İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÜÇ TELLİ KLÂSİK KEMENÇE EĞİTİMİNE İLİŞKİN BİR YÖNTEM

SANATTA YETERLİK TEZİ

Aslıhan ERUZUN ÖZEL

Ana Sanat Dalı: TEMEL BİLİMLER

Programı: TÜRK SANAT MÜZİĞİ

HAZİRAN 2006

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÜÇ TELLİ KLÂSİK KEMENÇE EĞİTİMİNE İLİŞKİN BİR YÖNTEM

SANATTA YETERLİK TEZİ

Aslıhan ERUZUN ÖZEL

(404003004)

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 29 Aralık 2005

Tezin Savunulduğu Tarih : 1 Haziran 2006

Tez Danışmanı : **Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU**
Diğer Jüri Üyeleri : **Prof. Erol DERAN (H.Ü.)**
Prof. Mutlu TORUN (H.Ü.)
Doç. Nermin KAYGUSUZ (İ.T.Ü.)
Doç. Ruhi AYANGİL (Y.T.Ü.)

HAZİRAN 2006

ÖNSÖZ

İ.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarı orta öğrenimimi üç telli klâsik kemençede meşk ağırlıklı sürdürdüm. Daha sonra Kompozisyon Bölümü'nde yaptığım yüksek öğrenimim sırasında ise zorunlu olan piyano çalmayı, çeşitli metotlarla öğrendim. Bu deneyimlerimin sonucunda, Türk müziği çalgı eğitiminde geleneksel usta – çırak ilişkisinin yanı sıra, enstrümana hakim olabilmek için teknik sorunların çözülme süresini kısaltan sistemli bir metot gerekliliğinin farkına vardım.

Kemençe eğitimimde her ne kadar yazılı bir metottan yararlanılmamış ise de, hocamın kendi yöntemleri içinde metodik bir yaklaşımı vardı. Başlangıç seviyesinde teknik egzersiz ve etütler yazarak, bir anlamda metot gereksiniminin zorunluluğunu öğrencilerine hissettiriyordu. Çalma tekniğimizde belli bir ilerleme kaydedildikten sonra eser icralarına yer veriyordu. Bu nedenle, almış olduğum eğitimlerimin sonucunda çalgı öğreniminde hem metot hem de meşkin gerekliliğini anladım.

Eğitimim sırasında kendimle baş başa kaldığım çalışmalarda, hocamdan yararlanma olanağı bulamadığım uzun süreli tatil dönemlerinde, bir başvuru kaynağının eksikliğini duydum. Kendi öğretmenliğim sırasında da öğrencileri sisteme sokabileceğim yardımcı bir çalışma kitabı gereksinimi artınca, bir metot yazmaya karar verdim. Tezin yazım süreci içinde, daha önce çeşitli yaş gruplarındaki öğrencilerime uyguladığım eğitim yöntemleri ile edindiğim deneyimler ışığında, bir eğitim yöntemi oluşturmaya çalıştım. Tüm bilgi birikimlerimi ve mesleki tecrübelerimi harmanlayarak ulaştığım sonuçları, üç telli klâsik kemençe öğrenimine başlayacak olanlara yardımcı olmak amacıyla aktarmayı bir görev saymaktayım.

Gerek müzik eğitimim sırasında emeklerini esirgemeyen değerli hocalarım Sayın Prof. Mutlu Torun, Sayın Yrd. Doç. İhsan Özgen, Sayın Doç. Ruhi Ayangil ve tez danışmanım Sayın Prof. Şehvar Beşiroğlu, gerekse tezimin yazım aşamasında katkılarda bulunan Yrd. Doç. Eylem Arıca, Aslı Çelik, Yiğit Aral, Özgül Özbilen, Gülçin Özkişi, çalışma arkadaşlarım, ailem, kemençe öğrencilerim ve en büyük destekçim, ikinci ustam, eşim Özer Özel'e candan teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Aralık 2005 Aslıhan ERUZUN ÖZEL

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR **vii**
TABLO LİSTESİ **viii**
ŞEKİL LİSTESİ **ix**
SEMBOL LİSTESİ **xix**
ÖZET **xx**
SUMMARY **xxii**

1. GİRİŞ **1**

2. ÜÇ TELLİ KLASİK KEMENÇE İLE İLGİLİ TEMEL BİLGİLER **5**
2.1. Kemençenin Yapısı 5
2.1.1. Tekne (Gövde, Sırt) 5
2.1.2. Göğüs Tahtası (Kapak) 5
2.1.3. Eşik 5
2.1.4. Can Direği 5
2.1.5. Sırt Oluğu 6
2.1.6. Kuyruk Takozu 6
2.1.7. Burgular 6
2.1.8. Teller 6
2.1.9. Kemençenin Akordu 7
2.1.10. Kemençenin Ses Sahası 7
2.2. Yay 9
2.3. Çalışma Yöntemleri 9
2.3.1. Motivasyon, Konsantrasyon ve Bellek 10
2.3.1.1. Motivasyon 10
2.3.1.2. Konsantrasyon 10
2.3.1.3. Bellek 11
2.3.2. Fizyolojiye Göre Oturuş Biçimleri 11
2.3.3. Kemençenin Tutuluşu ve Kullanımı 13
2.3.4. Fizyolojiye Göre Sol El Tutuşu ve Kullanımı 16
2.3.5. Parmak Pozisyonları 17

2.3.5.1. Tüm Tellerde Temel Parmak Pozisyonları
(I., II., III. Pozisyonlar) 18
2.3.5.2. Perde Hizaları 20
2.3.5.3. Teller Arası Parmak Pozisyonlarının
Kullanım Teknikleri 21
2.3.6. Fizyolojiye Göre Sağ El ile Yay Tutuşu ve Kullanımı 21
2.3.7. Ritim ve Tempo 22
2.3.8. Çalışma Süreleri 23

3. ÜÇ TELLİ KLASİK KEMENÇE EĞİTİMİNDE BİRİNCİ AŞAMA 25
3.1. Açık Tellerde Birlik Değerde Yay Hareketleri 27
3.1.1. Neva Telinde Birlik Değerde Çalışmalar 27
3.1.2. Rast Telinde Birlik Değerde Çalışmalar 28
3.1.3. Rast ve Neva Tellerinde Birlik Değerde Çalışmalar 29
3.1.4. Yegâh Telinde Birlik Değerde Çalışmalar 29
3.1.5. Rast ve Yegâh Tellerinde Birlik Değerde Çalışmalar 30
3.1.6. Neva, Rast ve Yegâh Tellerinde Birlik Değerde Çalışmalar 30
3.2. Açık Tellerde İkilik Değerde Yay Hareketleri 31
3.3. Açık Tellerde Dörtlük Değerde Yay Hareketleri 33
3.4. Rast Telinde I. Pozisyon 35
3.4.1. Rast Telinde I. Pozisyonda 1. Parmak: Dügâh (La) 35
3.4.2. Rast Telinde I. Pozisyonda 2. Parmak: Buselik (Si) 37
3.4.3. Rast Telinde I. Pozisyonda 3. Parmak: Çargâh (Do) 39
3.5. Noktalı İkilik Değerde Yay Hareketleri 41
3.6. Neva ve Yegâh Tellerinde I. Pozisyon 42
3.6.1. Neva Telinde I. Pozisyonda 1. Parmak: Hüseyni (Mi) 42
3.6.2. Yegâh Telinde I. Pozisyonda 1. Parmak: Hüseyni Aşiran (Mi) 44
3.6.3. Neva Telinde I. Pozisyonda 2. Parmak: Acem (Fa) 46
3.6.4. Yegâh Telinde I. Pozisyonda 2. Parmak: Acem Aşiran (Fa) 48
3.6.5. Neva Telinde I. Pozisyonda 3. Parmak: Gerdaniye (Sol) 50
3.6.6. Yegâh Telinde I. Pozisyonda 3. Parmak: Rast 51
3.7. Tüm Tellerde 4. Parmak Çalışmaları 52
3.7.1. Rast Telinde I. Pozisyonda 4. Parmak: Neva 52
3.7.2. Neva Telinde I. Pozisyonda 4. Parmak: Muhayyer (La) 55
3.7.3. Yegâh Telinde I. Pozisyonda 4. Parmak: Dügâh 57

4. ÜÇ TELLİ KLASİK KEMENÇE EĞİTİMİNDE İKİNCİ AŞAMA 59
4.1. Rast Telinde II. Pozisyon 61
4.2. Kemençede Uzatma Bağı ve Legato 63
4.2.1. Birbirinden Farklı Notaların Bağlanmasına Yönelik Alıştırmalar 63
4.2.2. Aynı Sesi Veren Notaların Bağlanmasına Yönelik Alıştırmalar 65
4.3. Pozisyon Değişimi 69
4.3.1. Rast Telinde I. ve II. Pozisyonların Birarada Kullanımı 70
4.3.2. Rast Telinde II. Pozisyonda 4. Parmak: Hüseyni 72
4.4. Tüm Tellerde I. Pozisyon 78
4.5. Perde Hizalarında Rast Telinde II. Pozisyon,
Neva ve Yegâh Tellerinde I. Pozisyon 79
4.6. Kemençede Sekizlik Değerde Yay Hareketleri 85
4.7. Noktalı Dörtlük Değerde Yay Hareketleri 88
4.8. Rast Dizisi 89
4.8.1. Kemençede Eviç Perdesi 89
4.8.2. Kemençede Irak Perdesi 91
4.8.3. Kemençede Segâh Perdesi 92
4.8.4. Rast Dizisi Çalışmaları 93
4.9. Neva ve Yegâh Tellerinde II. Pozisyon 102

5. ÜÇ TELLİ KLASİK KEMENÇE EĞİTİMİNDE ÜÇÜNCÜ AŞAMA 106
5.1. Üç Telli Klasik Kemençede Değiştirme İşaretleri 108
5.1.1. Değiştirme İşaretlerinin Kemençe Tablosundaki Yerleri 109
5.1.1.1. Rast Telinde Ara Sesler 109
5.1.1.2. Neva ve Yegâh Tellerinde Ara Sesler 110
5.2. Çargâh 4'lüsü ve 5'lisi 111
5.2.1. Acem Aşiran ve Acem'de Çargâh 4'lüsü ve 5'lisi 112
5.3. Neva ve Yegâh Tellerinde III. Pozisyon 113
5.3.1. Kürdi'de Çargâh 4'lüsü ve 5'lisi 115
5.4. Rast Telinde III. Pozisyon 116
5.5. Kemençede Onaltılık Değerde Yay Hareketleri 117
5.6. Buselik 4'lüsü ve 5'lisi 118
5.7. Kemençede Noktalı Sekizlik Değerde Yay Hareketleri 118
5.7.1. Yegâh ve Neva'da Buselik 4'lüsü ve 5'lisi 119
5.7.2. Rast'ta Buselik 4'lüsü ve 5'lisi 120
5.8. Kürdi 4'lüsü ve 5'lisi 121

5.8.1. Yegâh ve Neva'da Kürdi 4'lüsü ve 5'lisi 122
5.8.2. Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Kürdi 4'lüsü ve 5'lisi 123
5.9. Kemençede Vibrato 124
5.9.1. Önce Düz, Sonra Dalgalı Vibrato İçin Yay Hareketleri 124
5.9.2. Önce Düz, Sonra Sık Dalgalı Vibrato İçin Yay Hareketleri 125
5.10. Rast 4'lüsü ve 5'lisi 126
5.11. Senkop 127
5.11.1. Yegâh ve Neva'da Rast 4'lüsü ve 5'lisi 128
5.11.2. Dügâh'ta Rast 4'lüsü ve 5'lisi 129
5.12. Uşşak 4'lüsü ve Hüseyni 5'lisi 129
5.12.1. Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Uşşak 4'lüsü ve Hüseyni 5'lisi 132
5.13. Kemençede Glissando 134
5.13.1. İki Esas Ses Arasında Glissando 134
5.13.2. Ağır Glissando 134
5.13.3. Önden Gelen Çarpma Glissandosu 135
5.13.4. Buselik'te Uşşak 4'lüsü ve Hüseyni 5'lisi 135
5.14. Kemençede Staccato 136
5.15. Hicaz 4'lüsü ve 5'lisi 137
5.15.1. Yegâh ve Neva'da Hicaz 4'lüsü ve 5'lisi 139
5.15.2. Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Hicaz 4'lüsü ve 5'lisi 140
5.16. Makam Dizileri İçin Etütler 142

6. SONUÇLAR VE ÖNERİLER 161

KAYNAKLAR 165

EK A : TABLOLAR 168

EK B : BİRİNCİ AŞAMA İLE İLGILI EK ÇALIŞMALAR 172
B.1. Birlik ve İkilik Değerlerde Karışık Çalışmalar 172
B.2. Açık Tellerde Tüm Değerlerde Karışık Çalışmalar 172
B.3. Rast Telinde Birinci Pozisyonda Buselik Perdesi İle İlgili Çalışmalar 175
B.4. Rast Telinde Birinci Pozisyonda Çargâh Perdesi İle İlgili Çalışmalar 175
B.5. Neva Telinde Birinci Pozisyonda Hüseynî Perdesi İle İlgili Çalışmalar 177
B.6. Yegâh Telinde Birinci Pozisyonda Hüseynî Aşîran Perdesi İle İlgili Çalışmalar 177
B.7. Neva Telinde Birinci Pozisyonda Acem Perdesi İle İlgili Çalışmalar 178
B.8. Neva Telinde Birinci Pozisyonda Gerdaniye Perdesi İle İlgili Çalışmalar 179
B.9. Rast Telinde Birinci Pozisyonda Neva Perdesi İle İlgili Çalışmalar 180
B.10. Neva Telinde Birinci Pozisyonda Muhayyer Perdesi İle İlgili Çalışmalar 182
B.11. Yegâh Telinde Birinci Pozisyonda Dügâh Perdesi İle İlgili Çalışmalar 184

EK C : KAVRAM DIZINI 185

ÖZGEÇMİŞ 188

KISALTMALAR:

FIN : Final, son
Fr : Fransızca
Gliss : Glissando
İta : İtalyanca
No : Numara
Rit : Ritardando
Vib : Vibrato

TABLO LİSTESİ

		Sayfa No
Tablo 2.1	Günlük çalışma programı	24
Tablo 3.1	Birinci aşama çalışmalarında genel olarak konular.....	25
Tablo 4.1	İkinci aşama çalışmalarında genel olarak konular…….	57
Tablo 5.1	Üçüncü aşama çalışmalarında genel olarak konular…….	101
Tablo A.1	Dördüncü aşama çalışmalarında genel olarak konular…….	158
Tablo A.2	Arel – Ezgi – Uzdilek sistemine göre perde tablosu	159
Tablo A.3	Arel – Ezgi – Uzdilek sistemine göre değiştirme işaretleri…	160
Tablo A.4	Değerler ve Es'ler tablosu……..	160
Tablo A.5	DVD'de yer alan etütlerin listesi ……	161

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 2.1 : Kemençenin akordu 7
Şekil 2.2 : Bolahenk akort yazılımına göre kemençenin ses sahası……. 7
Şekil 2.3 : Kemençenin eninden, boyundan kesit ve önden görünüş 8
Şekil 2.4 : Dengede oturuşta kemençeyi sol dizde tutuş..... 12
Şekil 2.5 : Dengede oturuşta kemençeyi iki diz üzerinde tutuş 13
Şekil 2.6 : Doğru oturuş..... 14
Şekil 2.7 : Fahire Fersan ……..…….....14
Şekil 2.8 : Hadiye Ötügen…….…….... 15
Şekil 2.9 : Kemençede sol elin duruşu 16
Şekil 2.10 : Tırnakların tele teması ……..... 16
Şekil 2.11 : Tüm tellerde I. Pozisyon…… 19
Şekil 2.12 : Tüm tellerde II. Pozisyon..... 19
Şekil 2.13 : Tüm tellerde III. Pozisyon..... 19
Şekil 2.14 : Perde hizaları..... 20
Şekil 2.15 : Neva ve Yegâh tellerinde I. pozisyon, Rast telinde II. pozisyon…….. 21
Şekil 2.16 : Neva ve Yegâh tellerinde II. pozisyon, Rast telinde III. pozisyon……. 21
Şekil 2.17 : Neva ve Yegâh tellerinde III. pozisyon, Rast telinde IV. pozisyon……. 21
Şekil 2.18 : Yay tutuşu 21
Şekil 3.1 : Birlik değerde başlangıçtan bitişe yayın çekilmesi 27
Şekil 3.2 : Birlik değerde bitişten başlangıca yayın itilmesi 27
Şekil 3.3 : Neva Teli'nin porte üzerinde gösterimi……..…… 27
Şekil 3.4 : Neva Teli'nde birlik değerde çalışmalar, çekerek başlama…… 28
Şekil 3.5 : Neva Teli'nde birlik değerde çalışmalar, iterek başlama……. 28
Şekil 3.6 : Rast Teli'nin porte üzerinde gösterimi…… 28
Şekil 3.7 : Rast Teli'nde birlik değerde çalışmalar, çekerek başlama…… 28
Şekil 3.8 : Rast Teli'nde birlik değerde çalışmalar, iterek başlama……... 28
Şekil 3.9 : Rast ve Neva Tellerinde birlik değerde çalışmalar, çekerek başlama…… 29
Şekil 3.10 : Rast ve Neva Tellerinde birlik değerde çalışmalar, iterek başlama…… 29
Şekil 3.11 : Yegâh Teli'nin porte üzerinde gösterimi…… 29
Şekil 3.12 : Yegâh Teli'nde birlik değerde çalışmalar, çekerek başlama….. 29
Şekil 3.13 : Rast ve Yegâh Tellerinde birlik değerde çalışmalar, çekerek başlama……..... 30
Şekil 3.14 : Rast ve Yegâh Tellerinde birlik değerde çalışmalar, iterek başlama…… 30
Şekil 3.15 : Tüm tellerde birlik değerde karışık çalışmalar, çekerek başlama…… 30

Sayfa No

Şekil 3.16 : Tüm tellerde birlik değerde pestten tize ve tizden peste çalışmalar, çekerek başlama…….. 30
Şekil 3.17 : Tüm tellerde birlik değerde karışık çalışmalar…….. 30
Şekil 3.18 : İkilik değerde başlangıçtan bitişe yayın çekilmesi…… 31
Şekil 3.19 : İkilik değerde bitişten başlangıca yayın itilmesi…….. 31
Şekil 3.20 : Tüm tellerde ikilik değerde çalışmalar…… 31
Şekil 3.21 : Rast ve Neva Tellerinde ikilik değerde karışık çalışmalar…… 31
Şekil 3.22 : Rast ve Yegâh Tellerinde ikilik değerde karışık çalışmalar……. 32
Şekil 3.23 : Tüm tellerde ikilik değerde karışık çalışmalar. (a) …… 32
Şekil 3.24 : Tüm tellerde ikilik değerde karışık çalışmalar. (b) …… 32
Şekil 3.25 : Tüm tellerde birlik ve ikilik değerlerde karışık çalışmalar (a)….. 32
Şekil 3.26 : Tüm tellerde birlik ve ikilik değerlerde karışık çalışmalar (b)….. 32
Şekil 3.27 : Tüm tellerde birlik ve ikilik değerlerde karışık çalışmalar (c)….. 32
Şekil 3.28 : Tüm tellerde birlik ve ikilik değerlerde karışık çalışmalar (d)….. 33
Şekil 3.29 : Tüm tellerde birlik ve ikilik değerlerde karışık çalışmalar (e)….. 33
Şekil 3.30 : Dörtlük değerde başlangıçtan bitişe yayın çekilmesi…… 33
Şekil 3.31. : Dörtlük değerde bitişten başlangıca yayın itilmesi……... 33
Şekil 3.32. : Tüm tellerde dörtlük değerde pestten tize ve tizden peste çalışmalar……. 34
Şekil 3.33 : Rast ve Neva Tellerinde dörtlük değerde karışık çalışmalar….. 34
Şekil 3.34 : Rast ve Yegâh Tellerinde dörtlük değerde karışık çalışmalar… 34
Şekil 3.35 : Tüm tellerde dörtlük değerde karışık çalışmalar (a)……. 34
Şekil 3.36 : Tüm tellerde dörtlük değerde karışık çalışmalar (b)…..…….. 34
Şekil 3.37 : Tüm tellerde dörtlük değerde karışık çalışmalar (c)……. 34
Şekil 3.38 : Tüm tellerde dörtlük değerde karışık çalışmalar (d)…… .. 34
Şekil 3.39 : Tüm tellerde dörtlük değerde karışık çalışmalar (e)……..….. 35
Şekil 3.40 : Tüm tellerde dörtlük değerde karışık çalışmalar (f)…….. 35
Şekil 3.41 : Dügâh (La) perdesi…… 35
Şekil 3.42 : Rast ve Dügâh perdelerinde çalışmalar (a)…… 36
Şekil 3.43 : Rast ve Dügâh perdelerinde çalışmalar (b)…… 36
Şekil 3.44 : Rast ve Dügâh perdelerinde çalışmalar (c)…… 36
Şekil 3.45 : Tüm tellerde ve Dügâh perdesinde çalışmalar (a) , [DVD No:1]……. 36
Şekil 3.46 : Tüm tellerde ve Dügâh perdesinde çalışmalar (b)…… 36
Şekil 3.47 : Tüm tellerde ve Dügâh perdesinde çalışmalar (c)……..……. 36
Şekil 3.48 : Tüm tellerde ve Dügâh perdesinde çalışmalar (d)…… 37
Şekil 3.49 : Buselik (Si) perdesi…… 37
Şekil 3.50 : Buselik perdesinde çalışma…..…… 38
Şekil 3.51 : Rast, Dügâh ve Buselik perdelerinde çalışmalar (a)……. 38
Şekil 3.52 : Rast, Dügâh ve Buselik perdelerinde çalışmalar (b)……. 38
Şekil 3.53 : Rast, Dügâh ve Buselik perdelerinde çalışmalar (c)……. 38
Şekil 3.54 : Tüm tellerde ve Dügâh ve Buselik perdelerinde çalışmalar (a), [DVD No:2]..... 38
Şekil 3.55 : Tüm tellerde ve Dügâh ve Buselik perdelerinde çalışmalar (b) 39
Şekil 3.56 : Çargâh (Do) perdesi…….. 39
Şekil 3.57 : Rast ve Çargâh perdelerinde çalışma……. 39
Şekil 3.58 : Rast, Dügâh, Buselik ve Çargâh perdelerinde çalışmalar…… 40

Sayfa No

Şekil 3.96 **:** Rast - Neva perdeleri (4. parmak) arasında karışık çalışmalar (a)…… 54
Şekil 3.97 **:** Rast - Neva perdeleri (4. parmak) arasında karışık çalışmalar (b) ……..…. 54
Şekil 3.59 **:** Neva, Rast, Dügâh, Buselik ve Çargâh perdelerinde çalışmalar (a)…… 40
Şekil 3.60 **:** Neva, Rast, Dügâh, Buselik ve Çargâh perdelerinde çalışmalar (b), [DVD No: 3]……. 40
Şekil 3.61 **:** Noktalı ikilik değerde başlangıçtan bitişe yayın çekilmesi……. 41
Şekil 3.62 **:** Noktalı ikilik değerde bitişten başlangıca yayın itilmesi……. 41
Şekil 3.63 **:** Noktalı ikilik değerde, Rast, Dügâh, Buselik, Çargâh ve Neva perdelerinde çalışmalar……..…… 41
Şekil 3.64 **:** Hüseyni (Mi) perdesi……. 42
Şekil 3.65 **:** Hüseyni perdesinde çalışma…… 43
Şekil 3.66 **:** Rast, Dügâh, Buselik, Çargâh, Neva ve Hüseyni perdelerinde çalışmalar (a)……. 43
Şekil 3.67 **:** Rast, Dügâh, Buselik, Çargâh, Neva ve Hüseyni perdelerinde çalışmalar (b)……. 43
Şekil 3.68 **:** Rast, Dügâh, Buselik, Çargâh, Neva ve Hüseyni perdelerinde çalışmalar (c)…….. 44
Şekil 3.69 **:** Rast, Dügâh, Buselik, Çargâh, Neva ve Hüseyni perdelerinde çalışmalar (d), [DVD No: 4]……..…… 44
Şekil 3.70 **:** Hüseyni Aşiran (Mi) perdesi……. 44
Şekil 3.71 **:** Yegâh, Hüseyni Aşiran, Rast, Dügâh ve Buselik perdelerinde çalışma……. 45
Şekil 3.72 **:** Yegâh, Hüseyni Aşiran, Rast, Dügâh, Buselik, Çargâh, Neva ve Hüseyni perdelerinde çalışmalar (a), [DVD No: 5]…… 45
Şekil 3.73 **:** Yegâh, Hüseyni Aşiran, Rast, Dügâh, Buselik, Çargâh, Neva ve Hüseyni perdelerinde çalışmalar (b)…….. 46
Şekil 3.74 **:** Acem (Fa) perdesi……..... 46
Şekil 3.75 **:** Neva, Hüseyni ve Acem perdelerinde çalışma ……..... 47
Şekil 3.76 **:** Rast - Acem arasında dizi çalışması……. 47
Şekil 3.77 **:** Rast, Neva, Hüseyni ve Acem perdelerinde çalışma……. 47
Şekil 3.78 **:** Rast - Acem perdeleri arasında karışık çalışma, [DVD No: 6].. 47
Şekil 3.79 **:** Acem Aşiran (Fa) perdesi…… 48
Şekil 3.80 **:** Acem Aşiran perdesinde çalışma…….. 48
Şekil 3.81 **:** Yegâh - Acem perdeleri arasında dizi çalışması……. 48
Şekil 3.82 **:** Yegâh - Acem perdeleri arasında karışık çalışma (a)……. 49
Şekil 3.83 **:** Yegâh - Acem perdeleri arasında karışık çalışma (b), [DVD No: 7]……. 49
Şekil 3.84 **:** Gerdaniye (Sol) perdesi……. 50
Şekil 3.85 **:** Gerdaniye perdesinde ritmik çalışma……. 50
Şekil 3.86 **:** Neva – Gerdaniye perdeleri arasında dizi ve ritmik çalışmalar.. 50
Şekil 3.87 **:** Yegâh – Gerdaniye perdeleri arasında dizi çalışması, [DVD No: 8]……... 51
Şekil 3.88 **:** Yegâh – Gerdaniye perdeleri arasında karışık çalışma……. 51
Şekil 3.89 **:** Rast perdesi (3. parmak)……. 51
Şekil 3.90 **:** Açık teller ve Rast perdesi (3. parmak) çalışması, [DVD No: 9]……. 52

Sayfa No

Şekil 3.91 : Yegâh - Rast (3. parmak) perdeleri arasında dizi ve ritmik çalışma……..... 52
Şekil 3.92 : Yegâh - Rast (3. parmak) perdeleri arasında karışık çalışma.. 52
Şekil 3.93 : Neva perdesi (4. parmak)…….. 53
Şekil 3.94 : Açık teller ve Neva perdesi (4. parmak) çalışması……. 53
Şekil 3.95 : Yegâh teli ve Rast - Neva perdeleri (4. parmak) arasında karışık çalışma…… 53
Şekil 3.98 : Muhayyer (La) perdesi…….. 55
Şekil 3.99 : Neva - Muhayyer perdeleri arasında dizi ve ritmik çalışmalar… 55
Şekil 3.100 : Neva - Muhayyer perdeleri arasında karışık çalışmalar (a) …... 56
Şekil 3.101 : Neva - Muhayyer perdeleri arasında karışık çalışmalar (b).....56
Şekil 3.102 : Dügâh perdesi (4. parmak)…… 57
Şekil 3.103 : Yegâh – Dügâh perdeleri dizi ve ritmik çalışmalar…….....57
Şekil 3.104 : Tüm tellerde I. Pozisyonda 4 parmağın karışık kullanımı için çalışma, [DVD No: 10]……..……. 58
Şekil 3.105 : Yegâh – Muhayyer perdeleri arasında dizi çalışmaları…….. 58
Şekil 3.106 : Yegâh – Muhayyer perdeleri arasında dizi ve ritmik çalışma… 58
Şekil 4.1 : Rast telinde II. Pozisyon (1., 2., 3. parmaklar)……... 61
Şekil 4.2 : Rast telinde II. Pozisyon çalışmaları (a)…… 61
Şekil 4.3 : Rast telinde II. Pozisyon çalışmaları (b)…… 62
Şekil 4.4 : Rast telinde II. Pozisyon çalışmaları (c), [DVD No: 11]…….. 62
Şekil 4.5 : Rast – Neva arasında legato dizi çalışmalarına hazırlık; yayın çekilmesinde Rast ve Dügâh perdeleri…….. 63
Şekil 4.6 : Rast – Neva arasında legato dizi çalışmalarına hazırlık; yayın itilmesinde Buselik ve Çargâh perdeleri.....…….. 64
Şekil 4.7 : Rast – Neva arasında legato dizi çalışmalarına hazırlık; yayın çekilmesinde Neva ve Çargâh perdeleri…… 64
Şekil 4.8 : Rast – Neva arasında legato dizi çalışmalarına hazırlık; yayın itilmesinde Buselik ve Dügâh perdeleri……..…… 64
Şekil 4.9 : Rast – Neva arasında legato dizi çalışmaları (a)……. 65
Şekil 4.10 : Rast – Neva arasında legato dizi çalışmaları (b)……. 65
Şekil 4.11 : Uzatma bağına örnek (a)……. 65
Şekil 4.12 : Uzatma bağına örnek (b)……. 66
Şekil 4.13 : Uzatma bağına örnek (c)…….. 66
Şekil 4.14 : Uzatma bağı ile çalışma (a); Segâh İlahi'den bir bölüm…….. 66
Şekil 4.15 : Uzatma bağı ile çalışma (b)……. 66
Şekil 4.16 : Uzatma bağı ve Legato çalışmaları…… 67
Şekil 4.17 : Uzatma bağı ve Legato ile 3'lü, 4'lü ve 5'li atlama çalışmaları. 67
Şekil 4.18 : Rast telinde II. Pozisyon ve diğer tellerde I. Pozisyonun beraber kullanımı, üç farklı legato çalışması (a)…… 68
Şekil 4.19 : Rast telinde II. Pozisyon ve diğer tellerde I. Pozisyonun beraber kullanımı, üç farklı legato çalışması (b), [DVD No: 12]…… 68
Şekil 4.20 : Rast telinde II. Pozisyon ve diğer tellerde I. Pozisyonun beraber kullanımı, beş farklı legato çalışması (c)…… 69
Şekil 4.21 : Pozisyon değişimi……. 69
Şekil 4.22 : Rast telinde I. ve II. Pozisyonlar arası geçişlerde 2. parmağın kullanılması……... 70

Sayfa No

Şekil 4.23 : Rast telinde I. ve II. Pozisyonlar arası geçişlerde 2. parmağın kullanılması, iki seçenekli parmak numaralarında dört farklı legato çalışması (a)…… 71
Şekil 4.24 : Rast telinde I. ve II. Pozisyonlar arası geçişlerde 2. parmağın kullanılması, iki seçenekli parmak numaralarında dört farklı legato çalışması (b)…… 71
Şekil 4.25 : Rast telinde I. ve II. Pozisyonlar arası geçişlerde 2. parmağın kullanılması, dört farklı legato çalışması (c)…… 72
Şekil 4.26 : Rast telinde Hüseyni perdesi…….. 72
Şekil 4.27 : Tüm tellerde öğrenilen pozisyonlarda iki seçenekli parmak numaraları ve iki farklı legato tekniği çalışması (a)…… 73
Şekil 4.28 : Tüm tellerde öğrenilen pozisyonlarda iki seçenekli parmak numaraları ve iki farklı legato tekniği çalışması (b)…… 73
Şekil 4.29 : Tüm tellerde öğrenilen pozisyonlarda altı farklı legato tekniği çalışması (a)…….. 74
Şekil 4.30 : Tüm tellerde öğrenilen pozisyonlarda altı farklı legato tekniği çalışması (b)…….....74
Şekil 4.31 : Tüm tellerde öğrenilen pozisyonlarda dört seçenekli parmak numaraları ve yedi farklı legato tekniği çalışması…… 75
Şekil 4.32 : Tüm tellerde öğrenilen pozisyonlarda üç seçenekli parmak numaraları ve beş farklı legato tekniği çalışması…….. 76
Şekil 4.33 : Tüm tellerde I. Pozisyon'a göre açık tel – 1. parmak çalışması. 77
Şekil 4.34 : Tüm tellerde I. Pozisyon'a göre açık tel – 2. parmak çalışması, [DVD No: 13]…… 77
Şekil 4.35 : Tüm tellerde I. Pozisyon'a göre açık tel – 3. parmak çalışması. 78
Şekil 4.36 : Tüm tellerde I. Pozisyon'a göre açık tel – 4. parmak çalışması, [DVD No: 14]…….. 78
Şekil 4.37 : Rast telinde II. pozisyonda, Neva ve Yegâh tellerinde I. Pozisyonda perde hizaları…….. 79
Şekil 4.38 : Tüm tellerde II. çizgi çalışması, [DVD No:14]……..…….. 79
Şekil 4.39 : Tüm tellerde III. çizgi çalışması……. 80
Şekil 4.40 : Tüm tellerde IV. çizgi çalışması…… 81
Şekil 4.41 : Tüm tellerde V. çizgi çalışması…….. 81
Şekil 4.42 : Perde hizalarında Rast telinde II. Pozisyon, Neva ve Yegâh tellerinde I. Pozisyon çalışması (a), [DVD No: 15]……. 82
Şekil 4.43 : Tüm tellerde V. çizgi çalışması…… 82
Şekil 4.44 : Perde hizalarında Rast telinde II. Pozisyon, Neva ve Yegâh tellerinde I. Pozisyon çalışması (a), [DVD No:15]…… 83
Şekil 4.45 : Perde hizalarında Rast telinde II. Pozisyon, Neva ve Yegâh tellerinde I. Pozisyon çalışması (b)…… 83
Şekil 4.46 : Perde hizalarında Rast telinde II. Pozisyon, Neva ve Yegâh tellerinde I. Pozisyon çalışması (c)…… 83
Şekil 4.47 : Perde hizalarında Rast telinde II. Pozisyon, Neva ve Yegâh tellerinde I. Pozisyon çalışması (d)…….. 84
Şekil 4.48 : Sekizlik değerler…….. 85
Şekil 4.49 : Yayın ilk yarısında çekme ve itme hareketleri……. 85
Şekil 4.50 : Yayın son yarısında çekme ve itme hareketleri…….. 86
Şekil 4.51 : Yayın ilk yarısında çalışma…… 86
Şekil 4.52 : Yayın son yarısında çalışma……. 86
Şekil 4.53 : Yayın ilk ve son yarısında çalışma (a) …… 87
Şekil 4.54 : Yayın ilk ve son yarısında çalışma (b), [DVD No:16]……. 87

Sayfa No

Şekil 4.55 : Yayın ilk yarısında iterek başlama…… 88
Şekil 4.56 : Yayın son yarısına çekerek başlama…… .. 88
Şekil 4.57 : Yayın son yarısına çekerek başlama çalışması……. 88
Şekil 4.58 : Noktalı dörtlük değer…… 88
Şekil 4.59 : Rast dizisi…….. 89
Şekil 4.60 : Eviç perdesi…… 89
Şekil 4.61 : Neva telinde Semâî usûlünde Legato tekniği ile Rast 5'lisi çalışması……. 90
Şekil 4.62 : Neva telinde Rast 5'lisi'nin Semâî usûlünde Legato ve vurgu tekniği ile çalışılması……..…… 90
Şekil 4.63 : Neva telinde Rast 5'lisi'nin Semâî usûlünde vurgu tekniği ile çalışılması, [DVD No:17]..……. 91
Şekil 4.64 : Irak perdesi……..… 91
Şekil 4.65 : Yegâh telinde Rast 5'lisi'nin Semâî usûlünde Legato ve vurgu tekniği ile çalışılması, [DVD No:18]…….. 92
Şekil 4.66 : Segâh perdesi……. 93
Şekil 4.67 : Sofyan usûlünde ve birlik değerlerde Rast Dizisi çalışması…….. 93
Şekil 4.68 : Semâî usûlünde ve noktalı ikilik değerlerde Rast Dizisi çalışması…….94
Şekil 4.69 : Nim Sofyan usûlünde ve ikilik değerlerde Rast Dizisi çalışması…….. 94
Şekil 4.70 : Nim Sofyan usûlünde ve dörtlük değerlerde Rast Dizisi çalışması…….. 94
Şekil 4.71 : Sofyan usûlünde Rast Dizisi çalışması……..…... 94
Şekil 4.72 : Sofyan usûlünde Rast Dizisi ve yayın ilk yarısının çalışması…….. 95
Şekil 4.73 : Sofyan usûlünde Rast Dizisi ve yayın son yarısının çalışması…….. 95
Şekil 4.74 : Sekizlik değerlerde bütün yay çalışması…….. 95
Şekil 4.75 : Sofyan usûlünde Rast Dizisi ve üç seçenekli parmak numaralarıyla çalışma…… 96
Şekil 4.76 : Rast makamında 3. ve 4. parmakları çalıştırmak için etüt 97
Şekil 4.77 : Rast makamında legato tekniğini ve 4. parmağı çalıştırmak için etüt, [DVD No:19]……... 97
Şekil 4.78 : Rast makamında ve Semâî usûlünde kısa etüt…… 98
Şekil 4.79 : Hammâmi-zâde İsmail Dede Efendi'nin Semâî usûlünde Rast Şarkı'sının Zemin ve Nakarat bölümlerinde çalışma…….. 98
Şekil 4.80 : Basmacı Abdi Efendi'nin Semâî usûlünde Rast Şarkı'nda çalışma……. 99
Şekil 4.81 : Semâî usûlünde Rast etüt…….. 100
Şekil 4.82 : Rast altılısında noktalı dörtlük ve sekizlik değerlerde çalışma…….. 101
Şekil 4.83 : Abdülkaadir Merâgî'nin Düyek usûlünde Rast Kârçe'sinin bir bölümünde çalışma……..…. 101
Şekil 4.84 : Neva ve Yegâh tellerinde II. pozisyon…….. 102
Şekil 4.85 : Yegâh telinde II. Pozisyonda iki legato seçenekli çalışma…. 102
Şekil 4.86 : Neva telinde II. Pozisyonda iki legato seçenekli çalışma……. 103
Şekil 4.87 : Yegâh ve Neva tellerinde II. Pozisyon çalışması…… 103

Sayfa No

Şekil 4.88 : Yegâh ve Neva tellerinde beş legato seçenekli I. ve II. Pozisyon çalışması…… 104
Şekil 4.89 : Yegâh ve Neva tellerinde iki legato seçenekli I. ve II. Pozisyon çalışması, [DVD No: 20]…… 105
Şekil 5.1 : Rast telinde ara sesler…….. 109
Şekil 5.2 : Neva telinde ara sesler……. 110
Şekil 5.3 : Yegâh telinde ara sesler……. 111
Şekil 5.4 : Yerinde Çargâh 4'lüsü ve 5'lisi…… 112
Şekil 5.5 : Yerinde Çargâh 4'lüsü için etüt…… 112
Şekil 5.6 : Yerinde Çargâh 5'lisi için etüt…… 112
Şekil 5.7 : Acem Aşiran ve Acem'de Çargâh 4'lüsü ve 5'lisi…… 112
Şekil 5.8 : Acem Aşiran ve Acem'de Çargâh 4'lüsü için etüt…… 113
Şekil 5.9 : Neva ve Yegâh tellerinde III. Pozisyon…….. 114
Şekil 5.10 : Acem Aşiran ve Acem'de Çargâh 5'lisi için etüt…….. 114
Şekil 5.11 : Kürdi'de Çargâh 4'lüsü ve 5'lisi…….. 115
Şekil 5.12 : Kürdi'de Çargâh 4'lüsü için etüt…….. 115
Şekil 5.13 : Rast Telinde III. Pozisyon…… 116
Şekil 5.14 : Kürdi'de Çargâh 5'lisi için etüt…….. 116
Şekil 5.5 : Onaltılık değer…… 117
Şekil 5.16 : Onaltılık değerde yay hareketi. …… 117
Şekil 5.17 : Onaltılık değerde yay bölünmesi (I)…… 117
Şekil 5.18 : Onaltılık değerde yay bölünmesi (II)…… 118
Şekil 5.19 : Yerinde Buselik 4'lüsü ve 5'lisi…… 118
Şekil 5.20 : Yerinde Buselik 4'lüsü için etüt…… 118
Şekil 5.21 : Noktalı Sekizlik Değer …… 118
Şekil 5.22 : Yerinde Buselik 5'lisi için etüt…… 119
Şekil 5.23 : Yegâh ve Neva'da Buselik 4'lüsü ve 5'lisi…… 119
Şekil 5.24 : Yegâh ve Neva'da Buselik 4'lüsü için etüt…… 120
Şekil 5.25 : Yegâh ve Neva'da Buselik 5'lisi için etüt…… 120
Şekil 5.26 : Rast'ta Buselik 4'lüsü ve 5'lisi…… 120
Şekil 5.27 : Rast'ta Buselik 4'lüsü için etüt…… 120
Şekil 5.28 : Rast'ta Buselik 5'lisi için etüt…… 121
Şekil 5.29 : Yerinde Kürdi 4'lüsü ve 5'lisi…… 121
Şekil 5.30 : Yerinde Kürdi 4'lüsü için etüt…… 121
Şekil 5.31 : Yerinde Kürdi 5'lisi için etüt…… 122
Şekil 5.32 : Yegâh ve Neva'da Kürdi 4'lüsü ve 5'lisi…… 122
Şekil 5.33 : Yegâh ve Neva'da Kürdi 4'lüsü için etüt…… 122
Şekil 5.34 : Yegâh ve Neva'da Kürdi 5'lisi için etüt…… 122
Şekil 5.35 : Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Kürdi 4'lüsünün ve 5'lisi… 123
Şekil 5.36 : Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Kürdi 4'lüsü için etüt…… 123
Şekil 5.37 : Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Kürdi 5'lisi için etüt…… 123
Şekil 5.38 : Önce düz, sonra dalgalı Vibrato'da yayın çekilmesi ve itilmesi…… 124
Şekil 5.39 : Büyük ve küçük dalgalanmalarda parmak hareketleri…… 124
Şekil 5.40 : Önce düz, sonra sık dalgalı Vibrato'da yayın çekilmesi ve itilmesi…… 125
Şekil 5.41 : Yerinde Rast 4'lüsü ve 5'lisi…… 126
Şekil 5.42 : Yerinde Rast 4'lüsü için etüt, [DVD No: 21]…… 126
Şekil 5.43 : Yerinde Rast 5'lisi için etüt…… 127
Şekil 5.44 : Eşit / Simetrik Senkop…… 127
Şekil 5.45 : Kesik Senkop, Eşit olmayan / Asimetrik Senkop…… 127
Şekil 5.46 : Zincirleme Senkop (a)…… 127

Sayfa No

Şekil 5.47 : Zincirleme Senkop (b)…… 128
Şekil 5.48 : Yegâh ve Neva'da Rast 4'lüsü ve 5'lisi…… 128
Şekil 5.49 : Yegâh ve Neva'da Rast 4'lüsü için etüt, [DVD No: 22]… 128
Şekil 5.50 : Yegâh ve Neva'da Rast 5'lisi için etüt…… 128
Şekil 5.51 : Dügâh'ta Rast 4'lüsü ve 5'lisi…… 129
Şekil 5.52 : Dügâh'ta Rast 4'lüsü için etüt…… 129
Şekil 5.53 : Dügâh'ta Rast 5'lisi için etüt…… 129
Şekil 5.54 : Yerinde Uşşak 4'lüsü ve Hüseyni 5'lisi…… 129
Şekil 5.55 : Tekrarlı Segâh perdelerinde kademeli pestleşme…… 130
Şekil 5.56 : Segâh perdesinde karara giderken yapılan pestleşme…… 131
Şekil 5.57 : Pestleşme yapılırken parmağın kemençedeki konumu (en pest hali)…… 131
Şekil 5.58 : Yerinde Uşşak 4'lüsü için etüt…… 131
Şekil 5.59 : Yerinde Hüseyni 5'lisi için etüt, [DVD No: 23]…… 132
Şekil 5.60 : Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Uşşak 4'lüsü ve Hüseyni 5'lisi…… 132
Şekil 5.61 : Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Uşşak 4'lüsü için etüt…… 133
Şekil 5.62 : Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Hüseyni 5'lisi için etüt…… 133
Şekil 5.63 : İki esas ses arasında glissando…… 134
Şekil 5.64 : Ağır glissando…… 135
Şekil 5.65 : Önden gelen çarpma glissandosu…… 135
Şekil 5.66 : Buselik'te Uşşak 4'lüsü ve Hüseyni 5'lisi…… 135
Şekil 5.67 : Buselik'te Uşşak 4'lüsü için etüt…… 136
Şekil 5.68 : Staccato. …… 136
Şekil 5.69 : Bağlı Staccato…… 137
Şekil 5.70 : Buselik'te Hüseyni 5'lisi için etüt, [DVD No: 24]…… 137
Şekil 5.71 : Yerinde Hicaz 4'lüsü ve 5'lisi…… 137
Şekil 5.72 : Yerinde Hicaz 4'lüsü için etüt (a)…… 138
Şekil 5.73 : Yerinde Hicaz 4'lüsü için etüt (b)…… 138
Şekil 5.74 : Yerinde Hicaz 5'lisi için etüt…… 138
Şekil 5.75 : Yegâh ve Neva'da Hicaz 4'lüsü ve 5'lisi…… 139
Şekil 5.76 : Yegâh ve Neva'da Hicaz 4'lüsü için etüt, [DVD No: 25]…. 139
Şekil 5.77 : Yegâh ve Neva'da Hicaz 5'lisi için etüt…… 139
Şekil 5.78 : Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Hicaz 4'lüsü ve 5'lisi…… 140
Şekil 5.79 : Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Hicaz 4'lüsü için etüt…… 140
Şekil 5.80 : Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Hicaz 5'lisi için etüt…… 141
Şekil 5.81 : Yerinde Çargâh Etüd, [DVD No: 26]…… 142
Şekil 5.82 : Acemaşiran'da Çargâh Etüd…… 143
Şekil 5.83 : Kürdi'de Çargâh Etüd…… 144
Şekil 5.84 : Yerinde Buselik Etüd, [DVD No: 27]…… 145
Şekil 5.85 : Yegâh'ta Buselik Etüd…… 146
Şekil 5.86 : Rast'ta Buselik Etüd…… 147
Şekil 5.87 : Yerinde Kürdi Etüd…… 148
Şekil 5.88 : Yegâh'ta Kürdi Etüd…… 149
Şekil 5.89 : Hüseyni Aşiran'da Kürdi Etüd, [DVD No: 28]…… 150
Şekil 5.90 : Yerinde Rast Etüd…… 151
Şekil 5.91 : Neva'da Rast Etüd…… 152
Şekil 5.92 : Dügâh'ta Rast Etüd, [DVD No: 29]…… 153
Şekil 5.93 : Yerinde Neva Etüd…… 154
Şekil 5.94 : Hüseyni Aşiran'da Hüseyni (Uşşak) Etüd…… 155
Şekil 5.95 : Yerinde Hicaz Etüd…… 156
Şekil 5.96 : Yerinde Hicaz Etüd, [DVD No: 30]…… 157
Şekil 5.97 : Yegâh'ta Hicaz Etüd…… 158

Şekil 5.98 : Hüseyni Aşiran'da Hicaz Etüd..... 159
Şekil 5.99 : Yerinde Hicaz Etüd..... 160
Şekil B.1 : Birlik ve ikilik değerlerde karışık çalışmalar (a)..... 172
Şekil B.1 : Birlik ve ikilik değerlerde karışık çalışmalar (b)..... 172
Şekil B.1 : Birlik ve ikilik değerlerde karışık çalışmalar (c) 172
Şekil B.1 : Birlik ve ikilik değerlerde karışık çalışmalar (d) 172
Şekil B.2 : Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar (a)..... 172
Şekil B.2 : Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar (b)..... 172
Şekil B.2 : Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar (c)..... 173
Şekil B.2 : Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar (d)..... 173
Şekil B.2 : Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar (e)..... 173
Şekil B.2 : Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar (f)..... 173
Şekil B.2 : Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar(g)..... 173
Şekil B.2 : Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar (h)..... 173
Şekil B.2 : Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar (i)..... 174
Şekil B.2 : Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar (j)..... 174
Şekil B.2 : Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar (k)..... 174
Şekil B.2 : Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar (l)..... 174
Şekil B.3 : Rast telinde I. Pozisyonda Buselik perdesi ile ilgili çalışmalar (a)..... 175
Şekil B.3 : Rast telinde I. Pozisyonda Buselik perdesi ile ilgili çalışmalar (b)..... 175
Şekil B.3 : Rast telinde I. Pozisyonda Buselik perdesi ile ilgili çalışmalar (c)..... 175
Şekil B.3 : Rast telinde I. Pozisyonda Buselik perdesi ile ilgili çalışmalar(d)..... 175
Şekil B.3 : Rast telinde I. Pozisyonda Buselik perdesi ile ilgili çalışmalar (e)..... 175
Şekil B.4 : Rast telinde I. Pozisyonda Çargâh perdesi ile ilgili çalışmalar (a)..... 175
Şekil B.4 : Rast telinde I. Pozisyonda Çargâh perdesi ile ilgili çalışmalar (b)..... 176
Şekil B.4 : Rast telinde I. Pozisyonda Çargâh perdesi ile ilgili çalışmalar (c)..... 176
Şekil B.4 : Rast telinde I. Pozisyonda Çargâh perdesi ile ilgili çalışmalar (d)..... 176
Şekil B.5 : Neva telinde I. Pozisyonda Hüseynî perdesi ile ilgili çalışmalar..... 177
Şekil B.6 : Yegâh telinde I. Pozisyonda Hüseynî Aşîran perdesi ile ilgili çalışmalar (a)..... 177
Şekil B.6 : Yegâh telinde I. Pozisyonda Hüseynî Aşîran perdesi ile ilgili çalışmalar (b)..... 178
Şekil B.7 : Neva telinde I. Pozisyonda Acem perdesi ile ilgili çalışmalar 178
Şekil B.8 : Neva telinde I. Pozisyonda Gerdaniye perdesi ile ilgili çalışmalar (a)..... 179
Şekil B.8 : Neva telinde I. Pozisyonda Gerdaniye perdesi ile ilgili çalışmalar (b)..... 179
Şekil B.9 : Rast telinde I. Pozisyonda Neva perdesi ile ilgili çalışmalar (a)..... 180
Şekil B.9 : Rast telinde I. Pozisyonda Neva perdesi ile ilgili çalışmalar (b)..... 180
Şekil B.9 : Rast telinde I. Pozisyonda Neva perdesi ile ilgili çalışmalar (c)..... 181
Şekil B.10 : Neva telinde I. Pozisyonda Muhayyer perdesi ile ilgili çalışmalar (a)..... 182

Şekil B.10 : Neva telinde I. Pozisyonda Muhayyer perdesi ile ilgili çalışmalar (b)..... 182
Şekil B.10 : Neva telinde I. Pozisyonda Muhayyer perdesi ile ilgili çalışmalar (c)..... 183
Şekil B.11 : Yegâh telinde I. Pozisyonda Dügâh perdesi ile ilgili çalışmalar (a)..... 184
Şekil B.11 : Yegâh telinde I. Pozisyonda Dügâh perdesi ile ilgili çalışmalar (b)..... 184

SEMBOL LİSTESİ

 : Yay Çekme

 : Yay itme

 : Bütün yay

 : Bağlı Çalma – Legato

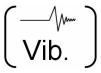
 : Yayın İlk Yarısı

 : Yayın Son Yarısı

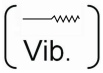
 : Vurgulu Çalma

 : Kesik Çalma - Staccato

 : Bağlı ve Kesik Çalma – (Legatolu) Staccato



: Önce Düz, Sonra Dalgalı – Vibrato



: Önce Düz, Sonra Sık Dalgalı – Vibrato

 : İki Esas Ses Arasında Glissando

 : Ağır Glissando

 : Önden Gelen Çarpma Glissandosu

ÜÇ TELLİ KLASİK KEMENÇE EĞİTİMİNE İLİŞKİN BİR YÖNTEM

ÖZET

20. Yüzyıl ortalarına kadar olan süreçte Türk makam müziği icrasındaki çalgıları öğrenmede ve uygulamada çok tekrar yapılması yoluyla hafızaya dayalı notasız eğitim demek olan "Meşk" yöntemi, icracılar ve eğitimciler tarafından geleneksel bir eğitim yöntemi haline getirilmiştir. Çalgı öğreniminin en önemli elemanlarından olan tavır edinmeyi kolaylaştıran çok tekrarlı ezberleme yöntemi, günümüz akademik çalgı eğitiminde de vazgeçilmezliğini korumaktadır. Meşk yöntemindeki usta – çırak ilişkisinin aksine, günümüz eğitiminde öğretici - öğrenci ilişkilerinde bilinçli çalışma ve zamanı iyi değerlendirebilme ile kısa zamanda çok yol kat edebilme anlayışı ağırlık kazanmıştır. Bunun için modern veya akademik eğitimde, meşk yönteminin yanı sıra gerekliliği duyulan yazılı kaynaklardan da yaralanıla bilinmesi önem taşımaktadır.

Yazılı kaynakların büyük bir kısmını kapsayan metotlar, çalma tekniklerinde yaşanılan problemlerin çözümlenebilmesine yönelik kullanılan yöntemlerdir. Metotlar, bir plan içerisinde sıralanan süreçler boyunca izlenecek işlemlerin tümüdür. Günümüzde, tüm çalgılarda olduğu gibi üç telli klâsik kemençe eğitimlerinde de gereksinimi duyulan metot eksikliği yaşanmaktadır. Bu sorunun giderilebilmesinde yeterli miktarda metot üretilmesi için araştırmacılar ve müzisyenler tarafından oluşturulan çeşitli çalışmalar 20.yy ile birlikte giderek artmaktadır. "Üç Telli Klâsik Kemençe Eğitimine İlişkin Bir Yöntem" isimli tez çalışması da bu amaç doğrultusunda hazırlanmıştır.

Bu çalışmada, üç telli klâsik kemençenin enstrümantasyon bilgilerinin yanı sıra, çağdaş ve bilimsel kanıtlara dayalı çalışma yöntemleri de önerilmiştir. Buna göre kemençe çalmayı öğrenmeye başlayan bir birey için, tüm bilgilerin başında bedenin duruşu, çalgıyı tutuş ve bedenin kullanılmasında dikkat edilmesi gereken detaylar açıklanmış ve ileride vücut kullanımı, oturuş ve tutuşa dayalı oluşacak problemlerin yaşanmaması için çözüm önerileri getirilmiştir. Ayrıca çalgıyı çalmaya başlamadan önce doğru zihinsel hazırlıkların da yapılması gerekliliği, öğrenmeyi olumlu yönde etkileyeceğinden, bu konu üzerinde de önemle durulmuştur.

Öğrenme sırasında karşılaşılan her yeni konunun tekrar edilerek pekiştirilip benimsenmesi amacıyla, tez içerisinde yer alan aşamalarda etütlerden önce çok tekrarlı egzersizlere de yer verilmiştir. Egzersizler, parmakların ısındırılması ve sağ elin yaya hakimiyetine yönelik çalışmalar yapılması amacıyla yazılmış ve seçenekleriyle zenginleştirilmiştir. Gerek egzersizlerde, gerekse etütlerde basit ve hafızada kalıcı, rahat ezberlenebilen ezgilerle başlayan süreçte, giderek karmaşık ve zorlayıcı ezgiler yer almıştır. Temel müzik kuramı bilgilerinin, eğitim kurumlarındaki müzik derslerinden öğrenilmiş olduğu düşünülerek, hatırlatma amacıyla etütlerde yeri geldikçe bu bilgilere kavram dizininde kısaca değinilmiştir. Ayrıca, öğrenmede kolaylık sağlanabilmesi için görsel anlatımın önemi dikkate alınarak, tez içerisinde çok sayıda tablo, şekil ve şemaya yer verilmiştir.

Başlangıç seviyesinde hazırlanan bu çalışmada, konular kolaydan zora doğru aşamalara ayrılmıştır. Üç aşamadan oluşan tezin her aşamasında belli bir düzeye ulaşmak hedeflenmiştir. Sağ ve sol el teknikleri, öğrencinin rahatça kavrayabileceği şekilde planlanmış, aşamalar içerisinde bazen özel olarak, bazen de birlikte çalıştırılmıştır.

Birinci aşamada, öğrencinin önce üç tel üzerinde sol el kullanılmadan sağ el – yay çalışmaları ile başlaması amaçlanmıştır. Yaya hakimiyet ve tellerden temiz, güzel ve iyi ton çıkarma becerileri kazanılmaya başladıkça, sol elin kullanımına; parmaklara ve el pozisyonlarının en temel uygulamalarına yer verilmiştir. Bu uygulamada sesler önce değiştirme işaretleri olmaksızın doğal durumlarıyla kullanılmıştır. Pozisyonlarla çalışmalar, ritmik ve belli bir dizi içinde alıştırmalar ile teknik egzersizler arttırıldıktan sonra, egzersizlerin çeşitli şekillerde uyarlanmalarıyla etütler yer almıştır. Egzersiz ve etütlerin kolaydan zora, yeni konuların bir öncekilere eklenmesiyle giderek genişleyen bir yapı oluşturmaları hedeflenmiştir.

İkinci aşama, birinci aşamadaki konuların devamlılığını sağlamak amacıyla parmak pozisyonlarında çalışmaların arttırıldığı ve bilgilerin pekiştirildiği bir ara aşama niteliğindedir. Bağlı çalış (legato) tekniğine ek olarak kolay ve melodik çalışmalara yer verilmesi amacıyla, Rast makamında dizi çalışmaları ile, üçüncü aşamaya bir ön hazırlık yapılmıştır. Birinci aşamada ve ikinci aşamanın ilk yarısında Rast makamından önce, arıza almamış doğal perdelerin yer aldığı Arel – Ezgi – Uzdilek sistemine göre Basit Çargâh makamında çalışmalar yapılmıştır. İkinci aşamanın son yarısında ise, Bolahenk akortta kemençenin ses sahasındaki pest ve orta bölgelerin çalınabilecek en rahat bölgeler olması sebebiyle, Rast makamında dizi çalışmalarına öncelik verilmiştir.

Üçüncü aşamada, makamları oluşturan temel dörtlü ve beşliler, bu dörtlü ve beşliler ile ilgili makam dizileri, değişken aralıklar ve transpoze çalışmaları, algılayabilmede ve teknik ilerlemede kolaylık ve zorluk derecelerine göre sıralanmıştır. Üçüncü aşamada bulunan tüm makamsal etütlerin yanı sıra; sağ el tekniğinde uygulanan kesik çalma (staccato), senkop yapısı ve vurgulu çalma, sol el tekniğinde ise, tavır özelliklerinin başlangıcı sayılabilecek dalgalı çalma (vibrato) ve kaydırarak çalma (glissando) konuları ele alınmıştır.

Üç aşamadan oluşan bu çalışma ile başlangıç düzeyinin sonuna gelmiş bir öğrenci, öğrenilen tüm bilgi ve becerileriyle temel makamlarda bestelenmiş eserleri Bolahenk akortta çalabilecek düzeye ulaşmış olacaktır. Böylece bu çalışma, dördüncü aşama ile başlayacak olan gelişim sürecine temel oluşturacaktır.

A METHOD RELATING TO CLASSICAL KEMENCHE EDUCATION

SUMMARY

Until today, learning to play instruments in the Turkish maqam music, the method of mashque, which means education based on memory through numerous repetitions, rather than notes has been used as a tradition both by performers and educators. The memorizing technique based on numerous repetitions in musical instrument playing education, maintains its indispensable position in today's modern education. Contrary to the master-apprentice relationship adopted in the mashque method, in today's instructor-student relationships, there is a tendency towards the understanding that harbors more conscious work and the understanding to cover more in a shorter time by making a better use of time. Therefore, in today's modern education, along with the mashque method, required written resources should also be made use of.

The methods that cover a major part of written resources are the same methods that are used for solving the problems experienced in playing techniques. Methods are whole sets of actions to be implemented throughout the processes enumerated within a plan. Today, as in all instruments, there is a problem arising from lack of method in classical kemenche education. The number of various work undertaken by researchers and musicians to generate sufficient number of methods required to solve this problem increases day by day. The thesis work titled "A Method Relating to Classical Kemenche Education" has been prepared in line with this aim.

This work proposes practice methods based on modern and scientific proof, along with instrumentation information relating to classical kemenche. Accordingly, for someone who has started to learn playing kemenche, this thesis contains details regarding posture, instrument handling and use of the body, as the primary information to be taken into consideration, as well as proposed solutions for prevention of future problems. Furthermore, the thesis emphasizes the importance of the fact that a thorough and correct mental preparation before playing the instrument would have a positive effect on learning.

For the purpose of reinforcing the knowledge of each subject through repetitions all through these instructions, repetitive exercises have been emphasized, rather than studies, in different phases contained in this thesis. The exercises have been written and enriched with different alternatives to warm up fingers and help the right hand to gain control of the bow. In both the exercises and studies, throughout the process simple melodies that can be easily remembered and memorized gradually become more complex and harder. Based on the assumption that the knowledge pertaining to basic musical theory has been taught in the music lessons in institutions providing music education, such knowledge has been referred to in the form of footnotes, when the occasion arises. Furthermore, taking into consideration the importance of visual depiction to facilitate learning, the thesis contains numerous charts, pictures and diagrams.

In this work that addresses the beginner level, the subjects are categorized in phases from easy to difficult. In each phase of the thesis, which constitutes of three phases, a certain level is aimed. The techniques of the right and left hands are planned in a manner that would facilitate student understanding; and the students were made to practice within the phases either in the form of private lessons or group lessons.

In the first phase it has been aimed that the student would first work on the three strings, without using the left hand, with right hand – bow practices. When the student gains control of the bow and starts to get beautiful tones out of the instrument, we move on to the use of the left hand and basic exercises of the fingers and positions of the hand. Throughout this phase the sounds are used in their natural positions, without the changing signs. After the frequency of working with positions, rhythmic and serial exercises and technical exercises is increased, the thesis offers practices using variations. It has been aimed that the exercises and studies will progress from easy to difficult, by adding new subjects to the already studied ones, resulting in an expanding structure.

The second phase is a phase in which finger exercises are increased to ensure the continuance of the subjects in the first phase and the subjects learnt are reinforced. At the same time, it contains a preparatory work with serial exercises in the Rast maqam to give way to melodic work recognized in the legato technique.

In the third phase, basic quartets and quintets that constitute maqams, the maqam series related to these quartets and quintets, variable intervals and transpozed works have been arranged based on their easiness and difficulty in perception and technical advancement. Apart from the maqam studies, the staccato technique used in the right hand technique and accented playing with senkop structure, as well as vibrato and glissando playing that can be regarded as the beginning of the style characteristics in the left hand technique have been handled in the third phase.

Through this work consisting of three phases, a student who has reached the end of the beginner level would be able to play the pieces composed in basic maqams in Bolahenk chord using all the knowledge and skills acquired in this technique and shall have reached a level that would constitute the basis for the development process to pass on to the fourth phase.

1. GİRİŞ

Eğitim, çağdaş toplumlarda kişilerin davranışlarına yön verilerek yeni davranışlar kazandırma süreci olarak tanımlanabilir. Dünyamızın tek değişmez kuralı, süreç içinde her şeyin değişken olmasıdır. Yirminci yüzyıl içindeki gelişme hızı, tarihin başlangıcından on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar olan gelişmelerin bütününe eş değer olarak görülmektedir. Bu durum, yirmi birinci yüzyılın değişim sürecinin daha da hızlı olacağını ortaya koymaktadır. Eğitim sistemlerinin de bu ilkeye göre değişkenliği kaçınılmazdır. Buna göre yeni kuşakların toplum yaşamındaki yerlerini alabilmeleri için gerekli sanatsal bilgileri, becerileri, anlayışları edinmelerine ve kişiliklerini geliştirmelerine ancak sistematik yöntemlerle hız kazandırılabilir.

Türk makam müziği eğitiminde öğretim ve aktarım günümüze kadar meşk usulü ile sağlanmıştır. Arapça bir terim olan meşk, ismini hat sanatından almıştır. Hat öğrencilerinin hocaları tarafından yazılan belirli yazıları en iyi derecede yazıncaya ve ustalaşıncaya kadar tekrar etmeleri ile meşk sağlanırdı. Müzik eğitiminde meşk ise, notasız ve hafızaya dayalı bir eğitim yöntemiydi. Meşkte öğrencinin hocasını taklit etmesi ile belli bir eser repertuarının tekrara ve ezbere dayalı olarak öğrenilmesi söz konusuydu. Ustasının beğenisini kazanıncaya kadar öğrencinin eserleri hafızasına almak için, tekrar yoluyla çalması veya usul vurarak söylemesi gerekmekteydi. Bu şekilde devam eden ses ve çalgı öğretimlerindeki meşk geleneğinde zaman içerisinde çeşitli icra üslupları şekillenmiştir.

Sözlü eser meşkinde, sözlerin çoğunun Divan edebiyatına ait olduğu aruz vezni kalıplarının usullerdeki ritmik kalıplarla oluşturduğu ilişkiden dolayı, eserler usulleri vurularak söylenmekteydi. Bu şekilde yapılan çalışmalarda melodileri ezberlemede kolaylık sağlanılıyordu. Ancak çalgı meşki sözlü meşkten çok daha zordu ve uzun bir süreçte gerçekleşmekteydi. Bunun sebebi, öncelikle çalgının yapısından kaynaklanan güçlüklerin üstesinden gelinmesi zorunluluğu idi. Çalgı öğreniminde dönemin repertuar açısından önem taşıyan saz eserleri meşk edilirdi. Öğrenci henüz teknik sorunların üstesinden gelemeden, ciddi bir repertuarın meşkine geçilirdi. Çalgıda tekniğe dayalı eğitimin olmamasından dolayı belli bir süreçte hedeflenen oranda repertuara ulaşılamadığında ise, bu sonuçtan genellikle öğretici

sorumlu tutulurdu. Oysa ki ana sorun, öğretici tarafından çalgı öğreniminde teknik çalışmalara yeteri kadar yer verilmemesinden kaynaklanmakta idi. Behar (1993a), Behar (1998b)

Ali Salâhi Bey'in 1910 yılında yayınladığı Türk makam müziğindeki ilk çalgı metodunun adı "Hocasız Ud Öğrenmek Usûlü"dür. Daha sonra yazılan birçok çalgı metodu arasından 1974 yılında yayınlanan keman metodunun önsözünde Kemânî Mustafa Bey ise;

> "... her fenni (sanatı) bir metotla muallimsiz meşk etmek imkânı yoktur. Hocasız falan veya filan saz talimi şarlatanlığına ve propogandalara ehemmiyet verilmemesi, şâyân-ı tavsiyedir." (Behar, 1993)

diyerek yalnızca metotla çalgı eğitimi yapılamayacağını, metot olsa da eğitimde muhakkak bir öğreticinin bulunması gerektiğini belirtmiştir. Yukarıda örneklenen bu ifadeler, Türk makam müziğinde meşkin vazgeçilmesinin olanaksız olduğunu ortaya koymaktadır. Bundan dolayı usta – çırak ilişkisinin yanı sıra, öğretici rehberliğinde öğrenciye aktarılacak bilgileri içeren sistematik metotlara da gereksinim vardır.

Günümüzün üniversiteler bünyesindeki konservatuarlarda ve çeşitli müzik eğitim kurumlarında bulunan Türk makam müziği çalgı eğitimlerinde, diğer sanat dallarında olduğu gibi geleneksel eğitim yöntemi devamlılığını sürdürmektedir. Aynı zamanda eğitimciler tarafından yazılmış, bazıları basılmamış olsa da çeşitli çalgı metotları, günümüz eğitim sistemlerinde uygulanmaktadır. Hızlı değişim içinde bulunan dünyanın ve ülkemizin eğitim sürecine uyum sağlanması ve öğrenmede zaman kazanılması için notasız eğitim ile notalı eğitimin birlikte uygulanmasında yarar vardır. Türk makam müziği eğitim kurumlarının ve buralardan yetişen sanatçıların artmasıyla kemençe, popüler bir enstrüman haline gelmiştir. Bu sebepten ilgi toplamaya ve yaygınlaşmaya başlayan üç telli klasik kemençe için de, basılı bir eğitim metodu gereksinimi söz konusudur.

"Üç Telli Klâsik Kemençe Eğitimine İlişkin Bir Yöntem" isimli Sanatta Yeterlik tez çalışması, icrada geleneksel üslûbun devamlılığı ve geleceğe yönelik gelişimi sağlayabilmek amacıyla, kemençe eğitiminde metodik çalışma bütünü içinde özellikle teknik problemlerin giderilmesine yönelik yardımcı bir kaynak niteliğinde kullanılmak üzere hazırlanmıştır. Oluşturulan bu metodik yöntem ile öğrencinin teknik problemleri kısa sürede aşması planlanmıştır. Teknik yöntemlerle eğitimin yanı sıra, öğreticinin çalgıya ait tavır özelliklerini ve geleneksel üslubu aktarması da devam ederek, öğrencinin kısa zamanda gelişmesinde etkili olunacaktır. Metodun yararlı olmasını sağlamak amacıyla çalışmanın tamamında

bütünden detaya (tümdengelim), sistemi kurgularken detaydan bütüne (tümevarım) verileri genellenilerek bilimsel yöntemin tümdengelim ve tümevarım olan iki adımının birlikte kullanılması amaçlanmıştır.

Önemli bir eksikliği giderebilmek amacıyla hazırlanan bu yöntem geliştirilirken, Batı müziği ve Türk makam müziği çalgıları için yazılmış metotlar incelenmiştir. İncelenen metotların günümüz eğitim sisteminde geçerliliğini sürdürmekte olmalarına özen gösterilmiştir. Yabancı kaynaklı metotlar arasında yaylı çalgılar için hazırlanan metotlardan ve özellikle keman metotlarından; icrada teknik zorlukların giderilmesine yönelik etütler oluşturulması bakımından yararlanılmıştır. Etütlerin yanı sıra, bu metotlarda uygulanan kolaydan zora çok tekrarlı çalışma yöntemleri örnek alınıştır. Son yıllarda sayıları giderek artan Türk müziği çalgı metotları da, makam müziğini ve geleneksel tavır özelliklerini ele alış biçimleri açısından bu çalışmada önemli bir yol gösterici olmuştur. Tezin yazılması sırasında denek olarak üç telli klâsik kemençe öğrenmeyi kabul eden yaklaşık yirmi kişi ile birbirinden farklı eğitim – öğretim deneyimleri yaşanmıştır. Tez içerisinde, yaşanılan deneyimlerde uygulanan yöntemler arasından, en kısa sürede öğrenmede ve beceride gelişimin sağlanmasına yarayanlarına yer verilmiştir.

Üç telli klâsik kemençe eğitiminin başlangıç, gelişme ve ileri düzeyde olmak üzere üç etapta yapılması gerektiği saptanmıştır. Kemençe eğitimleri ağırlıklı olarak konservatuarlarda uygulanmaktadır. Bu okulların ilk öğretimlerinin altıncı sınıflarından, lise ya da üniversite (Hazırlık + Lisans olmak üzere beş sene = on yarıyıl) dönemlerinin başından saz öğrenimine başlatıldığı göz önünde tutularak, başlangıç düzeyinde üç, gelişme düzeyinde beş, ileri düzeyde ise iki yarıyıllık planlamalar tasarlanmıştır. Üç telli klâsik kemençede ilk bilgilerden temel makam yapılarına kadar olan süreci kapsayan ve başlangıç düzeyi için hazırlanan bu çalışma aşamalara ayrılarak, seviyenin kademeli olarak yükseltilmesi amaçlanmıştır. Her aşamanın yaklaşık bir yarıyıla (14 / 15 hafta) denk gelmesi ve üç aşamalı bir eğitim yöntemi oluşturulması düşünülmüştür.

Tez içinde yer alan çalışmalar, 20. yüzyıl başlarında Rauf Yekta Bey tarafından oluşturulan ve daha sonra Arel – Ezgi - Uzdilek tarafından geliştirilen Türk makam müziğindeki 24'lü ses sistemine göre ele alınmıştır. Teorik bilgiler, bilgilerin becerilere dönüştürülmesine yönelik alıştırmalar ve teknik zorlukların aşılmasına yardımcı nitelikte etütler içeren aşamaların, kendi içlerinde bir bütün oluşturmaları hedeflenmiştir.

Kemençe öğrenmeye başlamadan önce kemençenin yapısına yönelik bilgilerin yanı sıra, öğrenciye yararlı olacak çeşitli çalışma yöntemlerinin de bilinmesi gereğinden yola çıkılarak, kemençe ile ilgili temel bilgiler başlığı altında bu bilgilerin birinci aşama öncesinde bu bilgilerin yer alması amaçlanmıştır.

Üç aşamadan oluşan ve başlangıç seviyesinde eğitimi hedefleyen tezin her aşamasının giriş bölümünde, sağ ve sol el tekniği olarak ele alınacak ve bölüm içindeki konuları özetleyecek tabloların yer alması düşünülmüştür.

Birinci aşamada sağ el tekniğine öncelik verilerek birlik, ikilik, dörtlük ve noktalı ikilik nota değerleri üzerinde yay hareketlerinde hakimiyetin sağlanması amaçlanmıştır. Daha sonra tellerde I. pozisyonların çalıştırılmasıyla sol el tekniğinin ele alınması planlanmıştır.

İkinci aşamada, sağ ve sol el tekniklerine ait çalışmaların bir arada yer alması düşünülmüştür. Tüm tellerde II. Pozisyonun öğrenilmesi, bağsız çalmaya (detache) ek olarak bağlı çalma (legato) çalışmalarının yapılması, sekizlik değerlerde yay kullanımları, perde hizalarına göre atlamalı çalışmalar, gam çalışmaları ve pozisyon değişimleri, Rast dizisi ve Rast etüt eserlerin çalışılması ile birinci aşamadaki bilgilerin devamı ve pekiştirilmesi amaçlanmıştır.

Üçüncü aşamada ise, Türk makam müziği değiştirme işaretlerinin üç telli klâsik kemençedeki yerleri ile başlanılarak, temel 4'lü ve 5'lilere ve bu dörtlü ve beşlilerden oluşan dizilere, temel 4'lü ve 5'lilerle ilgili etütlere, aynı zamanda 4'lü ve 5'lilerden oluşan etütlerin başlangıç düzeyinde uygulanabilecek iki perde üzerine transpozelerine yer verilmesi planlanmıştır. Tüm tellerde III. Pozisyon, onaltılık ve noktalı sekizlik değerlerde yay kullanımlarının yanı sıra, senkop, staccato, vibrato ve glissando konularının da bu aşamadaki etütler içerisinde değerlendirilmesi hedeflenmiştir. Üçüncü aşamanın sonunda ise, temel makam dizilerini kapsayan etütlerin bestelenmesine, Bolâhenk akordun yanı sıra icrada güç olmayacak perdeler üzerinde yazılan transpoze etütlere yer verilmesi planlanmıştır.

Tüm bu çalışmaların sonucunda varılacak düzeye göre kazanılan bilgi ve beceriler tespit edilerek, gelişme sürecinin ilk basamağını oluşturacak dördüncü aşama için öneri niteliğinde bir planın da Ekler'de sunulması kararlaştırılmıştır. Aynı zamanda görsel ve işitsel malzemelerle öğrenmede ve algılamada kolaylık sağlanabilmesi için aşamalar içerisinde bulunan her yeni konuya ait bir örnek etüt, tezin EK'ler bölümünde yer alan görüntülü DVD kayıt formatında seslendirilmiştir.

2. ÜÇ TELLİ KLÂSİK KEMENÇE İLE İLGİLİ TEMEL BİLGİLER

2.1. Kemençenin Yapısı

Kemençe, 40 – 41 cm. boyunda, 14 – 15 cm. genişliğinde, yarım armudu andıran gövdesi, burguluğu ve sapı tek bir ağaç parçası yontularak ve oyularak yapılan, Türk müziği çalgıları içerisinde diğerlerine oranla küçük bir yaylı çalgıdır.

2.1.1. Tekne (Gövde, Sırt) :

Armudi biçimindeki gövdesi ceviz, karaağaç, dut, kelebek, dikenli ardıç, gül, maun, erik veya pelesenk ağaçlarından oyularak elde edilir. Gövde, kısa bir sapla sona erer.

2.1.2. Göğüs Tahtası (Kapak) :

Yağsız selvi ağacından elde edilen göğüs tahtası, gövdeyi kapatan bir kapak görevini görür. Gövdesi cilalı olmasına rağmen, göğsü (kapağı) cilalanmaz. Kapağın kuyruğa yakın kısmında 4 cm. boyunda, 3 cm. eninde ve aralarında 25 mm. uzaklıkta düz yüzleri sırtları birbirine dönük D şeklinde iki delik açılmıştır.

2.1.3. Eşik :

Eşik, kemençenin tutuş pozisyonuna göre göğüs deliklerinin üst kısmında bulunur. Eşik, bir ucu can direğine, öteki ucu göğüs tahtasına basacak biçimde iki boşluğun arasına yerleştirilir. Kuyruktaki takozdan çıkan teller, eşiğin üzerinden geçerek saptaki burgulara ulaşır.

2.1.4. Can Direği:

Can direği ladin ağacından yapılan 5 – 6 mm. çap ve 3 – 5 cm. yükseklikte bir parçadır. Eşiğin sağ ayağı kemençenin göğsüne, sol ayağı ise can direğine basar. Sol ayak, sağ ayaktan 3 – 4 mm. daha uzun olup, göğüs tahtasına değmemek üzere

can direğine basarak, tellerin titreşimini tekneye iletir. Neva telinin bulunduğu tarafta, eşik ile sırt (tekne) arasına yerleştirilir.

2.1.5. Sırt Oluğu :

Sırt oluğu, kemençenin sırtında burgulara yakın yerden başlayıp, kuyruk takozuna yakın bölgede sivrilerek biter. Tını elde edilmesi açısından kemençenin göğüsten sonraki en önemli yeridir.

2.1.6. Kuyruk Takozu :

Kuyruk takozu, gövdenin alt ucundaki özel çıkıntıdır. Tellerin her biri kuyruk takozuna bağlanarak sabitlenir.

2.1.7. Burgular :

Kemençenin akort edilmesi için gerekli parçalardır. Kuyruk takozuna bağlı tellerin diğer uçları da burgulara bağlanır. Burgular döndürülerek tellerin gerilmesi, dolayısıyla kemençenin akort edilmesi sağlanır.

Genellikle zerdali, badem, şimşir veya akgürgen ağaçlarından yapılırlar. 14 – 15 cm. boyunda olan bu burgular, diğer Türk çalgılarının burgularına oranla daha uzundur. Burguların uzun kısımları arkada olup, icra sırasında sazendenin göğsüne yaslanarak, dayandıkları yerde bir üçgenin köşelerini oluştururlar. (Bkz. Şekil 2.3)

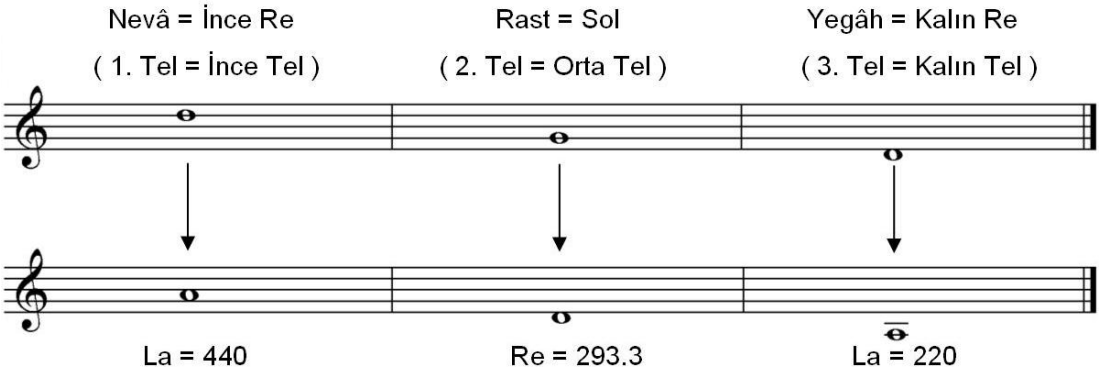
2.1.8. Teller :

Kemençenin bütün telleri bağırsaktır. Yalnız Yegâh (kalın) telinin üzerinde gümüş sargı bulunur. Günümüzde sentetik raket telleri, alüminyum sargılı bağırsak veya suni ipek teller veya krom sargılı çelik keman telleri kullanan sazendeler de vardır. (Karakaya, 2005)

Rast telinin (orta tel) uzunluğu yaklaşık 29,2 cm. – 29,5 cm. olup, Neva ve Yegâh tellerinin (diğer teller) uzunlukları, 25,5 cm – 26 cm. kadardır. Tellerin klavyeden yüksekliği 7 mm. – 10 mm.dir.

2.1.9. Kemençenin Akordu :

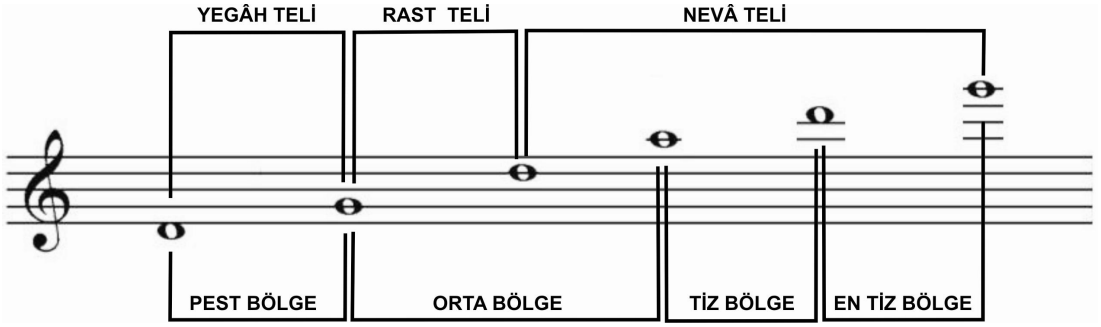
Kemençede, Türk makam müziği akortları arasından Bolahenk akort kullanılmaktadır. Şekil : 2.1'de 1.Porte; Türk Müziği Arel – Ezgi – Uzdilek Ses Sistemi Bolahenk akort yazılımına göre tellerin yerlerini, 2.Porte; Batı dizek notasına göre tellerin yerlerini göstermektedir.



Şekil 2. 1 : Kemençenin akordu.

2.1.10. Kemençenin Ses Sahası :

Üç telli kemençe, 2,5 oktavlık bir ses sahasına sahiptir.

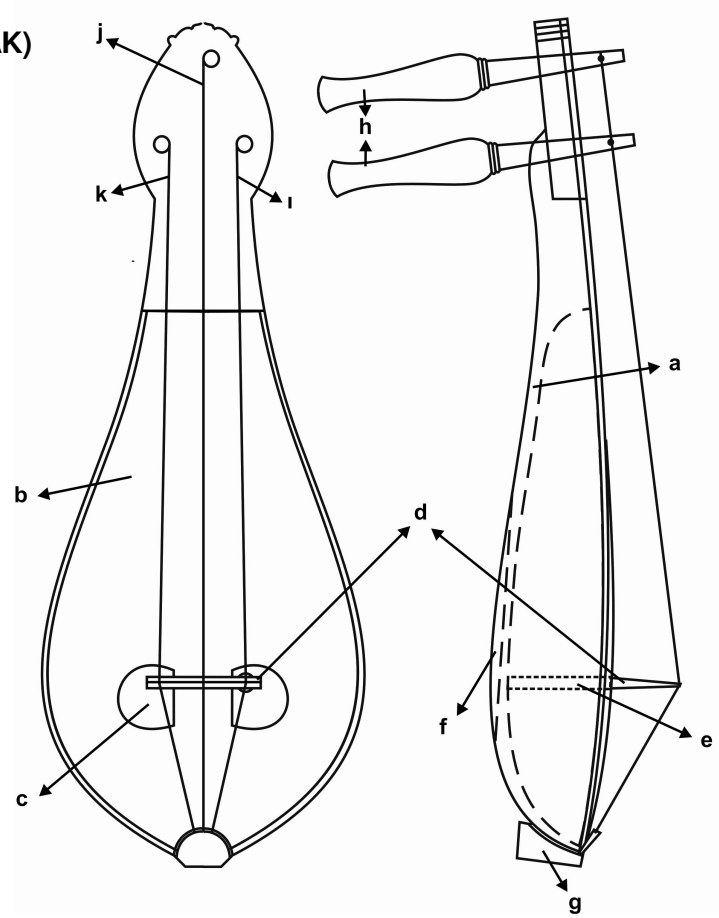


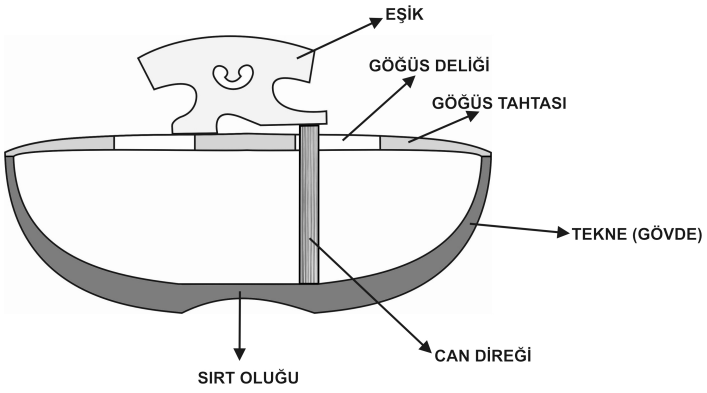
Şekil 2. 2 : Bolahenk akort yazılımına göre kemençenin ses sahası.

Şekil 2.2'ye göre pest ve orta bölge (Yegâh – Muhayyer arası) icra açısından en rahat bölgedir. Tını bakımından pest bölge mat, orta bölge yarı mat, tiz bölge parlak ve en tiz bölge parlak / yarı parlak özelliklere sahiptir. Sesler tizleştikçe kuvvet artar, pestleştikçe azalır. Bu sebeple kemençenin pest bölgesinde çok kuvvetli, tiz bölgelerinde de çok hafif icra gerçekleştirilmesi zordur. En tiz bölgedeki seslerin tiz bölgeye oranla elde edilmesi daha zordur. Bu sebeple bu bölgede uzun ezgiler yapılamaz, aksi takdirde sesler netliğini ve kalitesini kaybetmeye başlar. Orta ve tiz

bölgelerde temel parmak pozisyonları ile çalındığında (bkz. Şekil 2.11, 2.12, 2.13) seslerden en belirgin ve estetik sonuç alınır.

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





Şekil 2. 3 : Kemençenin eninden, boyundan kesit ve önden görünüş. Karakaya (2005), Açın (2001)

2.2. Yay

Yay, ortalama 60 cm. uzunluğunda, esnemeye dayanıklı, yılan, abanoz ve benzeri sert ağaçlardan yapılır. 150 – 200 kadar at kılı bir araya getirilerek yayın her iki ucundan gergin şekilde bağlanır. (Yayın kullanımı için Bkz. Sağ Elin kullanımı.) Kemençe yapımında kullanılan birbirinden farklı her malzeme sesin değişmesinde önemli faktör olabildiği gibi, yay yapımında kullanılan malzemeler de aynı şekilde sese etki etmektedirler. Bu gerçekten yola çıkarak bir kemençe icracısının zaman içerisinde değişik tınılar elde edebileceği kemençe arayışına girmesi kadar, yay arayışına girmesi de kaçınılmazdır.

Benzer durumun keman arşesi için de geçerli olduğunu "Musiki Terbiyesi" adlı kitabında A. Lavignác şu şekilde ifade etmiştir:

> "(İcracı,) Kemanı her türlü müşkilatı yendikten sonra hatasız, doğru, temiz ve zengin ses çıkarabildiği bir zamana gelse bile, yine arşenin bitmez tükenmez değişikliklerini ve bu değişiklikler için alınacak sayısız tedbirleri öğrenecek, bunların yenilerini arayıp tatbikata koyacaktır. Şarkı söyleyen için nefes almak ve sedasını değiştirmek ne ise, kemancı için de aynı şey demek olan bu arşe etüdü onun artistik memnuniyetini tatmin etmek için kurumaz bir memba olacaktır." (Lavignac, 1939)

Yayda sese zarar verecek oranda zamanla biriken fazla reçine ve artıkların temizlenebilmesi için, belirli zamanlarda yaya bakım yapılması gerekmektedir. Kılları uç tarafından açıldıktan sonra, reçinelerinden arındırılması için yıkanması, kurutulması, sık dişli bir tarakla taranarak tekrar gerilmesi ve çözülmeyecek biçimde dikkatlice bağlanması gerekmektedir. Bu uygulamalar genellikle luthiyeler tarafından yapılmaktadır.

Yaya geçici bakım icracı tarafından da yapılabilir; kıllar uç tarafından açılmadan, alkollü bir pamuk ile teller iyice silinip kurutulduktan sonra bol miktarda reçinelenmelidir. Mevsim değişikliklerinde hemen hemen bollaşmaya elverişli olan yaya ısı yaklaştırılarak müdahale edilebilir. Isıtılarak gerginleştirme yetersiz kaldığında, yayın luthiye tarafından tekrar gerilmesi gerekmektedir.

2.3. Çalışma Yöntemleri

Öğrenme, hem zekanın, hem güdülenmenin, hem de transferin bir ürünüdür. (Ertok, 1994) Öğrenmenin sağlanabilmesi için güçlü bir istek, dikkat, kendine güven ve bilinç gereklidir. Sanatı bir meslek yapma arzusunda olan kişi, yeteneklerini ve becerilerini olanaklar çerçevesinde öncelikli olarak kullanmak zorundadır. Beceri kazanımında oluşabilecek hatalı alışkanlıkların önlenebilmesi için, çalışmaların sağlıklı, sürekli ve verimli olması gerekmektedir.

Çalışmaya başlamadan önce motivasyonun ve konsantrasyonun, çalışma sırasında da bedendeki dengenin ve fiziksel kondisyonun sağlanması yararlı olacaktır.Tüm yaylı çalgılarda olduğu gibi kemençe öğrenimine başlangıçta da, duruş, tutuş, pozisyon, parmakların durumu ve kullanımı en önem verilmesi gereken konulardandır. Vücudun kemik ve kas yapılarının tanınması ve doğru kullanışlarının sağlanabilmesi için enstrüman icracılarının kendilerine gerektiği kadar anatomi bilmeleri tüm çalışmaların başında yer almaktadır.

2.3.1. Motivasyon, Konsantrasyon ve Bellek

Kemençe icracısının, çalışmalar veya icralardan önce belli bir zihinsel hazırlık yaşaması, doğru öğrenmenin sağlanabilmesi açısından oldukça yararlıdır. Zihinsel hazırlık, eğitimci tarafından ilk derslerden itibaren göz ardı edilmemeli ve bu sürecin öğrenci tarafından yaşanması sağlanmalıdır.

2.3.1.1. Motivasyon:

Motivasyon, bireyin bir şeyi yapacağına kendisini inandırmasıdır. Aynı zamanda zihnin kendi kurallarına uygun biçimde güçlendirilmesi demek olan motivasyon, yapılması gereken hareketin ne olduğu, neden yapılması gerektiği ve nasıl yapılacağı konularına moral olarak hazırlanmayı sağlar. (Turan, 2003)

2.3.1.2. Konsantrasyon:

Zamanla arttırılabilme özelliğine sahip olan konsantrasyon, bir noktaya odaklanma demektir. Öğrenmenin ve başarılı icranın gerçekleşebilmesi için gerekli unsurlardan biridir. Çalgı öğreniminde konsantrasyon daha geç olur, çünkü öğrenci başlangıçta seslere alışkın değildir. (Turan, 2003)

Seba Baştuğ Şen'in "Piyano Tekniğinin Biyomekanik Temeli" isimli kitabının önsözünde Hüseyin Sermet; konsantrasyon eksikliği ile yapılan herhangi bir işin sonucunda bu eksikliğin kendini göstereceğini, bu sonucun hiç kimsenin hoşuna gitmeyeceğini, böyle bir sonuca en tahammülsüz olanların sanatçılar olduğunu ve bu duruma düşmemek için de konsantrasyonun elde edilmesi gerekliliğinden söz etmektedir. (Şen, 1999)

Çalışmalar sırasında mevcut enerjinin en ekonomik biçimde kullanılması, kasların kasılarak bedenin yorulmaması açısından önemlidir. Vücutta yorgunluk olduğunda dikkat dağılacak ve yapılan çalışma yararlı olamayacaktır. Dikkatin dağılmaması için öğrencinin yapısına bağlı olarak, periyodik dinlenme sürelerine yer verilmelidir. Her insanın bir konsantre olma süresi vardır. Sürekli enstrüman çalışırken dikkat bir süre sonra dağılır. Dikkat yargısı olmazsa, parmaklar otomatik işler ama hiçbir faydası olmaz. (Turan, 2003)

2.3.1.3. Bellek:

Notaya bakarak çalışılırken tekrarlar sonucu hafızaya alınan etütler ve eserler, ezberlenmiş olarak bellekten de çalışılmalıdır. Bu sırada öğrenci çalgıya bakmadan hem çıkan sesleri, hem de vücudunu ve hareketlerini dinleme ve gözlemleme fırsatı bulacaktır. Çalma sırasında ezberleyen öğrenci, kendi yapmak istediklerini daha kolay yapar. Vücudun dili ezberde daha çok ortaya çıkar ve daha etkileyicidir. (Turan, 2003) Ezberlenen etütlerin çeşitli durumlarda; örneğin loş ışıkta veya ayna karşısında çalışılması yararlı olabilmektedir.

