

107369

**KANUNUN ENSTRÜMANTASYON VE ORKESTRASYON AÇISINDAN
DEĞERLENDİRİLMESİ**

107369

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Ayşegül KOSTAK
404981001

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 15 Haziran 2001
Tezin Savunulduğu Tarih : 27 Haziran 2001

Danışman: Doç. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU
Diğer Jüri Üyeleri: Prof. Mutlu TORUN
Dr. Nail YAVUZOĞLU

HAZİRAN 2001

EC. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

ÖNSÖZ

“Kanunun enstrümantasyon ve orkestrasyon açısından değerlendirilmesi” konulu bu yüksek lisans tezi İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde hazırlanmıştır.

Hazırlanan yüksek lisans tezinde, kanunun bir orkestra veya enstrüman grubunda, orkestrasyon anlayışı içerisinde kullanımına dair gerek besteciyi gerekse icracıyı bilgilendirmek amacıyla bir enstrümantasyon ve notasyon çalışması yapılmıştır.

Çalışmamda yardım ve ilgilerini esirgemeyen danışmam ve kanun hocam Sayın Doç. Şefika Şehvar Beşiroğlu’na, konu ile ilgili görüşlerinden, çalışmalarından faydalandığım Sayın Dr. Nail Yavuzoğlu, Doç. Ruhi Ayangil, Prof. Mutlu Torun, Doç. Dr. Hasan Uçarsu ve İhsan Özer’e , tez yazımındaki yardımlarından dolayı Sayın İlknur Bülbül ve Atilla Coşkun Toksoy’a ayrı ayrı teşekkür ederim.

Haziran, 2001

Ayşegül KOSTAK

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ.....	vii
ÖZET.....	xi
SUMMARY	xii
1. GİRİŞ	1
2. ÇALGI HAKKINDA GENEL BİLGİLER	3
2.1. Çalgı Nedir?	3
2.2. Organoloji (Çalgı Bilgisi)	3
2.3. Çalgı Sınıflaması	7
3. CHORDOPHONE (TELLİ) GRUBUNA GİREN VE KANUNLA BENZERLİK GÖSTEREN ÇALGILAR	11
3.1. Lir ve Harpler	13
3.1.1. Lir	13
3.1.2. Harp	14
3.2. Sümerler ve Diğer Mezopotamya Uygarlıklarında Harpler ve Lirler	16
3.3. Mısır Uygarlığında Harpler ve Lirler	17
3.4. Antik Yunan Harpleri ve Lirleri	18
3.5. Doğuda Gelişen Harp ve Lir Benzeri Çalgılar	19

3.5.1. Çeng	19
3.5.2. Paung.....	20
3.6. Psaltery ve Benzeri Çalgılar.....	20
3.6.1. Psaltery.....	20
3.6.2. Kantele	21
3.6.3 Zither	22
3.6.4. Dulcimer.....	22
3.6.5. Doğuda Gelişen Psaltery Benzeri Çalgılar.....	24
3.6.5.1. Koto.....	24
3.6.5.2. Komunko.....	24
3.6.5.3. Kayagum	24
3.6.5.4. Ku-Ch'in ve Se.....	25
3.6.5.5. Santur	25
3.6.5.6. Nüzhe	25
3.6.5.7. Mugni	26
3.6.5.8. Kanun	26
4. KANUN.....	27
4.1. Kanunun Tarihçesi	27
4.2. Yapısı	29
4.3. Mandal	29

5. KANUNUN ENSTRÜMANTASYON VE ORKESTRASYON

AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ.....	31
5.1. Enstrümantasyon	31
5.2. Orkestrasyon	31
5.3. Enstrümantasyon ve Orkestrasyon Açısından Kanun	31
5.3.1. Akord	31
5.3.2. Ses Sahası.....	32
5.3.3. Karakteristik Bölgeler	32
5.3.4. Çalış Şekilleri.....	33
5.3.5. Armonikler	36
5.3.6. Süslemeler	37
5.3.6.1.Trill	37
5.3.6.2.Tremolo	38
5.3.6.3.Bisbigliando.....	40
5.3.6.4.Glissando	40
5.3.6.5.Fiske.....	42
5.3.6.6.Vibrato	43
5.3.6.7.Portamento.....	44
5.3.6.8.Efektif Sesler	46
5.3.7. Nüans	47
5.3.8. İcrası Güç Pozisyonlar	47

5.3.9. İcrası İmkansız Pozisyonlar	49
6. KANUNUN ENSTRÜMANTASYON VE ORKESTRASYON	
AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ KONUSUNDA ÇEŞİTLİ	
UZMAN GÖRÜŞLERİ.....	50
6.1. Dr. Nail Yavuzoğlu	50
6.2. Doç. Dr. Hasan Uçarsu.....	55
6.3.İhsan Özer	58
6.4. Doç. Dr. Ruhi Ayangıl	61
6.5.Prof. Mutlu Torun	67
7. SONUÇ.....	71
KAYNAKLAR	72
ÖZGEÇMİŞ.....	74

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 3.1	: Chordophone Türleri	12
Şekil 3.2	: Yunan Lirleri	13
Şekil 3.3	: Harp	16
Şekil 3.4	: Sümer Lir Harp	17
Şekil 3.5	: Hickman'ın Çizimi ile Mısır Harpleri	18
Şekil 3.6	: Ramses'in Harpisti	18
Şekil 3.7	: Yunan Liri Kithara	19
Şekil 3.8	: Yunan Harpist	19
Şekil 3.9	: Çeng	20
Şekil 3.10	: Psaltery	21
Şekil 3.11	:Tarih Boyunca Çeşitli Psaltery'ler	21
Şekil 3.12	: Finlandiya Kantelesi	21
Şekil 3.13	: Kantele	22
Şekil 3.14	: Avrupa'da Kullanılan Zither	22
Şekil 3.15	: Doğudaki Zither Örnekleri	22
Şekil 3.16	: Dulcimer	23
Şekil 3.17	: Doğudaki Dulcimer Örnekleri	23
Şekil 3.18	: Dulcimer Çeşitleri	23

Şekil 3.19	: Koto Örnekleri.....	24
Şekil 3.20	: Kayagum	25
Şekil 3.21	: Santur	25
Şekil 3.22	: Nüzhe	26
Şekil 3.23	: Mugni	26
Şekil 4.1	: Kanun	28
Şekil 4.2	: Kanunun Çalınış Şekli.....	28
Şekil 4.3	: Kanunun Yapısı.....	30
Şekil 5.1	: Ses Sahası.....	32
Şekil 5.2	: Karakteristik Bölgeler	32
Şekil 5.3	: Alt Bölge	33
Şekil 5.4	: Üst Bölge.....	33
Şekil 5.5	: Parmaklı ve Mızraplı Çalış Sembolleri	33
Şekil 5.6	: Mızraplı Çalışta Sağ ve Sol El Münavebeleri	34
Şekil 5.7	: Sağ ve Sol Elin Üst üste Vurduğu Pozisyona Örnek.....	34
Şekil 5.8	: Triolede Sağ ve Sol El Vuruşu	34
Şekil 5.9	: Triolede Hızlı Pasajda Sağ ve Sol El Vuruşu.....	34
Şekil 5.10	: Sağ Elin Üst üste Vurması Örneği	35
Şekil 5.11	: R. Ayangil'in Nihavend Saz Semaisinden Bir Bölüm	35
Şekil 5.12	: Ş. Beşiroğlu'nun 8 Parmak Kanun Etüdlerinden Bir Bölüm	36
Şekil 5.13	: Doğal Armonik (Yazılışı).....	36

Şekil 5.14	: Doğal Armonik (Duyuluşu).....	36
Şekil 5.15	: 12’li (Oktav+5’li) Armoniği Notasyonda Gösterilişi.....	37
Şekil 5.16	: Kanun Pizzicatosunun Notasyonda Gösterilişi	37
Şekil 5.17	: Trill.....	38
Şekil 5.18	: Tek Sesli Tremolo	38
Şekil 5.19	: Trill Tremolo	38
Şekil 5.20	: Ölçülü Tremolo	39
Şekil 5.21	: Ölçüsüz Tremolo	39
Şekil 5.22	: Polifonik Çalışta Sağ El Tremolosu	39
Şekil 5.23	: Bisbigliando (Tek Portede Gösterilişi).....	40
Şekil 5.24	: Bisbigliando (Çift Portede Gösterilşi).....	40
Şekil 5.25	: Notadan Notaya Glissando	41
Şekil 5.26	: Notadan Ese Glissando.....	41
Şekil 5.27	: Notadan Notaya Glissandoda Virgül Kullanımı	41
Şekil 5.28	: Bitiş Sesi Belirsiz Glissando	41
Şekil 5.29	: Başlangıç Sesi Belirsiz Glissando	41
Şekil 5.30	: Başlangıç ve Bitiş Sesi Belirsiz Glissando.....	42
Şekil 5.31	: Dalgalanmalı Glissando	42
Şekil 5.32	: Çift Sesli Glissando.....	42
Şekil 5.33	: Tekli, Çiftli, Üçlü Glissandoya Örnek	43
Şekil 5.34	: Fiskeli Vuruşun Notasyonda Gösterilişine Başka Bir Örnek.....	43

Şekil 5.35 : Vibrato Çeşitleri	43
Şekil 5.36 : Mandallı Vibrato	44
Şekil 5.37 : Fiskeli Vibrato.....	44
Şekil 5.38 : Mandallı Portamento	45
Şekil 5.39 : Hasan Ferit Alnar'ın Nihavend Taksiminden Bir Bölüm (Mandal Portamentosu Pozisyonu).....	45
Şekil 5.40 : Mandallı Portamento	45
Şekil 5.41 : Fiskeli Portamento.....	45
Şekil 5.42 : Fiskeli Portamentonun Bir Çeşidi	46
Şekil 5.43 : Akod Anahtarı İle Teli Kapama	46
Şekil 5.44 : Mandal Cızırtısı.....	46
Şekil 5.45 : Trampet Efektı.....	47
Şekil 5.46 : Crescendo ve Decrescendo Yapılabilecek Bir Pasaj	47
Şekil 5.47 : Hızlı Tempoda Uzak Atlamalar	48
Şekil 5.48 : Hızlı Tempoda Mızrapla Arpej	48
Şekil 5.49 : Parmakla Çalışta Ard Arda Atlamalı Sesler.....	48
Şekil 5.50 : Hızlı Tempoda Ard Arda Mandal Kullanımı	48
Şekil 5.51 : Kromatik Çıkış ve İniş	49
Şekil 5.52 : Oktavlı Çalışta Alterasyon	49

ÖZET

Müziğin tarih boyunca gösterdiği gelişim içinde doğal olarak çalgılarda gelişmiş ve değişime uğramışlardır. Çalgıların gösterdiği bu gelişme ve değişim, organolojinin konusu olmuştur. Organoloji kendine özgü metodolojisi içinde çalgıları sınıflandırmış, çeşitli gruplara ayırmıştır.

Organoloji insan tarafından ses elde etmek için yapılan bütün alet ve aygıtları çalgı olarak kabul eder. Çalgıların tanımı konusunda çeşitli müzikologlar tarafından, değişik görüşler ortaya konmuştur. Kısaca tanımlanacak olursa çalgılar, insanın müzik oluşturmak, müzik yapmak için ihtiyacı olan sesleri meydana getirmekte kullandığı nesnelerdir.

Bu çalışmanın temelini oluşturan Kanun, organoloji biliminin çalgı sınıflandırması içinde chordophone (telli) grubuna girmektedir. Bilindiği üzere chordophone (telli) türü çalgılar, dünya üzerinde geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Bunlardan bazıları kanun sazı ile birtakım benzerlikler göstermiştir. Çalışmada bu çalgılar tanıtılırken bu ortak noktalar üstünde durulmuştur.

Kanunun tarihçesi çok eski dönemlere kadar uzanmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde bir çok millet ve medeniyet tarafından kullanılmıştır. Bugün halen değişik şekil ve isimlerle geniş bir coğrafyada kullanılmaktadır.

Bu çalışmada kanun sazı organoloji bilimi içindeki genel sınıflandırma çerçevesinde incelenmiştir. Aynı gruba ait diğer çalgılara da çalışmada yer verilmiştir.

Kanun, enstrümantasyon ve orkestrasyon açısından değerlendirilirken, akordu, ses sahası, karakteristik bölgeleri ve çalış şekilleri gibi unsurların yanı sıra gerek geleneksel kanun icrasına özgü gerekse dünya müzik literatüründeki birtakım terimler ele alınmıştır. Kişisel saptamalardan çok bu konudaki yayınlar araştırılmış, konuyla ilgili eğitimcilerin görüşlerine başvurulmuştur. Gözlem, inceleme ve araştırma metodları kullanılmıştır.

Çalışmada, özellikle bugün modern müzik anlayışı içerisinde kullanılan ve kanunla çeşitli yönlerden benzerlik gösteren harp enstrümanı için hazırlanmış enstrümantasyon çalışmaları ayrıntılı olarak gözden geçirilmiştir. Bu aşamanın ardından hem geleneksel Kanun icrasında ihtiyaç duyulan notasyon için, hem de ileri kanun icrasına yönelik yeni tekniklerin notasyonda ifadesi için birtakım uyarlamalar ve yeni öneriler ortaya konmuştur.

SUMMARY

As music developed through history, musical instruments also changed and developed. The changes and developments of musical instruments is the subject of organology. The specific methodology of organology is the grouping and classification of musical instruments.

Organology recognizes all instruments and devices made by humans which produce sound, as musical instruments. Regarding the definition of musical instruments musicologists have put forth numerous opinions. As a short definition, musical instruments are the objects made to produce sound and used by human beings to make music.

Kanun, the main subject of this study, is considered by organologists as a chordophone in the classification of musical instruments. Among chordophone instruments worldwide some have several similarities with the kanun. In this study those instruments are introduced and commonalities with kanun are considered.

The kanun extends to ancient times and was found in many civilizations. Today the kanun is also found in numerous forms and names throughout the world.

In this study the kanun has been studied in the context of general organology. Other instruments belonging to same class are also discussed.

In discussing kanun in the sense of instrumentation and orchestration terms related to traditional playing and terms that have a place in global music literature are also mentioned besides in addition to its tuning system, its register, its characteristic registers, and playing techniques.

In this study, the instrumentation works prepared for harp (which is used in modern music and has certain similarities with kanun) are analysed in a detailed way. Finally some suggestions for the adaptation of the notation of traditional kanun playing techniques as well as advanced kanun playing are offered.

Publications and instrumental teachers related to the subject have been used as the main sources of information.

1. GİRİŞ

Chordophone (telli) grubu çalgılar arasında yer alan kanun yüzyıllardan beri değişik şekillerde pek çok millet ve medeniyet tarafından kullanılmıştır.

Kanun Türk Müziği içinde de gerek teknik özellikleri gerekse tınısı ile önemli bir yer almıştır. Zaman içinde yapısal birtakım değişikliklerle beraber çalış tekniklerinde de değişme ve gelişmeler görülmüştür.

Klâsik Türk Müziği geleneğinde bu sazda virtuozyte seviyesine ulaşmış pek çok sanatçımız vardır. Kanuni Hacı Arif Bey, Vecihe Daryal, Hasan Ferit Alnar, Erol Deran, bu sanatçılarımızdan birkaçıdır. Sözü geçen sanatçılarımızın da katkılarıyla Kanun sazının kendine özgü bir çalış üslubu oluşmuştur.

Bilindiği üzere geleneksel Türk Müziği notasyonunda sazlara ayrı ayrı yazılmış partiyon kavramı henüz tam olarak yerleşmemiştir. İcrada sazın becerileri tamamen icracının inisiyatiline bırakılmıştır.

Türk Musikisi geleneğindeki meşk sistemi ile (hocadan öğrenciye aktarılan tavır ve üslup öğretim sistemi) ortak bir icra sağlanmaktadır. Böylece kişisel katkılar, belirli üslup ve tavır anlayışı içinde yeniden kimlik kazanabilmektedir. Ancak kanun sazının kullanım alanının ve imkânlarının genişletilmesi için ortak, yazılı bir notasyona gereksinim duyulduğu bir gerçektir. Kanun sazında yeni tekniklerin veya halâ kullanıla gelenlerin açık bir biçimde müzik yazısıyla gösterilmesi hem bestecilerimizin kanun için yazacağı yeni eserlerde bir ifade kolaylığı sağlayacak, hem de icracılara yeni ufuklar açacaktır.

Ülkemizde batılılaşma adı verilen sürecin başlamasıyla beraber müziğimizde de birtakım değişme ve gelişmeler başlamıştır. Klasik Batı Müziği formatında orkestralar oluşturulmuş, yine aynı tarzda eserler verilmiştir. Geleneksel Türk Müziğinde de bu gelişmelere koşut olarak çeşitli çok seslilik ve orkestrasyon denemeleri yapılmıştır.

Kanun sazi için bir konçerto yazarak bu sazi batı müziği orkestrası içinde ilk defa kullanan, döneminin ileri kanun icracısı ve Türk Beşleri adıyla anılan besteciler

arasında yer alan Hasan Ferit Alnar'dır. Daha sonra aralarında Prof. Yalçın Tura'nın da yer aldığı çağdaş bestecilerimiz Kanun için eserler vermişlerdir.

Türk Müziğini, gerek makamsal unsurları kullanarak, gerekse Türk Müziği enstrümanlarını da orkestra içine katarak çağdaş bir müzik anlayışı içinde denemeler yapan, gerek batıya ait, gerekse Türk Müziğine ait formlarda çeşitli eserler veren bestecilerimiz için kanun sazı hem yapısal, hem de teknik özellikleriyle bu orkestralar ve gruplar içinde önemli ve vazgeçilmez bir yer edinmiştir.

Bu çalışmada öncelikle kanun sazının dahil olduğu chordophone grubundaki kanun benzeri sazlar incelenmiştir. Kanunun yapısal özellikleri ortaya konmuş, çeşitli kaynaklardan ve konuyla ilgili uzmanların görüşlerinden faydalanarak, öncelikle dünya müzik literatüründe notasyon içinde kullanılan trill, tremolo, glissando...gibi süslemelerin yanı sıra kanuna özgü çalış özellikleri ve süslemelerinde notasyonda gösterilişi konusunda önerilerde bulunulmaya çalışılmıştır. Ayrıca “efektif sesler” konu başlığı altında kanundan yeni birtakım tınların elde edilmesi konusu gündeme getirilmiş; bu konuda da 20. yy. harp notasyonundan birtakım uyarlamalar yapılmıştır. Kanun, bestecilik ve orkestrasyon konusunda uzman kişilerin konuyla ilgili görüşlerinin de yer aldığı bu çalışmada değişik görüş ve öneriler ortaya konarak bunların birarada sunumu sağlanmıştır.

2. ÇALGI HAKKINDA GENEL BİLGİLER

2.1 Çalgı Nedir?

Müzik sesleri çıkarmak amacıyla yapılmış aygıt. (Sözer ,1996 ,s.190)

Saz. Türkçe “çalmak” fiilinden ism-i alet. (Öztuna ,1970 ,s.137)

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

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

2.2. Organoloji (Çalgı Bilgisi)

Çalgı bilgisi olan organoloji, insan tarafından ses elde etmek için yapılan bütün alet ve aygıtları çalgı olarak kabul eder. Alman Organologist Alexander Büchner çalgı nedir sorusuna hem daha süslü hem de daha derinlemesine bir cevap olarak şu yanıtı vermektedir. “Çalgılar, kasıtlı olarak ses elde etmek için meydana getirilmiş ve nitelendirilmiş, aletlerdir ki bu aletler müzik meydana getirme amacıyla olup, bunların akustik özellikleri, teknik grupların müziksel kültür standartlarını yansıttığından akustik özelliklerinden dolayı nesnel olarak müziğin sanatsal etkisine katkıda bulunurlar.” Bir diğer organolojist, Hickman’a göre “Çalgılar insanın müzik oluşturmak müzik yapmak için ihtiyacı olan sesleri meydana getirmekte kullanıldığı nesnelerdir.” (Myers ,1992 , s.247)

Müzik aletleri arasında görülen farklar müziğin yaşam ile gerçek anlamda birleşmesinden meydana gelmiştir. Bu da müzik ile ilgili duygularımızın maddesel bir ortamda geliştiğine işaret eder. Müziğin kağıt üzerindeki şekli ifade açısından çok sınırlı olduğundan ancak müzik aletleri sayesinde ifade gücü kazanır. *Preatorius “Syntagma Musicum”* (1618) adlı kitabının ikinci cildine “*De Organographia*” adını vermekle daha sonraları “*Müzik Aletleri Bilimi*” haline gelecek olan konuya ismini koyan ilk insan olmuştur.

"*Organon*" kelimesi Yunanca olup, genel olarak vücudun çeşitli uzuvlarını tarif için kullanılmakla birlikte, herhangi bir işin yapılmasında ya da bir mesleğin icrasında kullanılan âletler anlamına da gelmektedir. Bu terim müzik âletleri için kullanıldığı gibi, insan sesinin oluşmasını sağlayan uzuvları belirtmek için de kullanılmıştır. Latince'de "*Organum*" olarak kullanılan bu kelime, çok sesli çalgı müziğinin belli bazı özellikleri ile, buna benzerliğinden dolayı vokal müziğin bazı çok sesli uygulamalarını tarif için de kullanılmıştır. P.Williams "Psalm cı" hakkında yazdığı tefsirinde St. Paul'un bu terimi çok açık bir şekilde çalgılar ve özellikle org için kullandığını belirtir.

Klasik-antik dönemde müzik âletleri için Latince "*instrumentum*" kelimesi kullanılmış iken Orta çağlardan itibaren "*instrumentum organicum*" deyiimi kullanılmaya başlanmıştır. Batıda ortaçağ müzik aletlerinin kesin olarak tanımlanamamış olmasının nedeni muhtemelen Andre Schaeffner'in de belirttiği gibi ses ile icra edilen dini müziğin çalgısal müzikten çok daha eski olmasına bağlanabilir. Müzik âletleri hakkında batıda yapılan ilk ciddi çalışmaların ortaya çıkması ancak 16. ve 17. yüzyıllardan sonra mümkün olmuştur, yukarıda adı geçen Praetorius'un kitabı da dahil olmak üzere bu çalışmaların başlıcaları şunlardır; *Sebastien Virdung (1511)* tarafından yazılmış olan "*Musica getutscht und ausgezogen*", *Martin Agricola'nın* yazdığı (1529) "*Musica instrumentalis deudsch*", *Papaz Marin Mersenne'nin* (1636-1697) yazdığı "*Harmonie universelle*" ve *Pierre Trichet'in* (1640) kaleme aldığı "*Traite des instruments de musique*". Bununla birlikte daha eski medeniyetlerin müzik aletleri konusunu sistemli bir şekilde ele aldıkları bir gerçektir. Doğuya ait olan çalgı bilgilerinin zengin ve ayrıntılı tarihi eserlerde toplandığını Çin, Arap ve Hint teorisyenlere ait antik çalışmalardan biliyoruz. Bu çalışmalar bize çalgıların isimlerini, sınıflandırılmasını, çalınış yollarını, nerelerde çalındığını, seremonilerde, ayinlerde nasıl kullanıldığını ve nasıl geliştiğini anlatır. 16. yy'da başlayan büyük keşifler, sömürgeleştirme hareketleri ve koloni savaşları Arap, Çin, Hindistan, Afrika ve Amerikan yerli halklarına ait çeşitli eşyalar ile aletlerinin de Avrupa'ya dönmesine sebep olmuştur. 1620 yılında yayınlanan "*Theatrum Instrumentorum*" adlı eserinde *Praetorius* Afrika çalgılarından mükemmel fark edilebilen boru, zil, davul, harp ve pluriarc adlı çalgıların resimlerini yayınlamıştır.

