

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BAŞLANGIÇ SEVİYESİNDE “KANUN” İÇİN ETÜTLER

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Volkan KIRIMLIOĞLU
(415071022)**

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 06 MAYIS 2011

Tezin Savunulduğu Tarih : 09 HAZİRAN 2011

**Tez Danışmanı : Prof. Şehvar BEŞİROĞLU (İTÜ)
Diğer Jüri Üyeleri : Yrd. Doç. Ayşegül KOSTAK TOKSOY(İTÜ)
: Yrd. Doç. Hasan BOZKURT(A.Ü)**

MAYIS 2011

ÖNSÖZ

“Başlangıç seviyesinde ‘kanun’ için etütler ” adlı bu çalışma İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Sanat bilim dalında Yüksek Lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

Tezin hazırlanması aşamasında ilk olarak kanun çalgısının tarihi geçmişi, bu süreç içerisindeki değişim ve gelişimi, günümüze aldığı son hali ve bu halin yapısal özellikleri ele alınmıştır. Daha sonra yeni yetişen kanun icracılarının eğitim ve öğretiminde kullanılmak üzere karşılaştıkları zorluklarda göz önünde bulundurularak bu tez çalışmasının asıl konusunu oluşturan etütler yazılmıştır.

Çalışmanın hazırlanması sırasında günümüze kadar yayınlanmış başta kanun olmak üzere gerek Türk Müziği gerekse Batılı çalgılar için yazılmış metodlar, yüksek lisans ve doktora tezleri incelenmiştir.

Tezin hazırlanış aşamasında başta yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen hocam ve tez danışmanım Sn. Prof. Şehvar Beşiroğlu’ na, literatür araştırması ve bunların temin edilmesinde yardımcı olan Sn. Yrd. Doç. Ayşegül Kostak Toksoy ‘a teşekkürü bir borç bilirim. Ekler kısmında bulunan görüşmelerde deneyim ve bilgilerini benimle paylaşan kanun yapımcıları Sn. Ejder GÜLEÇ, Sn. Mustafa SAĞLAM ve Sn. Kenan ÖZTEN’e teşekkür ederim.

Tezin her aşamasında büyük destek aldığım aileme teşekkürü bir borç bilirim.

Mayıs 2011

Volkan KIRIMLIOĞLU

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	13
SUMMARY.....	15
1. GİRİŞ	1
2. KANUNUN TARİHÇESİ VE YAPISI	5
2.1 .Kanunun Tarihçesi.....	5
2.2 Kanunun Yapısı.....	8
3. ETÜTLER.....	27
3.1 Başlangıç Seviyesinde Kullanılacak Ritmik Kalıplar ve Duate Tekniği.....	28
3.2 Etütler	32
4. SONUÇ VE ÖNERİLER	73
KAYNAKLAR.....	75
EKLER.....	77
Önemli Kanun Yapımcıları ile Kanun Yapısı Hakkında Görüşmeler	77
Ejder Güleç ile Görüşme	77
Mustafa Sağlam ile Görüşme.....	79
Kenan Özten ile Görüşme.....	81

KISALTMALAR

A :Sağ el

O :Sol el

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Kanun.....	9
Şekil 2.2 : Kanunun anatomisi	10
Şekil 2.3 : Ses (Üst) tablası.....	11
Şekil 2.4 : Ses kafesi.....	12
Şekil 2.5 : Yanlık.....	13
Şekil 2.6 : Balkonlar	13
Şekil 2.7 : Burguluk.....	14
Şekil 2.8 : Baş eşik ve Tel yatağı	15
Şekil 2.9 : Mandal tahtası ve mandallar	16
Şekil 2.10 : Filatolar ve Deri.....	17
Şekil 2.11 : Tel takacağı, Tel sürgüsü ve Bağlama Paneli.....	18
Şekil 2.12 : Eşik ve köprü.....	18
Şekil 2.13 : Tel	20
Şekil 2.14 : Alt Tabla.....	20
Şekil 2.15 : Mızraplar	21
Şekil 2.16 : Kanunda gerilim ve basınç dağılımı	22
Şekil 2.17 : Mandal planı.....	23
Şekil 2.18 : Kanunda mandal yerleri	24
Şekil 2.19 : Kanunda frekanslar	25
Şekil 3.1 : 4 ‘lük notalarda sağ el ve sol elin arda arda kullanılma durumu.....	29
Şekil 3.2 : 8 ‘lik notalarda sağ el ve sol elin ard arda kullanılma durumu	29
Şekil 3.3 : 16 ‘lık notalarda sağ el ve sol elin ard arda kullanılma durumu	29
Şekil 3.4 : Sağ elin üst üste iki defa vuruş yaptığı durumlar(ta te-fe kalıbı)	29
Şekil 3.5 : Sağ elin üst üste iki defa vuruş yaptığı durumlar 4’lük ve 8’lik notalar ile(ta te-fe kalıbı).....	30
Şekil 3.6 : Sağ elin üst üste iki defa vuruş yaptığı durumlar 8’lik ve 16’lık notalar ile(ta te-fe kalıbı).....	30
Şekil 3.7 : Üçlemede sağ ve sol el vuruşu	30
Şekil 3.8 : 16’lık üçlemelerde sağ el ve sol el vuruşu	30
Şekil 3.9 : Üçlemede sağ elin arda arda kullanılma durumu	31
Şekil 3.10 : Üçlemede sağ elin büyük aralıklarda ard arda kullanım durumu	31
Şekil 3.11 : Hızlı pasajlarda üçleme kullanımı	31
Şekil 3.12 : Etüt 1’ de kullanılan ritmik yapı, bu kalıplarda kullanılan sağ ve sol el kullanımları.....	34
Şekil 3.13 : Etüt 1	35
Şekil 3.14 : Etüt 2 ‘de kullanılan ikili ve üçlü atlamalar	35
Şekil 3.15 : Etüt 2	36
Şekil 3.16 : Etüt 3’ de kullanılan ikili, üçlü, dördü beşli atlamalar ve bunların sağ- sol el kullanımları.....	36
Şekil 3.17 : Etüt 3.....	37

Şekil 3.18 : İkili aralıklarla 4' lük notaların sağ- sol el kullanımları ile Ta te-fe kalıbı sağ-sol el kullanımları	38
Şekil 3.19 : Etüt 4	38
Şekil 3.20 : Etüt 5	39
Şekil 3.21 : Etüt 6	40
Şekil 3.22 : Noktalı ikilik notaları takiben dörtlük notaların sağ-sol el kullanımları.	41
Şekil 3.23 : Noktalı dörtlük notaları takiben sekizlik notaların sağ-sol el kullanımları	41
Şekil 3.24 : Noktalı dörtlük notaları takiben sekizlik notaların sağ-sol el kullanımları	41
Şekil 3.25 : Etüt 7	42
Şekil 3.26 : 16'lık notalar ile ikili üçlü dörtlü ve beşli atlamaların sağ-sol el kullanımları.....	43
Şekil 3.27 : Ta te-fe ve te-fe ta kalıbı sağ ve sol el kullanımları.....	43
Şekil 3.28 : Etüt 8	44
Şekil 3.29 : Etüt 9	45
Şekil 3.30 : Noktalı 16'lık ve takibinde gelen 32 'lik notaların sağ-sol el kullanımları	46
Şekil 3.31 : Etüt 10	46
Şekil 3.32 : Etüt 11	47
Şekil 3.33 : Etüt 12	48
Şekil 3.34 : Senkoplu yapıların sağ-sol el kullanımları.....	49
Şekil 3.35 : Etüt 13.....	49
Şekil 3.36 : Etüt 14.....	50
Şekil 3.37 : Etüt 15 1.sayfa	51
Şekil 3.38 : Etüt 15 2. sayfa	52
Şekil 3.39 : Sağ el sabitken sol elin yukarı-aşağı hareketi	53
Şekil 3.40 : Ardışık olarak sağ ve sol elin gam çalışması	53
Şekil 3.41 : Etüt 16.....	54
Şekil 3.42 : Etüt 17	55
Şekil 3.43 : 8'li atlamalarla oluşan yapıların sağ-sol el kullanımları.....	56
Şekil 3.44 : Etüt 18 1. sayfa	57
Şekil 3.45 : Etüt 18 2. sayfa	58
Şekil 3.46 : Oktavlı tremolo çalışmaları	58
Şekil 3.47 : Etüt 19	59
Şekil 3.48 : Etüt 20.....	60
Şekil 3.49 : Bir darp ile iki sesin seslendirilişi.....	61
Şekil 3.50 : Etüt 21	62
Şekil 3.51 : 8'lik üçlemelerdeki sağ-sol el kullanımları	63
Şekil 3.52 : Etüt 22	63
Şekil 3.53 : Etüt 23	64
Şekil 3.54 : Bir darp ile iki tel grubunun titreştirilmesinin 6/8'lik yapıda uygulanışı	65
Şekil 3.55 : Etüt 24.....	65
Şekil 3.56 : Bir mızrap darbi ile iki tel grubunun titreştirilmesinin 16'lık üçlemelerde uygulanışı.....	66
Şekil 3.57 : Etüt 25	67
Şekil 3.58 : Etüt 26	68
Şekil 3.59 : Etüt 27	69
Şekil 3.60 : Bir mızrap darbi ile iki tel grubunun titreştirilmesinin kromatik yapılarda uygulanışı.....	70

Şekil 3.61 : Etüt 28	71
-----------------------------------	-----------

BAŞLANGIÇ SEVİYESİNDE ‘KANUN’ İÇİN ETÜTLER

ÖZET

Türk müziğini elimizde bulunan en eski kaynaklardan 20. yy’ a kadar olan süreçte incelediğimiz zaman müziğimizin vokal ağırlıklı bir müzik olduğunu görüp, çalgılarımızın da en başta gelen işlevinin eşlik olduğunu görürüz. 20 yy. ‘ da gitgide önemi artan saz musikisi ile enstrumanlarımızın müzik içerisindeki fonksiyonları değişip solistik yönleri eskiye nazaran daha ön plana çıkmıştır. Bu değişen müzik kültürü içerisinde enstrumanların çalınış usuplarında gözle görülür farklar olup, icracılar bu enstrumanların teknik imkânlarını zorlamaya başlamıştır. Geçmişten günümüze gelen çalgı icrası kültüründe önemli olan unsur sözlü repertuvarlardaki eserlere iştirak iken ki bu iştirak çoğu zaman teknik beceriyi üst seviyede ihtiyaç duymayandır, çalgı eğitim sistemimiz günümüzde sürekli değişen ve gelişen icracılığa cevap veremez duruma gelmiştir.

Şu ana kadar yayınlanmış kanun eğitimi ile ilgili kaynakları incelediğimiz zaman bu kaynakların ve içeriklerinin batılı çalgıların eğitiminde kullanılan kaynaklara nazaran çok daha az olduğu göze çarpmaktadır. Bu ortaya çıkan eksikliğin giderilebilmesi amacıyla bu konuda daha çok çalışma yapılması gerekliliği düşünülerek enstruman eğitimine başlayan öğrenciler için çalgının tarihi süreci ve gelişimi, yapısal özellikleri, önemli yapımcıları ve kanun çalgısı eğitimi başlangıç seviyesinde kullanılmak üzere etütlerin bulunduğu bu tez yazılmıştır. Bu kapsamda çalışmaları yaparken birçok kaynak incelenip tarihsel süreci ve yapım şekli hakkında bilgi verilmiş, önemli yapımcılar ile görüşmeler yapılmış ve öğrencilerin ilk çalgı eğitimine başladığı sırada teknik kabiliyetlerini bir program gözeterek geliştirebilmesi amacı taşıyarak etüt eserleri yazılmıştır.

ETUDES OF BEGINNER LEVEL FOR ‘QANUN’ INSTRUMENT

SUMMARY

As Turkish Music has been perused by using all the sources, which include both the most ancient sources and the current sources, it can be clearly seen that Turkish music is vocal-oriented and also the foremost function of Turkish musical instruments is accompaniment. By the increasing importance of instrumental music during the twentieth century, the functions of national instruments in music have changed and their solistic features have taken over when compared with the past. In this varying music culture, there have been visible changes in the performing styles of instruments and the performers have started to force the technical facilities of these instruments. From past to present, in instrument performance culture, the fundamental element is to participate the oral works; however, most of the time this kind of participation is the one that does not need technical ability in upper level. Therefore, today the instrumental education in Turkey could not respond the needs of performing which is continually changing and improving.

As the published resources related to the qanun education have been studied, it stands out that these published resources and contents are less in number when they are compared with the resources used in western instrument education. In order to work out this inadequacy, it is considered that more research is required in this subject area. This thesis was written to enlighten the students, who start their instrument education, by focusing on the qanun's historical process, improvement, structural features, significant luthiers, and some exercises for beginning level. In this context, great deal of sources were perused, information about the historical process and also making style of qanun were given. Moreover, interviews were done with important qanun luthiers and exercises which are compatible with a systematic program were prepared in order to improve students' technical abilities during their first instrument education.

1. GİRİŞ

Kanun geçmişten günümüze hem yapısı hem de çalınış tavrı ve üslubu bakımından ciddi değişimlere uğramış ve bu değişimler de kanun icracılarına birçok teknik zorlukların üstünden daha rahat gelebilme imkanı sunmuştur. Bunun sonucunda teknik becerinin üst seviyede olduğu bir çalış şekli günümüzde neredeyse zorunlu hal almıştır. Batılı kaynaklara baktığımız zaman batılı kompozitörlerin enstrumanları için çok sayıda etüt yazdığını görmekteyiz. Bu etütlerin yazılış amacı ise enstruman öğrenen kişilerin öğrendikleri teknikleri mekanik bir şekilde tekrar etmesindense, bu tekniklerin öğrencilere etütlerin içinde belli bir sistematığe göre düzenlenerek öğretilmesidir. Bu yöntem ile öğrenciler neredeyse enstrumana ilk başladıkları andan itibaren eser çalmaya başladıklarını düşünmekte ve bu eğitimde zevk almaktadırlar. Elbette çaldıkları eserler bir sanatsal gaye amacı taşımamakta olup sadece kişilerin beğenilerine de hitap edecek şekilde bestelenmiş sistematik gelişimlerini sağlayan eğitici etütlerdir. Bu yaklaşım bizim enstrumanlarımız için kullanılmış mıdır diye incelediğimiz zaman karşımıza başka enstrumanlar için örnekler hatta metodlar çıksa da kanun için yapılan çalışmalar alanında boş bir saha olduğu dikkat çekmektedir. Basılmış olan kanun metodlarını incelediğimizde genelinde eğitim sisteminin müzikal kalıpların mekanik bir şekilde tekrar edilerek öğretildiğini ve bu öğretilerin uygulandığının daha önceden bestelenmiş eserlerin içinde gerçekleştirilmek istendiğini görmekteyiz. Bu durum eserin içinde öğretilen ritmik kalıpların az sayıda bulunması ve genelde öğretilen kalıplar dışında başka kalıplarında eser içerisinde bulunup öğrencilerin bu kısımları icra edememesi yönünden sakıncalar göstermektedir. Bu durum öğrenci üzerinde hem yetersizlik hissinin oluşması hem de çaldığı eserden soğumasına sebep olmaktadır.

Yazılmış olan kanun metodlarının yanında yayınlanmış bulunan yüksek lisans ve doktora tezlerini incelediğimiz zaman bu eksikliğin akademisyenler tarafından görüldüğü ve bu eksikliğin giderilmesi yönünde çalışmaların yapıldığını görmekteyiz günümüzde İsmail Şençalar(metot), Umit Mutlu(metot), Gültekin Aydoğdu –Tahir Aydoğdu (CD ile birlikte metot) Halil Karaduman(CD ile birlikte metod), Özdemir

Hafızoğlu (Kanun Egzersizi ve Eğitimleri), Pınar Somakçı (Kanun eğitime giriş niteliğinde metot) ve Ayşeğül Kostak Toksoy ‘un (yükseklisans ve sanatta yeterlilik tezleri) basılı; Ruhi Ayangil, Göksel Baktagir ve Şehvar Beşiroğlu nun (yalnızca 8 parmak çalış tekniğine yönelik) henüz basılı olmayan metot çalışmaları mevcuttur.

