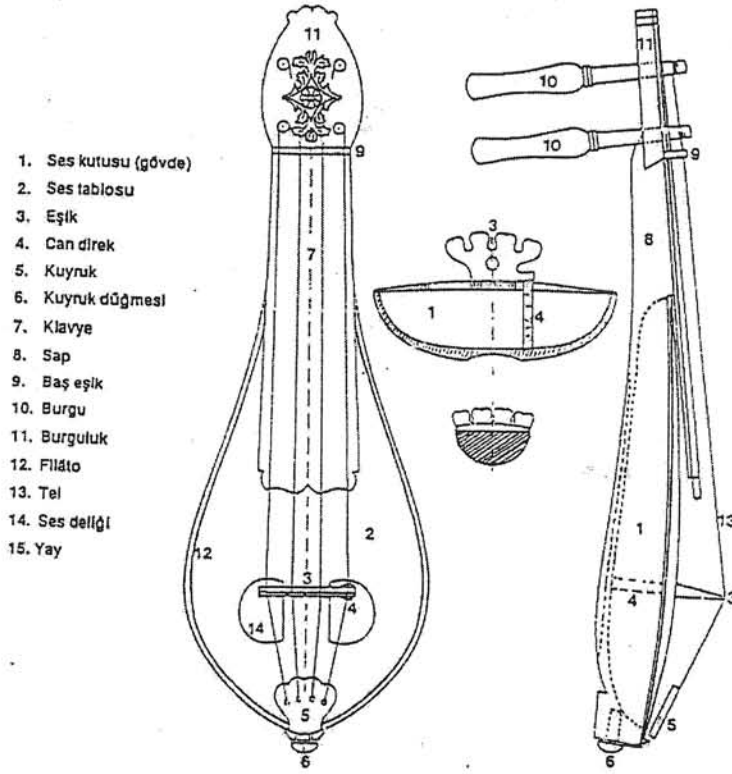
İnce bölgedeki seslerin üst bölgeye oranla elde edilmesi daha zor olduğundan, bu bölgede uzun ezgiler yapılamamakta, aksi takdirde sesler netliğini kaybetmeye başlamaktadır. Orta ve üst bölgelerde temel parmak pozisyonları ile çalındığında, seslerden daha belirgin ve estetik sonuç alınmaktadır.

#### **3.2.5. 4 Telli Kemeñçe**

19. yüzyılın başlarında kemeñçenin revaçta olması ve icracılarının artmasıyla beraber, ses sahasını genişletme denemeleri görölmeye başlamıştır (Vasil, Nikolaki, Tanburi Cemil Bey ). Fakat 4. Bir tel ilavesi şeklinde gerçekleşen bu denemeler kısa süreli olmuştur.

“1930’lu yıllarda bu sorun veya gereksinime bir bütün olarak bakan H. S. Arel, tel boylarının eşitlenmesi ve 4. Tel ilavesi fikrini ortaya koymuştur. Daha da ilerisinde bir Kemeñçe Beşlemesi (Soprano, alto, tenor, viyolonsel ve bas ) düşünen Arel 1934 yılında bu sazlara ait imalatı da gerçekleştirmiştir.” (Kaygusuz, 2001. Sf. 6)

“Uzun yıllar boyunca bu sazlara yaygın kullanım alanı yaratılamamasının ardından 1974 yılında Cüneyt ORHON ve Cafer AÇIN’ın ortaklaşa çalışmalarının sonucunda, bugünde kullanılan tel boyları eşitlenmiş 4 Telli Kemeñçe (Bkz. Şekil 3.5) ortaya çıktı. 1976 yılında ilk defa kurulan Türk Müziği Devlet Konservatuarı bünyesinde eğitim programına alınarak aynı yılsonunda da çalgı yapım atölyesi programına alto, tenor ve bas kemeñçelerin yapımı eklendi.” (Kaygusuz, 2001. Sf. 6)

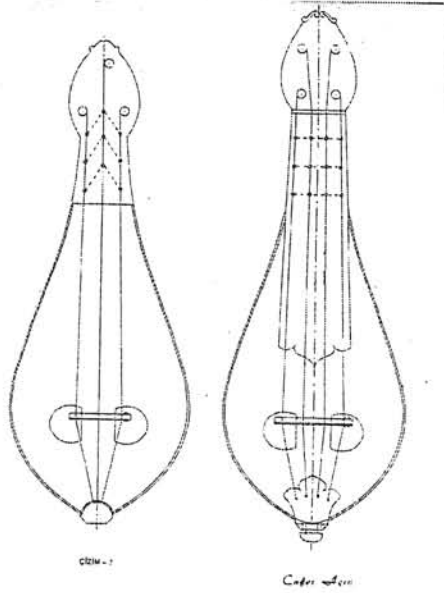


Şekil 3.5. 4 Telli Kemençe'nin görünümü ve bölümleri. (Açın, 1995. Sf. 144)

3 ve 4 Telli kemençeyi birbirinden ayıran belirgin özelliklerden birincisi “Baş Eşik”tir. Baş eşik sayesinde, tel boyları eşitlenmiştir. (Bkz. Şekil 3.6) 4 Telli kemençede bulunan baş eşik sayesinde teller eşişe oturur ve dolayısıyla açık tellerde ses niteliği açısından daha sağlıklı ve daha net ses elde edilir.

3 ve 4 Telli kemençeleri birbirinden ayıran en belirgin ikinci özellik ise 4 telli kemençedeki “Klavye” şeklinde de adlandırılan Parmak Tahtasıdır. 4 Telli kemençedeki Parmak Tahtası sayesinde teller her pozisyonda aynı yüksekliktedir ve üst pozisyonlarda icracıya kolaylık sağlamaktadır. Ayrıca Parmak Tahtası ses kutusuna temas etmeden monte edildiği için, tiz eserlerde daha sağlıklı ve temiz sesler elde edilebilmektedir.

“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.” (Ersu, 2006. Sf. 11)



Şekil 3.6. 3 ve 4 telli kemençelerin görünümü (Açın, 1995. Sf. 144)

Tını farkları ile ilgili diğer bir görüş ise şöyledir;

“Türk Müziğindeki icracının bireysel özelliklerinin önde oluşu, Avrupa müziğinden çok daha belirgin olduğundan çeşitli ekoller ve dolayısıyla bariz icra farklılıkları daha vurguludur. Genellikle bu tavır değişiklikleri 3 ve 4 telli kemençe farklılıkları olarak algılanmaktadır ki bu tamamen yanlıştır. Bu arada bütün kemençeler tel sorunu yaşamaktadırlar. Diğer birçok saz için uygun tel bulunabilmesine rağmen kemençeler bu imkâna sahip değildir. İster istemez kemençe icracıları kendi zevklerine göre değişik materyallerden yapılmış teller kullanmaktadırlar. Bunun da bir fark yarattığı düşünülebilir.” (Kaygusuz, 2001. Sf. 9)

4 telli kemençenin sağlıklı kullanılabilir ses sahası kaba Çargâh’tan Tiz Gerdaniye’ye kadar 3,5 oktavdır. 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 195Hz.), SOL (Rast 294Hz.), RE (Neva 440Hz.), LA (Muhayyer 659Hz.)

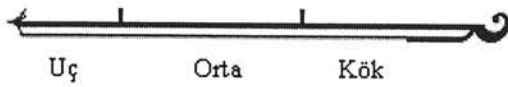
### 3.3. Kemançe'nin İcra Özellikleri

#### 3.3.1. Yay Tekniği

Yayın tellere sert ya da yumuşak bastırılmasıyla veya yayın farklı bölgelerinin kullanımıyla, çıkan sesin tınısı değişmekte, sesin şiddeti artmakta veya azalmaktadır.

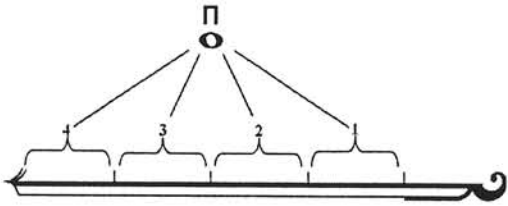
Özellikle hızlı ritimlerde, sağ ve sol el uyumu açısından bilek ve yay kombinasyonu çok önemlidir. İfadeye yönelik her türlü icrada arşenin kullanımı çıkan sesin kalitesine etki eder.

Yayı uç orta ve kök olmak üzere üç kısma ayırabiliriz. (Bkz. Şekil 3.7)

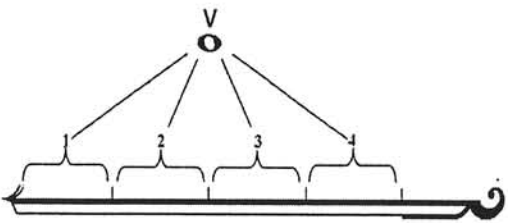


Şekil 3.7. Yayın bölümleri

Yayın kök bölgesinden başlayarak kullanmaya “çekmek”, uç bölgesinden başlayarak kullanmaya ise “itmek” denilmektedir. Bu ifadelerden çekmek “П”, itmek ise “V” işaretleriyle gösterilir. (Bkz. Şekil 3.8-9)



Şekil 3.8. Birlik değerde kökten uca kadar yayın çekilmesi.



Şekil 3.9. Birlik değerde uçtan köke kadar yayın itilmesi.

Yayın kök kısmı ile çalındığında ses açısından kuvvetli (forte), uç kısmıyla çalındığında hafif (piyano) sonuç elde edilmekte ve hızlı ritimlerde yayın ortası veya

ucu, başlangıç noktalarında ise genelde yayın kök kısmının kullanıldığı görülmektedir.

### 3.3.2. Parmak Pozisyonları

Kemençe; parmağın teller üzerine basılması ile değil tırnak yüzeyinin tellere temas ettirilmesiyle (tırnağın teli itmesiyle) çalınır. Bu da kemençeyi diğer sazlardan ayıran en karakteristik özelliğidir. Perde aralıkları dar, dolayısıyla icra tekniği de güçtür. (Bkz. Tablo 3.1)

3 telli kemençe’de dikkat edilmesi gereken önemli konulardan birisi de, tellerdeki pozisyonların aynı kolon üzerinde bulunmamasıdır.

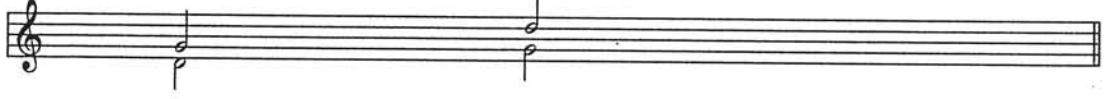
1 ve 3. Tellerin 1. Pozisyonları aynı kolon üzerinde bulunmasına rağmen 2. Teldeki 1. Pozisyon (tel boyunun eşit olmayışı nedeniyle) burgulara daha yakın, dolayısıyla diğer iki tele oranla daha geridedir. (Bkz. Şekil 3.6)

Tablo 3.1. : Kemençe’de pozisyon ve parmak numaraları.

	YEGAH RE 3.Tel	RAST SOL 2.Tel	NEVA RE 1.Tel
1. Pozisyon			
2. Pozisyon			
3. Pozisyon			
4. Pozisyon			
5. Pozisyon			
6. Pozisyon			

### 3.3.3. Armonik Aralıklar

Çift tellen aynı anda ses çıkarılması esasına dayanan ve geleneksel icrada daha çok tellerden birinin *dem* (kalın, sürekli eşlik sesi) şeklinde kullanılması şeklinde gerçekleşen bu icra yöntemi özellikle taksimlerde çok kullanılmakta ve kemençeye özel bir zenginlik kattığı görülmektedir. (Bkz. Şekil 3.10)



Şekil 3.10. : Açık tellerdeki Armonik Aralıklar

Kemençe icrasında kullanılabilen çift seslerin tümü aşağıdaki tabloda yer almaktadır:

Tablo 3.2. : Kemençeden elde edilen armonik aralıkların tümü

A musical notation diagram showing five staves, each with a treble clef. The first staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A

## 4. NEY

### 4.1. Tarihçe

Tarihte ilk isim olarak karşımıza Sümerce'den Farsça'ya geçen “ nâ ” veya “ nay ” (kamış, kargı) kelimesi çıkmaktadır.

“Arap toplumunda, üflemeli çalgıların hemen hemen hepsi için kullanılan “ mizmâr ” (nefes borusu, ses organı anlamıyla) sözcüğü ile adlandırılmasına rağmen Türkçe’ de karşımıza daima Ney adıyla çıkan bu çalgı, çeşitli Avrupa ülkelerinde de benzer adlarla (Romanya’da “ năiu ”) yer almaktadır.”(Toz, 2005. Sf. 1)

Farsça’da icrâ eden, çalan anlamındaki “zeden” sözcüğünden takı alınmak suretiyle oluşturulan “neyzeden” kelimesinin zaman süreci içerisinde değişikliğe uğrayarak, günümüzde de “ney icrâcısı” anlamında kullanılmakta olan “neyzen”e dönüştüğü düşünülmektedir. Aynı anlamı ifade eden ve Arapça “ nâyî ” sözcüğünün de çok sık olarak kullanılmış olduğunu görmekteyiz.

Sümerler tarafından MÖ 5000 yıllarından itibaren kullanılmış olduğu düşünülen bu çalgıya ait elimizdeki en eski bulgu, MÖ 2800–3000 yıllarından kalan ve bugün halen Amerika’da Filadelfiya Üniversitesi Müzesi’nde sergilenmekte olan ney’dir. Çalgının o dönemlerde de özellikle dini törenlerde kullanıldığı sanılmaktadır.

Enstrumandan çıkan sesin mistik duygular uyandıran, cezbedici, tatlı ve âhenkli bir ses olması sebebiyle, bünyesine girdiği her toplumda önemli bir çalgı haline gelmiş olduğu farkedilmektedir.

Türklerin, İslâmiyet öncesi dinleri olan Şamanizm, Animizm ve Totemizmde müziğin çok önemli rolü olduğu, dini törenlerini müzik eşliğinde yaptıkları “kam”, “baksı” veya “şaman” denilen din adamlarının dinî mesajlarını kopuz eşliğinde mûsikî şekliyle ilettikleri bilinmektedir.

İslâmiyeti kabul etmeleri sonrasında Türklerin de kullanmaya başladıkları ney'in, özellikle dönemin büyük mutasavvıf, velî, şâir ve filozofu Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî 'nin de büyük etkisiyle 13. yüzyıldan itibaren İslâm tasavvufunun sembolü haline gelmiş olduğu görülmektedir.

“15. yüzyıl gezgini Hoca Gıyaseddin Nakkaş'ın seyahatnâmesinden ise Hıtay Türkleri'nin neyi, Orta Asya'da eskiden beri kullandıkları, kendilerine ait bir nota yazısı geliştirdikleri, hatta ney'i bir yan flüt gibi de üfledikleri anlaşılmaktadır. Nefesli sazların, Türk kültürlerinin içinde eriyerek, sürekli değişiklik göstermek suretiyle son şekillerini oldukça geç almış oldukları gözlenmektedir.” (Toz, 2005. Sf. 2)

Tarihte ney adından türemiş (Kurre Nây, Hoş Nây (veya Koş Ney), Nây-ı Türkî), fakat bugün yapısı ve özellikleri tam olarak bilinmeyen pek çok çalgı görülmektedir. Fakat daha çok meydan sazı olarak kullanılan bu çalgıların, ney'in bugünkü yapısından çok farklı olduğunu düşünülmektedir.

## 4.2. Fiziksel Özellikler

### 4.2.1. Ney'in Yapısı

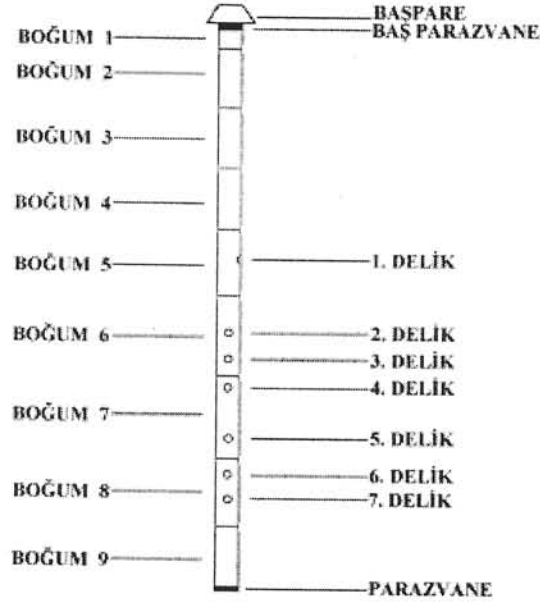
Günümüzde kullanılmakta olan Ney; altısı ön, biri de arkada olmak üzere yedi deliği bulunan kamışlı ve nefesli bir sazdır. Ney'in 3 ana kısımdan oluşmakta olduğunu görmekteyiz. (Bkz. Şekil 4.1)

Bu kısımlar sırasıyla şöyle tarif edilebilir:

**Kargı kamışı:** Ney'in en önemli ana parçası olan Kargı cinsi kamış 9 boğumludur ve üzerinde yukarıdan başlamak üzere 5. boğumunda arkada bir, 6, 7 ve 8. boğumunda önde ikişer delik bulunur.

**Başpare:** Ney'in en üst kısmında (ilk boğumunun üstünde) yer alan başpare, fildişi, boynuz, şimşir ve daha nadir olarak plastikten yapılmakta olan bir ağızlıktır. Ney'e sonradan eklenen bir parça olan başparenin, Ney sesini netleştirmek amacıyla kullanılmış olduğu görülmektedir.

**Parazvane:** Ney kamışının fiziksel olarak en zayıf iki uç kısmının çatlamaması için ilk ve son boğumuna takılan metal koruyucu bileziktir. İlk boğumdaki parazvaneye, baş parazvane denilmektedir.



Şekil 4.1. Ney'in dış görünümü ve bölümleri. (Toz, 2005. Sf. 5)

Farklı akordlardaki icralara eşlik edebilmek amacıyla çeşitli çap ve boylarda (akortlarda) imal edilen Ney ailesi (Bkz. Tablo 4.1) üç grupta karşımıza çıkmaktadır:

**a-** Ana Neyler (Esas Neyler): Bol ahenk, Davut, Şah, Mansur, Kız, Müstahzen ve Süpürde neyler ana neylerdir.

**b-** Mabeyn Neyler: İki ana ney arasında yer alan yarım sese akord edilmiş neylere denmektedir. Bu ney; yarım ses aralığıyla ilişkide bulunduğu iki neyin isminin mabeyn ismiyle birleşmesi şeklinde (Mansur (sol) - Kız Ney (la)neylerinin mabeyni Mansur-Kız Mabeyni (sol#-lab) vb.) isimlendirilir. Bolahenk mabeyni, Şah Mansur mabeyni, Kız Masur mabeyni, Yıldız mabeyni, Süpürde Bolahenk mabeyni.

**c-** Nısfıye: Ana (Esas) ve Mabeyn neylerin bir oktav daha tiz ses veren şekillerine denilmektedir. Bolahenk nısfıyesi.

Tablo 4.1. Standart neylerin boyları ve perde aralıkları. (C. Açın, 1995. Sf. 49)

ADLARI	$\frac{1}{26}$ mm.	Kamışın Uzunluğu mm.	$\frac{4}{26}$ La	$\frac{5}{26}$ La#	$\frac{6}{26}$ Si	$\frac{8}{26}$ Do	$\frac{9}{26}$ Do#	$\frac{10}{26}$ Re	$\frac{13}{26}$ Mi-Fa
Kız Neyi N.	13,7	356,2	54,8	68,5	82,2	109,6	123,3	137	178,1
Mansur M.N.	14,4	374,4	57,6	72	86,4	115,2	129,6	144	187,2
Mansur N.	15	390	60	75	90	120	135	150	195
Şah M.N.	16	416	64	80	96	128	144	160	208
Şah N.	17,5	455	70	87,5	105	140	157,5	175	227,5
Davut N.	18,75	487,5	75	97,75	112,5	150	168,7	187,5	243,75
Bolahenk M.N.	19,4	504,4	77,6	97	116,4	155,2	174,6	194	252,2
Bolahenk N.	20	520	80	100	120	160	180	200	260
Süpürde M.N.	21	546	84	105	126	168	189	210	273
Süpürde N.	22,5	585	90	112,5	135	180	202,5	225	292,5
Müstahsen N.	25	650	100	125	150	200	225	250	325
Yıldız M.N.	26	676	104	130	156	208	234	260	338
Kız neyi	27,5	715	110	137,5	165	220	247,5	275	357,5
Mansur M.	29	754	116	145	174	232	261	290	377
Mansur	30	780	120	150	180	240	270	300	390
Şan M.	32,5	845	130	162,5	195	260	292,5	325	422,5
Şah	35	910	140	175	210	280	315	350	455
Davut	37,5	975	150	187,5	225	300	337,5	375	487,5
Bolahenk M.	39	1014	156	195	234	312	351	390	507
Bolahenk	40	1040	160	200	240	320	360	400	520
Süpürde M.	42,5	1105	170	212,5	255	340	382,5	425	552,5
Süpürde	45,1	170	180	225	270	360	405	450	585
Müstahsen	50	1300	200	250	300	400	150	500	650
Yıldız	52	1352	208	260	313	416	468	520	657

#### 4.2.2. Ney'de Transpozisyon ve Ses Sahaları

Ney sazında transpoze çalmak güç olduğundan farklı akordlardaki icralara eşlik edebilmek amacıyla günümüzde imal edilen ve kullanılan neylerin Türk Müziğinde kullanıldıkları yerler (yerinden diye tabir edilen Bolahenk akorda olan mesafeleri) ve Diyapazona göre akordu, aşağıdaki tabloda verilmektedir.