2.3.2. Fizyolojiye Göre Oturuş Biçimleri

"Bedensel Farkındalığın Yolu" isimli kitabında, oturuş konusunu Moshé Feldenkraise şu şekilde tanımlamıştır ;

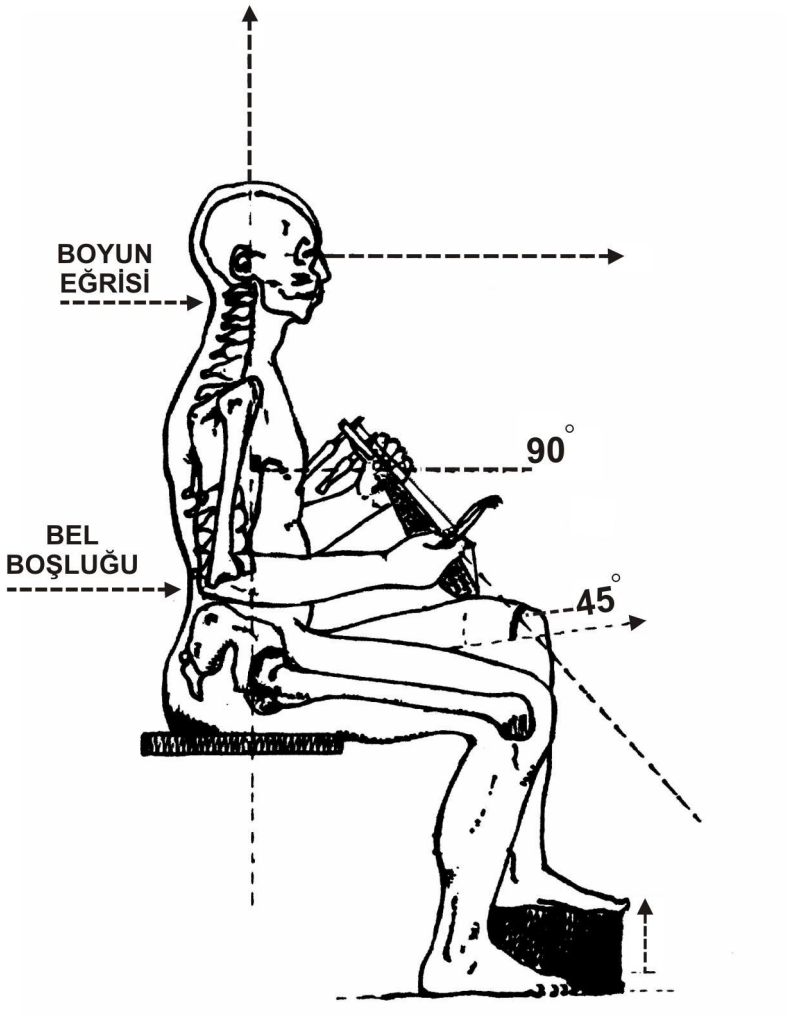
> "Oturuş tarzımız erken yaşlarda öğrenilmiş olup, kalıtımla beraberimizde getirmeyip, doğum yerinin koşulları ve rastlantı tarafından belirlenmiş alışkanlıklarımızdandır." (Feldenkrais, 2000)

Bu tanıma göre bedensel alışkanlıkların sonradan değiştirilebilmesi, bilgilerin eskiliği ve yer etmişliği bakımından çok zor görülmektedir. Bunun sebebi, bedenin her noktasının aynı derecede algılanamayıp, en fazla hissedilen uzuvların gündelik hayatta en çok kullanılanlar olduğudur. Böylece bedenin çalgıya uyumunun en

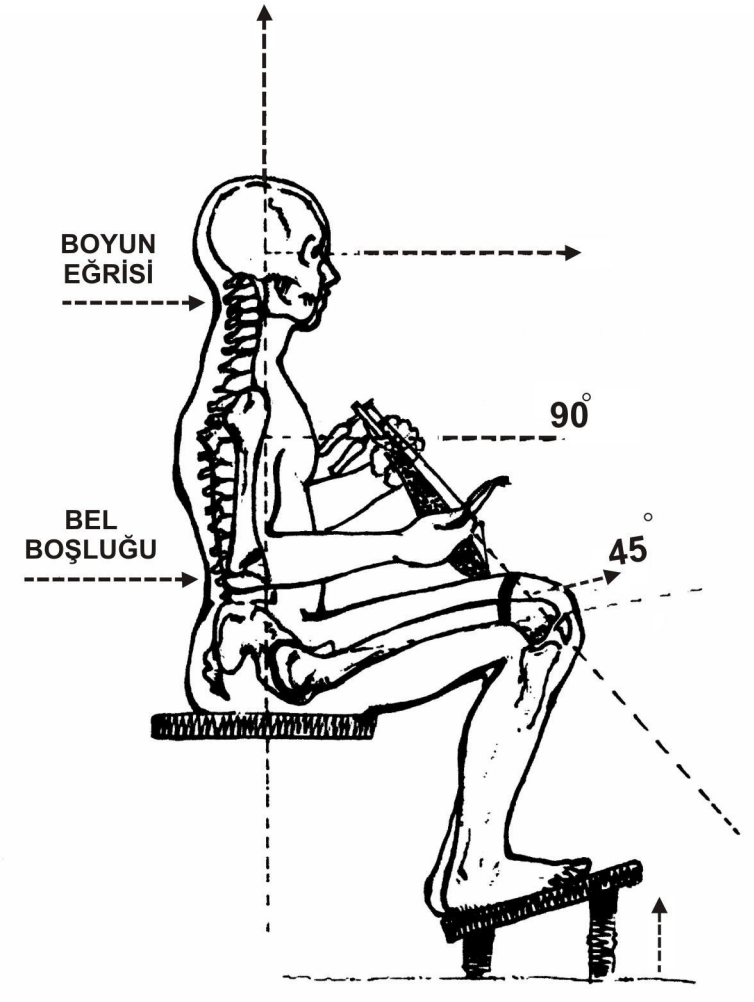
doğru biçimde sağlanabilmesi için çalgı öğrenimine küçük yaşlarda başlamanın gerekliliği anlaşılmaktadır.

Her ne kadar pek çok tanımda doğru duruş, dik oturmak ile eşdeğer tutuluyorsa da, aslında "kendini dik tutmak" demek olmadığı araştırmacılarca kanıtlanmıştır. Doğru oturuşun sağlanabilmesi için vücudun ağırlık merkezinin ve buna bağlı olarak dengede oturuşun birey tarafından algılanması gerekmektedir. Vücudun tam ortasından geçen omurga, ağırlık merkezini oluşturan ve dengede durmayı sağlayan en önemli yapıdır. Bunun yanı sıra otururken, bacaklara ve ayaklara eşit miktarda ağırlık verilmesi, ağırlık merkezinin bedenin alt kısmında veya basenlerde oluşması sağlanır.

Bel boşluğunun ve boyun eğrisinin korunabileceği şekilde sandalyenin uç kısmına doğru oturularak, omurga yoluyla vücut ağırlığının bedenin alt kısmına, basenlere, bacaklara ve ayaklara eşit oranda dağılması sonucu dengede oturuş sağlanacaktır.



Şekil 2. 4 : Dengede oturuşta kemençeyi sol dizde tutuş.



Şekil 2. 5 : Dengede oturuşta kemençeyi iki diz üzerinde tutuş.

Bir enstrüman icracısının kendisine gerektiği kadar anatomi bilmesi tüm bilgilerin başında gelmektedir (Bkz. Şekil 2.4, 2.5).

2.3.3. Kemençenin Tutuluşu ve Kullanımı

Bir çalgının kullanımında fizyolojiye en uygun tutuşun, çalgıyı en rahat tutuş şekli olduğunu savunan Prof. Ayhan Turan'ın "Fizyolojik ve Fiziksel Özellikleriyle Çalgı Eğitimi" isimli Sanatta Yeterlik Programı ders notlarında da belirttiği gibi;

> "Tüm kasların en ekonomik biçimde işlevlerini yürüttüğü ve ağırlık merkezinin denge alanının dışına çıkarılmadığı durumda yapılan tutuştur." (Turan, 2003)

Kemençenin tutuluşu ile ilgili sanatçılar ve araştırmacılar belli tanımlamalar getirmelerine rağmen, icracıların tutuşları incelendiğinde, bazılarının sol dizde, bazılarının ise iki dizleri arasında tuttukları saptanmaktadır. Bu konuda kemençe ile icracı arasındaki bütünleşmenin önemli olduğu da vurgulanmaktadır. Vücut,

uzuvlarını nasıl hareket ettiriyorsa, onu da (çalgıyı da) yalnız iradesiyle, kullandığı vasıtalardan haberi olmaksızın, hatta bunları düşünmeksizin öyle hareket ettirir. (Lavignac, 1939)

Sanatçılar kemençede değişik tutuş pozisyonları kullanmalarına rağmen, genelde tarif edilen tutuş tarzı, "ayrık dizler ve sazı sol diz üzerine alma" şeklindedir. Bin yılı aşkın geçmişe sahip olan bu geleneksel Türk sazı, sol diz üzerine konulup göğse yaslamak suretiyle, sol el yardımıyla sağa sola çevrilerek yay ile çalınır. (Açın, 2001) Bir başka tanıma göre; kemençe sol dize 45 derecelik açı ile yerleştirilir. Burgular göğse yaslanır. Sağ dizin sol dize paralel bir durumda olması gerekir. (Özgen, 2005), (Bkz. Şekil 2.6).



Şekil 2. 6 : Doğru oturuş.

Ancak bazı kadın icracıların farklı fizyolojik yapılarından ötürü bu tanıma uyamadıkları ve genellikle kemençeyi göğüs tahtasına dayayarak, iki diz üzerinde rahat çaldıkları gözlemlenmektedir (Bkz. Şekil 2.7, 2.8).



Şekil 2. 7 : Fahire Fersan (Güntekin, 2005)



Şekil 2. 8 : Hadiye Ötügen. (Güntekin, 2005)

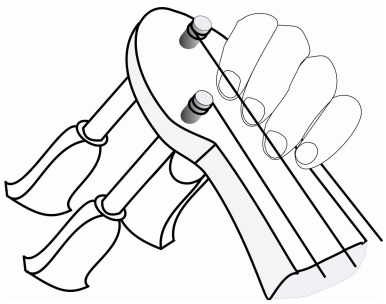
Sol dizde tutuş sırasında telden tele geçişlerde, kullanılan telin göz ile diz kapağı arasındaki doğrultuda olabilmesi için kemençe döndürülmelidir. Neva teli çalınacağı zaman kemençe sağa, Yegâh teli çalınacağı zaman sola döndürülmelidir. İki diz arasında tutuş sırasında telden tele geçişlerde kemençe sol dizde olduğu kadar rahat döndürülemediğinden sağ kolun devreye girmesiyle yayın döndürülmesi mümkün olmaktadır. Ancak bu durumda sağ kol kasları kasılacak, çabuk enerji tüketimi ve yorulma söz konusu olabilecektir. Bir telden diğer tele geçilirken teorik olarak yayın döndürülmeyeceği fakat sazın çevrilerek telin göğse paralel duran yaya dokundurulması gereği esastır. (Özgen, 2005) Günümüzde icracılar ve eğitimciler arasında tartışmaya sebep olan bu konuya, bazı icracılar hem kemençeyi hem de yayı az miktarda döndürerek çözüm üretmişlerdir.

Oturuş, kemençeyi tutuş ve çalma sırasında beden kaslarının kasılmaması gerekmektedir. Aksi takdirde, fiziksel herhangi bir ters hareket yapılmasına neden olunur. Bu nedenle kaslar eser çalınması sırasında gereken süreden daha fazla kasılmamalıdır.

Çalışma veya icra sırasında kısa sürede yorulmaya sebep olan en büyük etken, bütün dikkatin kol ve el kaslarına verilerek, vücudun diğer kısımlarındaki (sırt, boyun, bacaklar vs.) basınç ve acının fark edilememesidir. Bu sebeple, çalışma süreci içerisinde zaman zaman bütün bedenin dinlenmesine dikkat edilmesi, yorulmanın geciktirilmesi için yararlı olacaktır.

2.3.4. Fizyolojiye Göre Sol El Tutuşu ve Kullanımı

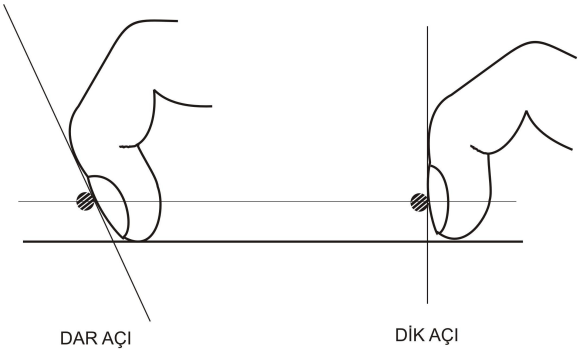
Kemençe sol el ile tutulur ve sol el tırnakları aracılığıyla tele yandan temas edilerek ses çıkarılması sağlanır. Kemençenin arkada kalan ve görünmeyen sol el baş parmağı, işaret parmağı ile aynı hizada bulunur. Ayrıca, sol el baş parmağı çok rahat ve gevşek bir şekilde sazı kavrar. Diğer parmaklar tele yakın ve kapalı dururlar. (Özgen, 2005), (Bkz. Şekil 2.9).



Şekil 2. 9 : Kemençede sol elin duruşu. (Özgen, 2005)

Sol elin kasılmadan, bükülmeden ve sol dirsek vücuttan ayrılmadan doğru tutuşun sağlanabilmesi için, doğal durumda kol aşağıda iken elin duruşu dikkate alınmalıdır. El doğal halinde iken nasıl duruyorsa, dirsek kırılarak kemençe üzerine getirildiğinde de aynı düzlemi ve duruşu korumalıdır.

Baş parmağın gergin ve rahatsız bir kavrayışı, tele dokunan diğer parmakların hareketini önleyeceği gibi, pozisyon değişmeleri için de engel teşkil eder. (Özgen, 2005) Tel üzerinde bulunan dört parmağın ve tırnakların tel ile ilişkileri, iyi tını elde edebilmek açısından önem kazanmaktadır. Şekil 2.10'da görüldüğü gibi, tırnaklar tele temas ettirilirken, parmaklar kıvrılarak dar açı sağlayacak şekilde tutulmalıdır.



Şekil 2. 10 : Tırnakların tele teması.

Tırnaklar bu şekilde tele temas ettirilirken, parmakların tele çok yüksek basınç uygulamamasına dikkat edilmelidir. Aksi takdirde tel esneyerek tınıda değişim ve tizleşme meydana gelecektir. Telde esneme, genellikle gümüş sarma Yegâh telinde görülmektedir.

Parmakların birbirleriyle ilişkileri, kasların kasılmaması açısından en dikkat edilmesi gereken konulardan biridir. Çalarken tele temas eden tırnaklar, çalma görevleri bittikçe telden ayrılırlar. Bu ayrılma, görevi sona eren parmağın telden bir miktar geriye çekilmesiyle gerçekleşmelidir.

Parmaklar değişik pozisyonlarda bulundukça, sol el dirsekten kırılma yoluyla pozisyonlara uyum sağlamalıdır. Dirsekten kırılma yerine bilekten kırılma yapıldığında sol ele zarar verici sakatlıklar meydana gelebilir. Sol el kaslarının kasılmaması için dikkat edilmesi gereken bir konu da, baş parmak ile işaret parmağının paralelliğinin bozulmaması gerekliliğidir. Pozisyon değişimleri sırasında baş parmak arkada, işaret parmağı önde olmak üzere iki parmağın aynı paralel düzlem üzerindeki konumları daima korunmalıdır.

Süratli pasajlarda iyi verim alınabilmesi için kaslardaki ısınmanın sağlanmış olması gerekmektedir. Beyin ile işbirliği, çabuk algılayıp emirlerin sol ele yönlendirilmesi (ele hakimiyet) ve serilik, sol elin kullanımında önem taşımaktadır.

2.3.5. Parmak Pozisyonları:

Pozisyon, parmağın klavye üzerindeki konumudur. Kemençede, sol elin baş parmak hariç diğer dört parmağının klavye üzerinde perdelere göre diziliş biçimleridir. Her pozisyon elin bir duruşunu ifade eder. El parmaklarla bir bütün olarak hareket ettiğinden, kemençe üzerinde yapılan her parmak değişimi, elin bulunduğu yerden ayrılarak başka bir yere götürülmesine sebep olur. Teller arasında da geçerli olan elin bir yerden başka bir yere gitmesi durumuna, pozisyon değişimi denilmektedir.

Yaylı çalgılar ile ilgili tüm eğitim kitaplarında olduğu gibi bu çalışmada da, kemençeyi çalan dört parmağın her biri numaralandırılmıştır : İşaret parmağı 1, orta parmak 2, yüzük parmağı 3 ve serçe parmak 4 numaralı parmaklardır. Baş parmak ise, kemençenin tutulması ve dengede durmasında kullanılmaktadır. Baş parmak ile işaret parmağının birlikte hareket etmeleri, parmak pozisyonlarının rahat bir şekilde uygulanabilmesi için önem taşımaktadır.

Rast telinin diğer tellerden daha yukarıda başlaması ve telleri eşitleyen bir "üst eşik"e sahip olmaması nedeniyle, Rast teli üzerindeki tüm pozisyonlar, yanlarda bulunan diğer tellerden farklı konumdadır. Dolayısıyla Rast teli, diğer tellerden bir pozisyon daha yukarıdan başlamaktadır.

> "Geleneksel kemençede orta telin diğer tellere nazaran bir pozisyon yukarıda oluşunun, fevkalade güçlük yaratmadan öte, sesle hiçbir ilgisi yoktur. Bu haliyle üç telli kemençe adeta iki ayrı saz hüviyetindedir. Yegâh ve Neva tellerindeki pozisyonlar ile Rast telindeki pozisyonlar farklıdır. Bu sebeple iç pozisyonlar karşılıklı gelmez". (Açın, 2001)

Üç telli kemençenin tüm tellerinde bir pozisyon eşitliği sağlanamadığından, geleneksel eğitiminde bu durum göz önüne alınarak Rast telindeki pozisyonlarla, yan tellerde bulunan pozisyonlar ayrı ayrı ele alınmaktadır. Ancak bu görüşün aksine "icrada kolaylık sağlanabilmesi için tüm tellerin eşit pozisyonlarda çalınması gerekliliği" görüşleri de yaygınlaşmaktadır. Bunun için dört telli kemençede olduğu gibi pozisyonları eşitleyen bir üst eşik veya Rast telinde 1. parmağı Buselik (Si)'den başlatıp, Dügâh (La)'nın da "0" kabul edilmesi hakkında fikirler de bulunmaktadır. Tüm bu yeni görüşlerin yanı sıra, bu çalışmada geleneksel anlayışa bağlı bir pozisyon öğretimi esas tutulmuştur.

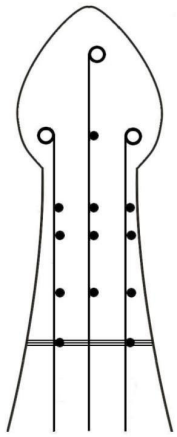
2.3.5.1. Tüm Tellerde Temel Parmak Pozisyonları (I., II., III. Pozisyonlar)

Kemençenin tüm teller için temel ve ileri parmak pozisyonları kullanılmaktadır. Başlangıç seviyesine göre yazılan tüm egzersiz ve etütlerde temel parmak pozisyonlarına yer verilmiş, ileri parmak pozisyonlarının ise gelişme aşamalarında ele alınması gerektiği düşünülmüştür.

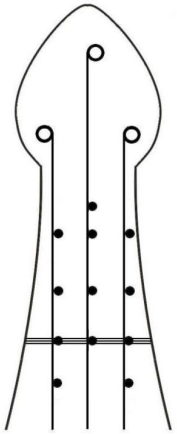
Temel parmak pozisyonları, klavye üzerindeki ses aralıklarının açıklığı ve tel boylarının tırnak boylarına uyumluluğu açısından, kemençede rahat ve kolay bir şekilde yapılan parmak pozisyonlarıdır.

İleri parmak pozisyonları ise, sesler inceldikçe aralarındaki açıklığın daralması ve tel boyunun tırnak boyunu aşması sebebiyle, kemençede yapılması güç pozisyonlardır.

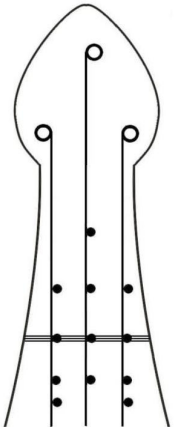
Klavyenin dışında ve kapak üzerindeki bölgede bulunan perdeler, ancak gelişme sürecinde ileri pozisyonların kullanımıyla rahat bir şekilde seslendirilebilirler.



Şekil 2. 11: Tüm Tellerde I. Pozisyon



Şekil 2. 12: Tüm Tellerde II. Pozisyon



Şekil 2. 13: Tüm Tellerde III. Pozisyon

2.3.5.2. Perde Hizaları

Perde hizaları, burgulardan eşiğe doğru giden ve telleri yatay yönde kesen hayali çizgilerdir. Prof. Mutlu Torun'un "Ud Metodu"nda da açıklaması yapılan perde hizaları, Cinuçen Tanrıkorur tarafından "kolon"lar olarak nitelendirilmiştir. Bu çalışmada ise, şekil üzerindeki anlatımların anlaşılabilmesi için, perde hizalarına kısaca "çizgi" adı verilmiştir. Telleri yatay yönde kesen bu çizgilerin her birinde birbirine karşılıklı denk gelen perdeler yer almaktadır. Rast teli diğer tellere oranla bir pozisyon daha yukarıdan başladığı için, birinci çizgide Neva ve Yegâh açık telleri bulunmaktadır. Buna göre, Rast telinde I. ve II. Pozisyonlarda yer alan perde hizalarının yan tellere göre durumu, Şekil 2.14'de;

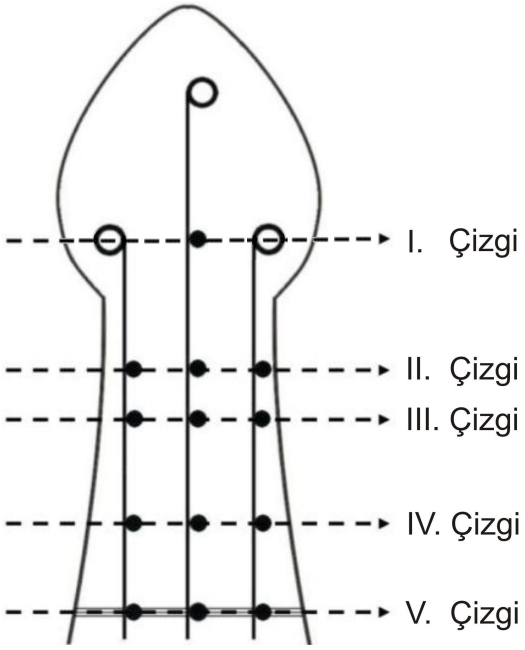
I. Çizgi: Neva (açık tel – burgu hizası) – Dügâh (Rast teli) – Yegâh (açık tel – burgu hizası)

II. Çizgi: Hüseyni (Neva teli) – Buselik (Rast teli) – Hüseyni Aşîran (Yegâh teli)

III. Çizgi: Acem (Neva teli) – Çargâh (Rast teli) – Acem Aşîran (Yegâh teli)

IV. Çizgi: Gerdaniye (Neva teli) – Neva (Rast teli) – Rast (Yegâh teli)

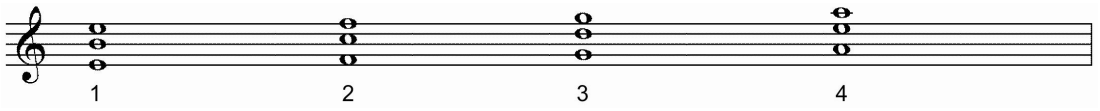
V. Çizgi: Muhayyer (Neva teli) – Hüseyni (Rast teli) – Dügâh (Yegâh teli) olarak ifade edilebilir.



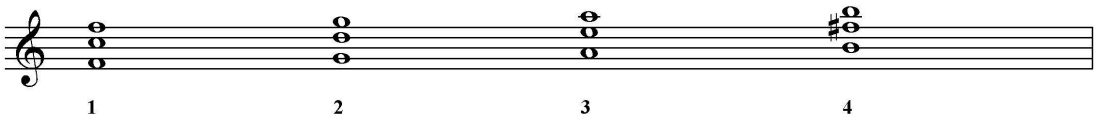
Şekil 2. 14: Perde Hizaları

2.3.5.3. Teller Arası Parmak Pozisyonlarının Kullanım Teknikleri

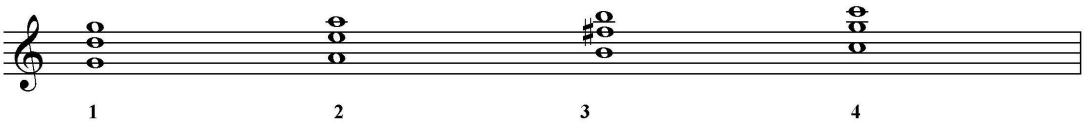
Üç telde 1., 2., 3. ve 4. parmaklara denk gelen sesler ile Neva ve Yegâh telleri arasında birbirine eşit pozisyonlar, Şekil 2.15, 2.16 ve 2.17'de dikey konumda gösterilmiştir. Portede görülen tüm sesler arasında, belirtilen parmak numaralarının kullanılmasıyla telden tele geçiş kombinasyonları sağlanabilmektedir.



Şekil 2. 15: Neva ve Yegâh tellerinde I. pozisyon, Rast telinde II. pozisyon.



Şekil 2. 16: Neva ve Yegâh tellerinde II. pozisyon, Rast telinde III. pozisyon.

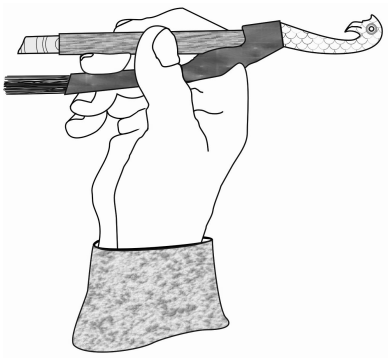


Şekil 2. 17: Neva ve Yegâh tellerinde III. pozisyon, Rast telinde IV. pozisyon.

Rast telinde IV. Pozisyon, ileri parmak pozisyonu olup, burada sadece diğer teller ile arasındaki konumu gösterilmek istenmiştir.

2.3.6. Fizyolojiye Göre Sağ El İle Yay Tutuşu ve Kullanımı

Kemençenin tellerine sürülerek ses çıkarılmasını sağlayan yay, sağ elin avuç içi yukarı bakacak ve orta parmak aralıkta duracak şekilde tutulur (Bkz. Şekil 2.18). Yay tutulurken kemençenin tellerine dik açı, yere ve göğse paralellik sağlanmalıdır.



Şekil 2. 18: Yay tutuşu. (Özgen, 2005)

Seslerdeki ifade, şiddet, nüans, parlaklık vs. gibi yorumların sağlanması sağ el ile yapılır. Arşeyi kullanmak kirişli sazlarda başlı başına bir sanattır. Bundan dolayı sağ elden, en hafiften en şiddetliye kadar her şeyi yapması beklenir. (Lavignac, 1939) Sağ elin sol el ile işbirliği, aynı anda ve uyumlu hareket edilebilmesi açısından önem kazanmaktadır.

Yayın tel üzerinde iki hareketi vardır :
"çekme" **Π** ve "itme" **V**

Yay, tele çok fazla şiddette veya hafiflikte sürülmemelidir. Tele yapılan baskı mümkün olduğunca orta şiddette olmalıdır. Telin eşiğe ve klavyeye çok yakın bölgelerine gidilmemelidir. Yayın kullanımı sırasında bilek, dirsek ve omuz hareketleri birbirleriyle uyumlu olmalıdır. Bu hareketler içerisinde bilek hareketleri ön sırada yer almalıdır. Uzun yay bağları, kısa yaylar ve kesik yaylar için bileğin yumuşak hareketleri önem kazanır. (Özgen, 2005) Kemençenin diz üzerinde tutularak döndürülmesiyle, yay kullanımında bilek hareketleri (bilekten kırılma) icracıyı zorlamayan en rahat yöntemi oluşturmaktadır.

Kemençe iki diz arasında tutularak çalındığında, yay kullanımında bilek hareketlerinden çok dirsekten ve omuzdan kırılma devreye girer. "Kemençenin Tutuluşu ve Kullanımı" bölümünde de belirtildiği gibi bu durumda kısa zamanda kol kaslarında kasılma ile icracıyı zorlayan rahatsızlık ortaya çıkacaktır. Eğitimci, öğrencinin en rahat uygulayabildiği kemençeyi tutuş, kullanış ve yayı tutuş, kullanış pozisyonlarını tespit etmelidir. Bu konularda ilk derslerde olumsuzluklar yaşandığında, öğrencinin oturuş dengesini bozmadan en kısa sürede düzeltme yoluna gitmelidir.

2.3.7. Ritim ve Tempo

Bir müzik cümlesinde kuvvetli zamanlarla zayıf zamanların düzenli aralıklarla yinelenmesi veya süre değerlerinin belirgin bir düzen içinde birbirini izlemesi (Ertok, 1994) tanımına göre ritim, müziğin en önemli unsurlarındandır. Bunun için, egzersiz ve etütler önce usûlleri vurularak ritmik okuma ile çalışılmalı, daha sonra da solfejleri yapılmalıdır.

Eğitim sırasında öğrencide düşünsel ritim vurma alışkanlığı sağlanamadığında, metronom ile veya öğrencinin fark edilmeyecek şekilde ayak ucunu vurmasıyla yardımcı unsurlar kullanılabilir. Amaç, belli bir süre bu şekilde çalışıldıktan sonra ritim duygusunun hafızaya yerleştirilmesi olmalıdır. Ritim duygusuna sahip olanların

metronom kullanmamaları gerektiğini savunanlardan biri olan A. Lavignác, "Musiki Terbiyesi" adlı kitabında metronomun yalnız gamlar, etütler ve teknik çalışmalar için kullanılması gerektiğini belirtmiştir.

Önemli bir unsur olarak çalışmayı yönlendiren tempo ise; Zaman, ölçü ve hız beraberliğidir. Bir müzik parçasındaki bölümlerin hızlarını belirlemek için kullanılan sözcüktür. (Ertok, 1994) İki elin eşgüdümünü ve seslerde netliği sağlayabilmek için, temponun olabildiğince yavaş ele alınması ve ellerde hakimiyet kazanıldıkça arttırılması yararlı olacaktır.

Çalışma sırasında oluşacak hatalarda durulmadan devam edilmeli, çalışma bittiğinde başa dönülüp hata yapılan pasajlara dikkat edilerek tekrar çalışılmalıdır. Birkaç tekrardan sonra ısrarla yapıldığı saptanılan hatalarda, problemli bölge önce yavaş ve dikkatli, daha sonra hızlanarak ve en sonunda da tüm ezgi içinde tekrar edilerek çalışılmalıdır.

2.3.8. Çalışma Süreleri

Bilinçli ve disiplinli çalışılması ve daimi çalışma sürelerinin belirlenmesi başarının sağlanabilmesinde önem taşımaktadır. Ancak dinlenmeye yer verilmeden yapılan uzun süreli çalışmalardan kaçınılmalıdır. Yorgunluk hissedilir hissedilmez çalışmanın bırakılması gerekliliğini "Musiki Terbiyesi" adlı kitabında Albert Lavignác;

> "Çalmaya yavaşça, sükunetle ve şiddetli olmayarak başlamalı ve çalışma çok kısa, yorgunluğa mahal kalmayacak surette kısa zamanlar zarfında vuku bulmalıdır" . (Lavignac, 1939)

şeklinde belirtmiştir. Çalışma saatleri ancak zaman içerisinde yavaşça arttırılabilir ve bıkkınlık derecesine varmadan bitirilebilir.

Öğrenme süreci içerisinde haftada en az bir günün mutlaka dinlenmeye ayrılması, beyin yorgunluğunun giderilmesi ve algıların kuvvetlenebilmesinde yararlı olacaktır. Başlangıç seviyesinde önerilen çalışma saatleri, çeşitli yaş gruplarına göre aşağıdaki gibi planlanmıştır:

Tablo 2.1: Günlük çalışma programı.

Yaş Grupları:	Günde en az 3 kere çalışılacak toplam dakika:	
	En az:	En Fazla:
8 - 11	30’	45’
11 - 14	60’	90’
14 - 17	90’	120’

Tablo 2.1’de, “en az” ve “en fazla” sınırları, incelenen kaynaklara göre öğrenme ve beceri kazanabilmede belirlenen oranlar göz önüne alınarak sunulmuştur. Bu sürelerin dışına çıkılması, ancak öğrencinin algılama ve öğrenme hızına bağlı olarak gerçekleşebilecektir.

3. ÜÇ TELLİ KLÂSİK KEMENÇE EĞİTİMİNDE BİRİNCİ AŞAMA

Üç aşamadan oluşan ve başlangıç seviyesinde eğitimi hedefleyen bu tezin her aşamasının girişinde, bölüm içerisindeki konuları özetleyen bir tablo yer almaktadır. Yayı kullanan sağ el hareketleri ile seslerin elde edilmesi, sol el hareketleri ile de seslerin değişmesi sağlandığından, tablolar sağ el tekniği ve sol el tekniği olarak iki grupta planlanmıştır.

Birinci aşamadaki çalışmalara sağ el tekniğinin öğretilmesiyle başlanmaktadır. Açık tellerde ritmik çalışmalar, ritmik çalışmalar kapsamında birlik, ikilik, dörtlük değer çalışmaları ve aynı zamanda sağ el tarafından yayın çekilmesi ve itilmesi hareketlerinin kavranması amaçlanmıştır. Seslerin gürlük, nüans ve ifadelerini elde etmeye yarayan çeşitli yay hareketleri arasından, birinci aşamadaki etütlerin, bağsız ve geniş yaylarla (détache) çalışılması öngörülmüştür. Yay tekniğine ait diğer hareketler ise daha sonraki aşamalarda ele alınmıştır.

Açık tellerde dörtlük değerlerde yay çalışmaları yapıldıktan sonra, sol el tekniğini içeren pozisyon çalışmaları ile teller üzerinde ilk parmak hareketlerine geçilmektedir. Birinci aşamaya , diğer teller ile eşit uzunlukta olmaması ve bu sebeple çalış tekniğinde farklılık yaratması nedeniyle, Rast telinde I. pozisyon ile başlanmıştır. İlk derslerde dört parmağı içeren I. pozisyonun bütün parmakları bir arada gösterilmemiştir. Parmaklar ve I. pozisyona göre parmaklara denk gelen Arel – Ezgi – Uzdilek sistemindeki Basit Çargâh (Do) dizisinin perdeleri birbirine eklenerek çalıştırılmıştır.

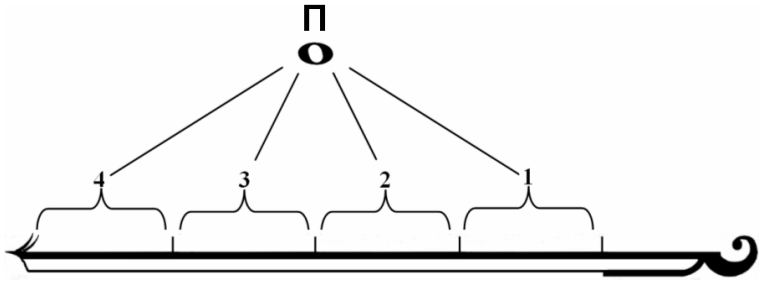
Aşama aşama parmak çalışmalarının pekiştirilmesi amacıyla 1. Parmakla yapılan çalışmalar yeterli görüldükten sonra 2. parmak çalışmaları, daha sonra 3. ve yeri gelince 4. parmak çalışmaları ilave edilmiştir. 4. Parmak elin en zayıf kaslarına sahip olduğu için, ilk çalışmalarda öğrencinin zorlanacağı düşünülerek bu bölümde, her telin I. pozisyonuna ait olan 4. parmak çalışmaları, en sonda yer almıştır (Bkz. Tablo 3.1).

Tablo 3.1 : Birinci Aşama çalışmalarında genel olarak konular.

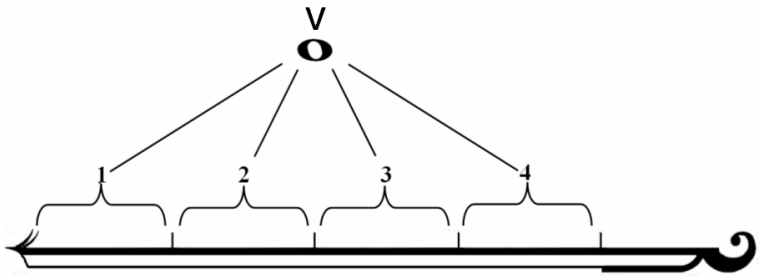
SOL EL TEKNİĞİ	Sağ El Tekniği
	Açık Tellerde Birlik Değerde Yay Hareketleri
	Açık Tellerde İkilik Değerde Yay Hareketleri
	Açık Tellerde Dörtlük Değerde Yay Hareketleri
Rast Telinde I. Pozisyon: 1. Parmak = Dügâh Perdesi	
Rast Telinde I. Pozisyon: 2. Parmak = Buselik (Si) Perdesi	
Rast Telinde I. Pozisyon: 3. Parmak = Çargâh (Do) Perdesi	
	Noktalı İkilik Değerde Yay Hareketleri
Neva Telinde I. Pozisyon: 1. Parmak = Hüseyni (Mi) Perdesi	
Yegâh Telinde I. Pozisyon: 1. Parmak = Hüseyni (Mi) Aşîran Perdesi	
Neva Telinde I. Pozisyon: 2. Parmak = Acem (Fa) Perdesi	
Yegâh Telinde I. Pozisyon: 2. Parmak = Acem Aşiran (Fa) Perdesi	
Neva Telinde I. Pozisyon: 3. Parmak = Gerdaniye Perdesi	
Yegâh Telinde I. Pozisyon: 3. Parmak = Rast Perdesi	
Rast Telinde I. Pozisyon: 4. Parmak = Neva Perdesi	
Neva Telinde I. Pozisyon: 4. Parmak = Muhayyer Perdesi	
Yegâh Telinde I. Pozisyon: 4. Parmak = Dügâh Perdesi	

3.1. Açık Tellerde Birlik Değerde Yay Hareketleri

Dört vuruşu kapsayan birlik değerdeki notaların çalınabilmesi için, yayın 4 eşit parçaya bölündüğü düşünülmelidir. Yayın çekilmesi (Π) ve itilmesi (V) sırasında, Şekil 3.1 ve 3.2'de gösterildiği gibi yaydaki her bölmeye bir vuruşun denk gelmesi sağlanmalıdır.



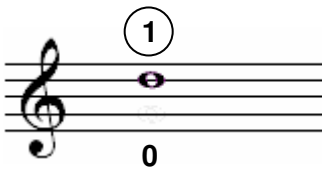
Şekil 3. 1 : Birlik değerde başlangıçtan bitişe yayın çekilmesi.
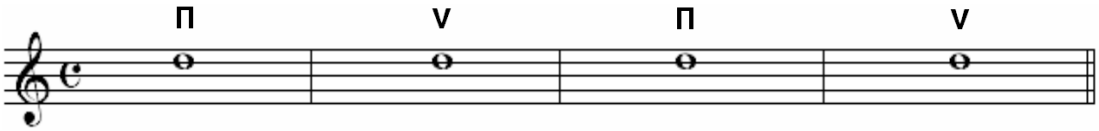


Şekil 3. 2 : Birlik değerde bitişten başlangıca yayın itilmesi.

3.1.1. Neva Telinde Birlik Değerde Çalışmalar
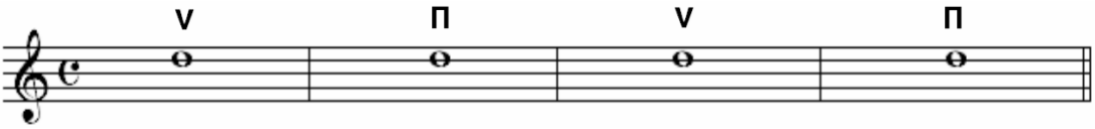
Neva Teli, kemençenin en ince telidir. 1. Tel veya Neva Teli adını alır. Bolahenk akorda göre açık tel Neva (Re) sesini verir ve nota üzerinde "0" rakamı ile gösterilir. Porte üzerinde Şekil 3.3'deki gibi gösterilir. Birlik değer çalışmaları ile yayı çekerek veya iterek başlamanın bir arada kavranabilmesi için Şekil 3.4, 3.5, 3.7, 3.8, 3.9, 3.10 ve 3.12'nin çalışılması önerilmiştir.



Şekil 3. 3 : Neva Teli'nin porte üzerinde gösterimi.



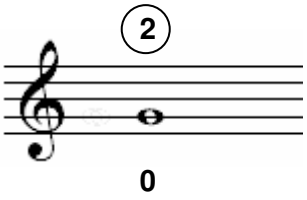
Şekil 3. 4 : Neva Teli'nde birlik değerde çalışmalar, çekerek başlama.
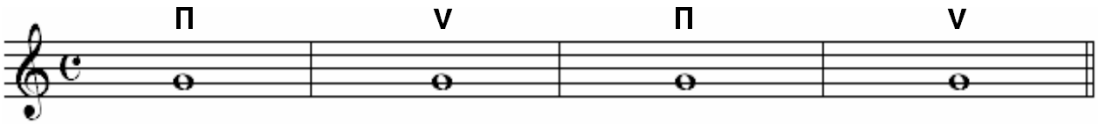


Şekil 3. 5 : Neva Teli'nde birlik değerde çalışmalar, iterek başlama.

3.1.2. Rast Telinde Birlik Değerde Çalışmalar
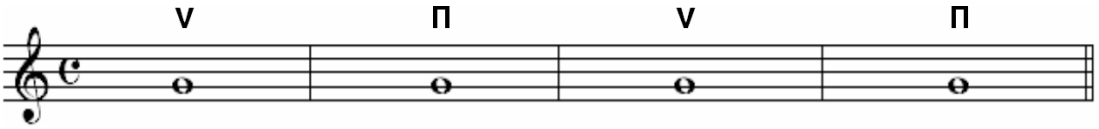
Rast Teli, kemençenin orta telidir. 2. Tel veya Rast Teli adını alır. Bolahenk akorda göre açık tel Rast (Sol) sesini verir ve nota üzerinde "0" rakamı ile gösterilir. Porte üzerinde Şekil 3.6'daki gibi gösterilir.



Şekil 3. 6 : Rast Teli'nin porte üzerinde gösterimi.
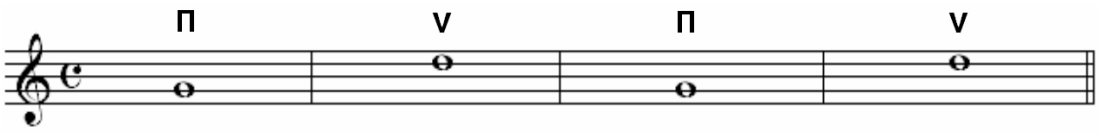


Şekil 3. 7 : Rast Teli'nde birlik değerde çalışmalar, çekerek başlama.
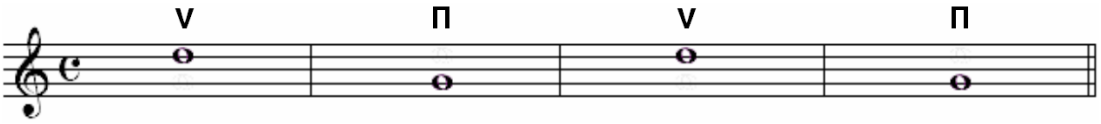


Şekil 3. 8 : Rast Teli'nde birlik değerde çalışmalar, iterek başlama.

3.1.3. Rast ve Neva Tellerinde Birlik Değerde Çalışmalar

Teller arası geçişlerde kemençenin, yayın diğer tellere sürülmemesi için çevrilmesi gerekmektedir. Buna göre Rast telinden Neva teline geçerken kemençe sağa doğru, Rast teline değmeyecek kadar çevrilmelidir. Neva telinden Rast teline geçişlerde de kemençe sola doğru çevrilmelidir. Yay, bu çevirmeler sırasında kendiliğinden, çalınmak istenilen telin üzerine gelecektir.



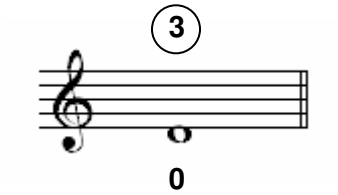
Şekil 3. 9 : Rast ve Neva Tellerinde birlik değerde çalışmalar, çekerek başlama.



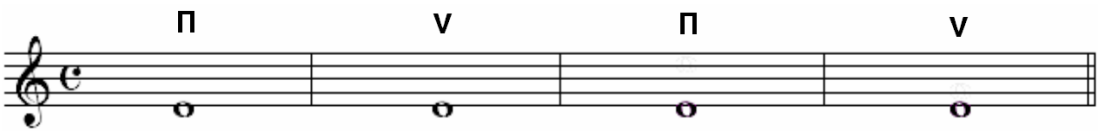
Şekil 3. 10 : Rast ve Neva Tellerinde birlik değerde çalışmalar, iterek başlama.

3.1.4. Yegâh Telinde Birlik Değerde Çalışmalar

Yegâh Teli, kemençenin en kalın telidir. 3. Tel veya Yegâh Teli adını alır. Bolahenk akorda göre açık tel Yegâh (Re) sesini verir ve nota üzerinde "0" rakamı ile gösterilir. Porte üzerinde Şekil 3.11'deki gibi gösterilir.
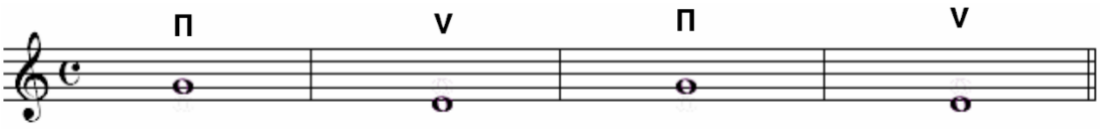


Şekil 3. 11 : Yegâh Teli'nin porte üzerinde gösterimi.
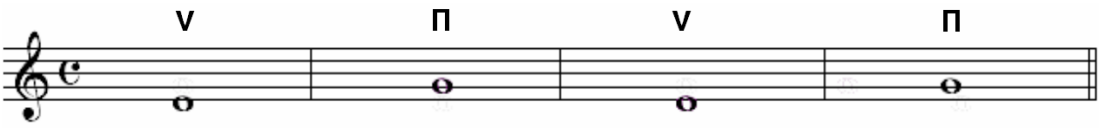


Şekil 3. 12 : Yegâh Teli'nde birlik değerde çalışmalar, çekerek başlama.

3.1.5. Rast ve Yegâh Tellerinde Birlik Değerde Çalışmalar

Rast telinden Yegâh teline geçerken kemençe sola doğru, Rast teline değmeyecek kadar çevrilmelidir. Yegâh telinden Rast teline geçişlerde kemençe sağa doğru çevrilmelidir (Bkz. Şekil 3.13, 3.14, 3.15, 3.16, 3.17).
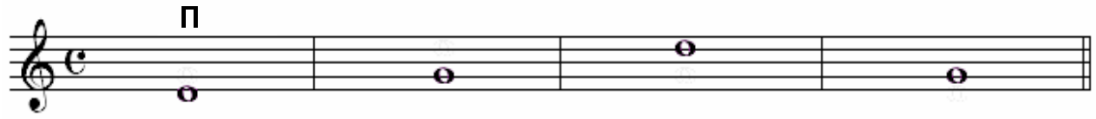


Şekil 3. 13 : Rast ve Yegâh Tellerinde birlik değerde çalışmalar, çekerek başlama.
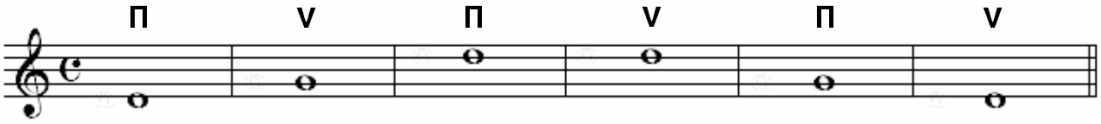


Şekil 3. 14 : Rast ve Yegâh Tellerinde birlik değerde çalışmalar, iterek başlama.

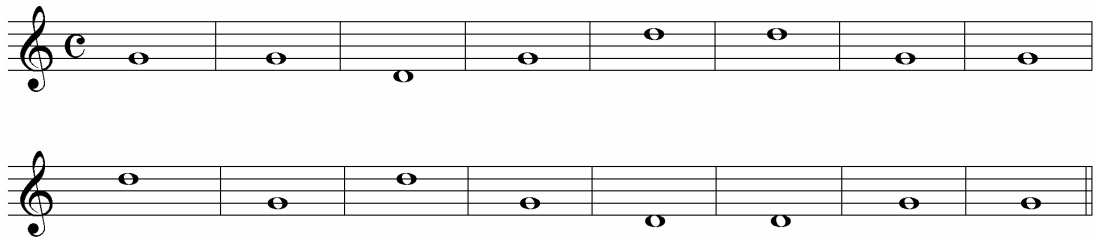
3.1.6. Neva, Rast ve Yegâh Tellerinde Birlik Değerde Çalışmalar



Şekil 3. 15 : Tüm tellerde birlik değerde karışık çalışmalar, çekerek başlama.



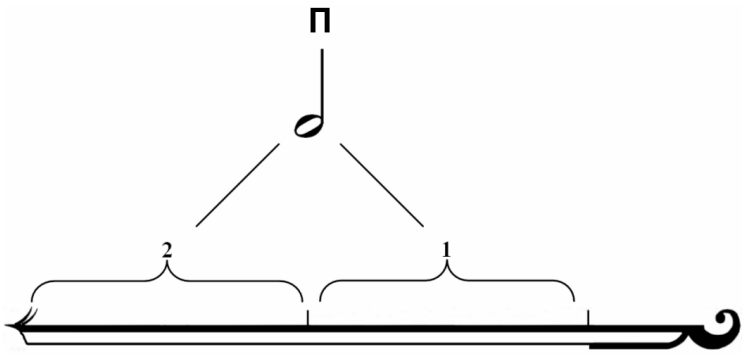
Şekil 3. 16 : Tüm tellerde birlik değerde pestten tize ve tizden peste çalışmalar, çekerek başlama.



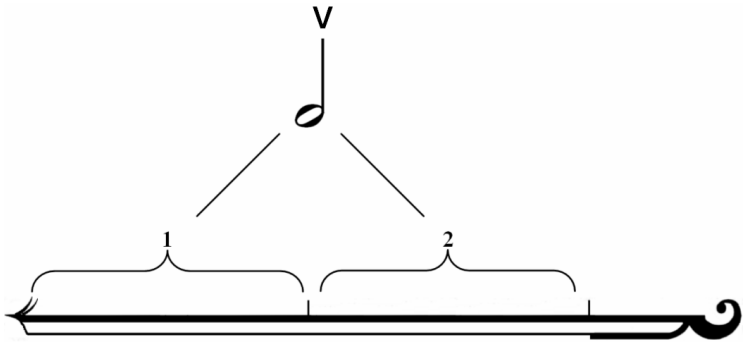
Şekil 3. 17 : Tüm tellerde birlik değerde karışık çalışmalar.

3.2. Açık Tellerde İkilik Değerde Yay Hareketleri
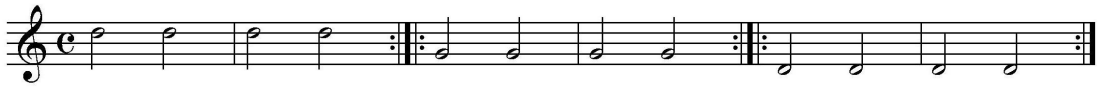
İki vuruşu kapsayan ikilik değerdeki notaların çalınabilmesi için, yayın iki eşit parçaya bölündüğü düşünülerek, Şekil 3.18 ve 3.19'da gösterildiği gibi yaydaki her bölmeye bir vuruşunun denk gelmesi sağlanmalıdır. İkilik değerlerin kavranması için Şekil 3.20 – 3.29 arasındaki çalışmaların yapılması gerekmektedir.
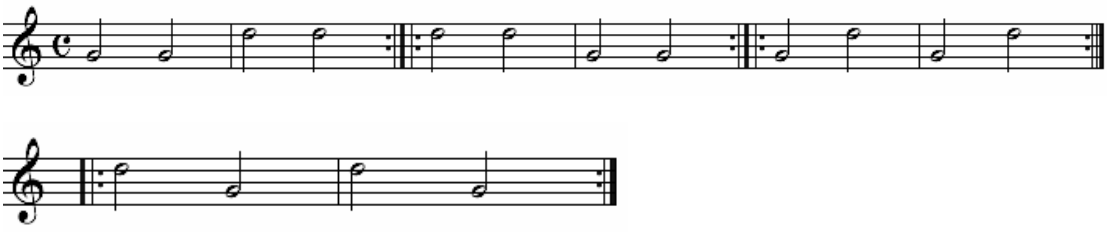


Şekil 3. 18 : İkilik değerde başlangıçtan bitişe yayın çekilmesi.



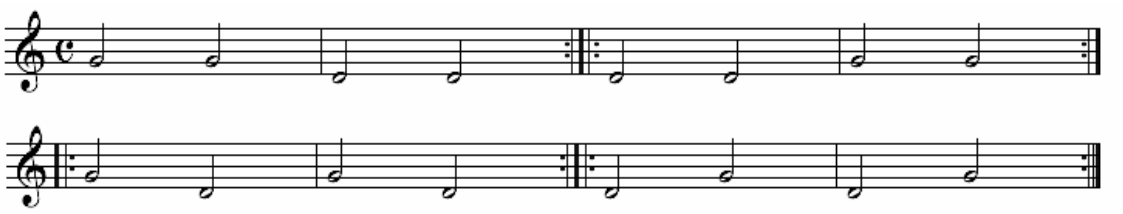
Şekil 3. 19 : İkilik değerde bitişten başlangıca yayın itilmesi.
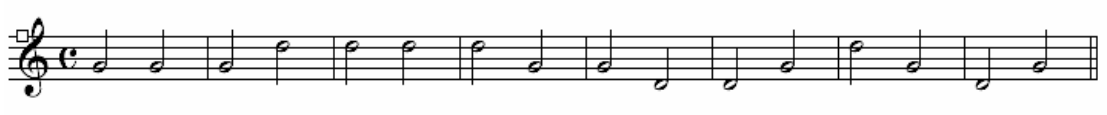


Şekil 3. 20 : Tüm tellerde ikilik değerde çalışmalar.
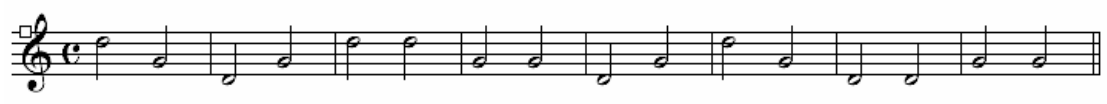


Şekil 3. 21 : Rast ve Neva Tellerinde ikilik değerde karışık çalışmalar.
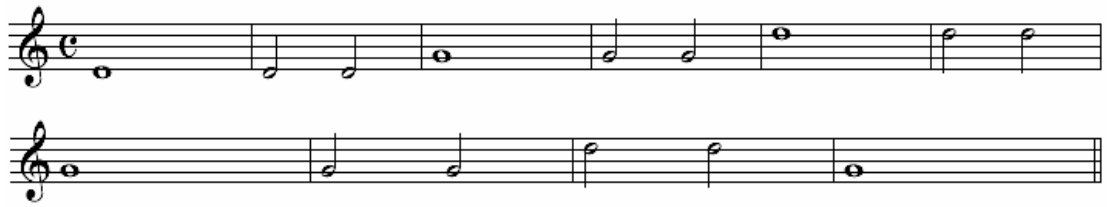


Şekil 3. 22 : Rast ve Yegâh Tellerinde ikilik değerde karışık çalışmalar.
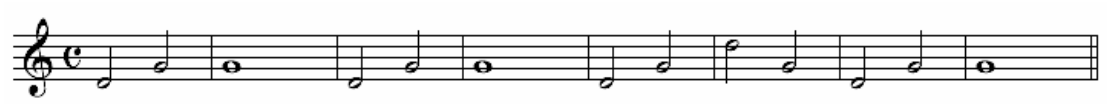


Şekil 3. 23 : Tüm tellerde ikilik değerde karışık çalışmalar (a).



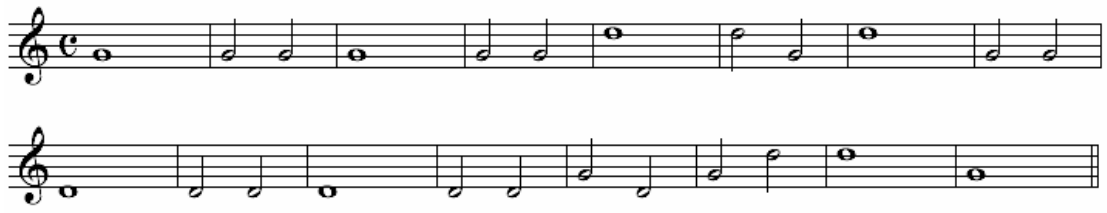
Şekil 3. 24 : Tüm tellerde ikilik değerde karışık çalışmalar (b).
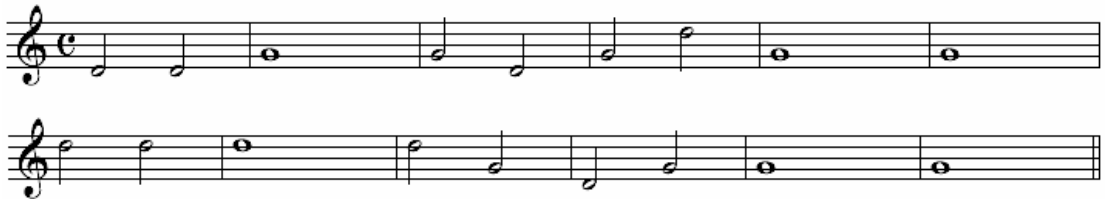


Şekil 3. 25 : Tüm tellerde birlik ve ikilik değerlerde karışık çalışmalar (a).
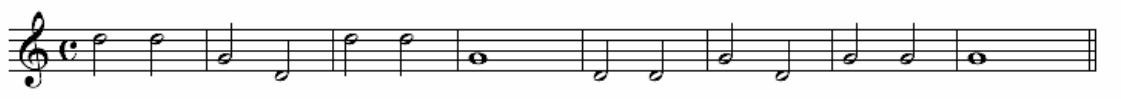


Şekil 3. 26 : Tüm tellerde birlik ve ikilik değerlerde karışık çalışmalar (b).



Şekil 3. 27 : Tüm tellerde birlik ve ikilik değerlerde karışık çalışmalar (c).



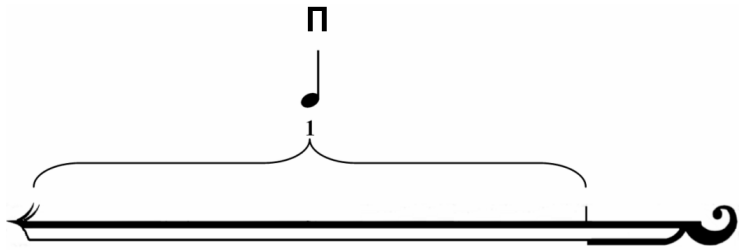
Şekil 3. 28 : Tüm tellerde birlik ve ikilik değerlerde karışık çalışmalar (d).



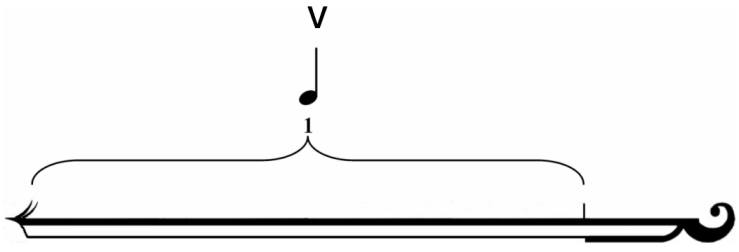
Şekil 3. 29 : Tüm tellerde birlik ve ikilik değerlerde karışık çalışmalar (e).

3.3. Açık Tellerde Dörtlük Değerde Yay Hareketleri
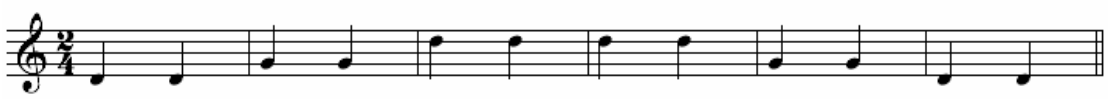
Bir vuruş değerindeki dörtlük notaların çalınabilmesi için, ilk derslerde Şekil 3.30 ve 3.31'de gösterildiği gibi yayın bütününün kullanılması gerekmektedir. Dörtlük değerlerin kavranması için Şekil 3.32 – 3.40 arasındaki çalışmaların yapılması gerekmektedir.
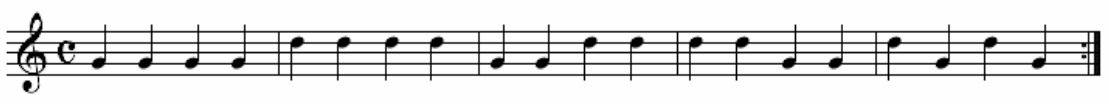


Şekil 3. 30 : Dörtlük değerde başlangıçtan bitişe yayın çekilmesi.
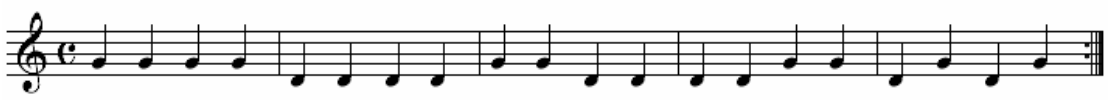


Şekil 3. 31 : Dörtlük değerde bitişten başlangıca yayın itilmesi.
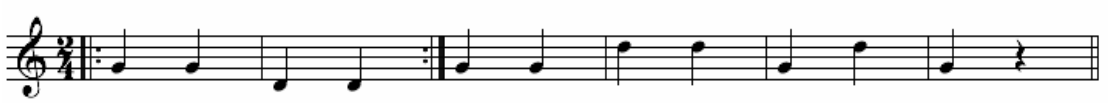


Şekil 3. 32 : Tüm tellerde dörtlük değerde pestten tize ve tizden peste çalışmalar.



Şekil 3. 33 : Rast ve Neva Tellerinde dörtlük değerde karışık çalışmalar.
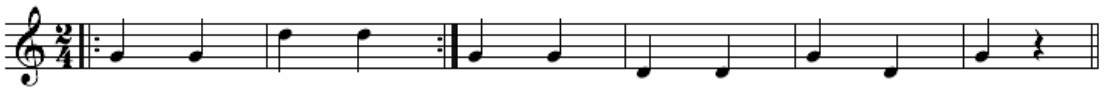


Şekil 3. 34 : Rast ve Yegâh Tellerinde dörtlük değerde karışık çalışmalar.
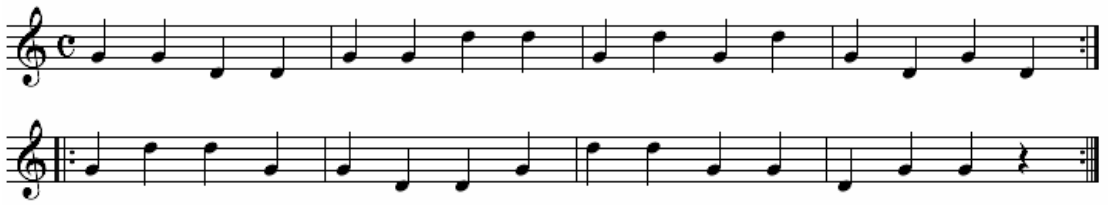


Şekil 3. 35 : Tüm tellerde dörtlük değerde karışık çalışmalar (a).
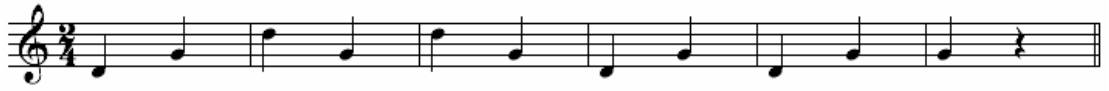
Şekil 3.35'in son ölçüsünde bulunan dörtlük değerdeki es işareti, bir dörtlük değer susulması anlamına gelmektedir. Es işaretleri hakkında ayrıntılı açıklama, Ek A'da yer alan Tablo A4 : Notalar ve Es'ler İçin Değer Tablosu'nda bulunmaktadır.
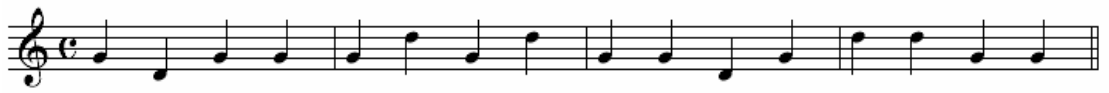


Şekil 3. 36 : Tüm tellerde dörtlük değerde karışık çalışmalar (b).
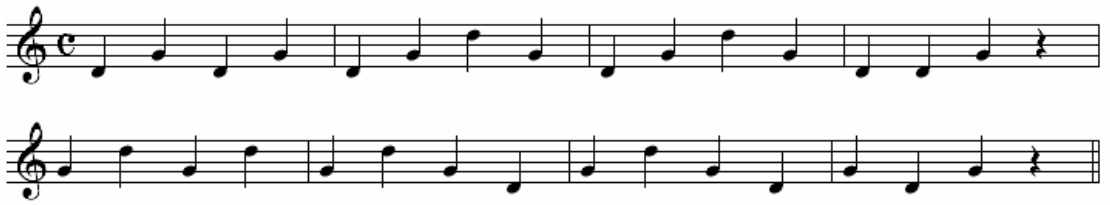


Şekil 3. 37 : Tüm tellerde dörtlük değerde karışık çalışmalar (c).



Şekil 3. 38 : Tüm tellerde dörtlük değerde karışık çalışmalar (d).



Şekil 3. 39 : Tüm tellerde dörtlük değerde karışık çalışmalar (e).



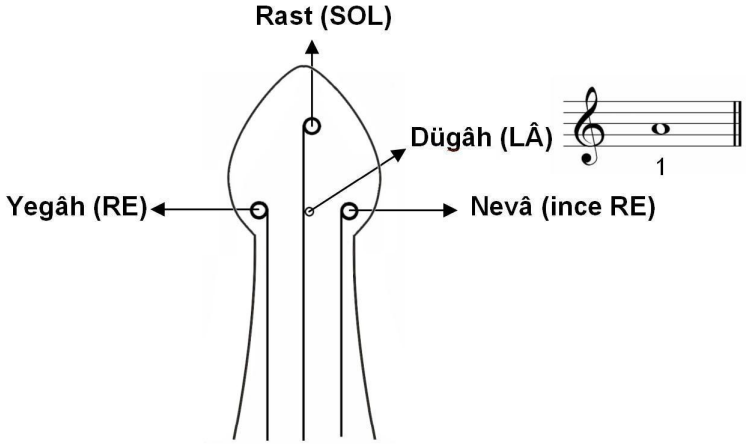
Şekil 3. 40 : Tüm tellerde dörtlük değerde karışık çalışmalar (f).

3.4. Rast Telinde I. Pozisyon

Sol el tekniğinin başlangıç aşamasında bulunulduğu ve seslerin henüz kavranılmaya başlanıldığı parmak pozisyonlarına yönelik alıştırmalarda, öncelik Rast teline verilmiştir. Açık tel çalışmalarında "2. Tel" olarak ele alınan Rast telinin kemençenin ortasında bulunması ve bu sebepten kemençenin çevrilmeden çalınması, parmak pozisyonlarına yönelik ilk alıştırmalar için önceliğin verilmesinde büyük etken olmuştur. Rast telinde I. pozisyon konusunda sesler teker teker ele alınarak işlenmiştir. 4. Parmakta çalışmalar ilk üç parmağa göre daha zor olduğundan, aynı aşamanın son bölümünde yer almıştır.

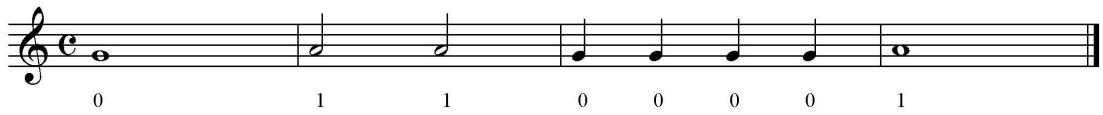
3.4.1. Rast Telinde I. Pozisyonda 1. Parmak : Dügâh (La)

Rast telinde Dügâh perdesi, yaklaşık olarak yanlardaki iki burgunun hizasında bulunmaktadır (Bkz. Şekil 3.41).
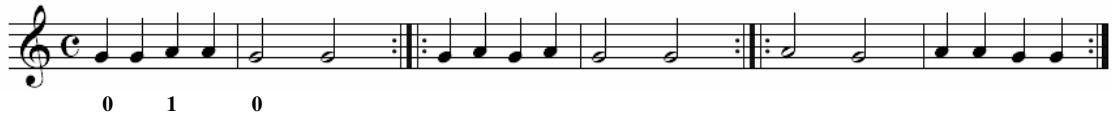


Şekil 3. 41 : Dügâh (La) perdesi

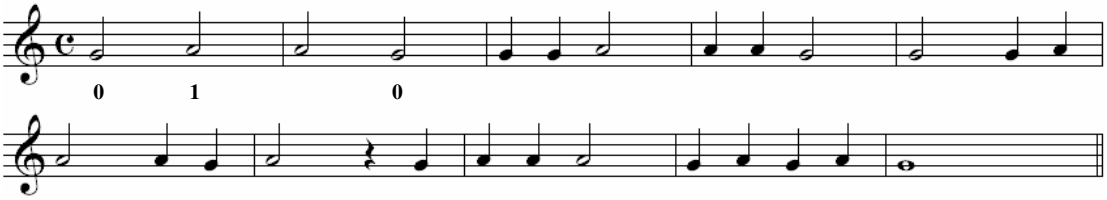
Tele değen birinci parmak çalma süresi sona erince telden ayrılmalı, ancak uzaklaşmamalıdır. Buna göre, kullanılmayan parmaklar da, tele yakın ve kıvrık durumda olmalıdır. Bir başka deyişle parmaklar, çalmaya başlarken, basacakları yere yakın, kıvrık ve hazır durumda beklemelidirler (Bkz. Şekil 3.42 – 3.48 arası).



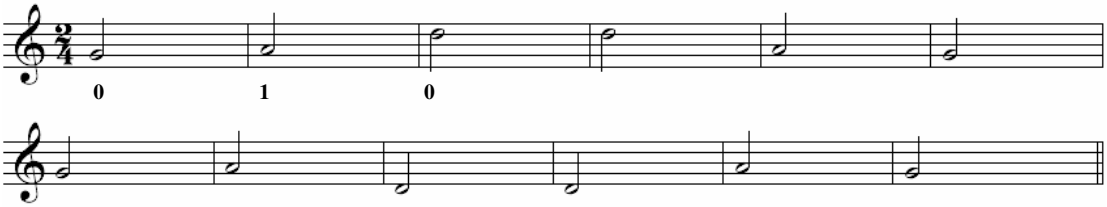
Şekil 3. 42 : Rast ve Dügâh perdelerinde çalışmalar (a).



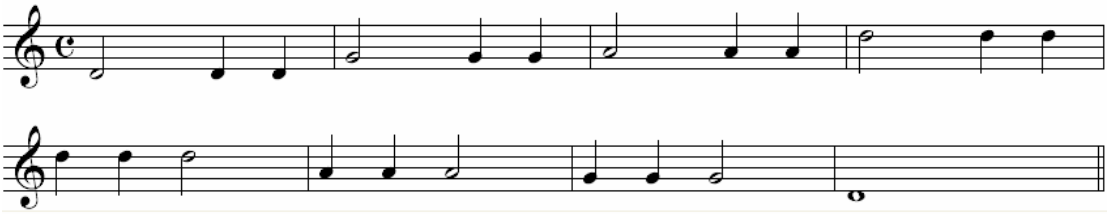
Şekil 3. 43 : Rast ve Dügâh perdelerinde çalışmalar (b).
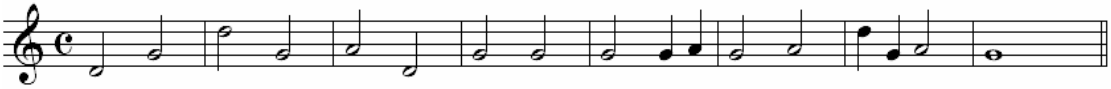


Şekil 3. 44 : Rast ve Dügâh perdelerinde çalışmalar (c).
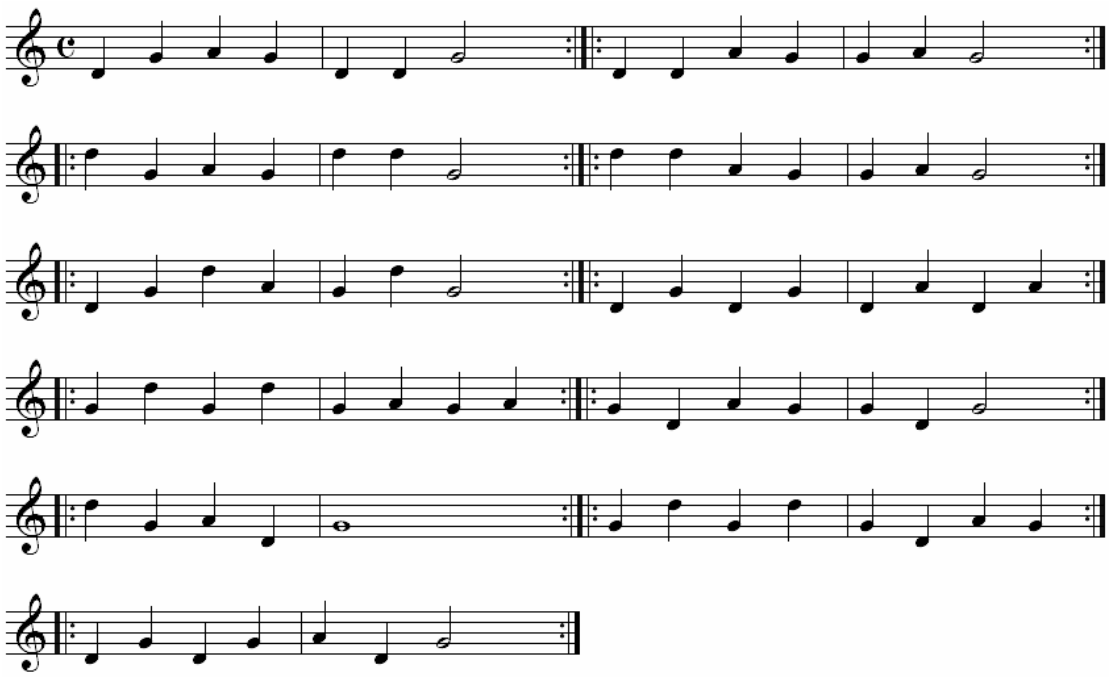


Şekil 3. 45 : Tüm tellerde ve Dügâh perdesinde çalışmalar (a), [DVD No: 1].



Şekil 3. 46 : Tüm tellerde ve Dügâh perdesinde çalışmalar (b).



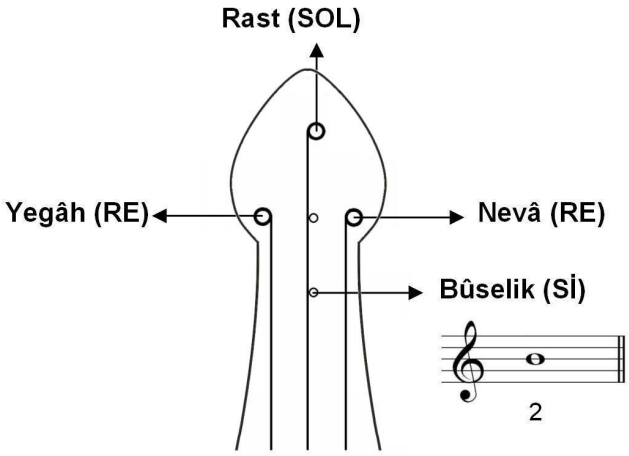
Şekil 3. 47 : Tüm tellerde ve Dügâh perdesinde çalışmalar (c).



Şekil 3. 48 : Tüm tellerde ve Dügâh perdesinde çalışmalar (d).
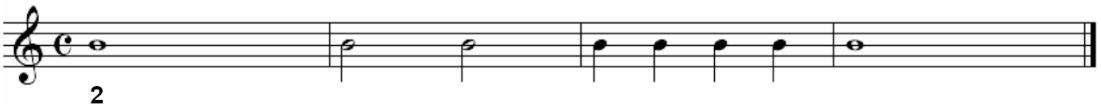
3.4.2. Rast Telinde I. Pozisyonda 2. Parmak: Buselik (Si)

Rast (Sol) ile Dügâh (La) perdeleri arasında olduğu gibi, Dügâh (La) ile Buselik (Si) perdeleri arasında da bir tam ses aralığı bulunmaktadır (Bkz. Şekil 3.49). Aynı zamanda Buselik (Si) perdesi, 2.3.5.1. Tüm Tellerde Temel Parmak Pozisyonları (s: 18) başlığındaki I. Pozisyon'u gösteren Şekil 2.11'de, yan tellerdeki Hüseyni (Mi) ve Hüseyni (Mi) Aşîran (Mi) perdeleriyle yaklaşık olarak aynı hizada bulunmaktadır.
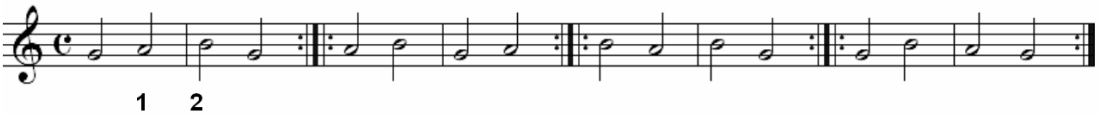


Şekil 3. 49 : Buselik (Si) perdesi.

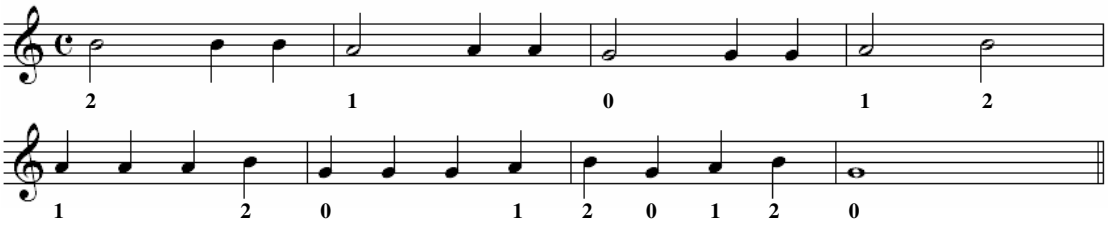
Buselik perdesinin kavranılması için, şimdiye kadar öğrenilen tüm perdeler ile Buselik perdesinin bir arada çalışılması gerekmektedir (Bkz. Şekil 3.50 – 3.55 arası).
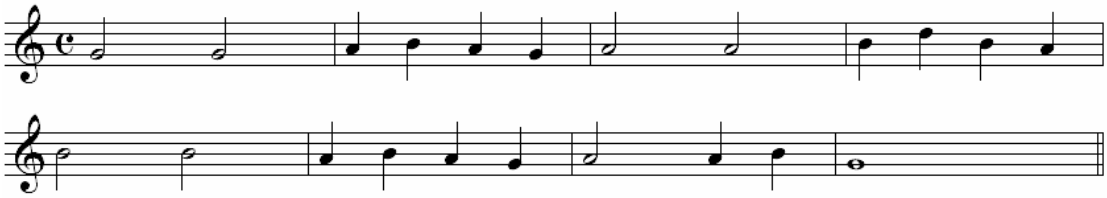


Şekil 3. 50 : Buselik perdesinde çalışma.
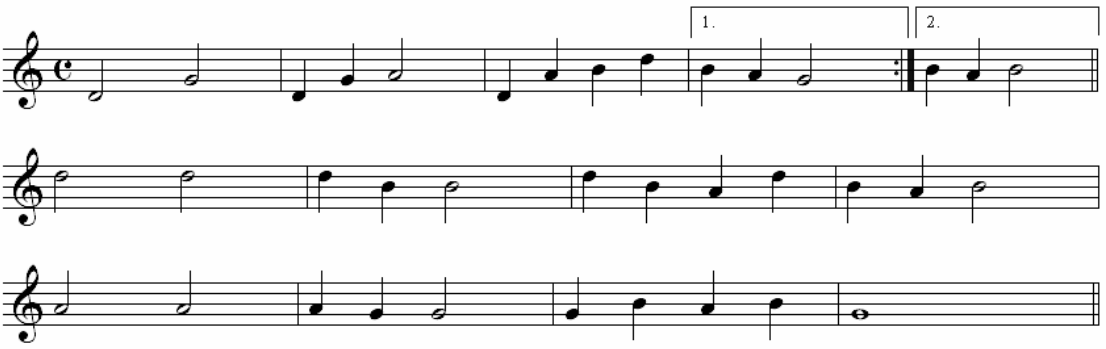


Şekil 3. 51 : Rast, Dügâh ve Buselik perdelerinde çalışmalar (a).



Şekil 3. 52 : Rast, Dügâh ve Buselik perdelerinde çalışmalar (b).

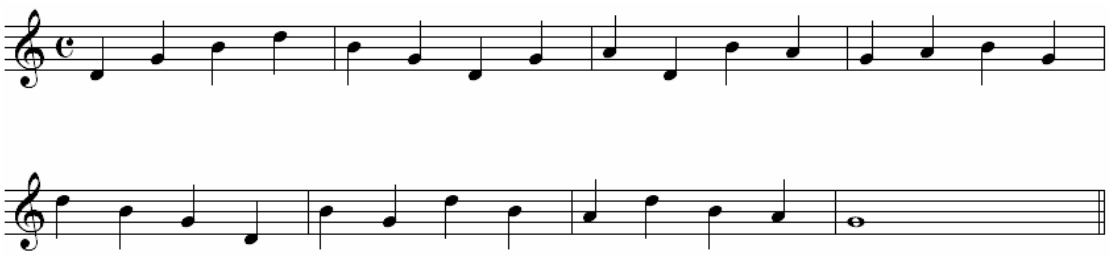


Şekil 3. 53 : Rast, Dügâh ve Buselik perdelerinde çalışmalar (c).



Şekil 3. 54 : Tüm tellerde ve Dügâh ve Buselik perdelerinde çalışmalar (a),
[DVD No: 2].

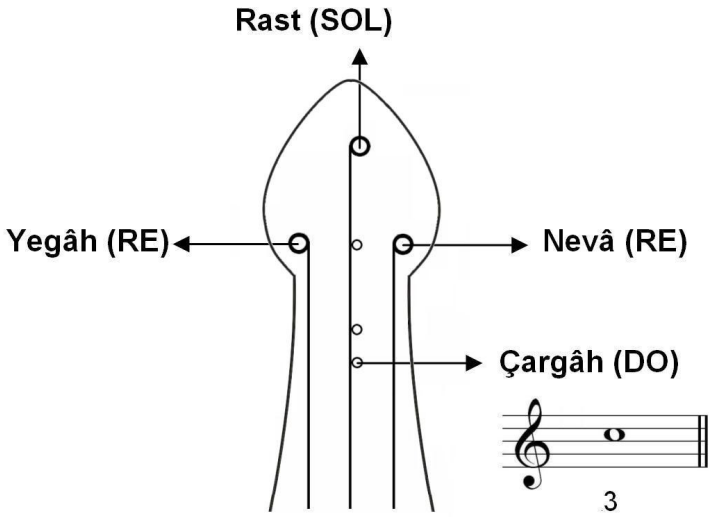
Şekil 3. 54'ün ilk portesinde yer alan dolap işaretleri hakkında ayrıntılı açıklama, Ek C : Kavram Dizini'nde yer almaktadır.



Şekil 3. 55 : Tüm tellerde ve Dügâh ve Buselik perdelerinde çalışmalar (b).

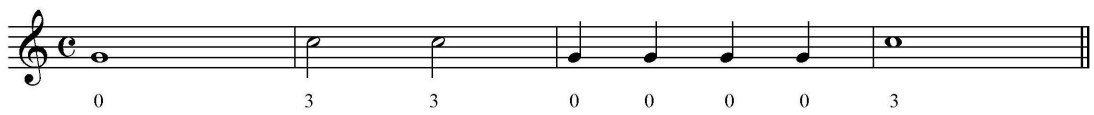
3.4.3. Rast Telinde I. Pozisyonda 3. Parmak: Çargâh (Do)

Buselik (Si) ile Çargâh (Do) perdeleri arasında yarım ses; dört komalık Bakiyye aralığı bulunmaktadır. Aynı zamanda Çargâh (Do) perdesi, 2.3.5.1. Tüm Tellerde Temel Parmak Pozisyonları (s: 18) başlığındaki I. ve II. Pozisyon'u gösteren Şekil 2.11'de, yan tellerdeki Acem (Fa) ve Acem Aşiran (Fa) perdeleriyle yaklaşık olarak aynı hizada bulunmaktadır. Uygulamada ise, Çargâh (Do) perdesi Buselik (Si) perdesinin hemen bitişiğindedir (Bkz. Şekil 3.56). Buna göre 3. parmak, 2. parmağın hemen yanında yer almalıdır.

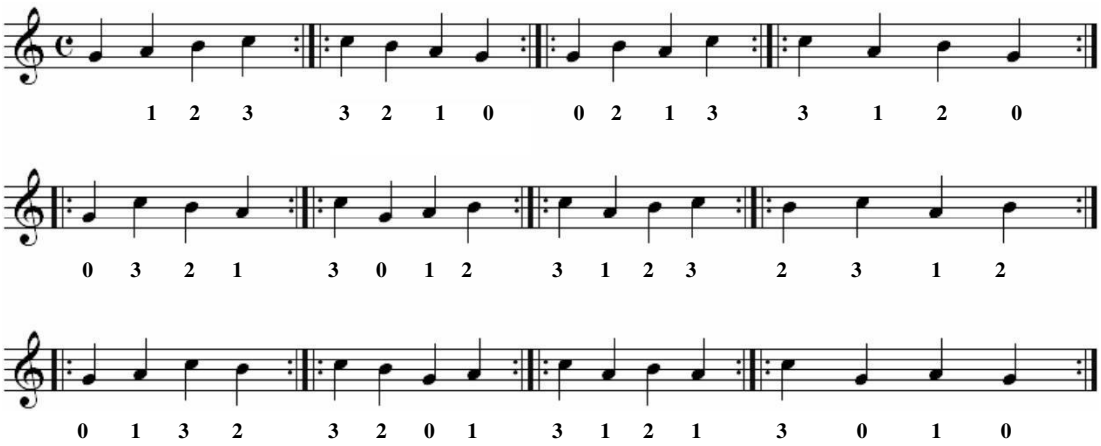


Şekil 3. 56 : Çargâh (Do) perdesi.
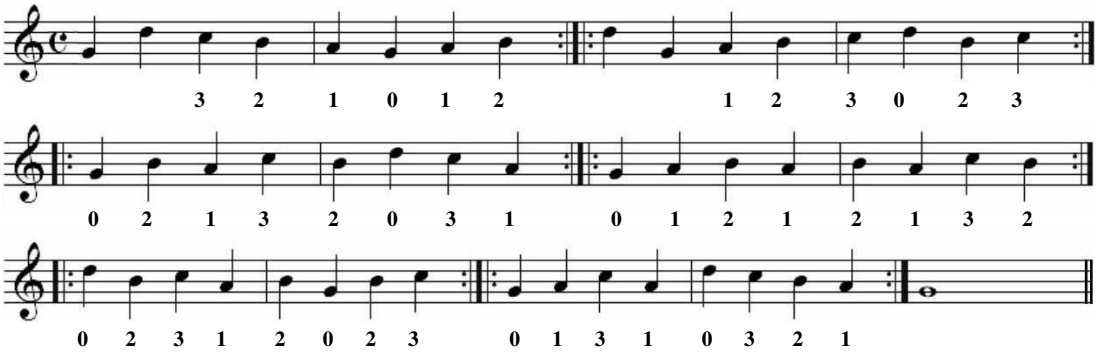
Çargâh perdesinin kavranılması için, şimdiye kadar öğrenilen tüm perdeler ile Çargâh perdesinin bir arada çalışılması gerekmektedir (Bkz. Şekil 3.57 – 3.60 arası).
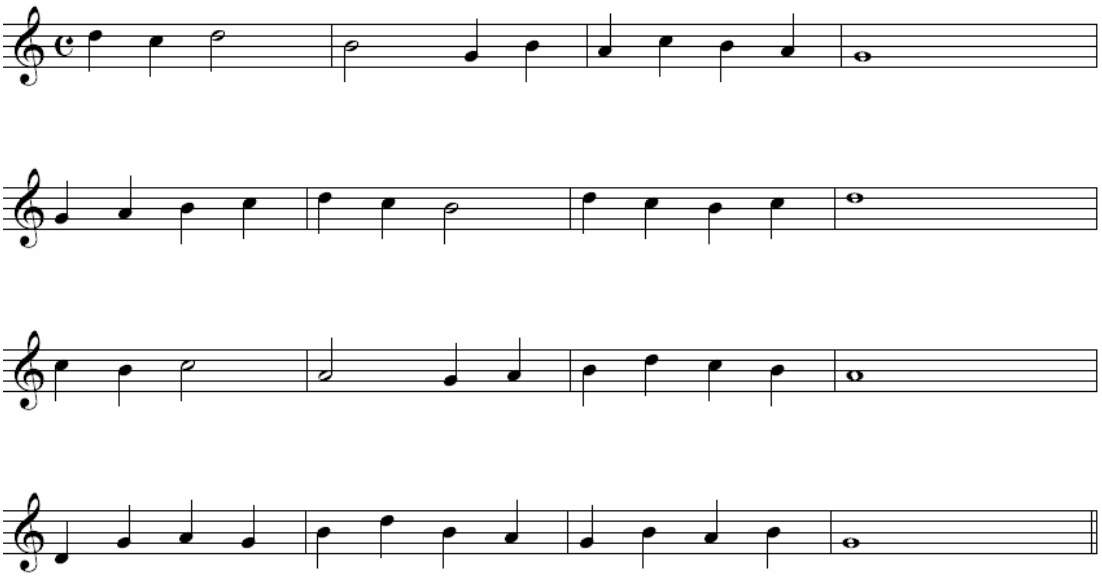


Şekil 3. 57 : Rast ve Çargâh perdelerinde çalışma.



Şekil 3. 58 : Rast, Dügâh, Buselik ve Çargâh perdelerinde çalışmalar.



