

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI



**“GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE KEMANE
İCRACILIĞINDA GELİŞİM VE DEĞİŞİM
SÜRECİ”**

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN HAZIRLAYAN
Doç. Dr. Uğur GÖKTAŞ Erkan YOLDAŞ

MALATYA- 2026

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI

**“GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE KEMANE İCRACILIĞINDA GELİŞİM VE
DEĞİŞİM SÜRECİ”**

DOKTORA TEZİ

HAZIRLAYAN

Erkan YOLDAŞ

DANIŞMAN

Doç. Dr. Uğur GÖKTAŞ

MALATYA-2026

ÖNSÖZ

Doktora eğitimim süresince, bilgi birikimi, akademik rehberliği ve her daim hissettirdiği desteğiyle bu çalışmanın oluşumunda önemli katkılar sunan değerli danışmanım Doç. Dr. Uğur Göktaş'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Kendisinin yol göstericiliği, bu sürecin her aşamasında yön belirleyici olmuştur.

Akademik gelişimime değerli katkılar sağlayan saygıdeğer hocalarım Prof. Dr. Ünal İmİK, Doç. Dr. Sinan HAŞHAŞ ve Doç. Dr. Derya Karaburun Doğan'a da görüş ve destekleri için teşekkür ederim.

Bu süreçte her zaman yanımda olan aileme, sabırları ve anlayışları için müteşekkirim. Ayrıca, desteği ve varlığıyla bu yolculuğu kolaylaştıran değerli eşim Ebru Yoldaş'a da içtenlikle teşekkür ederim.

Erkan YOLDAŞ

ÖZET

Bu doktora tezi, kemane icracılığının geçmişten günümüze uzanan gelişim ve değişim sürecini, geleneksel icra anlayışı ile sentez/yenilikçi yaklaşımlar ekseninde incelemektedir. Çalışmada kemanenin Anadolu müzik kültürü içerisindeki tarihsel konumlanması, bölgesel icra pratikleri, aktarım biçimleri ve icracı profilleri çok boyutlu bir çerçevede ele alınmaktadır. Araştırmanın temel amacı; geleneksel kemane icracılığına kaynaklık eden unsurların ortaya konulması, bu geleneğe referans teşkil eden icracıların icra tavırlarının teknik ve stilistik özellikler bağlamında çözümlenmesi, sosyokültürel dönüşümlerin kemane icrası üzerindeki etkilerinin tartışılması ve sentez/yenilikçi icra anlayışına yön veren icracıların icra karakteristiklerinin karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesidir.

Araştırma, nitel araştırma yaklaşımı kapsamında betimsel tarama modeli esas alınarak yürütülmüştür. Veri toplama sürecinde yazılı kaynaklar ile sesli/görsel materyaller doküman incelemesi yöntemiyle değerlendirilmiştir. Araştırmanın örneklemini, tarihsel süreç içerisinde yerel ve ulusal düzeyde görünürlük kazanmış ve icralarına ait kayıtlarına erişilebilen 14 kemane icracısı oluşturmaktadır. İçerik analizi aşamasında seçilen icra örnekleri, geleneksel ve sentez/yenilikçi icra yaklaşımlarını görünür kılacak ölçütler doğrultusunda incelenmiş; bazı örneklerde saz bölümleri, bazı örneklerde ise eserin tamamı icracıya özgü teknik ve tavır özelliklerini yansıtabilecek biçimde notaya aktarılmıştır. İcralarda kullanılan akort sistemleri belirlenmiş ve elde edilen notasyonlar Finale 2014 nota yazım programı aracılığıyla dijital ortama aktarılmıştır.

Araştırma bulguları, kemane icrasının tavır, teknik ve repertuvar bileşenleri bakımından tarihsel süreklilik gösteren yönleri bulunduğunu; buna karşın kentleşme, kitle iletişim araçları, teknolojik gelişmeler, kurumsallaşma süreçleri (TRT ve konservatuvarlar) ve türler arası etkileşim gibi etkenlerle yeniden biçimlenen dinamik bir performans alanına işaret ettiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda çalışma, kemane icrasındaki dönüşüm sürecini; geleneğin yeniden üretim biçimleri, bireysel yaratıcılık ve çağdaş icra bağlamlarının belirleyiciliği çerçevesinde birlikte ele alarak, kemane icracılığına ilişkin tavır ve üslup temelli sınıflandırma tartışmalarına analitik bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Kemane, Tavır, Üslup, Sentez / Yenilikçi İcra, Geleneksel İcra, Türk Halk Müziği.

ABSTRACT

This doctoral dissertation examines the process of development and transformation in kemane performance from past to present, within the framework of traditional performance practice and synthesis/innovative approaches. The study addresses the historical positioning of the kemane within Anatolian musical culture, regional performance practices, modes of transmission, and performer profiles through a multidimensional perspective. The primary aim of the research is to identify the elements that serve as sources for traditional kemane performance; to analyze the technical and stylistic characteristics of the performance manners of performers who constitute references for this tradition; to discuss the effects of socio-cultural transformations on kemane performance; and to comparatively evaluate the performance characteristics of performers who have shaped synthesis/innovative performance approaches.

The research was conducted within a qualitative research framework, adopting the descriptive survey model. During the data collection process, written sources as well as audio-visual materials were examined using the document analysis method. The sample of the study consists of fourteen kemane performers who have gained visibility at local and national levels throughout the historical process and whose performance recordings are accessible. In the content analysis phase, selected performance examples were examined based on criteria designed to make traditional and synthesis/innovative performance approaches visible. In some cases, instrumental sections and in others the entire piece were transcribed into notation in a manner that reflects performer-specific technical and performance manner characteristics. The tuning systems employed in the performances were identified, and the resulting notations were transferred into a digital environment using the Finale 2014 music notation software.

The research findings indicate that kemane performance exhibits aspects of historical continuity in terms of performance manner, technique, and repertoire; however, they also point to a dynamic performance field reshaped by factors such as urbanization, mass media, technological developments, institutionalization processes (TRT and conservatories), and inter-genre interaction. Within this context, the study aims to provide an analytical contribution to discussions on manner- and style-based classifications of kemane performance by addressing the transformation process through the combined consideration of modes of reproducing tradition, individual creativity, and the determining role of contemporary performance contexts.

Keywords: Kemane, Manner, Style, Synthesis / Innovative Performance, Traditional Performance, Turkish Folk Music.

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI.....	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar DİZİNİ	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ	xi
RESİMLER DİZİNİ	xiii
KISALTMALAR	xv
TANIMLAR	xvi
BÖLÜM I.....	1
GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	3
1.2. Problem Cümlesi	3
1.3. Alt Problemler	4
1.4. Araştırmanın Amacı	4
1.5. Araştırmanın Önemi.....	5
1.6. Literatür Taraması (İlgili Yayınlar).....	5
BÖLÜM II	8
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE ALANA ÖZGÜ BİLGİLER	8
2.1. Kemanenin Kökeni Üzerine Etimolojik ve Tarihsel Bir İnceleme	8
2.1.2. Kemanenin Organolojisi	14
2.1.3. Kemanede Akort Sistemleri.....	17
2.1.3.1. Yaygın Akort Sistemleri	18
2.1.4. Kabak Kemane Adlandırmasına Dair Terminolojik Sorunlar	23
BÖLÜM III.....	26
3.YÖNTEM	26
3.1.Araştırmanın Modeli	26
3.2. Evren Ve Örneklem	26
3.3. Sınırlılıklar	27
3.4. Sayıtlılar	27

3.5. Verilerin Toplanması	28
3.6. Verilerin Analizi	29
BÖLÜM IV	31
4. BULGULAR VE YORUM.....	31
4.1. Araştırmanın Birinci Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	31
4.2. Araştırmanın ikinci Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorumlar	39
4.3. Araştırmanın Üçüncü Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorumlar	84
4.4. Araştırmanın Dördüncü Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorumlar	99
BÖLÜM V	150
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	150
5.1. Sonuçlar	150
5.1.1. Araştırmanın Birinci Alt Problemine İlişkin Sonuçlar.....	150
5.1.2. Araştırmanın İkinci Alt Problemine İlişkin Sonuçlar	152
5.1.3. Araştırmanın Üçüncü Alt Problemine İlişkin Sonuçlar	153
5.1.4. Araştırmanın Dördüncü Alt Problemine İlişkin Sonuçlar.....	156
5.2. Öneriler	158
KAYNAKÇA.....	160
EKLER	169

TABLÖLER DİZİNİ

Tablo 1. Temel Düzen	19
Tablo 2. Rast Düzeni.....	19
Tablo 3. 3.Tel kararlı Düzen	19
Tablo 4. Keman Düzeni	20
Tablo 5. Kamança Düzen	20
Tablo 6. Eviç Düzen	21
Tablo 7. Bozlak/Abdal Düzen	21
Tablo 8. Beş Telli Düzen.....	22
Tablo 9. Ankete katılan kemane icracılarının mesleki durumlarına göre dağılımı	39
Tablo 10. Ankete katılan kemane icracılarının eğitim durumlarına göre dağılımı	40
Tablo 11. Ankete katılan kemane icracılarının çalıştığı kurum/kuruluşlara göre dağılımı	40
Tablo 12. Geleneksel kemane icracılığına kaynaklık eden öne çıkan icracılar.....	41
Tablo 13. Tablo 12’ de listesi verilen icracılara yönelik alan uzmanlarının değerlendirmesi.....	42
Tablo 14. Emin Aldemir’den alınan icra örneğine dair bilgiler.....	47
Tablo 15. Salih Urhan’ dan alınan icra örneğine dair bilgiler.	53
Tablo 16. Hüsnü Aydoğu’dan alınan icra örneğine dair bilgiler.	59
Tablo 17. Fatih Gürgün’ den alınan icra örneğine dair bilgiler.....	64
Tablo 18. İhsan Mendes’ten alınan icra örneğine dair bilgiler.	68
Tablo 19. Bayram Salman’dan alınan icra örneğine dair bilgiler.	72
Tablo 20. Arslan Akyol’dan alınan icra örneğine dair bilgiler.	79
Tablo 21. Ersin Baykal’dan alınan icra örneğine dair bilgiler.....	84
Tablo 22. Sentez/yenilikçi kemane icracılığına kaynaklık eden- öne çıkan- icracılar	100
Tablo 23. Tablo 22’ de listesi verilen icracılara yönelik alan uzmanlarının değerlendirmesi.....	101
Tablo 24. İhsan Mendes, Hüseyin Yalçın, Uğur Önür, Cafer Nazlıbaş’tan alınan icra örneğine dair bilgiler.	108
Tablo 25. Burhan Elmas’tan alınan icra örneğine dair bilgiler.	112
Tablo 26. Ozan Bircan’dan alınan icra örneğine dair bilgiler.	118

Tablo 27. Özgür Çelik’ ten alınan icra örneğine dair bilgiler.	128
Tablo 28. Hüseyin Yalçın’dan alınan icra örneğine dair bilgiler.	134
Tablo 29. Uğur Öñür’den alınan icra örneğine dair bilgiler.	142
Tablo 30. Cafer Nazlıbaş’tan alınan icra örneğine dair bilgiler.....	149



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Temel Akort Seslerinin Porte Üzerindeki Gösterimi	19
Şekil 2. Rast Düzeni Akort Seslerinin Porte Üzerindeki Gösterimi.....	19
Şekil 3. 3. Tel Kararlı Düzeni Akort Seslerinin Porte Üzerindeki Gösterimi	20
Şekil 4. Keman Düzeni Akort Seslerinin Porte Üzerindeki Gösterimi	20
Şekil 5. Kamança Düzen Akort Seslerinin Porte Üzerindeki Gösterimi	20
Şekil 6. Eviç Düzen Akort Seslerinin Porte Üzerindeki Gösterimi	21
Şekil 7. Bozlak/Abdal Düzen Akort Seslerinin Porte Üzerindeki Gösterimi	21
Şekil 8. Beş Telli Düzen Akort Seslerinin Porte Üzerindeki Gösterimi	22
Şekil 9. “Flight Of The Bumblebee” Adlı Eserinin Parmak Pozisyonları Açısından Kabak Kemaneye Uyarlanması (Yoldaş,2021, s. 362).....	22
Şekil 10. Araştırmanın Yöntem Şeması	26
Şekil 11. Tamzara icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.	45
Şekil 12. Kars Oyun Havası icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.....	46
Şekil 13. Gurbet Havası-Haymanalı icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.....	50
Şekil 14. Gine Yeşillendi Acıpayam Yolları icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.....	52
Şekil 15. Sarı Zeybek icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.	56
Şekil 16. Telgrafın Tellerine icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.....	58
Şekil 17. Tekirdağ(Yarım Hava) icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.....	62
Şekil 18. Eklemedir Koca Konak icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.....	63
Şekil 19. Gurbet Havası icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota....	67
Şekil 20. Çekemedim Akça Kızın Göçünü icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.....	70
Şekil 21. Emir Dağı icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.	71
Şekil 22. Naz Barı icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.....	76
Şekil 23. Böyle İkrar İlen icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota. 78	

Şekil 24. Gurbet Havası icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota....	81
Şekil 25. Derenin Başındayım icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.....	83
Şekil 26. Bugün Ayın Işığı icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.....	102
Şekil 27. Ben Giderim Batuma icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.....	106
Şekil 28. Geceler Yarım Oldu icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.....	109
Şekil 29. Mavi Krep Başında icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.....	111
Şekil 30. Dut Ağacı Boyunca icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.....	114
Şekil 31. If You Know What You Mean icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.....	117
Şekil 32. On Dört Bin Yıl Gezdim (Haydar) icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.....	123
Şekil 33. Açıl Ey Ömrümün Varı icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.....	127
Şekil 34. Şenlik Reksi icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.....	130
Şekil 35. Sen Çiçeksin Ben Arı icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.....	133
Şekil 36. Bağlamam Perde Perde (Karşılama) icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.....	138
Şekil 37. Çubuğuna Lüleyim icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.....	141
Şekil 38. Tükeneceğiz icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.....	146
Şekil 39. Ağlama Yar icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.....	148

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Kılıkobızın önden görünüşü (Çelik,2009,s,136).....	9
Resim 2. Uygur Türkleri tarafından kullanılan Kumul Ghirjek (Çelik,2009,s,135).....	10
Resim 3. Orta Anadolu'dan bir kabakçı-ıklığcı (Gazimihal, 1958, s. 43).....	10
Resim 4. Levni, Küme Fashı, 1700? (Çelik,2009,s,139).....	12
Resim 5. İgil isimli yaylı çalgının sap kısmındaki at başı motifi (Çelik, 2009, ss.137-138).....	14
Resim 6. Hindistan cevizinden yapılmış rebap (Akyol,2017,s.163).....	15
Resim 7. Bambudan yapılmış kokyu (Akyol,2017,s.163).	15
Resim 8. Su Kabağı (Akyol,2017,s.162).	16
Resim 9. Su Kabağı (Akyol,2017,s.162).	16
Resim 10. Kemanenin yapısı (Açın, 1994: 84).	17
Resim 11. İklik icracısı Emin Kök (Çelik, 2018, s. 191).	35
Resim 12. Emin Aldemir (1925-2005) (İlgar & Doğan, 2022 s.1276).	42
Resim 13. Salih Urhan (1927-2017).	48
Resim 14. Hüsnü Aydoğdu (1948).	53
Resim 15. Fatih Gürgün(1957).	59
Resim 16. İhsan Mendes (1958).	65
Resim 17. Bayram Salman (1959).	69
Resim 18. Arslan Akyol (1963).	73
Resim 19. Ersin Baykal (1964).....	79
Resim 20. Salih Urhan'ın TRT'de kemane icrasına ait bir video görüntüsü.....	87
Resim 21. TRT stüdyo ortamında gerçekleştirilen programdan İhsan Mendes görüntüsü.	88
Resim 22. Kabak kemane metodu-1.....	90
Resim 23. Kabak kemane metodu-2.....	91
Resim 24. Kabak kemane metodu-3.....	91
Resim 25. Kabak kemane metodu-4.....	91
Resim 26. Beş telli Ağaç Anadolu Kemanesi.	93
Resim 27. Elektro Keman. (Musiki Dergisi, 2013).....	94

Resim 28.İhsan Mendeş'in Efkâr albümüne ait bir video sahnesi. Kalan Müzik (2016).	95
Resim 29. Özgür Çelik “Öznağme” albümüne ait bir video sahnesi. Çelik(2012)..	96
Resim 30. Cafer Nazlıbaş'ın Feryad-ı Kemane albümüne ait bir video sahnesi. Nazlıbaş, C. (2015).....	97
Resim 31. Uğur Önür'ün Köy Havası albümüne ait bir video sahnesi.	98
Resim 32. Ozan Bircan, If You Know What You Mean adlı kaydına ait bir görüntü (Bircan, 2019).....	98
Resim 33. Hüseyin Yalçın'ın Senfonik Dokunuşlar Programından bir video sahnesi (Murat Akçay Resmi Kanalı, 2015).....	99
Resim 34. Burhan Elmas (1972).	108
Resim 35. Ozan Bircan (1976).	113
Resim 36. Özgür Çelik (1979).	119
Resim 37. Hüseyin Yalçın(1982).	129
Resim 38. Uğur Önür (1987).	135
Resim 39. Cafer Nazlıbaş (1988).	143

KISALTMALAR

%	: Yüzde
Akt.	: Aktaran
Bkz.	: Bakınız
Cd.	: Compact Disc
F.	: Frekans
s.	: Sayfa
sn.	: Saniye
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
vb. / vs.	: ve benzeri
yy.	: Yüzyıl

TANIMLAR

8vb (Ottava bassa): Bir pasajın yazılı notalardan bir oktav aşağı seslendirilmesi gerektiğini bildiren göstergedir (Read, 1979, s. 114).

Accent (Vurgu): Belirli bir notanın, çevresindeki notalara kıyasla daha belirgin ve baskın icra edilmesini gerektiren işarettir (Say, 2000, s. 266).

Agility (Çeviklik): İcracının hızlı, net ve teknik açıdan zorlu pasajları kontrol kayıyı yaşamadan çalabilme becerisini tanımlar (Çağlak & Akpınar, 2023, s. 659).

Accidental / Accidentals (Değiştirici İşaret / Değiştirici İşaretler): Bir notanın diyez, bemol veya natürel işaretleriyle geçici olarak yükseltilmesi, alçaltılması ya da eski hâline döndürülmesini sağlayan işaretlerin genel adıdır (Piston, 1987, s. 68).

Articulation (Artikülasyon): Seslerin birbirine bağlanma, ayrılma, vurgu ve süre özelliklerini belirleyen genel icra kavramıdır; legato, staccato, tenuto gibi teknikleri kapsar (Kostka & Payne, 2013, s. 45).

Crescendo (Crescendo): Bir müzikal cümlede ses şiddetinin kademeli olarak artırılması ile oluşan dinamik yükselişi ifade eder (Apel, 1969, s. 181).

Détaché (Detache): Yaylı çalgılarda her notanın ayrı bir yay darbesiyle, ancak akıcılık korunarak icra edildiği temel yay tekniğidir (Boyden, 1965, s. 229).

Fortissimo (ff): İlgili bölümün çok güçlü bir ses düzeyiyle icra edilmesi gerektiğini gösteren dinamik işarettir (Sadie & Tyrrell, 2001, s. 308).

Flageolet / Harmonics (Flajole / Armonikler): Telin belirli noktalarına hafifçe dokunulmasıyla temel sesin üst harmoniklerinden oluşan ince ve parlak tının elde edilmesini sağlayan tekniktir; doğal ve yapay armonikler olarak ikiye ayrılır (Benward & Saker, 2009, s. 95).

Interval (Aralık): İki ses arasındaki yükseklik ilişkisini tanımlar; armoni ve melodi yapılarına temel oluşturur (Kostka, Payne & Almén, 2018, s. 34).

Legato (Legato): Notaların arada algılanabilir bir kesinti olmaksızın yumuşak ve akıcı biçimde bağlanarak icra edilmesini ifade eder (Benward & Saker, 2009, s. 56).

(A) Loco (A/Loco): Daha önce yapılan oktav aktarımının sona erdiğini ve melodinin yeniden yazıldığı oktavdan çalınacağını bildiren işarettir (Benward & Saker, 2009, s. 71).

Mordent (Mordent): Ana ses etrafındaki komşu sese kısa bir dönüşle yapılan hızlı süsleme hareketidir; üst ve alt mordent biçimlerinde uygulanır (Read, 1979, s. 133).

Portamento (Portamento): Bir sestene diğere kayarak, aradaki geçişleri duyurarak yapılan yumuşak geçiş tekniğidir; özellikle yaylılarda ve insan sesinde yaygındır (Randel, 2003, s. 650).

Sequence (Sekans/Sekvens): Bir motifin ritmik ve yapısal özellikleri korunarak farklı ses yüksekliklerinde ardışık biçimde tekrarlanmasıdır (Laitz, 2016, s. 215).

Sforzando (sfz): Bir notanın anlık, güçlü ve vurgulu biçimde öne çıkarılarak icra edilmesini gerektiren dinamik işarettir (Randel, 2003, s. 834).

Staccato (Staccato): Notaların kısa, belirgin ve birbirinden ayrık şekilde seslendirilmesini sağlayan artikülasyon tekniğidir (Kostka & Payne, 2013, s. 45).

Sul ponticello (Sul ponticello): Yayın köprüye mümkün olduğunca yakın kullanılması sonucu elde edilen metalik, parlak ve gergin tını karakteridir; çağdaş eserlerde sıklıkla tercih edilir (Stowell, 1999, s. 98).

Tenuto (Tenuto): Bir notanın değerinin tam olarak kullanılmasını, gerektiğinde hafifçe uzatılarak vurgulanmasını sağlayan işarettir (Kennedy, 2007, s. 740).

Tremolo (Tremolo): Aynı notanın ya da iki farklı notanın çok hızlı tekrarlarıyla titreşimli ve dalgalı bir ses dokusu oluşturma tekniğidir (Randel, 2003, s. 895).

Trill (Tril): Ana nota ile onun üstündeki komşu ses arasında hızlı ve kesintisiz geçişle oluşturulan süsleme tekniğidir (Randel, 2003, s. 904).

Triplet (Triole/Triyole): Normalde iki nota değerine üç notanın sığdırılmasıyla elde edilen ritmik sıkıştırma yapısıdır (Clendinning & Marvin, 2016, s. 117).

Vibrato (Vibrato): Ses perdesinin kontrollü bir salınım ile dalgalandırılması sonucu oluşan tını etkisidir; icraya ifade zenginliği katar (Sundberg, 1987, s. 104).

BÖLÜM I

GİRİŞ

Müzik, insanlık tarihi boyunca toplumsal yapıların, kültürel değerlerin ve estetik anlayışların şekillenmesinde önemli bir ifade alanı olarak varlık göstermektedir. Kültürün hem taşıyıcısı hem de yeniden üretim aracı olan müzik, ait olduğu toplumun tarihsel deneyimlerini, yaşam biçimlerini ve düşünsel dünyasını yansıtan çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda çalgılar, yalnızca ses üreten araçlar olmanın ötesinde, kültürel kimliğin somut göstergeleri olarak değerlendirilmektedir. Türk müzik kültürü içerisinde yaylı çalgılar ailesinde yer alan kemane, sahip olduğu tarihsel derinlik, organolojik özellikler ve icra pratikleriyle bu çok katmanlı yapının dikkat çekici örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

Kemane, tarihsel süreç içerisinde Anadolu'nun farklı coğrafyalarında çeşitli adlandırmalarla anılmış; yerel müzik pratikleri içerisinde farklı işlevler üstlenmiştir. Çalgının yapımında kullanılan doğal malzemeler, bölgesel farklılıklar gösteren form özellikleri ve kendine özgü tını karakteri, kemanenin yerel müzik kültürleriyle kurduğu ilişkinin temel belirleyicileri arasında yer almaktadır. Bununla birlikte kemanenin anlam dünyası, yalnızca organolojik nitelikleriyle sınırlı kalmamakta; icra bağlamları, repertuvar tercihleri ve icracı kimlikleriyle birlikte şekillenmektedir. Özellikle geleneksel müzik ortamlarında kemane icrasının uzun süre usta-çırak ilişkisine dayalı sözlü aktarım yoluyla sürdürüldüğü; bu aktarım biçiminin icracıların bireysel yorumlarını icra pratiğine dâhil etmelerine olanak tanıdığı görülmektedir. Bu durum, zaman içerisinde belirli icra tavırlarının ve üslup özelliklerinin oluşmasına zemin hazırlamış; kemane icrası, yerel kimliklerin müziksel ifadesi hâline gelmiştir.

Ancak kemane icrasının tarihsel süreç boyunca değişmeden varlığını sürdürdüğünü söylemek mümkün görünmemektedir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türkiye'de yaşanan toplumsal ve kültürel dönüşümler, geleneksel müzik anlayışını doğrudan etkilemiş; bu durum kemane icrasında da belirgin estetik ve teknik değişimleri beraberinde getirmiştir. Kentleşme olgusu, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, ses kayıt teknolojilerindeki gelişmeler ve kurumsallaşma süreçleri, kemanenin icra alanını genişletmiş; çalgının geleneksel bağlamların yanı sıra sahne, stüdyo ve eğitim kurumları gibi yeni performans ortamlarında da yer bulmasına olanak sağlamıştır. Bu süreçte TRT

öncülüğünde gerçekleştirilen arşivleme ve standardizasyon çalışmaları ile konservatuvar temelli eğitim anlayışları, kemane icrasının aktarım biçimlerini ve estetik yönelimlerini yeniden şekillendirmiştir.

Söz konusu dönüşümler, kemane icrasında geleneksel yapıların tamamen ortadan kalktığına değil; aksine bu yapıların farklı bağlamlarda yeniden üretildiğine işaret etmektedir. Günümüzde kemane icracılığında geleneksel icra anlayışı ile bu anlayıştan beslenen sentez ve yenilikçi yaklaşımların bir arada varlık gösterdiği görülmektedir. Bireysel yaratıcılığın daha görünür hâle gelmesi, farklı müzik türleriyle kurulan etkileşimler ve teknik olanakların genişlemesi, kemane icrasını çok yönlü bir performans alanına dönüştürmüştür. Ancak bu çeşitlilik, beraberinde kavramsal ve kuramsal bazı sorunları da gündeme getirmektedir. Özellikle geleneksel, sentez ve yenilikçi icra yaklaşımları arasındaki sınırların net biçimde tanımlanamaması; icra tavırları ve üsluplara ilişkin sınıflandırmaların çoğu zaman öznel değerlendirmelere dayanması, alan yazında dikkat çeken temel problemler arasında yer almaktadır.

Bu noktada kemane icrasındaki gelişim ve değişim sürecinin, yalnızca teknik parametreler üzerinden değil; sosyokültürel bağlamlar, icracı profilleri, performans ortamları ve aktarım mekanizmalarıyla birlikte ele alınması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Geleneksel icra anlayışının hangi unsurlar üzerinden tanımlanabileceği, bu anlayışa kaynaklık eden icracıların ortak ve ayrışan yönlerinin neler olduğu, sentez ve yenilikçi icra yaklaşımlarının hangi tarihsel ve kültürel dinamikler doğrultusunda şekillendiği gibi sorular, kemane icracılığına ilişkin kapsamlı bir çözümleme için temel bir zemin oluşturmaktadır.

Bu çalışma, kemane icracılığının tarihsel gelişimini ve icra anlayışında gözlemlenen dönüşüm süreçlerini çok boyutlu bir yaklaşımla incelemeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda geleneksel kemane icrasına kaynaklık eden icracıların tavır ve üslupları teknik ve stilistik ölçütler üzerinden analiz edilmekte; sosyokültürel değişimlerin icra pratikleri üzerindeki etkileri tartışılmakta ve sentez/yenilikçi icra anlayışlarının oluşum süreci karşılaştırmalı bir çerçevede değerlendirilmektedir. Araştırma, kemane icrasını yalnızca geçmişe ait bir gelenek olarak değil; süreklilik ve değişim ekseninde yeniden şekillenen dinamik bir müzikal ifade alanı olarak ele alarak, alana ilişkin kuramsal tartışmalara katkı sunmayı hedeflemektedir.

1.1. Problem Durumu

Kemane icrası, tarihsel süreç içerisinde yerel ve ulusal düzeyde öne çıkan icracılar aracılığıyla belirli bir icra kimliği kazanmaya başlamış; icracıların kendilerine özgü tavır özellikleri, zaman içerisinde estetik tercihler, teknik yaklaşımlar ve repertuvar kullanımıyla bütünleşerek çeşitli üslup biçimlerinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Sosyokültürel etkenlerin etkisiyle bu tavır ve üslup yapılarının zaman içerisinde dönüşüme uğradığı; kitle iletişim araçlarının (plak, radyo, kaset, CD ve televizyon) yaygınlaşmasıyla birlikte kemanenin ülke genelinde daha görünür hâle geldiği görülmektedir. Bu süreçte, gerek geleneksel halk müziği bağlamında gerekse modern müzik türleri içerisinde farklı icra tavırlarına ve estetik yönelimlere sahip icracı profilleri ortaya çıkmıştır.

Bununla birlikte, farklı dönemlerde yetişen kemane icracılarının özgün tavır ve üsluplar geliştirmiş olması, günümüz kemane icracılığına ilişkin kuramsal çerçevede önemli bir belirsizliği beraberinde getirmektedir. Özellikle geleneksel olarak tanımlanan kemane icrasının hangi ölçütler doğrultusunda belirleneceği; bu icra anlayışına kaynaklık eden tavır ve üslupların sosyokültürel değişimlerle nasıl dönüştüğü ve bu dönüşüm süreci sonucunda ortaya çıkan icra tarzları ile icracı karakteristiklerinin hangi teknik ve stilistik göstergeler üzerinden sınıflandırılabileceği konularının alan yazında yeterince netleştirilemediği anlaşılmaktadır. Bu durum, kemane icracılığında geleneksel, sentez ve yenilikçi yaklaşımlar arasındaki sınırların belirsizleşmesine ve icra tarzlarının tutarlı bir biçimde tasnif edilememesine yol açmaktadır. Dolayısıyla, geçmişten günümüze kemane icracılığında gözlemlenen gelişim ve değişim sürecinin sistematik biçimde çözümlenmesi, bu çalışmanın temel problem durumunu oluşturmaktadır.

1.2. Problem Cümlesi

Araştırmanın problem cümlesi; “Geçmişten günümüze kemane icracılığında gelişim ve değişim süreci nasıldır?” şeklinde belirlenmiştir. Bu problem, kemane icracılığında geleneksel icra anlayışı ile bu anlayıştan beslenen sentez ve yenilikçi yaklaşımların ortaya çıkışını; icra tavır, üslup ve icracı profilleri bağlamında ele almayı gerektirmektedir. Araştırmanın daha sistematik ve ayrıntılı biçimde yürütülebilmesi amacıyla aşağıdaki alt problemlere yer verilmiştir.

1.3. Alt Problemler

Araştırmanın alt problemleri aşağıda maddeler halinde sıralanmaktadır:

- ✓ Geleneksel kemane icracılığına kaynaklık eden tarihsel, kültürel ve icracı temelli unsurlar nelerdir?
- ✓ Geleneksel kemane üslubuna kaynaklık eden icracıların icra tavırları hangi teknik ve stilistik özellikler üzerinden tanımlanabilir?
- ✓ Kemane icrasının tarihsel değişim süreci, sosyokültürel ve kurumsal etkenler bağlamında nasıl şekillenmiş ve bu süreç, bireysel üretimler ile sentez/yenilikçi icra anlayışının oluşumuna nasıl zemin hazırlamıştır?
- ✓ Sentez/yenilikçi kemane üslubuna kaynaklık eden icracıların icra tavırları, geleneksel icra anlayışıyla karşılaştırıldığında hangi yönleriyle ayrışmaktadır?

1.4. Araştırmanın Amacı

- ✓ Bu araştırmanın amacı; geçmişten günümüze kemane icracılığında gözlemlenen gelişim ve değişim sürecini, geleneksel icra anlayışı ile bu anlayıştan beslenen sentez ve yenilikçi yaklaşımlar bağlamında incelemektir. Bu genel amaç doğrultusunda araştırmada;
- ✓ Geleneksel kemane icracılığının oluşumuna kaynaklık eden tarihsel, kültürel ve icracı temelli unsurların ortaya konulması,
- ✓ Geleneksel kemane üslubuna referans teşkil eden icracıların icra tavırlarının, teknik ve stilistik özellikler bağlamında analiz edilmesi,
- ✓ Kemane icrasının tarihsel süreç içerisinde geçirdiği değişimin, sosyokültürel dönüşümler (kentleşme, kitle iletişim araçları, kurumsallaşma vb.) çerçevesinde açıklanması,
- ✓ Bu değişim sürecinin, sentez/yenilikçi icra anlayışlarının ortaya çıkışına nasıl zemin hazırladığının değerlendirilmesi,
- ✓ Sentez/yenilikçi kemane üslubuna kaynaklık eden icracıların icra tavırlarının, geleneksel icra anlayışıyla karşılaştırmalı olarak incelenmesi,
- ✓ Geleneksel ve sentez/yenilikçi kemane icra yaklaşımları arasındaki benzerlik ve ayrışma noktalarının somut icra verileri üzerinden belirlenmesi,

1.5. Araştırmanın Önemi

- ✓ Bu araştırma, kemane icracılığını yalnızca teknik ya da repertuvar temelli bir olgu olarak ele almak yerine; icra tavrı, üslup ve icracı profilleri bağlamında inceleyerek, alandaki çalışmalara bütüncül bir bakış açısı kazandırması bakımından önem taşımaktadır.
- ✓ Geleneksel kemane icracılığına kaynaklık eden unsurlar ile bu geleneğe referans teşkil eden icracıların icra tavırlarının teknik ve stilistik özellikler üzerinden çözümlenmesi, kemane icrasının tarihsel sürekliliğini ve dönüşüm dinamiklerini daha açık biçimde ortaya koyması açısından çalışmayı önemli kılmaktadır.
- ✓ Araştırma, kemane icrasındaki değişim sürecini kentleşme, kitle iletişim araçları ve kurumsallaşma gibi sosyokültürel etkenlerle ilişkilendirerek, geleneksel icra anlayışı ile sentez ve yenilikçi yaklaşımlar arasındaki etkileşimi açıklayıcı bir çerçevede değerlendirmesi bakımından alana özgün bir katkı sunmaktadır.
- ✓ Geleneksel ve sentez/yenilikçi kemane icra yaklaşımları arasındaki benzerlik ve ayrışma noktalarının somut icra verileri üzerinden ortaya konulması, kemane icracılığına ilişkin üslup ve tavır temelli sınıflandırma tartışmalarına analitik bir zemin sağlamaktadır.
- ✓ Günümüzde kemane icracılığına yönelik üslup ve tavır temelli sınıflandırma sorunlarını tartışması ve bu sorunlara ilişkin kavramsal bir çerçeve önermesi, çalışmanın özgün yönlerinden birini oluşturmaktadır.