Tablo 4.2. Neylerin Bolahenk'e göre konumları. (Toz, 2000. Sf. 8)

NEY İSİMLERİ		Diyapazona göre Akordu	TÜRK MÜZİĞİNDE KULLANILDIĞI YERLER
1	BOLAHENK NIS.	G	YERİNDEN
2	SÜPÜRDE MABEYİNİ	F#	YARIM SESTEN
3	SÜPÜRDE	F	1 SESTEN
4	MÜSTAHCEN	E	1,5 SESTEN
5	YILDIZ	Eb	2 SESTEN
6	KIZ NEYİ	D	4 SESTEN
7	MANSUR MABEYİNİ	Db	4,5 SESTEN
8	MANSUR	C	5 SESTEN
9	ŞAH MABEYİNİ	B	5,5 SESTEN
10	ŞAH	Bb	6 SESTEN
11	DAVUT	A	6,5 SESTEN
12	DAVUT BOLAHENK MABEYİNİ	Ab	7 SESTEN
13	BOLAHENK	G	7,5 SESTEN

Ney'in Diyapazon'a göre ses sahası, mevcut olan en kalın ve en ince sesler ve ayrıca en iyi tınımin elde edilebildiği bölgeler ise Tablo 4.3'te verilmiştir.

Tablo 4.3. Ney'lerde Bölgeler. (Toz, 2000. Sf. 9)

Mevcut En kalın ve En ince Ses

İcrada En İyi Tınmanın Elde Edildiği Bölge

Bölgenin Nisfyesi

Supiçle Bölgenin Mahbeyn

Supazadı

Mıstahzen

Yıldız Mahbeyn

Kız Ney

Mansur Kız Mahbeyn

Mansur

Şah Mansur Mahbeyn

Şah

Davut

Bölgenin Davut Mahbeyn

Bölgenin

S E S S İ N İ R L A R I

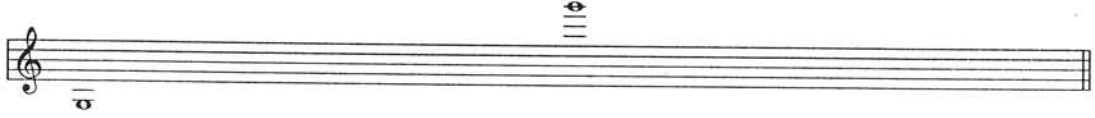
G A b A B b B C D b D E b E F G b G

AKORTLARI

### 4.3. Ney'de Genel Olarak Ses Sahaları ve Bölgelere Göre Ayrımı

#### 4.3.1. Ses sahası

Ney'in ses sahası Kaba Rast perdesinden (sol) Tiz Gerdaniye perdesine kadar uzanır. (Bkz. Şekil 4.2)



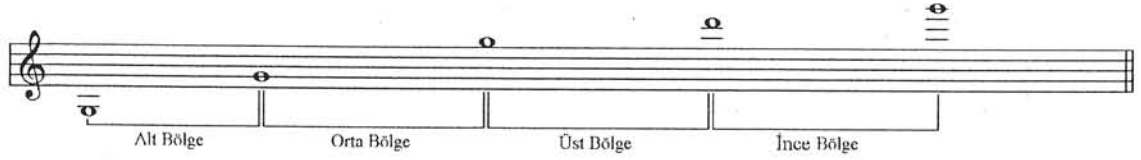
Şekil 4.2. Ney'in ses sahası.

#### 4.3.2. Ses Sahasının İcrada Bölgelere Göre Ayrımı

3 oktavlık bu ses sahası kullanım açısından dörde ayrılır. (Bkz. Şekil 4.3)

1. Alt bölge: Dem seslerin oluşturduğu bölgedir. 8. pozisyonu da içine alır kaba Rast'tan Rast'a kadar uzanır.
2. Orta bölge: Rast perdesinden Gerdaniye perdesine kadar uzanır. Bu bölgeye orta bölge denmesinin nedeni Ney'in kullanımı en rahat bölgesi olmasındandır.
3. Üst bölge: Gerdaniye Tiz Neva arasındaki bölgedeki seslerden oluşur. Tiz neva Ney de kullanılan en ince sestir. Bu bölge üfleme şiddetinin üst basamaklarında olduğu için bu sesleri piyano çıkarabilmek çok zordur. Zira bu sestten sonra seste deformasyon başlar.
4. İnce bölge: İnce bölgedeki tını oldukça serttir ve seste deformasyon vardır. Ancak solo icrada ustalıkla kullanılabilir.

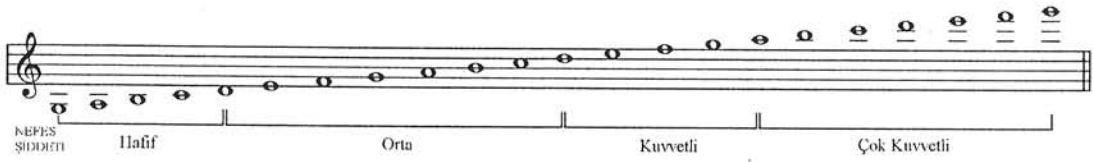
Ancak Ney boyları küçüldükçe, özellikle ince sesleri icra etmede zorluklar baş gösterir. Mansur ney ile bolahenk nısfıyesine kadar olan ney akortlarında Kaba Rast - Tiz Gerdaniye arasındaki ses sahası müzikal olarak seslendirilemez.



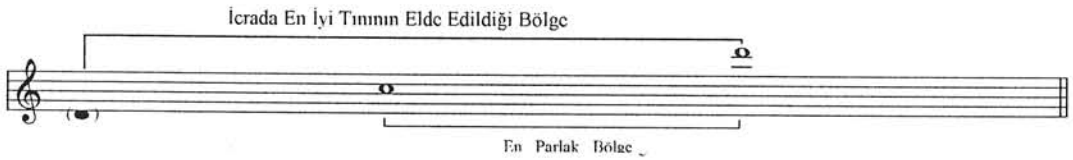
Şekil 4.3. Ney’de karakteristik bölgeler.

#### 4.3.3. Nefes Şiddeti İle Seslendirilen Bölgeler

Ney çalgısında nefes şiddeti ile seslendirilen bölgelerin ayrımı (Bkz. Şekil 4.4-5) şöyle yapılmaktadır:



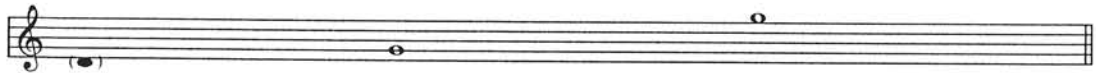
Şekil 4.4. Nefes şiddetine göre bölgeler.



Şekil 4.5. Tımı olarak bölgelerin ayrılması.

#### 4.3.4. Eşlik

Genel olarak eşlik için uygun bölge Rast-Gerdaniye arasıdır. (Bkz. Şekil 4.6) Burada volümün ve eşlik için gerekli olan piyano nüansının da önemi büyüktür. Her zaman olmama şartı ile Yegâha indiği de görülür.

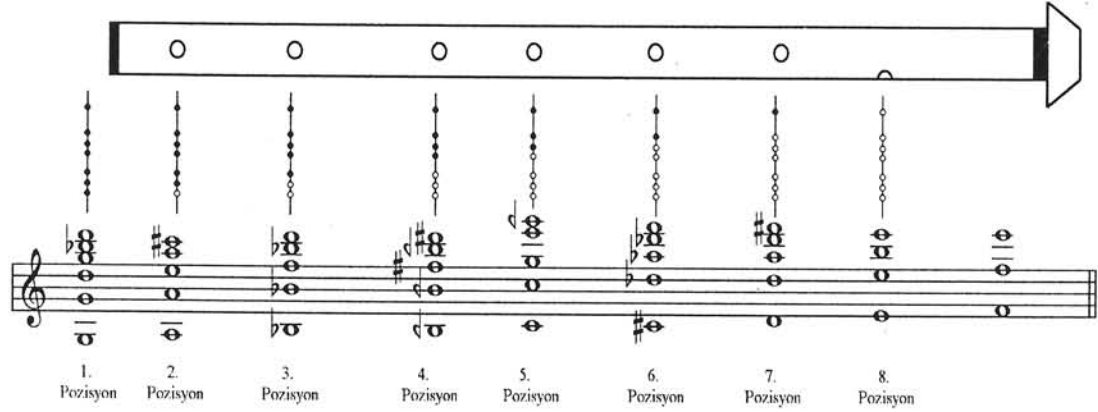


Şekil 4.6. Eşlik için uygun bölgenin gösterimi.

## 4.4. Ney'in İcra Özellikleri

### 4.4.1. Ana Pozisyonlar

Ney'in tutuş pozisyonu (sağ tarafa veya sol tarafa olmak üzere) icracının insiyatifindedir. Ney çalgısındaki en kalın sesin (Kaba Rast ) çıktığı pozisyon, 1. pozisyon olarak belirlenmiştir. (Bkz. Şekil 4.7)



Şekil 4.7. Ney'de pozisyonlar. (Toz, 2000. Sf. 16)

“Ney de tüm nefesli çalgılar gibi doğuşkanlar oluşum ilkesi ile ses verir. Herhangi bir ses üfledikten sonra nefes ve dudak baskı yapmak suretiyle ilk sesin oktavi sonra 5'lisi daha sonra gene oktavi ve hatta 3'lüsü, değişmeyen bir sıra içinde duyulur. Bu armonikler merdiveni korno gibi bir çalgıda minör 7'li hatta 9'lu ya kadar çıkar.” (Toz, 2000. Sf. 17)

Ney çalgısında ana pozisyonlarda elde edilebilen tüm sesler ise Tablo 4.4'te yer almaktadır.

Tablo 4.4. Ana pozisyonlardan çıkan sesler (Toz, 2000. Sf. 17)

The image displays three guitar fretboard diagrams, each showing the notes of the first, second, and third positions. Each diagram includes a treble clef staff with a note above the first fret, a vertical fretboard with six strings, and a series of ten columns representing frets. Notes are indicated by black dots on the strings.

**Diagram 1 (Top):** Shows the first ten positions. The notes are: 1. Pozisyon (E), 2. Pozisyon (E), 3. Pozisyon (F), 4. Pozisyon (F), 5. Pozisyon (G), 6. Pozisyon (G), 7. Pozisyon (A), 8. Pozisyon (A), 8. Pozisyon (B), 8. Pozisyon (B), 1. Pozisyon (C).

**Diagram 2 (Middle):** Shows the second through fifth positions. The notes are: 2. Pozisyon (D), 3. Pozisyon (D), 4. Pozisyon (E), 5. Pozisyon (E), 6. Pozisyon (F), 7. Pozisyon (F), 2. Pozisyon (G), 3. Pozisyon (G), 4. Pozisyon (A), 5. Pozisyon (A).

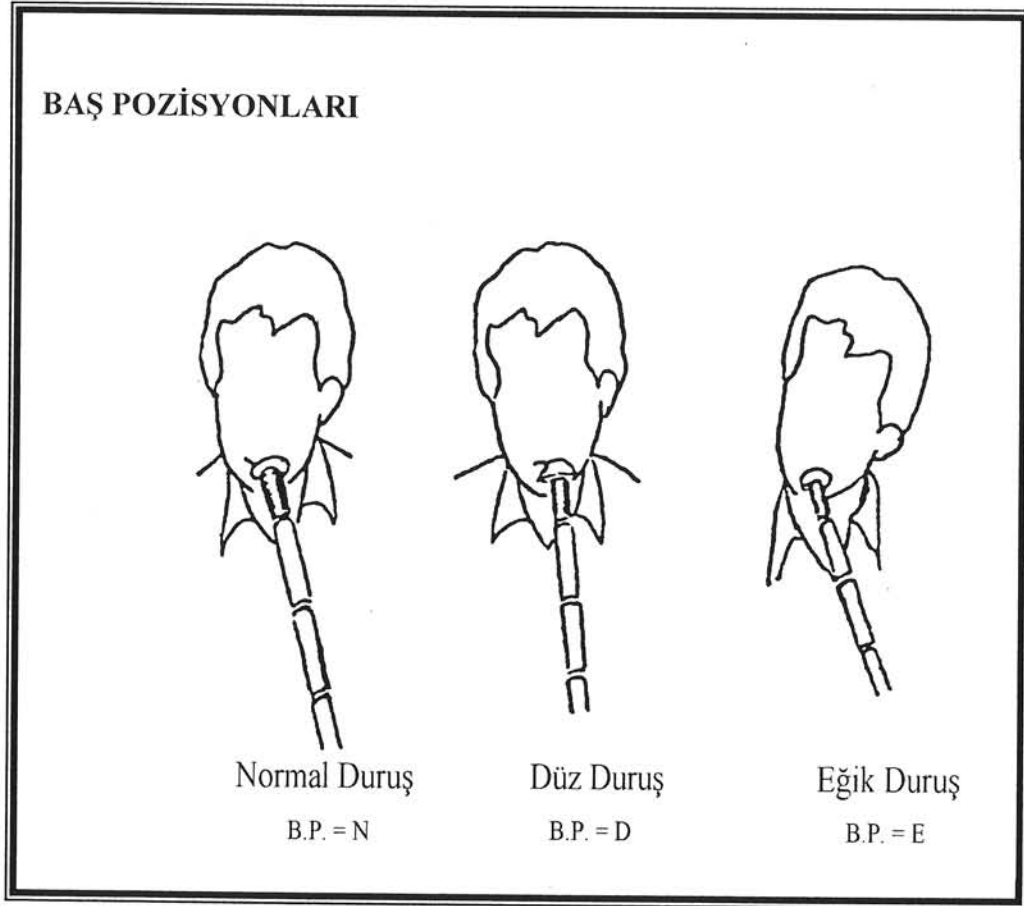
**Diagram 3 (Bottom):** Shows the sixth through seventh positions. The notes are: 6. Pozisyon (B), 7. Pozisyon (B), 3. Pozisyon (C), 4. Pozisyon (C), 5. Pozisyon (D), 6. Pozisyon (D), 7. Pozisyon (E), 4. Pozisyon (F), 5. Pozisyon (F), 6. Pozisyon (G), 7. Pozisyon (G).

#### 4.4.2. Baş Pozisyonları

Ney’de “Ana Pozisyonlar” (Bkz. Tablo 4.4) dışında “Baş Pozisyonları” (Bkz. Tablo 4.5) da kullanılmaktadır. Başın 3 farklı duruğu ile (Bkz. Tablo 4.5) elde edilebilen bu pozisyonlarda, dudağın da devreye girmesiyle, uygulanmakta olan baskı şiddeti değişir.

Ney’de duruğu pozisyonlarına ait tablo ve bu pozisyonlar sonucu elde edilen sesler (Bkz. şekil 4.8-10) aşağıda verilmektedir.

Tablo 4.5. Ney’de Baş Pozisyonları (Bilgin, 1996. Sf. 9)





Şekil 4.8. Normal duruş pozisyonu ile elde edilen sesler.






Şekil 4.9. Düz duruş pozisyonu ile elde edilen sesler.



Şekil 4.10. Eğik duruş pozisyonu ile elde edilen sesler.

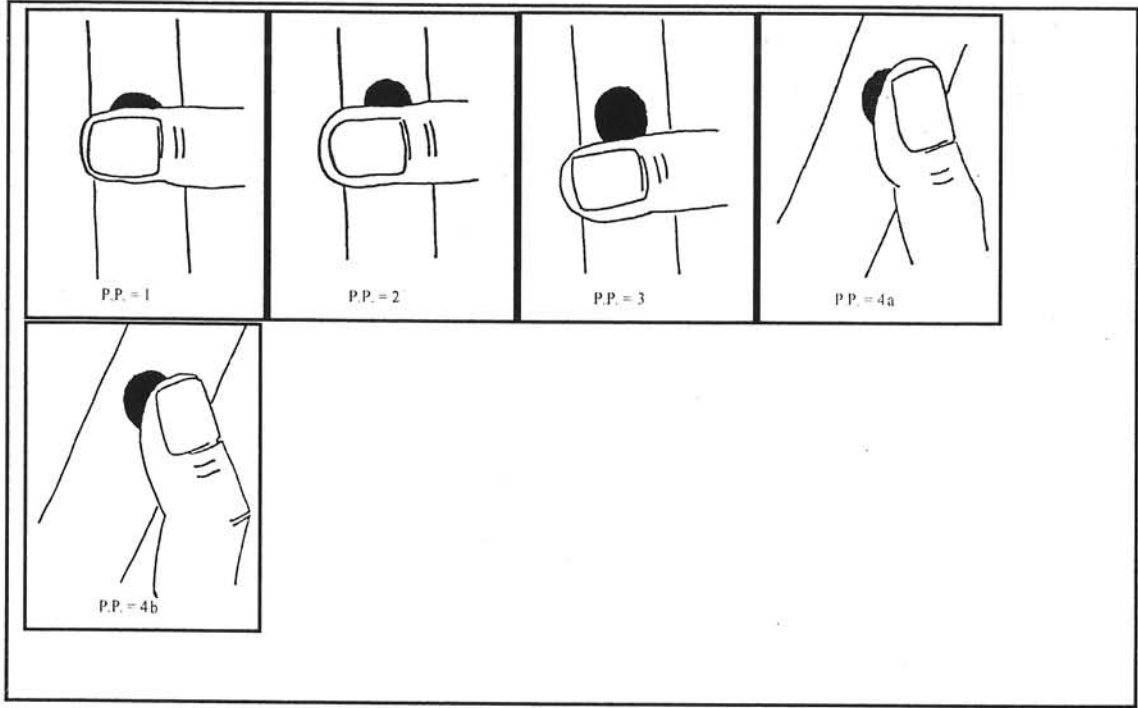
#### 4.4.3. Parmak Pozisyonları

Parmak Pozisyonları, Ney'in deliklerinin parmaklarla (öndeki deliklerde yatay hareketle) yarım (P.P.:2 ) , üçte bir oranınca kapatılması (P.P.:1 ) veya açılması (P.P.:3 ) şeklinde ifade edilebilir. (Bkz. Tablo 4.6)

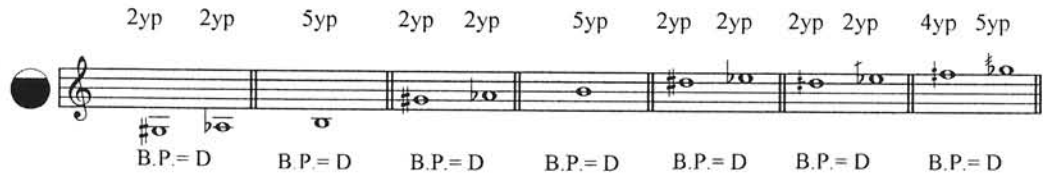
Başparmağın arka deliği açıp kapaması (dikey hareketle) ile sekizinci pozisyondaki sesler elde edilmektedir. (Bkz. Tablo 4.6, P.P.:4a, 4b)

Ancak parmak pozisyonları uygulanmaya başlandığında baş pozisyonu ve dudak bu harekete katılır. Bu 3 hareketin aynı anda kullanıldığı pozisyona yardımcı pozisyon denir.

Tablo 4.6. Ney'de Parmak Pozisyonları. (Bilgin, 1996. Sf. 12)



Ney çalgısında ön deliklerde baş ve parmak pozisyonlarının kombinasyonu şeklinde ortaya çıkan sesler (Bkz. Şekil 4.11-13) şöyle sıralanmaktadır:

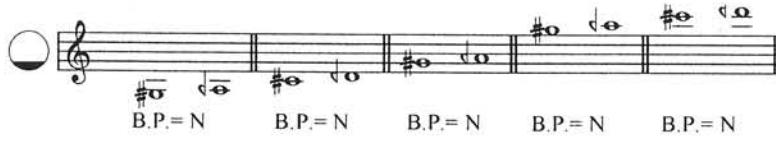


Şekil 4.11. 1. parmak pozisyonuyla elde edilen sesler.



