

TC
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI
TÜRK SANAT MÜZİĞİ BİLİM DALI

KLASİK KEMENÇE İCRASINDA FAHİRE FERSAN'IN
SOLO VE BİRLİKTE SESLEDİRME ANLAYIŞININ
BELİRLENMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Yüksek Lisans Tezi

Elif YILDIRIM AFACAN

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Emsal AKSİN ÇEVİK

KONYA 2023

TEŞEKKÜR

Çalıőmam boyunca bana yol gösteren ve desteğini üzerimden esirgemeyen değerli danıőmanım Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Emsal AKSİN ÇEVİK'e, tez konumun belirlenmesi ile ilgili bilgi ve tecrübesini eksik etmeyen kıymetli hocam Prof. Dr. Oğuz KARAKAYA'ya, araştırmanın hazırlanma süresinde uzman görüşlerini aldığım değerli hocalarım, Fikret KARAKAYA, Derya TÜRKAN, Emre ERDAL, Emrah TUNCEL ve Nağme YARKIN'a kişisel arşivlerindeki fotoğraf ve kayıtları benimle paylaşan sevgili Giovanni Cem ÇOKER, Reşit ÇAĞIN ve Murat YERDEN'e, her zaman desteğini üzerimden eksik etmeyen sevgili arkadaşım Deniz KAPLAN'a ve son olarak araőtırmamın nota yazım aőamasından bitimine kadar desteğini esirgemeyen biricik eőim Mustafa AFACAN'a ve kıymetli aileme sonsuz őükranlarımı sunarım.



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



| | | |
|-------------------|------------------------|---|
| Öğrencinin | Adı Soyadı | Elif Yıldırım Afacan |
| | Numarası | 194251011007 |
| | Ana Bilim / Bilim Dalı | Müzik/Türk Sanat Müziği |
| | Programı | Tezli Yüksek Lisans |
| | Tez Danışmanı | Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Emsal Aksın Çevik |
| | Tezin Adı | Klasik Kemeñçe İcrasında Fahire Fersan'ın Solo ve Birlikte Seslendirme Anlayışının Belirlenmesi Üzerine Bir Araştırma |

ÖZET

Türk Makam Müziği (TMM) içinde Klasik Kemeñçe çalgısı gerek teknik yapısı ve tınısı ve gerekse icra biçimi bakımından kendine özgü ve karakteristik bir nitelik taşır. Türk Makam Müziği tarihi içinde Klasik Kemeñçe icra eden ve bu alanda icralarıyla ve besteleriyle ön plana çıkmış pek çok kemeñçevi bilinmektedir. Fahire Fersan bu kemeñçeviler arasında icracılık yönüyle dikkati çekmektedir. Sanatçının, solo icralarının yanı sıra eşi Refik Fersan ve diğer birçok müzisyenle birlikte yaptığı toplu icralarına ait kayıtlar günümüze ulaşmıştır. Bu kayıtlardan yola çıkarak hem Klasik Kemeñçe icrası hem de o döneme ait icra anlayışını ortaya çıkarmak mümkündür.

Bu araştırmada, Tarama modeli kullanılarak Fahire Fersan'ın Klasik Kemeñçe ile icra ettiği eserlerde yaptığı süslemeler ve icra-nota farklılıkları incelenmiştir. Solo ve birlikte icra ettiği Taksim, Saz Semaisi ve Peşrev formlarında kullandığı teknik ve bunun yanı sıra Klasik kemeñçe icra anlayışı araştırılmıştır. Ulaşılabilen plak kayıtlarından söz konusu eserler notaya alınarak teknik ve üslup özellikleri incelenmiştir. Araştırmada Fahire Fersan'ın taksim sürelerini kısa tuttuğu ve icralarını geleneksel bir anlayışla ortaya koyduğu sonucuna varılmıştır. Saz Semaisi, Peşrev ve Taksim formlarında icra ettiği eserlerinde ise süsleme elemanlarından özellikle Glissando tekniğini sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Kemeñçe, Klasik Türk Müziği, Süsleme Teknikleri



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



| | | |
|------------|------------------------|---|
| Öğrencinin | Adı Soyadı | Elif Yıldırım Afacan |
| | Numarası | 194251011007 |
| | Ana Bilim / Bilim Dalı | Müzik/Türk Sanat Müziği |
| | Programı | Tezli Yüksek Lisans |
| | Tez Danışmanı | Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Emsal Aksın Çevik |
| | Tezin İngilizce Adı | A Research on the Determination of Fahire Fersan's Solo and Togetherness Understanding in Classical Kemence Performance |

ABSTRACT

The Classical Kemence instrument in Turkish Maqam Music (TMM) has a unique and characteristic quality in terms of its technical structure, timbre, and performance style. In the history of TMM, very valuable kemence players who performed Classical Kemence and stood out with their performances and compositions are known. Among these performers, Fahire Fersan draws attention in terms of performance. Records of his various collective and solo performances, especially his wife Refik Fersan, have survived to the present day. Based on these records, it is possible to reveal both the Classical Kemence performance and the understanding of the performance of that period.

In this study was used Scanning model. The ornaments, performance-note differences in some of the works that Fahire Fersan performed with the Classical Kemence were examined. The technique and Classical Kemence performance understanding that he used while performing both the taksims and the saz semai and peşrev forms he performed together were investigated. In the selection of the works, instrumental works were preferred and the performances of Saz Semaisi, Peşrev and Taksim, which can be accessed from certain record records, were notated and their technical features and stylistic features were examined.

Key words: Turkish Music, Clasiical Kemence, Classical Turkish Music

İÇİNDEKİLER

| | |
|------------------------|------|
| TEŞEKKÜR | i |
| ÖZET | ii |
| ABSTRACT..... | iii |
| ŞEKİLLER LİSTESİ | vii |
| RESİMLER LİSTESİ | viii |

BİRİNCİ BÖLÜM

| | |
|-------------------------------|---|
| 1.GİRİŞ..... | 1 |
| 1.1. Problem Durumu..... | 3 |
| 1.3. Araştırmanın Önemi | 4 |
| 1.4. Varsayımlar..... | 4 |
| 1.5. Sınırlılıklar | 5 |
| 1.6. Tanımlar..... | 5 |

İKİNCİ BÖLÜM

| | |
|---|----|
| 2. KURAMSAL ÇERÇEVE | 6 |
| 2.1. Klasik Kemençenin Tarihi | 6 |
| 2.2. Klasik Kemençenin Fiziksel Özellikleri, Akordu ve Ses Sahası | 8 |
| 2.3. Fahire Fersan'ın Hayatı ve İcracılığı | 12 |
| 2.4. Klasik Türk Müziğinde Klasik Kemençe İcracılığı..... | 23 |
| 2.4.1. Vasilaki | 23 |
| 2.4.2. Tanburi Cemil Bey..... | 24 |
| 2.4.3. Kemal Niyazi Seyhun | 25 |
| 2.4.4. Aleko Bacanos | 26 |
| 2.4.5. Kemençeci Anastas | 26 |
| 2.4.6. Ruşen Ferid Kam | 26 |
| 2.4.7. Haluk Menemencioğlu (Recai)..... | 27 |
| 2.4.8. Cüneyd Orhon..... | 28 |
| 2.4.9. İhsan Özgen | 28 |
| 2.5.Kemençe İcracılığında Kullanılan Süsleme Teknikleri | 29 |
| 2.5.1 Çarpma..... | 29 |
| 2.5.2. Vibrato | 30 |
| 2.5.3 Trill | 31 |

| | |
|--|----|
| 2.5.4 Legato | 31 |
| 2.5.5 Glissando | 32 |
| 2.5.6 Staccato | 33 |
| 2.5.7 Pizzicato | 33 |
| 2.5.8 Puandorg | 33 |
| 2.6. İlgili Yayınlar ve Araştırmalar | 34 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

| | |
|------------------------------------|----|
| 3. YÖNTEM | 36 |
| 3.1. Araştırmanın Modeli | 36 |
| 3.4. Evren ve Örneklem | 36 |
| 3.5. Veri Toplama Teknikleri | 37 |
| 3.4. Verilerin Analizi | 37 |

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

| | |
|---|----|
| 4.BULGULAR | 38 |
| 4.1.Araştırmanın birinci alt problemi olan ‘Fahire Fersan’ın Klasik Kemeçe ile solo icra anlayışı nasıldır? Sorusuna ilişkin bulgular ve yorumlar..... | 38 |
| 4.2.Araştırmanın ikinci alt problemi olan ‘Fahire Fersan’ın Klasik Kemeçe ile birlikte icra anlayışı nasıldır? Sorusuna ilişkin bulgular ve yorumlar. | 39 |
| 4.3.Araştırmanın üçüncü alt problemi olan ‘Fahire Fersan’ın solo ve birlikte icra anlayışı ile günümüzdeki klasik kemeçe icrası arasında farklılık bulunmakta mıdır? Sorusuna ilişkin bulgular ve yorumlar..... | 40 |
| 4.4. Araştırmanın dördüncü alt problemi olan Fahire Fersan’ın icra anlayışı geçmiş ve günümüz icra anlayışına göre farklılık içermekte midir? Sorusuna ilişkin bulgular ve yorumlar..... | 41 |

BEŞİNCİ BÖLÜM

| | |
|------------------------|-----------|
| 5. SONUÇ | 62 |
| 5.1.Öneriler | 64 |
| KAYNAKLAR | 65 |
| EKLER | 69 |

KISALTMALAR LİSTESİ

UZMAN 1 : U1

UZMAN 2 : U2

UZMAN 3 : U3

UZMAN 4 : U4

UZMAN 5 : U5

YY : Yüzyıl

İTÜ : İstanbul Teknik Üniversitesi

TRT : Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

TMDK : Türk Müziği Devlet Konservatuarı

TMM : Türk Makam Müziği

F.F. : Fahire Fersan

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Üç Telli Klasik Kemeñe.

Şekil 2. Klasik Kemeñenin Önden ve Yandan Görünümü.

Şekil 3. Kemeñenin Ön Cephesinden Kesit.

Şekil 4. Kemeñe Akordu.

Şekil 5. Bolahenk Akort Yazılımına Göre Kemeñenin Ses Sahası.

Şekil 6. Kemeñede Sol Elin Duruşu ve Tırnakların Tele Teması.

Şekil 7. Üç Telli Kemeñede Pozisyon Durumu.

Şekil 8. Çarpma.

Şekil 9. Çift Çarpma.

Şekil 10. Vibrato.

Şekil 11. Trill.

Şekil 12. Legato.

Şekil 13. Glissando.

Şekil 14. Staccato.

Şekil 15. Pizzicato.

Şekil 16. Puandorg.

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Bizans Dönemine Ait Fildişi Kutu Rebec.

Resim 2. Tiberius Psalter’de Bulunan İcrası Resmi.

Resim 3. Fahire Fersan.

Resim 4. Fersan Çifti ve Kızları, Melek ve Firuzan.

Resim 5. İstanbul Radyosu.

Resim 6. 24 Aralık 1937, Selanik’te Verilen Bir Konserin Broşürü.

Resim 7. Mısır’da Verilen Bir Konser Programı.

Resim 8. Bağdat Konseri, 1954.

Resim 9. Fahire Fersan ile Safiye Ayla.

Resim 10. Fildişi Kaplama Kemeççe.

Resim 11. Fahire Fersan Fildişi Kaplama Kemeççesi ile.

Resim 12. Fahire Fersan’ın Kırmızı Baron Adlı Kemeççesi.

Resim 13. Fahire Fersan, Cevdet Kozanoğlu, Recep Süray ve Refik Fersan.

Resim 14. Fahire Fersan’ın Mezarı.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.GİRİŞ

Müzik, tarih boyunca bilinen eski sanat dallarından birisidir. Yüzyıllar boyu insanoğlunun kendini ifade edebilmesinde yazılı-yazısız, sözlü-sözsüz olarak önemli ölçüde müzikten faydalanılmıştır. Tüm dünya müzikleri zamanın da etkisiyle farklı türlerde oluşum göstermiş ve bunun sonucunda her medeniyet kendi müziğini, aslına sadık kalarak icra etmiştir. Klasik Türk Müziği'nde de aynı durum söz konusudur. Tarih boyunca kültürel aktarımı üstlenen bestekarlar ve icracılar sayesinde Klasik Türk Müziği eserleri günümüzde de icra edilmektedir.

Eskimeyen müzik anlamına gelen Klasik Müzik, geleneklere uygun olarak yapılmış müzik demektir. Başka dönemlerde olmasına rağmen içerik, şekil olarak kanıtlanmış ve üstünlük olarak tanımlanmış eserler klasik tanımına uygundur. “Klasik Müzik demek ne Batı Müziğinde ne de Türk Müziğinde eski anlamına gelmez, bilakis eskimeyen müzik demektir” (Özalp, 2000:20).

Klasik Türk Müziği makamlar, usul ve perde üzerine kurulan bir müziktir. Türk Müziği Osmanlı'dan başlayan batılılaşma hareketleri ile içinde birçok medeniyeti barındırıp daha da zenginleşmiştir ve örneklerini ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde ses sistemi zenginliği ve ileri icra tekniği ile saz müziği icraları da daha yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Söz konusu batılılaşma hareketleriyle de pek çok enstrüman çeşitli evrimlerden geçerek bugün ki oluşumunu tamamlamıştır. Klasik Türk Müziği'nde tarih boyunca pek çok enstrüman kullanılmıştır. Bunlardan bazıları günümüze kadar gelebilmiş, bazıları da terk edilerek unutulmuştur. Türk Müziği'nde yaylı saz denilince şüphesiz ilk akla gelen enstrüman Klasik Kemeçe ve Rebap olmuştur. Fakat günümüze bakıldığında Klasik Kemeçenin daha sık tercih ettiği görülmektedir. Klasik Kemeçenin, Türk Müziği'nde kullanılması diğer sazlara göre çok daha sonra olmuş ve yukarıda bahsedilen gelişimi gösterememiştir. Zamanla Klasik kemeçe üzerine yapılmış birtakım çalışmalar söz konusu olmuş fakat belirli bir noktaya gelinebilmiştir. Ulaşılabilen yazılı kaynaklarda Kemeçe sazının tam anlamıyla Türk Müziğine 19. yy ortalarında girdiği görülmektedir. Bu tarihten önceki yy.'larda iki tel ile icra edildiği bilinen kemeçeye sonradan üçüncü telin eklenmesi ile birlikte şimdiki halini almıştır diyebiliriz. Klasik kemeçe, Türk Musikisi'nde kullanılan en önemli yaylı sazlardan birisidir. Bu saz zamanla tını güzelliği ile Türk Müziği üslup ve tavrını önemli ölçüde

yansıtabilen bir yaylı çalgı haline gelmiştir. Klasik Türk Müziği'nde, saz müziği icracıları ve besteciler çoğaldıkça, Türk Müziği önemli bir noktaya gelmiş ve bu konuda birçok örneğini vermiştir.

Yazılan bazı kaynaklar dahilinde yaylı çalgıların tarihinin 6. ya da 10. yy'a kadar dayandığı bilinmektedir. Kesin olmamakla birlikte birçok ülke de farklı isimlerle anılan ve icra edilen Klasik kemençe ülkemizde: Armudi kemençe, İstanbul kemençesi, Osmanlı kemençesi, Tırnak kemençe ve kemençe gibi birçok farklı isimlerle adlandırılmıştır. Bilinen en eski klasik kemençe icracıları, Enderuni Tahir Ağa, Nikolaki, Vasilaki ve kayıtları elimize ulaşan Tanburi Cemil Beydir. Ulaşılabilen birçok yazılı kaynaktan, 19. yy'dan önce iki telle icra edildiği bilinen klasik kemençenin üçüncü telin eklenmesiyle birlikte 19. yy'da Vasilaki ve Cemil Bey ile fasıl topluluklarında ve sarayların harem bölümlerinde kullanıldığı bilinmektedir. Osmanlı çalgısı olduğu bilinen klasik kemençe, saray müziğine dahil olmasıyla birlikte kaba sazdan çıkıp incesaz olarak topluluklarda çalınmaya başlanmıştır. Türk Müziği'nde icra edilmeye ve giderek önemli sazlar arasında yer almaya başlayan klasik kemençe, 20. Yüzyıl itibari ile de tam olarak üslup ve tavır icra örneklerini vermiştir. O zamanın en önemli icracılarından Vasilaki ve Tanburi Cemil Bey Kemençeye klasik üslup ve tavrını kazandırmış ve öğrencilerine meşk sistemi ile aktarmışlardır. Klasik Türk Müziğinde meşk sisteminin yadsınamayacak kadar büyük bir önemi vardır. Türk Müziği icracıları ve bestecilerinin geleneksel müzik eğitimi olarak adlandırılan meşk sistemini kullanmaları sayesinde hem müzik eserlerinin hem de klasik üslup ve tavrın günümüze kadar ulaşması sağlanmıştır.

Cem Behar, Meşk sistemini şu şekilde tanımlamıştır: “Meşk uygulanması son derece basit olan bir müzik öğretim yöntemidir. Geçilecek eserin güftesi talebeye yazdırılır veya yazma ya da basılmış bir güfte mecmuasından yararlanılır. Geçilecek eserin usulü bellidir. Eğer hatırlatmaya gerek varsa esere başlanmadan önce bu usul birkaç kez vurulur. Öğrenci bu usulü sağ ve sol eliyle -dizlerini kudüm itibar ederek- vurur. Sonra eser hep usul vurularak hoca tarafından, öğrenciye tekrar ettirilir. Hoca eseri kısım kısım (zemin, meyan, nakarat, varsa terennüm vs.) ve bir bütün olarak öğrencinin iyice ve eksiksiz yerleştirmeye kadar kendi okur ve talebeye defalarca okutturur. Öğrencinin yanlışları ve tereddütleri ortadan kalkıncaya kadar tekrar ettirilir. Nihai amaç meşkedilen eserin talebenin hafızasına nakşedilmesidir” (Behar, 2019: 22).

Sürekli tekrar edilen ve ezberlenen eserlerde uygulanan süslemeler, nüanslar, taksimler gibi birçok çalışmalar öğrencinin gelişmesinde önemli ölçüde katkı sağlamaktadır. Bu ezbere dayalı sistem günümüzde de vazgeçilmezliğini korumaktadır. (Eruzun/ Özel 2018:119).

Klasik Türk Müziği icrası ile ilgili en önemli kavramlarından birisi de üslup ve tavidir. Klasik kemençe denildiğinde kuşkusuz akla gelen ilk isim Tanburi Cemil Bey'dir. Tanburi Cemil Bey Klasik Kemençeye günümüz üslup ve tavrını kazandıran besteci ve icracıdır. Cemil Bey'in öğrencileri de Cemil Bey'den sonra bu geleneği devam ettirmiştir. Fahire Fersan da küçük yaşlarda Cemil Bey'den kemençe dersleri almış ve ilk kadın kemençeci unvanı alarak klasik kemençe icracılığında önemli rol oynamış ve bu ekolün önemli bir temsilcisi olmuştur.

Bu çalışmada, Fahire Fersan'ın icra ettiği saz semailer ve taksim formlarındaki eserlerde yapılan süslemeler ve nota-icra arasındaki farklılıklar incelenmiştir. Ayrıca çalışmada söz konusu sanatçının kemençe icrası ile kendi dönemindeki kemençe icraları mukayese edilmiştir. Bunun yanı sıra araştırmada, sanatçının kendi üslup ve tavrını ortaya çıkarmak amaçlanmıştır.

1.1. Problem Durumu

Klasik kemençe ile ilgili ulaşılabilen kaynaklara bakıldığında diğer sazlara nazaran oldukça az sayıda kaynağa rastlanmaktadır. Bu noktadan hareketle araştırmanın problem cümlesi, 'Fahire Fersan'ın Klasik Kemençe ile solo ve birlikte icra anlayışı nasıldır?' şeklinde oluşturulmuştur.

Alt Problemler

Araştırmanın, problem cümlesi kapsamında aşağıdaki alt amaç ve/veya alt problemlerine yönelik oluşturulan sorulara cevaplar aranmıştır.

- Fahire Fersan'ın Klasik Kemençe ile solo icra anlayışı nasıldır?
- Fahire Fersan'ın Klasik Kemençe ile eşlikli icra anlayışı nasıldır?
- Fahire Fersan'ın solo ve birlikte icra anlayışı ile günümüzdeki klasik kemençe icrası arasında farklılık bulunmakta mıdır?
- Fahire Fersan'ın Klasik Kemençe icra anlayışı geçmiş ve günümüz Klasik Kemençe icra anlayışına göre farklılık göstermekte midir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Fahire Fersan'ın solo ve birlikte olarak icra ettiği eserlerin hangi akorttan icra edildiği ve birlikte icrasına hangi sazların eşlik ettiğini belirtmek, incelemeye konu olan 5 adet saz eserinin mevcut repertuvarlarda bulunan hali ile Fahire Fersan tarafından icra edilen söz konusu eserlerin benzer ve farklılıkları ortaya çıkarmak ve bunun yanı sıra, taksim formunda icra ettiği 3 adet eserin transkripsiyonunun yapılması amaçlanmıştır.

Bu çalışma, Klasik Türk Müziği Kemeçe icracısı Fahire Fersan'ın Kemeçe icrasındaki tavrı özelliklerinin belirlenip ortaya çıkarılması ve bu özelliklerin kullanılmasına materyal sunabilecek kaynak oluşturmaktadır. İlaveten bu çalışmada, Fahire Fersan'ın Kemeçe icrasının belirlenmesi ve günümüz Klasik Kemeçe eğitim ve öğretimine aktarılabilmesi için bahsi geçen icra özelliklerinin belirlenmesi amaçlanmıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Literatürde Klasik Kemeçe icracılarından Fahire Fersan ve icracılığı konusunda herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Dolayısıyla solo olarak icra ettiği 3 adet taksim ve Tanbur sazıyla birlikte icra ettiği 5 adet Saz eseriyle ilgili de bir çalışma bulunmamaktadır.

Çalışma, Fahire Fersan'ın taksim ettiği eserlerin ilk defa notaya alınması, Tanbur sazıyla birlikte icra ettiği saz eserlerinin mevcut notasyonu ve icradaki benzer ve farklılıkların ortaya konulması bakımından önemlidir. Ayrıca Fersan tarafından icra edilen her bir eser, sanatçının icra yönünü ortaya koyması bakımından ayrı bir öneme sahiptir.

1.4. Varsayımlar

- Fahire Fersan'ın günümüze ulaşabilen sesli kayıtlarının sayı ve nitelik bakımından sanatçının icra anlayışını yansıttığı,
- Fahire Fersan'ın solo ve Refik Fersan ile gerçekleştirdiği icranın birlikte seslendirme tekniklerine örnek oluşturabileceği,
- Fahire Fersan'ın Klasik Kemeçe icrasının geleneksel icra biçimine örnek teşkil ettiği,
- Uzman görüşlerinin, Fahire Fersan'ın icra anlayışını ortaya çıkarabileceği,

- Ulaşılabilen sesli kayıtların araştırmanın evren ve örneklemini temsil edebildiği varsayımlarından hareket edilmiştir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

- Klasik Türk Müziği kemençe icracılarından Fahire Fersan'ın icra ettiği 8 adet Klasik Türk Müziği eseri ile,
- Araştırma kapsamında, Klasik Kemençe sazında icra yönüyle öne çıkan uzmanların görüşleri ile,
- Araştırmacının, kendi imkanları ile ortaya koyacağı maddi katkılar ile,
- Araştırma kapsamında ulaşılabilen yazı-görsel ve işitsel kaynaklar ile sınırlandırılmıştır.

1.6. Tanımlar

Makam: “Dizide veya lahinde, seslerin durakla ve güçlü ile münasebetlerinden doğan özelliğe makam adı verilir” (Sözer, 1964:259).

Üslûp: “Güzel sanatlarda takip edilen hususi yol. Umumi yola ‘mektep’, sanatkarların iç karakterine ait hususi yola ‘üslup’ denir” (Öztuna, 1990:472).