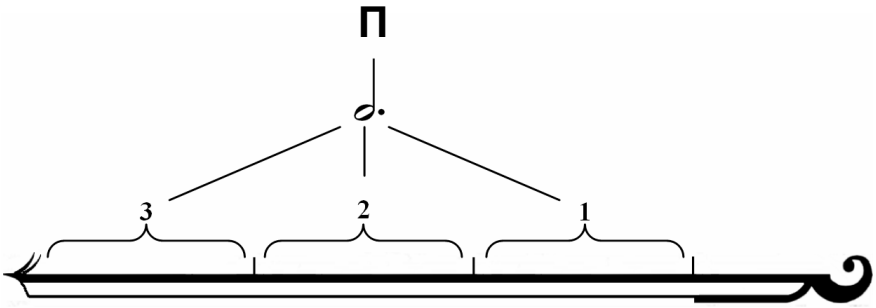
Şekil 3. 59 : Neva, Rast, Dügâh, Buselik ve Çargâh perdelerinde çalışmalar (a).



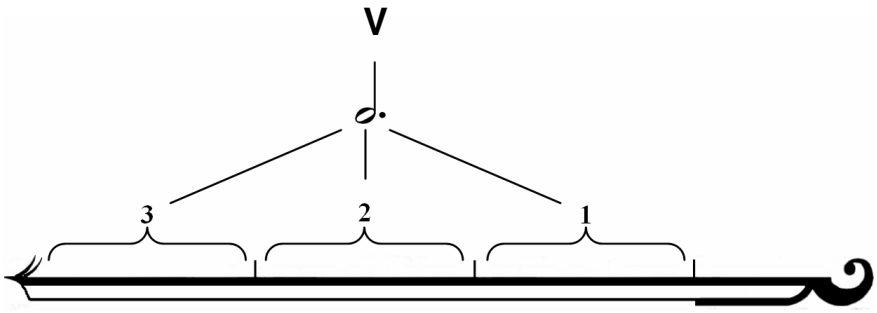
Şekil 3. 60 : Neva, Rast, Dügâh, Buselik ve Çargâh perdelerinde çalışmalar (b), [DVD No: 3].

3.5. Noktalı İkilik Değerde Yay Hareketleri
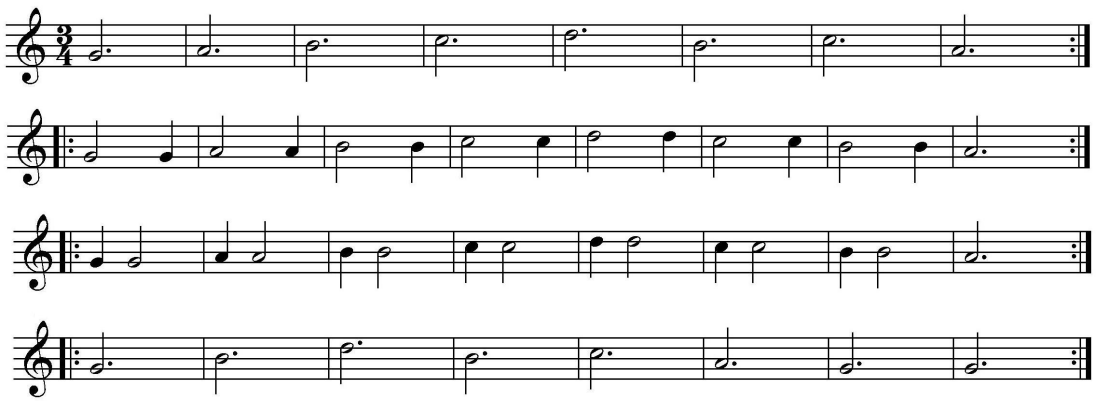
Nokta, yanında bulunduğu notanın değerini, yarısı kadar arttırır. Buna göre noktalı ikilik değer, üç vuruşu kapsamaktadır. Noktalı ikilik değerlerin çalınabilmesi için, Şekil 3.61 ve 3.62'de gösterildiği gibi yayın üç eşit parçaya bölündüğü düşünülmelidir (Alıştırmalar için bkz. Şekil 3.63).



Şekil 3. 61 : Noktalı ikilik değerde başlangıçtan bitişe yayın çekilmesi.



Şekil 3. 62 : Noktalı ikilik değerde bitişten başlangıca yayın itilmesi.



Şekil 3. 63 : Noktalı ikilik değerde, Rast, Dügâh, Buselik, Çargâh ve Neva perdelerinde çalışmalar.

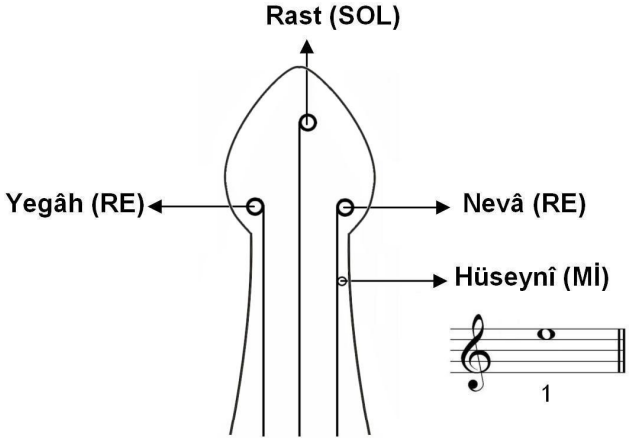
3.6. Neva ve Yegâh Tellerinde I. Pozisyon

Neva ve Yegâh tellerindeki pozisyonlar, Rast telinden farklı olarak birbirine eşit konumdadırlar. Rast teli yanlardaki Neva ve Yegâh tellerinden bir tam ses (bir pozisyon) daha yukarıdan başladığı için, daha önce de belirtildiği gibi 2. Tel (orta tel), 1. ve 3. tellerden (yan tellerden) farklılık göstermektedir.
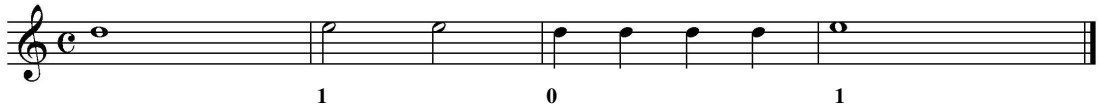
Rast telinde I. Pozisyon'dan, yan tellerdeki Hüseyni (Mi) veya Hüseyni Aşiran (Mi) perdelerine gidilebilmesi için, sol elin başparmağı burgulara değme konumunda iken, bulunduğu yerden ayrılıp işaret parmağı ile aynı doğrultuda hareket etmelidir. Neva ve Yegâh tellerinden Rast telinde I. pozisyona gidişte ise; 1. parmak Dügâh perdesine giderken, başparmak da burgulara değecek biçime yani eski durumuna geri dönmelidir. Baş parmak ile işaret parmağının paralelliği sağlanamadığında, sol el parmaklarının açılmasıyla kaslarda aşırı gerilme yaşanarak, icra olumsuz yönde etkilenebilir.

3.6.1. Neva Telinde I. Pozisyonda 1. Parmak: Hüseyni (Mi)

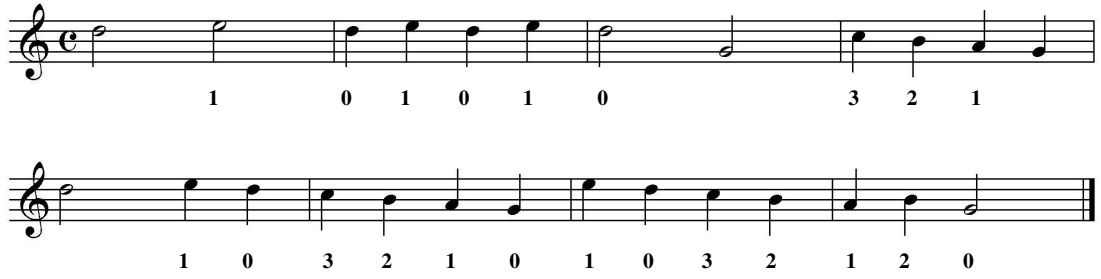
Rast telinde 2. parmakla basılan Buselik (Si) perdesi hizasında, Neva ve Yegâh tellerinde Hüseyni (Mi) (Neva telinde Mi) ve Hüseyni (Mi) Aşîran (Yegâh telinde Mi) perdeleri bulunmaktadır (Bkz. Şekil 3.64, 3.70). Hüseyni (Mi) ve Hüseyni (Mi) Aşîran perdeleri bu tellerde 1. parmakla basılan ilk perdelerdir. Dolayısıyla Neva ve Yegâh tellerindeki I. Pozisyon, Hüseyni (Mi) ve Hüseyni (Mi) Aşîran perdeleriyle başlamaktadırlar. Aynı zamanda bu perdeler, Rast teline göre yaklaşık olarak Buselik (Si) perdesi hizasında bulunmaktadırlar. (Çalışmalar için bkz. Şekil 3.65 – 3.69 ve 3.71 – 3.73 arası).
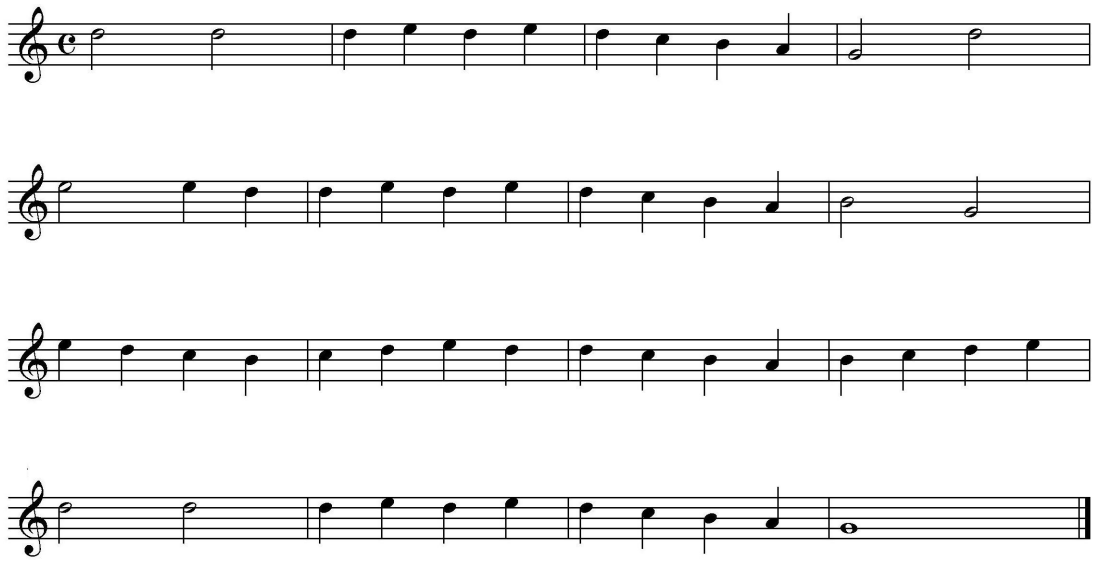


Şekil 3. 64 : Hüseyni (Mi) perdesi.
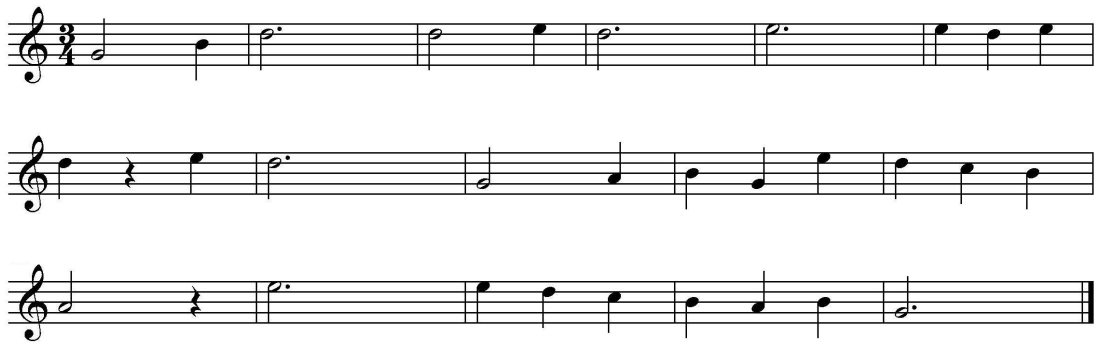


Şekil 3. 65 : Neva ve Hüseyni perdelerinde çalışma.
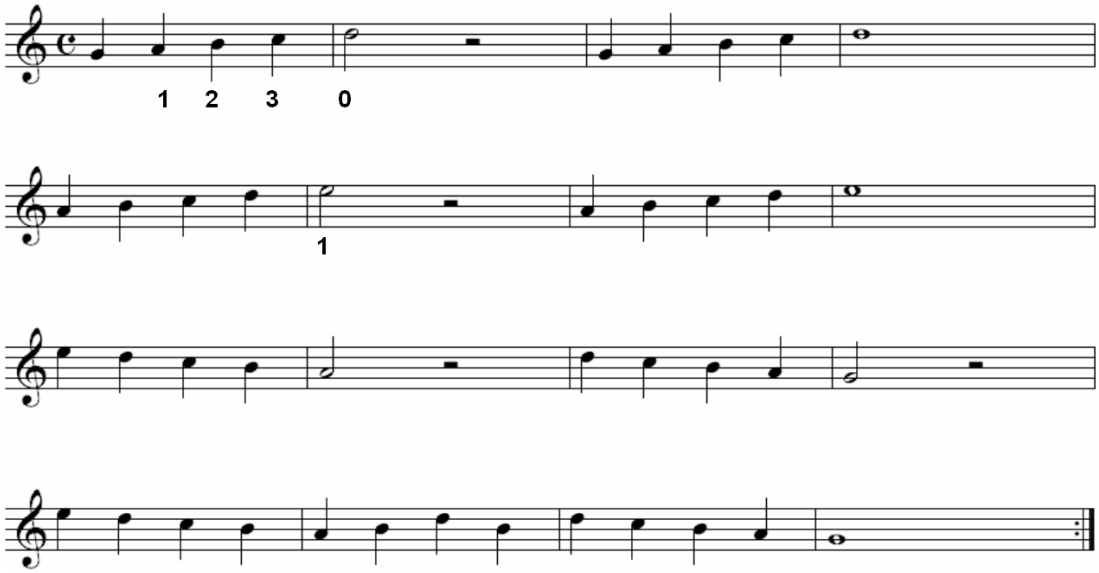


Şekil 3. 66 : Rast, Dügâh, Buselik, Çargâh, Neva ve Hüseyni perdelerinde çalışmalar (a).



Şekil 3. 67 : Rast, Dügâh, Buselik, Çargâh, Neva ve Hüseyni perdelerinde çalışmalar (b).

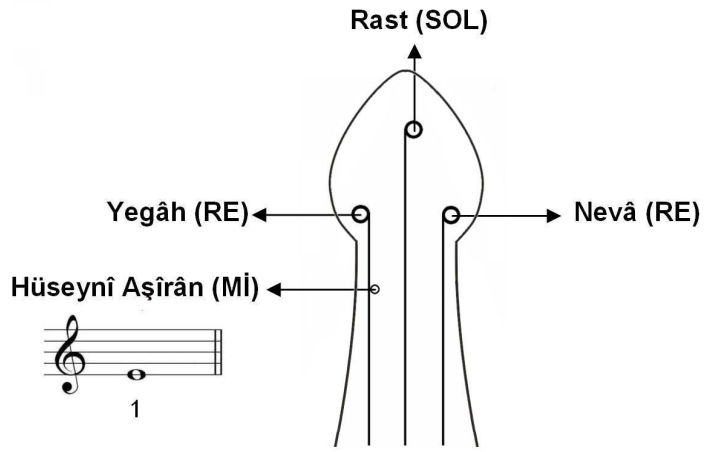


Şekil 3. 68 : Rast, Dügâh, Buselik, Çargâh, Neva ve Hüseyni perdelerinde çalışmalar (c).



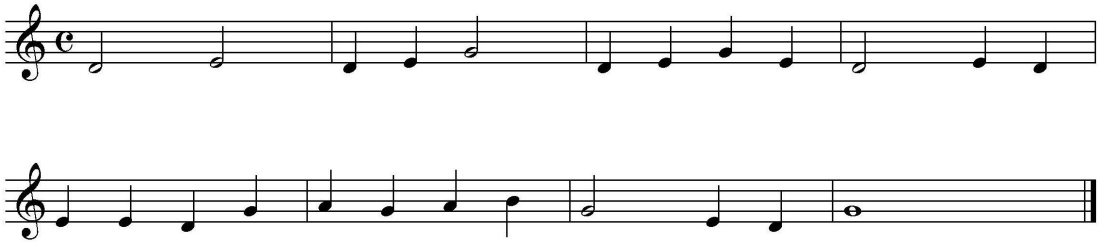
Şekil 3. 69 : Rast, Dügâh, Buselik, Çargâh, Neva ve Hüseyni perdelerinde çalışmalar (d), [DVD No: 4].

3.6.2. Yegâh Telinde I. Pozisyonda 1. Parmak: Hüseyni Aşiran (Mi)
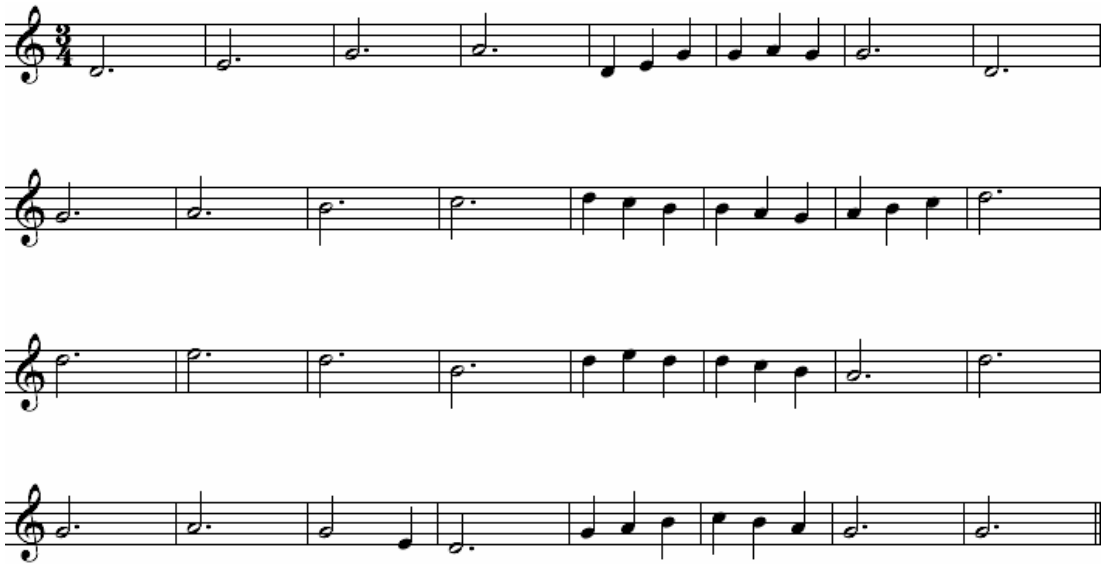


Şekil 3. 70 : Hüseyni Aşiran (Mi) perdesi.
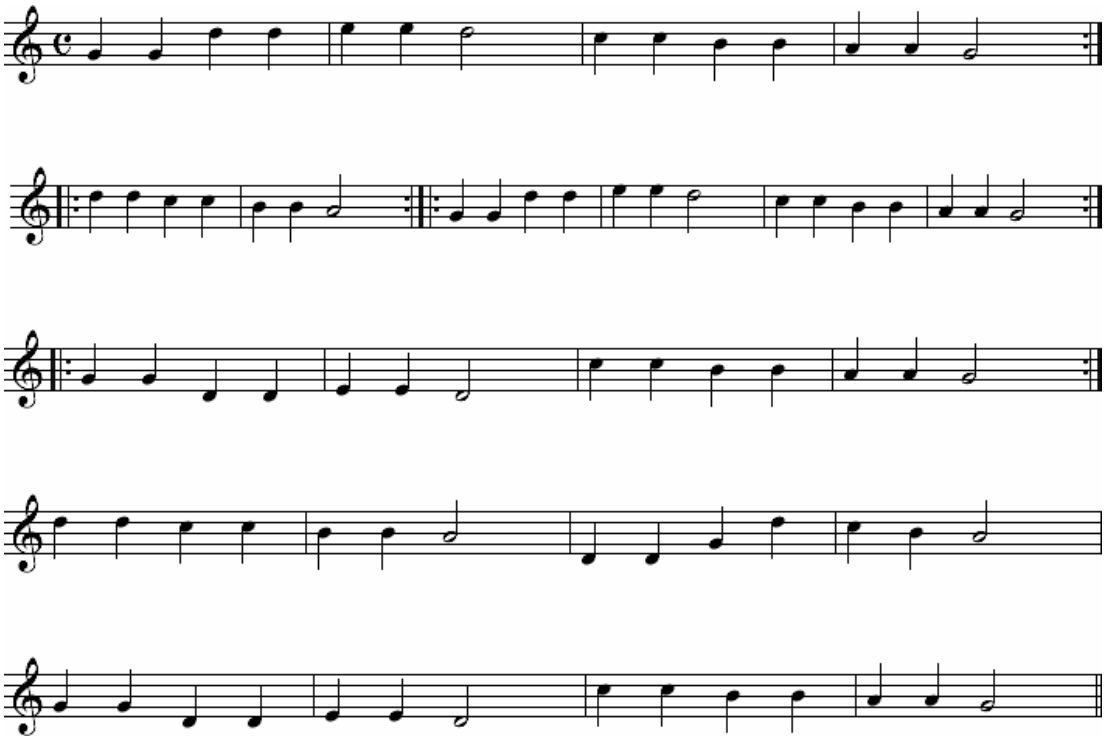
Yegâh telinde Hüseyni Aşiran (Mi) perdesi, Neva telindeki Hüseyni (Mi) perdesi ile aynı hizada bulunmaktadır. Aynı zamanda, Rast telinde 2. parmakla basılan Buselik (Si) perdesi ile de bir paralellik söz konusudur. (Bkz. Şekil 3.70), (Çalışmalar için bkz. Şekil 3.71 – 3.73 arası).



Şekil 3. 71 : Yegâh, Hüseyni Aşiran, Rast, Dügâh ve Buselik perdelerinde çalışma.



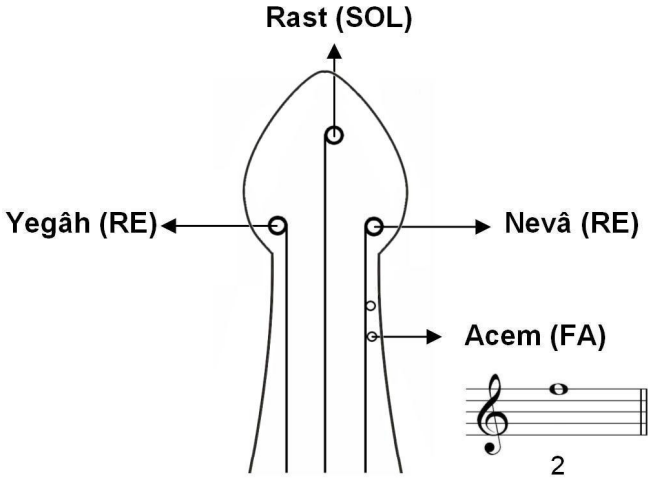
Şekil 3. 72 : Yegâh, Hüseyni Aşiran, Rast, Dügâh, Buselik, Çargâh, Neva ve Hüseyni perdelerinde çalışmalar (a), [DVD No: 5].
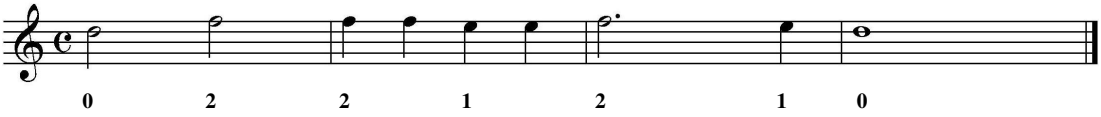


Şekil 3. 73 : Yegâh, Hüseyni Aşiran, Rast, Dügâh, Buselik, Çargâh, Neva ve Hüseyni perdelerinde çalışmalar (b).

3.6.3. Neva Telinde I. Pozisyonda 2. Parmak: Acem (Fa)
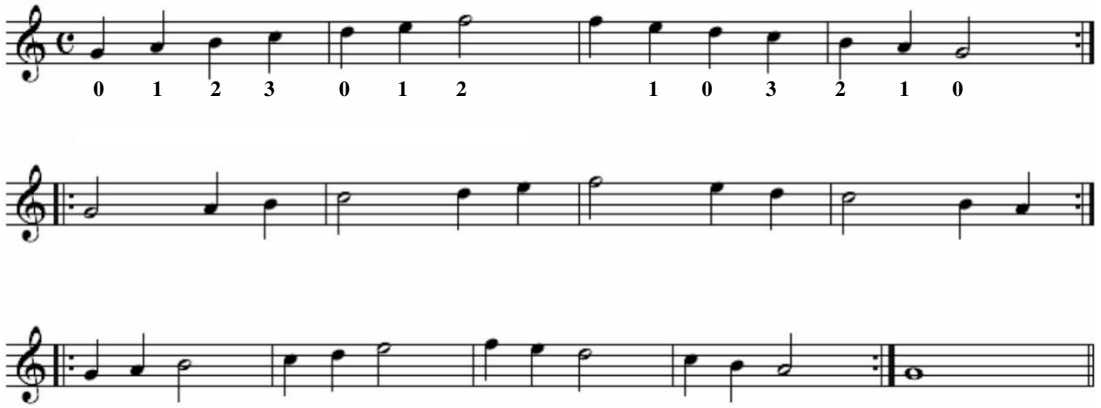
Buselik (Si) ve Çargâh'da (Do) olduğu gibi Hüseyni (Mi) ile Acem (Fa) perdeleri arasında da Bakiyye aralığı bulunmaktadır. Uygulamada, Hüseyni (Mi)'nin bitişiğinde Acem (Fa) bulunmaktadır (Bkz. Şekil 3.74). Buna göre 2. parmak, 1. parmağın hemen yanında yer almalıdır. (Çalışmalar için bkz. Şekil 3.75 – 3.78 arası).



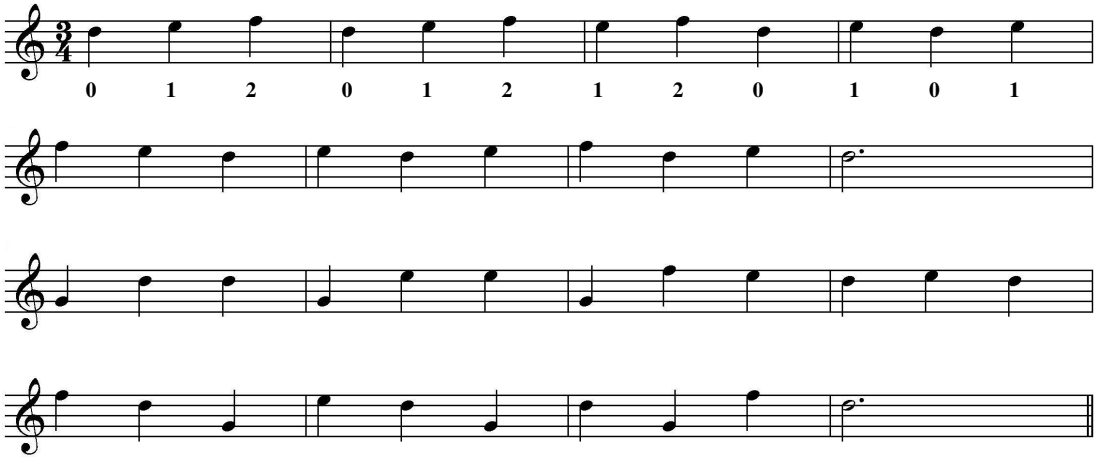
Şekil 3. 74 : Acem (Fa) perdesi.
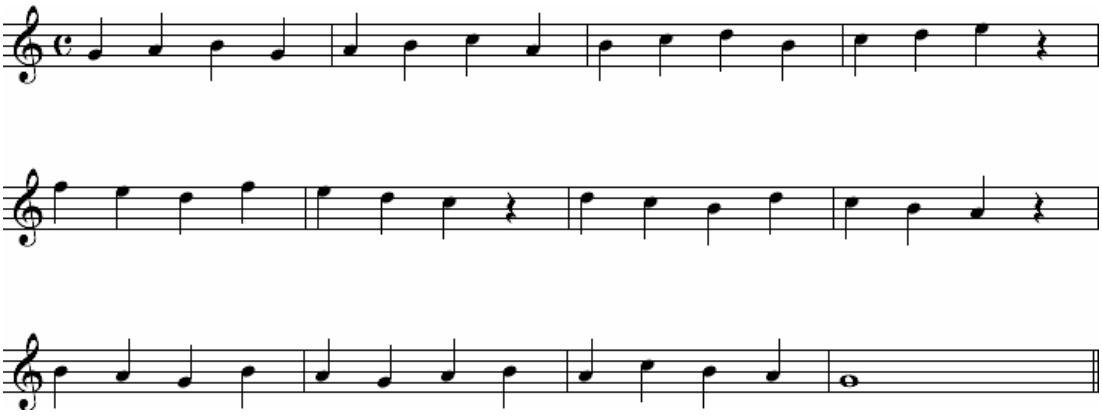


Şekil 3. 75 : Neva, Hüseyni ve Acem perdelerinde çalışma.



Şekil 3. 76 : Rast - Acem arasında dizi çalışması.



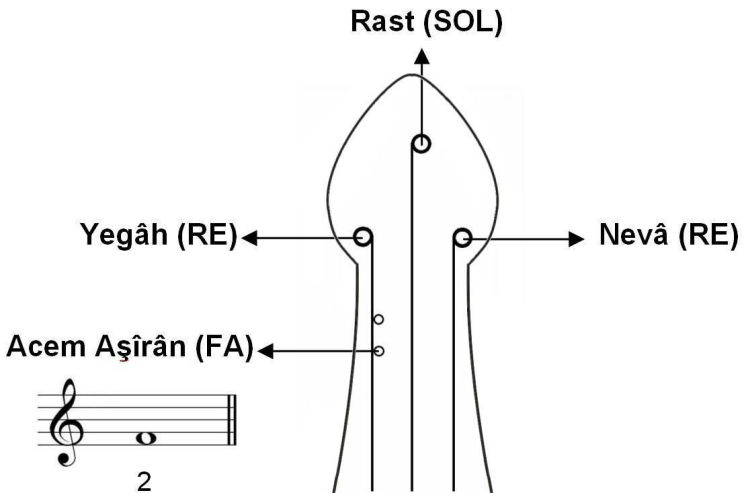
Şekil 3. 77 : Rast, Neva, Hüseyni ve Acem perdelerinde çalışma.
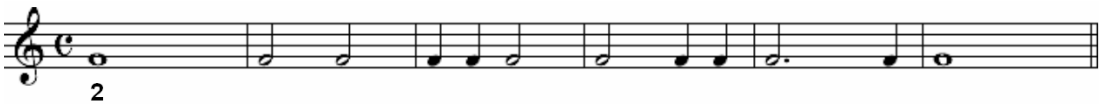


Şekil 3. 78 : Rast - Acem perdeleri arasında karışık çalışma [DVD No: 6].

3.6.4. Yegâh Telinde I. Pozisyonda 2. Parmak: Acem Aşiran (Fa)

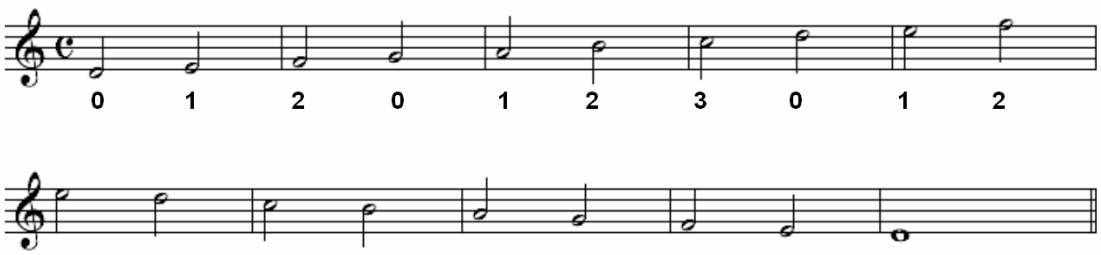
Neva telindeki Hüseyni (Mi) – Acem (Fa) perdelerinde olduğu gibi, Bakiyye aralığından dolayı Yegâh telinde de uygulamada Acem Aşiran (Fa) perdesi, Hüseyni Aşiran (Mi) perdesinin bitişiğinde bulunmaktadır (Bkz. Şekil 3.79). Hüseyni Aşiran (Mi) ve Acem Aşiran (Fa) perdeleri, aynı zamanda Hüseyni (Mi) – Acem (Fa) ve Buselik (Si) – Çargâh (Do) perdeleri ile aynı hizada bulunmaktadır. (Çalışmalar için bkz. Şekil 3.80 – 3.83 arası).
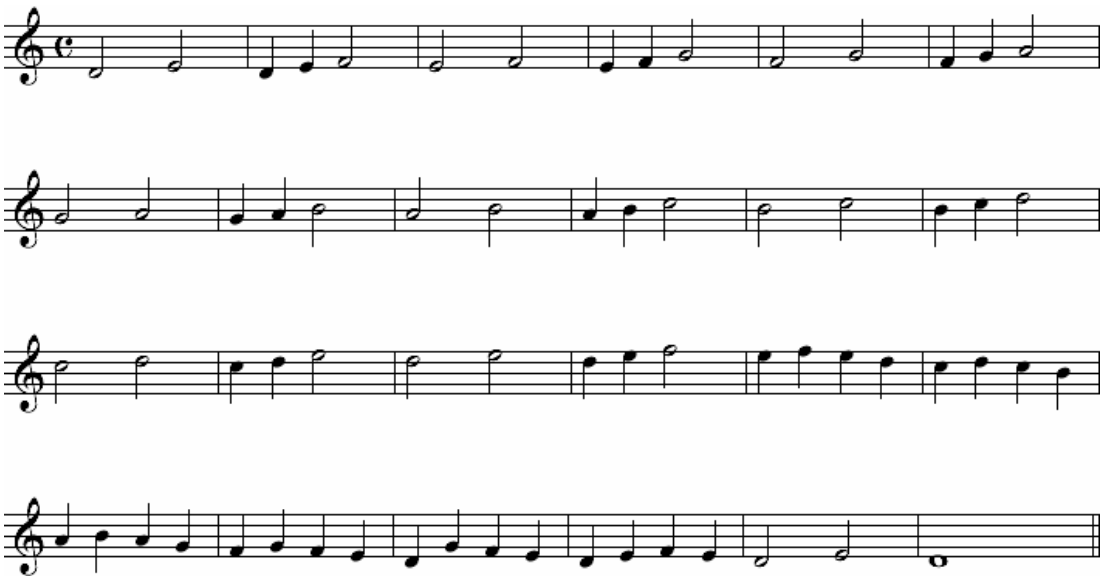


Şekil 3. 79 : Acem Aşiran (Fa) perdesi.
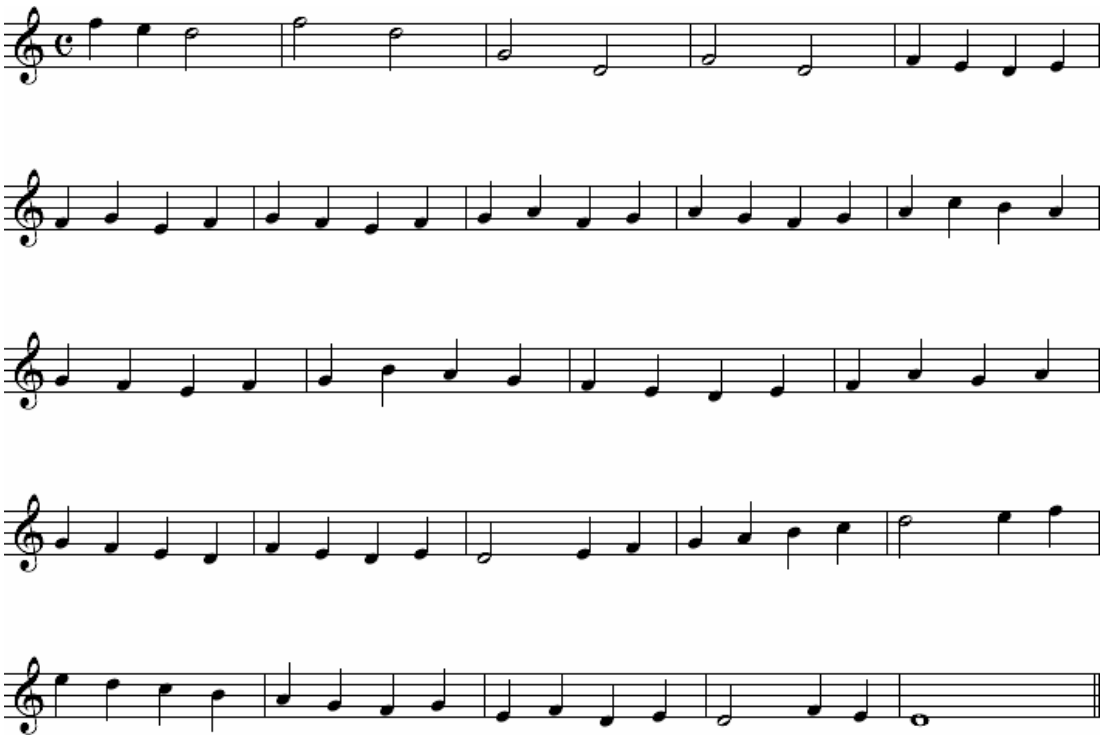


Şekil 3. 80 : Acem Aşiran perdesinde ritmik çalışma.



Şekil 3. 81 : Yegâh - Acem perdeleri arasında dizi çalışması.



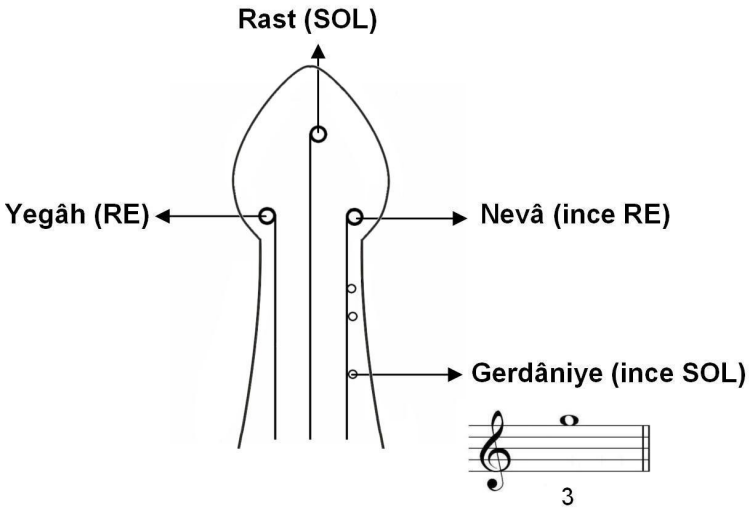
Şekil 3. 82 : Yegâh - Acem perdeleri arasında karışık çalışma (a).
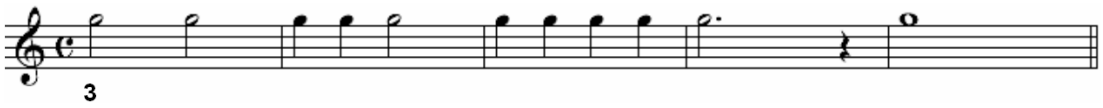


Şekil 3. 83 : Yegâh - Acem perdeleri arasında karışık çalışma (b), [DVD No: 7].

3.6.4. Neva Telinde I. Pozisyonda 3. Parmak: Gerdaniye (Sol)
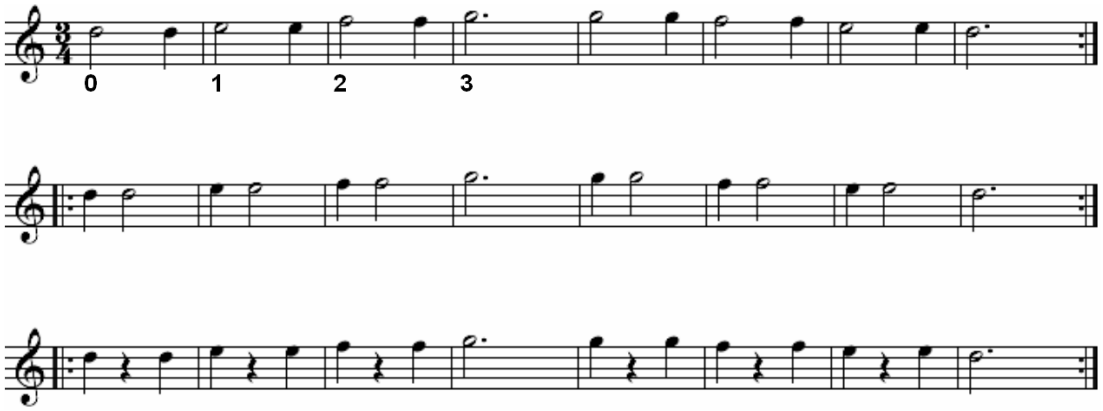
Gerdaniye (ince Sol) perdesi, 2.3.5.1. Tüm Tellerde Temel Parmak Pozisyonları (s: 18) başlığındaki I. ve II. Pozisyon'u gösteren Şekil 2.11'de, orta teldeki Neva (Re) perdesiyle yaklaşık olarak aynı hizada bulunmaktadır. Uygulamada ise, Acem (Fa) perdesinden bir tam ses ileridedir (Bkz. Şekil 3.84). (Çalışmalar için bkz. Şekil 3.85 – 3.88 arası).
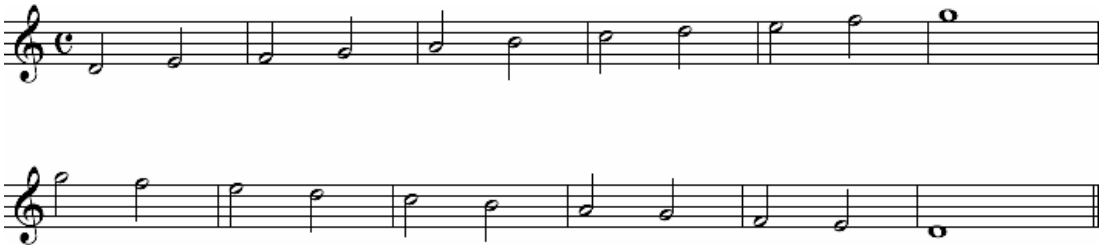


Şekil 3. 84 : Gerdaniye (Sol) perdesi.
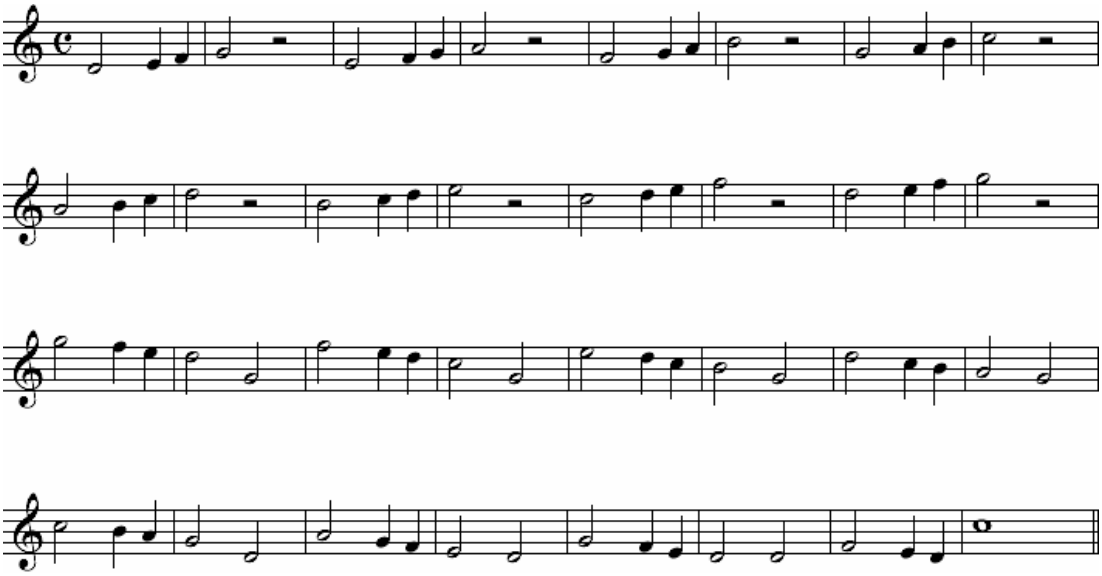


Şekil 3. 85 : Gerdaniye perdesinde ritmik çalışma.



Şekil 3. 86 : Neva – Gerdaniye perdeleri arasında dizi ve ritmik çalışmalar.



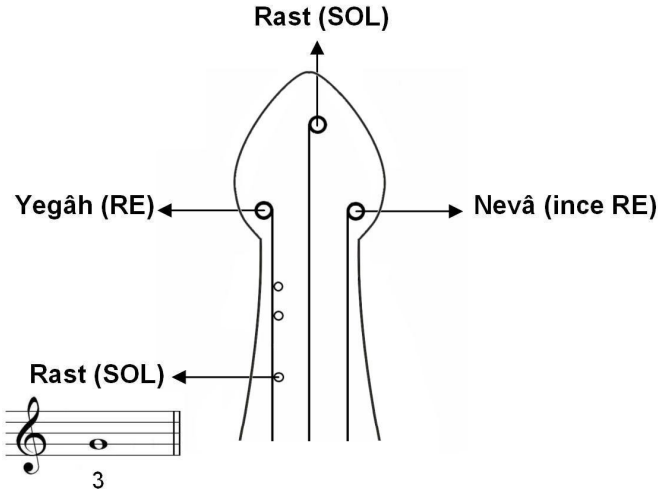
Şekil 3. 87 : Yegâh – Gerdaniye perdeleri arasında dizi çalışması, [DVD No: 8].
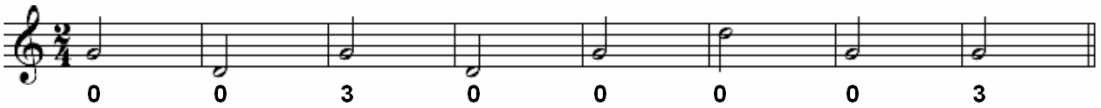


Şekil 3. 88 : Yegâh – Gerdaniye perdeleri arasında karışık çalışma.

3.6.6. Yegâh Telinde I. Pozisyonda 3. Parmak: Rast
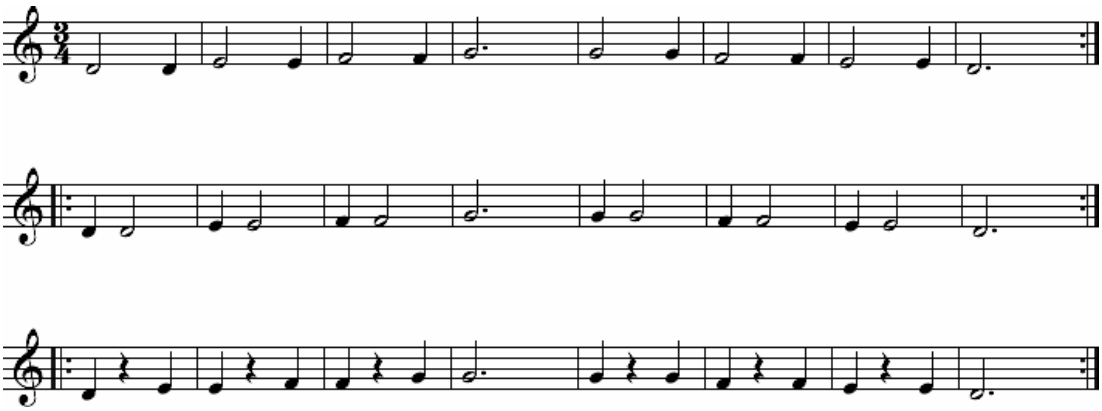
Yegâh telinde I. pozisyonda kullanılan 3. parmak Rast teli ile aynı sesi verdiğinden, sesin doğruluğu, Rast teli ile birlikte kontrol edilebilir (Bkz. Şekil 3.89 – 3.92 arası).
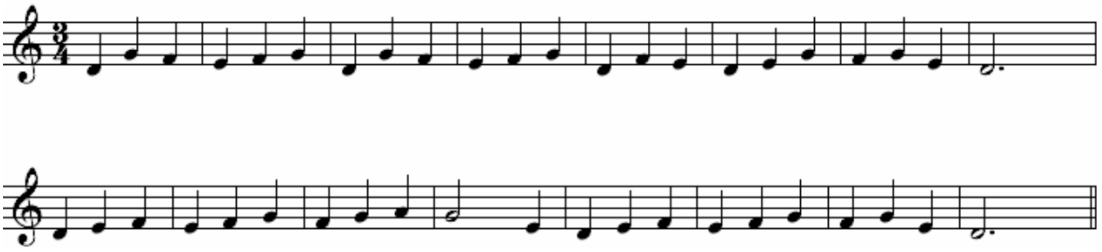


Şekil 3. 89 : Rast perdesi (3. parmak).



Şekil 3. 90 : Açık teller ve Rast perdesi (3. parmak) çalışması, [DVD No: 9].



Şekil 3. 91 : Yegâh - Rast (3. parmak) perdeleri arasında dizi ve ritmik çalışma.



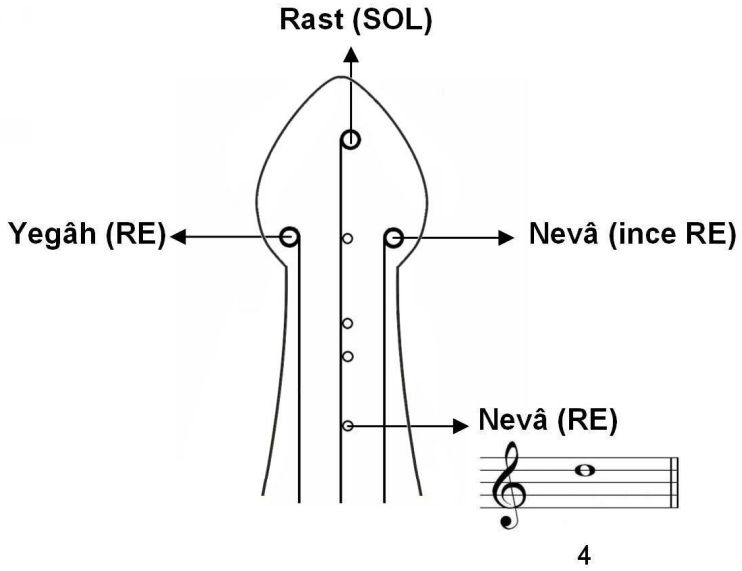
Şekil 3. 92 : Yegâh - Rast (3. parmak) perdeleri arasında karışık çalışma.

3.7. Tüm Tellerde 4. Parmak Çalışmaları
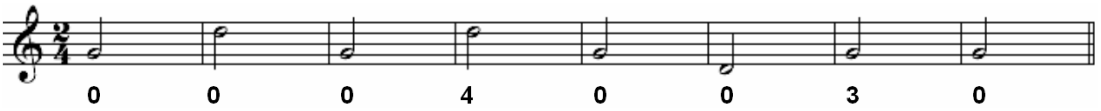
4. parmak (serçe parmağı), el kasları içinde en zayıf kaslara sahip olan parmaktır. Bu nedenle 4. parmağın kullanımı diğer parmaklara oranla daha zordur. 4. parmak için yazılan egzersizlerin sıkça tekrar edilmeleri, kasların kuvvetlenmesi ve kullanımdaki becerinin artması bakımından yararlı olacaktır.

3.7.1. Rast Telinde I. Pozisyonda 4. Parmak: Neva
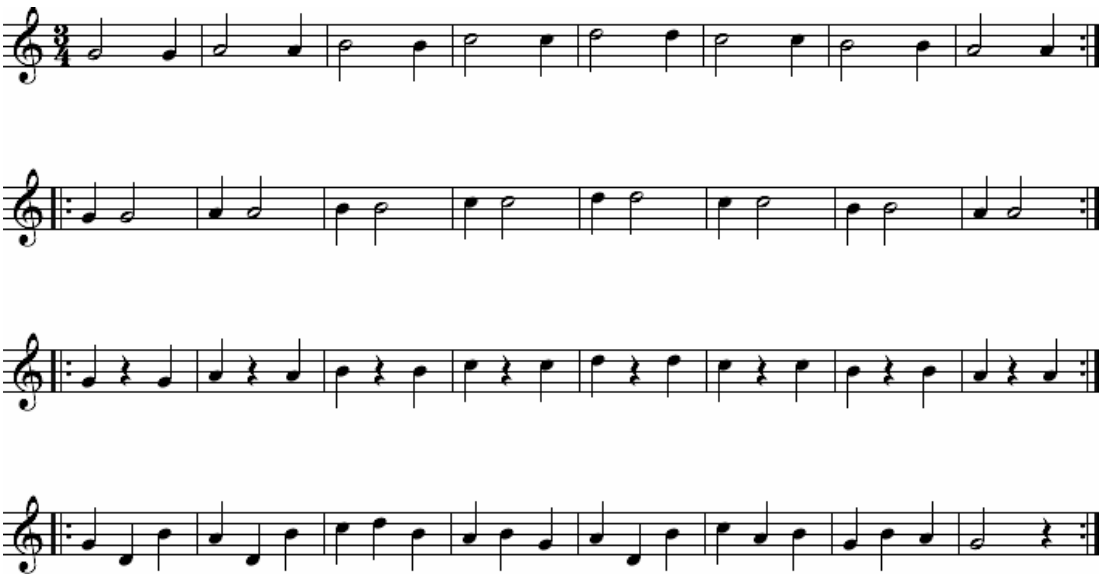
Rast telinde I. pozisyonda kullanılan 4. parmak Neva teli ile aynı sesi verdiğinden, sesin doğruluğu, Neva teli ile birlikte kontrol edilebilir (Bkz. Şekil 3.93), (Çalışmalar için bkz. Şekil 3.94 – 3.97 arası).
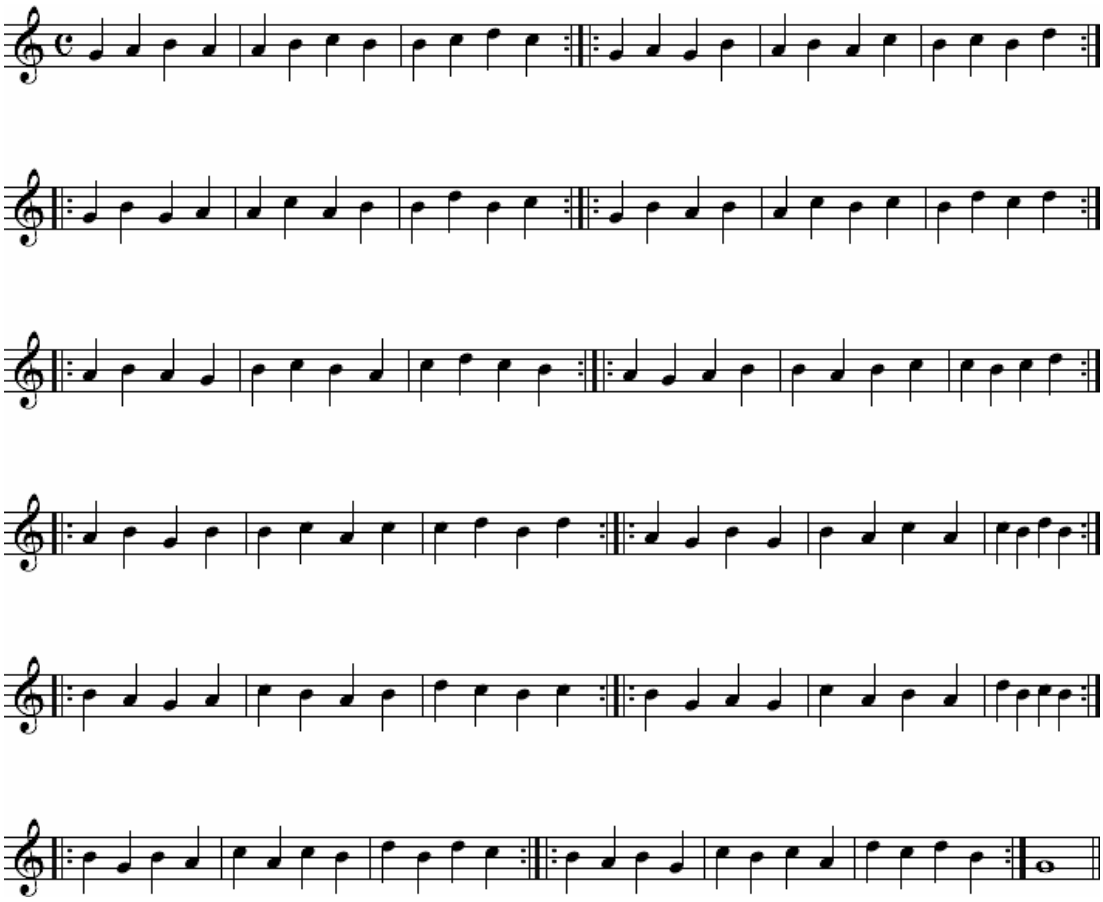


Şekil 3. 93 : Neva perdesi (4. parmak).
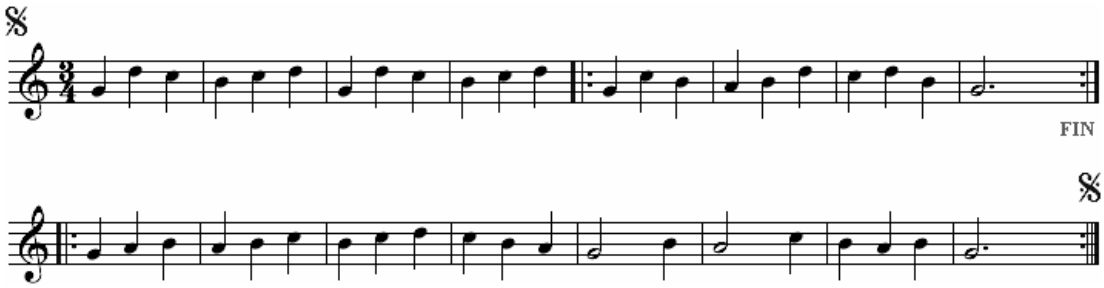


Şekil 3. 94 : Açık teller ve Neva perdesi (4. parmak) çalışması.



Şekil 3. 95 : Yegâh teli ve Rast - Neva perdeleri (4. parmak) arasında karışık çalışma.



Şekil 3. 96 : Rast - Neva perdeleri (4. parmak) arasında karışık çalışmalar (a).

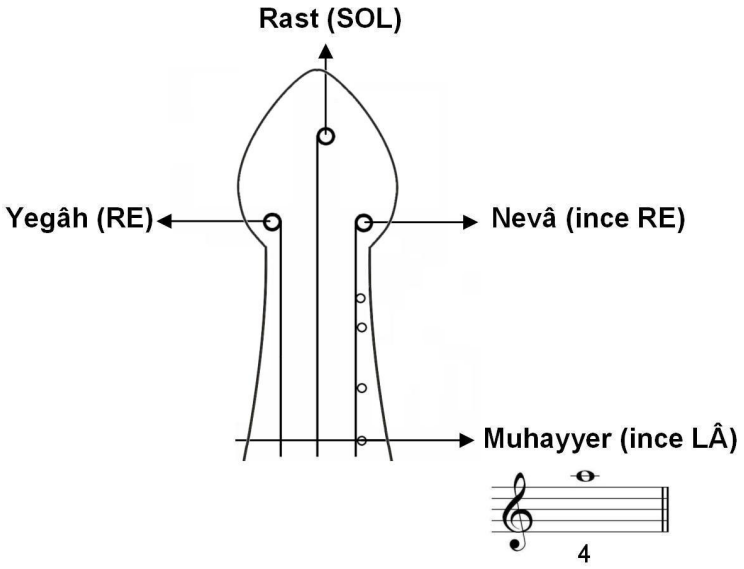


Şekil 3. 97 : Rast - Neva perdeleri (4. parmak) arasında karışık çalışmalar (b).
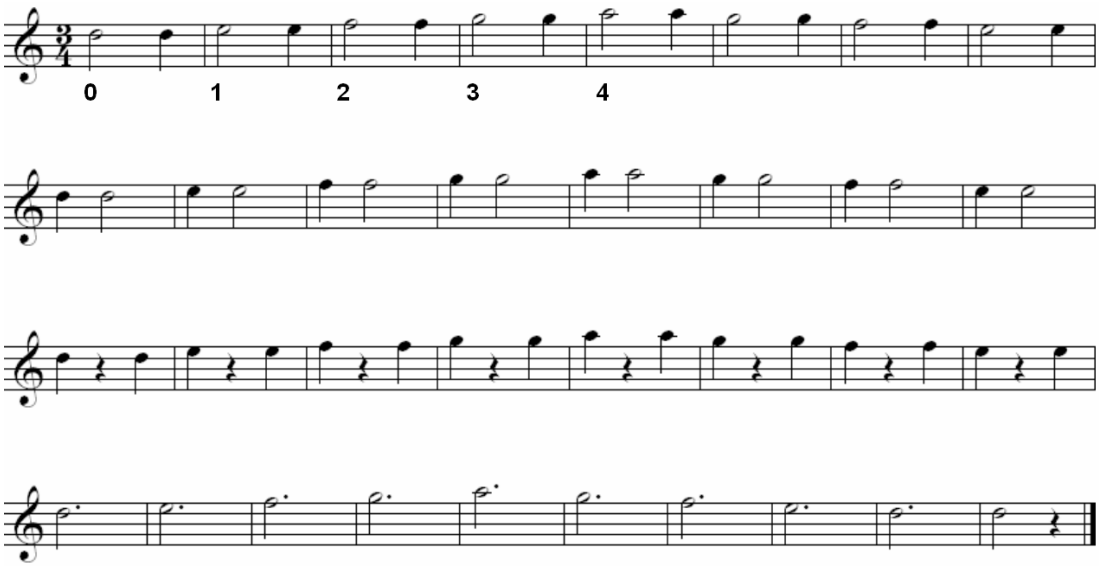
Şekil 3. 97'deki segno [senyo] işareti hakkında Kavram Dizini'nde, FIN hakkında ise Kısaltmalar listesinde ayrıntılı açıklamalar yer almaktadır.

3.7.2. Neva Telinde I. Pozisyonda 4. Parmak: Muhayyer (La)
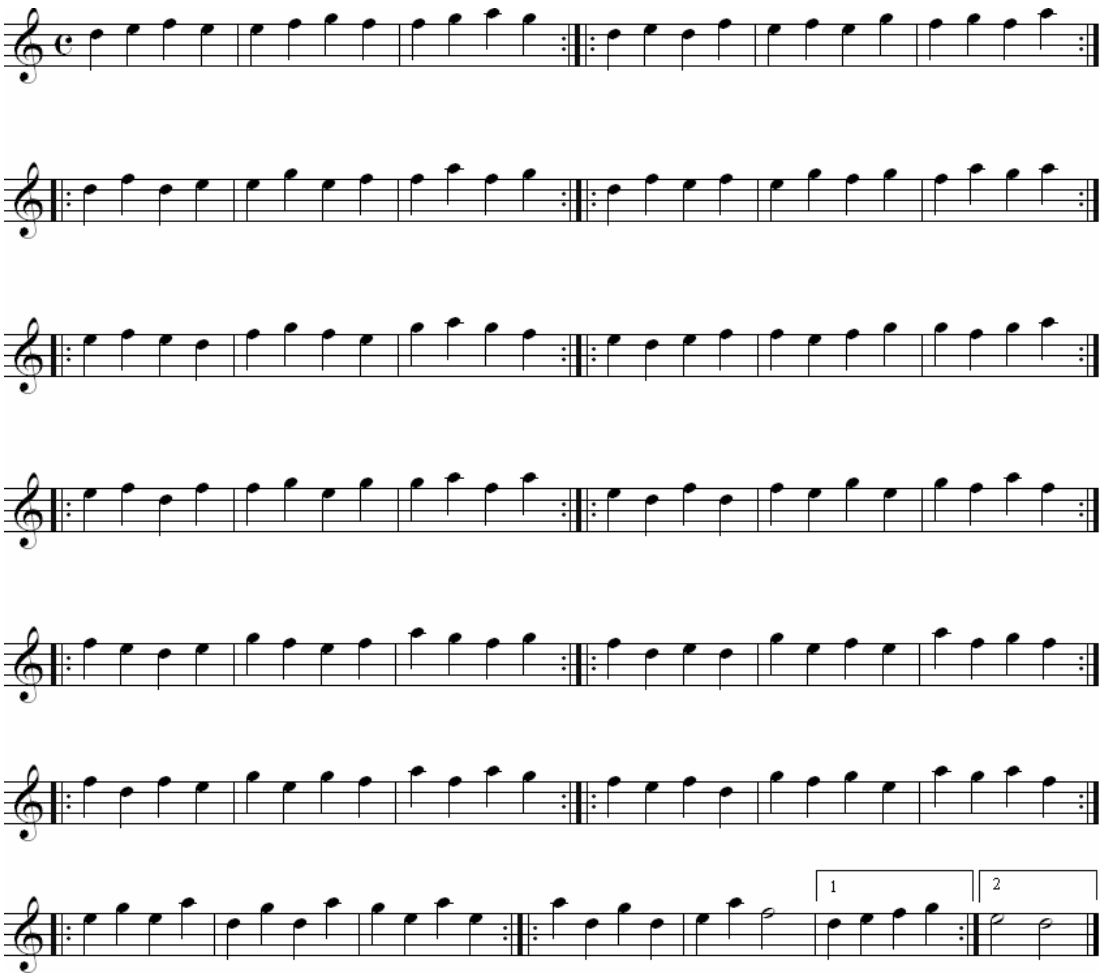
Neva teli I. Pozisyon'da 4. parmakla çalınan Muhayyer (ince La) perdesi, Gerdaniye perdesinin bir tam ses ilerisindedir. Yaklaşık olarak kemençenin klavye çizgisinin üzerine denk gelmektedir (Bkz. Şekil 3.98). (Çalışmalar için bkz. Şekil 3.99 – 3.101 arası).
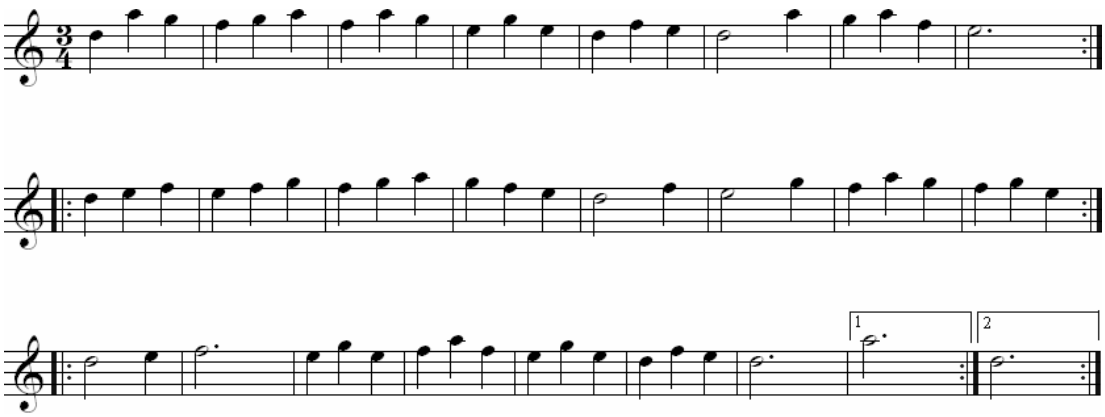


Şekil 3. 98 : Muhayyer (La) perdesi.



Şekil 3. 99 : Neva - Muhayyer perdeleri arasında dizi ve ritmik çalışmalar.



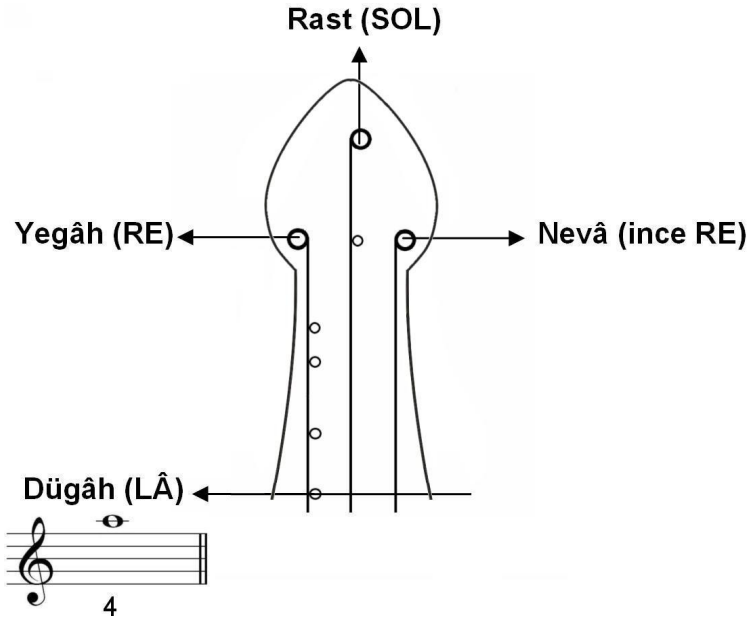
Şekil 3. 100 : Neva - Muhayyer perdeleri arasında karışık çalışmalar (a).
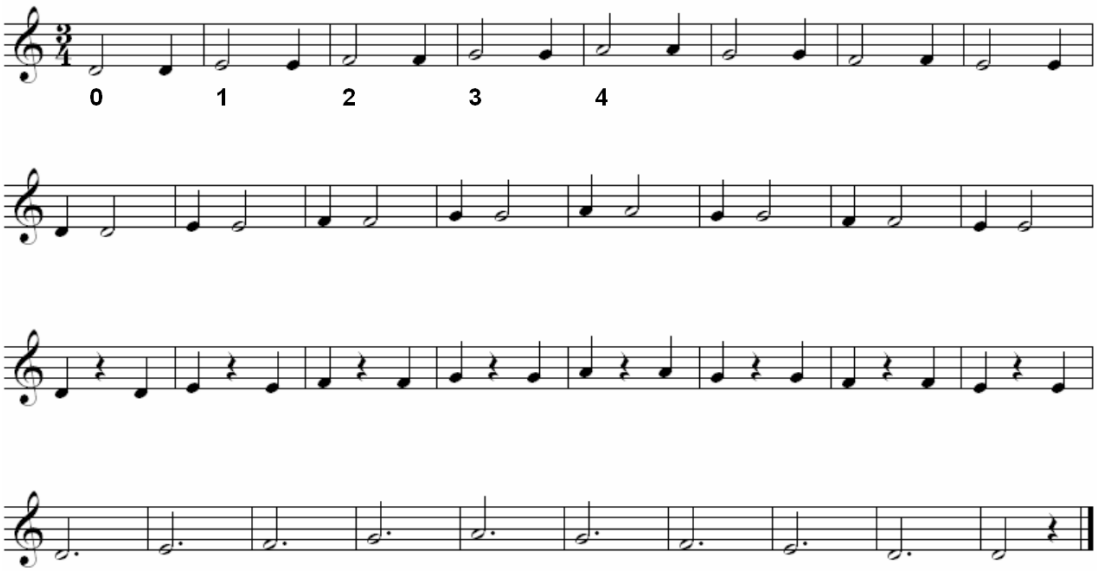


Şekil 3. 101 : Neva - Muhayyer perdeleri arasında karışık çalışmalar (b).

3.7.3. Yegah Telinde I. Pozisyonda 4. Parmak : Dügâh

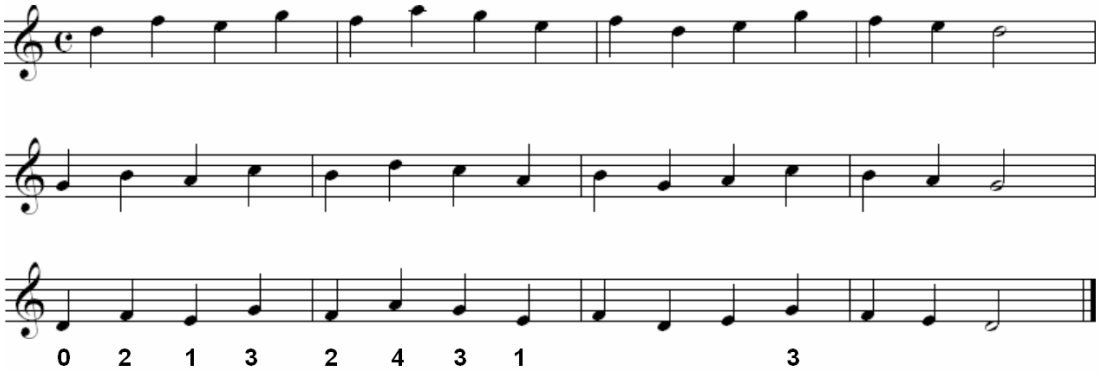
Yegâh telinde I. pozisyonda 4. parmakla çalınan Dügâh perdesi, Rast telindeki Dügâh ile aynıdır. Muhayyer (ince La) ile yaklaşık olarak aynı hizada, klavye çizgisinin üzerinde bulunur (Bkz. Şekil 3.102). Rast telinde 1. parmak ile çalınan Dügâh perdesinin kullanımı, çıkan tınının parlaklığı bakımından aynı perdenin Yegâh telindeki kullanımından daha fazla tercih edilir. (Çalışmalar için bkz. Şekil 3.103 – 3.106 arası).



Şekil 3. 102 : Dügâh perdesi (4. parmak).
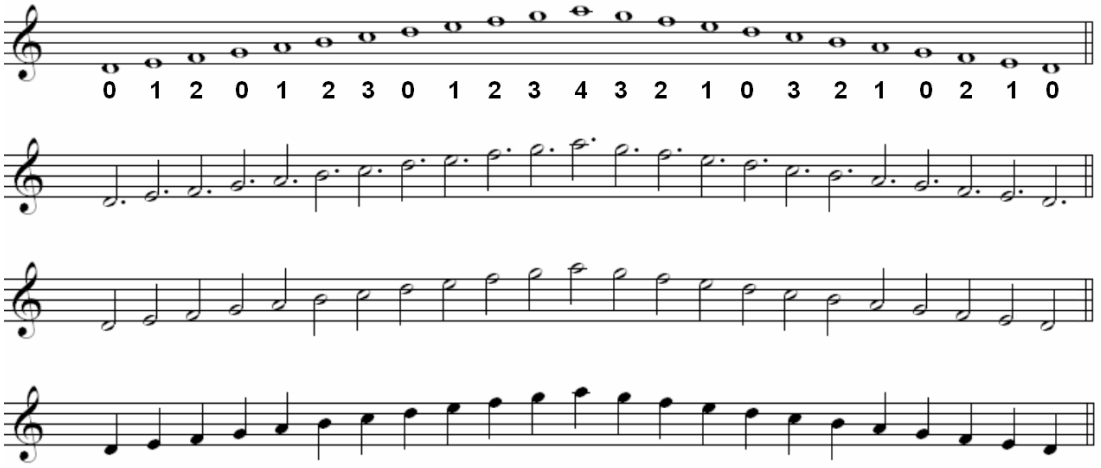


Şekil 3. 103 : Yegâh – Dügâh perdeleri dizi ve ritmik çalışmalar.

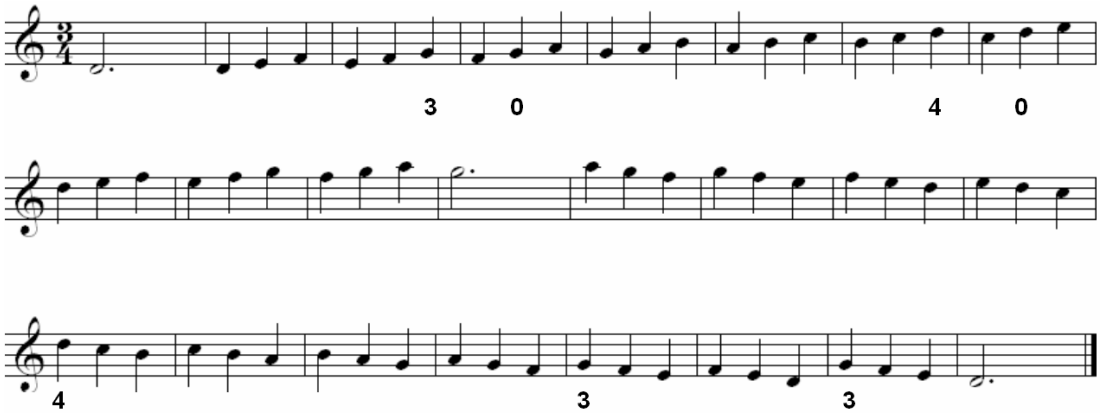


Şekil 3. 104 : Tüm tellerde I. Pozisyonda 4 parmağın karışık kullanımı için çalışma, [DVD No: 10].

Birinci aşamada öğrenilen tüm sesleri içeren Şekil 3.105 ve 106'daki ilk gam çalışmalarının, kasların ısındırılması ve seslerin anlaşılması bakımından, sonraki aşamaların etüt ve egzersizlerinin başlangıçlarında uygulanması yararlı olacaktır.



Şekil 3. 105 : Yegâh – Muhayyer perdeleri arasında dizi çalışmaları.



Şekil 3. 106 : Yegâh – Muhayyer perdeleri arasında dizi ve ritmik çalışma.

4. ÜÇ TELLİ KLÂSİK KEMENÇE EĞİTİMİNDE İKİNCİ AŞAMA

İkinci aşamada sağ ve sol el tekniğine ait çalışmalar, birbirlerinin içerisinde düşünülerek, öğrenilen her bilgiye bir üst konunun eklenmesi yöntemiyle kolaydan zora bilgilerin pekiştirilmesi amaçlanmıştır.

Bu aşamaya gelen öğrencinin, kemençe klavyesinde doğal haliyle bulunan tüm seslerin yerlerini kavramış olacağı düşünülmektedir. Bu nedenle, Rast telinde II. Pozisyona ait etüt ve egzersizlerde, ilk 3 parmağın bir arada kullanılabilmelerine yer verilmiştir. 4. Parmağın özelliği göz önünde bulundurularak, bir önceki bölümde olduğu gibi ayrıca ele alınmıştır.

Sağ el tekniğine ait yay hareketlerinden bağlı çalma (legato) ve bunu takip eden sol el tekniğine ait Rast telinde öğrenilen iki pozisyon (I. ve II. Pozisyonlar), etüt ve egzersizlerde bir arada yer almıştır.

Dörtlü ve beşli atlamalı seslerde çalışmalar yapılabilmesi için, teller arasında birbirine eşit pozisyonlar Kolon adı altında ele alınmış, bunu kavratmak üzere etüt ve egzersizler yazılmıştır.

Sekizlik değerde yay hareketleri öğrenilirken, yayın ilk ve son yarısının kullanılmasına yönelik teknik çalışmalara yer verilmiştir. Sekizlik değerde çalışmalara birkaç etüt sonra noktalı dörtlük değerde çalışmalar da ilave edilmiştir.

İkinci Aşamanın ikinci yarısından itibaren ezgisel çalışmalara yer verebilmek amacıyla etüt niteliğinde örnek eserler çalışılmasının öğrencinin motivasyonunu arttıracağı düşünülmüştür. Bu nedenle, her ne kadar makamsal çalışmalara Üçüncü Aşamada yer verilecekse de, burada da ilk örnekler Rast makamında yazılmıştır. Öncelikle Rast makamının donanımında bulunan arızalı seslerin gösterildiği etütlere, daha sonra Rast dizisinin kavranmasına olanak sağlayan egzersizlere ve Rast makamında şarkı formunda birkaç eserin belirli pasajlarına yer verilmiştir.

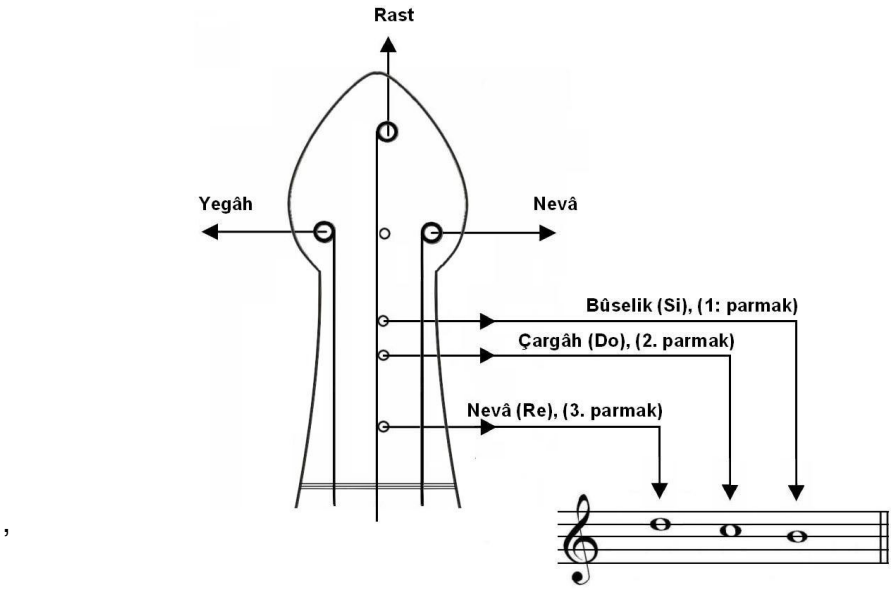
İkinci Aşama, Neva ve Yegâh tellerinde II. Pozisyonun gösterilmesiyle sona ermiştir (Bkz. Tablo 4.1).

Tablo 4.1 : İkinci Aşama çalışmalarında genel olarak konular.

Sol El Tekniği	Sağ El Tekniği
Rast Telinde II. Pozisyon: 1., 2. ve 3. Parmaklar	
	Kemençede Yay Bağı (Legato)
Pozisyon Değişimi: Rast Telinde I.ve II. Pozisyonlar	
Rast Telinde II. Pozisyon: 4. Parmak = Hüseyni (Mi) Perdesi	
Kolonlar (Perde Hizaları): Tüm Tellerde I. Pozisyonda Kolonlar	
Kolonlar: Rast Telinde II. Pozisyon, Neva ve Yegâh Tellerinde I. Pozisyon	
	Sekizlik Değerde Yay Hareketleri: Yayın İlk Yarısı
	Sekizlik Değerde Yay Hareketleri: Yayın Son Yarısı
Tüm Tellerde I. Pozisyon	
	Kemençede Noktalı Dörtlük Değerde Yay Hareketleri
Rast Dizisi: Eviç Perdesi	
Rast Dizisi: Irak Perdesi	
Rast Dizisi: Segâh Perdesi	
Rast Dizi Çalışmaları	
Neva ve Yegâh Tellerinde II. Pozisyon	
Neva ve Yegâh Tellerinde I. ve II. Pozisyonlar	

4.1. Rast Telinde II. Pozisyon :

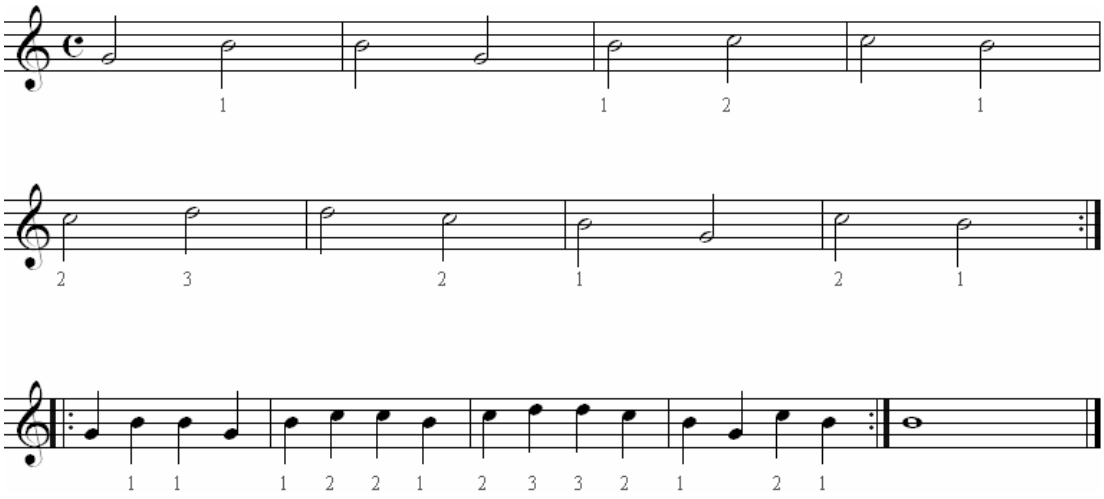
Rast telinde II. pozisyonda, 1. parmak Buselik (Si), 2. parmak Çargâh (Do) ve 3. parmak Neva (Re) perdelerinde bulunur. Rast telinde I. pozisyon sırasında bu perdelerin yerleri öğrenilmiş olduğundan, II. pozisyonda bulunan seslerin yerleri tek bir şema üzerinde gösterilmiştir (Bkz. Şekil 4.1). Hüseyni (Mi) perdesinde bulunan 4. parmak, ayrı bir şema üzerinde gösterilmiştir (Bkz. Şekil 4.26).
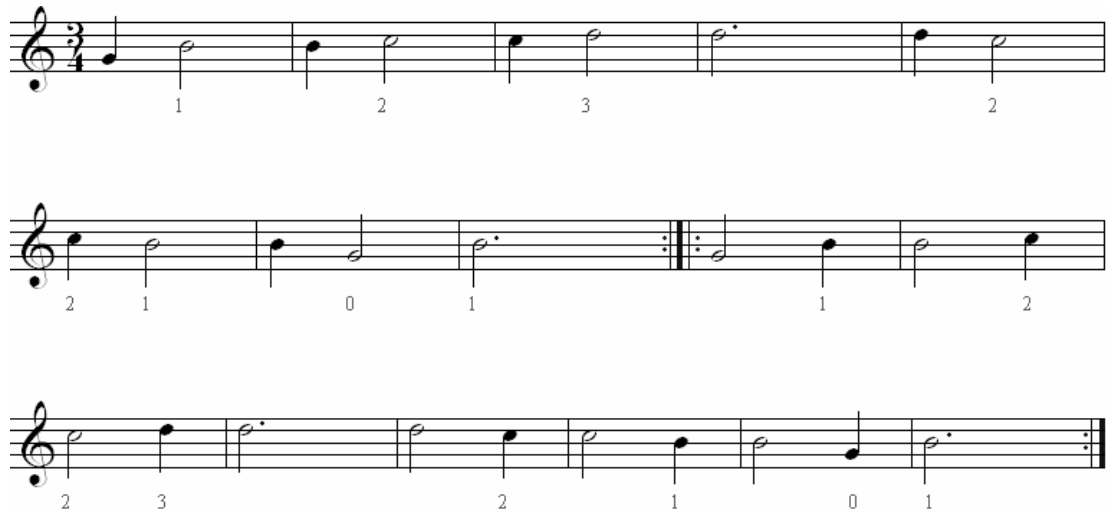


,

Şekil 4. 1 : Rast telinde II. Pozisyon (1., 2., 3. parmaklar)
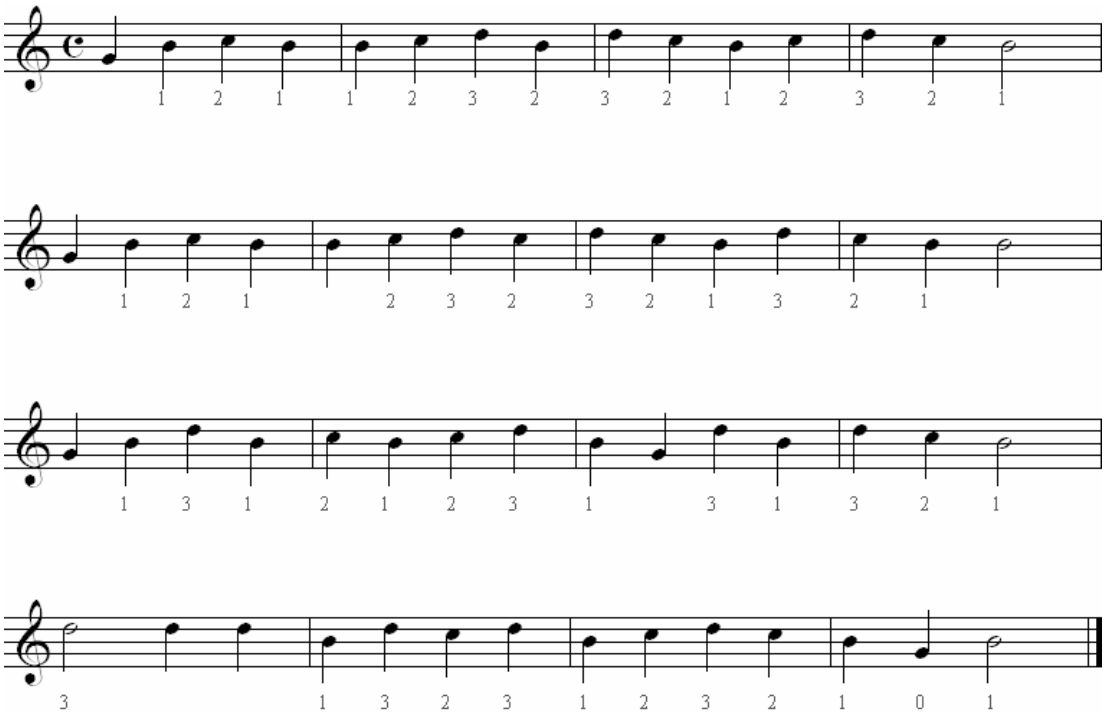
Rast telinde II. Pozisyonun kavranması için Şekil 4.2 – 4.4 arasının çalışılması gerekmektedir.



Şekil 4. 2 : Rast telinde II. Pozisyon çalışmaları (a).



Şekil 4. 3 : Rast telinde II. Pozisyon çalışmaları (b).



Şekil 4. 4 : Rast telinde II. Pozisyon çalışmaları (c), [DVD No: 11].

4.2. Kemençede Uzatma Bağı ve Legato

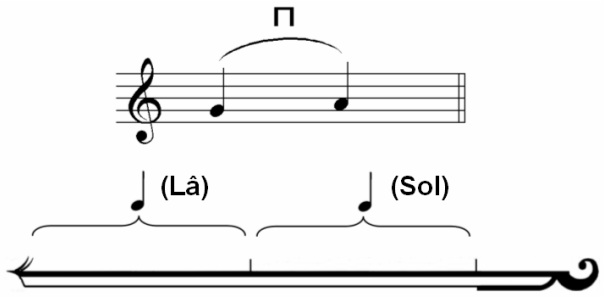
Seslerin birbirine bağlanması için nota üzerinde kullanılan “bağ” işareti ( ), “uzatma bağı” ve “legato” olmak üzere iki ayrı konuda yer almaktadır.

Ard arda tınlayan bir sesin bağlı çalınmasıyla o sesin uzaması sağlandığından, nota üzerinde birbiri ardına yazılmış bu seslerin üzerine çizilen bağ işaretine de “uzatma bağı” denilmektedir (Bkz. Şekil 4.11 – 4.13 arası).

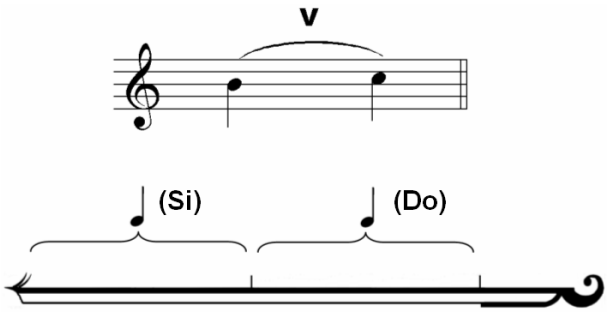
İtalyanca bir terim olan Legato ise, notaların kesintisiz olarak birbirini izlemesi gerektiğini belirtir. Ses müziğinde bir solukta, üflemeli çalgılarda soluk almadan, bazı mızraplı çalgılarda ise tek mızrap darbesiyle elde edilen legato’lu (bağlı) çalış, yaylı çalgılarda tek yay çekişiyle sağlanabilmektedir. Legato tekniğinde kullanılan bağların uzatma bağından farkı ise, birbirinden farklı notaların bağlanmasıdır (Bkz. Şekil 4.5 – 4.8 arası).