Bu çalışma sürecinin başında basılmış olan kanun metodları incelenmiş ve aşağıda da bu metodların içerikleri hakkında bilgiler verilmiştir:

2004 yılında Gültekin Aydoğdu ve Tahir Aydoğdu tarafından yazılmış olan kanun metodunda, kanun hakkında tarihi bilgiler, kanun yapımıyla ilgili teknik bilgiler, sayısal değer ve çizimlere de yer verilmektedir. Bu metotta giriş seviyesinden başlayarak gittikçe zorlaşan etütler mevcuttur. Yazarlar, her iki elin de güç kazanması için tavsiyelerde bulunmaktadırlar. Kitapta ayrıca on iki adet makam tarifi, mandalların kullanılması ve bu makamlara ait birer örnek eser, küçük usûllerden oluşan ve basit makamlarla örneklenmiş şarkı listesi ile bazı notalar, değişik makamlarda örnek saz eserleri, bazı ezgilerin başka perdelere transpoze edilmiş notaları, arpej-akor çalışmaları vb. yer almaktadır. Burada kanun için yazılmış iki saz eseri de mevcuttur. Bunlardan biri Yalçın Tura’nın “Dalgaların Oyunu” adlı Arazbar makamındaki saz eseri diğeri ise Tahir Aydoğdu’nun “Hasret” adlı Uşşak Saz eseridir. Kitapta ayrıca kanun için düzenlenmiş Batı müziği ezgileri de bulunmaktadır. Metot, içindeki bazı etütlerinin seslendirildiği CD eki ile sunulmuştur.

2009 yılında Özdemir Hafızoğlu’ nun Kanun Egzersizi ve Eğitimleri adlı kitabında hazırlamış olduğu etütlerde, yazar diyez ve bemollerden yararlanmış, bu arızaların kaç mandala karşılık geldiği hatırlatmalarında bulunmuştur.

Günümüz kanun icracıları arasında önemli bir yere sahip olan Halil Karaduman tarafından 2007 yılında yazılmış kanun metodu, hem Türkçe hem de İngilizce kaleme alınmıştır. Burada da tekniği geliştirici etütler, mandal kullanımını güçlendirici kromatik ezgiler, glissando, tremole, fiske, mandal vibrato vb. gibi kanuna özgü teknikler hakkında açıklayıcı bilgi ve etütler yer almaktadır. Onbeş tane

çeşitli makamlara ait örnek eserler ve bu eserlerin icrasında kullanılan mandallar ve sayıları hakkında detaylı bilgiler de bulunmaktadır.

Ümit Mutlu’ nun 1998 yılında yazmış olduğu metot, ülke geneline yayılan ilk kanun metotudur. Giriş seviyesi kanun öğrencileri için hazırlanmış metot incelendiğinde, içindeki etütlerde, mandal değiştirme ile ilgili alıştırmalara bile rastlanmadığı görülmektedir.

Kanun icracısı İsmail Şençalar’ın 1976 yılında basılmış olan ‘Kanun öğrenme metodu’ adlı kitabı şu bölümlerden oluşmaktadır: yazarın bu metodu yazış amacı, kanun çalgısının tarihçesi hakkında kısa bilgi, kanun mandalları akort edilişi hakkında bilgiler, nota değerliklerinin ve perdelerin anlatımı, küçük ,birinci kısım ve ikinci kısım ıskalalar adıyla verilmiş 3 bölümden oluşan egzersiz ve etütler, 10 zamanlı usullere kadar usuller ,bazı makamların dizileri, yazarın kendine ait 2 şarkı formunda eseri ve eski üstat kanuniler.

2006 yılında hazırlanmış olan ‘Kanun Eğitiminde Teknik Çalışma ve Süsleme Elemanlarını İçeren Etütler’ adlı doktora tezinde Ayşegül Kostak Toksoy, geçmişten bugüne yirmiden fazla kanun icracısının icra kayıtlarını dinleyerek analiz etmiş ve bu analizler sonucunda, dinlenmiş olan birbirinden farklı icracıların kullandığı farklı teknikleri tespit ederek, hangilerinin geleneksel çalış, hangilerinin modern çalış içinde değerlendirileceği kararlaştırmıştır. Bu analizlere göre; duate, çarpma, tremolo, trill, fiske, fiskeli glissando ve mandal değiştirme tekniklerinin geleneksel çalış tekniklerinde çok fazla kullanılan teknikler olduğunu saptayarak, bu teknikleri, “Geleneksel Kanun Çalış ve Süsleme Teknikleri ve Bu Tekniklere Dair Etütler” ve “Modern Kanun Çalış ve Süsleme Teknikleri” başlıkları altında incelemiştir. Yazar, tezinde yer alan etütlerin büyük bir çoğunluğunda Türk Makam Müziği makamları ve formlarından yararlanmış; ayrıca etütlerin mümkün olabildiğince melodik olmasına gayret etmiş ve zaman zaman uygulama niteliğindeki küçük konserlerde çalınmaya uygun olmaları hedeflenmiştir.

Bunlara ilave olarak bu tezin yazımı sırasında bir başka Türk Müziği enstrmanı olan ud için yazılmış olan Şerif Muhiddin Targan’ın, Cinuçen Tanrıkörur’un ve Mutlu

Torun'un ud metotları incelenmiş etütler ile çalgı eğitimi konusunda bu metotlardan faydalınılmıştır.

Bu tezin amacı yapılan litaratür araştırmalarının sonuçları doğrultusunda daha önceden kanun için yazılmış etütlere ilave olarak kanun çalgısına yeni başlayan kişilerin eğitimde kullanılmaya sunulmak üzere yeni etütlerin yazımı, bu etütler ile öğrencinin teknik gelişimi ve bu gelişim sırasında uygulanacak duatenin öğretimini sağlamaktır. Bu amaç doğrultusunda çalım esnasında kullanılan kalıplar ve bu kalıplarda kullanılan duate örnek şekiller ile anlatılmış, en basit seviyeden başlayarak kademe kademe ilerlemeyi hedefleyen etütler ile bunların çalışmaları yapılmıştır. Bunun öncesinde kanun çalgısının öğrenimine yeni başlayacak kişiler için faydalı olacağı düşüncesi ile kanun tarihçesi ve yapısı hakkında bilgiler verilmiş, önemli yapımcıları ile kanun icracılarının karşılaştıkları problemler, yapımcılardan istedikleri ek istekler, kanun çalgısının yapımında karşılaşılan zorluklar ve kullanılan metaryaller hakkında görüşmeler yapıp bunlar eklerde yapımcılarla görüşmeler başlığı altında sunulmuştur.

2. KANUNUN TARİHÇESİ VE YAPISI

2.1 .Kanunun Tarihçesi

Kanunun, kelime anlamı itibarı ile Yunanca “kanon”dan türediği kabul edilir. Türkiye, İran ve Arap ülkelerinde “kanun”, diğer ülkelerde “kanon” kökünden türemiş bir kelimeyle (mesela Yunanistan'da kanonaki) tanımlanır. Günümüzde Türkiye’nin yanı sıra Ortadoğu ve Kuzey Afrika’daki İslâm ülkeleriyle Balkanlarda Özbekistan ve Ermenistan’da da kullanılan kanun tarih boyunca çeşitli değişiklikler geçirmiştir. Babilliler ve Asurlulular’ın kanunun atası sayılabilecek “kıtara” cinsinden çalgılarının bulunduğu tespit edilmiştir (Karakaya, 2001:327).

X. yüzyıla ait Süryani sözlüklerindeki ifadelerden Araplar’ın geometrik yamuk biçiminde kithara cinsinden bir çalgı kullandıkları anlatılmaktadır. Bu çalgı muhtemelen Araplar’ın "kisare" dedikleri çalgıdır. Yine aynı dönemde yazılmış bir Suryani sözlüğündeki “geometrik yamuk biçiminde on telli çalgı” olarak tasvir edilen “kisoro” nun da zamanla “kisare” ile özdeşleşmiş olduğu söylenebilir (Karakaya, 2001:327).

Karakaya İslam ansiklopedisi’ndeki kanun maddesinde İbn Khalikan Kanun’un aslen bir Türk olup, Türkistan’ın Fârâb kasabasında doğmuş olan (878-950) ve zamanın büyük filozofu ve mûsiki bilgini olarak tanınan Ebu Nâsır Muhammed Bin Turhan Bin Uzluğ Fârâbi tarafından icat edildiğine inanıldığını yazıp ancak Farabi’nin El Mûsîka’l-kebir adlı eserinde açık telli çalgılardan söz ederken kanundan bahsetmemesi ve ayrıca İbn Sînâ’nın eserlerinde bu çalgıdan söz konusu etmemesinden yola çıkarak Kanun çalgısının Farabi’nin bir icadı olmasının tamamen bir rivayet olduğunu söylerken “Kanun” maddesi Prof.Şehvar Beşiroğlu

tarafından yazılmış Çetin Körükçü'nün hazırladığı Türk Sanat Müziği isimli kitapta duruma şöyle açıklık getirmiştir:

İbn Khalikan'da "Vefayatük-Ayân" adlı eserinde Kanun'un aslen bir Türk olup, Türkistan'ın Fârâb kasabasında doğmuş olan (878-950) ve zamanın büyük filozofu ve mûsiki bilgini olarak tanınan Ebu Nâsır Muhammed Bin Turhan Bin Uzluğ Fârâbi tarafından icat edilmiş olduğunu yazar. H.G.Farmer ise Fârâbi'nin ünlü eseri "Kitab-ı Mûsiki"de "Kanun" ismine rastlanmadığını tespit etmiş olup, böyle bir sazın bu eserde "Ma'azif" adı altında tarif edildiğini, bu çalgıya son şeklinin Fârâbi tarafından verilmiş olabileceğini ve bu eserde tarif edilen sazın kanun olduğunu ifade eder (Beşiroğlu, 1998:114).

Yine aynı yüzyıllarda yaşamış olan İbn-i Sina ve Al-Hüseyin'in eserlerinde de Kanun ismine rastlanmamaktadır. Kanun ismine ve bu sazın bu ad ile ilk tarifine 10.yüzyılda yazılmış olan "Binbir Gece Masalları" adlı kitapta rastlanmaktadır ve oradaki ismi de Kanun-i Mısri yani Mısır Kanunu olarak geçmektedir (Beşiroğlu, 1998:114).

Kanun XV. yüzyıla kadar düşey olarak tutulup çalınmaktaydı. Sol el kanunu tutarken, sağ el ile de çalınmaktaydı. XV. yüzyıl ile birlikte düşey tutuştan yatay tutuşa geçildiği ve böylelikle sol elin de icraya katıldığı anlaşılmaktadır. Böylelikle bu yüzyıldan sonra kanunun çalma tekniği tamamen değişmiştir (Karakaya, 2001:327).

İbnû-Şekündî 'ye göre Kanun Endülüs çalgılarının en itibarlısı ve şehrin(Sevilla) başlıca ihraç malları arasında bulunuyordu. Kanun XII. yüzyıla doğru Avrupa'ya da girmiş. İspanya'da "cano", Fransa'da "canon," Almanya'da "Kanon", İtalya'da "cannale" adıyla anılmıştır. Kanun, Avrupa'da piyanonun ataları sayılan klavikord ve klavsen gibi çalgılara da esin kaynağı olmuştur (Karakaya, 2001:327).

13. ve 14. yüzyılların en revaçta olan çalgısı kanun “Kanz al Tuhaf”da da tarif edilmiştir. 15. yüzyılda da revaçta olma durumunu sürdüren bu çalgının tarifini Abdülkâdir Merâğî “Cami’ül Elhân” adlı eserinde şöyle yapmıştır:“Kanunun teknesi ve göğsü üçgendir, sapı yoktur. Telleri genellikle pirinçtir ve üçer üçer akort edilir, yani her üç tel aynı sese çekilir. Bir oktava sekiz mülâyım ses gelecek şekilde düzenlenir” (Bardakçı, 1986:105).

Yavuz Sultan Selim Mısır seferi dönüşünde orada dinleyip, çok beğendiğı Şah Mekan isimli bir kanuniyi İstanbul’a getirmiştir Kanuni İshak Fatih Sultan Mehmet zamanında yaşamış, saray ve Enderûn ile ilişkisi tespit edilebilen kanun sanatçılarından biridir . II.Mahmut devrinde (15.yy) yaşamış ve devrin önemli müzikologlarından biri olarak bilinen Ahmetoğlu Şükrullah algılara ait edvarında, 17. yy da yaşayan Evliya Çelebi “Seyahatnağme” sinde kanun algısından bahsetmişler ve bu sazı tarif etmişlerdir. Evliya Çelebi “Seyahatnağme”sinde bu sazın Ali Şah tarafından icat edildiğini ifade etmiştir. Fakat bu saz 17.yy dan çok önce bu isimle bilinmekte ve alınmakta olduğundan, bu ifadenin hangi saz ile ilgili olduğu konusunda kesin bir yargıya varılamamaktadır. Daha sonra kanun sazı yavaş yavaş râğbetten düşmüş ve II.Mahmut zamanında (1808-1839)Şamlı Ömer Efendi tarafından, İstanbul’da yeniden mûsiki ye kazandırılmıştır. 20. yy’ın başlarından itibaren gelişen mandal sistemiyle icrası daha rahat bir hale gelince de mûsikinin vazgeçilmez sazlarından biri haline gelmiştir (Beşiroğlu, 1998:116).

15. yy’ da pirinçten tellerle daha sonrasında da bağırsak teller kullanılarak alınan kanun sazında 20.yy’ın ortalarından itibaren bağırsak tellerin ısı ve rutubete karşı aşırı hassasiyeti sık görülen tel kopmaları ısı ve rutubet değışimde sazın zor akort tutması sebebi ile bağırsak tellerden vazgeçilip yerine naylon teller tercih edilmeye başlanmıştır.

Günümüzde bir tam aralıkta 9-12 mandal bulunur. Mandalların sol elin icradaki payını arttırmasından sonra gerek Türkiye’de gerek Suriye, Lübnan ve Mısır’da arp tekniğinden birçok unsur kanuna uyarlanmış, çalgının tekniğı, akorlar ve arpejlerle zenginleştirilmiştir. Türk musiki tarihinde kanun icracılığı ile şöhret kazanmış pek

çok musikişinas bulunmaktadır. Bunlar arasında Kanunî Ömer Efendi. Kanunî Hacı Arif Bey, Şemsi Bey, Âmâ Nâzım Bey, Ferid Alnar. Vecihe Daryal, Erol Deran özellikle zikredilmelidir. Zamanımızda parmakla icrayı tercih ederek mızrabı bırakan kanunîler de yetişmiştir (Karakaya, 2001:328).

2.2 Kanunun Yapısı

Kanun geometrideki dik yamuk şeklinde, boyu 95 - 100 cm., eni 38 - 40 cm derinliği ise 5 cm'dir. Ses tablası genellikle çınar ağacından yapılır ve üzerinde sedeften veya kendi ağacından oyularak yapılmış ses kafesleri bulunur. Yanları ladin veya gürgen ağacından yapılır ve üzerine işlemler kaplanır. Alt tablası için en ideal ağaç ıhlamurdur. Sesi yumuşak olarak yansıtır.

Son zamanlarda yapılan kanunlara genellikle kontraplak kullanılmakla bir de kontrplağın kabalığını örtmek için üzerine kaplama çekilmektedir. Bu durum alt tabloyu çok sertleştirmekle ve kanunun sesini metalikleştirmektedir. Sağlamlık yönünden sağlam olmakla fakat alt tablası ıhlamurdan yapılmış kanunların ses kalitelerini tutmamaktadır.