Elde edilen bulguların, akademik çalışmaların yanı sıra kemane icrasına yönelik eğitim, analiz ve icra pratiklerine kuramsal bir dayanak oluşturması, araştırmanın uygulama alanları açısından da önemini ortaya koymaktadır.

1.6. Literatür Taraması (İlgili Yayınlar)

Akyol, A. (2017). Kabak kemanenin dünü bugünü ve yarını. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 3(1).

Akyol (2017), kemanenin tarihsel gelişimini, yapım özelliklerini ve Türkiye genelindeki yaygınlığını detaylı biçimde incelediği çalışmasında, enstrümanın geleneksel Türk müziğindeki yerini ve kültürel değerini ortaya koymuştur. Özellikle icra teknikleri, kullanılan malzeme çeşitliliği ve çalgının farklı yörelerdeki kullanımı bağlamında sunduğu veriler, kemanenin evrimsel sürecine ışık tutmaktadır. Bu tezde, kemanenin

gelenekselden moderne geçiş süreci değerlendirilirken, Akyol'un sunduğu tarihsel ve yapısal bilgilerden kapsamlı biçimde yararlanılmıştır.

Ayyıldız, S. (2013). Teke Yöresi Yörük Türkmen müziğinde yerel çok seslilik özellikleri Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Ayyıldız (2013), Teke Yöresi'ndeki Yörük-Türkmen topluluklarının müzik kültürünü, özellikle geleneksel algılar bağlamında incelemiştir. Çalışmada kemanenin bu yöre kültüründeki yeri, işlevi ve icra bağlamları detaylı biçimde ele alınmıştır. Ayyıldız, kemanenin sadece bir müzik aracı değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın ve kimliğin taşıyıcısı olduğunu vurgulamaktadır. Bu tezde, kemanenin yöresel bağlamdaki kullanımı ve anlam katmanları incelenirken Ayyıldız'ın bu çalışması temel başvuru kaynaklarından biri olarak değerlendirilmiştir.

elik, Ö. (2009). Türk dünyasında üç yaylı algı: Kılkobız, kamana ve kabak kemane üzerinde bir inceleme, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi.

elik'in (2009) Türk dünyasında yaygın üç yaylı çalgı olan kılkobız, kamana ve kemane üzerine gerçekleştirdiği çalışmada, bu çalgıların tarihsel kökenleri, yapım malzemeleri, icra teknikleri ve kültürel bağlamlarına ilişkin kapsamlı bilgiler sunulduğu görölmektedir. Söz konusu çalışmanın, kemanenin Anadolu'daki evrimine ilişkin ortaya koyduğu veriler aracılığıyla, bu tezde ele alınan modern icra yaklaşımlarına dair bölüm için teorik bir zemin sağladığı söylenebilir.

elik, Ö. (2018). Batı Anadolu'da kabak kemane ve icra geleneği (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

elik, Ö. (2018). Kemanenin tarihsel gelişimi, icra geleneği ve bölgesel özelliklerinin ortaya konulmasında elik (2018) tarafından hazırlanan doktora tezinden kapsamlı biçimde yararlanılmıştır. Söz konusu alışma, Batı Anadolu'da kemane icrasının yerel bağlamdaki oluşumunu, aktarım biçimlerini ve icra pratiklerini ayrıntılı biçimde ele alması bakımından araştırmanın temel kaynaklarından biri olarak değerlendirilmiştir. Özellikle icra ortamları ve yerel icracılara ilişkin sunulan veriler, mevcut çalışmanın kuramsal çerçevesinin oluşturulmasına katkı sağlamıştır.

Kurubaş, B. (2020). Geçmişten günümüze bağlama icracılığı ve bağlama icrasının değişim süreci (Doktora tezi). T.C. Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Kurubaş'ın (2020) bağlama icracılığının tarihsel gelişimi ve değişim sürecini ele aldığı çalışmasından, bu tezde kemane icracılığının geçmişten günümüze geçirdiği dönüşümün değerlendirilmesinde yararlanılmıştır. Söz konusu çalışma, izlediği yol bakımından bu araştırma için yol gösterici nitelik taşımakta; yöntem bakımından ise bu tezde benimsenen çözümleme sürecine esin kaynağı oluşturmaktadır. Bu yönüyle çalışmanın, araştırmanın kurgulanmasında ve yöntemsel tercihlerinin belirlenmesinde önemli katkılar sunmuştur.

Yamaner Okdan, H. (2012). Batı Anadolu'da Yörük müziği ve kadın icraları (Doktora tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Yamaner Okdan'ın (2012) Batı Anadolu Yörük müziğini kadın icraları bağlamında ele aldığı çalışmada, icra mekânları, toplumsal yapı ve geleneksel aktarım süreçlerine ilişkin kapsamlı değerlendirmelerin yer aldığı görülmektedir. Söz konusu çalışmanın, Yörük müzik geleneğinin sosyokültürel boyutunun anlaşılmasına katkı sunduğu; mevcut araştırmada ise kemane icrasının geleneksel bağlamı değerlendirilirken kuramsal bir çerçeve olarak yararlanıldığı söylenebilir.

BÖLÜM II

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE ALANA ÖZGÜ BİLGİLER

2.1. Kemanenin Kökeni Üzerine Etimolojik ve Tarihsel Bir İnceleme

Kemane, Türk yaylı çalgı geleneği içinde farklı adlandırmalar ve yapısal varyantlarla tarihsel süreklilik gösteren bir çalgı olarak değerlendirilmektedir. Bu sürekliliğin, adlandırma ve icra bağlamında kopuz ve ıklığ gibi erken dönem yaylı çalgılarla kurulan ilişkiler üzerinden izlenebildiği; bu doğrultuda kemanenin etimolojik kökeninin de Türk yaylı çalgı geleneğinin tarihsel gelişimi içerisinde, isimlendirme, organolojik özellikler ve icra pratikleriyle bağlantılı çok katmanlı bir süreç olarak ele alındığı görülmektedir.

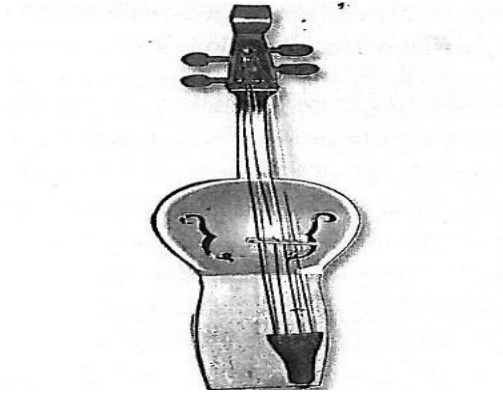
Çağatay dilinde oklu çalgı anlamında Iklığ kullanılırdı. Iklığın ilk örnekleri Uygurlara mal edilmiştir. Çünkü Uygurlarda esas çalgı Kopuzdur ve bunun yayla çalınan çeşitleri Asya’da Kopuz adı ile hala mevcuttur. Kopuzu ok ile de çalmaya başlamış, sürtmeye daha yatkın kopuzlar yapmış ve buna Oklu Kopuz adını vermişlerdi. Bu kelime zamanla kısalarak kimi yerde Kopuz, kimi yerde ise Oklu adı verilmişti. Asya’da Kopuz adlı oklu çalgı hala vardır. Şaman oyununda yer alması, öneminin başlıca delilidir. Mesela Radolt şöyle anlatıyor: Baksı, Şamanların davulu yerine bir nevi Keman, daha doğrusu basso viyola kullanıyor ki takriben 3-3,5 kadem yüksekliğinde olan bu çalgıya Kopuz derler. Baksı aynen viyola gibi kopuzu önüne kor, yaya benzer bir oku ona dokundurur. Kopuzun üstünde bükülmüş at kılından iki giriş gerili ve sapına birçok demir ziller bağlanmış olup çalgıcı kemani kımıldattıkça şıkırtılı bir gürültü çıkar. Baksı efsunuyla ahenkli bir ırlayış eşliğinde kopuzunu çalmaya başlar (Gazimihal, 1958,s.11).

Söz konusu anlatımlar doğrultusunda ıklığ’ın organolojik yapısına ilişkin değerlendirmelerin, Batılı araştırmacıların çalışmalarında da yer aldığı anlaşılmaktadır. Henry George Farmer (1999,s.61), Iklık’ı yarımküresel gövdeye sahip bir viyol olarak tanımlamıştır. Kopuz teriminin tarihsel kapsamı ve adlandırma geleneği, Türk çalgı kültürünün erken dönemlerinden itibaren geniş bir anlam alanına sahip olduğunu göstermektedir:

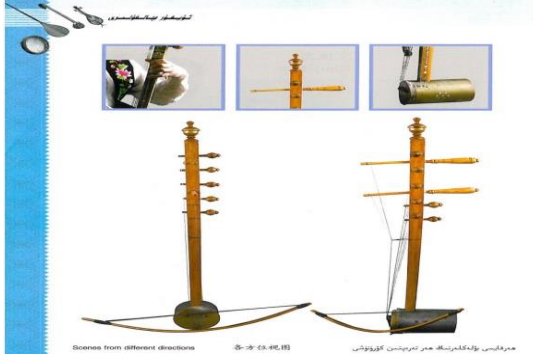
Burada adı geçen ‘Kopuz’ terimi, Türklerin, çalgıların adlandırılmasında kullandığı en eski terimlerden biridir. Türk boyları arasında, ‘Kobız’, ‘Kobus’, ‘Kobza’, ‘Kubız’, ‘Kubas’, ‘Kumuz’, ‘Homuz’, ‘Komıs’, ‘Homıs’ ve ‘Kovij’ gibi farklı fonetik varyantlarıyla karşılaşılan terim, eskiden müzik aletlerinin farklı türlerini ifade etmek için genel bir terim olarak kullanılmıştır. Yaylı çalgılar ortaya çıkıncaya kadar Türkler, el ile çalınan ve dilli müzik aletlerini de ‘Kobız’ olarak adlandırmışlardır (Garibayev, 2001, s. 111; aktaran Çelik, 2009, s. 8).

Bu genel çerçeve, Orta Asya Türk boylarında kopuz adlandırmasının günümüzdeki izleriyle desteklenmektedir:

Çelik'e (2009) göre, Orta Asya'daki Türk boyları arasında günümüzde de kullanılan "ağız kopuzu" adlı çalgının varlığını sürdürdüğü belirtilmektedir. Türklerin "kopuz" terimini, tarihsel süreç içerisinde çalgıları ifade etmek üzere genel bir ad olarak kullandıkları görülmektedir. Benzer biçimde, günümüzde Türkiye'de geleneksel halk müziği ve geleneksel sanat müziğinde kullanılan çalgılar için "saz" teriminin genel bir ad olarak kullanıldığı, ancak bu genel adlandırma içerisinde "kanun", "bağlama", "karakemane", "keman" ve "kaval" gibi farklı çalgıların ayrı isimler ve türler altında yer aldığı anlaşılmaktadır. Bu durumdan hareketle, Türk boylarında ilk olarak telli kopuzun yapıldığı ve el ile çalındığı, daha sonraki dönemlerde ise "ok" ya da "yay" ile çalınan biçimlerin ortaya çıktığı ifade edilmektedir. Bu gelişimin, 6. ve 9. yüzyıllar arasında Uygurların yaşadığı Doğu Türkistan coğrafyasında gerçekleştiği, benzer süreçlerin Kazakistan bölgesinde de yaşanmış olabileceği belirtilmektedir. Bu çalgı türünün "oklu kopuz" olarak adlandırıldığı; ilerleyen süreçte Kazakistan'da "kalkobız", Uygur çevresinde ise Farsça etkisiyle "ğircek" adını almış olabileceği ifade edilmektedir. Kazak Türklerinin Farsça etkisine daha sınırlı düzeyde maruz kalmaları nedeniyle, "kalkobız" ya da "kalkıyak" adlandırmalarının Kazak ve Kırgız Türkleri arasında günümüze kadar kullanılageldiği aktarılmaktadır (Çelik, 2009, ss. 8-9).



Resim 1. Kalkobızın önden görünüşü (Çelik,2009,s,136).



Resim 2. Uygur Türkleri tarafından kullanılan Kumul Ghirjek (Çelik,2009,s,135).

Kopuz ile ıklığ arasındaki ilişki, özellikle “ok” kavramı üzerinden etimolojik bir zemine oturtulmaktadır. Bu durum Gazimihal tarafından ayrıntılı biçimde açıklanmaktadır:

Kirişe sürtülen vasıtanın kimi ‘ok’ kimi ‘yay’ adını taşımasına ve hatta aletin kendisine de yine doğu da ‘keman’ (yay) ve bazen ‘ok’ denilebilmesine karşılık, batı dillerinde arco, archet, bogen gibi adların kullanıldığı görülür, halbuki Türkçe’nin diyeleklerinde sürgeçe yüzyıllardır ak, ok, ık veya yık adı hep tek kelimenin çeşitli söylenişleri halinde yer yer takılı kalmıştır; geleneği Saray musikicilerine kadar ülkemizde de devam etmiştir. Antepli Asım Efendi şöyle diyor: ‘İklık ve kemañçe çalacak yay şeklinde nesneye kemañçe oku tabir olunur’. İklığ(oklu) adının kökünde keza ok kelimesi bulunduğunu ve bir metinde okluğ da yazılabildiğini göreceğiz. Sürgeçe ok diyen yerler yurttan hala vardır. Şu halde arşeye ok denilmesi Türkçeye has bir orijinallik kalmıştır (Gazimihal, 1958, ss. 5–6).

Mahmut Ragıp Gazimihal, *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İklığ* adlı eserinde, ilgili görselin açıklamasında icracının Orta Anadolu kökenli bir kabakçı-ıklığcı olduğunu belirtmektedir.



Resim 3. Orta Anadolu’dan bir kabakçı-ıklığcı (Gazimihal, 1958, s. 43).

L. Picken’a göre, Türkiye’de yaylı çalgı anlamında olan “İklığ” kelimesine, 15. yüzyıl ortalarında yaşamış Bursalı Ahmedoğlu Şükrullah tarafından Türkçe olarak kaleme alınan eserde rastlanmaktadır. Ahmedoğlu Şükrullah eserini 14. yüzyıla ait olduğu düşünülen, yazarı ve yöresi belli olmayan Farsça yazılmış anonim “Kenz’üt-Tuhaf”dan yararlanarak oluşturmuştur. KENZ’ÜT-TUHAF’da adı geçen “Gizak” ya da “Gicak” adlı iki telli çalgı için A. Şükrullah, Türkçe bir karşılık olarak “İklığ” kelimesini kullanmıştır.

(Picken, 1975, s. 192; aktaran Çelik. 2009, s. 19)

Bu etimolojik yaklaşım, farklı Türk topluluklarında görülen dilsel kullanımlarla da desteklenmektedir:

Çok kuzeylerdeki Sor Türklerinde ‘ık’ sözü, kemeñçe yayı manasında söylenmiştir. Ancak bu söz, kemeñçe karşılığında da söylenir. Örnek olarak ‘ık tarttı’, kemeñçe çaldı demektir. Vertkov da atlasında yine bu Türklere yakın olan, çok kuzeylerdeki Hakas Türklerinin kemeñçelerine ‘uk’ (ıyık?) dediklerini, söylüyor ve bu sözün de yay anlamına geldiğini, ayrıca bu yayın bir ‘ok yayına’ benzediğini sözlerine katıyordu. Yine bu Kuzey Türklerine yakın olan Koybal Türklerinde de kemeñçeye ‘iik’ deniliyordu. Mısır Türkçesinin değerli bir hazinesi olan, Ettuhfet-üz-Zekiyeye, ‘İklık’ sözünü zaman ‘oğluk’ okunuşu ile de yazıyordu. Yazmanın yanına, böyle bazı notlarda düşülmüştür. Dış tesirlere kapalı Altay Türkçesinde ‘ıkta, ık-ta’, iple yapılan kuş tuzağı anlayışıyla söylenmiştir. Kuzeydeki Kazan Türkçesinde ise oklavı (ok-lağ) için, ‘ıklau’ denilir. Bu vesikayı da belki fonetik bakımdan bir yardımcı olur diye sunuyoruz (Ögel, 2000, ss. 270–271).

Bu dilsel veriler, erken dönem yazılı kaynaklarla da ilişkilendirilmektedir:

XV. yüzyıl başlarından olan Tuhfet-üz-Zekiyede bir oğluk imlası geçer. Bu pek önemlidir. Aynı eserde ıklık ve ıklığı imlalarının da hep bir anlamda kullanılmış görünmeleri için önemini büsbütün artırmıştır. Böylece ıklık = okluğ aynılığına bizde tam bir etimolojici kavrayışıyle ilk defa onun tarafından dikkat ve işaret edildiği anlaşıyor (Gazimihal, 1958, s. 24).

Gürdal’ın (2020) değerlendirmelerine göre, Türkler çalgı adlandırmalarında yaygın olarak tel sayısını esas almakta; bu doğrultuda iki+kıl=igil, ikili, çiftetelli, ikitelli, üçtelli gibi Türkçe adların yanı sıra dutar, setar ve sestar gibi Farsça kökenli isimlerin de kullanıldığı görülmektedir. Bu adlandırma geleneğinin, ıklık sözcüğünün “iki kıl” kökünden türemiş olabileceği ihtimalini güçlendirdiği belirtilmektedir. Ayrıca Anadolu’da kemeñçelerin tel sayısının üçe çıkmasıyla birlikte ıklık adının kullanım dışı kaldığı ifade edilmektedir (Gürdal, 2002, ss. 109–111).

İklığ'ın Anadolu'ya taşınması ve saray müziği bağlamında kazandığı yer ise şu şekilde ifade edilmektedir: Özgür Çelik (2009), Türklerin Anadolu'ya yerleşmeleriyle birlikte Anadolu'ya taşındığı düşünülen *ıklığ* çalgısının, bir süre sonra saray çevresine dâhil edildiği ve burada dikkate değer bir itibar kazandığı ifade edilmektedir. Nitekim 17. yüzyıl sonu İstanbul yaşamını betimleyen Levnî'nin minyatürlerinde yer alan bir fasıl sahnesinde, ön plandaki dört musikîşinastan ikisinin *ıklığ*, diğer ikisinin ise *miskal* çaldıklarının tasvir edildiği görülmektedir (Çelik, 2009,s.33).



Resim 4. Levni, Küme Fash, 1700? (Çelik,2009,s,139).

Bu tarihsel çerçeve, çalgının yapısal özelliklerine ilişkin teknik tanımlarla tamamlanmaktadır:

Rauf Yekta Bey'in (1986) aktardığı bilgilere göre, ıklığ yaylı bir çalgı olup gövdesinin bronzdan, yere dayanan ayak çubuğunun ise çelikten yapılması gerektiği belirtilmektedir. Ayak üzerinde ve ayağın çalgıya giriş noktasında tellerin sabitlenmesini sağlayan iki çengelin bulunduğu; sap kısmının badem veya ceviz gibi sert ağaçlardan, tercihen abanozdan yontulmasının uygun görüldüğü ifade edilmektedir. Ayrıca çalgının beşliye akort edilen iki tele sahip olması gerektiği belirtilmektedir (Rauf Yekta Bey, 1986, s. 84).

Anadolu'daki yaşayan icra pratikleri saha çalışmaları aracılığıyla belgelenmiştir:

Anamas eteklerinde Yenice'de çalışırken Yenice dolaylarından getirdiğimiz bir halk sanatkarı bize Karağı sınırında Hacı İsalı aşiretinden Gebeş Hasan oğlu Ahmed'in 'ıklık' çaldığını, yukarı yaylada asıl Karakoyunlu yürüklerinin bu çalgıyı çaldıklarını söyledi. İklık eski bir Türk sazıdır. Eski kitaplarda 'ıklığ' olarak geçer. Hicri 9. yüzyılda Ahmet oğlu Şükrullah'ın Yıldırım Bayazıt şehzadelerinden İsa Çelebi'ye ithaf ettiği eserde bu çalgının tarifi yapılmıştır ki bugünkü kabak

kemaneye benzer. Rahmetli Rauf Yekta, Milli Tebebbular mecmuasının cilt:2, sayı:4, 139 uncu sahifesinde bahsettiği bu saz için, ‘şimdiye kadar ismine bile bir yerde tesadüf etmediğimiz bu saz’ demektedir. Biz bu gezide bu sazın ismine tesadüf ettik (Halil Bedi Yönetken, 2006, s. 133).

Çelik (2009), Yaylı çalgıların ortaya çıkış sürecinde atlı-göçebe kültürün belirleyici bir role sahip olduğu belirtilmektedir. Bu çalgılarda kullanılan tellerin erken dönemlerde at kılından yapıldığı ve günümüzde de bu özelliği sürdüren örneklerin bulunduğu ifade edilmektedir. Benzer biçimde, yaylı çalgıların temel unsurlarından biri olan ve “yay” ya da “ok” olarak adlandırılan bölümde kullanılan kılların günümüzde dahi at kılından üretildiği görülmektedir. Bu durumun, atlı-göçebe yaşam biçimiyle ilişkili derin kültürel bir geleneğin yansıması olarak değerlendirildiği anlaşılmaktadır (Çelik, 2009,s.18).

Gazimihal (1958,ss.6–7), İkliğ’in atlı-göçebe kültürle yakın ilişki içinde olduğunu belirtmekte ve bu bağlantıyı çeşitli yapısal özellikleriyle açıklamaktadır: İkliğ’in yapısal özelliklerinin atlı-göçebe kültürün izlerini taşıdığını belirtmektedir. Çalgının zarının Asya’da at derisinden, tellerinin ise at kılından yapıldığını; Tibet ıklıklarının tepe kısmında ise oyma bir at başı bulunduğunu aktarmaktadır. Bu unsurları “at kültü çağından kalan hatıralar” olarak değerlendiren Gazimihal, “ıklığ” adının yalnızca Türk dillerinde görüldüğünü ve çevredeki Çin, Hint, Fars, Arap ile Slav dillerinde bu adın hiçbir izine rastlanmadığını vurgulamaktadır.

Bu bilgiler doğrultusunda, kopuz–ıklığ–keman hattının yalnızca çalgısal bir evrimi değil, aynı zamanda Türklerin atlı-göçebe yaşam biçimi, inanç sistemi ve estetik anlayışıyla bütünleşik bir kültürel sürekliliği temsil ettiği görülmektedir. Terminolojik çeşitlilik, yapısal dönüşümler ve ikonografik unsurlar (özellikle at başı motifi), bu yaylı çalgı geleneğinin Orta Asya’dan Anadolu’ya uzanan çok katmanlı bir tarihsel bağlam içinde şekillendiğini göstermektedir. Bu bağlamda kemanenin etimolojik ve organolojik kökeni, tekil ve kopuk bir gelişim sürecinden ziyade, Türk müzik kültürü içinde süreklilik arz eden, uyarlanabilir ve dönüşüme açık bir gelenek çerçevesinde anlaşılmalıdır.



Resim 5. İgil isimli yaylı çalgının sap kısmındaki at başı motifi (Çelik, 2009, ss.137-138).

2.1.2. Kemanenin Organolojisi

Kemane, Türk halk müziğinde kendine özgü tınısı, doğal malzemelerle gerçekleştirilen yapım tekniği ve geleneksel icra biçimiyle öne çıkan yaylı çalgılar arasında değerlendirilmektedir. Organolojik açıdan ele alındığında, işlevsel yapısı ve bölgesel kullanım biçimleri bakımından Anadolu çalgı kültürü içinde özgün bir konumda yer aldığı söylenebilir.

Kemanenin ana gövdesini su kabağı dediğimiz bitki (kabak) oluşturur. Bu nedenle çalgı kabak kemane diye adlandırılmıştır. Artık günümüzde yapılan kemanelerin sadece su kabağından değil, ağaç, yaprak ağaç, hindistan cevizi gibi istenilen estetiği kolaylıkla kazandırabilecek diğer malzemelerden de yapıldığı görülmektedir (Şener,1994,s. 29).

Çelik'e (2018) göre, kemanenin gövde bölümünün su kabağından, sap bölümünün ise genellikle gürgen ağacından üretildiği belirtilmektedir. Su kabağının ağız kısmının, kabağın boyutuna bağlı olarak yaklaşık 8–12 cm çapında açıldığı ve bu bölüme çoğunlukla dana kalbi zarından elde edilen yürek zarının gerildiği ifade edilmektedir. Sapın, gövdenin içinden geçirilerek alt bölümden yaklaşık 8 cm uzunluğunda dışarıya uzandığı; iki eşik arasındaki mesafenin 32–33 cm olduğu ve çalgının toplam uzunluğunun ortalama 70 cm civarında bulunduğu aktarılmaktadır. Kabak kemanenin en eski biçiminin iki telli olduğu, üç telli örneklerinin de bulunduğu; günümüzde ise daha çok dört telli, zaman zaman da beş telli türlerinin kullanıldığı görülmektedir (Çelik,2018, s. 13).

Akyol'a (2017) göre, İnsanın, çok eski dönemlerden itibaren dünyanın farklı coğrafyalarında çevresinde bulunan doğal malzemelerden yararlanarak çalgılar ürettiği belirtilmektedir. Bu bağlamda su kabağı başta olmak üzere çeşitli doğal malzemelerin,

birçok yaylı çalgıda içi boş ses kutusu (rezonatör) işleviyle kullanıldığı ifade edilmektedir. Söz konusu rezonans kutularının; Hindistan cevizi, kaplumbağa kabuğu ve bambu gibi farklı malzemelerden yapılabildiği; Orta Asya’daki Tuva Türklerinde ise kurumu at kafatasından “at igit” adı verilen bir rezonans kutusu üretildiği aktarılmaktadır. Bu tür çalgıların yapımında, kullanılan malzemelerin doğada kolay bulunabilir olması ve çalgının görece basit yöntemlerle üretilebilmesi temel bir özellik olarak öne çıkmaktadır. Bu algıların ortak yapısal unsurları arasında, sesin güçlenmesini sağlayan çanak (rezonans kutusu), tellerin titreşimini ileten ses tablası (kapak), tue (klavye), klavye ile gövdeyi birbirine bağlayan ve gövdenin içinden geçerek tel eşiğinin de tutturulduğu metal ya da ahşap ayak ile ses üretimini sağlayan yayda kullanılan at kuyruğu kılları yer almaktadır. Ses tablasının ise yılan derisi, balık derisi, yürek zarı ile koyun veya keçi derisinden yapılabildiği belirtilmektedir. Bu tür malzemelerin kullanımı nedeniyle Japon *kokyū*su ve in *erhusu* gibi çalgıların da aynı yapısal sınıf içerisinde değerlendirilebileceği ifade edilmektedir (Akyol, 2017, s. 163).



Resim 6. Hindistan cevizinden yapılmış rebap (Akyol,2017,s.163).



Resim 7. Bambudan yapılmış kokyu (Akyol,2017,s.163).

Akyol'a (2017) göre, Asya'dan Afrika'ya uzanan geniş bir coğrafyada doğal ortamda farklı formlarda bulunan su kabağının, çalgı yapımında kullanılması nedeniyle dikkat çekici bir işlev kazandığı belirtilmektedir. Kurutulmuş çekirdeklerinin sallanması ya da dış yüzeyine çeşitli ses çıkarıcı kabukların bağlanması yoluyla marakas türü ritim çalgılarının üretildiği; farklı boyutlarda kesilip dizilerek değişik sesler elde edilen ksilefon benzeri çalgıların yapımında kullanıldığı ifade edilmektedir. Bunun yanı sıra, su kabağına bir veya birden fazla tel takılarak vurmali, mızraplı ve yaylı çalgıların üretilebildiği; bu bitkinin başta Hindistan olmak üzere dünyanın birçok ülkesinde çalgı yapımında değerlendirildiği aktarılmaktadır (Akyol, 2017, s. 162).

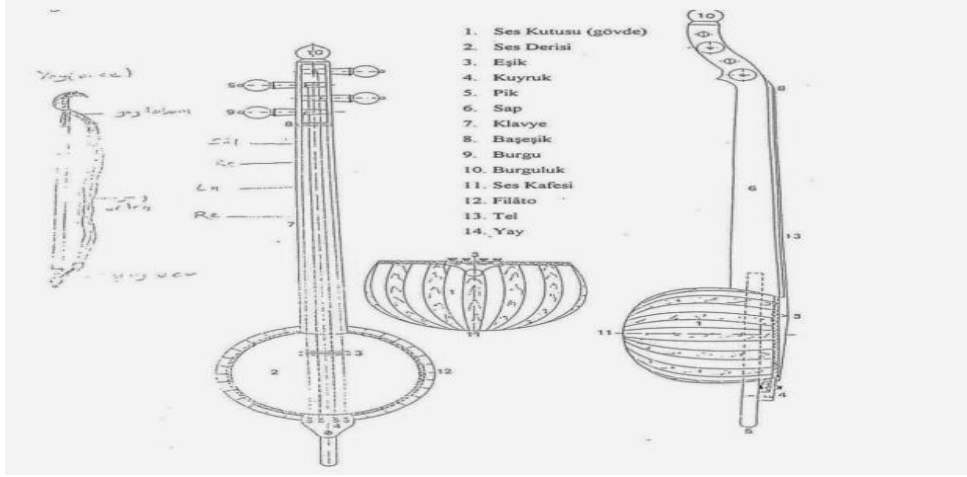


Resim 8. Su Kabağı (Akyol,2017,s.162).



Resim 9. Su Kabağı (Akyol,2017,s.162).

Cafer Açın, 1994 yılında yayımlanan *Enstrüman Bilimi (Organoloji)* adlı çalışmasında, kemanenin yapısal özelliklerini ayrıntılı teknik açıklamalar ve çizimlerle ele almıştır.



Resim 10. Kemanenin yapısı (Açın, 1994: 84).

Kemane, tarihsel süreç içinde hem yapısal hem de işlevsel açıdan çeşitli dönüşümler geçirmiştir. Başlangıçta iki telli bir formdayken, zamanla müzikal gereksinimlerin ve icra pratiğinin değişmesiyle üç ve ardından dört telli yapıya kavuşmuştur. Bu gelişim, sadece tel sayısındaki artışı değil, aynı zamanda çalgının teknik ve ifade kapasitesindeki genişlemeyi de yansıtmaktadır. Günümüzde ise beşten sekiz tele kadar uzanan farklı varyasyonların, kemanenin icra olanaklarını çeşitlendirdiği görülmektedir.

2.1.3. Kemanede Akort Sistemleri

Kemanede uygulanan farklı akort sistemleri, çalgının tınısal özelliklerini ve tonal karakterini doğrudan etkileyerek icra edilen ezgilere estetik bir derinlik kazandırmaktadır. Bu durum, özellikle geleneksel müzikte, çalgının bulunduğu çevresel koşullara, repertuvara veya icracının yorumuna bağlı olarak çeşitlilik göstermektedir. Nitekim bazı icracılar, kemanenin ses hacmini artırmak ya da belirli makamların karakteristik özelliklerini daha etkili yansıtabilmek amacıyla, standart akortun dışına çıkarak farklı akort sistemlerini tercih edebilmektedir. Bu yaklaşımlar, hem çalgının ifade gücünü artırmakta hem de kişisel yorum olanaklarını genişletmektedir. Böylece akort sistemi, yalnızca teknik bir ayarlama süreci olmanın ötesine geçerek, müzikal anlatımın önemli bir parçası haline gelmektedir.

2.1.3.1. Yaygın Akort Sistemleri

Kemane özelinde, farklı akort sistemlerinin hem teknik hem de müzikal ifadedeki etkisini anlamak amacıyla yapılan saha çalışmaları, bu çalgının pedagojik boyutunu ortaya koymak açısından önemlidir. Bu bağlamda, kemane eğitime doğrudan katkı sunan öğretim elemanlarının görüş ve uygulamalarını inceleyen araştırmalar, çalgının akort pratiklerine dair güncel ve sistematik veriler sunmaktadır. Dincel, Çelik ve Algı'nın (2024) yürüttüğü çalışma da bu alandaki önemli araştırmalardan biri olarak, eğitim sürecinde tercih edilen akort sistemlerini ve bu tercihlerde etkili olan faktörleri detaylı biçimde ortaya koymaktadır. Araştırmaya göre, öğretim elemanları derslerinde farklı akort sistemlerini kullanmakta ve bu sistemleri "düzen" olarak adlandırmaktadır. Eğitim sürecinde en yaygın biçimde kullanılan düzenlerin; kemane düzeni (re-la-re-la), rast düzeni (re-la-re-sol), üçüncü tel kararlı kemane düzeni (re-sol-re-la), keman düzeni (mi-la-re-sol), Azeri/kemança düzeni (mi-la-mi-la), eviç düzeni (re-la-re-fa#) ile bozlak/abdal düzeni (re-la-mi-la; do-sol-re-la) olduğu belirtilmektedir (Dincel, Çelik & Algı, 2024, s. 133). Öğretim elemanlarının derslerinde en sık tercih ettikleri düzenlerin ise re-la-re-la (kabak kemane düzeni) ve re-la-re-sol (rast düzeni) olduğu ifade edilmektedir (Dincel, Çelik ve Algı, 2024, s. 133).

Kemanenin yapısal ve icrasal özelliklerinin zaman içinde farklı uygulamalarla çeşitlendiği; özellikle tel sayısı ve akort sistemleri bakımından çeşitli denemelerin gerçekleştirildiği belirtilmektedir.