Organoloji alışmaları yapan *Father F.Bonanni (1722) "Gabinetto Armonico"* adlı eserinde bazı Afrika mzisyenlerini dikkate değer bir şekilde resimlendirmiştir. Batı düşüncesinin diğer kültürlerin sanat ve geleneklerine açılması seyyahların ve misyonerlerin gözlemleri ile 16. yy. dan sonra dünyayı dolaşmaya başlayan bilim adamlarının ortaya koydukları çalışmalar ile mümkün olmuştur. Bu tür çalışmalara örnek olarak *Jean-Joseph-Marie Amiot'un (1779) "Memoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes"* adlı eseri ile *Guillaume-Andre Villoteau'nun (1813) "Description historique, technique et litteraire des instruments de musique des Orientaux"* adlı eseri gösterilebilir.

Yabancı müzik, müzisyen ve algılar büyük gezginler arasında merak uyandırmaktaydı. Afrika müziğine ait gözlemler *Vasco da Gama'nin (1497- 1498)* seyahat hatıralarından *O .Dapper'in "Description de l' Afrique" (1674)* adlı eserine ve *Burchell (1822-1824), G. Schweinfurth (1873)* ve diğerlerinin çalışmalarından zamanımız yazarlarından Andre Gide'in tahtadan yapılmış trompetler çalan bir topluluğu tarif eden *"Voyage au Congo"(1927)* adlı eserine kadar bir çok yapıtta yer almıştır.

Chevalier Chardin' in İran'daki gözlemleri, *Captain Cook'un* Pasifik'teki uzun deniz yolculuğuna ait hatıraları (1785), *Abbe J.A Dubuis'in* Hindistan'da seremoniler ve gelenekler üzerine yaptığı çalışma (1825) ve bir Java Gamelan orkestrasını ilk kez Avrupa'ya getiren Sir Philip Raffles'in büyük eseri *"History of Java" (1817)* diğer kaynaklar arasında sayılabilir. Bu alışmalar daha önce yapılmış olan antropolojik çalışmaların bir devamıdır. Uzak ülkelerden getirilen kıymetli müzik âletleri raflarda sergilenmeye, rnesansdan başlayarak da prenslerin saraylarını süslemeye (VIII Lui'ye ait "Roy'un Dolabi" gibi), saray kitaplıklarına ve dini müesseseler ile eğitimli sınıfın koleksiyonlarına dahil olmaya başlamıştır. Bu musiki aletleri zamanla etnografi ve sanat müzelerinin, müzik konservatuarlarının ve üniversitelerin ilk koleksiyonlarını oluşturmuştur. 19. yy in sonlarında başlıcaları C. Engel (1869), G. Chouquet (1875) ve Victor-Charles Mahilton (1880-1922) olmak üzere musiki aletlerine ait kataloglar yayınlanmaya başlamıştır. Bunun zerine Organoloji biliminin yardımı ile sınıflandırma sistemleri gelişmiş bu da Etnomüzikoloji disiplininin gelişmesine çok önemli bir katkıda bulunmuştur.

Organoloji'nin konusu genel olarak Klasik ya da Sanat müziğinden Halk müziğine, batılı müzik türlerinden batılı olmayan müzik türlerine kadar tüm musiki

geleneklerinde kullanılan musiki aletleridir. Organolojinin sınırlarının kesin olmaması ve kapsadığı konuların müzikoloji ve etnomüzikoloji açısından farklı olabilmesi şaşırtıcı değildir. Buna rağmen Organoloji ile birlikte etnomüzikolojinin müzik ile ilgili araştırmalara önemli katkıları olmuştur. Mantle Hood gibi bazı etnomüzikologlar basit çalgı tariflerini ayrıntılı çalgı bilgilerinden ayırt etmek gayesi ile organografi ile Organoloji'yi ayrı ayrı düşünmüşlerdir. Nicholas Bessaraboff çalgıların yapımları ile ilgili bilimsel konuları daha kapsamlı olan musiki ile ilgili çalışmalardan ayırt edebilmek gayesi ile "Organoloji" terimini daha dar bir anlamda kullanmıştır.

André Schaeffner, organolojinin temel konusu gerek estetik amaçlarla gerekse de dini ya da pratik amaçlarla bir ses üretmek için insanlığın en eski devirlerden beri kullandığı çalgıların tariflerini, ait olduğu bölgeleri, tarihlerini ve tasniflerin ortaya koymaktadır. Organoloji esas olarak gerçek müzik aletlerini inceleyen bir disiplin ise de (ki buna bu aletlerin envanteri, terminoloji, yapım tarifleri, aletlerin şekilleri ve çalınma teknikleri dahildir) müzik yapıtlarının incelenmesi ilgili olan akustik analiz, ıskalalar, ya da çalgıların kullanımına ait bilgiler, sosyo-kültürel faktörler ile müzik aletlerinin kullanılmasını ve müzisyenlerin eğitim sistemlerini belirleyen çeşitli inançları araştırmayı da kapsamı dışında bırakamaz. Hatta müzik aletlerini estetik ve sembolizm açısından incelemek ve halen kullanılmakta olan çalgılar tarihi ve orijinleri ile tarihe karışmış müzik aletleri arasındaki ilişkileri araştırmak da organolojinin kapsamı içerisine girer. Bu tür bilgiler Sümer, Hitit, Asur, Mısır, Yunan, Roma, Keltik ve Etrüsk resimleri, duvar kabartmaları, vazo süslemeleri gibi sanat eserlerinin incelenmesi ile elde edilebilir. Tarih öncesi devirlere ait mağaralarda rastlanan duvar oymaları ile Yeni Dünyada yazılmış itaplar da bu konuya ışık tutarlar. Arkeolojik kazılarda sık sık bozulmadan kalmış çalgılara da rastlanmaktadır. Bunların çoğu şekillerini çoğunlukla muhafaza etmiş olarak bulundukları bölgelerden farklı yerlerde bugün dahi kullanılmaktadırlar. Bunlara misal olarak Ur 'dan Lira ve Harpler, 8.yy Shosoin hazinelerine ait Çin udları milattan önceki birinci milenyumdan kalma bronz çanlar, İskandinavya'dan pirinç borazanlar, ve Mısırlılar ile Amerindians tarafından kullanılmış olan kamış yada kilden yapılmış nefesli çalgılar gösterilebilir. Müzik aletlerine ait zamanımıza kadar ulaşan görsel malzeme dünyadaki hemen hemen bütün uygarlıklarında müziğe verilen önemini ortaya koyar.(Beşiroğlu, 2000)

2.3. Çalgı Sınıflaması

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

Çeşitli çalgı sınıflandırma sistemlerine örnek olarak:

- 1- Çin sistemi
- 2- Hint sistemi
- 3- Etnik sistem
- 4- Mahillan and Hornbostel-Sachs sistemleri
- 5- Schaeffner sistemi verilebilir.

Bu sistemlerden bazılarına değinirsek, örneğin, M.Ö. 8. yy'da Çinli kuramcılar çalgıları yapıldığı madde itibariyle sınıflara ayırmışlardır. (ipekten tellier, deriden vurmali, metal ziller, tahtadan vurmali...) (Myers ,1992 ,s.248-267)

M.Ö. 6. yy'da eski Kızıldere'li tezine göre müzikal enstrümanlar, sesi meydana getiren asıl maddenin fiziksel özelliklerine göre sınıflara ayrılırlar. Ortaçağ Avrupası enstrümanları basit olarak 1) Yaylı, 2) Nefesli, 3) Vurmalı olmak üzere üç sınıfa ayırmıştır. Daha sonra da bu sınıflamada bir değişiklik yapılmamıştır.

Mahillan asıl olarak eski Kızıldere'li sınıflandırma yöntemini kullanmış ve müzik enstrümanlarını autophones, membranophones, chordophones ve aerophones olarak ayırmıştır.(Beşiroğlu ,1988 ,s.4)

Alexander Buchner tarafından verilen tarif hem daha ayrıntılı hem de daha dardır; "Bir müzik aleti maksatlı olarak üretilen bir ses'in kaynağıdır. Müzik yapmak amacı ile üretilir ve kullanılır. Akustik karakteristikleri artistik müzik üretimini mümkün kılar ve aynı zamanda bu müzik aletini tarihin herhangi bir döneminde üretmiş ve kullanmış olan insan topluluklarının kültür özelliklerini de yansıtır." Erich Von Hornbostel'in bu konudaki görüşü ise sudur ; "Araştırma açısından maksatlı olarak ses çıkartılabilen her şey müzik aletidir". Buna rağmen geleneksel çalgıları ses üreten aletlerden ayırmıştır. Schaeffner bu konudaki en uygun soruyu şu şekilde sormuştur, "Bir alet ses çıkartıyorsa, bu sesin müzikal olduğunu nasıl anlarız ?, bu aletin hangi özellikleri onu bir çalgı olarak düşünmemizi sağlar?. Daha sonra

yayınladığı bir eserinde bu soruları kendisi söyle cevaplandırmıştır ; “Her müzik aletinın ya bir ses çıkartırken , ya sabit bir nota çalarken ya da en azından ritim olarak tanımlanabilecek zaman kalıplarına uygun sesler üretirken ortaya koyduğu bir “tonalite”si vardır.

Ton, ses ve ritim unsurlarının sınırlarını belirleyen bu tarif organolojistlerin çalışma alanlarını genişletmiş, yapımlarına, ne kadar basit ya da karmaşık olduklarına, ne şekilde kullanıldıklarına ve coğrafi orijinleri ve tarihlerine bakılmaksızın vurularak ses elde edilen kamışlardan klavsene kadar her türlü aleti müzik aleti olarak kabul etmiştir. Müzik kavramında olduğu gibi, çalgı kavramı da toplumun kullanma sekline bağlı olarak bir kültürden diğerine, bir dönemden diğerine değişiklikler gösterir. Çeşitli el aletleri, silahlar, kap-kacak, çatal-bıçak bir festival süresince ritim aleti olarak kullanıldıktan sonra normal kullanımlarına dönerler. Müzik aleti yapımında kural deneysel olmaktır ve bunun amacı da genellikle ses kaynağının zenginleştirilmesidir. Her kültürün bu konudaki estetik anlayışı ses kaynağını zenginleştirmek amacıyla uyguladıkları yöntemlere bakarak anlaşılabilir ; miskal’de olduğu gibi ses çıkartan parçaların sayısını arttırmak ya da büyütmek, delikler açmak, xylophone ve chordhophone’larda olduğu gibi ses haznesini genişletmek, Hint kemanlarında olduğu gibi küçük çanlar takmak bu yöntemlere misal olarak gösterilebilir. Bunun sonucu olarak mevcut çok farklı ve çok çeşitli müzik aletlerinde insanoğlunun aynı derecede çeşitli hayal gücünü gözlememiz mümkündür. Burada sadece “akustik” çalgılar ile ilgileneceğiz.

Sınıflandırma genel olarak organolojinin ya da bir bölgenin, bir kültürün, belli bir dini inanca mensup insanların, ya da belli bir sosyo-kültürel gurubun kullandıkları çalgıları araştırma konusu yapan organoloji dalının temel unsurudur. 19. yy.ın sonlarından itibaren batıda geliştirilen çeşitli sınıflandırma yöntemlerinden hangisinin "en faydalı" olduğunu tespit edebilmek için bu yöntemlerin teorik temellerini ve uygulama kolaylıklarını incelememiz gerekir. Mevcut sınıflandırma sistemlerine ilaveler yapan ya da yeni sistemler geliştiren koleksiyoncular, organolojistler, müzikologlar, etnomüzikologlar ve antropologlar için mevcut sınıflandırmaların büyük önemi vardır. Yeni sınıflandırmaların özellikle etnomüzikoloji açısından değerli sayılabilecek çalgıların bulunduğu koleksiyonlardan sorumlu "currator" lar tarafından geliştirilmesi bir rastlantı değildir. 14. yy. da Johannes de Muris tarafından yapılan ve çalgıları "telli",

"nefesli" ve "ritim çalgıları" olarak üç guruba ayıran geleneksel sınıflandırmanın çok yetersiz olduğu ortadadır. Bu tür sınıflandırma yapan "currator"lere su isimleri de eklemek mümkündür; V.C.Mahillon (Musee Instrumental du Conservatoire Royal de Musique, Brussels), Curt Sachs (Instrumental Museum of Berlin), G. Montandon (Musee d'Ethnographic, Geneva), A. Schaeffner (Musee de l'Homme, Paris) ve N. Bassaraboff (Museum of Fine Arts, Boston).

Sınıflandırmanın amacı ve sınıflandırma metotları teorisyenler ile pratisyenler açısından farklıdır. Pratisyenler antik çağlardan bugüne kadar Avrupa ve dünyanın diğer bölgelerinde kullanılmış ve kullanılmakta olan bütün çalgıları içine alabilecek geniş bir gurup yaratmak maksadı ile teorilerini müzik aletleri koleksiyonları üzerinde yaptıkları araştırmalara dayandırır. Böyle geniş bir sınıf tarif edildikten sonra alt guruplar ve sınıflandırmalar yapılabilir böylece değişik aletlerin tipleri ve bu tiplerin çeşitleri bir mantık silsilesine göre sınıflandırılmış olur. Burada karşılaşılan üçlük Hornbostel ve Sachs'in da ifade ettiği gibi sınıflandırılan aletlerin kesin tariflere uymayacak kadar dinamik ve canlı olmasına karşılık sınıfların değişmez olmasıdır. (Hornbostel ve Sachs, 1914. İngilizce tercüme, 1961 s.4, bundan sonraki bütün alıntılar bu tercümedendir). Sınıflandırma süreci kurallar ile gerçekler arasında denge kurulması gereken zor bir süreçtir, bunun neticesi olarak da bazı sınıflandırma sistemleri diğerlerine nazaran daha tatmin edici olmakla birlikte hiç bir sistem "mükemmel, değildir.

Curt Sachs ve Eric Hornbostel birlikte düzenleyerek 1914'te açtıkları çalgı müzesinde ,ses titreşimlerini oluşturan gövde yapılarına göre, tüm çalgıları 4 sınıfta topladılar:

- 1) İdiophones (idyofon) sam ağaç ya da metal gibi katı maddelerin titreşimiyle ses çıkaran vurma çalgılar).
- 2) Membranophones (membranofon, davulda olduğu gibi deri ya da zar gerili çalgılar).
- 3) Chordophones (kordofon, keman, gitar ya da piyano'da olduğu gibi kırıli çalgılar).
- 4) Aerophones (aerofon, ses titreşimlerinin havayla sağlandığı tüm üfleme çalgılar. Bugün bunlara bir de 5. sınıf eklendi:

5) Electrophones (electrofon, sayıları ya da türleri giderek genişleyen, elektronik çalgılar).(Sözer ,1996 ,s.192)

Kanun sağı bu sınıflandırmaya göre chordophone sınıfında kabul edilmektedir.



3. CHORDOPHONE (TELLİ) GRUBUNA GİREN VE KANUNLA BENZERLİK GÖSTEREN ÇALGILAR

Bütün chordophone'ların destekleyici bir yapının veya bir ses sağlayıcı gövdenin iki ucuna gerilmiş bir veya birden fazla telden meydana gelirler.

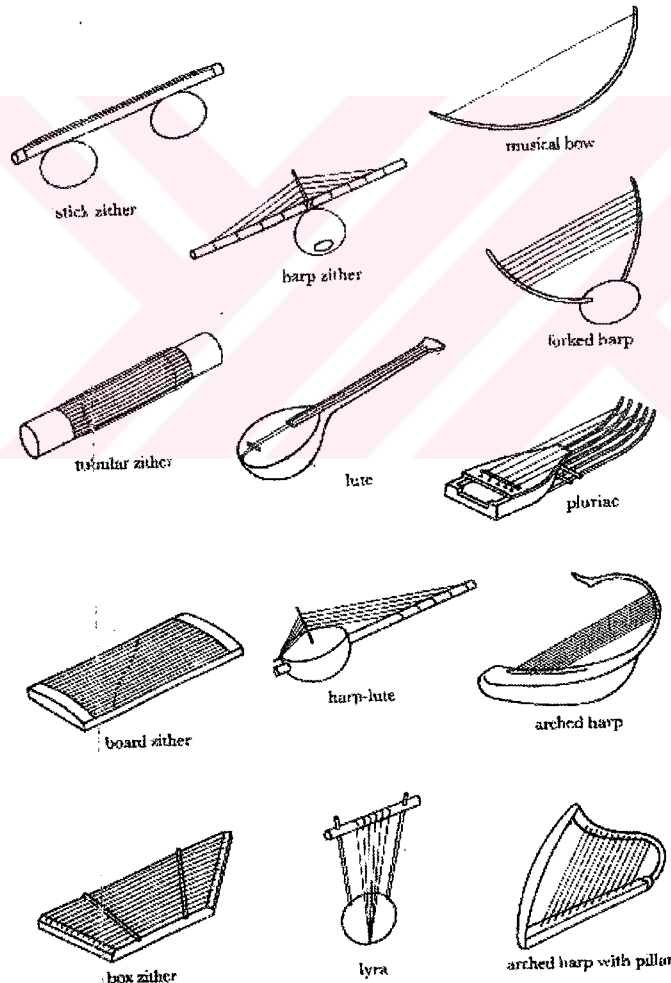
Chordophone'ların titreşim meydana getirme yollarına göre (çekerek ,vurarak ,sürtünerek ,üfleyerek) bir sınıflandırması yapıldığında ortaya bir dezavantaj çıkıyor. Çünkü aynı türe ait olarak dağıtılmış ,aynı isme sahip enstrümanların (mesela zitherler) bazılarında teller çekilir ,bazısında sürtünme veya vurma , hatta bazısında hava ile tellerin titreşmeleri sağlanır. Aynı zamanda farklı türlerde ele alınan enstrümanların hepsi aynı titreşim sağlama yöntemini kullanıyor olabilirler (arp, lir, lute, zither... gibi teli çekilerek ses çıkaran enstrümanlar). Bu nedenle chordophone sınıfından bir enstrümanın türünü belirlemede tellerin düzenlenmesi ve yapının oluşturulması (kurulması) arasındaki ilişkiyi ,yani enstrümana ait en belirgin yapısal özelliği ele almak yararlı olacaktır. Enstrümanın gövde kısmını, organolojik olarak iki ayrı grup olarak nitelendireceğimiz düz veya eğimli bir kısım takip eder ki gövdesi ve devamı düz olan gruba zither ,lute ,gibi enstrümanları ,gövdesinden devamı eğimli olan ,“müzikal yay” diye adlandırılan gruba da harp ve çeşitlerini örnek verebiliriz(fig.A)

Bir başka belirleyici özellik de enstrümanın gövdesiyle bağlantılı ,çoğu zaman enstrümana takılı tellerin sona erdiği bölge olan boyun kısmıdır. Boynun yer alması veya almaması zitherler ve diğer telli enstrümanlar arasında belirleyici bir ayırım özelliği olacaktır. Zitherlerin telleri ses kutusu adı verilen (tahta yüzey veya kutu ,tüp ,sopa veya çeşitli özelliklerdeki) bölüm üzerinde birbirine eşit uzaklıkta sıralanır.(kutulu zitherlerin temel prensibi ,piyano, harpsichord, spinet, clavichord gibi tuşlu enstrümanlarda bir mekanizmayla kombine halde olmalarıdır.)

Boyunlu enstrümanlar için birinci belirleyici özellik boyun kısmının direkt olarak gövdeye yapışık olması (lute ve harpte olduğu gibi) veya iki kol vasıtasıyla indirekt olarak gövdeye yapışık olmasıdır (lir). Bir diğer başlıca özellik de enstrümanın düzlemidir. Boyun kısmı ve gövdesi aynı düzlemde yer alan lute , harp- lute gibi enstrümanların yanı sıra ,boyun ve gövde kısmı iki düzlemde yer alan

köşeli veya eğri formda enstrümanlar da vardır (harp). Birbirine paralel veya paralel olmayan tellerin düzlemi ,enstrümanın düzlemiyle ilişkili olarak enstrümanın çalınış metodunu etkiler. Birinci durumda telin titreşim uzunluğu ,boyun kısmındaki (perdeli veya perdesiz durumdaki sap kısmı) noktalara parmakla bastırmak (lute); ikinci durumda tellerin açık olarak çalınması (harp) şekilleri mevcuttur.

Chordophone'ların başlıca tiplerini ayırt etmemizi sağlayan bu yapısal bilgiler, özellikle harp-zither ,harp-lute gibi yapılaş tarzlarının özelliklerini (karakteristiğini) belirlediği iki farklı türün varlığını ortaya koyar. Aşağıda chordophone'ların başlıca türleri (ayrıca tellerin titreşim meydana getirme yollarına göre dizilişleri de esas alınarak) gösterilmektedir. (Myers ,1992 ,s.254-256)



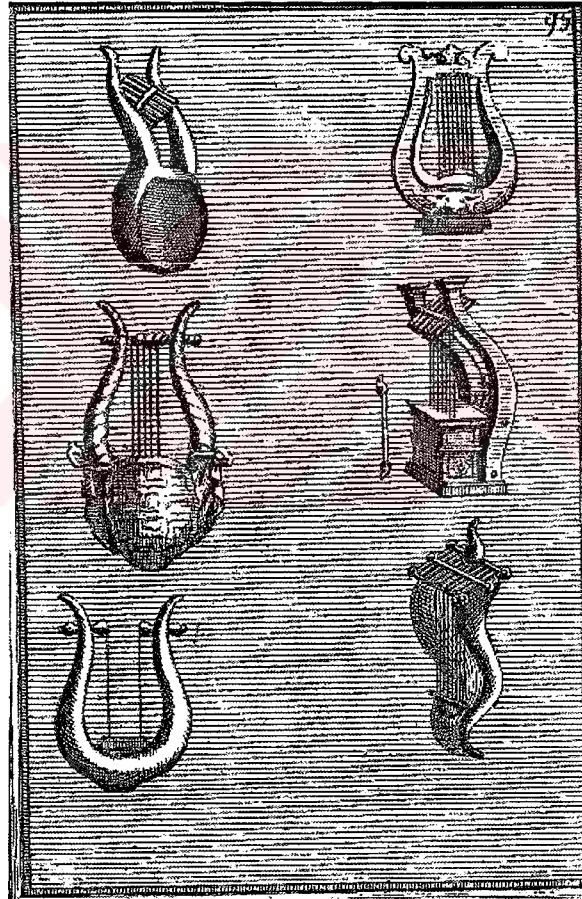
A. Schematic chordophone types

Şekil 3.1. Chordophone Türleri

3.1. Lir ve Harpler

3.1.1. Lir

İlk örnekleri Mitolojik çağlara dayanan telli çalgı. U biçimini andıran gövdesi kaplumbağa kabuğundan yapılırdı. U'nun iki bacağına üstte birbirine bağlayan kirişe dikey teller gerilirdi. En az 3 en çok 10 telli olduğu sanılır. Sol elle tutulur mızrapla veya parmakla çekilerek çalınırdı. Aynı çalgının Asya kökenli tipine Yunanlılar "Kithara", Romalılar "Cithara" derlerdi. Ortaçağda Avrupa'da sistemi aynı, fakat biçimleri farklı "lirler" yapıldı.(Sözer ,1996 ,s.430)



Şekil 3.2. Yunan Lirleri

3.1.2.Harp

Harpın tarihi içindeki gelişimi, eski dönemlerde kullanılan Sümer ve eski Mısır kazılarında çıkarılan rölyeflerde görülmektedir.