Üstten tellerin takıldığı kısımdan enine uzanan 12 x 40 cm uzunluğunda dört göz halinde taksim edilmiş ve ses tablasına kadar genişleyen ince hayvan derileri gerilir ve derili kısmın tam ortasına kanunun enine boydan boya uzanan üzeri 1,5 mm tabanı 10 mm kalınlığında, yüksekliği ise 3 cm olan kelebek veya gürgen ağacından yapılmış eşik yerleştirilir. Teller alt taraftan takılmış olduğu yerlerden gelerek eşik üzerinden geçer ve mandal tahtasının üzerinde bulunan baş eşikten de geçtikten sonra burgulıklaki burgulara takılarak gerdirilir. Mandal tahtasının üzerinde perde görevi yapan metalden yapılmış 200 kadar mandal Türk musikisi ses sistemine göre çakılır. Mandallar genel olarak gümüş, alpaka ve pirinçten yapılır ve mandalları çok iyi tesviye edilip parlatılması gerekir, aksi halde telleri çok kısa zamanda aşındırıp koparabilirler. Kanun telleri yakın zamana kadar bağırıktan (kiriş tel) idi. Bu

tellerin temininde yaşanan sıkıntılar sebebi ile naylon teller kullanılmaya başlanmış, kırış tellerin kullanımında yaşanan sıkıntıların (nem ve ısı değişiminde akord problemlerinin fazlasıyla yaşanması, tellerin sık sık kopması vb.) naylon tellerde yaşanmaması sebebiyle naylon teller kullanılmaya devam edilmiştir.

Kanunda teller her ses için üçerli olarak 24 - 25 ses sıralanır. Toplam olarak 72 ile 75 tel takılır. Tel kalınlıkları tiz tarafta 0,60 mm den başlar pest seslere doğru 0.10 mm anarak 1.20 mm ye kadar kalınlaşır (şekil 2.1). Kanunun 75 telinde toplam olarak yaklaşık 441 kg. kuvvet gerilim vardır. Gerilimden dolayı teller eşik vasıtası ile deri üzerine 13,5 km.mm' lik bir basınç yapar. Bu basınç yüzeysel değil, bölgeseldir. Kenarlara gidildikçe sıfıra kadar düşer. Oturan icracının uzun yanı kendinden tarafa gelmek üzere dizler üzerine konulan Kanun, her iki elin işaret parmaklarına takılan özel yksklere tutturulmuş deniz kaplumbağasının karın altı kemiğinden yapılmış "Bağa" mızraplarla, tellere vurularak alınır.

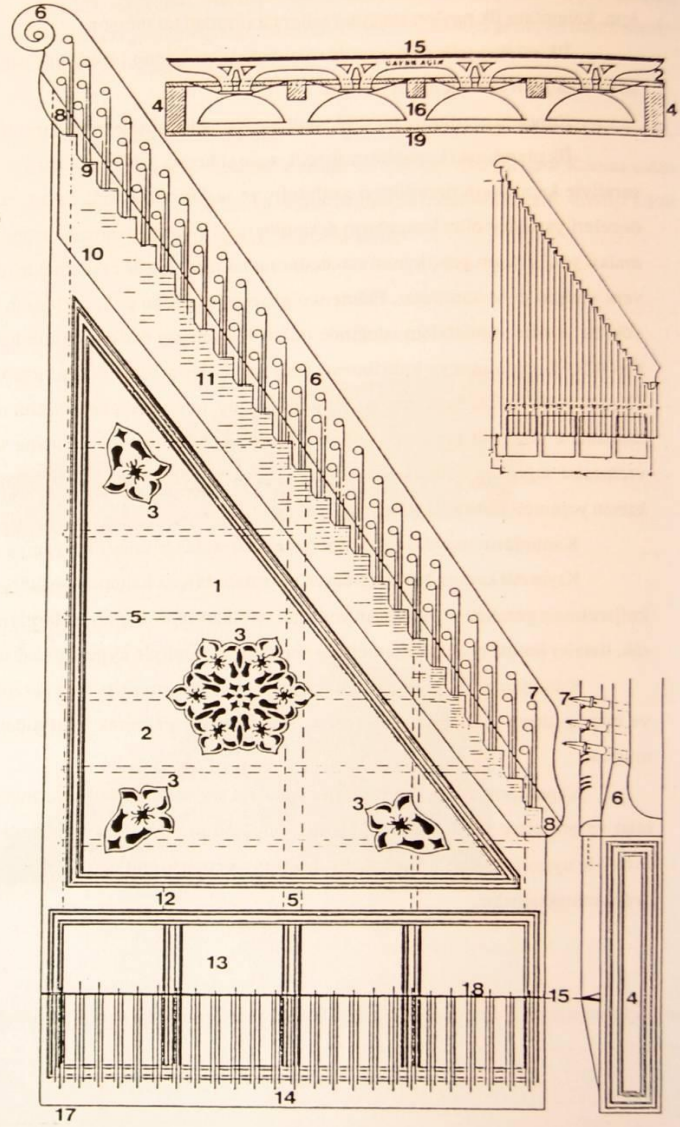


şekil 2.1 : Kanun

Kanunun 3,5 oktav ses sahası (genişliği) vardır. En tiz sesi Sol (re) 1173. 37 frekans en pest sesi ise re (la) 110 frekanstır. Yukarıda özelliklerini anlattığımız kanun çalgısının bölümlerini şekil 2.2.' de, bu bölümlerin detaylı açıklamaları da aşağıda verilmiştir.

KANUN'UN ANATOMİSİ

1. Ses kutusu (gövde)
2. Ses (üst) tablosu
3. Ses kafesleri
4. Yanlık
5. Balkonlar
6. Burguluk
7. Burgu
8. Baş eşik
9. Tel yatağı
10. Mandal tahtası
11. Mandal
12. Filâtolar
13. Deri
14. Tel takacağı
15. Eşik
16. Köprü
17. Tel sürgüsü
18. Tel
19. Alt tablo
20. Mızrap



Cafer Açı

Şekil 2.2 : Kanunun anatomisi ¹

¹ AÇIN, Cafer, Enstrüman Bilimi (organoloji), Yenidoğan Basım Evi Ltd. Şti., 1994, İstanbul, s.156

Ses (Üst) Tablası

Çalgının ses tahtasıdır. Bu bölgede genelde çınar ağacı kullanılırken bazı kanunlarda çok nadirde olsa ladin veya köknarda görülebilir. Üzerine açılan deliklere kafesler muntazam bir şekilde oturtulur (Şekil 2.3).



Şekil 2.3 : Ses (Üst) tablası

Ses kafesi

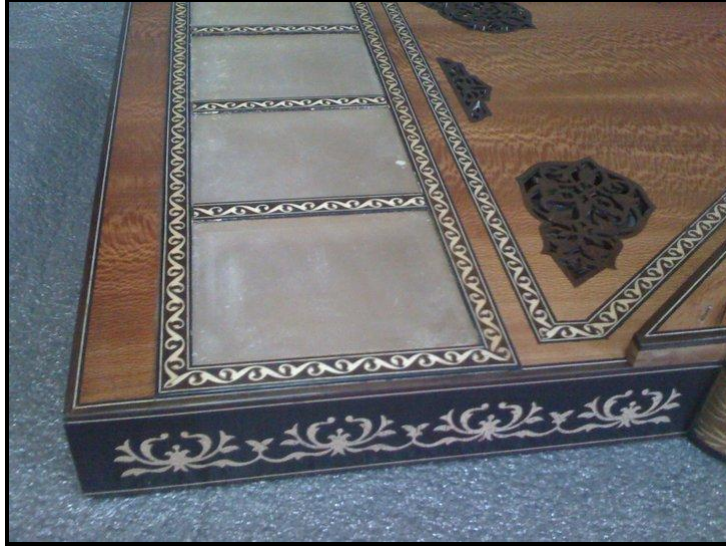
Sesin daha volümlü çıkması amacıyla açılmış kafeslerdir. Kendi ağacından veya başka uyumlu muhlis ağaçtan yapılabileceği gibi sedeften yapılmış kafeslerde bulunmaktadır. (Şekil 2.4)



Şekil 2.4 : Ses kafesi

Yanlık

Çalgının kucağa alındığı zaman kucağa en yakın ve tam karşısındaki bölgede bulunan iskeleti kapatmak için kullanılan ağaca denir(Şekil 2.5)



Şekil 2.5 : Yanlık

Balkonlar

Çalgının sesini ve mukavemetini sağlamak amacıyla iskelette kullanılan bölgelere verilen isimdir (Şekil 2.6).



Şekil 2.6 : Balkonlar

Burguların yerleştirildiği ve içersinde döndürüldüğü deliklerin bulunduğu tahta paneldir. Yine burguların hemen altında, sol köşegen üzerindedir. Burgularla uyumu önem arz eder. ”Sert burguya daha yumuşak tahta, yumuşak burguya da daha sert tahta“ formülü geleneksel (beylik) olarak uygulanmaktadır (Şekil 2.7).



Şekil 2.7 : Burguluk

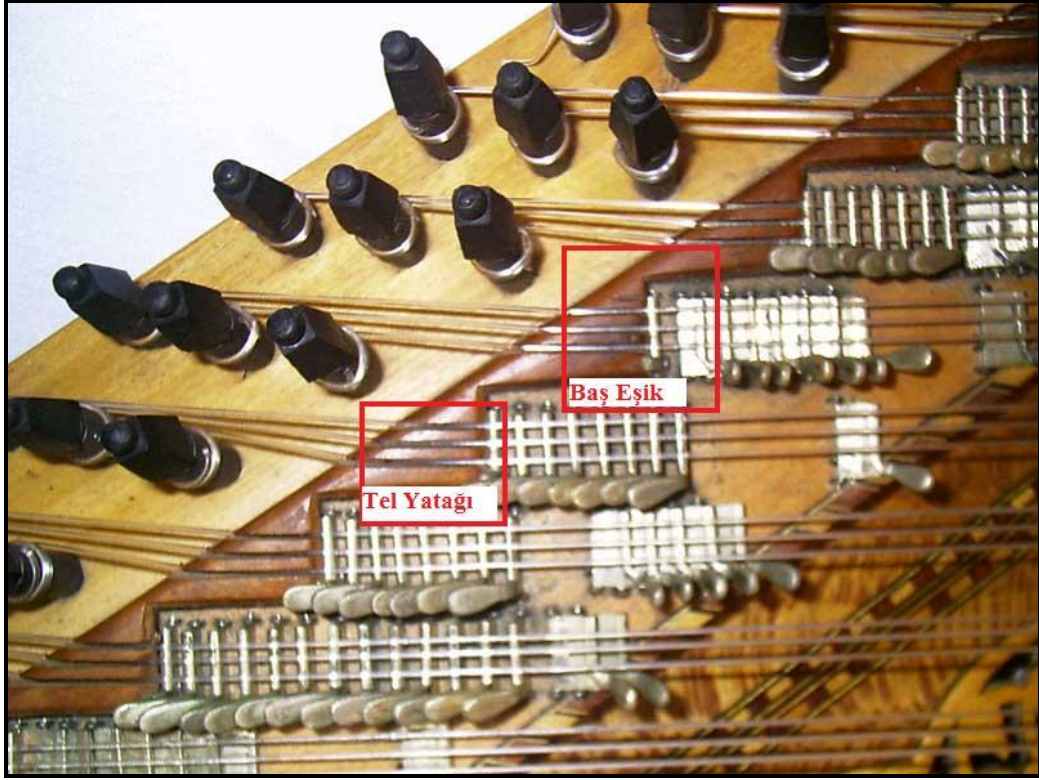
Burgular

Kanunun sol tarafındaki köşegen üzerinde bulunan; tellerin bağlandığı ve akort edilmek için “burularak” çevrildiği tahta çubuklardır. Burulma işlemine müsait bir malzemeden imal edilmesinde fayda vardır. Zira çok sert malzeme kırılır; çok yumuşak malzeme ise süner. Genelde burgu yapımında gül veya abanoz ağacı kullanılmaktadır.² (Şekil 2.7).

Baş Eşik

Dip mandalı olarak da adlandırılan bu bölge telin köprüden önce temas ettiği son noktadır (Şekil 2.8).

² İMANLI, İtri.; İnternet Sitesi, 2010, <http://www.itrimusic.com.tr/kanun.asp> Erişim Tarihi: 15.02.2011



Şekil 2.8 : Baş eşik ve Tel yatağı

Tel Yatağı

Telin burgulardan sonra içinden geçerek baş eşiğe uzandığı kanala verilen isimdir (Şekil 2.8).

Mandal Tahtası

Mandalların monte edildiği sert ahşap platformdur. Kullanılan ağaç malzemenin sertlik derecesi önem arz eder (Abanoz kullanılabilir. Mandalları monte etme işlemine beylik olarak “mandal çakma” da denilmektedir)³ (Şekil 2.9).

³ İMANLI, İtri.; İnternet Sitesi, 2010, <http://www.itrimusic.com.tr/kanun.asp> Erişim Tarihi: 15.02.2011



Şekil 2.9 : Mandal tahtası ve mandallar

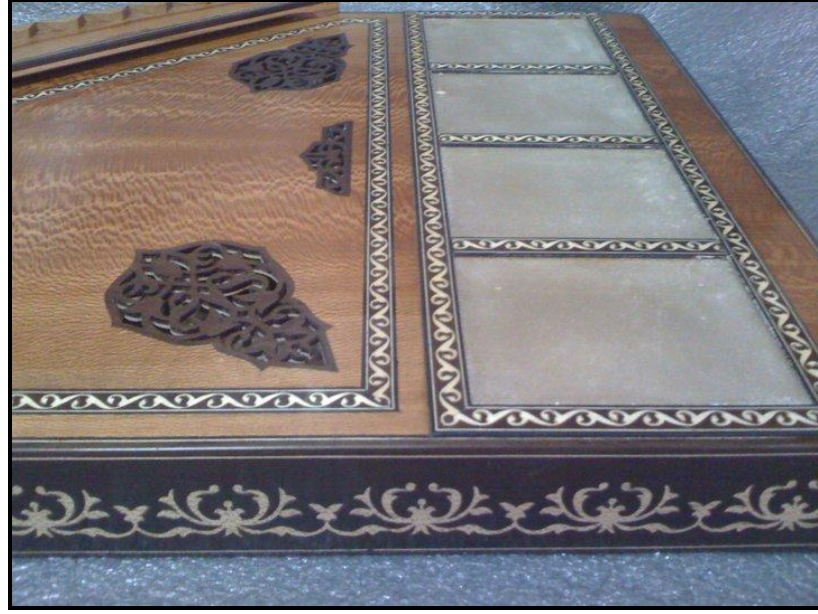
Mandal

Diyez ve bemolleri ayarlamak için kullanılan, metal alaşım malzemeden imal edilmiş aksamlardır. Türk müziğinin koma denilen aralıkları ile daha mikro ve makro tonal aralıkları temin etme imkanını sağlarlar. Kanun yapımında en fazla özen gösterilmesi gereken bölümlerin başında gelir. Kanun kucağa alındığında sol taraftaki diagonal bölgede, “mandal tahtası” üzerine monte edilmiş olarak bulunurlar ⁴(Şekil 2.9).

Filatolar

Çalgının şık görünümü için genelde bulunduğu bölgedeki ağaca zıt renkli başka bir ağaçtan kesilmiş ince şeritlere denir (Şekil 2.10).