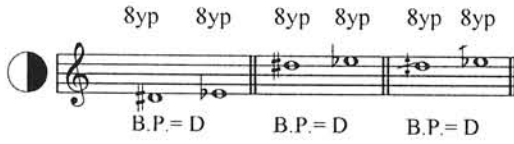
Şekil 4.12. 2. parmak pozisyonuyla elde edilen sesler.

2p 7p 2p 2p 7p

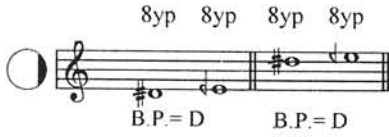


Şekil 4.13. 3. parmak pozisyonuyla elde edilen sesler.

Ney çalgısında arka delikte baş ve parmak pozisyonlarının kombinasyonu şeklinde ortaya çıkan sesler (Bkz. Şekil 4.14-15) ise şöyledir:



Şekil 4.14. 1. parmak pozisyonuyla elde edilen sesler.



Şekil 4.15. 2. parmak pozisyonuyla elde edilen sesler.

Ney çalgısındaki tüm pozisyonlar ve çıkan sesler ise (Bkz. Tablo 4.7) aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

Tablo 4.7. Ney'deki tüm pozisyonlar. (Toz, 2000. Sf. 26)

The diagram illustrates the eight fingerings (Pozisyon 1-8) for the Ney instrument. It is organized into eight columns, each representing a different fingering. The first column shows the physical instrument with finger positions marked by dots on the finger holes. The subsequent columns show the corresponding musical notation on a staff, with notes and accidentals indicating the pitch and quality of the sound produced in each position. Labels such as P.P.1, P.P.2, P.P.3, P.P.4, and P.P.5 are placed above specific notes. Brackets on the right side group the notes into 'B. har.' (B-flat harmonic), 'D. har.' (D-flat harmonic), and 'Yar. Pz.' (Yarım Pz.) categories.

## 5.TANBUR

### 5.1. Tarihçe

Klasik Türk Müziği'nin en önemli çalgılarından olan Tanbur'un kökeni ve ortaya çıkış tarihi olarak kesin bir bilgi ortaya konulamamıştır.

Bağlamadan küçük bir saz olarak tanımlanan Tanbura ile karıştırılmamalıdır. "Tanbura; görülüyor ki geçmişte büyükçe ve çok telli bir sazdır. Türk Müziği'ndeki Tanbur'dan esinlendiği söylenilmekle birlikte bunun pek aslı yoktur. Daha çok Kazak, Özbek, Türkistan Türklerinin Danbura ve Dombralarından türemiştir." (Kurt, 2003. Sf. 3)

İsmi hakkında da kesin bir sonuca varılamayan bu enstrüman için Tanbur kelimesinin Yunanca "pandura", Arapçadaki "kuzunun kuyruğu" anlamına gelen "dumba-i bara" veya Kaldenice'de "at derisi ile şarkı söylemek" anlamındaki ta-am-ba-ur'dan geldiği savları sıkça ortaya konulmaktadır.

"Ortaya konmuş olan bir başka tez ise İngiliz arkeolog Francis Galpin'in (1897-1967), Mezopotamya'da Sümer medeniyeti üzerine yaptığı çalışmalar sırasında "pantur" isminde bir sazın varlığını ortaya çıkartması sonucunda hayata geçmiştir." . (Ayan, 1993. Sf. 10)

Sümerce'de (Pan= yay; tur= çocuk, küçük) küçük yay manasını ifade eden pantur, av yayı kirişinin parmakla titreştirildiğinde çıkan sesi büyütme için yayın altına ses kutusu eklenmiş olması ve bugünkü tanbur'a yakın bir şekil taşıması itibarıyla Tanbur'un atası olarak kabul edilmektedir. Gürcüler tarafında tanbur'a "panturi" adı verilmiş olması da bu ihtimali kuvvetlendirmektedir

Sözcüğün daha sonraları İran ve Orta Asya'da, bağlamaya benzeyen armudi gövdeli, uzun saplı çalgıların ortak adı olarak kullanıldığı, Asya Türklerinin bugün de kullandıkları benzer çalgılara tanbura, dombra gibi adlar verdikleri görülmektedir.

Avrupalı gezginler (Charles Fonton (1725 - . . ) ve Toderini (1728–1799) ) eserlerinde, tanburun sapındaki perde bağları dolayısıyla Türk Müziğinin ses sistemini gözle görülür biçimde yansıtmakta olduğunu yazmışlardır.

“Tarihte tanbura; Farabi'nin (870–950) “Horasan Tanburu”, Maragalı Abdulkadir'in (1360–1435) “Tanbur-u Sirvaniyan” ile Tanbura-i Turki” adlarındaki çeşitleri ile değinmeleri, Evliya Çelebi (1611–1684 ) tarafından ise 17. yüzyılda İstanbul'da 500 tanburi bulunduğu belirtilmesi şeklinde rastlamaktayız.” (Ayan, 1993. Sf. 10)

Zamanımızda kullanılan şekliyle tanbur'a ilk kez Kantemiroğlu ile (Dimitri Kantemir 1673–1723) rastlandığı ve Türk Müziği ses sistemini ifade maksadıyla kullanıldığı görülmektedir.

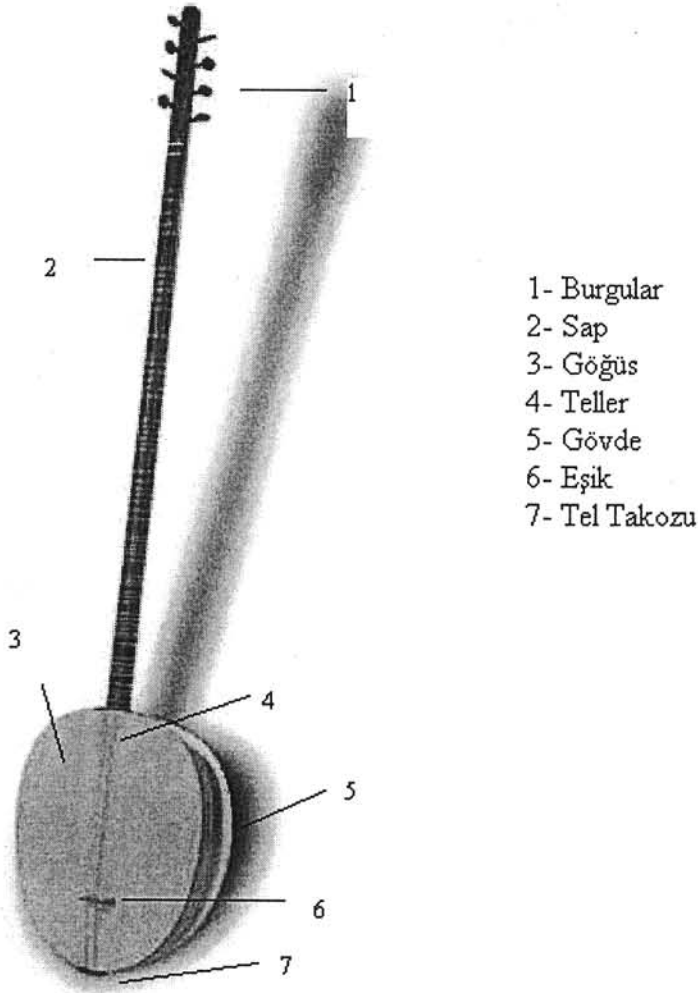
Türk Musikisinde temel saz olarak görülen ve çok rağbet edilen bir saz olan tanbur'a virtüoziteyi; geliştirdiği yeni icra şekli sonucunda tanburun klasik üslubuna alternatif olan ve yeni bir çığır açan, aynı zamanda viyolonsel ve yaylı tanburu da Türk Musikisinde ilk kez kullanmak suretiyle hayata geçiren Tanburi Cemil Bey'in (1871-1916) getirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

## **5.2. Fiziksel Özellikler**

### **5.2.1. Tanbur'un Yapısı**

Yuvarlak bir tekneye, uzun bir sapın ilavesi sonucu oluşan (saz ebadının  $\frac{1}{4}$ 'ü tekneye,  $\frac{3}{4}$ 'ü sap kısmına ait olmak şartı ile), tahtadan yapılmış ve mızrap ile çalınan perdeli bir çalgıdır. (Bkz. Şekil 5.1)

Tanburun gövdesi, ahşap dilimlerin yan yana yapıştırılmasıyla elde edilen bir yarım küre biçimindedir ve 35 cm. kadardır. Yaklaşık 104 cm. olan sap, bir takoza gömülerek gövde ile birleşir. Burguluk, sapın uzantısıdır. Tanburun göğsü 1,5 veya 2 mm kalınlığında yani oldukça ince bir çamdan (genellikle ladin) yapılmış bir levhadır. Teller göğüse basan asıl eşikten aşarak, gövdenin kenarındaki delikli tel takozuna bağlanır. Sapın altı yuvarlak, üstü düzdür.



Şekil 5.1. Tanbur'un görünümü ve bölümleri

“Perde bağları geçmiş zamanlarda kirişten (bağırsak) yapılırdı. Daha sonraları hemen hemen bütün tanburiler perde yapımında naylon telleri tercih etmişlerdir. Tanburun perde sayısı 40–50 arasında değişir. Bazı tanburilerin, tanburlarına elliden fazla perde bağladığı tespit edilmiştir.” (Özel, 1997. Sf. 3)

Mızrap ile çalınan Tanbur'un mızrabı genellikle başa denilen kaplumbağa kabuğunun göğüs kısmından elde edilir. Yaklaşık 12 cm. uzunluğunda, 9–10 mm. eninde ve 1–1,5 mm. kalınlığındadır ve iki tarafı da kullanılmaktadır.

Tanbur'da 4'ü sarı (pirinç) ve 4'ü de çelik olmak üzere sekiz tel kullanılmaktadır. Bu tellerin altısı çift, ikisi ise ayrı ayrı akortlanılmaktadır.

“Bazı icracı ve yapımcıların ise tanbur'da 7 tel kullandıkları ve çalınan makamın özelliklerine göre akort düzenlerinde değişiklikler yapıldığı da görülmektedir.” (Açın, 1995. Sf. 87)

Kullanılmakta olan bu 8 telin akordu (bolahenk akortta) ve tel kalınlıkları (Bkz. Tablo 5.1) şöyledir;

1.ve 2. teller (1. Çift tel) çeliktir, Yegâh (La = 110 Hz.) sesine akortlanır.

3. ve 4 teller (2.Çift tel) pirinçtir. Kaba Dügâh (Mi=82 Hz.) ya da Kaba Rast (Re=73 Hz.) perdelerine akortlanır.

5. ve 6. teller (3.Çift tel) çeliktir, Yegâh (La = 110 Hz.) perdesine akortlanır.

7. tel (5. Tek tel) ise pirinçtir, Kaba Rast (Re=73 Hz.), Kaba Dügâh (Mi=82 Hz.), perdelerine akortlanır.

8. tel (5. Tek tel) pirinçtir, Kaba Yegâh (La = 55 Hz.), perdesine akort edilir.

Tablo 5.1. Tanbur'da tellerin akortları. (Özel, 1997. Sf. 4)

1.2. Teller (1. Çift Tel)

3.4. Teller (2. Çift Tel)

5.6. Teller (3. Çift Tel)

7. Tek Tel

8. Tek Tel

8. 060 mm  
7. 040 mm  
6. 030-035 mm  
5. 030-035 mm  
4. 040 mm  
3. 040 mm  
2. 030-035 mm  
1. 030-035 mm

Tellerin kullanımlarını ise şu şekilde görmekteyiz:

Tanbur'da geleneksel icrada eserler en alttaki Yegâh telinde (1-2) çalınmaktadır.

Orta tellerin (3-4); büyük aralıklı pasajlarda icra kolaylığı sağlamak, makamların değişik akortlardaki icralarında yegâh'tan daha kalın sesleri elde etmek veya ahenk teli şeklinde kullanıldığı görülür.

Diğer teller ise sadece ahenk teli olarak kullanılmaktadır.

Günümüz icracıları, en alttaki bir çift telin haricindeki diğer açık telleri icra edilen eserlerin makamlarına göre ayarlayarak değişik tınlar elde etmek için kullanmaktadırlar.

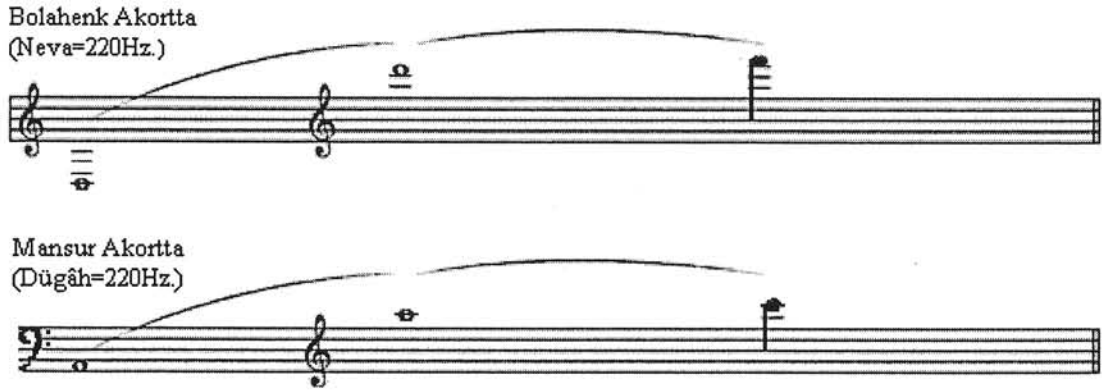
### 5.2.2. Ses sahası

Tanburun ses sahası iki oktav ve bir beşli'dir. (Bkz. Şekil 5.2) Fakat bazı icracıların en üstteki 0.60 mm.'lik kalın bam teli kaba yegâh'a hatta kaba çargâh'a çektikleri ve bu teli de icraları sırasında (ama sadece yaptıkları nağmeleri süslemek amacıyla) kullandıkları düşünülürse üç oktavlık bir saha elde edilir.

Tanburdaki en alttaki bir çift çelik tel; Bolahenk düzene göre diyapazondan (İng. Diapason: titreştirildiğinde 440 Hz. Frekans veren akort çatalı) iki oktav aşağıda ses verecek şekilde akortlanır ve bu sese Yegâh (110 Hz.) adı verilir.

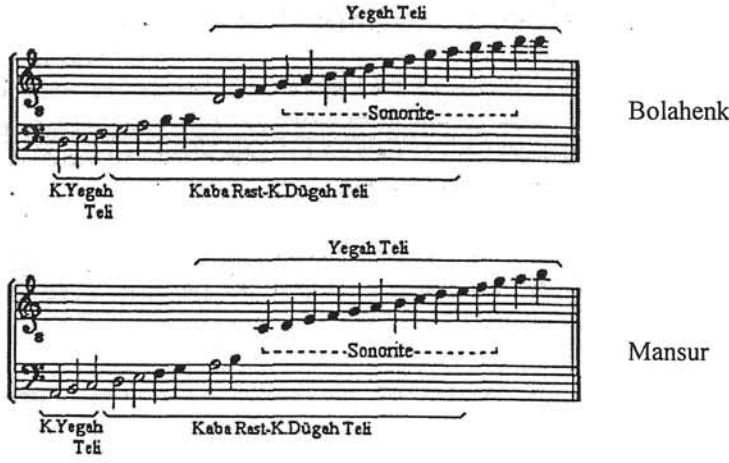
Tanbur çalımında, tanburun karakteristik sesini bu telden elde etmek mümkün olabildiği için daima en alttaki yegâh telinin kullanıldığı görülmektedir.

Buna göre tanburun ses sahası şöyle gösterilebilmektedir:



Şekil 5.2. Bolahenk ve Mansur Akortta Tanbur'un ses sahası.

Geleneksel tanbur icrasında kaba rast ve tiz hüseyinî hatta tiz acem arasındaki bölge kullanılmaktadır. Ancak tanburun karakteristik sesini duyurabildiği alan (sonorite) rast veya acem aşîran perdeleri ile tiz segâh veya tiz çargâh perdeleri arasında kalan bölümdür. (Bkz. Şekil 5.3)



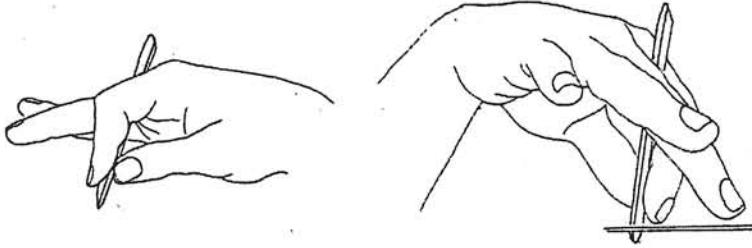
Şekil 5.3. Tanbur'da Bolahenk ve Mansur Akortta sonorite. (Ayan, 1993. Sf. 24)

### 5.3.Tanbur'un İcra Özellikleri

#### 5.3.1. Mızrap Tekniği

Mızrap ile çalınan bir enstrüman olan Tanbur'da, mızrapın tanbura uygulanışı şu şekillerde gerçekleşmektedir;

Birinci çift teli üzerine (her iki tele birden) vurularak çalınır. Mızrap tutan elin (sağ elin) hareketleri, bilekten olmalıdır. (Bkz. Şekil 5.4)

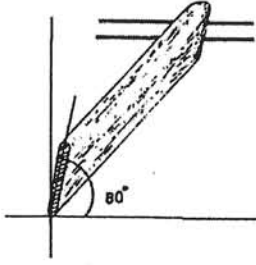


Şekil 5.4. Tanburda mızrap tutuşun üstten ve alttan görünümü.

Mızrap vuruşları; Üst mızrap (↓), Alt mızrap (↑) işaretleriyle gösterilmek suretiyle kullanılmaktadır.

“...Mızrap tellere ne kadar çok eğimli inerse, o derecede ses tonunda da bir incelme ve metal bir ses çıkmış olacaktır. Yani 45 derecelik açıdan daha küçük bir açı yapılarak tanbur teline vurulduğu takdirde, seste bir zayıflama, incelme ve metallik söz konusu olacaktır.” (Gülşes, 1998. Sf. 27)

“Yapılan incelemelerde açının (Bkz. Şekil 5.5) 45 derecenin üzerinde olduğu (80–90 derece) görülmektedir.” (Özel, 1997. Sf. 10)



Şekil 5.5. Mızrabın vuruş açısı.

### 5.3.2. Armonik Aralıklar

Tanbur, armonik aralıkların (çift seslerin) icrasına olanak tanıyan bir çalgıdır. (Bkz. Şekil 5.6-18)

Buradaki önemli detay orta tellerin hangi sese çekilmiş olduğudur.

Aşağıdaki örneklerde orta tel, geleneksel icrada olduğu gibi K. Dügâh sesine çekilmiş haliyle gösterilmiştir. Parmak numaraları ise şu şekilde belirtilmiştir:

0: Boş tel, 1: İşaret parmağı, 2: Orta parmak, 3: Yüzük parmağı, 4: Serçe parmağı

#### Küçük İkili:



Şekil 5.6. : Tanbur'da Küçük İkili

#### Küçük İkili:



Şekil 5.7. : Tanbur'da Büyük İkili

#### Küçük Üçlü:



Şekil 5.8. : Tanbur'da Küçük Üçlü

### Büyük Üçlü:



Şekil 5.9. : Tanbur'da Büyük Üçlü

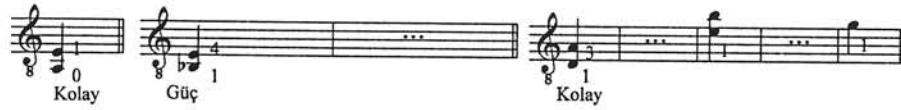
**Tam Dörtlü:** Parmağın, bare (Fr. Barré) diye de tabir edilen, alt tel ile orta telde aynı kolon üzerine basması suretiyle edilir. Tüm pozisyonlarda icrası kolaydır.