Sümer ve eski Mısır'dan daha sonra eski Yunan, Roma, Hindistan ve Çin'e yayılmıştır. Eski harplar bugünkü harplara çok benzerlerdi. Üç köşeli olan alet her tarafından kapalıydı. Avrupa'ya yayılışı ise ancak Ortaçağ'da olmuştur. Harpın orijini bilmemiz imkansızdır. Ancak "CELTİK"lilerden veya onların etkisi ile yayıldığı zannedilmektedir. 12. yüzyıldan itibaren Avrupa'da çok kullanılan ve özellikle İrlanda'da halk sazı olarak çalınan "CRUI"nin harpı mı yoksa liri mi ifade ettiğini henüz bilememekteyiz. Harpın orijini olarak Celtik'lilerin yaşadığı bölge olan Orta Asya kaynaklarında görülmektedir. M.Ö. 3000 yılından kalan Mezopotamya'nın Ur şehrinde mezar odasından çıkartılan 9 Lir ve 3 Harp bulunmaktadır. 1922'de Leonard Wooley tarafından bulunmuştur.

13. yüzyıla ait Harpın yapısı; Boyları iki ayak dört inç (70 cm) yüksekliktedir. 13 adet teli bulunmaktadır. Ses kutusu büyüklüğü sesin volümünü yükseltmektedir. Fakat 16. Yüzyıldaki harpların ses kutuları 13-14-15. Yüzyıllardaki Harplara nazaran daha geniştir. 18. yüzyıla kadar eğik olan sütunlar 18. yüzyıldan itibaren daha düzgün bir şekil almıştır. Ve boyları diğerlerine nazaran daha yükselmiştir. Teller çoğalmıştır ve her tel kendine ait bir bağlantı yerine sahip olmuştur. Bu bağlantı yerleri at nalı şeklindedir.

Harpın kullanım alanının Orta Asya'dan İrlanda'ya, Afrika'ya kadar yayıldığı görülmektedir.

Günümüz orkestralarında Harpın temeli kromatik olmayan teller dizisidir. Bu diziler oktavın yedi sesini temsil eder. Harpın yedi ayrı pedalı gamdaki notaları etkiler. Her pedal iki dişliyle çalışır. Dişliler tellerdeki ses titreşimlerinin uzunluğunu etkiler. Sesi yarım ton alçaltır veya yükseltirler. Böylece harpte bütün telleri kullanmak mümkün olur. Bu perdelerdeki ses değişimi mekanik araçlarla sağlanır. 18. yüzyıldan evvel diatonik sisteme bağlı olduğundan ötürü bu enstrümanın ses olanakları sınırlıydı ve İrlanda Harplarında bugün kanunda olduğu gibi bir mandal sistemi bulunmaktaydı. Oysa tampere sistemdeki harpler pedal kolaylığından yararlanmaktadırlar. Pedalların dördü sağda üçü soldadır.

Harp'lar dört grupta toplanmaktadırlar.

1. Gal Harp'ı ya da Telyn: Üç sıra telden dıştaki ikisi diatonik gamı diğeri ise yarım ses tonu verir. Dıştaki iki sıra değişik örneklerde ya da birbiri ile uyumlu olarak oktavlar içinde akort edilebilir. İç sıranın bir teline dokunmakla basit bir modülasyon sağlanabilir. Bu tel, at kılından yapılmıştır.
2. Çift Harp: Diatonik tarzda akort edilmiş iki tel dizisine sahiptir. Telin titreşim süresi istenildiğinde baş parmakla azaltılabiliyordu. Çift Harp bu açıdan Gal Harpından daha basitti.
3. Tek Hareketli Pedallı Harp: Harp'da pedalın kullanılmasından sonra ses süresi doğrudan azaltılabildi ve perdenin yarı ton alçaltılması özelliği ile Harpın gelişmesinde bir ilerleme sağlandı. Ancak çalgının hantallığı ve kimi kusurları icracıya güçlük çıkardığı için kullanışsız parçaları değiştirildi. Harp üzerindeki bu önemli değişiklik Fransız Müzik Araçları Yapımcısı, harpist Causineau tarafından 1780-1790 yılları arasında gerçekleştirildi.
4. Çift Hareketli Pedallı Harp: Erard tarafından 1810 yılında yapılan yedi pedallı Harp perdede sesi pedallarla yarım ton veya bir ton düşürebiliyordu. Kısa zamanda aletin yapısındaki bazı ayrıntılarda da düzeltmeler yapıldı ve çalgı günümüzde kullanılan son biçimini aldı.

Orkestranın en eski sazlarındandır. 17. Yüzyılın ilk çeyreğinde opera gösterilerinde Harp kullanılmıştır. Daha sonra Haendel tarafından kullanılmış olmasına karşın Beach'ın eserlerinde bu enstrümana yer verilmemiştir. Gluck Harp'ı "Orpheus"da kullandı. (1762) o dönemde bu enstrümanın yöresel kullanım dışında çalındığına pek rastlanmaz. Haydn ve Mozart da eserlerinde harpı kullanmışlardır. (Beşiroğlu ,1988 ,s.27-41)



Şekil 3.3. Harp

3.2. Sümerler ve Diğer Mezopotamya Uygarlıklarında Harpler ve Lirler

Güney Mezopotamya’da yaklaşık 5000 yıl önce yaşamış ve en eski uygarlıklardan biri olan Sümerler’e ait çeşitli bulgular arasında yer alan 3 Sümerli müzisyenin portrelerinde içlerinden birinin şu anda Afrika ve Burma’da yaygın olan yaylı “bow harp”e benzer enstrüman çaldığı görülür. İkinci müzisyen ise diğerine benzer fakat bu defa uzun püsküllerle süslü üçgen bir rezonans kutusu olan (daha geç döneme ait) Aşiran harplerine benzer bir harp çalmaktadır. 1. müzisyenin çaldığı harp 5 telli (pentatonik) iken 2. müzisyenin harpi 7 telli (diatoniktir). Bu durum o dönemde bu dizilerin kullanıldığına da işaret eder. Sümerliler, harp ve lirlerinin

yapım orjinalitesi, çeşitliliği bakımından zengin uygarlıklardan biri olarak kabul edilebilir.

Sümer ve Akad uygarlıklarından sonra gelen Babil uygarlığı da tıp ve astronomi yanında müzik konusunda da ilerlemelerin, gelişmelerin yaşandığı bir uygarlık olmuştur.(Buchner ,1980 ,29-34)



Sumerian lyre harp, after a mosaic standard, British Museum, London

Şekil 3.4. Sümer Lir Harp

3.3. Mısır Uygarlığında Harpler ve Lirler

Mısır müziği tipik olarak harp ile sembolize edilmektedir. Çok sayıda çeşitlerinin bulunması ile popüleritesine tanık olabileceğimiz bu enstrüman aynı zamanda tapınma sırasında da kullanılmaktaydı.(Buchner ,1980 ,s.36-38)

Arched harp, lir harp, köşeli harp gibi çeşitleri olan Mısır harpleri şekillerine göre Egyptologist (Mısır uygarlığını inceleyen kişi) “Mans Hickman tarafından sınıflandırılmıştır. .(Buchner ,1980 ,s.14-15)



Egyptian harps, after H. Hickmann

Şekil 3.5. Hickman'ın Çizimi ile
Mısır Harpleri



29 Harpist of Ramses III
Mural painting in the Theban necropolis, 1166 B.C.

Şekil 3.6. Ramses'in Harpisti

3.4. Antik Yunan Harpleri ve Lirleri

Sayılsız müzik enstrümanına sahip Yunan uygarlığında en önemli kabul edilen iki enstrüman kithara ve avlas idi. Bu iki enstrüman temel alınarak Yunan müziği iki (ayrı) bağımsız enstrüman(tal) çalış stiline göre ikiye ayrılmıştı: kitharistic (telli enstrüman çalma sanatı), auletics (nefesli enstrüman çalma sanatı).

Başlangıçta kithara çok küçük farklarla o dönemin en yaygın chordophone (kordafon)'u lir'den ayrılmaktaydı. Kithara da Lir de hem parmakla, hem de plectrum (plektrum) adı verilen tahta, metal ya da abanoz parçalarla (çubuklarla) çalınmaktaydı.(Buchner ,1980 ,s.45-48)



Şekil 3.7. Yunan Liri Kithara



Şekil 3.8. Yunan Harpist

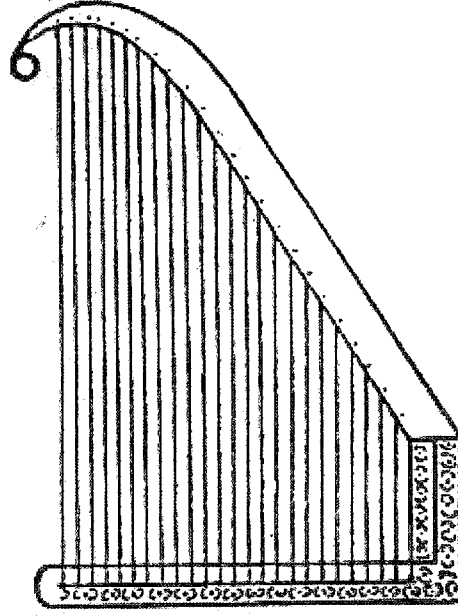
3.5. Doğu'da Gelişen Harp ve Lir Benzeri Çalgılar

3.5.1. Çeng

Dulcimer, Zither ve Kanun'un ilk örneği sayılan ilkel bir uzakdoğu harpı.(Sözer ,1996 ,s.195)

Çeng Türk Musikisinde vaktiyle çok kullanılmış bugün terkedilmiş bir sazdır. Sümerlerde, Eski Mısırdaki, Asurlularda, İbranilerde, Babillilerde, Eski Yunan ve Romada çeşitli ebatlarda kullanılmıştır. Daha sonra İslâm aleminde biraz geliştirilerek kullanılmaya başlanmıştır. Eski Arab, İran ve Türk Musikisinde kullanılan başlıca sazlardan olmuştur. Klâsik İran ve Türk şiirlerinde çok geçen bir kelimedir. 18.yüzyılda Türk Müziğinde kullanılmamaya başlanmıştır. “İran’da 1885’de kullanılmayan fakat bu tarihte Herat’ta henüz çalınan bir sazı.”(Advielle ,1985 ,s.13)

Çeng, yay şeklinde bir eğri biçimindedir. Parmakla veya parmağa geçirilen mızrapla çalınır. Seydi 1504’de yazdığı “El Mat’la” eserinde Der-Beyân-ı Tâlim-i Çeng bahsinde başlıca 9 kıl (9 tel) esmi vermektedir. 1- Muhayyer, 2- Gerdâniye, 3- Hisâr, 4- Hüseyinî, 5- Pençgâh (Re), 6- Çargâh, 7- Segâh, 8- Dügâh, 9- Rast. Fakat arada başka seslerinde olduğu bilinmektedir. Çünkü Seydi “Mûsiki Risalesinde” Şükrullah’ın 24 tel bulunduğunu yazdığını söylüyor.“17.yüzyılda İstanbul’da 12 profesyonel çeng çalgıcısı vardı. Bu kişiler Çengi Çeleb Mustafa Ağa, Çengi Baba Şahin, Çengi Baba Ali, Çengi Saçlı Ramazan, 17.yüzyılda Yusuf Dede”.



ÇENK

Şekil 3.9. Çeng

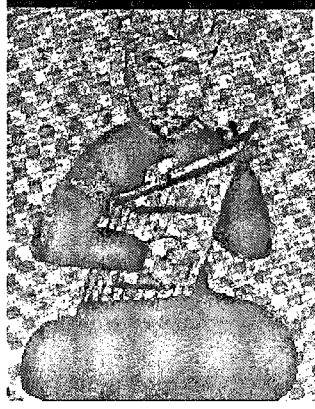
3.5.2. Paung

Tipik bir Burma enstrümanıdır. Bir çeşit yaylı harp'tir. 13 ipek teli vardır.(Buchner ,1980 ,s.237)

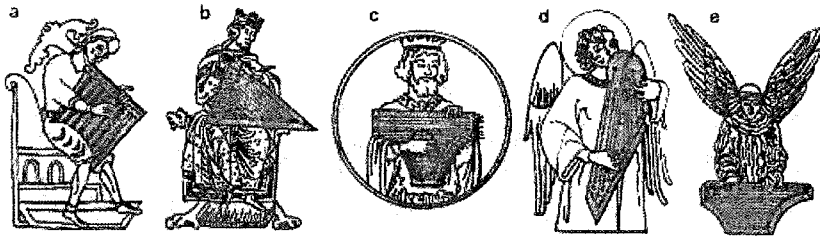
3.6. Psaltery ve Benzeri Çalgılar

3.6.1. Psaltery

Çoğunlukla Ortaçağda ve Rönesansın başında Avrupa'da bulunan bir telli enstrümandır. Çeşitli şekillerde olabilen düz (yüzeyli) bir ses kutusu üstüne bir baştan bir başa gerili tellerden ses çıkarmak için bir veya iki mızrap ya da parmaklar kullanılır.(The Oxford Dictionary ,1994 ,s.697)



Şekil 3.10. Psaltery



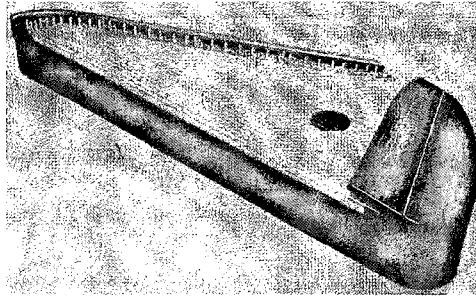
Şekil 3.11. Tarih Boyunca Çeşitli Psaltery'ler

3.6.2. Kantele

Finlandiya'nın geleneksel telli enstrümanıdır. Kucağa koyularak ve parmakla çalınan bir enstrümandır. Diğer Baltık milletlerinin çaldığı enstrümanlar da Kantele ile benzerlik göstermektedir.(Baines ,1992 ,s.179)



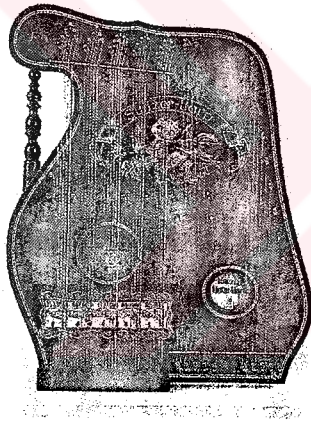
Şekil 3.12. Finlandiya Kantelesi



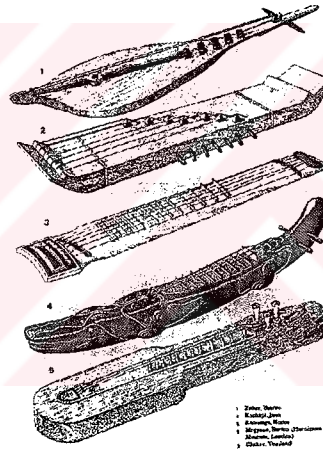
Şekil 3.13. Kantele

3.6.3. Zither

Avusturya ve Bavaria menşeli telli bir enstrümandır. 19.yüzyılda daha önceki formlarına nazaran bir gelişim göstermiştir. Kuzey ve Orta Avrupa’da bugün de çalınan pek çok çeşidi bulunmaktadır. Kucakta veya masa üstünde (daha rezonanslı ses için), düz yüzeyli ses kutusuna gerili tellerden parmakla ses çıkarmak suretiyle çalınır. (Baines ,1992 ,s. 389)



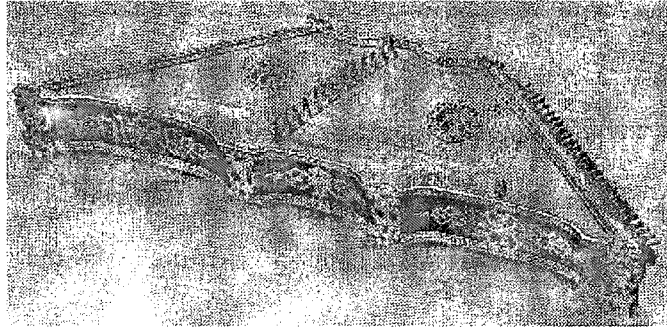
Şekil 3.14. Avrupa’da Kullanılan Zither Örnekleri



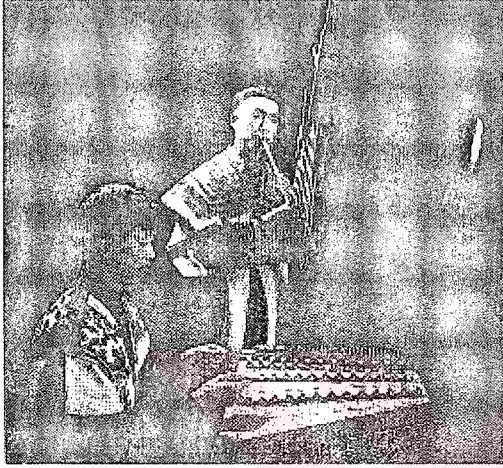
Şekil 3.15. Doğudaki Zither

3.6.4. Dulcimer

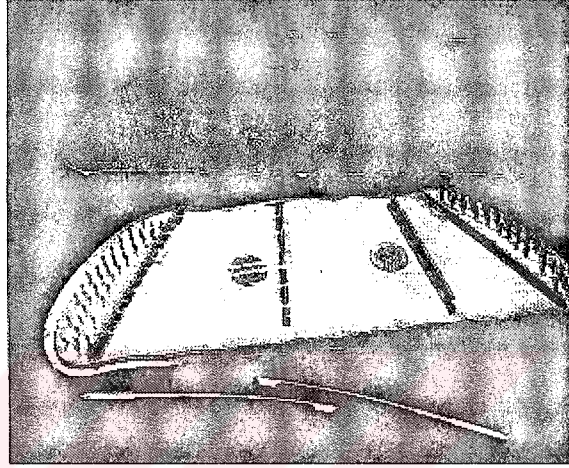
Orta Avrupa’da 11.yy’dan beri kullanılan, kanun, santur, zither benzeri, çok telli bir çalgıdır. 17. ve 19. yy. arasında oldukça popüler olan bu enstrüman daha sonraları yalnızca bir halk çalgısı olarak varlığını sürdürmektedir. Çeşitli örnekleri vardır. Genellikle diyatonik, 17 telli bir enstrüman olarak karşımıza çıkar. Gövdesi üzerine gerili telleri sağ ve sol eşik adı verilen iki eşik taşımaktadır. Bu sayede bir telden sağ ve sol bölgede iki farklı ses elde edilmektedir. (Tam 5’li farklı). Tellere sert çubuklarla vurularak çalınır.(Musical Instruments of the World ,1997 ,s.226) (Baines ,1992,s.190-191) (Sözer ,1996 ,s.234)



Şekil 3.16. Dulcimer

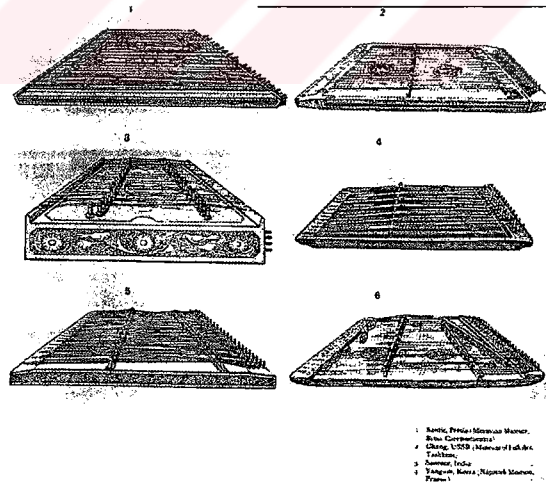


270 La-sheng mouth harmonica and yang-chin dulcimer



271 Yang-chin dulcimer

Şekil. 3.17. Doğudaki Dulcimer Örnekleri

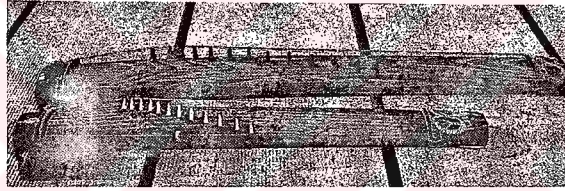


Şekil 3.18. Dulcimer Çeşitleri

3.6.5. Doğuda Gelişen Psaltery Benzeri Çalgılar

3.6.5.1. Koto

Japonya'nın ulusal çalgısı. VII.yüzyılda Çin yoluyla Japonya'ya giren “tchang” ya da “chin” ve Kore yoluyla gelen “komunko” adlı çalgıların “kin” olarak da bilinen “koto”nun atası oldukları sanılır. 13 ya da 17 telli olur. Sağ elin 3 parmağına takılan fildişi mızrapla çalınır. Sol el hareketli olan eşikleri oynatarak seslerin yarım ya da çeyrek perde yükselip alçalmasını sağlar. (Sözer ,1996 ,s.407)



Şekil 3.19. Koto Örnekleri

3.6.5.2. Komunko

Kore'ye ait bir enstrümandır. Uzun bir zither görünümündedir. Altı tellidir. Telleri ipektendir. (Baines ,1992 ,s.190-191)

3.6.5.3. Kayagum

Kore'de kullanılan yere koyularak parmaklara geçirilen mızraplarla çalınan bir enstrümandır.(Baines ,1992 , s.181)



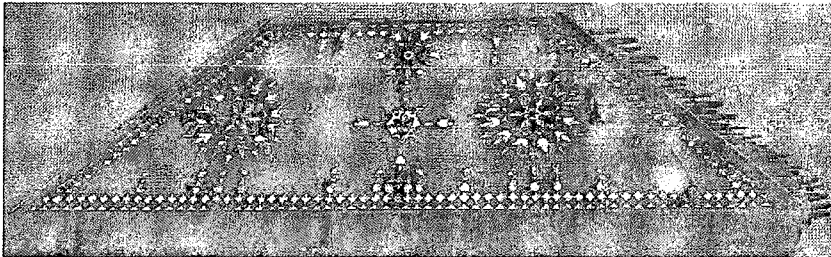
Şekil 3.20. Kayagum

3.6.5.4. Ku-ch'in ve se

Çin'de bulunan zither türleridir. Pek çok çeşitleri vardır. Tel sayısı da bu çeşitlere göre değişmektedir. 25 telli “Ta-se”, 16 telli “siao-se” bunlardan ikisidir.(Buchner ,1980 ,s.219)

3.6.5.5. Santur

Biçim bakımından büyüyecek bir kanunu andıran Hindistan kökenli çok eski bir telli çalgıdır. Ucu topuzlu küçük sopalarla çalınır. Yarım ve çeyrek sesleri elde edebilmek için teller oynar eşikler üzerine gerilidir. 11'den 23'e kadar değişen sayıda dörderli telleri olan türlerine rastlanır. Klavseni andıran, fakat ondan daha yumuşak bir sesi vardır.(Sözer ,1996 ,s.611)

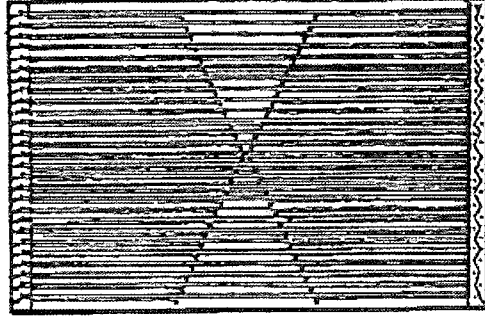


Şekil 3.21. Santur

3.6.5.6. Nüzhe

“Safiyüddin” tarafından icad edilmiştir. Gövdesinin kırmızı söğüt, şimşir ya da selvi ağacından imal edildiği kaynaklarda yazmaktadır. Şekil kare olmayıp uzunluğu genişliğini bir parça geçmektedir. Göğüs tahtasının üzerine iki büyük eşik konulmuştur. Bu tahtanın üzerine, 27 ses vermek için üçerli 81 tel çekilmiştir. Her üçlü grup telden ikisi, üçüncüsünün pest sekizliğine akort edilmiştir. Bu üçüncü

eşiklerle gerilmiştir. Diğerlerinin en pesti olan 14. tel Re'yi verir. Birinci tel ile 27.tel eşikler vasıtasıyla birbirine mûsavi olmayan üç kısma ayrılmış olduğu için bu üç kısımların her biri çalgının yukarısında ve aşağısında olan aynı sesi verir.