4.2.1. Birbirinden Farklı Notaların Bağlanmasına Yönelik Alıştırmalar :

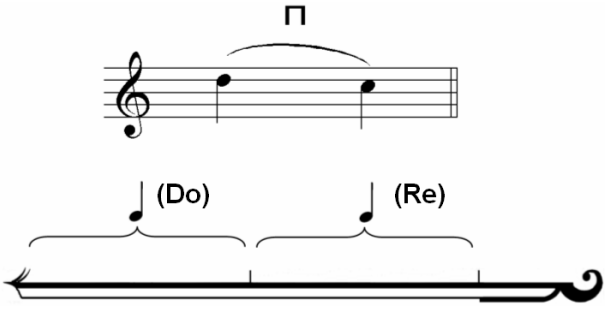
İkili bağlamaların yay tekniğinde, birinci aşamada yer alan ikilik değerlerin çalışılmasında olduğu gibi, yayın eşit olarak ikiye bölündüğü düşünülmelidir. Her bölünmeye bir sesin denk gelmesi gerekmektedir (Bkz. Şekil 4.5 – 4.8 arası).



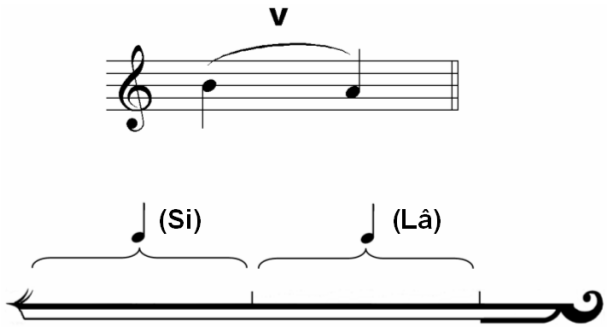
Şekil 4. 5 : Rast – Neva arasında legato dizi çalışmalarına hazırlık; yayın çekilmesinde Rast ve Dügâh perdeleri.



Şekil 4. 6 : Rast – Neva arasında legato dizi çalışmalarına hazırlık; yayın itilmesinde Buselik ve Çargâh perdeleri.

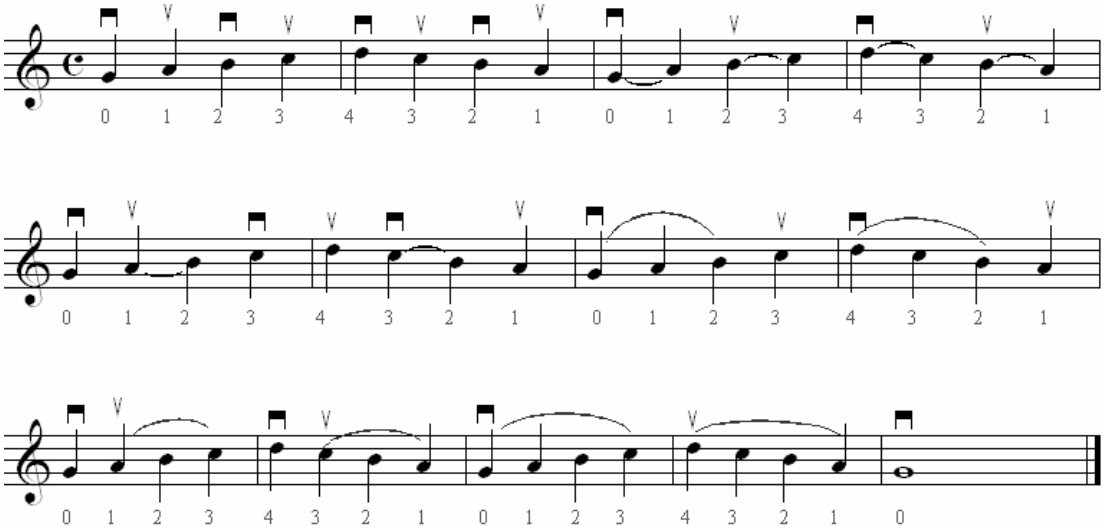


Şekil 4. 7 : Rast – Neva arasında legato dizi çalışmalarına hazırlık; yayın çekilmesinde Neva ve Çargâh perdeleri.
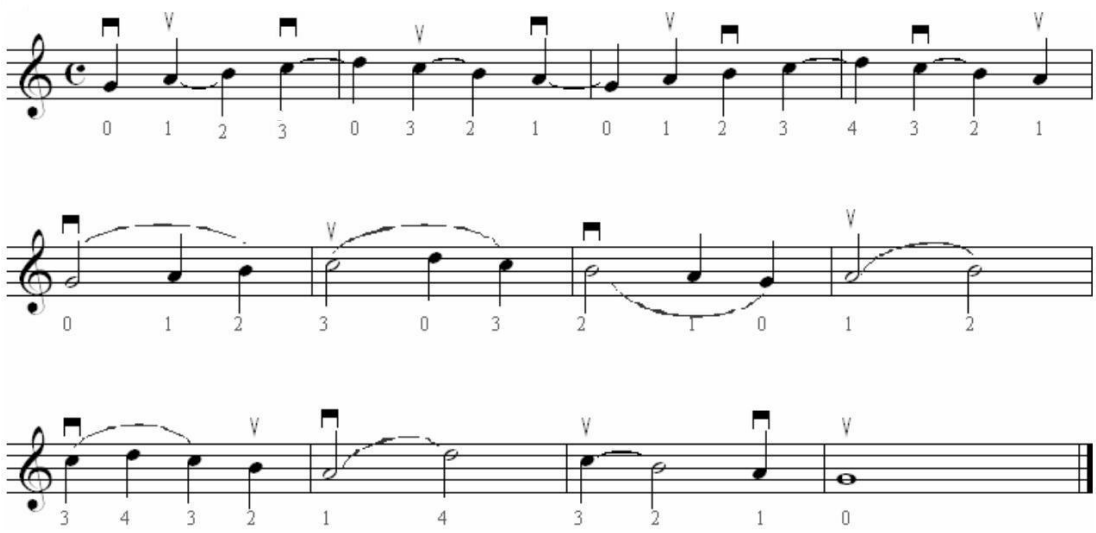


Şekil 4. 8 : Rast – Neva arasında legato dizi çalışmalarına hazırlık; yayın itilmesinde Buselik ve Dügâh perdeleri.

Rast – Neva arası legato dizi çalışmaları için Şekil 4.9 ve 4.10'un çalışılması gerekmektedir.



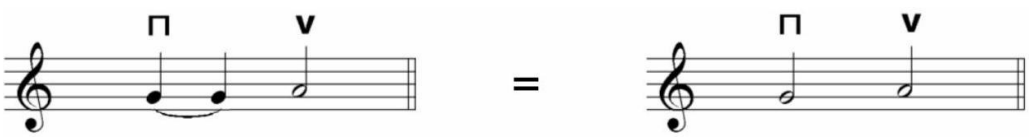
Şekil 4. 9 : Rast – Neva arasında legato dizi çalışmaları (a).



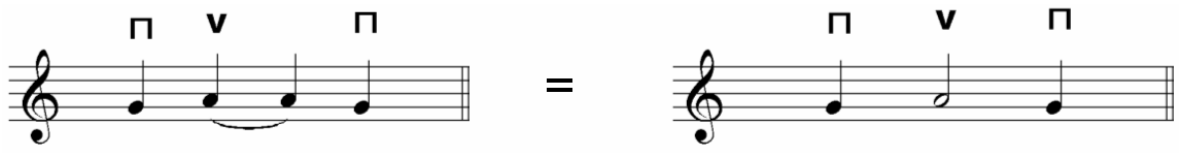
Şekil 4. 10 : Rast – Neva arasında legato dizi çalışmaları (b).

4.2.2. Aynı Sesi Veren Notaların Bağlanmasına Yönelik Alıştırmalar :

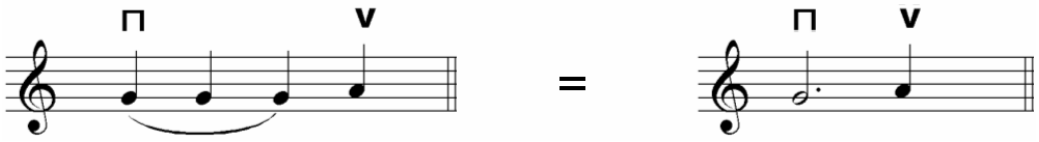
Aynı sesi veren notaların ard arda tınlamasının bağlı çalınmasıyla o sesin uzaması sağlanmaktadır. (Bkz. Şekil 4.11 – 4.13 arası). (Çalışmalar için bkz. Şekil 4.14 – 4.20 arası).
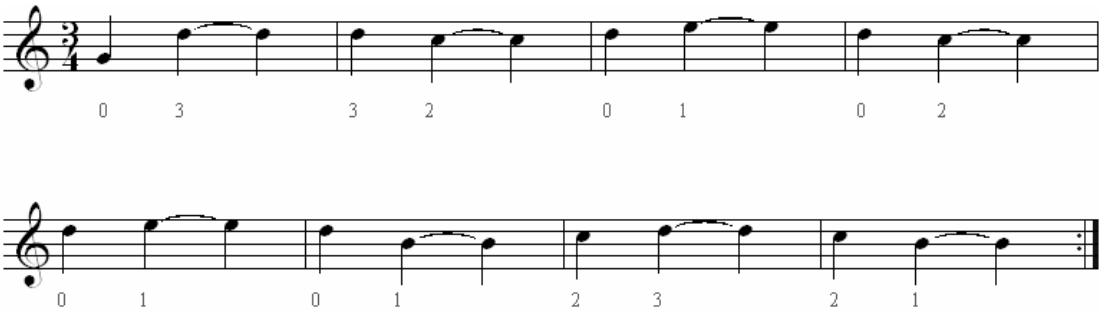


Şekil 4. 11 : Uzatma bağına örnek (a).



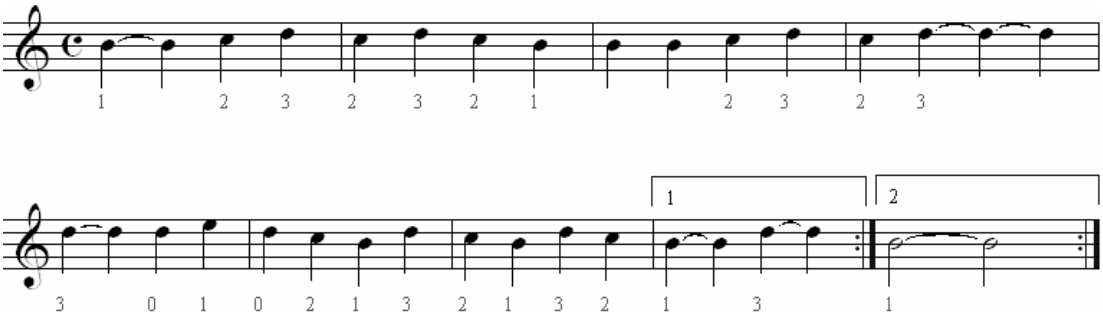
Şekil 4. 12 : Uzatma bağına örnek (b).



Şekil 4. 13 : Uzatma bağına örnek (c).



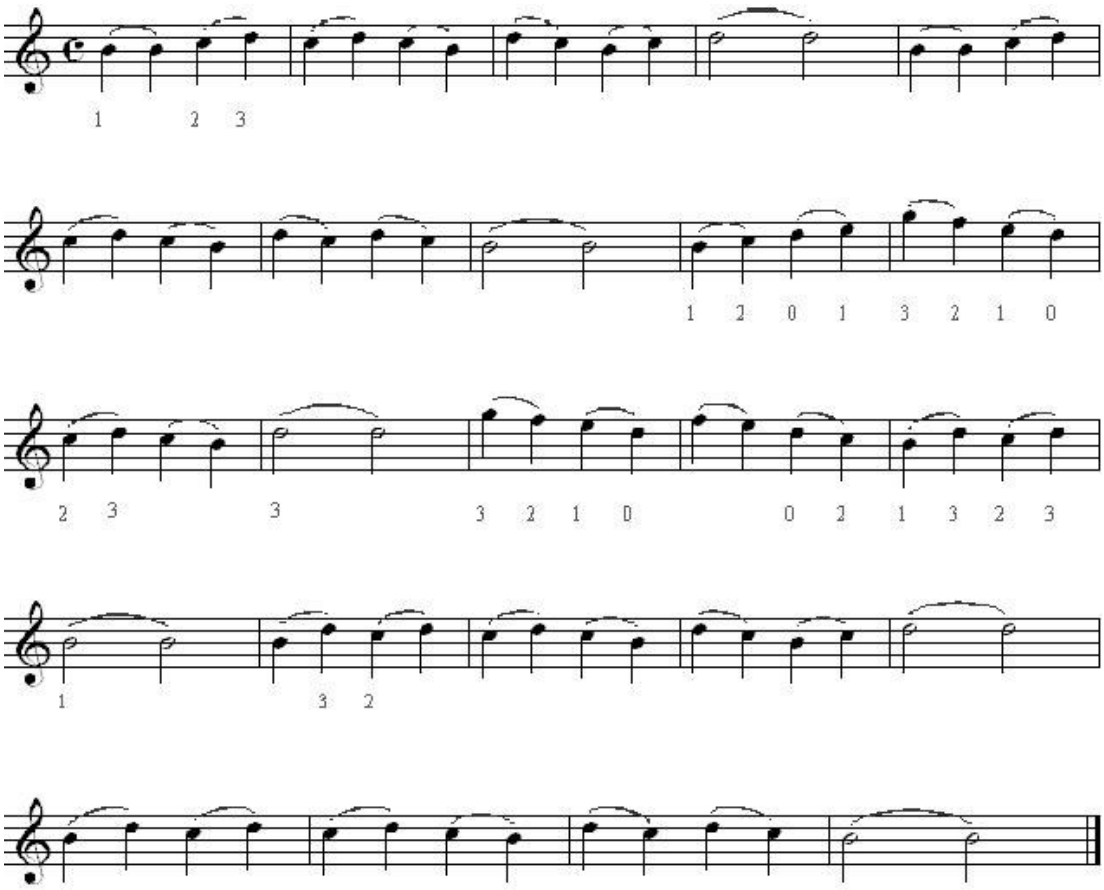
Şekil 4. 14 : Uzatma bağı ile çalışma (a); Segâh İlahi'den bir bölüm
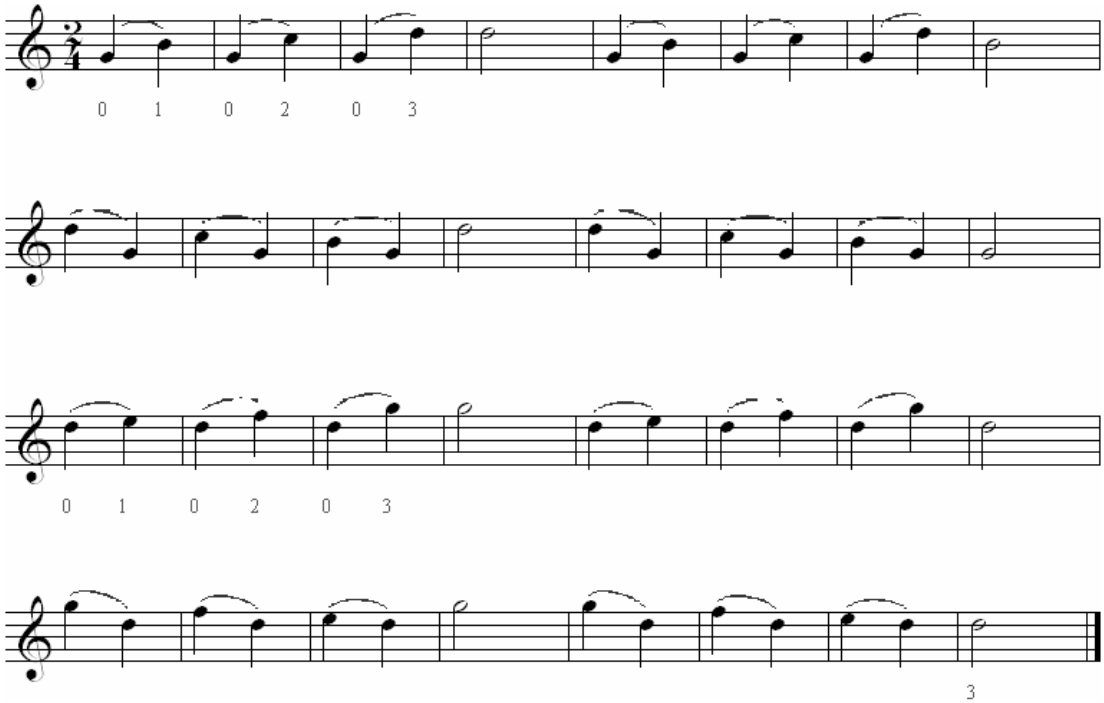


Şekil 4. 15 : Uzatma bağı ile çalışma (b)

Melodik yapı içerisinde ezgi, Neva perdesine kadar gidip kalıyorsa veya geri dönüyorsa, Neva perdesinin Rast telinde duyurulması tercih edilmelidir. Eğer ezgi daha tizlere devam ediyorsa, tizlere gidişi kolaylaştırmak amacıyla Neva teli kullanılabilir. Neva sesinin Rast telinde duyurulması, nüans ve süslemelerde istenilen yorumun yapılabilmesini mümkün kılar.

Neva sesinin, Rast telinde II. pozisyonda 3. parmağa denk gelmesiyle, öğrenci ilk egzersizler sırasında doğru tınıyı yakalamakta zorlanabilir. Çalışmalar sırasında, 3. parmak ile basılan Neva sesi, Neva teli ile birlikte kontrol edilmelidir.

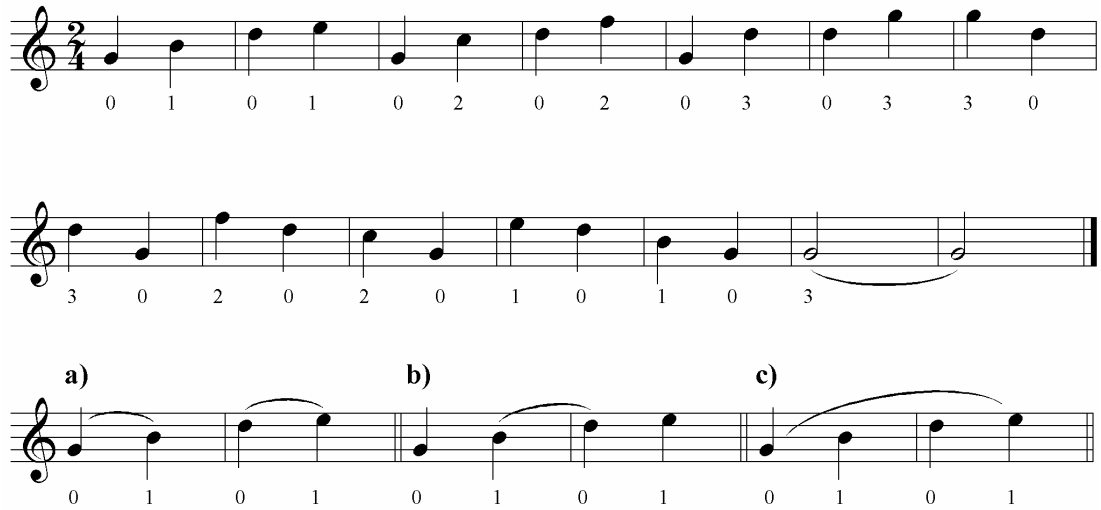


Şekil 4. 16 : Uzatma bağı ve Legato çalışmaları.

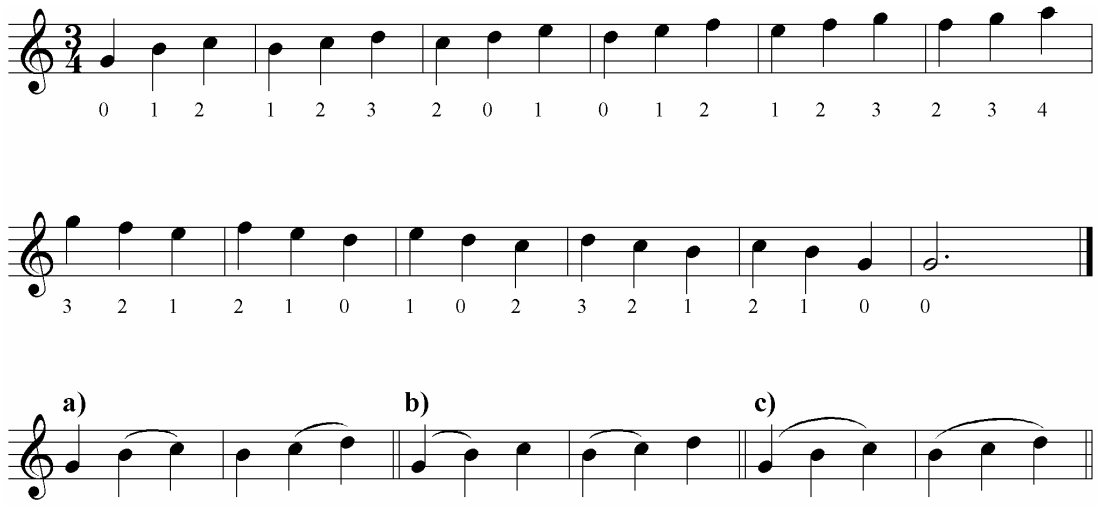


Şekil 4. 17 : Uzatma bağı ve Legato ile 3'lü, 4'lü ve 5'li atlama çalışmaları.

Şekil 4. 18 ve Şekil 4. 19'da yer alan etütlerin bitiminde bulunan (a), (b) ve (c) seçeneklerindeki ölçüler, etüdün ilk iki ölçüsü olarak çalışmalara alternatif olma niteliği taşımaktadır. Etüt çalışıldıktan sonra başa dönülerek, (a) seçeneğindeki yay bağlarının tüm etüde uygulanarak tekrar edilmeli, aynı yöntem diğer seçeneklere de uygulanmalıdır.

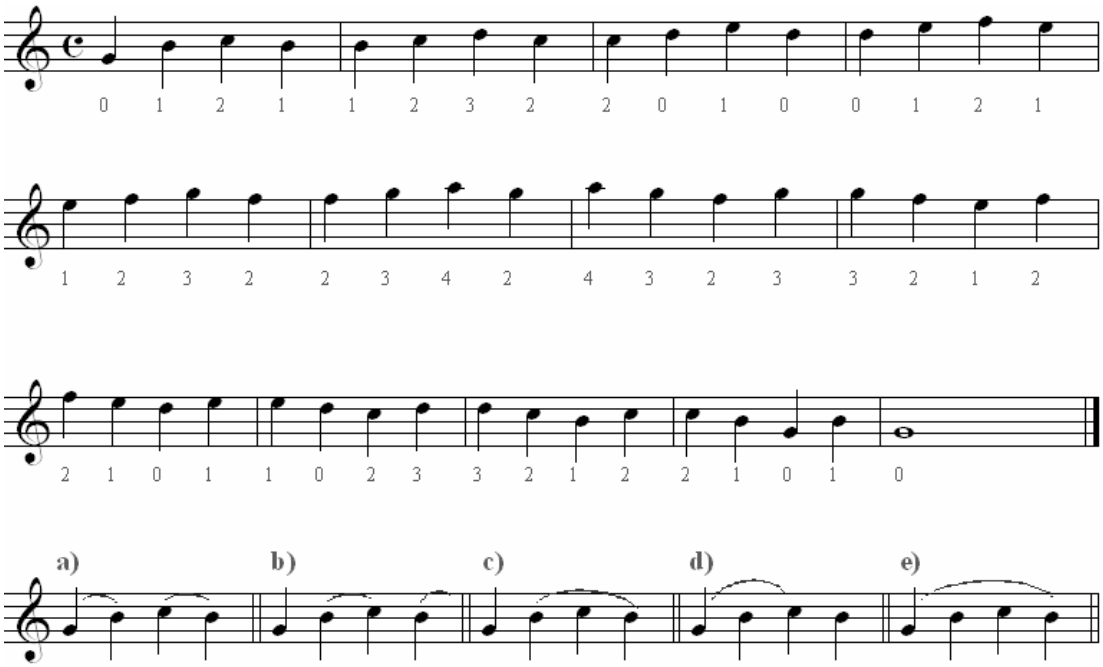


Şekil 4. 18 : Rast telinde II. Pozisyon ve diğer tellerde I. Pozisyonun beraber kullanımı, üç farklı legato çalışması (a), [DVD No: 12].



Şekil 4. 19 : Rast telinde II. Pozisyon ve diğer tellerde I. Pozisyonun beraber kullanımı, üç farklı legato çalışması (b).

Bundan sonraki etütlerde de, etütlerin sonunda yer alan seçeneklerin gözden kaçırılmadan çalışılması Legato tekniğinin pekiştirilmesi açısından yararlı olacaktır.

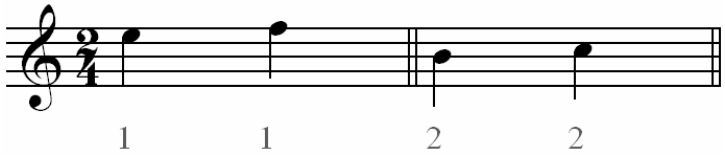


Şekil 4. 20 : Rast telinde II. Pozisyon ve diğer tellerde I. Pozisyonun beraber kullanımı, beş farklı legato çalışması (c).

4.3. Pozisyon Değişimi

Doğru oturuş, kemençeyi doğru tutuş, ritmik kalıpların bozulmadan nota değerlerinin doğru çalınması ve seslerin doğru çıkarılması gibi özellikler arasında en dikkat edilmesi gerekenlerden biri de, parmak pozisyonlarının değiştirilme zamanlarının doğru tespitidir.

Eğitimde öncelikle birbirine yakın perdelerde parmak değişimlerine yönelik çalışmalar yapılmalıdır. Örneğin; Basit Çargâh dizisinde Hüseyni Aşiran – Acem Aşiran ve Buselik – Çargâh perdelerine geçiş sırasında aynı parmak kullanılabilir (Bkz. Şekil 4.21).

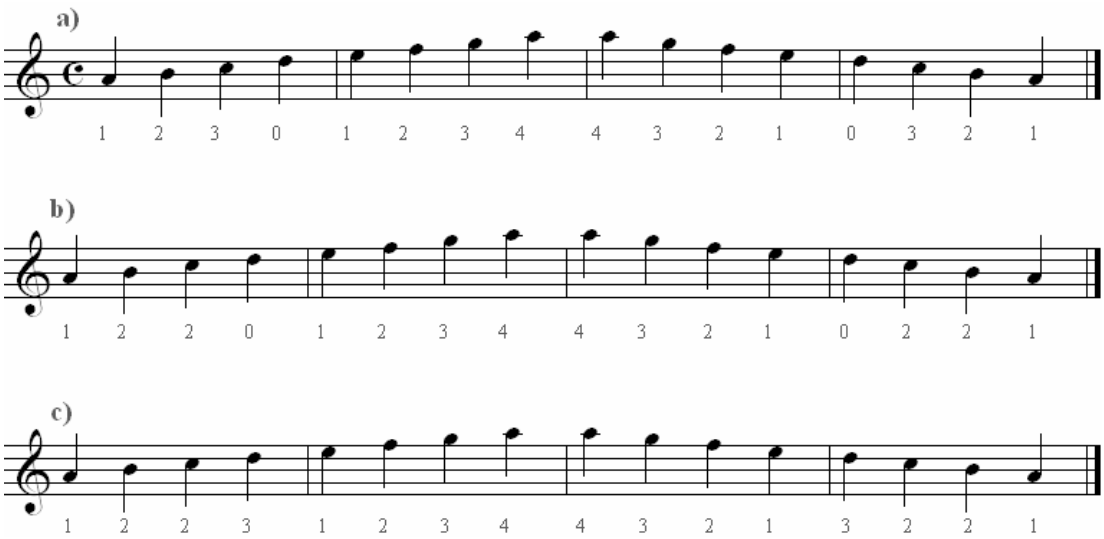


Şekil 4. 21 : Pozisyon değişimi.

Birbirine uzak perdelerde pozisyon değişimi yapılması, zaman içerisinde, öğrencinin klavyedeki seslere hakimiyeti arttıkça gerçekleşebilecektir.

4.3.1. Rast Telinde I. ve II. Pozisyonların Bir Arada Kullanımı

Bu bölümdeki çalışmalarda, aynı parmakla Buselik – Çargâh perdelerinin seslendirilmesi ile Rast telinde I. ve II. Pozisyonlar arasında "pozisyon değişimi" yapılması hedeflenmiştir.



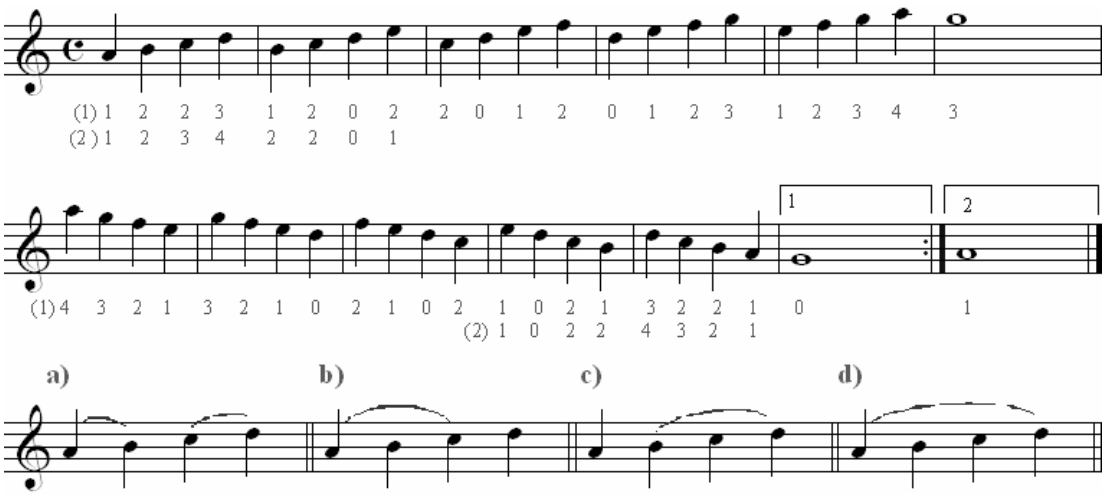
Şekil 4. 22 : Rast telinde I. ve II. Pozisyonlar arası geçişlerde 2. parmağın kullanılması.

Şekil 4. 22'de yer alan egzersizin ;

(a) Dizeğinde bulunan pozisyon değişimi, sadece bir telden diğer bir tele geçişte kullanılmaktadır. El önce Rast teli üzerindeki görevini tamamlar, sonra bulunduğu yerden ayrılarak Neva teline yerleşir. Burada teller arası pozisyon değişimi bulunmaktadır.

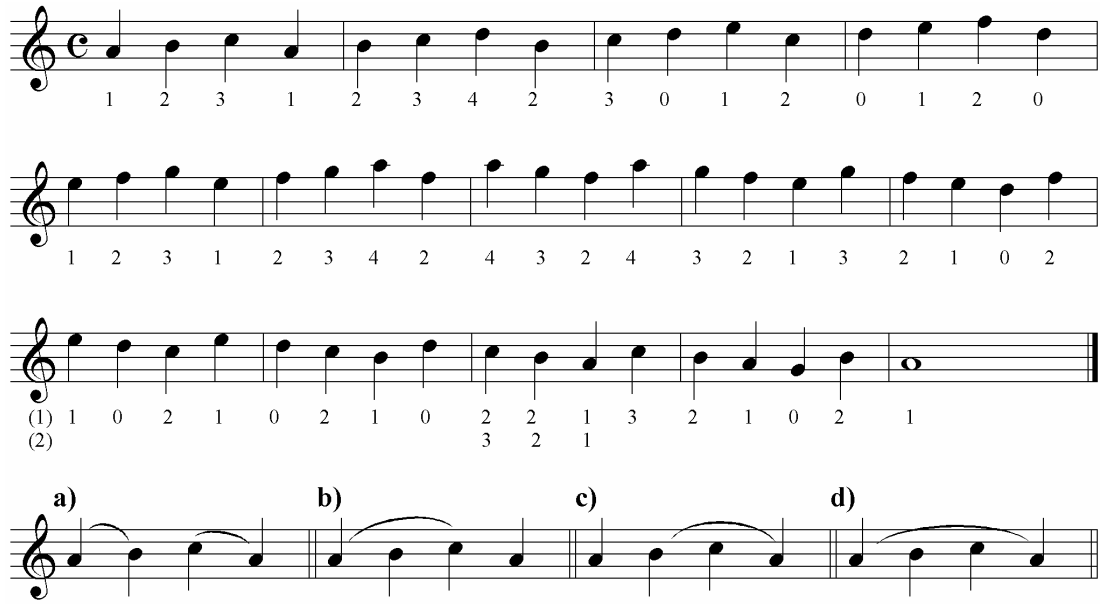
(b) Ve (c) dizeklerinde ise, teller arası pozisyon değişiminin yanı sıra, parmaklar arası pozisyon değişimi de söz konusudur. Rast telinde I. Pozisyon'daki konumunda duran parmak (2. parmak), kısa mesafede kaydırılarak aynı telde II. Pozisyon'a geçiş yapar. Burada da parmaklar arası pozisyon değişimi oluşmaktadır; elin telden kaldırılması gibi büyük hareketler yerine, elin telden kaldırılmadan, sadece parmağın kısa mesafede kaydırılacağı kadar hareket etmesi söz konusudur.

Diğer alıştırmalardaki seçeneklerde de teller arası ve parmaklar arası pozisyon değişimleri yer almaktadır. Bir ezginin değişik pozisyonlardaki icrasının kazandıracağı kolaylıkların sağlanabilmesi için, tüm seçeneklerin sırayla çalışılması yararlı olacaktır.



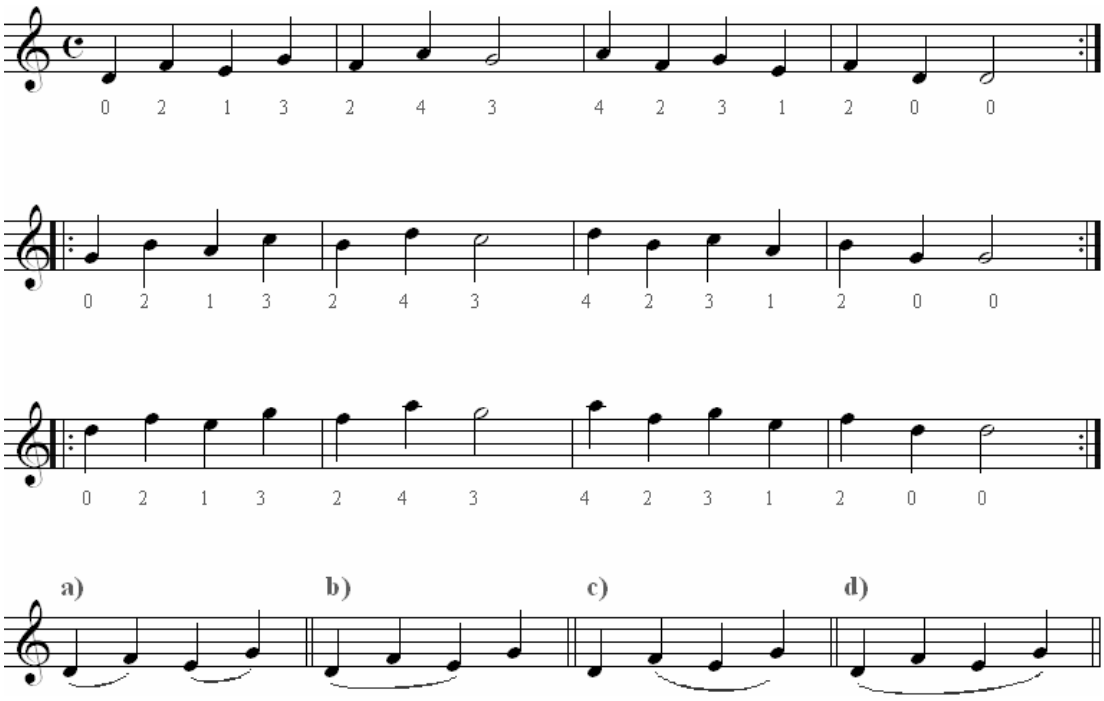
Şekil 4. 23 : Rast telinde I. ve II. Pozisyonlar arası geçişlerde 2. parmağın kullanılması, iki seçenekli parmak numaralarında dört farklı legato çalışması (a).

Şekil 4.23 ve 4.24'te, dizeklerin son satırında bulunan birinci sıra (1) ilk çalışmalarda uygulanacak parmak numaralarını, ikinci sıra ise (2) daha sonra uygulanabilecek parmak numaralarını göstermektedir.



Şekil 4. 24 : Rast telinde I. ve II. Pozisyonlar arası geçişlerde 2. parmağın kullanılması, iki seçenekli parmak numaralarında dört farklı legato çalışması (b).

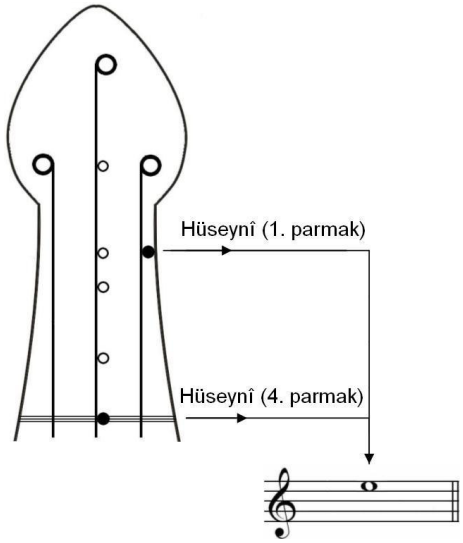
Şekil 4.25'den itibaren çok seçenekli legato tekniği çalışmaları ve parmak numaraları (pozisyon değişimleri) gelişerek devam etmektedir. Tüm çalışmaların tam olarak uygulanması sonucunda, öğrencinin yay ve pozisyon tekniğinin kısa bir zaman içinde gelişmesi mümkün olmaktadır.



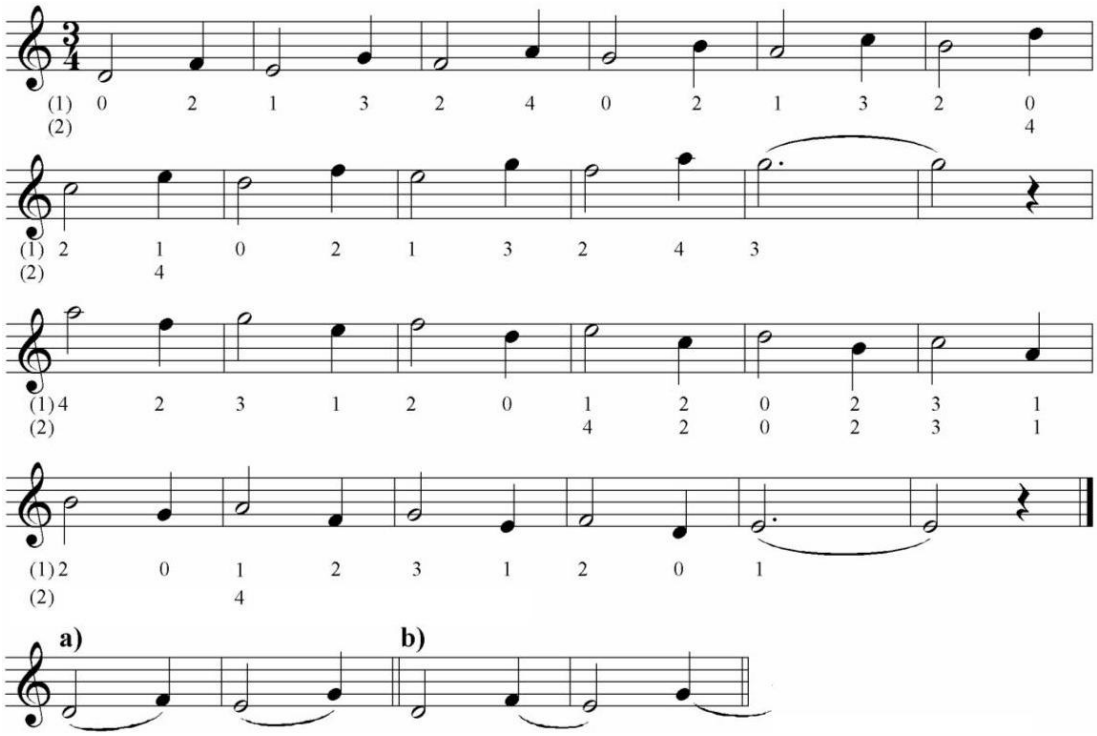
Şekil 4. 25 : Rast telinde I. ve II. Pozisyonlar arası geçişlerde 2. parmağın kullanılması, dört farklı legato çalışması (c).

4.3.2. Rast Telinde II. Pozisyonda 4. Parmak : Hüseyni
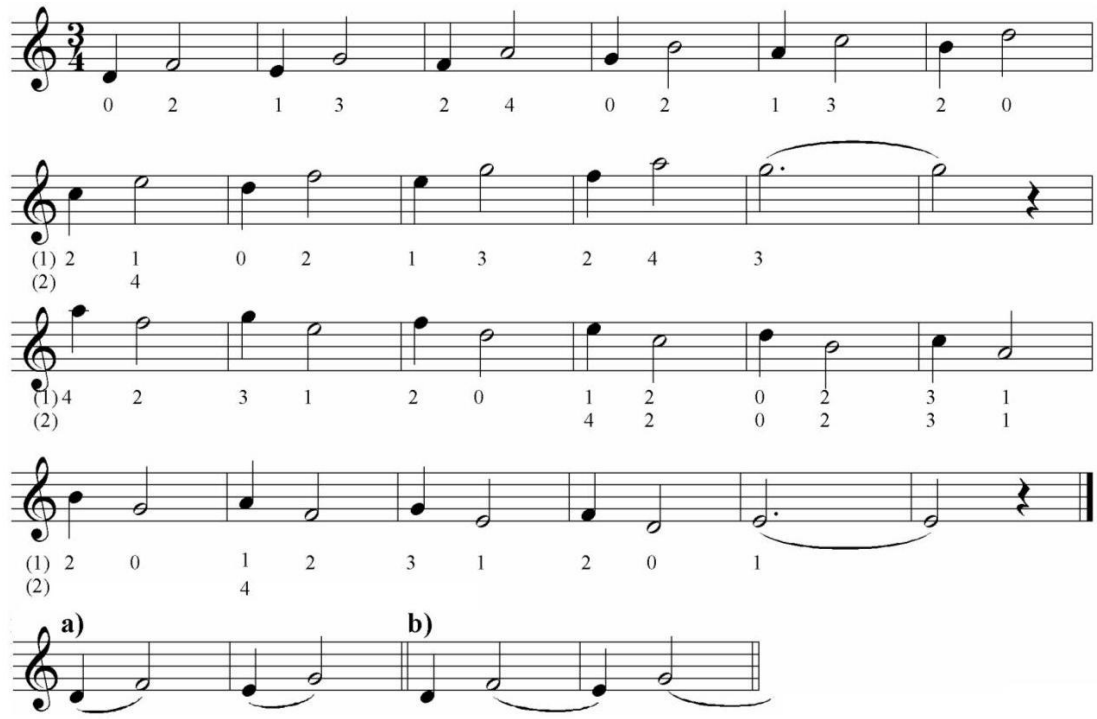
Rast telinde II. Pozisyonda 4. parmak ile çalınan Hüseyni perdesi, yaklaşık olarak klavye çizgisinin üzerine denk gelmektedir (Bkz. Şekil 4.26). Aynı zamanda yan tellerdeki I. Pozisyonda 4. parmakla çalınan Muhayyer ve Dügâh perdeleri ile aynı hizada bulunmaktadır (Bkz. Şekil 2.14).



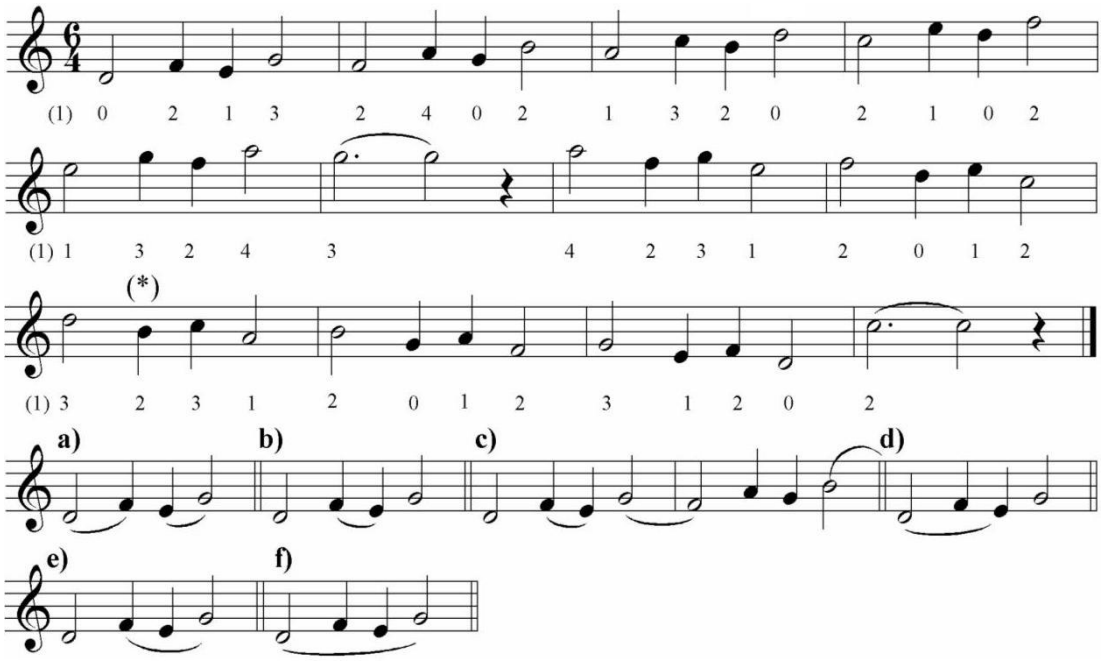
Şekil 4. 26 : Rast telinde Hüseyni perdesi



Şekil 4. 27 : Tüm tellerde öğrenilen pozisyonlarda iki seçenekli parmak numaraları ve iki farklı legato tekniği çalışması (a).



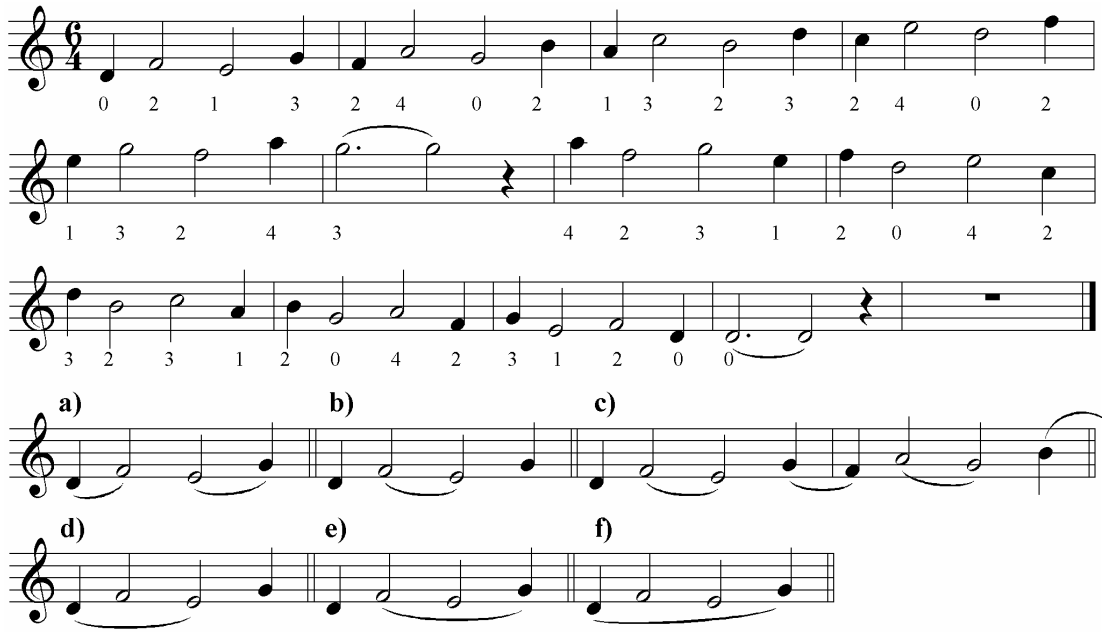
Şekil 4. 28 : Tüm tellerde öğrenilen pozisyonlarda iki seçenekli parmak numaraları ve iki farklı legato tekniği çalışması (b).
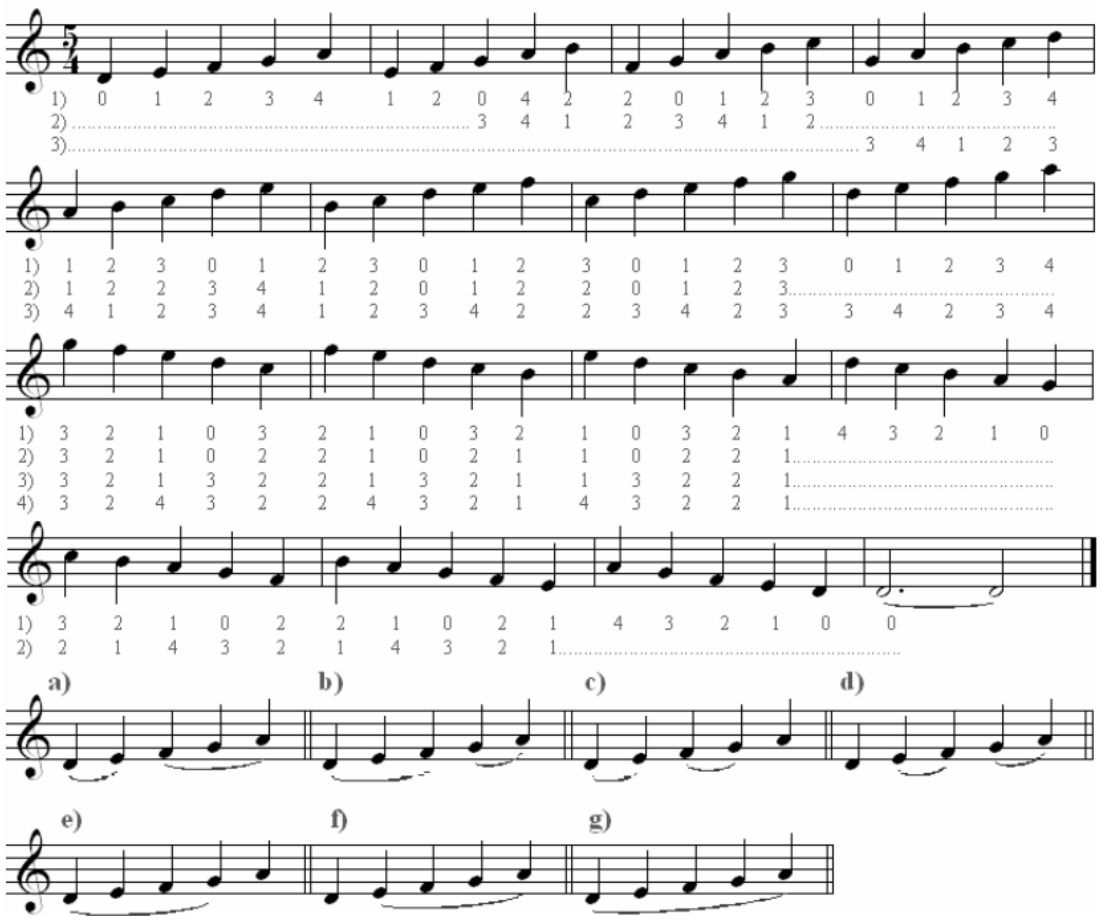


Şekil 4. 29 : Tüm tellerde öğrenilen pozisyonlarda altı farklı legato tekniği çalışması (a)

(*) Şekil 4.29'un 9. ölçüsündeki işaret;

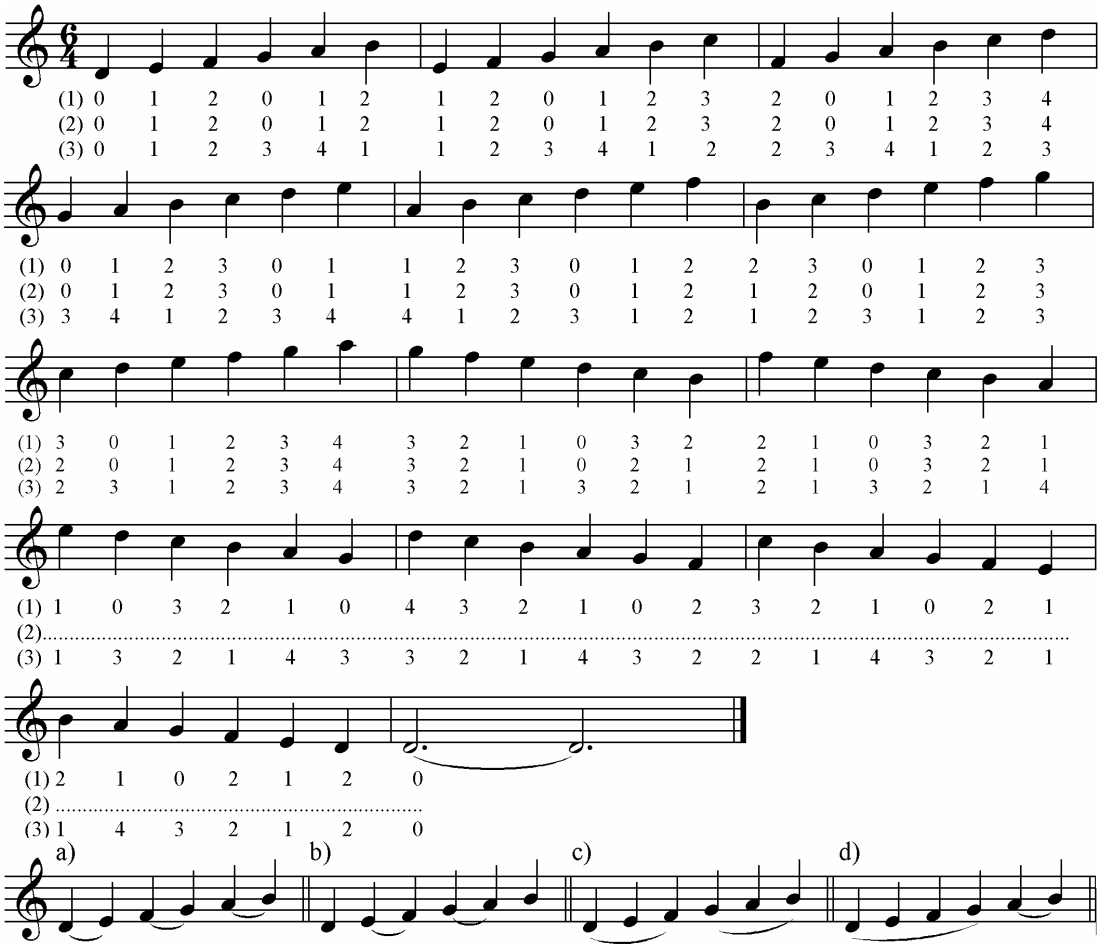
3'lü minör aralıklardaki pozisyon değişimlerinde, 2. ve 3. parmakların kullanılması öngörülmüştür.



Şekil 4. 30 : Tüm tellerde öğrenilen pozisyonlarda altı farklı legato tekniği çalışması (b)

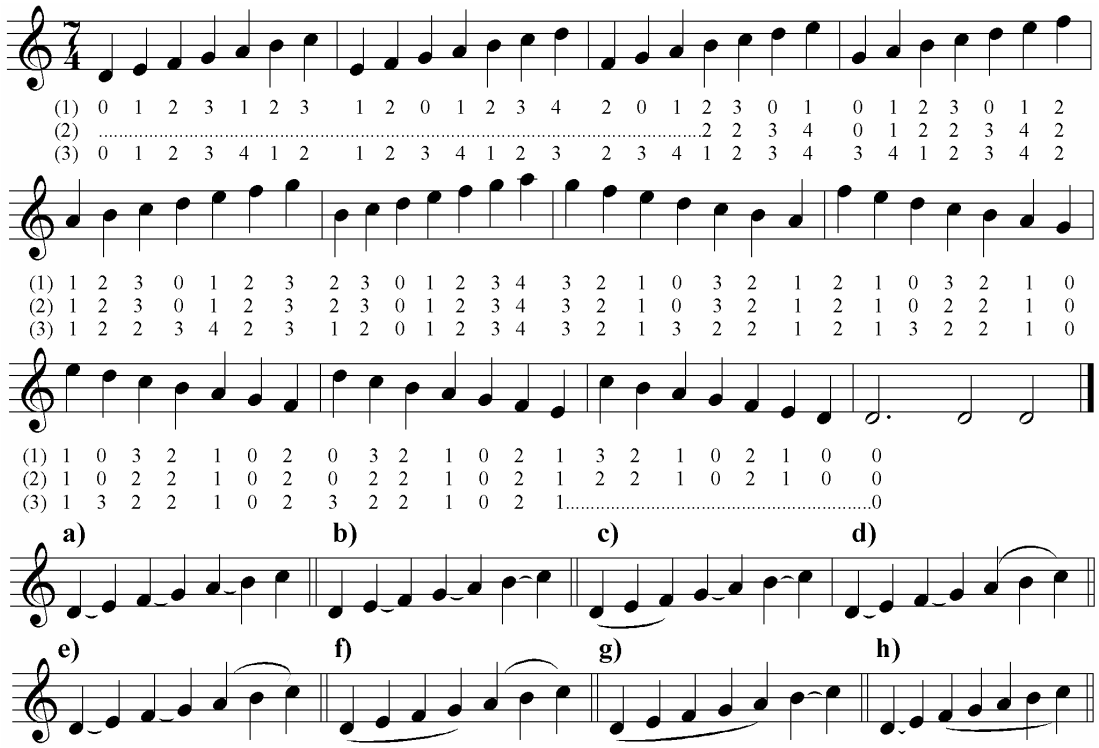


Şekil 4. 31 : Tüm tellerde öğrenilen pozisyonlarda dört seçenekli parmak numaraları ve yedi farklı legato tekniği çalışması.

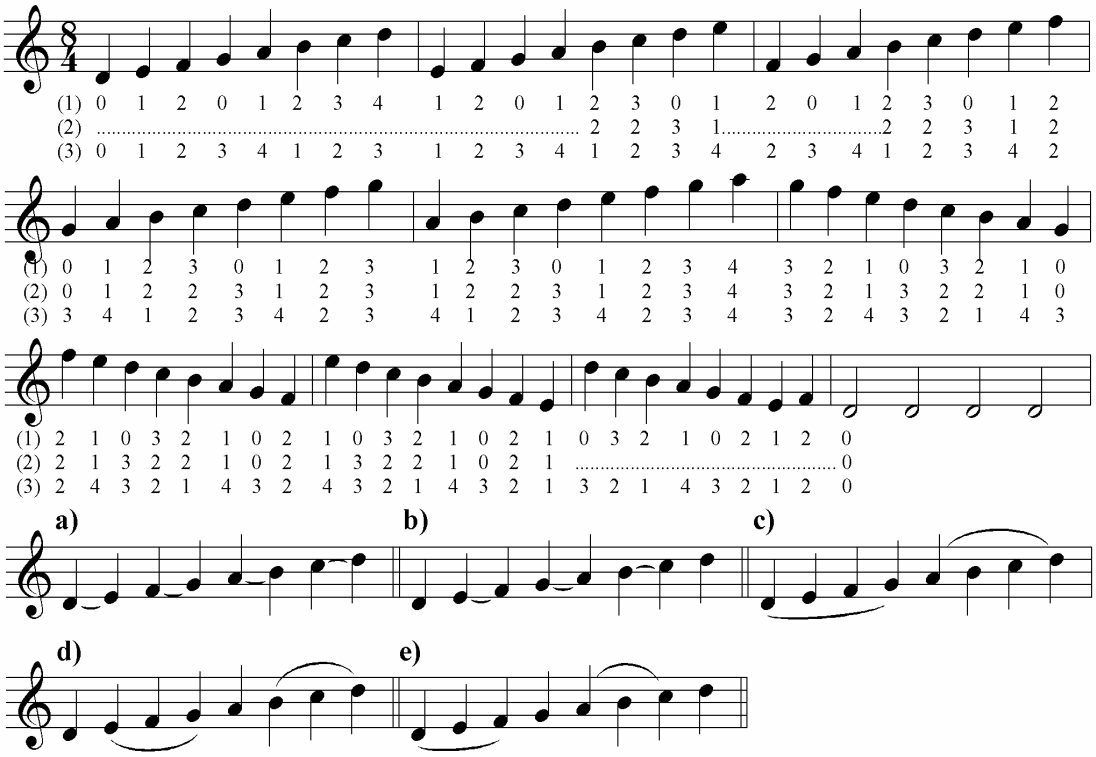


Şekil 4. 32 : Tüm tellerde öğrenilen pozisyonlarda üç seçenekli parmak numaraları ve dört farklı legato tekniği çalışması.

Şekil 4.31, 4.32, 4.33 ve 4.34'de Yegâh (Re), Hüseyni Aşiran (Mi), Acem Aşiran (Fa), Rast (Sol), Dügâh (La), Buselik (Si) ve Çargâh (Do) perdeleri üzerinde beşli, altılı, yedili ve sekizli (oktav) dizi çalışmaları bulunmaktadır. Aynı zamanda, çeşitli pozisyon ve legato seçenekleriyle sağ ve sol el tekniğinde çalışılması hedeflenmiştir.



Şekil 4. 33 : Tüm tellerde öğrenilen pozisyonlarda üç seçenekli parmak numaraları ve sekiz farklı legato tekniği çalışması.
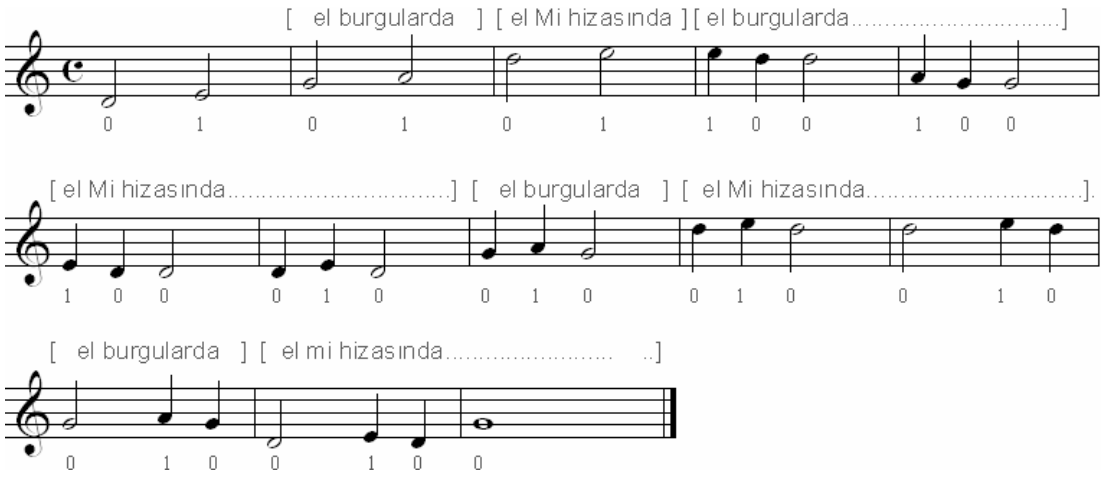


Şekil 4. 34 : Tüm tellerde öğrenilen pozisyonlarda üç seçenekli parmak numaraları ve beş farklı legato tekniği çalışması, [DVD No: 13].
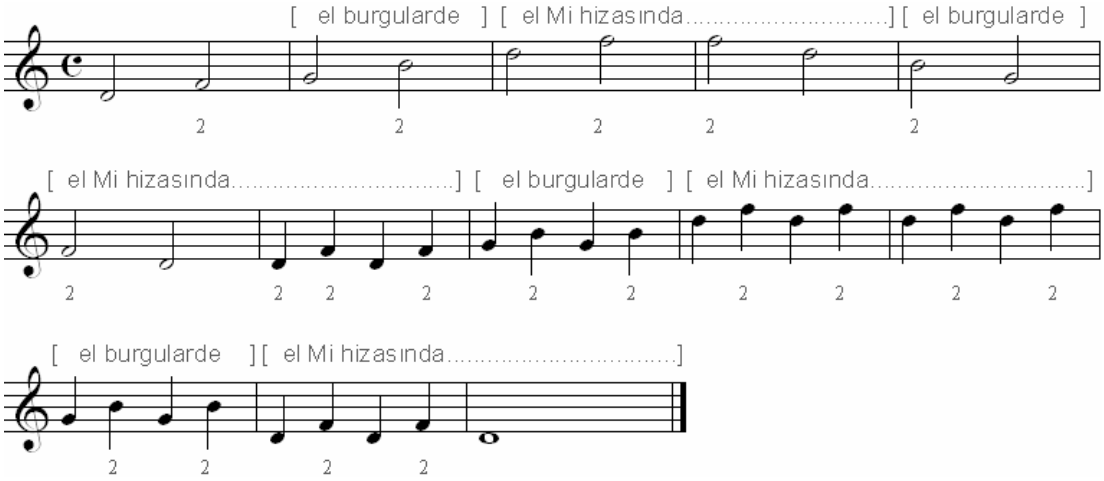
4.4. Tüm Tellerde I. Pozisyon:

Tel boyları eşit olmadığı için, tüm tellerde I. Pozisyon çalışmaları sırasında elin konumu her tele göre değişmektedir. Her telde I. Pozisyon için, açık telden bir tam ses sonra gelecek olan perdeye (ses) göre parmak sıralaması yapılmaktadır. Buna göre, sol elin 1. parmağı orta telden (Rast teli) bir tam ses (Dügâh – La) sonrası esas alınarak yer almalıdır. Sol el baş parmağının da burgulara değmesine ve 1. parmakla aynı hizada olmasına özen gösterilmelidir. Yan tellerin (Neva ve Yegâh telleri) bir tam ses sonrası için ise, 1. parmak orta teldeki konumundan farklı bir konuma geçerek, burgularına oranla daha aşağıda bulunmak durumundadır.
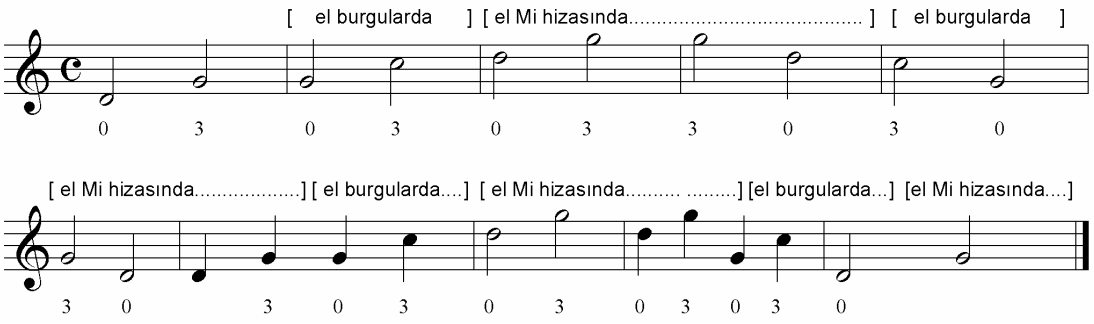
Tüm tellerde I. Pozisyona göre açık tel – belirli bir parmak çalışmaları açık tele göre istenilen parmakla istenilen aralığın tespiti için son derece önemlidir (Bkz. Şekil 4.35 – 4.38 arası).
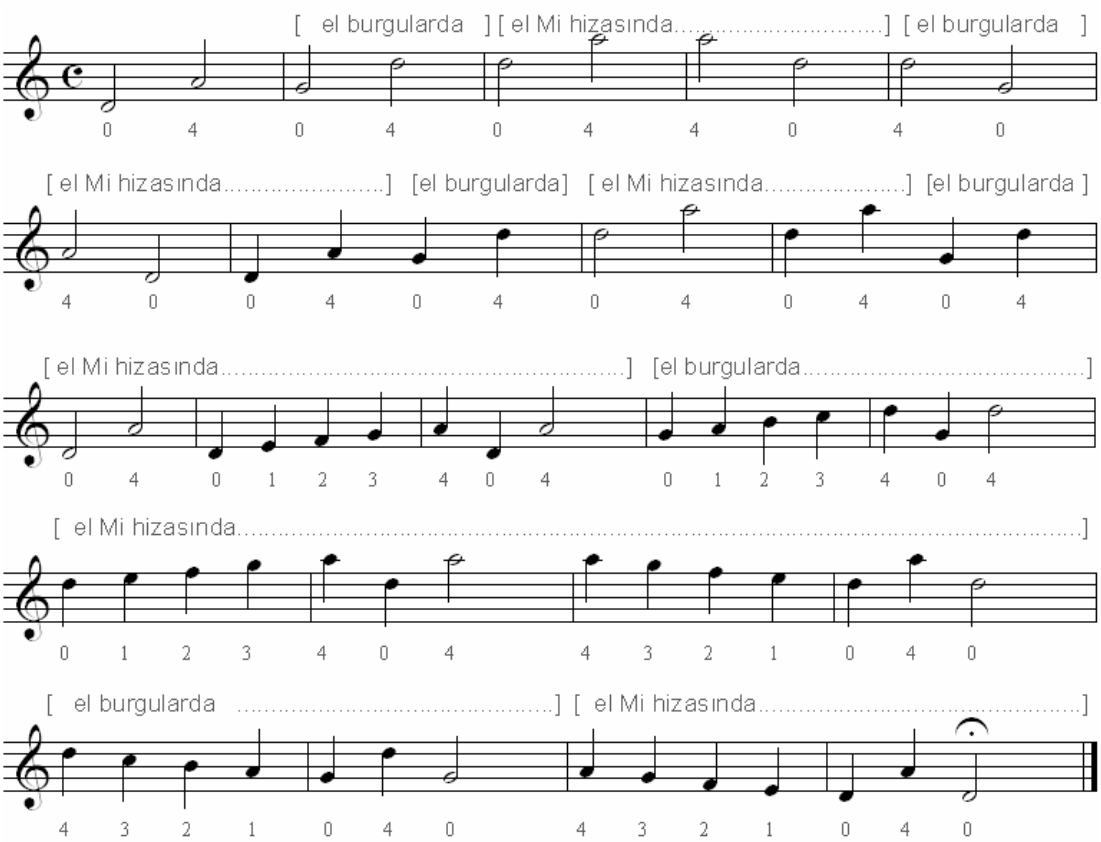


Şekil 4. 35 : Tüm tellerde I. Pozisyon'a göre açık tel – 1. parmak çalışması.



Şekil 4. 36 : Tüm tellerde I. Pozisyon'a göre açık tel – 2. parmak çalışması.



Şekil 4. 37 : Tüm tellerde I. Pozisyon'a göre açık tel – 3. parmak çalışması.



Şekil 4. 38 : Tüm tellerde I. Pozisyon'a göre açık tel – 4. parmak çalışması,
[DVD No: 14].

4.5. Perde Hizalarında Rast Telinde II. Pozisyon, Neva ve Yegâh Tellerinde I. Pozisyon:

Rast telinde II. pozisyon perde hizalarındaki parmak numaraları açısından, Şekil 4.37'de gösterildiği gibi Neva ve Yegâh tellerindeki I. pozisyona eşit durumdadır. Bu sebeple;

II. Çizgi:

Hüseyni (Neva telinde – 1. parmak) – Buselik (Rast telinde – 1. parmak) – Hüseyni Aşîran (Yegâh telinde – 1. parmak)

III. Çizgi:

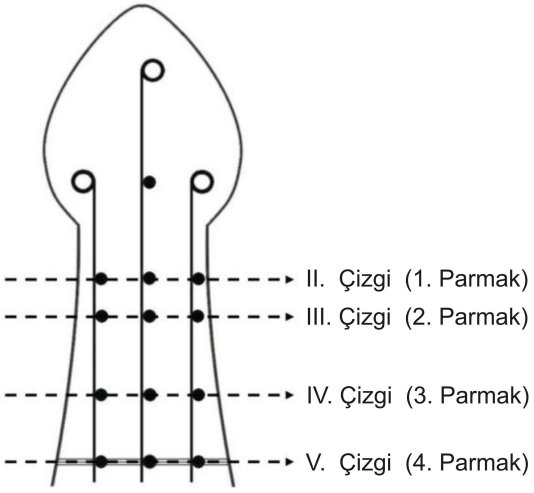
Acem (Neva telinde – 2. parmak) –Çargâh (Rast telinde – 2. parmak) –Acem Aşîran (Yegâh telinde – 2. parmak)

IV. Çizgi:

Gerdaniye (Neva telinde – 3. parmak) – Neva (Rast telinde – 3. parmak) – Rast (Yegâh telinde – 3. parmak)
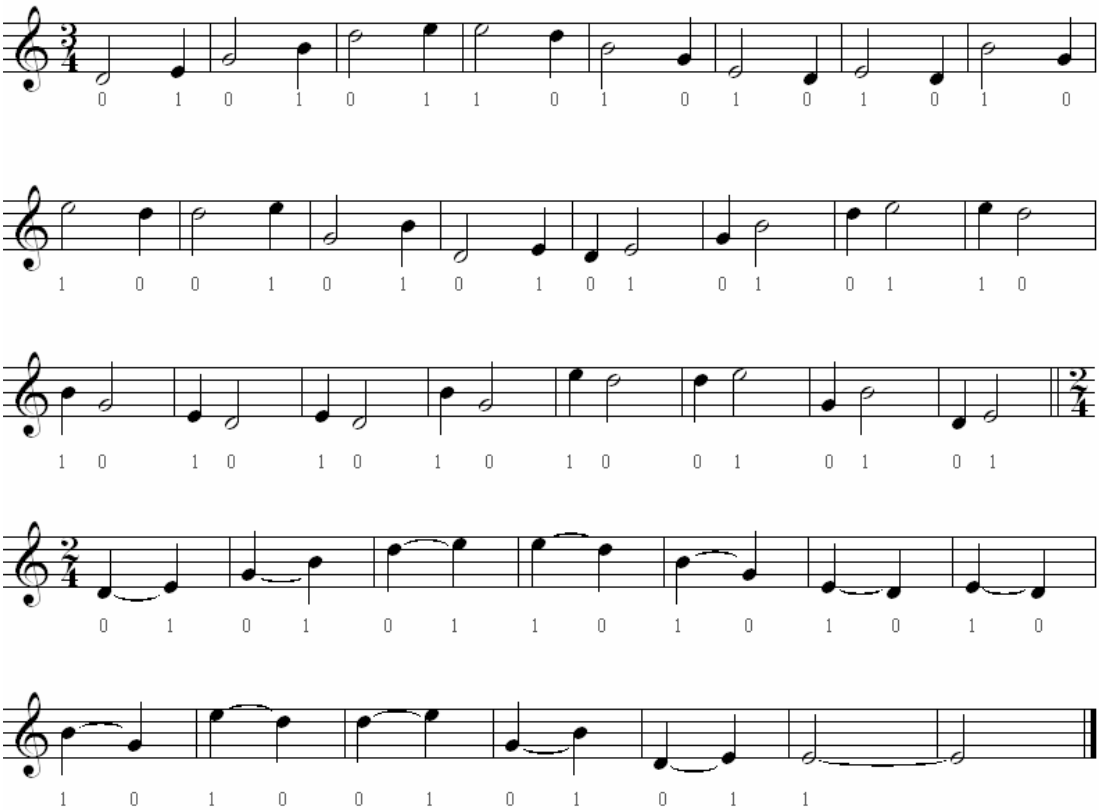
V. Çizgi:

Muhayyer (Neva telinde – 4. parmak) – Hüseyni (Rast telinde – 4. parmak) – (Yegâh telinde – 4. parmak)
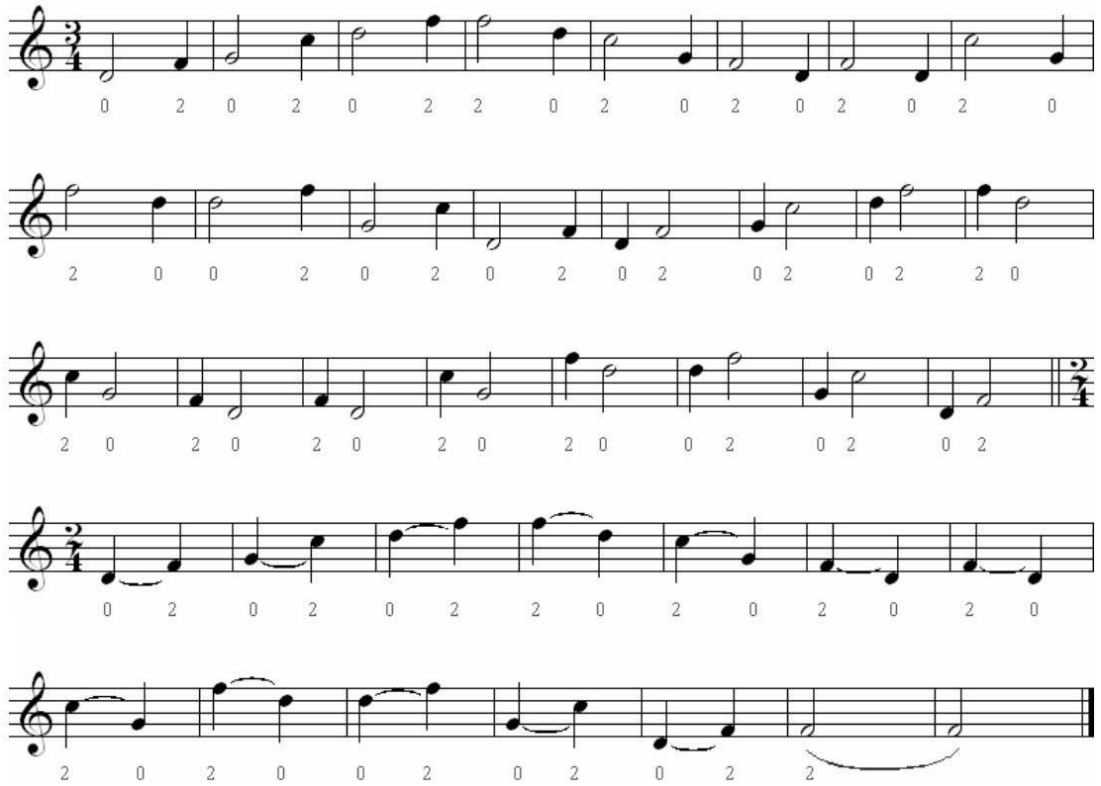


Şekil 4. 39 : Rast telinde II. pozisyonda, Neva ve Yegâh tellerinde I. Pozisyonda perde hizaları.
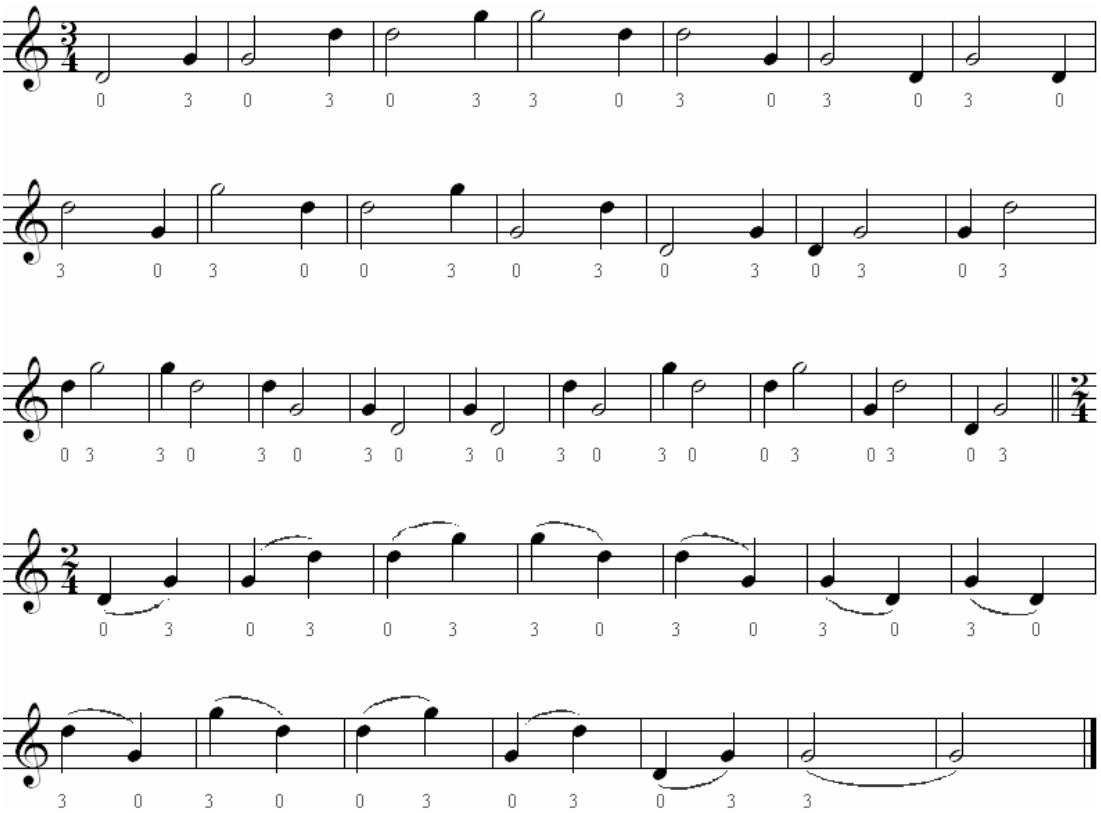
Şekil 4.40 – 4.47 arasında hem çizgilere denk gelen parmak çalışmaları, hem de teller arası karışık pozisyon çalışmaları bulunmaktadır.



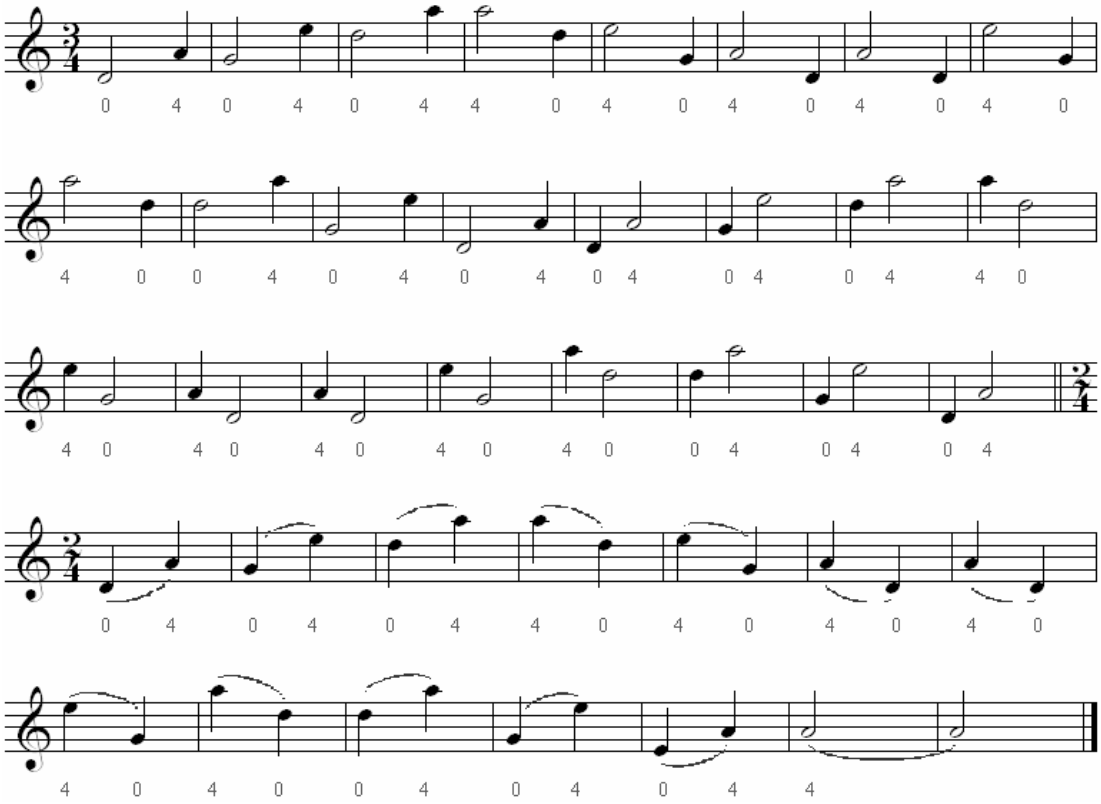
Şekil 4. 40 : Tüm tellerde II. çizgi çalışması.



Şekil 4. 41 : Tüm tellerde III. çizgi çalışması.

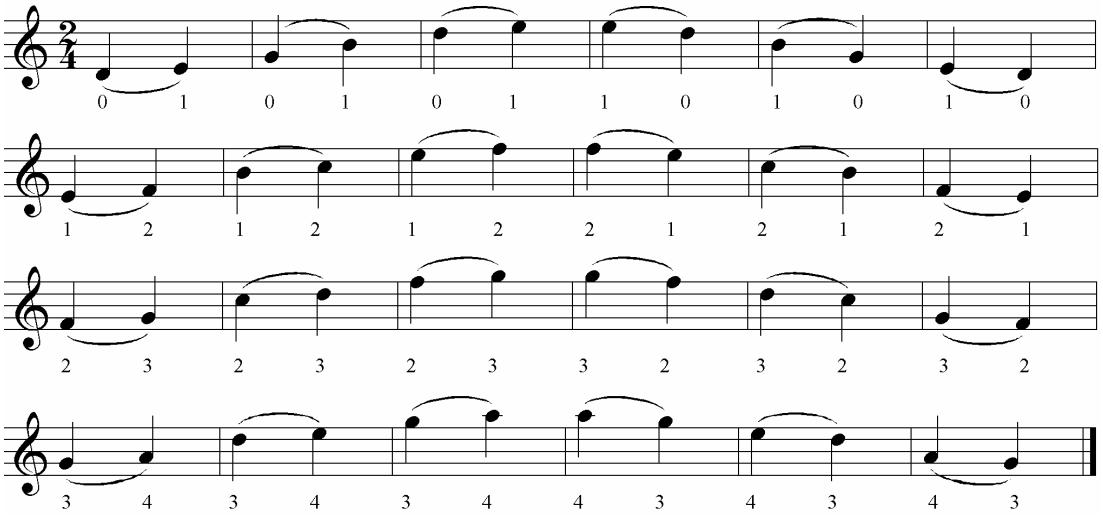


Şekil 4. 42 : Tüm tellerde IV. çizgi çalışması.

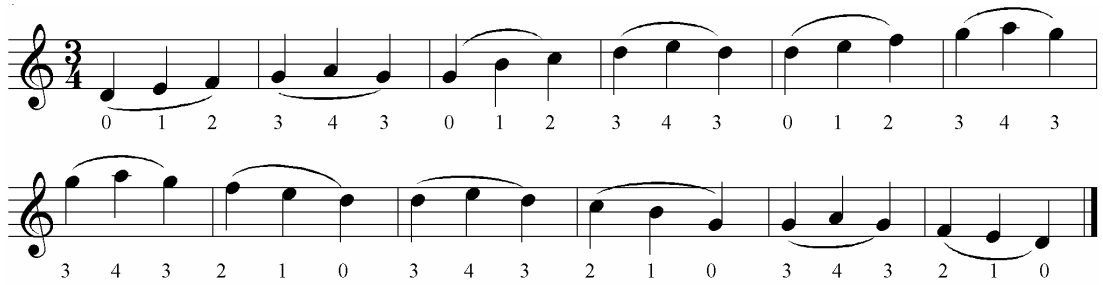


Şekil 4. 43 : Tüm tellerde V. çizgi çalışması.

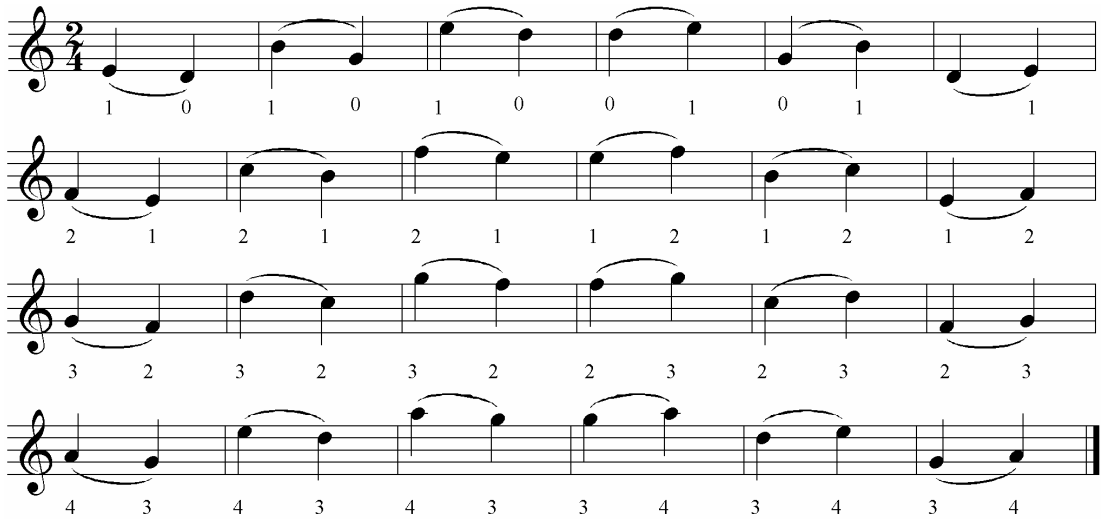
Şekil 4.40'ın başka bir çeşidi olarak hazırlanan Şekil 4.44'de, ilk porte haricinde tüm parmaklarda ikili aralık çalışmaları yapılması amaçlanmıştır.
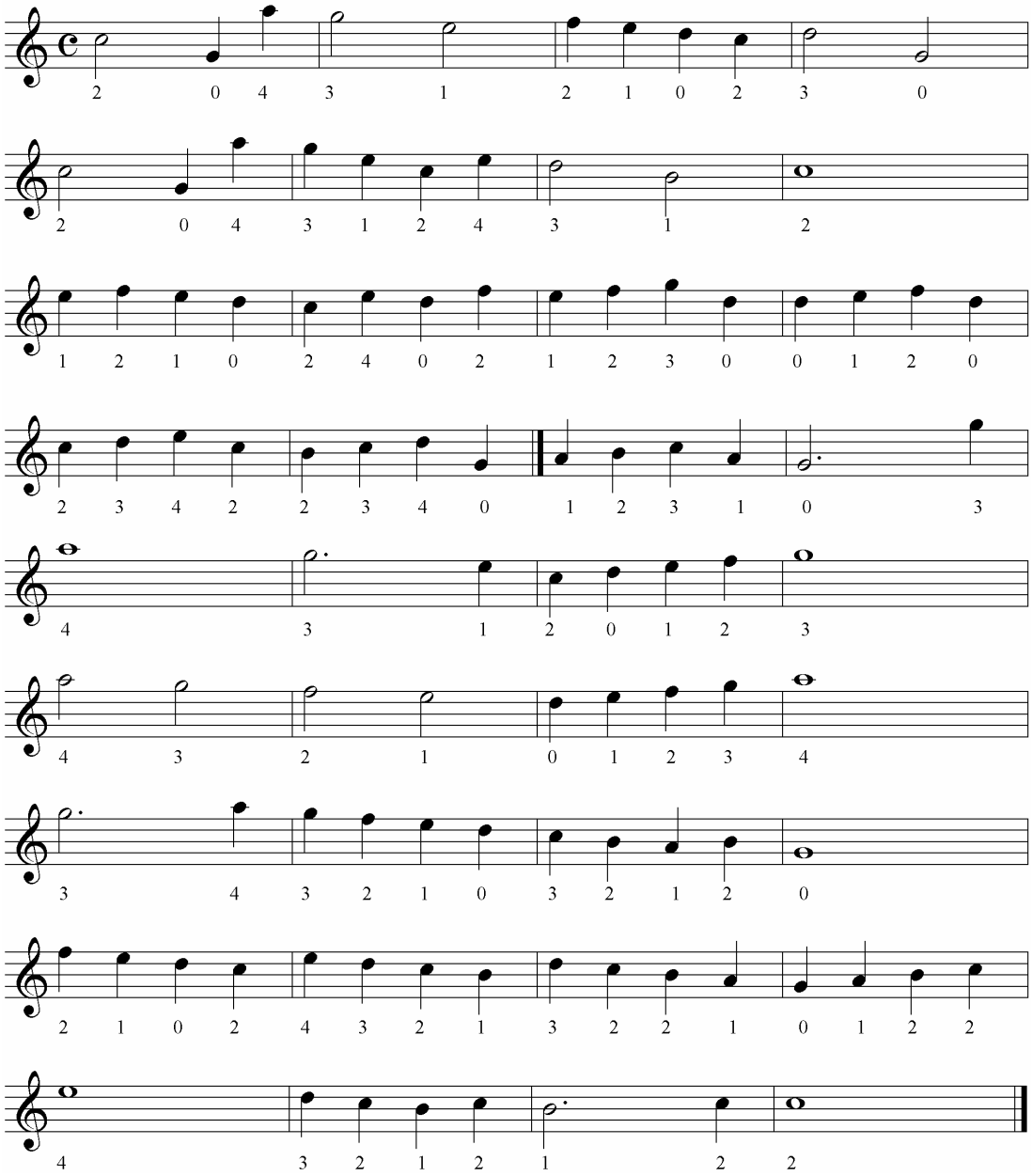


Şekil 4. 44 : Perde hizalarında Rast telinde II. Pozisyon, Neva ve Yegâh tellerinde I. Pozisyon çalışması (a), [DVD No: 15].