⁴ İMANLI, İtri.; İnternet Sitesi, 2010, <http://www.itrimusic.com.tr/kanun.asp> Erişim Tarihi: 15.02.2011



Şekil 2.10 : Filatolar ve Deri

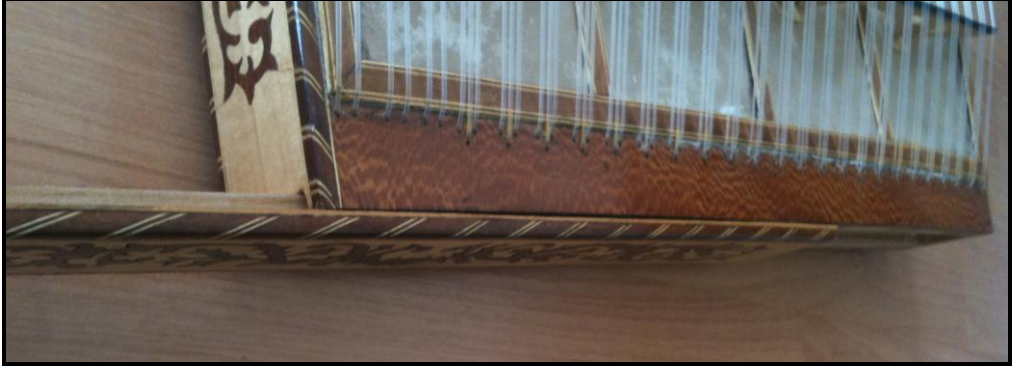
Deri

Eşiğin kanuna bastığı bölümdür. Eskiden oğlak, dana, balık gibi hayvansal deriler kullanılırdı. Günümüzde sentetik (yapay) deriler tercih edilmektedir. Kanun kucağa alındığında en sağda bulunur. Kanunda deri, sesin oluşumunda önem arz eden unsurlardandır. Zamanla kanunda, derinin patlaması, yırtılması gibi sorunlar hasıl olabilir. ⁵ (Şekil 2.10).

Tel Takacağı

Tel sayısınca sürgünün hemen yanına açılan deliklere denir. Sürgü açıldıktan sonra bu deliklerden geçirilerek burgulara bağlanır (Şekil 2.11).

⁵ İMANLI, İtri.; İnternet Sitesi, 2010, <http://www.itrimusic.com.tr/kanun.asp> Erişim Tarihi: 15.02.2011



Şekil 2.11 : Tel takacağı, Tel sürgüsü ve Bağlama Paneli

Eşik

Köprü derinin üstünde bulunan standart bir kanunda 4 ayağı bulunan genelde üst kısmı abanozdan alt kısmı ise abanoza nazaran daha yumuşak bir ağaçtan yapılan çalgının üstünde tellerin baş eşikten önce son temas ettiği noktadır. Köprü ayaklarının deriyi delmemesini önlemek ve deride bulunan titreşimi daha geniş bir yüzey kullanarak iletimini sağlamak için ayakların altında bulunan yatay yüzeyde pabuç adı verilir (Şekil 2.12).



Şekil 2.12 : Eşik ve köprü

Köprü

Tel takacağı ile göğüs arasında 3 şerit halinde uzanan derinin üstüne yapıştırılarak gerildiği yollara denir (Şekil 2.12).

Tel Sürgüsü ve Tel Bağlama Paneli

Kanun kucak pozisyonundayken sağ yanda bulunan cetvel şeklindeki hareketli sürgü ve onun altındaki oluk şeklindeki kanaldır. Kanun kucak pozisyonundayken, sağ yandaki sürgü geriye çekilir. Böylece tel bağlama paneli açılır. Panel içerisinde içinden tellerin geçirildiği delikler vardır. Teller bu deliklerden geçirilerek bağlanır. (Şekil 2.11)

Tel

Sesi oluşturan temel unsurdur (ses kaynağı). Önceleri, tel malzemesi olarak hayvan barsağı kullanılırdı. Sonraları ve günümüzde polimer kimyanın gelişmesiyle birlikte naylon türevi teller kullanılmaktadır. Özellikle, Dupont markası tercih sebebidir. 24 sesli kanunlarda $3 \times 24 = 72$; 25 sesli kanunlarda $3 \times 25 = 75$; 26 sesli kanunlarda $3 \times 26 = 78$ tel mevcuttur. Kanun telleri, çalma sıklığı, mızrap tuşe şiddeti, kopma v.b. etmenlere bağlı olarak değiştirilmelidir. Yine akort yapılırken aynı sesi veren tellerde tını uyumsuzluğu olması durumunda ilgili teller değiştirilmelidir. Kanun tellerinin kalınlıkları, çaplarına göre mm (milimetre) cinsinden sınıflandırılmıştır. Pest seslerden tiz seslere doğru tel kalınlıkları (çapları), kademeli olarak küçülmektedir.⁶ (Şekil 2.13).

⁶ İMANLI, İtri.; İnternet Sitesi, 2010, <http://www.itrimusic.com.tr/kanun.asp> Erişim Tarihi: 15.02.2011



Şekil 2.13 : Tel

Alt Tabla

Kanunun kucağa konulan kısmına denk gelen bölgedir. Eski kanunlarda bu bölgede ıhlamur veya köknar ağacı kullanıldığı görülmekte fakat günümüzde masif ağaçtansa kontraplak kullanılıp bu kontraplağın üstü uygun bir kaplamayla kaplanmaktadır. Bu uygulama çalgının mukavemetini arttırmakla birlikte çalgıda daha metalik bir duyuma sebep olmaktadır (Şekil 2.14).



Şekil 2.14 : Alt Tabla

Mızrap

İcracıların çalım esnasında parmaklarını korumak ve daha yüksek volümlü bir ses elde etmek için kullandıkları çalım uygun şekil verilmiş genelde bağdan yapılan araçlara mızrap denilir. Mızrap bağdan yapılabileceği gibi boynuz, fildişi ve sert plastikten yapılmış kanun mızrapları da bulunmaktadır (Şekil 2.15).



Şekil 2.15 : Mızraplar

Aşağıda bulunan şekillerde (Şekil 2.16, 2.17, 2.18, 2.19), kanunda gerilim ve basınç dağılımı, mandal planı ve yerleri, perde frekansları şablonları bulunmaktadır ⁷

⁷ AÇIN, Cafer, Enstruman Bilimi (organoloji), Yenidoğan Basım Evi Ltd. Şti., 1994, İstanbul

KANUNDA GERİLİM ve BASINÇLAR

KANUN DA GERİLİMLER VE BASINÇLAR						
SIRA No	TELLERİN ADLARI		TELLERİ GEREN KUVVETLER		ESİK NOKTASINA YAPILAN BASINÇLAR	
			Tek Telin Gerilimi	Üç Telin Gerilimi	Tek Telin Basıncı	Üç Telin Basıncı
25	TİZ GERDANIYE	SOL	4,854 kg.	14,562 kg.	0,14562 kg-m.	0,43686 kg-m.
24	TİZ ACEM	FA	5,837 kg.	17,511 kg.	0,17511 kg-m.	0,52533 kg-m.
23	TİZ HÜSEYİNİ	MI	6,134 kg.	18,402 kg.	0,18402 kg-m.	0,55206 kg-m.
22	TİZ NEVA	RE	5,877 kg.	17,631 kg.	0,17631 kg-m.	0,52893 kg-m.
21	TİZ ÇARGÂH	DO	5,755 kg.	17,265 kg.	0,17265 kg-m.	0,51795 kg-m.
20	TİZ BÜSELİK	Sİ	8,219 kg.	24,657 kg.	0,24657 kg-m.	0,73971 kg-m.
19	MUHAYYER	LÂ	7,740 kg.	23,220 kg.	0,23220 kg-m.	0,69660 kg-m.
18	GERDANIYE	SOL	6,978 kg.	20,934 kg.	0,20934 kg-m.	0,62802 kg-m.
17	ACEM	FA	6,616 kg.	19,848 kg.	0,19848 kg-m.	0,59545 kg-m.
16	HÜSEYİNİ	MI	8,197 kg.	24,591 kg.	0,24591 kg-m.	0,73793 kg-m.
15	NEVA	RE	7,438 kg.	22,314 kg.	0,22314 kg-m.	0,66942 kg-m.
14	ÇARGÂH	DO	6,824 kg.	20,472 kg.	0,20472 kg-m.	0,61416 kg-m.
13	BÜSELİK	Sİ	6,750 kg.	20,250 kg.	0,20250 kg-m.	0,60750 kg-m.
12	DÜĞÂH	LÂ	7,170 kg.	21,510 kg.	0,21510 kg-m.	0,64530 kg-m.
11	RAST	SOL	6,462 kg.	19,386 kg.	0,19386 kg-m.	0,58158 kg-m.
10	ACEMASIRAN	FA	5,737 kg.	17,211 kg.	0,17211 kg-m.	0,51633 kg-m.
9	HÜSEYİNİ ASIRAN	MI	5,483 kg.	16,449 kg.	0,16449 kg-m.	0,49347 kg-m.
8	YEGÂH	RE	5,772 kg.	17,316 kg.	0,17316 kg-m.	0,51948 kg-m.
7	KABA ÇARGÂH	DO	5,038 kg.	15,114 kg.	0,15114 kg-m.	0,45342 kg-m.
6	KABA BÜSELİK	Sİ	4,350 kg.	14,550 kg.	0,14550 kg-m.	0,43650 kg-m.
5	KABA DÜĞÂH	LA	4,133 kg.	12,399 kg.	0,12399 kg-m.	0,37197 kg-m.
4	KABA RAST	SOL	4,149 kg.	12,447 kg.	0,12447 kg-m.	0,37341 kg-m.
3	KABA ACEMASIRAN	FA	3,981 kg.	11,943 kg.	0,11943 kg-m.	0,35829 kg-m.
2	KABA HÜSEYİNİ ASIRAN	MI	3,817 kg.	11,451 kg.	0,11451 kg-m.	0,34353 kg-m.
1	KABA YEGÂH	RE	3,263 kg.	9,789 kg.	0,09789 kg-m.	0,29367 kg-m.
TOPLAM GERİLİMLER VE BASINÇLAR			441,222 kg.			13,23686 kg-m.

Cafer Aşık

Şekil 2.16 : Kanunda gerilim ve basınç dağılımı

Bu plan sayın kanunî NEVZAT SUMER'in önerileri doğrultusunda hazırlanmıştır.

KANUN MANDAL PLÂNI										MANDAL NUMARASI VE ADI		
25	TİZ GERDANIYE	SOL	117			118				1 - K. Kaba Nim Hicaz	41 - Gevef	81 - Evic
24	TİZ ACEM	FA	115			116				2 - K. Kaba Nim Hicaz	42 - Dik Gevef	82 - Muhûr
23	TİZ HÜSEYİNİ	Mİ	111	112		113			114	3 - Kaba Hüseyinî	43 - Irak	83 - Dik Muhûr
22	TİZ NEVA	RE	109	109		109			110	4 - Kaba Acemaşiran	44 - Gevef	84 - Evic
21	TİZ ÇARGÂH	DO	102	103		104			105	5 - Kaba Irak	45 - Dik Gevef	85 - Muhûr
20	TİZ BÜSELİK	Sİ	96	97		98	99		100	6 - Kaba Gevef	46 - Rast	86 - Dik Muhûr
19	MUHAYYER	LÂ	90	91		92	93		94	7 - Kaba Irak	47 - Nim Zîrgüle	87 - Gerdaniye
18	GERDANIYE	SOL	84	85		86	87		88	8 - Kaba Rast	48 - Zîrgüle	88 - Nim Sehnaz
17	ACEM	FA	78	80		81	82		83	9 - Kaba Nim Zîrgüle	49 - Nim Zîrgüle	89 - Sehnaz
16	HÜSEYİNİ	Mİ	72	74		75	76		77	10 - Kaba Nim Zîrgüle	50 - Zîrgüle	90 - Nim Sehnaz
15	NEVA	RE	67	68		69	70		71	11 - Kaba Zîrgüle	51 - Dik Zîrgüle	91 - Sehnaz
14	ÇARGÂH	DO	61	62		63	64		65	12 - Kaba dik Zîrgüle	52 - Dügâh	92 - Dik Sehnaz
13	BÜSELİK	Sİ	55	56		57	58		59	13 - Kaba Dügâh	53 - Kürdi	93 - Muhayyer
12	DÜĞÂH	LÂ	49	50		51	52		53	14 - Kaba Kürdi	54 - Dik Kürdi	94 - Sünbûle
11	RAST	SOL	43	44		45	46		47	15 - Kaba Dik Kürdi	55 - Kürdi	95 - Dik Sünbûle
10	ACEMAŞIRAN	FA	38	39		40	41		42	16 - Kaba Kürdi	56 - Dik Kürdi	96 - Sünbûle
9	HÜSEYİNİ	Mİ	32	33		34	35		36	17 - Kaba dik Kürdi	57 - Segâh	97 - Dik Sünbûle
8	YEGÂH	RE	26	27		28	29		30	18 - Kaba Segâh	58 - Büselik	98 - Tiz Segâh
7	KABA ÇARGÂH	DO	22			23			24	19 - Kaba Büselik	59 - Dik Büselik	99 - Tiz Büselik
6	KABA BÜSELİK	Sİ	16	17		18	19		20	20 - Kaba dik Büselik	60 - Çargâh	100 - Tiz Dik Büselik
5	KABA DÜĞÂH	LÂ	10	11		12	13		14	21 - Kaba Çargâh	61 - Segâh	101 - Tiz Çargâh
4	KABA RAST	SOL	7			8			9	22 - Kaba Segâh	62 - Büselik	102 - Tiz Segâh
3	KABA ACEMAŞIRAN	FA	4			5			6	23 - Kaba Çargâh	63 - Dik Büselik	103 - Tiz Büselik
2	KABA HÜSEYİNİ	Mİ	2			3			4	24 - Kaba Nim Hicaz	64 - Çargâh	104 - Tiz Çargâh
1	KABA YEGÂH	RE	1			2			3	25 - Kaba Hicaz	65 - Nim Hicaz	105 - Tiz Nim Hicaz
										26 - Kaba Nim Hicaz	66 - Hicaz	106 - Tiz Hicaz
										27 - Kaba Hicaz	67 - Nim Hicaz	107 - Tiz Hicaz
										28 - Kaba Dik Hicaz	68 - Hicaz	108 - Tiz Hicaz
										29 - Yegâh	69 - Dik Hicaz	109 - Tiz Neva
										30 - Kaba Nim Hicaz	70 - Neva	110 - Tiz Nim Hicaz
										31 - Kaba Hicaz	71 - Nim Hicaz	111 - Tiz Nim Hicaz
										32 - Kaba Nim Hicaz	72 - Hicaz	112 - Tiz Hicaz
										33 - Kaba Hicaz	73 - Nim Hicaz	113 - Tiz Hüseyinî
										34 - Kaba Dik Hicaz	74 - Hicaz	114 - Tiz Acem
										35 - Hüseyinî	75 - Dik Hicaz	115 - Tiz Acem
										36 - Acemaşiran	76 - Hüseyinî	116 - Tiz Evic
										37 - Dik Acemaşiran	77 - Acem	117 - Tiz Evic
										38 - Acemaşiran	78 - Dik Acem	118 - Tiz Gerdaniye
										39 - Dik Acemaşiran	79 - Acem	Numarasız göçme
										40 - Irak	80 - Dik Acem	mede kullanılmam

♩ = Natürel sesler ♪ = Değişmeli sesler ♫ = Göçürmede kullanılan sesler.