Tavır: “Durum, hal demektir” (Özışık, 1963:248). Başka bir tanıma göre tavır hem hanende hem sazandeler için okuyuş ve çalınış üslubu olarak tanımlanır. (Öztuna,1990: 383).

Taksim: Türk Musikisi’nde saz veya sözle yapılan taksim formu genellikle usulsüz ve solo olarak icra edilir. İcracının sesinde ya da sazında kudretini gösterebildiği irticali bir formdur. (Öztuna, 1990:370).

Saz semaisi: Sadece sazlarla icra edilen bir formdur. Peşrev formu gibi hane teslim bölümleri bulunur. Altı zamanlı Semai ya da on zamanlı Aksak semai usullerinde bestelenir. Dördüncü hanelerinde usul değişiklik gösterir. (Özalp, 2000: 131).

Peşrev: “Saz Müziğinin türlerindedir. Saz veya umumi fasıllardan önce ilk taksimden sonra çalındıklarından başta giden, önde giden anlamında olmak üzere bu isimle anılır. Genel olarak peşrevler dört, bazen üç kısımdan meydana gelir ve her kısma hane adı verilir” (Sözer, 1964: 329,331).

İKİNCİ BÖLÜM

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Klasik Kemeçenin Tarihi



Resim 1. Bizans dönemine ait fildişi kutu rebec

(Çolakoğlu, 2008:37).



Resim 2. Tiberius Psalter’de bulunan

icrası resmi. (Çolakoğlu,2008:39).

Farsça da yay ile çalınan küçük çalgı anlamına gelen Kemeçe, tarih içerisinde birçok yayla çalınan çalgılar için de kullanılmıştır. (Türkmen, Beşiroğlu, 2009:45). Armudi yapıda olan kemeçe; Orta Çağ Avrupa’sının ünlü yaylı çalgısı olan, hatta Avrupa’da Orta Çağ ve Rönesans’ı temsil ettiği düşünülen Rebec ’in çeşitli varyasyonlarından biridir. (Çolakoğlu & Eken, 2007:181). 18. Yy da lyra adı ile bilinirken günümüze Fasil Kemeçesi ve Klasik Kemeçe adı olarak anılmaya başlanmıştır. Kemeçenin Yunan kökenli bir saz olduğu ve Orta Çağ boyunca Avrupa’da farklı isimlerle anılan bir yaylı çalgının benzeri olduğu varsayılır. (Sachs, 1968; Blainville, 2003; And, 202). (Aktaran: Soydaş & Beşiroğlu, 2007: 6). Osmanlı Döneminde 18. yy.’ın sonları ve 19. Yy.’ın başlarından itibaren anlam kazanan Kemeçe ilk olarak kabasaz takımlarında görülmüştür. Meyhanelerde ve çeşitli eğlence yerlerin de Tavşanca, Köçekçe ve Rumeli havalarına eşlik eden bir saz olarak karşımıza çıkmaktadır. (Aksoy, 2003: 110). II. Mahmut zamanında yaşayan Tahir Ağa en eski kemeçe icracısı olarak bilinmektedir. Fakat 18. Yy.’dan önce kemeçe sazına ait kaynaklar yetersiz olduğu için söz konusu saza ait bilgilere ulaşılamamaktadır. (Özcan, 2008: 43). Kabasaz takımlarında olan icrasını Özalp (2000) şu şekilde açıklamaktadır:

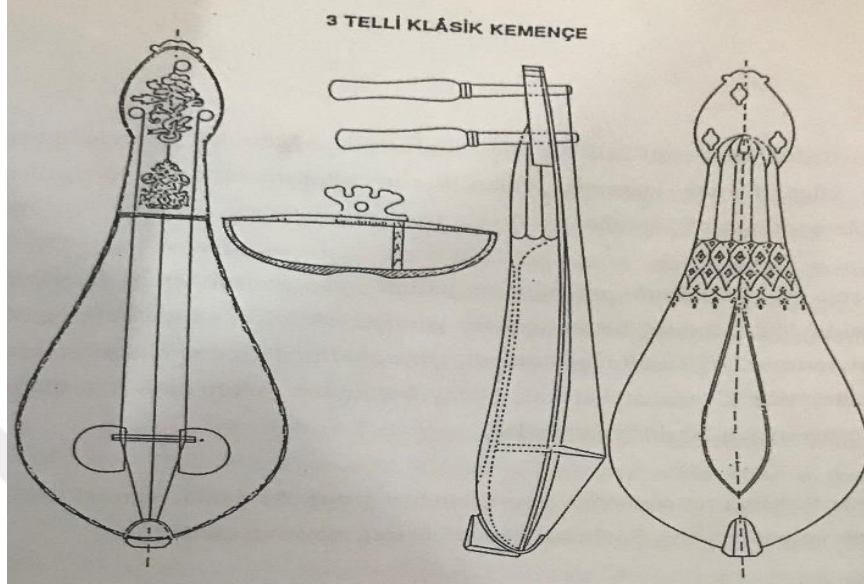
Köçekçe ve tavşanca formlarında kullanılan bu saz, söz konusu takımlarının önemli bir unsuru sayılırdı. Lavta, Zurna ve Def ile birlikte icra edilen kemençe sazını çeşitli kaynaklarda ayakta çaldıklarından bahsetmiştir. (Özalp, 2000: 228). Klasik Kemençenin ince saz takımlarına Vasilaki ve Tanburi Cemil Bey zamanında girdiği bilinmektedir. 4. Teli kemençe de ahenk teli olarak kullanan Cemil Bey, normal kemençeden 1-2 cm daha büyük olan kemençeyi yaptırmış ve ünlü Pesendide taksimini bu kemençe ile icra etmiştir. (Tanrıkorur, 2001: 175). (Aktaran: Çolakoğlu & Eken, 2007: 183-184).

Vasilaki zamanında Kaba saz takımlarında Lavta ile icra edilen kemençe Cemil Bey ile birlikte asıl tekniğini ve tavrını kazanmıştır. Bu üstün tekniği günümüze aktaran en önemli isim ise Ruşen Ferid Kam'dır. Klasik Kemençe, Tanbur ve Ney gibi Klasik Türk Müziğinde renk saz haline gelip Tanbur ve Ney sazı ile bir ahenk oluşturmuştur. (Özalp, 2000: 193,194).

Yukarıda da bahsi geçen ve incelenilen birçok kaynaktan da edinilen bilgilere göre Klasik Kemençenin ilk başlarda kabasaz takımlarında çalındığı, Vasil ve Cemil Bey ile birlikte incesaz topluluklarına girdiği bilinmektedir. Klasik Kemençe icrası ve tarihine ilişkin bazı yazılı kaynaklarda bir de Hüseyin Saadettin Arel'in öncülüğündeki kemençe beşlemesinden de bahsedilmiştir. Ve bu konuda birçok çalışma yaptığı bilenen Arel'in Kemençe beşlemesi ile bir Keman ailesi gibi bir çalışma ortaya koymak istediği bilinmektedir. Fakat Arel'in ölümünden sonra bu çalgılar kullanılmamıştır. Burada bahsi geçen hadiseyi Çolakoğlu ve Eken (2007) Türk Musikisi İcrasında Armudi Kemençe ve Geçirdiği Teknolojik Gelişmeler makalesinde şöyle açıklamaktadır: Hüseyin Saadettin Arel'in Kemençe Beşlemesi üzerine yola çıkarak Klasik Kemençe sazında farklı bir çalışma ortaya koyduğu bilinmektedir. Sözde enstrümanı Keman ailesi gibi incelik ve kalınlık frekanslarına göre ayırıp soprano, alto, tenör bas ve kontrbas olarak Kemençe Beşlemesi adını verdiği çalışmasını ortaya koymuştur. Bahsedilen Kemençe Beşlemesinde farklılık olarak, Viyolonsel ve kontrbas kemençelerde tırnak yerine tellerin üzerine parmak uçlarıyla basılması ile çalınmaktadır. (Çolakoğlu & Eken, 2007). Kemençe beşlemesindeki enstrümanların boyutlarıyla ilgili olarak Öztuna (1990) genel bir ifade ile soprano Kemençenin 35, alto Kemençenin 50, tenor Kemençenin 62, bas Kemençenin 85 ve kontrbas Kemençenin 88-90 santim boyutlarında olduğuna işaret etmektedir. Hatta Arel'in Kemençe beşlileri ile çoksesli çalışmalar yaptığına ve bu çalışmalara Hadiye Ötügen, Mes'ud Cemil ve Ruşen Kam gibi pek çok Kemençe icracısının katıldığına dikkat çekmektedir. (Öztuna, 1990: 443). Fakat Hüseyin

Saadettin Arel'in ölümünden sonra bu çalgılara rağbet edilmemiştir. (Çolakoğlu, 2008: 117). Söz konusu sazın rağbet görülmemesinin diğer bir nedeni olarak, Kemeçe sazının icra tekniğinin güç oluşu ve perde aralıklarının çok dar olması sayılabilir.

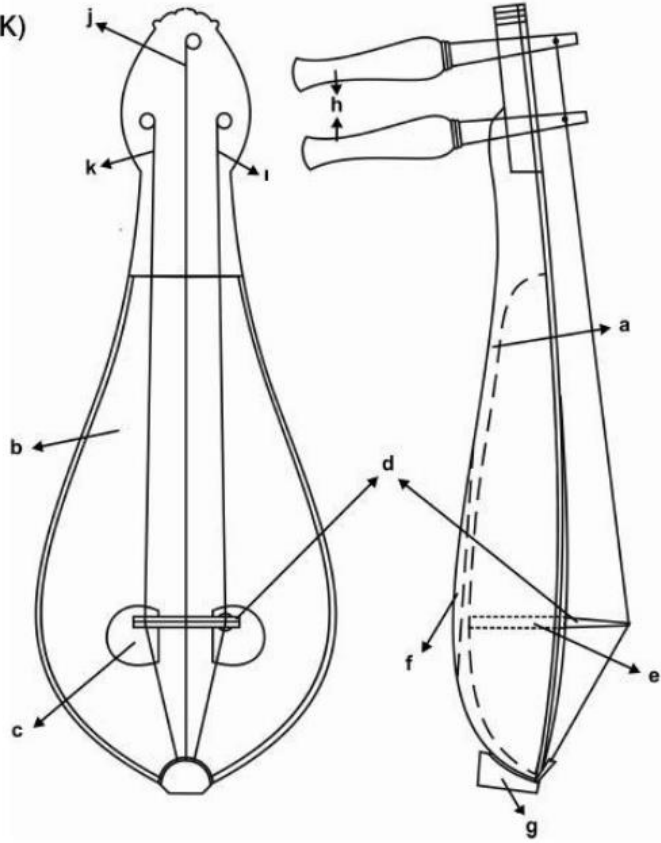
2.2. Klasik Kemeçenin Fiziksel Özellikleri, Akordu ve Ses Sahası



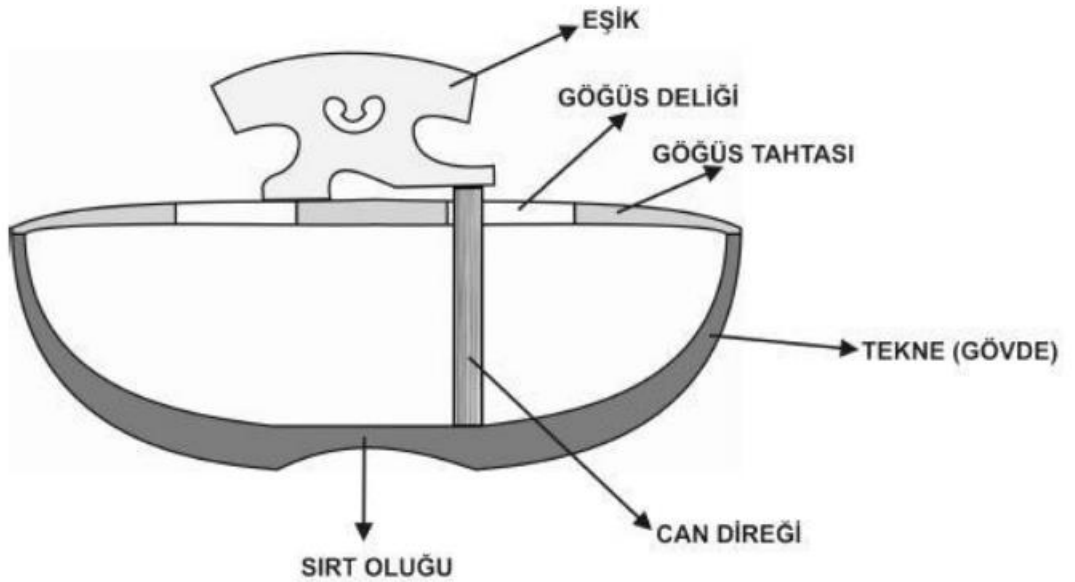
Şekil 1. Üç Telli Klasik Kemeçe. (Açın, 2001:65).

Klasik Kemeçe genel olarak ele alındığında Tekne, eşik, sap, can direği, göğüs, burgu, ses deliği ve yay gibi bölümlerden oluşur. Gövdesinin yapımında, dut, ardıç, pelesenk, gül, ceviz gibi ağaçlar kullanılır. Neva, rast ve yegâh olmak üzere 3 teli vardır. Rast ve Neva telleri bağırsak, yegâh teli ise içi bağırsak dışı gümüş kaplama olarak tercih edilir. Günümüzde 3 ve 4 telli olarak icra edilir. (Tuncel, 2008: 2). Kemeçe yapımında bilindik belli başlı ağaçlar kullanılır. Burgu yapımında kullanılan ağaçlar ise süslü sazlarda yılan abanoz fildişi sade sazlarda badem akgürgen ve zerdali gibi ağaçlar kullanılır. (Tanrıkorur, 2022: 160).

- a) TEKNE (GÖVDE)
- b) GÖĞÜS TAHTASI (KAPAK)
- c) GÖĞÜS DELİĞİ
- d) EŞİK
- e) CAN DİREĞİ
- f) SIRT OLUĞU
- g) KUYRUK TAKOZU
- h) BURGU
- i) 1. TEL (NEVÂ TELİ)
- j) 2.TEL (RAST TELİ)
- k) 3. TEL (YEGÂH TELİ)

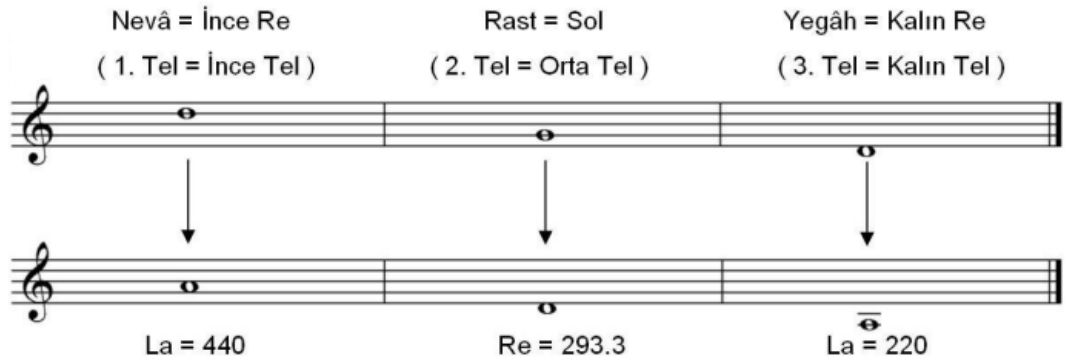


Şekil 2. Klasik Kemançenin Önden ve Yandan Görünümü. (Tuncel, 2008:3).

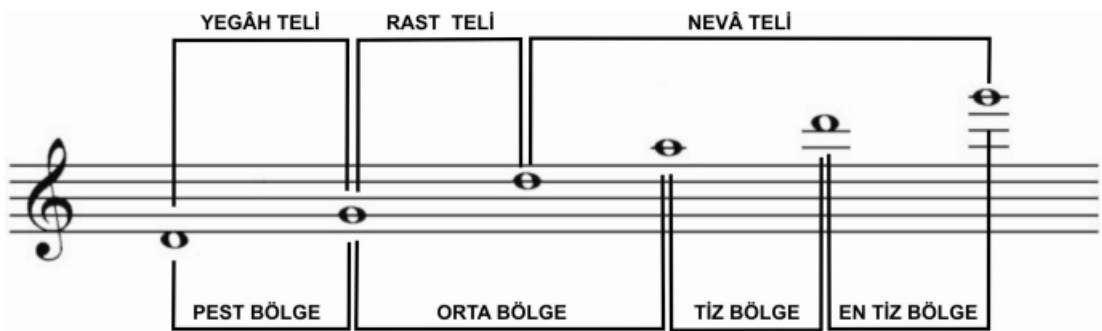


Şekil 3. Kemançenin Ön Cepheden Kesit. (Tuncel, 2008: 4).

Kemençenin göğsünde bulunan iki yarım delikler kuyruğa yakın mesafede bulunup sesin dışarıya verilmesinde önemli rol oynamaktadırlar. Can direği ise kemençenin gövdesinin hemen aşağısında bulunup bahsedilen deliklerin ortasında yer alır. Eşik yapımında kullanılan uygun ağaçlar kullanılmadığı takdirde kemençeden ses alınmaz. (Tuncel, 2008: 2,3). Kemençe ve keman yayını birbiriyle karıştırmamak gerekir. Kemençe yayı ortalama 60-62 cm uzunluğunda, yılan ve abanoz gibi ağaçlardan yapılır. Kemençe yayı at kuyruğu kılından meydana gelir. Sağ el ile orta parmak aracılığıyla istenilen gerginliğe getirilerek çalınır. (Özalp, 2000:194). Bahsedilen kemençe yayına diğer yaylı sazlara uygulandığı gibi kaymasını önlemek adına reçine sürülür. İki oktavlık bir ses sahasına sahip olan Klasik Kemençenin Türk Makam Müziği akordu olarak Bolahenk Akort kullanılmaktadır. (Eruzun, 2006: 7).



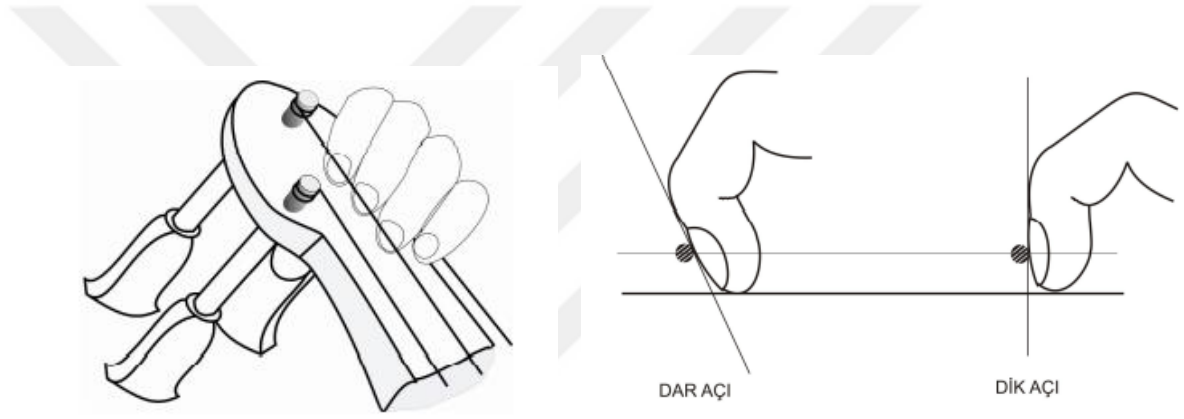
Şekil 4. Kemençe Akordu. (Eruzun, 2006: 7).



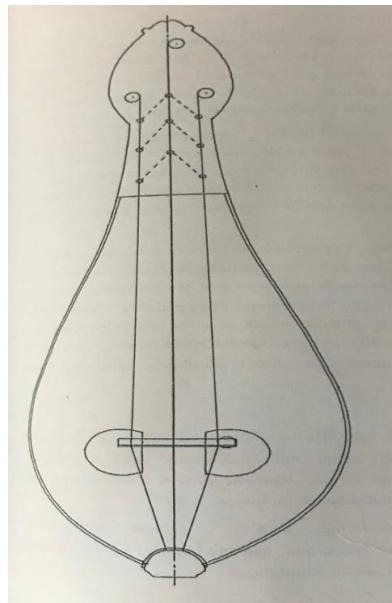
Şekil 5. Bolahenk akort yazılımına göre kemençenin ses sahası. (Eruzun, 2006:7).

Tanrıkorur (2022) ‘Müzik Kültür Dil’ adlı kitabında Klasik Kemençenin turnakların tellere teması ile çalınması açısından güçlüğüne dile getirmiş ve bu nokta da

perde hassasiyetinin önemini vurgulamıştır. Kemeçe sazı tellere basılarak değil, tele hafifçe ittirilmesi ile çalınan bir sazdır. Sebebi ise kemeçenin 3 telinin de klavye üzerinden birkaç santim birkaç santim yukarıda olmasıdır. (Tanrıkorur, 2022:159). Bu yüzden ki Klasik Kemeçe icrasında perde hassasiyeti oldukça önem taşır. Pest ve orta bölge (Yegâh – Muhayyer arası) icra açısından en rahat bölge olduğunu dile getiren Eruzun, (2007) “Tını bakımından pest bölge mat, orta bölge yarı mat, tiz bölge parlak ve en tiz bölge parlak / yarı parlak özelliklere sahiptir” ifadelerini kullanmaktadır. Muhayyerdan sonraki perdelerde kuvvet arttıkça seslerin netlik ve kalite oranının düştüğünü, orta ve tiz olan bölgelerde ise temel pozisyonlardan daha verimli ve belirgin sonuçlar elde edildiğine dikkat çekerek Klasik Kemeçe de perde hassasiyetinin önemini vurgulamıştır. (Eruzun, 2006: 7,8).



Şekil 6. Kemeçede sol elin duruşu ve tırnakların tele teması. (Eruzun, 2006:16).



Şekil 7. 3 Telli Kemeçe de pozisyon durumu (Açın, 2001:129).

2.3. Fahire Fersan'ın Hayatı ve İcracılığı



Resim 3. Fahire Fersan (Çoker, 2022).

1900 yılında İstanbul'da doğan Kemeñçe icracısı Fahire Fersan müziğe küçük yaşlarda Cemil Bey'den Kemeñçe dersleri alarak başlamış ve daha sonraki yıllarda Tanburi Refik Fersan ile evlenmiştir. Eşi Refik Fersan'ın da Tanbur icracısı olduğu düşünöldüğünde Fahire Fersan'ın kısa zaman da Kemeñçe çalışıyla geniş bir şöhret sağladığı kaçınılmaz bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. Ankara ve İstanbul Radyolarında Kemeñçe icracısı olarak fasıl heyetlerine katılmış ve takdir edilen icracılardan birisi olmuştur. 1948 yılında, eşiyle beraber Şam Konservatuvarının kurulmasına öncülük etmişlerdir. O dönemde Suriye ile İsrail arasında çıkan savaş sebebi ile Türkiye'ye geri dönmüşlerdir (Sözer, 1964:133,134).