Şekil 4. 45 : Perde hizalarında Rast telinde II. Pozisyon, Neva ve Yegâh tellerinde I. Pozisyon çalışması (b).



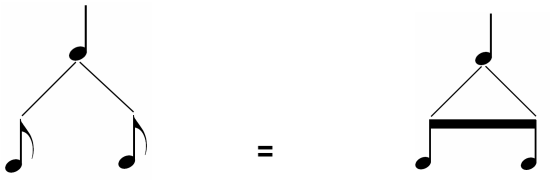
Şekil 4. 46 : Perde hizalarında Rast telinde II. Pozisyon, Neva ve Yegâh tellerinde I. Pozisyon çalışması (c).



Şekil 4. 47 : Perde hizalarında Rast telinde II. Pozisyon, Neva ve Yegâh tellerinde I. Pozisyon çalışması (d).

4.6. Kemençede Sekizlik Değerde Yay Hareketleri

Bir dörtlük değerin ikiye bölünmesiyle oluşan değerlere “sekizlik” adı verilmiştir. (Bkz. Şekil 4.48).

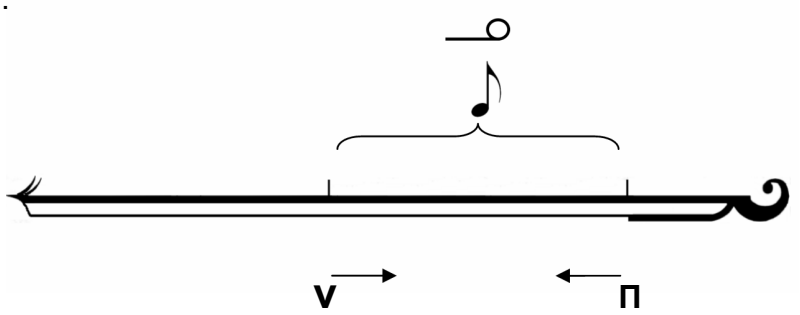


Şekil 4. 48 : Sekizlik değerler.

Kemençede sekizlik değerlerde yay kullanımı genellikle iki şekilde yapılır :

a) Yayın başlangıcından ortasına kadar olan mesafeyi kapsayan “ilk yarısı”nda,
b) Yayın ortasından bitişine kadar olan mesafeyi kapsayan “son yarısı”nda.

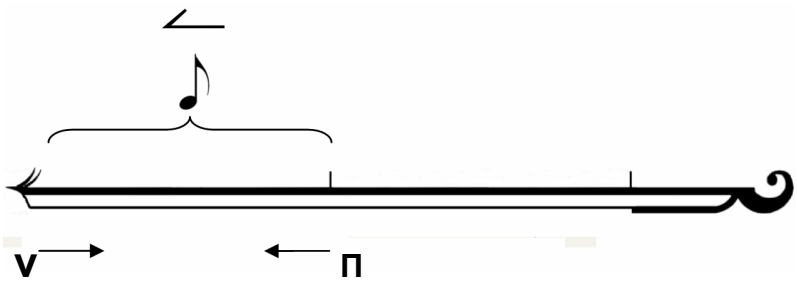
Sağ elin yaya uyguladığı kuvvet, yayın ilk yarısında fazla iken, son yarısında daha azdır. Bu nedenle Şekil 4.8’de görüldüğü gibi nota üzerinde “ ” olarak ifade edilen yayın ilk yarısından, genellikle vurgulu ve kuvvetli bir tını elde edilir (Bkz. Şekil 4.49).



Şekil 4. 49 : Yayın ilk yarısında çekme ve itme hareketleri.

Yayın son yarısı ise genellikle orta kuvvette ve hafif çalmayı gerektiren yerlerde kullanılır. Daha hızlı pasajların çalınmasında, yayın ilk yarısına oranla son yarısının kullanılması tercih edilir. Şekil 4. 50’de göründüğü gibi,

“ ” olarak ifade edilir.

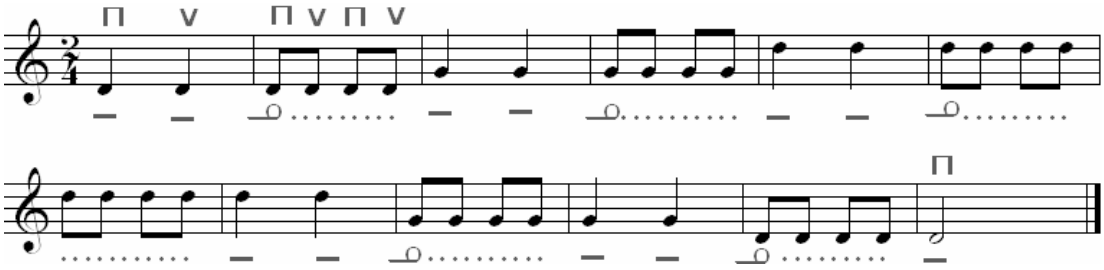


Şekil 4. 50 : Yayın son yarısında çekme ve itme hareketleri.

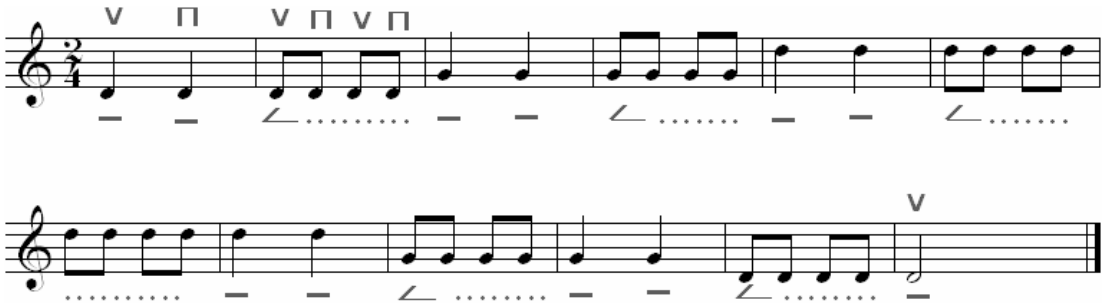
Yayın ilk ve son yarısı için yazılmış sekizlik değer egzersizlerinde, tüm tellerde I. pozisyon ile çalışılması düşünülmüştür.

▬ = Bütün Yay, ⌒ = Yayın İlk Yarısı, ◿ = Yayın Son Yarısı

Noktaların bulunduğu yerler, belirtilen yay bölümlerinde çalınacaktır. Şekil 4. 51'deki ilk sekizlik değerin yayın çekilerek " **П** ", Şekil 4. 52'deki ilk sekizliğin de yayın itilerek " **V** " çalınmasına dikkat edilmelidir.

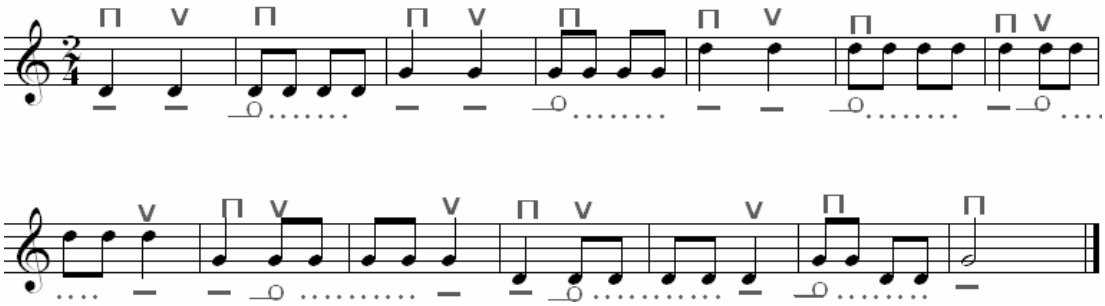


Şekil 4. 51 : Yayın ilk yarısında çalışma.
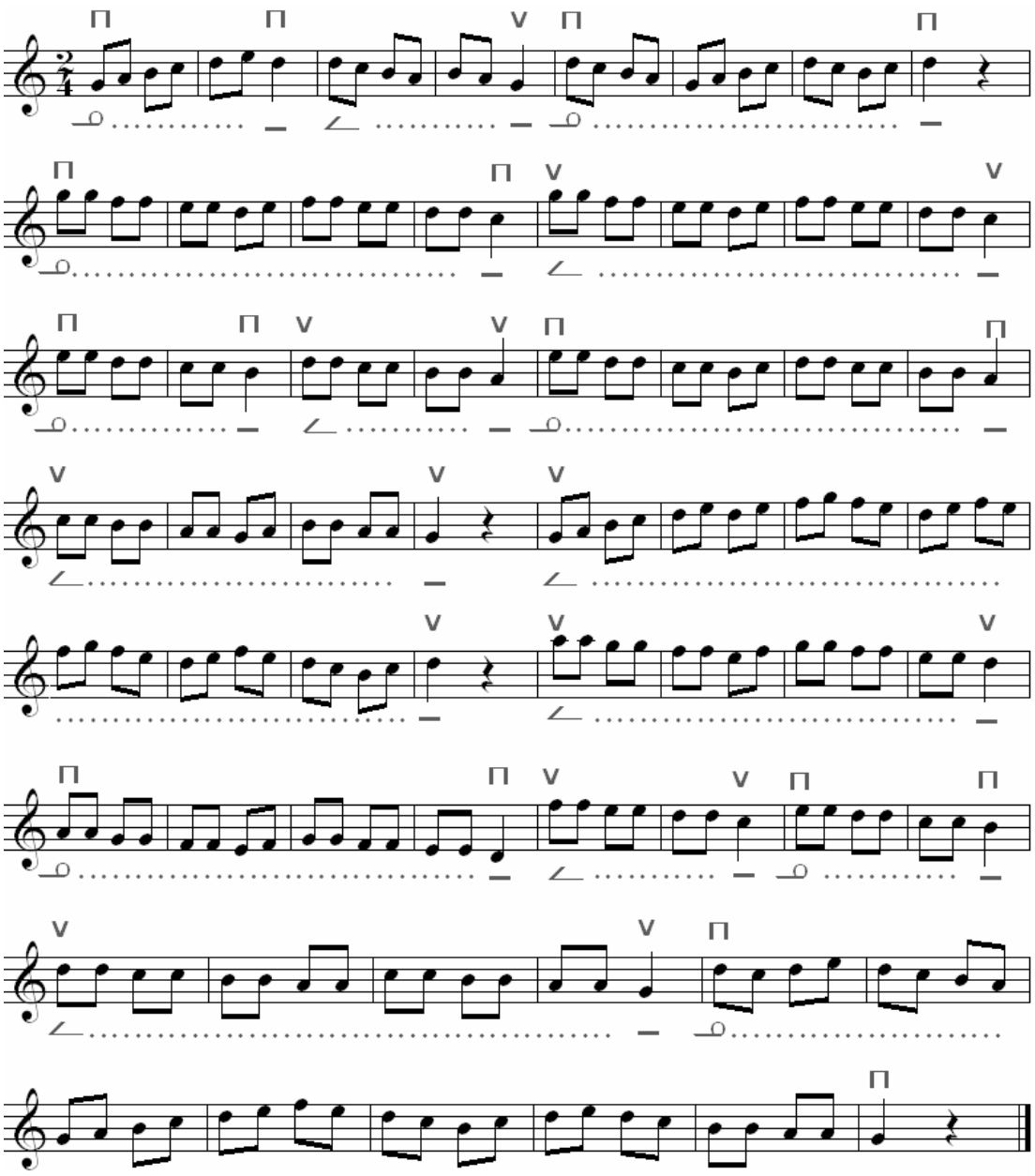


Şekil 4. 52 : Yayın son yarısında çalışma.

Bu bölümdeki alıştırmalarda, yayın ilk yarısına (⌒) iterek "**V** ", son yarısına (◿) çekerek "**П** " başlanılacaktır (Bkz. Şekil 4.53 – 4.57 arası).

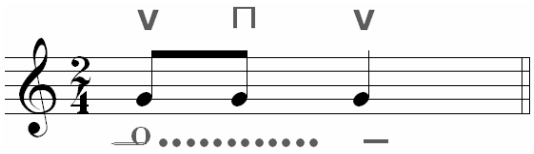


Şekil 4. 53 : Yayın ilk ve son yarısında çalışma (a).



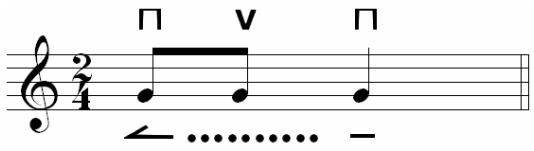
Şekil 4. 54 : Yayın ilk ve son yarısında çalışma (b), [DVD No: 16].

Yayın ilk yarısına iterek başlanıldığında iki sekizlik ve bir dörtlük değer çalınması gerekiyorsa, dörtlük değerin çalınabilmesi için yayın ilk yarısının itilerek kullanılması zorunluluğu oluşur. Bu sırada yayın hızı, sekizlik değerlerde uygulanılan hızdan iki kat daha yavaş olmalıdır.
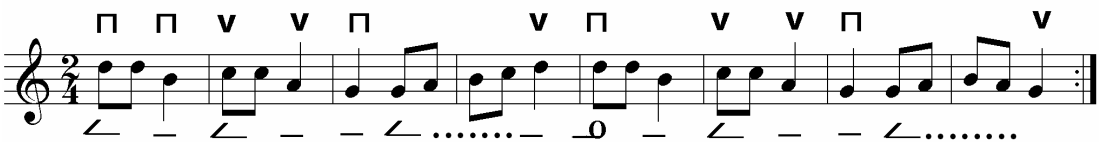


Şekil 4. 55 : Yayın ilk yarısında iterek başlama.

Aynı zorunluluk, yayın son yarısına çekerek başlanıldığında da ortaya çıkar.



Şekil 4. 56 : Yayın son yarısına çekerek başlama.



Şekil 4. 57 : Yayın son yarısına çekerek başlama.

4.7. Noktalı Dörtlük Değerde Yay Hareketleri

Şekil 4.58'de görüldüğü gibi noktalı dörtlük değer, üç sekizlik değere eşittir.

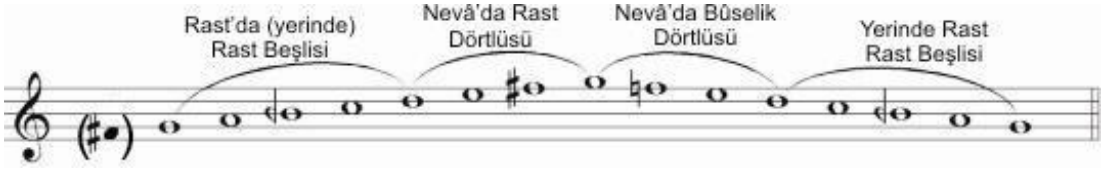


Şekil 4. 58 : Noktalı dörtlük değer

Üç sekizlik değere eşit olan noktalı dörtlükler için  = 92'den düşük tempolarda bütün yay, daha yüksek tempolarda ise yarım yay (ilk veya son yarıları) kullanılabilir.

4.8. Rast Dizisi

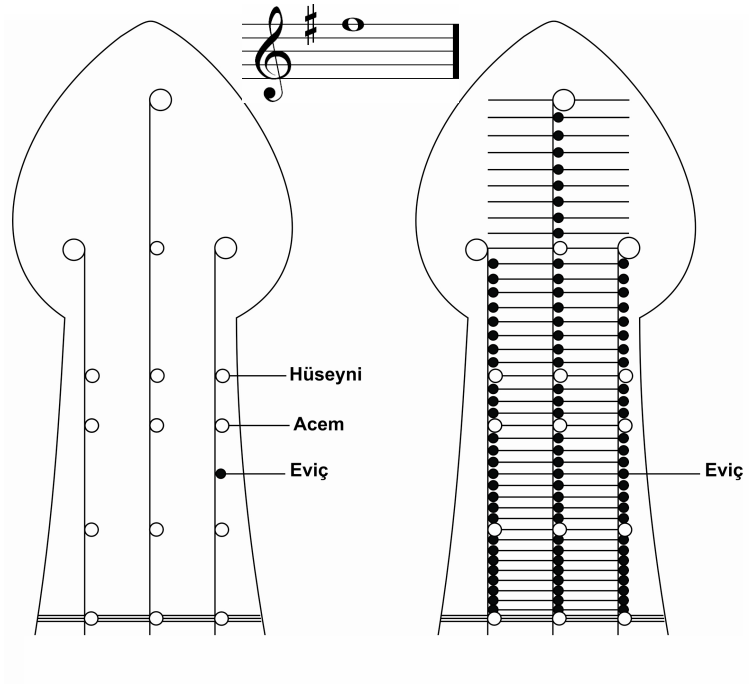
Rast makamı dizisi, Rast'ta Rast 5'lisi ve Neva'da Rast 4'lüsünden meydana gelir. Dizinin karar perdesi Rast'tır. Donanımda ise Eviç ve Segâh perdelerinin işaretleri bulunur. Dizide çıkıcı harekette kullanılan Eviç perdesi, genellikle inerken yerini Acem perdesine bırakır (Bkz. Şekil 4.59).



Şekil 4. 59 : Rast dizisi.
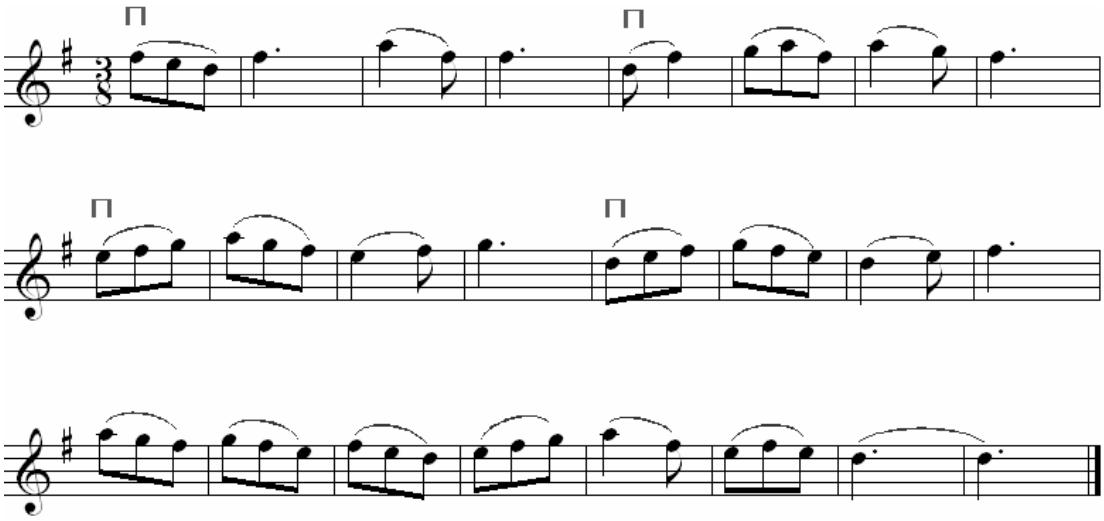
4.8.1. Kemençede Eviç Perdesi

İkinci Aşama'nın son konusu Rast Dizisi'ne hazırlık amacıyla, değiştirme işareti (bkz. Üçüncü Aşama) alan perdelerden biri olan Eviç perdesinin Şekil 4.60'da gösterildiği gibi kemençedeki yerine ve kullanımına öncelik verilmiştir. Arel – Ezgi – Uzdilek sisteminde, iki tam ses arasındaki açıklığın dokuz eşit parçaya bölündüğü ve bu parçaların her birinin Koma olarak adlandırıldıkları anlatılmaktadır. Temel makamlar arasında yer alan Rast dizisinin 7. derecesi olan Eviç perdesinin bu sisteme göre açıklaması; "Acem perdesinin Bakiyye (4 koma) diyezi alarak tizleştirilmesi" şeklinde yapılmaktadır.

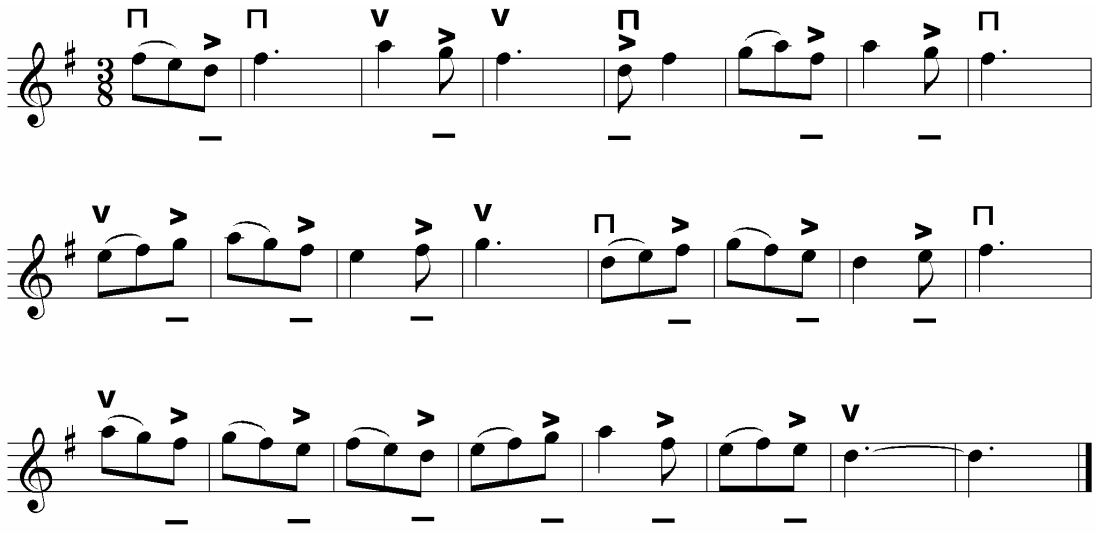


Şekil 4. 60 : Eviç perdesi.

Neva telinde I. pozisyonda Acem perdesini duyurmak için kullanılan 2. parmak, Eviç perdesi için de kullanılır. Diyez ve bemollerden oluşan değiştirme işaretleri, makamların kendi dizilerine ait işaretlerse, donanıma yazılırlar. Buna göre, ince ve kalın bütün Fa'lar diyez olur. (Çalışmalar için bkz. Şekil 4.61 – 4.63 arası).

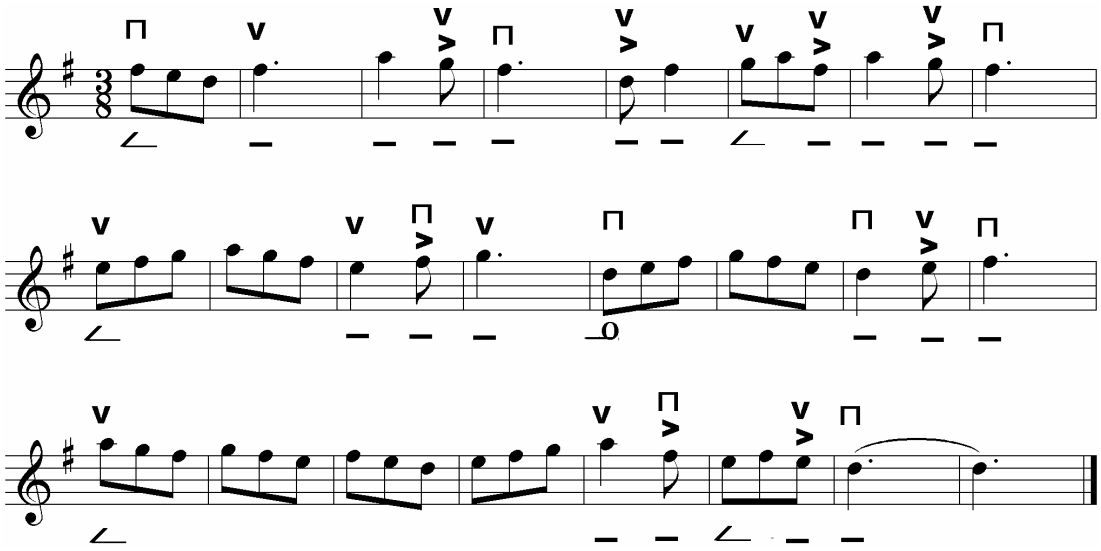


Şekil 4. 61 : Neva telinde Semâî usûlünde Legato tekniği ile Rast 5'lisi çalışması.



Şekil 4. 62 : Neva telinde Rast 5'lisi'nin Semâî usûlünde Legato ve vurgu tekniği ile çalışılması.

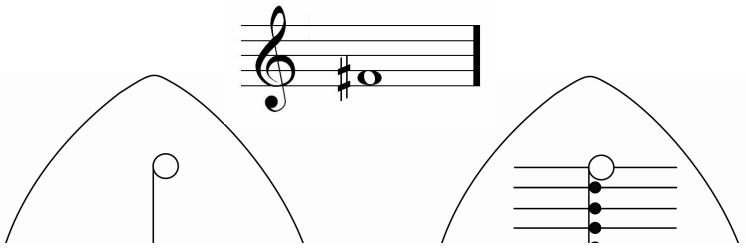
Şekil 4. 62'de 3 zamanlı Semâî usûlünün son sekizliklerinde bulunan vurgu ( ) işaretleri, bütün yaylarda çalınmalıdır.

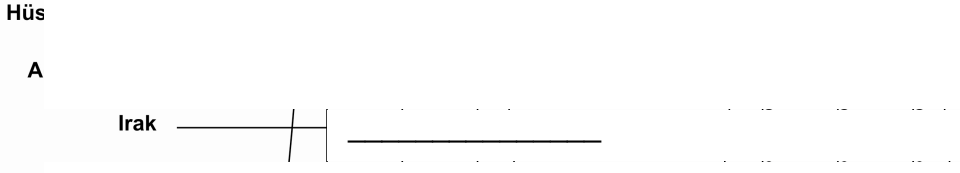


Şekil 4. 63 : Neva telinde Rast 5'lisi'nin Semâî usûlünde vurgu tekniği ile çalışılması, [DVD No: 17].
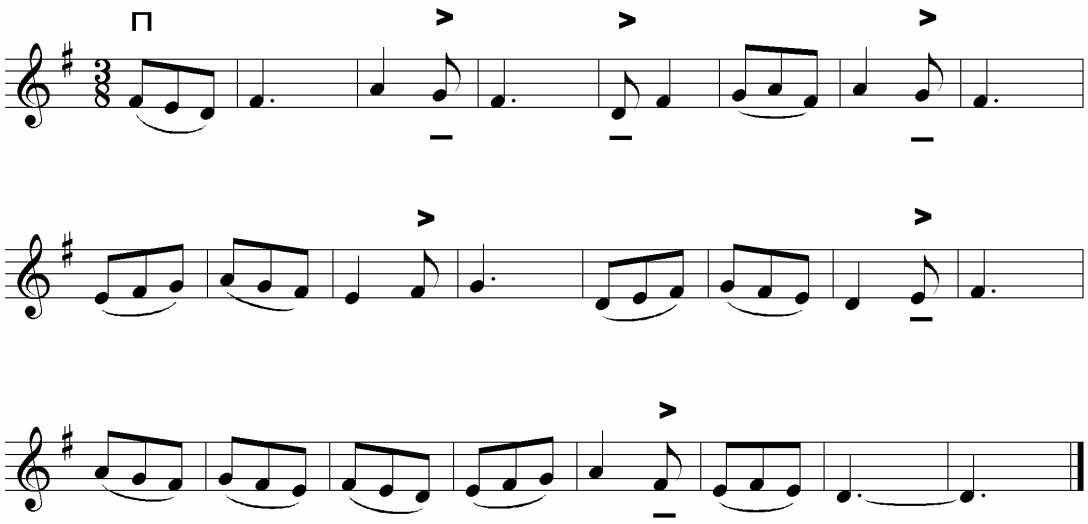
4.8.2. Kemençede Irak Perdesi

Eviç perdesinin bir oktav pestidir. Şekil 4.64'deki gibi Eviç ile yaklaşık aynı perde hizasında bulunur. Eviç perdesindeki gibi, Irak perdesinde de Yegâh telinde 1. konumdayken ikinci parmak kullanılır. (Çalışma için bkz. Şekil 4.65).





Şekil 4. 64 : Irak perdesi.



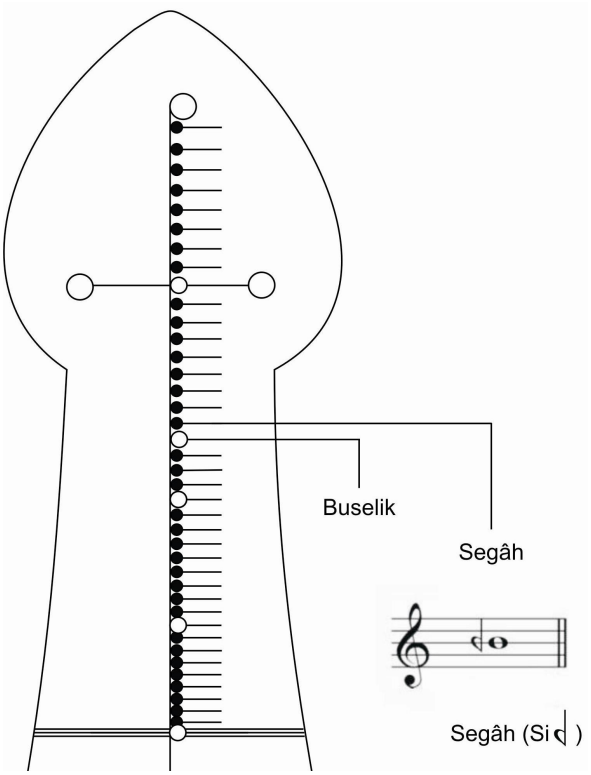
Şekil 4. 65 : Yegâh telinde Rast 5'lisi'nin Semâî usûlünde Legato ve vurgu tekniği ile çalışılması, [DVD No: 18].

4.8.3. Kemençede Segâh Perdesi

Rast dizisinin 3. derecesi olan Segâh perdesinin Arel – Ezgi – Uzdilek sistemine göre açıklaması; "Buselik perdesinin 1 koma kadar pesleştirilmiş halidir" şeklinde yapılmaktadır.

Kemençenin klavye bölgesi küçük ve dar olduğundan, birbirine çok yakın perdelerin elde edilmesi, diğer Türk çalgılarına oranla daha güçtür. Perdeler arası küçük aralıkların elde edilebilmesi için el ve parmakların daha dikkatli ve titiz kullanılması gerekmektedir. Özellikle birer komalık farklılıklarda milimetrik oranlar söz konusudur (Bkz. Şekil 4.66).

Türk Makam Müziği perdelerinin öğretilmesinde geleneksel eğitim sistemi, dikkatli dinleme ve duyulan sesin aynısını verebilme üzerine kurulmuştur. Buselik – Segâh arasındaki farkın iyice anlaşılmasından sonra uygulamalı çalışmalara geçilmelidir. Dinleme – uygulama çalışmalarının yanı sıra Rast makamında icra edilmiş iyi örnek kayıtlar da dinlenilmelidir. Kemençede Buselik perdesi için hangi parmak kullanılıyorsa, Segâh perdesi için de aynı parmak kullanılır.

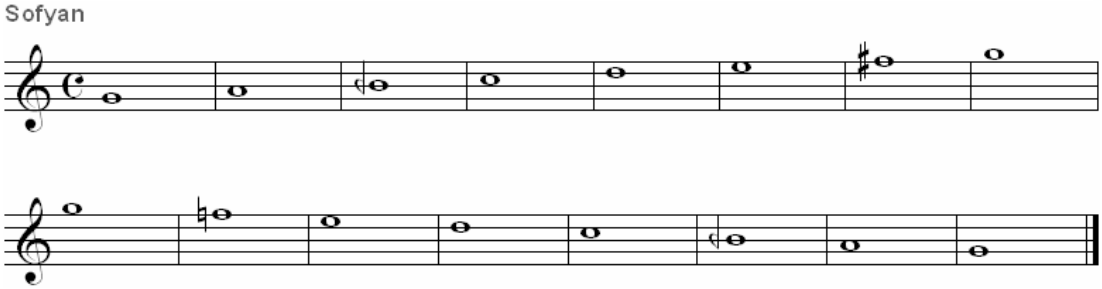


Şekil 4. 66 : Segâh perdesi.
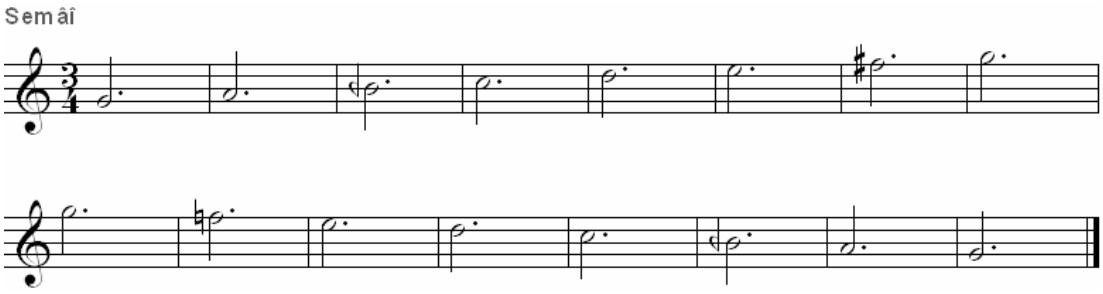
4.8.4. Rast Dizisi Çalışmaları:

Rast telinde I. ve II. pozisyonlar ile Neva ve Yegâh tellerindeki I. pozisyonun bir arada çalışılmasına yönelik alıştırmalarda; Rast telinde II. Pozisyon ile Neva ve Yegâh tellerindeki I. pozisyonun birbirlerine parmak numaraları ve pozisyonları açısından benzerliklerine ve paralelliklerine dikkat edilmelidir.
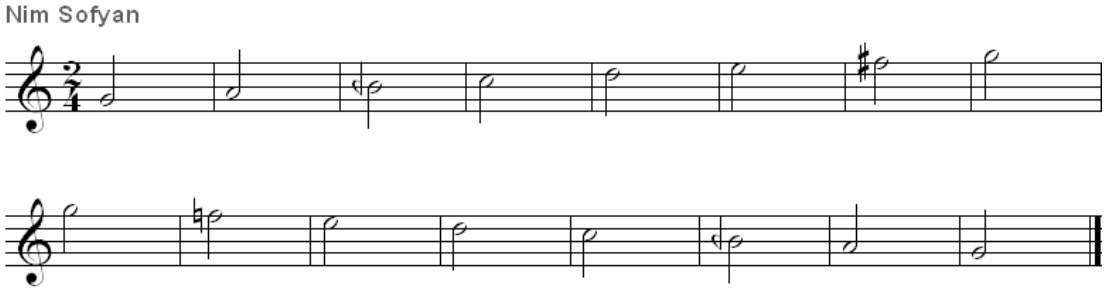
Şekil 4.67 – 4.75 arası, Rast dizisi ve Rast dizi bölümleri ile ilgili teknik çalışmalardır. Aynı zamanda yay ve pozsiyon tekniklerini de içeren bu alıştırmaların çalışılması faydalı olacaktır.
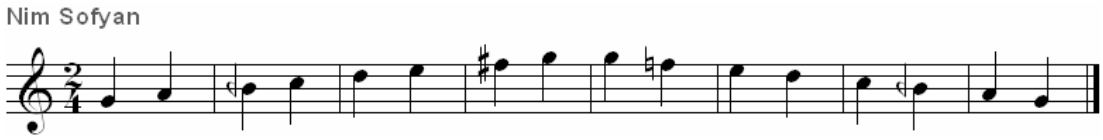


Şekil 4. 67 : Sofyan usûlünde ve birlik değerlerde Rast Dizisi çalışması.



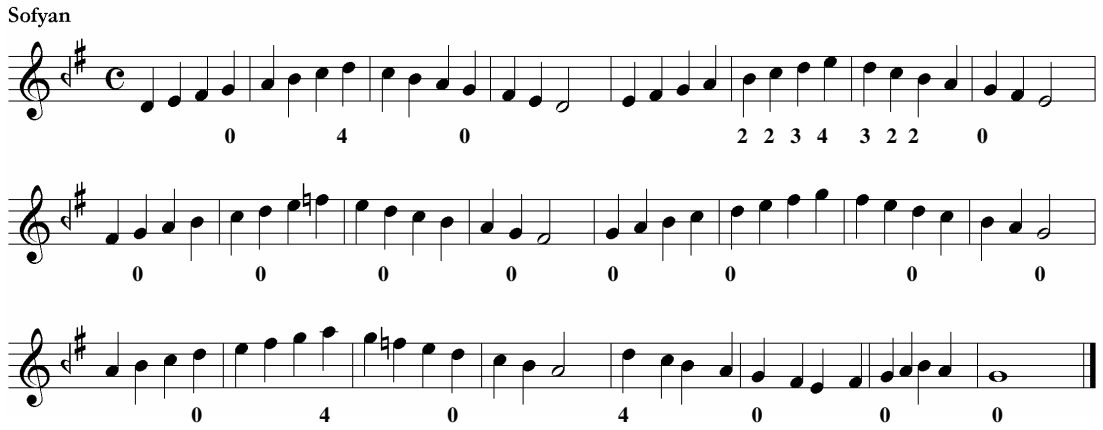
Şekil 4. 68 : Semâî usûlünde ve noktalı ikilik değerlerde Rast Dizisi çalışması.



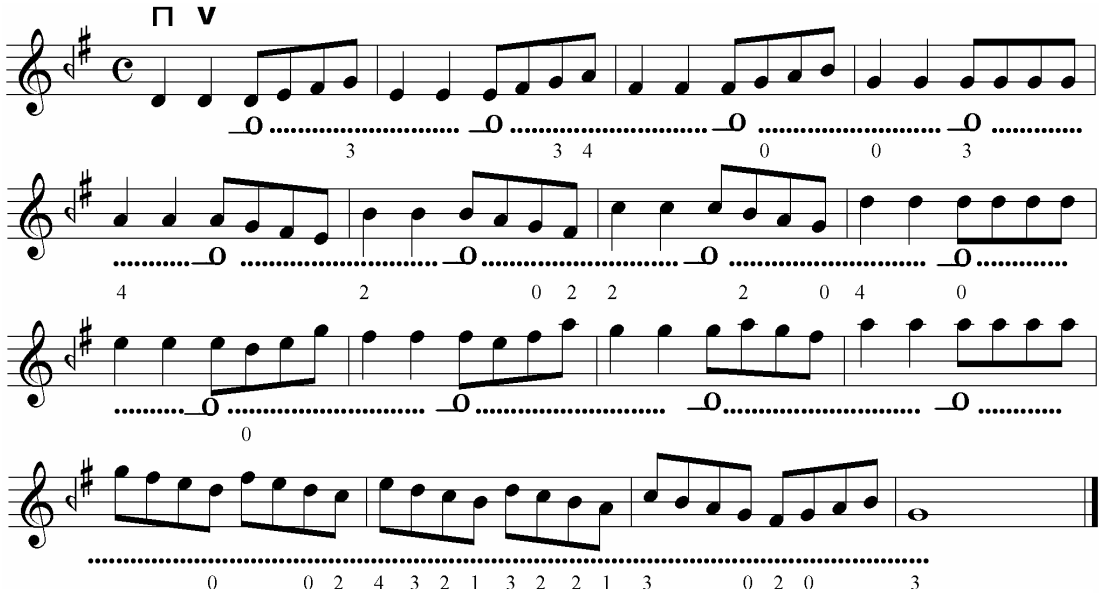
Şekil 4. 69 : Nim Sofyan usûlünde ve ikilik değerlerde Rast Dizisi çalışması.
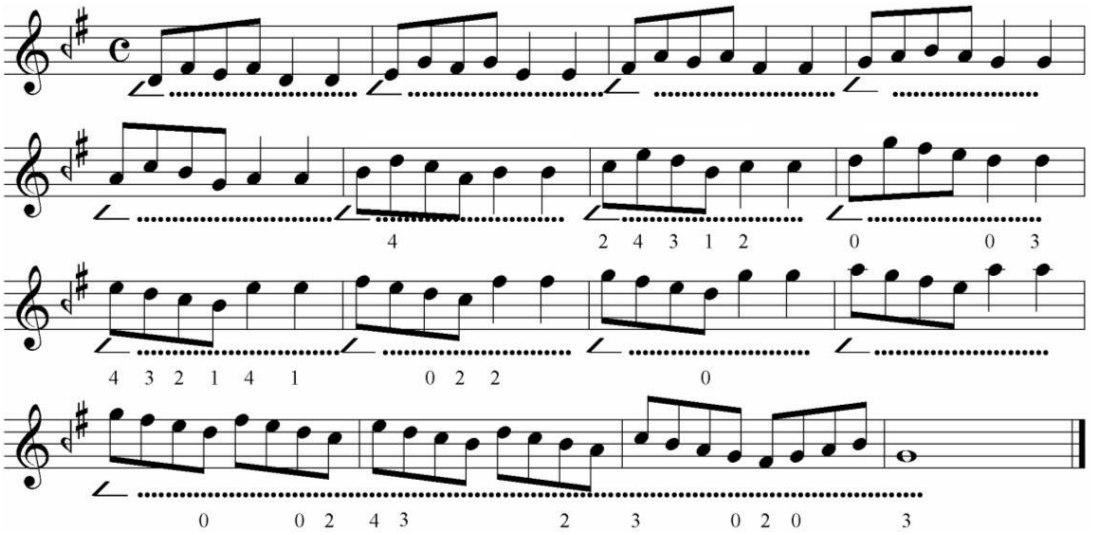


Şekil 4. 70 : Nim Sofyan usûlünde ve dörtlük değerlerde Rast Dizisi çalışması.



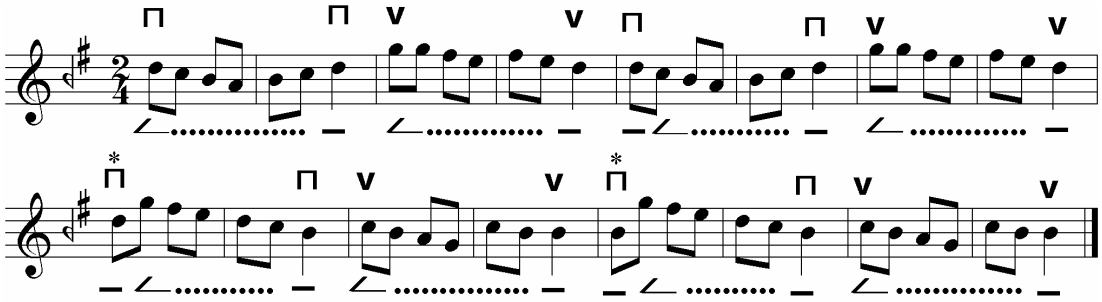
Şekil 4. 71 : Sofyan usûlünde Rast Dizisi çalışması.



Şekil 4. 72 : Sofyan usûlünde Rast Dizisi ve yayın ilk yarısının çalışması.
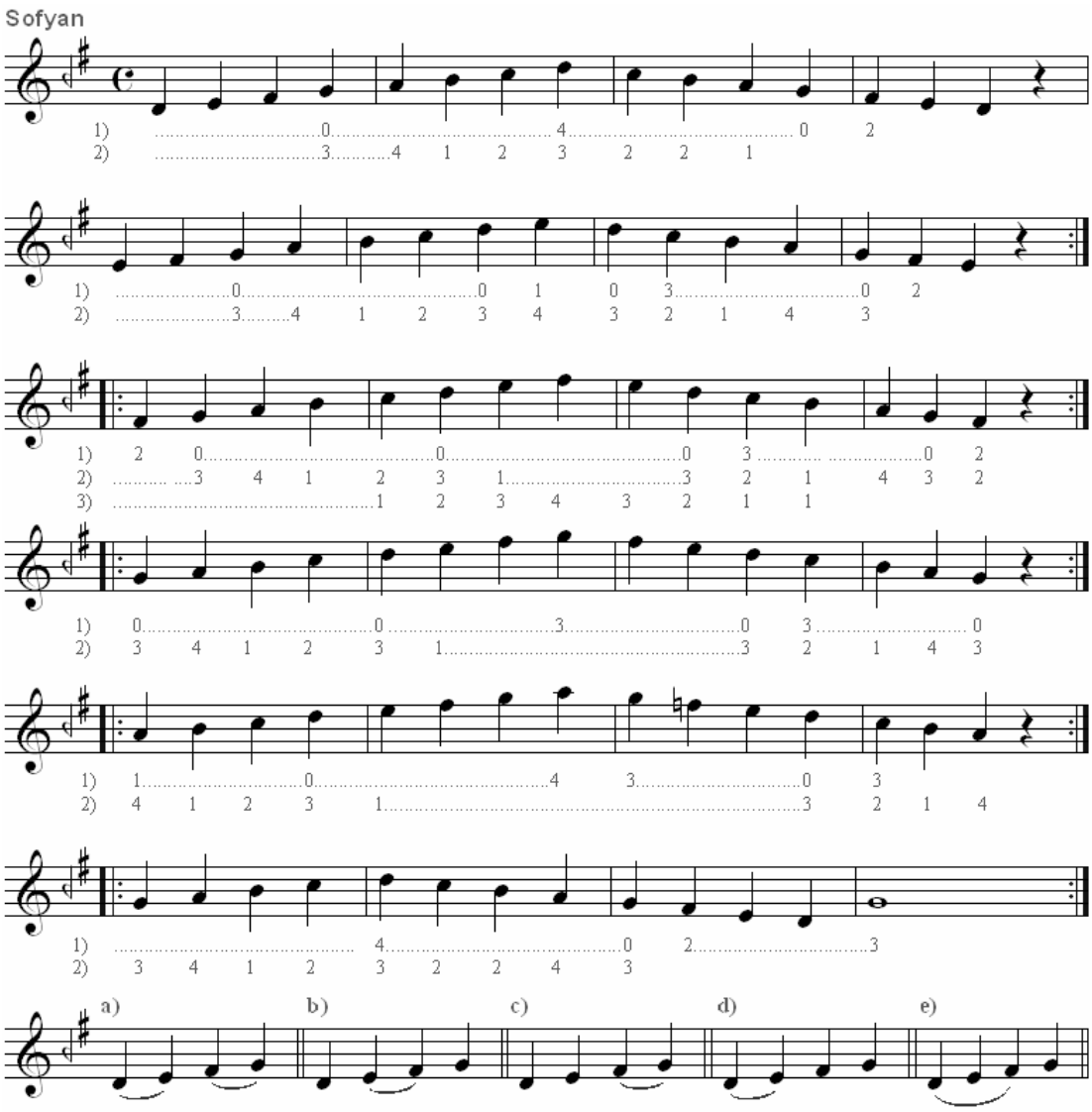


Şekil 4. 73 : Sofyan usûlünde Rast Dizisi ve yayın son yarısının çalışması.
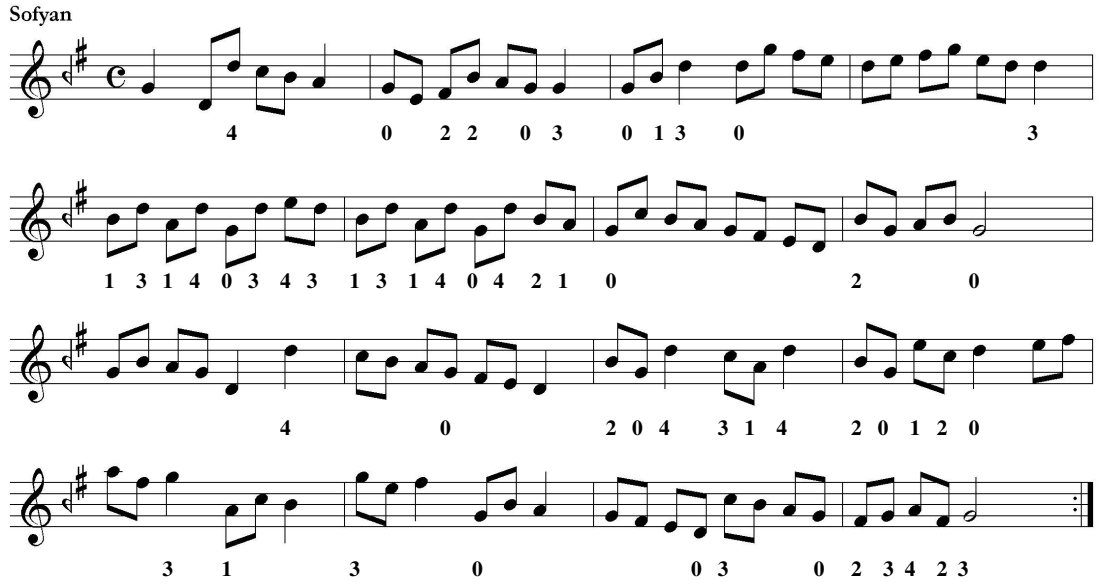


Şekil 4. 74 : Sekizlik değerlerde bütün yay çalışması.

Şekil 4. 74'te grup halinde bulunan sekizliklerden ilk değerlerin yarım yay yerine bir bütün yayda çalınması sırasında, yarım yaylar hangi hızda uygulanıyorsa, bütün yay kullanımlarında da aynı hızın bir anda yayın çekilmesi veya itilmesiyle uygulanması gerekmektedir.
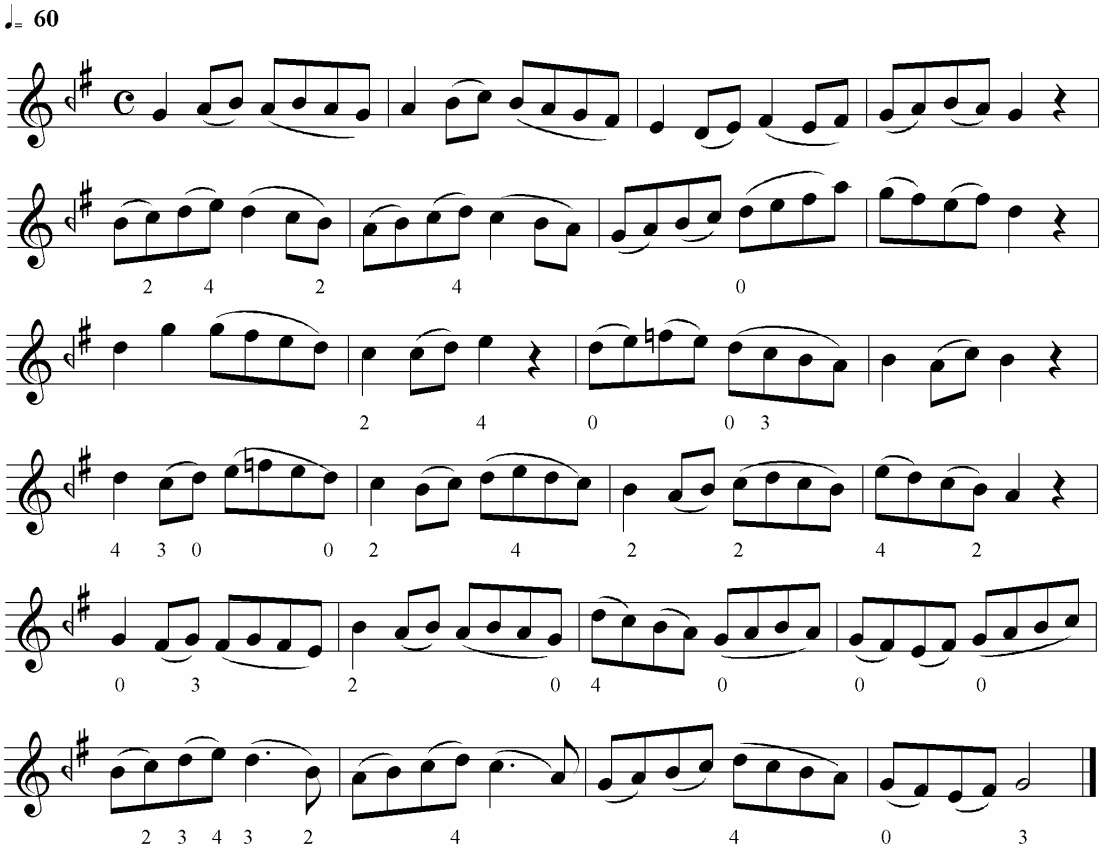


Şekil 4. 75 : Sofyan usûlünde Rast Dizisi ve üç seçenekli parmak numaralarıyla çalışma.

Şekil 4.76 ve 4.77'de tüm tellerde 3. ve 4. parmak tekniğini geliştirmeye yönelik etütler bulunmaktadır.
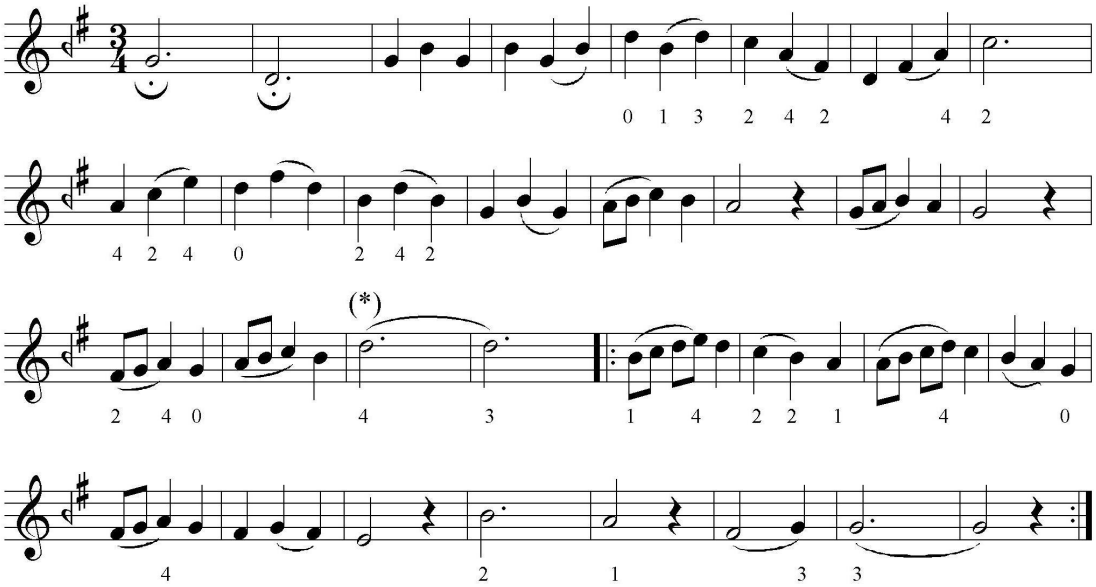


Şekil 4. 76 : Rast makamında 3. ve 4. parmakları çalıştırmak için etüt.

Bundan sonraki bağsız (detache) çalışmalarda art arda gelen sekizlikler için olabildiğince yayın "son yarısı" kullanılmalıdır.
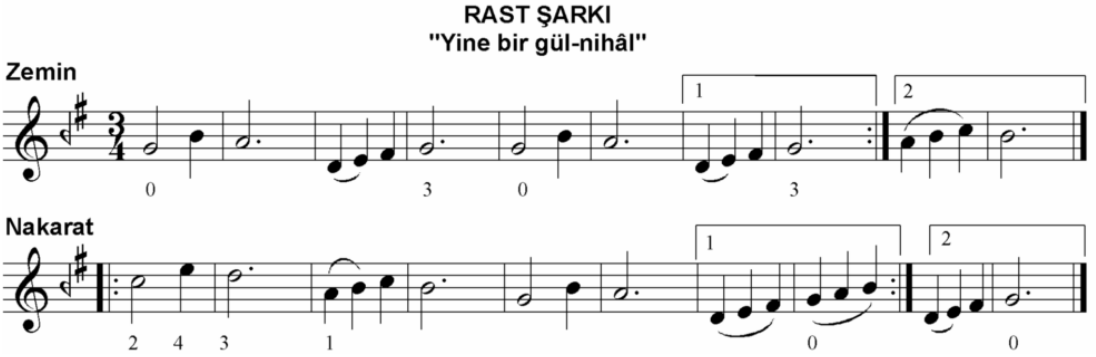


Şekil 4. 77 : Rast makamında legato tekniğini ve 4. parmağı çalıştırmak için etüt, [DVD No: 19].
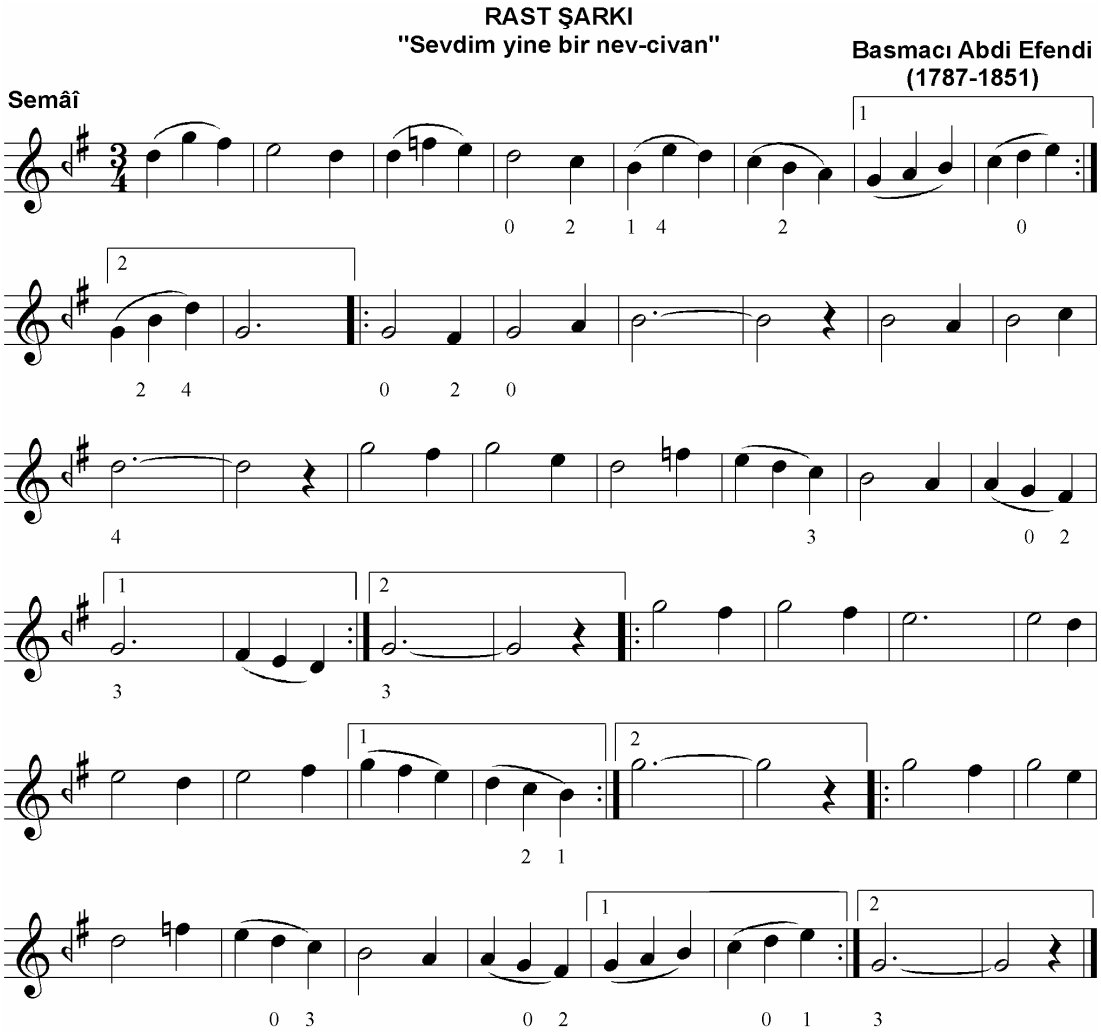


Şekil 4. 78 : Rast makamında ve Semâî usûlünde kısa etüt.
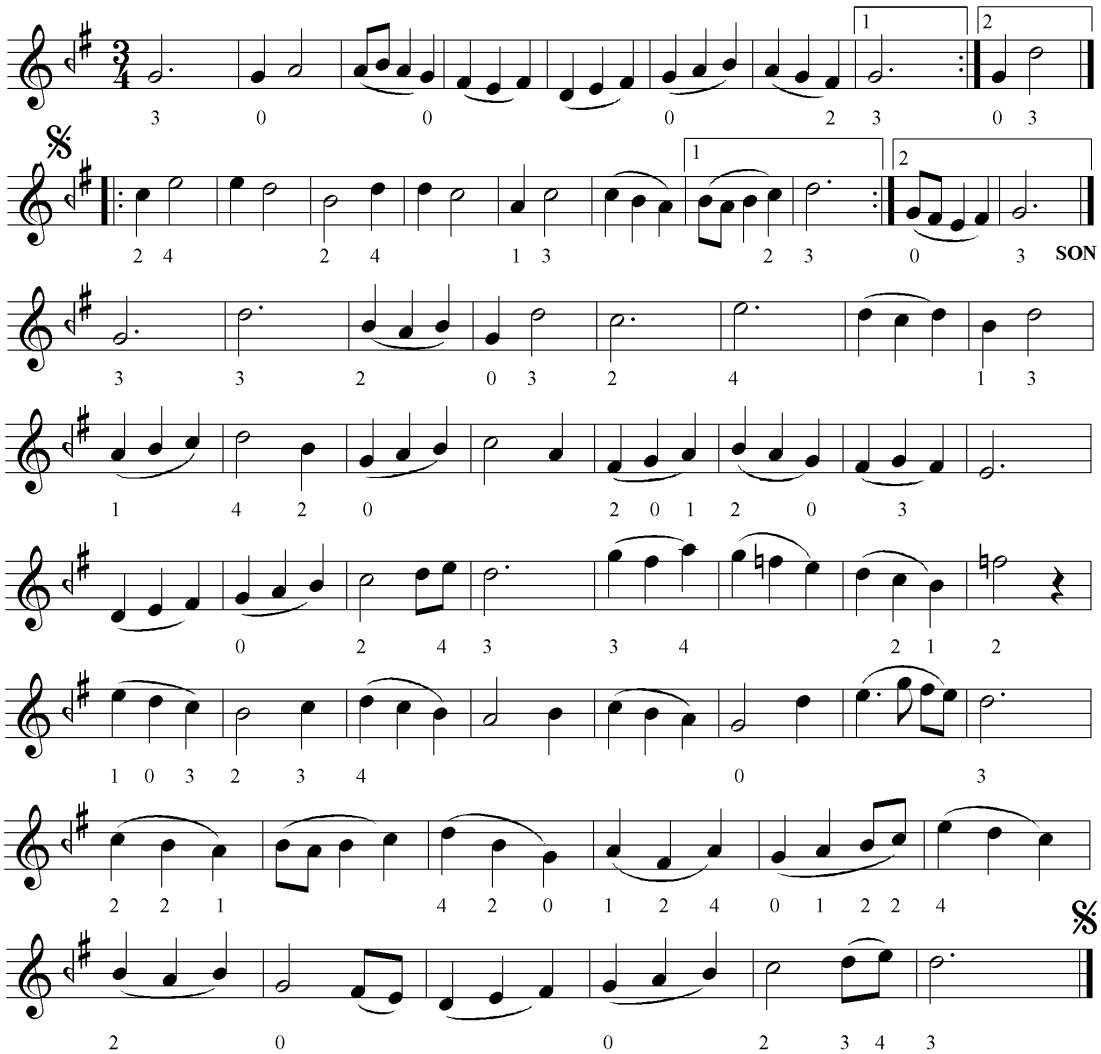
(*) Pozisyon değiştirmek için kullanılan yöntemlerden biri de, aynı perdenin farklı parmaklar kullanılarak seslendirilmesidir. Parmak değiştirilerek pozisyonda yapılan değişimler pek fazla olmamakla birlikte, genellikle uzayan seslerde kullanılırlar.



Şekil 4. 79 : Hammâmi-zâde İsmail Dede Efendi'nin Semâî usûlünde Rast Şarkı'sının Zemin ve Nakarat bölümlerinde çalışma.



Şekil 4. 80 : Basmacı Abdi Efendi'nin Semâî usûlünde Rast Şarkı'nda çalışma.
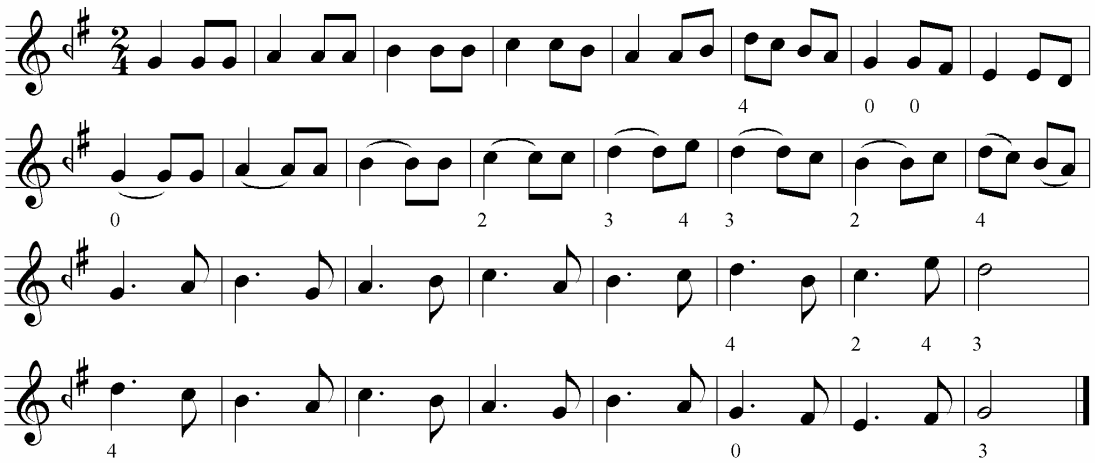


Şekil 4. 81 : Semâî usûlünde Rast etüt.
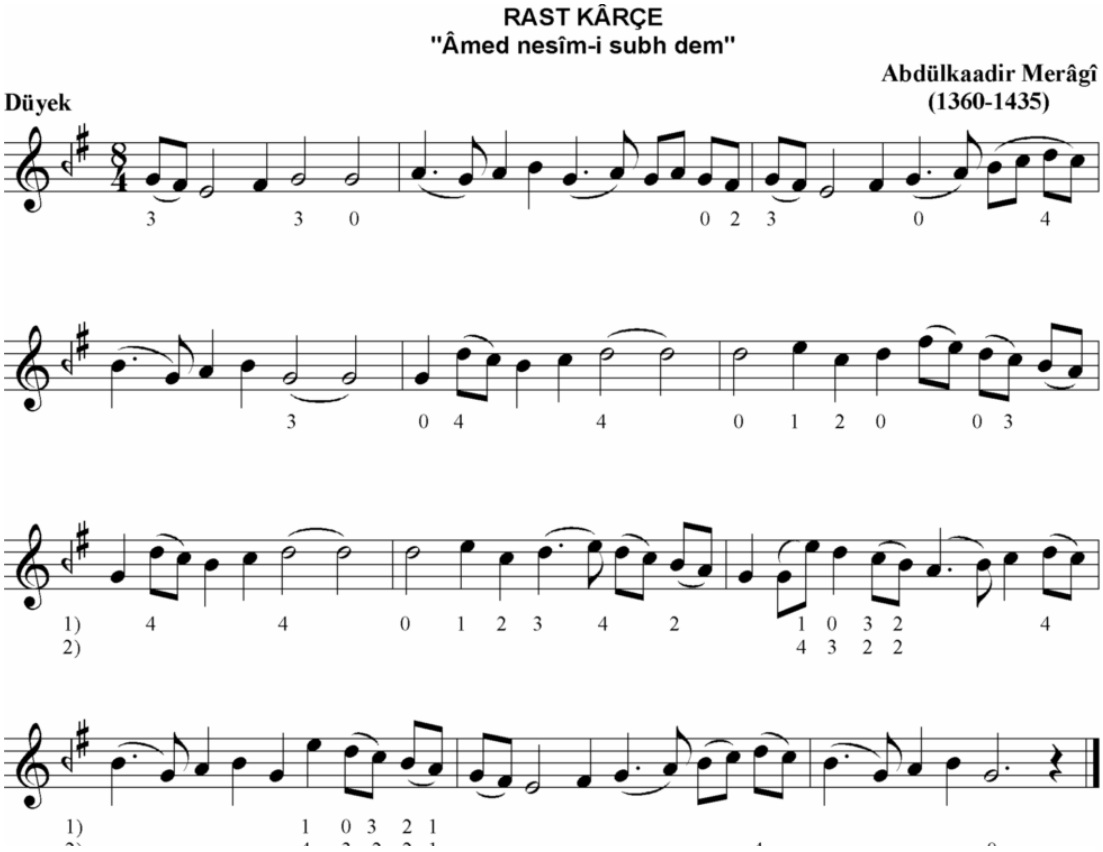
Noktalı dörtlüklerden sonra gelecek olan kısa değerlerdeki yay kullanımında “bütün yay” yerine, tempo arttıkça “yarım yay” kullanılması, ritimde aksaklıklar yaşanmaması bakımından daha iyi sonuç verecektir.

Şekil 4.78 – 4.81 arasında bulunan etütler ve etüt eserler, üç zamanlı Semâî usûlünün kavranmasına yönelik çalışmalardır.

Şekil 4.81 – 4.83 arasında bulunan etütler ise, “noktalı dörtlük + onaltılık” yapısının kavranmasına yönelik hazırlanmıştır.



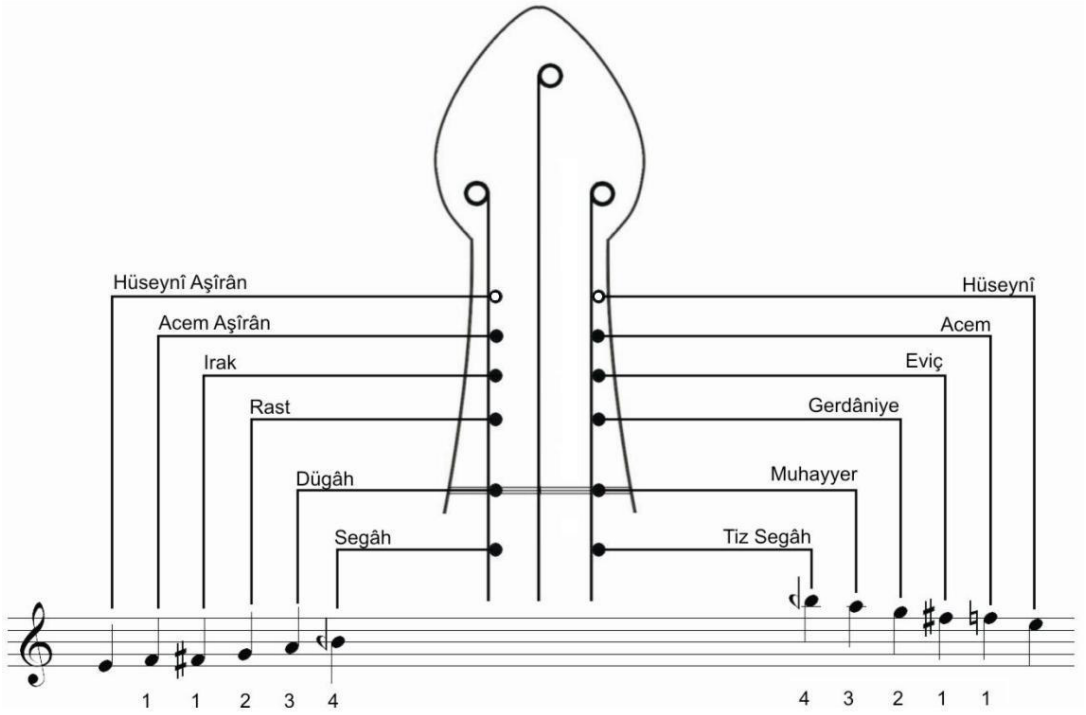
Şekil 4. 82 : Rast altılısında noktalı dörtlük ve sekizlik değerlerde çalışma.
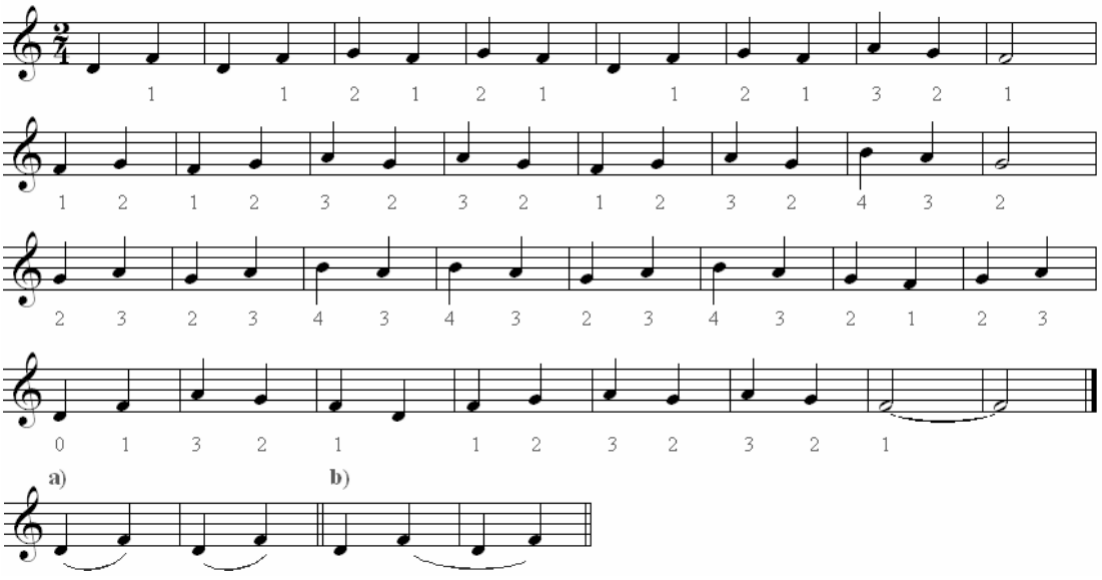


Şekil 4. 83 : Abdülkaadir Merâgî'nin Düyek usûlünde Rast Kârçe'sinin bir bölümünde çalışma.

4.9. Neva ve Yegâh Tellerinde II. Pozisyon
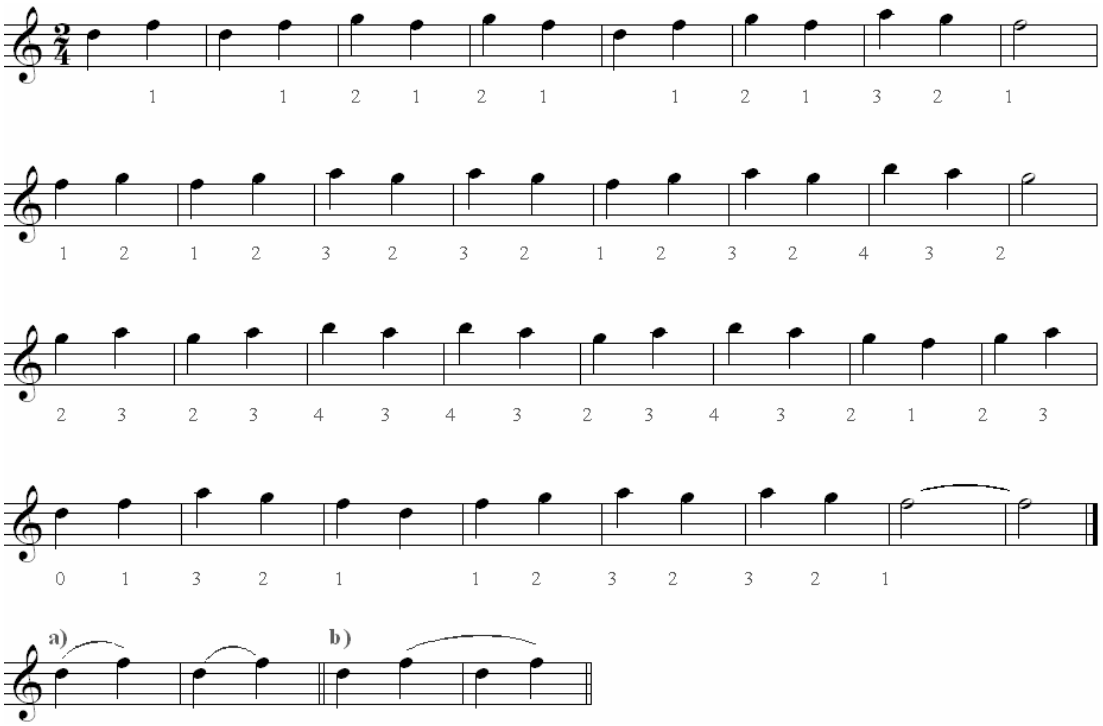
Şekil 4.84'de gösterildiği gibi, Neva ve Yegâh tellerinde II. pozisyon ile kemençenin klavye bölgesinin dışına çıkılmaktadır. Eşiğe yaklaşıldıkça aralıklar giderek daraldığı ve tel boy yükseldiği için, bu pozisyonlarda 4. parmağa denk gelen Segâh ve Tiz Segâh perdelerinin seslendirilmesinde dikkatli olunmalıdır.



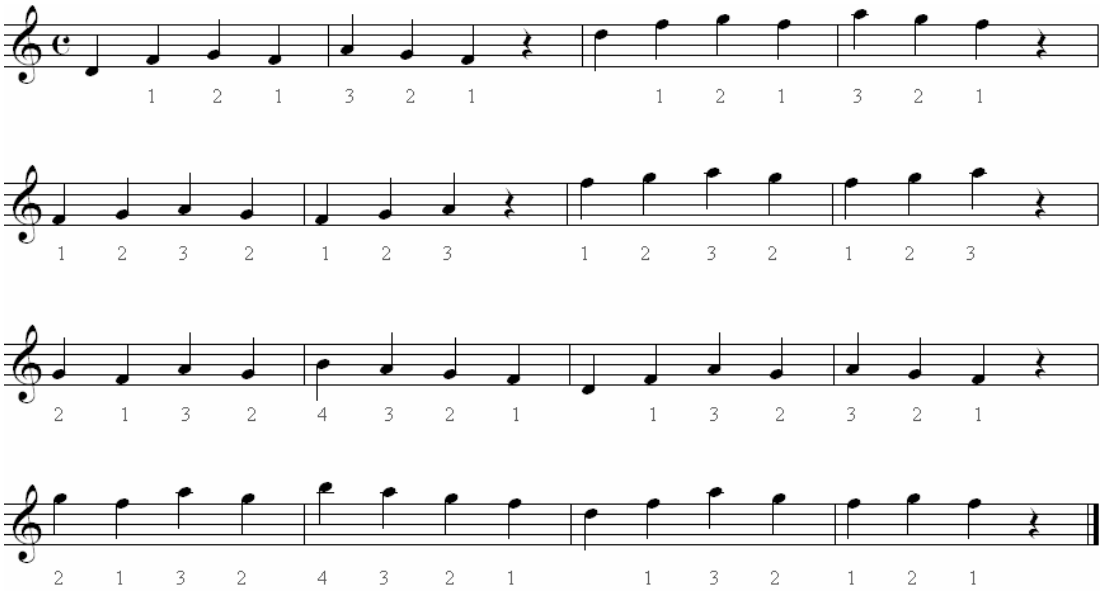
Şekil 4. 84 : Neva ve Yegâh tellerinde II. pozisyon.
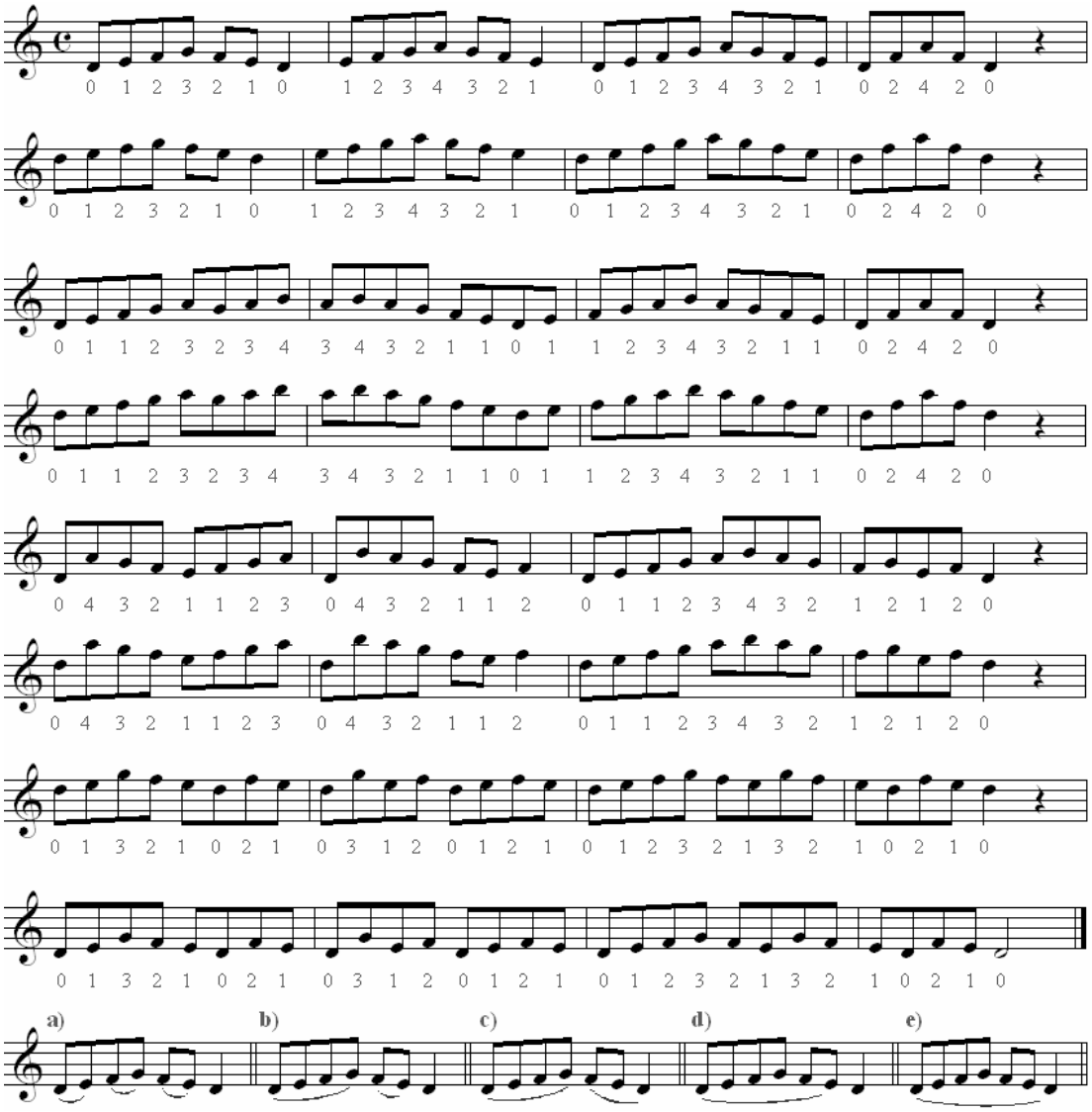


Şekil 4. 85 : Yegâh telinde II. Pozisyonda iki legato seçenekli çalışma.



Şekil 4. 86 : Neva telinde II. Pozisyonda iki legato seçenekli çalışma.

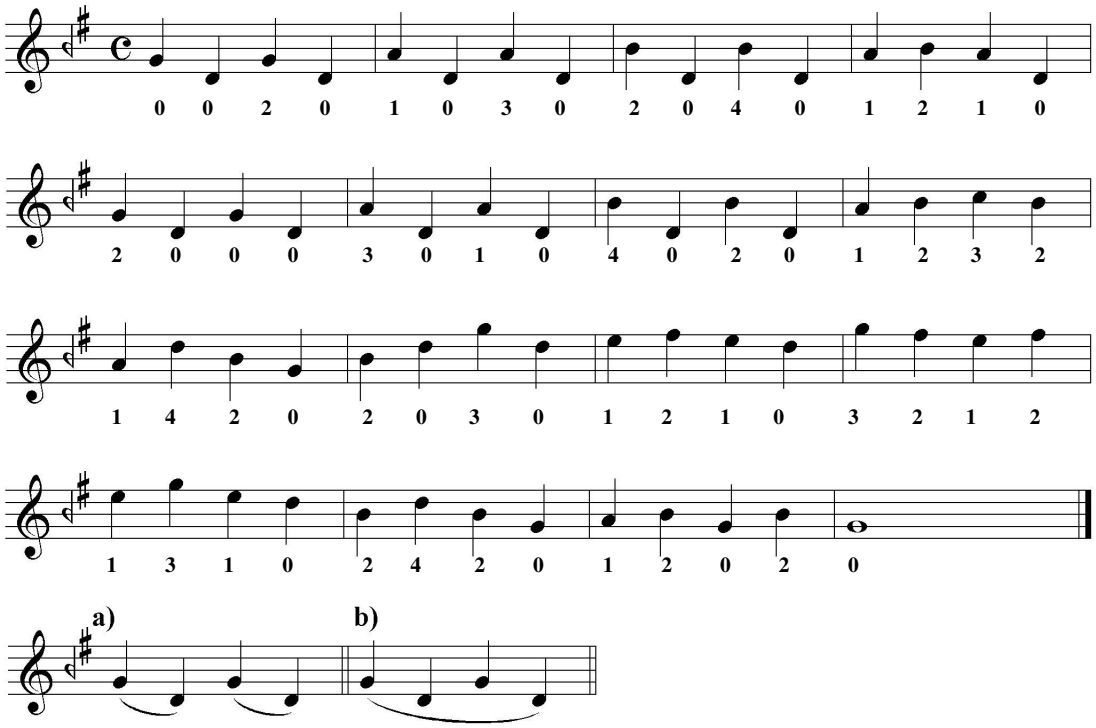


Şekil 4. 87 : Yegâh ve Neva tellerinde II. Pozisyon çalışması.



Şekil 4. 88 : Yegâh ve Neva tellerinde beş legato seçenekli I. ve II. Pozisyon çalışması.

Sekizlik değerlerdeki bütün alıştırmalar, farklı bir işaret belirtilmedikçe, yayın son yarısı kullanılarak çalışılmalıdır.



Şekil 4. 89 : Yegâh ve Neva tellerinde iki legato seçenekli I. ve II. Pozisyon çalışması, [DVD No: 20].

Şekil 4.85 – 4.89 arasındaki egzersiz ve etütlerdeki Neva ve Yegâh tellerinde II. Pozisyon çalışmaları, çok seçenekli legato çalışmalarıyla desteklenerek, üçüncü aşamaya hazırlık amacıyla farklı "teknik çalışma konuları" yavaş yavaş birleştirilmeye başlanmıştır.

5. ÜÇ TELLİ KLASİK KEMENÇE EĞİTİMİNDE ÜÇÜNCÜ AŞAMA

Kemençe eğitiminde Üçüncü Aşama'da makamsal yapıların kavranmasına yönelik ilk çalışmalara yer verilmiştir. Arel – Ezgi – Uzdilek sistemine uymak amacıyla öncelikle temel 4'lü ve 5'liler, ardından bu 4'lü ve 5'lilerin oluşturduğu makam dizileri ile ilgili etütler oluşturulmuştur. Ayrıca bu aşamada, 4'lü ve 5'lilerde kullanılmakta olan değiştirme işaretlerine öncelik verilmesinin uygun olacağı düşünülmüş ve kemençe klavyesi üzerinde tüm değiştirme işaretleri gösterilmiştir.

Değiştirme işaretlerinden sonra ele alınan temel 4'lü ve 5'liler başlığı altında Çargâh, Buselik, Rast, Uşşak, Hicaz 4'lü ve 5'lileri ve bunların başlangıç seviyesine uygun iki farklı perde üzerinden transpozeleri yer almıştır. Bu transpoze çalışmaları, ileri aşamalardaki gelişme sürecinde ele alınacak makamlar için ön çalışma niteliğindedir.

Tüm tellerde III. Pozisyonun öğrenilmesine, temel 4'lü ve 5'liler konusu içerisinde yer verilmiştir. Onaltılık ve noktalı sekizlik değerlerde yay hareketleri, senkop ve staccato gibi sağ el tekniğine, vibrato ve glissando gibi sol el tekniğine ait kavramlar açıklanmış, temel 4'lü ve 5'liler ile ilgili etüt ve egzersizlerin içinde kullanılmıştır.

Üçüncü Aşama, transpozeleriyle birlikte Çargâh, Buselik, Rast, Uşşak, Hüseyni ve Hicaz makamlarında yazılmış etüt, egzersiz ve örnek eserlere yer verilerek bitirilmiştir (Bkz. Tablo 5.1).

Tablo 5.1 : Üçüncü Aşama çalışmalarında genel olarak konular.

Sol El Tekniği	**Sağ El Tekniği**
Rast Telinde Ara Sesler	
Neva Ve Yegâh Tellerinde Ara Sesler	
Çargâh 4'lüsü Ve 5'lisi	
Acem Aşiran Ve Acem'de Çargâh 4'lüsü Ve 5'lisi	
Neva Ve Yegâh Tellerinde III. Pozisyon	
Kürdi'de Çargâh 4'lüsü Ve 5'lisi	
Rast Telinde III. Pozisyon	
	Kemençede Onaltılık Değerde Yay Hareketleri
Buselik 4'lüsü Ve 5'lisi	
	Kemençede Noktalı Sekizlik Değerde Yay Hareketleri
Yegâh Ve Neva'da Buselik 4'lüsü Ve 5'lisi	
Rast'ta Buselik 4'lüsü Ve 5'lisi	
Kürdi 4'lüsü Ve 5'lisi	
Yegâh Ve Neva'da Kürdi 4'lüsü Ve 5'lisi	
Hüseyni Aşiran Ve Hüseyni'de Kürdi 4'lüsü Ve 5'lisi	
Kemençede Vibrato	
Rast 4'lüsü Ve 5'lisi	
	Kemençede Senkop Çalışmaları
Yegâh Ve Neva'da Rast 4'lüsü Ve 5'lisi	
Dügâh'ta Rast 4'lüsü Ve 5'lisi	
Uşşak 4'lüsü Ve Hüseyni 5'lisi	
Hüseyni Aşiran Ve Hüseyni'de Uşşak 4'lüsü Ve Hüseyni 5'lisi	
Kemençede Glissando	
Buselik'te Uşşak 4'lüsü Ve Hüseyni 5'lisi	
	Kemençede Staccato Çalışmaları
Hicaz 4'lüsü Ve 5'lisi	
Yegâh Ve Neva'da Hicaz 4'lüsü Ve 5'lisi	
Hüseyni Aşiran Ve Hüseyni'de Hicaz 4'lüsü Ve 5'lisi	
Makam Dizileri İçin Etütler	

5.1. Üç Telli Klasik Kemençede Değiştirme İşaretleri

Notalarda geçici ya da sürekli ses değişimi sağlamak amacıyla notayı inceltip kalınlaştıran işaretlere değiştirme işaretleri (alterasyon) denilmektedir.

Üçüncü aşamada, birinci ve ikinci aşamalarda uygulaması yapılan Rast dizisinin donanımındaki ara sesler haricindekiler ele alınmıştır. Değiştirme işaretleri alan ara sesler, temel 4'lü ve 5'lilerle ilgili etütlerde ayrıntılarıyla uygulanmıştır.

Kantemiroğlu (1673 – 1723) "Mûsikîyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı" adlı eserinde ara perdelerden bahsederken tanburu esas alarak şu şekilde bir tanım yapmıştır :

> "Mûsikî icra edilirken seslerin inceden kalına inişi ya da kalından inceye çıkışı sırasında meydana gelen yarım sesler (ara sesler) yüzünden, kullanacağımız harf işaretlerinin sayısının, sazdaki perdelerin sayısından fazla olması gerekmektedir." (Tura, 2001)

Tanımdan da anlaşıldığı gibi, Türk makam müziğinde 13. – 20. yüzyıllar arası kullanılan 17'li perde sistemine göre ara seslerin sayısı, ana seslerden fazladır.