Çağır Açık

Şekil 2.17 : Mandal planı

KANUNDA MANDAL YERLERİ

TELLERİN ADLARI VE BOYLARI			KANUN MANDALLARININ BASESİĞE OLAN MESAFELERİ											
SIRA NO	TELLERİN ADLARI	TEL BOYU	1. mandal	2. mandal	3. mandal	4. mandal	5. mandal	6. mandal	7. mandal	8. mandal	9. mandal	10. mandal	11. mandal	
25	TİZ GERDANIYE	SOL 16 cm.	2 mm.		6,40			10,20					18	
24	TİZ ACEM	FA 18,5 cm.	2 mm.		5,40		7,60	11,30						
23	TİZ HÜSEYİNİ	Mİ 21 cm.	2 mm.	4,50 mm	7,40		10 mm	13,20 mm					23	
22	TİZ NEVA	RE 23,5 cm.	2 mm.	4,60	8,30	11,50		15				23,80	27	
21	TİZ ÇARGÂH	DO 26 cm.	2 mm.	4,70	7,50	9,80	12,50	15	17,20	19,90	22,40	25,30	28,25	
20	TİZ BÜSELİK	Sİ 28,5 cm.	2 mm.	4,80	7,60	10	12,80	15,30	18,25		28	31		
19	MUHAYYER	LÂ 31 cm.	2 mm.	5	7,40	10	12,80	15,60	17,50			31,20	34,45	
18	GERDANIYE	SOL 33,5 cm.	2 mm.	5,50	7,30	10,20	12,90	16,60	18,60		30,50	33,80	37	
17	ACEM	FA 36 cm.	2 mm.	5,55	9,30	12,70	16	19,30	23,60	27,40	31	35	38,60	
16	HÜSEYİNİ	Mİ 38,5 cm.	2 mm.	5,60	9,35	13,60	17,40	21	24,40			40,20	43,70	
15	NEVA	RE 41 cm.	2 mm.	5,65	9,40	13,60	17,70	22	25,45			42,20	46,50	
14	ÇARGÂH	DO 43,5 cm.	2 mm.	5,70	9,45	13,60	17,60	22,77	26,10	30,30	35,25	40,20	44,45	
13	BÜSELİK	Sİ 46 cm.	2 mm.	6	10,30	14,70	18,80	23,20	28			44,20	49,30	
12	DÜĞÂH	LÂ 48,5 cm.	2 mm.	6,35	10,50	14,90	20	24,30	28,90			51,40	55,50	
11	RAST	SOL 51 cm.	2 mm.	6,40	11	16	20,70	25,20	29,70		48,50	50,10	55,15	
10	ACEMŞİİRAN	FA 53,5 cm.	2 mm.	6,40	11,20	16,60	21,45	26,50	32,40	37,60	43,70	49	54,80	
9	HÜSEYİNİŞİİRAN	Mİ 56 cm.	2 mm.	7	12,25	17,80	24	30	35,50			57,40	61,80	
8	YEGÂH	RE 58,5 cm.	2 mm.	7,30	13,10	18,30	23,45	28	34,50			57,65	63,60	
7	KABA ÇARGÂH	DO 61 cm.	2 mm.	6,80	12	17	22,45	28,25	34,30	40	46,20	52,90	58,10	
6	KABA BÜSELİK	Sİ 63,5 cm.	2 mm.	7,80	12,40	18,80	24	30	36			58,30	64,70	
5	KABA DÜĞÂH	LÂ 66 cm.	2 mm.	8,20	18,70		30,25	36				64,70	71	
4	KABA RAST	SOL 68,5 cm.	2 mm.			20,20		40,10				69,50		
3	KABA ACEŞİİRAN	FA 71 cm.	2 mm.		23,45	29,50	35,55	42						
2	KABA HÜSEYİNİŞİİRAN	Mİ 73,5 cm.	2 mm.					44,60						
1	KABA YEGÂH	RE 76 cm.	2 mm.											

Not: Esik ile Basesik arasındaki mesafe esittir. Tel boyu na.
Mandal aralıklarında ölçü birimi milimetredir.

Caner Açı

Şekil 2.18 : Kanunda mandal yerleri

KANUNDA FREKANSLAR							
AKORTLANMIŞ KANUN TELLERİNİN VERMİŞ OLDUĞU SESLERİN FREKANSI			KANUN MANDALLARININ TELLERDEN ÇIKARMIŞ OLDUKLARI SESLERİN FREKANSLARI				
Sıra No:	Tellerin seslerinin adı	Frekansı	Mandol №'si ve adı	Frekansı	Mandol №'si ve adı	Frekansı	Mandol №'si ve adı
25	TİZ GERDANIYE SOL	1173,37	1-KABA Nim Hicaz	1070,3	60-İrak	276,77	79-Acem
			2-KABA Nim Hicaz	115,90	61-Geveşt	279,38	80-Dik Acem
24	TİZ ACEM	1097,09	3-KABA Hüseyini Asırın	123,74	62-Dik Geveşt	289,53	81-Evic
			4-KABA Acem Asırın	130,38	63-İrak	274,97	82-Mahur
23	TİZ HÜSEYİNİ	989,32	5-KABA Irak	139,38	64-Geveşt	278,33	83-Dik Mahur
			6-KABA Geveşt	139,19	65-Dik Geveşt	289,53	84-Evic
22	TİZ NEVA	880	7-KABA Irak	139,38	66-Rast	293,36	85-Mahur
21	TİZ ÇARGÂH	791,28	8-KABA Rast	146,67	67-Nim Zingüle	309,08	86-Dik Mahur
			9-KABA Nim Zingüle	154,54	68-Zingüle	317,16	87-Gerdaniye
20	TİZ BÜSELİK	742,41	10-KABA Nim Zingüle	154,54	69-Nim Zingüle	309,08	88-Nim Şehnaz
19	MUHAYYER	653,97	11-KABA Zingüle	156,58	70-Zingüle	317,16	89-Şehnaz
			12-KABA Dik Zingüle	162,94	71-Dik Zingüle	325,69	90-Nim Şehnaz
18	GERDANIYE	586,68	13-KABA Dügâh	164,93	72-Dügâh	327,78	91-Şehnaz
17	ACEM	521,74	14-KABA Kürdi	173,85	73-Kürdi	340,70	92-Dik Şehnaz
16	HÜSEYİNİ	434,96	15-KABA Dik Kürdi	176,14	74-Dik Kürdi	352,28	93-Muhayyer
			16-KABA Kürdi	173,85	75-Kürdi	340,70	94-Sumbûla
15	NEVA	440	17-KABA Dik Kürdi	176,14	76-Dik Kürdi	352,28	95-Dik Sumbûla
			18-KABA Segâh	183,19	77-Segâh	366,38	96-Sumbûla
14	ÇARGÂH	391,14	19-KABA Büselik	185,60	78-Büselik	371,20	97-Dik Sumbûla
13	BÜSELİK	371,20	20-KABA Dik Büselik	193,02	79-Dik Büselik	386,05	98-Tiz Segâh
			21-KABA Çargâh	195,57	80-Çargâh	391,14	99-Tiz Büselik
12	DÜGÂH	328,78	22-KABA Segâh	183,19	81-Segâh	366,38	100-Tiz Dik Büselik
11	RAST	297,34	23-KABA Çargâh	195,57	82-Büselik	371,20	101-Tiz Çargâh
			24-KABA Nim Hicaz	208,09	83-Dik Büselik	386,05	102-Tiz Segâh
10	ACEMASIRAN	260,77	25-KABA Hicaz	208,09	84-Çargâh	391,14	103-Büselik
			26-KABA Nim Hicaz	206,07	85-Nim Hicaz	402,14	104-Tiz Çargâh
9	HÜSEYİNİASIRAN	247,48	27-KABA Hicaz	208,09	86-Hicaz	407,57	105-Tiz Nim Hicaz
8	YEGÂH	220	28-KABA Dik Hicaz	217,14	87-Nim Hicaz	412,14	106-Tiz Hicaz
			29-Yegâh	220	88-Hicaz	417,57	107-Nim Hicaz
7	KABA ÇARGÂH	195,57	30-KABA Nim Hicaz	231,81	89-Dik Hicaz	434,28	108-Tiz Hicaz
6	KABA BÜSELİK	185,60	31-KABA Hicaz	234,96	90-Neva	440	109-Tiz Neva
			32-KABA Nim Hicaz	271,81	91-Nim Hicaz	463,63	110-Tiz Nim Hicaz
5	KABA DÜGÂH	164,93	33-KABA Hicaz	274,96	92-Hicaz	469,77	111-Tiz Nim Hicaz
4	KABA RAST	146,67	34-KABA Dik Hicaz	244,26	93-Nim Hicaz	469,77	112-Tiz Hicaz
			35-Hüseyini Asırın	247,48	94-Hicaz	469,77	113-Tiz Hüseyini
3	KABA ACEMASIRAN	130,78	36-Acem Asırın	260,77	95-Dik Hicaz	489,52	114-Tiz Acem
2	KABA HÜSEYİNİASIR	123,74	37-Dik Acemasiran	264,20	96-Hüseyini	494,36	115-Tiz Acem
1	KABA YEGÂH	110,34	38-Acem Asiran	260,77	97-Acem	521,54	116-Evic
			39-Dik Acemasiran	264,20	98-Dik Acem	528,60	117-Tiz Evic

Çağrı Çelikkaya

Şekil 2.19 : Kanunda frekanslar

3. ETÜTLER

20.yy öncesinde geleneksel kanun eğitim sistemi meşk sistemine dayalı bir eğitim şekli idi. Hoca talebesine kanun çalgısı için özel bir eğitim sistemi uygulamaz, öğrenilen eserler içerisinde talebe gelişimi arzulanırdı. Bu eserlerde genelde peşrev veya saz semaileri olurdu. Hatta bu saz eserleri çalgı eğitiminde kullanılmak üzere neredeyse standartlaşmış idi. Fakat bu eserler belli bir çalgı için yazılmış özel eserler olmağı için çalgıda teknik gelişim bu eserler ile pek mümkün olmuyordu.

20. yy başlarında batı ile olan etkileşimin artması ile batının hali hazırda bulunan metodik çalgı eğitim sistemi gözlenip bizim çalgılarımız içinde uygulama çalışmaları başladı. Bir Türk Müziği çalgısı öğretmeye yönelik ilk yazılmış metotlardan biri de İstanbul'da 1910 yılında yayınlanmış Ali Salâhi Bey'in ud metodudur. "Hocasız Ud Öğrenmek Usulü" başlığını taşıyan bu metot bir kitap yardımıyla yani meşkin haricinde bir yolla çalgı eğitimi gerçekleştirilmesi gerçeğini vurgulamıştır (Behar, 1998:137). Bu dönem içinde ve bu dönemi takiben birçok bestecinin bir çalgıya yönelik özel eserler bestelediklerini görmekteyiz.

Tanburi Cemil Bey, Nevres Bey, Mesut Cemil Bey, Şerif Muhittin Targan, Refik Fersan, Cinuçen Tanrıkorur, Reşat Aysu ve Hasan Ferid Alnar gibi sazandelerin Türk Müziği çalgılarının geneli için yazdıkları eserlerin yanı sıra kendi çalgıları içinde eğitici ve çalgının tekniğini zorlama, ileri götürme amacı taşıyan eserler yazdığını görüp metodik eğitim çalışmalarının başladığına şahit olmaktadır.

3 Ekim 1975 tarihli Resmi Gazete'de yayınlanan "Kuruluş Yönetmeliği" ile kurulan ilk Türk Müziği Devlet Konservatuarı ile çalgı müfredatları oluşturulmaya başlanmış. Dönemin Çalgı Hocaları olan Prof. Erol Deran, Prof. Ruhi Ayangil, Nevzat Sümer, gibi kanun öğretmenlerinin katılımlarıyla ders notları şeklinde eğitimin

ilk yılı için etütler yazılmış, daha sonralarında ise bu etütlerin sayıları Yrd. Doç. Ayşegül Kostak Toksoy ve Prof. Şehvar Beşiroğlu'nun çalışmaları ile artırılmış ayrıca ileri seviyeler ve farklı teknikler kullanımı ile çalış için eserler yazılmıştır.

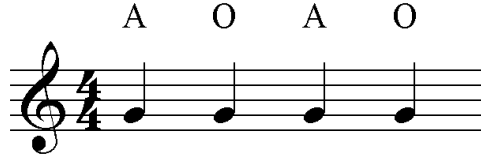
Hali hazırda olan kanun metotlarını incelediğimizde eğitim sisteminin müzikal kalıpların mekanik bir şekilde tekrar edilerek öğretildiğini ve öğretilerin uygulanışının az sayıda etütler içersede genelinin daha önceden bestelenmiş eserlerin içinde gerçekleştirilmek istendiğini görmekteyiz. Bu durum eserin içinde öğretilen kalıpların az sayıda bulunması ve genelde öğretilen kalıplar dışında başka kalıplarında eser içerisinde bulunup öğrencilerin bu kısımları icra edememesi yönünden sakıncalar göstermektedir.

Aşağıda göreceğimiz etütler daha önce kanun çalgısı için yazılmış etütlere ek olarak bu alandaki etüt sayısını arttırmak ve bu sayede batıda yürütülen müzik eğitim sisteminde de olduğu gibi eğitimcinin metot ile birlikte eğitimini sürdürmesi amacı ile yazılmıştır. Eğitimin başlangıç aşaması olan mızrap vuruşunun kavranmasını takiben, kolaydan zora, bir sonraki etütün bir önceki etütte bulunan ritmik kalıpları da kapsayacak şekilde yazılmış olan bu etütlerin sırası ile çalıştırılması gereği bulunmaktadır. Etütlerin önerilen tempoları öğrenci seviyesine göre arttırılıp düşürülebilir amaç ise çalışma süreci içerisinde düşük metronomda başlayarak öğrencinin belirtilen metronomun üstüne çıkacak şekilde etüdü hızlandırmasıdır.

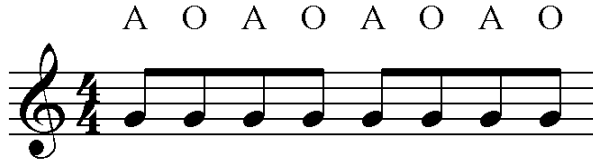
3.1 Başlangıç Seviyesinde Kullanılacak Ritmik Kalıplar ve Duate Tekniği

Kanun çalgısında mızrapla ve parmakla olmak üzere iki çalış şekli mevcuttur. Bu tez çalışmasında kanun çalgısının icrasında başlangıç seviyesinde mızrap ile çalış şekli benimsemiş olup, yazılan etütlerde gösterilmiştir. Mızrap ile çalışta çeşitli ritmik yapılara, mandal değişimlerine, tema içerisindeki zorluğa bağlı olarak oluşan vuruş münavebelerine çalgının duate tekniği olarak ele alıyoruz Bu çalış şeklindeki duteyi belirtmek için Sağ eli 'A' sol eli ise 'O' harfi ile kısaltarak gösteriyoruz.

Eğitim sistemi içerisinde bir ritm kalıbının ilk notası genellikle sağ elle vurulur ve bu kalıp sağ-sol şeklinde devam eder.



Şekil 3.1 : 4 ‘lük notalarda sağ el ve sol elin arda arda kullanılma durumu

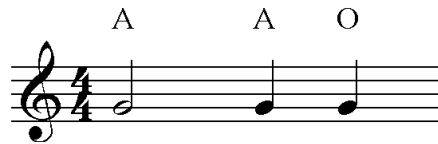


Şekil 3.2 : 8 ‘lik notalarda sağ el ve sol elin ard arda kullanılma durumu



Şekil 3.3 : 16 ‘lık notalarda sağ el ve sol elin ard arda kullanılma durumu

Sağ elin iki kere üst üste vurması gereken ritm öbekleride vardır.



Şekil 3.4 : Sağ elin üst üste iki defa vuruş yaptığı durumlar(ta te-fe kalıbı)



Şekil 3.5 : Sağ elin üst üste iki defa vuruş yaptığı durumlar 4'lük ve 8'lik notalar ile(ta te-fe kalıbı)



Şekil 3.6 : Sağ elin üst üste iki defa vuruş yaptığı durumlar 8'lik ve 16'lık notalar ile(ta te-fe kalıbı)

Üçleme kalıbı öbeklerinde genelde kuvvetli vuruş olan triolenin ilk notasında sağ el kullanılır (AOA_AOA).



Şekil 3.7 : Üçlemede sağ ve sol el vuruşu



Şekil 3.8 : 16'lık üçlemelerde sağ el ve sol el vuruşu

Fakat triole kalıplarının inici seyir göstermesi büyük aralıklarla olması veya çok hızlı pasajların içinde yer almasına göre farklı sağ ve sol el sıralamaları mümkündür.



Şekil 3.9 : Üçlemede sağ elin arda arda kullanılma durumu

Triole kalıbında ilk sestten sonra büyük bir aralık ve bu aralığı takip eden ikili bir aralık varsa ilk vuruş sol el ile diğer iki vuruş sağ elle olabilir.