### Artmış Dörtlü:



Şekil 5.10. : Tanbur'da Artmış Dörtlü

### Tam Beşli:



Şekil 5.11. : Tanbur'da Tam Beşli

### Artmış Beşli:



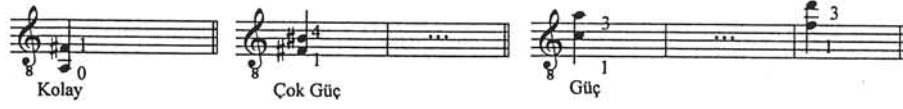
Şekil 5.12. : Tanbur'da Artmış Beşli

### Küçük Altılı:



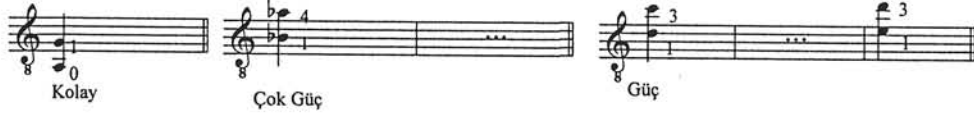
Şekil 5.13. : Tanbur'da Küçük Altılı

### Büyük Altılı:



Şekil 5.14. : Tanbur'da Büyük Altılı

### Küçük Yedili:



Şekil 5.15. : Tanbur'da Küçük Yedili

### Büyük Yedili:



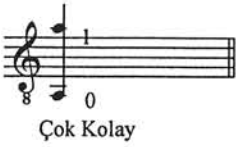
Şekil 5.16. : Tanbur'da Büyük Yedili

### Sekizli:



Şekil 5.17. : Tanbur'da Sekizli

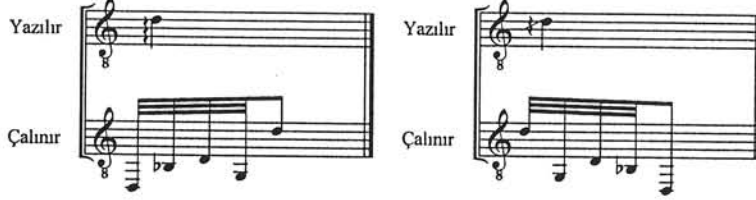
### Onaltılı:



Şekil 5.18. : Tanbur'da Onaltılı

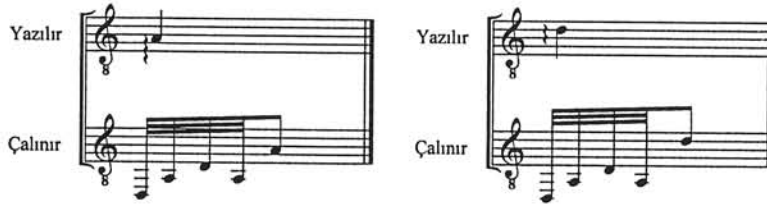
### 5.3.3. Tarama

Mızrabın telleri tarar gibi kullanılması yoluyla elde edilen (Bkz. Şekil 5.19) Tanbur'a özgü bir yapıdır. Gitardaki arpej gibi düşünülebilir. Yukarıdan aşağıya (üst tarama:  $\downarrow$ ) veya aşağıdan yukarıya (alt tarama:  $\uparrow$ ) doğru yapılarak değişik ifadeler elde edilebilir.



Şekil 5.19. Tanbur'da Üst ve alt Tarama

Geleneksel icrada daha çok üst tarama yapıldığı görülen Tanbur'da, açık tellerin çoğunlukla kullanılacak olan makamların önemli derecelerine ait seslere akort edildiği görülmektedir. Bu sebepten dolayı aşağıdaki (Bkz. Şekil 5.20) tarama dizilimindeki notalarda değişiklikler mümkündür.

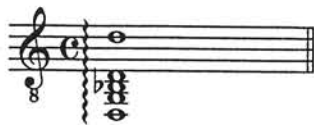


Şekil 5.20. Tanbur'da Tarama'nın nota üzerinde gösterimi. 1

### 5.3.4. Akor Basımı

Tanbur'da akor, arpej şeklinde (kırık olarak) değil, kısa süreli tarama şeklinde kullanılmaktadır. (Bkz. Şekil 5.21)

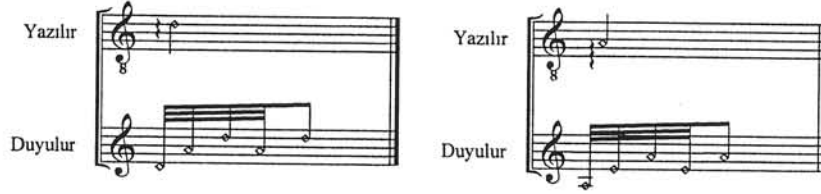
Akorların oluşmasında açık tellerin çekildiği frekansların büyük önemi olmaktadır.



Şekil 5.21. Tanbur'da Akor gösterimi.

Akorlar, Flajole (Fr. Flageolet: Flüt sesini andıran, telli ve yaylı çalgılarda parmağın tele basmadan değdirilmesi yoluyla elde edilen doğuşuk ses) yapılabilen perdelerde uygulanmak suretiyle de elde edilebilirler. (Bkz. Şekil 5.22)

Açık tellerin Büyük 3'lü, Tam 5'li ve oktavında (8'li) flajoleler yapılabilmekte ve kullanılan kolon üzerindeki frekansların oktavları elde edilmektedir. Fakat bu şekilde elde edilen akorlar sınırlıdır.



Şekil 5.22. Tanbur'da Flajole 2

## 6. İCRAYI OLUŞTURAN FAKTÖRLER

### 6.1. Transpozisyon (Aktarım - Göçürme)

Belirli bir müzik parçasını yazılı bulunduğu perdelerin aralıklarına uygun olarak aynen bir başka perdeye aktarmaya transpoze (göçürme) denmektedir.

“Uluslar arası müzikte 440 frekanslı La notası sabit kalırken, bizde bu frekans Re’nin oktavı ile birlikte 24 sese (perde) karşılık gelebilmektedir. Böylelikle çeşitli düzenler ortaya çıkmaktadır.” (Toz, 2005. Sf. 8)

Ortaya çıkan bu düzenler, boylarına göre ince ve kalın ses çıkartan Ney’lerin isimlerini taşırlar; Bolahenk Ney-Bolahenk Düzen, Mansur Ney-Mansur Düzen gibi. (Bkz. Tablo 6.1)

Transpoze icra, perde isimleri zihnen değiştirilmesinin dışında çalgı aletinin akordunu düşürmesi veya yükseltilmesi ile de gerçekleşir.

Tablo 6.1. Ney Düzenleri ve Diyaazon’a göre yerleri

Bolahenk	Bolahenk Davut Mabeyni	Davut	Şah	Şah Mansur Mabeyni	Mansur	Mansur Kız Mabeyni	Kız Ney	Yıldız Mabeyni	Müstahsen	Süprüde	Süprüde Bolahenk Mabeyni	Bolahenk Nısfıyesi
Sol	La bemol	La	Si bemol	Si	Do	Re bemol	Re	Mi bemol	Mi	Fa	Sol bemol	Sol

## 6.2. Efektif Özellikler

Efekt (İng.Effect) sözcüğü etki anlamını taşımaktadır. Tarih içerisinde müzikte; (günümüz kayıt ve ses teknolojilerinden farklı olarak) İcracının dinleyicileri etkilemek ve/veya çalgının sınırlarını genişletmek amacı ile yaptığı denemeler şeklinde meydana gelmiş olduğu görülmektedir.

Günümüzde kullanılan tüm bu efektif özelliklerin (sesleri bağlı çalmalar, kesik çalmalar, kaydırmalar, vibratolar ve artikülasyonlar, vb.), belli ki (farklı icralara rağmen) enstrumanların birbirlerinin icralarını ve insan sesinin genel özelliklerini taklit ederek gelişmiş ve zamanla her enstrumanda yapılabilmesi amacıyla da bir yazım tekniği ile belirlenmiş olduğu görülmektedir.

Bugün dünya müziğinde, ezgi içindeki bazı sesleri ayırmak suretiyle öne çıkarmak, belirgin hale getirmek veya sadece süslemek amacıyla notanın üzerinde belirtilen kurallaşmış işaretlerin, geleneksel Türk müziği yazımında hemen hemen hiç belirtilmemiş olduğu bir gerçektir. Bu tür farklılıklar İcra veya İcracıların ahenk oluşturma zevkine bırakılmıştır. Az da olsa rastlanılan bu işaret veya terimlerin ise bazen farklı şekillerde kullanılmış olduğunu da görmekteyiz.

### 6.2.1. Vibrato

İtalyanca bir terim olan Vibrato, sesin dalgalı olarak uzamasıdır. “Sesin İcrası esnasında sabit perde olarak değil, frekansın yinelenen bir şekilde (saniyede 5–7 kere kadar) tizleştirilip pestleştirilmesi şeklinde gerçekleştirilir.” (Zeren, 1995. Sf. 278)

Buradaki amaç sesi uzatmak ve daha dengeli sonlandırmak, anlatım gücünü arttırmak, sese canlılık ve sıcaklık katabilmektir.

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

Vibrato insan sesi için önemli olmasının yanı sıra çalgılarda da büyük önem taşır. Klasik Türk Müziğinde kullanılmakta olan çalgılarının hemen hemen hepsi, aynı kültür içinde bulunan insan sesinin tavrı özelliklerini (hanende, hafız) yansıtmaya eğiliminde üsluplar geliştirmişlerdir. Geleneksel tavrı içinde kemençede ve Ney’de vibrato’nun, özellikle uzayan seslerde önemli bir yeri olduğu görülmektedir.

### 6.2.1.1. Kemençe’de Vibrato

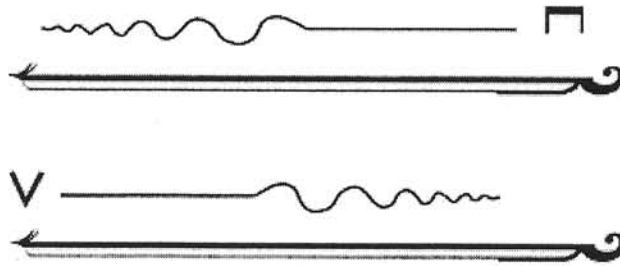
Kemençe’de vibrato (Bkz. Şekil 6.1); tele temas eden tırnağın aşağı yukarı çok küçük mesafelerde seri bir şekilde oynatılmasıyla gerçekleştirilir. Vibrato esnasında sol kol dirsekten parmağa kadar bir bütün olarak hareket eder. İcra esnasında çok sık kullanılmaktadır. Parmağın bu devinimi esnasında daha geniş alan kullanmak ve geniş ses dalgaları yaratması suretiyle oluşan vibratoya “geniş”, daha dar alanda ve sık dalgalar yaratma yoluyla oluşan şekline ise “sık” vibrato denilmektedir.



Şekil 6.1. Vibrato’nun notada gösterilmesi 3

“Geleneksel icrada çeşitli vibrato şekilleri görülmektedir. Sesin geniş vibrato ile başlayıp sık vibrato ile sona ermesi ve ya bu şeklin tam tersi kullanım sıkça görülür. Fakat en çok rastlanan şekli; sesin düz olarak başlaması ve daha sonra vibrato uygulanması ve sık vibrato ile bitirilmesidir.” (Erüzün, 1997. Sf. 17)

Vibrato’nun tüm yay üzerinde (daha rahat fark edilebilmesi açısından) olası başlangıç ve bitiş bölgelerini (Bkz. Şekil 6.2) aşağıdaki gibi gösterebilmek mümkündür:



Şekil 6.2. Vibrato’nun tüm yay üzerinde gösterilmesi

### 6.2.1.2. Ney'de Vibrato

“Ney icrasında başta Halil DİKMEN (1906–1964) ve Niyazi SAYIN (1927- . .) olmak üzere (diyafram ve baş hareketiyle yapılan vibratonun yanı sıra) “dudak vibratosu” nun da kullanılmış olduğu görülmektedir. “(Toz, 2000. Sf. 2)

Dudak vibratosunda; dudak başpareye nefes verirken (nefeste ve seste kesinti olmaksızın) bir yandan da genellikle fosurtunun (başpareye girmeden çıkan hava) çıktığı bölüme doğru hareket eder ve tekrar esas üfleyiş pozisyonuna gelir. (Bkz. Şekil 6.3-4) Bu küçük hareketin sürekli tekrarlanmasıyla oluşur.



Şekil 6.3. Uzun vibratonun nota üzerinde gösterimi. Neyzen Dede Salih, Acem Aşiran Peşrevi, 2. hane 1 ölçü 4



Şekil 6.4. Kısa vibratonun nota üzerinde gösterimi. Neyzen Dede Salih, Acem Aşiran Peşrevi, 1. hane 1 ölçü 5

### 6.2.1.3. Tanbur'da Vibrato

Tanbur icrasında, tavırların ayrılmasında, karakteristik bir önem taşımaktadır. Tanbur'da vibratoya iki şekilde rastlanılmaktadır.

Parmak vibratosu: Perdeye basan parmağın ileri geri küçük bir hareketleriyle oluşan şekline denir. (Bkz. Şekil 6.6) “Ancak bu hareket perdelerin yoğun olduğu bölgelerde yapılır. Aksi takdirde (tam perdelerde yapıldığında) “cıızırtı” diye de tabir edilen seste deformasyon oluşmaktadır.

Sap Vibratosu : “Açık telde yapılabilecek bir vibratoda eşğin hemen yanından tutularak sap sallanır veya tanburun rezonansının bitmesi beklenir. (Bkz. Şekil 6.5) Bu işlem yapılırken diğer parmaklarla tele dokunulmamalıdır ve daha çok karara giderken bir tarama'dan sonra vibrato yapılabilir Genellikle açık telde karar verilirken tarama şeklinde bitirilir. Bu esnada Tanbur sapı sallanmaz.” (Özel, 1997. Sf. 18)



Şekil 6.5. Sap vibratosunun nota üzerinde gösterimi 6



Şekil 6.6. Parmak vibratosunun nota üzerinde gösterimi 7

## 6.2.2. Portamento

İtalyanca bir terim olan Portamento ses icrasına ait, Glisando'ya benzer şekilde bir yapıdır. Fakat çalgı icrasında glisando (Bkz. 6.2.3.Glisando) dan farklı olarak daha çok yakın mesafeli sesler arasında (ikili aralık) yapıldığı görülmektedir. Bir notayı diğerine bağlamaya yarayan ve bu esnada aradaki tüm frekansların duyurulduğu kaydırma hareketidir. Genellikle sesle beraber başlayan portamento'da varılan noktada beklenilmediği, akabinde hemen sonraki sesin duyurulduğu görülmektedir. İki notanın arasına konulan eğik bir çizgi ve üzerine yazılan (glisando'dan ayırt edebilmek için) Port. kısaltması ile gösterilir.

Türk Müziği'nde icrayı daha etkili bir hale getirmek ve makamın karakteristik bölgelerindeki perdeleri belirtmek için kullanılır.

### 6.2.2.1. Kemeçe'de Portamento

Kemeçe'de portamento, sol elde tele temas eden tırnağın tel boyunca aşağı veya yukarıya kaydırılması sayesinde elde edilir.

Klasik icrada portamento daha çok sesin yavaş bir hareket ile 1-1,5 buçuk koma kadar pestleştirilmesi (kalınlaştırılması) yoluyla kullanılmaktadır. (Bkz. Şekil 6.7)

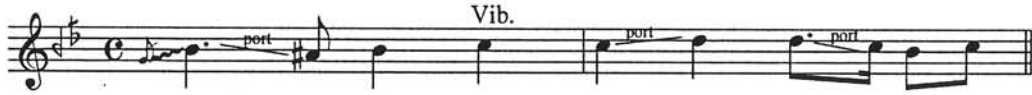
Türk Müziği'nde özellikle iki çeşnide bu tür melodik hareketler çokça görülmektedir. Bu çeşniler Karcığâr ve Uşşak çeşnileridir. Karcığârdaki Hüseyini (mi  $\sharp$ ) perdesinin dik hisar (mi  $\natural$ ) hatta hisar (mi  $\flat$ ) perdesine, Uşşaktaki Segâh perdesinin (si  $\natural$ ) dügâh (la) perdesine yaklaştırılmasında sıkça kullanılır.



Şekil 6.7. Portamento'nun nota üzerinde gösterimi 8

### 6.2.2.2. Ney'de Portamento

Ney'de genellikle ağırca ve belirtilerek yapılan portamento (Bkz. Şekil 6.8) bir sestem diğerine geçerken baş açısının değişikliği, parmağın giderek kapanması (veya açılması) ile veya tüm bu hareketlerin aynı anda yapılması ile elde edilir.



Şekil 6.8. Ney'de Portamento. 9

### 6.2.2.3. Tanbur'da Portamento

Tanbur'da portamento, sol elde perdelere basan parmağın (genellikle 1. Parmak) kaydırılması yoluyla yapılır. Çıkıcı hareketlerde rahatlıkla elde edilebilmesine karşın inici hareketlerde (Bkz. Şekil 6.9) ancak koma seslerin yoğun olduğu bölgelerde (çoğunlukla yarım ses aralıklarla) yapılabilmektedir.



Şekil 6.9. Tanbur'da Portamento. 10

### 6.2.3. Glisando

İtalyanca bir terim olan Glisando (Glissando) “bir sestem diğerine geçerken kesinti olmadan (bağlı, legato şeklinde) iki nota arasındaki seslerin tamamını duyurarak çalınmasıdır. (Bkz. Şekil 6.10) İki notanın arasına (Gliss. kısaltması olsun veya olmasın) çekilen düz (bazen de dalgalı) çizgi ile gösterilir. Çıkıcı ve inici glisando olarak ikiye ayrılır.” (Adler, 1989. Sf. 15-16)



Şekil 6.10. Glisando'nun nota üzerinde gösterimi

### 6.2.3.1. Kemeçe'de Glisando

Kemeçe'de glisando, tele değen tırnağın, tek bir yay hareketi ile (legato) tel üzerinde kaydırılması ve istenilen sese ulaşılmasıyla meydana gelir. Bu esnada parmağın bir sestem diğerine kaydırılmasıyla, iki ses arasındaki bütün sesler işitilir. (Bkz. Şekil 6.11–13) İki nota arasındaki açıklık (aynı telde olmak şartı ile) ikili, üçlü olabildiği gibi aralık sekizli, onlu ve hatta daha büyük de olabilir. İnci glisando'ya geleneksel kemeçe icrasında rastlanmamaktadır.



Şekil 6.11. Yegâh teli üzerinde çıkıcı ve inici glisando 11



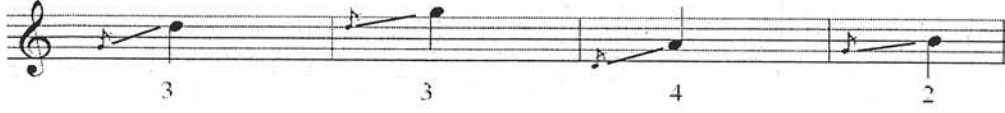
Şekil 6.12. Rast teli üzerinde çıkıcı ve inici glisando 12



Şekil 6.13. Neva teli üzerinde inici ve çıkıcı glisando 13

Glisando'nun geleneksel kemeçe tavrında çeşitli kullanım şekilleri de bulunmaktadır.

Önden Gelen Çarpma Glisandosuz; Öncelikle boş tel üzerinde yapılan bir çarpma ile harekete başlanıp daha sonra kaydırma yolu ile varılmak istenen sese gidilmesi şeklinde gerçekleşir. (Bkz. Şekil 6.14) Parmak, boş telin duyurulmasından hemen sonra, tele en yakın yerden glisandoya başlamakta ve çok kısa bir zamanda gerçekleşen bu glisando da, parmağın hangi tondan tele değdiği belli olmamaktadır. Buradaki en önemli husus, boş telin çarpma gibi duyurulması şeklindedir.

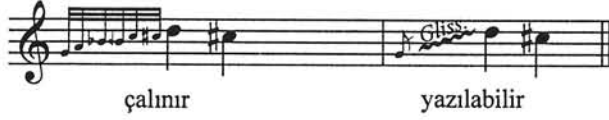


Şekil 6.14. Önden gelen çarpma glisandosunu 14

### 6.2.3.2. Ney'de Glisando

Bir sestem diğere geçerken kesinti olmadan aradaki seslerinde duyurulmasına denir. Aradaki sesler kromatiktir.