Halil Çelik tarafından yapılan 5 telli kabak kemane de kullanılmaktadır. 5 telli kabak kemaneye, 4 telli kabak kemaneden farklı olarak bir kalın tel daha ilave edilmiştir. Bu tel bağlamada da kullanılan "Bam Bam Teli"dir ve 5 telli Kabak Kemanenin akordu, "RE-LA-RE-LA-RE," piyanoya göre ise, "FA-DO-FADO-FA" veya "Mİ-Sİ-Mİ-Sİ-Mİ" şeklindedir (Ekici & Çelik, 2009, s. 233).

Not: "Aşağıdaki tablolar, Dincel, Çelik ve Algı'nın (2024) tanımlarına dayanılarak oluşturulmuş; kemanenin alttan ikinci teli olan 'la' notasının referans alındığı akort biçimleri, akort cihazlarındaki harf karşılıklarıyla birlikte görselleştirilmiştir."

Tablo 1. Temel Düzen

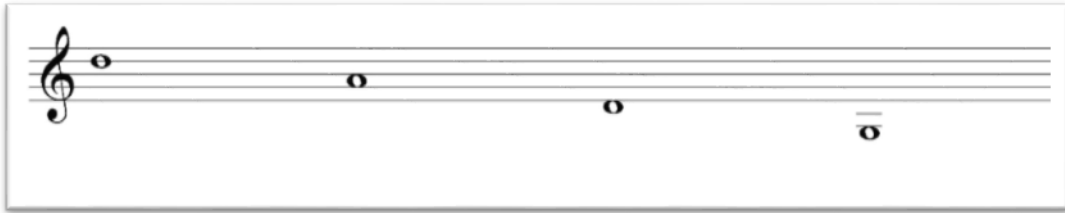
1. Tel: Re	(D)
2. Tel: La	(A)
3. Tel: Re	(D)
4. Tel: La	(A)



Şekil 1. Temel Akort Seslerinin Porte Üzerindeki Gösterimi

Tablo 2. Rast Düzeni

1. Tel: Re	(D)
2. Tel: La	(A)
3. Tel: Re	(D)
4. Tel: Sol	(G)



Şekil 2. Rast Düzeni Akort Seslerinin Porte Üzerindeki Gösterimi

Tablo 3. 3.Tel kararlı Düzen

1. Tel: Re	(D)
2. Tel: Sol	(G)
3. Tel: Re	(D)
4. Tel: La	(A)



Şekil 3. 3. Tel Kararlı Düzeni Akort Seslerinin Porte Üzerindeki Gösterimi

Tablo 4. Keman Düzeni

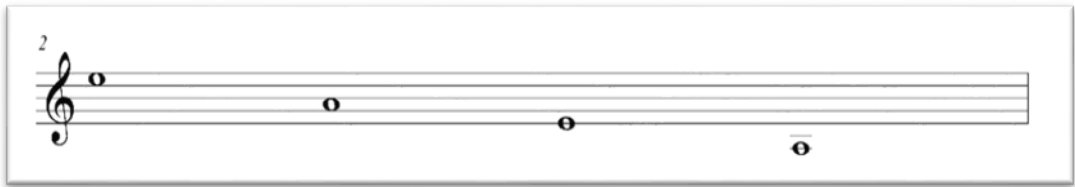
1. Tel: Mi	(E)
2. Tel: La	(A)
3. Tel: Re	(D)
4. Tel: Sol	(G)



Şekil 4. Keman Düzeni Akort Seslerinin Porte Üzerindeki Gösterimi

Tablo 5. Kamança Düzen

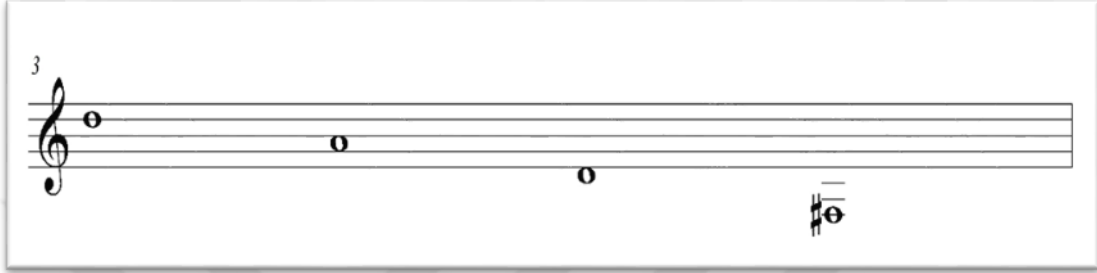
1. Tel: Mi	(E)
2. Tel: La	(A)
3. Tel: Mi	(E)
4. Tel: La	(A)



Şekil 5. Kamança Düzen Akort Seslerinin Porte Üzerindeki Gösterimi

Tablo 6. Eviç Düzen

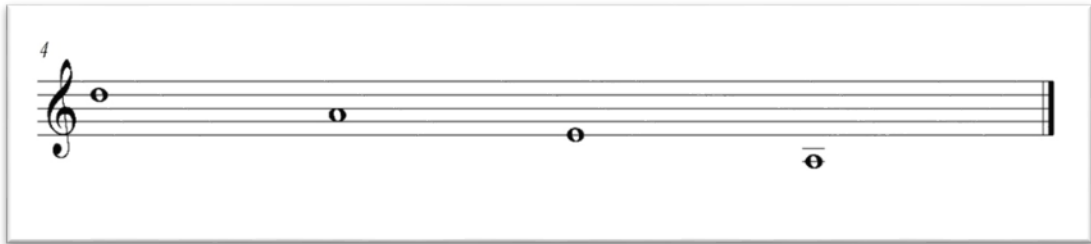
1. Tel: Re	(D)
2. Tel: La	(A)
3. Tel: Re	(D)
4. Tel: Fa #	(F#)



Şekil 6. Eviç Düzen Akort Seslerinin Porte Üzerindeki Gösterimi

Tablo 7. Bozlak/Abdal Düzen

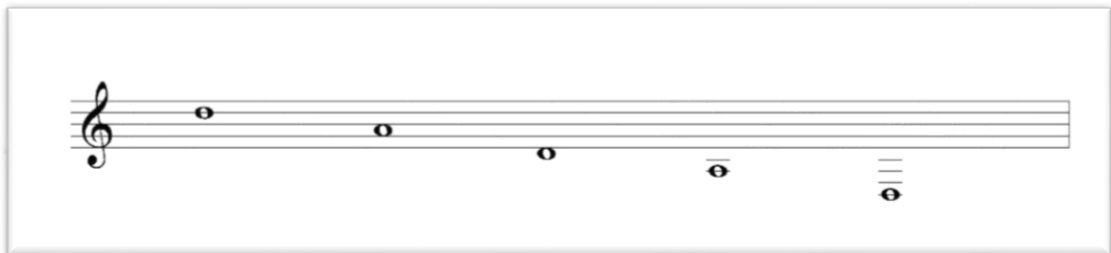
1. Tel: Re/Do	(D)-(C)
2. Tel: La/Sol	(A)-(G)
3. Tel: Mi/Re	(E)-(D)
4. Tel: La/La	(A)-(A)



Şekil 7. Bozlak/Abdal Düzen Akort Seslerinin Porte Üzerindeki Gösterimi

Tablo 8. Beş Telli Düzen

1. Tel: Re/Mĭ/FA	(D)-(E)-(F)
2. Tel: La/Sĭ/DO	(A)-(B)-(C)
3. Tel: Re/Mĭ/FA	(D)-(E)-(F)
4. Tel: La/Sĭ/DO	(A)-(B)-(C)
5. Tel: Re/Mĭ/FA	(D)-(E)-(F)



Şekil 8. Beş Telli Düzen Akort Seslerinin Porte Üzerindeki Gösterimi

FLİGHT OF THE BUMBLEBEE (YABAN ARISININ UÇUŞU)



Şekil 9. “Flight Of The Bumblebee” Adlı Eserinin Parmak Pozisyonları Açısından Kabak Kemaneye Uyarlanması (Yoldaş,2021, s. 362).

Genel olarak kemanenin akordu ve tellerin dizilişı, alınacak eserin karakterine, müzikal yapısına ve icracının kişısel tercihine göre değişiklik gösterebilmektedir. Bu tür ayarlamalar, çalgının ses rengini optimize ederek daha etkileyici ve işlevsel bir performans imknı sunmaktadır. Nitekim Yoldaş'ın (2021) alışmasında da bu durum örneklendirilmiştir. Söz konusu çalışmada, "Flight Of The Bumblebee" eserin parmak pozisyonlarının, kemanede kullanılan 5–5–4'l akort sistemi esas alınarak uyarlanabildiği ifade edilmektedir. Kemanenin akort sisteminin genel olarak pesten tize doğru 4–5–4 ya da 5–5–4'l aralıklardan oluştuğu bilinmektedir. Bununla birlikte, pes bölgede daha geniş bir ses alanı elde edilebilmesi amacıyla akort sisteminin pesten tize doğru 5–5–4 (sol–re–la–re) biçiminde düzenlenmesinin, icrada daha fazla pozisyon kullanımına olanak sağladığı belirtilmektedir (Yoldaş,2021, s. 362).

2.1.4. Kabak Kemane Adlandırmasına Dair Terminolojik Sorunlar

Kemanenin organolojik yapısında zaman içinde meydana gelen değişimler, yalnızca çalgının fiziksel özelliklerinde değil, terminolojik konumunda da çeşitli etkiler yarattığı söylenebilir. Ahşap, dut, abanoz vs. Çeşitli malzemelerin kullanımıyla birlikte, çalgı yapımında gözlemlenen bu çeşitliliğin, geleneksel "kabak kemane" tanımının kapsamını görece genişlettiği ve bu tanımın yeniden ele alınmasını gerekli kıldığı görülmektedir. Özellikle tel sayılarındaki artış, icra tekniklerindeki gelişmeler ve ses teknolojisinin sağladığı imknlarla (akustik, elektro-akustik vb.) algıya yeni fonksiyonlar kazandırılması, mevcut adlandırmanın bu çeşitliliği yeterince yansıtmakta zorlandığını düşündürmektedir. Bu durum, elektro-akustik ve tamamen elektronik biçimlerde geliştirilen kemane türlerinin yaygınlaşmasıyla daha da belirginleşmiş; Söz konusu sürecin, çalgının geleneksel formu ile modern varyantları arasında terminolojik düzeyde bir belirsizlik ve farklı yorumlara imkân tanıyan bir alan ortaya çıkardığı söylenebilir. Literatürde ve uygulamada zaman zaman karşılaşılan bu isimlendirme çeşitliliği, konuya ilişkin ortak bir sınıflandırma ihtiyacını gündeme getirmektedir.

Akyol'a (2017) göre, Ağaçtan yapılan kemanelerin, su kabağının iç yapısında bulunan ve tını oluşumunda belirleyici olan köpüksü dokunun işlevini karşılayamadığı; bu nedenle kabaktan yapılan kemanelere özgü tını karakterini tam anlamıyla üretemediği ifade edilmektedir. Bu durumun, ağaç kemanelerin icracılar tarafından yeterince benimsenmemesine yol açtığı belirtilmektedir. Buna karşın, çalgı yapımcılarının ağaç

gövdeli kemanelerde kabak kemane tınısına yaklaşıma yönündeki arayışlarının günümüzde de sürdüğü aktarılmaktadır. Öte yandan, gövdesi ister su kabağından ister ağaçtan yapılmış olsun; kemança, gıcak gibi farklı adlandırmalarla anılsa dahi, yapısal ve icrasal akrabalıkları nedeniyle bu çalgıların ortak bir üst başlık altında “kemane” olarak değerlendirilebileceği ifade edilmektedir (Akyol, 2017, s. 166).

Çelik’e (2009) göre çalgı adlandırmalarının bölgelere göre değişiklik gösterebildiği, Türkiye’de kullanılan kabak kemane örneğinde de görülmektedir. Bazı bölgelerde bu çalgının “kabak kemane” yerine “kemane” olarak adlandırıldığı; bu kullanımın, “kabak” sözcüğünün çalgı adı olarak estetik bulunmaması ve “kemane” adının kulağa daha hoş geldiği yönündeki düşüncelerle ilişkilendirildiği belirtilmektedir. Ancak bu çalgıyı diğer yaylı çalgılardan ayıran temel özelliğin, ses kutusunu oluşturan su kabağı olduğu ve bu nedenle su kabağından yapılan, yay ile çalınan çalgı anlamını taşıyan “kabak kemane” adının kullanıldığı ifade edilmektedir. Günümüzde bu adlandırmanın değiştirilmesine yönelik eğilimlerin bulunduğu; söz konusu ikili kullanımın ilerleyen süreçte “kabak kemane” ve “kemane”nin farklı çalgılar olarak algılanmasına yol açabileceği belirtilmektedir. Ayrıca geçmişte aynı çalgının farklı yörelerde onomatopoetik adlarla yeniden adlandırıldığı örnekler dikkate alındığında, benzer bir sürecin kabak kemane için de geçerli olabileceği ve “kabak kemane” adının zamanla unutulurak “kemane” adıyla ayrı bir çalgı varlığının tartışılacağı belirtilmektedir (Çelik, 2009, s. 15).

Önceki yıllarda çalgı sadece kabaktan yapılmış ve yörede de Kabak, Kemene, Kemana, Kabak Kemane gibi isimlerle anılmıştır. Fakat günümüzde bu çalgının ağaç, karbon fiber, teneke, Hindistan cevizi, hatta kaplumbağanın gövdesi gibi maddelerden yapılan örnekleri mevcuttur. Bu yüzden Kabak Kemanedeki “Kabak” ifadesi bu çalgıları karşılamamaktadır. Terminolojik olarak bakıldığında da bir çalgının yapıldığı maddenin çalgıya ismini vermesi pek alışlagelmiş bir durum değildir. Kemane teriminin yalnız başına kullanımı ise diğer bütün kemaneleri kapsamaktadır. Yaptığımız görüşmelerde on eğitimcinin üçü (Ferhan Yeprem, Gültekin Şener, Kadir Verim) kesinlikle Kemane denilmesi taraftarı. Altısı (Mehtap Demir, Haykad Kulaboğa, Ersin Yıldırım, Ali Tohumcu, Deniz Dincel, Ozan Bircan) iki teriminde kullanılmasında herhangi bir sakınca görmüyor. Fakat Kemane deyip çalgının kabaktan yapıldığının belirtilmesi gerektiğini düşünüyorlar. Özgür Çelik ise Çalgının yörede Kabak olarak bilinmesi, Kabağın kendine has bir tınısı olması ve yörede kemane isminde başka çalgıların olması sebebiyle Kabak Kemane denilmesinin doğru olduğunu belirtiyor. Tüm bu yorumlara baktığımızda büyük çoğunluğun çalgıyı adlandırmada “Kemane” teriminin kullanılması konusunda bir sakınca görmediği anlaşıyor (Durmaz, Uluslararası Cumhuriyet Sanat Günleri, NİSAN: 2017).

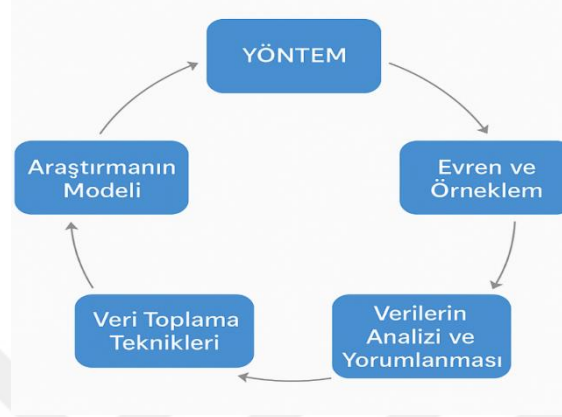
Bu bilgiler doğrultusunda, kemanenin yapım aşamasında kullanılan çeşitli malzemelerin, icra pratiklerindeki değişim ve yöresel isimlendirme alışkanlıkları birlikte değerlendirildiğinde, çalgının terminolojisine ilişkin tekil ve mutlak bir kullanımın henüz yerleşmediği görülmektedir. Literatürde ve uygulamada yer alan çeşitli görüşlerin, kemanenin tarihsel devamlılığı ile güncel üretim ve icra koşulları arasındaki denge arayışına işaret ettiği; “kabak kemane” ve “kemane” adlandırmalarının ise bu çok katmanlı yapının farklı yönlerini görünür kıldığı söylenebilir. Bu açıdan, var olan isimlendirme çeşitliliğinin bir sorun alanı olmaktan ziyade, çalgının kültürel, organolojik ve icrasal zenginliğini yansıtan bir durum olarak ele alınmasının daha kapsayıcı bir yaklaşım sunduğu görülmektedir.



BÖLÜM III

3.YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, evreni ve örneklemini, veri toplama teknikleri, verilerin toplanması ve verilerin analizinde kullanılan yöntemler açıklanmıştır.



Şekil 10. Araştırmanın Yöntem Şeması

3.1.Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada betimsel araştırma modeli benimsenmiştir. Betimsel araştırma, “var olan bir olayı nicel (sayılar kullanarak) ya da nitel (bir birey ya da grubun özelliklerini ortaya koyarak) yönden betimleyen bir araştırma türüdür” (McMillan and Schumacher, 1984, s. 26). Bu model kapsamında araştırma konusu, mevcut durumuyla ele alınarak betimlenmiştir. Nitel araştırma ise “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda, gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırmadır” (Yıldırım ve Şimşek, 2006,s.39) şeklinde tanımlanmaktadır. Bu tanım doğrultusunda, araştırma modelinin uygulanmasında nitel yaklaşıma dayalı bir çerçeve esas alınmıştır.

Araştırma kapsamında, çalışma konusuna ilişkin yazılı ve sesli/görsel literatürün mevcut durumunun ortaya konmasına yönelik bir betimleme hedeflenmiş; bu nedenle çalışmada betimsel araştırma modeli tercih edilmiştir.

3.2. Evren Ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, kemane icracılığı alanında tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkan geleneksel ve sentez/yenilikçi icra anlayışlarını temsil eden kemane icracıları oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise araştırma süresince ulaşılabilen, icralarına

ilişkin ayrıntılı sesli ve görsel kayıtları bulunan ve geleneksel ile sentez/yenilikçi kemane icra yaklaşımlarını temsil ettiği değerlendirilen 14 kemane icracısı oluşturmaktadır.

3.3. Sınırlılıklar

Bu araştırma, geçmişten günümüze kemane icracılığında gözlemlenen gelişim ve değişim sürecini incelemekle sınırlıdır. Çalışma kapsamında elde edilen bulgular;

- ✓ Araştırmanın örneklemini oluşturan, tarihsel süreç içerisinde geleneksel ve sentez/yenilikçi kemane icracılığına kaynaklık ettiği değerlendirilen ve sesli/görsel kayıtlarına (taş plak, plak, kaset, CD, video kayıtları ve film vb.) ulaşılabilen 14 kemane icracısının icra örnekleriyle,
- ✓ Konuya ilişkin olarak ulaşılabilen yazılı kaynaklar (tezler, kitaplar, makaleler, bildiriler ve arşiv materyalleri) ile,
- ✓ Kemane icrasının Teke Yöresi Yörük–Türkmen müzik geleneği bağlamında ele alınmasıyla,
- ✓ Araştırmada benimsenen nitel araştırma yaklaşımı, betimsel tarama modeli ve içerik analizi yöntemiyle,
- ✓ İncelenen icra örneklerinin, icracıların ulaşılabilen kayıtlarıyla sınırlı olması ve bu kayıtların tamamının notaya alınamaması,

sınırlıdır.

3.4. Sayıtlar

Bu araştırma kapsamında aşağıdaki sayıtlar benimsenmiştir:

- ✓ Araştırma kapsamında incelenen sesli ve görsel kayıtların (taş plak, plak, kaset, CD, video kayıtları ve film vb.), icracıların icra tavırlarını ve teknik özelliklerini temsil etme yeterliliğine sahip olduğu varsayılmıştır.
- ✓ Araştırmanın örneklemini oluşturan kemane icracılarının, geleneksel ve sentez/yenilikçi kemane icracılığına kaynaklık eden tavır ve üslup özelliklerini temsil edebilecek nitelikte olduğu kabul edilmiştir.
- ✓ İçerik analizi sürecinde notaya alınan icra örneklerinin, icracıların üslup, tavır ve teknik özelliklerini yansıtacak düzeyde olduğu varsayılmıştır.
- ✓ Alan uzmanı kemane icracılarından elde edilen anket verilerinin, katılımcıların mesleki bilgi ve deneyimlerini nesnel biçimde yansıttığı kabul edilmiştir.

- ✓ Kemane icracılığında gözlemlenen gelişim ve değişim sürecinin, tarihsel, sosyokültürel ve bireysel etkenlerin etkileşimiyle şekillendiği varsayılmıştır.

3.5. Verilerin Toplanması

Araştırmada kullanılan veriler; doküman incelemesi ve bilgi amaçlı yarı yapılandırılmış görüşmeler yoluyla elde edilmiştir. Bu araştırmada, kemane icracılığının tarihsel süreç içerisindeki gelişimi, geleneksel icra anlayışının özellikleri, sosyokültürel değişimlerin icra pratiklerine etkileri ve bu değişimlerin sonucunda şekillenen yeni icra biçimlerine ilişkin veriler toplanmıştır. Çalışmada; kitaplar, tezler, makaleler, dergiler, bildiriler ve çevrim içi içeriklerden oluşan yazılı kaynaklar ile kaset, CD, video kayıtları ve filmler gibi görsel-işitsel materyaller, doküman incelemesi yöntemiyle değerlendirilmiştir. Doküman incelemesi şu şekilde açıklanmaktadır;

Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Araştırmanın veri toplama aşamasında özellikle sesli/görsel (kaset, cd, video kayıt, film vb.) materyallere sıkça başvurulmuş ve doküman incelemesine tâbi tutulmuştur. Dolayısıyla doküman incelemede “yazılı kaynakların yanı sıra; film, video ve fotoğraf gibi görsel malzemeler de nitel araştırmalarda kullanılabilir. Bu tür materyaller tek başlarına bir araştırmanın veri toplama araçları olabilir. Böylesi çoklu bir yöntemle toplanan veriye dayanan nitel araştırmanın güvenilirliği önemli ölçüde artacaktır. Dokümanlar, nitel araştırmalarda etkili bir şekilde kullanılması gereken önemli bilgi kaynaklarıdır. (...) Öte yandan, nitel araştırmalarda gözlem ve görüşme gibi diğer veri toplama yöntemleriyle birlikte kullanıldığında “verinin çeşitlendirilmesi” (data triangulation) amacına hizmet edecek ve araştırmanın geçerliğini önemli ölçüde arttıracaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2006,ss.188-189).

Araştırma sürecinde, örneklem grubunda yer alan bazı kemane icracılarıyla telefon yoluyla gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmeler yapılmıştır. Görüşme tekniği, bireylerin bakış açılarını, deneyimlerini ve algılarını ortaya koymada kullanılan güçlü bir nitel veri toplama yöntemi olarak değerlendirilmektedir. Bu çalışmada gerçekleştirilen görüşmeler, analitik veri üretmek amacıyla değil; icracıların yaşam öyküleri, mesleki geçmişleri ve icra bağlamlarına ilişkin bilgilerin doğrulanması ve doküman incelemesi yoluyla elde edilen verilerin desteklenmesi amacıyla bağlamsal veri olarak kullanılmıştır. Karahasanoğlu ve Yavuz (2016), yapılandırılmış ve yarı yapılandırılmış görüşmeleri şu şekilde tanımlamaktadır:

Yapılandırılmış görüşmelerde en temel amaç, hipotezi oluşturacak ya da kanıtlayacak veriyi elde etmek için önceden planlanmış sorular ve güzergâh doğrultusunda kişilere başvurmaktır. Yarı yapılandırılmış görüşmeler ise hem nicel hem de nitel veriye ulaşmak amacıyla gerçekleştirilir. Yapılandırılmış görüşmede olduğu gibi görüşmecinin belirli soruları vardır; ancak güzergâhın bir kısmının görüşülen kişinin yanıtları doğrultusunda şekillenmesine de izin verilir (aktaran: Güngör, 2023, s. 17).

Tezde incelenecek örneklem grubunun oluşturulmasında alan uzmanlarının görüşlerine başvurulmuş; bu doğrultuda söz konusu uzmanlara anket uygulanmıştır. Karasar'a (2003) göre yazışma, yazılı iletişim yoluyla veri toplama tekniklerinden biridir. Bu kapsamda mektup, anket ve yazılı testler gibi araçlar yaygın olarak kullanılmaktadır. Anketler, belirli bir amaç ve plana göre hazırlanan soru listelerinden oluşmakta; genellikle geniş kitlelere uygulanmakta ve elde edilen veriler üzerinde istatistiksel değerlendirmeler yapılabilmektedir (Karasar, 2003, s. 174).

3.6. Verilerin Analizi

Araştırmada elde edilen veriler, betimsel analiz ve içerik analizi yöntemleri kullanılarak çözümlenmiştir. Sosyal bilimler alanında betimsel analiz genellikle dört temel aşamada gerçekleştirilmektedir. Betimsel analiz, sosyal bilimler alanında yapılan araştırmalarda dört temel aşama üzerinden ele alınmaktadır.

- ✓ Betimsel analiz için bir çerçeve oluşturma,
- ✓ Tematik çerçeveye göre verilerin işlenmesi,
- ✓ Bulguların tanımlanması,

Bu araştırmada, birinci ve üçüncü alt problemlere ilişkin veriler, söz konusu aşamalar doğrultusunda betimlenmiş ve açıklanmıştır. “İçerik analizi, yazılı ya da görsel nitelikteki belgelerde yer alan açık ya da örtük anlamların, temaların, kavramların ve bakış açıların düzenli bir çözümlemeyle belirlenip yorumlanmasına imkân tanıyan bir nitel analiz tekniğidir” (Karasar, 2016, s. 231). Bu doğrultuda, araştırmanın ikinci ve dördüncü alt problemi kapsamında elde edilen verilerin çözümlenmesinde içerik analizi yöntemi uygulanmıştır.

Araştırmanın içerik analizi aşamasında aşağıdaki işlemler gerçekleştirilmiştir:

- ✓ Örneklem grubunu oluşturan 14 kemane icracısına ait ulaşılabilen sesli ve görsel kayıtlar (taş plak, uzunçalar, kaset, CD, video vb.) taranmış; bu kaynaklarda yer

alan icralar, geleneksel yapı, kişisel üslup ve sentez/yenilikçi yaklaşım ölçütleri doğrultusunda seçilmiştir.

- ✓ Seçilen icra örneklerinden bazılarının yalnızca saz bölümleri, bazılarının ise tamamı, icracıya özgü teknik ve stilistik özellikleri yansıtabilecek biçimde ayrıntılı olarak notaya alınmıştır.
- ✓ Örnekleme yer alan kemane icracılarının belirlenen icra örnekleri, geleneksel ya da sentez/yenilikçi icra yaklaşımı bağlamında sınıflandırılmıştır.
- ✓ Notaya alınan icra örnekleri, Finale 2014 nota yazım programı kullanılarak dijital ortama aktarılmıştır.
- ✓ Elde edilen nota verileri, kemane icracılığında kullanılan tavır ve icra unsurları (yay tekniği, artikülasyon, nüans kullanımı vb.) ile uluslararası müzik terimleri dikkate alınarak analiz edilmiştir.

BÖLÜM IV

4. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, araştırma sürecinde elde edilen bulgulara ve bu bulgulara dayalı olarak geliştirilen yorumlara yer verilmiştir.

4.1. Araştırmanın Birinci Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın birinci alt problemi, Geleneksel kemane icracılığına kaynaklık eden tarihsel, kültürel ve icracı temelli unsurlar nelerdir? sorusu temel alınarak yapılandırılmıştır. Bu çerçevede çalışma, kemanenin özellikle Teke Yöresi Yörük–Türkmen müzik geleneği içerisindeki tarihsel kökenlerini, kültürel bağlamını ve icra pratiklerini merkeze alarak; sözlü aktarım, usta–çırak ilişkisi, icra ortamları ve repertuvar özellikleri üzerinden şekillenen geleneksel kemane icracılığının kaynaklarını görünür kılmayı hedeflemektedir.

Teke Yöresi’nde Yörük–Türkmen Müzik Geleneği ve Kültürel Aktarım

Teke Yöresi’nin kültürel yapısını anlamak, bölgenin müzikal geleneklerini anlamlandırmak ve değerlendirmek açısından temel bir zemin sağlamaktadır. Bölgenin tarihsel süreçleri ile sosyo-kültürel özellikleri, ortaya çıkan müzikal ifade biçimlerinin şekillenmesinde en önemli belirleyici unsurlardan birini oluşturmaktadır.

Edward B. Tylor kültürü, “kişinin, toplumun bir üyesi olarak kazandığı bilgi, inanç, sanat, hukuk, âdet, gelenek, alışkanlık ve yeteneklerin bütünü” şeklinde tanımlamıştır (Haviland et al., 2008, s.103). “Cemiyetin bütün fertlerini birbirine bağlayan, yani aralarında bir dayanışma vücuda getiren dini, ahlaki, hukuki, bedii, içtimai, iktisadi ve fenni müesseselerin hey’eti mecmuasıdır” biçiminde tanımlamıştır (Gökalp, 1976, s.25).

Kültür, bireyin öğrenme ve deneyimleriyle şekillenen bir boyutunun yanı sıra, toplumun tarihsel birikimiyle oluşan ortak bir miras olarak da ele alınabilir. Bu yaklaşımın, Teke Yöresi’nin tarihsel ve toplumsal özelliklerinin müzik geleneğini etkileme sürecinin anlaşılmasına katkı sağladığı görülmektedir.

Ayyıldız’a (2013) göre, Teke Bölgesi’nin, ilk çağlardan itibaren farklı uygarlıklara ev sahipliği yaptığı; özellikle Malazgirt Savaşı sonrasında Anadolu’ya yönelen Yörük–Türkmen toplulukları açısından önemli yerleşim alanlarından biri hâline geldiği ifade edilmektedir. Yörük topluluklarının, dış kültürel etkilere görece kapalı bir yaşam

sürdürmeleri nedeniyle kendi kültürel yapılarını muhafaza ettikleri; kent kültürüyle sınırlı düzeyde ilişki kurdukları ve hareketli yaşam biçimlerinin kültürel unsurların yayılımında etkili olduğu belirtilmektedir (Ayyıldız, 2013, s. 1). Yörük ve Türkmen topluluklarının kültürel ve toplumsal yapısı içinde şekillenen yaşam biçiminin, müzik kültürü ve tercih edilen çalgılar üzerinde etkili olduğu; bu müzikal unsurların ise bölgesel kimliğin oluşumu ve sürekliliğiyle ilişkili olduğu söylenebilir.

Ayyıldız'a (2013) göre, Yörede kullanılan çalgılar arasında ikitelli bağlama, üçtelli bağlama, kabak kemane, ıklığ, kemane, çam düdüğü, sipsi, çoban düdüğü, uyguncaklı düdük ve hegitin yer aldığı belirtilmektedir. Bu çalgılar içerisinde özellikle kabak kemanenin, yöresel müzik pratiğinin ötesine geçerek daha geniş bir çevrede tanınırlık kazandığı ve farklı bağlamlarda kullanıldığı ifade edilmektedir. Benzer biçimde, sipsi ve üçtelli bağlamanın da yöre sınırlarını aşan bir bilinirliğe sahip olduğu belirtilmektedir (Ayyıldız, 2013, s. 30). Bu çalgılar içerisinde kemanenin yöredeki merkezi konumuna dikkat çekilmektedir.

Ayyıldız (2013), Teke Bölgesi'nde yaylı çalgılar arasında en yaygın kullanılan sazın, bölge sınırlarının ötesinde şehir merkezlerinde amatör ve profesyonel orkestralar bünyesinde de yer aldığı belirtilen kabak kemane olduğu ifade edilmektedir. Söz konusu çalgının, kent ortamlarında genellikle "kemane" adıyla anıldığı; yörede ise "kabaksaz" ya da "kabak" gibi adlandırmalarla tanımlandığı belirtilmektedir (Ayyıldız 2013, s. 103).

Kemanenin, erken dönemlerde ağırlıklı olarak yerel sınırlar içerisinde kaldığı anlaşılmaktadır.

Çelik'in (2018) belirttiğine göre, kemanenin, 1950'li yıllara kadar Türkiye'nin batı kesimlerinde, özellikle Antalya ve Aydın illerinin dağ köylerinde yaşayan Yörük toplulukları tarafından icra edildiği belirtilmektedir. 1930'lu yıllarda gerçekleştirilen derleme çalışmalarında ise Burdur, Isparta ve Muğla yörelerinde yaygın olarak kullanılan yaylı halk çalgılarının, "tahta kemane" ya da "tırnak kemane" olarak adlandırılan çalgı ile "kırbız kemane" veya "Kıbrıs kemane" şeklinde tanımlanan yaylı çalgılar olduğu ifade edilmektedir. Kıbrıs kemanenin, kemanın diz üzerinde çalınan bir türü olduğu aktarılmaktadır. Bu bölgelerde söz konusu yaylı çalgıların daha yaygın biçimde kullanılıyor olmasının, kemanenin ilgili dönemde ağırlıklı olarak Antalya ve Aydın

çevresindeki dağ köylerinde icra edildiğine işaret ettiği görülmektedir (Çelik,2018, s. 278).

Bu tarihsel ve kültürel ortamda, Teke Yöresi'ndeki Yörük/Türkmen müzik geleneğinde çalgıların öğrenilmesi ve aktarılması da kendine özgü geleneksel nitelikler taşımaktadır.

İcracıları amatör ve profesyonel olarak ele aldığımızda, icracı kimliğinde etnik kökene bağlı bir ayrımın olmadığı görülmektedir. İster roman ister Yörük olsun, icracı icrasını amatör veya profesyonel olarak gerçekleştirebilmektedir. Maddi kazanç maksatlı müzik yapma davranışının icracı ve icracılık üzerindeki etkisi, icranın ediniminde görülür. Amatör icralarda icracı gözlem yolu ile edinimini sağlarken, profesyonel icracı gözlem yanında bilinçli veya bilinçsiz gerçekleşen sistemli bir eğitim sürecinden geçmektedir (Yamaner Okdan, 2012, s. 84).