Bardakçı (1995), 'Refik Fersan ve Hatıraları' adlı kitabında Refik Fersan'ın Fahire Hanımla ilgili anılarından şu şekilde bahsetmektedir: Fahire Fersan'ın küçük yaşlarda Cemil Bey'den kemeñçe dersleri aldığı ve istikrarlı bir şekilde çalışarak birkaç ay içerisinde eserler icra etmeye başladığından söz etmektedir. İlaveten 1913 yılında Fahire Hanımla evlendiklerini ve Levon Efendi ile Türk Musikisinin birçok formunda eserleri usulleriyle birlikte meşk ettiklerini dile getirmektedir. (Bardakçı, 1995:111). Fersan, Türk Musikisi Dergisi (1975) Selma Tökel'e verdiği röportajında müzik hayatına nasıl başladığına dair şu bilgileri vermektedir:

“Babam Sultan Hamid’in mabeyincisi idi. Büyük babam Sultan Aziz’in Sadrazamı... Ailede müziğe karşı büyük bir ilgi vardı. Tanburi Cemil Bey, kalfalarımıza ders verirdi. Evimize gelirdi. Ben 5-6 yaşlarında idim. Piyano çalıyordum. Tanburi Cemil Bey, piyanomu dinleyince anneme ve babama, ‘Bu çocuk çok istidatlı, ona kemençe öğretelim’ dedi. Kemençeye böyle başladım. Ve 65 yaşına kadar da bir daha kemençeyi elimden bırakmadım” (Türk Musikisi Dergisi, 1975). Zamanın aristokrat ailelerinin, musiki yahut farklı bir sanat dalı ile ilgilenmesi o zamanlarda bir gelenek unsuruydu. Mabeyinci Faik Bey’in yalısında sadece kızı ve yeğeni değil, kalfalar, cariyeler tüm çocuklar dönemin en ünlü hocalarından musiki öğrenmekteydiler. (Bardakçı, 1995: 23).

TRT Nağme ‘Musiki Sarrafları’ adlı Radyo programının bir bölümünde, Fersan ailesinin anıları ile ilgili olarak musiki ve şiiri çok sevdikleri dile getirilmektedir. Bununla beraber Refik Fersan, soyadı kanunun çıkması ile beraber Yahya Kemal’in kendisine “Refik Bey size Ersan soyadı yakışır lütfen bu soyadını alın rica ederim” demesi üzerine Refik Bey eşine duyduğu sevgi ve bağlılığa hürmeten Fahire isminin ilk harfî olan “F” harfini de ekleyip böylece soyadının Fersan olduğunu dile getirmektedir. (TRT Nağme, Musiki Sarrafları: 2022).



Resim 4. Fersan çifti ve kızları Melek ve Firuzan (Çoker, 2022).

Şam Konservatuvarının kurulmasında öncü olan Fersan ailesinin, Ankara ve İstanbul Radyoları başta olmak üzere pek çok kurumda çalışmışlar, birçok hanende ve sazendeye eşlik etmişlerdir. O dönem hanendelerin en başında Münir Nurettin Selçuk gelmektedir. Bunun doğal bir sonucudur ki mevcut plak kayıtlarında kendisine sıklıkla refakat eden Fersan ailesidir.



Resim 5. İstanbul Radyosu. (Sağdan dördüncü Fahire Hanım). (Çoker,2022).

Önüter (1989)'in Fahire Fersan ile yaptığı görüşmede kendisinin Münir Nureddin Selçuk'la verdiği ilk konserde Leyla isimli Hicazkar eseri seslendirdikten sonra halkın büyük takdirini topladığını belirtmiştir. Öyle ki Fahire Fersan'ın kemençe icrasından haberdar olan Atatürk, devlet başkanlarını ülkemize davet ettiği zamanlarda sanatçının konser vermesini istemiştir. Atatürk tarafından da oldukça rağbet gören Fahire Fersan'ın icrası müzik yaşantısı için oldukça teşvik edici olmuştur. (Önüter, 1989:14). Reşit Çağın'ın bir yazısında Fahire Hanımdan şöyle bahsetmektedir: “Fahire Hanım'a Münir Bey'in kasetlerini götürürdüm zaten Münir Bey'den başkasını da dinlemezdi ve her eserinde çok duygulanırdı. Özellikle ‘Niçin a sevdiğim niçin’ şarkısının gazel kısmında daha çok duygulanır ve çok içlenirdi. Irak, Kıbrıs, Mısır, Yunanistan ve Macaristan'da ve yurdun her yerinde birçok konserler vermiş, plaklar doldurmuşlardı. Fahire Hanımefendi, Münir Bey'in gazellerine bayılır, başını ellerine alarak dinlerdi. Macaristan'da Prens Yusuf'un davetlisi olarak buldukları zaman, Münir Bey'in gazeline Refik Fersan'la birlikte sazları bırakıp gözyaşları içinde onu dinlediklerini anlatırdı. ‘Bahçemde açılmaz, seni görmezse çiçekler’ eserini de çok beğenirdi” (Çağın, kişisel arşiv: 2022).

Fahire Fersan, Selma Tükel'e verdiği röportajında şu sözleri ifade etmektedir: "Klasik batı musikisine hayranım. Bizim hayatımız mücadele ile geçti. Biz çok zengin bir ailenin çocukları olarak müziği bir ruh müziği olarak öğrendik. Bizim dönemimizde sanatkâr olmak büyük bir olaydı. Sanat para getiren bir unsur değildi" ifadeleri yer almaktadır. (Türk Musiki Dergisi, 1975).



Resim 6. 24 Aralık 1937, Selanik'te verilen bir konserin broşürü. (Çoker, 2022).



Resim 7. Mısırda verilen bir konser programı. (Kulin, 2021:78).



Resim 8. Bağdat Konseri 1954. (Çağın,2022).

Reşit Çağın (2022) ise Fahire Hanım'ın müzik yaşantısı ile ilgili olarak şu bilgileri vermektedir: “Her perşembe öğleden sonra dostlarını evinde ağırlar, zaman zaman çalınır söylenirdi. Son yıllar hariç. Fahire Hanım keyifli olduğu zamanlar Murat Bardakçı tanburu getirirdi o da kemençesiyle eşlik ederdi. Cevdet Çağla, Niyazi Sayın, Doğan Ergin, Mevlevi Postnişini Selma Tüzün, Celaleddin Çelebi, Fahire Hanım'ın yeğeni Süha Özgermi ile diğer yeğenleri Selma Kalın ve Tanburi Faize Ergin'in kızları olan Refia ve Mutahhara Hanımlar ve daha birçok ahbab ve akrabaları olan değerli şahsiyetleri hep bu toplantılarda tanıdım. En yaşlı Mevlevi olarak Fahire Fersan'a evinde törenle berat verilmiş, ilk ve son defa televizyon çekimine izin verilmişti. Çiçekleri ve Mevlana'dan dolayı bilhassa sarı gülleri çok severdi” (Çağın, kişisel arşiv: 2022).



Resim 9. Fahire Fersan ile Safiye Ayla. (Çağın,2022).

Fahire Fersan bütün konserlerini bilinen çok kıymetli iki kemençe ile verdi. Dünyanın sayılı kıymetli kemençelerinden olan iki kemençesini şöyle tanıtıyor:

“Birinci kemençem Sultan Aziz’den kalma idi. Onu Gazi Osman Paşa’nın oğlu Cemal Bey bana hediye etmişti. Fildişinden yapılmıştı ve çivileri de siyah abanozdu. Geçen yıl bana bir Iraklı milyarder getirdiler. Antika koleksiyonu varmış. Benim bu kemençeyi duymuş. Satın almak için çok ısrar etti. Ben kemençemin, böyle müze gibi bir yerde korunup, uzun yıllar yaşatılacağını düşünerek, bunu kendisine on bin liraya sattım. Aslında değeri çok yüksekti. Şimdi elimizdeki kemençe ise 130 yıllık. Bunu da bana, bizi Mısır’a davet eden Mısırlı Prens Yusuf Kemal hediye etmişti. Kemençe Hint Gül ağacından yapılmıştı ve prensin babasına hediye edilmişti. Bu çok kıymetli kemençemi Mevlâna Hazretlerine hediye edeceğim. Orada, benim adımla yaşamasını istiyorum” (Türk Musikisi Dergisi, 1975).

Ulaşılabilen mevcut kaynaklara göre Fahire Fersan’ın iki kemençesi olduğu ve iki kemençenin de ünlü kemençe ustası Baron tarafından yapıldığı bilgisine rastlanmaktadır. Ermeni asıllı olan Baron, 19.yy’da Sultan Abdülaziz’in sarayında saz ustası olarak çalışmış ve bilhassa yaptığı kemençelerle şöhret bulmuştur. Hatta kemençe sazının yanı sıra Tanbur, Ud ve Lavta sazları da yapmıştır. Yirmiye yakın kemençesinin günümüze kadar gelebildiği ve yaptığı sazların ses bakımından kaliteli

olduğu bilinmektedir. (Özalp, 2000: 209). Güntekin (2019)'a göre Baron'un kemençe teknesi yapımında kullandığı ağaç türleri özellikle abanoz, pelesenk, karadut, hintgülü, karadut, ardıç ve kanacağdır. Sazların süslemelerinde sedef kullanmayı tercih etmeyip fildişi ve bağa karışımı ya da sadece fildişi kullanmıştır. Sazlarının birçoğunda tarih yazmayan Baron, Cemil Bey'e yaptığı Andelip isimli kemençe de yalnızca kapak altlarında kurşun kalemle atılmış imzası bulunmaktadır. Göğüs yapımında herkesin tercih ettiği gibi servi ağacını tercih etmiştir. (Güntekin, 2019).



Resim 10. Fildişi Kaplama Kemençe. (Yerden, 2022).



Resim 11. Fahire Fersan fildişi kaplama kemençesi ile.

Baron yapımı olan “Kırmızı Baron” adıyla bilinen kemençe şu an Sadberk Hanım Müzesinde olduğu bilinmektedir. Kemençe, gül ağacından yapılmış olup, Mısır Prensi Yusuf Kemal tarafından Fahire Hanım’a hediye edilmiştir. Fahire Hanım’ın diğer kemençesi ise şu an Emine Bostancıdadır. (Güntekin, 2019).



Resim 12. Fahire Fersan’ın Kırmızı Baron adlı kemençesi. (Çoker, 2022).



Resim 13. Fahire Fersan, Cevdet Kozanoğlu, Recep Süray, Refik Fersan. (Çoker,2022).

Fahire Fersan, kemençe icracılığında Cemil Bey'in de talebesi olmasının yanı sıra istifade ettiği teknik, tavır, üslup ve yenilikçi icra anlayışı ile Klasik Kemençe icracılığında büyük rol oynamıştır. Eşi, Refik Fersan'ın da önderliğinde günden güne gelişen kemençesiyle bu ekolün önemli temsilcilerinden biri haline gelmiştir. Fahire Hanımın kayıtlarındaki icra da Klasik Kemençeyi kendine has bir üslupla çaldığı görülmektedir. Fahire Hanım'ın bilinen hiç bestesi olmamıştır.

“Reşit Çağın'ın kişisel arşivinden alıntıdır: “30 Eylül 1950 tarihli radyo haftası dergisinde Baki Süha Ediboğlu'nun Fersan ailesi ile ilgili güzel bir yazısı vardır. Orada Fahire Hanım'dan şöyle bahsediliyor. Sanatçı kişiliğinin yanı sıra tam bir İstanbul hanımefendisi olduğunu dile getiren Ediboğlu; Daha çocuk yaşlarda sanata olan kabiliyeti ile bilinen Fahire Hanım zamanın en ünlü musikişinaslarından ders almış ve bu konudaki istikrarı ile birçok kurumda icracı olarak çalışmıştır. Ünlü şairimiz Yahya Kemal, Fahire Hanım'ın kemençe icrasını dinlediğinde “Fahire Sultan'ın kemençesinde bütün İstanbul boğaz dile geliyor” demiştir. Yahya Kemal'in “Sana dün bir tepeden baktım aziz İstanbul” şiirini çok seven, sanatçı İstanbul'a ve boğaza olan hayranlığı ile bilinirdi. Fahire Hanım, Ankara'da çalıştığı zamanlardaki kemençe icrasından “İçli içli ağlayan bir İstanbullunun acılarını duyurdum” diyerek bahsediliyor. (Reşit Çağın, kişisel arşiv).

Fahire Fersan'dan kısa bir süre ders almış öğrencisi emekli doktor Hüseyin Oktar Bey ile yapılan kişisel görüşmede şu bilgileri aktarmıştır:

“Benim gittiğim zamanlarda bir hayli yaşlıydı. Elleri titrer, bazen çayını kızları içirirdi. Tam anlamı ile İstanbul hanımefendisiydi. Kendisi nasıl bir icra sergiliyorsa bizden de onu beklerdi. Kendisi çalmazdı fakat istediği şeyleri küçük pasajlar olarak kemençesinde gösterirdi. Fahire Hanım, kemençeye bir hayli vakit ayrılması gerektiğini söyler, notaları değerlerinde çalmama, nota atlama ve doğru basılmayan perdeye tahammülü olmadığını dile getirirdi. Ben kemençe yapımcısı olduğum için yapımı hakkında da konuşurduk. Kapakların kokulu servi olmasından bahsederdi. Kemençelerini gösterir, işleme ve süs olarak ne yapmamız gerektiğini söylerdi. Kemençenin süslü olması taraftarıydı. Bir ara “Burguların üste çıkan uçlarında değişik mesafedeki yerlerini ezberleyerek notayı kolay çıkarttığım oluyor” diye anlatmıştı. Çalışırken bizim de kemençeyi keşfetmemizi ve farklı notalar bulmamızı söylerdi. Kızları ile sohbet arasında İhsan Özgen'i beğendiğini konuşmuştuk. Benim gördüğüm iki kemençesi vardı. Onlarda salonda bir camekanın içinde en güzel yerinde kadifeler

üstünde dururdu. Klavyesinde fildişi kaplama olan kemençesini daha çok severdi” Hüseyin Oktar. (Kişisel iletişim, 17 Nisan 2022).

Bardakçı, (1995) ‘Refik Fersan ve Hatıraları’ adlı kitabında Fahire Fersan için şöyle bir hadiseden bahsetmektedir: “1924 Nisan ayında, Fahire ve çocukların kızamık çıkardılar. Hepsi, kırk derece ateşle yatıyordu. Rahmi Bey de Fahire’nin çocuklarıyla birlikte son derece rahatsız bir halde yatmalarına tahammül edemiyordu. Hastaların odasından çıkıp salona geldiği zaman Rahmi Bey, ‘Fahire ’ye bir şarkı yaptım... benim hatıram olarak kalsın...’ dedi ve Hisarbuselik ‘ten bestelediği şu şarkının notasını, bana yazdırdı:

- Bir nev-civansın, şuh-i cihansın / Ruh-i revansın, sinemde cansın / Canda nihansın, nur-i iyansın”(Bardakçı, 1995:128,129).

Gazete Ege’de yazan Merhum Avni Anıl, Fahire Fersan’ın ölümünden sonra Reşit çağından biz yazı paylaşmasını rica etmiştir. Reşit Çağın yazısında “Bestesine ilham verecek kadar büyükleri tarafından da takdir görüp sevilen Fahire Fersan’ı sevgiyle ve hüznle Zincirli Kuyu’ndaki aile kabristanına uğurladılar ve ebedi istirahatgahına tevdi ettiler. O artık çok sevdiği eşi ve evlatlarının yanında, yakın sanat arkadaşı Münir Nureddin Selçuk ile hocası Tanburi Cemil Bey ve diğer üstatların arasında idi. Bıraktığı büyük boşlukta hoş sedası hiç unutulmayacak” satırlarını Gazete de yayımlanması için Avni Anıl’a göndermiştir. (Reşit Çağın, Kişisel Arşiv: 2022).

“Ankara ve İstanbul Radyo’larında uzun yıllar süren hizmetlerini, gördükleri vefasızlıkları, uğradıkları haksızlıkları, Refik Bey’in sabahlara kadar Hamparsum notalarını günümüz notasına çevirişini ve sonradan başkalarının sahiplenişini sırası geldiğinde sitemle anlatırdı. Vecdi Bey’in cenazesini İstanbul Radyosu’na götürdüğümüzde Muzaffer Birtan ve birkaç kişinin kapı önüne çıkıp duaya katıldığını anlatmıştım. Bana, ‘Ben öldüğüm zaman katiyen Radyoya götürmeyin’ diye vasiyet etmişti. Öyle de yaptık” (Reşit Çağın, Kişisel Arşiv: 2022).

Cenazeye katılan zevattan bazıları:

Erol Sayan, Özdemir Erdoğan, Cüneyt Kosal, Muzaffer Birtan, Nihat Doğu, Doğan Ergin, Ethem Ruhi Üngör, Nezih Uzel, Yılmaz Özer, Sadun Aksüt, Afife Ediboğlu, Nevzat Atlı, İnci Çayırılı, Mutlu Torun, Ruhi Ayangil, Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, Orhan Nasuhioğlu, Murat Bardakçı, Süha Özgermi. (Reşit Çağın, kişisel arşiv: 2022).



Resim 14. Fahire Fersan'ın mezarı. (Çağın,2022).

FAHİRE FERSAN'A

*Yaşadığı yıllar bir asırdan üç noksandı.
Mevlâna'nın bendesiydi, kâmil bir insandı.
Suskun kemeçesiyle şimdi toprağa giden.
İstanbul hanımefendisi Fahire Fersan'dı.*

*Reşit Çağın
03.01.1997
Ankara*

(Reşit Çağın, kişisel arşiv: 2022).

2.4. Klasik Türk Müziğinde Klasik Kemeñçe İcracılığı

Türk Müziğinin en önemli yaylı sazlarından olan Klasik Kemeñçe Osmanlı saraylarından günümüze pek çok önemli isimler kazandırmıştır. Bilhassa Vasilaki ve Tanburi Cemil Bey ile daha da anlam kazanan kemeñçe Türk Müziği'ndeki yerini korumuş ve günümüz icrasına da katkı sağlamışlardır. Dönemin müzik anlayışı ile o zamanlardan günümüze dek icracılar kendi üslup ve tavırlarını kemeñçeye eklemişlerdir. Fakat tavrı denildiğinde kuşkusuz akla ilk gelen isim Cemil Bey'dir. Klasik kemeñçe çalan hemen hemen her icracı Tanburi Cemil Bey'i dinlemiş ve onun teknik ve tavrını icrasına eklemiştir. Hatta Türk Musikisi Saz icracılarının her biri Cemil Bey'in tavrını kendi icralarına ekol olarak almıştır diyebiliriz. Günümüze kadar ulaşan en eski Klasik Kemeñçe kayıtları Cemil Bey'indir. Vasilaki'nin kovanlara çaldığı bilinir fakat günümüze kadar gelememiştir.

“Tanburi Cemil Bey'den önceki kemeñçe icracılarının isimlerinin tam olarak tespit edilememekle beraber, Vasilaki'ye kadar bilinen birkaç isim şöyledir; (Eruzun, 1997:6,7).

- Enderuni Tahir Ağa (II. Sultan Mahmut Ağa devrinde yaşamıştır). (R. Ferit Kam'dan).
- Mah-i Ruhsar Kalfa (Sultan Abdülaziz Kalfalarından). (G. Osmanoğlu'ndan).
- Andelib Kalfa (Abdülhamid'in Kalfalarından).
- Nikolaki
- Vasilaki” (Eruzun, 1997:6,7).

2.4.1. Vasilaki

Müziğe küçük yaşlarda panayır ve meyhanelerde klarnet çalarak başlayan Rum asıllı sanatçı, İstanbul'un fasıl icralarında aranan bir sazende olmuştur. 3 adet Peşrev ve 1 adet saz semaileri olan icracı bir de aranağme bestelemiştir. (Sözer, 1964: 218). Abileri Andon ve Civan'dan musiki bilgilerini öğrenen ve o dönemler büyük itibar gören Vasilaki, Klasik Kemeñçede önemli icracılar arasında yerini almıştır. Kabasaz ve yay icralarında Cemil'den üstün olduğu bilinen sanatçı kemeñçe ye yeni bir icra anlayışı getirdiği bilinmektedir. Tanburi Cemil Bey'in bile hayranlık duyduğu Vasilaki, plak dönemine yetişememiş kovanlara çaldığı bilinmektedir. (Öztuna, 1990:477).

Mes'ud Cemil, (2021) “Tanburi Cemil'in Hayatı” adlı kitabında Mahmud Demirhan Bey'in gönderdiği mektubunda şu satırları yazmıştır; “Vasil'in hatime-i

hayatına kadar minnet ve sanat borcu hissiyle yanından ayırmadığı arkadaşı ve üstadı lavtacı Andon ve Hristo ile beraber çaldıkları köçekçelere, koşma ve destanlara, tavşanlara adeta gönül vermişti. Yüzünde münceli, takdirkar bir tebessümden yayılan hafif bir zevk ferahlığı içinde, tanburla o da refakat ederdi. Vasil bu parçaları çalarken, kemençenin rast girişini çargâh perdesine çekerek bin türlü kıvrak ve oynak hareketler yapardı. Cemil de buna bayılırdı ve bi'n-netice mutlaka Vasil'in elini öpmeğe çalışırdı” (Cemil, 2021:130).

Nazmi Özalp (2000) Türk Musikisi Tarihi adlı kitabında Ruşen Ferid Kam Vasil için şu satırları yazmıştır: “Kemençeci Vasil kendini dinlemek bahtiyarlığına erenler tarafından her zaman aynı hararet ve heyecanla övülür. Büyük dahi Tanburi Cemil merhum, onun (Müntehabat-ı Musikiye) serisi arasında neşrettiği kürdilihicazkar peşrevinin baş tarafına (Kemençe üstad-ı bi-naziri) ibaresini koymuştu. Cemil'in bu takdirkar sözleri Vasil'in isim ve hatırası etrafında bir hale gibi ebediyen parlayıp duracaktır” (Özalp, 2000:380).

2.4.2. Tanburi Cemil Bey

1873 yılında İstanbul'da doğan Cemil Bey, küçük yaşlarında müziğe başlamış ve abisi Ahmed Bey'den nazariyat, kemani Aleksan'dan Batı notalarını ve Hamparsum öğrendiği bilinmektedir. Fazlaca istidatlı olduğundan Cemil Bey, önce keman ve kanunla başlayıp sonraları ömrünün sonuna kadar bırakmadığı iki sazı Tanbur ve Klasik kemençesi ile bütünleşmiştir. Musikiye fazlaca kabiliyeti olan Cemil Bey, Türk Musikisi için son derece önemli bir rol oynamış saz müziğinde yeni, modern bir tarz ve yorum getirerek önemli rol oynamıştır. Özellikle ders aldığı bir hocası olmamıştır. (Aksüt, 1993:242,247).