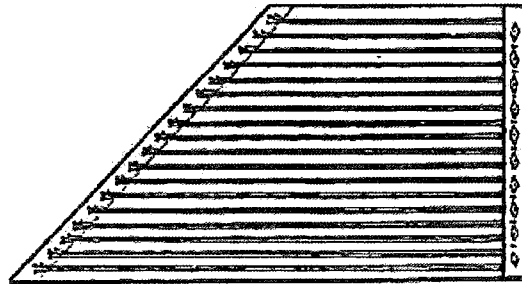


NÛSHE

Şekil 3.22. Nûzhe örneği

3.6.5.7. Mugni

Bu çalgı Safiyüddin tarafından, İran'da İsfahan'a yapmış olduğu seyahatten dönüşte icat edilmiştir. Bu icadın fikrini o devirde mevcut olan Rebab, Kanun, Nûzhe gibi üç çalgıdan almıştır. Yazmalarda, sazın 39 teli olduğu söylenmektedir. Fakat Mugni'nin şekli tamamlanmamış olduğundan bu 39 telin tertibi iyice anlaşılamamıştır.



MUGNİ

Şekil 3.23. Mugni

3.6.5.8. Kanun

Tezimizin ana konusu olduğundan 4. bölümde detaylı olarak incelenecektir.

4. KANUN

4.1. Kanunun Tarihçesi

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 saza son şeklinin Fârâbi tarafından verilmiş olabileceğini ve bu eserde tarif edilen sazın kanun olduğunu ifade eder."

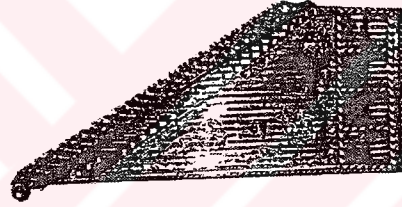
Yine aynı yüzyıllarda yaşamış olan İbn-i Sina ve Al-Hüseyin'in eserlerinde de Kanun ismine rastlanmamaktadır. Kanun ismine ve bu sazın bu ad ile ilk tarifine 10.yüzyılda yazılmış olan "Binbir Gece Masalları" adlı kitapta rastlanmaktadır ve oradaki ismi de Kanun-i Mısri yani Mısır Kanunu olarak geçmektedir. 13.yüzyılda İspanya'da Endülüsler zamanında da çok yaygın bir çalgı olan Kanun'un birçok yapımcısı tespit edilmiştir.

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 Merâgi "Cami'ül Elhân" adlı eserinde şöyle yapmıştır.

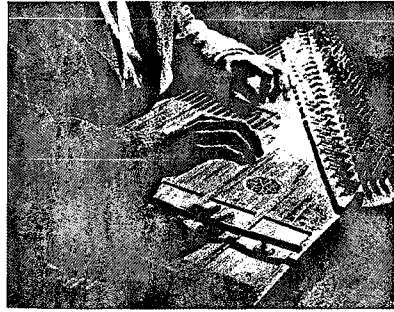
"Kanunun teknesi ve göğsü üçgendir, sapı yoktur. Telleri genellikle pirinçtir ve üçer üçer akort edilir, yani her üç tel aynı sese çekilir. Bir oktava sekiz mülâyım ses gelecek şekilde düzenlenir."

Yavuz Sultan Selim Mısır seferi dönüşünde orada dinleyip, çok beğendiği Şah Mekan isimli bir kanuniyi İstanbul'a getirmiştir. Kanuni İsak, Fatih Sultan Mehmet zamanında yaşamış, saray ve Enderûn ile ilişkisi tespit edilebilen Kanun çalıcılarından biridir. II.Murad devrinde (15.yy) yaşamış ve devrin önemli müzikologlarından biri olarak bilinen Ahmetoğlu Şükrullah çalgılara ait edvarında, 17. yüzyılda yaşayan Evliyâ Çelebi "Seyahatnâme"sinde Kanun çalgısından

bahsetmişler ve bu sazı tarif etmişlerdir. Evliyâ Çelebi “Seyahatnâme”sinde bu sazın Ali Şah tarafından icat edildiğini ifade etmiştir. Ne var ki bu saz 17.yüzyıldan çok önce bu isimle bilinmekte ve çalınmakta olduğundan, bu ifadenin hangi saz ile ilgili olduğu konusunda kesin bir yargıya varılamamaktadır. Daha sonra Kanun çalgısı yavaş yavaş ragbetten düşmüş ve II. Mahmud zamanında (1808-1839) Şamlı Ömer Efendi tarafından, İstanbul’da yeniden mûsikiye kazandırılmıştır. 20. yüzyılın başlarından itibaren geliştirilen mandal sistemiyle daha rahat bir hale gelince da mûsikinin vazgeçilmez sazlarından biri haline gelmiştir.(Körükçü, Beşiroğlu, 1998 ,s.112-117)



Şekil 4.1. Kanun



Şekil 4.2. Kanunun Çalınış Şekli

4.2. Yapısı

Başta Türkiye ve çeşitli Ortadoğu ülkeleri olmak üzere, birçok İslâm ülkesinde ve Yunanistan'da yaygın olan kanunun boyutları, biçimi ve tel sayısı ülkeden ülkeye değişmekle birlikte, ana özellikleri aynıdır.

Kanun geometrideki dik yamuk şeklinde boyu 95-100 cm. eni 38-40 cm. derinliği ise 5-6 cm.dir. Ses tablosu genellikle çınar ağacından yapılır ve üzerinde sedeften veya kendir ağacından yapılmış ses kafesleri bulunur. Yanları ladin veya gürgen ağacından yapılır ve üzerine işlemeler takılır. Alt tabakası için en ideal ağaç ıhlamurdur. Ses yumuşak olarak yansır. Üstten tellerin takıldığı kısımdan enine uzanan 12x40 cm. uzunluğunda dört göz halinde taksim edilmiş ve ses tablosuna 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 es 3 cm. olan kelebek veya gürgen ağacından yapılmış eşik yerleştirilmiştir. Teller alt taraftan takılmış olduğu yerlerden gelerek eşik üzerinden geçer ve mandal tahtasının üzerinde bulunan baş eşikten de geçtikten sonra ıhlamur ağacından yapılmış burguluk tahtasındaki burgulara takılarak gerdirilir. Burgularda kullanılan ağaçlar ise; Akgürgan, kızcılık, abanoz ve pelesenk gibi sert ve kıymetli ağaçlardır.

Mandal tahtasının üzerinde perde görevi yapan metalden yapılmış 200 kadar mandal Türk mûsikisi ses sistemine göre çakılır. Mandallar genel olarak gümüş, alpaka ve pirinçten yapılır.

İlk zamanlar bağırsaktan yapılmış kiriş telleri kullanılmaktaydı. Bugün için misina adı verilen naylon teller kullanılmaktadır.

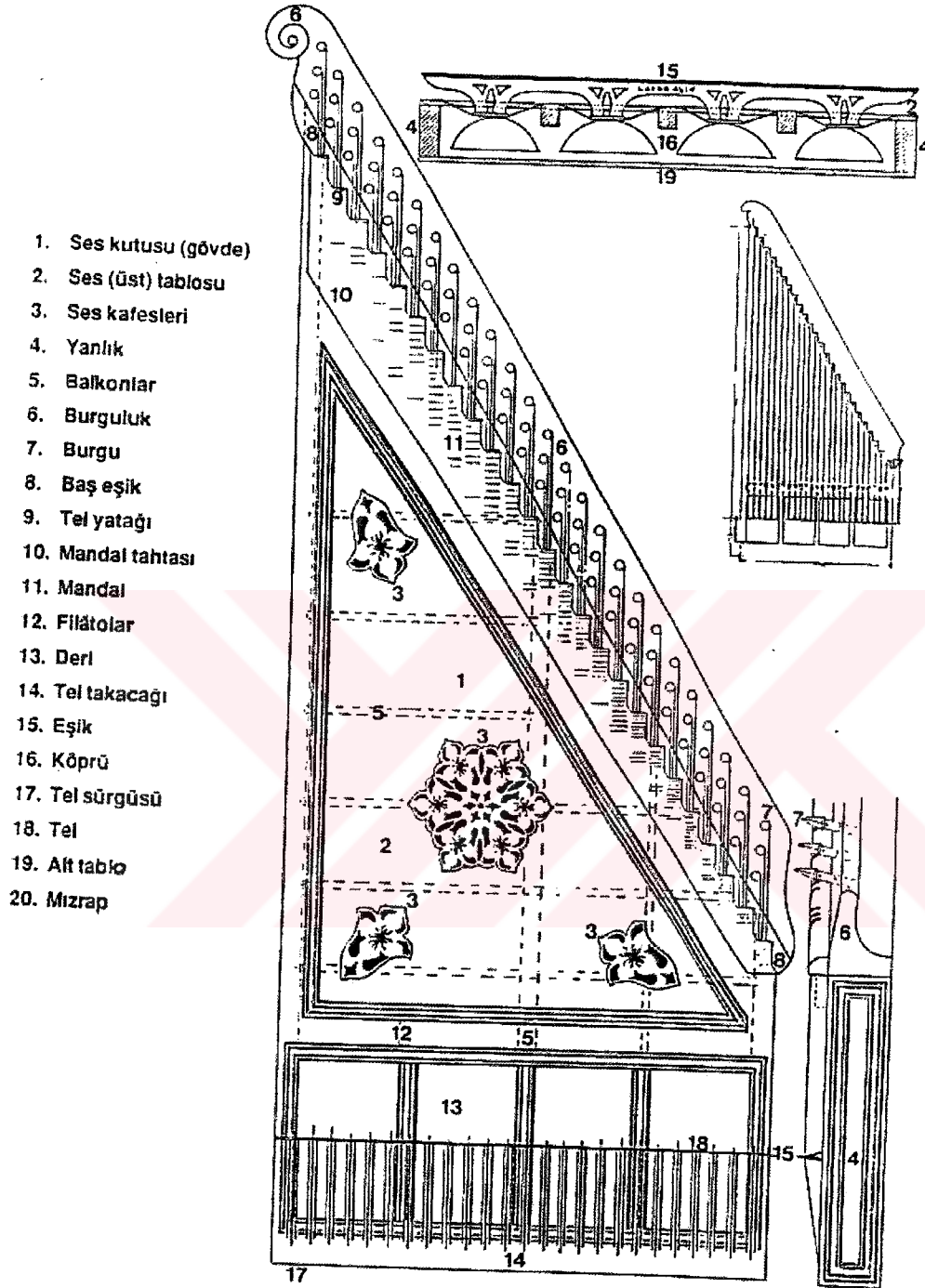
Kanunda teller her ses için üçerli olarak 24-25 ses sıralanır. Toplam 72 –75 tel takılır.

Kanunun 3,5 oktav ses sahası vardır. En tiz ses sol (Re) tiz gerdaniye 1173,37 frekans en pest sesi ise Re (La) Kaba yegâh 110 frekanstır.(Açın ,1994 ,s.149-164)

4.3. Mandal

Dik eşiğin karşı tarafında, burguların hemen yanında yer alan bir tahta üzerine yerleştirilmiş maden mandallarının indirilip kaldırılmasıyla elde edilen tel boyundaki değişimlik değişik ses sistemlerinin bu enstrüman ile icrasını mümkün kılmaktadır.

KANUN'UN ANATOMİSİ



Cafer Acın

Şekil 4.3. Kanunun Yapısı

5. KANUNUN ENSTRÜMANTASYON VE ORKESTRASYON AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

5.1. Enstrümantasyon

Çeşitli türlerde ve yapılarıdaki enstrümanlarını beste ve arajman içerisinde kullanılması veya bir müziğin belirli bir enstrüman (yapısına göre) adapte edilmesi için gerekli teorik ve pratik bilgiler enstrümantasyon olarak adlandırılır. (Slonimsky,1997,s.459) (Kennedy,1994,s.431)

Enstrümantasyon, bir diğer anlamıyla da, bir eserin orkestrasyonunda bütün enstrümanların bir liste halinde sıralanmasıdır.

5.2. Orkestrasyon

Bir çalgı topluluğu için müzik yazarken, tasarlanan yapıtı, tını farklarını, ses renklerini, yorum ve anlatım özelliklerini göz önünde tutarak, çalgılar arasında paylaşırma sanatı. Besteciliğin temeli, çalgıların kendilerine özgü ses yapılarının birer anlatım ögesi olarak kullanılmaları 18.yy'da G.Gabrieli ile başlayarak gelişti. Bach, Gluck, Haydn, Beethoven, Mozart, Berlioz, Rimski Karsakov, Wagner, R. Strauss, Debussy, Rossini, Çaykovski, Ravel, Stravinski, bestecilikte olduğu kadar orkestrasyon konusunda da ustaydılar. (Sözer, 1996, s.524)

5.3. Enstrümantasyon ve Orkestrasyon Açısından Kanun

5.3.1. Akord

Geleneksel icra içerisinde Kanunun akordu “Sol” kabul edilmektedir. (Yazıldığı yerden 1 tam 4’lü aşağıda ses verir.) Ancak kanunun akordunun sol kabul edilmesi, Türk Müziğinin tümüyle transpoze bir müzik olması (yani 440 frekanslı La sesinin Re – Neva perdesi kabul edilmesi) ve böylece tüm notaların Bolahenk “Sol” akordla yazılmış olmasından kaynaklanmaktadır. Nota isimlerinin farklılığı dışında Kanunun akordunun Sol kabul edilmesinin başka bir gerekçesi yoktur.

20. yy'da modern anlayışta yazılmış ilk ve tek Kanun Konçertosu bestecisi ve Kanun icracısı Hasan Ferit Alnar, eserinde Kanun'u "Do" akordlu bir saz olarak değerlendirmiş ve Kanun Konçertosunu bu anlayışla notaya almıştır.

Bu tezde modern bir icra anlayışı içerisinde Kanunu değerlendireceğimizden akordunun "Do" olarak kabul edilmesi düşünülmüş ve "Do" akord esas alınmıştır. Bu terim geleneksel icra anlayışına göre Mansur akorttandır.

5.3.2. Ses Sahası

Duyulduğu Yer

(Kanun in C)

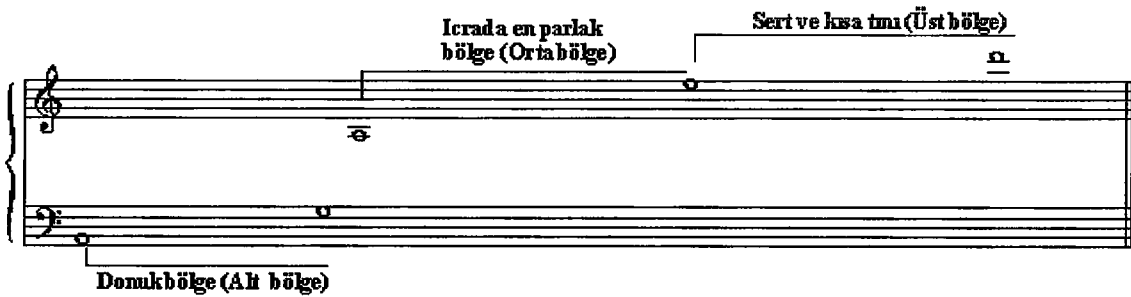


Şekil 5.1. Ses sahası

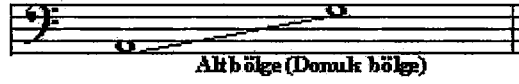
Kanunun ses sahası 3 oktav + bir tam 4'lüdür. Ancak günümüzde bir 3'erli grup daha ilave edilmiş ve dolayısıyla yapılan kanunların ses sahası 3 oktav + 5'li olmuştur.

5.3.3. Karakteristik Bölgeler

Kanunu tını olarak belgeler ayırdığımızda 3 çarpıcı yapıya rastlamaktayız.



Şekil 5.2. Karakteristik Bölgeler



Şekil 5.3. Alt Bölge

Bu bölgede tel parmakla çalarak kullanıldığında tını güzel olmakla beraber, mızrapla ve melodik hatlarda zayıf bir etki görülmektedir.



Şekil 5.4.Üst Bölge

Bu bölgede tını, sert ve kısa olduğundan yazılacak pasajlar özenle seçilmelidir. (Yavuzoğlu,1989, s.9)

5.3.4. Çalış Şekilleri

Mızrapla ve parmakla olmak üzere iki çalış şekli vardır. Notasyonda bu şekillerin belirtilmesi için aşağıdaki semboller kullanılabilir.



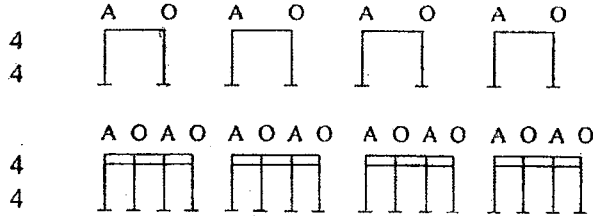
Parmaklı çalış Mızraplı çalış

Şekil 5.5. Parmaklı ve Mızraplı çalış sembolleri

1) Mızrapla Çalış

Kanun'un ilk ve en yaygın çalış şekli mızrapla olanıdır. Sağ ve sol elin işaret parmaklarına, yüksek adı verilen metal, silindir şeklindeki parçalar yardımıyla takılan "mızrap"lar kaplumbağa sırtı (bağa), boğa boynuzu gibi maddelerden yapılmaktadır. Sağ el "A", sol el ise "O" harfiyle gösterilir. Bir müzik cümlesinde hangi elin hangi notalara isabet edeceğini formüle etmek zordur. Çünkü her zaman aynı şekilde karşımıza çıkamaz. Prensip olarak kuvvetli zamanda sağ el, yarı kuvvetli

veya zayıf zamanda sol eli kullanılmalıdır. Melodiyi çalarken istisnalar dışında ard arda sağ ve sol elle vurulmalıdır.



Şekil 5.6. Mızraplı Çalışta Sağ El ve Sol El Münavebeleri

Sağ elin iki kere üst üste vurması gereken pozisyonlar vardır.



Şekil 5.7. Sağ ve Sol Elin Üst üste Vurduğu Pozisyona Örnek

Aynı şekilde triolenin ilk vuruşları kuvvetli olduğundan birinci vuruşlara da sağ el gelmesi gerekir.



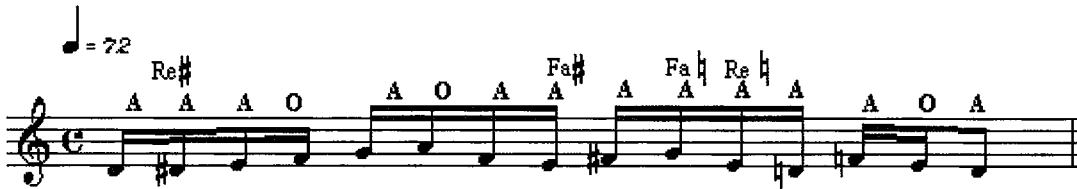
Şekil 5.8. Triolede Sağ ve Sol El Vuruşu

Ancak çok hızlı bir pasajda şu parmaklar kullanılabilir.



Şekil 5.9. Triolede Hızlı Pasajda Sağ ve Sol el Vuruşu

Eğer sol ele gelen ses makamın ana yapısı dışında bir ses ise bu takdirde sol el mandal değiştirmekle meşgul iken sağ el tek başına çalmaya devam eder. Ancak ritmik yapı çok süratli olmamalıdır.



Şekil 5.10. Sağ Elin Üst üste Vurması Örneği

Polifonik yazımda kuyruğu yukarıda olan notalar sağ el, kuyruğu aşağıda olan notaları da sol el ile çalınacağını ifade eder. (Ayangil ,1990)



Şekil 5.11. R. Ayangil' in Nihavend Saz Semaisi'nden Bir Bölüm

2) Parmakla Çalış

Kanun parmakla (mızrapsız) çalındığında orkestra içinde bir arp vazifesi görebilir ve rahatlıkla arpej, akor ve kırık akor çalabilir. (Yavuzoğlu, 1989, s.7)

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Sol el

Başparmak: 1
İşaret parmağı: 2
Orta parmak : 3
Yüzük parmağı: 4

Sağ el

Başparmak: 1
İşaret parmağı: 2
Orta parmak: 3
Yüzük parmağı: 4

Sağ ve sol elin ayrı birer fonksiyonu olduğu gibi 8 parmağın da kendine göre işlevleri vardır.