Tanburî Cemil Bey (20. yüzyıl), "Rehber-i Mûsıkî" adlı eserinde "Koma" için "gayet az hafifçe", "Bakiyye" için "Bir yarım ses oranında", Küçük Mücenneb için "Bakiyye'den biraz daha fazlaca", "Büyük Mücenneb" için ise "En fazla ve müteakip perdeye en yakın bir nisbette" tariflerini kullanmıştır. (Cevher, 1993) Kantemiroğlu'nun da belirttiği gibi, "ince sesten kalına inilirse başka, kalından inceye çıkılırsa başka sadâ ve nağme olur". (Tura, 2001)

20. Yüzyıl başında Rauf Yekta Bey tarafından oluşturulan ve daha sonra Arel – Ezgi - Uzdilek tarafından geliştirilen Türk musikîsindeki 24'lü ses sistemine göre ise, 1, 4, 5, 8, 9 ve 12 / 13 koma pestleşen veya tizleşen aralıklar haricindekiler değişken aralıklar olarak belirtilmiş, ancak onlar için ayrı değiştirme işaretleri kullanılmamıştır. Türk musikisinin ara perdelerindeki bu değişken özelliğin, işaretlerle en ayrıntılı biçimde anlatımı mümkün olmadığından, perdelerin doğru kullanımları ancak çok dinleme ve uygulama esasına bağlı olarak sağlanmaktadır.

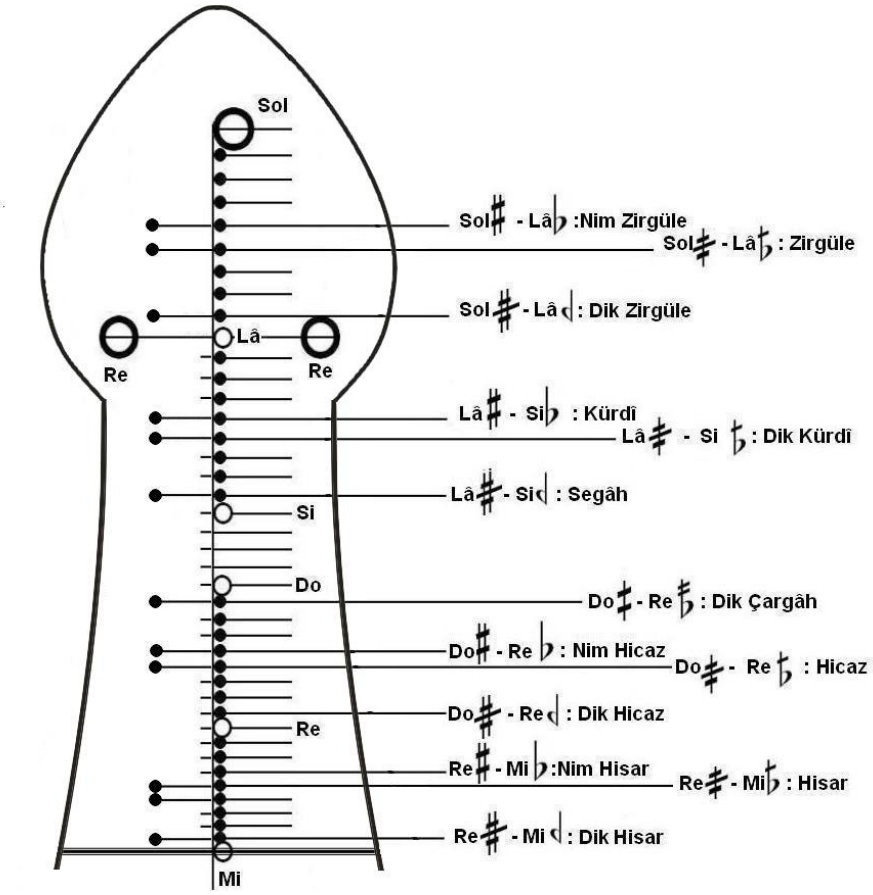
Diyez ve bemol işaretlerinin kemençedeki yerlerinin anlaşılabilmesi için, örnek oluşturabilecek icra kayıtlarının dinlenmesi ve ezberlenmesi gerekmektedir. Anlaşılması güç olan aralık ve ses yapılarının öğrenilebilmesi için, eğitimcinin de ders sırasında bu sesleri sıkça duyurması ve seslerin hafızada kalıcılığını sağlaması bakımından gerekli uyarılarda bulunması yararlı olacaktır.

Günümüzde müzik eğitiminde kullanılmakta olan Arel – Ezgi - Uzdilek yöntemine göre Türk makam müziğinin değiştirme işaretleri ve taşıdıkları değerler, Ek A'da yer alan Tablo A3: Değiştirme İşaretleri Tablosu'nda yer almaktadır.

5.1.1. Değiştirme İşaretlerinin Kemençe Tablosundaki Yerleri :

Değiştirme işaretlerinin kemençe klavyesi üzerindeki yerleri Rast telinde (Şekil 5.1) ayrı, Neva (Şekil 5.2) ve Yegâh (Şekil 5.3) tellerinde ayrı çizimlerle gösterilmiştir.

5.1.1.1. Rast Telinde Ara Sesler :



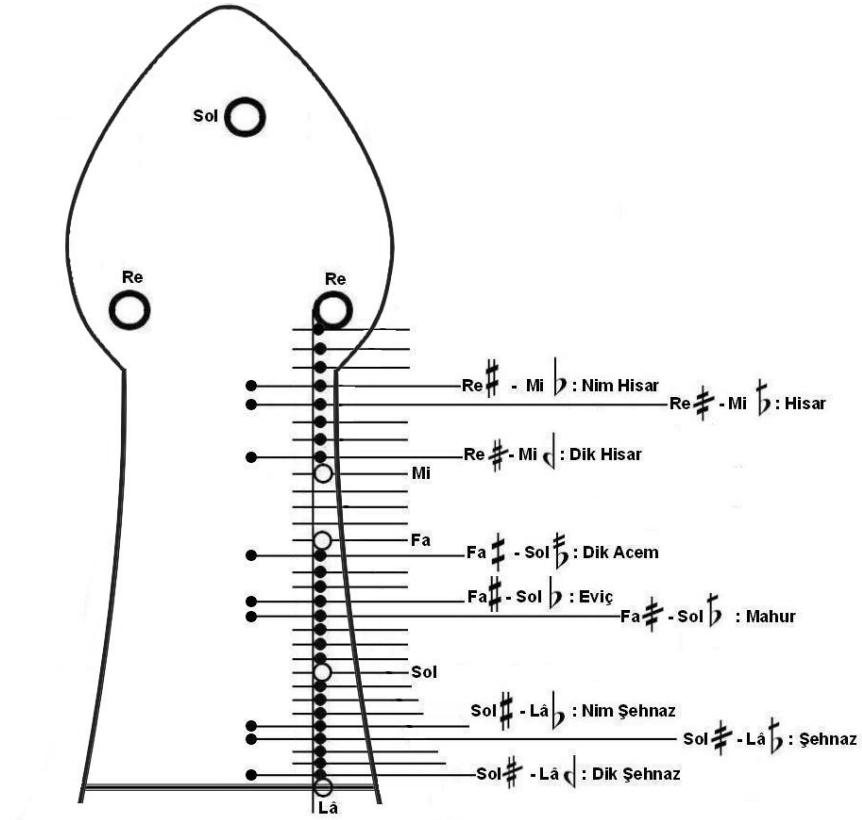
Şekil 5. 1 : Rast telinde ara sesler.

Şekil 5.1'de gösterildiği gibi her perdenin Türk müziğinde bir ismi vardır. Değiştirme işareti alan perde; doğal halinde iken hangi pozisyonda ve hangi parmak ile çalınıyorsa, değiştirildiği zaman da, aynı pozisyonda ve aynı parmakla çalınmalıdır. Şekil 5.1' de, Rast telinde Neva ve Hüseyni perdelerinin arasında icra sırasında hangi pozisyonun kullanıldığı önem taşımaktadır. Örneğin; Rast telinde ikinci

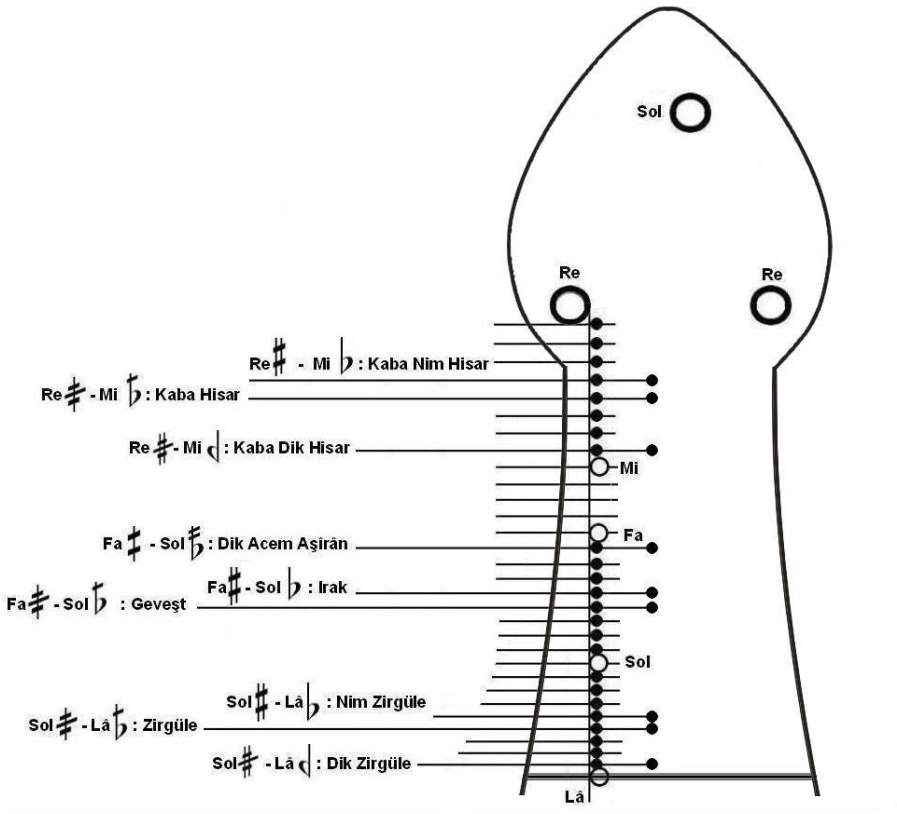
pozisyonda durulmuşsa, Neva ve diyezleri 3. parmak ile ya da Hüseyni ve bemolleri 4. parmak ile çalınmalıdır.

Kemençe klavyesinde de görüldüğü gibi, her diyeze eşit bir de bemol bulunmaktadır. Bunlar "anarmoni" seslerdir.

5.1.1.2. Neva ve Yegâh Tellerinde Ara Sesler



Şekil 5. 2 : Neva telinde ara sesler.
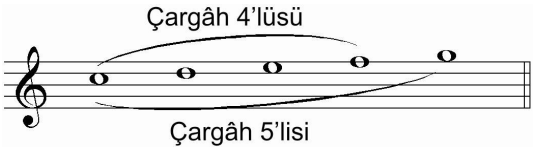


Şekil 5. 3 : Yegâh telinde ara sesler.

5.2. Çargâh 4'lüsü ve 5'lisi

Üçüncü aşamada, altı temel 4'lü ve 5'li başta olmak üzere temel makam dizilerine yer verilmiştir. Her 4'lü ve 5'li için bir etüt yazılmış, başlangıç seviyesine uygun perdelere transpoze edilen farklı etütlerle konu kavratılmaya çalışılmıştır.
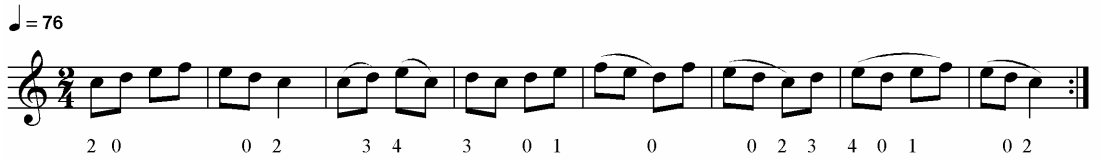
Üçüncü aşamada temel 4'lü ve 5'liler; Çargâh, Buselik, Kürdi, Rast, Uşşak ve Hicaz sırasına göre ele alınmıştır. Çargâh 4'lü ve 5'lisinin önce yerinde (Çargâh perdesinde) (Şekil 5.4), daha sonra Acemaşiran, Acem (Şekil 5.7) ve Kürdi (Şekil 5.11) perdelerinde çalıştırılması hedeflenmiştir.

Geleneksel icrada ve üç telli kemençenin akort yapısında Bolahenk akorda göre Yegâh perdesinden daha peste inilemediği için, Kaba Çargâh perdesi bulunmamaktadır. İcracılar, Kaba Çargâh sesini duyurmak için, bir oktav yukarısı olan Çargâh perdesini kullanmak zorunda kalırlar.
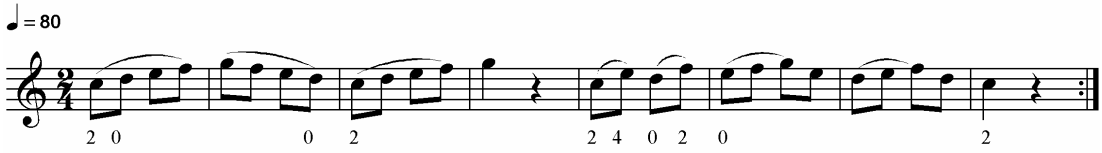


Şekil 5. 4 : Yerinde Çargâh 4'lüsü ve 5'lisi.

Şekil 5.5'de yerinde Çargâh 4'lüsünü ve Şekil 5.6'da da yerinde Çargâh 5'lisini içeren birer etüt yer almaktadır. Aynı zamanda önceki konuları da içeren etütlerde, tüm ayrıntılar dikkatle çalışılmalıdır.
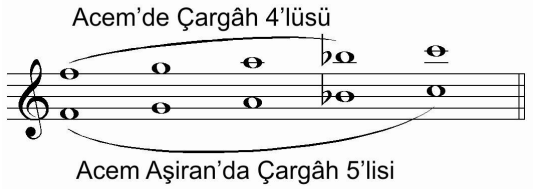


Şekil 5. 5 : Yerinde Çargâh 4'lüsü için etüt.

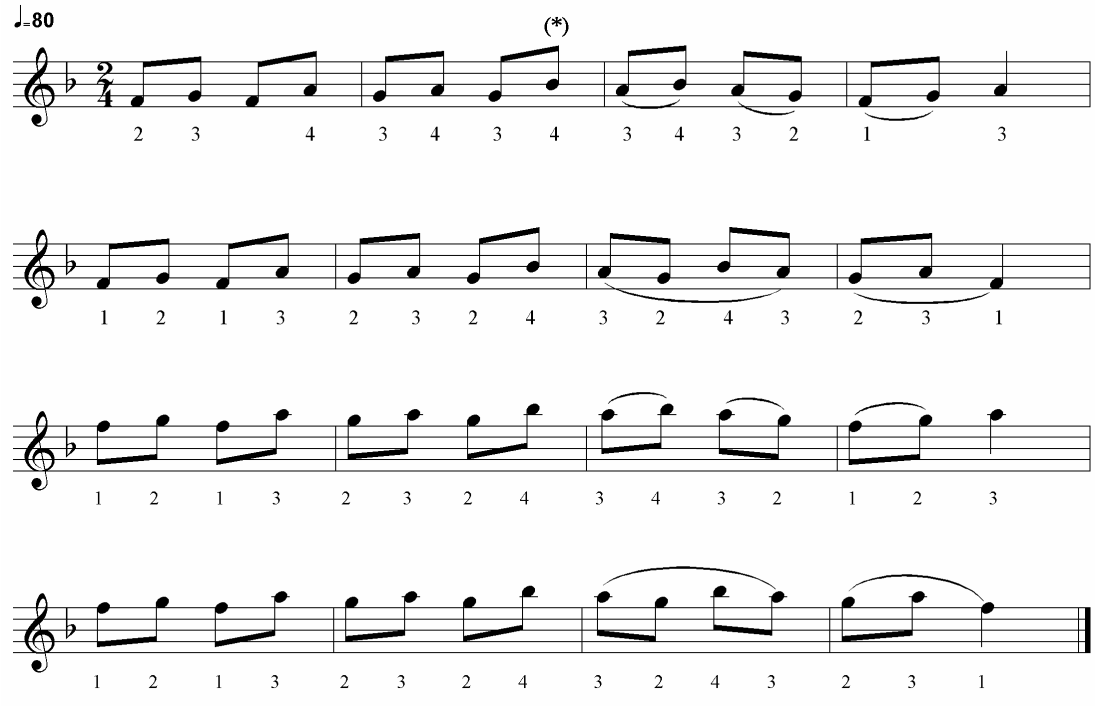


Şekil 5. 6 : Yerinde Çargâh 5'lisi için etüt.

5.2.1. Acem Aşiran ve Acem'de Çargâh 4'lüsü ve 5'lisi



Şekil 5. 7 : Acem Aşiran ve Acem'de Çargâh 4'lüsü ve 5'lisi.

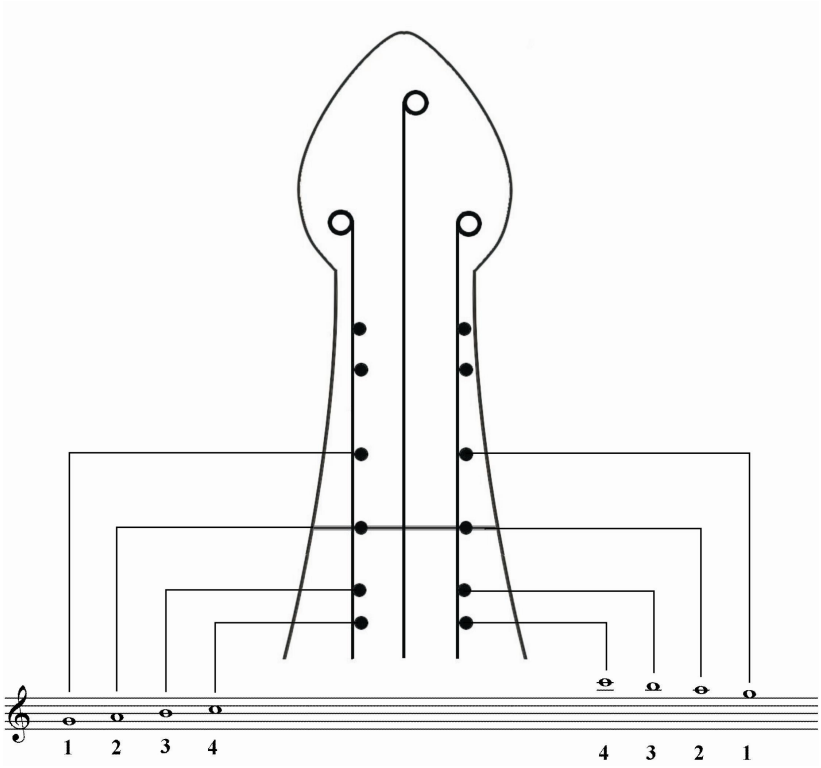


Şekil 5. 8 : Acem Aşiran ve Acem'de Çargâh 4'lüsü için etüt.
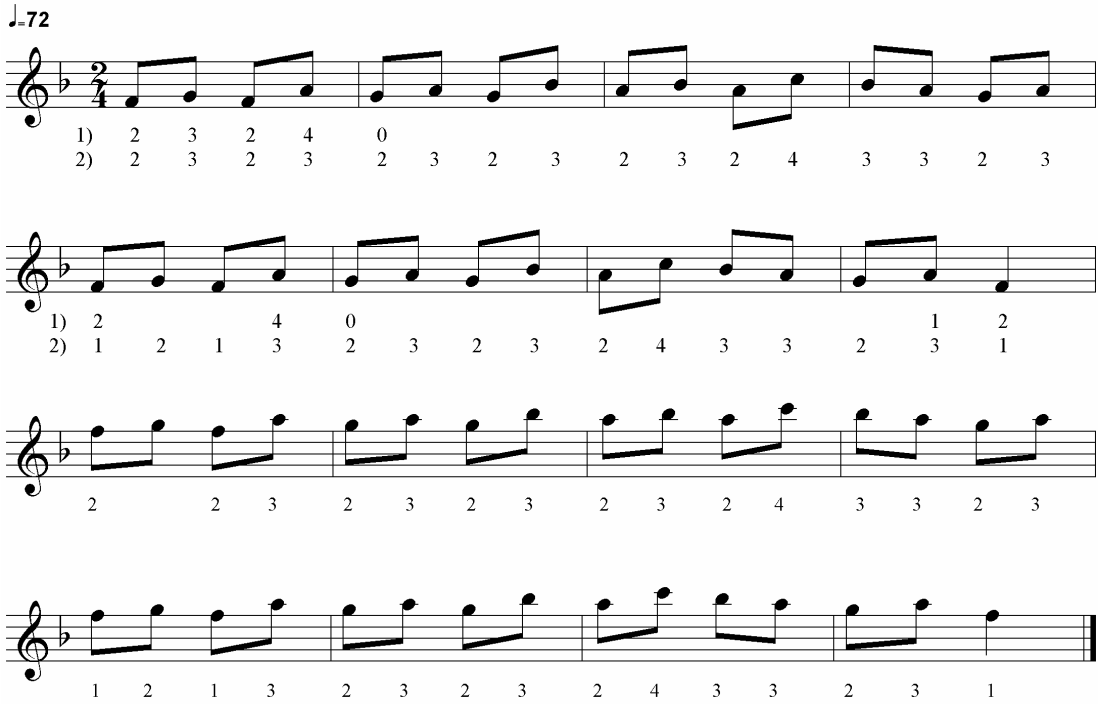
Şekil 5. 8'in 2. ölçüsündeki işaret (*):
Pozisyon değişimlerinde kolaylık sağlanabilmesi için 3'lü aralık atlamalarında birbirine en yakın parmak numaraları kullanılabilir.

5.3. Neva ve Yegâh Tellerinde III. Pozisyon :

Çargâh ve Tiz Çargâh perdeleri için Neva ve Yegâh tellerinde III. pozisyonda iken, 4. parmak kullanılır (Şekil 5.9). Ancak, Yegâh telindeki Çargâh tınısı ile Rast telindeki Çargâh tınısı arasında fark vardır. Yegâh telindeki Çargâh puslu, kapalı, yumuşak ve hafif tınlarken, Rast telindeki Çargâh açık, parlak, sert ve kuvvetli tınlamaktadır.



Şekil 5. 9 : Neva ve Yegâh tellerinde III. Pozisyon.
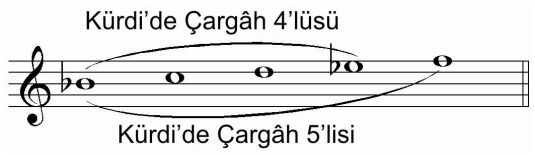


Şekil 5. 10 : Acem Aşiran ve Acem'de Çargâh 5'lisi için etüt.

Telden tele geçişlerde büyük aralıklarda farklı parmak ve pozisyonlar kullanılırken, sol elin olabildiğince diğer bütün parmaklarıyla beraber değişen parmağa göre hareket etmesine özen gösterilmelidir. Elde ve parmaklarda aşırı açılma ve kasılma

olmamalı, yanlış ses çıkarmamak amacıyla iki ses arasındaki hız ve aralık çok iyi değerlendirilmeli, telden tele geçiş sırasında da açık tel seslerinin duyurulmamasına özen gösterilmelidir.

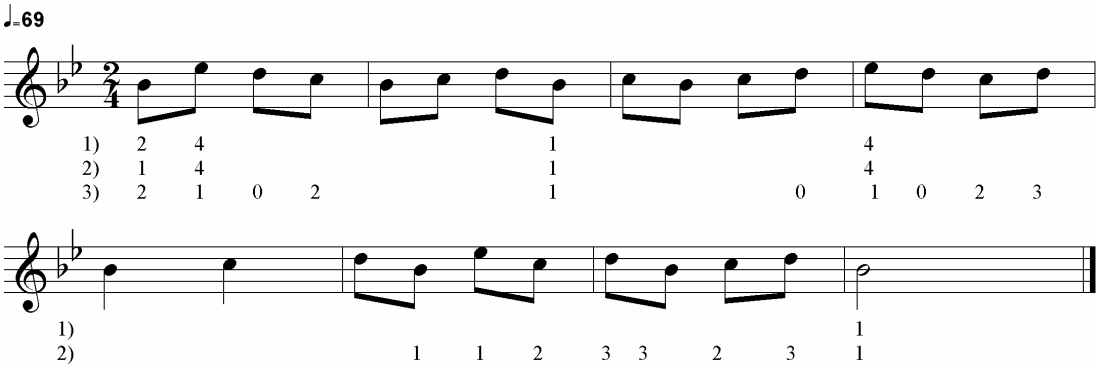
Şekil 5. 10'da yer alan etütte kademe kademe yükselen aralıklar için 2. ve 3. parmakların çalıştırılması amaçlanmıştır.

5.3.1. Kürdi'de Çargâh 4'lüsü ve 5'lisi



Şekil 5. 11 : Kürdi'de Çargâh 4'lüsü ve 5'lisi.

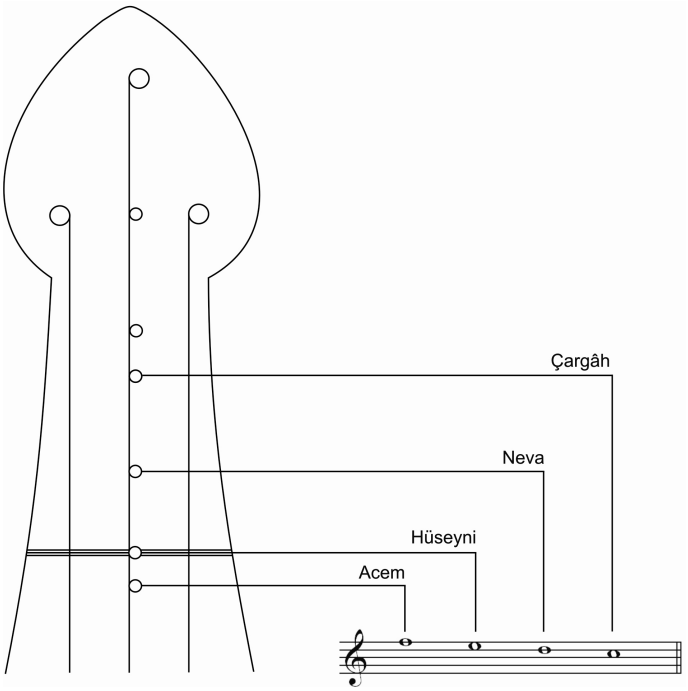
Şekil 5.12'de Kürdi'de Çargâh 4'lüsünü ve Şekil 5.14'de de aynı perdelerde Çargâh 5'lisini içeren birer etüt yer almaktadır. Etütler aynı zamanda, tüm tellerde III. Pozisyon çalışmalarını da kapsamaktadır.



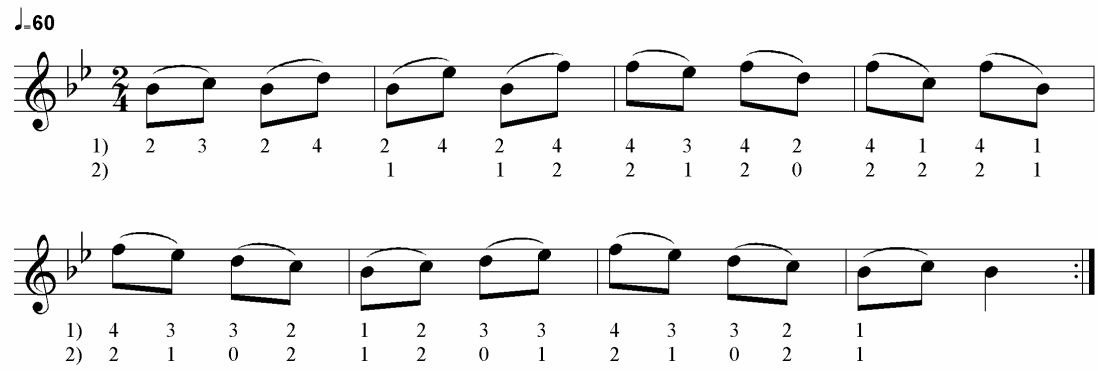
Şekil 5. 12 : Kürdi'de Çargâh 4'lüsü için etüt.

5.4. Rast Telinde III. Pozisyon

Acem perdesi Rast telinde III. pozisyonda iken 4. parmak ile gösterilebilir. Atlamalı seslerde aynı tel üzerinde çalışılırken, tellerdeki ileri pozisyonlar daha fazla tercih edilmektedir.



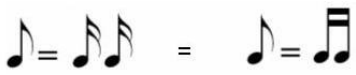
Şekil 5. 13 : Rast Telinde III. Pozisyon.



Şekil 5. 14 : Kürdi'de Çargâh 5'lisi için etüt.

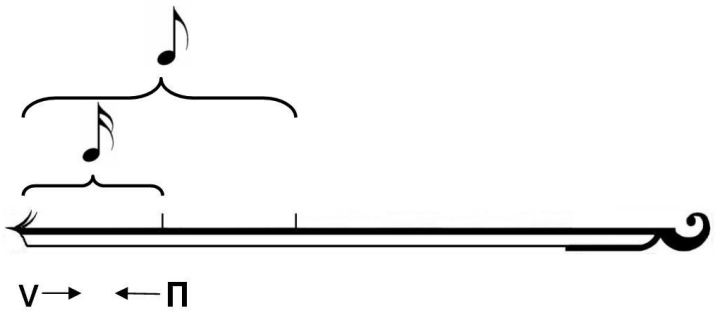
5.5. Kemençede Onaltılık Değerde Yay Hareketleri

Bir sekizliğin ikiye bölünmesiyle oluşan her bir değer onaltılık değerdir (Şekil 5.15).



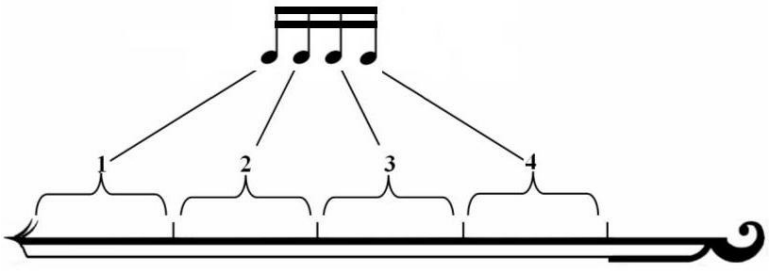
Şekil 5. 15 : Onaltılık değer.

Onaltılık değerler dètache çalındığında genellikle yayın son yarısı kullanılır. Hız arttıkça, yayın uç bölgesindeki çeyrek kısmın kullanılması diğer kısımlarına oranla daha çok tercih edilir (Şekil 5.16).

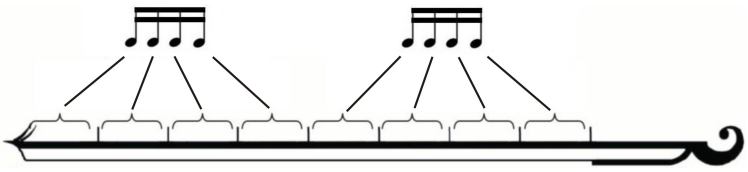


Şekil 5. 16 : Onaltılık değerde yay hareketi.

 = 126 Allegro'dan yüksek hızlarda yayın uç kısmı ile dètache, ya da bütün veya yarım yayda legato yay kullanılabilir (Şekil 5.17, 5.18).



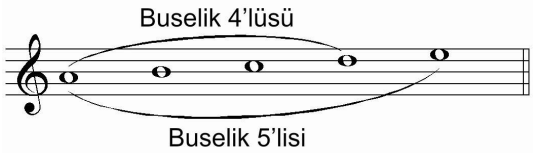
Şekil 5. 17 : Onaltılık değerde yay bölünmesi (I)
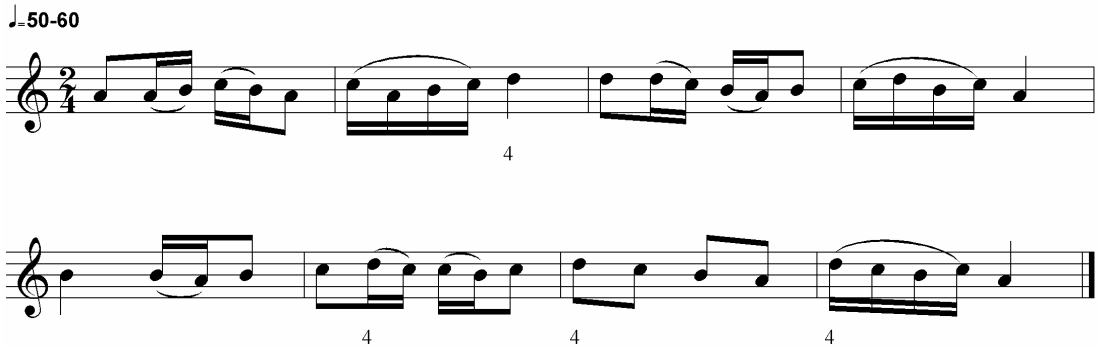


Şekil 5. 18 : Onaltılık değerde yay bölünmesi (II)

5.6. Buselik 4'lüsü ve 5'lisi

Buselik 4'lü ve 5'lisinin önce yerinde (Dügâh perdesinde) (Şekil 5.19), daha sonra Yegâh, Neva (Şekil 5.23) ve Rast (Şekil 5.26) perdelerinde çalıştırılması hedeflenmiştir (Etütler için bkz. Şekil 5.20 ve 5.22).



Şekil 5. 19 : Yerinde Buselik 4'lüsü ve 5'lisi.
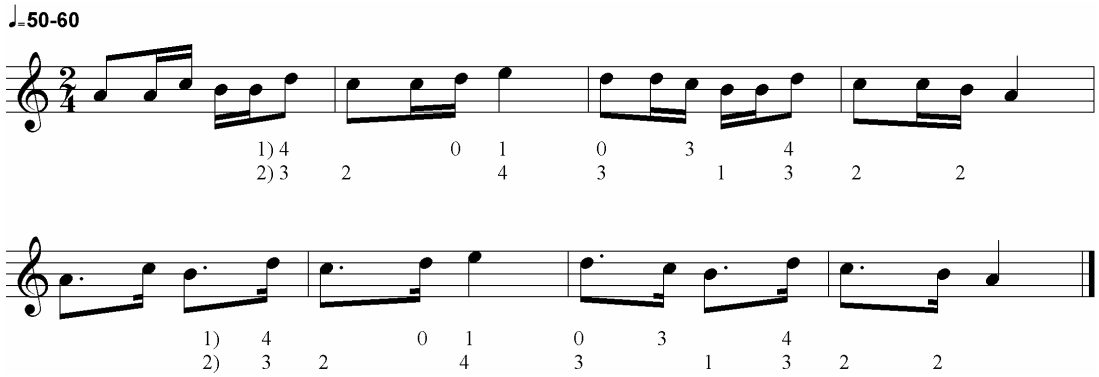


Şekil 5. 20 : Yerinde Buselik 4'lüsü için etüt.

5.7. Kemençede Noktalı Sekizlik Değerde Yay Hareketleri



Şekil 5. 21 : Noktalı Sekizlik Değer.

Üç adet onaltılık değere eşit uzunluktaki noktalı sekizlikler için = 76'dan (Andante) düşük tempolarda bütün yay, daha yüksek tempolarda yarım yay, en hızlı tempolarda çeyrek yay kullanılabilir.
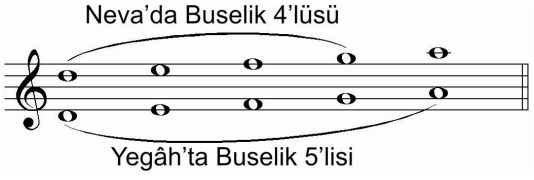


Şekil 5. 22 : Yerinde Buselik 5'lisi için etüt.

Yukarıdaki etütte 1. sıradaki parmak numaraları ile, telden tele geçişlerde kolaylık sağlanabilmesi için Neva sesinin açık telde çalınacağı belirtilmiştir. Açık telde yay çekme sırasında sol el bulunduğu pozisyonu değiştirerek diğer teldeki yeni pozisyonuna geçebilmektedir. Telden tele geçişlerde klavyenin arka kısmında duran baş parmağın da, işaret parmağı ile paralelliği koruyarak hareket etmesine dikkat edilmelidir.

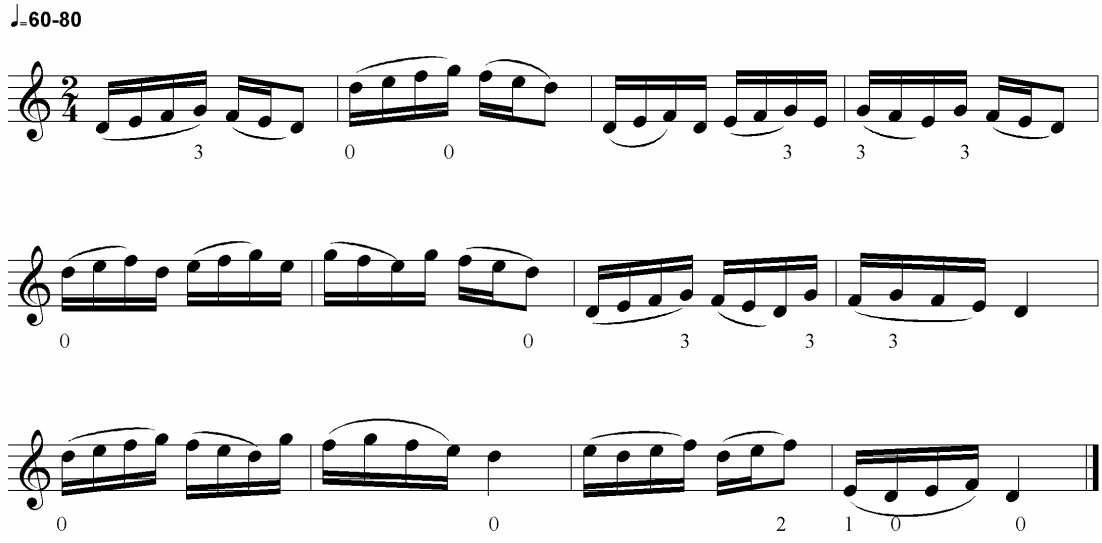
Rast teline oranla Neva ve Yegâh telleri daha aşağıdan başladıkları için; Rast telinin I. pozisyonundan, Neva ve Yegâh tellerindeki I. pozisyona inişte veya aynı tellerin I. pozisyonundan, Rast telindeki I. pozisyona çıkışta elin tamamının yer değiştirmesi gerekmektedir.

Şekil 5. 22'de yer alan etüdün 2. sırasında bulunan parmak numaralarında; pozisyon değiştirmede diğer bir yol da, 3'lü aralık atlamalarında birbirine en yakın parmakların kullanılmasıdır.
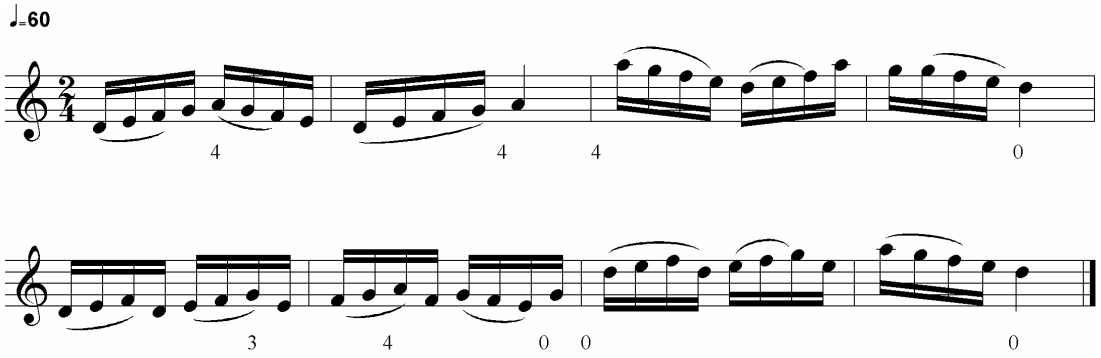
5.7.1. Yegâh ve Neva'da Buselik 4'lüsü ve 5'lisi



Şekil 5. 23 : Yegâh ve Neva'da Buselik 4'lüsü ve 5'lisi

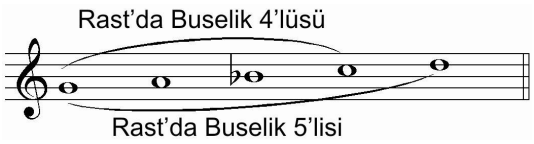


Şekil 5. 24 : Yegâh ve Neva'da Buselik 4'lüsü için etüt.

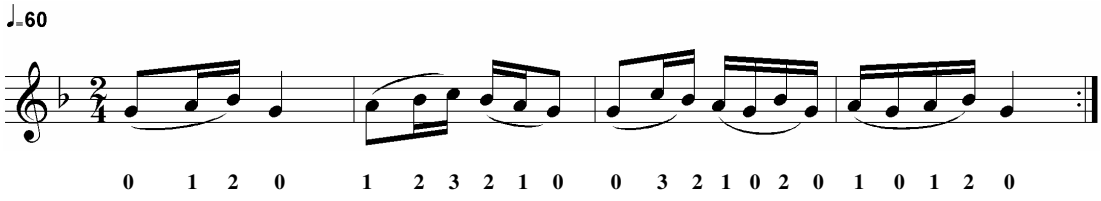


Şekil 5. 25 : Yegâh ve Neva'da Buselik 5'lisi için etüt.

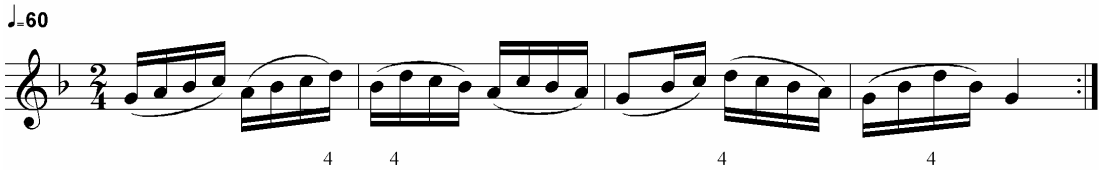
5.7.2. Rast'ta Buselik 4'lüsü ve 5'lisi



Şekil 5. 26 : Rast'ta Buselik 4'lüsü ve 5'lisi



Şekil 5. 27 : Rast'ta Buselik 4'lüsü için etüt.

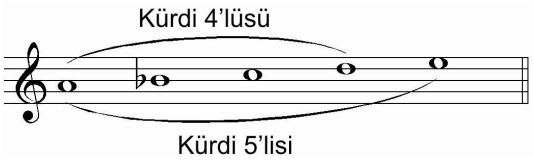


Şekil 5. 28 : Rast'ta Buselik 5'lisi için etüt.
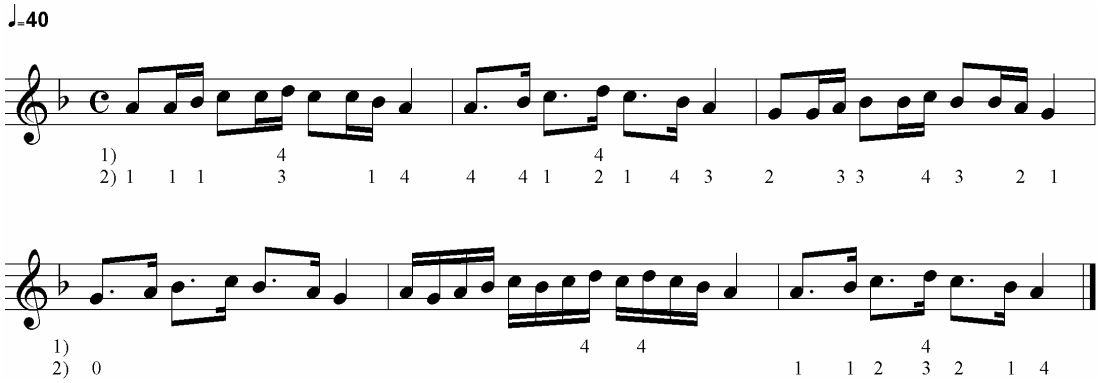
Şekil 5.27'de Rast perdesinde Buselik 4'lüsü, Şekil 5.28'de de Buselik 5'lisi için birer etüt yer almaktadır. Rast perdesinde Buselik'in üçüncü derecesine denk gelen Kürdi perdesi, Dügâh perdesinin bitişiğinde bulunmaktadır (bkz. Şekil 5.1)

5.8. Kürdi 4'lüsü ve 5'lisi
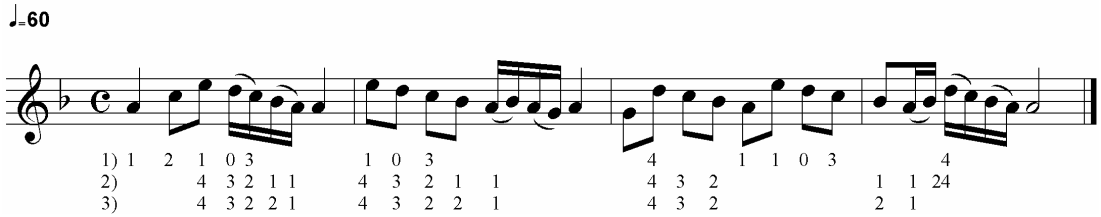
Kürdi 4'lü ve 5'lisinin önce yerinde (Dügâh perdesinde) (Şekil 5.29), daha sonra Yegâh, Neva (Şekil 5.32) ve Hüseyni Aşiran, Hüseyni (Şekil 5.35) perdelerinde çalıştırılması hedeflenmiştir (Etütler için bkz. Şekil 5.30 ve 5.31).



Şekil 5. 29 : Yerinde Kürdi 4'lüsü ve 5'lisi.
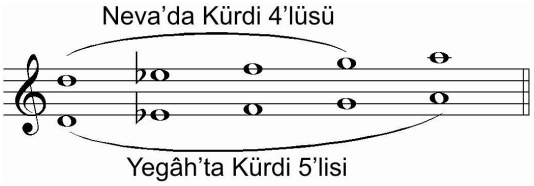


Şekil 5. 30 : Yerinde Kürdi 4'lüsü için etüt.
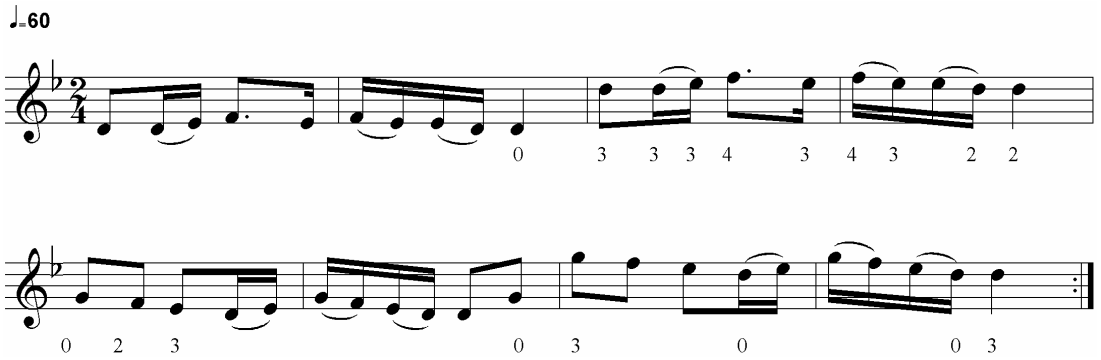


Şekil 5. 31 : Yerinde Kürdi 5'lisi için etüt.

5.8.1. Yegâh ve Neva'da Kürdi 4'lüsü ve 5'lisi

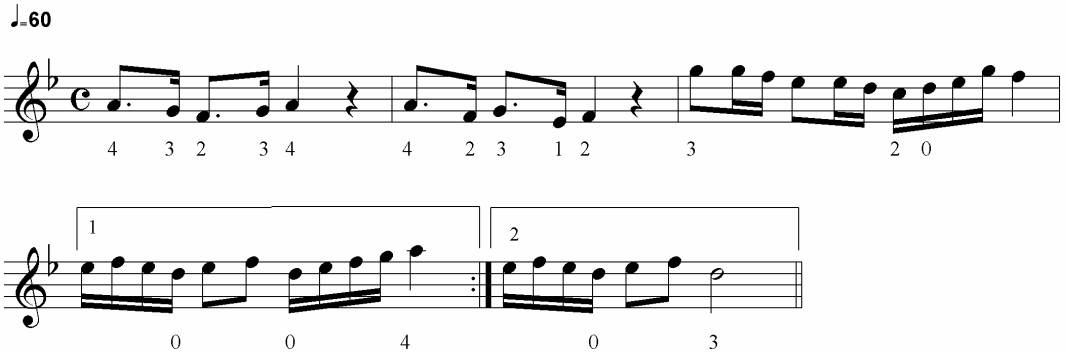
Şekil 5.33'de Yegâh ve Neva perdelerinde Kürdi 4'lüsü, Şekil 5.34'de de Kürdi 5'lisi için birer etüt yer almaktadır. Neva perdesinde Kürdi'nin ikinci derecesine denk gelen Nim Hisar perdesinin, Rast ve Neva tellerindeki yerleri için bkz. Şekil 5.1, 5.2.



Şekil 5. 32 : Yegâh ve Neva'da Kürdi 4'lüsü ve 5'lisi.



Şekil 5. 33 : Yegâh ve Neva'da Kürdi 4'lüsü için etüt.
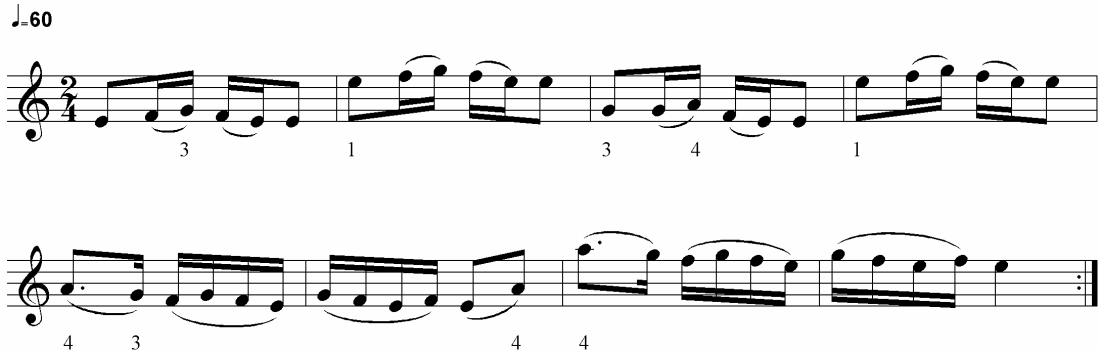


Şekil 5. 34 : Yegâh ve Neva'da Kürdi 5'lisi için etüt.

5.8.2. Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Kürdi 4'lüsü ve 5'lisi
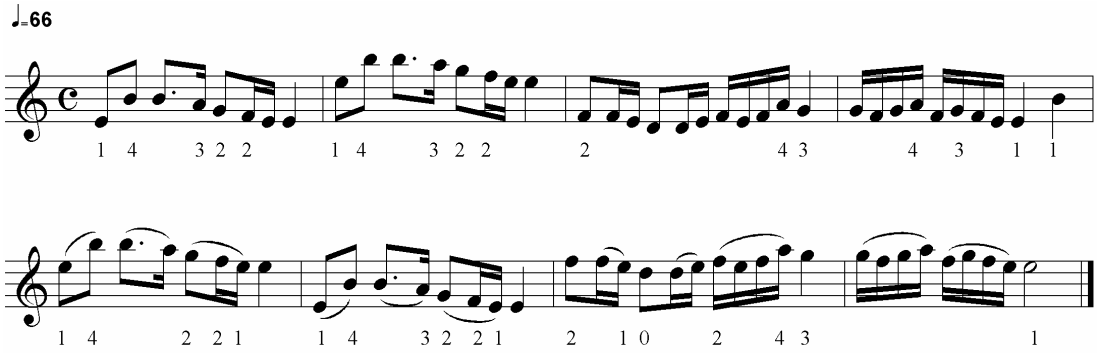


Şekil 5. 35 : Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Kürdi 4'lüsünün ve 5'lisi.

Şekil 5.36 ve 5.37'de yer alan etütlerde, Neva ve Yegâh tellerinde II. Pozisyon çalışması ile teknik düzeyde ilerleme hedeflenmiştir.



Şekil 5. 36 : Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Kürdi 4'lüsü için etüt.



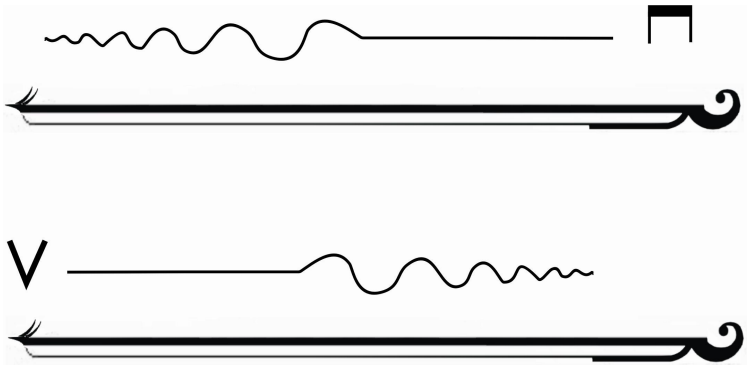
Şekil 5. 37 : Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Kürdi 5'lisi için etüt.

5.9. Kemençede Vibrato :

Vibrato, sesin dalgalanmasıdır. Anlatım gücünü arttırmak amacıyla, teller üzerindeki elin bilekten salınımıyla sağlanır. (Sözer, 1986) Vibrato, çıkan sese hayat veren bir ifade unsurudur. (Torun, 1996) Çoğu yaylı çalgı icracısı, tonun güzelliğini arttırmak için vibrato kullanır. (Adler, 1989)

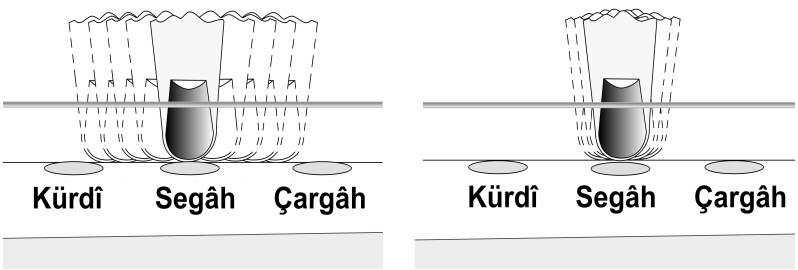
Türk makam müziği çalgılarının hemen hemen hepsi, aynı kültür içinde bulunan insan sesinin tavır özelliklerini (hanende, hafız) yansıtma eğiliminde üsluplar geliştirmişlerdir. Geleneksel tavır içinde klasik kemençede de vibrato'nun, özellikle uzayan seslerde önemli bir yeri vardır. Kemençe tekniğinde çeşitli vibrato kullanım biçimleri bulunmaktadır. Bu çeşitlerden üçüncü aşamada yer alması uygun görülenler, şu şekilde belirtilmiştir:

5.9.1. Önce Düz, Sonra Dalgalı Vibrato İçin Yay Hareketleri



Şekil 5. 38 : Önce düz, sonra dalgalı Vibrato'da yayın çekilmesi ve itilmesi.

Şekil 5.38'de görüldüğü gibi, vibrato yapmadan önce yayın orta hizasına kadar düz ses, sonra dalgalanma söz konusudur. Önemli olan, bu dalgalanmanın önce büyük hareketlerde başlaması, daha sonra giderek küçülmesi ve yayın bitiminde en küçük hale gelmesidir (Şekil 5.39).



Şekil 5. 39 : Büyük ve küçük dalgalanmalarda parmak hareketleri.

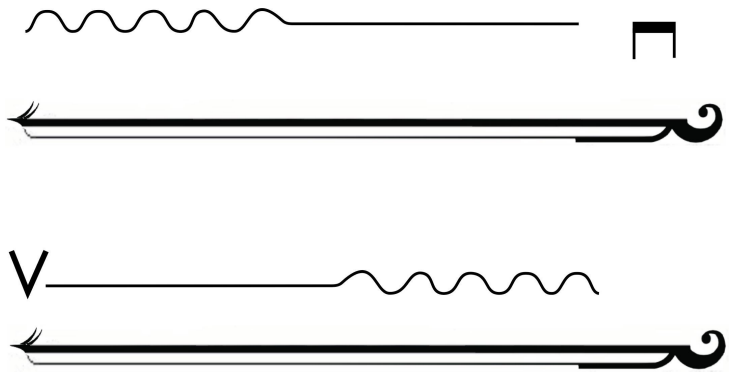
Düz ses sırasında yerinden hiç kıpırdamayan parmak, dalgalanma başladığı zaman, bulunduğu yerden en fazla yarım tona yakın mesafelerde aşağı – yukarı hareket etmeye başlar. Dalgalanma küçüldükçe bu hareket de küçülür.

Dalgalanma birbirine eşit ritmik hareketlerden oluştuğu gibi, "önce düz, sonra sık dalgalanma"larda, geniş dalgalanma yavaş, sık dalgalanma ise hızlı olacaktır.

> "(Vibrato) daha geniş bir aralıkta gider gelirse, baygın, yayık bir ses oluşur. Bazı icracılar istedikleri perdeyi bulamama endişesi ile, bazıları da daha tesirli ses elde etmek için geniş kaydırmayı kullanır. Bu cins vibrato yaparken çok dikkatli olun." (Torun, 1996)

Ud Metodunda Mutlu Torun'un da üzerinde durduğu gibi, geniş veya sık vibratolarda müzikal ifadenin bozulmaması için aşırıya gidilmemesi gerekmektedir.

5.9.2. Önce Düz, Sonra Sık Dalgalı Vibrato İçin Yay Hareketleri



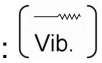
Şekil 5. 40 : Önce düz, sonra sık dalgalı Vibrato'da yayın çekilmesi ve itilmesi.

Bu tür kullanımda da, önce yayın yarısına kadar düz ses duyurulur. Yayın diğer yarısında eşit süreli sıklıklarda ve daha küçük mesafelerde dalgalanma yapılır (Şekil 5.40).

"Önce düz, sonra dalgalı" vibratolar, en fazla kullanılanlardandır. Bu vibratolar genellikle eserlerin veya taksimlerin kalış ve kararlarındaki uzayan seslerde kullanılırlar. Vibrato çalışmaları sırasında dalgalanmanın yapıldığı ses üzerinde merkezi kaybetmemeye dikkat edilmelidir. Başlanılan sese tekrar geri dönülebilmelidir.

Bundan sonraki çalışmalarda vibrato yapılacak yerlerde notanın üzerine "Vib." yazılarak, türüne göre belirlenmiş işaretler kullanılmıştır:

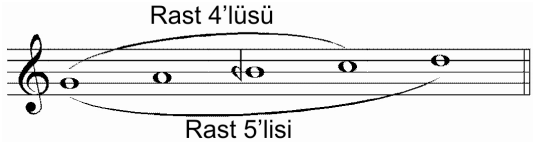
- Önce düz, sonra dalgalı : 

- Önce düz, sonra sık dalgalı : 

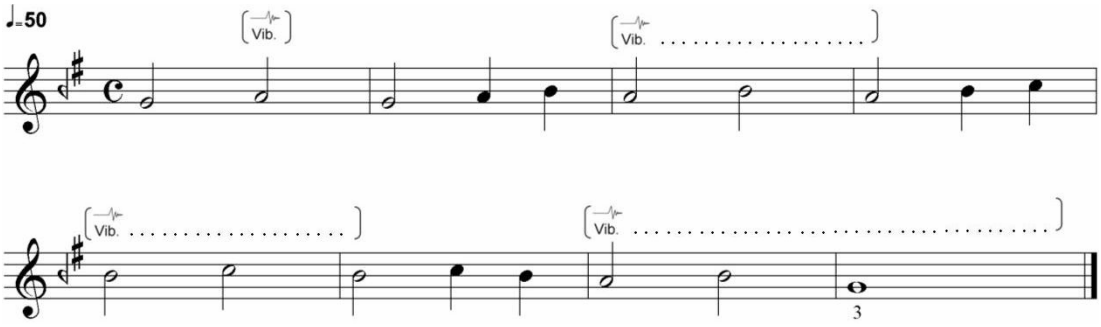
Üçüncü aşamanın sonunda Vibrato türünü hatırlatmak için kullanılan işaretler kaldırılarak yerine sadece Vib. yazılmıştır. Vibratonun hangi türde yapılacağının seçimi, öğretmenin yol göstermesiyle, öğrencinin yorum ve anlayışına bırakılmıştır. Vibratonun bir tavır özelliği olarak kullanımı hakkında daha geniş fikir sahibi olunabilmesi için, Tanburî Cemil Bey'in taş plak kayıtlarının incelenmesi yararlı olacaktır.

5.10. Rast 4'lüsü ve 5'lisi

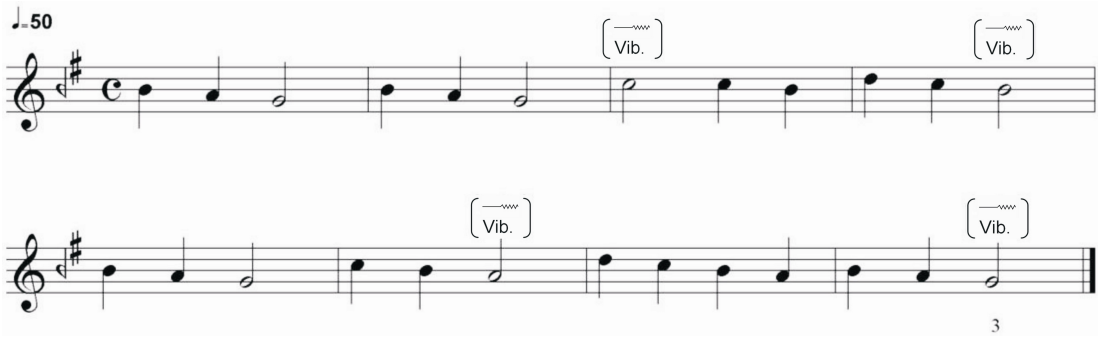
Rast 4'lü ve 5'lisinin önce yerinde (Rast perdesinde) (Şekil 5.41), daha sonra Yegâh, Neva (Şekil 5.48) ve Dügâh (Şekil 5.51) perdelerinde çalıştırılması hedeflenmiştir (Etütler için bkz. Şekil 5.42 ve 5.43).



Şekil 5. 41 : Yerinde Rast 4'lüsü ve 5'lisi.



Şekil 5. 42 : Yerinde Rast 4'lüsü için etüt, [DVD No: 21].

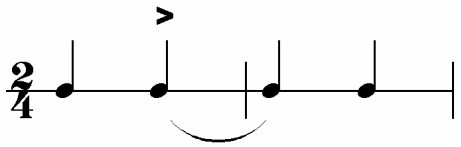


Şekil 5. 43 : Yerinde Rast 5'lisi için etüt.

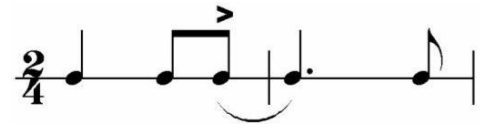
5.11. Senkop :

Ölçüleri oluşturan vuruşlarla ilgili bir ritim öğesi olan senkop, bir ölçünün son zamanının sonraki ölçünün ilk zamanına bağlanmasıdır. Zayıf zamanda başlayan ses güçlü zamana kadar tını kesilmeden devam ettiği için, zayıf zamanın vurguyu üzerine almasıdır.

Çalışılması öngörülen etütlerde senkoplar içinde bulunan vurgulu kısımlar, aksan ">" işareti ile gösterilmiştir. Senkop çeşitleri : Eşit / Simetrik (Şekil 5.44), Eşit olmayan / Asimetrik (Şekil 5.45) ve Zincirleme Senkop'tur (Şekil 5.46, 5.47). (Hacıev, 1996)



Şekil 5. 44 : Eşit / Simetrik Senkop



Şekil 5. 45 : Kesik Senkop, Eşit olmayan / Asimetrik Senkop
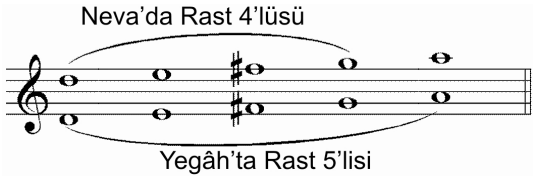


Şekil 5. 46 : Zincirleme Senkop (a).

ya da
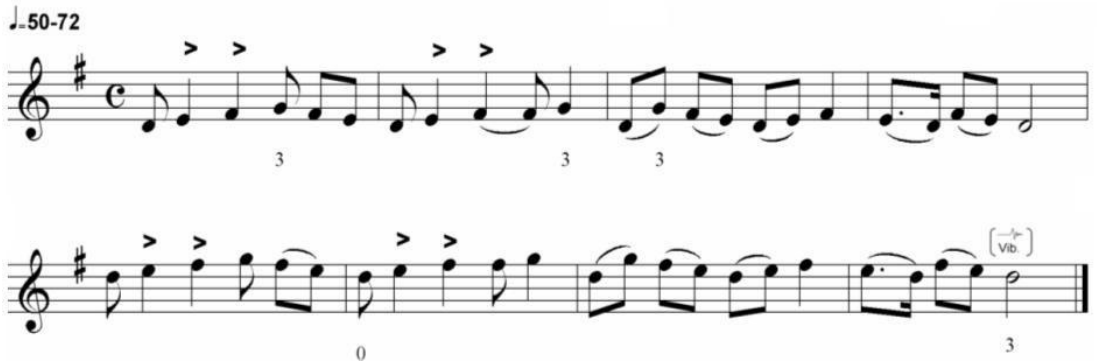


Şekil 5. 47 : Zincirleme Senkop (b).

5.11.1. Yegâh ve Neva'da Rast 4'lüsü ve 5'lisi
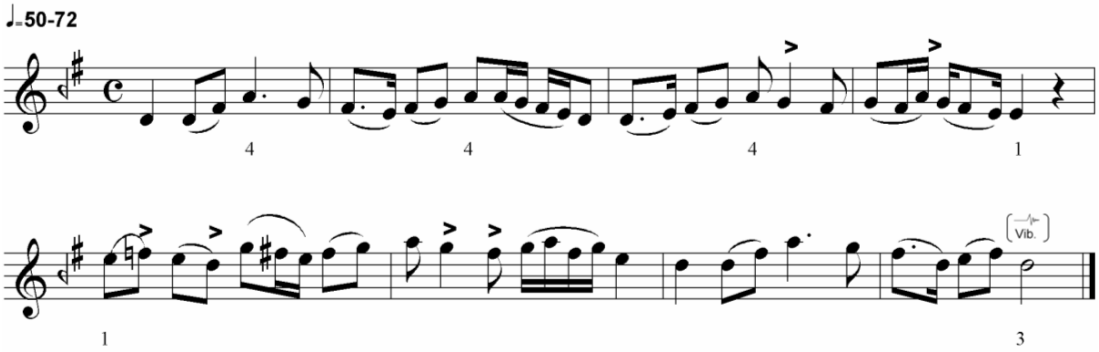


Şekil 5. 48 : Yegâh ve Neva'da Rast 4'lüsü ve 5'lisi.

Senkop ve vibrato çalışmaları, Yegâh, Rast (Şekil 5.49, 5.50) ve Dügâh (Şekil 5.52, 5.53) perdeleri üzerinden yazılmış olan etütlerde bulunmaktadır.
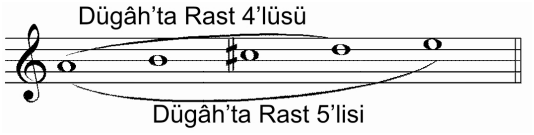


Şekil 5. 49 : Yegâh ve Neva'da Rast 4'lüsü için etüt, [DVD No: 22].
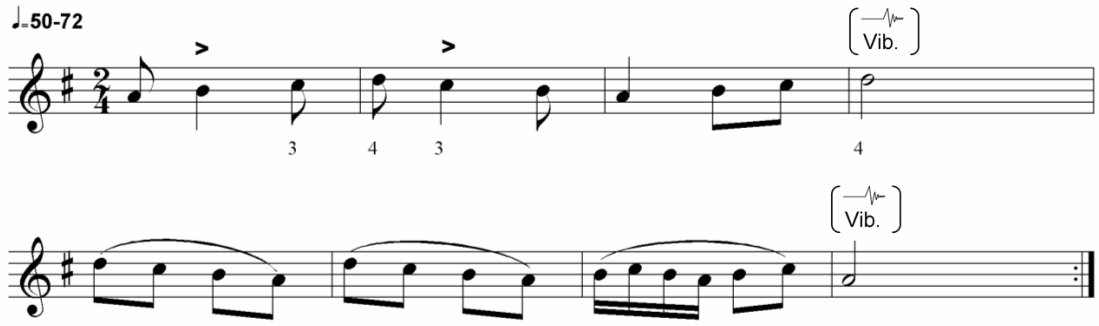


Şekil 5. 50 : Yegâh ve Neva'da Rast 5'lisi için etüt.
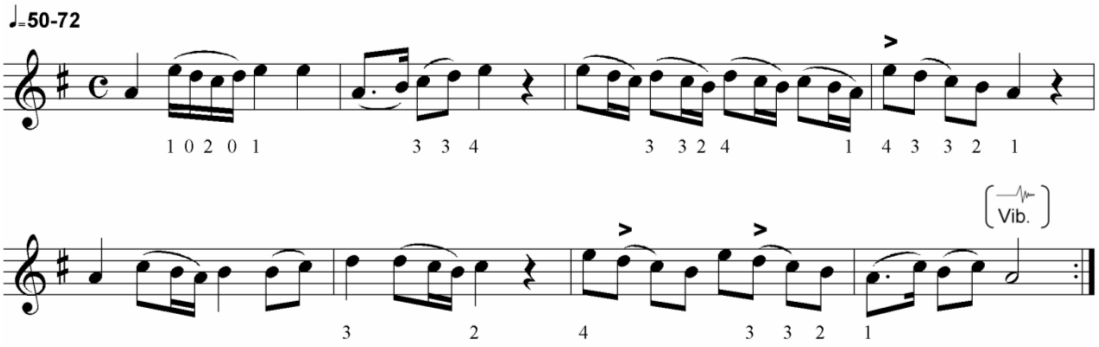
5.11.2. Dügâh'ta Rast 4'lüsü ve 5'lisi



Şekil 5. 51 : Dügâh'ta Rast 4'lüsü ve 5'lisi
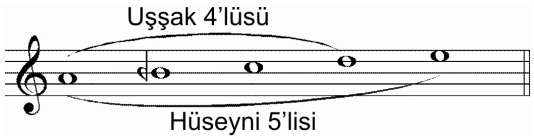


Şekil 5. 52 : Dügâh'ta Rast 4'lüsü için etüt.



Şekil 5. 53 : Dügâh'ta Rast 5'lisi için etüt.

5.12. Uşşak 4'lüsü ve Hüseyni 5'lisi

Uşşak 4'lüsü ve Hüseyni 5'lisinin önce yerinde (Dügâh) (Şekil 5.54), daha sonra Hüseyni Aşiran, Hüseyni (Şekil 5.60) ve Buselik (Şekil 5.66) perdelerinde çalıştırılması hedeflenmiştir (Etütler için bkz. Şekil 5.55, 5.56, 5.58 ve 5.59).
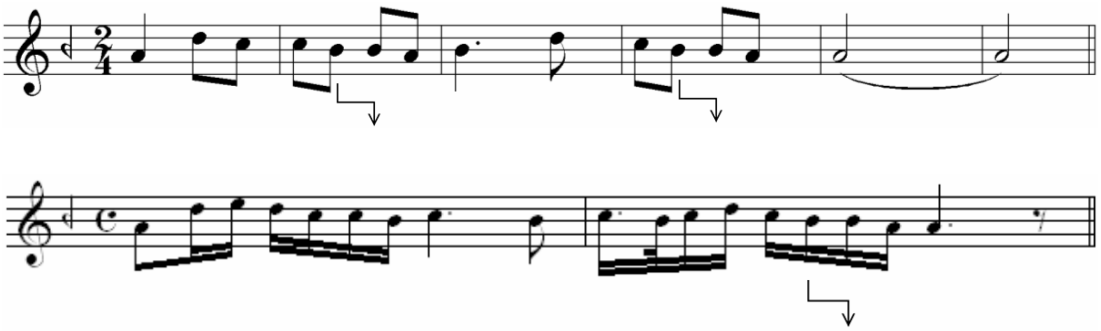


Şekil 5. 54 : Yerinde Uşşak 4'lüsü ve Hüseyni 5'lisi.

Uşşak makamı dizisinin ilk dört derecesi olan Uşşak 4'lüsü, 2. derecesinin değişkenliği sebebiyle diğer 4'lülerden farklılık taşır. Yerinde Uşşak 4'lüsünde değişkenlik, 2. derecesi olan Segâh perdesine rastlar. Özellikle inici nağmelerde iniş cazibesinde bu perde 1 – 2 koma daha pest basılır. Bu hâl, makama ayrı bir özellik ve kişilik kazandırır. (Özkan, 1987)
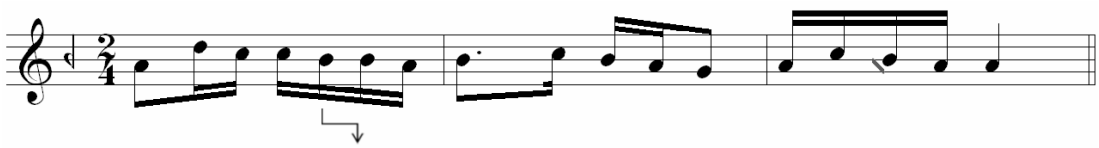
Karar perdesine gidişte çekim gücüyle pestleşen, eski nazariyatçıların Mücenneb Bölgesi adını verdiği bir frekans bandı içinde yer alan Si sesinin, bir komadan daha fazla pestleşmesini gerektiren sesler için, Arel – Ezgi – Uzdilek ses sisteminde ayrıca işaret yoktur. (Torun, 1996) 2 – 3 komalık değiştirme işareti olmadığı için, yazıda bu perde yine Segâh olarak gösterilir, icrada daha pest basılır. (Özkan, 1987)

Uşşak makamında karara doğru giderken yapılan Segâh'ta pestleşmeler, Segâh perdesinin tekrar edilerek karara varması ve tekrarlandıkça pestleşmenin yapılmasını gerektirir. Bu tür pestleşerek yapılan tekrarlı Segâh'lar, Uşşak hissini veren en önemli özelliklerden biridir; tekrarlı Segâh'larda önce duyulan Si yaklaşık
1 koma, diğer Si'ler ise 1'er koma daha pestleşir. Kademeli olarak yapılan bu pestleşmenin daha iyi anlaşılabilmesi için etütle " " şeklindeki işaret kullanılmıştır.



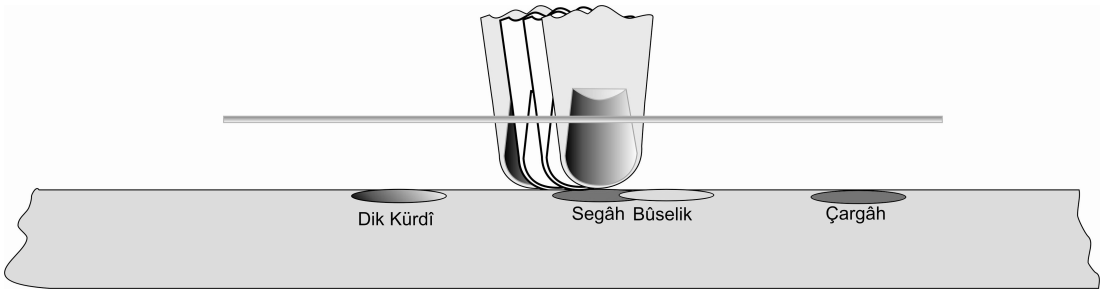
Şekil 5. 55: Tekrarlı Segâh perdelerinde kademeli pestleşme.

Farklı perdeler üzerinde seslendirilen Uşşak 4'lüleri için de aynı özellikler geçerlidir. Pestleşerek yapılan tekrarlı Segâh'lar yerine, tek bir Segâh perdesi de geçiş notası olarak karara giderken kullanılabilmektedir. Karara gidildiği için 2. derecenin pestleşmesi gerektiğinden, çalışmalar sırasında pestleşme " " olarak gösterilmiştir. (Bkz. Ağır glissando)



Şekil 5. 56 : Segâh perdesinde karara giderken yapılan pestleşme.
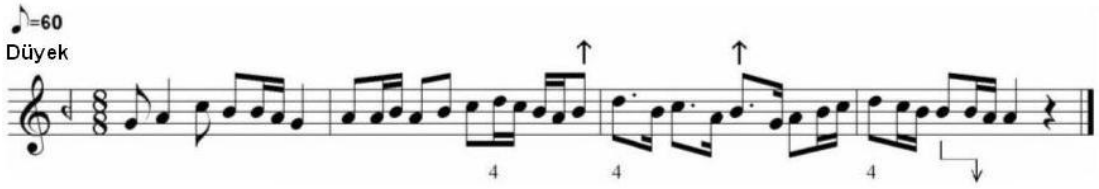
Geleneğe uygun sağlam sesler basabilmenin tek şartı, iyi müzisyenleri dikkatle dinlemektir. (Torun, 1996) M. Torun'un ve İ. H. Özkan'ın belirttiği ve Segâh perdesinin İkinci Aşama'daki tanımda da söz edildiği gibi; Öğrenilecek seslerin kalıcılığını sağlayabilmek amacıyla, Türk makam müziği literatüründe örnek teşkil eden eserlerin, usta yorumcuların icra kayıtlarından dinlenilmesi gerekmektedir.
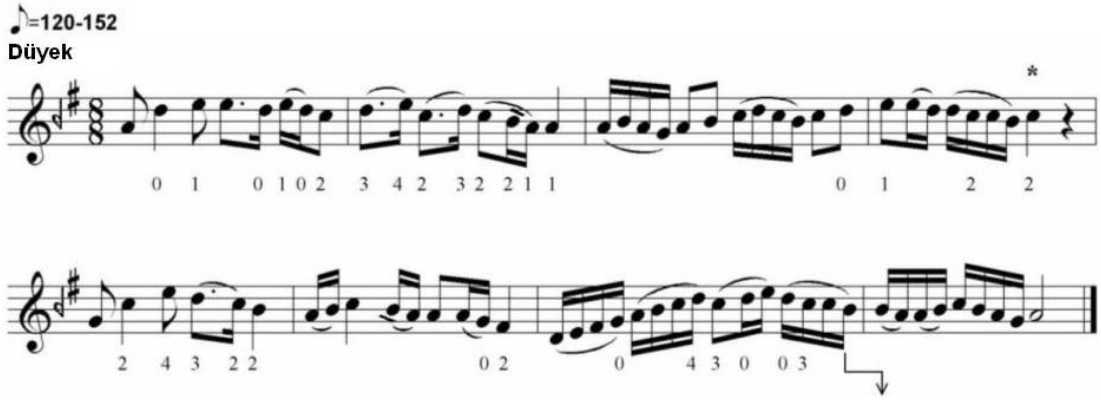


Şekil 5. 57 : Pestleşme yapılırken parmağın kemençedeki konumu (en pest hali).

Uşşak makamında Çargâh perdesindeki asma kararlarda kullanılan Segâh sesi, tam Segâh perdesi olarak kullanılmaktadır. (Kutluğ, 2000) Uşşak makamının özelliklerinden biri olan Rast perdesinde Rast'lı kalışlar sırasında Segâh perdesi Rast makamındaki gibi seslendirilir; Uşşak Segâh'ına oranla tizleşir, Buselik perdesine yaklaşır. Segâh – Rast atlamalarında da Segâh pestleşmez.

Segâh perdesi, Uşşak makamında sıkça üzerinde duruşların yapıldığı bir perde olması sebebiyle de önem kazanmaktadır. " ↑ " İşareti ile Rast'lı kalışlardaki, Rast'ın 3. derecesi olan Segâh perdesinin pestleşmemesi gerektiği hatırlatılmıştır.



Şekil 5. 58 : Yerinde Uşşak 4'lüsü için etüt.



Şekil 5. 59 : Yerinde Hüseyni 5'lisi için etüt, [DVD No: 23].
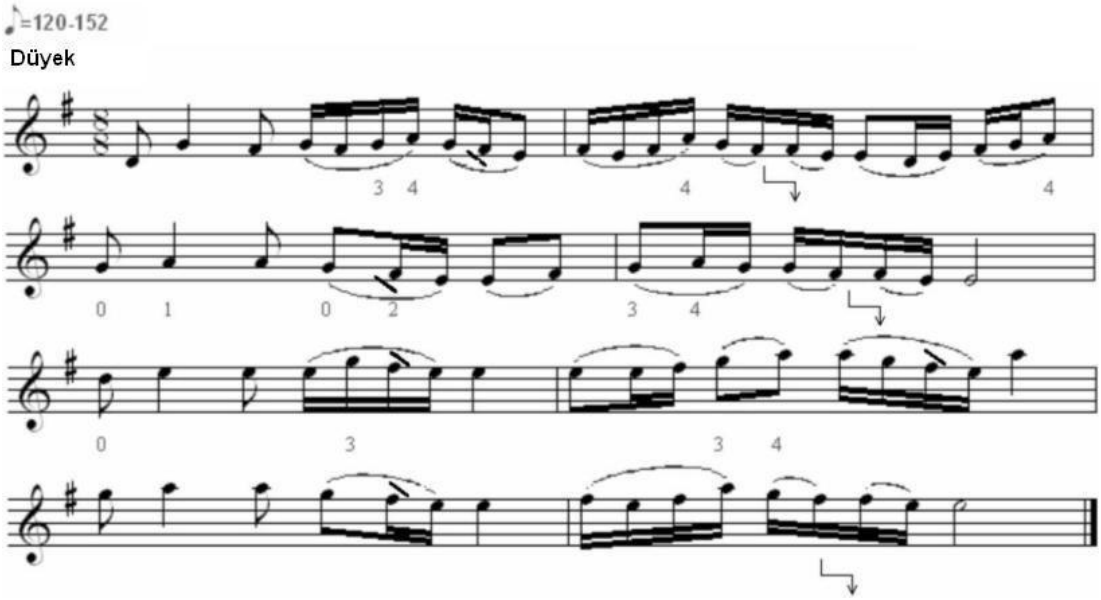
Şekil 5. 59'deki etüdün 4. ölçüsündeki işaret (*):
Çargâh'ta yedenli kalındığı için, yeden (7.derece) vazifesinde olan Segâh pestleşmez, çıkıcı eğilimdedir.

5.12.1. Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Uşşak 4'lüsü ve Hüseyni 5'lisi

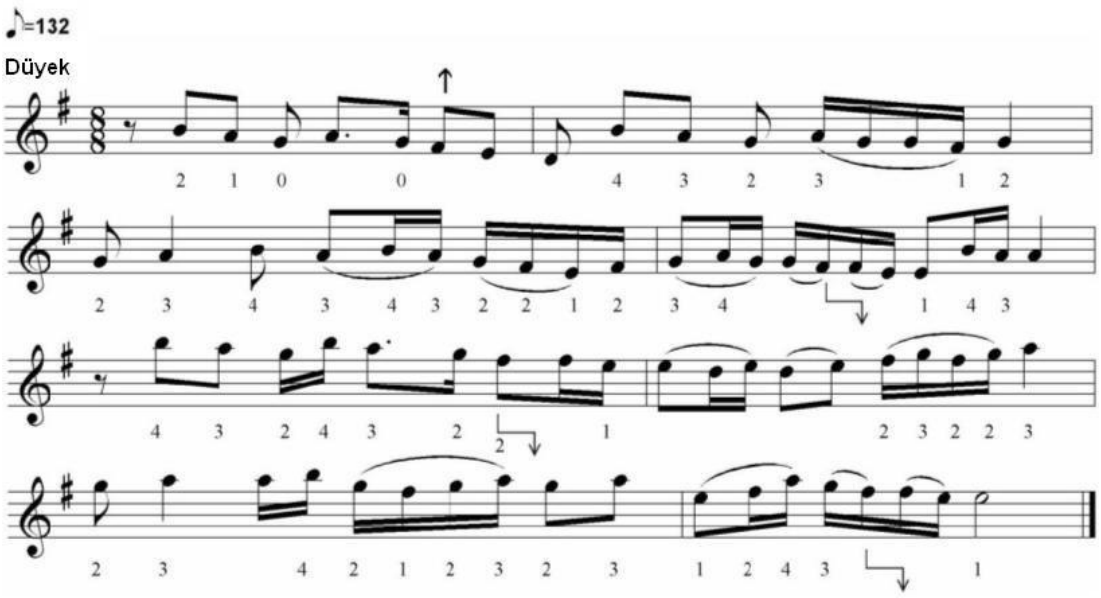


Şekil 5. 60 : Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Uşşak 4'lüsü ve Hüseyni 5'lisi.

Hüseyni'de Uşşak 4'lüsü ve Hüseyni 5'lisinin 2. derecesi Eviç, Hüseyni Aşiran'da Uşşak 4'lüsü ve Hüseyni 5'lisinin 2. derecesi Irak perdesidir. Pestleşmeler bu perdelerde yapılır (Şekil 5.60). (Etütler için bkz. Şekil 5.61, 5.62)



Şekil 5. 61 : Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Uşşak 4'lüsü için etüt.



Şekil 5. 62 : Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Hüseyni 5'lisi için etüt.

Aynı telde büyük aralıklarla yapılan atlamalarda ;

a) Mevcut ezgideki büyük aralıkta atlama yapılarak varılan ses en tiz ses ise, buraya 4. parmakla gidilmesi önerilir.

b) Gidilecek sese glissando yaparak ulaşılabilir. Bu şekilde gidiş, doğru sesi bulmak açısından iyi sonuç verse de, her atlamalı melodiye glissando ile gidilmesi, hoş olmayan – monoton bir etki yaratabilir. Eski kayıtlardan dinlenildiğinde, icracıların birbirine benzeyen her nağmede, monotonluğu önlemek ve sürprizler yaratmak için

notadan farklı, nota dışı yorumlar yaptıkları belirlenmiştir. Glissando da bunlardan biridir. (Bkz. Önden gelen çarpma glissandosu)

c) Atlamalı aralıklarda en zor işlem, gidilecek sese bir anda varmaktır. Bu varışı kolaylaştırmak için; klavye iyi bilinmeli, basacak parmak kararlı olmalı ve yerini bulmalıdır.

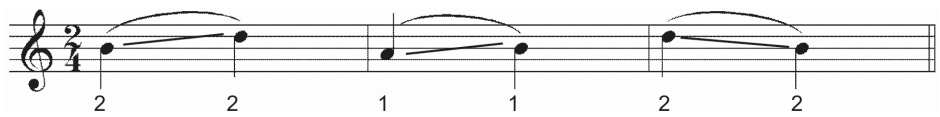
d) Tüm bu becerilerin yanında pek tercih edilmemekle birlikte, gidilen seste vibrato yapılması da doğru tınıyı elde etme açısından icracıya kolaylık sağlamaktadır.

5.13. Kemençe'de Glissando :

Glissando, telli çalgılarda parmağın telin üzerinde kaydırılması ile sağlanan bir tondan diğer bir tona geçiştir. Genellikle iki nota arasında bir çizgi ile gösterilir. Çizgi üzerine bazen glissando – gliss. – yazılır. Birbirinden uzak iki ses arasında olduğu zaman, aradaki tüm notalar legato olarak duyurulur. (Adler, 1989) Tanımlardan anlaşıldığı gibi glissando (kaydırma), kemençede tele değen tırnağın, telden ayrılmadan legato olarak tel üzerinde kaydırılması ve istenilen sese ulaşılmasıyla meydana gelir. Glissandonun geleneksel kemençe tavrında çeşitli kullanım şekilleri bulunmaktadır:

5.13.1. İki esas ses arasında glissando

Birbirinden uzak veya yakın iki ses arasında legato olarak ve aynı parmak kullanılarak yapılır. (Eruzun, 1997) Birinci ses zamanını doldururken parmak kayar, ikincisi tam zamanında duyurulur. (Torun, 1996), (Şekil 5.63).
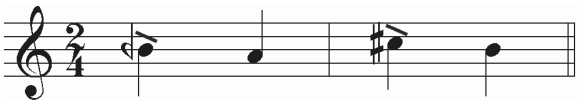


Şekil 5. 63 : İki esas ses arasında glissando.

5.13.2. Ağır glissando

Bir tavır özelliği olan "ağır glissando" terimi, ilk olarak Mutlu Torun tarafından Ud Metodu'nda kullanılmıştır; "Sesin yavaşça, 1–1,5 buçuk koma kadar pestleştirilmesidir. Genellikle sesle beraber başlayan glissandoda varılan noktada beklenilmez, hemen ardından sonraki ses duyurulur."

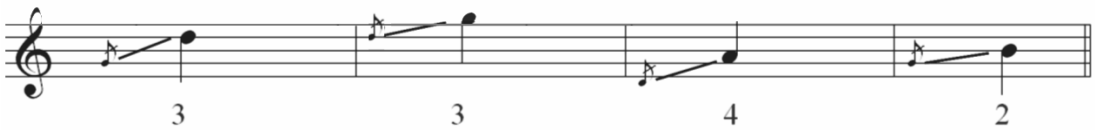
Ancak aynı zamanda Uşşak, Hüseyni gibi makamların 2. derecelerindeki pestleşmenin de ağır glissando ile bağdaştığı, eski kayıtlardan yapılan analizlerle anlaşılmıştır. Bu sebeple öğrencinin her iki konuda da birbirinin aynı olarak duyulan pestleşmeyi daha iyi anlayabilmesi için, bu çalışmada nota üzerinde ağır glissando için ayrı, makamların özelliklerindeki pestleşmeler için ayrı işaret kullanılmamıştır. Her ikisi için de kullanılan işaret, ağır glissando işaretidir (Şekil 5.64).



Şekil 5. 64 : Ağır glissando.

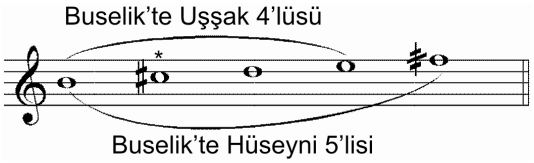
5.13.3. Önden gelen çarpma glissandosu

Kaydırma başlangıcı esas ses değildir. Geleneksel kemençe tavrında genellikle ilk duyulan çarpma sesi, boş teldir. Sonra duyulan ise, kaydırma ile varılan sestir. (Eruzun, 1997), (Şekil 5.65). Parmak, boş telin duyurulmasından hemen sonra, tele en yakın yerden glissandoya başlar. Çarpma gibi çok kısa bir zamanda yapılan bu glissandoda, parmağın hangi tondan tele değdiği belli olmaz. Önemli olan boş telin çarpma gibi duyurulmasıdır.
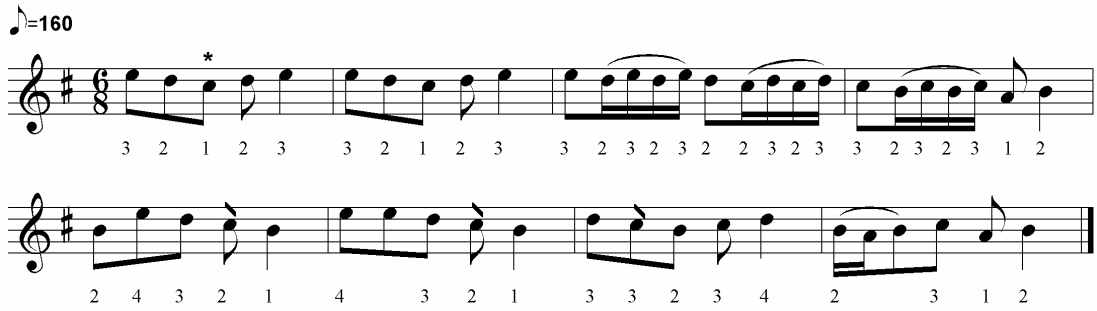


Şekil 5. 65 : Önden gelen çarpma glissandosu.