Zeki Yılmaz'ın (2013) “Tanburi Cemil Bey” adlı kitabında Neyzen Niyazi Sayın anlatıyor:

“Cemil Bey, bizim musikimizin önderidir, dâhisidir. İki ses arasındaki münasebetin güzelliğini, ekmeliyetini (olgunluk – kusursuzluk) Cemil Bey de bulabiliriz. Bir Türk Musikisi metodu yazılsa, yeniden Cemil Bey'in bastığı perdelere istinaden öyle bir metot yazılması bence en doğrusu olur. Tanburi Cemil Bey plaklardan dinlediğimiz kadarı ile değişik akortlardan çalmış. Akordu biraz çekiyor. Bolahenkden biraz tize çekmiş. Bazı değişiklikler yapmış. Gerek tanbur gerekse kemençe de Bolahenk de biraz çekerseniz daha güzel söyler, daha güzel ses alırsınız. Bu nedenle

çektğini tahmin ediyorum.” (Yılmaz, 2013:93,95). Mevcut kayıtlarda bulunan plaklarından yola çıkılarak kemençe ile çaldığı parçalar ve taksimler analiz edildiğinde, iki elin ustalıklı hâkim olunduğu bir icra görülmektedir. Kemençe yayındaki uyum ve kıvraklığıyla da bilenen Cemil, hayranlık duyulan bir icracı olmuştur. (Açın, 2001:208). Cemil Bey’in icralarından yola çıkarak kemençe sazında tiz perdelerdeki hakimiyeti ve aralıkları ustalıklı icra etmesi sazındaki ustalığını kanıtlar niteliktedir. Cemil Bey Türk Müziğine gerek teknik özellikleri gerekse icraya kattığı kompozisyon ve üstün yay hakimiyeti ile yeni bir anlayış ve üslup kazandırmıştır. (Özdemir, 2007:29). Yazılı ve işitsel kaynaklarda Cemil Bey’in birçok enstrüman ile icrada bulunduğu fakat son zamanlarını Klasik kemençeye daha önem vererek icra ettiği bilinmektedir. Mevcut kaynaklardan yola çıkarak Cemil Bey’in hocası Vasil’den etkilendiği görülmüştür. Fakat Cemil Bey tavrı Vasil’den önce ve Vasil’den sonra diye ikiye ayrılır demek yanlış olmaz. Vasil’in tavrını daha da güzelleştirip kendi üslup ve bugün ki Cemil Bey tavrını ortaya çıkaran Cemil Bey kemençeye yeni bir icra anlayışı kazandırmıştır. Cemil Bey’in kemençe icrası tamamen yenilikçi bir tavidir. Kırık yay ve uzun yay denilen teknikleri Klasik kemençeye kazandıran Cemil Bey’in klasik kemençe icrası bugün ki üslup ve tavrı ile birçok kemençe icracısı için ekol olmuştur. Cemil Bey’in Klasik kemençe icrasına bir de sazındaki kıvraklık, makam hakimiyeti, çabukluk (ajilite) usul ve üslup gibi kavramları da kazandırdığı bilinmektedir. Tanburi Cemil Bey’in öğrencileri ve Cemil Bey’den sonra gelen Klasik Kemençe icracıları her birini teker teker ayrıntılı olarak ele alırsak da bu üslup ve tavrı devam ettirmişlerdir diyebiliriz. Mesud Cemil, Ruşen Ferid Kam, Cüneyd Orhon, Kemal Niyazi Seyhun, Nihat Doğu, Hadiye Ötügen, Samiye Morkaya, Haluk Recai, İhsan Özgen gibi icracılarında Tanburi Cemil Bey’in icra anlayışını devam ettirdiği görülmüştür.

Mesud Cemil’in babasından sadece kemençe dersleri aldığı bilinmektedir. Fakat Mesud Cemil’in günümüze kadar ulaşan Kemençe kayıtları yok denilecek kadar az olduğu bilinmektedir.

2.4.3. Kemal Niyazi Seyhun

Genç yaşlarda kemana, sonrasında hocası olmadan kendi kendine Klasik kemençeye başladığı bilinen Seyhun, daha sonraları İstanbul Radyosu ve Konservatuvarında çalışmıştır. (Öztuna, 1990: 301). “Kemal Niyazi Bey, Kemani Ağa, Kanuni Garbis Efendi, Tophaneli Sabri Bey, Üsküdarlı Santuri Ziya Bey gibi

üstatlardan makam ve usul dersleri alarak musikideki bilgisini arttırmış, bilhassa Udi Nevres Bey'in tesiri altında kalmıştır. Ömrünü kemençesine vakfeden üstad, hayatında hiç evlenmemiş, daima bekar yaşamış, mütevazi bir sanatkardı. Yalnız Münir Nureddin Selçuk'un konserlerinde sahneye çıkmıştır. Kemençe icrakârlığının da Vasil'den sonra Anastas, Aleko ve Sotiri ayarında bir virtüözdü. Batı müziği ile de ilgilenirdi. Kemençesi ile bunu icraya muktedirdi. Türk Musikisi 'ne yıllar boyu hizmet etmiş ve yine uzun yıllar İstanbul Radyosu'nda çalışmış, pek çok da öğrenci yetiştirmiştir” (Önüter, 1989: 19,20). Günümüze çok fazla kaydı ulaşmayan Seyhun, kayıtları dinlenildiğinde sakin, sükûnetli ve uzun yay çekişleri ile kendine has bir icraya sahip olduğu görülmektedir.

2.4.4. Aleko Bacanos

1900'lü zamanların bilinen en meşhur Rum asıllı 3 Kemençe icracısından biri olan bestekar ve sanatçı Bacanos, aile de herkesin müzisyen olma sebebi ile iç içe müzikle iç içe büyümüştür. Fasıllar da Kemençe çalarak tanınmasına vesile olan Bacanos, müziğe ilk olarak keman çalarak başlamıştır. Birçok plak kaydı ve soliste eşlik ettiği bilinen sanatçınının 13 sözlü eseri olduğu bilinmektedir. (Eruzun, 2019: 330). Klasik üslubun dışında piyasa kemençecisi olarak bilinen Bacanos, İstanbul Radyosunda görev yapmıştır. Fasılların aranan ve çok tutulan kemençe icracısı olmuştur. (Klasik Musiki, 2015).

2.4.5. Kemençeci Anastas

Rum asıllı ve aynı zamanda Kemençeci Vasil'in çırağı olarak bilinen Anastas, Tanburi Cemil'in etkisinde kaldığı söylenir. Döneminin en iyi piyasa sazları arasında temiz ve süslü bir çalımını olan icracı, bestekarlıkla uğraşmamış ve taksim plakları doldurmamıştır. (Özalp, 2000: 387). Kazım Erdoğan 'ya kemençe öğrettiği bilinen icracı, Plağa Nihavent, Hüzzam ve Uşşak Taksimler çalmıştır. (Öztuna, 1990: 61).

2.4.6. Ruşen Ferid Kam

İstanbul'da doğan ve ölen Klasik kemençe sanatçısı Ruşen Ferid Kam, 14 yaşından itibaren Mes'ud Cemil'in en yakın arkadaşı olmuştur. Arel'in ve Ezgi'nin öğrencisi olan Ruşen Ferid, Cemil Bey ve Vasil'den sonra bilinen en iyi kemençe virtüözüdür. Ankara Radyosunda müdürlük görevini de yürüten Kam Özellikle Mes'ud

Cemil ile plaklara çalmış sonrasında kemençeyi bırakmış ve hiç öğrenci yetiştirmemiştir. (Öztuna, 1990: 419,420).

Cemil Bey'den sonra Türk Musikisi'nde yetişmiş en önemli icracılardan biri olduğunu dile getiren Ahmet Şahin Ak (2009), Ruşen Ferid'in üstün nazariyat bilgisi, makamların seyir özellikleri ile haklı bir üne sahip olduğunu dile getirmiştir. Kemençe de sakin ve ölçülü bir icra sergileyen Ruşen Ferid uzun yay kullanması ile de bilinirdi. Kemençe dışında viyolonsel, Ud, rebap ve lavta gibi sazları da çalardı. Hicazkar makamında, Türk aksağı usulünde bir şarkı bestelediği bilinmektedir. (Ak, 2009: 397).

Cemil Bey'in plaklarını dinleyerek onun sanatını kavrayan Ruşen Ferid Kam, kemençeyi Mesud Cemil'den öğrenmiştir. Dinlenen kayıtlarda geleneksel bir icraya sahip olduğu görülen Ruşen Kam, Cemil Bey gibi tiz bölgelerdeki perde hakimiyetinin üstesinden geldiği görülmektedir. Ruşen Ferid, Cemil Bey'in aksine icralarında daha uzun yay kullanmıştır. Sazını, Cemil Bey'in icrasındaki kıvraklığın aksine daha sakin bir üslupla çaldığı görülmektedir.

1952 yılında Mes'ud Cemil'in (40. Sanat yılı) jübile defterine şu sözleri yazmıştır: "Fuad Efendi'nin ve senin tavsiye ve ısrarlarınızla kemanı bırakıp, Cemil'in Andelip adını taktığı kemençesiyle ki otuz bu kadar sene sonra bu saza tekrar kavuşmakla mebde ve mead sırrına ermiş bulunuyorum, bu saza başladım. İlk verdiğim dersler: Yay böyle tutulacak, tellere parmakla değil tırnakla basılacak... Akordu yegâh, rast, neva... Ve nihayet tavrı... Kemençe tavrı... Kemanla karıştırmamak lazım..." (Yılmaz, 2013: 240).

2.4.7. Haluk Menemencioğlu (Recai)

İstanbul'un Üsküdar semtinde doğan sanatçı aynı zamanda bestekar ve çalgı yapımcısıdır. Müziğe küçük yaşlarda keman çalarak başlayan Haluk Recai sonrasında hiç ders almadan kendi kendine Klasik kemençe çalmaya başlamıştır. Süslü, çok geçkili bir çalış çalışı vardı. 1950'de kemençe sanatçısı olarak İstanbul Radyosu'na girdi ve 1971'de radyodan emekli olmuştur. Şevk-ı Serab adıyla bir makam terkip etti. 1932'den itibaren bestekarlığa başladı. Değerli kemençe ve tanburlar yapmış, bozulan eski sazları çok iyi tamir etmiş, minyatür sazlar imal eylemiştir. (Öztuna, 1990: 44).

Cüneyd Orhon ise, Haluk Recai ile ilgili sorulan bir soruya: Nazariyat bilmezdi fakat makam bilgisi çok iyi ve eşsiz bir kemençe icrası vardı. Yay hakimiyeti kuvvetli

ve icrasıyla beni çok etkileyen bir kemençeci idi. (Aksoy, 2009:304). Şeklinde cevap vererek onun icracılığı konusunda bilgi vermiştir.” (Aktaran: İnanç, 2013: 6).

2.4.8. Cüneyd Orhon

İstanbul’da doğan sanatçı, 1949 yılında Güzel Sanatlar Akademisi İç Mimarî Bölümü Yüksek kısmından mezun oldu. Kemal Niyazi Seyhun’un öğrencisi olan Cüneyd Orhon, Üsküdar Musiki Cemiyetinde de repertuar ve usul dersleri almıştır. İlk olarak İstanbul Radyosunda çalışan Orhon, sonrasında Ankara ve İzmir Radyosunda göreve başlamıştır. Çevresinden gördüğü alaka sebebiyle kendisini tamamen musikiye adayan ve ilk defa büyük sanatkâr Münir Nureddin Selçuk’un konserlerine iştirak etmek suretiyle profesyonel musiki hayatına atıldı. TRT’nin kurulmasıyla birlikte burada kemençe icracısı ve idarecilik gibi görevlerde olduğu da bilinmektedir. (Önüter, 1989:12,13).

Dilber Ersu, (2006) Cüneyd Orhon ile yapılan kişisel görüşmesinde şu bilgileri aktarmıştır: “O zamanlar bana Musikiyi öğretebilecek en iyi hocanın Kemal Niyazi Seyhun olduğunu söylediler, bende iki yıl boyunca hocadan ders aldım. Hocamın kemençe icrasına hayrandım ve onun gibi çalabilme gayreti içerisindeydim. Bu süre zarfında kemençe icracılarını da yavaş yavaş tanımaya başladım. Ankara Radyosu’nda Ruşen Ferid’i dinledim ve kemençe icrası beni çok etkilemişti. Ankara Radyosu’nda göreve başladıktan sonra Ruşen Ferid ile birlikte icralarda bulundum. Benim için Cemil Bey’den sonra hayranlık duyduğum en büyük kemençeci Ruşen Ferid Kam’dır” (Ersu, 2006:35,36).

Cüneyd Orhon, Saadettin Arel’in başlattığı kemençe beşlemesine öncü olmuş ve kemençeye dördüncü teli eklemiştir. Uzun yay tekniğini sık kullanan kemençe icracılarımızdandır. Tiz karakterli bir tonu tercih eden Cüneyd Orhon, Kemençelerine keman telleri kullanıp bilinen bağırşak telli sazlara göre daha zayıf bir tını ortaya çıkardığı bilinir. (Halili, 2011:36).

2.4.9. İhsan Özgen

“Babası Sabri Bey’in memuriyeti dolayısıyla Urfa, Adana, Kilis, Ankara’da bulunan İhsan Özgen, İlk ve Ortaokulu Kilis’te, liseyi Ankara’da, Üniversiteyi de İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi’nde bitirmiştir. Küçük yaşlardaki müziğe olan merakı babasına ait enstrümanları eline almasıyla başlayan Özgen, ilk eline aldığı saz 5

yaşlarında kanun olmuş, sonrasında bağlama ve sırasıyla ut, kemana merak sarmıştır. Daha sonrasında lise yıllarında, önce Tanbur sonrasında Klasik Kemeñçe başlamıştır. Kemeñçe sazını ilk olarak Malatya da Enver Bey'den öğrenen İhsan Özgen, Üniversite yıllarında İstanbul Radyosuna Tanbur ile girmiştir. Ankara Radyosu'nda Kemeñçe sazının eksikliğinden dolayı Radyo da Kemeñçevi olarak görev almıştır. Çaldığı enstrümanlar ve müzik anlayışı ile Cemil Bey ekolünü benimseyen İhsan Özgen, o zamanlar kendisinden küçük Tanburi Cemil diye bahsedilmesine neden olmuştur. Kemeñçe sazı ile sürekli bir yenilik arayışı içinde olan sanatçı, tellerde yeni ve çok ileri pozisyonlar bulup öğrencilerine tatbik ettirmiştir. Ankara Radyosunda görev alırken, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarına öğretim üyeliği yapmak üzere İstanbul'a yerleşmiştir. Hem de burada İstanbul Radyosunda görev almıştır. Son zamanlarda Viyolonsel sazı ile de ilgilenen sanatçı, Radyodan ayrılıp Konservatuvardaki görevine ağırlık vermiştir. (Önüter, 1989: 17,18).

2.5.Kemeñçe İcracılığında Kullanılan Süsleme Teknikleri

Süsleme elemanları, sözlü-sözsüz Türk Makam Musikisi icrasında önemli bir yere sahiptir. Klasik kemeñçe de diğer yaylı enstrümanlar gibi çeşitli süslemeler yapılan bir sazdır fakat, ses sahası diğer enstrümanlara göre kısıtlı olduğundan bazı süsleme teknikleri Klasik Kemeñçe sazı için uygunluk göstermez. Öyle ki bazı süsleme elemanları tiz bölgelerde uygulandığında zayıf ve istenilen perdeyi vermekte güçlük çekildiği görülür. Klasik Kemeñçe icracılığında kullanılan süsleme tekniklerini şöyledir:

2.5.1 Çarpma

Sekizlik nota üzerinde eğimli bir çizgi ile gösterilir. Mızrapla ya da parmak ile yapılan değerini asıl notadan yahut önceden alan süsleme tekniğidir. (Yahya, 1993: 96).

Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma: Türk Makam Müziği'nde fazla kullanılmayan bu çarpmalar, asıl nota ileri itilerek çarpma notası kuvvetli zamana gelir. Kısaca çarpma notası kuvvetli, gerçek nota zayıf çalınır. (Yahya 1993: 97).

Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma: Türk Makam Müziği'nde sıkça rastladığımız bu çarpmalar, asıl notadan sonraki zayıf zamana düşer ve vurgu yapmadan çalınır. (Yahya, 1993: 99).



Şekil 8. Çarpma. (Kaya, 2021: 10).

Türk Makam Müziği'nde kullanılan bu süsleme tekniği değerini kendinden önceki ya da sonraki notadan alır. (Özbilen, 2007: 13,16). (Aktaran: Durgutlu, 2013: 24).



Şekil 3. 2: Çift Çarpma

Şekil 9. Çift Çarpma. (Durgutlu, 2013: 24,25).

2.5.2. Vibrato

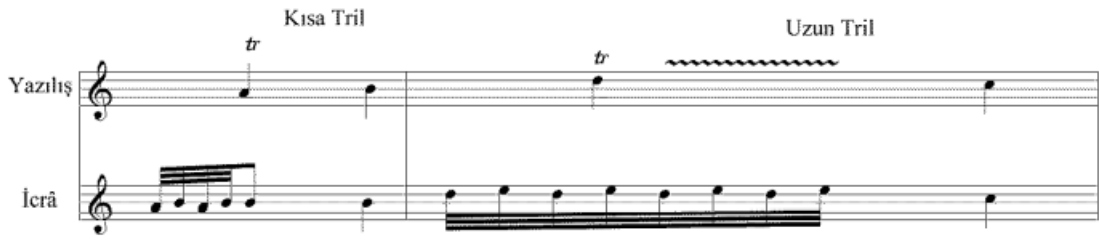
Latince bir kelime olan Vibrato kelimesi her dilde titreşim, titretmek gibi anlamlara gelmektedir. Keman, Lavta, Ud, Kemeñçe, Viyolonsel, Viyola gibi telli ve yaylı sazlarda uşe üzerinde kapatılan sesin ileri-geri hareketleri ve elin bilekten alınması ile meydana gelir. (Aksak, 2014:75). Batı müziğinde kullanıldığı her dönemde farklı duygularla ifade edilen Vibrato tekniğı Türk Makam Müziğı'nde icraya dayalı bir süsleme tekniğidir.



Şekil 10. Vibrato. (Varış, 2011: 167).

2.5.3 Trill

Titreme anlamına gelen Trill, İtalyanca bir kelimedir. Özellikle Türk Makam Müziği'nde üzerine konulduğu notayı yarım, ya da artık ikili aralığında bir üst sesle değiştirerek tekrarlayan bir süsleme elemanıdır. Parçanın ritmine göre Trill hızı ayarlanır. 'tr' ile gösterilir. (Yahya, 1993:102,103). Klasik Türk Müziği'nde sık kullanılan süsleme elemanlarından biridir.



Şekil 3.5: Tril

Şekil 11. Trill. (Durgutlu, 2013: 26).

2.5.4 Legato

Birlikte, bağlı çalma anlamına gelir. Ses ve çalgı müziğinde, notaların kesintisiz birbirini izlemeleri gereken yerleri belirtir. Yaylı çalgılarda tek yayda, ses icracılığında tek solukta, üflemeli çalgılarda ise soluk almadan kullanılan süsleme tekniğidir. (Sözer, 2021: 140).

Nota üzerinde bağ işareti ile gösterilir. Yaylı sazlarda çok kullanılan bu teknik, çıkıcı ve inici yay hareketleri ile telin üzerinden kalkmadan süreklilik sağlanan bir süsleme tekniğidir. Birden fazla notayı tek yayda kullanma tekniğidir. (Özdemir, 2007: 13).

Legato Flüt

Sevda Özdemir



Şekil 12. Legato. (Özdemir, 2007: 13).

2.5.5 Glissando

İki nota arasında hızlı bir geçiş hareketidir. Oktav atlayışı gibi icralarda da sık kullanılır. (Özbilen, 2007: 17). Klasik kemençe de tuşe üzerinde parmak kalkmadan ileri veya geri hareketlerle kaydırma tekniğidir. Nota üzerinde yatık bir çizgi ile gösterilir. (Özdemir, 2007:17).



Şekil 13. Glissando Tekniği. (Özdemir, 2007:17).

2.5.6 Staccato

İtalyanca kökenli bir kelimedir. Legato tekniğinin aksine, kesik kesik çalma tekniğidir. Notanın altında ya da üstünde nokta (.) işreti ile gösterilir. (Araboğlu, 2011: 58).

Örnek:80



Şekil 14. Staccato. (Araboğlu, 2011: 59).

2.5.7 Pizzicato

Tellerin parmakla hafif bir kuvvet uygulayarak kesik bir biçimde çalınmasıdır. 'pizz' kısaltması ile gösterilir.



Şekil 15. Pizzicato Tekniği. (Kocaili, 2022: 46).

2.5.8 Puandorg

Üzerine konulduğu notanın istenilen süre kadar çalınmasını ifade eder. Genel olarak ölçünün en sonundaki notanın üzerinde gösterilir.



Şekil 16. Puandorg

2.6. İlgili Yayınlar ve Araştırmalar

Bu bölümde konuyla ilgili yapılan araştırmalar incelendiğinde:

Aslıhan Eruzun (1997) tarafından hazırlanan “Tanburi Cemil Bey’in kemençe ile eser icrası üzerine bir çalışma (icra-nota farklılığı)” adlı yüksek lisans tezinde, Cemil Bey’den önceki kemençe icrasına değinilmiş, Cemil Bey’in hayatı ve kemençe icrası hakkında bilgiler verilip, icra ettiği saz eserleri teknik, üslup ve tavır olarak incelenmiş, günümüze kadar ulaşan eserlerinden bahsedilmiştir. Bunun yanı sıra icra-nota farklılığı incelenmiş ve gösterilmiş ve sonuca bağlanmıştır.

Aslıhan Eruzun (2006) tarafından hazırlanan “Üç Telli Klasik Kemençe Eğitimine İlişkin Bir Yöntem” isimli sanatta yeterlilik tezinde, klasik kemençenin yapısı ile ilgili temel bilgiler verildikten sonra üç telli kemençede egzersizler ve yay hakimiyeti çalışmaları yapılmış etütlerle desteklendirilmiştir. Ayrıca kemençede kullanılan bazı süsleme teknikleri ele alınmıştır. Bu etütlerle ilgili üç aşamada çalışma yapılması ile öğrenciler üzerinde fayda sağlaması amaçlanmıştır.

Emrah Tuncel (2008) tarafından hazırlanan “Klasik Kemençe Sazında Pozisyon ve Yay Bağlarının İncelenmesi (Saz Semaisi, Peşrev ve Zeybek Formları Üzerinde Parmak Pozisyonları ve Yay Bağları Uygulanarak Bu Çalışmanın Klasik Kemençe Sazına Getireceği Faydaların Belirlenmesi)” isimli yüksek lisans tezinde, Klasik kemençe tarihi hakkında bilgi verildikten sonra kemençe icrasındaki parmak pozisyonları ve yay bağları konularına değinilmiştir. Bu konuda metod eksikliğinin tamamlanması önerilerek yapılan çalışmalar doğrultusunda uygun ve doğru olan icra tekniğinin ortaya çıktığı sonucuna varılmıştır.

Fatma Önüter (1989) tarafından hazırlanan “Kemençenin Tarihi Gelişimi, Kemençe Üzerinde Araştırma ve Düşünceler” adlı yüksek lisans tezinde, Kemençenin tarihi ve teknik yapısı ele alındıktan sonra; Aleko Bacanos, Anastas, Cemil Bey, Cüneyd Orhon, Ekrem Erdoğan, Fahire Fersan, Hadiye Ötügen, Haldun Menemencioğlu, Hasan Fehmi Mutel, İhsan Özgen, Kamuran Erdoğan, Kemal Niyazi Seyhun, Nihat Doğu, Nikolaki, Reşat Uca, Ruşen Ferit Kan, Vasilaki, Ziyaeddin Erdoğan, Dr. Mehmet Nazmi Özalp gibi kıymetli sanatçıların hayatları hakkında bilgi verilmiştir. Diğer sazlara göre sonradan gelişen kemençenin Türk Müziği orkestralarında yerini bulmasının gerekliliği belirtilmiştir.

Gözde Çolakoğlu (2008) tarafından hazırlanan “Anadolu’dan Balkanlara Armudi Biçimdeki Kemençeler: Tarih, Teknik ve Geleneksel İcrasına İlişkin Karşılaştırmalı Analiz” adlı doktora tezinde, kemençenin geçmişten günümüze geçirdiği değişiklikler, yapısı, ses sahası ve geleneksel icrasına değinilmiş, incelenmiş, araştırılmış ve sonuca bağlanmıştır.

Murat Bardakçı (1995) tarafından yazılan Refik Bey (Refik Fersan ve Hatırları) adlı kitabında, Refik Bey ve Fahire Hanım’ın anılarından ve sanat hayatından bahsedilerek bilgi verilmiştir.

Sevda Özdemir (2007) tarafından hazırlanan “Klasik Kemençe ’de Geleneksel İcra Teknikleri Üzerine Bir Araştırma” isimli yüksek lisans tezinde, klasik kemençe hakkında bilgi verildikten sonra, sağ-sol el teknikleri üzerinde çalışmalar yapılmış, klasik kemençede kullanılan süsleme ve nota dışı icra teknikleri hakkında bilgi verilmiştir. Ayrıca bu süsleme teknikleri ile ilgili etütler yazılmıştır. Ve Tanburi Cemil Bey, Kemal Niyazi Seyhun, Cüneyd Orhon ve İhsan Özgen’in icraları nota dışı icra teknikleri bakımından analiz edilmiştir.