Şekil 3.10 : Üçlemede sağ elin büyük aralıklarda ard arda kullanım durumu

Hızlı pasajlarda her triole kalıbına sağ el ile başlamak mümkün olmayabilir. İcracının bu sürat içerisinde sağ elin ard arda 2 defa gelmesi sebebiyle pasajı yetiştirememesi durumu ortaya çıkabilir. Bu sebeple bir triole kalıbı sağ el ile başlarken diğeri sol el ile başlayabilir.



Şekil 3.11 : Hızlı pasajlarda üçleme kullanımı

3.2 Etütler

Bu tez çalışmasında bulunan ;

1, 2, 3 no'lu etütler 4' lük notalardan oluşan sırası ile 2, 3, 4 ve 5' li atlamaların içinde bulunduğu etütlerdir.

4, 5 ve 6 no'lu etütler 4' lük ve 8' lik notaların “ta-tefe” , “tefe-ta” kalıplarınıda içinde barındırarak 3, 4 ve 5 li aralıklarda atlamalı seslerini içerecek şekilde hazırlanmıştır.

7 no'lu etüt noktalı kalıpları içerip 16' lık notalara ilk defa giriş yapmıştır.

8 ve 9 no'lu etütlerde 4'lük, 8'lik ve 16'lık notaların bulunduğu bir sekizlikle iki onaltılığın yan yana gelmesi ile oluşan ‘ta-tefe’ ve iki onaltılık ve bir 8’liğin yan yana gelmesi ile oluşan ‘tefe-ta’ ve ardı ardına 16’lıkların sıralanması ile oluşan ritmik kalıplar bulunmaktadır. 9 no lu etütte mandal çalışmaları başlamıştır.

10, 11, 12, 13 ve 14 no'lu etütler noktalı 16' lık kalıpların, daha önce gösterilmiş olan “ta-tefe “ ve “tefe-ta” kalıplarını içeren etütlerdir. 11 ,13 ve 14 nolu etütlerde mandal çalışmaları devam etmiştir.

15, 16 ve 17 no'lu etütler 16' lık notaların ağırlıklı olduğu hızlanmaya yönelik etütlerdir.

18 no'lu etüt hızlanmaya yönelik bir etüt olup bu ettütte kırık olarak oktav çalışmalarına başlanmıştır.

19 no'lu ettütte 6/8 lik ritimde oktavlı tramola çalışmaları başlamış ve mandal çalışmalarına devam edilmiştir. 6/8 lik ritmik kalıpların duatesinin üçlemelere benzemesi ve duyum olarak ta üçlemelere olan benzerliğinden dolayı üçlemelerin gösterimi öncesinde de bir ön çalışma niteliğindedir.

20 no'lu etüt 16 lık notalarla hızlanmanın yanında oktavlı tremolo egzersizlerini içermektedir.

21 no'lu etüt sağ elin bir mızrap darbı ile birden fazla notayı seslendirmesini amaçlamaktadır. Bu çalışmada sağ el bir darbı yaptıktan sonra yeni bir hamle yapmadan vurduğu telin hemen altındaki telide seslendirmektedir.

22 no'lu etüt üçlemelerin ilk defa gösterildiği etüt olup 8'lik değerdeki üçlemelerin alıştırmasını ve doğru duate ile icrasını amaçlamış, mandal çalışmalarına devam edilmiştir.

23 no'lu etüt öğrenilen üçleme duatesini bu sefer 16' lık notalar ile icra edip daha önceden öğrenilen kalıplarla birlikte kullanımını amaçlamaktadır.

24 no'lu etüt bir mızrap darbı ile seslendirdiği telin hemen altında bulunan telide yeni bir hamle yapmadan seslendirmeyi sağlayan tekniğin üçlemelere de benzerlik gösteren 6/8 ritimdeki kalıplar ile kullanımını içerir.

25 no'lu etüt bir mızrap darbı ile seslendirği telin hemen altında bulunan telide yeni bir hamle yapmadan seslendirmeyi sağlayan tekniğin üçlemeler ile kullanımını içermektedir.

26 no'lu etüt bir mızrap darby ile seslendirgi telin hemen altında bulunan telide yeni bir hamle yapmadan seslendirmeyi sağlayan tekniğin üçlemeler ile kullanışını iç erip bu kalıpların daha önce görülen 8'lik 16 'lık ve noktalı kalıplarla adaptasyonunu amaçlamaktadır.

27 no'lu etüt 25 ve 26 no'lu etütlerde görülen tekniklerin hızlanışını amaçlamaktadır.

28 no'lu etüt bir mızrap darby ile seslendirilen telin hemen altında bulunan teli de yeni bir hamle yapmadan seslendirmeyi sağlayan tekniğin kromatik seslerin seslendirilişinde kullanımını iç ermektedir.

1. etütten başlayarak 28. etüte kadar olan etütlerin baştan sona hepsi bolahenk akordunda çalınacaktır.

Etüt 1

Bu etüt 4'lük notaların sağ ve sol ellerin aynı ses üzerinde sırayla (A-O-A-O) kullanımını ve ikili atlamalar ile kullanımını amaçlamaktadır.



Şekil 3.12 : Etüt 1' de kullanılan ritmik yapı, bu kalıplarda kullanılan sağ ve sol el kullanımları

Etüt 1



Şekil 3.13 : Etüt 1

Etüt 2

Bu etüt 4'lük notaların sağ ve sol elle sırayla(A-O-A-O) kullanımı veya ikili,üçlü ve dörlü atlamalar ile kullanımını amaçlamaktadır.



Şekil 3.14 : Etüt 2 'de kullanılan ikili ve üçlü atlamalar

Etüt 2



Şekil 3.15 : Etüt 2

Etüt 3

Bu etüt 4'lük notalar ile sağ ve sol eli sırasıyla kullanarak(A-O-A-O) 2'li ,3'lü 4'lü ve 5'li atlamaların kullanımını içermektedir.



Şekil 3.16 : Etüt 3' de kullanılan ikili, üçlü, dördü beşli atlamalar ve bunların sağ- sol el kullanımları

Etüt 3

♩ : 88

4

7

11

15

Şekil 3.17 : Etüt 3

Etüt 4

Bu etüt, tekniğin oturması ve doğru duate öğrenimi için sıralı olarak sağ ve sol elle vuruşlarını(A-O-A-O) 4 lük ve 8 lik notalar ile gösterip ‘ta te-fe’ ve ‘te-fe ta’ kalıplarını içermektedir.



Şekil 3.18 : İkili aralıklarla 4' lük notaların sağ- sol el kullanımları ile Ta te-fe kalıbı sağ-sol el kullanımları

Etüt 4

♩ : 96

A O A A O A O A A O A A O A A O A A O A O

5 A O A O A O A A O A A O A O A O A

9 A A O A A O A O A A A O A A O A A O A

13 A O A O A A O A O A O A O A A O A A O A

17 A A O A A O A O A A O A A O A O A

Şekil 3.19 : Etüt 4

Etüt 5

Bu etüt Türk Müziği makamsal yapısı içerisinde Nihavend Makamı'nda bir etüt olarak nitelenebilecekse de etüt yapısının tam anlamıyla Türk Müziği karakter ve tavrına sahip olmaması, Avrupa müziği melodik yapısına yakınlığı sebebiyle etütün 'Sol Minör' olarak nitelendirilmesinde bir mahsur yoktur. Etütün içinde gördüğümüz 'Fa #' değiştirici işareti etüt başından sonuna kadar hiç değişmemekte bu sebeple etüdü çalacak kişinin etüt başında Fa # mandalını kaldırmak suretiyle eser içerisinde bir mandal değişikliği yapmasına gerek bulunmamaktadır.

Etüt 5

♩ :104

Fa # A A O A A O A A O A O A A O A A O

4 A A O A O A A O A O A O A A O A

7 A A O A O A O A A O A A A O A O A A O A O A

11 A A O A A O A O A O A O A A A O A A O

14 A A O A O A A A O A A O A O A O A O A

Şekil 3.20 : Etüt 5

Etüt 6

Etüt 6

♩:116

A O A O A O A O A A O A A O A O A O A O A O A

6 A O A O A O A O A A O A A O A O A O A O A O A

11 A O A O A O A O A A O A A O A O A O A O A O A

16 A O A O A O A O A A O A A O A O A O A O A O A

21 — A O A O A A O A A O A O A A O A O A O

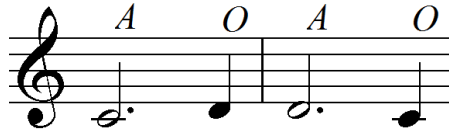
27 A A O A A O A O A A O A A O A O A O

32 A A O A A O A O A O A A O A —

Şekil 3.21 : Etüt 6

Etüt 7

Bu etüt noktalı kalıpları içerip 16 lık notalara ilk defa giriş yapmıştır. Bir 8 lik ve iki 16' lıktan veya iki 16'lık bir 8'likten oluşan 'ta te-fe' ve 'te-fe ta' kalıplarını içermektedir.



Şekil 3.22 : Noktalı ikilik notaları takiben dörtlük notaların sağ-sol el kullanımları



Şekil 3.23 : Noktalı dörtlük notaları takiben sekizlik notaların sağ-sol el kullanımları



Şekil 3.24 : Noktalı dörtlük notaları takiben sekizlik notaların sağ-sol el kullanımları

Etüt 7

♩ : 132

A O A O A O A O A O A O A O

7 A A A O A O A O A A A O A A O A O A O

14 A O A A O A O A O A O A O A A A O A O A O

21 A A A O A A O A O A A A O A O A O A O A O

28 A O A O A A O A A O A A O A A A O A A O

34 A O A O A O A O A O A A O A O A O A O A O A O

40 A A O A A O A O A O A A O A O A O

45 A O A O A O A O A O A A A O A

Şekil 3.25 : Etüt 7

Etüt 8

Bu etüt 16 lık notaların 2'li ,3'lü,4'lü ve 5'li atlamalar, bir 8 lik ve iki 16'lıktan veya iki 16'lık bir 8'likten oluşan ta te-fe ve te-fe ta kalıplarını ve bir 16'lık bir 8'lik ve yine bir 16'lık tan oluşan senkoplu yapıları içermektedir.



Şekil 3.26 : 16'lık notalar ile ikili üçlü dördü ve beşli atlamaların sağ-sol el kullanımları



Şekil 3.27 : Ta te-fe ve te-fe ta kalıbı sağ ve sol el kullanımları

Etüt 8

Acemaşiran

♩: 84 A A O A A O A A O A O A A O A O A A O A

3 A O A A O A A A O A O A O A A O A O A A O A

5 A O A A A O A A O A O A O A A A O A A O A

7 A A O A A O A A O A A O A O A O A O A A O A

9 A O A A A O A A O A O A O A O A A O A A A O A

11 A A O A A O A O A O A O A O A O A A O A A O A



Şekil 3.28 : Etüt 8

Etüt 10

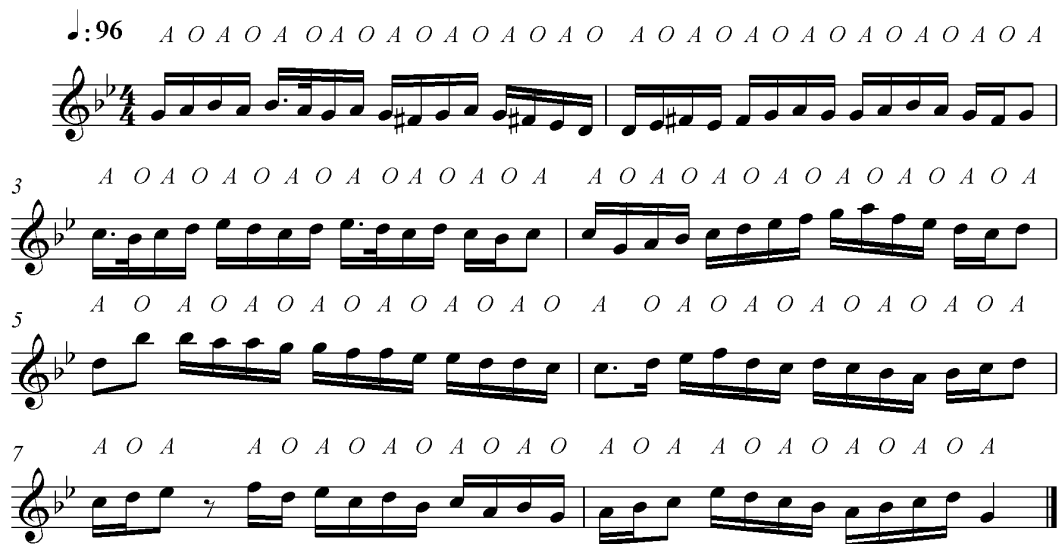
Bu etüt daha önceden kullanılan kalıplara artı olaral noktalı 16'lık ve takibinde gelen 32'lik notaların oluşturdu ritmik kalıpları içermektedir.



Şekil 3.30 : Noktalı 16'lık ve takibinde gelen 32 'lik notaların sağ-sol el kullanımları

Bu etüt Nihavend Makamı’nda olup, içerisinde gördüğümüz Fa# değıştirici işaretleri eser başında kaldırılıp eser içinde de herhangi bir değışime uğramadığı için mandal çalışması olarak sayılmamaktadır.

Etüt 10



Şekil 3.31 : Etüt 10

Etüt 11

Etüt 11

Acemaşiran

♩ : 92 A A O A A O A A O A O A O A O A O A A A O A O A A O A O A O

4 A O A A O A O A O A A O A O A A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O

7 A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O

10 A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O

13 A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O

15 A O A O A A O A O A O A A O A A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O

Şekil 3.32 : Etüt 11

Etüt 12

Etüt 12

Rast
♩:112

A O A O A O A A O A O A O A O A O A O

3 A O A O A O A A O A O A O A O A O A O

5 A A O A A O A A O A A O A O A O A O A O

8 A A O A A O A A O A O A O A O A O A O A O

11 A A O A A O A A O A O A O A O A O A O

14 A A O A A O A A O A O A O A O A O A O A O

18 A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O

Şekil 3.33 : Etüt 12

Etüt 13

Bu etüt Acemaşiran Makamı'nda olup diğer yapılara ek olarak senkoplu yapılarıda barındırmaktadır. 13. ölçüdeki Fa# değiştirici işareti 4'lük Sol notasının icrası sırasında kaldırılıp mandal hiç bırakılmadan ölçü sonuna kadar sağ el ile devam edilmeli, sağ el ile icra sırasında mandalı tutmakta olan sol el yavaşça mandalı geri indirmelidir.



Şekil 3.34 : Senkoplu yapıların sağ-sol el kullanımları

Etüt 13



Şekil 3.35 : Etüt 13.

Etüt 14

Etüt 14

♩:116 A O A O A O A A O A O A A O A O A O A O A O A O A

4 A O A O A A A A O A O A O A A O A O A A O A O A

7 O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O

10 A O A O A O A A O A O A O A O A O A O A O A O

13 A O A A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O

15 A O A O A O A A O A O A O A O A O A O A O A O

Si^b

Do[#]

Şekil 3.36 : Etüt 14

Etüt 15

Etüt 15

Rast

♩: 124

A O A O A A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O

4 *A O A A O A A O A O A O A O A O A O A O A O A O*

7 *A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O*

10 *A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O*

12 *A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O*

15 *A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O*

18 *A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O*

20 *A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O*

22 *A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O*

Şekil 3.37 : Etüt 15 1.sayfa

2

Şekil 3.38 : Etüt 15 2. sayfa

Etüt 16

Bu etütte yeni olarak sağ el sabitken sol elin yukarıya çıkışı ve aşağıya inişı ve dizi içerisinde gam çalışması bulunmaktadır.