“Ney’in diyatonik yapısından dolayı deliklerin sıra ve sürat ile açılmasından diyatonik glisando oluşur. (Bkz. Şekil 6.15–17) Diyatonik aynı üfleyiş şiddeti ile oluşan ses alanında yapılır. Kullanım amacı ney’e efektif bir hava vermek, sesleri belirtmek, süslemek ve tiz sesleri daha sorunsuz çıkarmak için kullanılır. İnci glisando geleneksel ney icrasında kullanılmamaktadır.” (Toz, 2005. Sf. 19)



Şekil 6.15. Diyatonik glisando ile Neva sesinin belirtilmesi. 15



Şekil 6.16. Gerdaniye sesinin diyatonik glisando ile belirtilmesi. 16



Şekil 6.17. Tiz seslerde aynı üfleyiş pozisyonu seslerinden yardım alma. 17

Ney icrasında aynı nefes şiddeti ile üflenen pozisyonların sıra ile ve çabukça açılması glisandonun temelini oluşturur. Ney’deki glisandonun özünü aynı nefes şiddeti ile uygulanan pozisyonlar oluşturur. (Bkz. Tablo 6.2)

Tablo 6.2. Nefes şiddeti ile uygulanan pozisyonlar.

icradaki  
genel  
sınır

1. Nefes şiddeti

2. Nefes şiddeti

3. Nefes şiddeti

4. Nefes şiddeti

Nefes şiddeti ile ilgili bilgi daha önce ney'in yapısı ve ses sahalarının bölgelere ayırımında verilmiştir. (Bkz. Bölüm 4.3.1-2 )

“Glisando genellikle 8. pozisyona uzamaz ancak yine de sağlıklı sesler icra etmek şartıyla kullanılabilir. Yukarıdaki örneklerin bulunduğu ses bölgelerini bu açıdan karşılaştırmak gerekir.” (Toz, 2000. Sf. 19)

İcrada kullanılmayan 5. nefes şiddeti tablolaşmamıştır.

### 6.1.3.3. Tanbur'da Glisando

Genellikle birinci parmağın sap üzerinde kaydırılması ile (Bkz. Şekil 6.18) gerçekleştirilir. İnci glisando geleneksel tanbur icrasında kullanılmamaktadır.

Şekil 6.18. Tanbur'da Glisando. 18

## 6.2. Süsleme İşaretleri (İng: Ornaments –İt: Abbellimenti)

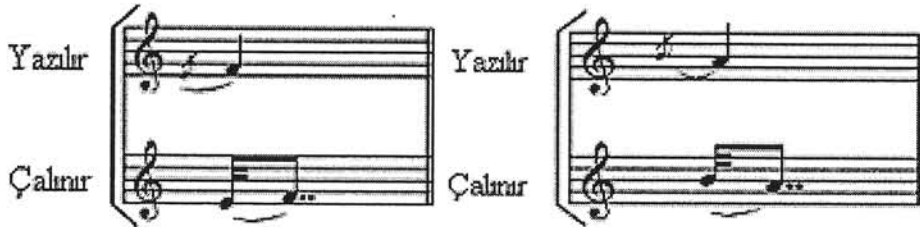
“Süs notaları Avrupa Müziği’nde ezgi içindeki bazı notaları birbirinden ayırmak, öne çıkarmak, süslemek veya sadece süslemek amacı ile notanın üzerinde belirtilen kurallaşmış işaretlerdir. Süsleme işaretleri kuvvetli veya zayıf vuruşlara rastlayabilir. Bunların çalınış biçimleri müziğin ait olduğu döneme, ülkeye ve bestecinin özelliklerine de bağlıdır.” (Feridunoğlu, 2004. Sf. 81)

Geleneksel Türk Müziğinde Hanende ve sazandelerin hocalarından aldıkları üslubu devam ettirmek veya geliştirmek hatta kendilerini ön plana çıkarmak ve yeni bir üslup yaratabilmek için çokça süslemeye rağbet edilmiştir. Ancak eğitim sisteminin notaya dayalı olmamasından dolayı bu işaretlerin belirtildiğini görülememektedir. Türk Müziğinde icra edilen fakat büyük çoğunlukla nota üzerinde bugünkü eğitim sistemi içersinde dahi gösterilmeyen (meşk sisteminin süregelen etkileri olarak düşünülebilir) süsleme işaretlerinin Tanbur, Kemençe ve Ney ‘in icrasındaki kullanım şekilleri ve teknik olabirlikleri aşağıda gösterilmiştir.

### 6.2.1. Apajiyatür (İt: Appagiatüre)

Dilimize abantı sözcüğü ile çevrilen apajiyatür değerini asıl notadan alan ve asıl notaya (çıkıcı veya inici) 2’li aralık ile hareket eden notaya denilmektedir. (Yavuzoğlu, 1989. Sf. 47)

Uzun ve kısa olmak üzere iki çeşidi vardır. Bunlardan uzun olanı polifonik müzik bünyesinde kullanılır. Burada ele alınan kısa apajiyatür’dür. Asıl notadan küçük yazılır ve üzerine çizgi çekilmek suretiyle belirtilir. (Bkz. Şekil 6.19)



Şekil 6.19. Apajiyatür’ün notada gösterilmesi

### 6.2.1.1. Kemençe'de Apajiyatür

Kemençede apajiyatür bağlı bulunduğu nota ile legato çalınır. (Bkz. Şekil 6.20)



Şekil 6.20. H. Sadettin Arel, Bir Peri Masalı, 8. ölçü. 19

### 6.2.1.2. Ney'de Apajiyatür

Ney'de apajiyatür deliklerin çabukça açılması veya kapanması şekliyle oluşur. Apajiyatürlerin yardımcı pozisyonlar ve 8. pozisyonadaki dem seslerle kullanılmaları icracı için çok zordur. (Bkz. Şekil 6.21)



Şekil 6.21. Yardımcı ve 8 pozisyonlardaki apajiyatürler. 20

### 6.2.1.3. Tanbur'da Apajiyatür

Her ne kadar Tanbur icrasında geleneksel üslupta genelde apajiyatürden sonraki notaya mızrap vurulmadığı görülse de, mızraplı kullanımı da mümkündür. (Bkz. Şekil 6.22)



Şekil 6.22. Tanbur'da Apajiyatür ve mızrap vuruşlarıyla gösterimi 21

### 6.2.2. Çarpma (İt: acciacatura)

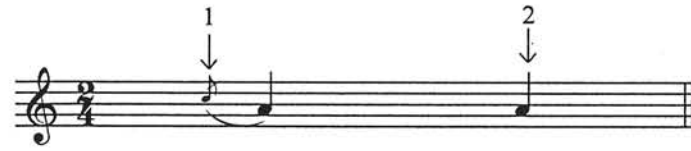
“Değerlerini bağlı buldukları notadan alan çarpmalar asıl nota ile üçlü ve daha büyük mesafededirler. Çarpmanın süresi bağlı olduğu süreyi aşmaz.” (Yavuzoğlu.1989. Sf. 47)

Türk Müziği'ndeki süs notalarının genel adı çarpma olduğu gibi tril ve tremolo gibi müzik işaretlerine bile genellikle çarpma adı ile bahsedildiği bilinmektedir. (Bkz. Şekil 6.23)



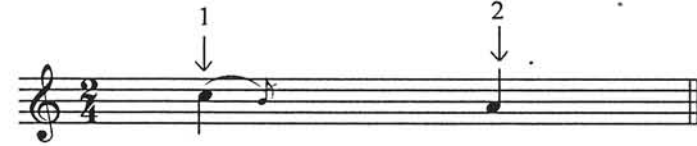
Şekil 6.23. Çarpmaların nota üzerinde gösterimi.

Çarpmanın asıl notun öncesinde olması halinde, vuruş zamanı tam olarak çarpmanın üstüne gelir. (Bkz. Şekil 6.24)



Şekil 6.24. Çarpmanın asıl notun öncesinde olması hali.

Asıl nottan sonra duyurulması ise daha yumuşak bir etki yaratır. (Bkz. Şekil 6.25)



Şekil 6.25. Çarpmanın asıl notaya bağlı olması hali.

### 6.2.2.1. Kemençe'de Çarpma

Tırnağı, çarpma yapılacak sesin olduğu bölgeye hızlı bir biçimde ve kısa süreli olarak değiştirilmesi şeklinde gerçekleştirilir. (Bkz. Şekil 6.26–27)



Şekil 6.26. Üstten çarpmanın nota üzerinde gösterimi. 22



Şekil 6.27. Alttan çarpmanın nota üzerinde gösterimi 23

### 6.2.2.2. Ney'de Çarpma

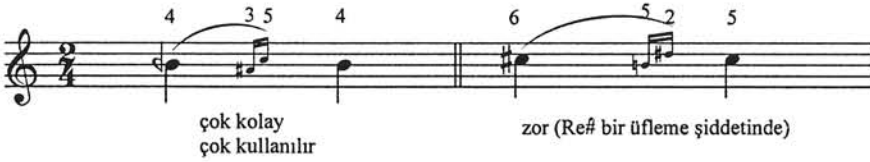
Parmakların delikleri açması veya kapaması ile oluşur. İcra esnasında nefesin sürekli verildiği ve parmak hareketlerinin birbirlerine bağlı olduğu düşünüldüğü takdirde, Ney'de çarpmaların çoğu kez doğal ve kaçınılmaz olarak ortaya çıktığı fark edilmektedir.

Ney'de çarpmalar süsleme olarak kullanıldığı gibi deliklerin yarım açıldığı pozisyon seslerini de netleştirmektedir. (Bkz. Şekil 6.28)



Şekil 6.28. Yarım açılan pozisyonlarda çarpma. 24

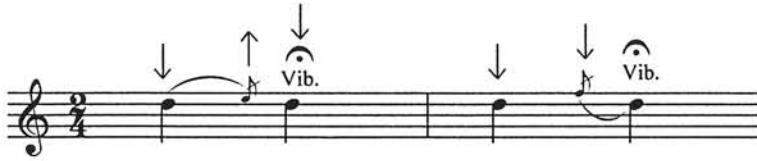
Esas notaya bağlanmış 2 çarpma şeklinde kullanıldığı da görülmektedir. Bu tür çarpmaların aynı üfleyiş şiddetinde yer almaları gerekir. (Bkz. Şekil 6.29)



Şekil 6.29. İkili çarpmaların kullanımı. 25

### 6.2.2.3. Tanbur'da Çarpma



Çarpma yapılacak asıl sese mızrap vurulduktan sonra diğer bir parmağın hemen sonra diğer bir sese kuvvetli vurması şeklinde gerçekleşir. (Bkz. Şekil 6.30)



Şekil 6.30. Tanbur'da Çarpma 26

### 6.2.3. Mordan (Alm: Mordant)

“Mordan bir ezgi süsüdür. Latince mordere ısırarak iğnelemek anlamındadır. Kuvvetli zaman üzerinde sertçe çalınan bu süs işareti notanın üzerinde yer alır. Seri bir şekilde bir üst veya alt notaya gidip gelişir.” (Feridunoğlu 2004. Sf. 83)

Nota üzerinde Üst Mordan  , Alt Mordan ise  işaretleri ile gösterilir. (Bkz. Şekil 6.31)



Şekil 6.31. Üst ve Alt Mordan'ın nota üzerinde gösterimi

#### 6.2.3.1. Kemeçe'de Mordan

Kemeçe icrasında çok sık kullanılan bir süslemedir. Tüm seslerde yapmak mümkündür. (Bkz. Şekil 6.32–33)



Şekil 6.32. Kemeçe'de Üst Mordan. 27



Şekil 6.33. Kemeçe'de Alt Mordan. 28

### 6.2.3.2. Ney'de Mordan

Parmağın deliği seri bir biçimde açıp kapaması (ya da tersi) şeklinde elde edilir. (Bkz. Şekil 6.34)



Şekil 6.34. Ney'de Üst Mordan. 29

Deliklerin yarım açılarak kullanılan yardımcı pozisyon seslerini üst mordanlar la kullanmak seslerin sağlıklı çıkmamasına neden olabilir. (Bkz. Şekil 6.35)



Şekil 6.35. Yardımcı pozisyonda Üst Mordan. 30

Alt ve üst mordanların sağlıklı şekilde icra edilebilmesi için aynı üfleme şiddetinde kullanılması ve yardımcı pozisyon sesleri içermemesi gerekmektedir.

### 6.2.3.3. Tanbur'da Mordan

Tanbur'un ses sahası içindeki bütün seslerde yapmak mümkündür. (Bkz. Şekil 6.36-37)



Şekil 6.36. Tanbur'da Üst Mordan. 31

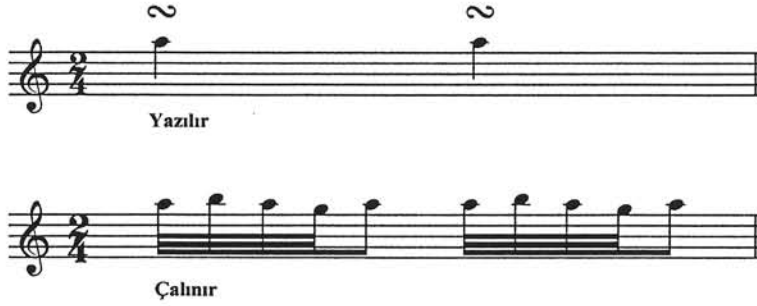


Şekil 6.37. Tanbur'da Alt Mordan. 32

#### 6.2.4. Grupetto

İtalyanca bir terim olan Grupetto, “esas notanın bir derece üst veya alt perdesinden başlayan, üç veya dört notadan oluşan küme şeklindeki melodik süslemedir.” (Feridunoğlu 2004. Sf. 82)

Yatık “S” harfi ile gösterilir. “S”nin kuyruğunun başlangıç yönüne göre (∞ üst, ∞ alt) hareketi gerçekleşir. (Bkz. Şekil 6.38-39)



Şekil 6.38. Grupetto'nun nota üzerinde gösterimi.



Şekil 6.39. Alt Grupetto'nun nota üzerinde gösterimi.

#### 6.2.4.1. Kemançe'de Grupetto

Grupetto Kemançe icrasında çok sık kullanılır. (Bkz. Şekil 6.40)



Şekil 6.40. Kemançe'de Grupetto. Tanburi Cemil Bey, Şedaraban S.S., 4.hane 9.ölçü 33

### 6.2.4.2. Ney'de Grupetto

Ana pozisyonlarda grupetto seslerinin icrası kolay olduğundan sıkça kullanılır. (Bkz. Şekil 6.41)



Şekil 6.41. Ney'de Grupetto yazımı ve icrası. 34

Delikleri yarım açılan yardımcı pozisyonlar içinde grupetto yapmak zordur. (Bkz. Şekil 6.42)



Şekil 6.42. Yardımcı pozisyonlarda grupetto 35

Grupetto'daki sesler üfleyiş şiddetinin ilk basamağında 8 pozisyon ile ilişkiliyse doğru şekilde icra etmek zordur. (Bkz. Şekil 6.43)



Şekil 6.43. Üfleyiş şiddetinin ilk basamağında grupetto. 36

8. pozisyonda ard arda kullanılan her ses başka bir dudak hareketi gerektirir ki, bu da icraya zorluk getirir. 8. pozisyondan çıkan ses grupetto grubunun en üstünde yer alıyorsa kullanılabilir. Grupetto aynı üfleyiş şiddetini içeren bölgelerde kullanılmalıdır. (Bkz. Şekil 6.44)



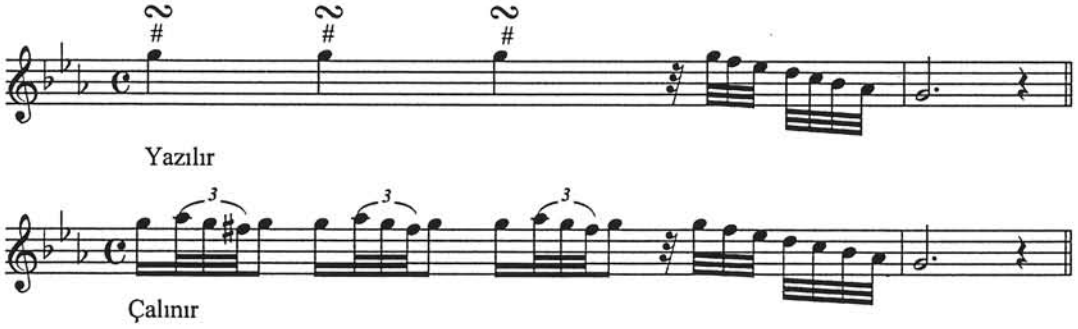
Şekil 6.44. 8. pozisyonda grupetto. 37

### 6.2.4.3. Tanbur'da Grupetto



Şekil 6.45. Tanbur'da Grupetto. K.Hicazkâr beylik aranağme. 38

Geleneksel Grupetto'nun yanı sıra (Bkz. Şekil 6.45), Türk Müziği icrasında grupettoya oldukça benzeyen şu kalıp da (Bkz. Şekil 6.46) kullanılır:



Şekil 6.46. Grupetto'nun rastlanılan diğer şekli. 39

### 6.2.5. Trill

“Tril notun üzerine konulan (tr) veya ( tr...) ile gösterilir. Üzerine işaret konulan bu asıl not ve bir üzerindeki ses ardı ardına ve çok defa süratli olarak eşit değerlerle tekrarlanır. Bu tekrarlamalarla gerçek notun değeri doldurulmuş olur.” (Torun, 1993. Sf. 293)

Türk müziğinde trillere de genelde “çarpma” denildiği görülmektedir. (Bkz. Şekil 6.47)



Şekil 6.47. Tril'in nota üzerinde gösterimi.

Esas notaya bir veya yarım ton yukardan başlayıp icra edilmesi istendiği durumlarda vardır. (Bkz. Şekil 6.48)



Şekil 6.48. Tril'in nota üzerinde gösterimi.

### 6.2.5.1. Kemeçe'de Tril

Üzerinde tril yapılması istenen sesi duyurulacak parmak(tırnak) sabit tutulur, trill'i yapacak parmak (tırnak) seri bir şekilde teli titreştirir. (Bkz. Şekil 6.49)

Boş telde yapılacağı zaman bu vazifeyi birinci parmak görür. Dördüncü parmak zayıf olduğundan uzun süreli trill yapmak yorucu olabilir.



Şekil 6.49. Tanburi Cemil Bey, Ferahfeza Saz Semaisi, Teslim 1.ölçü, 40

### 6.2.5.2. Ney'de Tril

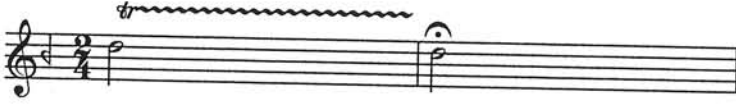
Ney'de tril parmağın süratle açılması veya kapanması ile elde edilir. Tril'in yardımcı pozisyonlarla (ve 8. pozisyon sesleri ile) kullanılması tril bölgesindeki seslerin aynı üfleme bölgesinde olması gerekir. (Bkz. Şekil 6.50)



Şekil 6.50. Yardımcı pozisyonlarda Tril. 41

### 6.2.5.3. Tanbur'da Tril

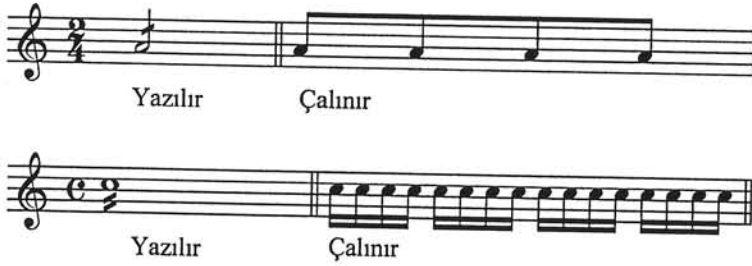
Mızraplı Tril'e tanbur'da fazla rağbet edilmez. Genelde asıl notun (alttaki not) her yinelenmesinde mızrap vurulur ve üstteki not her seferinde bağlı çalınır. (Bkz. Şekil 6.51)



Şekil 6.51. Tanbur'da Tril 42

### 6.2.6. Tremolo

“Bir veya iki sesin süratli bir biçimde tekrarı anlamındadır. Ölçülü ve ölçüsüz olmak üzere iki şekli vardır. Ölçülü şekli belirli bir ritim içerisinde sesin tekrarlanması şeklinde gerçekleşir ve tekrarlanması istenilen birim değere ait çizgiler, asıl notanın altına veya kuyruğuna çizgi olarak eklenerek gösterilir.” (Stone. 1980. Sf. 75)



Şekil 6.52. Tremolo'nun nota üzerinde gösterimi

Belirli bir ritmin içerisinde olabileceği gibi (Bkz. Şekil 6.52), *tremolando* olarak adlandırılan ölçüsüz (mümkün olduğunca hızlı) şekli de vardır ve notanın altına eklenen üç çizgi ile belirtilir.

#### 6.2.6.1. Kemeçe'de Tremolo

Daha az kuvvet sarf edebilme amacı ile yayın uç kısmına doğru ve küçük bir alan kullanılarak ayrı yayda ve hızlı bir şekilde icra edilir.

Parmaklı Tremolo (İng.Fingered Tremolo)

Bir tam aralıktan daha geniş olan trillere “parmaklı tremolo”, “geniş tril” veya “tril tremolo” denir. Türk müziğinde daha çok “parmaklı tremolo” adı kullanılmaktadır.