Ellerin kullanımı harpta da olduğu gibi sağ el tiz tarafa melodi çalarken sol el onun polifonisini çalmaktadır. (Beşiroğlu, 1988, s.50)

İki türlü çalma şekli vardır. Biri notaların ve elin bağlanması işareti ile gösterilir. Örneğin 1. ve 2. parmaklar beraber tellerin üzerine yerleştirilir, ilk önce birinci, sonra ikinci parmak gereken notayı çalar. Diğer bir çalış şekli II işareti ile gösterilen ayırım işaretidir. Bu işaret parmakların ayrı ayrı vurulacağını göstermektedir. (Beşiroğlu, 1988, s.50)



Şekil 5.12. Ş. Beşiroğlu'nun 8 Parmak Kanun Etüdlerinden Bir Bölüm

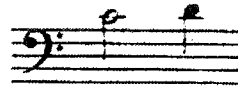
5.3.5. Armonikler

Kanundan elde edebileceğimiz armonikler oktav ve 12'lidir. (1 oktav + 5'lidir)

Oktav armoniği kanunda kapalı mandal ve eşik arasında kalan tel boyunun yarısına sol elin orta parmağının etli kısmı dokundurulup sağ elin mızraplı veya mızrapsız olarak teli çekmesiyle elde edilir. Notasyonda gösterilişi; harpte olduğu gibi ses elde edilen notanın normal nota başıyla yazılması ve üzerine o armonik sembolünün konulması şeklindedir.



Şekil 5.13. Doğal Armonik (Yazılışı)



Şekil 5.14. Doğal Armonik (Duyuluşu)

12'li (1 oktav + 5'li armoniği de yine kapalı mandal ve eşik arasında kalan tel boyunun hem eşik tarafından, hem de mandal tarafından $\frac{1}{3}$ üne denk gelen bölgeden elde edilir. (Yani oktav armoniğinin sağ ve sol eşit uzaklıklarından 12'li armoniğini bulmak mümkündür.) Notasyonda gösterilişi, harpte olduğu gibi üzerine dokunulan telin nota başı baklava şeklinde yazılması ve üzerine duyulan sesin parantez içinde küçük nota başıyla yazılması şeklindedir.

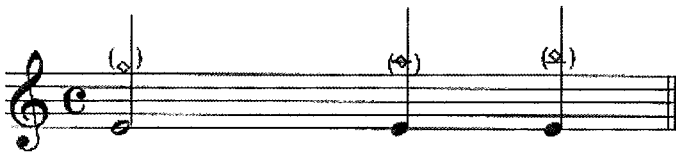
12'li (1 oktav + 5'li)



Şekil 5.15. 12'li(oktav+5'li) Armonigi Notasyonda Gösterilişi

Ayrıca kanunda parmağın etli kısmının tele bastırılmasıyla elde edilen ve sesin elde edilme yolu bakımından armoniklerle benzerlik gösteren,duyum olarak da pizzicato diyebileceğimiz mat bir ses rengi ortaya çıkar. Ancak duyumu çok zayıftır. Notasyonda gösterilişi ile ilgili bir örnek yoktur. Bu konuda bir öneri olarak,ses elde edilen tele ait nota başının normal boyutlarda yazılması ve üzerine, elde edilen seslerin küçük, baklava şeklinde nota başlarıyla eklenmesi ve parantez içine alınması düşünülebilir.

Kanun Pizzicatosu



Şekil 5.16.Kanun Pizzicatosunun Notasyonda Gösterilişi

5.3.6. Süslemeler

5.3.6.1. Trill

Esas sesler yarım veya bir tam ses üstünde ya da altında bulunan diğer bir sesin çok süratli ve nöbetlere tekrar edimine denir. Esas ses sağ elle, diğer ses sol elle yapılmalıdır. Böylece esas ses kuvvetli, trili gerçekleştiren nota yarı kuvvetli veya zayıf olacaktır. (Yavuzoğlu, 1989 s.13)



Şekil 5.17. Trill

5.3.6.2. Tremolo

Tremolo terimi birbirinden oldukça farklı bir takım teknikleri ifade eder:

1. Bir notanın, süre değeri boyunca hızla tekrar edilmesi. Bu tremolo Kanun'da gerek mızraplı gerekse parmakla çalışta her iki elin, aynı tele sırayla vurması ile elde edilir.



Şekil 5.18. Tek Sesli Tremolo

2. Trill tremolo diye adlandırılan bu tremolo ikili aralıktan büyük bütün aralıklardaki iki sesin süratli bir şekilde ard arda tekrarlanmasıdır. (Stone, 1980, s. 76) Kanunda gerek mızraplı, gerekse parmakla çalışta kullanılabilir.

Yazılışı

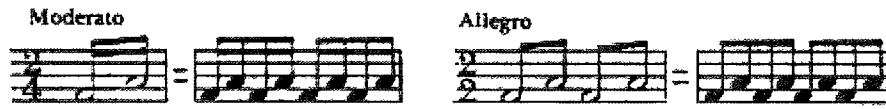
Çalınışı



Şekil 5.19. Trill Tremolo

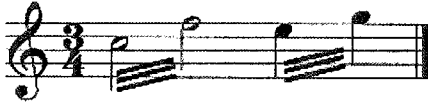
Tremolo, ayrıca süre bakımından ölçülü teremolo ve ölçüsüz tremolo olmak üzere iki gruba ayrılır.

Ölçülü tremolo adından da anlaşılacağı gibi tremolo işaretli notanın veya notaların birbirine eşit zaman aralıklarıyla tekrarlanmasını ifade eder. Notaya uygulanan tremolo çizgileri arttıkça notanın tekrarı süresi de katlanarak artar.



Şekil 5.20. Ölçülü Tremolo

Ölçüsüz tremoloda ise tekrarlanan nota sayısında bir belirlilik yoktur. Sadece notaların çok hızlı bir şekilde tekrarlanması anlamına gelir. Notasyonda gösterilişinde 3 çizgili tremolo işareti kullanılır.



Şekil 5.21. Ölçüsüz Tremolo

Ölçülü tremolo ile ölçüsüz tremolonun farkını belirtmek gerektiğinde besteciler eserde tremolo olan pasajın ilk ölçüsünü duyumu istenen esas nota değerleriyle yazıp diğer ölçülerde tremolo işaretini kullanmaktadırlar (veya tremolo olarak icra edilecek ölçüleri kapsayan bir parantez oluşturup başlangıcına yazıyla tremolo yazılır).

Kanunda tek notada yapılan ölçüsüz tremoloyu mızraplı çalışta sağ el, eşişe yakın ve hafif yatırılarak dengelenmiş, hızlı bir şekilde alt ve üst mızrap vuruşları yaparak gerçekleştirebilir. Polifonik yazımda bu sayede sağ el bir seste tremolo yaparken sol el başka bir görev üstlenebilir (melodi, ritm vs.)



*:Sag el tremolo

Şekil 5.22. Polifonik Çalışta Sağ El Tremolosu

5.3.6.3.Bisbigliando (hışırtı tremolosu)

Bu, mızraplı veya parmakla çalışta yalnız parmaklar kullanılarak yapılabilen bir tür tremolodur. Notasyonda gösterişli aynı portede sağ ele ait notaların yukarı nota kuyruğu, sol ele ait notaların aşağı nota kuyruğu ile belirtilmesi ve aralarına tremolo çizgilerinin konması şeklindedir. Ayrıca sağ ve sol elde hızla ard arda tekrarlanan notaların pestten tize veya tizden peste şeklinde yönünü belirtmek için (Ꞥ) veya (ꞥ) kırık akor işareti eklenir.

Bisbigliandoda birbiri ardına çok sık tekrarlanan notalar duyumunda adeta bir hışırtı etkisi yaratır.



Şekil 5.23. Bisbigliando(Tek Portede Gösterilişi)

Notasyonda çift portede gösterilmesi de mümkündür. (Stone, 1980, s.229-230)



Şekil 5.24. Bisbigliando (Çift Portede Gösterilişi)

5.3.6.4.Glissando

Bir notayı diğerine bağlamaya yarayan, aradaki bütün tellere dokunarak yapılan kaydırma hareketidir. Kanun diyatonik bir enstrüman olduğu için yapılan glissandoya diyatonik glissando demek daha doğru olur. Diyatonik glissando mızrapla yapılabildiği gibi parmakla da yapılabilir. (Yavuzoğlu, 1989, s.14)

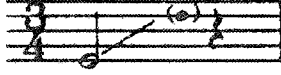
Glissandonun çeşitli şekilleri mevcuttur:

- 1) Notadan-notaya veya notadan-ese glissando (Belirli glissando) Notasyonda gösterilişi aşağıdaki gibidir



Şekil 5.25. Notadan Notaya Glissando

Glissando çizgisi başlangıç notasından ulaşılan notaya kadar uzatılır.



Şekil 5.26. Notadan Ese Glissando

Glissando çizgisi ulaşılacak sese kadar uzatılıp ulaşılan ses parantez içinde ve küçük nota başıyla gösterilir.

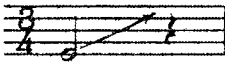
Ayrıca başlangıç sesiyle ulaşılan ses arasındaki glissandonun, ulaşılan sestem duyum olarak ayrılması da sağlanabilir. Bunun için glissando çizgisinin sonuna bir virgül konur.



Şekil 5.27. Notadan Notaya Glissando'da Virgül Kullanımı

2) Belirsiz Glissando

Başlangıç veya bitiş sesi belli olmayan glissando çeşitleri mevcuttur. Bitiş sesi belirsiz glissando için ucunda bir ok olan glissando çizgisi kullanılır.



Şekil 5.28. Bitiş Sesi Belirsiz Glissando

Başlangıç sesi belirsiz glissandoyu notasyonda gösterirken, glissando süresini belirtmek için portenin üstüne nota değerini belli eden küçük bir nota ve bitiş sesine veya ese kadar uzanan köşeli bir parantez konur.



Şekil 5.29. Başlangıç Sesi Belirsiz Glissando

Başlangıç ve bitiş sesi belirsiz glissandoyu göstermek için de yine aynı yol kullanılır. Portenin üstüne başlangıç ve bitiş sürelerini gösteren küçük notalar ve bitiş bölgelerine kadar uzayan köşeli parantezler konur.



Şekil 5.30. Başlangıç ve Bitiş Sesi Belirsiz Glissando

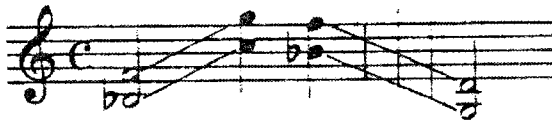
3) Dalgalanmalı Glissando

Başlangıç ve bitiş noktaları arasına glissandonun hareket bölgelerini gösteren kıvrımlı bir çizgi konur.



Şekil5.31. Dalgalanmalı Glissando

Ayrıca kanunda çift sesli glissando yapmak da mümkündür. Parmakla veya mızraplı çalışta uygulanabilen glissando şu şekilde gösterilir.



Şekil5.32. Çift Sesli Glissando

5.3.6.5. Fiske

Kanuna özgü bir süsleme biçimi olan fiskede, sol elin orta parmağıyla, baş parmağı bir yarım ay meydana getirecek şekilde birleşir ve başparmağın tırnak ile etin birleştiği yer, mandalların bitiminden itibaren bilekten yapılan bir hareketle tele sağ elle münavebeli olarak vurur. Fiske hareketi genellikle tel boyunun 1/5'inden sesin 4. armoniğini (2oktav + maj.3'lü) yapay armonik olarak duyuracak şekilde

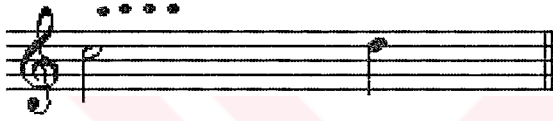
uygulanır. Ancak daha farklı uzaklıklarda uygulanması da mümkündür (farklı bir etki yaratır.) (Yavuzoğlu, 1989, s.15)

Fiskeli çalışın notasyonda gösterilişi aşağıdaki gibidir. İnce bir çizgi üzerine fiske vuruşlarının sayısı kadar nokta konur.(Ayangil, 1990)



Şekil 5.33. Tekli, Çiftli, Üçlü Fiskeye Örnek

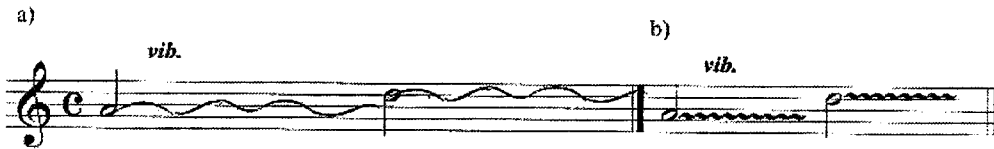
Fiskeli vuruşu belirtmek için ayrıca aşağıdaki gibi bir notasyon da kullanılabilir.



Şekil 5.34. Fiskeli Vuruşun Notasyonda Gösterilişine Başka Bir Örnek

5.3.6.6.Vibrato

Bir renklendirme ögesi olan vibrato, seslerin dalgalı izlenimi verecek biçimde çıkarılması anlamına gelir. Genellikle çağdaş yazımda gerçek bir çeyrek ses varyantı sağlayacak oldukça yavaş vibratonun yanısıra (örnek a), oldukça da bir ses varyantı sağlayacak ve çok hızlı vibratonun (bu şekil daha gelenekseldir) örneklerine de rastlıyoruz (örnek b) (Read, 1979, s.406-407), (Sözer, 1996, s.735)



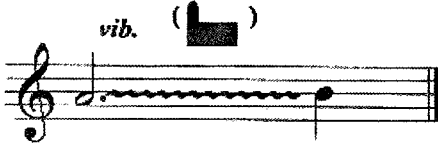
Şekil 5.35. Vibrato Çeşitleri

Kanunda vibratoyu iki şekilde gerçekleştirmek mümkündür.

1- Mandallı vibrato

Bu vibrato etkisi için sağ el mızrapla tele vururken sol el o tele ait mandallardan biri veya birkaçını (vibratonun hızına, dalgalanmasına göre değişir)

istenilen hızda kaldırıp indirir. Notasyonda gösterilişi ile ilgili kesin bir uygulama olmamakla beraber şu şekilde gösterilmesi önerilebilir.



Şekil 5.36. Mandallı Vibrato

2- Fiskeli vibrato

Fiskeli vibrato da fiske gibidir. Ancak sağ el tele bir kere vurur, sol el ise mandalların bitiminde gereken hızda bir fiske hareketi yapar ve böylece vibrasyon elde edilir. (Yavuzoğlu, 1989, s.15) Notasyonda gösterilişi ile ilgili kesin bir uygulama olmamakla beraber şu şekilde gösterilmesi önerilebilir.



Şekil 5.37. Fiskeli Vibrato

5.3.6.7. Portamento

Ses ya da çalgı müziğinde notadan notaya kesintisiz geçme tekniği; kaydırmak (Sözer, 1979, s.559) anlamına gelen portamento ,notasyonda kaydırma yapılacak seslerin arasına o sesleri birleştiren ince bir çizginin ve tercihen port. kısatmasının konmasıyla gösterilir.

Portamentonun kanunda iki şekilde uygulanması mevcuttur.

1- Mandallı portamento

Kanunda sağ elle tel bir kere vurup sol elin o tele ait mandalları indirip kaldırmasıyla bir vuruşta 2 ses elde edilmesi şeklindedir. Ses elde edilen telin mandal bölgesi elverdiğince en çok 1 maj 2'li ses aralığında bu portamentoyu yapmak mümkündür. Notasyonda gösterilişi şöyledir.



Şekil 5.38.Mandallı Portamento



Şekil 5.39. Hasan Ferit Alnar'ın Nihavend Taksiminden Bir Bölüm (Mandal portamentosu pozisyonu).

Ayrıca Türk müziğinde bazı makamların icrası için gerekli olan birtakım portamento pozisyonları vardır(Karcıgar makamında Dik Hisar perdesinden Nim Hisar perdesine ulaşılan portamento hareketi gibi...). Sadece inici şekli mevcut olan bu portamento pozisyonlarının gösterilmesi için gerekli notasyon şöyledir. (Not: Daire içindeki numaralar indirilen mandal sayısını belirtmektedir.) Bu notasyon özellikle kanun eğitiminde kullanılmalıdır.(Ayangil, 1990)



Şekil 5.40. Mandallı portamento

2- Fiskeli portamento

Sol el fiske pozisyonu alır ve sağ el tele bir kere vurduktan sonra varılacak sese kadar tel üzerinde eşiğe doğru koyar. Burada bir nevi fiske hareketi yapıldığından buna fiskeli portamento demek daha doğru olur. (Yavuzoğlu, 1989, s.15) Notasyonda gösterilişi şu şekildedir



Şekil 5.41. Fiskeli Portamento

Fiskeli portamentoda fiske pozisyonundaki parmağın tel üzerindeki kayış süresi vurulan tel ile ulaşılacak ses arasındaki aralığa göre değişmekle beraber

genellikle çok uzun değildir. Bu nedenle uzun nota değerlerini kapsayan portamento aralıklarında bu süre portamentonun başlangıcında istenilen sıklıkta fiske hareketinin tekrarlanması ve devamında kaydırma işleminin yapılması ile doldurulabilir. Notasyonda gösterilişi şu şekilde olabilir.





Şekil 5.44. Mandol Çızırtısı

3- Trampet efekti:

Pestteki teller sol elin avuç içiyle kapatılır. Sağ elin parmakları sert ve kısa vuruşlarla bu bölge üzerinde saydırılır veya mızrap ile bu bölgede ters ve düz vuruşlarla ritmik bir yapı oluşturulabilir. Adeta trampet sesini andıran bir tını oluşur. Notasyonda gösterilişi harpten esinlenerek şöyle düşünülebilir.



Şekil 5.45. Trampet Efekti

5.3.7. Nüans

Kanunun bütün bölgelerinde pp , p , mp ve f yapmak kabildir. Ancak pp ve p'da mızrap sesine dikkat edilmeli, yumuşak bir vuruş veya parmakla icra tercih edilmelidir. (Yavuzoğlu, 1989, s.9)

Kanunda ff yapmak için tek tel vuruşu yeterli değildir. Bu nedenle ancak tremolo veya trill esnasında bu dinamiği elde etmek mümkündür.

Creshendo ve decreshendo yapabilmek de tek tel vuruşunda mümkün değildir. Bu nüansların eserde kullanılabilmesi içinde nüansın süresine bağlı olarak tremolo, trill veya küçük nota değerlerinin olduğu pasajlar sağlanmalıdır.



Şekil 5.46. Crescendo ve decrescendo yapılabilecek bir pasaj

5.3.8. İcrası Güç Pozisyonlar

1- Hızlı tempolu pasajlarda büyük aralıklı seslerin icrası:

- a) Hızlı tempolu eserlerde uzak atlamalardan kaçınmalıdır. Solo eserlerde icracının yapabileceği şekilde kullanılabildiği gibi orkestra içinde kullanmak tehlikelidir.



Şekil 5.47. Hızlı Tempoda Uzak Atlamalar

- b) Uzak atlamaların yanı sıra mızrapla arpej de hızlı bir tempoda kullanılmamalıdır.



Şekil 5.48 Hızlı Tempoda Mızrapla Arpej

- c) Parmakla yapılan arpejde ard arda atlamalı seslerin kullanılması tehlikelidir.



Şekil 5.49. Parmakla Çalışta Ard Arda Atlamalı Sesler

2- Ard arda mandalın kullanıldığı pozisyonlar ve kromatik icra (Hızlı tempoda)

- a) Kanun icrasında ard arda mandal kullanımı çok hızlı bir tempoda yazılmamalıdır.



Şekil 5.50. Hızlı Tempoda Ard Arda Mandal Kullanımı

- b) Kromatik hareketler ard arda atlamalı olarak kullanılmalıdır.

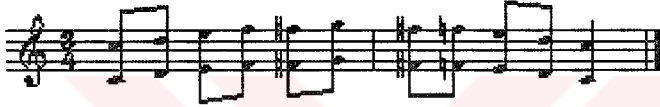
- c) Kromatik çıkış, kromatik iniş nazaran icracıyı hızlı pasajlarda zorlayacak niteliktedir.



Şekil 5.51. Kromatik Çıkış ve İniş

5.3.9. İcrası İmkansız Pozisyonlar

Melodi oktavlı olarak çalınabilir. Ancak alterasyona uğramış bir nota varsa sol el mandal değiştirmek zorunda olduğundan hızlı bir tempoda oktavlı çalmak mümkün değildir. (Yavuzoğlu, 1989, s.17-19)



Şekil 5.52. Oktavlı Çalışta Alterasyon

6. KANUNUN ENSTRÜMANTASYON VE ORKESTRASYON AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ KONUSUNDA ÇEŞİTLİ UZMAN GÖRÜŞLERİ

Bu bölümde Kanun, bestecilik, orkestrasyon konularında çalışmalarda bulunmuş uzman kişilere şu sorular yöneltilmiş ve görüşleri alınmıştır.

1- Kanunu bir orkestra içinde, orkestra elemanı olarak nasıl değerlendiriyorsunuz?

2- Kanun için bir eser yazacak olsanız notasyonda kullanılacak öğeler ile ilgili önerileriniz olabilir mi ?