Sevda Sever (2008) tarafından hazırlanan “Tanburi Cemil Bey’in Klasik Kemençe ile Eser İcrasının Özellikleri” adlı yüksek lisans tezinde, Tanburi Cemil Bey’in hayatı ve klasik kemençe ile icra ettiği bazı eserlerde yaptığı süslemeler, icra sırasında yazılı notadan yarattığı farklılıklar incelenmiş ve Cemil Bey’in hem kendi besteleri hem de diğer bestekarların eserlerini nasıl icra ettiği araştırılarak sonuca varılmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, doküman tarama modeli kullanılmıştır. İncelenen 4 adet Saz Semaisi, 1 adet Peşrev ve 3 adet Taksimlerin ses kayıtları Giovanni Cem Çoker'in kişisel arşivinden alınmıştır. İcra-nota farklılıkların belirlenmesinde ise Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu nota arşivinden yararlanılmıştır.

Tarama Modeli: Bu model geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışır. (Karasar, 2017: 109).

Yukarıdaki bilgiler doğrultusunda ülkemizde Klasik Kemençe icrasında öne çıkmış olan eğitimci ve sanatçı olan beş uzmanın görüşüne başvurulmuştur. Aşağıda söz konusu uzmanların isimleri verilmiştir.

1. Derya Türkan
2. Emrah Tuncel
3. Emre Erdal
4. Fikret Karakaya
5. Nağme Yarkın

3.4. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, Fahire Fersan'ın Refik Fersan ile birlikte icra etmiş olduğu 5 adet saz eseri ve 3 adet taksimi oluşturmaktadır. Örneklemine ise; Fahire Fersan'ın ulaşılabilmiş Plak kayıtları ve Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Dokümantasyon Merkezi'ne kayıt olmuş yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlilik tezleri, yayınlanmış makalelerden oluşmaktadır.

3.5. Veri Toplama Teknikleri

Bu araştırmada, analiz edilecek eserleri tespit etmek amacıyla Nitel Araştırma Yöntemlerinden; Belge Tarama, Doküman İncelemesi ve İçerik Analizinden faydalanılmıştır.

Devlet Kütüphaneleri, Araştırma konusu ile ilgili kaynak olabilecek yayınlanmış kitaplar, makaleler, tezler, ses kayıtları, internet kayıtlarından yararlanılmıştır.

3.4. Verilerin Analizi

Bu çalışmadaki veriler analiz edilirken, Fahire Fersan'ın icra ettiği 8 adet Saz eseri kayıtları Pathe, Colombia, Sahibinin Sesi plakları ve Giovanni Cem Çoker'in kişisel ses kayıt arşivinden yararlanılmış ve söz konusu eserler Finale Nota Yazım programı kullanılarak notaya alınmıştır. Bununla beraber Fahire Fersan'ın eserler üzerinde kullanmış olduğu süsleme elemanları gösterilmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.BULGULAR

4.1.Araştırmanın birinci alt problemi olan ‘Fahire Fersan’ın Klasik Kemeñçe ile solo icra anlayışı nasıldır? Sorusuna ilişkin bulgular ve yorumlar.

Fahire Fersan aslında gayet iyi yetişmiş fakat biraz sert çalan bir kemeñçevi. Elindeki sazdan mı kaynaklanıyor yoksa çalışından mı bu özellik bunu söylemek zor. Kimseyle karışmadığı kaydını dinleyince Fahire Fersan olduğu hemen anlaşılır. Tekniği gayet sağlam fakat tizlerde çalmaktan zaman zaman kaçınıp, bir oktav aşağıdan çalmayı tercih ediyor. Fakat çaldığı zaman tizleri de gayet sağlam bir şekilde çalıyor. Belki tiz seslerden tını bakımından rahatsız oluyor bilemiyorum. şunu da söylemem lazım çok yaşlı zamanında radyo da Nejdet yaşar onun kötü çaldığını düşünüyormuş açıkçası. Gençlik zamanını bilmediği için birçok sazende hakkında böyle izlenimleri vardı. Onların plaklarını dinlemediği için, Fahire hanımın falso çaldığını söylemiştir. Ama bu haksızlıktır. Gençliğinde çaldığı plaklardan yola çıkarak falso çaldığını düşünmüyorum. Gayet sağlam çalıyor. (U1, görüşme).

Çok kudretli bir kemeñçeci bir kere. Dünya da kadın enstrümanist meselesi vardır. Fakat bunun öyle olmadığını kanıtlayan iki müzisyen görülüyor o tarihlerde. Fahire Hanım ve Vecihe Daryal bu konuda son derece öne çıkan öncü isimlerdir. Onlardan sonra kadın icracılar çıkmıştır ve bu konuda öncü olmuşlardır. (U2, görüşme).

Muhteşem. Çok iyi bir kemeñçevi. Cemil Bey’in öğrencisi zaten. Cemil Bey’in izlerini Fahire Fersan da görmek çok mümkün. Sazına ve musikiye çok hâkim. Çıkardığı ton itibari ile çok başarılı ve kendine has bir tonu var. Sazını yenmiş bir sazende (U3, görüşme).

Bu çok geniş bir soru. Özetle Tanburi Cemil’in öğrencisi. Onu bir üslup ve devam olarak tanımlayabiliriz. Kemeñçeciler arasında önemli bir yere sahip olduğunu söylemek gerek. Cemil Bey’den sonra gelen bu geleneği aktaran önemli bir kemeñçevi (U4, görüşme).

Fahire Fersan karakterinin enstrümanına oldukça yansıtan birisi. Kendine güvenen çok yetenekli ve gayet sağlam çalan bunu yayında hissettiğimiz bir kemeñçevi. Yeniliklere açık ve aslında beraber icra ettiği kişilerle arasındaki uyumla da oldukça önemli bir kemeñçevi (U4, görüşme).

4.2.Araştırmanın ikinci alt problemi olan ‘Fahire Fersan’ın Klasik Kemeñçe ile birlikte icra anlayışı nasıldır? Sorusuna ilişkin bulgular ve yorumlar.

Sanatı ve musikiyi son derece ciddiye alan bir insan bundan hiç şüphem yok. Aslında en önemlisi de bu. Mesela Refik Beyin acem aşiran saz semaisini çalmış bir kaydında kemeñçe için o kadar kolay bir eser değildir. Ama çalmıştır. Aynı şekilde başka bir kayıta Refik Talat Alpman’ın ismini hatırlamıyorum fakat zor bir eser yine aynı ekiple çalmıştır. Tereyağından kıl çeker gibi çalmıştır. Şunu da söylemek isterim Cemil Bey’in öğrencisi olmakla birlikte çalışı Cemil Bey’in çalışına benzemiyor. Büyük kaydırmalarla çalışıyor. Sanki başka birinden ders almış gibi geliyor insana açıkçası. Cemil Bey’in çalışıyla hiçbir benzerlik olmadığını söyleyebilirim. Ton bakımından da yay kullanış bakımından da benzemiyor. Fahire Hanım, Cemil Bey gibi küçük kaydırmalı değil de büyük kaydırmaları kullanıyor. Yayı sert çekiyor uzun, büyük kaydırmaları var kemeñçeden çıkan ses de sert bir ses duyuluyor. Bir de Fahire Hanım da zaman zaman gıcirtı oluyor (U1, görüşme).

Cemil Bey’in öğrencisi bir kere. Cemil Bey’den ders aldığı belli. Kırık yay, düz yay meselelerini öğrenmiş bir kemeñçevi. Köçekçe yahut longa, sirtto çalınacak, bunların çalma síteli vardır. Bunlar dans eserleri olduğu için çalış sítellerini biliyor bunlar önemli. Klasik bir eseri de nasıl icra edeceğini biliyor bunları öğrenmiş belli. Kendisine has bir tavır var. Cemil Bey ile çıkardığı tonlar aynı değil. Tabi ki Cemil Bey’in kıvrak yay hareketlerini öğrenmiş, çok sağlam perdeleri olan gayet temiz ve karakterli çalan bir kemeñçevi. Cemil Bey tınısı yok kendine has bir karakteri var (U2, görüşme).

Fahire Fersan sazının icrasında klasik anlamda bir anlayış sergiliyor. Tabi ki kendine has bazı teknik ve anlayışı var. Örneğin yay kullanımı, çarpmalar ve bilhassa Glissando. Kendine has Cemil Bey’de görmediğimiz şeyler yapıyor. İyi ya da kötü, doğru yanlış tartışılmayacak bir durumdur. İcra anlayışı kendine has, klasik üslupta bazı renkleri ve tekniği olan bir icracı (U3, görüşme).

Hem kemeñçe hem de musikimizde yer alan önemli bir sanatkâr. Tabi Refik Fersan’ında eşi olması dolayısıyla önemi büyük. Bu müziğin üslup ve tavrını sanat hayatları boyunca düstur edinmiş bir icracı. Kemeñçeviliği ve sanat yönü ile birbirine paralel bir sanatkardır (U4, görüşme).

Kendisi aslında klasik üsluba sahip bir kemençeçi. Tabii uzun zamandır tanbur ile duo çalmasından kaynaklı kendine has bir icra tekniği geliştirdiğini de söyleyebilirim. Yayın hareketleri çekerken iterken oldukça önemli mesela kuvvetli vurgularda çekerek, zayıf vurgularda iterek daha piyano çalmak gibi üsluplarımız var. Fakat sanki Fahire Fersan da tanburun mızrap tekniğini de duyabildiğimizi söyleyebilirim (U5, görüşme).

4.3.Araştırmanın üçüncü alt problemi olan ‘Fahire Fersan’ın solo ve birlikte icra anlayışı ile günümüzdeki klasik kemençe icrası arasında farklılık bulunmakta mıdır? Sorusuna ilişkin bulgular ve yorumlar.

Cemil Bey’e benzediğini söyleyemeyeceğim. Farklar yay çekişleri olduğundan bahsetmiştim. Fahire hanımın da çok kaydı maalesef çok yok. Yay vurur gibi başlatıyor tele. Bu kadar uzun kaydırmalar kimse de yok. Ziyaretine gittiğimde kemençe üzerinde uzun kaydırmaları göstermiş ikinci parmağı kaydırarak birinci parmağın boşa çıkması gibi (U1, görüşme).

Klasik kemençe icrası deyip bugün kabul ettiğimiz tavrı Tanburi Cemil Bey’in çaldığı kemençe tavrı fakat biz hep ikinci dönemini ele alıp biliyoruz. Birinci dönem icralarında Vasilaki’nin çok büyük etkisi olduğunu görüyoruz. Cemil Bey’i Cemil Bey yapan bu ikinci dönem Cemil Bey’in ileriye dönük icrasını sanat anlayışını ve bugüne kadar gelen tavrını belirleyen dönem. Fahire hanımın da bundan etkilendiğini düşünüyorum. Ayrıca Fahire Hanım hocasını tamamen taklit etmeyip üstüne koyan kendi özelliklerini ve karakterini de ortaya koyan bir kemençeçi (U2, görüşme).

O dönemki kemençeciler belli. Nasıl bu dönemde ufak tefek herkesin kendine has bir tavrı olsa da belirli bir kaynaktan etkilenmiş icra anlayışı var o zaman da öyle. O dönemde yaşadığı kemençeviler ile kıyaslandığında tabii ki o dönemki üslup ve tavrı icra ediyor (U3, görüşme).

Fahire Fersan’dan önce geçmişte elimizde Cemil Bey’in kayıtları var. Cemil Bey’den bir kemençe tavrı ona aktarılmış. Cemil Beyden önce hocası Vasilaki de bu tavrı vardı ki o da mutlaka öğrencilerine aktarmış. Aslında tam olarak net bir şey söyleyemeyiz. Önce Cemil Bey’i ele almak gerekir. Cemil Bey icrası diye ele almak gerekir. Buna doğru ya da yanlış diyemeyiz fakat kendinden önceki icralarla büyük farklar sergilediğini söyleyemeyiz. Mutlaka izler taşıyor (U4, görüşme).

Geçmiş derken bu ucu çok açık bir soru. Fakat Fahire Fersan'ın tabi ki kendi icrasının klasik olduğunu söyleyebiliriz (U5, görüşme).

4.4. Araştırmanın dördüncü alt problemi olan Fahire Fersan'ın icra anlayışı geçmiş ve günümüz icra anlayışına göre farklılık içermekte midir? Sorusuna ilişkin bulgular ve yorumlar.

O dönemde Fahire Hanım gibi çalan başka bir kemençevi tanımıyorum. Fahire hanım sert ve erkeksi bir çalışla diğer kadın kemençecilerden de ayrılıyor. O dönemdeki her kemençevinin kendine has üslup ve tavrı vardır. Tanımak bahtiyarlığına ermiş biri olarak çok asil ve zarif bir hanımefendi olduğunu söyleyebilirim. Çalışının zarif olduğunu söyleyemeyeceğim (U1, görüşme).

O dönem kimsenin aynı çizgide olduğunu düşünmüyorum. Rum kemençevilerin icra ettiklerinin dışında. Cemil bey o zamanlar kendine has kimseye benzemeyen bir yol ve tavrı ortaya koydu. Kendinden sonra gelen sadece kemençe ve tambur çalanları değil tüm müzisyenleri hatta ses icracılarını bile etkiledi. Tabi Fahire Hanımda hocasından etkilenip üstüne koyan bir kemençevi (U2, görüşme).

Kendinden önceki dönemlere baktığımızda çok fazla bir örnek yok. İcra ettiği eserlerde uzun yay çekişleri dikkat çekiyor. Uzun yay çekişlerinde yaptığı vibratolar Cemil Bey'i çok andırıyor. Ama bu vibratolar Ruşen Beyde de var. Ton olarak farklılıklar var. Fahire Hanımın daha tiz karakterli bir tonu var. Üslup olarak benzerlikler var (U3, görüşme).

Tanburi Cemil Bey ile aynı çizgide olduğunu söyleyebiliriz. O dönemleri ele alıp kaydını bildiğimiz Paraşkonun icrasına da benzediğini söylemeliyim. O dönemlerde böyle de bir icra zenginliği yoktu bundan da bahsetmeliyiz. Herkes Cemil Bey'in icrası gibi çalmaya çalışıyordu. Fahire Hanımda Cemil Bey'in öğrencisi olduğu için başka bir çizgi yoktu. Şimdiki bir kemençeciyi ele alırsak o çizgi daha da fazlalaştı. Daha farklı şeyler söyleyebiliriz. Fahire Hanım için Cemil Bey'den başka bir çizgi yoktu (U4, görüşme).

Dönem olarak 20.Yy oluyor birçok kemençevi var ve kemençevilerin popülasyon olarak arttığı bir dönem görüyoruz. Hepsinin kendine özel dokunuşları ve stilleri var. Hepsi aynı kaynaktan beslense de fakat kendi adıma ton olarak Kemal Niyazi Seyhun ve Hadiye Ötügen ile bazı benzerlikleri olduğunu söyleyebilirim (U5, görüşme).

HÜSEYİNİ SAZ SEMAİSİ

ASIL
NOTA

F.F.

ASIL
NOTA

F.F.

Detailed description: This system contains four staves of music. The first two staves are labeled 'ASIL NOTA' and 'F.F.' respectively. The third and fourth staves are also labeled 'ASIL NOTA' and 'F.F.'. The music is in 10/8 time and G major. The first system shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second system continues the melody, featuring a triplet of eighth notes in the final measure.



ASIL
NOTA

F.F.

ASIL
NOTA

F.F.

Detailed description: This system contains four staves of music. The first two staves are labeled 'ASIL NOTA' and 'F.F.'. The third and fourth staves are also labeled 'ASIL NOTA' and 'F.F.'. The music is in 10/8 time and G major. The first system of this section is marked with a double bar line and the word 'TESLİM' above it. The second system continues the melody, featuring a triplet of eighth notes in the final measure. The third system shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, with first and second endings indicated by '1' and '2' above the staff. The fourth system continues the melody, featuring glissando markings ('gliss.') above the staff.

2. HÂNE

ASIL
NOTA

2.hane

ASIL
NOTA

F.F. *gliss.* §

3. HÂNE

ASIL
NOTA

3.hane

F.F.

ASIL
NOTA

F.F. §

4. HANE YÜRÜK SEMÂİ

ASIL NOTA

F.F.

ASIL NOTA

F.F.

F.F.

Ağırlaşarak teslim döner

Lavtacı Andon'a ait olan eser Refik Fersan ve Fahire Fersan tarafından Buselik perdesi üzerinden icra edilmiştir. Mevcut notaya bağlı kalmak suretiyle icra edilen eserin 1. hanesinde Çarpma, Trill ve Glissando tekniği kullanılmıştır. 2. hanede Glissando ve Staccato, 3. hanede Trill, 4. hanede ise Çarpma ve Glissando tekniği kullanılmıştır. Bu bilgilere ilaveten hane de 1. Dolap icra edilmeden 2. Dolap icra edilmiştir.

İcra-nota farklılıkları ile ilgili olarak Zeminhanenin 2. ve 3. ölçüleri, 2. hanenin 3. ölçüsü mevcut nota ile farklılık göstermektedir. Fakat her haneden sonra icra edilen Teslimde herhangi bir farklılık bulunmamaktadır.

ACEMAŞIRAN PEŞREV

Hafif ACEMAŞIRAN PEŞREVİ Beik Fersan
(Fahire Fersan'dan alın)

ASIL
NOTA

F.F.

ASIL
NOTA

F.F.

ASIL
NOTA

F.F.

ASIL
NOTA

F.F.

ASIL
NOTA

F.F.

ASIL
NOTA

F.F.


rescym

vib.

vib.

Detailed description: This image shows a musical score with four staves. The first staff is labeled 'ASIL' and 'NOTA' and contains a melodic line with a dynamic marking 'p'. The second staff is labeled 'F.F.' and contains a melodic line with a dynamic marking 'rescym' and a 'vib.' instruction. The third staff is labeled 'ASIL' and 'NOTA' and contains a melodic line with a dynamic marking 'p'. The fourth staff is labeled 'F.F.' and contains a melodic line with a 'vib.' instruction. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

ASIL
NOTA *ci hane*



F.F. *2.Hane* vib.



ASIL
NOTA



F.F. vib. vib.



ASIL
NOTA



F.F. *tr*



ASIL
NOTA



F.F. vib.



3. *cu. Hane*

ASIL
NOTA

F.F.

3. *Hane*

ASIL
NOTA

F.F.

54

ASIL
NOTA

F.F.

58

ASIL
NOTA

F.F.

62

ASIL
NOTA

F.F.

4. *cu. Hane*

ASIL
NOTA

F.F.

4. *HANE*

ASIL
NOTA

F.F.

70

ASIL
NOTA

F.F.

75

ASIL
NOTA

F.F.

Refik Fersan'a ait olan eseri tanbur da Refik Fersan, Klasik kemençe de Fahire Fersan Piyano da Faize Hanım tarafından Kürdi perdesi üzerinden birlikte icra etmişlerdir¹. Eserin 1. hanesinde Trill, Vibrato ve Staccato tekniği kullanılmıştır. 2. hanede Trill, Vibrato ve Legato tekniği, 3. hanede Trill ve Vibrato, 4. hanede ise Trill Vibrato ve Legato tekniği kullanılmıştır.

2. hane de 1, 9, 10 ve 11. ölçülerde mevcut icra-nota farklılığı görülmüştür. 3. hanede 2,3 ve 9. ölçülerde 4. hane de ise 3 ve 11. ölçülerde icra-nota farklılığı tespit edilmiş, 12. ölçü çalınmayıp 13. ölçüye geçilmiş ve 4. hane sonunda ağırlaşarak teslim dönmüştür.

Teslimde 1. ve 2. ölçü bir oktav pest çalınmış ve sadece çarpma tekniği kullanılmıştır.

¹ Acemaşiran Peşreve diğer enstrümanlarla birlikte Çello enstrümanı da eşlik etmiştir. Fakat söz konusu enstrümanı çalan kişi bilinmemektedir. Bu konuyla ilgili olarak Çello enstrümanını çalan kişinin Mesud Cemil olması ihtimali söz konusudur.

NIKİZ SAZ SEMAİSİ

NIKİZ SAZ SEMAİSİ

AKSAK SEMAİ Refik Fersan

ASIL
NOTA

F.F.

ASIL
NOTA

F.F.

ASIL
NOTA

F.F.

TESLİM

ASIL
NOTA

F.F.

ASIL
NOTA

F.F.

İkinci Hane

ASIL
NOTA 

F.F. 

ASIL
NOTA 

F.F. 

ASIL
NOTA 

F.F. 

Üçüncü Hane

ASIL
NOTA 

F.F. 

ASIL
NOTA 

F.F. 

ASIL
NOTA 

F.F. 

HÜZZAM SAZ SEMAİSİ

Hüzzam
Semaî

Hüzzam
Saz Semaîsî

ASIL
NOTA

F.F.

ASIL
NOTA

F.F.

ASIL
NOTA

F.F.

ASIL
NOTA

F.F.

ASIL
NOTA

F.F.

ASIL
NOTA

F.F.

ASIL
NOTA

F.F.

ASIL
NOTA

F.F.

3. HANE

vib.

gliss

gliss

gliss

§

ASIL
NOTA

F.F.

ASIL
NOTA

F.F.

ASIL
NOTA

F.F.

ASIL
NOTA

F.F.

ASIL
NOTA

F.F.

4. HANE

vib.

gliss

trill

gliss

§

- 2 -

Bestesi Refik Fersan'a ait olan bu eser Hisar perdesi üzerinden icra edilmiştir. 1. hanede Çarpma ve Glissando, 2. hanede Çarpma, 3. hanede Glissando ve Vibrato, 4. hanede Trill, Vibrato ve Glissando tekniği kullanılmıştır. Teslimde ise çarpma ve Glissando teknikleri kullanılmıştır.

İcra-nota farklılıkları ile ilgili olarak 1. hanenin 2. ve 4. ölçülerinde, 2. hanenin 2, 3, 4. ve 9. ölçülerinde, 3. hanenin 2. ve 3. ölçülerinde, 4. hanenin 6. ve 7. ölçülerinde farklılıklar tespit edilmiştir.

NEVA SAZ SEMAİSİ

Usul: Akşam Semai Neva Saz Semaisi Prof. Dr. Ferit Türeson

ASIL
NOTA



F.F



ASIL
NOTA



F.F



ASIL
NOTA



F.F



ASIL
NOTA



F.F



ASIL
NOTA



F.F



ASIL
NOTA



F.F




ASIL
NOTA 

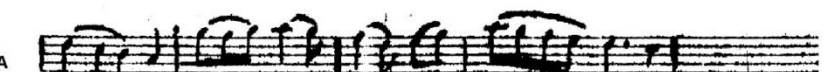
F.F 

ASIL
NOTA 

F.F 

ASIL
NOTA 

F.F 

ASIL
NOTA 

F.F 

ASIL
NOTA 

F.F 

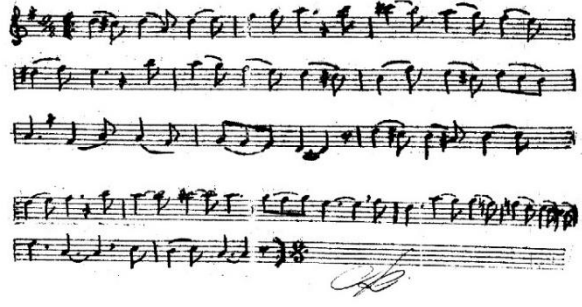
ASIL
NOTA 

F.F 

ASIL
NOTA 

F.F 

**BİLİNER
NOTA**



**REFİK FERSAN VE
FAHİRE FERSAN
İCRASI**



Bestesi Tanburi Refik Fersan'a ait olan bu eser Buselik perdesi üzerinden icra edilmiştir. Eserin 1. hanesinde süsleme elemanlarından Vibrato tekniğine rastlanmıştır. 2. hanede, Çarpma ve Vibrato, 3. hanede, Çarpma, Vibrato ve Trill ve 4. hanede ise Çarpma, Trill ve Legato teknikleri kullanılmıştır. Teslimde ise sadece Çarpma tekniği kullanılmıştır.