5.13.4. Buselik'te Uşşak 4'lüsü ve Hüseyni 5'lisi



Şekil 5. 66 : Buselik'te Uşşak 4'lüsü ve Hüseyni 5'lisi.
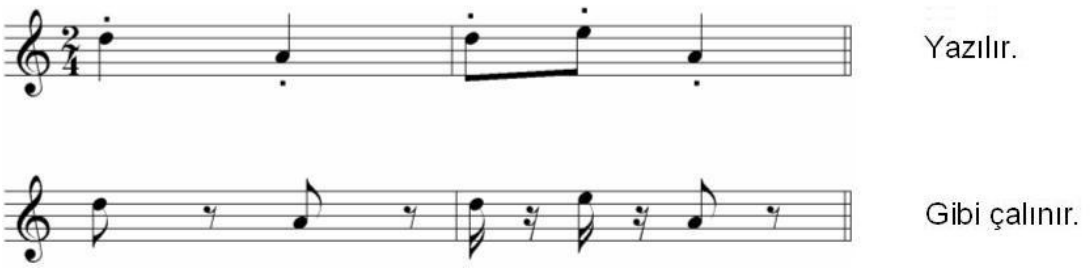


Şekil 5. 67 : Buselik'te Uşşak 4'lüsü için etüt.

Şekil 5. 67'deki etüdün ilk ölçüsündeki işaret (*): Buselik'te Uşşak'ın 2. derecesi Nim Hicaz perdesidir.

Şekil 5. 67'deki etüdün 4. ölçüsünde; Uşşak 4'lüsü bir tam ses altındaki yedeni kullanarak karara yöneldiği için yedene inerken 2.derece pestleşmeyecek, Rast 5'lisinin 3. derecesi gibi seslendirilecektir.

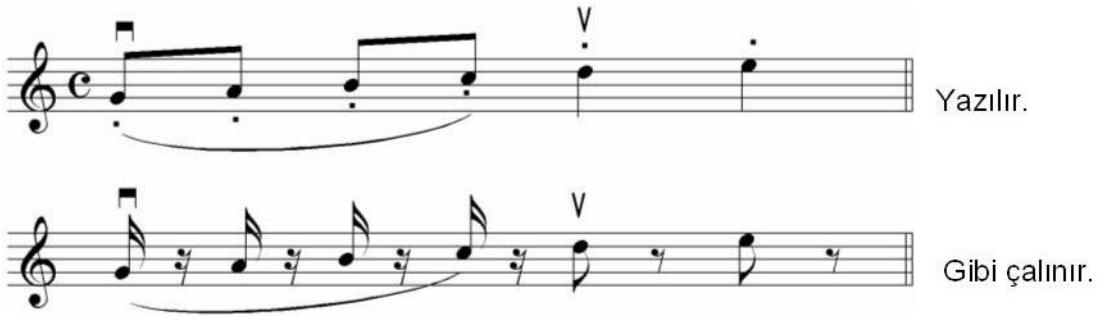
5.14. Kemençe'de Staccato :

Sağ el tekniğinde yer alan yay hareketlerinden biri olan staccato, seslerin kesintili olarak tek tek çalınmasıdır. Staccatolu çalmada, her notaya yay durdurularak başlanır (Şekil 5.68).

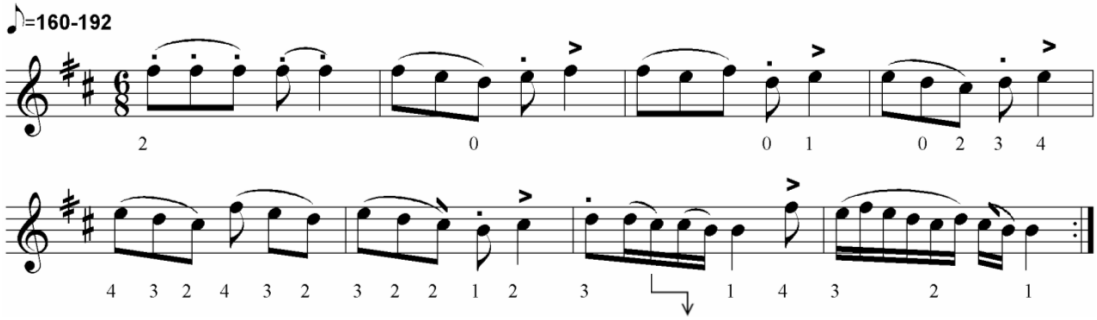


Şekil 5. 68 : Staccato.

Staccato'lar sert veya yumuşak yapılabilir. Çünkü staccato iki nota arasında boşluk bırakır. Staccato detache olduğu gibi, legato da yapılabilir: bağlı staccato. (Adler, 1989), (Şekil 5.69).



Şekil 5. 69 : Bağlı Staccato.
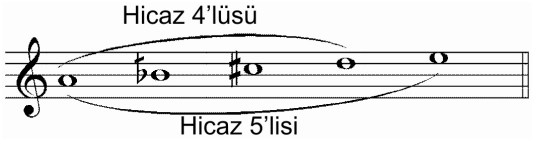


Şekil 5. 70 : Buselik'te Hüseyni 5'lisi için etüt, [DVD No: 24].

Şekil 5.70'de, staccato, ağır glissando ve kademeli pestleşmenin yanı sıra, senkop yapısı içinde vurgulu çalma bir arada bulunmaktadır.
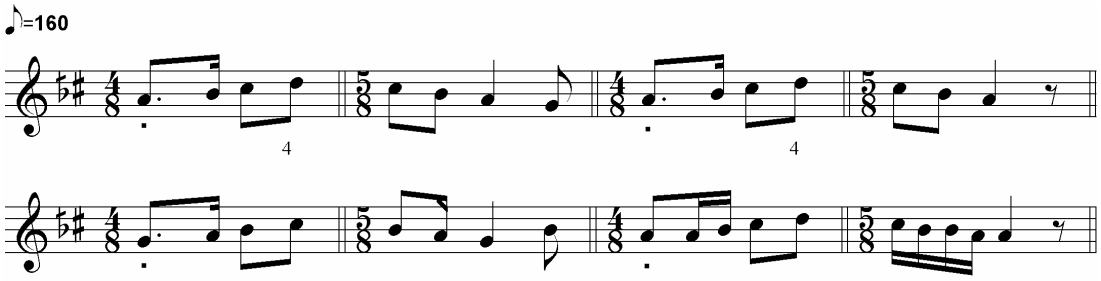
5.15. Hicaz 4'lüsü ve 5'lisi

Hicaz 4'lüsü veya 5'lisi, içerisinde bulundurduğu artmış ikili aralığı ile en büyük 2'li aralığına sahiptir. Kemençede çalınması güç olduğu için temel 4'lü ve 5'lilerin en sonuncusu olarak ele alınmıştır. Daha önceki alıştırmalarda da belirtildiği gibi, büyük aralıklarda ve atlamalı pasajlarda tüm parmaklar bir arada hareket etmeli ve elin hareketine uyulmalıdır. Yerinde Hicaz'ın 2. derecesi Dik Kürdi perdesidir.

Hicaz 4'lü ve 5'lisinin önce yerinde (Dügâh perdesinde) (Şekil 5.71), daha sonra Yegâh, Neva (Şekil 5.75) ve Hüseyni Aşiran, Hüseyni (Şekil 5.78) perdelerinde çalıştırılması hedeflenmiştir (Etütler için bkz. Şekil 5.72, 5.73 ve 5.74).
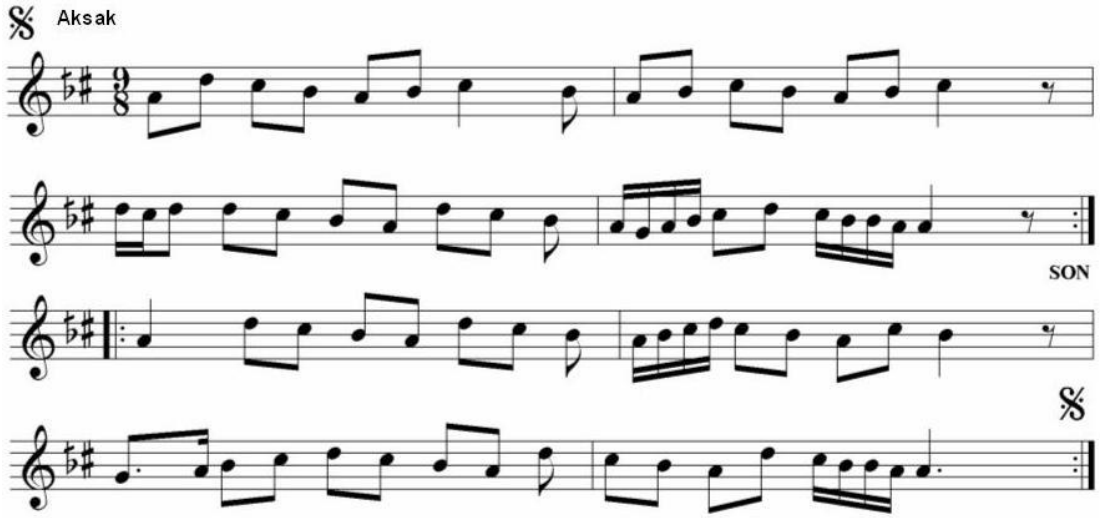


Şekil 5. 71 : Yerinde Hicaz 4'lüsü ve 5'lisi.
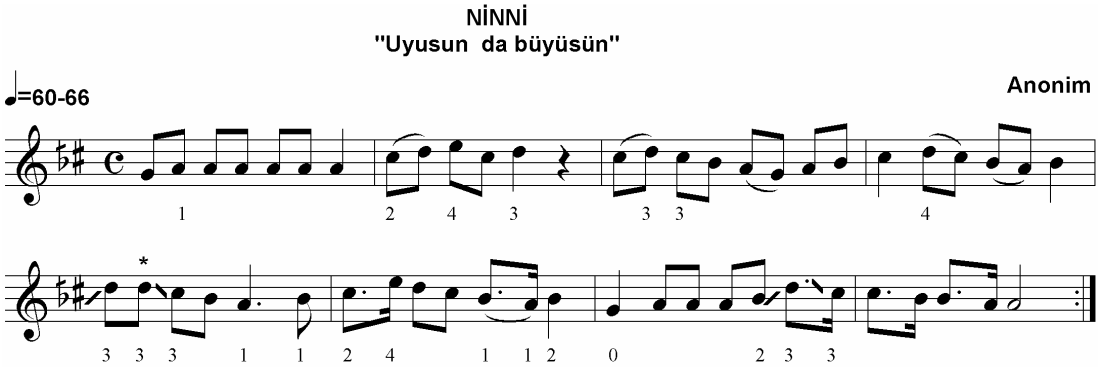


Şekil 5. 72 : Yerinde Hicaz 4'lüsü için etüt (a).

Şekil 5. 72'de yer alan etüt; 9 zamanlı usûllerden biri olan Aksak usûlünden önce usûl yapısının anlaşılabilmesi için, 4 (Sofyan) ve 5 (Türk Aksağı) zamanlı usûllere bölünerek yazılmıştır.
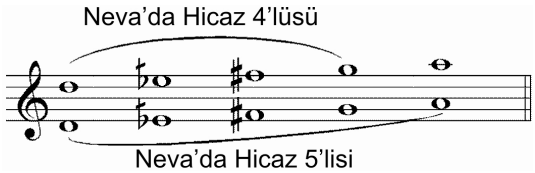


Şekil 5. 73 : Yerinde Hicaz 4'lüsü için etüt (b).



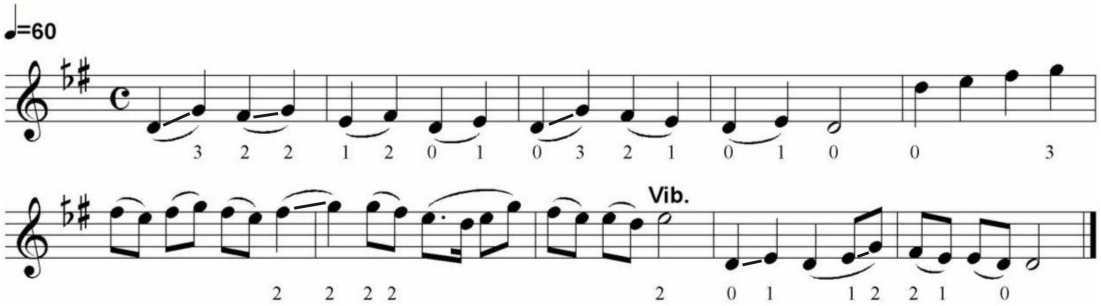
Şekil 5. 74 : Yerinde Hicaz 5'lisi için etüt.

Şekil 5. 74'deki etüdün 5. ölçüsündeki işaret (*):
Glissando; Kaydırma, ilk sekizlik değer içinde yapılırken, ikinci sekizlik değer tam zamanında duyurulmalıdır.
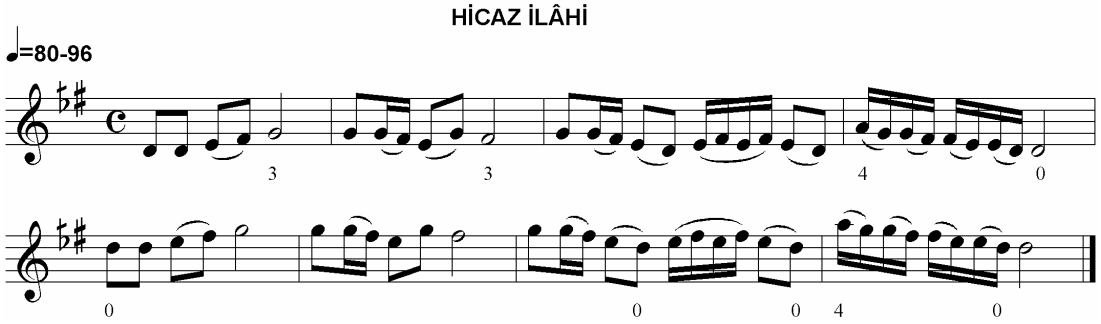
5.15.1. Yegâh ve Neva'da Hicaz 4'lüsü ve 5'lisi



Şekil 5. 75 : Yegâh ve Neva'da Hicaz 4'lüsü ve 5'lisi.
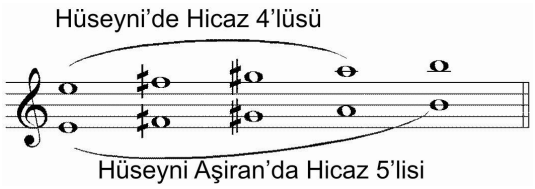


Şekil 5. 76 : Yegâh ve Neva'da Hicaz 4'lüsü için etüt, [DVD No: 25].
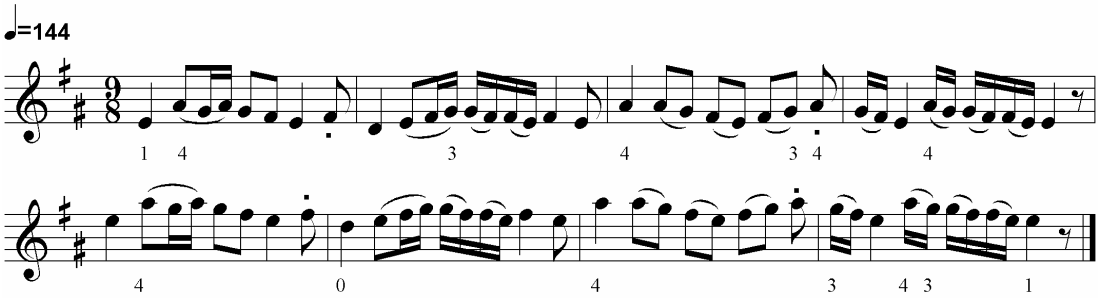


Şekil 5. 77 : Yegâh ve Neva'da Hicaz 5'lisi için etüt.

Şekil 5.76 ve 5.77'de de Yegâh ve Neva perdelerinde Hicaz yer alırken, iki esas ses arasında glissando tekniği de çalıştırılmaktadır.

5.15.2. Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Hicaz 4'lüsü ve 5'lisi
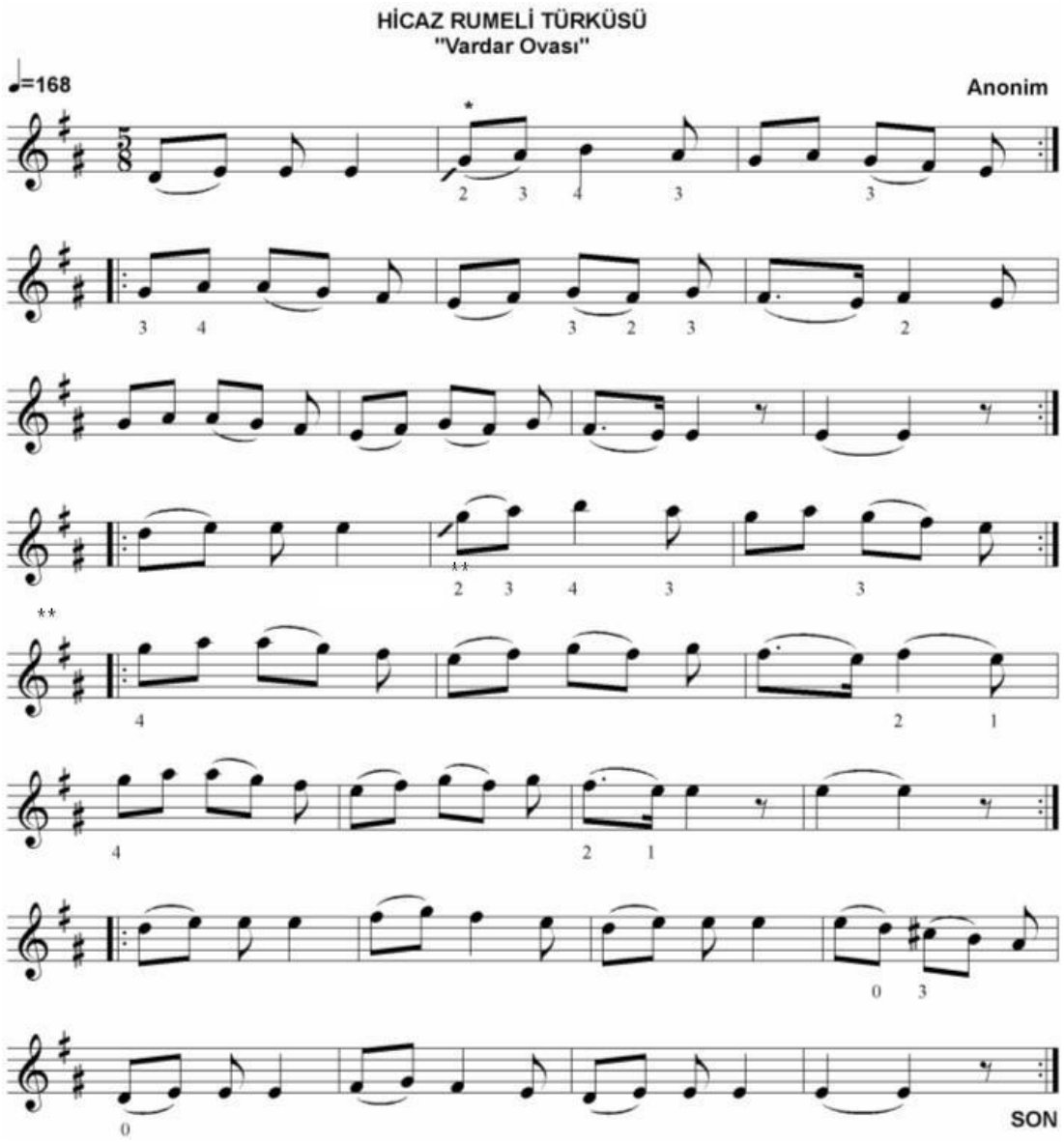


Şekil 5. 78 : Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Hicaz 4'lüsü ve 5'lisi.



Şekil 5. 79 : Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Hicaz 4'lüsü için etüt.

Şekil 5.79 ve 5.80'de Hüseyni Aşiran ve Hüseyni perdelerinde Hicaz 4'lü ve 5'lilerinin çalıştırılması hedeflenmiştir. Bu 4'lü ve 5'lilerde bulunan Neva telinde Dik Acem ve Nim Şehnaz, Yegâh telinde Dik Acem Aşiran ve Nim Zirgüle perdelerinin yerlerini yaklaşık olarak görmek için bkz. Şekil 5.2 ve 5.3.



Şekil 5. 80 : Hüseyni Aşiran ve Hüseyni'de Hicaz 5'lisi için etüt.

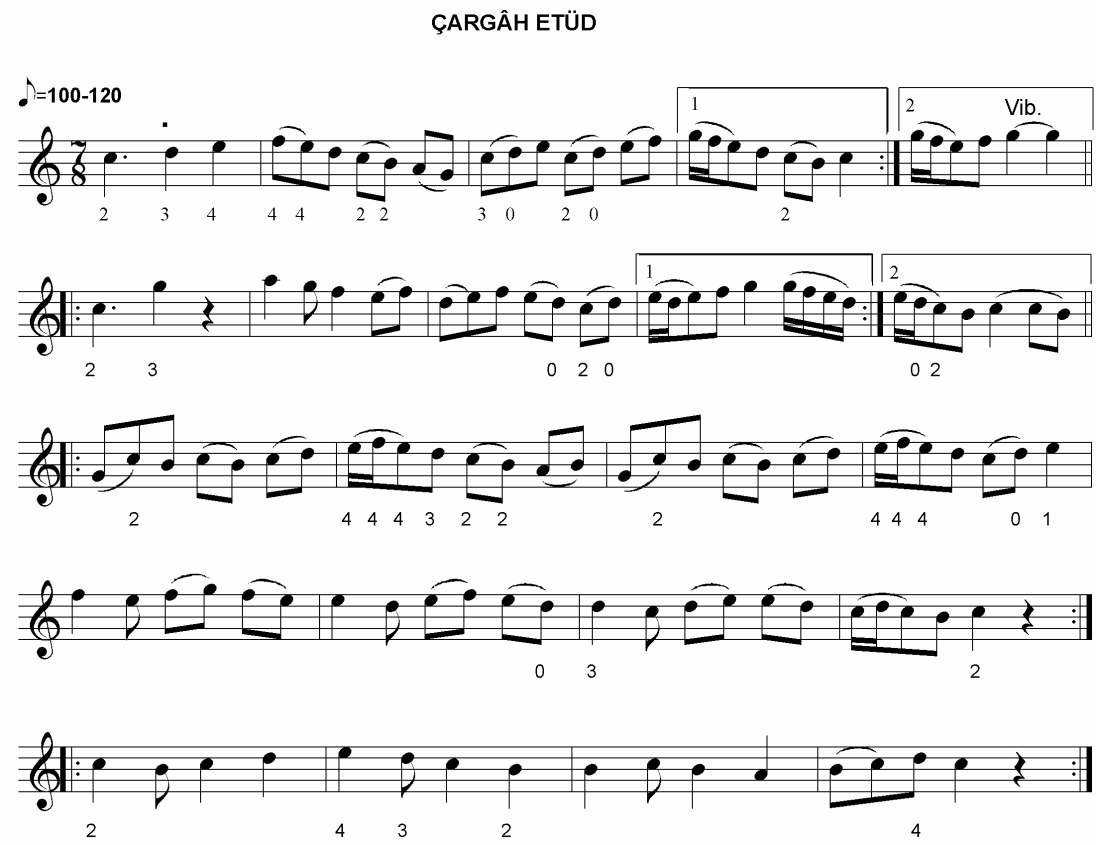
Şekil 5. 80'deki etüdün 2. ölçüsündeki işaret (*):
İkinci parmak ile Rast perdesine glissando yapılır. Yaklaşık olarak Acem Aşiran perdesinden veya yakınlarından glissando'ya başlanır.

Şekil 5. 80'deki etüdün 12. ölçüsündeki işaret (**):
** Yegâh telinde olduğu gibi, Neva telinde de ikinci parmak ile Gerdaniye perdesine glissando yapılır. Acem perdesi veya yakınlarından glissando'ya başlanır.
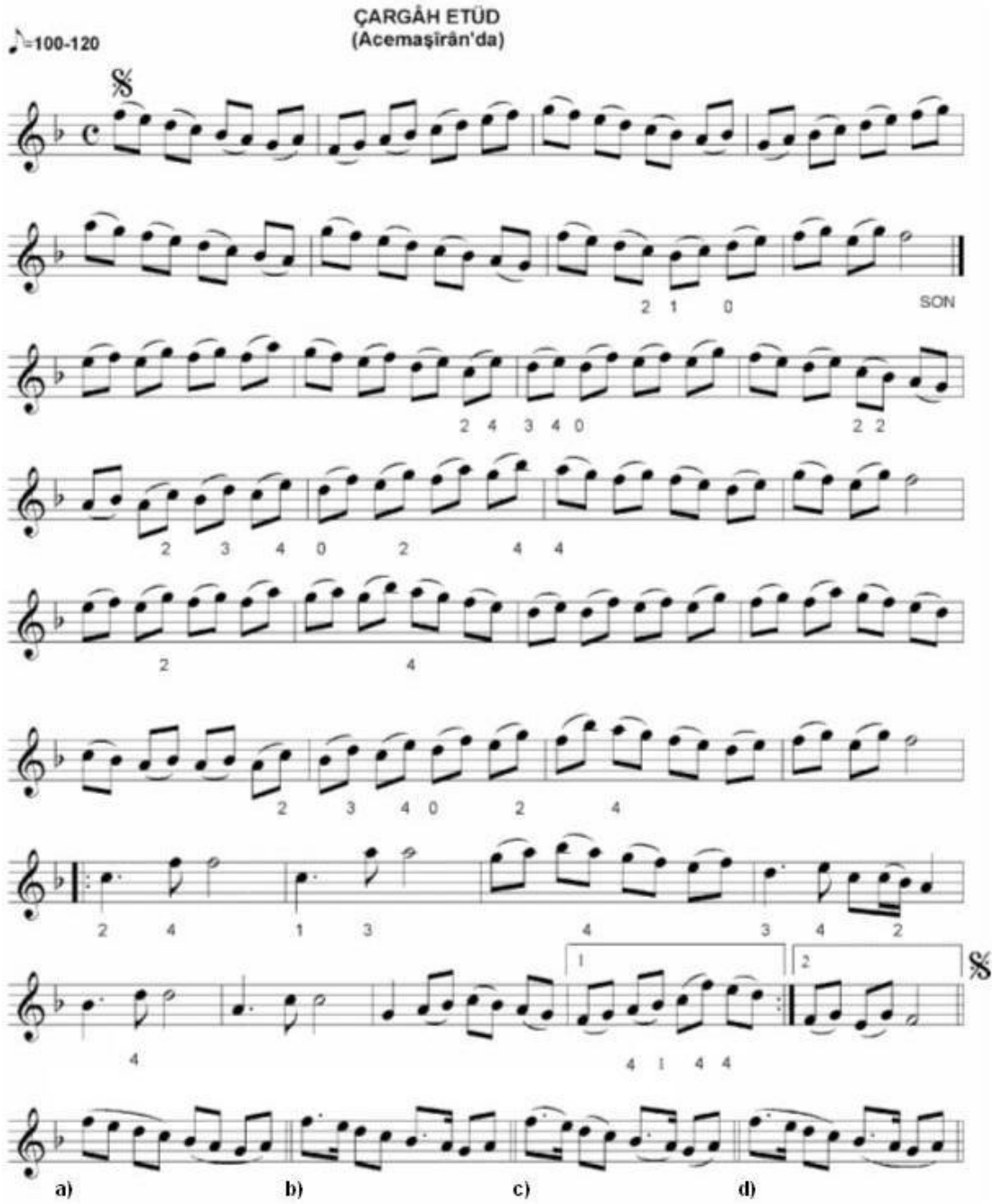
5.16. Makam Dizileri İçin Etütler :

Bu bölümde, temel 4'lü ve 5'lilerin birleşmesiyle oluşan dizilerin, ait oldukları makamlardaki genişlemeler ile birlikte çalıştırılması amaçlanmıştır.

Yerinde Çargâh Etüd (Şekil 5.81), metronom sayılarına uyularak çalınmalıdır (En az 100 – en fazla 120).
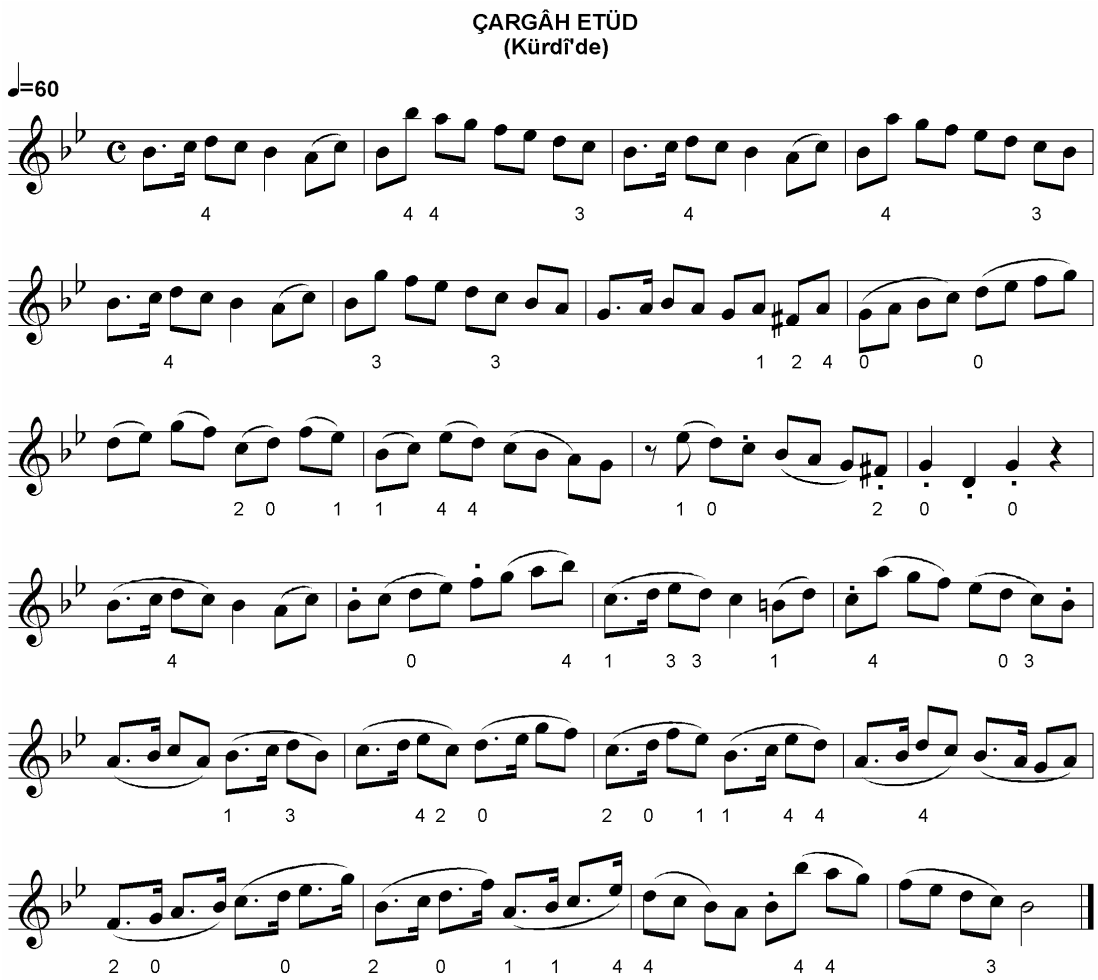


Şekil 5. 81 : Yerinde Çargâh Etüd, [DVD No: 26].



Şekil 5. 82 : Acemaşiran'da Çargâh Etüd.
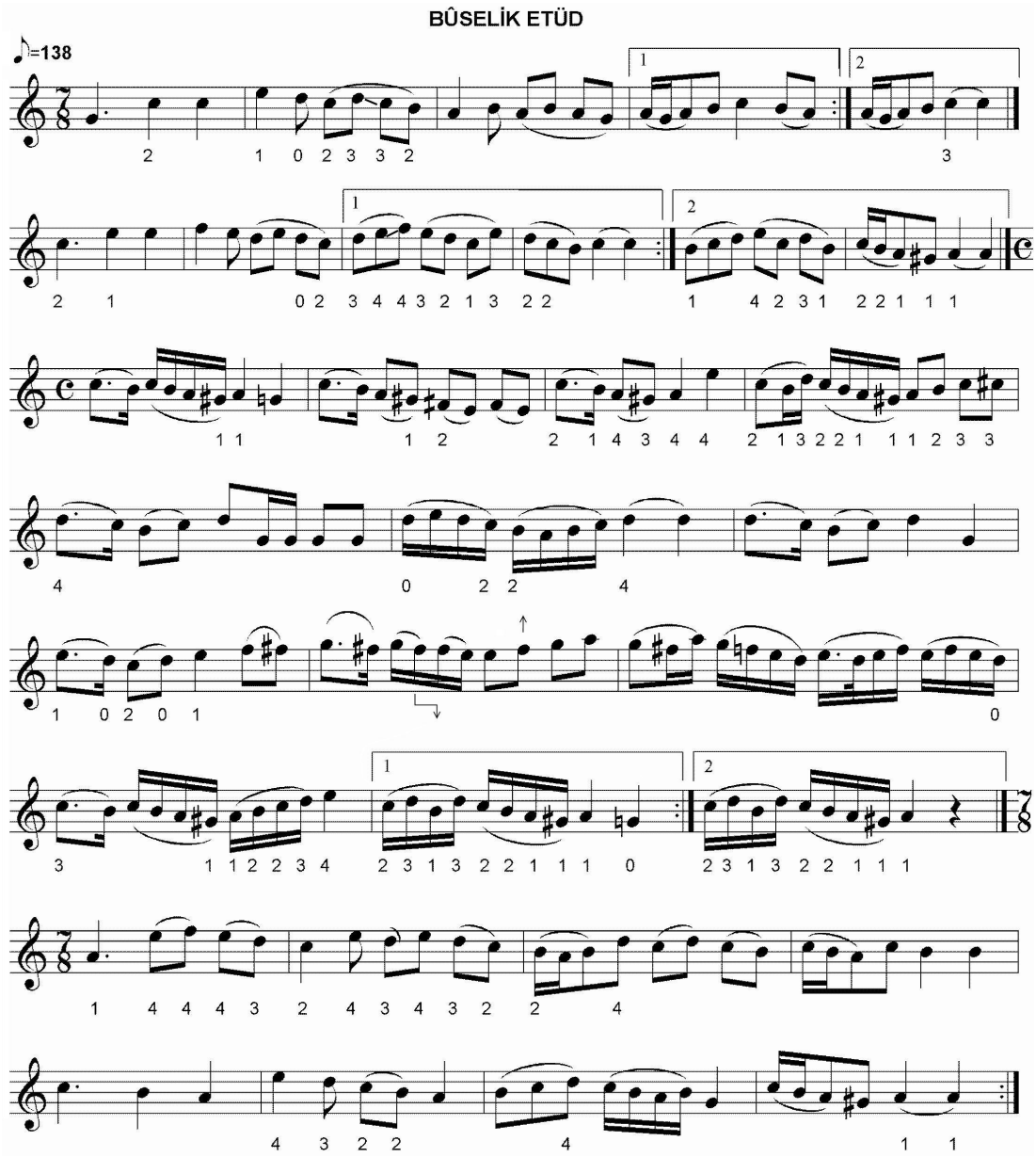
Şekil 5. 82'de yer alan etüdün tümü, son satırdaki seçeneklerle ayrı ayrı çalışılmalıdır.
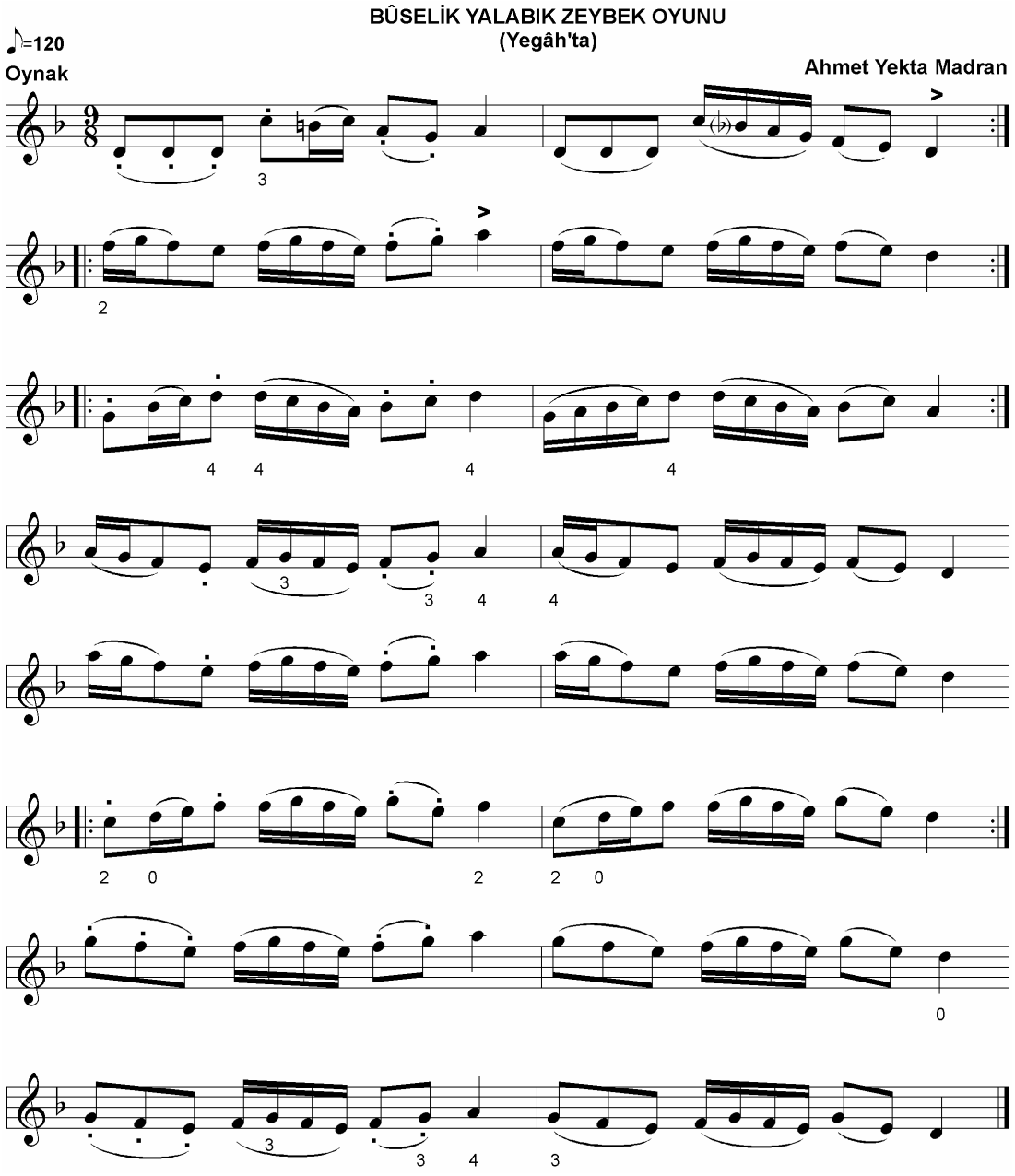


Şekil 5. 83 : Kürdi'de Çargâh Etüd.

Şekil 5.83'de yer alan etüd çalışılırken;

a) Pozisyon değişimlerinde belirtilen 4. parmak kullanımlarına,
b) Altılı, yedili ve sekizli atlamalara,
c) Staccato belirtilen yerlere,
d) Noktalı sekizlik + onaltılık kalıpların legato ile yapılmasına dikkat edilmesi gerekmektedir.
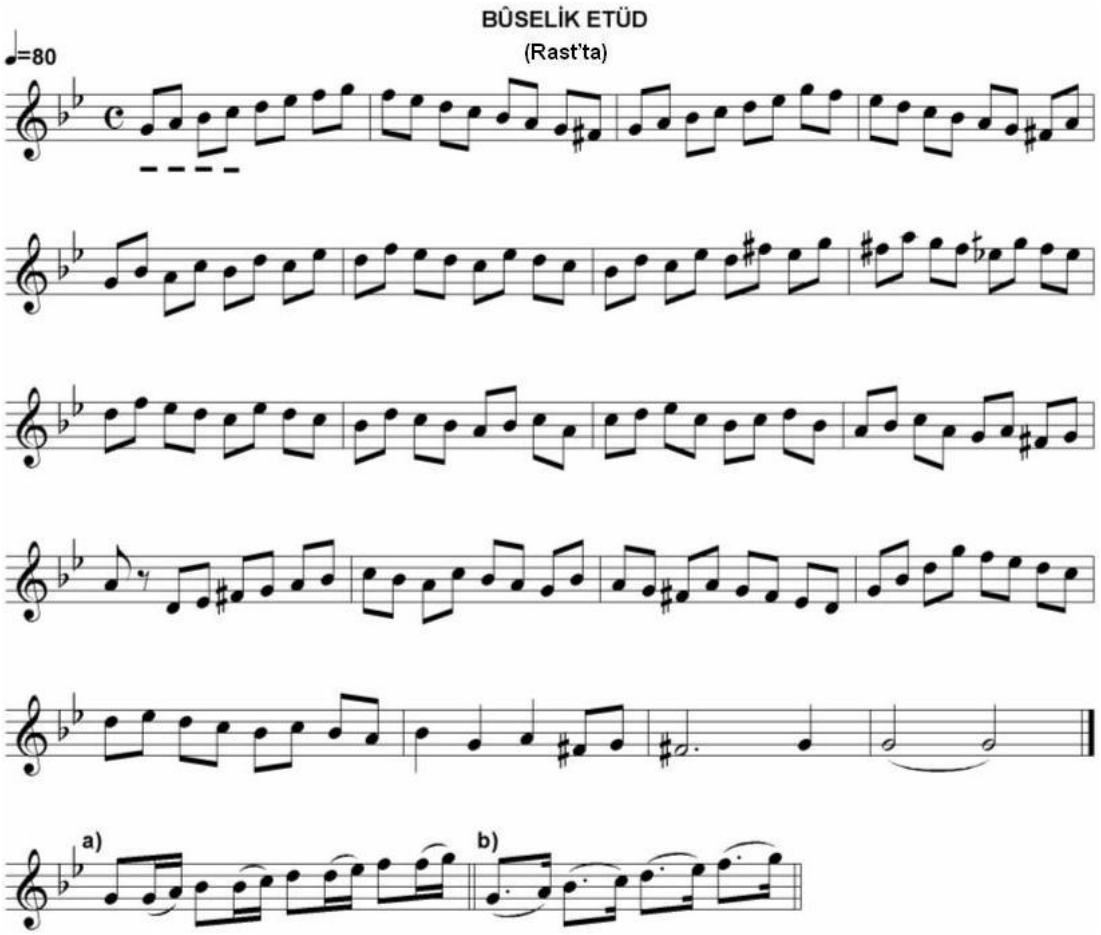


Şekil 5. 84 : Yerinde Buselik Etüd, [DVD No: 27].



Şekil 5. 85 : Yegâh'ta Buselik Etüd.

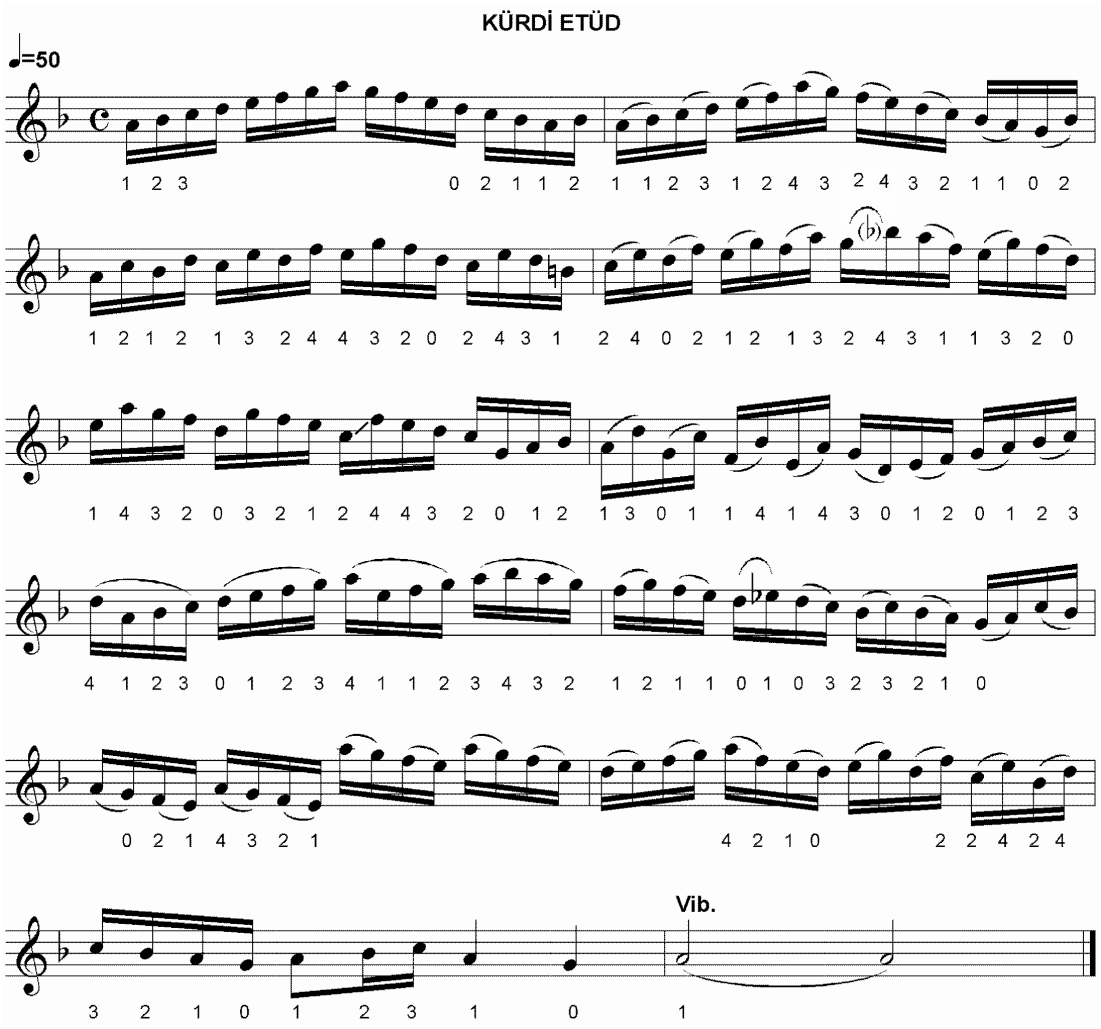
Şekil 5. 85'de yer alan eser, Yegâh üzerinde çalışıldıktan sonra kendi yerine (Dügâh üzerine) transpoze edilerek çalışılmalıdır.



Şekil 5. 86 : Rast'ta Buselik Etüd.
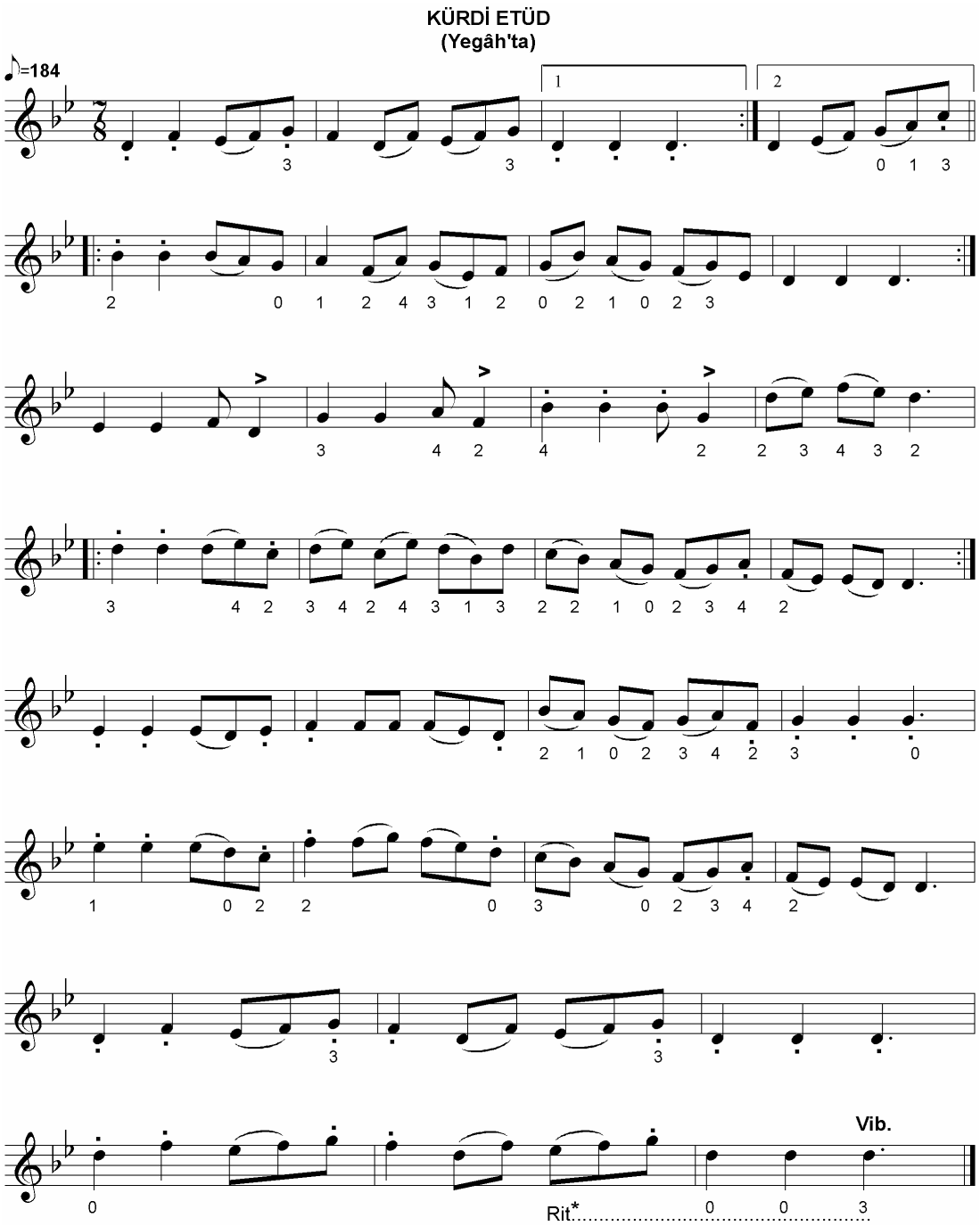
Şekil 5. 86'da yer alan etüd çalışılırken;

a) Yayın son yarısı kullanılarak her notanın dètache yapılmasına,
b) Sekizlik değerlerin ikişerli olarak legato olmasına,
c) Sekizlik değerlerin dörtlü olarak legato olmasına,
d) "a" seçeneğinin önce legatosuz, sonra legatolu olmasına,
e) "b" seçeneğinin legatolu yapılmasına dikkat edilmesi gerekmektedir.
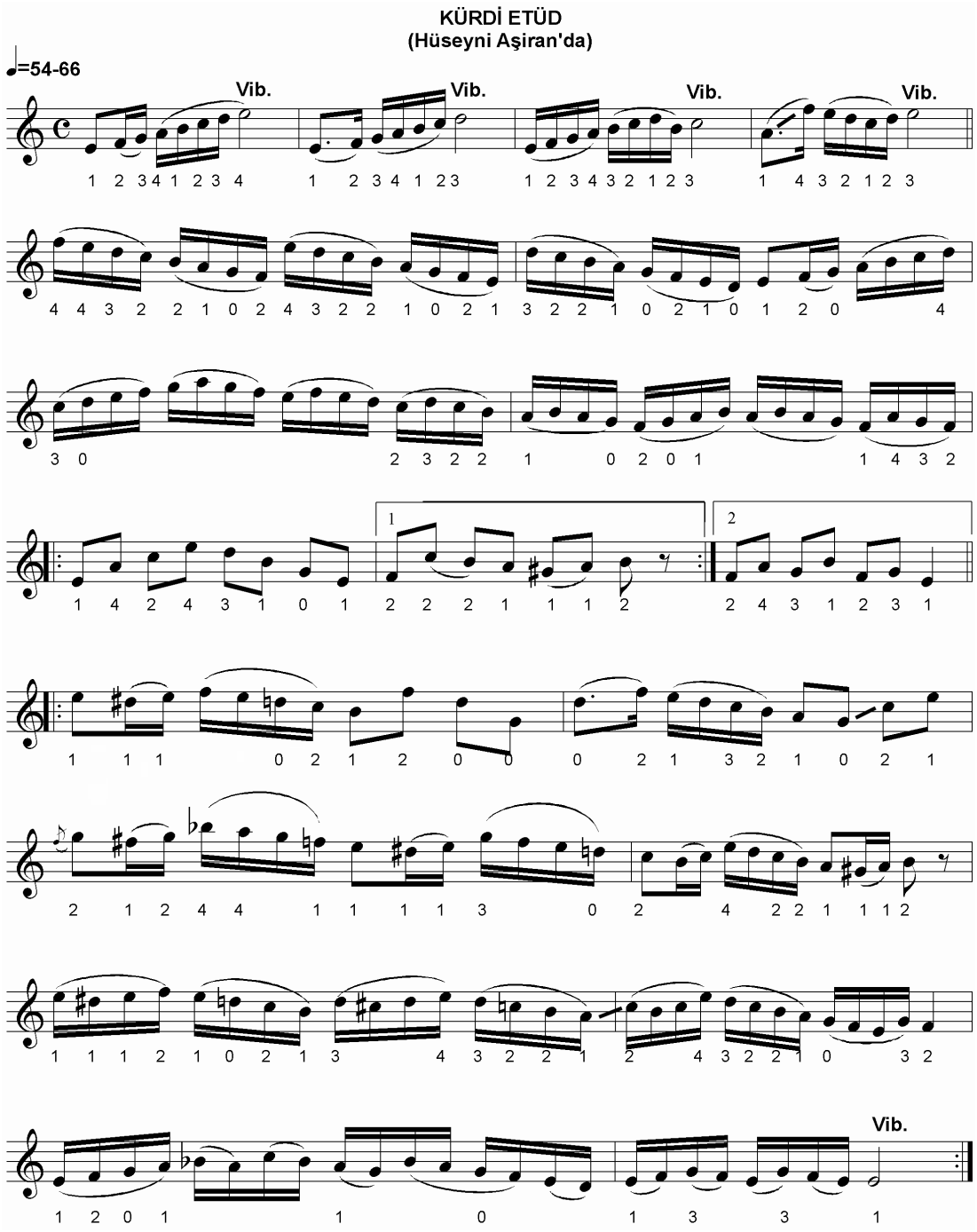


Şekil 5. 87 : Yerinde Kürdi Etüd.

Şekil 5.87'nin 5. ölçüsünde Çargâh (Do) – Acem (Fa) atlamasında "iki ses arasında glissando" bulunmaktadır. Bu atlamanın glissando yapılmadan da çalışılması ikinci bir seçenek olarak uygulanmalıdır.
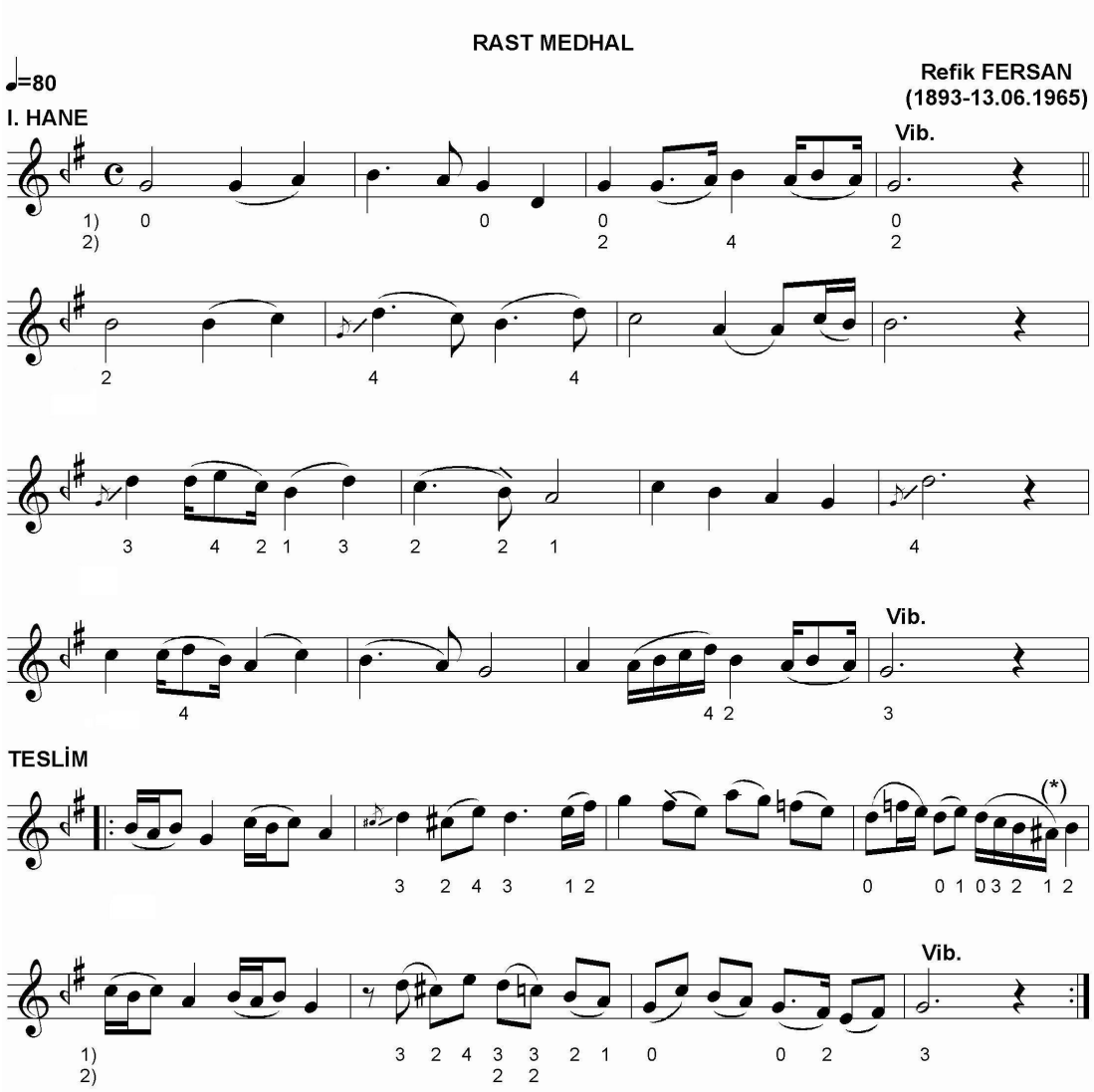


Şekil 5. 88 : Yegâh'ta Kürdi Etüd.



Şekil 5. 89 : Hüseyni Aşiran'da Kürdi Etüd, [DVD No: 28].
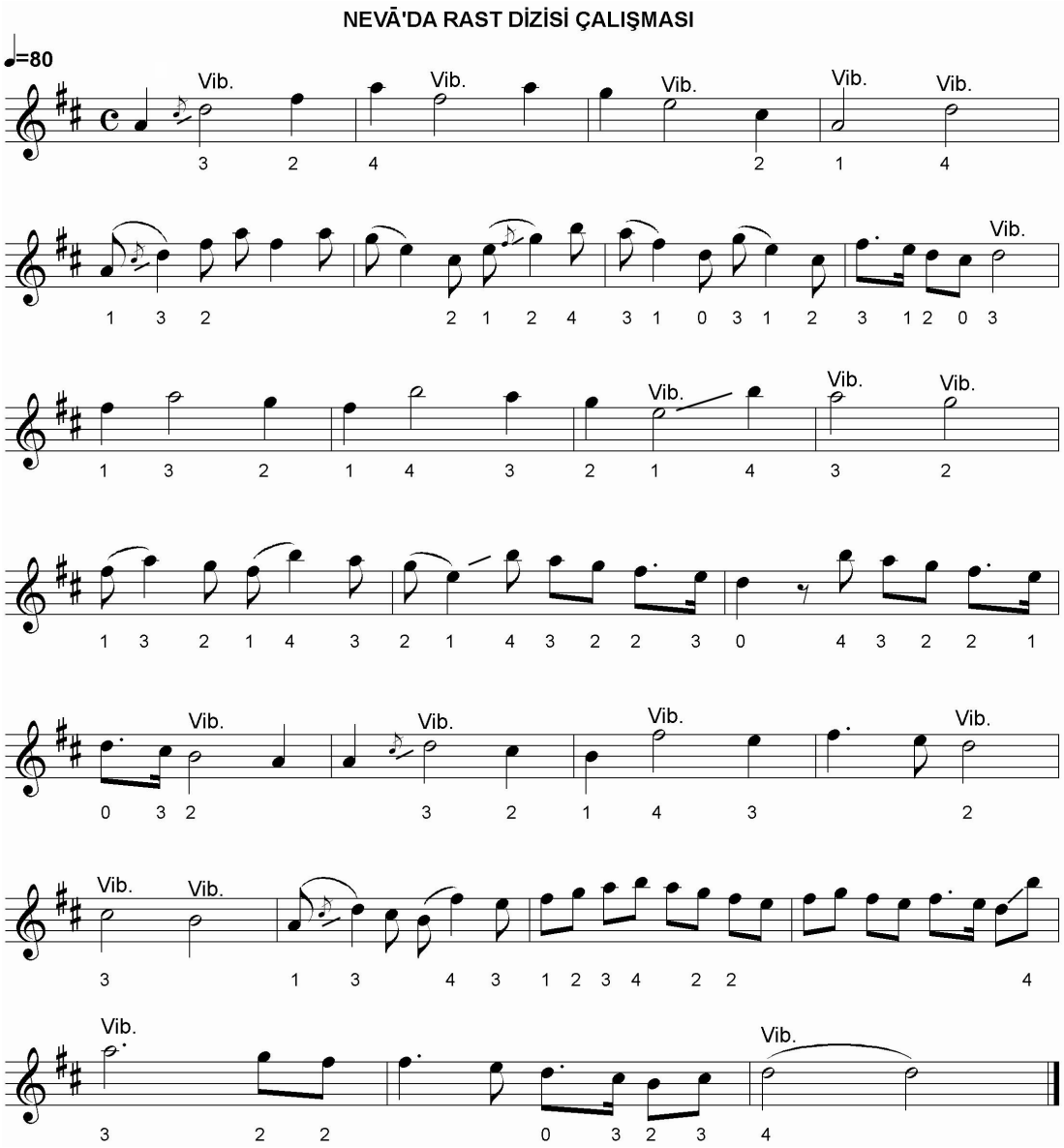
Uzayan seslerde yapılacak olan vibratolar için, bundan sonraki etütlerde işaretleri bulunmayacaktır. "Vib." kısaltmasının bulunduğu yerler, yorumlanmaya açık bırakılmıştır (Şekil 5.89).



Şekil 5. 90 : Yerinde Rast Etüd.

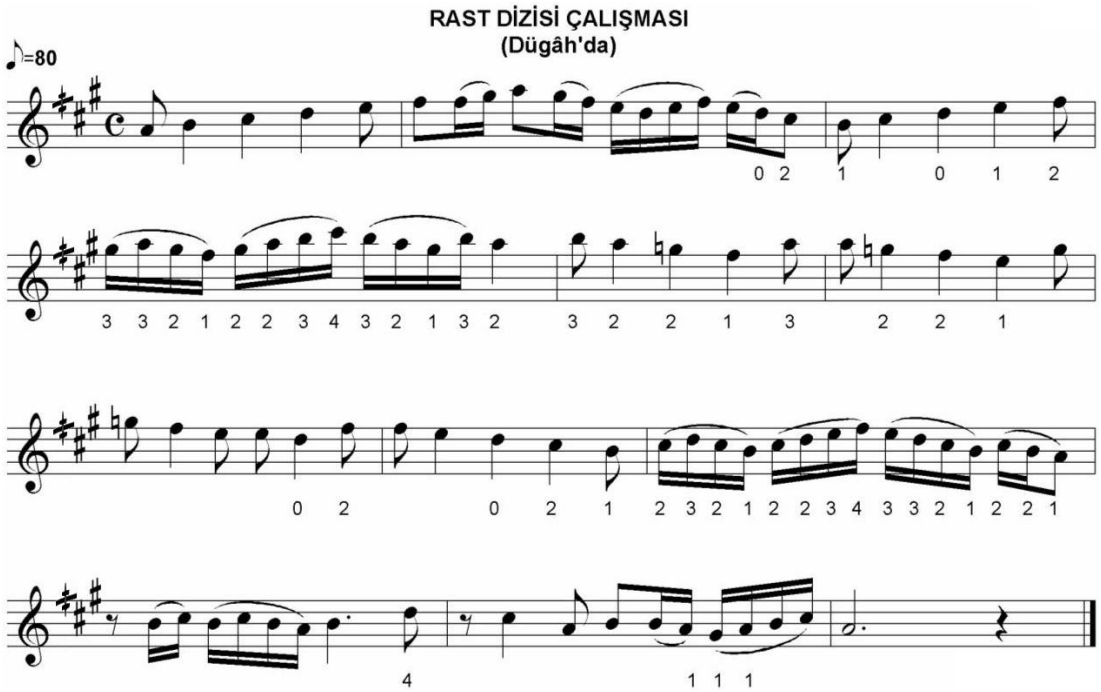
Şekil 5. 90'daki etüdün Teslim bölümünün 4. ölçüsündeki işaret (*):

Kürdi perdesi : Segâh perdesindeki kalışların güçlendirilmesi için Kürdi perdesi yeden olarak kullanılır.
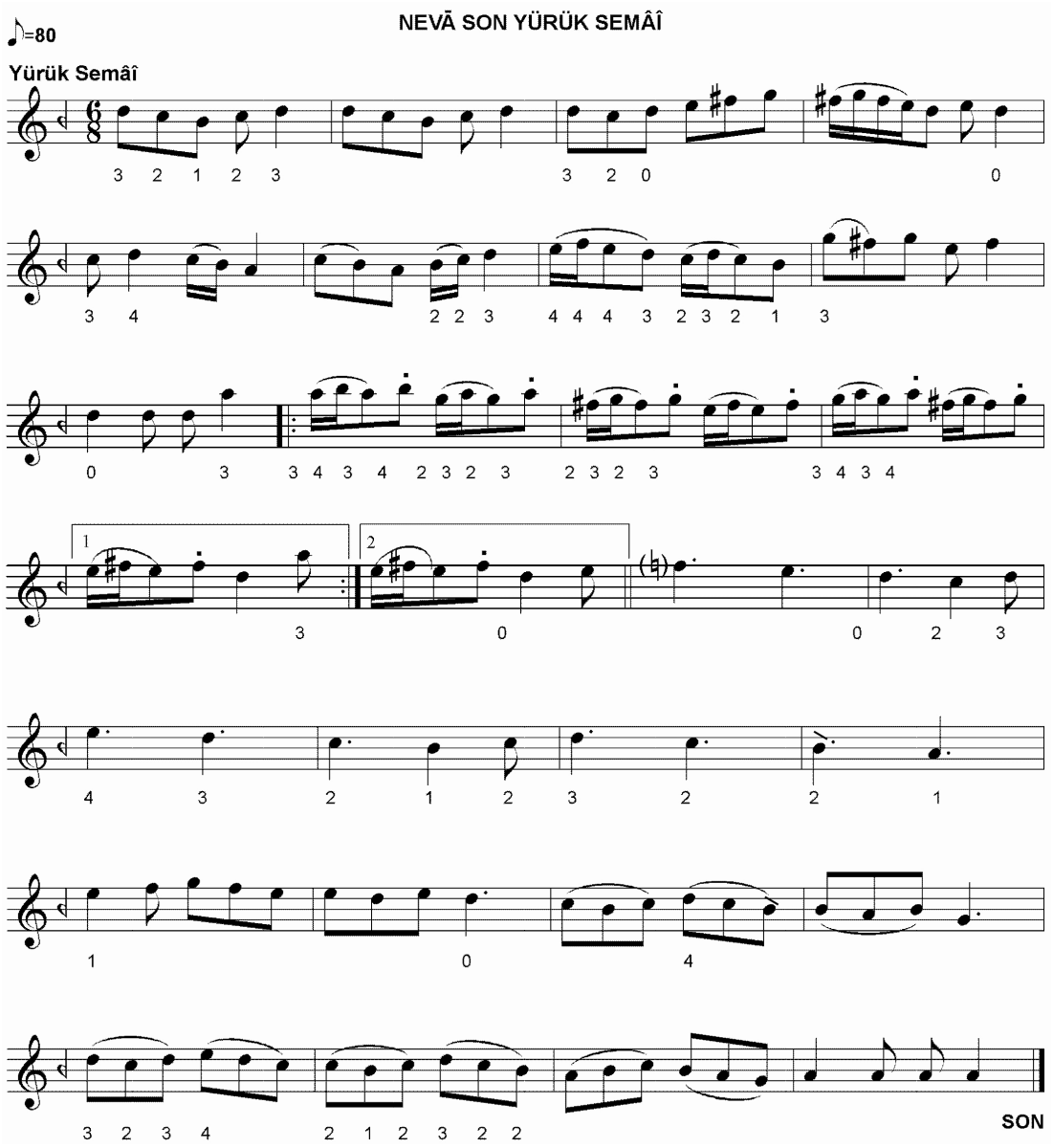


Şekil 5. 91 : Neva'da Rast Etüd.

Şekil 5.91'de yer alan "önden gelen çarpma glissandosu", bir tavır özelliği çalışması olarak belirtilmiştir. Bu etütd çalışmasında önce "önden gelen çarpma glissandosu" olmadan sade, sonra belirtildiği gibi çarpmalı çalışılabilir.

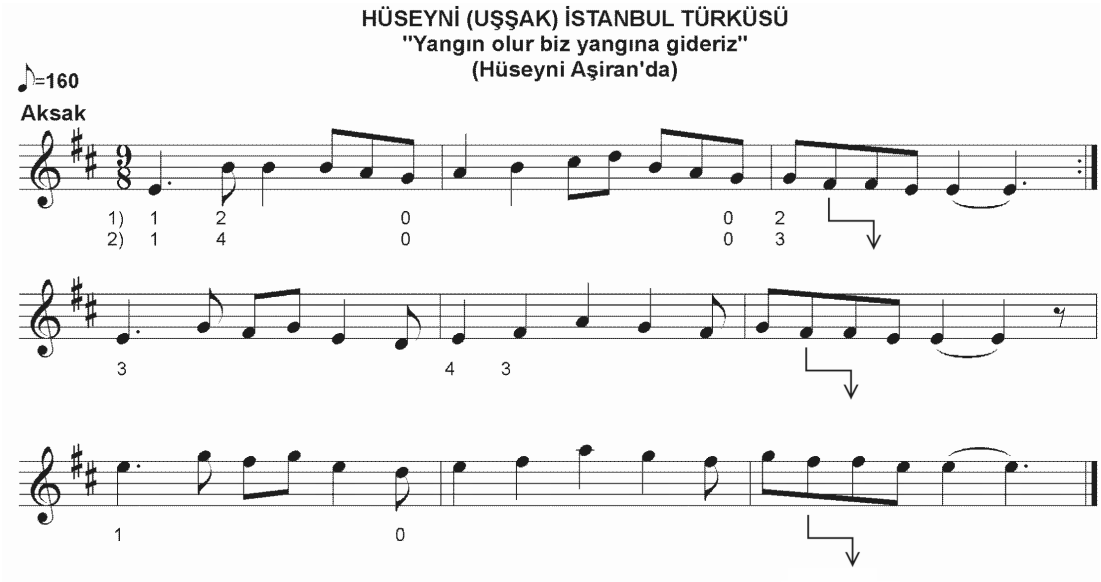


Şekil 5. 92 : Dügâh'ta Rast Etüd, [DVD No: 29].
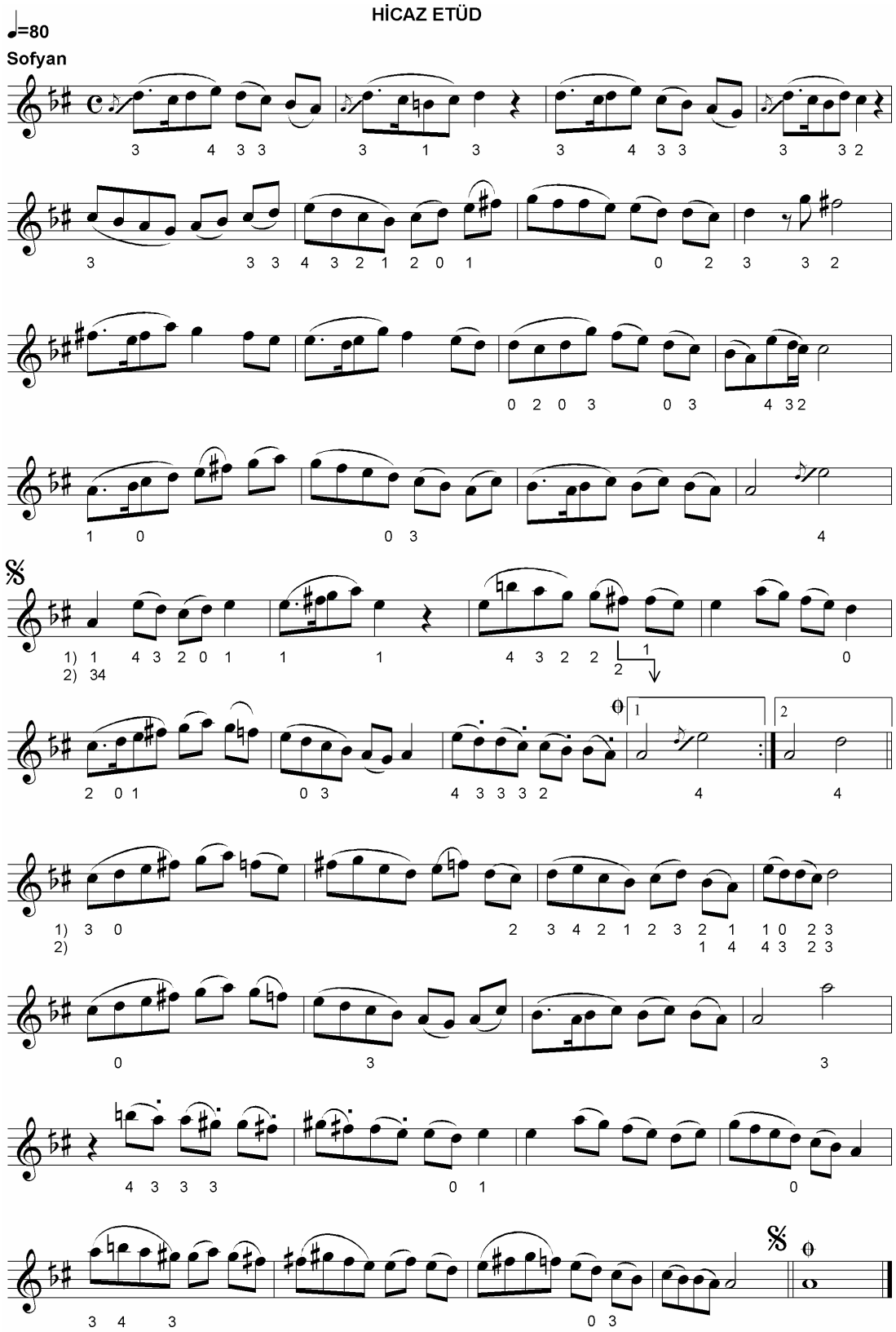


Şekil 5. 93 : Yerinde Neva Etüd.

Âyinlerin 4. Selâm'larından sonra enstrümantal çalınan Son Peşrev ve Son Yürük Semâî, giderek hızlanarak icra edilir. Bir "Son Yürük Semâî" olan Şekil 5. 93'deki eser de, önce belirtilen metronom hızı ile, ikinci kere başa dönüşte ise daha hızlı çalınmalıdır.

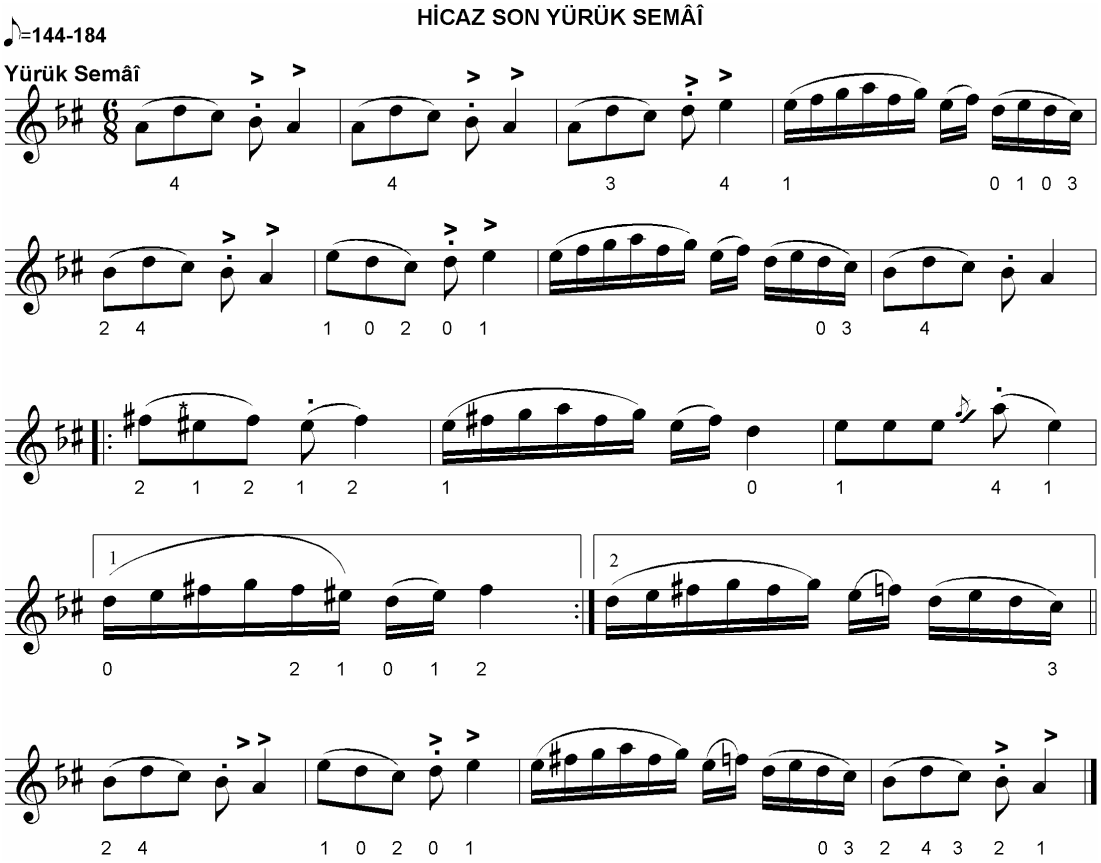


Şekil 5. 94 : Hüseyni Aşiran'da Hüseyni (Uşşak) Etüd.

Şekil 5. 94'deki eser, Şekil 5. 85'deki etütte olduğu gibi Hüseyni Aşiran üzerinde çalışıldıktan sonra kendi yerine (Dügâh üzerine) transpoze edilerek çalışılmalıdır.
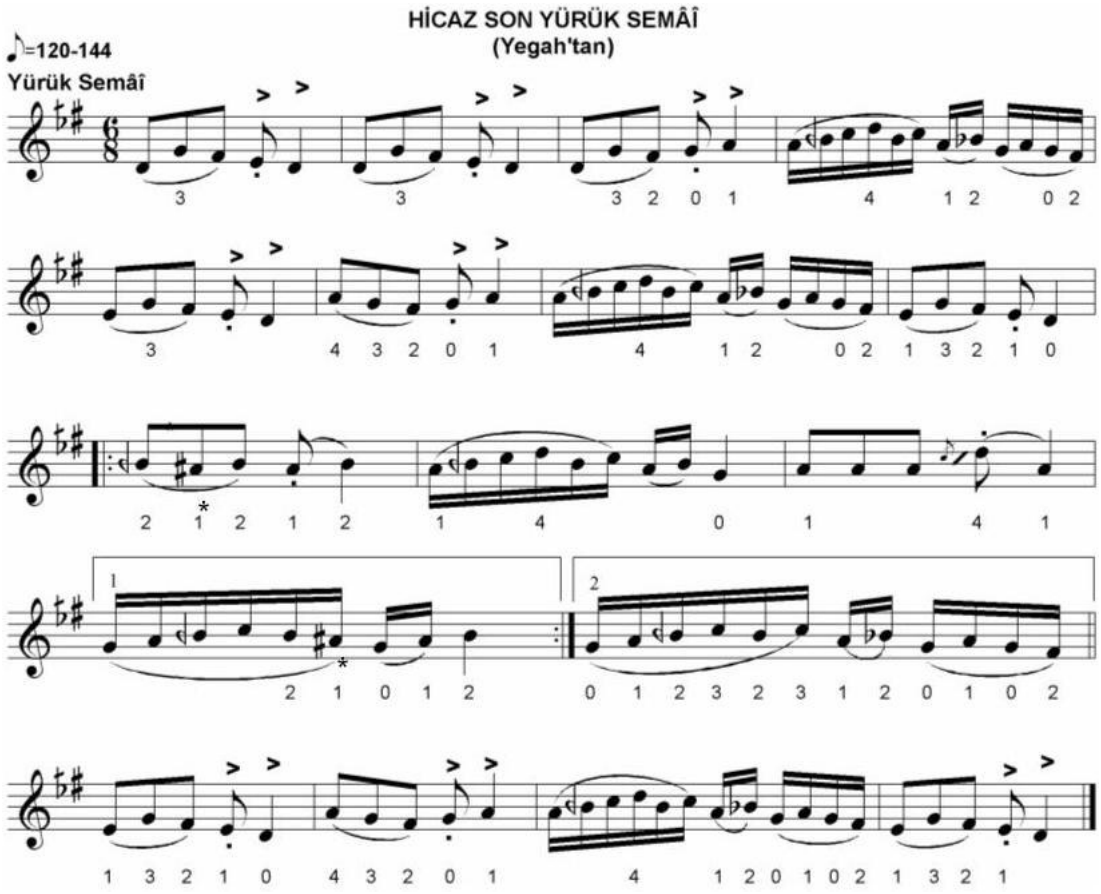


Şekil 5. 95 : Yerinde Hicaz Etüd.



Şekil 5. 96 : Yerinde Hicaz Etüd, [DVD No: 30].
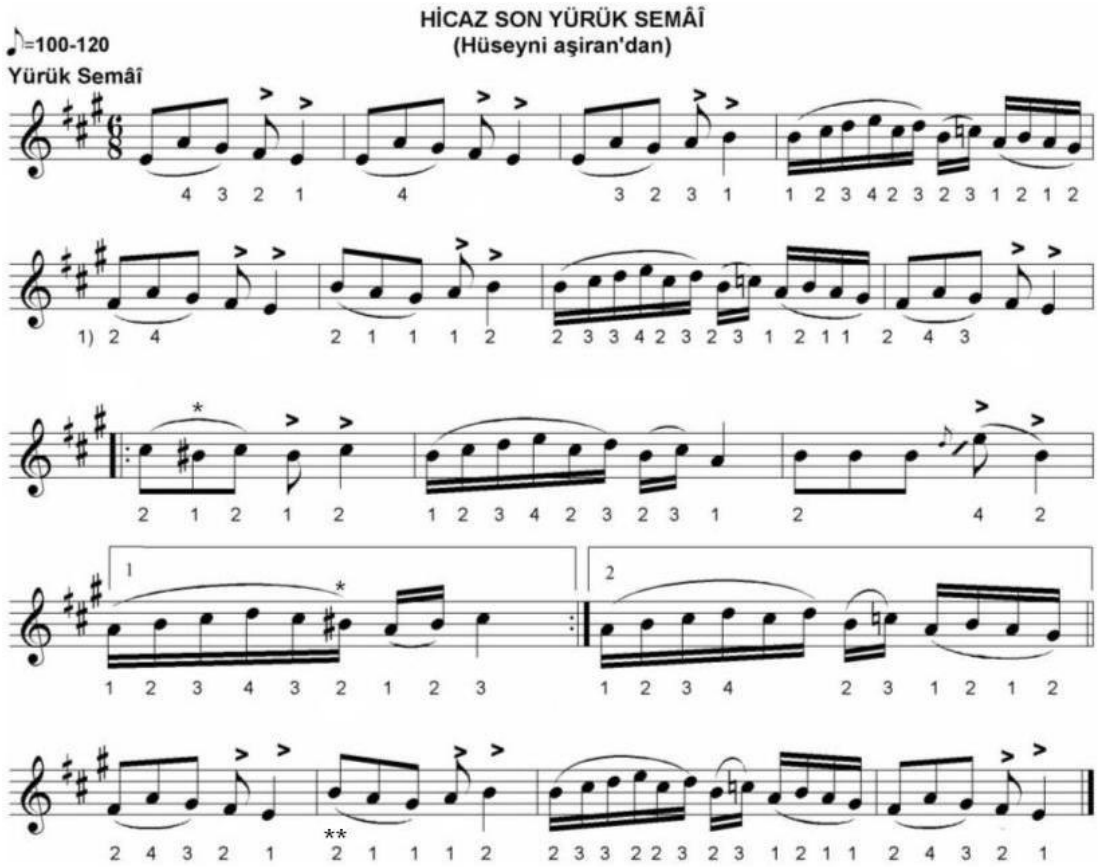
Şekil 5. 96'daki etüdün 3. portesindeki Mi diyez = Acem perdesi. Eviç perdesinin yedeni olduğu ve notada Mi cinsinden ifade edildiği için, Hüseyni'yi basan 1. parmak ile Acem (Mi diyez) seslendirilir.



Şekil 5. 97 : Yegâh'ta Hicaz Etüd.

Şekil 5. 96'da yer alan eserdeki Acem gibi, Şekil 5. 97'de yer alan eserin de 3. ve 4. portelerindeki işaret (*):

Segâh perdesinin yedeni olarak Kürdi (La diyez) görülmektedir. 1. parmak ile seslendirilir.
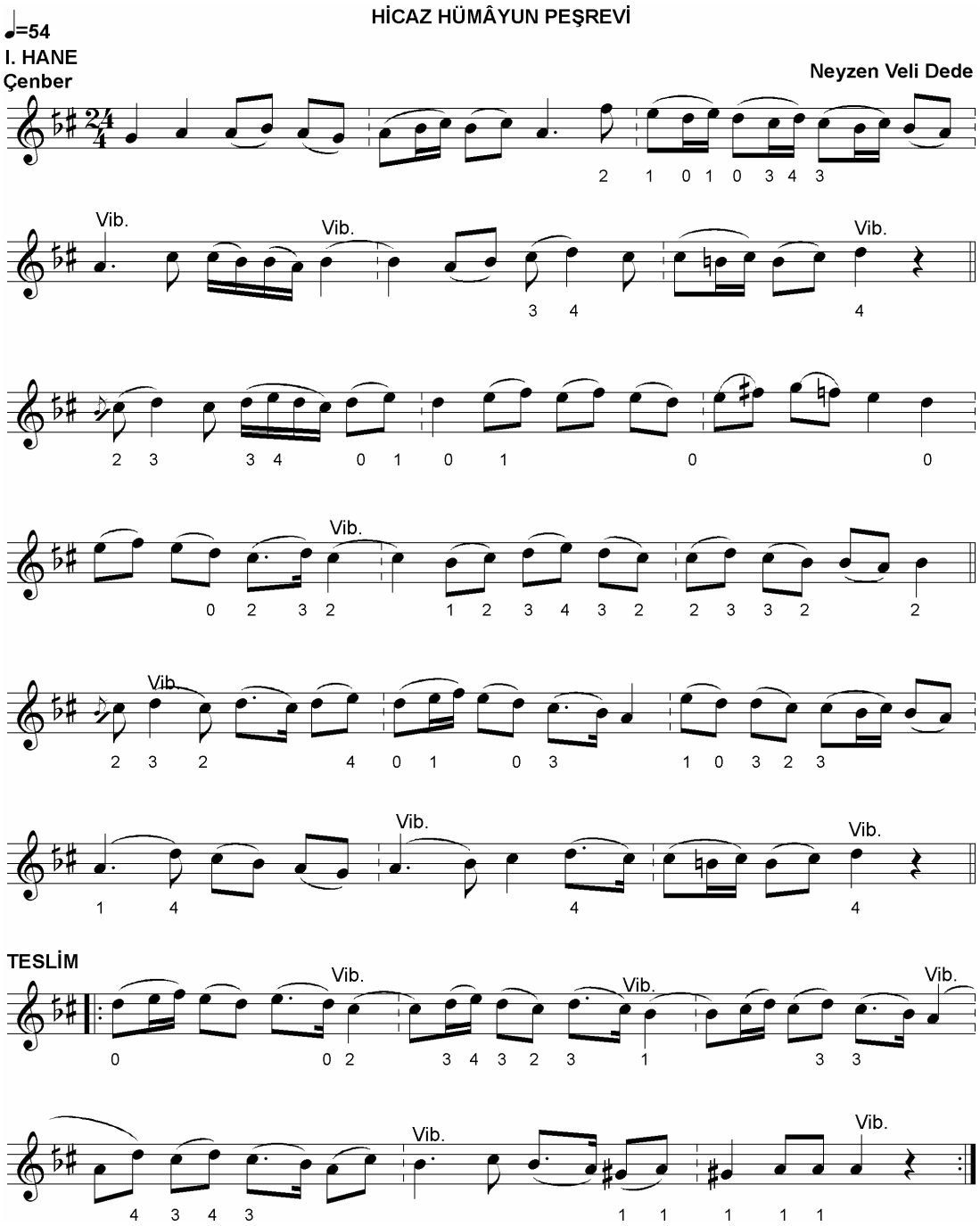


Şekil 5. 98 : Hüseyni Aşiran'da Hicaz Etüd.

Şekil 5. 97'de olduğu gibi, Şekil 5. 98'deki eserin 3. portesindeki işaret (*):
Nim Hicaz perdesinde yedenli kalış yapıldığı için Çargâh (Si diyez = Do) perdesi yeden olarak kullanılmaktadır. Nim Hicaz 2. parmak ile çalınırsa, yedeni olan Çargâh 1., Nim Hicaz 3. parmakla çalınırsa Çargâh da 2. parmak ile seslendirilir.

Değişik pozisyonlarda teller arası yapılan geçişlerin önce çok yavaş ve seslere dikkat edilerek çalışılması, hızın zamanla arttırılması yararlı olacaktır. Eğer teller arası geçişte problem yaşanıyorsa, sadece o bölge ele alınıp tekrar edilerek çalışılmalıdır.

Şekil 5. 96'daki eserin Şekil 5. 97 ve Şekil 5. 98'deki transpoze çalışmalarında öğrenci için alışılagelmemiş perdeler bulunduğundan, metronom hızları giderek düşürülmüştür. Çalışıldıkça hız, istenilen seviyeye yükseltilebilir.



Şekil 5. 99 : Yerinde Hicaz Etüd.

Şekil 5. 99'daki eserin I. Hane ve Teslim'inde istenilen performans sağlandıktan sonra, gerekli görüldüğü taktirde peşrevin diğer haneleri de çalışılabilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

SONUÇ

"Üç Telli Klâsik Kemençe Eğitimine İlişkin Bir Yöntem" isimli çalışma, öğrencinin bilgi ve becerileri bir sistem içinde kazanmasına, eğitimcinin de bu bilgi ve becerileri daha kolay aktarabilmesine olanak vermesi amacıyla hazırlanmıştır.
Tez çalışması sırasında belli sayıda kemençe öğrencisi üzerinde basitten karmaşığa hazırlanmış egzersiz ve etütler denenmiş, başarılı sonuç verenler, tez aşamaları içinde örneklenmiştir. Buna göre, öğrencinin kemençe tekniğindeki sorunları aşıldıkça, icradaki gelişiminin de sürekli kılınacağı ve giderek ustalaşacağı hedeflenmiştir.

Notaya bağlı kalmadan yapılan birbirinden farklı icralar, Türk makam müziğinin gelenekselleşmiş en önemli özelliklerindendir. Zamanımıza kadar meşk yoluyla gelen bu farklı icralar, belli üsluplarda kalıplaşarak ekol oluşturmuşlardır. Müzik sanatına üstün nitelikler kazandırılması açısından, sanatçıdan sanatçıya çeşitlenip zenginleşen icra tekniklerine ve farklı yorumlara olanak vermek amacıyla, bilimsel yöntemlerle hazırlanmış metotların yanı sıra meşk yönteminin de yaşatılması zorunluluk taşımaktadır. Her eğitim metodunda olduğu gibi bu tezde de, müzik eğitiminde öğretmen – öğrenci arasındaki karşılıklı alış verişin sürdürüldüğü kanıtlanmaya çalışılmış ve böylece öğrencinin öğretmen sorumluluğunda metot ile bilgi ve becerileri kavramasına bağlı olarak üst düzeye ulaşması esas tutulmuştur.