6.1. Dr. Nail Yavuzoğlu (İ.T.Ü.T.M.D.K. Kompozisyon Anasanat Dalı Başkanı, Besteci)

Kanunun orkestra içinde kullanılabilmesi için enstrümantasyon adına çok ciddi araştırma içine girilmesi gerekli. Terminolojik birtakım meselelerin içine girebileceği, yani birtakım sazlarla eşleşebileceği ve ortak terimler içerebileceği bir yazım tekniği içinde ele almak gerekiyor. Ondan önce Kanun'un fiziksel yapısıyla ilgili çok ciddi gelişimler göstermesi gerekiyor. Çünkü kanun çok fazla tekâmül etmiş bir enstrüman değil hala çözülememiş, kendi içinde birtakım sistematik problemleri var. Bunların birincisi tınısal problem. Kendi içinde bir dengeyi bulmuş değil. Pest bölgedeki seslerin biraz zayıf olması, ince bölgedeki seslerin biraz sert olması ve akortla ilgili sorunlar; yani çok çabuk akort düşürebilen, mekanizma olarak buna son derece müsait olan, (bütün o yükü belki birkaç ton yükü, telin gerilimini bir deri üzerine toplayan yani esnek, ısıyla değişebilen bir bölgeye toplayan ve çok çabuk akort kaybedebilen bir enstrüman. Aslında bu çok önemli, öncelikle kanunun fiziksel gelişimini halletmek lazım. Bu nasıl hallolur:

İlk olarak ele alınacak konu tınısal bölgedeki değişiklikler ve bunların kullanılabilme özelliklerini fiziksel araştırmalarla birtakım programlar içinde bunların armoniklerin ölçülmesi ve bu armonikler ön plana çıkarak çok akustik dengelerin sağlanmasıdır. Bunlardan bir tanesi ses tablasıdır, ama ses tablasından önce balkon sistemiyle ya da içindeki akustik boşlukla, armonikler nasıl ön plana çıkarılabilir sorusu geliyor. Kullanılacak malzemeden, kalınlığına kadar çok ciddi bir

çalışma yapılması lazım. Kullanılan ağaçların bir standardı yok. Kanundan nasıl bir tını çıkabileceği aşağı yukarı belli değil; yapıldıktan sonra ortaya çıkıyor. Bu durum her şeyden önce kanunun tını olarak bir standarda oturmasını engelliyor. Akordu kaçırmamak için ne yapmak gerekiyor Bu da çok önemli bir konu. Piyanoyu veya harpı örnek alalım. Tabii Harpteki mekanizma çok daha sağlam bir konstrüksiyon üzerine kurulmuş, ancak kanun gibi veya piyano gibi sesi büyütecek bir rezonatörü yok. Oldukça güçlü temeller üzerine gerili tellerden oluşuyor dolayısıyla da akord kaybetme gibi bir problemi de yok. Ama piyanoda durum farklı. Eskiden tahta çapraz piyanolar vardı, yani piyanodaki bütün tellerin çakılma noktaları tahtaydı. Çelik konstrüksiyon içine ahşap bir bölüm yerleştirilir ve burgular onun üzerine çakılırdı. Tahta çaprazda piyanolarda bu bölüm bu çok büyük yükü fazla üzerinde taşıyamıyordu ve akord sürekli düşme eğilimi gösteriyordu. Bu piyanoların 440 hz 'e akortlanmaları pek mümkün değildi. Şimdi piyanolarda bu bölüm çelik. Böylece piyanolardaki bu mesele çözümlenmiş oldu. Bu durum Kanun için güzel bir örnek . Kanunun içine böyle bir mekanizmayı, o yükü üzerinde taşıyabilecek bir çerçeveyi düşürmemiz gerekiyor bence. Bu çerçevenin hangi metalden yapılacağı da ayrı bir konu. Kanun şu anda taşınabilen bir enstrüman. Belki de taşınamayan bir enstrüman haline gelmeli, piyano gibi... Yani böyle bir konstrüksiyon ile belki de kanun sabit bir yerde duran ama bu sabitliği yanında da akord sağlamlığı gibi önemli birtakım gelişimleri sağlamış bir enstrüman olabilir. Akord meselesi çok önemli, çünkü bir orkestra eseri en aşağı 20 dakika sürüyor. Türk Müziğinde 3-3,5 dakikalık eserlerin icrasına bile kanun gibi, tanbur gibi sazlarda akord sorunu olmakta. Akortsal değişim bir handicap olarak karşımıza çıkıyor. Bunun en baştan halledilmesi gerekmektedir.

Kanunun tınısal özelliklerinin bir standarda oturması tamamen fiziksel araştırmalara bağlıdır. Bunları yapan arkadaşlar var ama konservatuarda bu konuda bir çalışma yok; bir fizik laboratuvarı yok. Bu fizik laboratuvarını sahiplenecek bilinçte insanların yetişip, enstrüman yapımını bilimsel ortamda ele alıp şablon mantığından kurtarması lazım.

Görüldüğü gibi birinci olarak yapısal değişiklikler gerekiyor. Çünkü bir enstrümanın gelişebilmesi için zaten orkestra içine girebilmesi lazım. Bütün dünyada bu durum böyle. Orkestra bünyesine giremeyen bir enstrüman gelişememiş demektir. Bundan kaçış yok. İcra olarak da gelişebileceği yer orkestra. Çünkü ona göre yazılacak ve çalınacak.

İkinci önemli problem ses sistemiyle ilgili. Yani kanunda mandalların çakılma prensipleriyle ilgili bu da birçok icracı tarafından, yaklaşık 20-25 senedir tamamen tampere sisteme göre ayarlanmış bir akord aletiyle, boş olan telleri, yani “Do b majör dizisini veren (Kaba Yegâh hariç) telleri tampere sisteme göre ilk önce akord edip bunların yarım ses üstündeki perdeleri de yine akord aletiyle tespit ederek mandal çakılmasıyla sistem oluşturuluyor. Yani tamamen tampere bir çalgıdır ve kabul edilse de edilmese de Türk Müziği de zaten tampere olmuştur; kanun da bunun çok büyük bir ispatıdır. Şimdi bu yarım ses mesafeye çakılan perdenin arası değişik kanun yapımcıları tarafından, değişik şekillerde mandalla dolduruluyor ve bunlar da genellikle eşit olarak çakılmaktı. Burada da sistematik olarak hatalar var. Bir gitarı örnek alalım gitarda perdeler vardır ve o perdeler gittikçe daralır. Çok küçük bir alandaki daralmalar mikronla olacak daralmalardır, ama bunlar da sistem içinde çok önemli unsurlardır . Bir sistemdeki standardın sağlanabilmesi için bu konuların çok ciddi bir şekilde ele alınması, perde çakım işinin çok daha önemsenmesi lazım. Bundan önce ses sisteminin hallolması gerekmektedir. Çünkü bu perdelerin nereye doğru bir şekilde çakılacağı konusunda bugünkü Arel sistemi yeterli değildir. Bu da gerçekten çok önemli. Bu sistemi inceldiğimiz zaman şu karşımıza çıkıyor. Aslında dünyada 2 tane doğal sistem var. Phisagor ve Zarlino dediğimiz sistemler. Bunların dışında ayrıca bir Türk Müziği ses sistemi yok. Bütün sistemler, Türk Müziği de Hint Müziği de bu fiziksel sistemler içinden bir takım malzemelerin alınıp kullanılmasıyla oluşturulmuş. Bugün Türk Müziğine adapte edilen matematiksel olarak Uzdilek tarafından ve onu takiben Arel ve Ezginin, üçünün beraber toparladıkları sistem Phisagor sistemidir. Tamamen Batı müziğinin gerçek sistemidir. Dolayısıyla bu sistemle çakılan bir kanun yok, yapılamıyor, çakılamıyor. Demek ki Türk müziğinin içinde sistem olarak problemler var. Bunların da çözülüp Kanuna yansıtılması lazım.

Üçüncü olarak kanunda kullanacak terminoloji konusu geliyor. Dünyadaki terminoloji hangi boyuttaysa, insanlar neyi kullanıyorlarsa, yani yapılan bir hareketin, bir icranın mevcut bir işareti varsa bizde bunları kabul etmek ve bunları kullanmak zorundayız. Yeniden bir terminoloji oluşturmamıza bence gerek yok. Ancak Kanunda kullanılan çok özel duateler var; fiske gibi... Bu tür şeyler dışında her şeyi birebir bulmak mümkün. Bunun dışında yeni bir arayışa gerek yok. Bunu dünyada Almanlar yapmıştır. Onların eserlerini de icra etmek için bir orkestra şefinin sözlük kullanması gerekir. Bu da bence hoş bir şey değil.

Türkçe terim arayışı da zaman kaybı olur diye düşünüyorum. Globalleşmeden söz ederken bu kadar ayrılıkçı olmamak lazım. Bundan sonra kanunun icra tekniğiyle ilgili birtakım şeylerin gelişmesi lazım. Yeni duatelerin, yeni anlayışın polifonik bir yapının (çünkü kanun polifonik yapıyı barındıran bir enstrüman.) geliştirilmesi lazım. Kanun bir orkestrada çalınacaksa, orkestra da polifonik müzik yaptığı için bu anlayışla değerlendirilmesi lazım. Eğer dünyada Kanun'u kabul ettirmek istiyorsak biz de bütün teknik özellikleri ile kullanmak zorundayız.

Biraz önce kanunun yeniden yapılanmasından bahsederken, bir orkestra içerisinde düşünmemiz gereken birkaç şey vardır. Bunlardan bir tanesi monofonik yapı, yani bir melodinin vurgulanması, bir tanesi homofonik yapı yani eşliğin vurgulanması, bir tanesi de polifonik yapı. Tabii bu üç yapının içinde Kanunu her şekilde kullanmamız mümkün, ama bütün bu yapılar oluşturulurken bir formun (belli bir developmanı olan bir formül) içinde düşünmemiz gerekir ki bugüne kadar yapılan çalınan bütün eserler belli bir formu içermiştir (sonat formu, şarkı formu gibi) ve bu formların içinde modülasyon anlayışlarını görmekteyiz, yani bu formu oluşturan şeylerden bir tanesi tema ise, bir diğeri de modülasyondur (onun tamamen başka bir yerde sunulmasıdır). Hele 20. yy'a yaklaştıkça bunu çok daha farklı boyutlarda ve komşu olmayan uzak tonlar içerisinde gördüğümüzü söyleyebiliriz. Bu anlayışla yazılan eserlerin kanunla icrası konusunda karşımıza çok ciddi problemler çıkacaktır. Bu yüzden teknik olarak harp kadar gelişmiş demedim. Aslında harp da bütün gelişmişliğine rağmen, ilkel bir tarafı vardır. Çünkü harpın pedalların modülasyona önceden hazırlanması gerekir. Kanunda da mandalların önceden hazırlanması gerekir. Görüldüğü gibi çok benzer taraflar var. Ancak harpte bu durum çok pratik hale getirilmiştir. Kanunda da mandal hazırlama sürecini kısaltmak söz konusu olabilir. Aslında ben kanunun teknik olarak buna yeterli olduğuna inanıyorum. Ancak öncelikle hem Türk Müziği hem de enstrüman eğitimi içerisinde teknik bir yeterliliğin sağlanması lazım. Bugün hala neuma benzeri bir nota yazısı kullanıyoruz çünkü hala Türk Müziğini bilen, Türk Müziğini ustasından öğrenmiş kişilerin Türk Müziği yapabildiğini görüyorum. Çünkü Türk Müziği bilimsel bir temele oturmuş değil. Bu sorunun çözülmesi için kapanan bir sistem üzerine çalışıp bu sistemi dolayısıyla enstrüman eğitimi makamların her yerden yazılıp, okunabilen, çalınabilen düzeye getirmek lazım. Bütün bunlar olmadan da Kanun bir orkestrada

çalabilir ama orkestranın bir parçası olamaz. Eğer soru bir orkestra içinde, orkestra elmanı olarak Kanunu görebilmek ise, tamamen kapanabilen bir Türk Müziği sistemine, kanunda da mandal sistemine sahip olmadan bunun gerçekleşmesi mümkün değil. Öncelikle Türk Müziği her yerden yazılıp çalınmalı. Akla şöyle bir soru gelebilir. Belli birtakım enstrümanlar için tercih edilen tonaliteler var. Mesela bir Korno konçertosu La b Maj. tonunda yazılmaz; bir keman konçertosu Si b Min. tonunda yazılmaz ama şunu göz önüne alalım ki tonalite sadece bir işin başlangıcıdır. Eser içindeki modülasyon ve onun götürdüğü nokta Do b Maj. da olabilir. Dolayısıyla sadece tonaliteyi kıstas olarak almamak lazım. Çünkü onun bir gelişimi var. Aslına bakarsanız, demek ki ancak Kanunda bütün mandalların kullanıldığı, mantıksal olarak izah edilebilen, kendi içinde kapanabilen bir sistemin varlığı ile kanunu bir orkestra elemanı olarak görmek mümkün olacaktır. Onun için tek başına enstrüman yapabileceği bir şey yok. Burada herkese görev düşüyor. Bunların dışında tartışılan bir konuyu daha gündeme getirmek istiyorum. Bu da 440 Hz.'in sabit referans olarak bütün dünyaca kabul edilmesi. Bugün Türk Müziğinde bunun henüz kabul edilmemiş olması önemli bir sorun. Biliyorsunuz trompet, klarnet, korno gibi transpozitör çalgılar var. Kanunu ve diğer Türk Müziği sazlarını da Türk Müziğinde Bolahenk dediğimiz sistem içinde düşünüp algılamamız mümkün. Bu konuda eğer çok büyük bir tadilat olacaksa, her şey bir orkestra anlayışı içine getirilecekse, teknik anlamda da transpozisyona ihtiyaç yoksa (çünkü bazı çalgılarda transpozisyon gereklidir. Mesela Klarnet Si b'dür, çünkü o pozisyonda daha rahat çalar. Bazıları la tonundadır. vs.) Önemli olan bir parçayı kolay çalabilmektir. Eğer bu transpozisyon olayı kendi içinde her hangi bir hadiseyi geliştirmiyorsa ve değiştirmiyorsa bir enstrümanı transpozitör olarak düşünmenin de anlamı olmadığını düşünüyorum. Neyi transpozitör saz olarak almak zorundayız. Bundan kaçamayız. Çünkü Ney de antik kornalar gibi sadece bir tonu çalabilme özelliğine sahiptir. Ney transpozisyon imkânı çok az olan bir sazdır. Fakat Ney haricindeki sazlar için böyle bir durum yoktur. Dolayısıyla kanunu transpozitör bir enstrüman olarak düşünmeye de gerek yoktur. Kesinlikle kanunu Do çalgı olarak düşünüp 440 frekansı La kabul etmemiz lazım.

Bugüne kadar yapılan icra, yani geleneksel müziğimiz tek sesli olarak devam etmeli. Bu hiçbir şekilde vazgeçilebilecek bir şey değil. Makamlar, kullandığımız perdelerden vazgeçme şansımız hiçbir şekilde yok. Geleneği bir taraftan devam

ettirirken, bir taraftan da polifonik süreci başlatmak, daha çağdaş anlamda dünyayla eşleşmek de gereklidir. Müziğimizi, enstrümanlarımızı dünyaya kabul ettirmek istiyorsak ki bugüne kadar bunu kabul ettirememişizdir. Müziğimiz bir müzik literatüründe yoktur, ya da iptidai ve gelişmemiş müzikler sınıfına alınır. Müzik tarihi kitaplarına bakın; arada bile Arap Müziği diye geçer, tek başına Türk Müziği ya da Osmanlı Müziği (çünkü Osmanlı müzik geleneğinin devamıdır.) olarak ele alınmamıştır. Bunun nedeni de bahsettiğim böyle bir takım problemlerin varolmasındandır. Aslında bu müzik tarih boyunca kulaktan kulağa gelmiştir ve o şekilde kendini çok güzel devam ettirmiştir, ana haliyle çağın gerektirdiği birtakım değişmeli, etkilemeler olmuştur. Bunlar bazen olumlu, bazen de olumsuz yönde olmuştur. Birtakım şanssızlıklar vardır: Geçmişle ilgili bağlantılar çok yoktur; kayıt yoktur; materyal çok azdır. Türk Müziği kendini böylece sürdürmektedir. Ben Türk Müziğinin ciddi bir şekilde masaya yatırılmasını, daha çağdaş bir eğitimin içinde olmasını istiyorum. Bütün bu gelişmeler müziğimizde her alana yansıyacaktır (enstrümanlarımız da dahil) Ancak doğru noktalardan doğru başlangıçlar yapmak lazım. Bu konuda hepimize çok ciddi görevler düşüyor.

6.2. Doç. Dr. Hasan Uçarsu (Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü Öğretim Üyesi ,Besteci)

Eğer büyük orkestrayı düşünecek olursak gövdenin yaylılar olduğunu görürüz geri kalan üflemelilerdir. Dolayısıyla konunun burada hiçbir gruba ait değil ve orkestrada ne yapsa sivri duracaktır, kaynaşmayacaktır. Plucked, yani teli çekilerek çalınan bir çalgı mızrap veya parmakla telleri çekilerek çalınır. Bir tek paralellik kurabileceğimiz çalgı harptir. Başka teli çekilerek kullanılan çalgı olarak yaylıları görüyoruz. Pizzicato çalış tekniğinde yaylılar teli çekilerek kullanılıyor. Ancak keman ve violada rezonans çok az; çok küçük içi boş bir tını elde ediliyor. Belki çello ve kontrbasta daha etli bir ses elde ediliyor, ama burada kanunla bağlantı kurabileceğimiz tek enstrüman harptir. Orkestrada kısmen harpın fonksiyonuyla yer alabilir. Zaten olacaksa harp orkestrada ne yapıyorsa kanunun da yapması gerekir. Bu arada harp orkestra içinde çok fazla etkin bir çalgı değildir. Bunun dışında sesinin özelliği ve rengi harpten daha farklı. Bu da harpten ayrılan bir kısım gibi görünüyor. Harp sahip olduğu tınıyla orkestrada ilgi çeken bir enstrüman, dolayısıyla kanunun belki daha da fazla ilgi çekeceğini söyleyebiliriz. Harpın özellikli bir ses rengi var

ama kanun kadar atâ, keskin olan bir çalgı değil. Rengi de kanun kadar parlak değil. Dolayısıyla kanunu, harpın işleviyle bile kullansak tınısal karakteri ve ses üretim yönteminden ötürü yine ayrıcalıklı bir çalgı olacaktır, farklı duracaktır. Zaten, bakacak olursak harpın işlevleri de orkestrada bellidir. Ya akorlara değişik ses rengiyle bir katkı olarak, ya tuttilerde büyük glissandolarla, ya da sololarla sesini duyurur. Bu açılardan bakınca kanun, solo çalgı olmaya mahkum gibi görünüyor. Vurmalı çalgılar grubu içinde de düşünemiyorum. Kanun orkestrada ya renk çalgısı olarak duracak (küçük tuşlar olarak) ki vurmalı sazlar da öyledir. (vurmalı sazları da tek tek değil de bir grup olarak düşünüyorum) Harp de orkestrada bir renk çalgısıdır. Dolayısıyla kanun her yönüyle orkestrada bir renk çalgısı olarak yer alabilir.

Oda müziğine gelince iş değişiyor. Bu oluşumda her enstrüman solo değerlendirildiği için durum değişiyor. Örneğin bir orkestra eserinin keman partisiyle, üçlü, dörtlü gibi bir oda müziğindeki keman partisi çok farklı. Birinde bir grup konsepti içinde keman düşünülüyor, diğerinde ise keman tek olarak düşünülüyor. Dolayısıyla oda müziğinde herkes kendi kaderiyle baş başa. Bana göre böyle bir konsept içinde kanunun etkinliği daha fazla olacaktır. Orkestra içinde ister istemez renk çalgısı olarak harp ve küçük vurmalılar gibi kenarda duracak. Ama oda müziğinde ikili işlevi olabilir, hem solo çalabilir, hem de geride kalabilir. Rahatlıkla, ikili işlevi olabilir.

Kanunun birleştiği çalgılar da çok önemli. Kimler oda müziği yapıyor? Büyük bir akord problemi var. Fiks akordu olan, mesela piyano gibi bir enstrümanla birlikte yapabilecekleri kısıtlıdır. Gerçi keman, flüt gibi diğer enstrümanlarla da problem çıkacaktır. Tabii elindeki personele göre durum değişiyor; mesela bir kemancı batı müziği eğitiminden gelen bir kişiye kullanılan seslerle ilgili birtakım problemler yaşanabilir, ya da kanun etkinliği sınırlanabilir. Çünkü Kanunun birtakım özellikleri var. Bunlardan en önemlisi tampere olmayan ses genişliğine sahip olması. Bir oda müziği grubu içerisinde bu sesleri çok özgürce kullanamayabiliriz. Yanına koyduğumuz sazlar bir perde sisteminden Kanun başka bir perde sisteminden çalacağı için problem doğabilir. Bu durumda diğer sazlardan bu seslerin tarif ederek (biraz tiz, biraz pest çal şeklinde) elde edilmeye çalışılmaması gibi Kanunda da bu tip özellikli seslerin kullanılmaması söz konusu olabilir. Ama bu durumda Kanunun ses sahası kısıtlanacak, tamamen renk çalgısı olacak. Belki kendi kimliğinden çok özel bir şey kaybolmayacak ama ister istemez dolaştığı alan sınırlanacak.

Kanun da içinde bulunduğu oda müziği uygulamaları kısmen yapılabilir. Önden çok iyi bir strateji bir plan kurarsak ses sahasını (komalı sesler olan) da iyi kullanabiliriz. Kanunun diğer çalgılarla birebir çakışan sesleri var, ona bu çalgılarda olmayan özel sesleri de var. O seslere diğer algılar ne kadar dokunur ne kadar dokunmaz bilemiyorum. Ama o sesleri diğer çalgılara fazla bulaştırmadan kullanırsak hoş bir şey ortaya çıkacağını düşünüyorum.

Harp gibi çalgıda akordu bazı seslerde oynatmak mümkün, yani manipölasyonu elinin altında Kanunun böyle bir takım aletlerle işbirliği olursa şansı daha açık olabilir.

Balans açısından kanunun bir sorunu olacağını zannetmiyorum. Çok özellikli bir renge sahip. Ancak, yaylı sazlar kuartetli gibi standart, homojen gruplarda değil de daha modern kavramlı bir oda müziğinde etkili olacaktır.

20. yy 'da “mix ensemble”ların kullanılmasıyla iş farklı bir boyut kazandı. Çok ayrı, uç noktalardaki renklerden grup kurmak fikri, daha alışılmadık sonoritelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu tip mix gruplarda kanunun harika sonuçlar ıkartacağından eminim. O zaman ele alınacak müzik konseptinin ne olacağından emin değilim, ama gayet rahat uyum sağlayacaktır.

Bana göre her çalgı her çalgıyla alar. Şükürler olsun artık homojen yapıya sahip grupların yanında bu tip özel “mix ensemble”ların oluşturulması yolu açık olduğu sürece bence kanunun olması gereken yer oda müziğinde. Çünkü orkestra oluşmuş bir şey bunun üstüne çalgı koyma, çıkarma olur ama bu riskli olacaktır. Ya çok geride efekt ya da solist olarak kullanmak mümkün olacaktır. Oda müziği maceraya daha açık ve kanunun geleceği burada daha parlak gibi görünüyor.

Notasyon konusunda zorlama taraftarı değilim. Çok incelikli notasyondan ziyade bir şekilde enstrümantistle konuşmak en iyisi. Çünkü bir müzisyenin önünde çok fazla şey olması iyi bir şey değil. Özel renkler, efektler için birtakım semboller uydurabilirim, ama onun yerine enstrümantistle konuşmak daha iyi olur. Fakat notasyon açısından böyle bir şey olması gerektiğine inanıyorum bu da kişisel olarak yapılıyorsa, yani her besteci kendine göre birtakım semboller kullanıyorsa zaman kaybından başka bir şey değildir. Bir standart olması gerekir. Belki bir komisyonun oluşturulması gerekir. Bu komisyon kullanılan notasyonu standart bir hale getirebilir. Ama her zaman uygulama bu tip şeylerden önce gelmiştir. Birileri

kafasına göre birtakım semboller uydurur; ya bu sembol standartlaşır ya da başka bir sembol kabul edilir. Notayla çok oynama taraftarı değilim (şekiller, semboller) çalgının önünde ne kadar az ayrıntı olursa o kadar iyi bana göre. Ama standart bir şeylerin de mutlaka olması lazım.

6.3.San.Yet.İhsan Özer (İ.T.Ü. T.M.D.K. Çalgı Eğitim Bölümü Öğretim Görevlisi, Kültür Bakanlığı Tarihi Türk Müziği Topluluğu Şefi, Besteci)

Kanun Türk Müziği enstrümanları içinde bence en zengin bir saz. Her türlü icrayı yapabilecek en kapsamlı, en imkânlı bir saz. Hem tınısı açısından (soprano saz olması dolayısıyla), hem de teknik yapısı özellikleri açısından en kapsamlı saz ki o yüzden zannediyorum Hasan Ferit Alnar, “Kanun Konçertosu”nu yazmış (tabii besteci olarak öyle bir imkana da sahip).