Eserin 1. hanesinin, 2, 4, 14, 15, 16. ölçülerinde mevcut nota ile farklılıklar bulunmaktadır. Teslimin, 1, 2, 3. ve 8. ölçüleri, 2. hanesinin 1, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15. ve 16. ölçüleri, 3. hanesinin, 1, 2, 3, 7, 8, 11, 12, 13. ve 14. ölçüleri mevcut notadan farklı olarak icra edilmiştir. Eserin 4. hanesi ise bütünüyle söz konusu notadan tamamen farklı olarak icra edilmiştir.

HİCAZ TAKSİM 1

HİCAZ TAKSİM -1-

İcra:Fahire Fersan

vib.

gliss

vib. vib. vib. gliss gliss

gliss vib.

vib.

HİCAZ TAKSİM 2

HİCAZ TAKSİM -2-

İcra : FAHİRE FERİSAN

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of three staves. The first staff begins with a 'vib.' (vibrato) marking above the first measure. The second staff features 'gliss' (glissando) markings above the first and second measures, and a 'vib.' marking above the final measure. The third staff has a 'gliss' marking above the first measure. The music is a continuous melodic line with various rhythmic patterns and ornaments.

HİCAZ TAKSİM 3

HiCAZ TAKSiM -3-

İcra :Fahire Fersan

The musical score is written in 16/4 time and consists of three staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 16/4 time signature. It contains a sequence of notes with 'vib.' markings above them. The second staff continues the sequence with 'vib.' and 'gliss' markings. The third staff concludes the piece with 'vib.' markings.

Fahire Fersan'ın 3 Hicaz taksimi incelenip ele alındığında genel olarak Hicaz makamı dışında herhangi bir makam geçişine rastlanmamıştır. Hicaz makamının geleneksel seyir özelliklerini yansıtan sanatçı, söz konusu makamın dışında bir icra sergilememiş, uzak ya da yakın bir motifi de tercih etmeyip sadece hicaz seyir ve çeşnilerini kullanmıştır. Taksim sürelerinin kısa olması ile ilgili ilk teori sanatçının kendi kişisel tercihi olabileceğidir. Diğer teori ise kayıt süresinin kısıtlılığından kaynaklanmış olabileceği ya da söz konusu taksimlerin ara taksim olarak çalınmış olabileceğidir.

Sanatçının taksim icrasında süsleme elemanlarından Vibrato ve Glissando tekniğini kullandığı tespit edilmiştir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. SONUÇ

Fahire Fersan'ın solo ve birlikte icrası ele alınıp analiz edildiğinde, yaşadığı dönemin icra anlayışını yansıtan Klasik Kemeñçe icracılarından biri olduğunu görmekteyiz. Ajilite bakımından kuvvetli, yay hakimiyetinde ise başarılı bir icra sergileyen Fahire Hanım kendi yaşadığı dönem için oldukça kaliteli bir icra tavrı ortaya koymaktadır.

Klasik Kemeñçe sazı ses sahasının kısıtlı olması sebebi ile bazı süsleme elemanlarının sazın üzerinde uygulanması mümkün olmayabilir. Fakat sanatçı, incelemeye konu olan 5 adet saz eserinde Çarpma, Glissando, Vibrato, Trill, Puandorg, Staccato, Legato ve Pizzicato tekniklerini kullanmıştır. Mordan, Tremolo, Portamento, Rubato ve daha birçok süsleme elemanlarını ise kullanmamıştır.

Fahire Hanım tarafından icra edilen 5 adet saz eseri ve 3 adet taksim kayıtları süsleme ve icra teknikleri açısından analiz edilmiştir. Eserler, sanatçının icrası ile dikte edilip, icra esnasında kullanılan süsleme teknikleri nota üzerinde gösterilmiştir. Sanatçı, sergilediği performanslarında aşırı süsleme unsurlarından kaçınmış ve kendi karakteristik icra özelliklerini ortaya koymuştur. Mevcut kayıtlarındaki eser icralarında süsleme elemanlarından sıklıkla Glissando, Çarpma, Legato, Trill ve Vibrato tekniklerini kullandığı tespit edilmiştir. Bilhassa Glissando ve Vibrato tekniklerini uzun seslerde sıkça kullanan Fersan, söz konusu teknikler ile bütünleşen ve bu teknikleri bütün icralarında karakteristik olarak kullanan bir icracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendi yaşadığı dönemin Klasik Kemeñçe icracıları ile Fahire Fersan'ın icrasında bazı farklılıklar görülmektedir. Tanburi Cemil, Ruşen Ferid Kam, Kemal Niyazi Seyhun, Aleko Bacanos gibi kemeñçecilerin aksine Glissando tekniğini daha açık ve uzun kaydırmalar ile göstermektedir. Vibrato ve Trill tekniklerini güçlü perdelerde ve uzun seslerde sıkça kullanan Fahire Hanım bu teknikler ile eserlere yorum zenginliği katmıştır. İcrasında süsleme elemanlarının üzerinde fazla durmayan sanatçı, genellikle sade bir icra şekli göstermiştir.

Cemil Bey'in öğrencisi olmasından büyük ölçüde istifade eden sanatçı aynı zamanda da kendine has bir üslup ve tavır ortaya koymuştur. Eşi Refik Bey ile olan iştirakinden sazına ve musikiye hâkim olduğu anlaşılan Fahire Hanım, birlikte seslendirdikleri icralarında da kaliteli bir icra anlayışı ortaya koymaktadır. Her iki

sanatçının da birlikte icra ettiği eserler incelediğinde, söz konusu icracıların süsleme ve yorumlama özellikleri benzerlik göstermektedir. Fahire Hanım'ın Refik Bey'den etkilendiği muhtemeldir ki Hüzzam Saz Semaisinde Tanbur ile olan iştirakında Fahire Hanım kemençeyi mızraplı bir enstrüman gibi icra etmiştir. Fakat bazı eserlerde eşi Refik Bey'in aksine süsleme elemanlarını uygulamayı tercih etmeyip daha sade bir icra sergilediği görülmektedir. Birlikte icra edilen 5 adet saz eserinin genel olarak mevcut notaya bağlı kalınarak çalındığı ve Fahire Hanım'ın Refik Bey'e göre daha az sayıda süsleme tekniği kullandığı tespit edilmiştir. Bu eserleri genel olarak kısaca açıklamak gerekirse:

Hüseyini Saz Semaisi'nde Trill, Çarpma ve Glissando teknikleri sıklıkla kullanılmıştır. Mevcut nota ile icra arasına herhangi bir farklılık bulunmamaktadır.

Acemaşiran Peşrev'inde Trill, Legato, Çarpma, Vibrato, Puandorg ve Staccato teknikleri kullanılmıştır. 2. 3. ve 4. hanede icra-nota farklılıkları tespit edilmiştir. Teslimin 1. ve 2. ölçülerinin 1 oktav pest çalındığı izlenmiştir.

Nikriz Saz Semaisi'nde Trill, Çarpma, Legato, Staccato, Vibrato ve Puandorg teknikleri kullanılmıştır. Nota-icra farklılıkları ile ilgili olarak 1. ve 3. hanelerin mevcut notayla aynı olduğu fakat 2. ve 4. hanelerin farklı olduğu tespit edilmiştir. Özellikle 4. hane mevcut notadan bağımsız olarak icra edilmiştir. Teslimin 1. ve 2. ölçülerinin pest çalındığı tespit edilmiştir.

Hüzzam Saz Semaisi'nde Trill, Çarpma, Vibrato ve Glissando teknikleri kullanılmıştır. Bütün hanelerde icra-nota farklılıkları tespit edilmiştir.

Neva Saz Semaisi'nde Trill, Vibrato, Legato ve Çarpma teknikleri kullanılmıştır. 1, 2 ve 3. hanelerde nota-icra farklılıkları tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra eserin 4. hanesinin icrasının mevcut nota ile kat'i surette örtüşmediği izlenmiştir. Bu durum sanatçının diğer kendi icra kayıtlarında da söz konusudur. Buradan çıkarılacak temel sonuç Refik Fersan'ın kendi eserinin 4. hanesini icra ederken notadan bağımsız bir performans sergilemesi sanatçının kişisel anlayışı olarak değerlendirilmiştir.

Araştırmamızda dikkat çeken önemli sonuçlardan bir tanesi de Taksimlerle ilgilidir. Fahire Hanım'ın taksimleri genelde kısa bir süre ile sınırlı tuttuğu ve makamın geleneksel seyri dışında farklı geçkiler yapmayıp hicaz makamının dörtlüsünü ve beşlisini yapmakla yetindiği görülmüştür. Buradan anlaşıldığı üzere Fahire Hanım Klasik Kemençede geleneksel bir icra anlayışı ortaya koymaktadır. Yine söz konusu

taksimlerin sürelerinin kısalığı sebebiyle icra edilen taksim ara taksim olması ya da Fahire Hanım'ın kişisel tercihi olduğu sonucunu ortaya koymaktadır.

Uzman görüşleri ile ilgili olarak Fikret Karakaya, Derya Türkan, Emre Erdal, Emrah Tuncel ve Nağme Yarkın'ın ortak görüşlerine göre; Fahire Hanım'ın yaşadığı dönemin müzikal anlayışını yansıtan en iyi kadın kemençecilerden biri olduğu dile getirilmektedir. Yay çekişleri sağlam, kendinden oldukça emin bir şekilde çalış sergileyen icracı olduğu, Cemil Bey'den sonraki geleneği yansıtan ve devam ettiren önemli icracılardan biri olduğu dile getirilmektedir. Cemil Bey'in öğrencisi olduğu halde kuvvetli yay çekişleri, kemençeden çıkardığı ton, Glissando ve Çarpma teknikleri kullanış biçimi ile diğer kemençevilere göre farklılık göstermektedir. Fahire hanım kullandığı Glissando tekniğinde Cemil Bey'in aksine daha uzun kaydırmalar yaptığı tespit etmiştir.

5.1.Öneriler

- Klasik Kemençe eğitimi alan öğrencilere Fahire Fersan'ın kayıtları dinletilmeli,
- Nota-icra farklılıkları ile ilgili olarak mevcut transkripsiyon ve icra kaydı arasında Fersan'ın eser yorumları gösterilmeli,
- Nota üzerinde gösterilmeyen süsleme tekniklerinin nota üzerine uygulanmalı,
- Fersan'ın üslup ve tavrının daha iyi anlaşılabilmesi ve onu diğer kemençevilerden ayıran Glissando ve Çarpma tekniğinin kemençe eğitimi alan bireylere öğretilmeli,
- Fersan'ın yaşadığı döneme ait icra unsurlarının anlaşılabilmesi için sanatçının kayıtlarının belirli ölçüde taklit edilerek öğretilmelidir.

KAYNAKLAR

- Açın, C. (2001). *Klasik Kemençe Yapım Sanatı ve Sanatçıları*. Emek Basım Evi, İstanbul.
- Ak, A.Ş. (2009). *Türk Musikisi Tarihi*. Akçağ Yayınları. Erek Matbaası, Ankara.
- Aksak, S. (2014). *Kemanda Sol El ve Vibrato Tekniğinin Metodik Örneklerle Dayanarak İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Aksüt, S. (1993). *Türk Musikisinin 100 Bestekarı*. Teknografik Matbaacılık, İstanbul.
- Araboğlu, T. (2011). *Viyolonselde Yay Tutuş Tekniği ve Temel Yay Teknikleri: Legato, Detashe, Staccato ve Spiccato'nun İncelenmesi*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Bardakçı, M. (1995). *Refik Bey (Refik Fersan ve Hatıraları)*. Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Behar, C. (2019). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- Cemil, M. (2021). *Tanburi Cemil'in Hayatı*. Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.
- Çolakoğlu, G., & Eken, M. (2007). *Türk Musikisi İcrasında Armudi Kemençe ve Geçirdiği Teknolojik Gelişmeler*. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, 179-194. Ankara, Türkiye.
- Çolakoğlu, G. (2008). *Anadolu'dan Balkanlara Armudi Biçimdeki Kemençeler: Tarih, Teknik ve Geleneksel İcrasına İlişkin Karşılaştırmalı Bir Analiz*. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Durgutlu, M. (2013). *Sözlü Türk Musikisi'nde Solistik İcra Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Münir Nureddin Selçuk, Alaeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin'in Üslup Açısından Benzerlik ve Farklılıkları*. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ersu, D. (2006). *4 Telli Klasik Kemençenin Türk Müziği'ndeki İcraya Katkıları*. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Eruzun, Özel, A. (2018). *Türk Makam Müziği Çalgılarından Kemençenin Öğrenimi İçin Dijital Bir Materyal Geliştirme Önerisi*. İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 29(1), 109-130.

- Eruzun, A. (1997). Tanburi Cemil Bey'in Kemeñçe ile Eser İcrası. (İcra-Nota Farklılığı). Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Eruzun, Özel, A. (2006). Üç Telli Klasik Kemeñçe Eğitime İlişkin Bir Yöntem. Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Eruzun, Özel, A. (2019). Klasik Kemeñçe İcra Üslubu Karşılaştırmasında Tanburi Cemil Bey ve Aleko Bacanos. Uluslararası Sanat Kongresi Bildiri Kitabı, Gece Akademi, Ankara.
- Esen, B. (2014). XX. Yüzyılın İkinci Yarısında Postmodern Yaklaşımlar Gösteren Kemeñçe Taksimlerinin İncelenmesi. Sanatta Yeterlilik Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
- Halili, S. (2011). Cüneyd Orhon'un Kemeñçe İcrasının Özellikleri. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- İnanç, M. (2013). Kemeñçeci Haluk Recai'nin Şevk-ı Serab Makamındaki Eserlerinin Tür ve Biçim Yönünden İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elâzığ.
- Karasar, N. (2017). Bilimsel Araştırma Yöntemi Kavramlar İlkeler Teknikler. Nobel Akademik Yayıncılık. Ankara.
- Kaya, B.G. (2021). Klasik Türk Musikisi Ses İcracılarından Münir Nureddin Selçuk, Meral Uğurlu ve Bekir Sıtkı Sezgin'in Dört Eser Üzerinden Üslup ve Tavrı Özelliklerinin Karşılaştırmalı Analizi. Yüksek Lisans Tezi, On dokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Samsun.
- Kocaili, M.V. (2022). Johannes Brahms'ın Çello Sonatlarındaki Sağ El Teknikleri Üzerine Bir İnceleme. Sınırsız Eğitim ve Araştırma Dergisi. Cilt,7. Sayı,1. Ankara
- Kulin, A. (2021). Bir Tatlı Huzur. Everest Yayınları. İstanbul.
- Önüter, F. (1989). Kemeñçenin Tarihi Gelişimi, Kemeñçe Üzerinde Araştırma ve Düşünceler. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özalp, N. (2000). Türk Musikisi Tarihi (Cilt,1), Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

- Özbilen, Ö.N. (2007). Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özcan, A.T. (2008). İklığ-Rebab-Kemençe-Keman: Yaylı Çalgı Evrimi ve Müziği. Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Özdemir, S. (2007). Klasik Kemençe 'de Geleneksel İcra Teknikleri Üzerine Bir Araştırma. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Özışık, E. (1963). Musiki Sanatı. Nurgök Matbaası. İstanbul.
- Öztuna, Y. (1990). Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi (Cilt,1), Kültür Bakanlığı, Ankara.
- Öztuna, Y. (1990). Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi (Cilt,2), Kültür Bakanlığı, Ankara.
- Sever, S. (2008). Tanburi Cemil Bey'in Klasik Kemençe İle Eser İcrasının Özellikleri. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Soydaş, M.E., Beşiroğlu, Ş.Ş. (2007). Osmanlı Saray Müziğinde Yaylı Çalgılar. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı, Cilt:4, Sayı:1,3-12. İstanbul.
- Sözer, V. (1964). Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi. Tan Gazetesi ve Matbaası. İstanbul.
- Sözer, V. (2021). Müzik Terimleri Sözlüğü. Remzi Kitabevi. İstanbul.
- Tanrıkorur, Ç. (2022). Müzik Kültür Dil. Dergâh Yayınları. İstanbul.
- Tuncel, E. (2008). Klasik Kemençe Sazında Pozisyon ve Yay Bağlarının İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Türk Musiki Dergisi. (1975). Türkiye'nin Öncü Kadınları, sayı:37. İstanbul.
- Türkmen, O. & Beşiroğlu, Ş. (2009). Çağdaş Çalgı Tekniklerinin Kemençe, Ud, Kanun ve Neye Uyarlanması. Müzik Doktora Programı. İTÜ Dergisi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Varış, Y.A. (2012). Viyolada Vibrato Tekniği ve İncelenmesi. E-journal of New World Sciences Academy. Volume: 7 Number :2 Samsun.
- Yahya, G. (1993). Türk Saz Musikinde İcra-Nota Farklılığı. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Yılmaz, Z. (1993). Tanburi Cemil Bey. Çağlar Musiki Yayınları. İstanbul.

Elektronik Kaynaklar

<https://www.trtdinle.com/show/musiki-sarraflari-2027>

Işık, Ç.& Tunalı, S. (2021). Musiki Sarrafları. Fersan Ailesi. Türkiye. TRT stüdyoları.

Erişim tarihi. 28.02.2022.

https://www.youtube.com/watch?v=wfyPkIG79jo&ab_channel=KlasikMusiki.

Erişim tarihi. 11.04.2022.

<https://muhsinkitap.com/iki-baron-hikayesi/>

Erişim tarihi. 13.04.2022.



EKLER

- 1- Yapılan Kişisel Görüşmelere Yönelik Sorular ve Cevaplar
- 2- Hüseyini Saz Semaisi Nota.
- 3- Acemaşiran Peşrev Nota.
- 4- Nikriz Saz Semaisi Nota.
- 5- Hüz zam Saz Semaisi Nota.
- 6- Neva Saz Semaisi Nota.
- 7- Fahire Fersan ile Refik Fersan'a Ait Pathe, Colombia ve Sahibinin sesi Plaklar.

GÖRÜŞME SORULARI VE CEVAPLARI

| Soru 1 - Fahire Fersan'ı bir kemençeви olarak nasıl tanımlarsınız? | |
|---|--|
| Fikret Karakaya | <p>Fahire Fersan aslında gayet iyi yetişmiş fakat biraz sert çalan bir kemençeви. Elindeki sazdan mı kaynaklanıyor yoksa çalışından mı bu özellik bunu söylemek zor. Kimseyle karışmadığı kaydını dinleyince Fahire Fersan olduğu hemen anlaşılır. Tekniği gayet sağlam fakat tizlerde çalmaktan zaman zaman kaçınıp, bir oktav aşağıdan çalmayı tercih ediyor. Fakat çaldığı zaman tizleri de gayet sağlam bir şekilde çalıyor. Belki tiz seslerden tını bakımından rahatsız oluyor bilemiyorum. Şunu da söylemem lazım çok yaşlı zamanında radyo da Nejdet yaşar onun kötü çaldığını düşünüyormuş açıkçası. Gençlik zamanını bilmediği için birçok sazende hakkında böyle izlenimleri vardı. Onların plaklarını dinlemediği için, Fahire hanımın falso çaldığını söylemiştir. Ama bu haksızlıktır. Gençliğinde çaldığı plaklardan yola çıkarak falso çaldığını düşünmüyorum. Gayet sağlam çalıyor.</p> |
| Derya Türkan | <p>Çok kudretli bir kemençeci bir kere. Dünya da kadın enstrumanist meselesi vardır. Fakat bunun öyle olmadığını kanıtlayan iki müzisyen görülüyor o tarihlerde. Fahire Hanım ve Vecihe Daryal bu konuda son derece öne çıkan öncü isimlerdir. Onlardan sonra kadın icracılar çıkmıştır ve bu konuda öncü olmuşlardır.</p> |
| Emre Erdal | <p>Muhteşem. Çok iyi bir kemençeви. Cemil Bey'in öğrencisi zaten. Cemil Bey'in izlerini Fahire Fersan da görmek çok mümkün. Sazına ve musikiye çok hâkim. Çıkardığı ton itibari ile çok başarılı ve kendine has bir tonu var. Sazını yenmiş bir sazende.</p> |
| Emrah Tuncel | <p>Bu çok geniş bir soru. Özetle Tanburi Cemil'in öğrencisi. Onu bir üslup ve devam olarak tanımlayabiliriz. Kemençeciler arasında önemli bir yere sahip olduğunu söylemek gerek. Cemil Bey'den sonra gelen bu geleneği aktaran önemli bir kemençeви.</p> |

| | |
|---|---|
| <p>Nağme Yarkin</p> | <p>Fahire Fersan karakterinin enstrümanına oldukça yansıtan birisi. Kendine güvenen çok yetenekli ve gayet sağlam çalan bunu yayında hissettiğimiz bir kemençevi. Yeniliklere açık ve aslında beraber icra ettiği kişilerle arasındaki uyumla da oldukça önemli bir kemençevi.</p> |
| <p>Soru 2- Fahire Fersan'ın sanatsal yönünü ve klasik kemençe icra anlayışını nasıl tanımlarsınız?</p> | |
| <p>Fikret Karakaya</p> | <p>Sanatı ve musikiyi son derece ciddiye alan bir insan bundan hiç şüphem yok. Aslında en önemlisi de bu. Mesela Refik Beyin acem aşiran saz semaisini çalmış bir kaydında kemençe için o kadar kolay bir eser değildir. Ama çalmıştır. Aynı şekilde başka bir kayıta Refik Talat Alpman'ın ismini hatırlamıyorum fakat zor bir eser yine aynı ekiple çalmıştır. Tereyağından kıl çeker gibi çalmıştır. Şunu da söylemek isterim Cemil Bey'in öğrencisi olmakla birlikte çalışması Cemil Bey'in çalışmasına benzemiyor. Büyük kaydırmalarla çalışıyor. Sanki başka birinden ders almış gibi geliyor insana açıkçası. Cemil Bey'in çalışmasıyla hiçbir benzerlik olmadığını söyleyebilirim. Ton bakımından da yay kullanış bakımından da benzemiyor. Fahire Hanım, Cemil Bey gibi küçük kaydırmalı değil de büyük kaydırmaları kullanıyor. Yayı sert çekiyor uzun, büyük kaydırmaları var kemençeden çıkan ses de sert bir ses duyuluyor. Bir de Fahire Hanım da zaman zaman gıcirtı oluyor.</p> |
| <p>Derya Türkan</p> | <p>Cemil Bey'in öğrencisi bir kere. Cemil Bey'den ders aldığı belli. Kırık yay, düz yay meselelerini öğrenmiş bir kemençevi. Köçekçe yahut longa, sirto çalınacak, bunların çalma stili vardır. Bunlar dans eserleri olduğu için çalışmaları biliyor bunlar önemli. Klasik bir eseri de nasıl icra edeceğini biliyor bunları öğrenmiş bir kemençevi. Kendisine has bir tavır var. Cemil Bey ile çıkardığı tonlar aynı değil. Tabi ki Cemil Bey'in kıvrak yay hareketlerini öğrenmiş, çok sağlam perdeleri olan gayet temiz ve karakterli çalan bir kemençevi. Cemil Bey tınısı yok kendine has bir karakteri var.</p> |
| <p>Emre Erdal</p> | <p>Fahire Fersan sazının icrasında klasik anlamda bir anlayış sergiliyor. Tabi ki kendine has bazı teknik ve anlayışı var. Örneğin yay kullanımı, çarpmalar ve bilhassa Glissando. Kendine has Cemil Bey'de görmediğimiz şeyler yapıyor. İyi ya da kötü, doğru yanlış tartışılmayacak bir durumdur. İcra anlayışı kendine has, klasik üslupta bazı renkleri ve tekniği olan bir icracı.</p> |