Ayyıldız'a (2013) göre, Teke yöresinde müzikal icra biçimlerinin, ağırlıklı olarak usta-çırak ilişkisi çerçevesinde aktarıldığı; yaşlı icracıların birikimlerini genç kuşaklara aktarmasıyla birlikte müzikal geleneğin süreklilik içinde varlığını sürdürdüğü ifade edilmektedir. Yörede müzikal öğrenme sürecinde, çalgı icrasına yönelik bireysel bir yardımın söz konusu olmadığı; usta-çırak ilişkisi çerçevesinde çalgı öğreniminin daha çok izleme ve gözleme dayalı biçimde gerçekleştiği ifade edilmektedir (Ayyıldız, 2013, s. 31). Bu çerçevede tanımlanan aktarım pratiğinin, icracı kimliğinin oluşumunda belirleyici olduğu görülmektedir.

Çelik'e (2018) göre, kemane icralarının, profesyonel ya da amatör icracılar tarafından gerçekleştirilmesinden bağımsız olarak, icracının yetiştirme sürecinde usta-çırak ilişkisinin temel bir unsur olduğu ifade edilmektedir. Kemane icracılarının ise bu çalgıyı çoğunlukla aile bireylerinden ya da yakın çevrelerinde bulunan kişilerden öğrendikleri belirtilmektedir (Çelik, 2018, s. 195).

Bu bağlamda, icra ortamlarının ve icracı profilinin de yerel bağlamda oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu geleneğe dair gözlemler, icra ortamlarının da önemli ölçüde yerel bağlamla iç içe olduğunu göstermektedir.

Çelik'in (2018) ifade ettiğine göre, geleneksel kemane icracıları, icralarını çoğunlukla yaşadıkları köy ortamında gerçekleştirmekte ve bulundukları bölgenin repertuarı ile müzikal özelliklerini icralarına yansıtmaktadır. Bu nedenle söz konusu icracılar "yerel" olarak nitelendirilebilir. Kemane çalmak bu icracıların ayırt edici bir

özelliği olmakla birlikte, bu etkinlik onlar için bir geçim kaynağı değildir. Eğitim düzeylerinin düşük olması nedeniyle nota bilgisine sahip olmayan bu icracılar, geçimlerini tarım ve hayvancılıkla sağlamaktadır. Kemane ise bu bireyler için içinde bulundukları toplulukta sosyal kimlik kazanmaya hizmet eden bir araç niteliği taşımaktadır (Çelik, 2018, s. 194).

Bu çerçevede, kemane icracısının yalnızca bir çalgı icracısı değil, aynı zamanda icra sürecinin aktif bir taşıyıcısı olduğu görülmektedir.

Çelik (2018), erkeklere ait geleneksel müzik icralarında kemane icracısı, hem çalgıyı icra eden hem de zaman zaman türkülerini seslendiren bir işlev üstlenmektedir. Yöre türkülerini kemane eşliğinde icra eden icracının en ayırt edici özelliğinin, kemaneye geçmeden önce bağlama çalgısı ile başlamış olmaları olduğu belirtilmektedir (Çelik,2018, s. 191).

Bu bağlamda, kemane icracısının müziksel yönelimi repertuvar düzeyinde de çeşitlenmektedir.

Çelik'e (2018) göre, yerel kemane icracılarının repertuvar anlayışı, yalnızca yaşadıkları bölgenin halk müziği örnekleriyle sınırlı kalmamakta; farklı yörelere ait ezgilerin de kemane aracılığıyla icraya dâhil edilmesi yönünde genişlemektedir. Bu repertuvar çeşitlenmesinde, özellikle TRT bünyesinde gerçekleştirilen radyo ve televizyon yayınlarının yanı sıra gramafon, kaset ve CD gibi kayıt ortamlarının belirleyici bir rol oynadığını ifade etmektedir (Çelik, 2018, s. 194).

İracıların müzikle kurdukları ilişki, aynı zamanda sosyo-ekonomik koşullarla da bağlantılıdır.

Çelik'e (2018) göre, kemane icracılarının geçim kaynakları çoğunlukla tarım faaliyetleri ve hayvan yetiştiriciliğine dayanmaktadır. Bu duruma örnek olarak gösterilen icracılardan Emin Kök'ün, Antalya'nın Serik ilçesine bağlı Demirciler köyünde tarım ve hayvancılıkla uğraştığı; kemane icrasından bugüne kadar yalnızca iki kez gelir elde ettiği ve bu gelirin Antalya'da gerçekleştirilen konserlerden sağlandığı ifade edilmektedir. Bunun dışında, düğün, sohbet ve eğlence gibi ortamlarda kemane icrasını gönüllülük esasına dayalı olarak sürdürdüğü belirtilmektedir (Çelik,2018, s. 191).



Resim 11. İklık icracısı Emin Kök ( elik, 2018, s. 191).

Bu yerel icra geleneği, repertuvar ve tür zenginliğini de yansıtmaktadır. Bölgedeki müziksel çeşitlilik, kullanılan çalgılarla birlikte repertuvara zengin bir yelpaze kazandırmaktadır.

Ayyıldız’a (2013) göre, Teke Yöresi Yörük Türkmen müziğinin, zengin ve kendine özgü müzikal formlara sahip olduğu; yörede kullanılan çalgıların büyük bir bölümünün uzun yolculuklar sırasında kolaylıkla taşınabilen küçük boyutlu  algılar olduğu ifade edilmektedir. Çobanlık faaliyeti sırasında hayvancılıkla ilişkili olarak icra edilen ezgilerin “davar havaları” olarak adlandırıldığı; bunun dışında çalgı eşliğinde icra edilen ezgilerin “oyun havaları” ile serbest ritimli “gurbet havaları” şeklinde sınıflandırıldığı belirtilmektedir. Teke yöresiyle bütünleşmiş olan “boğaz havaları”nın ise yöredeki en dikkat çekici müzikal formlar arasında yer aldığı aktarılmaktadır (Ayyıldız,2013, s. 34).

Çalgıların repertuvar çeşitliliği ile olan ilişkisi, alan araştırmalarıyla da somut biçimde ortaya konulmaktadır.

 elik’in (2018) belirttiğine göre, kemane çalma geleneği bağlamında Teke Yöresi’nde gerçekleştirdikleri alan araştırmalarında, yöre repertuvarının “Boğaz Havaları”, “Gurbet Havaları”, “Teke Zortlamaları” ile sözlü ve sözsüz “Zeybek” ezgileri gibi türleri kapsadığını göstermektedir. Boğaz havaları, teke zortlamaları, gurbet havaları ve zeybek havaları gibi belirli bir tür özelliğiyle sınıflandırılmayan; genel olarak yörede icra edilen ve seslendirilen çalgısal ile sözlü eserlerin de varlığı tespit edilmiştir ( elik,2018, s. 287).

Bu türler arasında boğaz havaları, hem icra tekniği hem de ses üretim biçimi açısından ayrı bir konumda yer almaktadır. Bu türler arasında özellikle boğaz havaları, teknik özellikleriyle dikkat çeken ezgilerdendir.

Çelik (2018), Hamit Çine'den aktardığı bilgiye dayandırarak, Teke yöresinin müzik kültürü içerisinde en ilginç ve karakteristik ezgi türlerinden biri olarak değerlendirilen boğaz havalarının, etnik ve ilkel bir yapıya sahip olduğu ifade edilmektedir. Boğaz tekniğinin, baş parmak ve gırtlak üzerine farklı tonlarda ses baskıları uygulanması yoluyla gerçekleştirildiği; boğazdan çıkan seslerin bu yolla değiştirilerek kaval sesine yakın bir tını elde edilmesinin amaçlandığı belirtilmektedir (Çelik, 2018, s. 221; akt. Hamit Çine, a.g.e., ss. 145–146).

Uzun hava türleri içerisinde gurbet havalarının dikkat çekici bir konuma sahip olduğu görülmektedir. Teke yöresi müzik geleneği bağlamında değerlendirildiğinde, uzun hava türleri arasında en yaygın biçimde karşılaşılan örneklerin gurbet havaları olduğu ifade edilmektedir.

Çelik (2018), Onur Akdoğu'dan aktararak gurbet havalarını şöyle tanımlamaktadır:

Sözel olarak, keder, hüznün, sıla hasreti, ayrılık ve ölüm gibi konuları işleyen, usûlsüz olarak ezgilendirilen gurbet havaları, seslendirme sırasında ters glissandoların, sol-mi küçük üçlü aralığının sıklıkla kullanıldığı ve sol sesinden başlayıp peste doğru inici bir özellik taşıyan bir uzun hava türüdür. Uzun havaya zaman zaman 7/8'lik düzümle çalgılar tarafından durak sesleri işittirilir. Şayet böyle bir giriş yoksa bir çalgıyla açış yapılır. Sözel bölmenin seslendirilmesi sırasında, çalgılar dem tutar. Türü belirleyen çalgısal öğeler ise gurbet havalarına sipsi, üç telli ve kabak kemane ile açış yapılmasıdır (Çelik, 2018, s. 236; akt. Onur Akdoğu, a.g.e., s. 177).

Bu ezgiler, yalnızca müzikal bir ifade olmanın ötesinde, yöre insanının duygusal hafızasını canlı tutan bir köprü işlevi gördüğü anlaşılmaktadır.

Gurbet havaları kaybolmuş güzelliğin, kaybolmuş yakınların, ölüp gidenlerin, uzakta bulunanların yakınları ile ruhsal kaynaşımını meydana getiren ezgilerdir. Gurbet havaları ne zaman okunursa okunsun içinde hüznün, neşe, sevinç vardır ... Bu yöre insanının geçmişteki insanlarla olan tek bir bağlantısı gurbet havaları ile olur (Yıldırım B., 2008, s.133).

Söz konusu duygusal ifade biçimi, yöresel müzik ve oyun geleneği içerisinde belirli bir icra sıralaması ile bütünleşerek anlam kazanmaktadır. Bölgenin müzik-oyun

uygulamaları da bu sıralı ve tutarlı yapı içinde biçimlenmektedir. Nitekim Çine, bu durumu şu ifadelerle açıklamaktadır:

Müzik ve oyundaki gelenekselliğe bağlı kalınarak, gurbet havasından sonra, hemen bir oyun havasına geçilir. Bunlar teke zortlaması, teke zeybekleri (kıvrak zeybek), gurbet kesintileri (kesinti zeybekleri) ve kabaardıç oyun havalarıdır (Çine, 2003, s. 122).

Bu bağlamda, Teke yöresinin geleneksel icra pratiğinde önemli bir yer tutan ve sıkça karşılaşılan Teke Zortlatması, adlandırması ve yapısal zenginliği nedeniyle dikkat çeken özel bir örnek oluşturmaktadır.

Bu oyun havaları içinde en yaygın örneklerden biri olan Teke Zortlatması, hem isimlendirmesi hem de yapısıyla dikkat çeker. Teke Zortlatması, Teke yöresinin en yaygın oyun havalarından biridir. Bu hava için, "Teke Zortlaması", "Teke zortlatması", "Teke zoltlatması" gibi isimler de kullanılmaktadır (Parlak, 2000, s. 148; aktaran Ayyıldız, 2013, s. 40).

Nitekim Çine, bu durumu şu şekilde ifade etmektedir: "Tekenin teke katımı mevsimindeki siygin(idrarlı), sinirli, ileri, geri, yana zıplayarak hareket etmesine "zortlamış" denir. Ayrıca sinirlenen kişi için 'ne oldu buna zort zort gitti' deyiimi de günümüzde köylerde kullanılmaktadır" (Çine H. 2003,s.113).

Teke Zortlatması'nı özgün kılan başlıca unsurlardan biri de ritmik dokusudur. Söz konusu ritmik özellikler, bu türün ayırt edici karakterini ve yapısal farklılığını açıkça ortaya koymaktadır. Parlak(2000), bu durumu şu ifadelerle açıklamaktadır: "Tespit edilen örneklerinin hemen hepsi 9 zamanlı olan ve genellikle '2+3+2+2' veya '2+2+2+3' usul kalıbındaki teke zortlatmaları, sözlü ve sözsüz olarak icra edilebilmektedir" (Parlak, 2000, s. 149).

Yörük/Türkmen toplumsal yapısı içerisinde çalgı icracılığının cinsiyetle ilişkisi de belirgin bir çerçeve çizmektedir.

Antalya ve çevresinde kabak kemanenin gelenek içerisinde erkekler tarafından çalındığı görülmektedir. Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuarı'nda 2009-2010 eğitim ve öğretim yılından itibaren Geleneksel Türk Müziği Bölümü'nün açılmasıyla birlikte, kabak kemane çalan kadın icracıları da yetişmeye başlamıştır (Çelik, 2018, s. 192).

İracıların yetişme süreçleri de bu geleneksel yapı içerisinde şekillenmektedir. Bu icra pratikleri, toplumsal cinsiyet bağlamında da farklılıklar göstermektedir.

Yamaner Okdan'a (2012) göre, Batı Anadolu Yörük müziğinde müzik icralarının zaman ve mekân bakımından kadın ve erkek icraları şeklinde iki ayrı düzlemde ele alınabileceği ifade edilmektedir. Kadınların müzik icralarını erkeklerin katılımına kapalı biçimde gerçekleştirmeleri, bu icraların mekânsal olarak erkek müzik icralarından ayrışmasına neden olmaktadır. Kadın ve erkek müzik icralarının farklı mekânlarda gerçekleştiği bu yapı içerisinde, kadınların erkeklere ait müzikli ortamlara pasif düzeyde katılabildiği; buna karşılık kadın müzik icraları ile bu icralara eşlik eden geleneksel uygulamaların daha muhafazakâr bir nitelik taşıdığı belirtilmektedir. Kadınlara ait müzik icralarının, kullanılan çalgılar, icracı ve dinleyici kimlikleri ile icranın gerçekleştiği mekân ve kısmen zaman unsurları açısından toplumsal olarak belirlenmiş kurallar çerçevesinde sınırlandırıldığı aktarılmaktadır. Kadınlar tarafından gerçekleştirilen müzik icralarına ilişkin ayrıntılı değerlendirmelerin ise çalışmanın üçüncü bölümünde ele alındığı ifade edilmektedir (Yamaner Okdan, 2012, s. 68).

Bu mekânsal ayrım, erkek icralarında farklı uygulamaların da varlığını ortaya koymaktadır. “Ayrı mekanlarda gerçekleştirilip kadınlarla ortak zamanı paylaşan erkek müzik icraları olduğu gibi, sadece erkek müzik icralarının gerçekleştirildiği geleneksel uygulamalar da mevcuttur” (Yamaner Okdan, 2012, s. 68). Toplumsal cinsiyet bağlamında çalgı icracılığına ilişkin sınırlar, yörede belirgin bir biçimde görülmektedir.

Yörük kültüründe çalgı icracılığının erkeklere özgü olduğu düşünülmüştür. Kadının ritm çalgı haricinde herhangi bir çalgı çalması toplum tarafından hoş karşılanmaz. Kadınların sadece ritm eşliği ile gerçekleştirdikleri vokal icralarını erkek katılımına kapalı, sadece kadınların yer aldığı, kapalı mekanlardaki toplantılarda gerçekleştirmeleri mümkündür. Böylesi bir kısıtlama erkek icracılar için söz konusu değildir (Yamaner Okdan, 2012, s. 83).

Tüm bu bulgular doğrultusunda, Teke Yöresi Yörük/Türkmen müzik geleneğinin tarihsel, kültürel ve toplumsal dinamikler çerçevesinde biçimlenen bütüncül bir yapı sergilediği görülmektedir. Bu yapı içerisinde kemane icracılığının, yalnızca müzikal bir pratik olarak değil; kültürel aktarım süreçleri, icracı kimliğinin oluşumu, repertuvar çeşitliliği ve icra ortamlarının belirleyiciliği bağlamında anlam kazandığı anlaşılmaktadır. Bu çerçevede kemane, Teke Yöresi Yörük/Türkmen müzik geleneği içinde süreklilik gösteren ve tarihsel bağlamla güçlü ilişkiler kuran temel çalgılardan biri olarak değerlendirilmektedir.

4.2. Araştırmanın ikinci Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

"Araştırmanın ikinci alt problemi, "Geleneksel kemane üslubuna kaynaklık eden icracıların icra tavırları hangi teknik ve stilistik özellikler üzerinden tanımlanabilir?" sorusu temel alınarak yapılandırılmıştır." Bu kapsamda, geleneksel kemane icrasının aktarımında belirleyici olduğu düşünülen örneklem grubunun araştırma konusuna uygunluğunu değerlendirmek amacıyla, alanında uzman 14 kişiye e-posta yoluyla bir anket uygulanmış ve bu konuya ilişkin görüşleri derlenmiştir. Elde edilen anket verileri çözümlenerek tablolar aracılığıyla sunulmuştur. Ayrıca, belirlenen icracılara ait ulaşılabilen ses kayıtları ayrıntılı biçimde incelenmiş; seçilen icra örnekleri nota yazımına aktarılmış ve söz konusu kayıtlar üzerinden geleneksel bağlamda icra özelliklerine ilişkin çözümlemeler gerçekleştirilmiştir.

Tablo 9. Ankete katılan kemane icracılarının mesleki durumlarına göre dağılımı

Ankete katılan kemane icracılarının mesleki durumlarına yönelik olan soruya verilen yanıtlar	Frekans f	Yüzde %
Öğretim Üyesi/ Öğretim Elemanı	10	% 71,4
İBB Thm Topluluğu Kemane Sanatçısı	1	% 7,1
Müzik Öğretmeni	3	% 21,4
Toplam	14	%100

Tablo 9 incelendiğinde, ankete katılan kemane icracılarının %71,4'ünün öğretim üyesi ya da öğretim elemanı, %21,4'ünün müzik öğretmeni ve %7,1'inin İBB THM Topluluğu kemane sanatçısı olduğu görülmektedir.

Tablo 10. Ankete katılan kemane icracılarının eğitim durumlarına göre dağılımı

Ankete katılan kemane icracılarının çalıştığı kurum/kuruluşlara yönelik olan soruya verilen yanıtlar	Frekans f	Yüzde %
Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü	1	%7,1
Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik/Müzik Bilimleri/ Müzikoloji/Müzik Teknolojileri	2	%14,3
Devlet Konservatuvarı / Türk Müziği Devlet Konservatuvarı	6	%42,9
Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü	2	%14,3
Halk Eğitim Merkezi	1	%7,1
İstanbul Büyükşehir Belediyesi Orkestralar Müdürlüğü Saz Sanatçısı	1	%7,1
Gençlik Merkezi	1	%7,1
Toplam	14	%100

Tablo 10 incelendiğinde, ankete katılan kemane icracılarının %57,1'inin doktora, %35,7'sinin yüksek lisans ve %7,1'inin lisans düzeyinde eğitime sahip olduğu görülmektedir.

Tablo 11. Ankete katılan kemane icracılarının çalıştığı kurum/kuruluşlara göre dağılımı

Ankete katılan kemane icracılarının eğitim düzeylerine yönelik olan soruya verilen yanıtlar	Frekans f	Yüzde %
Lisans	1	7,1
Yüksek Lisans	5	35,7
Doktora	8	57,1
Toplam	14	%100

Tablo 11 incelendiğinde, ankete katılan kemane icracılarının %42,9'unun Devlet Konservatuvarı/Türk Müziği Devlet Konservatuvarı bünyesinde görev yaptığı; %14,3'ünün Güzel Sanatlar Fakültesi, %14,3'ünün Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi müzik bölümlerinde çalıştığı görülmektedir. Katılımcıların %7,1'inin Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü, %7,1'inin Halk Eğitim Merkezi, %7,1'inin İstanbul Büyükşehir

Belediyesi Orkestralar Müdürlüğü ve %7,1'inin Gençlik Merkezi bünyesinde görev yaptığı anlaşılmaktadır.

Tablo 12. Geleneksel kemane icracılığına kaynaklık eden öne çıkan icracılar

Adı-Soyadı	Doğum Yeri	Doğum/Ölüm Tarihi
Emin Aldemir	Bolu	1925-2005
Salih Urhan	Burdur	1926-2017
Hüsnü Aydoğdu	Sivas	1948
Fatih Gürgün	Samsun	1957
İhsan Mendeş	Kastamonu	1958
Bayram Salman	Muğla	1959
Arslan Akyol	Samsun	1963
Ersin Baykal	Zonguldak	1964

Araştırma doğrultusunda, geleneksel kemane icracılığı kapsamında örneklem grubunu oluşturan icracılar belirlenmiş; bu kapsamda ulaşılabilen icracılara yönelik, 14 alan uzmanına elektronik posta yoluyla anket uygulanarak, Tablo 12’de, listelenen icracıların çalışma konusuyla olan uygunluğuna ilişkin kapsam geçerliliği hakkındaki görüşler alınmıştır. Söz konusu icracılar doğum tarihlerine göre kronolojik olarak sunulmuştur. Bu bölümde, örneklem grubu olarak belirlenen icracıların yaşam öykülerine ilişkin bilgilere yer verilmiştir. Ulaşılabilen sesli kayıtlar esas alınarak, icracıların icra tavırlarını yansıttığı değerlendirilen örnekler notaya aktarılmış; bu örnekler üzerinden tavır özellikleri analiz edilmiştir. İcra örneklerinin bir kısmı enstrümantal eserlerin tamamı üzerinden, bir kısmı ise yalnızca saz bölümleri esas alınarak notaya alınmış ve ayrıntılı biçimde çözümlenmiştir.

Tablo 13. Tablo 12’ de listesi verilen icracılara yönelik alan uzmanlarının değerlendirmesi

Ankete katılan alan uzmanlarının, Tablo 12 doğum tarihine göre kronolojik olarak listelenen kemane icracılarının geleneksel kemane üslubuna kaynaklık eden icracılar olarak öne çıkıp çıkmadığına ilişkin değerlendirmeleri sunulmaktadır.	Frekans f	Yüzde %
Evet	14	%100
Hayır		% 0
Toplam	14	%100

Tablo 13’te ankete katılan alan uzmanlarının, Tablo 12’de doğum tarihine göre kronolojik olarak listelenen kemane icracılarının, geçmişten günümüze geleneksel kemane üslubunun oluşumu ve aktarımı sürecinde referans alınan icracılar arasında yer alıp almadığına ilişkin değerlendirmeleri sunulmaktadır. Bu değerlendirmeye, uzmanların söz konusu icracıların geleneksel kemane üslubuna kaynaklık etme durumuna yönelik görüşleri dâhil edilmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda, katılımcıların tamamının (%100) bu icracıların geleneksel kemane üslubuna kaynaklık eden icracılar arasında yer aldığı yönünde görüş bildirdiği görülmektedir.



Resim 12. Emin Aldemir (1925-2005) (İlgar & Doğan, 2022 s.1276).

Emin Aldemir'in Yaşam Öyküsü ve İcra Tavrının İncelenmesi.

Emin Aldemir'in 1925 yılında Bolu'da doğduğu, sekiz yaşında saz çalmaya başladığı ve 1943 yılında Kayseri'ye gittiği belirtilmektedir. Aynı dönemde Halkevi topluluğu ile Ankara Radyosu'na program yapmak üzere geldiği, burada Muzaffer Sarısözen ile tanıştığı ifade edilmektedir. Aldemir'in 1950 yılında Ankara Radyosu Yurttan Sesler Topluluğu'na katıldığı, konservatuvarda Sarısözen'e nota yazımı çalışmalarında yardımcı olduğu ve bu süreçte derlediği çok sayıda türküyü notaya alarak halk müziği repertuvarına katkı sunduğu aktarılmaktadır. Ayrıca saz şefliği ve koro yönetmenliği yaptığı, Çalışma Bakanlığı tarafından düzenlenen turneler kapsamında Avrupa'nın birçok ülkesinde konserlere katıldığı, Amerika Birleşik Devletleri ve Kanada'da gerçekleştirilen konserlerde de görev aldığı belirtilmektedir.¹

Emin Aldemir'in, halk türkülerinin radyo yayınları yoluyla Anadolu halkına ulaştırılmasına yönelik çalışmalarda aktif biçimde yer aldığı, bu süreçte sanatçılarla birlikte çeşitli Anadolu turnelerine katıldığı ifade edilmektedir. Ayrıca bazı sanatçılara eşlik etmek amacıyla Almanya, Belçika ve Hollanda'yı kapsayan yurt dışı etkinliklerde bulunduğu belirtilmektedir. Aldemir'in saz icrasının yanı sıra ustalarından keman eğitimi aldığı, Kayseri Halkevi bünyesinde gençleri halk müziğine yönlendirmeye yönelik çalışmalar yürüttüğü ve bu çalışmalar kapsamında çok sayıda sanatçının yetişmesine katkı sunduğu aktarılmaktadır. Bununla birlikte gerçekleştirdiği derleme faaliyetleri aracılığıyla halk müziği repertuvarına katkı sağladığı vurgulanmaktadır.²

Kabak kemaneyi Ankara Radyosu'na getiren ve bu sayede pek çok sanatçının yetişmesine öncülük eden Emin Aldemir, bu çalgıya yeni bir kimlik kazandırmıştır. Böylelikle usta sanatçı zamanla bir ekol olmuş ve kabak kemanenin icra kapsamını genişletmiştir. Tanıttığı günden bugüne dek, kabak kemanenin Anadolu'nun her bölgesinde ve dünya çapında ününü duyurmuş bir çalgı olmasına öncülük etmiştir. Emin Aldemir'in bu girişiminin bir sonucu olarak genç kuşak müzisyenler de bu çalgıyı tercih etmeye başlamış ve bu alanda uzmanlaşarak kabak kemane icra sanatını zirveye taşımışlardır. Bu bağlamda, Türk halk kültürünün tanıtılması bakımından önemli bir yere sahip olan kabak kemane, Emin Aldemir'den sonra İbrahim Çilingir, Salih Urhan, İhsan Mendeş ve Yalçın Özsoy gibi değerli icracıların da emekleri sayesinde günümüzde hak ettiği yeri bulmuştur. Kabak kemanenin halk müziği albümlerinin ve THM topluluklarının vazgeçilmez sazı olmasında Emin Aldemir'in katkısı yadsınamaz derecededir (İlgar & Doğan, 2022, s. 1282).

¹Binbir Türkü. (t.y.). Başlık. <https://www.kisa.link/fSvtd>

²Türkü Dostları. (t.y.). Başlık. <https://124.im/ympJ>

Emin Aldemir'in kemane icrası ve bu çalgının yaygınlaşmasına yönelik katkılarının yanı sıra, halk müziğı repertuvarının oluşumuna yönelik derleme ve notaya alma çalışmaları da dikkat çekmektedir.

Emin Aldemir, başta doğduğu kent olan Bolu ve daha sonra taşındığı Kayseri ve Anadolu'nun her bölgesinden farklı formlardaki ve türlerdeki halk müziğı eserlerine yönelik pek çok derleme faaliyetinde bulunmuş ve aynı zamanda bu eserleri notaya alarak halk müziğı repertuvarına önemli bir katkıda bulunmuştur. Emin Aldemir kültürel aracılık hizmetinde bulunarak türkü, zeybek, gelin çıkarma havası, peşrev ve ilahi türlerindeki halk müziğı eserlerini derleyerek notaya almıştır (İlgar & Doğan, 2022, s. 1284).



TRT Repertuvar No: 119
Yöre: Erzurum
Kaynak Kişi: Muzaffer Samsöz
Derleyen: Muzaffer Samsöz

TAMZARA

İcracı
Emin Aldemir

Notaya Aktaran
Erkan Yoldaş

The musical score for 'Tamzara' is written in 3/8 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The melody is characterized by frequent use of ornaments, specifically mordents and grace notes, which are highlighted by red boxes. The second staff continues the melody, featuring a repeat sign and two first endings (marked 1 and 2). The third staff concludes the piece with a 'Fine' marking. The fourth staff shows the beginning of the piece again, marked with a '3' and a repeat sign, indicating a third ending or a repeat of the first ending. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one flat.

Şekil 11. Tamzara icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Emin Aldemir'in icra ettiği "Tamzara"³ adlı eserin tamamı, icracının yorumu esas alınarak notaya aktarılmıştır. Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kırmızı renk sembolleriyle işaretlenen nota kümeleri incelendiğinde, çoğunlukla détaché

³ Dinlemek için bkz. URL: <https://ytbe.app/go/SziVQK5B>

(ayrı yay) tercih edildiği görülmektedir. ayrı yay tekniğinin özellikle ritmik vurguların belirginleştirilmesinde işlevsel olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Eser boyunca yer alan çarpmalı süslemelerin, Türk halk müziğinin geleneksel ezgi yapısıyla ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Bu süslemelerin ayrı yay tekniğiyle birlikte ve ölçülü biçimde kullanılması, icracının icra tavrının kontrollü, dengeli ve işlevsel bir karakter sergilediğine işaret etmektedir. Bu durum, icranın teknik gösteriştense uzak, geleneksel tavır anlayışıyla uyumlu bir yapı sergilediğini göstermektedir. Bu çerçevede Aldemir'in icrası, geleneksel kemane üslubuna referans teşkil eden bir örnek olarak değerlendirilebilmektedir.

TRT Repertuvar No:128
Yöre: Kars
Kaynak Kişi: Yöre Ekibi
Derleyen: Muzaffer Sarısözen

KARS OYUN HAVASI

İcracı
Emin Aldemir

Notaya Aktaran
Erkan Yoldaş

§

3

5

7

9

10

12

14

Final

Şekil 12. Kars Oyun Havası icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Emin Aldemir'in icra ettiği "Kars Oyun Havası"⁴ adlı eserin tamamı, icracının yorumu esas alınarak notaya aktarılmıştır. Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kırmızı renk sembolleriyle işaretlenen nota kümeleri incelendiğinde, genel olarak détaché (ayrı yay) tercih edildiği görölmektedir. Bu kullanımın, eserin ritmik yapısının belirginleşmesine ve melodik vurguların netleşmesine katkı sağladığı görölmektedir.

Eserin çeşitli bölümlerinde yer alan çarpmalar ve triller, Türk halk müziğinin geleneksel süsleme anlayışıyla uyumlu bir yapı sergilemektedir. Bu süslemelerin ölçülü biçimde kullanılması, icracının icra tavrının kontrollü ve dengeli bir karakter taşıdığına işaret etmektedir. Eserin son bölümünde kullanılan tremolo yay tekniği, yapının dinamik bir kapanışla tamamlandığını göstermektedir. Genel olarak değerlendirildiğinde, tercih edilen teknik ve tavır özelliklerinin, Emin Aldemir'in icra anlayışının geleneksel kemane üslubu içerisinde konumlandığını ortaya koyduğu; bu yönüyle söz konusu icranın, dönemin genel icra anlayışını yansıtan temsili bir örnek niteliği taşıdığı görölmektedir.

Tablo 14. Emin Aldemir'den alınan icra örneğine dair bilgiler.

İracının Adı:	Emin ALDEMİR	
Analize Tâbi Tutulan Eser(ler)	Tamzara	Kars Oyun Havası
Analiz İçin Kullanılan Ses Kayıtları	https://ytbe.app/go/SziVQK5B	https://ytbe.app/go/SziVQK5B
Notaya Alınarak İncelenen Bölüm(ler)	Eserin Tamamı	Eserin Tamamı
İcrada Tercih Edilen Düzen	Temel Düzen	Temel Düzen
Eserin Makamsal Dizisi	Hüseyni Makam Dizisi	Mahur Makam Dizisi
Karar Perdesi	La	Si (asma karar)

⁴ Dinlemek için bkz. URL: <https://ytbe.app/go/OSyXbtP5>



Resim 13. Salih Urhan (1927-2017).⁵

Salih Urhan'ın Yaşam Öyküsü ve İcra Tavrının İncelenmesi.

Salih Urhan, 1926 yılında Burdur'un Yeşilova ilçesinde dünyaya gelmiştir. Babası Ali Urhan'ın yörede bağlama icracılığıyla tanınan bir isim olması, Urhan'ın erken yaşlardan itibaren müzikle ilişki kurmasında belirleyici olmuştur. Bu bağlamda, çocukluk döneminde müziğe yöneldiği; yaklaşık 6–7 yaşlarında bağlama çalmaya başladığı ve babası tarafından iki su kabağından yapılmış bağlama ile 12 yaşına kadar çalışmalarını sürdürdüğü anlaşılmaktadır.

Urhan'ın 1939–1945 yılları arasında Isparta Gönen Köy Enstitüsü'nde öğrenim gördüğü; bu süreçte mandolin ve akordeon çalmayı öğrendiği görülmektedir. 1945 yılında öğretmen olarak atandığı ve Burdur'un Yeşilova ilçesine bağlı Navlu Köyü İlkokulu'nda görev yaptığı bilinmektedir. Öğretmenlik yıllarında bölgeyi gezerek türkülerlemleri gerçekleştirdiği; bunun yanı sıra dört marş ve çeşitli okul ezgileri dâhil olmak üzere yaklaşık yirmi besteye imza attığı ifade edilmektedir.

1969 yılında TRT İzmir Radyosu tarafından açılan sınavı kazanarak kemane sanatçısı olarak göreve başlayan Urhan'ın, 1982 yılında öğretmenlik görevinden emekli

⁵ Süleyman Demirel Üniversitesi Müzik Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi [MÜZMER]. (t.y.).

olduğu; 1984 yılında ise İzmir Radyosu Koro Şefliği sınavını kazanarak koro şefi olarak çalıştığı belirtilmektedir. 1988–1994 yılları arasında TRT Merkez Denetleme ve Repertuar Kurulu üyeliğinde bulunduğu, 1994 yılından itibaren ise Ege Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı’nda kabak kemane dersleri yürüttüğü aktarılmaktadır.

Urhan’ın 2004 yılında Öyküleriyle ve Notalarıyla Gurbet Havaları adlı kitabını yayımladığı; ayrıca kemaneye yönelik bir metot çalışması hazırladığı görülmektedir. Sanat yaşamı boyunca 101 türkü derlemesi gerçekleştirdiği ve bu derlemelerin bir bölümünün TRT Türk Halk Müziği repertuarına kazandırıldığı belirtilmektedir. 2008 yılında konservatuvardaki görevinden ayrılan Salih Urhan’ın, 7 Haziran 2017 tarihinde vefat ettiği ifade edilmektedir.⁶

Batur’un (2016) “Bir Kültür Elçisi Salih Urhan” belgeseline verdiği röportajda Salih Urhan, kemane ile tanışma anını şu sözlerle anlatmıştır:

8–9 yaşlarında değirmene gitmiştim, değirmende değirmenci Hüseyin diye bir delikanlı var, o gıy gıy gıy bir şey çalıyordu. Hoşuma gitti, meraklıyım. Hüseyin’i dinlemeye gidiyordum, kapıdan onu dinliyordum. Birkaç sefer sonra çaldığının kabaktan kemane olduğunu öğrendim. Sık sık onu dinlemeye gidiyordum (Aktaran: Kamiloğlu & Karakaya, 2020, s. 391).