Kanun her türlü grup içerisinde düşünülebilir. Yani hem bir batı topluluğu içerisinde düşünülebilir, hem bir orkestra içerisinde düşünülebilir. Bir orkestra içerisinde hem bir renk sazı hem de solist olarak düşünülebilir. Sanki solist olarak düşünmek –bir senfoni orkestrasında veya bir yaylı sazlar anlayışı içerisinde- daha mantıklı gibi geliyor bana. Solist olarak düşünüldüğünde bütün teknik özellikleri işin içine girmiş oluyor.

Kanunun teknik özellikleri nelerdir? Sıralayacak olursak:

Klasik icra tarzı var.

Modern icra tarzı var. Bunlar nedir?

Arpejler, atlamalı sesler, parmakla çalış teknikleri. O zaman orkestra anlayışında kanunu kullanmak adına işin yeni bir boyutu ortaya çıkmış oluyor. Bunun da sistematize edilmiş herhangi bir kaydı olduğu kanaatinde değilim. Bir tek bildiğim Ruhi Ayangil hocanın yapmış olduğu enstrümantasyon ile ilgili bir çalışma var. Onun haricinde bir çalışma olduğu kanaatinde değilim. Aslında bu çok büyük bir eksiklik.

Kanunu bir orkestra içinde nasıl kullanmak gerektiği adına özel olarak bir çalışma ben de yapmadım. Ama bir orkestra içinde kanunu kullandım; diğer bütün Türk Müziği enstrümanlarını da kullandım. Ama Kanun sazının orkestra önünde solist olması manasında bir çalışma, bugüne kadar düşünmedim. O tabii çok ayrı bir olay çünkü, Kanunun bütün özelliğini ortaya koymak gerekiyor. Elimizde bir tek şey var. Hasan Ferit Alnar’ın “Kanun Konçertosu”. Orada kullandığı, yapmış olduğu

bütün teknik özellikleri biliyoruz. Şimdi ondan daha farklı şeyler yapmak lazım diye düşünüyorum. O zaman teknik boyutu da farklı olacak.

Bizim Türk Müziğinde en önemli meselemiz metod meselesidir. Kanun için konuşuyorsak bugün çok kapsamlı ve bilinçli bir kanun metodu yok. Birtakım çalışmalar var fakat yeterli değil. Onun için önce metod işini halletmek lazım. Belli bir yere kadar da gelse, o bile önemli bir aşamadır diye düşünüyorum. Enstrümantasyon işine ondan sonra girmek lazım. Metod meselesi hiç olmazsa sona yaklaşacak bir yere gelirse, kanundaki bütün teknik özellikleri kişi öğrenecek. Hem icra açısından öğrenecek, hem de bunun kullanımını, yazımını ne şekilde yapacağını öğrenecek. Bütün herkes de bu süzgeçten geçince, kanundaki fiske, arpejler, tremololar, glissandolar vs. ne varsa, bütün bu enstrümantasyonda kullanılacak meseleleri kişi zaten öğrenmiş olacak. Ayrıca bunların işaretleri, teknik yazılımı aynı olmuş olacak. Bir standardizasyon sağlanmış olacak. O zaman besteci de bütün bunları bildiği için nota yazımında da bir problem kalmamış olacak. Tabii bunların dünya standardizasyonu içinde olması lazım. Herkesin anlayabileceği şekilde olması lazım. Böylece kanun bütün özelliklerinin de çıkacağından besteciler bu özellikleri bilecek, kanunla ilgili eserler yazabilirler ve de bir sorun çıkmaz gibi geliyor.

Orkestra veya herhangi bir saz topluluğunun içerisinde kanunu kullanma meselesine gelince, bu tamamen bestecinin kendi iç dünyasıyla, kanun hakkındaki kendi bilgisiyle doğru orantılı olacaktır. Kanun ne kadar tanıyor ona göre eserler yazmış olacak tanınması da gerekir zaten- ama kanunu tanınması için de önce kanunun metodunun olması lazım, o metod dan sonra da kanunla ilgili yazılmış enstrümantasyon bilgileri olması lazım. Besteci kanun çalmıyorsa, kanunu tam bilmiyorsa buradan öğrenip ona göre eserini yazacak. Tabii kendi özelliği, anlayışı ve iç dünyasını da ortaya koyacak.

Akord meselesi ile ilgili olarak şunu söyleyebilirim. Bugün Türk Müziği camiasında Bolahenk akordu kullanıyoruz. Yani böyle gelmiş, bu şekilde gidiyor; sistem buna oturmuş. Fakat ben eğer orkestra için bir eser yazıyorsam, içerisinde kanun varsa veya kanun için düşünüyorsam, öncelikle kanunun tınısını düşünmem lazım. Hangi akordda iyi tınılıyorsa ona göre yazmak ama orkestranın da kanunun da aynı notayı görmesi lazım. Bu da 440' diyapozon La denilen sistemdir. Bu düzene Türk Müziğinde Mansur akord adı veriyoruz. Yani gördüğünü çalacak ve çaldığı ses diyapozona göre hangi nota ise o tınlayacak. Batıda kullanılan akord neyse onu kullanmak lazım. Çünkü eserin sadece Türkiye'de değil bütün dünya çerçevesinde

icra edilebileceğini düşünerek, öyle yapmak lazım diye düşünüyorum. Kanunu ayrı bir akordda hiç düşünmedim. Eserleri yazarken de bolahenk vs. düşünmüyorum. Tamamen hangi tonda duyuluyorsa ve hangi ton icap ediyorsa öyle yazıyorum.

Çok ciddi bir eksiklikten de bahsetmek istiyorum. Konservatuarımızın kurulduğundan bu yana geçen yaklaşık 26 yıl içerisinde teknik olarak çok az ilerlemiş durumdayız. Sırf kanun değil diğer enstrümanlardan da bahsediyorum. Tekniği zorlayıcı eserler üretilmiyor. Bunlar üretilmeyince de icracılar kendilerini teknik olarak geliştirmiyorlar.

Bu söylediğimden şöyle bir endişe de çıkabilir. Türk Müziği teknik bir müzik değildir, melodi müziğidir, onun gerekleri neyse zaten yapmak lazım, ama bunun yanında da çağın gerekleri ve sazın kendi özelliğinden dolayı (çünkü her türlü imkâna ve tekniğe müsait bir saz) teknik parçalar yapmak, kanunun tekniğini geliştirmek lazım. Maalesef bu yapılmıyor. Hala en teknik olarak belli bestecilerde kalmışız; ondan daha ileri gidemiyoruz. Sonra kanun için eserler düşünmek lazım, bestecilerin böyle bir çalışma içine girmesi lazım. Sadece Kanun değil tabii. Bütün Türk Müziği enstrümanlarını tek tek düşünmek lazım. Onlar için zorlayıcı, bir yere ulaştırıcı eserler yazmak lazım. Bu eserleri yazdıkça enstrümantasyon olayı da gelişecektir, oradan da bir netice çıkacaktır.

Şimdi hala belli bir çerçevede kalmış bir anlayışın enstrümantasyonunu yaptığımız zaman yapılmış enstrümantasyon da geride kalmış oluyor. Ama artık çok farklı arayışlar var. Bizim özümüz, klasik müziğimiz ayrı mevzu, onu hiç katmamak lazım. Bir kişi Hüzzam, Kürdilihicazkârı vs. doğru dürüst çalacak ama bunun yanında sazının teknik özelliklerine de sahip ve hakim olması lazım. Bu eksikliği de çok çabuk gidermek lazım, ama maalesef bu uzun süre içerisinde bununla ilgili bir çaba çok az, hiç yok değil ama çok az. Yani enstrümantal müziğe verilen önem çok az. Enstrümantal müziğin gelişmesi adına verilen çabalar daha da az. Bunların olması ve gelişmesi lazım. Bunlarla beraber icracılar da kendilerini geliştirecekler. Geliştirilirken de belki sazın daha bilmediğimiz teknik özellikleri çıkaracak; başka icra şekilleri çıkacak. Bunlar da bir gelişmedir ama tabii ana yapıyı bozmamak şartıyla. Bugün 21.yy müziğinde artık çok farklı arayışlar var. Bu arayışlar da olabilir. Kanun böyle bir ortamda da kullanılabilir. Zaten orkestra içinde kullanıldığı zaman daha kısıtlıdır ama solist olarak düşünüldüğünde çok daha farklı arayışlar olması gerekiyor diye düşünüyorum.

6.4. Doç.Ruhi Ayangil (Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi Dekan Yardımcısı ,Müzik Toplulukları Program Yürütücüsü , Ayangil Türk Müziği Orkestra ve Korosu Şefi , Besteci)

Türk çalgılarının orkestralamada kullanılması meselesinin başlangıcı Rauf Yekta Bey ve Hüseyin Sadettin Arel'e kadar uzanıyor. Bir kere bu gerçekliğin tespit edilmesi lazım. Bu konunun ayrıntılarına girmiyorum. Ancak bu temel düşünce, bu iki müzik adamından itibaren Türk Müziğinin bünyesinde.

Bundan evvel sayılı bazı dememler yapıldığını söyleyebiliriz: Müzikayı Hümayun dönemindeki piyanist-kompozitör Radelya Efendi ile Kemençeci Anastas, Asım beyin Rast peşrevinin polifonik düzenlemesinde piyano ve kemençe olarak böyle bir birliktelik sergilemişlerdir.

Söylenebilir ki bu çalışmalar Rauf Yekta Bey ve Arel ile başlamışsa da daha öncede bir takım denemeler yapılmıştır. Yine tarih bilgimize dayanarak Ali Rıfat Çağatay'ın birtakım uygulamaları olduğunu görüyoruz. Ancak bunların örneklerini bilmiyoruz. Birde eski taş plak kayıtlarından yansıyan bazı polifonik orkestra çalışmaları var. Ancak bu kayıtlardan orkestra içinde Türk Müziği sazlarına rastlanmıyor. Piyano, çello, keman, flüt, klarnet var ama söylenen Türk müziğidir.

Münir beyin, Fikriye hanımın, Seyyan hanımın birçok seslendirmelerinde durum böyledir. Muhlis Sabahattin, Kaptanizade Ali Rıza Bey Mesut Cemil gibi son dönem bestecilerinin eserleri seslendirilmiştir. Türk müziği çalgılarını orkestrasyon içinde göremiyoruz.

Makamsal bağlamda, Türk Müziği çalgılarının orkestrasyon içinde kullanılması çalışmaları benimle başladı. Modern Türk Müziği bağlamında ise Ferit Alnar'ın kanun konçertosu ilk çalışmadır. Bağlama ile ilgili, bağlamanın yaylı çalgılar bünyesine katılması çalışmaları oldu. Cengiz Tançın bu yönde bir çalışması oldu, ne yazık ki yaygınlık kazandırılmadı. Ama yoğun olarak kullanılması, 1973'lü yıllardan itibaren benim yürüttüğüm çalışmalarla başladı. O yıllarda, bir diğer önemli deneme ise Ergüder Yoldaş'ın bir grup müzisyenle kotarmaya çalıştığı Türk Müziği Orkestrası düşüncesi idi. Neyle Aka Gündüz Kutbay, yaylı tanburla Fahrettin Çimenli, Mızraplı Tanburla Abdi Çoşkun bu çalışmalara katıldılar.

Türk Müziği çalgılarının bir enstrümantasyon kitabı olmadığı için ya da bir orkestrasyon içinde ne yolla nasıl kullanılacakları bilinmediği için bütün çalışmalar bugüne kadar ampirik olarak sürdürüldü. Burada, bundan bir on yıl kadar önce

hazırlamaya başladığım ama henüz imkanı bulamadığım; Türk çalgıları ses sahaları ve çalgılama teknikleri ile ilgili olarak Muammer Sun'un yönlendirmesi ile bir çalışmaya başlamış olduğumu belirtmek istiyorum. Bu çalışmadan yararlanarak konservatuarda Özata Ayan'ında bir bitirme ödevinden faydalandığımı söyleyebilirim. Bunları da bilgi olarak kaydetmemde yarar var.

Türk Çalgıları özelinde Kanun geldiğimizde bazı meselelerin halledilmesi gerektiğini görüyoruz. Bunlardan bir tanesi “ambitus”, meselesidir, yani kanunun ses sahasının belirlenmesi.. Bu konuda çalgı yapımında bir standardizasyon olmadığı için 24 lü, 25 li ya da 26 perdeli kanunların ses sahalarının nerede başlayıp nerede bittiğini kestirmek her zaman kolay olmuyor. Ama son dönemde özellikle kanun konçertosunun ses sahasını dikkate alarak belirlemeye çalıştığımız şey, 440 la diyapozona göre FA anahtarlı dizeğin birinci aralığında ki LA yani Kaba Yegah perdesinden, SOL anahtarlı dizeğin ikinci üst ilave çizgili FA sesine kadar uzayan, üç oktav, 5 veya 6 seslik bir ses sahasının mevcudiyetinden bahsedebiliriz. Bu kanun konçertosunda FA olarak kullanılmıştır ama genel kanun yapımlarında ince Mİ'yi aşmamaktadırlar. Bende onu bir tel ayırmak ve akordunu yarım ton çekmek suretiyle, FA'ya irca etmiştim. Bu LA 440 diyapazona göre tespit edilmesi gereken ses sahasıdır. Rauf Yekta Bey'de bu ses sahası belirtildiğinde yanlışlık değil ama bir yanıltıcılık söz konusu olmaktadır. Rauf Yekta Bey ve Hüseyin Sadettin Arel Türk Çalgılarının ses sahalarından ya da Türk makam müziğinin ses yapısından bahsederken, transpozitör bir sistem kullanıldığını ne yazık ki belirtmiyorlar ve bu yanıltıcı olabiliyor. Biliyorsunuz bizim müzik nota yazım sistemimiz bir dörtlü transpozisyonla gerçekleştirilmiş bir nota yazım sistemidir. Ve FA ya da DO anahtarı kullanılmaksızın, bütün sistemi bir tek portede ifade etmeye yönelik bir yazımı öngörmektedir. Ancak böyle bir yazım kullanılıyorsa da, bunun mutlaka, porte başında, bundan böyle, “BD” mesela “Bolahenk Düzen”, “MD”, “Mansur Düzen” ya da “MÜD” “Müstahzen Düzeni” diye belirtilmesinde fayda var ve Yıldız Teknik Üniversitesi'nde başlattığımız kuram çalışmalarında bunu bir disiplin haline getirmeye özen gösteriyoruz. Bu yolla öğrencilere akort disiplini, düzen disiplini vermek istiyoruz. Akort-düzen disiplini Türk Müziğinin karşı karşıya olduğu sorunların başlıca sı. Çünkü, transpozitör bir yazım sistemi kullanmanıza rağmen, bunu sisteminizde ifade etmiyor olmanız, uluslar arası çalışmalar bakımından bir eksiklik teşkil eder ve kim ne çalacağını, nereden neyin çalınacağını bilemez. Bu bağlamda, belki üzerinde ortak fikir verilebilecek bir “akort-düzen ve teori

alışmaları komisyonu”nun yaklaşımına ihtiyaç olabilir. Bir de genel bir kabullenişin söz konusu olduğu bir uygulama biçimi gündeme gelebilir. Mesela Ermenistan’da bugün gördüğümüz Erivan Konservatuarı’nda; kanun çalınması, öğretilmesi ve kanun için bestelenen eserlerde bizim dört ses akort olarak kullandığımız sistemi, yani “kız neyi” düzenini kendi temel kanun transpozisyon düzeni olarak kabul etmişlerdir. Besteciler de eserlerini yazarken bu düzeni kullanmaktadırlar.

Benim çalışmalarımnda refere olarak kullandığım kaynak Kanun Konçertosu’dur. Ben eğitim sistemimde bu refereyi kullanıyorum. Ben de eğitimimde mansur düzen dediğimiz yani 440 lar sistemine göre ve kanunu bir DO enstrüman olarak kabul ediyorum. Bu noktada halledilmesi gereken bir nokta var. Bu da enstrüman yapımına ilişkin bir husustur. Kanunun bugünkü mandal yapısı “bolahenk” sistem gözetilerek hazırlanmış bir mandallama sistemidir. O yüzden bumun mutlaka “DO sistem” gözetilerek yeniden gözden geçirilmesinde fayda olacaktır.

Bu bir alışkanlığın terk edilmesi anlamını da içerecektir. Kanun yazımındaki bütün eserlerin SOL ve FA anahtarları kullanılarak, bu ses sahasını gözeterek ve sağ el, sol el ayrımlarını da gözeterek yeniden değerlendirilmesi gerekecektir. Kanunun ses sahası ve kullanılacak nota sistemi ile ilgili tespitlerim şimdilik bundan ibaret...

Kanun metodu’nu yazmaya başlarken beni düşündüren halen de bugün düşündürmeye devam eden birkaç hususu belirtmek istiyorum. Bunlardan başlıca sı; sağ ve sol elin nasıl bir “duate” prensibi ile ünison bir müzik içinde, sağ ve sol el sorununu, notalı gösterimini, nasıl çözeceğim? Konusu beni bir hayli düşündürdü. Burada uyguladığım temel prensip ilk olarak, geleneksel nota gösteriminde birtakım kural olabilecek “duate” prensiplerini vazetmek... Birinci yaklaşım bu. İkinci yaklaşım nispeten polifonik bir yazı öngören bir nota yazma biçimini tercih etmek oldu. Yani kuyruğu aşağı ve kuyruğu yukarı doğru olan nota yazımları... Rahmetli Cemal Reşit Rey’in de bana önerdiği yöntem bu idi. Kuyruğu yukarı olanları sağ el için, aşağı doğru olanları sol için pekala yazabilirsin demişti. Ben bazı kanun etüdlerimde bunu tamamıyla uyguladım ve uygulamaya da devam ediyorum. Bu bir çözüm. Ama ünison nota yazımı için sağ ve sol elin ardışıklığı meselesi önemlidir. Benim bu etütleri kaleme aldığım yıllarda sol el sağ ele göre çok daha pasif bir hal arz ediyordu. Benim çalışmamda bu her iki eli dengeli ve eşit biçimde, süratli bir pasajı alabilecek şekilde icraya katılması prensibi vardır. Daha önce de söylediğim gibi benim kanun tekniğimi oluştururken yola çıktığım nokta Hasan Ferit Alnar’ın

Kanun Konçertosu olmuştur. Ellerin kullanılış biçimlerinde bazı istisnalar belirtmişimdir. Sağ elin ne zaman üst üste kullanılacağı durumları. Örnek verecek olursam, genelde Ta-Tefe ritimlerinde, bir uzun nottan sonra gelen ilk kısa not üst üste sağ elle çalınır: sağ-sağ-sol vurup biçiminde bir diğer icra prensibi ise; apojiyatürlerin mutlaka sol elle yapılmasıdır. Bu zaman ta tefe ritiminde sağ-sağ-sol kuralı bozulmaz, ancak apojiyatürü sol elin yapmasıyla sağ-sol sağ-sol nizamı sağlanıyor. Genelde ölçü başları, eğer ayrı bölgede çalınmıyorsa ki ayırık bölgede çalınmıyorsa; sağ el üst üste, sol el üst üste vuruşlar yapabilir. Buna örnek olarak; Şerif Muhiddin Bey'in Çocuk Havası'nda ikinci muvmanda majörden minöre değişme vardır. Burada bu prensip uygulanmaktadır. Bu şekil de ayırık bölgelerde sağ ve sol ele çalım kolaylığı sağlayacak bir fonksiyon verecek, işlev yükleyecek bir çalım yöntemidir. Mesela sağ ve sol elin farklı tempolarda, gerek taksim icrası sırasında, gerek bir polifonik pasajın çalınması sırasında sağ eli sol eli birbirinden ayıracak ki bu kanun içinde çok sesli çalmayı temin edecek bir şeydir. Kanun konçertosunun kadans kısmında böyle bir şey vardır. Sol el 2/4 lük tempo içinde, LA-RE-DO-RE pasajını çalar. Keza Saadeddin Arel'in Düğün Evi'nde majör kısmında sol el Mİ-LA-Mİ-LA-Mİ-LA-LA pasajını parmak kullanarak, sol elin 1-3, 1-3, 1-3-2 yaparken sağ el melodi çalar. Burada mandal değişimini de sağ el yapar. Bu kabulle sol elin mandal değişimindeki rolü de duate prensibine uygun olarak düzenlenir ve icrada kolaylık, dinamiklik sağlanmaya çalışılır.

Bazı tekniklerden bahsedecek olursak, başlıcası tremolo'dur. Tremolo bizim müziğimizde çok alışkın olunmayan bir kavramdır. Yöntemimin ilk sayfalarında sekizlik tremololar daha sonra onaltılık tremoloları nota üzerinde kesik bir çizgi kesik iki çizgi ile gösterip düzenli ve yoğun tremoloya gidiş şeklinde uyguladığım bir sistem var. Tremolonun genel-geçer dünya müziğindeki tremolo işareti ile gösterilmesi... Bunun dışında tabii yine Ferit Bey ile gelmiş, onun saz semaisindeki işaretler de bir kanun tekniği özeli sayılabilir. Mesela eksiltme notaları veya susturma notaları, pizzicatolar, spiccatolar, tremolo, sforzando nasıl yapılır gibi...

Tekniğin yanında nüans işaretlerinin gündeme getirilmesi ve onların yarattığı gündeme getirilmesi ve onların yarattığı bir takım teknikler söz konusudur. Bazı tekniklerden bahsedersek, örneğin tremolo ki onun işaretinden bahsettik. Tril'in işareti, refere ettiği nota bakımından, yarım ton üstüne ya da yarım ton altına, tam ton üstüne ya da tam ton altına ise bütün müziklerde nasıl kullanılıyorsa öyle yazılması gerekir. Disonan ya da konsonan tremololardan bahsedelim. O da aynı şekilde

tremolo işaretleri ile gösterilmelidir. Buna bağlı ve ayırık tremola, düzenli ve düzensiz tremola tabirlerini kullanmaktayım. Bir diğer önemli teknik ise Fiskedir. Fiskeden daha önce ise vibrato gelmektedir.

Vibrato “vib” işareti ile gösteriliyor. Ben de bu şekilde gösteriyorum. Ancak vibratonun iki türüsünü kanunda elde etmek mümkün; birincisi mandallı, vibrato, ikincisi fiskeli vibrato. Mandallı vibrato da, dip mandal veya son mandalın seri olarak titreştirilmesi ya da tek mızrap vurup daha fazla fiske hareketi ile fiskeli vibratonun elde edilmesidir. Vibratoda bu iki tekniği kullanıyorum, ve işaretliyorum. Daha sonra fiske bahsi gelmektedir. Fiske sol elin mızrap yerine baş parmakla sağ eli adeta surdine edercesine ama bir yeni tını elde etmek -adeta kanunu biraz daha tanbur duygusuna yaklaştıran, açık telde değil de kapalı telde çalıyormuş hissi veren- üzere kullanılan çok eski bir tekniktir. Kanunî Hacı Arif Bey’den ve daha öncesinde Artaki Candan’dan bu yana gelen bir tekniktir. Fiskeyi de işaret olarak gösterme biçimim, nota üzerine bir kesik çizgi ile bunun üzerine bir nokta, iki nokta veya üç noktaya kadar işaret koymalıdır.