| | |
|---------------------|--|
| Emrah Tuncel | Hem kemençe hem de musikimizde yer alan önemli bir sanatkâr. Tabi Refik Fersan'ında eşi olması dolayısıyla önemi büyük. Bu müziğin üslup ve tavrını sanat hayatları boyunca düstur edinmiş bir icracı. Kemençeviliği ve sanat yönü ile birbirine paralel bir sanatkardır. |
| Nağme Yarkın | Kendisi aslında klasik üsluba sahip bir kemençevi. Tabi uzun zamandır tanbur ile duo çalmasından kaynaklı kendine has bir icra tekniği geliştirdiğini de söyleyebilirim. Yayın hareketleri çekerken iterken oldukça önemli mesela kuvvetli vurgularda çekerek, zayıf vurgularda iterek daha piyano çalmak gibi üsluplarımız var. Fakat sanki Fahire Fersan da tanburun mızrap tekniğini de duyabildiğimizi söyleyebilirim. |



| | |
|---|---|
| <p>Soru 3 – Fahire Fersan’ın kemençe icrasından yola çıkarak, geçmişteki klasik kemençe icrasının da bu şekilde olduğunu yorumlamak doğru mudur?</p> | |
| <p>Fikret Karakaya</p> | <p>Cemil Bey’e benzediğini söyleyemeyeceğim. Farklar yay çekişleri olduğundan bahsetmiştim. Fahire hanımın da çok kaydı maalesef çok yok. Yayı vurur gibi başlatıyor tele. Bu kadar uzun kaydırmalar kimse de yok. Ziyaretine gittiğimde kemençe üzerinde uzun kaydırmaları göstermiş ikinci parmağı kaydırarak birinci parmağın boşa çıkması gibi...</p> |
| <p>Derya Türkan</p> | <p>Klasik kemençe icrası deyip bugün kabul ettiğimiz tavrı Tanburi Cemil Bey’in çaldığı kemençe tavrı fakat biz hep ikinci dönemini ele alıp biliyoruz. Birinci dönem icralarında Vasilaki’nin çok büyük etkisi olduğunu görüyoruz. Cemil Bey’i Cemil Bey yapan bu ikinci dönem Cemil Bey’in ileriye dönük icrasını sanat anlayışını ve bugüne kadar gelen tavrını belirleyen dönem. Fahire hanımın da bundan etkilendiğini düşünüyorum. Ayrıca Fahire Hanım hocasını tamamen taklit etmeyip üstüne koyan kendi özelliklerini ve karakterini de ortaya koyan bir kemençevi.</p> |
| <p>Emre Erdal</p> | <p>O dönemki kemençeciler belli. Nasıl bu dönemde ufak tefek herkesin kendine has bir tavrı olsa da belirli bir kaynaktan etkilenmiş icra anlayışı var o zaman da öyle. O dönemde yaşadığı kemençeviler ile kıyaslandığında tabii ki o dönem ki üslup ve tavrı icra ediyor.</p> |
| <p>Emrah Tuncel</p> | <p>Fahire Fersan’dan önce geçmişte elimizde Cemil Bey’in kayıtları var. Cemil Bey’den bir kemençe tavrı ona aktarılmış. Cemil Beyden önce hocası Vasilaki de bu tavrı vardı ki o da mutlaka öğrencilerine aktarmış. Aslında tam olarak net bir şey söyleyemeyiz. Önce Cemil Bey’i ele almak gerekir. Cemil Bey icrası diye ele almak gerekir. Buna doğru ya da yanlış diyemeyiz fakat kendinden önceki icralarla büyük farklar sergilediğini söyleyemeyiz. Mutlaka izler taşıyor.</p> |
| <p>Nağme Yarkın</p> | <p>Geçmiş derken bu ucu çok açık bir soru. Fakat Fahire Fersan’ın tabii ki kendi icrasının klasik olduğunu söyleyebiliriz.</p> |

| | |
|---|--|
| <p>Soru 4- Fahire Fersan'ın klasik kemençe icrasını, kendi dönemindeki ve önceki dönemlerde yaşamış hangi kemençeviler ile aynı çizgide olduğunu söyleyebiliriz?</p> | |
| <p>Fikret Karakaya</p> | <p>O dönemde Fahire Hanım gibi çalan başka bir kemençevi tanımıyorum. Fahire hanım sert ve erkeksi bir çalışla diğer kadın kemençecilerden de ayrılıyor. O dönemdeki her kemençevinin kendine has üslup ve tavrı vardır. Tanımak bahtiyarlığına ermiş biri olarak çok asil ve zarif bir hanımefendi olduğunu söyleyebilirim. Çalışının zarif olduğunu söyleyemeyeceğim.</p> |
| <p>Derya Türkan</p> | <p>O dönem kimsenin aynı çizgide olduğunu düşünmüyorum. Rum kemençevilerin icra ettiklerinin dışında. Cemil bey o zamanlar kendine has kimseye benzemeyen bir yol ve tavrı ortaya koydu. Kendinden sonra gelen sadece kemençe ve tambur çalanları değil tüm müzisyenleri hatta ses icracılarını bile etkiledi. Tabi Fahire Hanımda hocasından etkilenip üstüne koyan bir kemençevi.</p> |
| <p>Emre Erdal</p> | <p>Kendinden önceki dönemlere baktığımızda çok fazla bir örnek yok. İcra ettiği eserlerde uzun yay çekişleri dikkat çekiyor. Uzun yay çekişlerinde yaptığı vibratolar Cemil Bey'i çok andırıyor. Ama bu vibratolar Ruşen Beyde de var. Ton olarak farklılıklar var. Fahire Hanımın daha tiz karakterli bir tonu var. Üslup olarak benzerlikler var.</p> |
| <p>Emrah Tuncel</p> | <p>Tanburi Cemil Bey ile aynı çizgide olduğunu söyleyebiliriz. O dönemleri ele alıp kaydını bildiğimiz Paraşkonun icrasına da benzediğini söylemeliyim. O dönemlerde böyle de bir icra zenginliği yoktu bundan da bahsetmeliyiz. Herkes Cemil Bey'in icrası gibi çalmaya çalışıyordu. Fahire Hanımda Cemil Bey'in öğrencisi olduğu için başka bir çizgi yoktu. Şimdiki bir kemençeciye ele alırsak o çizgi daha da fazlalaştı. Daha farklı şeyler söyleyebiliriz. Fahire Hanım için Cemil Bey'den başka bir çizgi yoktu.</p> |
| <p>Nağme Yarkın</p> | <p>Dönem olarak 20.Yy oluyor birçok kemençevi var ve kemençevilerin popülasyon olarak arttığı bir dönem görüyoruz. Hepsinin kendine özel dokunuşları ve stilleri var. Hepsi aynı kaynaktan beslense de fakat kendi adıma ton olarak Kemal Niyazi Seyhun ve Hadiye Ötügen ile bazı benzerlikleri olduğunu söyleyebilirim.</p> |

| | |
|---|---|
| <p>Soru 5- Fahire Fersan ile Tanburi Cemil Bey'in klasik kemençe icrasını benzerlik ve farklılık Yönüyle nasıl değerlendirirsiniz?</p> | |
| <p>Fikret Karakaya</p> | <p>Cemil Bey'e benzediğini söyleyemeyeceğim. Cemil Bey'e benzeyen insanlar var. Fazla şey söylemek kolay değil. Farklar yay çekişleri olduğundan bahsetmişim. Fahire hanımın da çok kaydı maalesef çok yok. Yayı vurur gibi başlatıyor tele. Cemil Bey de önce yay harekete başlıyor sonra telin üzerinde yavaşça zarifçe konuyor. Sesin başlangıcı böyle bu belli. Ama Fahire Hanım da böyle değil. Çok sert atakları var. Bu kadar uzun kaydırmalar kimse de yok. Ziyaretine gittiğimde kemençe üzerinde uzun kaydırmaları göstermiş ikinci parmağı kaydırarak birinci parmağın boşa çıkması gibi..</p> |
| <p>Derya Türkan</p> | <p>Tanburi Cemil'in öğrencisi olduğu belli. Kırık yay ve düz yay tekniğini bilen bir icracı. Mesela köçekçe çalınacak yahut longa sirto çalınacak, bunların bir stili vardır Fahire Hanım bunları bilerek icra ediyor. Bunun yanı sıra bir klasik eseri de nasıl icra edeceğini biliyor. Bir yandan da kemençeden çıkarttığı sesler Cemil Bey'in kemençesinden çıkan tonla bir değil. Biraz önce bahsettiğim kıvrak yay hareketlerini Cemil Bey'den çok iyi öğrenmiş. Çok sağlam perdeleri olan gayet temiz ve karakterli çalan bir kemençevi. Ama Cemil Bey'in tınısı yok. Kendine has bir tavrı var.</p> |
| <p>Emre Erdal</p> | <p>Cemil Bey'in kayıtlarını dinlediğimizde bazen çok aceleci olduğu taksimler var. Ama bazen de daha ağır bir anlayış daha sakin bir üslupla taksim icra etmiş. Fahire Fersan özellikle Refik Bey ile yaptığı kayıtlarda daha kıvrak bir icra ile karşılaşırız. Fakat dinlediğim kayıtlardaki taksimleri daha sakin daha uzun yayla icra edilmiş. Fahire Hanım ve Cemil Bey'in iki farklı kaydını dinlesem ve tanımasam Fahire Fersan Cemil Bey'in öğrencisi ya da değil diyemem. Tabi ki benzerlikler var. Cemil Bey'in tonu daha dolu dolu bir icra. Saza daha hâkim. Melodik kurguları daha zengin. Yaya daha hâkim. Özellikle kırık yay dediğimiz hızlı ve kesik yayalara daha hâkim. Fahire Fersan yay hakimiyeti olarak Cemil Bey kadar kudretli değil. Ton olarak kendine has bir tonu var. Özellikle tiz bölgeler de neva telinde çıkardığı sestem ben Fahire Hanım olmalı derim. Baskıları Cemil Bey kadar sağlam değil.</p> |
| <p>Emrah Tuncel</p> | <p>Fahire Fersan'ın icrasında ilk dikkatimi çeken bir perdeyi aldığı anda aşağı doğru sürekli her perde de Glissando yapıyor. Gerdaniye perdesinde aşağı doğru yukardan alıp tam perdeye basıp biraz o perdenin frekansını altına doğru hep Glissando'lu bir tavrı var. Mesela hüzzam saz semaisi icracında bunu sık duyabiliriz. Mesela bu Cemil Bey de yok. Böyle bir teknik açıdan dikkatimi çeken bir durum var. Öncelikle bunu söyleyebilirim. Tabi ki Cemil Bey'i andıran bir durum var haliyle onun öğrencisi. Farklılıklar da var her yönden aynı diyemeyiz. Cemil Bey bir ekol onu benimsemiş. Önemli bir icracı bunda Refik Bey'inde eşi olması önemli bir durum. Farklılıklardan bahsedecek olursak dediğim gibi çok farklılar taksimleri, çarpmaları. Tabi Cemil Bey ekolünden geliyor onun gibi çalmaya çalışıp kendi</p> |

| | |
|---------------------|--|
| | kimliğini çıkararak bir icracı. |
| Nağme Yarkın | Fahire Fersan, Tanburi Cemil Bey'in öğrencisi ondan ders aldığını biliyoruz. Bu ders esnasında teknik ve üslup anlamında oldukça büyük bir aktarım var. Fahire Fersan da icralarında bu tekniği, kendine güvenini ve bu tavrı çok iyi bildiğini bize hissettiriyor. Tanburi Cemil Bey'in bestelerinde ve icrasında gördüğümüz ve aktarılamayacak özellikle kişiliğiyle övülmüş bir üslubu var. Bazı şeylerde aktarılamaz tabii ki. Bu yüzden elbette aralarında oldukça farklar bulunmakta. Aynı kemençeyi çalan iki kemençevi nasıl farklı ses çıkarıyorsa aynı dönemde birlikte bile çalışsalar böyle bir üslup farkı görebiliyoruz. Herkesin kendi yay kullanma tekniğinde ve kendi müzik anlayışında gizli bu farklar. |

| | |
|---|---|
| Soru 6 - Klasik kemençe icrasının Fahire Fersan icrası gibi mi olması gerekir, günümüzdeki gibi mi? Nasıl adlandırmak gerekir? | |
| Fikret Karakaya | Açık söylemek gerekirse Fahire Hanımdan günümüze geçmesi gereken bir şey olduğunu düşünmüyorum. Daha önemli sanatçılardan olması gerektiğini düşünüyorum mesela Ruşen Ferid Kam yahut Kemal Niyazi Seyhun ve gayet tabii İhsan Özgen... Fahire Fersan dan günümüze şu kalmalı diyebileceğim bir şey yok. |
| Derya Türkan | Bizim sıkıntımız taklit. Devamlı taklit etmekten kendi karakterimizi ortaya koyamıyoruz. Taklit bir yere kadar olmalı. Bir müzik düşüncesi ve bir müzik anlayışının gelişmesine yardımcı olacaksa taklit güzel. Fakat ondan sonra sizin ne söyleyeceğiniz çok önemli. Bir yere kadar kopyalayıp, sonra kendi yolunuzda gidebilme özgürlüğüne sahip olmanız gerekir. Bana kalırsa bugün Fahire Fersan gibi çalmanın bir anlamı yok. Müzik anlayışı benimsenir onun müzikal dünyasını beğenir de üzerine bir şey koymak üzere çalışılırsa o başka. Bunu onun gibi olması gerektiği gibi değil kendin gibi olması gerekiyor. |
| Emre Erdal | Günümüzde o dönemki gibi bir anlayış olsaydı evet Fahire Fersan gibi olmalı derdim. Müzik yıldan yıla değişiyor. Bir icracıdan ya da popüler müzikten etkileniliyor, dönemin icra ve beğenilme şeklini değiştiriyor. Bugün Fahire Fersan çalsaydı eğer şöyle olabilirdi, 'çok iyi kemençeci ama sert çalıyor, biraz gür, çok köşeli' gibi. Eskiden müzik çok köşeliydi. Çarpmalar daha keskindi. Sözlerimin yanlış anlaşılmasını da istemem. Güzel olan her zaman güzeldir. Kötüleme yahut güzelleme yapmıyorum. Fakat bugünden bahsediliyor. Yemeklerin lezzeti giyim gibi her şey değiştiği gibi müzik anlayışı da değişti. Mesela Fahire hanıma yakın zaman da bir kemençevi Cüneyd Orhon kemençe tavrını etkiledi. Sonrasında İhsan Özgen gibi yegâne bir kemençevi tavrı çıktı. Mesela İhsan Bey ile birlikte kemençe de daha bas karakterli bir ton ve bağırsak telin ve yay hışırtısının çok daha duyulmaya alışılmış bir tona yönlendirilmesi gibi. |

| | |
|----------------------------|---|
| <p>Emrah Tuncel</p> | <p>Kemençe icrasının herhangi bir icra gibi olması gerekmez. Klasik kemençe icracıları olarak önümüzde en büyük örnek hepimizin ustası Cemil Bey var. Hepimiz onu dinliyoruz fakat sınırlar çizmenin doğru olduğunu düşünmüyorum. Keşke Cemil Bey gibi çalsak fakat herkesin kendi gibi olması gerektiğini söylemeliyim.</p> |
| <p>Nağme Yarkın</p> | <p>Fahire Fersan icrası gayet doğru ve güzel bir icra. Sanat eserleri meydana geldiği dönemin şartları doğrultusu ile değerlendirmek gerektiğini düşünüyorum. Sanat birçok alandan etkilenen ve değişebilen bir bilince de sahip. Tarihin içinde barındırdığını ve kolektifin varlığıyla nefes aldığını görebiliyoruz sanatın. Sanatta yanlış ya da doğru diye ayırt etmenin doğru olduğunu düşünmüyorum. Popüler bir müzik olmamasına rağmen Türk Müziği de yüzyıl öncesiyle aynı değil. Bu yüzden de sanatta şöyle olmalı gerek diye bir şey olduğunu düşünmüyorum.</p> |

| | |
|---|--|
| <p>Soru 7 - Fahire Fersan'ın Refik Fersan ile icra ettiği ve günümüze ulaşan sesli kayıtlardaki tanbur ve klasik kemençe icrasını, birlik, beraberlik, bütünlük açısından nasıl ele almak gerekir?</p> | |
| <p>Fikret Karakaya</p> | <p>Gayet uyumlu bir beraberlik var ama Fahire Hanımın mütehakkim kişiliği orda da kendini belli ediyor. Yani adeta tanburu sürüklemek istiyor. Yani yön vermek yönlendirmek gibi bir çalışma var. Fakat bu katıyen beraberliğe zarar veren bir ölçüde değil. Benim hissettiklerim kadarı ile böyle.</p> |
| <p>Derya Türkan</p> | <p>Bizim müziğimiz polifonik bir müzik değil. Kendi içinde polifonisi olan bir müzik polifonisi ikili üçlü icraların herkesin aynı anda kendi icrasını yapıyor olması ve bunların bir şekilde buluşmuş olmasıdır. Biz sadece armonik yapı armonik düzeni gördüğümüzde söylememiz gerekiyor bu da çok yanlış bir şey. Çünkü doğal seslerin icra sırasında çıkarttıkları başka seslerde aynı anda bir polifoni yaratabiliyor. Burada bu icra anlayışı bizim elimize geçen özellikle Osmanlının son dönemleri kayıtlardan anladığımız kadarıyla sonuçta 3 4 kişinin aynı anda çalarken başka şeyleri yapıyor olup varyasyonlar yapıp nerdeyse bir kontrpuan gibi sonra onların tekrar bir araya gelmeleri. Bu bir tercih bir anlayış meselesi. Ama aynı dönemde refik beyle Fahire hanımda bunu görmüyoruz. Birlikte icra ettiklerinde çok fazla başka yollara gitmeden melodi üzerinde durduklarını görüyoruz.</p> |

| | |
|---------------------|--|
| Emre Erdal | <p>Eski toplu icralarda şöyle bir şey vardır. Nubar Tekyay, Ercüment Batanay, Mes'ud Cemil, Ruşen Ferid Kam, ya da Hüsni Özenen, Cüneyd Orhon gibi özellikle bu ikili ya da üçlü icralarda birebir tek bir kişinin elinden çalınıyor gibi bir icra birlikteliği yakalamak mükemmel bir şeydi. Refik Bey ve Fahire Hanım'ın icrasında böyle bir şey var ve burada tanburun daha etkin bir rol oynadığını görüyoruz. Birebir nota nota, aynı çarpmaları çalışıldığı belli. Tanbura yetişebilmek için o yayı kırmak lazım. Dolayısıyla mızraplı saz gibi duyuluyor kemençe. Yani tanbur kemençe gibi çalmaya çalışmamış, kemençe tanbur gibi çalmaya çalışmış. Dolayısı ile birlik ve beraberlik mükemmel. Mesela bugünün birlikte icrasına bakıldığında genel olarak bir enstrüman destek yaparken diğer enstrüman ön plana atılıyor diğeri ön plana atılırken diğeri destek yapılıyor. Ya da bazı hanelerde bir enstrüman çalınıyor diğeri sadece dem ses tutuyor ya da pedal ses vuruyor gibi. Mesela bu kayıtlarda hiç öyle bir şey yok. Benim düşüncem bu o zamanlardaki kayıtlarda hissettiğim şey birebir aynı çalmak.</p> |
| Emrah Tuncel | <p>Fahire, Refik Fersan, Musiki de ortak bir fikre sahipler. İki de Cemil Bey ekolünden gelen insanlar. Aynı perdeye, aynı musikiye aynı bakış açısına sahip iki müzisyenler. Birlik beraberlik içerisinde olabildiğince aynı yerde çarpmalar aynı yerde triller yapıyorlar.</p> |
| Nağme Yarkın | <p>Fahire Fersan ve Refik Fersan'ın beraberliği inanılmaz bir müzik ortaya çıkarıyor. Eş olmalarından ve uzun yıllar beraber çalmalarından kaynaklı çok uyumlu, çok lezzetli, çok tatlı bir icra çıkıyor ortaya. Bu, Fahire Fersan'ın icrasına tabi ki etki yapıyor ve sanki perdeli bir enstrüman çalıyormuş gibi baskılarını çok net bizlere iletiyor. Bazı kayıtlarında sanki iki enstrümanın bir enstrüman gibi çalındığını duyuyoruz. Kimi yerlerde Refik Bey kemençe gibi yumuşak çalıyor icrasını, sanki yaylı bir enstrüman gibi. Kimi yerlerde de Fahire Hanım tanburun yaptığı çarpmaları yapıyor, sanki mızraplı bir enstrüman çalıyormuş gibi aralarındaki çok güzel bir bütünlük var.</p> |

| | |
|---|---|
| Soru 8 - Klasik kemençe icrasını üslup ve tavır yönüyle kaç grupta sınıflayabiliriz? | |
| Fikret Karakaya | Herkesin kendine göre bir üslubu var falancanın diye bir kategoriye koyamam. Mesela Kemal Niyazi beyde Cemil Beye benzeyen çok şeyler var. Elini seyrettiği çok belli. Ruşen Beyin de dinlediği çok belli. Bir de İhsan Özgen diye bir fenomen var. İhsan Özgen, Cemil Bey'in çaldığı bazı eserleri çalarken akla hayale gelmeyecek ölçüde ona sadık davranıyor. Mesela uşşak peşrevinde Cemil Bey'in çaldığı gibi atladığı en küçük bir ayrıntı bile yok. Ya da Pembe Kız Uvertürü baştan sona Cemil Bey gibi tıpa tıp çalıyor. Fakat taksim yaparken yahut Cemil Bey'in çalmadığı başka bir şey çalarken tamamen farklı bir kimliğe kendi kişiliğine bürünüyor. Kategorize etmeye imkân yok mümkün değil hepsi ayrı. Bir tek Derya (Türkan) için İhsan Beye çok yakın sadece onu bu kategoriye koyabilirim. Bir de tabii haliyle Neva Özgeni. |
| Derya Türkan | 3 grupta sınıflandırırız. Vasilaki'nin icra şekli söylenenler anlatılanlar üzerinden yorumlanır. Söyleyen ve konuşan insanlarda musikimizin son derece önemli insanlarıdır. 2. Tanburi Cemil grubu. Sadece kemençe ve tambur değil tüm müzisyenleri ciddi şekilde etkilemiş bu bence günümüzde hala çokça devam eden bir anlayış. Ve 3. Grubun da İhsan Özgen olduğunu düşünüyorum. Yukarı da bahsettiğim kopya ve taklit olacak fakat kendi fikrini ve karakterini ortaya koyacak derken bundan kastetmişim. Bence 3. Dönem Cemil Bey'den sonra İhsan Özgenin ortaya attığı müzik fikriydi. Bu kemençeviler tarafından ne kadar anlaşıldı bu da soru işareti olmasına rağmen bence baskın tavır İhsan Özgen oldu. |
| Emre Erdal | Bu sorunun bende cevabı yok. Çünkü gruplar diye bir şey yok. Cemil bey var, Cemil Bey'in üslubundan etkilenenler var. Fahire Fersan, Cemil Bey'in öğrencisi, Ruşen Ferid Mes'ud Cemil'in öğrencisi, Mes'ud Cemil babasından ders almış. Benim hocam Kamuran Erdoğan babası Ziyaeddin Erdoğan kemani fakat Cemil Beyden kemençe dersi almış. İhsan Özgen plaklardan dinliyor. Genel olarak kemençeviler aynı kaynaktan beslenmiş, hep Cemil Bey' gidiliyor fakat herkesin icrası çok farklı. Net ayrımlar yapmak çok mümkün değil. Ama şöyle söyleyebilirim hepimiz Cemil Beyden çok etkilendik. Ama daha da evveliyatı vardı. Rum kemençeciler. Vasilaki, Paraşko, Aleko Bacanos, dinlenildiğinde anlaşılıyor. Mesela Cüneyd Orhon bir ekol oldu mesela. 4 telli kemençeye geçti ve bu bir tercihti. Okullarda öğrenildi, icra edildi ve şu an bu ekolde yetişen birçok öğrenci var. Düşüncelerimi paylaşıyorum fakat iddialı değilim bu konu hakkında. Bu ayrımlar çok net ayrımlar değil. İhsan Beyde bir ekoldür. Bahsettiğim Rum kemençecilerin ekolünün daha çok Yunanistan da devam ettiği görülüyor. Özellikle Sokratis. Başta yok dedim ama konuştukça çıktı. |
| Emrah Tuncel | Tek grupta sınırlandırabiliriz. O da Tanburi Cemil Bey olur. Mükemmel bir icra bırakmış, tabiri caizse zirvede bırakılan bir icra. Onun için birbirinden çok farklı üsluplar çıkmamış diye düşünüyorum. Günümüzde farklılaştı icralar fakat senin tez konun günümüzle ilgili değil. |