Başlangıç düzeyinde üç aşamaya yer verilen tezin her aşamasında belirli amaçlar ağırlık kazanmıştır. Birinci aşamanın sonucunda, sağ el tekniğinde yaya hâkimiyet ve tellerden güzel ton çıkarma becerilerinin kazanılmasına ağırlık verilmiş, sol el tekniğinde de parmaklarda ve el pozisyonlarının en temel uygulamalarında başarı sağlanmıştır. İkinci aşamanın temelini oluşturan birinci aşamada, kemençe klavyesinde tüm tellerde I. pozisyonda bulunan değiştirme işareti almamış sesler ile dizi çalışmaları yapılacak düzeye gelinmiştir.

İkinci aşamanın sonucunda, birinci aşamadaki konuların devamlılığını sağlamak amacıyla parmak pozisyonlarında teknik ilerleme sağlanmış, bilgiler pekiştirilmiş, aynı zamanda Bolahenk akortta kemençenin ses sahasındaki pest ve orta bölgelerin çalınabilecek en rahat bölgeler olması sebebiyle, Rast makamı dizi çalışmalarına yer verilmiştir. Aynı zamanda Rast makamında ikinci aşamaya göre icra edilmesi mümkün olan etüt niteliğinde örnek eserlerle üçüncü aşamaya bir ön hazırlık yapılmıştır.

Üçüncü aşamanın sonucunda ise, makamları oluşturan temel dörtlü ve beşliler, bu dörtlü ve beşliler ile ilgili makam dizilerinin kavranması, ayrıca transpoze çalışmalarının algılanabilmesi sağlanmıştır. Makamsal etütlerde, tavır özelliklerinin başlangıcı niteliğinde dalgalı çalma (vibrato), senkop yapısı ile vurgulu çalma, kaydırarak çalma (glissando) ve kesik çalma (staccato) konuları uygulanmıştır.

Tüm bu çalışmaların sonucunda öğrenilen bilgilerle becerilerde varılacak düzey, belli bir oranda repertuar icrasına yardımcı olacak niteliktedir. Gelişim sürecini kapsayacak olan daha sonraki aşamalarda ise, tavır özellikleri ağırlıkta olmak üzere, makamsal çalışmalar arttırılacaktır. Kemençenin sağ ve sol el tekniklerine yönelik ileri düzeyde etüt ve egzersizlerin yazılmasıyla başlangıç aşamasının devamlılığı sağlanmış olacaktır.

Üç telli klâsik kemençede bulunan yapısal sorunlar ve icrasının zorluklarının aşılabilmesi için kemençeye yeni formlar kazandırılmaya çalışılmış, üç telli kemençenin yanında dört telli kemençe de eğitimde yerini almıştır. Ancak bütün bu çabalara rağmen kemençenin yapısal gelişimi henüz tamamlanmamıştır. Yapısal gelişim bir yanda devam ederken, eğitim ve aktarımdaki gelişimin de sağlanması gerekmektedir. Teknik gelişme sağlandıkça kemençe metotlarında da gelişmeler olacak ve kemençeye yönelik kompozisyonlar yazılacaktır. Gelecekte oluşabilecek çoksesli yapıtlarda, birden fazla kemençenin bir arada çalınabilmesi için tekniğin geliştirilmesiyle, pozisyon ve duate (parmakların kullanımı) kavramlarının ileri düzeylere çıkarılması gerçekleşebilecektir.

Üç aşamadan meydana gelen başlangıç seviyesindeki bu çalışma, dördüncü aşama ile başlayacak olan gelişim sürecine bir temel oluşturacaktır. Başlangıç seviyesinin sonuna gelmiş bir öğrenci, öğrenilen tüm bilgileri kapsayan ve temel makamlarda bestelenmiş eserleri modern teknikte Bolâhenk akortta çalabilecek düzeye ulaşmış olacaktır.

Gelişim sürecinde bulunan dünyaya uyum sağlayabilmek amacıyla, ülkemizde de kültürel zenginliklerimizin sistematik yöntemlerle geliştirilip genellenmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması sağlanmış olacaktır. Bu sayede, Türk makam müziğinin eğitim ve öğretim sisteminin modern ve çağdaş yöntemlerle desteklenmesiyle, Türk çalgıları için oluşturulacak icra yöntemlerinin de bu hedeflere ulaşması başarılabilecektir.

ÖNERİLER

1- Tezde yer alan egzersizlerin çeşitli kombinasyonlarının çalışılması, sağ ve sol el tekniklerine yönelik becerilerin kazanılmasında yararlı olacaktır. Egzersizlerin ardından etütlerin çalışılması ise, kazanılan becerilerin pekiştirilmesini sağlayacaktır. Böylece bir eser çalmaya başlamadan önce eserde bulunan teknik problemlerin giderilmesinde başarı sağlanmış olacaktır.

2- Eğitimci kendi öğretim sistemi içinde, öğrencinin karakteristik yapısına bağlı olarak kavrayışına ve algılayışına göre de çeşitli yöntemler denemelidir. Tez içerisinde bulunan konuları ve çalışmaların tümünü uygulayabilme, farklı şekillerde sıralayabilme veya seçerek kendi yöntemine dahil etme özgürlüğüne sahiptir. Amaç, öğrenciye uyum sağlayarak öğrenmenin en iyi derecede gerçekleşeceği yöntem veya yöntemlerin belirlenmesi olmalıdır.

3- Eğitimde başarıya ulaşılabilmesi için, öğretici ile öğrenci arasında koordinasyonun ve işbirliğinin sağlanması gerekmektedir. Çalışmaların sağlıklı ve sürekli olabilmesi için, tez içerisinde yer alan “çalışma yöntemleri”ne uyulması yararlı olacaktır. Öğretici tarafından verilen ödevlerin öğrenciye yararlı olup olmadığı kontrol edilmeli, bu kontrol yapılmadan bir sonraki konuya geçilmemelidir. Ayrıca, öğrencinin de düzenli bir programlama ile ödevleri sistem içinde çalışması için öğretici tarafından bir program oluşturulmalıdır. Bunun için öğretici, tez içerisinde bir öneri olarak sunulan çalışma sürelerini öğrencisi ile beraber belirlemelidir.

4- Çalgıdan iyi ton çıkarma her bireyde farklı zamanlarda ve şekillerde gerçekleşebilmektedir. Bu sebeple, çalmaya başlamadan önce öğrenilen doğru oturuş, çalgıyı doğru tutuş, çalgı ile bedenin doğru kullanımlarının kontrol edilmesi ve çalgıdan iyi ton çıkarmada büyük etkisinin olduğu konusunun üzerinde durulması gerekmektedir.

5- Kemençe icrasında karşılaşılan güçlüklerin büyük bir kısmı, kemençenin yapısal özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Kemençenin burgularının, icracının göğsüne dayanması sık sık akort bozulmalarına neden olmaktadır. Sorunun giderilebilmesi için çalgının yapısal özelliği korunarak, göğse dayama amaçlı burguluk kısmına arkadan takılıp çıkarılabilen yastıklı bir aparatın tasarlanması gerekmektedir.

6- Kemençenin eşiğe yakın bölgelerinde tel boylarının yükselmesi ile ileri pozisyonlarda icra güçlüğü yaşanabilmektedir. Bu sorunun giderilebilmesi için de, kemençede ileri pozisyonların rahatça çalınabileceği, dört telli kemençede olduğu gibi kapağı etkilemeyen bir klavyenin oluşturulması, orijinal üç telli klâsik kemençenin yapısal görüntüsünü bozsa da, tel yüksekliğinin tırnak boyunu aşmaması açısından yararlı olacaktır.

7- Kemençe yaylarında iklime dayalı olarak yaşanan tellerdeki bollaşmalar, iyi ton çıkarmayı büyük oranda olumsuz etkileyen faktörlerdendir. Bu nedenle, yaydaki ağırlık oranının bozulmadan tellerdeki gerilmenin icracı tarafından yapılabileceği bir vidalama yöntemi geliştirilmelidir.

8- Oda müziği topluluklarının yanı sıra sayıları giderek artmakta olan büyük çaplı topluluklar, korolar ve orkestralarda kemençe tınısının rahatça duyulabilmesi için birden fazla kemençenin bir arada çalınması söz konusudur. Ancak genellikle kemençelerin bir arada icralarında, çalış farklılıklarından doğan uyumsuzluklardan ötürü sorun yaşanmaktadır. Nedeni, uygulanmakta olan eğitimlerde, sadece solo icraya yönelik çalışmalar yapılmasıdır. Gelecekte kemençelerin her toplulukta istenilen sayıda yer alabilmesi için, solo icraya yönelik tavır ve üslup çalışmaları ile birlikte, notaya bağlı kalarak birlikte icraya yer verilmelidir.

9- Sağlıklı bir birlikte icranın sağlanabilmesi için, üç telli klâsik kemençe eğitiminde gelişim düzeyine yönelik oluşturulacak metot çalışmalarında, kemençelerin birlikte çalabileceği egzersiz ve etütlere yer verilmeli, aynı zamanda bu çalışmalara öğreticinin de katılımı sağlanmalıdır. Ancak ünison icra zor olduğundan, bu tür çalışmalar için öncelikle tını açısından birbirini desteleyen seslerin bir arada duyulabileceği kolaydan zora çok sesli çalışmaların yapılması faydalı olacaktır.

KAYNAKLAR

Açın, C., 2001, Klasik Kemençe Yapım Sanatı ve Sanatçıları, Ders Notları, İ.T.Ü. S.B.E., İstanbul, 24,115

Adler, S., 1989. The Study of Orchestration, W.W. Norton and Company, New York - London, 16 – 17, 27 – 28.

Arıca, E., 2005. Kişisel görüşme.

Akan, E., 1989. Tanbur Metodu Türk Mûsıkîsi Nazarî Bilgileriyle, E.Ü. Devlet Türk Mûsıkîsi Konservatuvarı Yayınları, No: 89, İzmir.

Arnold, J., Poise in Performance: Alexander Technique for Musicians, www.alexandertech.net/poise-in-perf, Kasım 2005.

Ayangil, R., 2005. Kişisel görüşme.

Behar, C., 1987. Klâsik Türk Mûsikîsi Üzerine Denemeler, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Behar, C., 1993. Zaman, Mekân, Müzik, Klasik Türk Mûsıkîsinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım, Afa Yayınları, İstanbul, 106

Behar, C., 1998. Aşk Olmayınca Meşk Olmaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Cevher, H., 1993. Tanburi Cemil Bey - Rehber-i Mûsikî, Ege Üniversitesi Devlet Türk MûsikîsiKonservatuvarı Yayını, İzmir.

Cihanoğlu, S., 1998. Kemençe Metodu, Trabzon Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, Trabzon.

Çalışır, F., Müzik Dili Sözlüğü, Yeni Dağarcık Yayınları, Ankara.

Dalaysel, O., 1987. Keman İçin Gam Çalışmaları ve Yay Çeşitleri, Sevda – Cenap And Müzik Vakfı, Ankara.

Demirtaş, S., Prof.Dr., 1993. Öğrenciler ve Dinleyiciler İçin Klasik Batı Müziği – Küçük Sözlük, Ç.Ü. Basımevi, Adana.

Drake, J., 2001. Günlük Yaşamda Alexander Tekniği, Ege Meta Yayınları, İzmir.

Erguner, S., 2002. Ney Metod, Erguner Müzik, İstanbul.

Ertok, N., 1994. Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Günümüze Kadar Yazılmış Solfej Kitaplarının İncelenmesi, *Y.Lisans Tezi*, M.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 29, 30, 31

Eruzun, A., 1997, Tanburî Cemil Bey'in Kemençe ile Eser İcrası Üzerine Bir Çalışma (İcra – Nota Farklılığı), *Y.Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 17.

Feldenkrais, M., 2000. Bedensel Farkındalığın Yolu, Okyanus Yayıncılık, İstanbul, 41

Günay, E., Uçan, A., 1980. Çevreden Evrene Keman Eğitimi 1 (Birinci Konum / Birinci Kitap), Evrensel Müzikevi, Ankara.

Günay, E., Uçan, A., 1977. Yaylı Çalgılar – Keman – Sınıf III, Yaygın Yükseköğretim Kurumu Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü, Ankara.

Güntekin, M., 2005. Türk Müziği Ustaları – Kemençe, Kalan Yayıncılık, İstanbul, 15

Hacıev, P., 1996. Temel Müzik Teorisi, Pan Yayıncılık, İstanbul, 25

Hohmann, Hohmann Pratik Keman Metodu I – II – III, Jord D. Papajorjiu Yayını, No: 35, İstanbul.

Jones, F.P., A Technique for Musicians, www.alexandercenter.com/pa/musicjonesii, Kasım 2005.

Karadeniz, M.E., 1.... Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları, İş Bankası Kültür Yayınları, No: 239, Ankara, 21.

Karakaya, F., 2005. Türk Müziği Ustaları – Kemençe, Kalan Yayıncılık, İstanbul, 15

Károlyi, O., 1999. Müziğe Giriş, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Kutluğ, Y.F., 2000. Türk Musikisinde Makamlar – İnceleme, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 168.

Lavignac, A., 1939. Musiki Terbiyesi, Kanaat Kitabevi, İstanbul, 124 – 125, 119, 118

Lockyer, J., Kinsey, H., Official Book of Scales and Arpeggios for Violin, The Associated Board of the Royal School of Music, London.

Mazas, Mazas Keman Metodu, Jord D. Papajorjiu Yayını, No: 43, İstanbul.

Menemencioğlu, H., 1970. Kemençe Hakkında Etüd, *Musiki Mecmuası*, 260,

Özgen, İ., 2005. Kişisel görüşme.

Özgen, İ., Klasik Kemençede İcra Teknikleri, İ.T.Ü.T.M.D.K., İstanbul.

Özkan, İ.H., 1987. Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, Kanun Velveleleri, Ötüken Yayınevi, İstanbul, 78

Russell, B., 2001. Eğitim Üzerine, Say Yayınları, İstanbul.

Selby, M., 2003. From Beginning to Bowing using the Alexander, www.music.sc.edu/fs/christie/musc 581/ALEXANDER Selby.pdf, Kasım 2005.

Ševčík, O., Violin Studies, Sworth Co. Ltd., London.

Ševčík, O., Yeni Başlayanlar İçin Keman Metodu (Yarım Ton Sisteminde) I – II – III – IV, Papajorjiu – Ahmed İhsan Matbaası Ltd., İstanbul.

Sitt, H., 100 Studies For The Violin, Ernst Eulenburg Ltd., London – Mainz – New York – Zurich.

Sözer, V., 1986. Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 829, 702.

Steinschaden, B., Zehetmair, H., Ear Training and Violin Playing, Suzuki Method International, Princeton, New Jersey.

Suzuki, Suzuki Violin School – Violin Part Volume I, Warner Bros. Publications.

Şen, S. B., 1999. Piyano Tekniğinin Biyomekanik Temeli, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Tanrıkorur, C., 2005. Osmanlı Dönemi Türk Mûsıkîsi, Dergâh Yayınları, İstanbul, 201, 206.

Tanrıkorur, C., www.turkmusikisi.com/calgilar/kemence.htm., 2000., Ekim 2005.

Tatlıyay, M., 1965. Haydar Tatlıyay Hayatı ve Eserleri, Baha Matbaası, İstanbul.

Torun, M., 1996. Gelenekten Geleceğe Ud Metodu, Çağlar Yayınları, İstanbul, 78

Tura, Y., 2001. Kantemiroğlu - Mûsıkîyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı, Cilt I, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 3, 6.

Turan, A., 2003. Fizyolojik ve Fiziksel Özellikleriyle Çalgı Eğitimi, Ders notları, İ.T.Ü. S.B.E., İstanbul.

Turan, B., 1997. Bağlama Düzeninde En Eğitici Sistem – Çöğür Metodu (Kısa Sap Bağlama Düzeni), Alkan Okul Yayınevi, İzmir.

Uluç, M.Ö., 2002, Müzik Sözlüğü, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara.

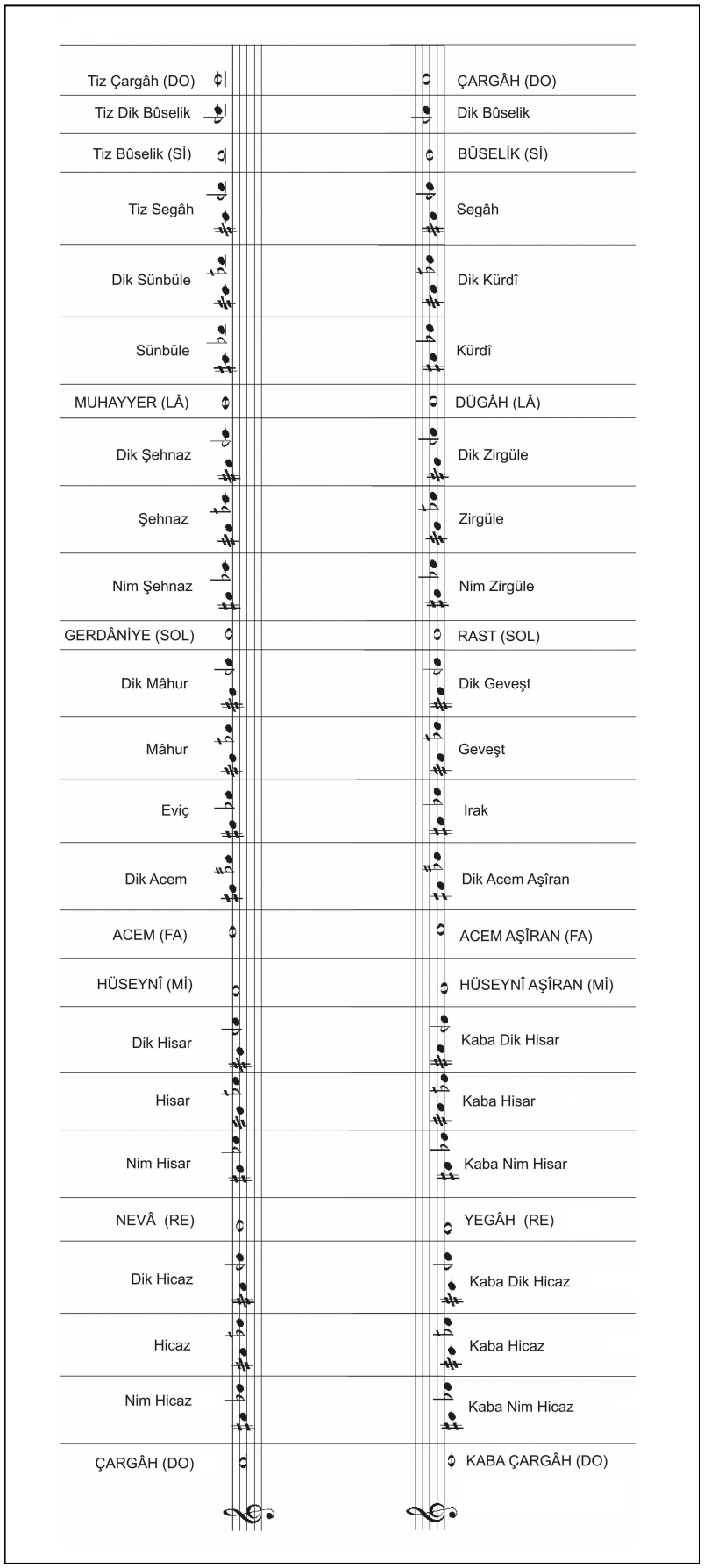
Yılmaz, Z., 1994. Türk Musikisi Dersleri, Çağlar Yayınları, İstanbul, 33, 39.

EK A : TABLOLAR

Tablo A.1: Dördüncü aşama çalışmalarında genel olarak konular

Sol El Tekniği	**Sağ El Tekniği**
Sabâ 4'lüsü	
Hüseyni Aşiran'da Sabâ 4'lüsü	
Triole	
Segâh 5'lisi	
Irak ve Eviç'te Segâh 5'lisi	
Müstear 4'lüsü ve 5'lisi	
Irak ve Eviç'te Müstear 4'lüsü ve 5'lisi	
	Kemençede Otuzikilik Değerde Yay Hareketleri
Hüzzam 5'lisi	
Irak ve Eviç'te Hüzzam 5'lisi	
Nikriz 5'lisi	
Yegâh'ta Nikriz 5'lisi	
	Kemençede Noktalı Onaltılık Değerde Yay Hareketleri
Pençgâh 5'lisi	
Yegâh'ta Pençgâh 5'lisi	
Ferahnâk 5'lisi	
Nim Hicaz'da Ferahnâk 5'lisi	
Kemençede Mordan	
Nişabur 4'lüsü ve 5'lisi	
Hüseyni Aşîran ve Hüseyni'de Nişabur 4'lüsü ve 5'lisi	
	Nüanslar
Saba, Segâh, Müstear, Hüzzam, Nikriz, Pençgâh, Ferahnâk ve Nişabur makamlarında / makam dizilerinde etütler	
Kemençede Grupetto	
Saba Etüt (Hüseyni Aşîran'da), Segâh Etüt (Irak'ta), Müstear Etüt (Irak'ta), Hüzzam Etüt (Irak'ta)	
Kemençede Çarpma: Tekli ve İkili çarpmalar	Çarpmalarda Detache ve Legato çalışmalar
Nikriz Etüt (Yegâh'ta), Pençgâh Etüt (Yegâh'ta), Ferahnâk Etüt (Yegâh'ta), Nişâbur Etüt (Hüseyni Aşîran'da)	
Kemençede Kromatik Dizi Çalışmaları	
Arpej Çalışmaları	

Tablo A.2. Arel – Ezgi – Uzdilek sistemine göre perde tablosu



Tablo A.3. Arel – Ezgi – Uzdilek sistemine göre değiştirme işaretleri

İşaretin Adı	Koma Değeri	Diyez	Bemol	Harf Olarak Tanımı
Koma (Fazla)	1			F
Eksik Bakiye	2 - 3	-	-	E
Bakiyye	4			B
Küçük Mücenneb (Mücenneb-i Sâgir)	5			S
Büyük Mücenneb (Mücenneb-i Kebîr)	8			K
Tanîni	9			T
Artık İkili	12 - 13	-	-	A

Tablo A.4. Değerler ve Es'ler Tablosu

İşaretin Adı	Nota Değeri	Sus (Es)
Birlik		
İkilik		
Dörtlük		
Sekizlik		
Onaltılık		
Otuzikilik		
Altmışdörtlük		
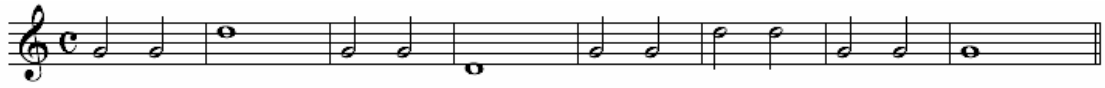
Tablo A.5. DVD'de yer alan etütlerin listesi

DVD No:	Etüt No[1]:		Sayfa No:
	Eski Etüt No:	Yeni Şekil No:	
1	34	3.45	*36*
2	42	3.54	*38*
3	47	3.60	*40*
4	49	3.69	*44*
5	53	3.72	*45*
6	58	3.78	*47*
7	62	3.83	*49*
8	65	3.87	*51*
9	67	3.90	*52*
10	78	3.104	*58*
11	3	4.4	*64*
12	10	4.18	*70*
13	24	4.34	*79*
14	29	4.38	*81*
15	34	4.44	*85*
16	41	4.54	*89*
17	46	4.63	*93*
18	47	4.65	*94*
19	57	4.77	*99*
20	69	4.89	*107*
21	19	5.42	*128*
22	21	5.49	*130*
23	26	5.59	*134*
24	30	5.70	*139*
25	33	5.76	*141*
26	37	5.81	*144*
27	40	5.84	*147*
28	45	5.89	*152*
29	48	5.92	*155*
30	*51*	*5.96*	*159*
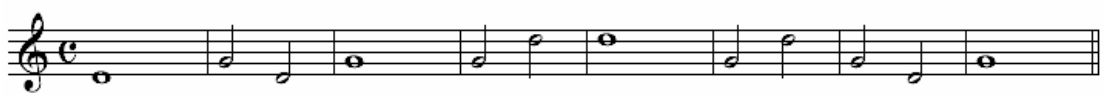
[1] Etüt No.ları Eski ve Yeni olarak iki sütunda gösterilmiştir. DVD'de yer alan Etüt No.ları tez jüri sınavından önceki Eski Etüt Numaralarıdır. Şekil No.ları ise, tez jüri sınavından sonra belirlenmişlerdir ve DVD içerisinde görünmemektedirler.

EK B : BİRİNCİ AŞAMA İLE İLGİLİ EK ÇALIŞMALAR
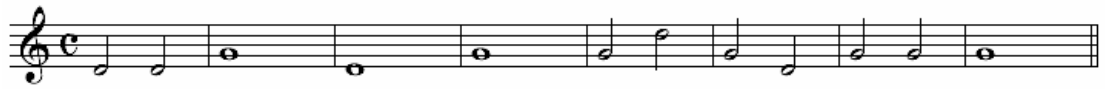
B.1. Birlik ve İkilik Değerlerde Karışık Çalışmalar:
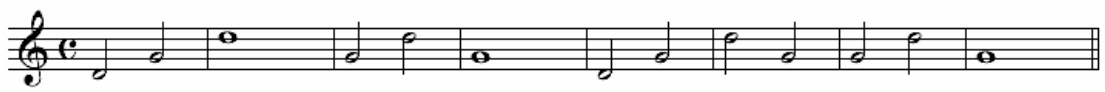


Şekil B.1. 1: Birlik ve ikilik değerlerde karışık çalışmalar (a).



Şekil B.1. 2: Birlik ve ikilik değerlerde karışık çalışmalar (b).

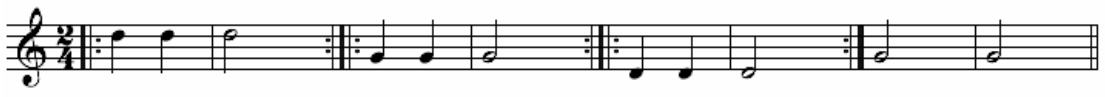


Şekil B.1. 3: Birlik ve ikilik değerlerde karışık çalışmalar (c).
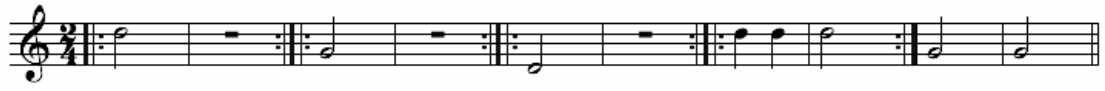


Şekil B.1. 4: Birlik ve ikilik değerlerde karışık çalışmalar (d).
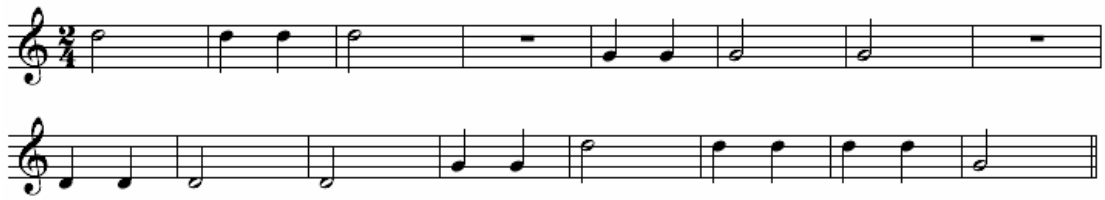
B.2. Açık Tellerde Tüm Değerlerde Karışık Çalışmalar:
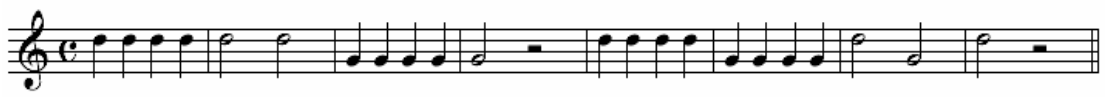


Şekil B.2. 1: Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar (a).
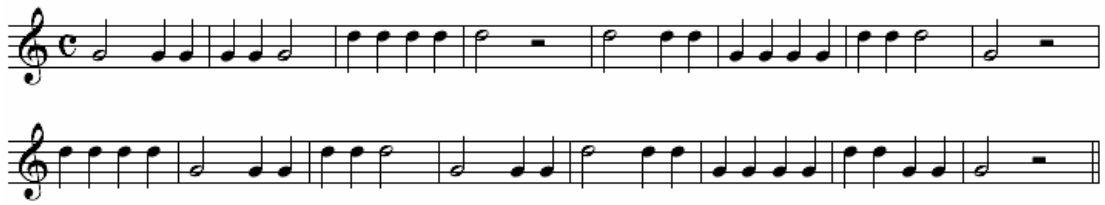


Şekil B.2. 2: Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar (b).
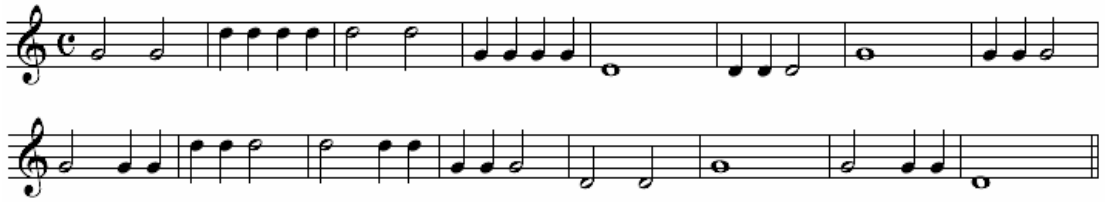


Şekil B.2. 3: Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar (c).
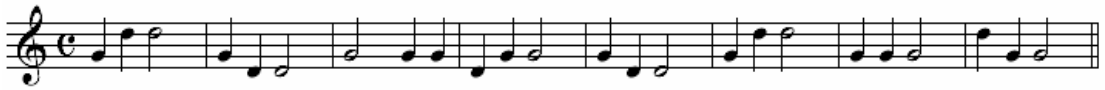


Şekil B.2. 4: Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar (d).



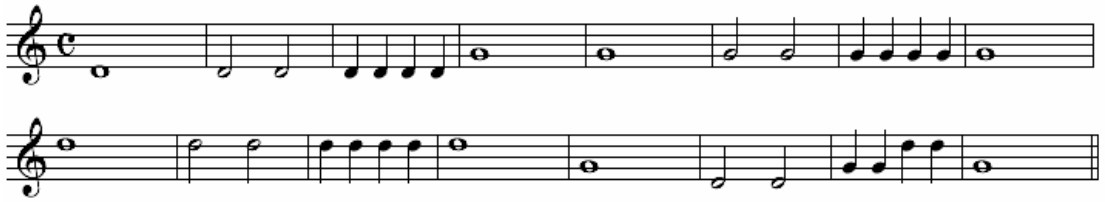
Şekil B.2. 5: Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar (e).
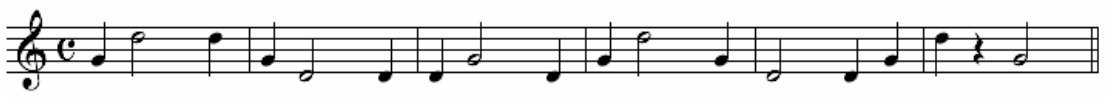


Şekil B.2. 6: Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar (f).
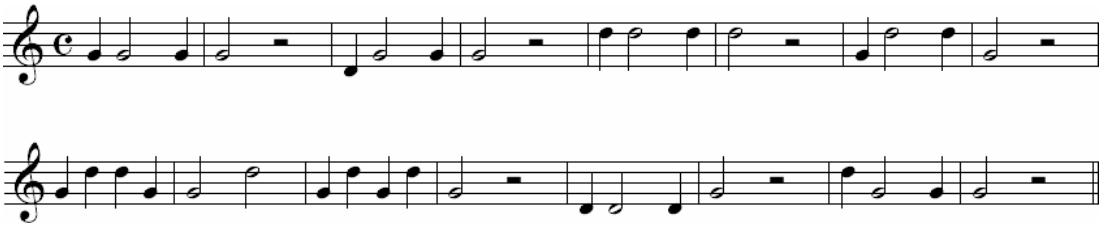


Şekil B.2. 7: Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar (g).
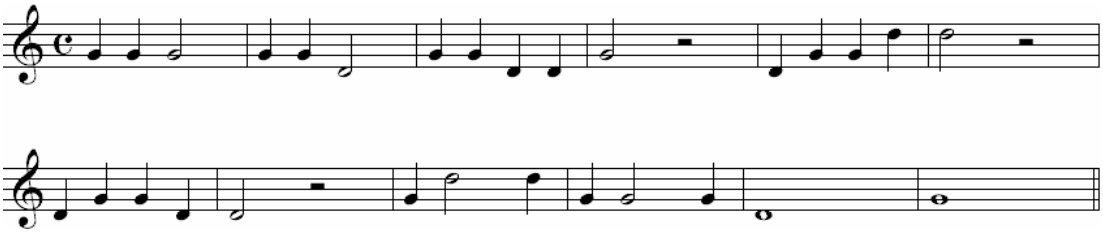


Şekil B.2. 8: Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar (h).
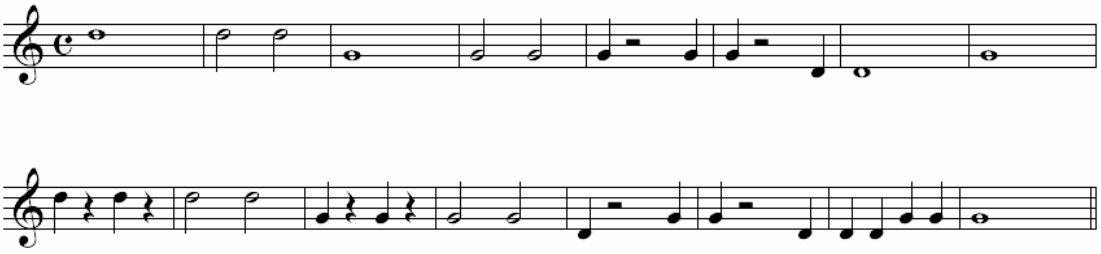


Şekil B.2. 9: Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar (i).



Şekil B.2. 10: Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar (j).
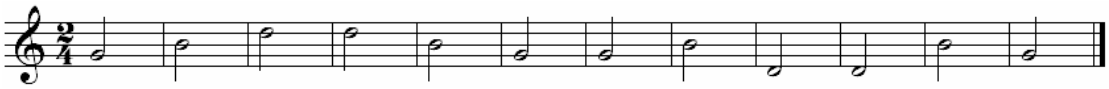


Şekil B.2. 11: Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar (k).
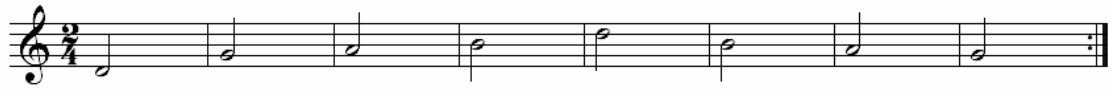


Şekil B.2. 12: Açık tellerde tüm değerlerde karışık çalışmalar (l).

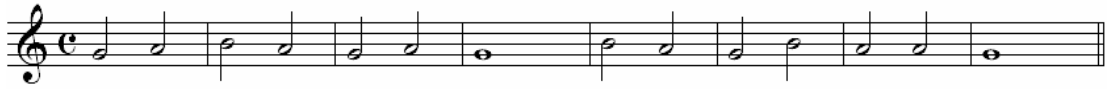
B.3. Rast Telinde Birinci Pozisyonda Buselik Perdesi İle İlgili Çalışmalar:
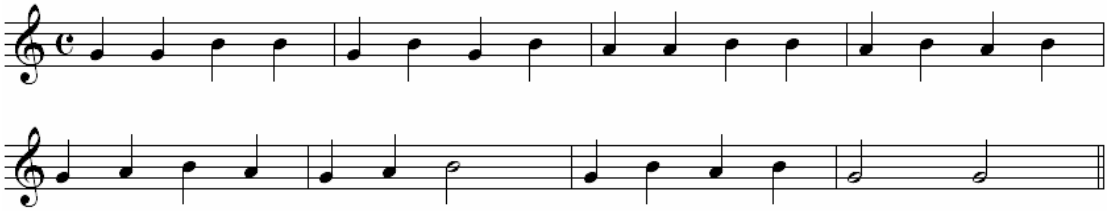


Şekil B.3. 1: Rast telinde I. Pozisyonda Buselik perdesi ile ilgili çalışmalar (a).
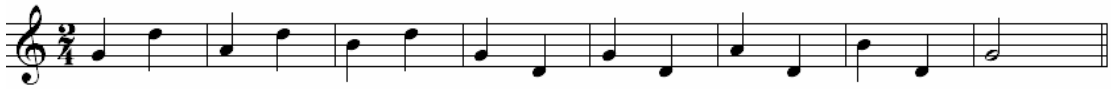


Şekil B.3. 2: Rast telinde I. Pozisyonda Buselik perdesi ile ilgili çalışmalar (b).



Şekil B.3. 3: Rast telinde I. Pozisyonda Buselik perdesi ile ilgili çalışmalar (c).
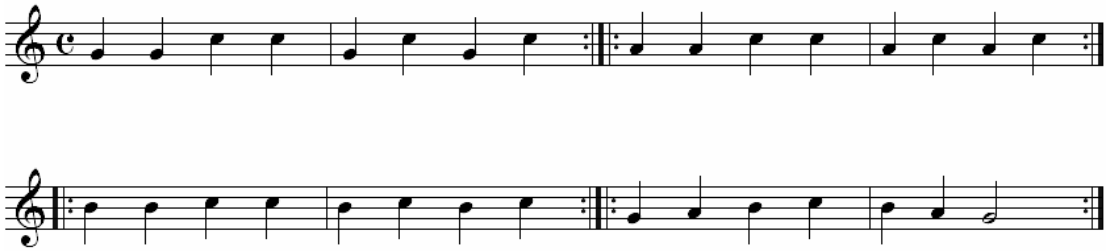


Şekil B.3. 4: Rast telinde I. Pozisyonda Buselik perdesi ile ilgili çalışmalar (d).

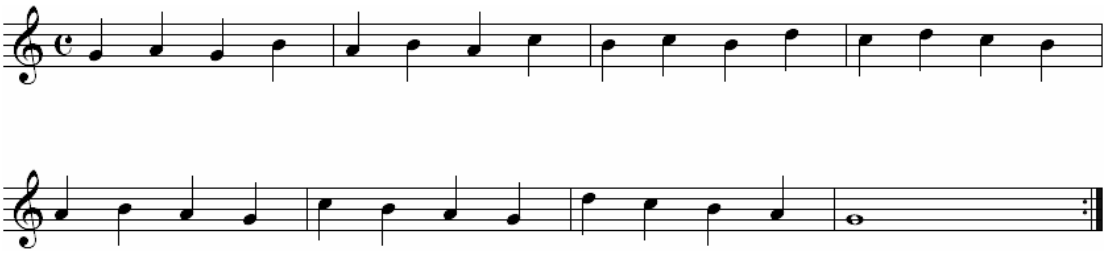


Şekil B.3. 5: Rast telinde I. Pozisyonda Buselik perdesi ile ilgili çalışmalar (e).
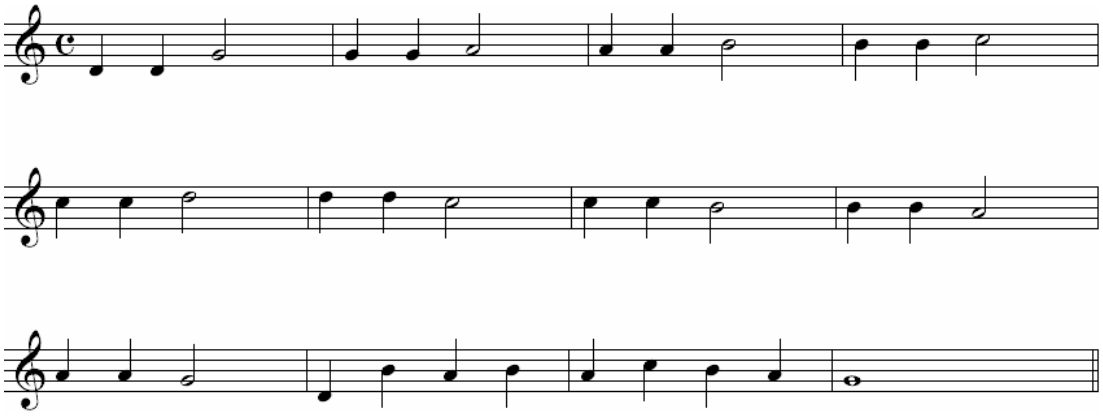
B.4. Rast Telinde Birinci Pozisyonda Çargâh Perdesi İle İlgili Çalışmalar:
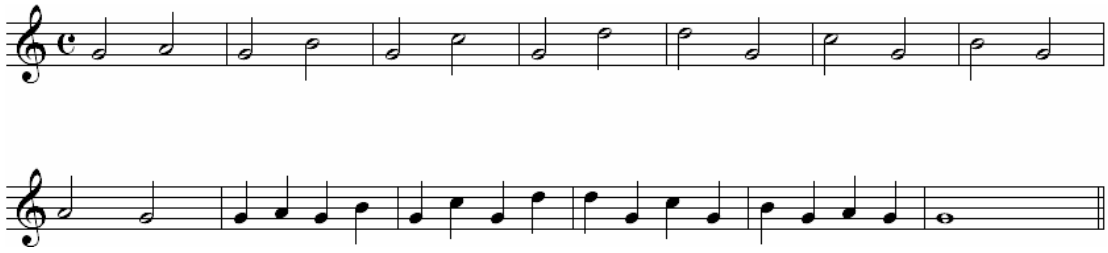


Şekil B.4. 1: Rast telinde I. Pozisyonda Çargâh perdesi ile ilgili çalışmalar (a).



Şekil B.4. 2: Rast telinde I. Pozisyonda Çargâh perdesi ile ilgili çalışmalar (b).
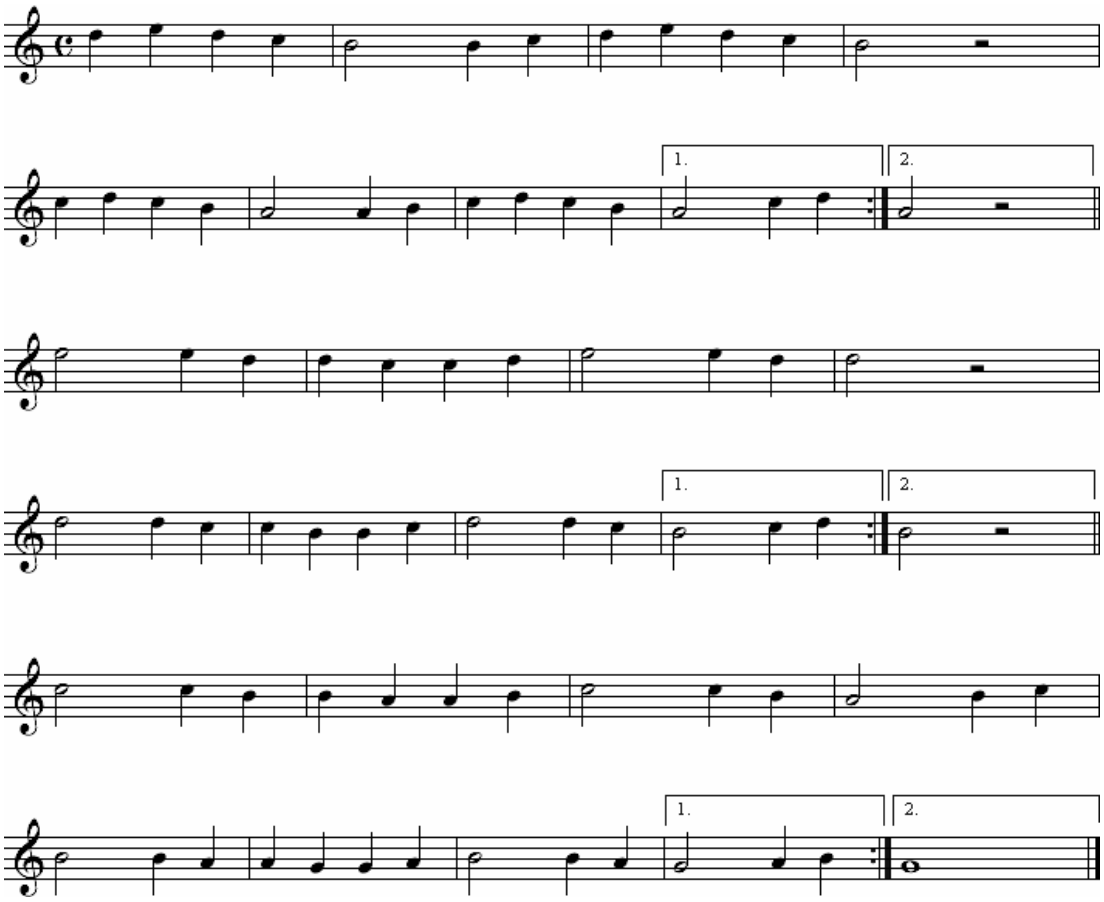


Şekil B.4. 3: Rast telinde I. Pozisyonda Çargâh perdesi ile ilgili çalışmalar (c).
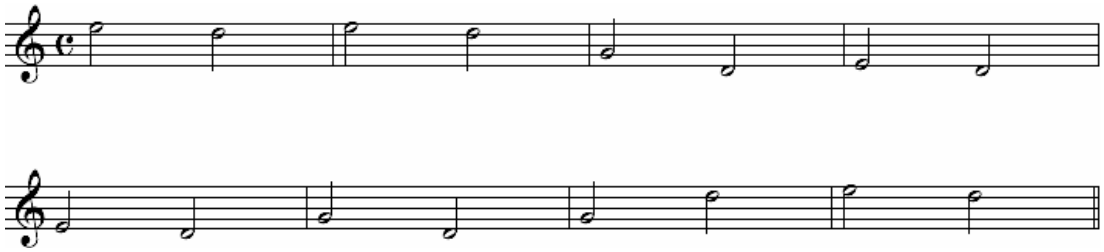


Şekil B.4. 4: Rast telinde I. Pozisyonda Çargâh perdesi ile ilgili çalışmalar (d).

B.5. Neva Telinde Birinci Pozisyonda Hüseynî Perdesi İle İlgili Çalışmalar:
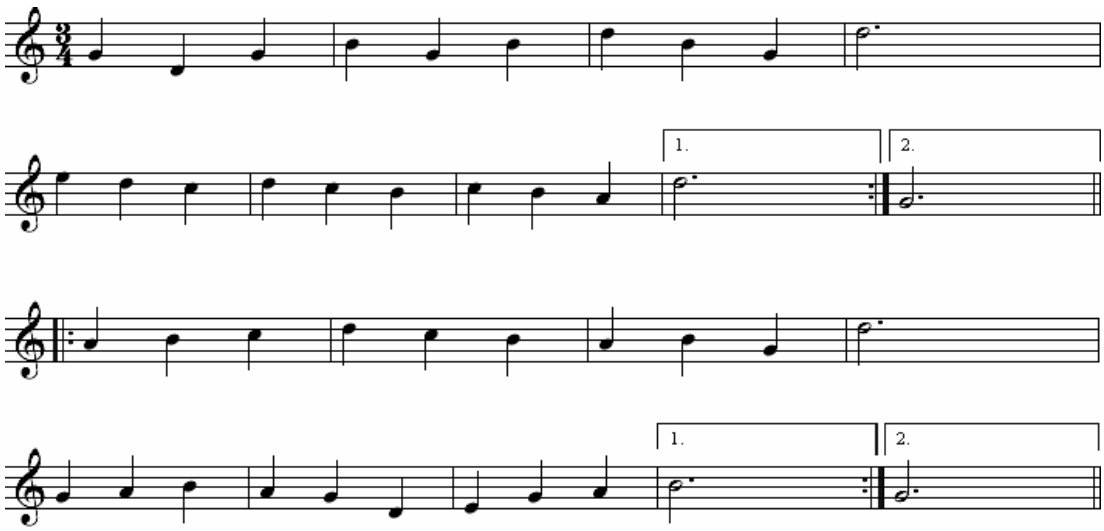


Şekil B.5. 1: Neva telinde I. Pozisyonda Hüseynî perdesi ile ilgili çalışmalar.

B.6. Yegâh Telinde Birinci Pozisyonda Hüseynî Aşîran Perdesi İle İlgili Çalışmalar:
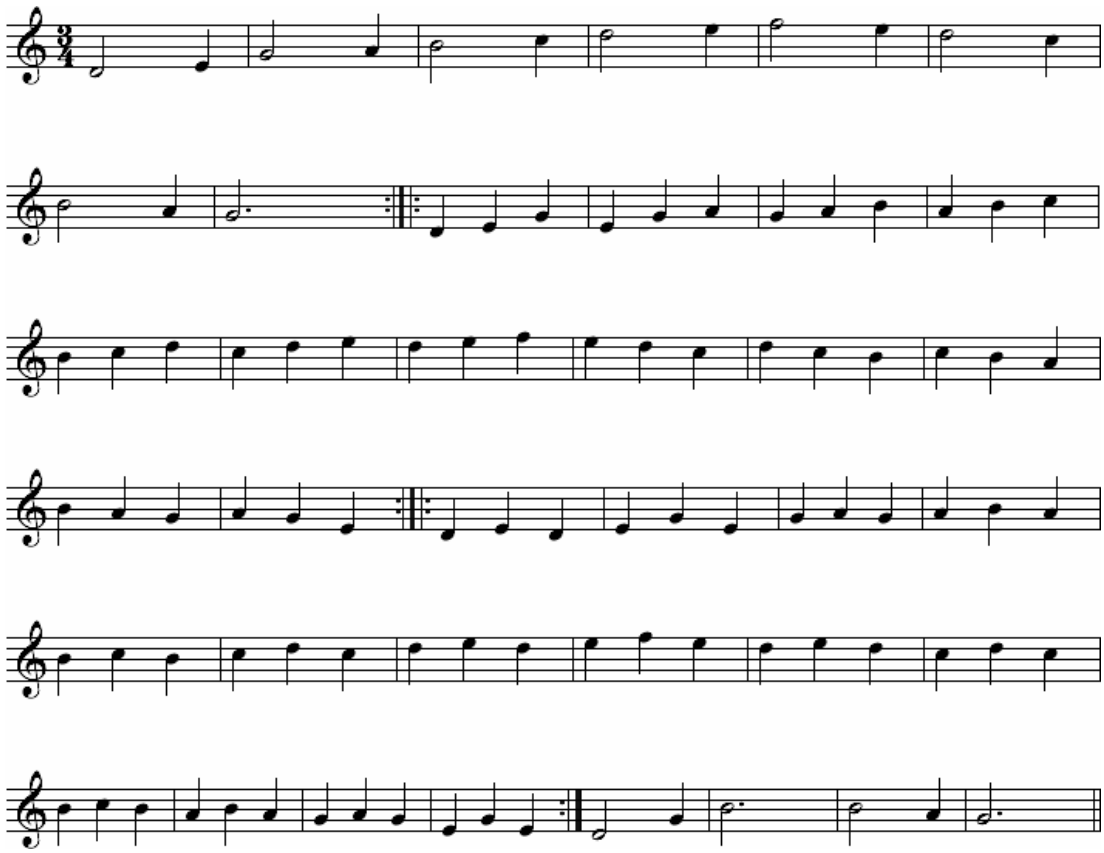


Şekil B.6. 1: Yegâh telinde I. Pozisyonda Hüseynî Aşîran perdesi ile ilgili çalışmalar (a).
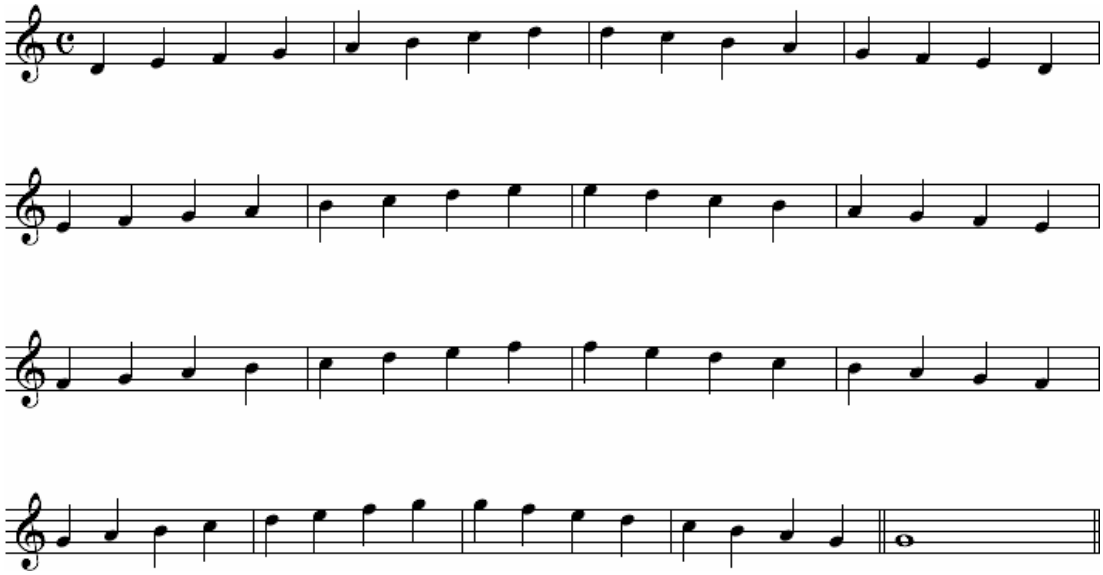


Şekil B.6. 2: Yegâh telinde I. Pozisyonda Hüseynî Aşîran perdesi ile ilgili çalışmalar (b).

B.7. Neva Telinde Birinci Pozisyonda Acem Perdesi İle İlgili Çalışmalar:
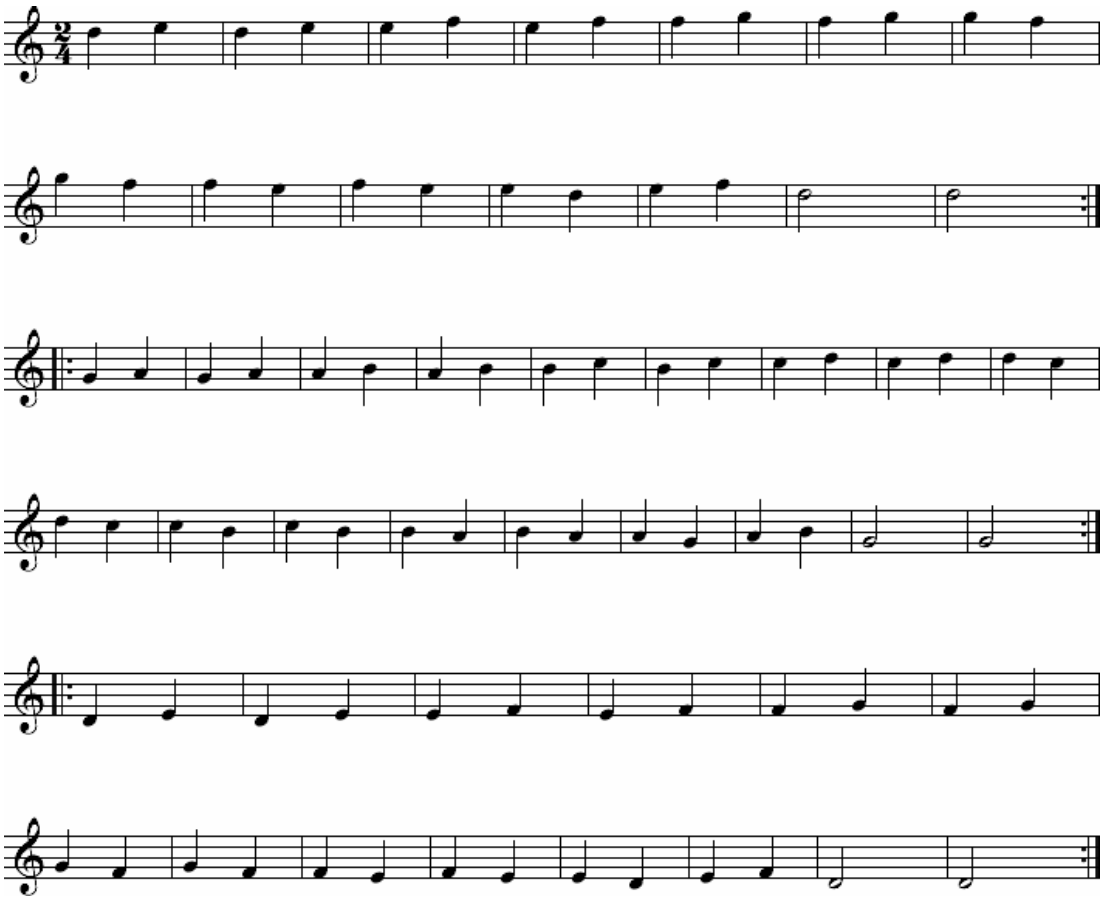


Şekil B.7. 1: Neva telinde I. Pozisyonda Acem perdesi ile ilgili çalışmalar.

B.8. Neva Telinde Birinci Pozisyonda Gerdaniye Perdesi İle İlgili Çalışmalar:
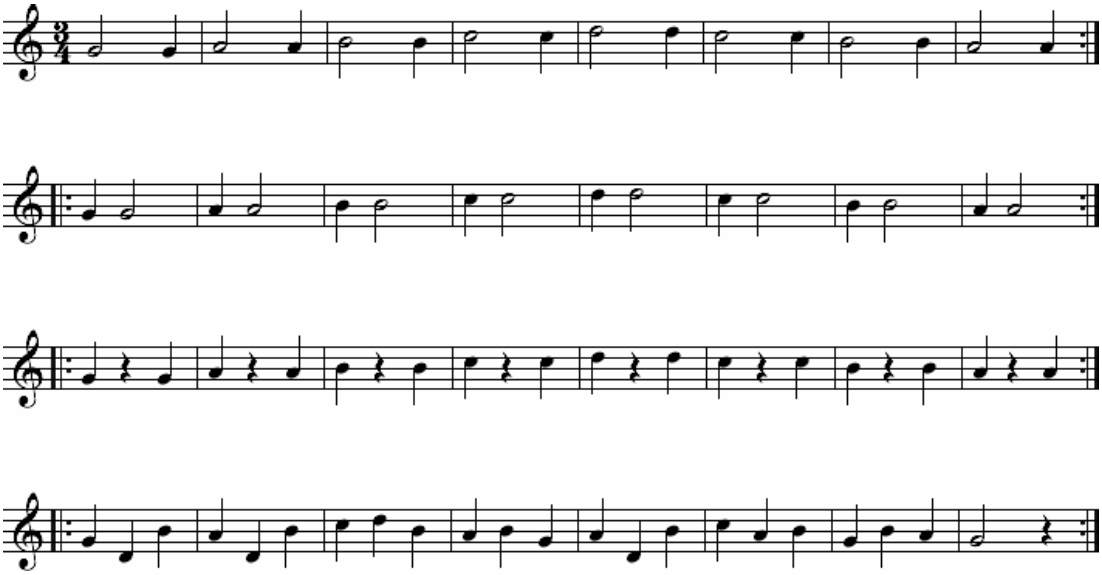


Şekil B.8. 1: Neva telinde I. Pozisyonda Gerdaniye perdesi ile ilgili çalışmalar (a).
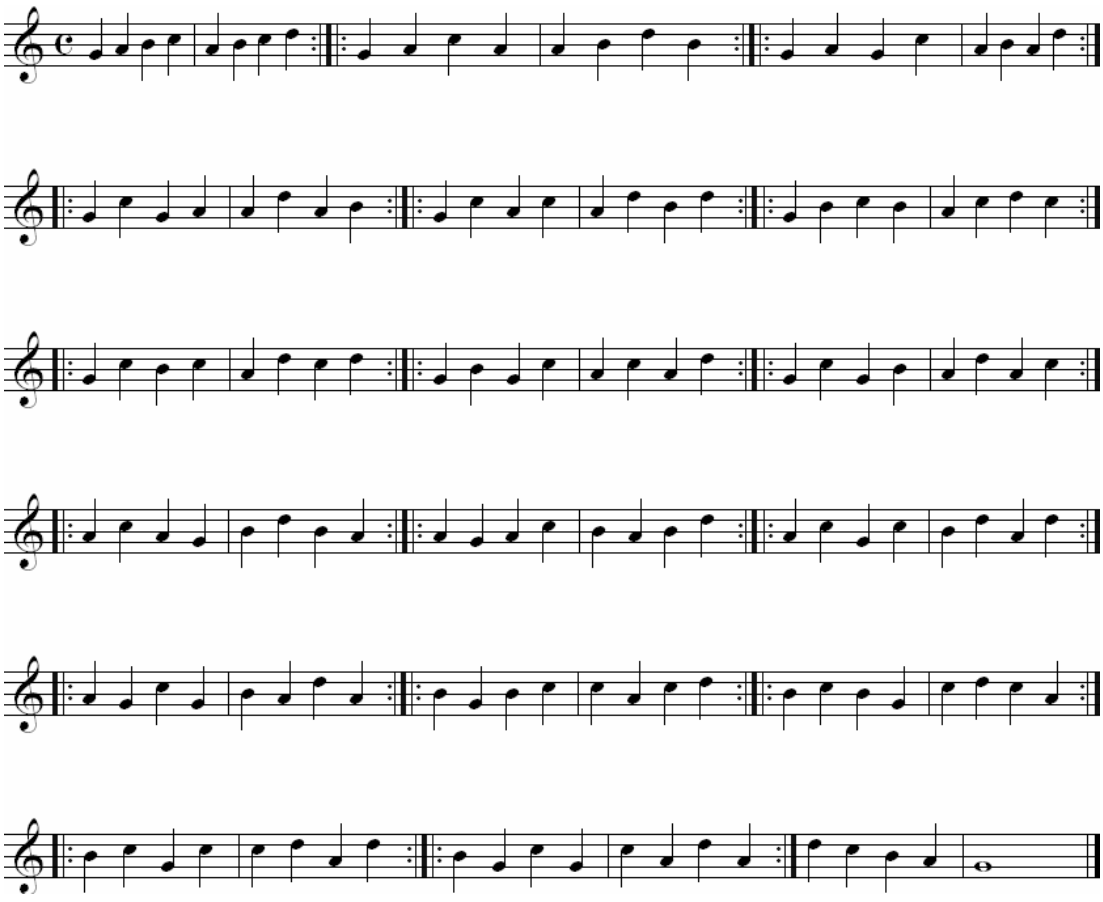


Şekil B.8. 2: Neva telinde I. Pozisyonda Gerdaniye perdesi ile ilgili çalışmalar (b).
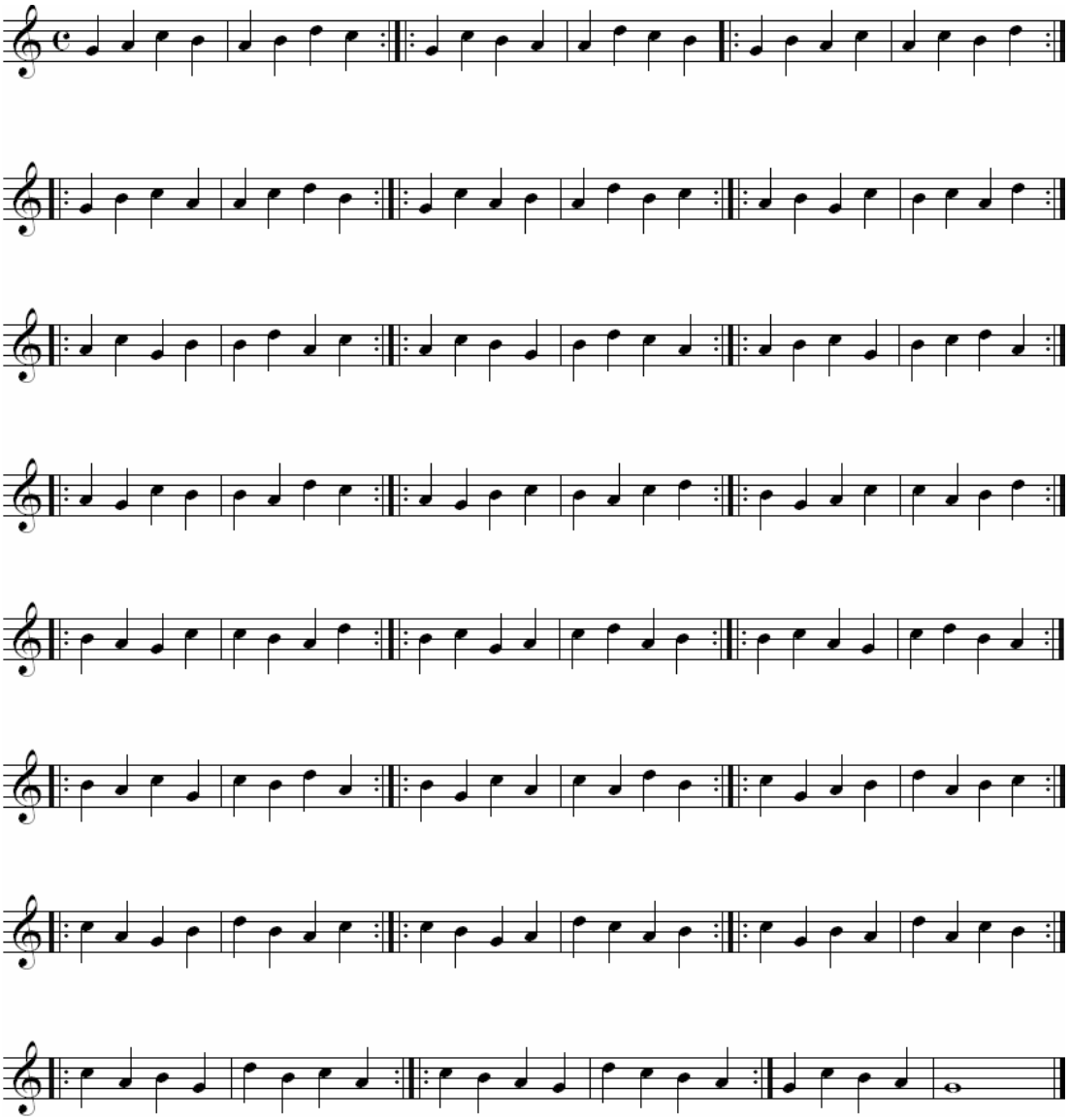
B.9. Rast Telinde Birinci Pozisyonda Neva Perdesi İle İlgili Çalışmalar:



Şekil B.9. 1: Rast telinde I. Pozisyonda Neva perdesi ile ilgili çalışmalar (a).
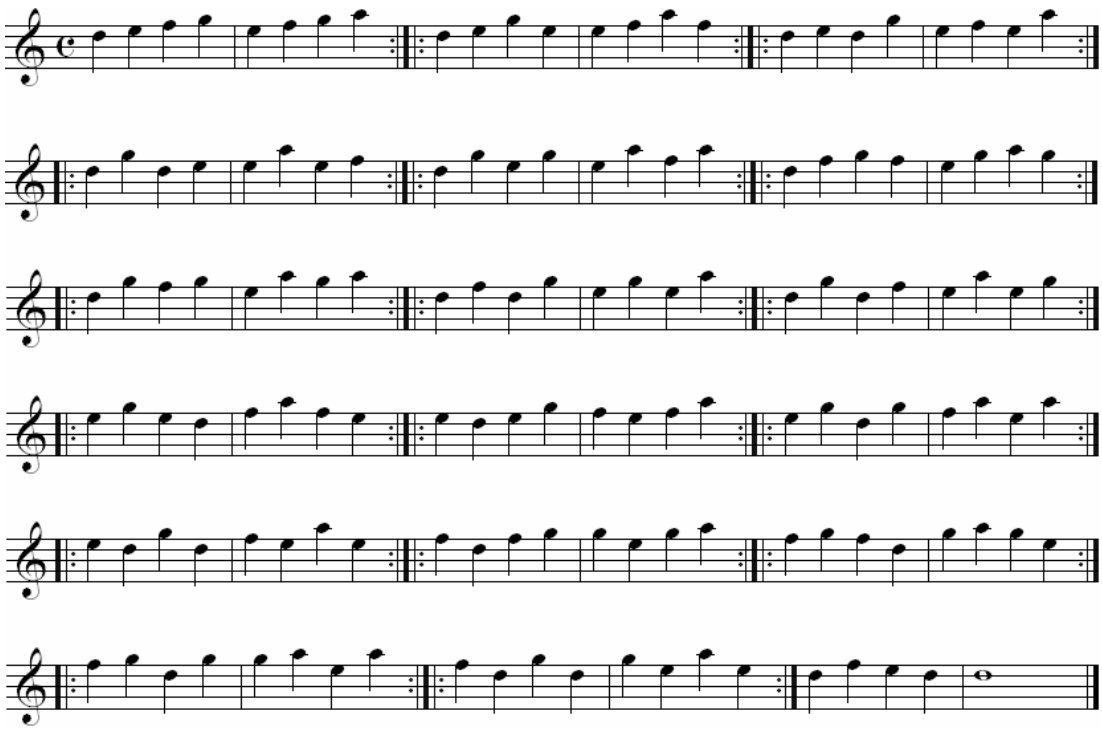


Şekil B.9. 2: Rast telinde I. Pozisyonda Neva perdesi ile ilgili çalışmalar (b).
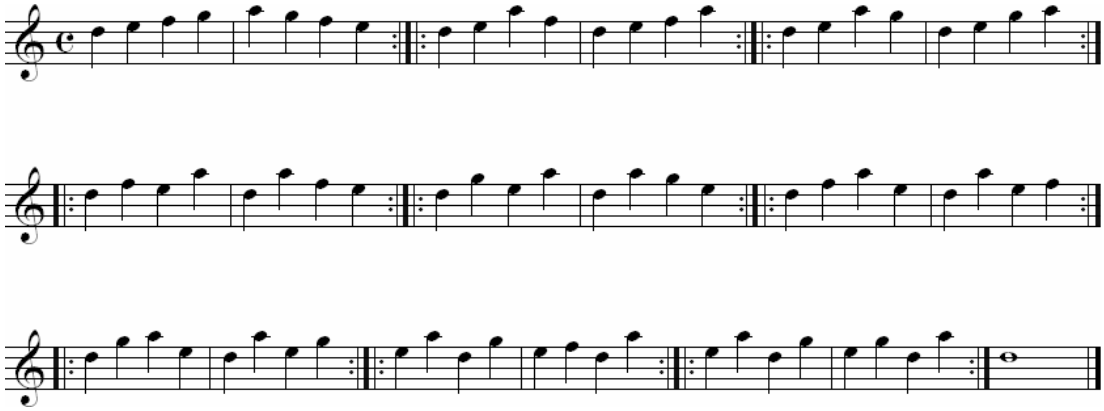


Şekil B.9. 3: Rast telinde I. Pozisyonda Neva perdesi ile ilgili çalışmalar (c).
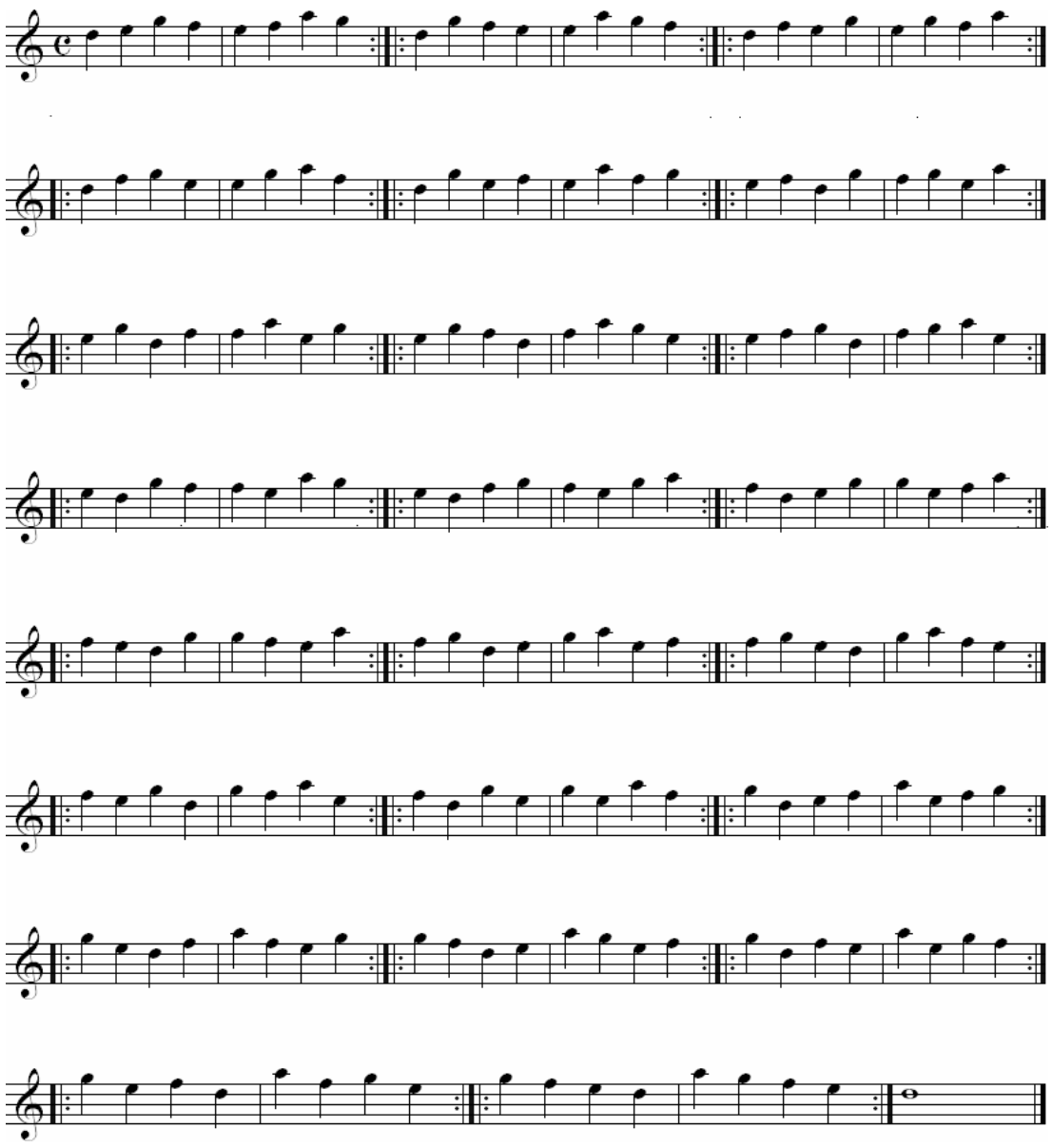
B.10. Neva Telinde Birinci Pozisyonda Muhayyer Perdesi İle İlgili Çalışmalar:



Şekil B.10. 1: Neva telinde I. Pozisyonda Muhayyer perdesi ile ilgili çalışmalar (a).
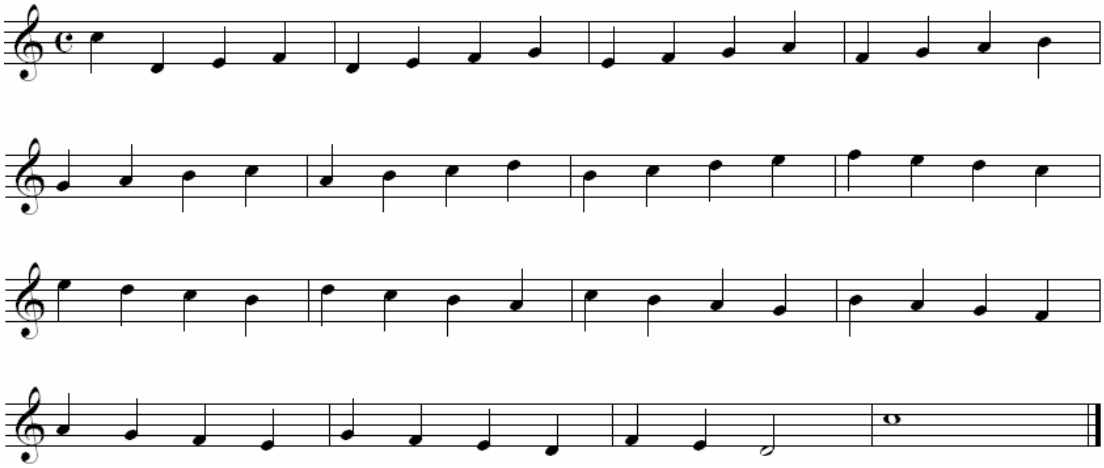


Şekil B.10. 2: Neva telinde I. Pozisyonda Muhayyer perdesi ile ilgili çalışmalar (b).
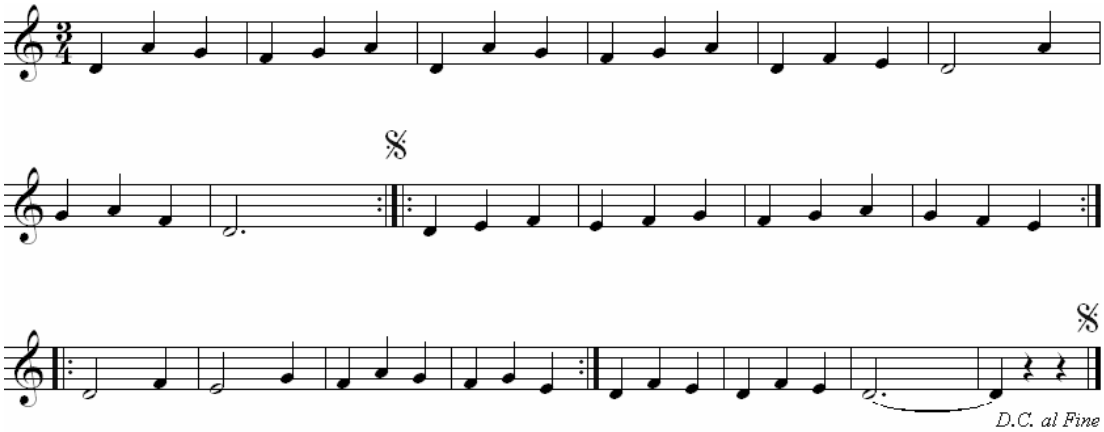


Şekil B.10. 3: Neva telinde I. Pozisyonda Muhayyer perdesi ile ilgili çalışmalar (c).

B.11. Yegâh Telinde Birinci Pozisyonda Dügâh Perdesi İle İlgili Çalışmalar:



Şekil B.11. 1: Yegâh telinde I. Pozisyonda Dügâh perdesi ile ilgili çalışmalar (a).



Şekil B.11. 2: Yegâh telinde I. Pozisyonda Dügâh perdesi ile ilgili çalışmalar (b).

EK C : KAVRAM DİZİNİ

Açık tel :Telli çalgılarda parmak teması olmadan sadece yay veya mızrap hareketi ile elde edilen sesin çıkarıldığı tel.

Akort :Çalgılarda sesleri belli bir uyuma sokmak için yapılan düzenleme.

Aksak :9 zamanlı, 6 vuruşlu Aksak usûlü, bir Sofyan, bir de Türk Aksağı usûllerinden meydana gelmiştir. 9/8'lik (Aksak) ve 9/4'lük (Ağır Aksak) mertebeleri, en fazla küçük formda bestelenen eserlerde kullanılmıştır. / 2 + 3 zamanlardan oluşan usûllerdir.

Aksan :Vurgulu çalınan kısımlardır. Nota üzerinde (>) şeklinde gösterilir.

Allegro :İta. Canlı, çabuk, sevinçli.

Alterasyon :Değiştirme işaretlerinin tümüne birden verilen addır. Diyez, bemol, çift diyez, çift bemol ve bekar birer değiştirme işaretidir.

Ana perdeler :Değiştirme işareti almamış perdelerdir.

Anarmoni :Fr.: Inharmonique. Sesdeş. Adları başka, çıkardıkları sesler aynı olan notalar. Fa diyez = Sol bemol, Re diyez = Do bemol gibi.

Anatomi :Beden yapısı

Andante :İta. Rahat, yavaş, ılımlı hızda, ağırca çalış.

Ara perdeler :Ana perdelerin arasında bulunan değiştirme işareti almış perdelerdir.

Arşe :Yay

Asma karar :Kalış. Müzik cümlelerinin sonunda bulunan, bitiş hissini pek fazla vermeyen kısa duruşlardır.

Bekar :Diyez veya bemol gibi arıza ile frekansı tizleştirilen veya pestleştirilen bir ana perdeyi eski tabii haline getirir.

Bemol :Önüne konulan sesi şekline göre çeşitli oranlarda pestleştiren bir değiştirme işaretidir.

Burguluk :Kemençenin burgularının bulunduğu kısım.

Dètache :Fr. Bağsız, geniş yayla çalma.

Devr-i Hindî :7 zamanlı, 5 vuruşlu Devr-i Hindî usûlü, bir Semâî, bir de Sofyan usûllerinden meydana gelmiştir. 7/8'lik ve 7/4'lük mertebeleri şarkılarda, ilâhilerde, saz semâîlerinin dördüncü hanelerinde, türkülerde ve köçekçelerde kullanılmıştır.

Diyez :Önüne konulan sesi şekline göre çeşitli oranlarda tizleştiren bir değiştirme işaretidir.

Dizek :Porte. Notaların üzerine yazıldığı, birbirine paralel yatay beş çizgiden oluşan zemindir.

Dizi :Sıralı ve belli bir düzen içinde birbirine uyumlu sekiz sesin ard arda sıralanmasıyla oluşan ses kümesi.

Dolap :Dolap işareti, özel çalma sırasını gösterir. Başlangıçtan birinci dolap sonuna kadar çalınır. Röpriz işareti (tekrar işareti) ile tekrar başa dönülür. İkinci tekrar çalınırken birinci dolap çalınmayıp, ikinci dolaba geçilir ve daha sonra çalınacak bir bölüm veya işaret yoksa ikinci dolabın sonunda biter.

Donanım :Makam dizilerine ait olan değiştirme işaretleri eserlerinsonuna kadar geçerli oldukları için, anahtardan sonraki donanım yerine yazılırlar.

Bu işaretler bütün eser boyunca geçerlilik taşır. Sıra olarak önce bemoller, sonra diyezler yazılır. Bemol sırası: si – mi – la – re – sol – do – fa , Diyez sırası: fa – do – sol – re – la – mi – si. "Eğer eserde geçici geçki varsa, bunlar eser içinde gerekli işaretlerle değiştirilerek gösterilir. Eğer geçki sürekli ise, sürekli geçkinin başladığı yerde eski donanım önce bekar işaretleriyle atılıp, hemen yanına yeni makamın donanımı yazılır." [12, sf:78] Makamlara ait olmayan değiştirme işaretleri de, eserlerin notaları içerisinde gösterilir.

Düyek :8 zamanlı, 5 vuruşlu Düyek usûlü, iki tane Sofyan usûlünden meydana gelmiştir. 8/8'lik (Düyek) mertebesi hemen hemen her türde kullanılmış, 8/4'lük (Ağır Düyek) mertebesi ise formlarında bestelenen eserlerde kullanılmıştır.

Ezgi :Melodi. Seslerin uzunlukları ve kısalıklarıyla beraber (tartım) ard arda estetik sıralanışlarından oluşan bağlantılı yapılardır.

Fine :İta. Son.

Glissando :Telli çalgılarda parmağın telin üzerinde kaydırılmasıdır.

Gürlük :Sesin kulakta kuvvetlilik veya hafiflik bakımından yaptığı etkidir.

Kalış :Asma Karar. Kısa duruş.

Klavye :Tuşe. Sol elle kemençe üzerinde perdelerin çalındığı, parmakların ergonomisine uygun biçimli koyu renk ağaçtan yapılmış bölümdür.

Kolon :Dik konumdaki telleri yatay yönde kesen, ''perdeleri birleştiren hayali çizgilere 'kolon' adı verilmektedir.

Koma :İnsan kulağının duyabileceği en küçük aralık. Tabii Si diyez ile tabii do arasındaki fark.

Konum :Pozisyon, durum, hal, duruş

Legato :İta. Bağlı çalma. Notaların kesintisiz birbirini izlemesi gerektiğini belirtir.

Luthiye :Çalgı yapımcısı

Makam :Türk müziğindeki dizilerin, belirli kurallara göre kullanılmasıyla oluşmuş kavram. Doğu müziklerinin temel özelliklerinden olan makamlar, ezgilerin çeşitli kültürlere göre değişkenlik göstermesine bağlı olarak birbirlerinden ayrılırlar. Türk makam müziğinde ise makamlar, tarih içinde bestekârlarca çeşitli farklı kullanımları sağlanarak, sayıları ve içerikleri bakımından zenginleştirilmişlerdir.

Metronom :Bir dakika içinde en az 40, en çok 208 vuruşa göre ayarlanabilen zemberekli bir zaman sayacıdır. Aygıtın hız derecelerini gösteren ön yüzünde bir sarkaç, sarkacın üzerinde de aşağı yukarı hareket ettirilebilen bir sürgü vardır. Largo (40'tan 69'a), Larghetto (72'den 96'ya), Adagio (100'den 120'ye), Andante (126'dan 152'ye), Allegro (160'dan 176'ya), Presto (184'ten 208'e). Zamanımızda elektrikle veya pille çalışan modern türleri yaygındır.

Nim Sofyan :2 zamanlı, 2 vuruşlu Nim Sofyan usûlü, küçük usûllerin en küçüğüdür. En fazla 2/4'lük mertebesi, oyun havaları, marşlar, türküler, şarkı ve ilâhilerin bestelenmesinde kullanılmıştır.

Nokta :Önüne geldiği notayı, esas süresinin yarısı kadar arttırır.

Nüans :Fr. Nüance. Ayırtı. Sesin şiddet farkı.

Perde :Ses, derece

Point d'orgue :Fr. Puandorg. Üzerine konulduğu notanın ezgi içindeki durumuna göre belli bir süre uzatılacağını gösteren işaret. Duraklı nota.

Pozisyon :Konum, durum, hal, duruş

Ritardando :Geciktirerek. (Rit.)

Segno :İta. Dönüş işareti. Konulduğu yerler arası tekrarlanarak fine (son)'da biter.

Semâî :3 zamanlı, 3 vuruşlu Semâî usûlü, küçük usûllerde Nim Sofyan'dan

sonra ikinci sırada yer almaktadır. En fazla 3/4'lük mertebesi, şarkı, türkü, ilâhi ve saz semâîlerinin dördüncü hanelerinde kullanılmıştır.

Senkop :Güçlü zaman vurgusunun hemen sonraki zayıf zamanın üzerine gelmesi durumu, zayıf zamanın kuvvetli ve vurguluya dönüşmesidir.

Sofyan :4 zamanlı, 3 vuruşlu Sofyan usûlü, iki Nim Sofyan usûlünden meydana gelmiştir. En fazla 4/4'lük mertebesi, özel usûl zorunluluğu olmayan hemen her formdaki eserlerin bestelenmesinde kullanılmıştır.

Sus (Es) :Fr.: Silence, İta.: Silenzio. Notada es anlamındadır. Susma. Çalmadan ya da söylemeden beklenecek yerleri göstermek amacıyla kullanılan işaret. Susma süresinin, notaların değerine göre ayrı işaretleri vardır: Birlik es, İkilik es, Sekizlik es,…vb.) Es'lemek: İcracının susma yerlerinde boş sayması. Es işaretleri için bkz: Semboller. Sus (Es) olan zamanda, yay, tel üzerinden kaldırılır veya tel üzerinden kaldırılmadan yay hareketi durdurulur. Meydana gelen sessizlik, es işaretinin süresi kadar olmalıdır.

Tempo :Müzikte sür'atin (hızın) istenilen oranda uygulandığı ritmik yapıdır.

Tını :Ses rengi. Aynı kuvvette ve aynı perdeden iki sesin birbirinden ayırt edilmesini sağlayan özellik.

Türk Aksağı :5 zamanlı, 3 vuruşlu Türk Aksağı usûlü, bir Nim Sofyan, bir de Semâî usûllerinden meydana gelmiştir. 5/8'lik ve 5/4'lük mertebeleri, şarkılar, türküler, ilâhiler, oyun havaları, saz semâîlerinin dördüncü hâneleri ve köçekçelerin bestelenmesinde kullanılmıştır.

Türk Makam Müziği :Türkler'e mahsus makamsal müzik. Türk Sanat Müziği.

Usûl :Doğu müziklerinde kullanılan vuruş veya ölçü birimlerinin sayı ve yapı açılarından kalıplaştırılmış biçimleridir. 2 – 15 zamanlı usûller arasındakilere küçük, 16 – 120 zamanlı usûller arasındakilere büyük usûller denilmektedir. Besteleme, öğrenme ve icrada Türk makam müziğinin temel yapılarından biridir. Usûlün uygulaması, meşk sırasında iki elin dizlere vurulması ile, icra sırasında ise müzik türünün özelliğine göre kullanılan ritim çalgılarına vurulması ile yapılmaktadır.

Yay Hareketleri :Sağ el tarafından yay tutularak tel üzerinde yapılan hareketlerin, çalma tekniklerinin tümüdür. Bağsız çalma (Dètache), bağlı çalma (Legato), kesik çalma (Staccato), bağlı – kesik arası çalma (Portato), kopuk çalma (Spiccato), notaları belirterek çalma (Marcato), tutarak çalma (Tenuto), çok bağlı ve devamlı çalma (Sotenuto) vb. gibi çeşitli ifade ve yorumların sesi etkilemesi, yay ile mümkün olmaktadır.

Vibrato :Seste oluşan dalgalanma, titreşim.

Vurgu :Aksan. Vurgulu çalınması istenen notalar üzerinde > işareti bulunur.

Yürük Semâî :6 zamanlı, 5 vuruşlu Yürük Semâî usûlü, üç Nim Sofyan veya iki Semâî usûllerinden meydana gelmiştir. 6/8'lik (Yürük Semâî), 6/4'lük (Sengin Semâî) ve 6/2'lik (Ağır Sengin Semâî) mertebeleri vardır. 6/8'lik ve 6/4'lük mertebeleri, klâsik takımların ve fasılların sıralanmasında yer alan Yürük Semâî formundaki eserlerin bestelenmesinde kullanılmışlardır. Aynı zamanda Mevlevî ayinlerinde, saz semâilerin ve peşrevlerin dördüncü hanelerinde de kullanılan Yürük Semâî usûlünün 6/4'lük ve 6/2'lik mertebeleri, takım ve fasıllarda Yürük Semâî eserlerden önce yer alan Ağır Semâîlerin bestelenmesinde de kullanılmışlardır.

ÖZGEÇMİŞ

Aslıhan Eruzun Özel, 1973 yılında Üsküdar – İstanbul'da doğdu. 1984 – 1990 arasında İ.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarı'nın Çalgı Eğitim Bölümü'ndeki orta öğrenimi sırasında, üç telli klâsik kemençe derslerini İhsan Özgen'den aldı. Aynı konservatuarın Kompozisyon Bölümü'nde 1990 – 1994 arasında yaptığı lisans eğitimini, Demirhan Altuğ'un danışmanlığında hazırladığı "Kompozisyon Denemeleri" konulu bitirme ödevi ile tamamladı. 1995 – 1997 arasında İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yaptığı yüksek lisans eğitimini, Prof. Mutlu Torun'un danışmanlığında yazdığı "Tanburî Cemil Bey'in Kemençe ile Eser İcrası Üzerine Bir Çalışma (İcra – Nota Farklılığı)" konulu teziyle tamamladı. Aynı yıllarda İ.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarının çeşitli bölümlerinde öğretim görevlisi olarak üç telli klasik kemençe derslerini verdi. 1999 – 2000 Eğitim - öğretim döneminde Avrupa Koleji'nde müzik öğretmenliği yaptı. Mezuniyetinden bu yana çeşitli müzik grupları, topluluklar ve orkestralarla yurtiçi ve yurtdışı pek çok konser, festival, TV ve radyo programlarına kemençe sanatçısı olarak katılan Özel; 2000 yılından itibaren Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır. 2000 yılında İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde başladığı Sanatta Yeterlik eğitimini, Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu'nun danışmanlığında "Üç Telli Klasik Kemençe Eğitimine İlişkin Bir Yöntem" başlıklı tezi ile tamamlama aşamasına gelmiştir.