Bu anlatı, Salih Urhan’ın kabak kemane ile kurduğu erken dönem ilişkisinin, ilerleyen yıllarda şekillenen yaşam öyküsü ve kültürel faaliyetleriyle birlikte değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır.

1949 yılında gezici başöğretmenliği sona eren Salih Urhan Çelttek köyüne tayin edilmiştir. Bu köyde beş yıl öğretmenlik yapmış ve 1954 yılının Mayıs ayında askerlik görevi için Ankara’ya Yedek Subay Okulu’na gönderilmiştir. Bu okuldan mezun olduktan sonra Yedek Asteğmen olarak Erzurum’a gönderilmiştir. Erzurum Folklor Derneği’nde bazı çalışmalara katılmış ve burada bağlama çalmıştır. Askerlik görevi biten Urhan Yeşilova’nın Onacak ve Karatlı köylerinde öğretmenlik yapmış ve Yeşilova’da bulunan çocuk kütüphanesine idareci olarak görevlendirilmiştir. Göreve başladığında kütüphanede kitap sayısı çok az ve doğru dürüst masa ve sandalye bulunmamaktaymış. Burada 10 yıl görev yapan Urhan, çalışmaları sayesinde pek çok sıra, masa ve dolap ile birlikte üç binin üzerinde kitap temin ederek kütüphaneye kazandırmıştır (Aktaran: Kamiloğlu & Karakaya, 2020, s. 46; Urhan, 2014, ss. 7–15).

⁶ RepertuKul. (t.y.). Salih Urhan. <https://www.repertukul.com/Biyografiler--SALIH-URHAN-2541>

GURBET HAVASI HAYMANALI

TRT Repertuvar No:2436
Yöre: Yeşilova
Kaynak Kişi: -
Derleyen: Salih Urhan

İcracı:
Salih Urhan

Notaya Aktaran:
Erkan Yoldaş

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of 13 staves of music. The first four staves are grouped together, with the first staff starting with a 'Glas.' marking and a '5' below it. The fifth staff is labeled 'HAYMANALI' and has a '6' below it. The sixth staff has a 'tr' marking and a '6' below it. The seventh staff has a 'tr' marking and a '6' below it. The eighth staff has a 'tr' marking and a '6' below it. The ninth staff has a 'tr' marking and a '6' below it. The tenth staff has a 'tr' marking and a '6' below it. The eleventh staff has a 'tr' marking and a '6' below it. The twelfth staff has a 'tr' marking and a '6' below it. The thirteenth staff has a 'tr' marking and a '6' below it. Red boxes highlight the first staff, the fifth staff, the sixth staff, the seventh staff, the eighth staff, the ninth staff, the tenth staff, the eleventh staff, and the thirteenth staff.

Şekil 13. Gurbet Havası-Haymanalı icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Salih Urhan'ın icra ettiği "Gurbet Havası - Haymanalı"⁷ adlı eserin 0–42. saniyeleri arasındaki bölüm, icracının yorumu esas alınarak notaya aktarılmıştır. Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kırmızı renkle belirtilmiş nota grupları incelendiğinde, glissando ve portamento gibi geçiş tekniklerinin ezgisel akış içerisinde belirgin biçimde yer aldığı anlaşılmaktadır. Bu geçiş tekniklerinin, gurbet havasına özgü ifade sürekliliğini desteklediği görölmektedir.

İcrada détaché yay ile çalınan bölümler ve çarpmalı süslemeler, geleneksel gurbet havası icra anlayışıyla uyumlu bir yapı sergilemektedir. Legato yayla gerçekleştirilen trill pasajlarının, ifadenin sürekliliğini sağladığı ve icranın teknik açıdan dengeli bir bütünlük içinde ilerlemesine katkı sunduğu anlaşılmaktadır. Bu teknik unsurların birlikte kullanımı, icracının icra tavrının kontrollü, akıcı ve ifade odaklı bir karakter taşıdığına işaret etmektedir.

Bu çerçevede Salih Urhan'ın yorumu, bireysel yorum özellikleri barındırmakla birlikte, geleneksel kemane üslubu içerisinde yerleşik kabul edilen tavır özellikleriyle örtüşmektedir. Söz konusu icra, gurbet havası formuna özgü teknik ve ifade unsurlarını açık biçimde ortaya koyması bakımından, geleneksel kemane repertuarı içinde temsili bir örnek olarak değerlendirilebilmektedir.

⁷ Dinlemek için bkz. URL: <https://ytbe.app/go/LyQ0p5Hg>

TRT Repertuar No:2091
Yöre: Denizli
Kaynak Kişi:Hüseyin Kök
Derleyen:
TRT İzmir Rad.
THM. Müd.

GİNE YEŞİLLENDİ ACIPAYAM YOLLARI

İcracı
Salih Urhan

Notaya Aktaran
Erkan Yoldaş



Şekil 14. Gine Yeşillendi Acıpayam Yolları icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Salih Urhan'ın icra ettiği "Gine Yeşillendi Acıpayam Yolları"⁸ adlı eserin 0–25. saniye arasındaki bölüm, icracının yorumu esas alınarak notaya aktarılmıştır. Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kırmızı sembolle işaretlenmiş nota kümeleri incelendiğinde, eserin genelinde détaché (ayrı yay) tekniğinin tercih edildiği anlaşılmaktadır. Bazı bölümlerde uygulanan legato yay geçişlerinin, melodik yapıda daha akıcı ve yumuşak bir ifade sağladığı görülmektedir.

Eserde yalnızca bir ölçüde yer verilen çarpma tekniği, ezginin geleneksel süsleme anlayışıyla uyumlu, sınırlı ve işlevsel bir kullanım örneği sunmaktadır. Ayrıca belirli bölümlerde kullanılan triller, melodik dokunun hareketliliğini artırarak halk müziğine özgü ifade biçimlerini desteklemektedir. Bu teknik unsurların ölçülü ve dengeli biçimde

⁸ Dinlemek için bkz. URL: <https://ytbe.app/go/R31rboXs>

kullanılması, icracının icra tavrının sade, kontrollü ve geleneksel çizgiye bağlı bir karakter sergilediğine işaret etmektedir.

Bu çerçevede Salih Urhan'ın söz konusu yorumu, bireysel icra tercihleri barındırmakla birlikte, geleneksel kemane üslubu içerisinde yerleşik kabul edilen teknik ve ifade özellikleriyle örtüşen bir yapı sunmaktadır. İcra, bu yönüyle geleneksel kemane repertuarı içinde temsilî bir örnek olarak değerlendirilebilmektedir.

Tablo 15. Salih Urhan' dan alınan icra örneğine dair bilgiler.

İcracının Adı:	Salih URHAN	
Analize Tâbi Tutulan Eser(ler)	Gine Yeşillendi Acıpayam Yolları	Gurbet Havası- Haymanalı
Analiz İçin Kullanılan Ses Kayıtları	https://www.youtube.com/watch?v=TlzLYjhAlM	https://www.youtube.com/watch?v=TDPIqX2P19Q
Notaya Alınarak İncelenen Bölüm(ler)	0–25. sn.	0–42. sn.
İcrada Tercih Edilen Düzen	Temel Düzen	Temel Düzen
Eserin Makamsal Dizisi	Hüseyni Makam Dizisi	Hüseyni Makam Dizisi
Karar Perdesi	La	La



Resim 14. Hüsni Aydoğdu (1948).⁹

⁹ <https://www.kisa.link/DPZTQ>

Hüsnü Aydoğdu'nun Yaşam Öyküsü ve İcra Tavrının İncelenmesi.

Hüsnü Aydoğdu'nun 1948 yılında Sivas'ın Akıncılar ilçesine bağlı Balçık köyünde doğduğu belirtilmektedir. Köyünde okul bulunmaması nedeniyle eğitim yaşamına 1957–1960 yılları arasında Arapça eğitimi alarak başladığı; ardından 1960–1963 yılları arasında Akıncılar'da ilkokulu üç yıl içinde tamamladığı ifade edilmektedir. Aydoğdu'nun 1963–1969 yılları arasında Sivas Yıldızeli Pamukpınar İlköğretmen Okulu'nda öğrenim gördüğü ve ilkokul öğretmeni olarak mezun olduğu aktarılmaktadır.

Daha sonra İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nü 1971–1974 yılları arasında tamamlayarak müzik öğretmeni unvanını aldığı; 1977–1981 yılları arasında ise İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nda öğrenim görerek müzik alanındaki eğitimini ileri düzeye taşıdığı belirtilmektedir. Bu süreçte mandolin, flüt, viyola, piyano, bağlama, kemane, kemençe ve şan gibi farklı çalgı ve alanlarda yetkinlik kazandığı görülmektedir.

Aydoğdu'nun 1969–1971 yılları arasında Sakarya'da ilkokul öğretmeni olarak görev yaptığı; sonrasında Türkiye'nin farklı illerinde çeşitli eğitim kurumlarında müzik öğretmenliği yaptığı anlaşılmaktadır. Pamukpınar İlköğretmen Okulu, Ankara Jandarma Astsubay Okulu, Kars Alparslan Lisesi, Kadıköy Halk Eğitim Merkezi, Haydarpaşa Lisesi ve Kadıköy Anadolu Lisesi gibi devlet kurumlarının yanı sıra Moda Koleji ve Nişantaşı Işık Lisesi gibi özel eğitim kurumlarında da görev aldığı ifade edilmektedir. Bunun yanında Atatürk Eğitim Enstitüsü'nde Türk Halk Müziği öğretmeni olarak çalıştığı ve bu kurumlarda çeşitli müzik toplulukları oluşturarak öğrenciler yetiştirdiği belirtilmektedir.

Aydoğdu'nun Folklor Kurumu, Anadolu Folklor Vakfı ve Ankara HAMOY Derneği gibi kültürel yapılarda aktif olarak Türk Halk Müziği çalışmalarında bulunduğu; 1980–1985 yılları arasında TRT İstanbul Radyosu'nda sözleşmeli, 1985–2002 yılları arasında ise kadrolu Türk Halk Müziği kemane sanatçısı olarak görev yaptığı aktarılmaktadır. Emeklilik sonrasında 2001–2012 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri'nin Washington D.C. kentinde hem Türk hem de yabancı öğrencilere Türk Halk Müziği ve geleneksel çalgılar alanında eğitimler verdiği; 2004–2012 yılları arasında Kennedy Center'da görev aldığı ve Amerika genelinde 89 sunum gerçekleştirdiği belirtilmektedir.

Aydoğdu'nun Türkiye'nin yanı sıra Kıbrıs, Bulgaristan, Polonya, Fransa ve İngiltere gibi ülkelerde çeşitli kültürel etkinliklere katıldığı; Türk Halk Müziği'nin uluslararası düzeyde tanıtılmasına katkı sunan icracılar arasında yer aldığı ifade edilmektedir. Sanatçının Türkiye ve Amerika Birleşik Devletleri'nde yayımlanmış iki halk müziği albümünün bulunduğu aktarılmaktadır.¹⁰



¹⁰Gazete Kadıköy. (t.y.). <https://h7.cl/1n6tc>

Trit Repertuar No: 183
Yöre: Burdur
Kaynak Kişi: Salih Urhan
Derleyen: Ahmet Yamacı

SARI ZEYBEK

İcracı
Hüsnü Aydoğdu

Notaya Aktaran
Erkan Yoldaş



Şekil 15. Sarı Zeybek icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Hüsnü Aydoğdu'nun icra ettiği "Sarı Zeybek"¹¹ adlı eserin tamamı, icracının özgün yorumundan hareketle notaya aktarılmıştır. Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı

¹¹ Dinlemek için bkz. URL: <https://ytbe.app/go/HpOu5R40>

anlaşılmaktadır. Kırmızı sembolle işaretlenen nota kümeleri incelendiğinde, Aydoğdu'nun icrada sade ve ölçülü bir yaklaşımı benimsediği anlaşılmaktadır. Eserin genelinde détaché (ayrı yay) tekniği tercih edilmiş, yalnızca bir ölçüde legato yay geçişine yer verilmiştir. Bu durum, eserin ritmik yapısında netlik sağlarken, sınırlı legato kullanımıyla melodik çizginin akıcılığı korunmuştur.

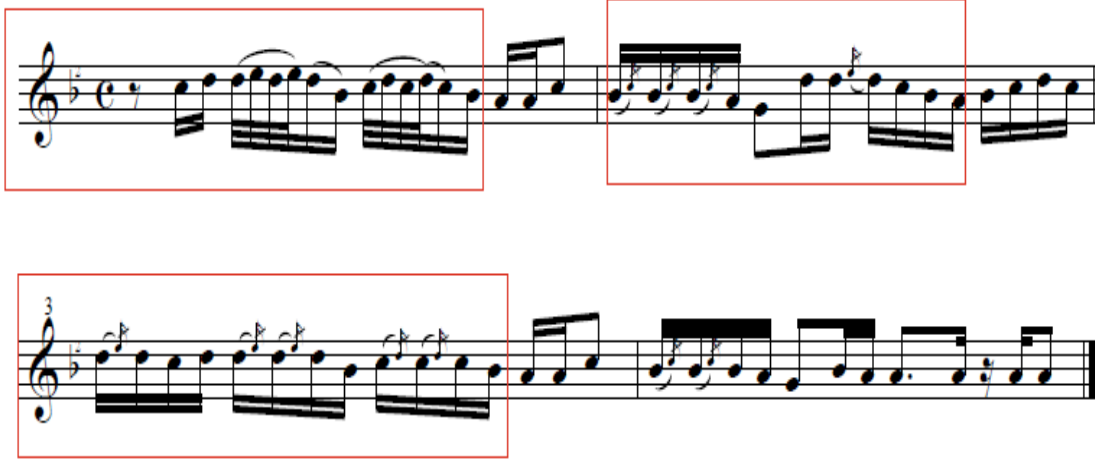
Eserin bazı bölümlerinde uygulanan çarpmalı süslemeler, ezgisel motiflerin öne çıkmasına katkı sağlamakta ve geleneksel icra anlayışıyla uyumlu bir süsleme yapısını yansıtmaktadır. Kullanılan teknik unsurların sınırlı ve işlevsel biçimde uygulanması, icracının icra tavrının sade, kontrollü ve geleneksel çizgiye bağlı bir karakter taşıdığına işaret etmektedir. Bu çerçevede Aydoğdu'nun yorumu, bireysel icra tercihleri barındırmakla birlikte, geleneksel kemane üslubu içerisinde yerleşik kabul edilen tavır özelliklerini açık biçimde yansıtan bir örnek olarak değerlendirilebilmektedir.

TELGRAFIN TELLERİNE

TRT Repertuvar No: 2970
Yöre: İstanbul
Kaynak Kişi: Ahmet Yamacı
Derleyen: Ahmet Yamacı

İcracı
Hüsnü Aydoğdu

Notaya Aktaran
Erkan Yoldaş



Şekil 16. Telgrafın Tellerine icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Hüsnü Aydoğdu'nun icra ettiği "Telgrafın Tellerine"¹² adlı eserin 0–40. saniye arasındaki bölüm, icracının özgün yorumundan hareketle notaya aktarılmıştır. Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. İncelenen icra bölümünde détaché ve legato yay tekniklerinin dengeli biçimde kullanıldığı görülmektedir. Bu teknik dengenin, eserin hem ritmik netliğini hem de melodik akıcılığını desteklediği anlaşılmaktadır.

İcrada yer verilen çarpmaların konumlandırılması ve nüans kullanımının ölçülü oluşu, eserin geleneksel ezgisel yapısını belirgin kılmaktadır. Süsleme unsurlarının sade ve işlevsel biçimde uygulanması, icracının icra tavrının kontrollü, ritmik ve geleneksel çizgiye bağlı bir karakter sergilediğine işaret etmektedir. Bu çerçevede Aydoğdu'nun yorumu, bireysel icra tercihleri barındırmakla birlikte, geleneksel kemane üslubu

¹²Dinlemek için bkz. URL:

https://www.youtube.com/results?search_query=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DJg9jGyAQU5U

içerisinde yerleşik kabul edilen ifade ve tavır özelliklerini yansıtan bir örnek olarak değerlendirilebilmektedir.

Tablo 16. Hüsnü Aydoğu'dan alınan icra örneğine dair bilgiler.

İcracının Adı:	Hüsnü AYDOĞDU	
Analize Tâbi Tutulan Eser(ler)	Sarı Zeybek	Telgrafın Tellerine
Analiz İçin Kullanılan Ses Kayıtları	https://ytbe.app/go/ITvlhF03	https://ytbe.app/go/9dqHKnFP
Notaya Alınarak İncelenen Bölüm(ler)	Eserin Tamamı	0–40. sn.
İcrada Tercih Edilen Düzen	Temel Düzen	Temel Düzen
Eserin Makamsal Dizisi	Uşşak Makam Dizisi	Hüseyni Makam Dizisi
Karar Perdesi	La	La



Resim 15. Fatih Gürgün(1957).¹³

Fatih Gürgün'ün Yaşam Öyküsü ve İcra Tavrının İncelenmesi.

Fatih Tuncan Gürgün'ün 1957 yılında Afyon'da doğduğu belirtilmektedir. 1975–1976 eğitim döneminde İstanbul Şişli Motor Meslek Lisesi'ni tamamladığı; 1981 yılında ise Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü'nden mezun olduğu ifade edilmektedir. Konservatuvar eğitimi sürecinde Nida Tüfekçi ve Neriman Altındağ

¹³ Gürgün, F. [@F.GURGUN]. (t.y.). <https://www.facebook.com/F.GURGUN/>

Tüfekçi'den dersler aldığı; bağlama ve kemane çaldığı aktarılmaktadır. TRT'ye başlamadan önce Orhan Dağılı'dan bağlama dersleri aldığı; 1980 yılında açılan sınavı kazanarak İstanbul Radyosu Yurttan Sesler Korosu'nda kemane saz sanatçısı olarak göreve başladığı belirtilmektedir. Gürgün'ün birçok sanatçının plak ve CD çalışmalarında sazıyla eşlik ettiği, TRT Türk Halk Müziği repertuvarına derlemeler yaptığı ve TRT'deki görevini sürdürdüğü ifade edilmektedir.¹⁴

Akyol (2017) tarafından, Fatih Gürgün'ün, TRT İstanbul Radyosu'nun ilk kadrolu kemane sanatçısı olduğu ve 1979 yılında kurumda göreve başladığı belirtilmektedir (Akyol, 2017, s. 173).



¹⁴ <https://www.repertukul.com/Biyografiler--FATIH-GURGUN-864>

TRT Repertuvar No: 172
Yöre: Tekirdağ
Kaynak Kişi: Hasan Karayer
Derleyen: Yücel Paşmakçı

TEKİRDAĞ (Yarım Hava)

İcracı
Fatih Gürgün

Notaya Aktaran
Erkan Yoldaş

The musical score is written in 9/8 time and consists of six staves. The key signature has one flat (B-flat). The melody is characterized by frequent trills (tr) and grace notes. The score includes a repeat sign at the beginning and a 'Fine' marking at the end. The notation includes various ornaments and a 'Fine' marking at the end.

Staff 1: Measures 1-3. Measure 3 ends with a repeat sign.

Staff 2: Measures 4-6. Measure 4 starts with a trill. Measure 5 ends with a trill. Measure 6 ends with a trill.

Staff 3: Measures 7-9. Measure 7 starts with a trill. Measure 8 ends with a trill. Measure 9 ends with a trill.

Staff 4: Measures 10-12. Measure 10 starts with a trill. Measure 11 ends with a trill. Measure 12 ends with a trill. The word 'Fine' is written below the staff.

Staff 5: Measures 13-15. Measure 13 starts with a trill. Measure 14 ends with a trill. Measure 15 ends with a trill.

Staff 6: Measures 16-18. Measure 16 starts with a trill. Measure 17 ends with a trill. Measure 18 ends with a trill.

Staff 7: Measures 19-21. Measure 19 starts with a trill. Measure 20 ends with a trill. Measure 21 ends with a trill.

TEKİRDAĞ
(Yarım Hava)
2

21

24

27

30

33

36

39

Şekil 17. Tekirdağ(Yarım Hava) icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Fatih Gürgün'ün icra ettiği "Tekirdağ (Yarım Hava)"¹⁵ adlı eserin tamamı, icracının yorumu esas alınarak notaya aktarılmıştır. Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı

¹⁵ Dinlemek için bkz. URL: <https://ytbe.app/go/tbOQemE6>

anlaşılmaktadır. Kırmızı renk sembolleriyle gösterilen nota kümeleri incelendiğinde, eserin genelinde détaché (ayrı yay) tekniğinin tercih edildiği; bazı bölümlerde ise legato yay geçişlerine yer verildiği anlaşılmaktadır. Bu teknik çeşitliliğin, eserin ifadesinde hareketlilik ve akıcılık sağladığı görülmektedir.

İcrada yer alan çarpmalar ve uzun triller, geleneksel süsleme anlayışıyla uyumlu bir yapı sergilerken, portamento geçişlerin melodik çizgiye akıcılık kattığı anlaşılmaktadır. Bazı ölçülerde hissedilen geçki karakteri, icranın ifade boyutunu genişleterek farklı bir estetik katman oluşturmaktadır. Bu teknik ve ifade unsurlarının birlikte kullanımı, icracının icra tavrının kontrollü, ifade odaklı ve geleneksel çerçeve içinde bireysel özellikler barındıran bir karakter taşıdığına işaret etmektedir.

Bu çerçevede Gürgün'ün yorumu, bireysel ifade arayışını korumakla birlikte, geleneksel kemane üslubu içerisinde değerlendirilebilecek bir yapı sunmakta; yarım hava formuna özgü teknik ve ifade özelliklerini görünür kılan temsilî bir örnek niteliği taşımaktadır.

TRT Repertuar No: 1009
Yöre: Aydın
Kaynak Kişi: Kemal Kazdağlı
Derleyen: Ahmet Yamacı

EKLEMEDİR KOCA KONAK

İcracı
Fatih Gürgün

Notaya Aktaran
Erkan Yoldaş



Şekil 18. Eklemedir Koca Konak icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Fatih Gürgün'ün icra ettiği "Eklemedir Koca Konak"¹⁶ adlı eserin 0.11. sn.– 0.32. saniye arasındaki bölüm, icracının yorumu esas alınarak notaya aktarılmıştır. Eserde

¹⁶ Dinlemek için bkz.URL: <https://ytbe.app/go/eb6giWfh>

temel düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kırmızı renkle belirtilen nota kümeleri incelendiğinde, genel olarak détaché (ayrı yay) tekniğinin süreklilik gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu kullanımın, eserin yalın anlatım çizgisini destekleyerek melodik yapıda açık ve anlaşılır bir ifade sağladığı görülmektedir.

İcrada yer alan çarpmaların ölçülü ve kontrollü biçimde uygulanması, geleneksel süsleme anlayışıyla uyumlu bir yapı sunmaktadır. Yalnızca bir ölçüde görülen staccato, kısa süreli bir vurgu etkisi oluştururken; bir sekizlik nota üzerindeki vibrato, ifadenin duygusal yönünü belirginleştiren sınırlı ancak işlevsel bir unsur olarak dikkat çekmektedir. Bu teknik unsurların dengeli kullanımı, icracının icra tavrının sade, kontrollü ve geleneksel çizgiye bağlı bir karakter sergilediğine işaret etmektedir.

Bu çerçevede Gürgün'ün yorumu, bireysel icra tercihleri barındırmakla birlikte, geleneksel kemane üslubu içerisinde değerlendirilebilecek teknik ve stilistik özellikleri açık biçimde yansıtan bir örnek olarak değerlendirilebilmektedir.

Tablo 17. Fatih Gürgün' den alınan icra örneğine dair bilgiler.

İcracının Adı:	Fatih GÜRGÜN	
Analize Tâbi Tutulan Eser(ler)	Tekirdağ (Yarım Hava)	Eklemedir Koca Konak
Analiz İçin Kullanılan Ses Kayıtları	https://ytbe.app/go/tbOQemE6	https://ytbe.app/go/eb6gjWfh
Notaya Alınarak İncelenen Bölüm(ler)	Eserin Tamamı	0.11. sn.–0.32. sn.
İcrada Tercih Edilen Düzen	Temel Düzen	Temel Düzen
Eserin Makamsal Dizisi	Uşşak Makam Dizisi (Ara Taksim de Nişabur Çeşni)	Kürdi Makam Dizisi
Karar Perdesi	La	La



Resim 16. İhsan Mendes (1958).¹⁷

İhsan Mendes'in Yaşam Öyküsü ve İcra Tavrının İncelenmesi.

14 Şubat 1958'de Kastamonu'da memur bir ailenin çocuğu olarak doğan İhsan Mendes, çok küçük yaşlardan itibaren müziğe büyük bir ilgi duydu. Mahallelerinde yapılan müzikli toplantılarda bağlama çalan bir abisine hayranlıkla bakar, “Ben bunu çalmalıyım.” derdi. Annesi ekmek yaparken, tabureyi ritim aleti gibi kullanıp türkü söylerdi.

İlkokulda Özdemir Tan adlı öğretmeniyle mandolin kursuna başladı. Öğretmeni yeteneğini fark edip ailesine bağlama yaptırmalarını önerdi. Kastamonu'nun ünlü Tekeli Kardeşler ustalarına bağlama yaptırıldı ve Mendes, mandolinden sonra bağlamaya geçti. Küçük yaşta Halkevlerinde konserler vermeye başladı; gazetelerde hakkında haberler çıktı.

Daha sonra babasının tayiniyle Ankara'ya taşındılar. Ankara Halkevleri Genel Merkezi'nde yapılan seçmelerde yaşının küçük olmasına rağmen “fahri üye” olarak kabul edildi. Burada Halk Türküleri Örnek Grubu'nda yer aldı; zamanla grup şefi oldu, sazları çalıştırdı ve notayı kendi kendine öğrendi.

¹⁷ Mendes, İ. [@ihsanmendes4802]. (t.y.). *[Profil fotoğrafı]*. YouTube. <https://www.youtube.com/@ihsanmendes4802>

Halkevlerinde kemane ile tanıştı. Mehmet Ağırboğa askere gidince hocası Özcan Tamer, kemaneyi Mendeş'e verdi. Zaten bağlamayı yayla çalma alışkanlığı olduğundan kemaneyi kısa sürede benimsedi. Daha önce Ertan Sayan'ın yanında yaylı tambur denemesi yapmış, ilk kez eline aldığı enstrümanı ustaca çalınca büyük takdir toplamıştı.

Kemaneye yoğun bir tutkuyla bağlandı ve kısa sürede ilerledi. Daha sonra Ömer Önderoğlu ona TRT'nin açtığı "renk sazları" sınavını haber verdi. Başta çekinse de sınava girdi ve 81 yılında TRT sınavını birincilikle kazandı. Jüride Nida Tüfekçi, Kenan Yomralı, Saadettin Gürhan, Mehmet Özbek gibi önemli isimler vardı. Nida Tüfekçi, performansından sonra "Tebrik ederim" diyerek onu takdir etti.

TRT'ye girdiğinde kemane çok tanınmayan bir çalgıydı; genelde yöresel ortamlarda çalınıyordu. İlk yıllarda sadece "yöresinde gerektiğinde çalınacak" diye belirtilmişti. Bu durum Mendeş'i üzse de zamanla kemanenin sesini, uzun havalardaki etkisini göstererek TRT'de kemaneyi yaygınlaştırdı. Artık kemane olmadan kayıt yapılmaz hale geldi.

İhsan Mendeş, kemaneyi Türk halk müziğinde sevdiren öncü sanatçılardan biri oldu. Kendi duygularını özgürce yansıttığını, kimsenin tarzından etkilenmediğini söyler. Genç kuşakların kemaneye yönelmesinden ve bu çalgıyı sevdirmekteki payından büyük mutluluk duyduğunu ifade eder.

"Kendimi övmek için değil, ama bir misyonum varmış, onu tamamladım. Gençlere kemaneyi sevdirdiğim için çok mutluyum."

Bu metin, İhsan Mendeş ile Turku Life Dergisi adına yapılan röportaj videosundan kısaltılarak derlenmiştir.¹⁸

¹⁸Turku Life Dergi. (2020, Mart 9). <https://h7.cl/1n6vq>

TRT Repertuar No: 259
Yöre: Burdur
Kaynak Kişi: Emin Demirayak
Derleyen: TRT Dai. Müz. Bşk.

GURBET HAVASI

İcracı
İhsan Mendeş

Notaya Aktaran
Erkan Yoldaş

The musical score for "Gurbet Havası" is presented in 10 staves, each containing a line of music in 5/8 time. The notation includes various musical symbols and performance instructions:

- Staff 1: Features a melodic line with a trill (tr) at the end.
- Staff 2: Includes a wavy line indicating a vibrato or tremolo effect.
- Staff 3: Contains a trill (tr) and a wavy line.
- Staff 4: Features a wavy line and a trill (tr).
- Staff 5: Includes a wavy line and a trill (tr).
- Staff 6: Contains a wavy line, a trill (tr), and a wavy line.
- Staff 7: Includes a wavy line, a trill (tr), and a wavy line.
- Staff 8: Features a wavy line, a trill (tr), and a wavy line.
- Staff 9: Includes a wavy line, a trill (tr), and a wavy line.
- Staff 10: Contains a wavy line and a trill (tr).

Şekil 19. Gurbet Havası icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

İhsan Mendeş'in icra ettiği "Gurbet Havası"¹⁹ adlı eserin 0–56. saniye arasındaki bölüm, icracının yorumu esas alınarak notaya aktarılmıştır. Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kırmızı renk sembolleriyle işaretlenmiş nota kümeleri incelendiğinde, eserin başlangıç bölümünde yer alan 16'lık ve 32'lik nota değerlerindeki hızlı pasajların, icracının ajilite, teknik denge ve yay kontrolünü belirgin biçimde ortaya koyduğu anlaşılmaktadır. Bu tür hızlı pasajların, gurbet havası formunda geleneksel olarak kullanılan ifade kalıpları arasında yer aldığı ve icranın üslupsal çerçevesiyle örtüştüğü görülmektedir.

Bu pasajları izleyen bölümlerde tenuto yay tekniğiyle uygulanan trillerin, yapı içerisinde belirgin bir karşıtlık oluşturduğu ve süslemeye dayalı anlatım geleneğiyle uyum gösterdiği anlaşılmaktadır. İcra boyunca détaché ve legato yay tekniklerinin birlikte ve dengeli biçimde kullanıldığı; ayrıca glissando, vibrato ve portamento gibi artikülasyonların, gurbet havası icrasına özgü ifade anlayışını destekleyecek şekilde uygulandığı tespit edilmiştir. Bu teknik unsurların kullanımının, geleneksel kemane icrasında yaygın olarak görülen süsleme anlayışıyla örtüştüğü görülmektedir.

Bu çerçevede Mendeş'in yorumu, bireysel teknik yeterlilik sergilemekle birlikte, gurbet havası formunun geleneksel üslup özelliklerini koruyan, icra tavrının kontrollü, dengeli ve geleneksel çizgiye bağlı olduğu bir yapı sunmaktadır. İcra, bu yönüyle geleneksel kemane üslubu içerisinde değerlendirilebilecek temsili örneklerden biri olarak değerlendirilebilmektedir.

Tablo 18. İhsan Mendeş'ten alınan icra örneğine dair bilgiler.

İracının Adı:	İhsan Mendeş
Analize Tâbi Tutulan Eser(ler)	Gurbet Havası
Analiz İçin Kullanılan Ses Kaydı	https://ytbe.app/go/t7QhsD9v
Notaya Alınarak İncelenen Bölüm(ler)	0–56. sn
İcrada Tercih Edilen Düzen	Temel Düzen
Eserin Makamsal Dizisi	Hüseyni Makam Dizisi
Karar Perdesi	La

¹⁹ Dinlemek için bkz.URL: <https://ytbe.app/go/t7QhsD9v>

TRT Repertuar No: 961
Yöre: Antalya
Kaynak Kişi: Şevket Yanıkoğlu
Derleyen: Cevat Uyanık

ÇEKEMEDİM AKÇA KIZIN GÖÇÜNÜ

İcracı
Bayram Salman
Notaya Aktaran
Erkan Yoldaş



Şekil 20. Çekemedim Akça Kızın Göçünü icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Bayram Salman'ın "Çekemedim Akça Kızın Göçünü"²³ adlı eserin 0.59. sn.–1. dk. 17. saniye arasındaki bölüm, icracının yorumu esas alınarak notaya aktarılmıştır. Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kırmızı renk sembolleriyle işaretlenmiş nota kümeleri incelendiğinde, icrada détaché ve legato yay teknikleri arasında akıcı geçişlerin işlendiği anlaşılmaktadır.

İcranın başlangıcında yer alan glissando geçişler, eserin geleneksel tınısını belirginleştirirken; 32'lik ve 64'lük nota değerleri, anlatıma teknik bir hareketlilik kazandırmaktadır. Eser boyunca kullanılan çarpmalı süslemeler, geleneksel süsleme anlayışıyla uyumlu, ölçülü ve işlevsel bir yapı sergilemektedir. Bu teknik unsurların birlikte kullanımı, icracının icra tavrının dengeli, akıcı ve geleneksel çizgiye bağlı bir karakter taşıdığına işaret etmektedir.

Bu çerçevede Bayram Salman'ın yorumu, bireysel teknik yeterlilik sergilemekle birlikte, geleneksel kemane üslubu içerisinde değerlendirilebilecek süsleme ve ifade özelliklerini açık biçimde yansıtan temsilî bir örnek olarak değerlendirilebilmektedir.

²³Dinlemek için bkz. URL: <https://ytbe.app/go/aEAbgMPh>

Sınırlı bölümlerde kullanılan legato yay geçişleri, eserin genel dokusu içerisinde akışkanlık sağlayan geçişler olarak öne çıkmaktadır.