Tremololarla aynı şekilde yazılır. Türk müziği icrasında yaygın olarak kullanılmaktadır. (Bkz. Şekil 6.53)



Şekil 6.53. Parmaklı tremolo'nun nota üzerinde gösterimi 43

#### 6.2.6.2. Ney'de Tremolo

Neyde ancak iki not arasındaki tremololar iki sesin çabukça açılıp kapanmasıyla oluşur. Yardımcı pozisyonları içeren veya aynı üfleme şiddetinde yer almayan tremoloları icra etmek güçtür. (Bkz. Şekil 6.54)

1 3



Şekil 6.54. Ana pozisyonlarda tremolo. 44

Ney'de çok kullanılan tremololar Tablo 6.3'te verilmektedir.

Tablo 6.3. İlk üfleme şiddeti pozisyonları

The image displays four sets of musical notation, each representing a different blowing intensity position. Each set consists of two staves of music. The first staff of each set shows the notes and fingerings for the upper register, while the second staff shows the notes and fingerings for the lower register. The positions are labeled as follows:

- Hafif:** The first staff has fingerings 1 3 1 4 1 5 2 5 2 5 2 6. The second staff has fingerings 3 5 3 6 3 7 4 6 4 7 7 8.
- Orta:** The first staff has fingerings 1 3 1 4 1 5 2 5 2 5 2 6. The second staff has fingerings 3 5 3 6 3 7 4 6 4 7.
- Yüksek:** The first staff has fingerings 1 3 1 4 2 5 2 5 2 6. The second staff has fingerings 3 6 3 7 4 7 4 7.
- Daha Yüksek:** The first staff has fingerings 1 3 1 4 2 5 2 6 3 5. The second staff has fingerings 3 6 3 7 4 6 3 7 4 6 4 7.

### 6.2.6.3. Tanbur'da Tremolo

Mızrabın tele alt-üst ve seri biçimde vurulması yoluyla elde edilir (Bkz. Şekil 6.55). Tremolo yapılırken sol elde daha çok 1. parmağın tercih edildiği, bu tercihin ise istendiği takdirde diğer parmaklara üst telleri çektirmek suretiyle ahenk teli olarak kullanma imkânı sağlanması olduğu görülmüştür.

Tremolo yaparken sağ el mızrap kullanımı daha çok önem taşımaktadır.



Şekil 6.55. Tanbur' da parmaklı tremolo. 45

### 6.3.Artikülasyonlar

Müzikte seslerin en doğru şekilde telaffuz edilmesini sağlayan işaretlerin tümüne artikülasyon denir. Artikülasyon aynı zamanda notalar ve sesler arasında geçişi ve birlikteliği sağlayan performans tekniğidir.

#### 6.3.1. Legato

Bağlı çalış anlamında İtalyanca bir terim olan Legato, notaların kesintisiz birbirini izlemesi gerektiğini belirtir. Ses müziğinde bir solukta, üflemeli çalgılarda soluk almadan, bazı mızraplı çalgılarda tek mızrap darbesiyle ve yaylı çalgılarda tek yay çekişiyle sağlanır.

Yay bağları, farklı notaları birbirine bağladığı gibi, aynı sesi veren notaları da birbirine bağlar. Bu işarete uzatma bağı denilmektedir. Notaların birbirine bağlanması için bir ( — ) işareti kullanılır.

#### 6.3.1.1.Kemençe'de Legato

Kemençede de diğer yaylı sazlarda olduğu gibi legato ile işaretlenmiş notalar tek bir yay hareketi ile icra edilir. (Bkz. Şekil 6.56)



Şekil 6.56. Kemençe'de Legato 46

#### 6.3.1.2.Ney'de Legato

Ney'de de Legato ile işaretlenmiş notalar tek bir nefeste çalınır. Aynı üfleme şiddetindeki sesler legato çalmak için son derece elverişlidir. (Bkz. Şekil 6.57)



### 6.3.2.1. Kemeçe'de Stakato

Yayın tel üzerinde kısa ve kesik çekilişi veya itilişi ile ifade edilir. Notanın yarıya kadar olan zamanı çalınır kalan zaman ise es ile ifade edilir. (Bkz. Şekil 6.61)



Şekil 6.61. Kemeçe'de Stakato. (Torun, 1993. Sf. 281) 50

### 6.3.2.2. Ney'de Stakato

Genelde uzun ve legato seslerle icra eden ney çalgısı için stakato, icrayı süslemek ve efektif bir hava vermek için kullanılan bir icracı tercihi olabilir.

Stakato nefesin dil ile kesilmesiyle elde edilir. (Bkz. Şekil 6.62)



Şekil 6.62. Ney'de Stakato 51

Tiz seslerde direkt olarak stakato çalmanın zor olduğu görülmektedir. (Bkz. Şekil 6.63)



Şekil 6.63. Tiz seslerde Stakato Y. Tura, Kürdîlihiczâkâr S. Semai 4. hane 1. ölçü 52

### 6.3.2.3. Tanbur'da Stakato

Mızrap vurulan telin titreşimi devam edeceğinden stakato etkisi verilebilmesi için, sap üzerindeki perdeye basmayan diğer parmakların tel üzerine konması (titreşimi susturması) şekliyle oluşur. (Bkz. Şekil 6.64)

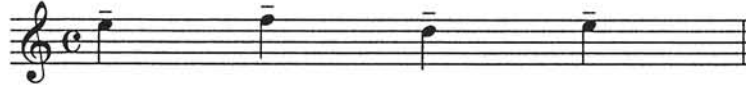


Şekil 6.64. Tanbur'da Stakato 53

### 6.3.3. Tenuto

İtalyanca bir terim olan Tenuto, üzerine konulan notayı asıl değerince icra edilmesi anlamındadır ve nota üzerinde bir “-” işareti ile gösterilir. (Bkz. Şekil 6.65)

#### 6.3.3.1. Kemeçe'de Tenuto



Şekil 6.65. Kemeçe'de Tenuto 54

#### 6.3.3.2. Ney'de Tenuto

Tenuto ard arda seslendirilirken her not arasında bir nefes payı oluşur. (Bkz. Şekil 6.66)



Şekil 6.66. Ney'de Tenuto 55

### 6.3.4. Vurgu (İt: Accent )

Bir notayı diğer bir notadan daha kuvvetli çalmak veya okumak için kullanılan bu terim, notanın üzerine konulan (>) işaret ile gösterilir. Ancak efektif özelliğinin yanı sıra pozisyon değişimleri açısından da büyük önem taşır.

#### 6.3.4.1. Kemeçe'de Vurgu

Kemeçe'de vurgu yay ve sol el kombinasyonu (sık vibrato ile) şeklinde elde edilir. (Bkz. Şekil 6.67)



Şekil 6.67. Kemeçe'de Vurgu 56

### 6.3.4.2. Ney'de Vurgu

Ney'in ses alanı 4 farklı üfleme şiddeti ile oluşur. Bir üfleme şiddetinden bir üst üfleme şiddetine geçişte sese nefesle baskı yapılır. Bu özellik Ney'de vurgunun doğal olarak oluşmasına yol açar. (Bkz. Şekil 6.68)



Şekil 6.68. Ney'de Vurgu 57

Vurgu sadece farklı üfleyiş şiddetlerinde değil aynı üfleyiş bölgelerinde de seslendirilir. Ancak parmağın yarım açıldığı yardımcı pozisyon seslerinde kullanımı çok azdır. (Bkz. Şekil 6.69)



Şekil 6.69. Yardımcı pozisyonda vurgu. 58

### 6.3.4.3. Tanbur'da Vurgu

Sağ ve sol el kombinasyonu ile özellikle sağ elin daha şiddetli bir şekilde tele vurması şeklinde gerçekleşir. (Bkz. Şekil 6.70)



Şekil 6.70. Tanbur'da Vurgu 59

### 6.3.5. Kemençe'de Kullanılan Artikülasyonlar

#### 6.3.5.1. Geniş Yay

Her nota için yayın dip kısmından ucuna kadar olan kısmı (çekerek) veya tam tersinin (iterek) kullanılmasıdır. Yay teli hiç terk etmez. (Bkz. Şekil 6.71)



Şekil 6.71. Geniş yay gösterimi 60

### 6.3.5.2. Orta Yay

Yayın orta kısmı (1/3'ü) kullanılarak yapılır. (Bkz. Şekil 6.72)



Şekil 6.72. Yalçın Tura, Interludium, Kemeçe Partisi, ölçü no: 72 61

### 6.3.5.3. Küçük Yay

Hızlı ve yumuşak bir ifade için yayın uç kısmı kullanılır. Yüksek ses yoğunluğu ve şiddet elde etmek için ise yayın genellikle kök bölgesi kullanılır. (Bkz. Şekil 6.73)



Şekil 6.73. Kevser Hanım, Nihavend Longa, 5. ölçü 62

### 6.3.5.4. Martellato

İtalyanca bir terim olan Martellato, yayın uç bölgesinde kesik kesik çalış şeklidir. Her nota çekiç darbesi almış gibi ifadelendirilir. (Bkz. Şekil 6.74)



Şekil 6.74. Martellato'nun nota üzerinde gösterimi 63

### 6.3.5.5. Saltato

İtalyanca bir terim olan Saltato, yayın (orta kısmında çok hafif ve hızlı bir biçimde) sıçratılması yoluyla icra şeklinde elde edilir. (Bkz. Şekil 6.75)



Şekil 6.75. Saltato. M. İhsan Özer, Devran (Kem. Partisi,) ölçü no:49-51 64

### 6.3.5.6. Pisikato (İt: Pizzicato)

Teli parmakla, eşik ile Parmak tablası arasında çekerek çalmaktır. Hızlı pasajlarda pisikato'dan yay çalımına geçmek zordur. Kemençede pisikato çalış, açık tellerde yapıldığı takdirde iyi bir ton verir. Fakat kapalı seslerde yapıldığı takdirde kemençenin yapısı gereği ve tele tırnakla değildiğinden, ses kalitesi düşmesi sebebi ile çok fazla kullanılmaz. Geleneksel kemençe icrasında pisikato kullanıldığı görülmemektedir. (Bkz. Şekil 6.76)



Şekil 6.76. Pisikato'nun nota üzerinde gösterimi 65

### 6.3.5.7. Kollenyo (İt: Collegno)

Tellere yayın tahta kısmıyla hafifçe vurulacağını gösterir. Bu ifade de kemençenin yapısı gereği ses kalitesini düşürür. Geleneksel kemençe icrasında kullanılmamışsa da icrası mümkündür. (Bkz. Şekil 6.77)



Şekil 6.77. Kollenyo'nun nota üzerinde gösterimi 66

## 7. ÖRNEK ESER ÜZERİNDE SES KAYITLARININ İNCELENMESİ

Çalışmanın bu bölümünde öncelikle, seçilmiş olan bir eser üzerinde klasik usluba ait icranın notada gösterilenden ne kadar farklı olduğunun belgelenmesi amacı güdülmüştür. Buradaki amaç günümüz Türk Müziği'nde kullanılan notanın müziği ne kadar doğru ifade edebildiğini, yansıtmakta ne kadar başarılı olduğunu ortaya koyabilmektir.

Sağlıklı bir icranın sağlıklı olarak yaşatılabilmesi ve sonraki nesillere sağlıklı olarak aktarılabilmesi için ancak yazılı kaynak, dolayısıyla da bu icra ve icracılara ait edisyonların yaratılabilmesi yoluyla gerçekleştirilebilecektir.

Müziğimizin bir gerçeği haline gelmiş olan nota ve icra arasındaki farkı anlayabilmek için de tarihsel gelişimin incelenmesi gerekmektedir.

### 7.1. Türk Müziği'ndeki İcra-Nota Farklılığı

Bugün kullanmakta olduğumuz notanın Avrupa'dan gelip yaygınlaşması ancak 20.yüzyıl içerisinde gerçekleşebilmiştir.

“Müzik tarihimiz içerisinde daha önceleri Ebced, Kantemiroğlu, Hamparsum notaları gibi harflerle ses gösterme esasına dayalı müzik yazılarının kullanılmış olduğu fakat bir türlü yaygınlaşmadığı bir gerçektir. Bunun sebebi olarak da müziğimizdeki ezber ve tekrar esasına dayalı müzik eğitimi gösterilmektedir.“ (Torun, 1993. Sf. 317)

Müzisyenlerin, eserleri hafızalarında tutmaları ve öğrencilerine de “meşk” adı verilen tekrar ve ezbere dayalı kulak vasıtasıyla eğitim vermeleri sebebiyle, günümüze ulaşmış olan eserlerin bir çok değişik usul ve nota farklılıklarıyla karşımıza çıkmaları kaçınılmaz olmuştur.

Müziğimiz açısından unutulmaması gereken en üzücü tarafı ise bu sistem sebebi sonucu kayıt altına alınamayan ve bugüne ulaşamayan nice değerli eserlerden mahrum kalmamızdır.

Teknik donanımları açısından bugün örnek olarak aldığımız Avrupa kökenli müziğe bakıldığında; her çalgı veya çalgı gruplarının kendilerine özel partileri olduğu, çoksesliliğin gereği olan bu partilerin de ait oldukları çalgıların özelliklerine göre yazıldıkları veya düzenlendikleri gözlenmektedir. Bu yazım sonucunda da müzisyenlerin notada olmayan hiçbirşeyi icra etmedikleri, bestecilerin de yazıları ile buna zaten imkan tanımadıkları görülmektedir.

“Müziğimizdeki icrada ise tüm icracılar tek tip notaya bakarak çalarlar. Eldeki arşivlerdeki değerli müzisyenlerin mevcut ses kayıtları incelendiğinde (Tanburî Cemil Bey, Refik Fersan, Yorgo Bacanos,vb.) notanın ana çizgisini bozmadan, küçük melodi parçaları ve çeşitli süslemeler ekledikleri görülmektedir. Hatta bu ustaların kendi eserlerini dahi notaya alırken, bütün enstrümanlara göre tek tip nota olarak yazdıkları, ancak icra esnasında serbest davranarak, sazlarının ve müzisyen şahsiyetlerinin farklı icrasını, ilavesini yapmış oldukları farkedilmektedir.“ (Torun, 1993. Sf. 317)

Çalgı için yazılmış, sözsüz eserlerin dahi (Peşrev, Saz Semai vb.) incelendiklerinde sade bir üslupla ve yine sanki toplu icraya yönelik olarak üretilmiş oldukları görülebilmektedir. Bunda elbetteki en büyük unsur, müziğimizde icranın çoğunlukla “cumhur” yani toplu, birlikte yapılagelmiş olmasıdır.

Çalgı için yazılmış olsalar dahi bu anlayışı taşıyan eserlerin hiç kuşkusuz ki o enstrümanı geliştirme, icra sınırlarını zorlama anlamında bir şey katmadıkları bir gerçektir.

Çalgı üzerindeki artistik yaklaşımlar ve sazın sınırlarını zorlayan icralar eser yolu ile değil de solo icranın vazgeçilmezi “Taksim”ler esnasında ortaya konulmuş olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzdendir ki bugün dahi enstrüman öğreniminde asıl geçerliliğini olan şeyler nota değil bilakis önceki ustaların ve büyük icracıların kayıtları olmaktadır.

Bu tür enstrumana ait ilerletici ve geliştirici eserleri ise ancak 20. yüzyıldan itibaren görebilmekteyiz. Ş. Muhittin TARGAN (1892-1967) Ud enstrumani için yazdığı eserler ile en iyi örneklerin başında gelmektedir.

“Günümüz icrasında hizmet veren kurumların (Radyo ve korolar başta olmak üzere), Avrupa müziğini örnek alarak tektip notaya bağlı kalmak suretiyle icra yaptıkları görülmekte, bu çabaya rağmen yine de alışılmış olduğundan ötürü pek farkedilmeyen nota dışı yapıları kullandıkları gözlenmektedir.” (Torun, 1993. Sf. 317)

Diğer taraftan, duymaya alışkın olduğumuz ve Türk Müziği Üslubu’nu meydana getiren bu icraya ait faktörler ve efektif özellikler, müziğimizin ona yabancı olan orkestra ve korolar tarafından icrası esnasında kendilerini hemen belli etmektedirler.

Aynı eserin çeşitli ortamlarda (Solo, Koro, Fasıl, Karagöz vb.) bile farklı icra edildiği müziğimizde, bu farklılıkların çeşitli ihtiyaçlardan doğmuş olduğu da görülmektedir.

“Özellikle mızraplı sazlarda, uzun seslerin icrasında, mızrap vuruşuyla çıkan sesin zayıflayıp sönmesi sebebiyle, uzun notların birkaç mızrap vuruşuyla doldurulması, hatta bu vuruşlar arasında çarpmalar yapılması çok kullanılmıştır.” (Torun, 1993. Sf. 317)

Nota dışı ilavelerin, icracı sayısı, yapılan müziğin türü ve esere göre değiştiği bilinmektedir. İcracı sayısının çokluğu, küçük süslemeler ve hareketlerin duyulmasını engellediğinden, genellikle korolarda nota dışı icranın talep görmediği anlaşılmaktadır.

Fasıl icrasında ise durum tam tersidir ve icrayı oluşturan faktörlerin ve efektif özelliklerin hemen hemen hepsinin neredeyse aynı anda kullanıldığı görülebilmektedir.

“Nüans, vurgu, eserin gideri gibi yorum elemanlarından farklı olarak, notada görülmeyen bu ilavelerin seçimi ve yapılması, eserin dengesini bozmamak ve aşırıya kaçmamak şartı ile icracıya bırakılmış olduğu müziğimizin bir gerçeğidir. Bu gerçeğin de müziğin dinamiklerinin kontrol altına alınamamış olması anlamında olumsuz bir gerçeği de ortaya koymaktadır.” (Torun, 1993. Sf. 318)

## 7.2. Örnek Eser Üzerinde Ses Kaydı, Kayıt ve Kayıt Sonrası Analizi

Örnek eser olarak, 18. yüzyıl bestecilerinden Nedim Ağa'ya ait olan Sultaniyegah Saz Semaisi tercih edilmiş (Bkz. Şekil 7.1), kayıtlarda ise bu eserin 1. Hane ve Teslim'i içeren bölümü kullanılmıştır.

Kayıt süresince daha sağlıklı bilgi elde edilebilmesi açısından eserin öncelikle; her çalgının kendisine ait geleneksel üslup çerçevesinde icracı insiyatifi ile icrası (geleneksel icra 1), daha sonra da farkın anlaşılabilmesi açısından notaya bağlı olan düz icra (nota icrası) sıralaması tercih edilmiştir. Buradaki farktan kasıt ile notanın icrayı ne derece yansıtabildiğinin anlaşılabilmesidir.

Ayrı ayrı yapılan icralardan sonra eserin toplu icrasına ait kayıtlar da yapılmıştır. Bu kayıtlarda da önce yine çalgıların notaya bağlı olmaksızın geleneksel üslupla icralarına olanak verilmiş, daha sonra düzenlenmiş nota ile icraları sağlanmaya çalışılmıştır.

Notaya bağlı kalmadan yapılan geleneksel serbest icranın zaman sürecinde değişime uğrayabileceğini test etme amacıyla, yapılan ilk kayıtlardan 1 ay sonra serbest icranın tekrar edilmesi istenmiş (geleneksel icra 2) ve çıkan sonuçlar notaya da yansıtılmıştır.

# SULTÂNİYEGÂH SAZ SEMÂİSİ

Usûl : Aksak Semâi

Beste : Nedim Ağa

1.Hane

2.Hane

3.Hane

4.Hane

son

Eren ÖZTÜRK

Şekil 7.1. Kayıt için örnek eser. (Nedim Ağa – Sultaniyegah Saz Semai) 79

İcra-nota farklılıklarının tespiti ve düzenlenmiş nota yazımı, bu ses kayıtlarının sonunda elde edilmiş neticeler doğrultusunda yapılmıştır.

### 7.2.1. Kemeçe

Kemeçe ile solo kayıtlar neticesinde glisando ve portamento kullanımının ağırlık taşıdığı görülmektedir. Vibratonun ise kemeçe icrasında vazgeçilmez bir öneme sahip olduğu farkedilmektedir. (Bkz. geleneksel icra 1 Şekil 7.2- 67, geleneksel icra 2 Şekil 7.3- 75, nota icrası Şekil 7.4- 68)

## SULTANİYEGÂH SAZ SEMAİSİ

A.Semâi

I. HANE



## SULTANİYEGÂH SAZ SEMAİSİ

A.Semâi

I. HANE

Musical notation for the first part of the piece, labeled "I. HANE". It consists of four staves of music in G major (one sharp) and 10/8 time. The first staff starts with a treble clef and a 10/8 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The second and fourth staves have a "vib." (vibrato) marking above the notes. The piece concludes with a double bar line.