Şekil 3.39 : Sağ el sabitken sol elin yukarı-aşağı hareketi



Şekil 3.40 : Ardışık olarak sağ ve sol elin gam çalışması

Etüt 16

♩:104

A A O A O A O A A O A O A O A O A O A O A O A O

4 A O A O A O A O A O A O A O A A O A O A O A A O A O A O

7 A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O

10 A A O A O A O A O A O A A O A O A O A O A O A O A O

12 A O A O A O A O A O A O A O A A O A O A O A O A O A O A O

15 A A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A

19 A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O

21 A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O

23 A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O

25 A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A

Şekil 3.41 : Etüt 16

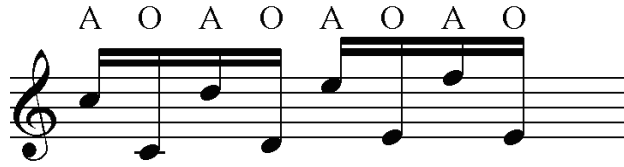
Etüt 17

$$A \qquad A \ O \ A \quad A \qquad A \ O \ A \quad A \qquad A \ O \ A \quad A \qquad A \ O \ A$$

Şekil 3.42 : Etüt 17

Etüt 18

Bu etütte 16'lık notalar ile sıralı oktav seslerini kullanmaya başlamıştır. Portenin alt tarafında bulunan Sol notasını etüt öncesinde altere edilerek Sol # haline getirilmesi suretiyle icra sırasında herhangi bir mandal kaldırma veya indirme gereksinimi bulunmamaktadır.



Şekil 3.43 : 8'li atlamalarla oluşan yapıların sağ-sol el kullanımları

Etüt 18

[illegible]

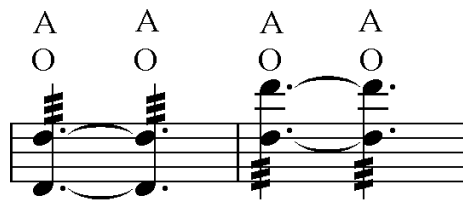
Şekil 3.44 : Etüt 18 1. sayfa



Şekil 3.45 : Etüt 18 2. sayfa

Etüt 19

Bu etüt 6/8'lik ritmik yapıyı ve bu yapı içerisinde oktavlı tremolo çalışmalarını içermektedir.



Şekil 3.46 : Oktavlı tremolo çalışmaları

Etüt 19

Nihavend

♩ : 96

A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O

7 A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O

A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O

14 A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O

22 A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O

28 A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O

Şekil 3.47 : Etüt 19

Etüt 20

Etüt 20

Acemaşiran

♩:112

$$A \quad AOA \quad AO \quad AOAOA \quad OA \quad AOA \quad AOA \quad AOA \quad AOA \quad AOA$$


5

$A \ A \ O \ A \ O \ A \ O \quad A \quad A \ O \ A \ O \ A \quad A \ O \ A \ O \ A \ O \ A \quad A \ O \ A \ A \ O \ A \ O$



8

$A \ O \ A \ O \ A \ O \ A \quad A \ O \ A \ A \ O \ A \ O \quad A \ O \quad A \ A \ O \ A \ O \quad A \ O \ A \ A \ O \ A \ O \ A \ O \ A$



1

A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O A O



1.

A O A O A A O A A O A O A O A O A A O A A O A O A O A O A A O A A O A O



1.

$$A O A O A O A O A O A O A \quad \begin{array}{ccccccc} A & A & A & A & O & A & A & A & A & O & A \\ O & O & O & & O & & O & O & O & & \end{array}$$


2

$$A \ O \ A \ O \ A \quad A \ O \ A \ O \ A \quad A \ O \ A \ O \ A \ O \ A \ O \ A \ O \ A \ O \ A \ O \ A \ O$$


2.

A O A O A O A A O A O A O A O A



Şekil 3.48 : Etüt 20

Etüt 21

Bu etüt yeni bir duateyi (bir mızrap darbı ile iki ayrı sesi teker teker seslendirtme) içermektedir. İcracı yaptığı bir darp sonrasında elini tekrar kaldırmadan zaten gerilmiş olan alttaki teli çekmek kaydı ile birbirine bağlı ama sürüme hissi vermeden teker teker duyumu sağlayan bir tekniği kullanmaya başlar. Bu etütte tek bir mızrap darbı ile iki ayrı nota seslendirileceği için ikinci notaya artı olarak bir parmak sırası belirtilmemiş “___” işareti ile sürecin devam edip aynı parmak ile diğer sesinde seslendirileceği belirtilmiştir. Ayrıca müzikal duyum olarak da bu şekilde seslendirilen notalardan bağlı bir duyum elde edileceği için bu notalar müzik bağı ilede bağlanmış etütte gösterilmiştir.



Şekil 3.49 : Bir darp ile iki sesin seslendirilişi

Etüt 21

Acemaşiran

♩:80

Acemaşiran

♩:80

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

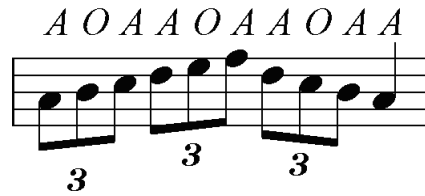
33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48

49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64

Şekil 3.50 : Etüt 21

Etüt 22

Bu etütle 8'lik üçlemeler ve bu üçlemeler esnasında kullanılacak duate bulunmaktadır.



Şekil 3.51 : 8’lik üçlemelerdeki sağ-sol el kullanımları

Etüt 22



Şekil 3.52 : Etüt 22

•

Etüt 23

♩: 60

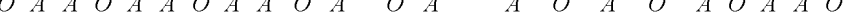
⌈ **3** ⌋

[illegible]

A O A A O A A O A A O A A O A A O A A O A A O A A O A A O A A O A A

Musical notation for Example 8, featuring a single melodic line on a treble clef staff. The melody consists of eighth notes grouped by slurs and brackets labeled "3". Above the staff are two rows of rhythmic notation: a sequence of letters (A, O) representing note types and numbers (8, 6, 7, 9, etc.) representing durations.

10 *A O A A O A A O A A O A A O A A O A A O A A*



Example 10 is a single staff in treble clef with a key signature of one flat. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings. Above the staff, the rhythmic pattern is transcribed as 'A O A A O A A O A A O A A O A A O A A O A A'.

Şekil 3.53 : Etüt 23

Etüt 24

Bu etütte duatesi kısmen üçlemeye benzeyen 6/8 ‘ lik ritmdeki melodiler alternatif bir duate ile (bir mızrap darbı ile iki ayrı sesi teker teker seslendirilmesi) mevcuttur.



Şekil 3.54 : Bir darp ile iki tel grubunun titreştirilmesinin 6/8’lik yapıda uygulandığı

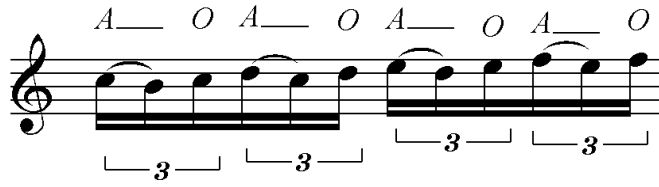
Etüt 24



Şekil 3.55 : Etüt 24

Etüt 25

Bu etüt bir mızrap darbı ile seslendirdiği telin hemen altında bulunan teli de yeni bir hamle yapmadan seslendirmeyi sağlayan tekniğin üçlemeler ile kullanışını içermektedir.



Şekil 3.56 : Bir mızrap darbı ile iki tel grubunun titreştirilmesinin 16'lık üçlemelerde uygulanaşı

Etüt 25

Nihavend

♩:52

A _ O A _ O A _ O A _ O A _ O A _ O A O A A

2

A _ O A _ O A _ O A _ O A _ O A _ O A O A A

3

A _ O A _ O A _ O A _ O A O A A _ O A _ O A

4

A _ O A _ O A _ O A _ O A _ O A _ O A _ O A

5

A A A O A A _ O A _ O A _ O A _ O A

6

A A A O A A O A A _ O A _ O A

7

A _ O A _ O A _ O A _ O A _ O A _ O A _ O A _ O

8

A _ O A _ O A O A A _ O A O A A O A A _ O A

Şekil 3.57 : Etüt 25

Etüt 26

Bu etüt Kürdi dizisinde olup, bir mızrap darbı ile seslendirgi telin hemen altında bulunan telide yeni bir hamle yapmadan seslendirmeyi sağlayan tekniğin trioleler ile kullanışını içerip bu kalıpların daha önce görülen 8'lik 16 'lık ve noktalı kalıplarla adabasyonunu amaçlamaktadır.

Etüt 26

Kürdi

♩:96

4 8 13 16 18

Şekil 3.58 : Etüt 26

Etüt 27

Kürdi

♩:88

A A A OA OA OA OA OA O A A A OA OA OA OA

3 A A A OA OA OA OA OA O A A A OA OA OA OA

5 A OA OA OA A OA OA OA A OA OA OA OA OA OA

7 A OA OA OA A OA OA OA A OA OA OA OA OA OA

9 A O A O A O A O A O A O A O A O

10 A OA OA OA OA OA OA OA A OA OA OA OA OA OA

12 A OA OA OA OA OA OA A OA OA OA A OA OA OA

14 A OA OA OA OA OA OA A OA OA OA OA OA OA OA

Şekil 3.59 : Etüt 27

Etüt 28

Bu etüt 21 no' lu etütte bulunan melodi kullanarak bir mızrap darbı ile seslendirdiği telin hemen altında bulunan teli de yeni bir hamle yapmadan seslendirmeyi sağlayan teknik ile kromatik egzersizlere başlama niteğindedir.



Şekil 3.60 : Bir mızrap darbı ile iki tel grubunun titreştirilmesinin kromatik yapılarda uygulandığı

Etüt 28

♩: 64

A A A A A A A A A A O A O A O A A A A

3 A O A O A O A O A O A O A O A A A A A A A

5 A A A A A A A A A A A A A A A A

7 A A A A A A A A A A A A A A A

9 A O A A A A A A A O A O A O A O A O A

11 A O A A A A A A A A A A A A A A

13 A A A A O A A A A A O A A A A A A

15 A O A A A A A A A A A A A A A A

17 A A A A A A A A A A A A A A A

Şekil 3.61 : Etüt 28

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu tez çalışmasında yayınlamış kanun metodları, araştırmacıların yüksek lisans, doktora tezleri ve konuyla ilgili kitap ve makaleler incelenerek bu araştırmaların sonucunda enstrüman öğrenimi sırasında öğrencilerin faydalanabileceği etütlerin batılı enstrümanlar için yazılmış etütlere nazaran çok daha az sayıda olduğu görülmüştür. Kanun eğitimine başlayan kişilerin kullanımı için “başlangıç seviyesinde kanun için etütler” adı altında bu tez yazılmıştır.

Çalışmanın araştırma safasında kanun ile ilgili yayınların haricinde örnek almak ve eğitim sistemini anlayabilmek için diğer Türk Müziği çalgıları için yazılmış metotlar ek olarak batılı enstrümanlara ait piano , gitar ve keman için yazılmış metotlarda inceleyerek bir literatür araştırması yapılmıştır. Bu araştırmanın sonunda etütlerle yapılacak eğitimin nasıl olması gerektiği konusunda ciddi bilgilere ulaşılmıştır. Tezin giriş kısmında çalışmanın gereklerinden bahsedip şimdiye kadar konuyla ilgili yapılmış çalışmalar hakkında bilgiler verilmiş, bu tezden yararlanmasını umulan kanuna yeni başlayacak kişiler için kanunun tarihçesi ve yapısı hakkında geniş çaplı bilgilere yer verilmiştir . Tezin 3. bölümü olan etütler bölümünde ilk önce ritmik kalıpların hangi duate ile çalınacağı hakkında bilgiler verilip, bu kalıpların etütler içerisinde kolaydan zora sıralanarak bir sonraki etütün önceki etütlerde gösterilenleri de kapsayacağı bir şekilde tezin asıl konusunu oluşturan etütler yazılmıştır.

1, 2, 3 no’lu etütlerde 4’ lük notalardan oluşan sırası ile 2, 3, 4 ve 5’ li atlamaların kavranması , 4, 5 ve 6 no’lu etütlerde 4’ lük ve 8’ lik notaların “ta-tefe” , “tefe-ta” kalıplarında içinde barındırarak 3, 4 ve 5’ li aralıklarda atlamalı seslerini çalıştırması amaçlanmıştır. 7, 8 ve 9 no’lu etütlerde 4’ lük, 8’lik ve 16’lık notaların bulunduğu noktalı kalıplar, ‘ta-tefe’ ve ‘tefe-ta’ kalıpları gösterilmiş, 9 no’ lu etütte mandal çalışmaları başlamış, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 ve 20 no’ lu etütlerde noktalı 16’ lık kalıpların, daha önce gösterilmiş olan “ta-tefe “ ve “tefe-ta” kalıplarını

pekiştirmesi ve 6/8 lik kalıplarla üçlemelerin uygulanışıyla ilgili bir ön hazırlık ve bu ritmik kalıpların tamamını barındıran melodilerde süratin arttırılması sırasında mandal çalışmalarına başlanması amaçlanmıştır. 21 no'lu etütte alternatif duateler önerilip bu duatenin 22, 23, 24, 25 no'lu etütlerde üçlemelerde uygulanılışı çalıştırılıp, 26, 27 no'lu etütlerde ise daha önce gösterilen kalıplarla entegrasyonu amaçlanmıştır. 28 no'lu etütte koramatik çalışmalara giriş yapıp başlangıç seviyesi için olan etütler sonlandırılmıştır.

Bu etütler ile eğitim 2010-2011 öğrenim yılı süresince Akdeniz Üniveristesi Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü öğrencilerinden seçmeli çalgı dersini kanun seçen öğrencilerde uygulanmış olup bu yöntemin başarılı sonuçlar verdiği gözlenmiştir. Yapılan bu çalışma ile literatürdeki bu eksikliği bir nebze olsun gidermek amaçlanmıştır. Böyle çalışmaların arttırılıp literatürün daha da zenginleşmesi gerekliliği kanısına varılmıştır.

Ayrıca, kanun çalgısı öğrenimine başlayan öğrenciler için faydalı olacağı düşünülerek kanun çalgısının tarihi gelişimi ve yapısal özellikleri anlatılmış enstrumanda çıkması muhtemel yapısal sorunların önceden tespiti ve ortaya çıktığı zaman nasıl giderilebileceği, bir icracının yapımcılardan ne gibi özellikleri bulunan sazlar isteyebileceği konularında dönemin önde gelen yapımcıları ile sözlü görüşmeler yapılmış ve bu görüşmelerin tam metni ekler kısmına ilave edilmiştir.

KAYNAKLAR

Açın, C., Enstrüman Bilimi (organoloji), Yenidoğan Basım Evi Ltd. Şti., 1994, İstanbul

Arenas, M. R., Arenas Klasik Gitar İçin Temel Eğitim Metodu-1.Bölüm, Porte Müzik Eğitim, 2010, Ankara

Aydoğdu, T., İnternet sitesi, <http://www.tahiraydogdu.com/default2.asp> 2005, Erişim Tarihi: 20.Mart.2011

Aydoğdu, T., Aydoğdu G., Kanun Metodu, Yurtrenkleri Yayınevi, 2004, Ankara.

Beyer, F., Op. 101 Piano Metodu, Porte Müzik Eğitim, 2010, İstanbul.

Göğüş, T., Keman Öğreniyorum-1, Bemol Müzik Yayınları, 2000, İstanbul.

Göğüş, T., Keman Öğreniyorum-2, Bemol Müzik Yayınları, 2007, İstanbul.

Göğüş, T., Keman Öğreniyorum-3, Bemol Müzik Yayınları, 2007, İstanbul

Hafizoğlu, Ö., Kanun Egzersizleri ve Eğitimi. Gündüz Ofset, 2009, Trabzon.

Hanon, C.L., The Virtuoso Pianist in Sixty Exercises for the Piano for the Acquirement of Agility, Independence, Strength, and Perfect Evenness: Complete (Schirmer's Library of Musical Classics, Vol. 925), 1986.

İmanlı, İ.; İnternet Sitesi, <http://www.itrimusic.com.tr/kanun.asp> , 2005, Erişim Tarihi: 15.02.2011

İslam Ansiklopedisi; Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları., Cilt 24, İstanbul,

Karaduman, H., Kanun Metodu. Alfa Yayınları, 2007, İstanbul.