İkili fiske isteniyorsa iki noktalı bir işaret tek fiske isteniyorsa tek noktalı bir işaret, triole fiske isteniyorsa üç noktalı işareti kullanıyorum.

Bir diğer teknik ise glissando’dur. Glissando da kanunda iki cins olarak kullanılıyor. Bununda terimleri farklıdır. Birincisi taramalı glissando, mızrapla ya da parmakla, baş parkamla veya orta parmakla başladığınız sestten gideceğiniz sese kadar aşağı yukarı tarayarak ya sadece gidiş yönünde ya sadece geliş yönünde ya da gidiş-geliş çapraz yönde, bu da teknik olarak Ferit Alnar’ın kanun konçertosunda kullanılmıştır. Tabi pek çok önemli kanuni bu tekniği kullanmıştır, bizim yaptığımız sadece bunu yazılı hale getirmekten ibarettir. Glissando’nun bir diğer biçimi fiskeli glissando dur. Demek ki biz fiske konusunu birbirinden farklı üç alanda görüyoruz. Birincisi vibratonun fiske ile yapılması ki burada mandal bir kere vurur, fiske yapan sol el devamlı vibrasyon yapar. İkincisi fiskeli çalış dediğimiz, ya da ud metodunda Mutlu Torun’un “Sesiz Çarpma” olarak kabul ettiği, mızraplı çalışta daha tanbur, ud ve kapalı pozisyon izlenimi elde etmek için tekniktir. Sonuncusu ise fiskeli glissandodur. Tele bir kere vuruyorsunuz, parmağınızı mandaldan telini ortasına doğru kaydırıp bir üst sese duyguyu aktarmış oluyorsunuz. Burada şunu belirtmeliyim: portamento ile glissandoyu birbirinden ayırmak gerekir. Portamento daha ziyade yarım tona ya da bir tona kadar olan kaydırmalarda kullanılan bir müzik tekniğidir. Portamentoyu örnekleyecek olursak karcığar makamında, dik hisar

perdesinden hisar perdesine gidiş glissando değil mi üzerinde yapılan portamentodur. Yani portamento daha birbirine yakın aralıklarda yapılan kaydırmayı ifade eder. Glissando daha geniş aralıklarda yapılan bağlantıları ve kaydırmaları sağlar. Bu yüzden fiskeli glissando tabiri bana daha uygun geliyor.

Legato çalmak ise ya mızrapla yaptığınız ya da parmakla yaptığınız tremolo hareketini bağlamak ki, bağlı tremolo dediğimiz şeydir. Büyük ölçüde Ferit Alnar'da görüyoruz. Tek tel üzerinde, aynı tel üzerinde düzenli vuruşlarla aynı sesleri bağlamak ya da oktavlı tremolo veya oktavlı legato, yani sürekli bağlantılık duygusunu veren tremolo. Bu bağ işaretiyle ya da zaman zaman noktalı bağ işareti kullandığımda oluyor. Bu şekilde de yapılabilir. Legatonun tanburdaki, ud'da kinin aksine, kanunda en fazla kromatik şekilde imkan ve özellikle çıkış pozisyonlarında imkan vardır. Kanunda pes seslere doğru legato yapmak keman ve ud'da ki kadar kolay değildir. Daha ziyade yarım ton legato yapılır, la'ya vurup la diyez kaldırabilirsiniz. Çift diyez mandalınız varsa tam ton legato da yapabilirsiniz. Düzgün doğru tınlayan bir legato, kanun için kromatik aralıklarla söz konusu olabiliyor.

Flajöleden de bahsetmek gerekirse, bildiğiniz gibi flajöle; kanunda bir telin tam ortasına dokunmak suretiyle yapılır. Çok fazla yaygın bir teknik olduğu söylenemez. Bunu ben öğrencilerime kanun akordunun sıhhatinin kontrol edilmesi için yaptırıyorum. Hem de taksimlerde ya da bazı pasajların kullanılmasında flajöle tekniğini uyguluyorum. Bizim arple olan akrabalığımızı da gösteren hoş bir tekniktir. Sadece bir telde değil, ikili, üçlü, dörtlü aralıklarla da bu teknik çok iyi sonuç verebiliyor. Hızlı ya da dörtlü aralıklar iyi sonuç alınabiliyor. Teknik olarak kısaca söyleyebileceğim şeyler bunlardır.

Sol el mandal değişimlerinde bir takım teknik hadiseler var. Onlarla ilgili çok büyük bir problem yok. Ama genelde yeni anlamda kanun kullanacak bestecilere, icracılara önerilebilecek şeyler bunlardır.

Bunların dışında değişik tekniklerde mutlaka denenmelidir. Hatırlıyorum, Itri filminin müziğinin filminde, Itri'nin Segah Yürük Semaisini kanuna solo olarak mızrapla değil kanun anahtarını vurdurarak çaldırmıştır. Oradan bir santur sedası gelmedi ama, bir metalin tel üzerine değiminden doğan tını elde edildi. Baş parmağın etli kısmıyla ya da eşik kenarına vurularak çeşitli tınlar elde edilebilir. Bunlar virtüöz icracıların literatüre katacağı yeniliklerdir.

Ek olarak mandal değişimlerinde kullandığım bir işaret var. Mandal değişim nispetlerini bir daire içerisine yazılmış rakamlarla oku yukarı ya da aşağı doğru

göstermek şeklinde. Bunu ilköğretim sırasında ya da mandalla yapılacak portamentoları, örnek olarak bir mandalla başlayıp iç mandala inilecek biçiminde gösterişlerim vardır. Bunun ötesinde parmaklara numara vermek meselesi var. Farklı portelerde çalma alışkanlığı olmadığı için beni en zorlayan, bugüne kadarda tatmin edici bir çözüm bulamadığım bir konudur. Ama sağ elin ilk dört parmağına sol eli de S1, S2, S3, S4 diye numara verdim. Bunlar daha cazip, daha uygun hale getirilebilir.

6.5. Prof. Mutlu Torun (İ.T.Ü. T.M.D.K. Kompozisyon Bölüm Başkanı, Besteci)

Bir orkestranın meydana gelmesinde (genellikle batı müziği orkestrasından bahsediyorum), çok özel olmadıkça mesela, balalayka orkestrası, mandolin orkestrası... gibi olmadığı müddetçe orkestranın ana eksenini yaylılar ve nefesliler teşkil ediyor ki bu enstrümanların özelliği uzun ses vermeleri. Dolayısıyla bu uzun ses veren enstrümanlar bir arada bir koro imişçesine birbiri içinde uzayan seslerden bir bütün oluşturuyorlar. Buna mukâbil harp gibi, piyano gibi, klavsen gibi veya gitar gibi enstrümanlar ise mızraplılara benzeyen ses çıkardıkları için yani vurulduğu zaman ses çıkarıp o ses belli bir zaman sonra söndüğü için böyle bir orkestranın içinde devamlı olarak yer almak durumunda olmuyorlar. Bu enstrümanlar bugün renk sazı diye adlandırıldığı şekilde, belli bir görevi olduğu takdirde orkestraya giriyor ve görevini yapıyor. Mesela içinde harp olan bir orkestra vardır ama harplar orkestrası diye bir şey olamaz. Dolayısıyla buradan şuna gidebiliriz diye düşünüyorum. Bir orkestra içinde kanunu kullandığımızda 10 tane 8,7,5 veya 3 tane kanun değil de bir tane kanun olup sanki “kanun konçertosundaki gibi veya başka bir eserde yeri geldiği zaman o konçerto ağırlığında vazife almadan kendi işini yapıp çıkan bir enstrüman olarak kullanılabilir diye düşünüyorum. Fakat elbette kanunun tremolo yapma özelliği de var. Bu tremolo özelliği uzun sese benzer bir etki de yaratacağı için birkaç kanun bir arada olup da bir keman grubu gibi bir sound yakalanabilir. Bunların denenmesi lazım.

Fakat başka bir şey daha var. Eğer kanun kullanılacaksa bu büyük ölçüde Türk Müziği ile bir akrabalık kurulacağını gösterir. Kanunun bu şekilde tremololu, uzun seslerle ve 5-6 kanunun birarada kullanılması da bizim alıştığımız şekilde Türk Müziğinin uslûbunda olan bir şey değildir. Ama olmaz diye düşünmemek lazım, her şey olabilir. Çünkü enstrümanların bütün imkanlarını kullanmakta fayda var. Hep kompozisyon bölümündeki kompozisyon derslerini yaptığım sırada mutlaka ileri bir

adım olarak bizim enstrümanlarımızın imkanlarının kullanılması, gerek çok seslilik olarak, gerekse legato ve portamento veya buna benzer tekniklerle, tekniğin sağlam kullanılması ,imkânların zorlanması ve ifadeyi ileri götürecek çalışmaların yapılmasını öngördüm. Kanunda da bugüne kadar çok fazla kullanılmamış olan bazı teknikler kullanılıp orkestra içinde daha renkli bir hale getirilebilir. Bu da enstrümantasyonla ve yeni bestecilerin yazacağı eserlerde kanuna yazacağı partileri düşünmeleriyle ilgili bir şey olsa gerek.

Başka bir nokta: Mesela kanunla ud'u karşılaştırdığımızda ud'un ses alanı kanuna nazaran 1 oktav pestte olduğu için yazılan notayı 1 oktav pestten okur, zaten Türk Müziğinde yerinden dediğimiz akord da bir miktar pesttedir. Yani ud aşağı yukarı 1,5 oktav kadar pestten ses verir. Genellikle solistler de kalın sesli olanlardan olmaz, genellikle şarkıyı söyleyen (enstrümanlar içinde şarkıyı söyleyen) enstrümanlar daha ince seslilerdir. Mesela bence kanun uda nazaran böyle bir orkestranın içinde solist olmaya daha yakın gibi geliyor. Bunun dışında kanunun harpa benzer bir şekilde, çok sesli imkanları oldukça fazladır. Hatta Türk Müziği enstrümanları içinde en fazla bu imkanı taşıyan enstrümandır. Hele Tanbura nazaran çok fazladır. Ney'de zaten bu imkan yok. Nefesli bir saz olduğu için kendi içinde çok sesli imkanı yok tabii ki. Ama mesela Ney veya Kemençeyle 1. Kemanlar gibi bir Ney grubu, bir Kemençe grubu yapılabilir. Hatta bolahenk nısfıyelirinden bir grup, süpürdelerinden, kız neylerinden, mansurlardan birer grup yapılabilir. Bunlar hiç olmaz şeyler değildir. Entonasyon meselesinin aşılabileceğini düşünüyorum, aşılabacaktır. Ama Kanun'da böyle bir yola gitmek pek akıllıca gelmiyor. Kanun daha çok bir solist saz olarak düşünülmesi.

Bir şey daha var: Kanun bir Türk Müziği sazıdır. Eğer bir orkestra içinde kullanılıyorsa yazılacak eserlerdeki üslûbun da ya notaya yazılması, ya da çalınırken Türk Müziği üslubunda olması lazım. Bilindiği gibi bir notaya baktığımızda çok Türk Müziği gibi görülmeyebilir, ama o notayı enstrümanı ile çalan kişi çarpmalarıyla, diğer süslemeleriyle onu Türk Müziği haline getirir. İleride yazılacak eserlerde yapılacak süslemeler (emprovize süslemeler) yazılabilir de, yazılmaya da bilir. İster besteci yazsın, ister icracı yapsın Kanun orkestra içinde kullanılıyorsa üslubun Türk Müziği üslubu olması mantıklı olacaktır. Ama bu arada orkestranın üslubunun ne olacağı meselesi de başka bir şey. Bu konumuzun içine girer diye düşünüyorum. Peki Kanun orkestrada içinde Türk Müziği üslubunda çalarken oradaki kemanlar nasıl çalacak acaba... 1. kemanların, 2. kemanların Türk Müziği

üslubunda çalması mesela, Mi Re, Re Do, Do Si, Si La derken o iki Re'nin arasında bir süsleme yapılması veya kanunda fiske gibi süslemelerin yapılması nasıl olacak, bunların denenmesi gerekir. Mesela bir enstrümanın kendi üslubunda çalarken orkestranın da kendi üslubunda çalmasını denedik, böyle orkestralarda çok çaldık. Ama öteki şekil de denenmelidir.

Kanun akordunun Do olarak kabul edilmesi lazım. Orkestra için yazılan bütün eserlerdeki gibi öyle olmalı. Bütün milletler onu yaptıysa onu yapmak lazım. Zaten o orkestra içinde Sib enstrüman için Sol enstrüman için ne yapılıyorsa Kanun için de onu yapabilirsiniz. Bir başka yolda şu olabilir:

Kanunu mansur akorddaki gibi yazarsınız (do akord karşılığı), eğer mansur akorddaki gibi çalabiliyorsa çalar, çalamıyorsa kanun çalan kişi onu mansur akorddan bolahenk akorda çevirir. Bizim konservatuarımızda da Yalçın Tura'nın zamanında bu akorda (mansur) dönülmesini Yalçın beyin istediğini biliyorum. Ama toplanan kurullarda bu çok fazla benimsenmedi. Benimsemeyen fikirlerden birisi de bana aitti. Çünkü batı müziğinde transpoze sazlar zaten var. Bizim sazları da transpoze sazlar olarak zaten orkestra şefi de kompozitör de biliyordur. O zaman zaten kimse için problem kalmıyor. Ama eğer çevirseydik, herkes mansur'dan çalsın her şeyi deseydik bu sefer Türk Müziği kendi çevresi içinde yeni insanlarla karşılaşacaktı. Ama eğitimde mutlaka bolahengi de mansur akordu da, diğer transpozeleri de çalıştırmak lazım. Dolayısıyla akıl gösteriyor ki hepsini mansurdan yani Do akorddan yazmak doğru olacak. Bir de tabii tınının, ses alanının nereye geldiğini bilmek lazım.

Uslûp ve notasyon konusunda şunlar aklıma geliyor. Türk Müziğinde, müziğin kendi üslubunu veren o küçük süslemeler ve başka özel icra şekilleri. Bunlar iki yolda olabilir. Eğer Türk Müziğinde yapılan küçüçük süslemeleri de yazarsanız bazen esas melodi okurken kaybolabiliyor. Çalacak olan kişi eğer bunları koyabilecekse bana kalırsa şimdiye kadarki Türk Müziği eserlerinde olduğu gibi normal de yazılabilir. Her çalan kendine göre başka şeyler de yapabilir. Aynen aslında konçertolarda olduğu gibi (herkesin kendine has kadansları bir zaman varmış). Yepyeni kadanslar da ona benzer bir şekilde olabilir. Ayrıca zaman zaman oradan gelen fikirde kanuna taksim partisi bile yazılması çok normal, Çünkü bizim kanunileri düşündüğümüz zaman yazılmış mesela 8. ölçünün yarısından girecek bir partiyi takip etmektense bir taksim yapmak onlara çok daha kolay geliyordur. Tabii taksimin tarifinin verilmesi lazım; şuradan kalkacak şuraya gidecek. Zaten

tansiyonunu , ne havada, ne ritimde bir taksim olacağını da onun başı ve sonu belli eder, veya besteci belli edebilir. Hatta taksim bile yazılabilir. Ama bunun tersine olarak yani aynen Türk Müziğine yazıyormuş gibi yazmanın yanı sıra bir Batı Müzikçisiymiş gibi eğer besteci kendi kafasındaki süslemeleri mutlaka istiyorsa onları yazar ve üstüne de bunun dışında başka bir şey yapılmaması için uyarıda bulunabilir. Bence bu iki yol da doğru. Ama bu bugün doğru. Belki 50 yıl sonra müzik eğitimi başka yollara gider de aynen batı müzikçileri gibi herkes gördüğünü çalar olursa o zaman her şeyin yazılması lazım. Bach zamanında bile yazılan notanın aynısının değil onun üstüne birçok ilavelerle, küçük süslemelerle çalındığını görüyoruz. Bugün Bach'ı böyle ele almaları gibi bugün yazılan Türk Müziği notalarının da ileride ornamentasyonist yani süslemecilerin çalışmalarıyla yeniden ele alınması söz konusu olabilir.



7. SONUÇ

Sanatın en önemli kollarından biri olan müzik insanlık tarihinin başlangıcından itibaren varolmuş, toplumda yaşanan gelişim ve değişimlere dayalı olarak sürekli bir değişim ve gelişim göstermiştir. Kuşkusuz bu süreç içinde müziğin önemli unsurları olan enstrümanlar ve nota sistemi (notasyon) de büyük aşamalar kaydetmiştir. Bu gelişim ve aşamalar halen devam etmektedir.

Dünyadaki sayılı müzik sistemlerinden biri olan ve geniş bir coğrafyada varlığını sürdüren Türk Müziğinin karakteristik bir enstrümanı olan Kanun gerek yapısı gerekse icra anlayışı bakımından gelişme sürecini en hızlı biçimde gerçekleştiren enstrümanlardan biridir. Özellikle 20. yy'ın başından itibaren Türk Müziğine evrensel bir kimlik kazandırma adına bestecilerimiz ve icracılarımız tarafından önemli birtakım çalışmalar gerçekleştirilmiş ve aşamalar kaydedilmiştir. Daha da ileri çalışmaların yapılması gerekliliği kaçınılmazdır

Evrensellik boyutunda ele alınacak en önemli unsurlardan biri olan notasyon konusunda müzikologlarımız ve bestecilerimizin katkılarıyla önemli birtakım çalışmalar kaydedilmektedir. Ancak henüz gerek genel notasyon gerekse enstrümanlara ait özel notasyon konusunda yeterli bir gelişme ve aşama sağlanamadığı görüşündeyim.

Kanunun genel yapı özelliklerinin tanıtıldığı , enstrümantasyon bilgilerinin derlendiği bu çalışmada ayrıca (gereken durumlarda) kanuna ait birtakım notasyon önerilerinde bulunmak amaçlanmış ve bu çalışmanın halen sürdürülmekte olan notasyon çalışmalarına çok küçük de olsa bir katkı sağlaması düşünülmüştür. Bununla beraber çalışmada konuyla ilgili çeşitli uzmanların kanun hakkındaki görüşleri alınarak bu sazın gerek yapı özellikleri, gerekse orkestrasyon anlayışı içerisinde değerlendirilmesi konusunda birbirinden değişik fikirler ortaya konmuştur. Bu bölümün de konuyla ilgilenen kişilerin farklı görüşleri birarada bularak konuyla ilgili ufkunun daha da gelişmesine katkı sağlayacağı görüşündeyim.

KAYNAKLAR

Kitaplar

- AÇIN, Cafer;** 1994, Enstrüman Bilimi (Organoloji), Yenidoğan Basımevi, LTD.ŞTİ., İstanbul
- ADVIELLE, V.;** 1885, Musique chez les Persans, Paris.
- ANTHONY, Baines;** 1992, The Oxford Companion to Musical Instruments, Oxford University Press, New York.
- AYANGİL, Ruhi;** 1990, Türk Müziğinde Çalgılama (Basılmamış Ders Notları).
- BEŞİROĞLU, Şehvar;** 2000, Organoloji Ders Notları (Yayınlanmamış).
- BUCHNER, A.;** 1980, Musical Instruments, Designed and produced by Artia for the Hamlyn Publishing Group Limited, London.
- Büyük Larousse Sözlük Ve Ansiklopedisi,** 1986, Gelişim Yayınları A.Ş., İstanbul, Cilt.5.
- KÖRÜKÇÜ, Çetin;** 1998, Türk Sanat Müziği, Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş., İstanbul.
- MANNICHE, L.;** 1991, Music and Musicians in Ancient Egypt, British Museum Press, London.
- Meydan Larousse,** 1970, Meydan Yayınevi, İstanbul.
- Musical Instruments Of The World All illustrated Enayclopedia with more than 4000 orijinal drawings,** 1997, Sterling Publishng Comp., New York.
- MYERS, H.;** ed., 1992, Ethnomusicology, an Introduction, W.W. Norton & Company, New York.
- ÖZTUNA, Yılmaz;** 1970, Türk Musikisi Ansiklopedisi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, Cilt.1.
- PİSTON, W.;** 1955, Orchestration, W.W.Norton & Company, New York.
- READ, G.;** 1979, Music Notation A Manual of Modern Practice, A Creshendo Book, Tapligner Comany, Mew York.
- STONE, K.;** 1980, Music Notation in the 20 th century, W.W.Norton & Company, New York.

SLONIMSKY, N.; 1997, Baker's Dictionary of Music, Schirmer Books, New York.
SÖZER, V.; 1996, Müzik Ansiklopedik Sözlük, Remzi Kitabevi, İstanbul.
The Oxford Dictionary of Music, 1994, Revised Edition Michael Kennedy, Oxford University Press, Oxford.
WESTRUP, J.A., and HARRİSON, F.L.I., 1976, The New College Encycloperdia of Music, W.W.Norton & Company Inc., U.S. of America.
YAVUZOĞLU, Nail; 1989, Türk Müziği Enstrümantasyon Ders Notları (Yayımlanmamış).

Tezler

BEŞİROĞLU, Şehvar; 1988. Sekiz Parmak Kanun Etüdleri, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
GÜNAYDIN, Adnan; 1990. Kanun'da Üsluplar ve Eğitime Yansıması, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü.Sosyal Bilimler Enstitüsü.
GUNCA, Ayhan; 1999. Orkestra Bünyesinde Türk Müziği, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kişisel Görüşmeler

(İsimler Görüşme yapılan tarih sırasına göre sıralandırılmıştır.)

YAVUZOĞLU, Nail; (Dr), 2001. Kişisel Görüşme.
UÇARSU, Hasan; (Doç.Dr.), 2001. Kişisel Görüşme
ÖZER, İhsan; (San.Yet.)2001. Kişisel Görüşme
TORUN, Mutlu; (Prof.), 2001. Kişisel Görüşme
AYANGİL, Ruhi; (Doç.), 2001. Kişisel Görüşme.

.
. .
.

ÖZGEÇMİŞ

1977 yılında İstanbul'da doğdu. İlkokulu Hırkaişerif İlkokulunda bitirdi. 1988 yılında İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim Bölümüne girdi. Bu bölümde Doç. Şehvar Beşiroğlu ile Kanun çalıştı.

1994 yılında Çalgı Eğitim Bölümünden mezun olarak yüksek öğrenimi için Kompozisyon Bölümüne girdi. 1998 yılında Kompozisyon Bölümünden birincilikle mezun oldu. Aynı yıl İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün Türk Sanat Müziği alanında Yüksek Lisans sınavını kazandı. 1999 yılında da İ.T.Ü. Dr. Erol Üçer Müzikte İleri Araştırmalar Merkezi Kompozisyon alanında Yüksek Lisans Programına başladı. Halen bu iki bölümde Yüksek Lisans öğrenimini sürdürmektedir.

YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU
T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
MÜHÜR