TESLİM

Musical notation for the second part of the piece, labeled "TESLİM". It consists of two staves of music in G major (one sharp). The first staff starts with a treble clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The piece concludes with a double bar line.

Şekil 7.3. Kemençe'ye ait geleneksel icra yazımı 2. 75

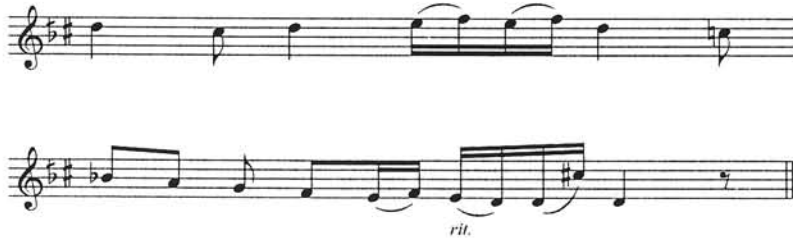
## SULTANİYEGÂH SAZ SEMAİSİ

A.Semâi

I. HANE



TESLİM



Şekil 7.4. Nota icrası. 68

### 7.2.2. Ney

Ney icralarında; nota değerlerinin uzatılması, özellikle legato ve portamentonun sıkça kullanılması göze çarpmaktadır. (Bkz. geleneksel icra 1 Şekil 7.5- 69, geleneksel icra 2 Şekil 7.6- 76, nota icrası Şekil 7.4- 70 )

## SULTANİYEGÂH SAZ SEMAİSİ

A.Semâi

I. HANE

The first part of the piece, labeled 'I. HANE', is written in 10/8 time and consists of four staves of music. The first staff begins with a 'vib.' (vibrato) marking over a long note. The second staff continues the melodic line with a 'vib.' marking. The third staff features a triplet of eighth notes. The fourth staff concludes the section with a 'vib.' marking and a final note.

TESLİM

The second part of the piece, labeled 'TESLİM', is written in 10/8 time and consists of two staves of music. The first staff shows a melodic line with a final cadence. The second staff continues the melodic line with a final cadence.

Şekil 7.5. Ney'e ait geleneksel icra yazımı 1. 69

## SULTANİYEGÂH SAZ SEMAİSİ

A.Semâi

I. HANE

Musical notation for the first part of the Sultanîyegâh Saz Semaîsî, labeled 'I. HANE'. It consists of five staves of music in 10/8 time, featuring a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and vibrato markings ('vib.'). The first staff starts with a quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues with a similar pattern, including a vibrato marking. The third staff features a long slur over a series of eighth notes. The fourth staff has a vibrato marking over a quarter note. The fifth staff concludes the section with a final note and a double bar line.

TESLİM

Şekil 7.6. Ney'e ait geleneksel icra yazımı 2. 76

### 7.2.3. Tanbur

Tanbur icrası esnasında ilk farkedilecek şey, nota değerlerinin küçültülerek mızrap vuruşlarının çoğaltılması olacaktır. Bu özelliğin, mızrap vuruşu sonrasında sesin çabucak yitip gitmesini telafi amacıyla ortaya çıkmış olması ve zamanla tanbura has bir özellik şeklinde kabul edilmesi muhtemeldir. (Bkz. geleneksel icra 1 Şekil 7.7- 71, geleneksel icra 2 Şekil 7.8- 77, nota icrası Şekil 7.- 72)

## SULTANİYEGÂH SAZ SEMAİSİ

A.Semâi

I. HANE

3 3

sap vib.

TESLİM

3

rit.

Şekil 7.7. Tanbur'a ait geleneksel icra yazımı 1. 71

## SULTANİYEGÂH SAZ SEMAİSİ

A.Semâi

I. HANE



TESLİM



Şekil 7.8. Geleneksel icra yazımı 2. 77

Kayıt esnasında tüm icracıların farklı ekoller ile yetişmiş olmaları sebebiyle müzikal cümleleri (enstrümanlarının özellikleri sebebiyle de) farklı şekilde yorumlayabildikleri gözlenmiştir.

Geleneksel icraya dayalı performansları esnasında sakin ve kendilerinden emin bir şekilde yorum yapabildikleri fakat notaya dair düz icra esnasında da bir o kadar tedirgin oldukları farkedilmiştir.

Her ne kadar düz notaya sadık kalınmaya çalışılmış olsa da, zaman zaman istem dışı süsleme notaları kullanıldığı da görülmüştür.

Düzenlenmiş nota icrasında icracıların, birbirlerini daha çok kontrol ettikleri ve kendilerinin de daha kontrollü çaldıkları gözlenmiştir.

Geleneksel ve düzenlenmiş notaya ait icraların toplu çalım esnasında doğuracağı sonuçları ortaya koymak amacıyla bu 3 çalgıya öncelikle geleneksel icra, daha sonra da düzenlenmiş nota icrası kaydedtirilmiştir. Elde edilen sonuçlara ait nota yazımları aşağıda verilmiştir. (Bkz. Şekil 7.9-11)

Geleneksel icra notaları;

### SULTANİYEGÂH SAZ SEMAİSİ

A.Semâi

I. HANE

The first part of the notation, labeled 'I. HANE', consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 10/8 time signature. The music is written in a single melodic line. The second staff includes a 'vib.' marking above the final note. The third staff is a short melodic phrase. The fourth staff includes a 'vib.' marking above the final note. The fifth staff is a short melodic phrase.

TESLİM

The second part of the notation, labeled 'TESLİM', consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 10/8 time signature. The music is written in a single melodic line. The second staff includes a triplet marking below the notes. The third staff includes a triplet marking below the notes. The fourth staff is a short melodic phrase.

Şekil 7.9. Kemençe Geleneksel icra yazımı. 78

Kemençedeki geleneksel icraya ait notada ilk dikkati çekebilecek unsurlar, çarpma ve portamentonun kullanımının sıklıkla yapılması olacaktır.

## SULTANİYEGÂH SAZ SEMAİSİ

A.Semâi

I. HANE

Musical notation for the first section of the Semaî, labeled "I. HANE". It consists of four staves of music in G major (one sharp) and 1/8 time. The first staff starts with a "vib." marking. The second and third staves also have "vib." markings. The fourth staff has "vib." markings at the beginning and end. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs and accents.

TESLİM

Musical notation for the second section of the Semaî, labeled "TESLİM". It consists of four staves of music in G major (one sharp) and 1/8 time. The first staff has "vib." markings. The second staff has a "vib." marking. The third staff has a "vib." marking. The fourth staff has a "vib." marking and ends with a "rit." marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs and accents.

Şekil 7.10. Ney Geleneksel icra yazımı. 78

Ney çalgısının geleneksel icra yazımında farkedilecek önemli yapılar glisando, çarpma ve nefese bağlı olarak 1 bazen 1,5 ölçüyü kapsayan legato olmaktadır.

## SULTANİYEGÂH SAZ SEMAİSİ

A.Semâi

I. HANE

The first part of the Semaî, labeled 'I. HANE', is written in 10/8 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 10/8 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with accents. There are two triplet markings (indicated by a '3' below the notes) in the first staff. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff shows a change in the melodic line, with some notes marked with flats (b). The fourth staff concludes the first part with a final note and a fermata.

TESLİM

The second part of the Semaî, labeled 'TESLİM', is written in 10/8 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 10/8 time signature. The music starts with a tremolo section (indicated by a wavy line above the notes) followed by a series of eighth and sixteenth notes. There are two triplet markings (indicated by a '3' below the notes) in the first staff. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff shows a change in the melodic line, with some notes marked with flats (b). The fourth staff concludes the second part with a final note and a fermata.

Şekil 7.11. Tanbur Geleneksel icra yazımı. 78

Tanbur geleneksel icra notasında fark edilecek ilk unsur uzun seslerin daha kısa yapılar ve daha fazla mızrap vuruşu ile değiştirilmesi olacaktır.

Düzenlenmiş icra notaları yazılırken, öncelikle çalgıların geleneksel icrada sıkça kullandıkları yapılar göz önüne alınmış, daha sonra toplu çalım esnasında kakofoni oluşmasını önleme amacıyla çalgılara ait notalar üzerinde birtakım düzeltme ve sadeleştirmeler yapılmıştır. (Bkz. Şekil 7.12–14)

## SULTANİYEGÂH SAZ SEMAİSİ

A.Semâi

I. HANE

The first part of the notation, 'I. HANE', consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 1/8. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody with a vibrato marking ('vib.') above the final note. The third staff continues the melody with a vibrato marking ('vib.') above the final note. The fourth staff continues the melody with a vibrato marking ('vib.') above the final note.

TESLİM

The second part of the notation, 'TESLİM', consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 1/8. The melody is written in a single line. The second staff continues the melody with a vibrato marking ('vib.') above the final note. The third staff continues the melody with a vibrato marking ('vib.') above the final note. The fourth staff continues the melody with a vibrato marking ('vib.') above the final note.

Şekil 7.12. Kemence düzenlenmiş icra notası 80

## SULTANİYEGÂH SAZ SEMAİSİ

A.Semâi

I. HANE

Musical notation for the first part of the Semaî, labeled 'I. HANE'. It consists of four staves of music in 10/8 time, featuring a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and vibrato markings ('vib.'). The first staff starts with a 'vib.' marking. The second staff has a slur over the first four notes. The third staff has a 'vib.' marking. The fourth staff has 'vib.' markings above the first and last notes.

TESLİM

Musical notation for the second part of the Semaî, labeled 'TESLİM'. It consists of four staves of music in 10/8 time, featuring a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and vibrato markings ('vib.'). The first staff has a slur over the first four notes. The second staff has a slur over the first four notes. The third staff has a slur over the first four notes. The fourth staff has a slur over the first four notes.

Şekil 7.13. Ney düzenlenmiş icra notası 80

Yazılan bu notalara ait toplu kayıt esnasında (80) özellikle tanbur icrasında dikkat edilmesi gereken konu, yapılan sadeleştirme ve düzeltmeler sonrasında, nota üzerinde gözükmemesine rağmen, edinilmiş geleneksel tavrın da getirdiği bir özellik sonucu mızrap kullanımının zaman zaman aşırıya kaçabilmesidir. (Bkz. Şekil 7.14)

## SULTANİYEGÂH SAZ SEMAİSİ

A.Semâi

I. HANE

The first section, 'I. HANE', is written in 10/8 time and one sharp (F#). It consists of four staves of music. The first staff begins with a 10/8 time signature. The second staff contains a triplet of eighth notes. The third and fourth staves continue the melodic line with various rhythmic patterns and accidentals.

TESLİM

The second section, 'TESLİM', is written in 10/8 time and one sharp (F#). It consists of four staves of music. The first staff begins with a 10/8 time signature. The second staff contains a triplet of eighth notes. The third and fourth staves continue the melodic line with various rhythmic patterns and accidentals.

Şekil 7.14. Tanbur düzenlenmiş icra notası 80

## SONUÇLAR VE TARTIŞMA

Bu çalışma içerisinde öncelikle icra-nota farklılıklarının belirlenmesi, icrayı oluşturan faktörlerin ve efektif özelliklerin ortaya çıkarılmasına çalışılmıştır. Seçilmiş olan çalgılara ait yoruma dayalı özellikler uygulamalı olarak belirtilmiş, kullanım açısından kaynak yaratılmaya çalışılmıştır.

Bu proje çerçevesinde İstanbul Klasik Türk Müziği Orkestrası ile 1,5 yılı aşkın süre boyunca çalışma ve gözlem imkanı bulunmuş, orkestra bünyesinde Türk Müziği çalgılarının üslup ve icralarına dair detaylı bilgi edinilmiştir.

Proje süresince incelenen 80 kadar eserin (saz semai, peşrev, longa sirto, oyun havası) notalarının üzerinde; nüans, sürat, duate adına hiçbir işarete rastlanmamış, bu eserlerin konservatuar eğitimi sırasında da bu şekilleriyle kullanıldıkları görülmüştür.

İcradaki farkların daha sağlıklı ve belirgin olabilmesi açısından, örnek eserin farklı zaman sürecinde tekrar kaydı yapılmıştır. Kayıtlar üzerinde yapılan çalışmalar neticesinde; eserin her çalışmada icracıların farklı süsleme elemanları kullanabildiği, hatta eserin sürati ile de oynayabildikleri gözlenmiştir.

Yapılan kayıtlar neticesinde günümüz icrası ve nota yazısı arasındaki bariz farklar ortaya konabilmiştir. Çalgıların ve sahip oldukları üslup özellikleri gözönünde tutularak örnek esere ait (Sultaniyegah Saz Semai, Nedim Ağa) nota yazımı tekrar düzenlenmiş, her çalgıya ait olmak üzere ayrı ayrı yazılmıştır.

Örnek esere ait kayıtlar esnasında icracıların notaya bağlı kalmakta çok fazla zorlandıkları gözlenmiştir.

İracılardan ilk gelen şikayet genelde bu kadar fazla işaretin kendilerini kalıba soktuğu ve rahatsız ettiği yönünde olmaktadır. Fakat icraya ait herhangi bir zorluk çektiklerini belirtmemişlerdir.

Yeniden düzenlenmiş örnek eser notalarının icrası sonrasında icracıların başlangıçta notaya yabancılık çektikleri, fakat daha sonra, gördükleri nota yazım şeklinin zaten

ortaya koymakta oldukları icra ile çok yakın olduğunu fark etmeleri üzerine daha rahat bir performans gerçekleştirdikleri gözlenmiştir.

Bütün bu anlatılan yapıların polifonik müzik içerisinde uygulanabilirliği, çıkacak olumlu veya olumsuz sonuçların ortaya konması amacıyla tarafımda bestelenen eser 2 bölümden oluşmaktadır. Eser didaktik olarak düşünülmediğinden, (yapıların tümünü bir arada göstermek monotonluğa sebep olacağından) 2 ayrı bölüm ve farklı makamsal yapıdan oluşmaktadır.

1. bölümdeki Çargah-Acem vurgulaması Acem-A. Aşiran-Ferahfeza makamlarının ortak özelliğine atıfta bulunmak amacıyla düşünülmüştür.

Eserin stüdyo kayıtları esnasında; türk müziği çalgı icracılarının nota çalmaya alışkın olmamaları ve daha önceden orkestra (polifonik) deneyimlerinin az olması sebebiyle rahatsız oldukları, esere ve orkestra çalmasına adaptasyon sorunu yaşadıkları (sürekli çalma isteği, boş ölçüleri sayamama, diğer enstrümanları dinlememe ve girişleri kaçırma, vb.) ve klasik tavırdan gelen alışkanlıkla birtakım nota harici yapıları kullanma eğiliminde oldukları da gözlenmiştir.

Eğitim süresince konservatuar bünyesinde kurulacak olan orkestraların bu gibi eksikleri gidermede ne kadar önemli rol oynayacağı çok açıktır.

Ney icrasında; hangi ney kullanılırsa kullanılsın, bolahenk akorda göre (türk müziği notalarının bolahenk akorda göre yazılması nedeniyle) transpoze yapılarak çalındığı gözlenmiştir (bu sorun özellikle sözlü eserler ve solist eşliği esnasında tüm türk müziği çalgıları için geçerlidir). Bunun sonucu olarak icracıların gereksiz yere zorluk çektikleri (görülen notanın da transpoze edilerek çalınması, esere adaptasyon sorunu vb.) fark edilmiştir.

Bu zorluğu ortadan kaldırmak ve icracının gördüğü notayı transpoze etmeden çalmasını sağlamak amacı ile eser ilk kez çalgıda ait olduğu bölge üzerinde yazılmıştır. Yani ilk defa çalgının kendi yerine ait notası ( ... Eseri, Kız ney notası) oluşmuştur.

Notanın icrası esnasında ilk olarak icracının makamsal yapıları alışılmış olan yerinden (bolahenk düzen) değil de başka perdeler üzerinde görmesi tedirginliğe sebep olmuştur. Daha sonra notanın transpoze edilmeden çalınması kolaylığı bu tedirginliği ortadan kaldırmış, dolayısıyla esere daha fazla adapte olunabildiği görülmüştür.

Maddi olanakların sınırlı oluşundan dolayı eserler (Kemençe, Ney ve Tanbur haricinde) 2 adet 1.keman, 2 adet 2.keman, 1 viyola, 1 çello ve 1 kontrbas gibi orkestra kurulum anlayışına nazaran çok kısıtlı ve ses açısından yetersiz bir grup ile kayıt yapılmak zorunda kalınmıştır.

Kayıtlarda farkedilecek olan ses dengeleri ve derinlik farklılıkları ise, farklı zamanlarda farklı stüdyolar kullanılmasından dolayı ortaya çıkmaktadır.

Bunun sonucunda; klasik icrayı oluşturan faktörlerin ve efektif özelliklerin nota üzerinde rahatlıkla gösterilebildiği görülmektedir. Çeşitli formlara ait icraların incelenmesi (fasıl, karagöz, koro, solo, vb.) neticesinde, yazıma ait yapıların gruplandırılması ve genişletilebilmesi de mümkün olabilecektir.

İcranın nota üzerinde gösterilmesinin sanıldığı üzere icraya yönelik bir zorluk ortaya koymadığı ve rahatlıkla çalınabileceği de kayıtlar sonucunda ispatlanmış olmaktadır.

Bu amaçla tarafımdan bestelenmiş, Ney, Kemençe ve Tanbur için orkestra eşlikli esere ait seslendirme ve notalar da ek kısımda yer almaktadır.

Ulaşılan bu sonuçların, müziğin aktarımı ve icranın dolayısıyla da varolan üslupların devamlı kılınması açısından son derece önemli olduğu ortaya çıkmaktadır. Eski kayıtların notaya sağlıklı bir biçimde alınması sonucu, değerli icracı ve icralara ait edisyonlar oluşturulabilecek, dolayısıyla da sonraki nesil müzisyenlere doğru bir şekilde ulaştırmak mümkün olacaktır.

Nesiller arası aktarımın eksiksiz ve tam olarak gerçekleşmesi, müziğimizin daha da ileriye götürülüp geliştirilmesi yolunda ilk ve en önemli adım olarak sayılmalıdır.

Müziğin duyulduğu şekliyle yazılması, yazıldığı şekliyle de çalınabilmesi, eğitimde (amaçlanan hedeflere ulaşmada zaman kazandıracığı gerçeğinden hareketle) gelişim açısından kaçınılmaz olmalıdır.

Bu yazım şeklinin eğitim üzerindeki etkileri, ancak uygulamaya dayalı bir eğitim süreci sonunda ortaya çıkacaktır.

Notanın iyileştirilmesi (gerçeğe uygun hale getirilmesi) sonucunda, eğitime dayalı yazılı ve didaktik eserlerin (metod, etüd, çocuk şarkısı, vb.) çoğalacağı öngörülmektedir. Müziğimiz içerisinde kısıtlı sayıda gördüğümüz, enstrumanların özelliklerine göre ve icra sınırlarını zorlayacak şekilde eser yazımı da gündeme gelebilecektir.

Enstrümanların sınırlarını zorlayacak eserler neticesinde, enstrümanların fiziki yapıları açısından iyileştirme çalışmalarının doğması mecburiyeti de mümkündür.

Bu iyileştirme çalışmaları neticesinde, enstrümanların orkestra içerisinde kullanımına ait problemlerin (ses sahası, adet, entonasyon, volüm, vb.) çözümlerine ulaşmak da mümkün olabilecektir.

Yapılmış olan bu çalışmanın ortaya koymuş olduğu tüm sonuç, gelişme ve beklentilerin dışında dikkat edilmesi gereken bir başka husus da çalgı eğitimi alanında kesinlikle bir dinamizm sağlayacağı, gelişmeye yönelik çeşitli çalışmalara yön verebileceği gerçeğidir.