| | |
|----------------------------|---|
| <p>Nağme Yarkın</p> | <p>Günümüzden baktığımızda böyle bir cevap vermek kolay değil. Kemençeyi oldukça farklı tavırlar ve farklı müziklerin içinde görebiliyoruz kemençeyi. Bir kategorize etmek gerekirse bunun üzerine ayrı bir çalışma yapmak gerekir. Gerçekten Türk Müziğinin parlayan bir enstrümanı olarak birçok farklı icracı ve topluluk içerisinde kendini gösteriyor. Bu yüzden de birçok üslup ve tavır karşımıza çıkıyor. Orkestranın önünde, dünya müziğinin içinde, oda müziğinde, caz orkestrasında farklı duyulabiliyor. Bu tavırlar tabii ki enstrümanların ve ekipmanlarında farklılıklarıyla eş değer gidebiliyor. İcracıların artık günümüzde çok farklı sanatlardan müziklerden beslenmesinden ortaya çıkan bir tavır bu. Ne kadar farklı kemençeci olursa bu kategorizenin de dağılımı büyüyor diyebiliriz aslında.</p> |
|----------------------------|---|

| | |
|--|--|
| <p>Soru 9- Günümüzdeki Klasik kemençe icrasını nasıl tanımlarsınız?</p> | |
| <p>Fikret Karakaya</p> | <p>Günümüzde çeşit çeşit icra var ama şunu söylemek lazım 3 telli kemençe çalanlarda ses ve tını zevkinin değiştiğini söylemek lazım. Kimsenin Cemil Beyin o parlak sesinin peşinde koştuğunu söyleyemeyeceğim. Herkes daha mat daha bas daha uğultulu bir sesin peşinde düştüğünü söyleyebilirim benim şahsi görüşüm. Parlak sesli kemençelere Yunan kemençesi denilmeye başladılar. Tekniğin geliştiğini söylemek lazım fakat bir yerde de Ruşen Beyin tekniğinin üstüne ne koyuldu diye sormak lazım.</p> |
| <p>Derya Türkan</p> | <p>Kemençe icrasının arada kalmış olduğunu düşünüyorum. Tavırların çoğunlukla oturmadığını görüyorum. Bunu öğretecek hocaların çoğunlukla bir müzik fikrinin olmadığından kaynaklı olduğunu düşünüyorum. Bir yolu olmalı ve o yolda gitmeli. Günümüzde İhsan Özgen ve Tanburi Cemil bey tavrı yahut onun müzikal düşüncesini anlayabilmeyi çözemiyor insanlar. Bu tavrı koymanın gayretinde olduklarını düşünmüyorum.</p> |
| <p>Emre Erdal</p> | <p>Günümüzün genel müzik zevkine beklentilerine göre. Çok daha farklı çalıyor tabii şu an. Mesela batı aranjmanlı bir altyapı var ona göre çalıyorum, halk müziklerinde ona göre çalmam gerekiyor. Şimdiki kemençeciler saza hakimiyet konusunda oldukça iyiler. Şimdiki zamanda perde basma, makamların arkasındaki anlayış çok daha farklı. Fahire Hanımın yaptığı hicaz taksimle günümüzdeki yapılan hicaz taksim çok farklı. Bir kere daha batı etkisi var si bemoller daha pes do diyezler daha tiz basılıyor. Doğu kültürü ve Arap kültüründen çok etkilendik, arabeskten etkilendik. Çok ciddi bir fark var ama bir yandan da bence iyi kemençe çalan yok denilecek bir durum yok. Günümüz müzik anlayışına hitap ediliyor, hitap edilmek zorunda ve bunun içinde çok farklı bir anlayış var.</p> |

| | |
|---------------------|--|
| | |
| Emrah Tuncel | Öncelikle Klasik kemençe günümüzde çok farklı yerlere geldi. Saz semailer, peşrevler, klasik saz eserleri formlarını dinleyip çaldığı için değil. Klasik kemençe günümüzde modern müziğin içine fazlaca girdi. Çok fazlaca müzik stillerinin içinde kullanılmaya başladı. Sosyal medyanın da etkisinin büyük olduğunu söyleyebilirim çünkü dünyada ki insanlar birbirleri ile müzik yapmaya başladılar. Makam müziğini kullanarak fazlaca farklı stillerdeki müzik türlerinde kullanılmaya başladı. Onun için farklı yerlerde konumlanmaya başladı diyebiliriz. Bence bir dünya enstrümanı olma yolunda baya bir yol katetti. Bunu hep söylerim, Klasik kemençenin en güzel tarafı hangi müziğin içine girerse girsin diğer enstrümanlar da öyle tabi ki ama Klasik kemençe farklı olarak ki güzelliği de bu ama Klasik kemençe nereye girerse girsin hangi tarzın içine girerse girsin hep Klasik kemençe olarak tavrından taviz vermeden, hiçbir yerlere evrilmeden icra ediliyor. |
| Nağme Yarkın | Son yıllarda Klasik kemençeye oldukça ilgi var. Tabi ki İhsan Özgen bu ilgiyi arttıran en önemli idol diyebiliriz. Tabi ki ondan önce Cemil Bey. Popüler müzik grupları içerisinde de kemençenin barınması halka tanıtılması açısından önemli tabi ki. Klasik icrayı devam ettiren sanatçılar olduğu gibi kendi üslubunu oluşturan sanatçılarda var. Kemençeyi artık tüm müzik türleri içerisinde çalarken görebildiğimiz için icrasının da tanınması buna göre değişiyor. Benim kemençe icrasında rahatsız olduğum tek bir tavır var diyebilirim. Vibrato ve çarpmaların nerelerde ve nasıl yapılacağını çok iyi bilmek lazım. Her nota da sürekli vibrato yapmak sanki sesi bulamıyormuş gibi bir hissiyata kapılıyor. Çarpmalara da fazla yüklenilip yaya baskı yapıldığında gereksiz bir fazlalık hissiyatı oluyor. |

| | |
|--|---|
| Soru 10- Klasik kemençe eğitiminde günümüzde Konservatuarlarda ve müzik eğitimi kurumlarında klasik kemençe eğitimi veren eğitimcilerin izlemesi benimsemesi gereken yollar nelerdir? | |
| Fikret Karakaya | Geçmiş tüm üstatların kayıtlarını dinletmek lazım. Bilmeleri lazım. İlk başta klasik kemençede usta diyeceğimiz kim varsa onları öğrencilere aktarması ve tanıtması lazım. Onları belli ölçüde taklit etmelerini sağlamak lazım. Öğrencinin kendine yakın üslubu ve tekniği alması için mal etmesi için eski kayıtları dinletmek lazım. Sadece çalınan sazı de değil aynı zamanda önemli hanendelerin gazelhanların hafızların kayıtlarını da dinletmek lazım onların da taklit edilmesi faydalı sonuçlar doğurur. Belirli bir icra seviyesine ulaşmak için özellikle hanendelerin mutlaka çok dinlenilmesi ve taklit edilmesi lazım. Klasik kemençe kadar hanendeyi iyi taklit edebilecek başka saz yok. Öğrencileri bu yolda teşvik etmeli. |

| | |
|----------------------------|---|
| <p>Derya Türkan</p> | <p>Bir kere öğreten hocaların bir müzik fikrinin olmuş olmaları. Mesela Tanburi Cemil Bey üzerine onun kemençe tavrını benimseyip yahut Rum kemençevilerin ya da İhsan Özgen tavrı gibi. Ya da birçok çiçek var ben öğrencilerimin hepsinden faydalanmasını istiyorum. Bir öğretmen olarak bunların hepsinin bir eminlik derecesinde olması gerekir. Düzen ve disiplinde öğretiliyor olması gerekir. Öğrencilerinde bunu ciddiye alması gerekir.</p> |
| <p>Emre Erdal</p> | <p>Bir kere Klasik kemençe eğitimi veren okullarda mutlaka bir eğitmen olmalı. Bunun dışında bir müfredat olmalı. Bu müfredatta sadece eserler değil tabi hangi teknikler uygulanacak bunlar yazılmalı. Bir sınıfın sonuna geldiğimizde yay ile ilgili ayrıntılar bilgiler öğretilmiş anlatılmış, pozisyonlarla ilgili ayrıntılar anlatılmış olacak ve eserler geçilmiş olacak. Fakat her öğrencinin algılama şekli bir değil. Burada öğretmen her öğrenciye kişiye özel bir ilgi alaka ve yöntem geliştirmeli. Bir metot ve müfredat olmalı. Öğrencine zorluklarını, vakit ayırması gerektiğini anlatmalı. Bu işin tarihini bilmelerini gerektiğini anlatmalı.</p> |
| <p>Emrah Tuncel</p> | <p>Son dönemlerde kemençe metotları yazıldı yazılmaya başlandı. Öğretmen bunlardan birisini kullanabilir. Fakat asıl eksik Konservatuvarlarda kadrolu Klasik kemençe hocasının olmayışı ile ilgili. Yay tekniğine çok önem verilmesi gerektiğini düşünüyorum. Mesela İTÜ’de rahmetli hocamız İhsan Özgen’in yetiştirdiği öğrencilerde bu çok üst düzeydir. Şahsi olarak öncelikle yay tekniğine çok zaman harcanılması gerektiğini söyleyebilirim. Bir de bir eseri hemen çalmaya başlamak yerine etüt ve egzersizlere önem verilmesi gerektiğini düşünüyorum. Yay, parmak pozisyonları üzerinde durulması gerekir. İzlenilmesi gereken yolun modern bir anlayışla, Klasik Batı Müziği enstrümanlarının da eğitimlerine bakarak bir yol bir metot geliştirilmesi lazım. Düzenli ve sistemli bir eğitim. Metotları olması lazım. İlla bir kitap olması gerektiğiyle ilgili de değil fakat bir yol izlemeli bir çizgide olması gerektiğini düşünüyorum.</p> |
| <p>Nağme Yarkın</p> | <p>Diğer enstrümanların eğitimi gibi müziğin teorisi, tarihi ve uygulaması hakkında bütüncül bir yaklaşımla bu eğitimin verilmesi gerekir. Diğer tüm enstrümanlar gibi sanatın diğer dalları ve edebiyat ile tabi beslenmeli. Etütlerle desteklenmesi gerekiyor. Eğitimcilerin dikkat etmesi gereken en önemli unsur öğrenciyi enstrümandan soğutmamak. Birebir ve özel bir ders olduğu için iletişim olarak yakın olmaları gerekir. Öğretmenlerin de biraz önce bahsettiğim gibi Klasik kemençenin hakkında bilgi sahibi edinmesini sağlamak. Öğrenciye enstrümanıla bir bütün olduğunu söylemek gerekir. Mezun olan öğrencilerde 4 yıl boyunca hiç taksim yapmadan mezun olan sadece verilen parçayı çalan öğrenciler oluyor. Birinci sınıftan itibaren iyi kötü taksimin öğrencilere aşılması gerekir. Usta müzisyenleri dinlemeleri konusunda teşvik edilmeli. Ve tabi ki Klasik kemençe hakkında yapısı, tarihi, tekniği ve icraları üzerinde de durulması bilgilendirmesi gerekir. Yapılan değişikliklerden öğrencileri haberdar etmek gerekir. Parça verilip önüne koymaktan ziyade en önemlisi o parçaya özel yazılmış bir etüdün ve egzersizin olması, etütlerin oldukça önemli olduğunu bilmek gerek.</p> |

| | |
|--|---|
| <p>Soru 11- Klasik kemençe eğitimi alan öğrencilerin dikkat etmesi ve odaklanması gereken konular nelerdir?</p> | |
| <p>Fikret Karakaya</p> | <p>Öğrencilerinde dikkat etmesi gereken şeyler ilk başta mutlaka yaya önem vermeliler. Başlangıçta hızlı şeyleri çalmak önem taşıyor halbuki ilk başta çok iyi ses çıkarmaya çalışmak lazım. Çünkü klasik kemençe tını ve ton sazıdır. O sazdan en iyi tonu ve tınıyı kazanabilmek için yaya önem vermek gerekir yani sol el için değil sağ el için önem vermek gerekir. Sonrasında aceliteyi geliştirmek için özel çalışmalar yapmak gerekir elbette. Kemençe için bazı beste ve icracıların eserleri alıştırma yerine geçebilir. Bir de el kırmak diye bir şey var alışılmamış birtakım melodileri alıştırmaları kolayca yapabilir hale gelmek. Bunun için bazı batı müziği eserlerine çalışmakta fayda var. Ellerindeki sazında iyi bir saz olması lazım. Bizim için çok değerli bir saz önemli bir saz böyle bir değere sahip çıkmamız lazım.</p> |
| <p>Derya Türkan</p> | <p>Çok dinlemesi gerekir. Ve kendi müzikal fikirlerini dinledikleri müziklerden çıkartabilmesi gerekir. Cesurca ve özgürce yansıtması gerekiyor. Bir temele dayanması lazım ve o temelin de ne olduğunu biliyor olması ve yansıtabilmesi lazım. Çok iyi dinlemesi gerekir. Çok çok önemli olan şey de entonasyonu iyi olması gerekir. Entonasyon demem de ki sebep sesleri doğru basmak değil perdeleri doğru okuyor olup doğru icra ediyor olmak. Kemençenin en önemli kısmı bir de yay kısmıdır. Çünkü tüm ifadeyi verebildiğin yer yaydır. Yay tekniğinin de kuvvetli olması gerekiyor üzerinde çok düşünüyor ve çalışıyor olması gerekir.</p> |
| <p>Emre Erdal</p> | <p>Öğrencilerin en başta bunun bilincinde olmaları lazım. Bu işin tarihini araştırıp bilmeli. Bol bol dinlemeli. Mesela bir taksimi kısım kısım dinlemeli perde perde düşünmelidir. Önce sesleri algılamalı sonra pozisyonları algılaması gerekir. Sazın yapısını tarihini bilmeli araştırmalı.</p> |
| <p>Emrah Tuncel</p> | <p>Çokça dinlemek gerekir. Çaldıklarının katı kadar dinlemeleri gerekir diye düşünüyorum. Uzun süreler peşrev ve saz semaileri çalmaları gerekir diye düşünüyorum.</p> |

| | |
|-------------------------|---|
| Nağme Yarkın | <p>Her şeyden önce enstrümanı sevmek, bilmek, çalmak istemek gerekiyor. Enstrümanı tanıyıp yapısını bilmek, hangi ağaçların kullanıldığını, tarihten bugüne yapımcıların kimler olduğunu bilmek, gerekir. Kıymetli Lutherlerden bilgi almalı ve takip etmeliler. Etütlerle desteklenmesi gerekiyor. Farklı icracılardan bir eserin dinlenilmesi ve bu eser üzerinde dinleyerek o tavrı geliştirmek. Hangi makamda bir eser çalınıyorsa ilgili makamda taksim dinlemek, makam içinde neler yapıyor bilmek, o dönemi bilmek, bestecisini tanımak oldukça faydalı oluyor. Teknik bilgilerden sonra usta isimlerin taksimlerinin saz eserlerinin kayıtlarının dinlenilmesi gerekiyor. İlla Klasik kemençe çalanların değil bütün enstrüman çalanların ve hatta ses sanatçılarının yorumlarını mutlaka dinlemesi gerekir. Duymak istedikleri yani kendilerinden çıkan sesle aynı olmasına odaklanarak icraya yönelmeleri ve tabi ki bunun için en önemli unsur da çalışırken kendilerini kaydetmeleri ve sonra dinlemeleri çok önemli.</p> |
|-------------------------|---|



HÜSEYNİ SAZ SEMÂSİ

USÛLÜ : AKSAK SEMÂİ

MÜZİK - ANDON "Laylaci"

$\text{♩} = 112$

TESLİM

2. HÂNE

3. HÂNE

4. HÂNE YÜRÜK SEMÂİ

GENÇTARAK

The musical score is written on ten staves. The first two staves are the initial melody. The third staff is marked 'TESLİM' and contains a melodic phrase. The fourth staff is marked '2. HÂNE' and contains a melodic phrase with first and second endings. The fifth staff is marked '3. HÂNE' and contains a melodic phrase. The sixth staff is marked '4. HÂNE YÜRÜK SEMÂİ' and contains a melodic phrase with triplets. The seventh staff is a continuation of the fourth Hâne section. The eighth and ninth staves are the final melodic phrases. The score ends with the signature 'GENÇTARAK'.

Hafif

ACE MEŞİRAN BEŞREVI

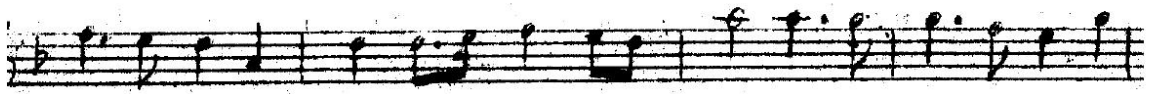
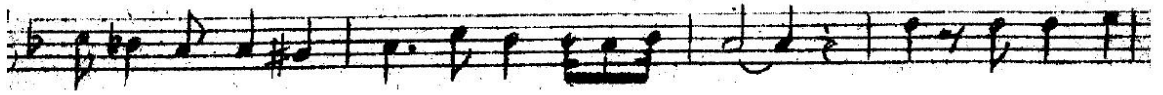
Refik Fersan
(Fahiye Fersan'dan alın

The image displays a musical score for the piece 'ACE MEŞİRAN BEŞREVI' by Refik Fersan. The score is written on ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' in a circle) and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The score concludes with a double bar line and a fermata symbol. The word 'cihâne' is written in the left margin between the sixth and seventh staves.

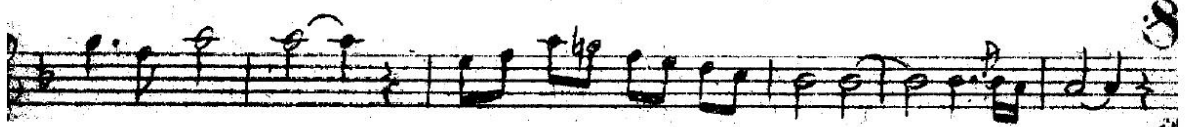
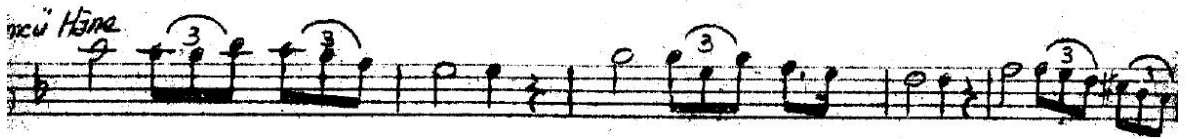
Acemaşoran peşrevinin devam

R. Fersan

3. cü. Hâzîne



4. cü. Hâzîne



NIKRIZ SAZ SEMAİSİ

AKSAK SEMAİ

Refik Fersan

Musical notation for the first part of the piece, 'AKSAK SEMAİ'. It consists of three staves of music in 10/8 time, key of D major. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 10/8 time signature. The music is written in a single melodic line with various rhythmic values and accidentals.

TESLİM

Musical notation for the second part of the piece, 'TESLİM'. It consists of two staves of music in 10/8 time, key of D major. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 10/8 time signature. The music is written in a single melodic line with various rhythmic values and accidentals.

İkinci Hane

Musical notation for the third part of the piece, 'İkinci Hane'. It consists of three staves of music in 10/8 time, key of D major. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 10/8 time signature. The music is written in a single melodic line with various rhythmic values and accidentals. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in a box. The piece ends with a double bar line and a fermata symbol.

Üçüncü Hane

Musical notation for the fourth part of the piece, 'Üçüncü Hane'. It consists of three staves of music in 10/8 time, key of D major. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 10/8 time signature. The music is written in a single melodic line with various rhythmic values and accidentals. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in a box. The piece ends with a double bar line and a fermata symbol.

Dördüncü Hane



-- AĞIRLAŞARAK --

Ulsak
Semâî

Hüzzam
Saz Semâisi,,

Refik Fersan'ın

1.

2.

3.

4.

(Sâhîb-i eserden
yazılmıştır. r.s.)

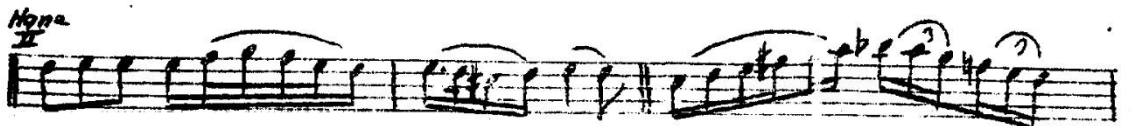
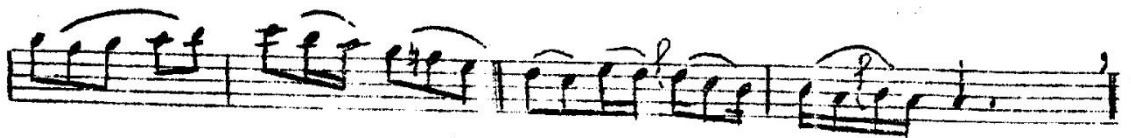
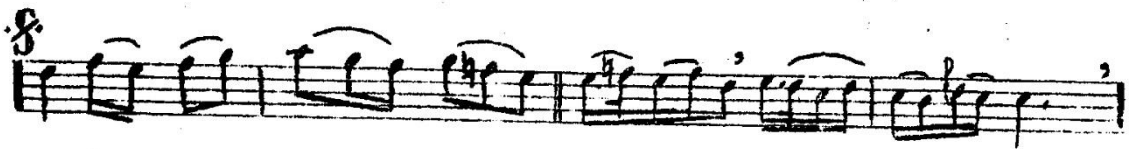
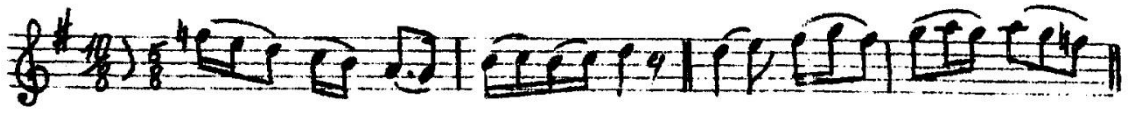
Cilneyt KOSAL

26 Ekim 1980
İstanbul
T.C.

Usul: Akşam Namazı

Neva Laz Demisi

Piçik Ferson



Handwritten signature and a long arrow pointing from the end of the eighth staff to the signature.

IN EVA U. GERMANI
I DEVM

Prof. J. J. Jerson

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is written in a cursive, handwritten style. The score concludes with a large, stylized signature or flourish on the bottom staff.



Neva Saz Semaisi. Pathe Plak. (Çoker, 2022).



Hüzzam Saz Semaisi. Sahibinin Sesi Plak. (Çoker, 2022).



Nikriz Saz Semaisi. Sahibinin Sesi Plak. (Çoker, 2022).



Acemaşiran Peşrev. Sahibinin sesi Plak. (Çoker, 2022).