Eserde yer alan çarpmalı süslemelerin, ölçülü ve dengeli biçimde kullanılması, geleneksel süsleme anlayışıyla uyumlu bir icra tavrına işaret etmektedir. Yalnızca bir ölçüde tek bir notada uygulanan vibrato, sınırlı ancak işlevsel bir duygusal vurgu oluştururken; çeşitli ölçülerde karşılaşılan triller, geleneksel ezgi motiflerine hareketlilik kazandırmaktadır. Bu teknik unsurların birlikte değerlendirilmesi, icracının icra tavrının sade, kontrollü ve geleneksel çizgiye bağlı bir karakter sergilediğini göstermektedir.

Bu çerçevede Salman'ın yorumu, bireysel icra tercihleri barındırmakla birlikte, geleneksel kemane üslubu içerisinde değerlendirilebilecek, dönemin genel icra anlayışını yansıtan temsilî bir örnek olarak değerlendirilebilmektedir.

Tablo 19. Bayram Salman'dan alınan icra örneğine dair bilgiler.

İcracının Adı:	Bayram SALMAN	
Analize Tâbi Tutulan Eser(ler)	Çekemedim Akça Kızın Göçünü	Emir Dağı
Analiz İçin Kullanılan Ses Kayıtları	https://ytbe.app/go/aEAbgMPh	https://ytbe.app/go/iVcx2Y1w
Notaya Alınarak İncelenen Bölüm(ler)	0.59. sn.– 1. dk. 17. sn.	0–2.dk 30. sn.
İcrada Tercih Edilen Düzen	Temel Düzen	Temel Düzen
Eserin Makamsal Dizisi	Çargâh Makam Dizisi	Kürdi Makam Dizisi
Karar Perdesi	Do	La



Resim 18. Arslan Akyol (1963).²⁵

Arslan Akyol'un Yaşam Öyküsü ve İcra Tavrının İncelenmesi.

Arslan Akyol, 1963 yılında Samsun'un Vezirköprü ilçesinde doğmuştur. İlk ve ortaöğrenimini Ankara'da tamamladıktan sonra, lisans eğitimini 19 Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü Heykel Ana Sanat Dalı'nda Samsun'da gerçekleştirmiştir. Yüksek lisans eğitimini ise Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı programında, Malatya Aşıklık Geleneği ve Âşık Seyit Meftuni başlıklı teziyle tamamlamıştır. Meslek hayatına 1985 yılında Samsun Belediyesi Konservatuvarı'nda saz sanatçısı ve öğretim görevlisi olarak başlamıştır. 1987'de Malatya Anadolu Lisesi'ne resim öğretmeni olarak atanmış, ardından 1988 yılında TRT Erzurum Radyosu'nda kabak kemane sanatçısı olarak görev almıştır. 1994 yılında TRT Ankara Radyosu'na tayin olmuş, burada hem icracı hem de müzik programı yapımcısı ve sunucusu olarak çalışmıştır. 2017 yılında sosyal medya üzerinden kurduğu “Kabak Kemane Öğreniyorum” adlı platform ile Türkiye'de çevrim içi kabak kemane eğitiminin öncülüğünü üstlenmiştir. Aynı zamanda Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Türk Halk Bilimi Topluluğu (THBT) ve Mamak Belediye Konservatuvarı'nda da kabak kemane dersleri vermiştir. Çalgı yapımıyla da ilgilenen Akyol, kemane ailesi olarak nitelendirilen kemane, alto kemane ve bas kemane enstrümanlarının tasarım ve icrasında etkin rol oynamıştır. TRT Türk Halk Müziği topluluğu başta olmak üzere çeşitli müzik programlarında bas kemane icracısı olarak

²⁵ Türkü Life Dergi. (2017, Mayıs 30). <https://www.youtube.com/watch?v=DJ5LwB3Mtek>

sahne almıştır. Müzikoloji, halk müziği ve halk edebiyatı gibi disiplinlerde çeşitli sempozyum ve çalıştaylara katılarak bilimsel bildiriler sunmuştur. 2018 yılı Ağustos ayında TRT’den kendi isteğiyle emekli olmuş, halen Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı’nda kemane eğitimi vermeye devam etmektedir (A. Akyol, kişisel iletişim, 22 Mart 2025).



İcracı
Arslan Akyol

Notaya Aktaran
Erkan Yoldaş

[illegible]



Şekil 22. Naz Barı icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Arslan Akyol'un icra ettiği "Naz Barı"²⁶ adlı eserin tamamı, icracının özgün yorumundan hareketle notaya aktarılmıştır. Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kırmızı renk sembolleriyle işaretlenen nota kümeleri incelendiğinde, legato ve détaché yay tekniklerinin dönüşümlü biçimde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu yaklaşım, ezginin akışkanlığını korurken ritmik açıklığı destekleyen dengeli bir yapı sunmaktadır.

İcrada yer alan triller ile öncesi ve sonrası çarpmalarla desteklenen pasajlar, geleneksel süsleme anlayışıyla uyumlu bir kullanım sergilemektedir. Bazı bölümlerde uygulanan portamento geçişleri ve sınırlı vibrato, melodik anlatıma yumuşaklık ve ölçülü bir ifade derinliği kazandırmaktadır. Bu teknik unsurların bütüncül kullanımı, icracının icra tavrının akıcı, kontrollü ve geleneksel çizgiye bağlı bir karakter taşıdığına işaret etmektedir.

²⁶ Dinlemek için bkz. URL: <https://ytbe.app/go/hDOVLdggk>

Bu çerçevede Akyol'un yorumu, bireysel icra tercihleri barındırmakla birlikte, geleneksel kemane üslubu içerisinde değerlendirilebilecek, dengeli ve temsili bir örnek olarak değerlendirilebilmektedir.

TRT Repertuvar No: 1564

Yöre: Erzincan

Kaynak Kişi: Ali Ekber Çiçek

Derleyen: Nida Tüfekçi

BÖYLE İKRAR İLEN

İcracı

Arslan Akyol

Notaya Aktaran

Erkan Yoldaş





Şekil 23. Böyle İkrar İlen icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Arslan Akyol'un icra ettiği "Böyle İkrar İlen"²⁷ adlı eserin tamamı, icracının özgün yorumundan hareketle notaya aktarılmıştır. Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kırmızı renk sembolleriyle işaretlenen nota kümeleri incelendiğinde, legato ve détaché yay tekniklerinin birlikte ve dengeli biçimde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Legato uygulamaları melodik çizgide süreklilik sağlarken, détaché yay hareketleri ritmik yapının netliğini ve kontrolünü artırmaktadır.

İcrada yer alan portamento geçişleri, ezgisel akışta cümleler arası bağlantıları yumuşatmaktadır. Yalnızca bir noktada kullanılan puandorg (anlık duraksama), yapıda kısa süreli vurgusal bir duraklama oluşturarak ifade çeşitliliği sağlamaktadır. Tril uygulamalarının yoğunluğu, hem teknik yeterliliğe hem de geleneksel süsleme anlayışına işaret etmektedir. Bu teknik unsurların bütüncül kullanımı, icracının icra tavrının kontrollü, dengeli ve geleneksel çizgiye bağlı bir karakter sergilediğini göstermektedir.

Bu çerçevede Akyol'un yorumu, bireysel icra tercihleri barındırmakla birlikte, geleneksel kemane üslubu içerisinde değerlendirilebilecek, dönemin genel icra anlayışıyla uyumlu temsili bir örnek olarak değerlendirilmektedir.

²⁷ Dinlemek için bkz. URL: <https://ytbe.app/go/uoEUr7RN>

Tablo 20. Arslan Akyol'dan alınan icra örneğine dair bilgiler.

İcracının Adı:	Arslan Akyol	
Analize Tâbi Tutulan Eser(ler)	Naz Barı	Böyle İkrar İlen
Analiz İçin Kullanılan Ses Kayıtları	https://ytbe.app/go/hDOVLdgk	https://ytbe.app/go/uoEUr7RN
Notaya Alınarak İncelenen Bölüm(ler)	Eserin Tamamı	Eserin Tamamı
İcrada Tercih Edilen Düzen	Temel Düzen	Temel Düzen
Eserin Makamsal Dizisi	Hicaz Makam Dizisi	Hicaz-Uşak Makam Dizisi
Karar Perdesi	La	La



Resim 19. Ersin Baykal (1964).²⁸

Ersin Baykal'ın Yaşam Öyküsü ve İcra Tavrının İncelenmesi.

Ersin Baykal'ın 1964 yılında Zonguldak'ta doğduğu; ilk, orta ve lise eğitimini memleketi olan Ordu'da tamamladığı belirtilmektedir. Ortaokul yıllarında bağlama ve Türk halk müziğine ilgi duyduğu; bu ilginin konservatuvar eğitimi almasına zemin hazırladığı ifade edilmektedir. 1980 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı sınavını kazanarak Türk Halk Müziği Temel Bilimler Kemane

²⁸(Metal Archives, 2018). https://www.metal-archives.com/artists/Ersin_Baykal/678718

Anasanat Dalı'nda eğitimine başladığı; 1984 yılında mezun olduğu ve aynı sanat dalında öğretim üyeliğine başladığı aktarılmaktadır.

Baykal'ın 1988 yılında Türk Halk Müziği Sazlarından Kemane ve Kemane Metodu Üzerine Çalışmalar başlıklı teziyle yüksek lisans eğitimini tamamladığı; aynı yıl TRT tarafından açılan Türk Halk Müziği yaylı sazlar sınavını kazanarak kemane ve Karadeniz kemençesi saz sanatçısı olarak göreve başladığı belirtilmektedir. TRT bünyesinde saz sanatçılığı ve icra denetleme kurulu üyeliği görevlerini yürüttüğü; ayrıca 2013 yılı Nisan ayında açılan Türk Halk Müziği Koro Şefliği sınavını kazanarak İstanbul Radyosu Yurttan Sesler Korosu'nun şefliğini üstlendiği ifade edilmektedir.

Baykal'ın bir dönem oğlu Barış Baykal ile birlikte Babamdan Ezgiler adlı radyo programında türkü severlerle buluştuğu; 2018 yılı Ağustos ayı itibarıyla TRT İstanbul Radyosu'ndaki görevini sonlandırarak emekli olduğu aktarılmaktadır. Yurt içi ve yurt dışında çeşitli konser, festival ve dinletilere katıldığı; birçok sanatçının albüm çalışmalarına sazıyla katkı sunduğu ve çeşitli kurumlarda faaliyetlerini sürdüren öğrenciler yetiştirdiği belirtilmektedir. Ayrıca İstanbul Ataşehir'de kendi adını taşıyan Türk Halk Müziği Korosu'nun şefliğini sürdürdüğü ifade edilmektedir.²⁹

²⁹ (Ataşehir Ersin Baykal Türk Halk Müziği Korosu, t.y.)
<https://www.facebook.com/groups/128891560609932/>

GURBET HAVASI

İcracı
Ersin Baykal
Notaya Aktaran
Erkan Yoldaş

The musical score for "Gurbet Havasi" is presented in 9 staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and slurs. Red boxes highlight specific passages: the first staff has a box around the first measure; the second staff has a box around the first measure; the third staff has a box around the first measure and a trill (tr) in the fourth measure; the fourth staff has a box around the first measure; the fifth staff has a box around the first measure and a glissando (Glissando) in the fourth measure; the sixth staff has a box around the first measure; the seventh staff has a box around the first measure; the eighth staff has a box around the first measure; and the ninth staff has a box around the first measure. The score also includes a trill (tr) in the fourth measure of the third staff and a glissando (Glissando) in the fourth measure of the fifth staff. The score is written in a single system with 9 staves.

Şekil 24. Gurbet Havası icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Ersin Baykal'ın icra ettiği “Gurbet Havası”³⁰ adlı eserin 0–53. saniye arasındaki bölüm, icracının özgün yorumu temel alınarak notaya aktarılmıştır. Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kırmızı renk sembolleriyle işaretlenen nota kümeleri incelendiğinde, eserin giriş bölümünde yer alan 8'lik ve 32'lik nota değerlerine dayalı pasajların, icracının ajilite, yay hâkimiyeti ve parmak kontrolünü belirgin biçimde ortaya koyduğu anlaşılmaktadır.

Bu girişin ardından uygulanan tril süslemelerinin, melodik yapıyı destekleyerek geleneksel icra anlayışına uygun bir ifade zenginliği oluşturduğu görülmektedir. İcra süresince legato, détaché ve özellikle glissando artikülasyonlarının kullanımı, melodik akış içerisinde geçişlerin yumuşak ve dengeli biçimde sürdürülmesini sağlamaktadır. Puandorg, vibrato ve portamento gibi ifade tekniklerinin ölçülü kullanımı ise icranın bütünlüğünü destekleyen tamamlayıcı unsurlar olarak öne çıkmaktadır.

Bu teknik ve ifade unsurlarının birlikte değerlendirilmesi, Baykal'ın icra tavrının kontrollü, dengeli ve geleneksel çizgiye bağlı bir karakter sergilediğini göstermektedir. Bu çerçevede söz konusu yorum, bireysel teknik yeterlilik barındırmakla birlikte, geleneksel kemane üslubu içerisinde değerlendirilebilecek, tarihsel süreklilikle uyumlu temsili bir örnek olarak değerlendirilmektedir.

³⁰ Dinlemek için bkz.URL: <https://ytbe.app/go/5kV3lrMA>

Derenin Başındayım

TRT Repertuvar No: 2772
Yöre: Antalya
Kaynak Kişi: İzzet Soytürk
Derleyen: Ateş Köyoğlu

DERENİN BAŞINDAYIM

İcracı
Ersin Baykal

Notaya Aktaran
Erkan Yoldaş



Şekil 25. Derenin Başındayım icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Ersin Baykal'ın icra ettiği "Derenin Başındayım"³¹ adlı eserin 1. dk. 27. sn. –1.dk. 47. saniye arasındaki bölüm, icracının özgün yorumundan hareketle notaya aktarılmıştır.

³¹ URL: <https://ytbe.app/go/5kV3lrMA>

Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kırmızı renk sembolleriyle işaretlenen nota kümeleri incelendiğinde, eserin genelinde détaché (ayrı yay) tekniğinin tercih edildiği anlaşılmaktadır. Bu teknik kullanım, eserin ritmik düzenini ve melodik çizgilerini netleştirerek tınısal açıklık sağlamaktadır.

İcrada détaché yay tekniğinin süreklilik göstermesi, icracının icra tavrının sade, kontrollü ve net artikülasyona dayalı bir karakter taşıdığına işaret etmektedir. Süsleme unsurlarının sınırlı ve işlevsel biçimde kullanılması, geleneksel kemane icra anlayışıyla uyumlu bir yapı ortaya koymaktadır. Bu çerçevede Baykal'ın yorumu, bireysel icra tercihleri barındırmakla birlikte, geleneksel kemane üslubu içerisinde değerlendirilebilecek, dönemin yaygın icra karakteristiklerini yansıtan temsili bir örnek olarak değerlendirilmektedir.

Tablo 21. Ersin Baykal'dan alınan icra örneğine dair bilgiler.

İracının Adı:	Ersin Baykal	
Analize Tâbi Tutulan Eser(ler)	Gurbet Havası	Derenin Başındayım
Analiz İçin Kullanılan Ses Kayıtları	https://www.youtube.com/watch?v=RqgnA6vkN1c	https://www.youtube.com/watch?v=RqgnA6vkN1c
Notaya Alınarak İncelenen Bölüm(ler)	0–53. sn.	1. dk. 27. sn. –1.dk. 47. sn.
İcrada Tercih Edilen Düzen	Temel Düzen	Temel Düzen
Eserin Makamsal Dizisi	Hüseyni Makam Dizisi	Hüseyni Makam Dizisi
Karar Perdesi	La	La

4.3. Araştırmanın Üçüncü Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

"Araştırmanın üçüncü alt problemi, "kemane icrasının tarihsel değişim süreci, sosyokültürel etkenler bağlamında nasıl şekillenmiş ve bu süreç sentez ve yenilikçi icra anlayışının oluşumuna nasıl zemin hazırlamıştır?" sorusu temel alınarak yapılandırılmıştır. Bu doğrultuda, kemane icrasında geleneksel anlayışın zaman içerisinde geçirdiği dönüşüm; söz konusu dönüşüm sürecinde ortaya çıktığı görülen sentez ve yenilikçi icra yaklaşımlarının hangi kültürel, kurumsal, toplumsal ve tarihsel dinamikler çerçevesinde biçimlendiği bağlamında ele alınarak değerlendirilmiştir. Bu

değerlendirme sürecinde, kemanenin yerel bağlamdaki icra pratiklerinden kurumsal yapılara uzanan gelişim çizgisi, radyo yayınları, eğitim kurumları ve bireysel icra örnekleri gibi belirleyici kırılma noktaları üzerinden incelenmiştir.

Cumhuriyet'in kuruluşundan sonraki yıllarda müzik sahasında yaşanan değişim ve dönüşümün, özellikle 1960'lı yıllardan itibaren modernleşme ve çağdaşlaşma akımlarıyla ivme kazanan müzik ortamı bağlamında, yalnızca sanatsal beğeni ve estetik tercihlerle değil; aynı zamanda siyasal, toplumsal ve kurumsal faktörlerin etkisiyle biçimlendiği görülmektedir.

sanat ortamının gündemini oluşturan kavramlar, sorunlar, tartışmalar, devlet-sanat ilişkileri, kültür politikaları, mekân sorunları, kurum, kuruluş ve örgütlenmeler, sanatsal etkinlikler, oluşumlar, sanatçı profili, yeni yaklaşım ve arayışlar oluşturmaktadır. Bu genel çerçevede 1961 Anayasası, sosyokültürel anlamda yeni yaklaşım ve arayışların önünü açmış, hem yeni hak ve özgürlükler tanımış hem de bu hak ve özgürlüklere ayrıntılı tanım ve güvenceler getirmiştir (Gürdaş, 2008,ss. 1–6, akt. Kurubaş, 2020, s. 159).

Bu anayasal çerçeve içerisinde Cumhuriyet dönemi boyunca uygulanan kültür politikalarının, müzik alanında toplumsal algıları ve eğilimleri şekillendirmede oldukça belirleyici bir etkiye sahip olduğu söylenebilir.

Cumhuriyet döneminin uyguladığı halk müziği politikalarının oldukça güçlü ve kalıcı etkileri olduğu söylenebilir. Bu anlamda geniş “halk kitlelerinin” ortak bir “halk müziği” zemininde buluşması ve bu müzik ile irtibatlı bir biçimde üretilen “Avrupa müziği” temelli müziği “çağdaş” olarak kabul etmesi “özellikle” kentli münevver kesim tarafından yaygın olarak kabul edilen bir fikir oluşturmuştur. 1950'lerin sonu ve 1960'ların ilk yıllarına kadar böylesi bir kültürel algı etkisini korumuştur (Güray, 2018, s. 38).

1960'lı yıllardan itibaren müzik sahasında gözlemlenen değişimin, modernleşme ve inkılap hareketleriyle yakından ve doğrudan bağlantılı olarak şekillendiği anlaşılmaktadır. Bu sürece ilişkin genel değerlendirme şu şekilde aktarılmaktadır: “yeni kurulan Türkiye Cumhuriyetindeki modernleşme ve inkılap hareketleriyle birlikte Türk halk müziğinin hem icrası hem de üretimi anlamında belirli değişimler olagelmıştır” (Kara & Çakır, 2024, s. 19).

Bu değişim sürecinin ivme kazanmasında, toplumsal yapıdaki köklü dönüşümlerin önemli bir payı olduğu gözlemlenmektedir. Özellikle göç hareketlerinin, müzik üretim ve dolaşım biçimlerini derinden etkilediği vurgulanmaktadır.

Bu değişimi hızlandıran diğer bir etken ise Türkiye’de gerçekleşen göç sonrası toplumsal değişmedir. Yaşanan bu iç göçle birlikte kırsal bölgenin kültürel yapısının şehirlere gelmesiyle birlikte kentli bir karaktere bürünmüştür(...) Dolayısıyla hem yeni gelen kültürlerin kent kültüründen etkilendiğini hem de kent kültürünün bu yeni kültürleri etkilediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Kültürel yapının bir parçası olan halk müziği de bu etkilenmeden payını almıştır (Kara & Çakır, 2024, s. 19).

Bu noktada, halk müziğinin üretim ve yayılma koşullarındaki değişimin yalnızca sosyokültürel etkenlerle sınırlı kalmadığı, kitle iletişim araçlarının devreye girmesiyle yeni bir aşamaya ulaştığı söylenebilir. Radyo, televizyon ve bilgisayar gibi teknolojiler, geleneksel kültürün kuşaktan kuşağa aktarılmasında ve yaygınlaşmasında kilit rol oynamaktadır. Nitekim “Teknolojik olanaklar paralelinde gelişen görsel ve işitsel medya araçlarının yaygın kullanımı sayesinde, herhangi bir konuda aranılan bilgiye kolayca ulaşılabilmekte ve bu durum insan hayatını birçok açıdan kolaylaştırabilmektedir” (İmİK & Haşhaş, 2015, s. 32). Bu bağlamda, kitle iletişim araçlarının sağladığı imkânların, halk müziğinin kurumsal yapılar aracılığıyla dolaşıma girmesinde belirleyici bir rol oynadığı görülmektedir.

Muzaffer Sarısözen, 1936 yılında açılan Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde yürütölen derleme çalışmalarına katkı sağlamak amacıyla Türk Halk Müziği Arşiv Şefliği’ne tayin edilmiş ve halk müziği repertuarına binlerce türkü kazandırmıştır. Diğer taraftan 1947 yılında Vedat Nedim Tör’ün isim babalığını yaptığı Yurttan Sesler Topluluğu TRT radyolarında halk müziğinin sanat müziğinden bağımsız bir şekilde icra edilmesi amacıyla kurulmuş ve yönetimine Muzaffer Sarısözen getirilmiştir (Çelik, 2018, s. 27; akt. Özdemir, 2005, s. 137).

Bu bağlamda, “Kabak kemanenin Muzaffer Sarısözen tarafından bir derleme sırasında Ankara’da tespit edilmesiyle birlikte, çalgı TRT’de gerçekleştirilen radyo programlarında kullanılmaya başlamış ve bu şekilde çalgı kent ortamına taşınmıştır” (Çelik, 2018, s. 26).

Bu gelişmeler, kemanenin yerel icra bağlamından çıkarak kurumsal müzik ortamlarına dâhil olma sürecini başlatmış; çalgının TRT ve benzeri resmî yapılar aracılığıyla daha geniş bir icra ve dolaşım alanı kazanmasına zemin hazırlamıştır. Nitekim

kemane, günümüzde artık “gerek yerel icracılar tarafından gerekse TRT, Kültür Bakanlığı Türk halk müziği koroları gibi kurumsal alanlarda görev yapan icracılar tarafından Türk halk müziği repertuvarının icra edilmesinde kullanılan bir yaylı çalgıdır” (Çelik, 2018, s. 18).

Bu sürece ilişkin olarak Akyol (2017) tarafından, kemane, TRT bünyesinde ilk olarak 1969 yılında İzmir Radyosu’nda Salih Urhan tarafından, 1970 yılından itibaren ise İstanbul Radyosu’nda Yalçın Özsoy ve Ankara Radyosu’nda Emin Aldemir tarafından yalnızca yöresel ezgiler çerçevesinde icra edilerek halk müziği topluluklarında yer almaya başladığını ifade etmektedir. Daha sonraki süreçte çalgının, halk müziği korolarında sürekli kullanılan bir saz hâline geldiği ve yöre ayrımı gözetilmeksizin farklı ezgilerde icra edilmeye başlandığı belirtilmektedir. Devlet radyolarında Yurttan Sesler topluluklarının kurulmasının ardından kemanenin, ilk aşamada bu çalgıya ilgi duyan bağlama icracıları tarafından çalındığı ifade edilmektedir. Ayrıca kemane çalgı kadrosuyla TRT bünyesine ilk sanatçı alımının 1981 yılında gerçekleştirildiği aktarılmaktadır (Akyol, 2017, s. 171).



Resim 20. Salih Urhan’ın TRT’de kemane icrasına ait bir video görüntüsü.³²

Akyol’a (2017) göre, kemane ile yapılmış çok sayıda taş plak kaydı bulunmaktadır. Bu kayıtlarda, genellikle mahalli sanatçılar tarafından icra edilen halk ezgilerine yer verildiği görülmektedir. Emin Aldemir’in, birçok plak ve longplay albüm çalışmasında kemane ile halk müziği sanatçılarına eşlik ettiği belirtilmektedir. 1981 yılında Ankara Radyosu’nda göreve başlayan İhsan Mendeş’in, geleneksel kemane çalım tekniği üzerine

³² Arşiv Hatıralar. (2022). Salih Urhan "Kemane Ustası" | 1979 [Video]. YouTube.

geliştirdiği üslubun çalgının icra alanını genişlettiği ifade edilmektedir. Sanatçının, halk müziği dışında farklı müzik türlerinde ve farklı sanatçılarla kemanesiyle eşlik ettiği, bu yönüyle bir ekol oluşturduğu aktarılmaktadır. Daha sonraki dönemlerde yetişen birçok kemane sanatçısında İhsan Mendeş'in etkisinin görüldüğü belirtilmektedir. Yeni kuşak kemane sanatçılarıyla birlikte icra tekniğinin üst düzeylere taşındığı, farklı müzik türlerinin de seslendirilmeye başlanmasıyla kemanenin daha geniş kitleler tarafından tanınır ve sevilir hâle geldiği ifade edilmektedir. Bu durumun, ülkenin hemen her yöresinde kemane icra eden ve çalgıya ilgi duyan müzisyenlerin sayısının artmasına yol açtığı aktarılmaktadır (Akyol, 2017, s. 175).



Resim 21. TRT stüdyo ortamında gerçekleştirilen programdan İhsan Mendeş görüntüsü.³³

Bu bağlamda İhsan Mendeş'in icra üslubu, kemane icracılığında yeni bir sürecin başlangıcı olarak ele alınmaktadır. Radyo merkezli bu gelişmeyle birlikte kemanenin icra geleneğinde dönüşümlerin yaşandığı ve çalgının çağdaş Türk halk müziği pratiği içerisindeki konumunun belirginleşmesine katkı sağladığı görülmektedir. Buna karşın, kemanenin söz konusu icra ve görünürlük süreçlerine rağmen, halk kültürü ve akademik alan içerisindeki konumunun uzun süre sınırlı kaldığına ilişkin değerlendirmelerin de bulunduğu ifade edilmektedir. Nitekim Doğruel (2023), kemane, halk kültürü içerisinde uzun yıllar unutulmaya yüz tutmuş bir çalgı olarak değerlendirilmekte ve akademik alanda yeterince ele alınmamış bir konu olarak görülmektedir. Bununla birlikte 1980'li

³³ Taşlıoğlu, H. (2019, 13 Şubat). *TRT arşivinden*. <https://www.kisa.link/zgEoa>

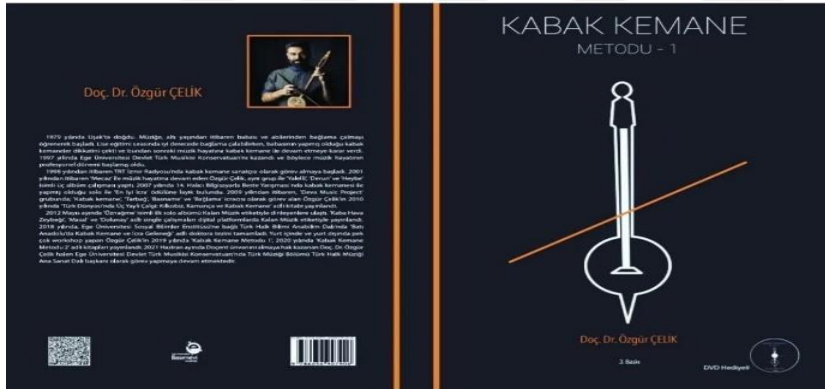
yıllarda Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nun (TRT) yayınlarında bu çalgıya yer vermeye başlamasıyla kemanenin yeniden görünürlük kazandığı; özellikle son yıllarda kemaneyle yönelik akademik çalışmaların artış gösterdiğini ifade etmektedir (Doğruel, 2023, s. 314). Bu yeniden görünürlük ve artan ilgi, kemanenin eğitim süreçlerindeki konumunu da doğrudan gündeme taşımış; çalgının kurumsal düzeyde sistematik öğretilmesine yönelik adımların atılmasına zemin hazırlamıştır.

Akyol (2017) tarafından, Konservatuvar bünyesinde kemane eğitiminin ilk olarak İstanbul Radyosu Türk Halk Müziği Topluluğu sanatçısı Yalçın Özsoy tarafından yürütüldüğü belirtilmektedir. Bu dönemde kemane eğitime yönelik belirli bir öğretim programının bulunmadığı, eğitim sürecinin ağırlıklı olarak meşk anlayışı çerçevesinde sürdürüldüğü ifade edilmektedir. Çalgı hâkimiyetini belirli bir düzeye taşıyan öğrencilerin, alt sınıflarda kemane dersleri vermeye başladığı; mezuniyetlerinin ardından ise eğitimci olarak görevlerini sürdürdükleri aktarılmaktadır. Bu öğrencilerden Nurhan Akdemir'in araştırma görevlisi kadrosuyla göreve başladığı, sınıf arkadaşı olan ve TRT İstanbul Radyosu'nun ilk kadrolu kemane sanatçısı olarak görev yapan Fatih Gürgün ile birlikte kemane derslerinin yürütüldüğü belirtilmektedir. Fatih Gürgün'ün, henüz mezun olmadan 1979 yılında TRT İstanbul Radyosu'nda kemane sanatçısı olarak göreve başladığı ifade edilmektedir. Daha sonraki süreçte Ersin Baykal ve Ferhan Yeprem'in, önce öğrencilik dönemlerinde, ardından araştırma görevlisi olarak kemane eğitimi verdikleri aktarılmaktadır. 1984 yılında eğitime başlayan Ege Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda ise TRT İzmir Radyosu kemane sanatçısı Salih Urhan'ın kemane dersleri verdiği; emekli oluncaya kadar hem radyodaki hem de konservatuvardaki görevlerini sürdürdüğü belirtilmektedir. Günümüzde kemane eğitiminin, üniversitelerde konservatuvar kökenli akademisyenler tarafından yürütüldüğü ifade edilmektedir (Akyol, 2017, s. 173). Bu sürece ilişkin ayrıntılar, Akyol ve Özay tarafından şu şekilde aktarılmaktadır:

İlk kemane hocası (İTÜ TMDK) İstanbul Radyosu Türk Halk Müziği Topluluğu sanatçısı Yalçın Özsoy'dur. Konservatuvarın ilk kemane öğrencisi olan Fatih Gürgün daha okuldan mezun olmadan 1979'da TRT İstanbul Radyosunda kemane sanatçısı olarak görev yapmaya başlamıştır. 1984'te eğitime başlayan Ege Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda TRT İzmir Radyosu Kabak kemane sanatçısı Salih Urhan kemane dersleri vermiş, emekli oluncaya kadar da hem

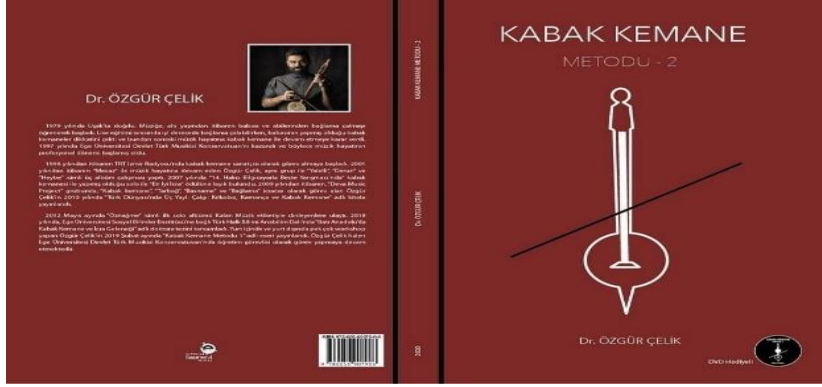
radıyodaki hem de Konservatuardaki görevine devam etmiştir (Akyol, A., & Özay, S. 2015, s. 760).

Söz konusu kurumsal yapılanmanın sonraki evrelerinde, kemane eğitiminin geleneksel sözlü aktarım yönteminin yanı sıra yazılı öğretim materyallerine dayalı bir yaklaşımın da gelişmeye başladığı görülmektedir. Özellikle etütler ve süsleme biçimleri üzerine geliştirilen örnekler, icracılara yalnızca teknik anlamda değil, ifade yönünden de geniş bir hareket alanı sunmaktadır. Bu durum, günümüzde de yenilikçi ve sentezci icra biçimlerinin şekillenmesine destek olmakta; icracıların kendi yorumlarını geliştirebilmelerine olanak tanımaktadır. Özellikle Özgür Çelik’in yayımladığı üç ciltlik Kabak Kemane Metodu (Çelik, 2019, 2020, 2022) ve görme engellilere yönelik Braille versiyonu (Çelik et al., 2023), alana yönelik pedagojik kaynak ihtiyacının karşılanmasında önemli bir boşluğu doldurmuştur.



(Çelik, 2019).

Resim 22. Kabak kemane metodu-1



(Çelik, 2020).

Resim 23. Kabak kemane metodu-2



(Çelik, 2022).

Resim 24. Kabak kemane metodu-3



(Çelik ve ark., 2023).

Resim 25. Kabak kemane metodu-1

Tüm bu bilgiler kapsamında, kemanenin uzun yıllar yeterince ön plana çıkmamış bir halk çalgısı konumundan, TRT yayınları sayesinde yeniden görünürlük ve değer kazanarak konservatuvar düzeyinde kurumsallaşan bir eğitim dalına dönüştüğünü söylemek mümkündür. Radyo ile konservatuvar arasındaki bu karşılıklı etkileşim sayesinde kemane, hem icra hem de akademik alanda kalıcı bir yer edinmiş; geleneksel usta-çırak ilişkisinden kurumsal eğitim sistemine geçiş yaparak yeni bir kimlik ve süreklilik kazanmaya başladığı anlaşılmaktadır. Radyo ve konservatuvar odaklı bu yeni icra ortamı, kemanenin geleneksel yapısının yeniden gözden geçirilmesine olanak sağlamış; tel sayısı ve tel malzemesi konusunda gerçekleştirilen değişiklikler, çalgının modern icra ihtiyaçlarına uyum sürecinde önemli bir dönüm noktası teşkil etmiştir.