## KAYNAKLAR

- AÇIN, C., 1995. *Orgonoloji 2*, Yeni Doğan Basımevi, İstanbul.
- AÇIN, C., 2001. *Klasik Kemençe Yapım Sanatı ve Sanatçıları*. Yeni Doğan Basımevi, İstanbul.
- ADLER, S., 1989. *The Study of Orchestration*. W.W. Norton and Company, N.Y.
- AKINCI, Laika Karabey., 1963. *Garplı Gözüyle Türk Musikisi*, Sıralar Matbaası, Doğan Güneş Yayınları, No: 12. İstanbul.
- AKSOY, Bülent., 1994. *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- AYAN, Özata., 1993. Enstrümantasyon Açısından Tanbur, Bitirme Ödevi, İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü, İstanbul.
- BEHAR, C., 1996. *Neyzen Hayri Tümer (1902-1973) ve El Yazması Ney Metodu*, Müteferrika Dergisi, İstanbul .
- BERTUĞ, Selami., 1963. *Sazlarımız - Ney*, Ahenk Mecmuası, İstanbul. 15 Ekim Tarihli Sayı.
- BEŞİROĞLU, Şehvar, 2000, Organoloji Bilgisi Ders Notları, İstanbul.
- BİLGİN, Salih., 1996. Ney Ders Notları, İstanbul.
- BİRECİKLİ, Mehmet A., 2000. Enstrümantasyon Açısından Klasik Kemençe, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Büyük LAROUSSE, 1986, Sözlük Ansiklopedi, İstanbul.
- ERGUNER, S., 2002. *Ney "Metod"*, Erguner Müzik, İstanbul.
- ERSU, Dilber., 2006. 4 Telli Klasik Kemençe'nin Türk Müziği İcrasına Katkıları, T.C.Haliç Üniversitesi S.B.E., İstanbul.
- ERUZUN, Aslıhan., 1997. Tanburi Cemil Bey'in Kemençe İle İcrası Üzerine Bir Çalışma, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- FANTON, Charles., 1987. *18. yy'da Türk Müziği*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- FERİDUNOĞLU, Lale., 2004. *Müziğe giden Yol*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

- GUNCA, Ayhan.**, 1999. Orkestra Bünyesinde Türk Müziği Çalgıları, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- GÜLSES, Necip.**, 1998. *Tanbur Öğrenme Kılavuzu*, İstanbul.
- İSLAM ANSİKLOPEDİSİ**, 1971. *İslam Âlemi Tarih Coğrafya Etnografya ve Biyografya Lûgatı*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- KAYGUSUZ, Nermin.**, 2001. Gelişen Sazlarımız içinde Kemeçe, Müzikte 2000 Sempozyumu, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul. 17-18 Mayıs.
- KENNAN, K. - GRANTHAM, D.**, 2002. *The Technique Of Orchestration*, Prentice Hall, N.J.
- KURT, İrfan.**, 2003. Bağlama Ve Bağlama Ailesinin Tanımlanmasındaki Sorunlar, Müzik Araştırmaları Ve Folklor Derlemeleri Sempozyumu Bildirisi. İstanbul. 4-5 Aralık.
- ÖGEL, Bahaeddin.**, 2000. *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- ÖZALP, M. Nazmi.**, 1989. *Türk Musikisi Tarihi*, TRT Basılı Yayınları Müdürlüğü Müzik Dairesi Başkanlığı, İstanbul.
- ÖZEL, Özer.**, 1997. Tanbur Tekniğini Geliştirme Üzerine Bir Deneme, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ÖZTUNA, Yılmaz.**, 1990. *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Başbakanlık Basımevi, Kültür Bakanlığı Yayınları No: 1163. Ankara.
- SANAL, H.**, 1986. Türk Musikisi Tarihi Ders Notları. İstanbul.
- STONE, Kurt**, 1980, *Music Notation in the 20. Century*, Norton Com., London.
- STRANGE Patricia – Allen.**, 2000. *The Contemporary Violin*, California.
- SÖZER, Vural**, 1986. *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ŞENSOY, Hakan.** 1999. Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Keman Eğitimi Üzerine Sanatta Yeterlik Çalışması, , İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- TORUN, Mutlu.**, 1993. *Gelenekle Geleceğe Ud Metodu*, Çağlar yayınları, İstanbul.
- TOZ, Ahmet İ.**, 2000. Enstrümantasyon Açısından Ney, Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- TOZ, Ahmet İ.**, 2005. Ney Ders Notları, İstanbul.
- TURA, Yalçın.**, 1988. *Türk Musikisinin Mes'eleleri*, Kent Basımevi, Pan Yayıncılık, No: 7. İstanbul.

**YAVUZOĞLU, N.**, 1989. Türk Müziğinde Enstrumantasyon Ders Notları. İstanbul

**YAVUZOĞLU, N.**, 1996. Türk Müziğinde Tanpereman, İstanbul.

**ZEREN, A.**, 1995. *Müzik Fiziği*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Musical\\_instrument\\_classification](http://en.wikipedia.org/wiki/Musical_instrument_classification). 2007

<http://en.wikipedia.org/wiki/Hornbostel-Sachs>. 2007

[http://en.wikipedia.org/wiki/Victor-Charles\\_Mahillon](http://en.wikipedia.org/wiki/Victor-Charles_Mahillon). 2007

## **EKLER**

**EK A: Örnek Beste “Deniz Gözler”e Ait Notalar;**

**1: 1. Bölüm (Sayfa 100–126)**

**2: 2. Bölüm (Sayfa 127–155)**

**EK B: Ses Kayıtlarına Ait Cd**

# DENİZ GÖZLER

## 1. BÖLÜM

♩ = 62

Ayhan GUNCA

The musical score is arranged in a system of eight staves. The instruments and their parts are as follows:

- Kız Ney (D):** Treble clef, common time. The staff contains a whole rest in the first measure, followed by three measures of whole rests.
- Kemence (G):** Treble clef, common time. The staff contains a whole rest in the first measure, followed by three measures of whole rests.
- Tanbur (G):** Treble clef, common time. The staff starts with a *mf* dynamic and a *cres...* marking. It features a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. A *Vib.* marking is placed above the notes. A double bar line with a wavy line below it indicates a vibrato effect. The staff ends with a decrescendo hairpin.
- Violin I:** Treble clef, common time. The staff contains a whole rest in the first measure, followed by three measures of whole rests, and a quarter note G4 in the final measure.
- Violin II:** Treble clef, common time. The staff contains a whole rest in the first measure, followed by three measures of whole rests.
- Viola:** Alto clef, common time. The staff contains a whole rest in the first measure, followed by three measures of whole rests.
- Cello:** Bass clef, common time. The staff contains a whole rest in the first measure, followed by three measures of whole rests.
- Contrabass:** Bass clef, common time. The staff contains a whole rest in the first measure, followed by three measures of whole rests.

Şekil A.1 Örnek beste "Deniz Gözleri" 1. Bölüm

1. BÖLÜM

2  
5

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

9

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

1. BÖLÜM

4

13

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

Div.

*p*

Div.



1. BÖLÜM

6  
21 *a tempo* Vib. vib.

Ney

*a tempo*

Kem.

*a tempo*

Tan.

*a tempo*

Vln. I

*a tempo* ***p***

Vln. II

*a tempo* ***p***

Vla.

*a tempo*

Vc.

*a tempo* ***p***

Cb.

*a tempo* ***p*** pizz.

***p***

26

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. arco

The musical score consists of eight staves. The top staff is for Ney, which is mostly silent with some rests. The second staff is for Kemane, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff is for Tanbur, featuring a rhythmic pattern with accents and trills. The fourth staff is for Violin I, with a simple harmonic line. The fifth staff is for Violin II, also with a simple harmonic line. The sixth staff is for Viola, with a single note. The seventh staff is for Violoncello, with a simple harmonic line. The eighth staff is for Contrabasso, with a single note and the instruction 'arco'.



34 vib.

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

1. BÖLÜM

10  
38

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

vib.

The musical score is arranged in a system of eight staves. The top staff is for the Ney, followed by Kemane (Kem.), Tanbur (Tan.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature has one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4. The score is divided into four measures. The Ney part is the most melodic, starting with a series of eighth notes and ending with a vibrato marking. The other instruments provide harmonic support with various note values and rests.

vib.

1. BÖLÜM

11

42

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

vib.

The musical score is written for a string ensemble and three traditional instruments: Ney, Kemane, and Tanbur. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The score includes dynamics like *mf* and vibrato markings. The score is divided into four measures. The first measure starts with a measure rest for the string ensemble. The second measure contains a tremolo for the Tanbur. The third measure contains a tremolo for the Tanbur. The fourth measure contains a tremolo for the Tanbur.

1. BÖLÜM

12

vib.

46

The musical score consists of eight staves. The top staff is for Ney, with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a melodic line starting on a dotted quarter note, followed by eighth notes, and a triplet of eighth notes. A fermata is placed over the final note of the triplet. The second staff is for Kem. (Kemençe), also in treble clef, with a similar melodic line and triplet. The third staff is for Tan. (Tambur), also in treble clef, with a similar melodic line and triplet. The fourth staff is for Vln. I (Violin I), with a treble clef and a key signature of one flat, playing a sustained chord. The fifth staff is for Vln. II (Violin II), with a treble clef and a key signature of one flat, playing a sustained chord. The sixth staff is for Vla. (Viola), with an alto clef and a key signature of one flat, playing a sustained chord. The seventh staff is for Vc. (Violoncello), with a bass clef and a key signature of one flat, playing a rhythmic pattern of dotted quarter notes. The eighth staff is for Cb. (Kontrabaş), with a bass clef and a key signature of one flat, playing a sustained chord. The number 46 is written above the first measure of the Ney staff.

vib.

1. BÖLÜM

13

50

The musical score consists of eight staves. The top staff is for Ney, followed by Kem., Tan., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. at the bottom. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat. Measure 50 starts with a 'vib.' marking above the staff. The Ney part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Vc. part has a bass line with quarter and eighth notes. The Vln. I and Vla. parts play sustained notes. The Vln. II part has a sharp sign above the final note in measure 53. The Cb. part plays a sustained note. The Tan. part has rests in measures 50-52 and a note in measure 53. The Vc. part has a 'v' marking above the final note in measure 53. The 'vib.' marking appears again above the Ney staff in measures 51 and 53.

1. BÖLÜM

14

54

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

vib.

58 vib. vib.

The musical score consists of eight staves, each representing a different instrument. The instruments are Ney, Kem., Tan., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 6/4 time signature. The first measure (measure 58) is marked with a vibrato (vib.) and a fermata. The second measure (measure 59) also has a vibrato marking. The third measure (measure 60) features a triplet of eighth notes in the Vln. II and Vla. staves. The fourth measure (measure 61) is marked with a vibrato (vib.) and a fermata. The score includes various musical notations such as notes, rests, triplets, and vibrato markings.

1. BÖLÜM

16  
62

vib.

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*accel.*

66

vib.                      vib.                      vib.

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

*p*

Vln. II

*p*

Vla.

Vc.

*p*

Cb.

pizz.

*p*

1. BÖLÜM

18  
70

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

vib.

vib.

vib.

arco

1. BÖLÜM

74

vib. vib. vib.

Ney

Kem.

Tan.

*rit.*

*mp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*rit.*

1. BÖLÜM

20

vib.

78

The musical score is arranged in a system of eight staves. The instruments and their parts are as follows:

- Ney:** Treble clef, key signature of one flat. Measures 20-23 contain a melodic line with eighth and quarter notes, and a fermata over the final note in measure 23.
- Kem.:** Treble clef, key signature of one flat. Measures 20-23 contain whole rests.
- Tan.:** Treble clef, key signature of one flat. Measures 20-23 contain a rhythmic pattern of eighth notes, followed by a fermata and a dynamic marking of  $\text{mf}$  in measure 23.
- Vln. I:** Treble clef, key signature of one flat. Measures 20-23 contain whole notes.
- Vln. II:** Treble clef, key signature of one flat. Measures 20-23 contain whole notes.
- Vla.:** Bass clef, key signature of one flat. Measures 20-23 contain whole notes.
- Vc.:** Bass clef, key signature of one flat. Measures 20-23 contain whole notes, with a dynamic marking of  $\text{mf}$  in measure 23.
- Cb.:** Bass clef, key signature of one flat. Measures 20-23 contain whole notes, with a dynamic marking of  $\text{mf}$  in measure 23.

vib.

82

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

1. BÖLÜM

22

86

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

vib.

90

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

1. BÖLÜM

24

94

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

vib.

98

vib. vib.

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

1. BÖLÜM

Morendo

The musical score is arranged in a system with eight staves. The instruments and their parts are as follows:

- Ney:** Treble clef, 2/8 time signature. Starts with a quarter note, followed by a half note. Dynamics: *p*. Includes a slur over the second and third measures and a *Morendo* instruction.
- Kem.:** Treble clef. Plays a half note in the second measure. Dynamics: *p*.
- Tan.:** Treble clef. Plays a dotted quarter note in the second measure, followed by eighth notes. Dynamics: *mf* in the second measure, *p* in the fourth measure. Includes a *Morendo* instruction.
- Vln. I:** Treble clef. Plays a half note in the second measure. Dynamics: *pp*.
- Vln. II:** Treble clef. Plays eighth notes with a sharp sign. Dynamics: *pp*.
- Vla.:** Bass clef. Plays a half note in the second measure. Dynamics: *pp*.
- Vc.:** Bass clef. Plays a half note in the second measure. Dynamics: *pp*.
- Cb.:** Bass clef. Plays a half note in the second measure. Dynamics: *pizz.* (pizzicato).

Performance instructions include *Morendo* in the second, third, and fourth measures of several staves, and *pp* (pianissimo) in the second and third measures of the Vla. and Vc. staves.

106

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*pp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

Eren ÖZEK

## 2. BÖLÜM

$\text{♩} = 74$

The musical score is arranged in a system of eight staves. The top four staves are for Kız Ney (D), Kemence (G), Tanbur (G), and Violin I. The bottom four staves are for Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked as quarter note = 74. The score consists of four measures. The Kız Ney, Kemence, and Tanbur parts are mostly rests, with a small note in the first measure of the Tanbur part. The Violin I part has a melodic line starting in the second measure. The Violin II part has a 'Div.' marking in the second measure. The Viola, Cello, and Contrabass parts have a 'p' (piano) marking in the second measure. The Viola part has a 'p' marking in the second measure. The Cello part has a 'p' marking in the second measure. The Contrabass part has a 'p' marking in the second measure.

Kız Ney (D)

Kemence (G)

Tanbur (G)

(8)

Violin I

Violin II

Div.

Viola

Cello

Contrabass

*p*

*p*

*p*

*p*

Şekil A.2 Örnek beste "Deniz Gözleri" 2. Bölüm

2. BÖLÜM

2  
5

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

pizz.

*p*

*>*

Detailed description: This is a musical score for an orchestral or chamber ensemble. The score is written for eight instruments: Ney, Kemane, Tanbura, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into four measures. The Ney, Kemane, and Tanbura parts are mostly silent, indicated by horizontal lines. The Violin I part has a melodic line starting in the first measure, with a dynamic marking of *p* in the fourth measure. The Violin II part plays a sustained chord. The Viola part plays a sustained chord. The Violoncello part has a melodic line starting in the first measure, with a dynamic marking of *pizz.* and an accent mark *>* in the second measure. The Contrabasso part plays a sustained chord. The score is numbered 2 and 5 at the top left.

9

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

arco

2. BÖLÜM

4

13

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

17

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*v*

2. BÖLÜM

6

21

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

vib.

*fp*

Vib.

*tr*

25 vib. vib.

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

2. BÖLÜM

8

29 vib.

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*sfz*

33      vib.      vib.

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*f*

*f*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*p*

*mf*



41

Ney vib.

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II pizz.

Vla. > mp

Vc. ppp pizz.

Cb. ppp pizz.

2. BÖLÜM

12

45

Ney

Kem.

Tan. *Vib.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mp*

*pp*

*p*

*mp*

*mp*

49

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*pp*

*mf*

Detailed description: This musical score page contains measures 49 through 52. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Ney and Kemane parts are in the upper staves, with the Ney having a melodic line and the Kemane providing a rhythmic accompaniment. The Tanbur part is mostly silent. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) provides harmonic support with sustained notes. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo) for the strings. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

2. BÖLÜM

14

53

vib.

Musical score for a symphony orchestra, measures 14-17. The score includes parts for Ney, Kem. (Kemenche), Tan. (Tambourine), Vln. I, Vln. II, Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The key signature has one sharp (F#). The score features various dynamics like *pp* and *pp*, and performance instructions like *vib.* and accents.

57

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*p*

Detailed description: This is a musical score for measures 57-60. The score is written for eight instruments: Ney, Kem., Tan., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 57 starts with a treble clef and a common time signature. The Ney part has a melodic line starting in measure 58. The Kem. part has a rhythmic pattern. The Tan. part has a melodic line starting in measure 59. The Vln. I part has a long note in measure 57, followed by a crescendo and a *pp* marking in measure 59. The Vln. II part has a melodic line starting in measure 57. The Vla. part has a long note in measure 57, followed by a crescendo and a *p* marking in measure 59. The Vc. part has a long note in measure 57, followed by a crescendo and a *p* marking in measure 59. The Cb. part has a long note in measure 57, followed by a crescendo and a *p* marking in measure 59. The score ends with a double bar line in measure 60.

2. BÖLÜM

16

61

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*vib.*

*p*

65

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Vib.

vib.

2. BÖLÜM

18  
69

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

vib.

vib.

vib.

*f*

*mp*

Vib.

*f*

Vib.

*mf*

*mp*

*p*

*mf*

*mp*

*p*

*mf*

*mp*

*p*

*mf*

*mp*

*p*



2. BÖLÜM

20  
77

The musical score is arranged in a system with eight staves. From top to bottom, the instruments are: Ney, Kem., Tan., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Vln. I part begins with a triplet of eighth notes. The Vln. II part has a fermata over the first measure. The Vla. part has a fermata over the first measure and a melodic line starting in the second measure. The Vc. and Cb. parts have a fermata over the first measure and a melodic line starting in the second measure. The Cb. part has a 'pizz.' marking in the fourth measure. The Ney, Kem., and Tan. parts are mostly silent, with some rests indicated by horizontal lines.

81

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 81-84. It consists of eight staves. The top three staves (Ney, Kem., Tan.) contain rests in all measures. The Vln. I staff contains rests. The Vln. II staff starts with a dynamic marking  $\text{ff}$  and plays a melodic line in measure 81, then rests in measures 82-84. The Vla. staff plays a melodic line in measure 81, then rests in measures 82-84. The Vc. staff plays a melodic line in measure 81, then rests in measures 82-84. The Cb. staff plays a melodic line in measure 81, then rests in measures 82-84. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

2. BÖLÜM

22

85

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10 ölçü serbest

saba solo

a tempo

pizz.

pp

a tempo

a tempo

a tempo

a tempo

a tempo

a tempo

98

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*p*

*>*

2. BÖLÜM

24

102

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*pp*

*pizz.*

*rit.*

*>*



2. BÖLÜM

26  
110

vib.

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score is arranged in a system of eight staves. The top staff is for the Ney, followed by Kemane, Tanbur, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score begins with a measure containing a whole note chord in the strings and a half note in the Ney. The second measure features a tremolo (vib.) marking over the Ney staff. The third and fourth measures continue the melodic development for the Ney and the rhythmic accompaniment for the other instruments.

114

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. .pizz.

*p*

*p*

*p*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

2. BÖLÜM

28

118

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

cres...

cres...

*mf*...

cres...

cres...

123

The musical score is arranged in a system of eight staves, each representing a different instrument. The instruments are labeled on the left: Ney, Kem., Tan., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score begins at measure 123, indicated by a bracket and the number '123' above the first staff. The time signature is 5/4. The key signature has one sharp (F#). The dynamics are marked as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The Vc. and Cb. parts include a *rit.* (ritardando) marking and a *pizz.* (pizzicato) marking. The composer's name, Eren ÖZEK, is written at the bottom right of the page.

Ney

Kem.

Tan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p* *pp* *rit.* *pizz.*

Eren ÖZEK

## ÖZGEÇMİŞ

21.07.1973'te İstanbul'da doğdu. İlk öğreniminin ardından 1984 yılında girmiş olduğu İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü'nde Ortaokul ve Lise eğitimi süresince Keman eğitimi gördü. 1990 yılında aynı okulun Kompozisyon Bölümü'ne girerek Lisans eğitimi süresince Demirhan Altuğ'dan piano, ölçü ve vuruş tekniği, kompozisyon, Yavuz Özüstün'den Türk Müziği Nazariyatı, Dr. Nail Yavuzoğlu ile solfej, armoni, kontrpuan, orkestrasyon, Türk Müziği polifoni, Prof. Emin Sabitoğlu ile piyano ve kompozisyon, Prof. Mutlu Torun ve Prof. Dr. Selahaddin İçli ile Türk Müziği Kompozisyon, Eser Analizi alanlarında çalıştı. Lisans eğitimini başarı ile bitirdiği 1996 yılında, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans programına girmeye hak kazandı. 1999 yılındaki "Orkestra Bünyesinde Türk Müziği Çalgıları" adlı tezi ile mezuniyetinin ardından yine aynı yıl içerisinde İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü TSM Sanatta Yeterlik Programına girmeye hak kazandı.

Eğitim hayatı boyunca konservatuar bünyesindeki tüm orkestralarda keman sanatçısı/konzertmeister olarak hizmet vermiş olup, 2001 yılından itibaren de İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak görev yapmaktadır.