Karaelma, B., Türk Müziğinde Kanun Eğitimi ve Kanun Metotları Üzerine Bir İnceleme. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 2009, 22(129-138).

Körükçü, Ç., Türk Sanat Müziği, 1998, İstanbul

Toksoy, A., Kanun Eğitiminde Teknik Çalışma ve Süsleme Elemanlarını İçeren Etütler, İTÜ SBE, Türk Müziği Ana Sanat Dalı, , 2006, Doktora tezi

Mutlu, Ü., Kanun Metodu, Ermat Yayınları, 1998, İzmir.

Özalp, N., Türk Mûsikîsi Tarihi, 2. Baskı, 2000, İstanbul.

Sağ, A., Erzincan E., Bağlama Metodu, Pan Yayıncılık, 2009, İstanbul.

Şençalar, İ., Kanun öğrenme metodu, Müzik Dünyası Yayınları, 1976, İstanbul

Targan, Ş. M., Ud Metodu, Çağlar Musiki Yayınları, 2000, İstanbul.

Torun, M., Ud Metodu-Gelenekten Geleceğe, Çağlar Musiki Yayınları, 2009, İstanbul.

EKLER

Önemli Kanun Yapımcıları ile Kanun Yapısı Hakkında Görüşmeler

Çalgı eğitimine yeni başlayan öğrencilerin ileride kanunlarında oluşabilecek problemler ve bunların onarımı konusunda bilgilendirmek amacıyla önde gelen bazı kanun yapımcıları ile aşağıda yer verdiğimiz görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmelerde yapımcılara kanun sazının yapımında karşılaşılan zorluklar, kullanılan malzemeler ve cinsleri, bir icracının elinde bulunan çalgıda ortaya çıkması muhtemel problemler ve icracılar tarafından onlardan istenen özel istekler sorulup bu sorulardan cevap alınmıştır.

Ejder Güleç ile Görüşme

-Kanun icracıları size en çok hangi yapısal problemlerle başvurmaktadır?

Eğer saz yapımında kurumuş yapımcılar kurumuş ağaç kullanmazsa sazda çalışmalar (eğilme) görülür. Bu sazda bir kavise sebep olur. Bu kaviste mandallarda cızlamaya sebep olur. Biz kuru ağaç kullanıp çalışma yapması muhtemel yönün tersine eğim verdiğimiz için bizim sazlarımızda bahsedilen eğilme görülmez.

-Kanun çalgısının yapımında yapımcıların karşılaştıkları zorluklar nelerdir?

Kanun yapımında karşımıza çıkan unsurlar bizler için artık zorluk değilde zaman isteyen uğraşlar şeklinde olmaktadır. Enstumanın ağaç yapımı bitip derisi gerilip akortlandıktan sonra en uğraş isteyen kısmı ortaya çıkıyor. Tabi 2-3 günde de mandal çakan kişiler var ama bunların ne kadar sağlıklı mandallar olduğu soru işareti tabi. Ben tam mesai ile çalışmama rağmen en kısa 6 günde çakıyorum.

-Kanun yapımında kullandığınız malzemeler ve bunların çeşitleri nelerdir?

Ağaçtan başlayalım önce. Kanunun eskiden beri kulağımızda alışkın olduğumuz sesini yakalamak için ses tablası çınar olmalıdır. Burgu tahtası ise hiç tavizsiz ıhlamur olmalıdır. Alt tablanın ise ses üzerinde ciddi bir etkisi yoktur. Bundan dolayı biz orada 4 mm' lik kontraplağı güzel bir kaplama ile kullanıyoruz tabi masif ağaçta kullanılabilir ama bunun içinde tabiki uygun bir ağaç seçilmelidir. Örneğin burda gül ağacı kullanmaya kalkarsanız vay halinize.. Mutlaka muhlis bir ağaç kullanmaz lazım ıhlamur veya maun gibi..

-Deri olarak ne kullanıyorsunuz?

Biz şu anda Pakistan' dan gelen doğmamış buzağı derilerini kullanıyoruz. Sakatlığından dolayı kesilmek zorunda kalan hamile hayvanların doğmamış yavrularının derileri bunlar. Tabi başka makbul mazemelerde var. Örneğin yayın balığı derisi gibi... Fakat bunu bulmak hayli güç oluyor elimizde de pek bulunamıyor.

-İcracıların bazı teknik zorlukları yenmek adına sizden istedikleri farklılıklar oluyor mu?

Nadir olarak karşımıza böyle durumlar çıkabiliyor kimi zaman ilave mandal istekleri kimi zamanda ilave ses istekleri oluyor. Mesela bir yabancı müşterimiz var. Elkindi adında bir grupları var. Bu müşterimizin istediği sazlar en az 33 sesli oluyor ve

genelde de pes tarafa doğru tel eklettiriyor. Sahnede daha verimli olduğunu söylüyor kendisi...

Mustafa Sağlam ile Görüşme

-Kanun icracıları size en çok hangi yapısal problemlerle başvurmaktadır?

İracılar kanunun yapısal özellikleri ve üzerindeki basınç sebebiyle ağaçta zamanla çalışma oluşabilir. Bu çalışma(eğilme) sonucunda da mandallarda cızlamalar meydana gelebilir. Mandalların zamanla oksitlenmesi sonucu mandallarda tel kesme görülebilir. Eğer sazın derisi iyi bir şekilde yapıştırılamamış ise deride açmalar veya patlamalar görülebilir. Bu patlama bazen şu şekilde de oluşabilir: İracılar zamanla öne yatan eşiklerini düzeltmedikleri zaman eşik düşebilir, düşme sırasında hem eşik kırılması hem de derinin patlaması sık görülür.

-Kanun çalgısının yapımında yapımcıların karşılaştıkları zorluklar nelerdir?

En başta bizim yaşadığımız zorluk kaliteli malzeme bulma zorluğu oluyor. Daha sonra mandal çakımı en büyük zorluk olarak karşımıza çıkıyor. Malzemelerin kaliteli olması ve doğru malzemin doğru yerde diğerleriyle uyum içerisinde kullanılabilmesi asıl yapımdaki zorluktur. Tabiki işçiliğinde çok önemi vardır. Görsel anlamda güzel bir sunum yaratmak oymaların işlemenin güzel bir şekilde yapılması önemli. İşin aslı yapımcının amacı birçok öğeyi bir araya getirmek olmalı. Bu öğelerde nedir diye sorucak olursanız iyi bir mandal, iyi bir görüntü, iyi bir ses bunlara sahip olmayan kanuna kanunda denemez.

-Kanun yapımında kullandığınız malzemeler ve bunların çeşitleri nelerdir?

Kanun 7-8 çeşit ağacın birleşiminden meydana geliyor. Bazı yerlerinde sert ağaçlar gerekirken bazı yerlerinde de yumuşak ağaçlar gerekiyor. Örneğin burgu tahtasında yumuşak bir ağacın kullanılması gerekiyor. Çünkü üzerine 75-78 civarında delik deliniyor ve bu deliklerin çatlayarak birbirine ulaşmaması gerekiyor. Bunu önlemek için hem yumuşak hem de tutucu bir ağaç olması gerekiyor. Bunun içinde en uygunu ıhlamur ağacıdır: buna karşında burgularında sert ağaçların kullanılması gerek abanoz gül gibi..göğüste ise çınar kullanıyoruz. Nadiren de olsa ladin veya köknar kullanılmış sazlarda görüyoruz ama bu anca yüzde birlik bir oranda bulunmakta...Biz ise tamamen çınar kullanıyoruz. Derilerde ise Almanya' dan veya Pakistan' dan gelen dana derilerini kullanıyoruz. Bunların patlama riski çok düşük. Ses olarak düşünecek olursak en uygunu aslında balık derisidir. Fakat bunları bulmak zor. Bunun yanında oğlak derisi ve keçi derileride kullanılıyor. Lâkin bunlarda süreç içinde sorun yaşam ihtimali yükseliyor.

-Peki mandallarda hangi malzemeyi kullanıyorsunuz?

Mandallarda ise eskiden döküm malzeme kullanılırdı. Şimdi ise alpaka denilen levhalardan kesilen mandallar kullanılıyor. Bu levha 4-5 metalin alaşımından oluşan bir malzemedir ve genel olarak çoğu yapımcı tarafından da bu tercih edilmektedir.

-İcracıların bazı teknik zorlukları yenmek adına sizden istedikleri farklılıklar oluyormu?

İcracıların istekleri hiç bitmez ki ! Genelde ek mandal çakım istiyorlar. Bizde bunları seve seve yapıyoruz.

-Bunlar hangi sesler için oluyor?

Genelde çârgâh ve acem seslerine oluyor. Bazen çift diyezlerini isteyebiliyorlar. Bazen de diyez ile naturel sesin arasını tamamen doldurmamızı istiyorlar. Fakat bu hata payını arttırıyor tabiki. Böyle aşırı mandal çakımında da kanun kanunluktan çıkıyor işin aslı...

Kenan Özten ile Görüşme

-Kanun icracıları size en çok hangi yapısal problemlerle başvurmaktadır?

Kullanılan derinin çeşidine göre deri fazla çökme yapabilir ve bu çökme sonucunda mandallar haddinden fazla sertleşebilir ki bu derilerin açma yapması veya patlaması söz konusu olabilir. Burgulara uygun anahtar kullanılmaması durumunda burgularda aşınma olup burgular iş görmez duruma gelebilir.

-Kanun sazının yapımında yapımcıların karşılaştıkları zorluklar nelerdir?

Muhakkak ki kanunun yapımında karşımıza çıkan birçok güçlük bulunmakta fakat biz senelerin tecrübesi ile bunu büyük bir oranda yenmiş bulunuyoruz. Bizim karşımıza çıkan en büyük güçlük ise bir çok enstrumanın aksine kanun enstrumanının yapısında çok teferruat ve ayrıntı olmasıdır. Düşünün ki bir kanunda 78 ile 81 arasında tel bulunmakta bu tellerin herbiri için ayrı burgu ve 270-280 civarında hepsi birbirinden farklı mandal bulunmaktadır. İşte bu ayrıntılar bizi bir hayli uğraştırmaktadır.

-Kanun yapımında kullandığınız malzemeler ve bunların çeşitleri nelerdir?

Bu enstrumanda bir çok bölge bulunmakta ve bu bölgelerin her birinde farklı malzemeler kullanılmakta. Bunlar uygun ve muayyen malzemeler olup birbiriyle uyumlu olmalıdır. Örneğin göğüste çınar kullanılmıştır her zaman .

-Daha ayrıntılı soracak olursak; mandallarda ne gibi bir malzeme kullanıyorsunuz?

Hidayetten bu yana, çok eskiden beri gelen sazlarda bafon denilen bir malzeme kullanılırdı. Daha sonra bu malzemeyi yapanda kalmadı ve bu malzeme

bulunamamaya başladı. Bu sebep ile kum ve pirinçten yapılan döküm mandallar kullanılmaya başlandı. Bunlar çabuk aşınan oksitlenen dökümünde pürüzleri üstünde bulunan bir malzeme olduğu için çok iyi bir temizlik durumu hasıl oluyordu. Günümüze dönersek şu anda gümüş sarı karışımı olan alpaka kullanılmaya başlandı alman gümüşü de derler buna... Tabiki bunun oranı önemli. İlk olarak İzmir’de bulunan Kalıpçı Erdal bey’e Ejder usta tarafından kalıplar verilip yaptırıldı bu malzeme. Ben şu anda kromnikelden kalıplar kullanmaktayım. Bu malzeme ömrü billah ne paslanır ne kesme yapar, nede aşınma yapar. O yüzden bunu malzemeyi tercih ediyorum.

-Siz çalgının mandallanmasında raylı sistem dediğiniz farklı bir teknik kullanıyorsunuz bildiğimiz kadarıyla...

Bu tamamıyla benim ilk olarak çıkarıp uyguladığım bir tekniktir. Bildiğiniz gibi mandallar mandal tahtasına çivi ile çakılır. Bunlar ortalama 1 milimetre kalınlığında olup tizlere doğru muayyen bir durumda daha sık aralıklara dönüşmektedir. Düşünün ki sadece do veya fa sesinde 52 tane çivi çakılmaktadır. Bunlar yanyana yanyana eklendiği ve bütün mandal tahtasına bu şekilde yayıldığı zaman mandal tahtasının mukavemeti ortadan kalkmakta ve bir süre sonra çökmeler oluşmaktadır. Biz raylı bir sisteme mandalları yerleştirip bu sistemi mandal tahtasına rapt etmek için sadece birkaç tane çivi kullanıyoruz. Bu da mandal tahtasındaki mukavemeti arttırıp saza daha uzun bir ömür ve bakımda da büyük kolaylık sağlıyor.

-Sizin kanunlarınızda gördüğümüz bir diğer farklılık ise derinin hemen yanında uzanan 7-8 santim genişliğinde serit şeklindeki ek kafes tasarımı....

Evet bunu bir değişik tasarım denemesi olarak yaptım ama çok tuttu. Şu anda yaptığımız sazların yüzde yetmişbeşinde bu tasarımı kullanmaktayım.

-Bu tasarım çalgıda ne gibi bir değişikliğe sebep oldu acaba?

Bu tasarım sayesinde ciddi bir ses farkı doğdu. Bilirsiniz ses kafeslerden dışarı çıkar buda bir kafes sayılacağı için sesin çok daha volümlü çıkmasına sebep veriyor. Tabi bunu uygularken balkon sisteminde de değişiklik yapıyoruz. Bu uzunlukta bir kafes kullandığınız zaman balkon sisteminde uygun değişiklikleri yapmaz iseniz sazda ciddi eğilmeler ortaya çıkar ki bunu bizden görüp deneyenler oldu. Ama balkon sistemlerini doğru kullanamadıkları için sazları hep katlanmıştı.



ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Volkan Kırımlıoğlu

Doğum Yeri ve Tarihi: Antalya 13.07.1983

Adres: Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği
Bölümü

Lisans Üniversitesi: İ.T.Ü Türk Müziği Devlet Konservatuvarı

13.07.1983 yılında Antalya’da doğdu. 8 yaşında kanun çalmaya başladı ve enstrüman çalışmalarına başladığı ilk aylarda İsmail Baha Sürelsan’ın yönettiği Akdeniz Üniversitesi Türk Müziği korosuna katıldı. İlerleyen yıllarda İsmail Baha Sürelsan müzik evinin icra heyetine İsmail Baha Sürelsan tarafından yapılmış sınavla kabul edildi. Bu yıldan vefatına kadar İsmail Baha Sürelsan’ın öğrencisi oldu. Lise eğitimini Antalya Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi’nde yapması nedeniyle burada batı müziği ağırlıklı müzik eğitimi aldı. 2001 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon bölümünü kazandı. Öğrenciliği sırasında Prof.Mutlu Torun’ dan Türk Müziği Formları ve Analiz, Prof. Dr. Selahittin İçli’den Türk Müziği Kompozisyon ve Repertuar, Yavuz Özüstün’ den Türk Müziği Nazariyat ve Solfej, Kompozisyon, Erol Sayan’dan Türk Müziği Kompozisyon, Faris Akarsu’dan Piano, Batı Müziği Formları ve Analizi, Nail Yavuzoğlu’ ndan Armoni Konturpuan Füg, Solfej ve Orkestrasyon, Mehru Ensari’den Piano Ferudun Öney’den Türk Müziği Nazariyatı, Solfej, Müzik Litaretürü, Oğuzhan Balcı’dan Armoni Solfej, Ayhan Gunca’ dan armoni solfej, Ali Eral’dan Batı Müziği Analiz ve Kompozisyon dersleri aldı. 2005-2006 bahar döneminde İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon bölümünden mezun oldu. 2007 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk müziği Yüksek Lisans programına kabul edildi. 2009-2010 yılında Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü’nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlamış ve halen bu görevi sürdürmektedir.