Çelik'e (2018) göre, kemanenin TRT çatısı altında icra edilmeye başlanmasının ardından, çalgının fiziksel yapısında da çeşitli değişikliklerin gözlemlendiğini belirtmektedir. Gelenekte üç telli olarak kullanılan bu çalgıya, topluluk içinde daha işlevsel kılınabilmesi amacıyla dördüncü bir tel eklenmiştir. Tel sayısındaki bu artış, kentsel müzik ortamında kemanın etkisiyle gelişmiş olabilir. Ayrıca, koro içerisinde farklı ses renklerine sahip solistlerin birlikte ve ayrı ayrı icra gerçekleştirmesi nedeniyle, kemanenin farklı karar seslerine daha kolay uyum sağlaması gereği de bu değişimi destekleyen bir etken olarak değerlendirilmektedir. Yapısal değişim yalnızca tel sayısı ile sınırlı kalmamış; kullanılan tel materyalinde de dönüşüm yaşanmıştır. Geleneksel olarak at kılı, kuzu bağırsağı ya da telefon kablosu telleriyle çalınan kemaneye, TRT sonrası dönemde bağlama teli takılmaya başlanmıştır (Çelik, 2018, s. 33). Nitekim Akyol(2017), Kemanenin radyo yayınlarında kullanılmaya başlanmasıyla birlikte çalgının tel sayısının dörde çıkarıldığı ve bu yapının profesyonel icracılar tarafından benimsendiğini ifade etmektedir. Bununla birlikte farklı yapımcılar tarafından beş, altı ve daha fazla telli kemane örneklerinin de denendiği belirtilmektedir. Beş telli kemanenin, bir oktav pes ses alanında icra edilen ezgilerin daha rahat çalınmasına olanak sağladığı aktarılmaktadır. İstanbul'da Arslan Hazreti'nin beş telli kemane yaparak bu çalgıyı icra ettiği ifade edilmektedir. Daha önce çeşitli yapımcılar tarafından altı telli kemane örnekleri üretilmiş olmakla birlikte, bu yapının Cafer Nazlıbaş'ın icrasıyla daha geniş ölçüde tanınır hâle geldiği belirtilmektedir (Akyol, 2017, s. 166).

Bu bağlamda, kemaneye beşinci telin eklenmesinin, çalgının ses sahasını genişlettiği ve bu durumun icra tekniğinde yeni ifade olanaklarının ortaya çıkmasına katkı

sağladığı görülmektedir. Söz konusu teknolojik ve yapısal müdahale, kemanenin estetik algısında ve kullanım pratiklerinde niteliksel bir kırılma noktası teşkil ettiği yönünde değerlendirilmektedir.



Resim 26. Beş telli Ağaç Anadolu Kemanesi.³⁴

Bu çerçevede, kemanenin üretim sürecinde malzeme çeşitliliğinin artmasının, çalgının tarihsel ve teknolojik evriminde etkili bir unsur olarak değerlendirilebileceği görülmektedir. Geleneksel su kabağı gövde yapısı büyük ölçüde muhafaza edilmekle birlikte, dayanıklılık, akustik denge ve uzun süreli performans beklentileri doğrultusunda ahşap alternatifler ve karbon fiber destekli malzemelerin kullanımının arttığı görülmektedir. Bu süreçte, sahne ve konser ortamlarının gerektirdiği ses aktarımı ve frekans netliği doğrultusunda, piezoelektrik pickup sistemleri gibi elektro-akustik teknolojilerin kemaneye entegre edildiği söylenebilir. Bu yeniliklerin, kemanenin akustik sınırlılıklarını aşmasına katkı sağladığı ve farklı performans bağlamlarında (akustik sahneler, stüdyo kayıtları, toplu icralar) daha esnek bir kullanım olanağı sunduğu görülmektedir. Paralel olarak, karbon fiber yayların benimsenmesinin icra pratiğinde belirli niteliksel değişimlere yol açtığı ifade edilebilir. Geleneksel yaylara kıyasla daha dengeli dağılımı, düşük ağırlık ve yüksek esneklik sunan bu malzemenin, icracıya teknik kontrol ve nüanssal ifade bakımından daha geniş bir olanak alanı sağladığı; bu durumun kemanenin hem geleneksel hem de çağdaş müzik pratiklerindeki potansiyeline olumlu biçimde yansıdığı görülmektedir. Bu bağlamda, malzeme çeşitliliği ve teknolojik

³⁴ Aler Kamancha. (2024). <https://www.alerkamancha.com/urun/agac-anadolu-kamancasi-ann255068>

uyarlamalardaki bu gelişmeler; Kemanenin yalnızca tarihsel sürekliliğini korumakla sınırlı kalmadığı, aynı zamanda modern müzik ortamlarıyla ilişkisinin güçlenmesine ve icra pratiğindeki rolünün dönüşmesine zemin hazırladığı görülmektedir.



Resim 27. Elektro Keman. (Musiki Dergisi, 2013).³⁵

Türkiye’de bireysel olarak hazırlanan enstrümantal albümlerin, özellikle 2000’li yıllardan itibaren keman icrasında belirgin bir kırılma noktasına işaret ettiği görülmektedir. Bu süreçte icracıların, geleneksel repertuvarın sınırlarını aşarak yöresel tavırların yanı sıra arabesk, popüler müzik ve yer yer Batı müziği unsurlarını da içeren farklı üslup arayışlarına yöneldikleri söylenebilir. Ortaya konan bu çalışmaların, kemanenin yalnızca geleneksel icra bağlamıyla sınırlı kalmayan; bireysel, yenilikçi ve yoruma açık bir ifade aracı olarak ele alınabildiğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Söz konusu albümlerin, yazılı ve sistematik bir pedagojik çerçeveden ziyade, icracıların kişisel birikimleri, estetik tercihleri ve icra deneyimleri doğrultusunda şekillendiği görülmektedir. Bu doğrultuda keman icrasında yaşanan gelişmelerin, bireysel sanatçıların yaratıcı üretimleri üzerinden çok katmanlı ve senteze dayalı bir anlayışın ortaya çıkmasına zemin hazırladığı söylenebilir. Nitekim, İhsan Mendeş’in 2005 yılında yayımladığı *Efkâr* albümü, kemanenin müzikal ifade alanını genişletmesi açısından dikkat çeken örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir.

³⁵ Musiki Dergisi. (2013, Temmuz 19). <http://www.musikidergisi.net/?p=2588>

Mendeş, *Efkâr* albümüyle ilgili verdiği bir röportajda, projeyi hayata geçirirken her türkünün yöresine uygun tavır ve sazlarla çalınmasına özellikle dikkat ettiğini ifade etmektedir.³⁶

Mendeş'in kendi ifadesiyle, o döneme kadar yapılan enstrümantal albümlerde yöresel tavırların yeterince hissedilmediği, dolayısıyla bir eksiklik duygusu yarattığı belirtilmektedir. Bu eksikliği gidermek amacıyla, ustalıkla seçilen eşlik sazları ve her parçaya özgü icra yaklaşımı sayesinde *Efkâr*, geleneksel ve çağdaş anlayışın kesişiminde konumlanan bir örnek olarak değerlendirilmektedir. Bu yönüyle albüm, kemane icrasında yeni bir yorum dili arayışıyla ilişkilendirilebilir; genç müzisyenler açısından ilgi uyandırdığı ve çalgının solo icradaki potansiyelini ortaya koymaya yönelik bir örnek oluşturduğu söylenebilir.



Resim 28.İhsan Mendeş'in Efkâr albümüne ait bir video sahnesi. Kalan Müzik (2016).³⁷

Kemane icrasında bireysel bestecilik ve albüm üretimi bağlamında öne çıkan bir diğer icracı Özgür Çelik'tir. Çelik, verdiği bir röportajda “*Öznağme*” albümünün temellerinin yaklaşık on yıl önce atıldığını; özellikle son üç yıl içerisinde kemaneyle yaptığı bestelerin artmasıyla birlikte albüm fikrinin olgunlaştığını ifade etmektedir. Albümün kayıt sürecinin ise yaklaşık bir yıl sürdüğü belirtilmektedir (Karadayı, 2012). Bu bağlamda “*Öznağme*” albümü, kemane için bestelenmiş enstrümantal eserlerin artmasına katkı sağlamanın yanı sıra, çalgının bireysel ifade potansiyelini öne çıkaran

³⁶ İhsan Mendeş, Ümrân Öztürk ile röportaj, *Vansesi Gazetesi*, 28 Aralık 2020. <https://www.vansesigazetesi.com/ih-san-mendes-efkarla-gonullere-dokundu/13396/>

³⁷ Kalan Müzik. (2016, Ekim 7). https://www.youtube.com/watch?v=20yjdT_GvPk

yenilikçi bir yaklaşımı da yansıtmaktadır. Bestelerin doğrudan çalgı odaklı bir üretim süreciyle oluşturulması, icracının teknik ve tınısal olanaklarını genişlettiğini ortaya koymakta; böylece kemane icrasında geleneksel formların yanında yeni yorum ve yaklaşımların da yer bulabildiği bir alanın oluştuğuna işaret etmektedir.



Resim 29. Özgür Çelik “Öznağme” albümüne ait bir video sahnesi. Çelik(2012).³⁸

Bu çerçevede, kemane icrasında bireysel üslup arayışını ve ifade özgürlüğünü merkeze alan bir diğer dikkat çekici örnek olarak Cafer Nazlıbaş'ın *Feryad-ı Kemane* albümü öne çıkmaktadır.

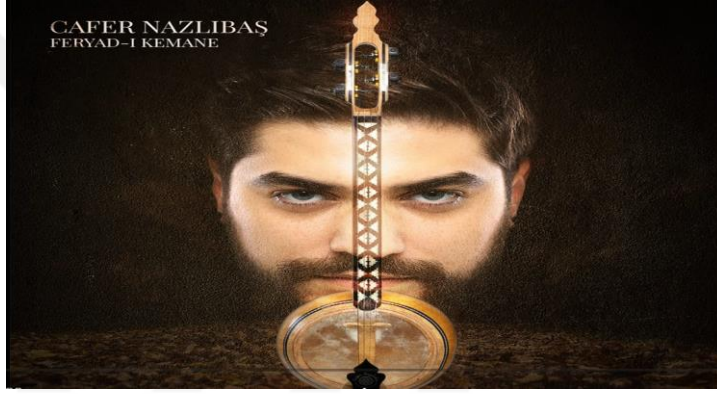
Cafer Nazlıbaş, verdiği bir röportajda *Feryad-ı Kemane* adlı albümünü hazırlama sürecindeki temel motivasyonunun, kendi üslubunu ve duygusal dünyasını daha özgür bir biçimde ifade edebilme isteği ile kemane çalgısını daha geniş dinleyici kitlelerine tanıtmaya amacı olduğunu aktarmaktadır. Sanatçı, kemanenin yalnızca geleneksel icra ortamlarıyla sınırlı kalmayıp, daha önce denenmemiş müzik türleri ve sahnelerde de varlık gösterebileceğine inandığını ifade etmektedir.³⁹

Bu yaklaşımın, kemanenin anlatım gücünü farklı müziksel bağlamlarda keşfetmeye yönelik bir arayışı yansıttığı görülmektedir. Albüm sürecinde Mercan Dede, Hüsnü Şenlendirici, İsmail Tunçbilek ve Göksel Baktagır gibi farklı üsluplara sahip sanatçılarla

³⁸ Spotify. (t.y.). <https://open.spotify.com/intl-tr/album/0MUJxvRqahWOTN3nTaGRgV>

³⁹ (Nazlıbaş, C. 2013, Aralık 13). <https://www.milliyet.com.tr/gundem/kemanenin-feryadini-dinleyin-1806080>

kurulan iş birliklerinin, çalgının ifade yelpazesini genişletmeye yönelik bir eğilimle ilişkilendirilebileceği görülmektedir. Nazlıbaş'ın bu birlikteliklerin maddi kaygılardan öte, duygusal ve sanatsal bir paylaşım zemininde şekillendiğini vurgulaması, albümün üretim sürecine dair samimi ve yaratıcı bir yaklaşımı ortaya koymaktadır. Bu çerçevede “Feryad-ı Kemane” albümü, geleneksel icra tekniklerinin ötesine geçerek çok katmanlı ve türler arası geçişlere açık bir anlayış sergilemekte; kemanenin günümüz müzik ortamlarındaki temsil olanaklarına dair taze bir bakış açısı sunmaktadır. Albüm, bireysel ifadeyi ve çalgısal sınırları yeniden değerlendiren bir üretim alanı olarak, yenilikçi ve sentezci icra yaklaşımlarının daha fazla görünürlük kazanmasına önemli bir katkı sağladığı söylenebilir.



Resim 30. Cafer Nazlıbaş'ın Feryad-ı Kemane albümüne ait bir video sahnesi.
Nazlıbaş, C. (2015).⁴⁰

Bireysel yorumun çalgısal anlatımın merkezine yerleştirildiği bir diğer dikkat çekici çalışma olarak Uğur Önür'ün *Köy Havası* albümü öne çıkmaktadır. Uğur Önür'ün “Köy Havası” albümü, kemane icrasındaki dönüşüm sürecinde öne çıkan örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir. Albümde kemanenin yanı sıra çeşitli çalgıların çağdaş bir performans anlayışıyla kullanılması, çalışmanın müzikal yapısının zenginleşmesine katkı sağlayan bir unsur olarak değerlendirilebilir. Önür'ün geleneksel Anadolu ezgilerini bireysel yorum anlayışıyla harmanlayan bu yaklaşımı, kemanenin hem eşlikçi hem de anlatıcı bir rol üstlenebildiğini göstermekte; çalgının melodik merkez konumuna gelebileceğini vurgulayarak çağdaş anlatım biçimlerine açık bir ifade alanı oluşturduğunu ortaya koymaktadır.

⁴⁰ Cafer Nazlıbaş(2015,Aralık.17). <https://h7.cl/1n6zW>



Resim 31. Uğur Önür’ün Köy Havası albümüne ait bir video sahnesi. ⁴¹

Bu bireysel ve çağdaş yorum anlayışının, albüm çalışmalarının yanı sıra sahne performanslarında da kullanılması, kemanenin ifade olanaklarının genişlemesine ve farklı müzik türleriyle ilişkilendirilmesine katkı sağladığı görülmektedir. Ozan Bircan’ın sahne icraları, kemanenin geleneksel icra sınırlarının ötesinde, modern müzik ortamlarıyla kurduğu ilişkiye dair dikkat çekici örnekler sunmaktadır. Sanatçının sade ve derinlikli yorum anlayışı, genç icracılar açısından alternatif bir estetik yaklaşım ortaya koymakta; kemanenin bireysel, stilize ve yenilikçi ifade biçimlerine açık bir çalgı olarak ele alınabileceğini göstermektedir.



Resim 32. Ozan Bircan, If You Know What You Mean adlı kaydına ait bir görüntü (Bircan, 2019). ⁴²

Bu sahne odaklı ve minimalist yorum anlayışının, kemanenin yalnızca modern müzik ortamlarıyla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda çok sesli ve senfonik yapılarla da

⁴¹ Uğur Önür. (2025, Şubat 9). <https://h7.cl/1n6A6>

⁴² MB Morfis Bixur (2025, Mart 11). <https://h7.cl/1n6Ae>

uyumlu bir şekilde ilişkilendirilebildiğini gösteren örneklerin mevcut olduğu görülmektedir.

Hüseyin Yalçın'ın kemaneyi senfonik düzenlemelere kaynaştırdığı “Senfonik Dokunuşlar” (2015) projesindeki icraları, çalgının çok sesli müzik yapılarıyla uyumlu bir şekilde bütünleşebileceğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu çerçevede, kemanenin geleneksel sınırlarını aşarak senfonik doku içinde yer alması, yenilikçi icra anlayışının gelişimine önemli bir katkı sağlamaktadır. Yalçın'ın performansları, çalgının anlatım gücünü yeni biçimlerle birleştiren yaratıcı bir yaklaşımı yansıtmaktadır.



Resim 33. Hüseyin Yalçın'ın Senfonik Dokunuşlar Programından bir video sahnesi (Murat Akçay Resmi Kanalı, 2015).⁴³

Kemane icrasının tarihsel evrimi, geleneksel temeller üzerinde yeşeren yenilikçi arayışlarla şekillendiği anlaşılmaktadır. Toplumsal dönüşümler, bireysel yaratıcılık alanlarının genişlemesi ve teknolojik gelişmeler, Bu gelişmelerin, değişim sürecinde etkili olan başlıca unsurlar arasında yer aldığı görülmektedir. Farklı müzik türleriyle kurulan etkileşimler sayesinde kemanenin ses skalasının ve ifade kapasitesinin zenginleştiği; icra yaklaşımlarının ise gelenekselden çağdaşa uzanan geniş bir yelpazede çeşitlendiği görülmektedir. Bu dinamik süreçte kemane, bütünüyle tarihsel bir miras taşıyıcısı olmanın ötesinde, günümüz müzikal diline entegre olabildiği ve esnek, canlı bir ifade aracı olarak değerlendirildiği söylenebilir.

4.4. Araştırmanın Dördüncü Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın dördüncü alt problemi, “Sentez/yenilikçi kemane üslubuna kaynaklık eden icracıların icra tavırları, geleneksel icra anlayışıyla karşılaştırıldığında hangi yönleriyle ayrışmaktadır?” sorusu temel alınarak yapılandırılmıştır. Bu doğrultuda,

⁴³ Hüseyin Yalçın. (2018). <https://h7.cl/1i7qC>

sentez/yenilikçi kemane icracılığının oluşum sürecinde belirleyici olduğu düşünülen örneklem grubunun araştırma konusuna uygunluğunu değerlendirmek amacıyla, alanında uzman 14 kişiye e-posta yoluyla bir anket uygulanmış ve konuya ilişkin görüşler derlenmiştir. Elde edilen anket verileri çözümlenerek tablolar aracılığıyla sunulmuştur. Araştırmanın ikinci alt probleminde (ss. 39–40) mesleki durum, eğitim düzeyi ve görev yapılan kurumlar açısından ayrıntılı olarak tanıtılan uzman örneklem, bu bölümde yürütülen değerlendirmelerde de esas alınmıştır. Bunun yanı sıra, belirlenen icracılara ait ulaşılabilen ses kayıtları ayrıntılı biçimde incelenmiş; seçilen icra örnekleri nota yazımına aktarılmış ve söz konusu kayıtlar üzerinden sentez/yenilikçi bağlamda icra özelliklerine ilişkin çözümlemeler gerçekleştirilmiştir.

Tablo 22. Sentez/yenilikçi kemane icracılığına kaynaklık eden- öne çıkan- icracılar

Adı-Soyadı	Doğum Yeri	Doğum Yılı
İhsan Mendes	Kastamonu	1958
Burhan Elmas	İstanbul	1972
Ozan Bircan	İstanbul	1976
Özgür Çelik	Uşak	1979
Hüseyin Yalçın	Kırşehir	1982
Uğur Önür	Burdur	1987
Cafer Nazlıbaş	Eskişehir	1988

Araştırma kapsamında, kemane icracılığındaki dönüşümü temsil ettiği düşünülen sentez/yenilikçi yaklaşımlarıyla öne çıkan ve sesli kayıtlara erişilebilen icracıların listesi, doğum tarihlerine göre kronolojik bir sıra izlenerek Tablo 22’de sunulmuştur. Bu icracıların icra tavırlarını yansıttığı değerlendirilen performans örnekleri, ulaşılabilen sesli kayıtlar esas alınarak notaya aktarılmış; bu örnekler üzerinden sentez/yenilikçi bağlamda icra tavırlarına ilişkin çözümlemeler gerçekleştirilmiştir. Değerlendirmeye dâhil edilen eserlerin bir bölümü bütüncül olarak, bir bölümü ise yalnızca saz bölümleri üzerinden notaya alınmış ve ayrıntılı biçimde incelenmiştir.

Tablo 23. Tablo 22’ de listesi verilen icracılara yönelik alan uzmanlarının değerlendirmesi

Ankete katılan kemane icracılarının, Tablo 22’de, doğum tarihine göre kronolojik olarak listelenen kemane icracılarının icra tavırlarının, geçmişten günümüze sentez/yenilikçi kemane icracılığına kaynaklık edip etmediğine ilişkin değerlendirmeleri sunulmaktadır.	Frekans f	Yüzde %
Evet	14	%100
Hayır		% 0
Toplam	14	%100

Tablo 23’de, alan uzmanı kemane icracılarının, Tablo 22’de, doğum tarihine göre kronolojik olarak listelenen kemane icracılarının icra tavırlarının sentez/yenilikçi kemane icracılığına kaynaklık edip etmediğine yönelik değerlendirmeleri sunulmaktadır. Elde edilen bulgular doğrultusunda, katılımcıların tamamının (%100) söz konusu icra tavırlarının sentez/yenilikçi kemane icracılığına kaynaklık ettiği yönünde görüş bildirdiği görülmektedir.

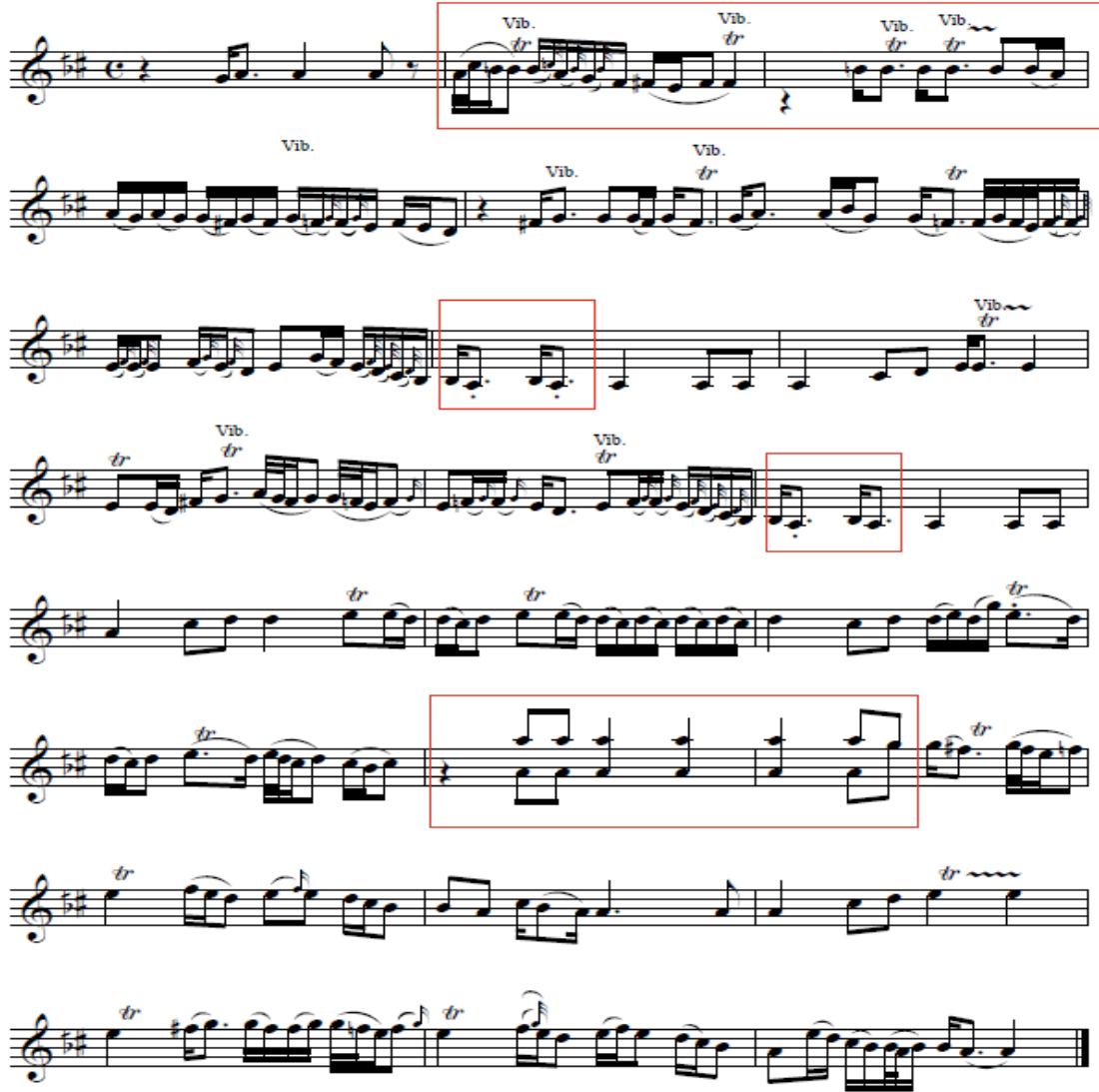
İhsan Mendes’in Yaşam Öyküsü ve İcra Tavrının İncelenmesi.

“İhsan Mendes’e ilişkin bilgiler, araştırmanın ikinci alt problemi kapsamında ele alınan geleneksel kemane icracılığına kaynaklık eden icracılar bölümünde sunulmaktadır (bkz. ss. 65–66). Bu nedenle Mendes, geleneksel icranın temellerindeki belirleyici etkisi ve yenilikçi/sentez icra yaklaşımlarına olan katkısı dolayısıyla, çalışmanın yenilikçi ve sentez icra bölümünde de ele alınmıştır.

TRT Repertuvar No: 1339
Yöre: Kırıkkale
Kaynak Kişi: Hacı Taşan
Derleyen: Nida Tüfekçi

BUGÜN AYIN IŞIĞI

İcracı
İhsan Mendeş
Notaya Aktaran
Erkan Yoldaş



Şekil 26. Bugün Ayın Işığı icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

İhsan Mendeş'in icra ettiği "Bugün Ayın Işığı"⁴⁴ adlı eserin 1.dk. 11 sn–2.dk. 18. saniye arasındaki bölüm, icracının özgün yorumundan hareketle notaya aktarılmıştır. Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kırmızı renk sembolleriyile işaretlenen nota kümeleri üzerinden yapılan incelemede, icrada hem geleneksel kemane

⁴⁴ Dinlemek için bkz.URL: https://www.youtube.com/watch?v=sEAWT_5CILA

icrasına özgü teknik unsurların sürdürüldüğü hem de bu çerçeve içerisinde yenilikçi ifade yaklaşımlarına alan açan uygulamalara rastlanmaktadır.

İcra genelinde legato ve détaché yay tekniklerinin birlikte ve dengeli biçimde kullanıldığı; bu sayede melodik süreklilik ile ritmik netliğin eş zamanlı olarak korunduğu görülmektedir. Söz konusu yay teknikleri arasındaki geçişlerin esnek ancak kontrollü biçimde kurgulanması, icracının geleneksel yapıya bağlı kalmakla birlikte anlatımsal esnekliği artıran bir tavır benimsediğini göstermektedir. Yer yer kullanılan staccato yay tekniğinin, icrada vurgusal çeşitlilik oluşturarak anlatım gücünü desteklediği anlaşılmaktadır.

Eserde sıkça karşılaşılan tril, vibrato ve çarpma uygulamalarının, geleneksel süsleme anlayışıyla uyumlu olmakla birlikte, kullanım yoğunluğu ve bağlamsal yerleşimi bakımından ifade yoğunluğunu artıran bir işlev üstlendiği görülmektedir. Özellikle vibrato kullanımının belirgin biçimde yoğunlaştığı ve bazı pasajlarda vibrato uygulanırken eş zamanlı olarak çarpma tekniğine de rastlanmaktadır. Bu eşzamanlı kullanım, geleneksel kemane icrasında genellikle ayrı ayrı ve sınırlı bağlamlarda tercih edilen süsleme unsurlarının, burada üst üste bindirilerek kullanıldığını göstermektedir. Bu durum, süslemenin yalnızca destekleyici bir unsur olmaktan çıkarak, anlatımı genişleten etkin bir ifade aracına dönüştüğüne işaret etmektedir.

İcrada dikkat çeken bir diğer unsur, aynı perdenin farklı oktavlardaki enarmonik karşılıklarının eş zamanlı olarak tınlatılmasıdır. Özellikle pest bölgede yer alan la sesi ile eş zamanlı olarak tiz bölgede duyurulan la, icrada çok katmanlı ve dikey bir tını algısı oluşturmaktadır. Bu yaklaşım, geleneksel kemane icrasında baskın olan tek sesli ve çizgisel anlatımın ötesine geçerek, tını zenginliğini artırmaya yönelik yenilikçi bir ifade tercihi olarak değerlendirilebilmektedir.

Bu teknik ve ifade unsurlarının bütüncül biçimde kullanımı, Mendeş'in icrasında geleneksel kemane tavrının temel sınırlarının korunduğunu, ancak bu sınırlar içerisinde yeni anlatım olanaklarının bilinçli biçimde denendiğini ortaya koymaktadır. Bu çerçevede söz konusu icra, geleneksel icra anlayışı ile sentez/yenilikçi icra yaklaşımı arasında bir geçiş ve kırılma noktası niteliği taşımaktadır.

İhsan Mendeş'in "*Bugün Ayın Işığı*" yorumu, geleneksel kemane icra anlayışıyla bağını sürdürmekle birlikte; süsleme yoğunluğu, tını katmanlaşması ve teknik

uygulamaların üst üste bindirilmesi yoluyla sentez/yenilikçi kemane üslubunun gelişimine zemin hazırlayan önemli örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir.

TRT Repertuvar No:1371

Yöre: Sinop

Kaynak Kişi: Münire Tarabuş

Derleyen: Sabahat Karakulakoğlu

BEN GİDERİM BATUM'A

Notaya Aktaran

Erkan Yoldaş

İcracılar

İhsan Mendeş

Hüseyin Turan

Cafer Nazlıbaş

Uğur Öntür

İ. Mendeş

H. Yalçın

C. Nazlıbaş

U. Öntür
(Bas Kemane)

9

11

This musical score consists of two systems, each with four staves. The first system (measures 9-10) features a treble and bass staff with a key signature of one flat. The treble staff contains a melody of eighth and quarter notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The second system (measures 11-12) continues the piece, with the treble staff showing a melodic line that includes a sharp sign, and the bass staff providing a steady eighth-note accompaniment. The middle two staves in both systems are currently empty.

Şekil 27. Ben Giderim Batuma icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

TRT’de yayınlanan “Harman Yeri” programında icra edilen “Ben Giderim Batum’a”⁴⁵ adlı eserin 5.dk. 20. sn.–5.dk. 53. saniye arasındaki bölüm, icracıların özgün yorumları doğrultusunda dört sesli olarak notaya aktarılmıştır. Söz konusu bölüm, İhsan

⁴⁵ URL: <https://ytbe.app/go/nt9rE21i>

Mendeş'in önderliğinde Hüseyin Yalçın, Uğur Önür ve Cafer Nazlıbaş'ın katılımıyla icra edilmiş; bu yönüyle bas kemane dâhil dört farklı kemanenin eş zamanlı kullanımı, Türkiye televizyon yayıncılığı açısından erken ve dikkat çekici örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir.

Eserin yapısında, kısa melodik motiflerin tekrarlar yoluyla biçimlendirildiği bir anlatım dikkat çekmektedir. Tek sesli icra geleneği içinde belirgin bir armonik yapı üretmeyen bu yaklaşımın, çok sesli düzenleme aracılığıyla melodik çeşitliliği ve tını katmanlaşmasını öne çıkardığı görülmektedir. İcrada gözlemlenen motif tekrarları, partili çalma düzeni ve belirgin ritmik yapı, kemane icrasının teknik olanaklarının genişletildiğine işaret etmektedir.

Bu çok sesli uygulama, geleneksel kemane icrasının temel tavır ve ifade sınırlarını bütünüyle terk etmeksizin; yenilikçi bir düşünceyle yeniden kurgulanan sentezci bir yaklaşımı yansıtmaktadır. Özellikle İhsan Mendeş'in icra tavrında görülen geleneksel yapı ile çağdaş arayışlar arasındaki denge, bu düzenlemede belirgin biçimde hissedilmektedir. Mendeş'in yönlendirici rolü, çok sesli icranın teknik bir denemeden öte, bilinçli bir ifade genişlemesi olarak kurgulandığını göstermektedir.

Bu çerçevede söz konusu düzenleme, yalnızca belirli bir performansa özgü bir uygulama olarak değil; kemane icrasında çok sesliliğe dayalı sentez/yenilikçi yaklaşımların gelişimine zemin hazırlayan bir örnek olarak değerlendirilebilmektedir. Eser, geleneksel icra değerleriyle bağını korurken, çok sesli düzenleme yoluyla yeni bir yorum alanı açmakta; gelenekten beslenen ancak geleceğe yönelen bir icra anlayışının somut göstergelerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

Tablo 24. İhsan Mendeş, Hüseyin Yalçın, Uğur Önür, Cafer Nazlıbaş'tan alınan icra örneğine dair bilgiler.

İcracının Adı	İhsan Mendeş-Hüseyin Yalçın-Uğur Önür- Cafer Nazlıbaş	İhsan Mendeş
Analize Tâbi Tutulan Eser(ler)	Ben Giderim Batuma	Bugün Ayın Işığı
Analiz İçin Kullanılan Ses Kayıtları	https://ytbe.app/go/nt9rE21i	https://ytbe.app/go/lrLi24cf
Notaya Aktarılan Kısım:	5.dk. 20. sn.–5.dk. 53. sn	1.dk. 11 sn– 2.dk. 18. sn
İcrada Tercih Edilen Düzen	Temel Düzen	Temel Düzen
Eserin Makamsal Dizisi	Zavil Makam Dizisi	Hicaz Makam Dizisi
Karar Perdesi	Sol	La



Resim 34. Burhan Elmas (1972).⁴⁶

Burhan Elmas'ın Yaşam Öyküsü ve İcra Tavrının İncelenmesi.

Burhan Elmas, 1972 yılında İstanbul'da doğdu. Köken olarak ailesi Sivas'a dayanan Elmas, eğitim hayatının tamamını İstanbul'da geçirdi. İlkokul yıllarının ardından, 1984 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nın sınavını kazanarak müzikal kariyerine adım attı. Ortaokul çağlarından itibaren müziğin içinde büyüyen Elmas, erken yaşta sahneyle tanışarak profesyonelliğe adımını attı. 1989 yılından itibaren profesyonel müzik hayatı, ilk olarak düğün salonlarında başladı. Sahne deneyimini kısa sürede geliştiren sanatçı, gazino kültürünün popüler olduğu dönemlerde birçok önemli mekânda sahne aldı. Eğitimiyle sahne hayatını birlikte yürütmekte

⁴⁶ Turing Kültür Sanat. (2015, Haziran 11). <https://h7.cl/1n6Dh>

zorlanmadı; aksine her ikisini de başarıyla sürdürdü. Bu süreçte popüler olan halk oyunları yarışmalarında önemli görevler üstlenerek pek çok yöreye ait eserlere eşlik etti. Ayrıca, ismi duyulan veya duyulmayan birçok albümde yer aldı. Elmas'ın televizyon ile olan ilişkisi 1990'lı yılların başından itibaren şekillendi. TRT ve çeşitli özel televizyon kanallarında birçok projeye imza attı. 1996 yılında konservatuardaki eğitimini tamamladıktan kısa süre sonra, 1997 yılında askerlik hizmetini Kırklareli'nde kısa dönem olarak yerine getirdi. 1999 yılında evlenen sanatçının, iki kız çocuğu bulunmaktadır. Kariyerindeki önemli dönüm noktalarından biri de 2000 yılında TRT İstanbul Radyosu'nun açmış olduğu istisnai akitli sanatçı sınavını kazanması oldu. 15 yıl boyunca burada görev yaptıktan sonra, 2015 yılında TRT İstanbul Radyosu'nun kadrolu sanatçısı unvanını almaya hak kazandı. Bugün, TRT çatısı altında 10 yılı aşkın süredir aktif olarak çalışmalarına devam eden Elmas, müziği yaşam biçimi olarak benimseyerek sanatına tutkuyla bağlı kalmaktadır. Sanatçı, sağlığı ve ömrü elverdikçe müzik alanındaki üretim ve performanslarına kararlıkla devam edeceğini ifade etmektedir (Burhan Elmas ile Kişisel İletişim,19.03.2025).

TRT Repertuvar No: 1587
Yöre: Şanlıurfa
Kaynak Kişi: Cemil Cankat
Derleyen: Plaktan Yazıldı

GECELER YARIM OLDU

İcracı
Burhan Elmas

Notaya Aktaran
Erkan Yoldaş



Şekil 28. Geceler Yarım Oldu icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Burhan Elmas'ın icra ettiği “Geceler Yarım Oldu”⁴⁷ adlı eserin 0.45. sn– 1.dk. 07. saniye arasındaki bölüm, icracının özgün yorumundan hareketle notaya aktarılmıştır. Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kırmızı renk sembolleriyle işaretlenen nota kümeleri incelendiğinde, eserin ilk satırı boyunca flajöle ve ponticello tekniklerinin birlikte ve bilinçli biçimde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Flajöle ile elde edilen ince ve parlak tınların, ponticello icranın köprüye yakın ses rengiyle birleşmesi, kemane icrasında alışılmış tını alanının ötesine geçen belirgin bir tınısal kontrast oluşturmaktadır.

Flajöle ve ponticello tekniklerinin, geleneksel kemane icrasında yerleşik ve yaygın kullanım alanı bulmadığı dikkate alındığında, bu tekniklerin aynı pasaj içerisinde ölçülü biçimde uygulanması, icranın geleneksel ifade sınırlarını kopuşa uğratmadan genişleten yenilikçi bir tını yaklaşımına işaret etmektedir. Bu kullanımda söz konusu tekniklerin, süsleme işlevinin ötesine geçerek tınıyı doğrudan ifade unsuru hâline getirdiği görülmektedir.

İcrada détaché ve legato yay tekniklerinin geçişli biçimde kullanılması, artikülasyon netliği ile melodik akıcılığın birlikte korunmasını sağlamaktadır. Bu teknik yapı, Elmas'ın icra tavrının kontrollü, dengeli ve bilinçli bir genişleme anlayışına dayandığını göstermektedir. Geleneksel icrada standartlaşmamış tını tekniklerinin sınırlı ve işlevsel biçimde kullanılması, icracının geleneksel tavrı terk etmeden yeni tını ve yapı olanaklarını araştıran bir yaklaşım benimsediğini ortaya koymaktadır.

Üslup açısından değerlendirildiğinde Elmas'ın yorumu, geleneksel kemane icrasının temel estetik ve yapısal referanslarını korumakla birlikte, tını ve yapı merkezli uygulamalar yoluyla geleneksel üslubu genişleten sentez/yenilikçi bir konumlanmış sergilemektedir. Bu çerçevede söz konusu icra, geleneksel yapı içerisinde yeni tınısal ve biçimsel alanlar açan bir dönüşümü temsil etmektedir.

Burhan Elmas'ın “*Geceler Yarım Oldu*” icrası, teknik çeşitlilik, bilinçli icra tavrı ve sentezci üslup yaklaşımıyla, kemane icracılığında sentez/yenilikçi anlayışların gelişimine katkı sunan temsili bir örnek olarak değerlendirilmektedir.

⁴⁷ Dinlemek için bkz. URL <https://ytbe.app/go/c0ikzLBP>

TRT Repertuvar No: 1051
Yöre: İzmir
Kaynak Kişi: Ali Tutkaç
Derleyen: Alaaddin Seçgel

MAVİ KİREP BAŞINDA

İcracı
Burhan Elmas

Notaya Aktaran
Erkan Yoldaş



Şekil 29. Mavi Krep Başında icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Burhan Elmas'ın icra ettiği “Mavi Krep Başında”⁴⁸ adlı eserin 0–40. saniye arasındaki bölüm, icracının özgün yorumundan hareketle notaya aktarılmıştır. Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı tespit edilmiştir. Kırmızı renk sembolleriyle işaretlenen nota kümeleri incelendiğinde, icranın başlangıcında kullanılan staccato yay tekniğinin net ve artiküle bir ifade oluşturduğu; bunu izleyen détaché yay uygulamalarının melodik akışa açıklık ve süreklilik kazandırdığı anlaşılmaktadır. Yer yer kullanılan legato yay geçişleri, melodik çizginin yumuşak ve akıcı biçimde ilerlemesini sağlamaktadır.

⁴⁸ Dinlemek için bkz. URL <https://ytbe.app/go/c0ikzLBP>

Eserde sıklıkla karşılaşılan tril uygulamaları, süsleme yoğunluğu bakımından dikkat çekmekte; çarpma tekniği ise geleneksel süsleme anlayışıyla uyumlu bir yapı sunmaktadır. Vibrato tekniğinin seçici ve ölçülü biçimde kullanılması, ifadenin duygusal yönünü abartıya kaçmadan desteklemektedir.

Bu teknik unsurların dengeli biçimde bir araya getirilmesi, Elmas'ın icra tavrının kontrollü, dengeli ve bilinçli bir karakter taşıdığını göstermektedir. Üslup açısından değerlendirildiğinde söz konusu icra, geleneksel kemane tekniğine dayalı olmakla birlikte, yay kullanımı ve süsleme yoğunluğu bakımından sentez/yenilikçi bir yaklaşım sergilemektedir. Bu çerçevede Elmas'ın yorumu, geleneksel tavrı koruyan ancak bireysel ifade alanını genişleten temsilî bir sentez icra örneği olarak değerlendirilmektedir.

Tablo 25. Burhan Elmas'tan alınan icra örneğine dair bilgiler.

İcracının Adı	Burhan Elmas	
Analize Tâbi Tutulan Eser(ler)	Geceler Yarım Oldu	Mavi Kirep Başında
Analiz İçin Kullanılan Ses Kayıtları	https://ytbe.app/go/c0ikzLBP	https://ytbe.app/go/8CONzYFc
Notaya Aktarılan Kısım:	0.45. sn– 1.dk. 07. sn.	0–40. sn.
İcrada Tercih Edilen Düzen	Temel Düzen	Temel Düzen
Eserin Makamsal Dizisi	Hicaz Makam Dizisi	Hüseyni Makam Dizisi
Karar Perdesi	La	La



Resim 35. Ozan Bircan (1976).⁴⁹

Ozan Bircan'ın Yaşam Öyküsü ve İcra Tavrının İncelenmesi.

Ozan Bircan'ın 1976 yılında İstanbul'da doğduğu belirtilmektedir. Müzik eğitimine İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda başladığı ve bu kurumda toplam 11 yıl eğitim aldığı ifade edilmektedir. Yüksek lisans öğrenimini Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde tamamlayan Bircan'ın, bu süreçte *Kemane İcrasında Artikülasyon ve Yay Uygulamaları* başlıklı bir tez çalışması gerçekleştirdiği aktarılmaktadır.

Bircan'ın meslek yaşamı boyunca icracı ve müzik yönetmeni olarak birçok sanatçı ve toplulukla birlikte çalıştığı; yurt içi ve yurt dışında çeşitli organizasyonlarda, konserlerde ve albüm projelerinde yer aldığı belirtilmektedir. Yenilikçi çalgı yapım teknikleri üzerine çalışmalar yürüttüğü; ayrıca film ve dans müzikleri bestelediği ifade edilmektedir. Uluslararası festival organizasyonlarında hem icracı hem de yönetici olarak görev aldığı; eğitmen kimliğiyle müzik toplulukları yönettiği ve çeşitli kurumlarda dersler verdiği aktarılmaktadır.

⁴⁹ (2025, Mart 11). Hava Nagila By Morfis Bixur And Ozan Bircan
<https://www.youtube.com/watch?v=K-aLZ6CqjnA>

Bircan'ın Millî Eğitim Bakanlığı'nda 2001–2003 yılları arasında müzik öğretmeni olarak görev yaptığı; 2004–2012 yılları arasında İstanbul Teknik Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalıştığı belirtilmektedir. Bunun yanı sıra TRT İstanbul Radyosu, İstanbul Üniversitesi, Kültür Bakanlığı ve Haliç Üniversitesi Konservatuvarı'nda icracı ve akademisyen olarak görev aldığı ifade edilmektedir. 2007 yılından itibaren İstanbul Büyükşehir Belediyesi Orkestralar Şube Müdürlüğü'nde görev yaptığı; 2019 yılında ise bu kurumun müdürlüğüne atandığı aktarılmaktadır.⁵⁰

Repertükl Sıra No: 581
Yöre: Azerbaycan
Kaynak Kişi: İslam Rızaev
Derleyen: -

DUT AĞACI BOYUNCA

İcracı
Onur Bircan

Notaya Aktaran
Erkan Yoldaş

Şekil 30. Dut Ağacı Boyunca icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

⁵⁰ İstanbul Büyükşehir Belediyesi. (t.y.).<https://orkestralar.ibb.istanbul/hakkimizda/mudur/>

Ozan Bircan'ın icra ettiği "Dut Ağacı Boyunca"⁵¹ adlı eserin 0.50. sn.– 1.dk. 36. saniye arasındaki bölüm, icracının özgün yorumundan hareketle notaya aktarılmıştır. Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kırmızı renkle vurgulanan nota kümeleri incelendiğinde, kendinden önce ve sonra gelen çarpma süslemelerinin melodik yapı içerisinde hareketlilik sağladığı ve anlatımı yoğunlaştırdığı anlaşılmaktadır. Bu süsleme tercihleri, geleneksel yapıdan kopmadan daha renkli bir ifade alanı oluşturmaktadır.

İcra boyunca détaché ve legato yay tekniklerinin dengeli biçimde kullanılması, bir yandan artikülasyon netliğini korurken, diğeryandan melodik geçişlerin akıcı biçimde aktarılmasını sağlamaktadır. Vibrato uygulamalarının özellikle durağan notalar üzerinde ve ölçülü biçimde kullanılması, duygusal yoğunluktan ziyade tonal zenginliği artırmaya yönelik bir yaklaşımı işaret etmektedir. Eserde dikkat çeken çarpmalı triole kullanımı, ritmik yapıya çeşitlilik kazandırarak süsleme boyutunu güçlendirmektedir.

Bu teknik unsurların birlikte değerlendirilmesi, Bircan'ın icra tavrının kontrollü, dengeli ve geleneksel çerçeveye bağlı bir karakter sergilediğini göstermektedir. Üslup açısından ise söz konusu icra, geleneksel kemane anlayışını korumakla birlikte, süsleme yoğunluğu ve ritmik çeşitlilik yoluyla sentez/yenilikçi bir yönelim ortaya koymaktadır. Bu çerçevede icra, geleneksel tavrın sürekliliğini sürdürürken, bireysel yorum alanını genişleten temsilî bir sentez örneği olarak değerlendirilmektedir.

⁵¹ Dinlemek için bkz. URL: <https://ytbe.app/go/3vyzk5wG>

IF YOU KNOW WHAT YOU MEAN

İcracı
Onur Bircan

Beste: Onur Bircan

Notaya Aktaran
Erkan Yoldaş

4

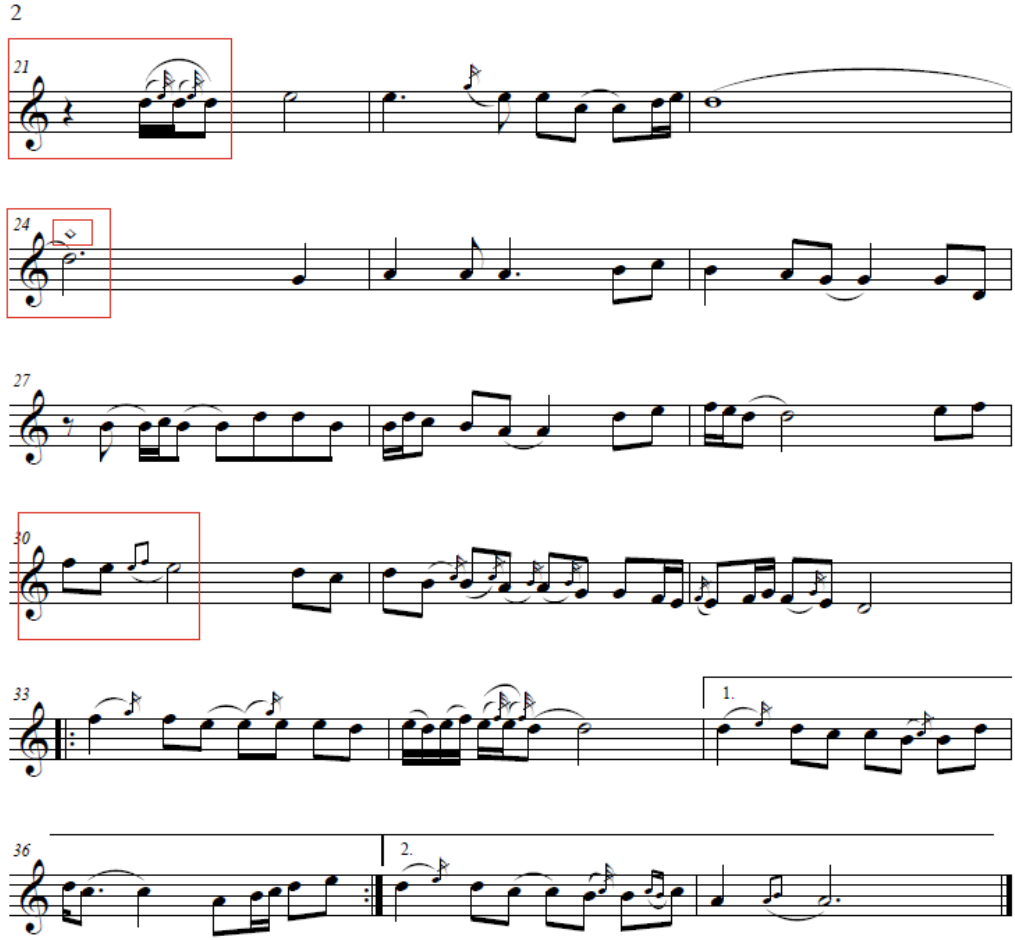
7

9

12

15

18



Şekil 31. If You Know What You Mean icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Ozan Bircan'ın icra ettiği "If You Know What You Mean"⁵² adlı eserin 0–1dk. 32. saniye arasındaki bölüm, icracının özgün yorumundan hareketle notaya aktarılmıştır. Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kırmızı renkle vurgulanan nota kümeleri incelendiğinde, eserin farklı müzikal kaynaklardan beslenen çağdaş bir yapısal anlayış sergilediği anlaşılmaktadır.

İcrada kendinden önce ve sonra gelen çarpma süslemelerinin dengeli biçimde kullanılması, melodik vurguları belirginleştirmektedir. Détaché ve legato yay tekniklerinin geçişli kullanımı, ritmik netlik ile ezgisel akıcılığı birlikte desteklemektedir.

⁵² Dinlemek için bkz. URL: <https://ytbe.app/go/ak1QGyJw>

Portamento geçişleri, ezgisel pasajlar arasında bağlayıcılık sağlarken, flajöle kalışlar tınısal farklılık oluşturarak icranın dinamik yapısını güçlendirmektedir. Flajöle kullanımının, geleneksel kemane icrasında yerleşik ve yaygın bir teknik olmadığı dikkate alındığında, bu uygulamanın tını merkezli yenilikçi bir arayışa işaret ettiği görülmektedir.

Bu teknik unsurların birlikte kullanımı, Bircan'ın icra tavrının kontrollü, dengeli ve ifade odaklı bir karakter taşıdığını göstermektedir. Üslup açısından değerlendirildiğinde söz konusu icra, geleneksel teknik altyapıyı korumakla birlikte, tını ve yapı merkezli uygulamalar yoluyla sentez/yenilikçi bir konumlanış sergilemektedir. Bu çerçevede icra, geleneksel repertuvar sınırlarını genişleten ve farklı müzikal bağlamları bir araya getiren temsili bir sentez örneği olarak değerlendirilmektedir.

Tablo 26. Ozan Bircan'dan alınan icra örneğine dair bilgiler.

İcracının Adı	Ozan Bircan	
Analize Tâbi Tutulan Eser(ler)	Dut Ağacı Boyunca	If You Know What You Mean
Analiz İçin Kullanılan Ses Kayıtları	https://ytbe.app/go/3vyzk5wG	https://ytbe.app/go/ak1QGyiw
Notaya Aktarılan Kısım:	0.50. sn.– 1.dk. 36. sn	0–1dk. 32. sn.
İcrada Tercih Edilen Düzen	Temel Düzen	Temel Düzen
Eserin Makamsal Dizisi	Buselik Makam Dizisi	Buselik Makam Dizisi
Karar Perdesi	La	La



Resim 36. Özgür Çelik (1979).⁵³

Özgür Çelik'in Yaşam Öyküsü ve İcra Tavrının İncelenmesi.

Özgür Çelik'in Uşak doğumlu olduğu; müziğe çocuk yaşlarda bağlama çalarak başladığı belirtilmektedir. Ailesinden edindiği ilk müziksel eğitimin ardından, özellikle babası tarafından yapılan kabak kemane çalgılarıyla ilgilenmeye başladığı ve müzik kariyerini bu doğrultuda sürdürme kararı aldığı ifade edilmektedir. 1997 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'na kabul edilmesiyle birlikte müzik alanındaki profesyonel yaşamının başladığı aktarılmaktadır.

Çelik'in 1998 yılından itibaren TRT İzmir Radyosu'nda kabak kemane sanatçısı olarak görev yaptığı; 2001 yılında katıldığı *Mecaz* adlı grupla birlikte çeşitli albüm çalışmaları gerçekleştirdiği belirtilmektedir. 2007 yılında bir müzik yarışmasında solo performansıyla ödül aldığı; 2010 yılında ise Türk dünyasındaki yaylı çalgılar üzerine bir kitap yayımladığı ifade edilmektedir.

Sanatçının yurt içi ve yurt dışında çeşitli konserlere, eğitim çalışmalarına ve workshop'lara katıldığı; 2012 yılında ilk solo albümünü, sonraki yıllarda ise çeşitli single projelerini yayımladığı aktarılmaktadır. 2018 yılında tamamladığı doktora tezinde Batı

⁵³ Çelik, Ö. (t.y.). Kişisel web sitesi [Fotoğraf]. Özgür Çelik Resmî Web Sitesi. <https://ozgurcelik.com/tr/>

Anadolu'daki kabak kemane icra geleneğini ele aldığı belirtilmektedir. Eğitim çalışmalarına ağırlık verdiği ifade edilen Çelik'in, 2019 yılından itibaren yayımladığı metot kitaplarıyla alana katkı sunduğu; 2023 yılında ise görme engelli bireyler için hazırlanmış ilk kabak kemane metodunu yayımladığı aktarılmaktadır. Akademik unvan olarak doçentliğe yükseldiği belirtilen Çelik'in, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı'nda öğretim üyesi olarak görevini sürdürdüğü ifade edilmektedir.⁵⁴



⁵⁴ Çelik, Ö. (t.y.). Kişisel web sitesi. <https://ozgurcelik.com/tr/>

ONDÖRT BİN YIL GEZDİM (HAYDAR)

TRT Repertuar No:3193

Yöre: Erzincan

Kaynak Kişi: Ali Ekber Çiçek

Derleyen: Ali Ekber Çiçek

İcracı

Özgür Çelik

Notaya Aktaran

Erkan Yoldaş



2

24

28

31

32

34

36

38



Şekil 32. On Dört Bin Yıl Gezdim (Haydar) icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Özgür Çelik’in icra ettiği “On Dört Bin Yıl Gezdim (Haydar)”⁵⁵ adlı eserin 1. dk. 07. sn–2. dk. 51. saniye arasındaki bölüm, icracının özgün yorumundan hareketle notaya aktarılmıştır. Eserde rast düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Aslen Ali Ekber Çiçek tarafından bağlama için bestelenmiş ve yüksek düzeyde virtüözite gerektiren bu eserin kemane icrasına uyarlanması, teknik ve ifade bakımından belirgin bir dönüşüm ortaya koymaktadır.

⁵⁵ Dinlemek için bkz.URL: <https://ytbe.app/go/FLXs63R8>

Kırmızı renkle vurgulanan nota kümeleri incelendiğinde, icrada hızlı tel atlamalarıyla eş zamanlı uygulanan trillerin yoğun biçimde kullanıldığı görülmektedir. Bu tür tel atlama–tril birlikteliğinin, geleneksel kemane icrasında yerleşik bir uygulama olmadığı anlaşılmaktadır. Ayrıca icrada aynı anda birden fazla sesin tınlatıldığı akor yapıları, bağlama icrasına özgü çok sesli düşüncenin kemane icrasına aktarılmasına dayalı yenilikçi bir yaklaşımı göstermektedir. Bu durum, kemane icrasında baskın olan tek sesli anlatımın ötesine geçen çok katmanlı bir tını anlayışına işaret etmektedir.

İcra boyunca sforzando, détaché, legato ve tremolo gibi yay tekniklerinin bilinçli biçimde kullanılması, teknik çeşitliliği artırırken anlatım gücünü de pekiştirmektedir. Bazı pasajlarda gözlemlenen rubato karakterli akor uygulamaları, eserin ritmik yapısına esneklik kazandırmakta ve icranın bireysel yorum boyutunu belirginleştirmektedir. Bu teknik yapı, icracının yalnızca teknik yeterliliğini değil, aynı zamanda bağlama kökenli virtüözite anlayışını kemane icrasına uyarlama becerisini ortaya koymaktadır.

İcra tavrı açısından değerlendirildiğinde Özgür Çelik'in yorumu, yüksek teknik yoğunluğa rağmen kontrol, denge ve bilinçli yönlendirme esasına dayanan bir yapı sergilemektedir.

Üslup bakımından ise söz konusu icra, halk müziğinde bağlama için bestelenmiş bir eserin kemane aracılığıyla yeniden yorumlanması, çok sesli ve akor temelli yaklaşımların icraya dâhil edilmesi yoluyla sentez/yenilikçi bir üslup konumlanması ortaya koymaktadır. Bu çerçevede eser, geleneksel repertuvarla bağını koruyan; ancak kemane icrasının teknik ve ifade sınırlarını genişleten öncü ve temsili bir sentez örneği olarak değerlendirilmektedir.

TRT Repertuvar No: 950
Yöre: Mersin-Silifke
Kaynak Kişi: Hüseyin Say
Derleyen: Cavit Erden

AÇIL EY ÖMRÜMÜN VARI

İcracı
Özgür Çelik

Notaya Aktaran
Erkan Yoldaş

The musical score is written in 2/4 time and D major. It consists of eight staves. The first staff ends with a red box around the final measure. The second staff has a red box around the third measure. The third staff has a red box around the fourth measure. The fourth staff has red boxes around the first and second measures. The seventh staff has a red box around the first measure. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and more melodic eighth-note lines.

The image displays a page of musical notation, likely a piano score, consisting of eight staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical elements such as eighth notes, sixteenth notes, and beams. Several sections of the music are highlighted with red rectangular boxes:

- Staff 1: A red box highlights the final measure, which contains a complex rhythmic pattern.
- Staff 2: A red box highlights a section in the middle of the staff, featuring a dense sequence of sixteenth notes.
- Staff 4: A red box highlights the final measure, which contains a complex rhythmic pattern.
- Staff 6: A red box highlights a section in the middle of the staff, featuring a dense sequence of sixteenth notes.
- Staff 7: A red box highlights the final measure, which contains a complex rhythmic pattern.



Şekil 33. Açıl Ey Ömrümün Varı icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Özgür Çelik’in icra ettiği “Açıl Ey Ömrümün Varı”⁵⁶ adlı eserin tamamı, icracının özgün yorumundan hareketle notaya aktarılmıştır. Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kırmızı renkle belirtilen nota kümeleri incelendiğinde, eserde 16’lık ve 32’lik nota gruplarının yüksek ajiliteyle seslendirildiği anlaşılmaktadır. Bu pasajlarda détaché ve legato yay tekniklerinin dönüşümlü kullanımı, artikülasyon çeşitliliği ile melodik akıcılığı birlikte sağlamaktadır.

Melodik yapı içerisinde yer alan portamento (kaydırma) geçişleri, ezgisel sürekliliği güçlendirmekte; asıl notadan sonra gelen çarpmaların kontrollü kullanımı ise süsleme anlayışını belirginleştirmektedir. Eserde gözlemlenen melodik sıçramalar ile sekvensli iniş-çıkışlar, icranın yapısal hareketliliğini artıran unsurlar olarak öne çıkmaktadır.

İcra tavrı açısından değerlendirildiğinde Çelik’in yorumu, yüksek teknik yoğunluğa rağmen kontrollü ve dengeli bir yaklaşım sergilemektedir. Üslup bakımından ise söz konusu icra, geleneksel kemane anlayışına dayalı olmakla birlikte, ajilite, geçiş teknikleri ve yapısal hareketlilik yoluyla sentez/yenilikçi bir konumlanış ortaya koymaktadır. Bu çerçevede icra, teknik yeterlilik ile bireysel yorumu dengeleyen temsili bir sentez örneği olarak değerlendirilmektedir.

Tablo 27. Özgür Çelik’ ten alınan icra örneğine dair bilgiler.

İcraçının Adı	Özgür Çelik	
Analize Tâbi Tutulan Eser(ler)	On Dört Bin Yıl Gezdin (Haydar)	Açıl Ey Ömrümün Varı
Analiz İçin Kullanılan Ses Kayıtları	https://ytbe.app/go/FLXs63R8	https://h7.cl/1n6EC
Notaya Aktarılan Kısım:	1. dk. 07. Sn– 2. dk. 51. sn.	Eserin Tamamı
İcrada Tercih Edilen Düzen	Rast Düzeni	Temel Düzen
Eserin Makamsal Dizisi	Nikriz Makam Dizisi	Hicaz Makam Dizisi
Karar Perdesi	Sol	La

⁵⁶ URL: <https://h7.cl/1n6EC>



Resim 37. Hüseyin Yalçın(1982).⁵⁷

Hüseyin Yalçın'ın Yaşam Öyküsü ve İcra Tavrının İncelenmesi.

1982 yılında Kırşehir'de doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini Kırşehir'de tamamladı. Müzik hayatına 11 yaşında bağlama eğitimi ile başladı. 14 yaşında Kabak Kemane ile devam etti ve yine aynı dönem de özel olarak nota, nazariyat ve makam dersleri aldı. Kırşehir 'de çeşitli derneklerde Halk oyunları, folklor ve çeşitli müzikal etkinliklerde görev aldı. 2000 yılında TRT Ankara Radyosu'nun açmış olduğu sınavı kazanarak TRT Yurttan Sesler Korosu'nda Kabak Kemane sanatçısı olarak göreve başladı. 2006 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Korosu'na geçti. Yurt içinde ve yurt dışında yapılan birçok müzikal etkinliklerde görevler aldı. Televizyon ve radyo programlarında sazı ile bulundu. Birçok sanatçının albüm ve sahne çalışmalarında yer aldı, birçok film ve diziye sazı ile eşlik etti. Halen İstanbul Devlet Türk Halk Müziği Korosu'nda görev yapmaktadır ve sanatsal çalışmalarına devam etmektedir (H. Yalçın ile Kişisel İletişim, 03.03.2025).

⁵⁷ Hüseyin Yalçın. (2018). Hüseyin Yalçın & Kabak Kemane Mugam [Video]. YouTube. <https://h7.cl/1n6F1>

TRT Repertuvar No: 679
Yöre: Azerbaycan
Kaynak Kişi: -
Besteleyeni: Abdullah Kurbani

ŞENLİK REKSİ

İcracı
Hüseyin Yalçın

Notaya Aktaran
Erkan Yoldaş

The musical score for 'Şenlik Reksi' is written in 8/8 time and the key of D major (two sharps). It consists of seven staves of music. The first staff is enclosed in a red box. The third staff has a red box around a specific melodic phrase. The sixth staff includes first and second endings. The piece concludes with a 'Fine' marking.

Şekil 34. Şenlik Reksi icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Hüseyin Yalçın'ın icra ettiği "Şenlik Reksi"⁵⁸ adlı eserin tamamı, icracının özgün yorumundan hareketle notaya aktarılmıştır. Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kırmızı renkle belirtilen nota kümeleri incelendiğinde, eserin genelinde yüksek ajiliteye dayalı teknik pasajlar ve belirgin melodik yürüyüşler öne çıkmaktadır.

İcra boyunca kısa ve vurgulu nota değerlerinin yoğun kullanımı, ritmik yapıyı belirginleştirirken; hızlı tel ve pozisyon geçişleriyle yürütülen yay–parmak koordinasyonu, icracının teknik hâkimiyetini ortaya koymaktadır. Bu teknik yapı, eserin ifadesine dinamik ve hareketli bir karakter kazandırmaktadır.

İcra tavrı açısından değerlendirildiğinde Yalçın'ın yorumu, yüksek teknik yoğunluğa rağmen kontrollü ve dengeli bir yaklaşım sergilemektedir. Üslup bakımından ise söz konusu icra, geleneksel çerçeveyi referans almakla birlikte, ajilite ve teknik yoğunluk yoluyla sentez/yenilikçi bir konumlanış ortaya koymaktadır. Bu çerçevede Yalçın'ın icrası, geleneksel sınırları genişleten ve yeni anlatım olanaklarına alan açan temsili bir sentez örneği olarak değerlendirilmektedir.

⁵⁸ Dinlemek için bkz. URL: <https://ytbe.app/go/c5qHwCQ4>

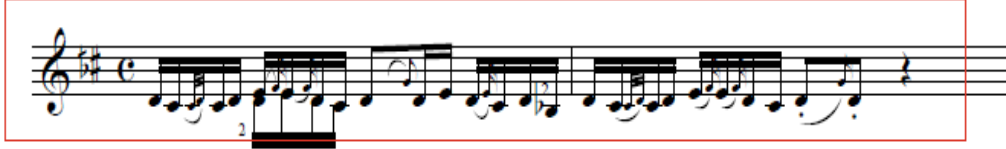
TRT Repertuvar No:111
Yöre: Kırşehir
Kaynak Kişi: Neşet Ertaş
Derleyen:-

SEN ÇİÇEKSİN BEN ARI

İcracı
Hüseyin Yalçın

Notaya Aktaran
Erkan Yoldaş

§





Şekil 35. Sen Çiçeksın Ben Arı icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Hüseyin Yalçın'ın icra ettiği "Sen Çiçeksın Ben Arı"⁵⁹ adlı eserin 1.dk–2.dk. 43. saniye arasındaki bölüm, icracının özgün yorumundan hareketle notaya aktarılmıştır. Eserde 3.tel kararlı düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kırmızı renkle vurgulanan nota kümeleri incelendiğinde, icrada teknik çeşitlilik ve stilistik zenginliğin öne çıktığı anlaşılmaktadır.

⁵⁹ Dinlemek için bkz.URL: <https://ytbe.app/go/TRZBCYd0>

İcra boyunca legato ve détaché yay tekniklerinin dengeli kullanımı, melodik anlatıma akıcılık ve artikülasyon netliği kazandırmaktadır. Yer yer uygulanan staccato ve çarpma süslemeleri, ritmik yapıyı destekleyerek müzikal dokuyu hareketlendirmektedir. Unison notaların kullanımı, melodik yapının güçlü ve tutarlı biçimde sunulmasına katkı sağlamaktadır. Portamento geçişlerinin kontrollü biçimde uygulanması ile tel geçişlerindeki parmak pozisyon hassasiyeti, icranın teknik yeterliliğini ortaya koymaktadır.

İcra tavrı açısından değerlendirildiğinde Yalçın'ın yorumu, kontrollü, dengeli ve ifade odaklı bir yaklaşım sergilemektedir. Üslup bakımından ise söz konusu icra, geleneksel kemane anlayışını korumakla birlikte, teknik çeşitlilik ve geçiş uygulamaları yoluyla sentez/yenilikçi bir konumlanış ortaya koymaktadır. Bu çerçevede icra, geleneksel üslubu çağdaş ifade olanaklarıyla birleştiren temsili bir sentez örneği olarak değerlendirilmektedir.

Tablo 28. Hüseyin Yalçın'dan alınan icra örneğine dair bilgiler.

İcracının Adı	Hüseyin Yalçın	
Analize Tâbi Tutulan Eser(ler)	Şenlik Reksi	Sen Çiçeysin Ben Arı
Analiz İçin Kullanılan Ses Kayıtları	https://ytbe.app/go/c5qHwCQ4	https://ytbe.app/go/TRZBCYd0
Notaya Aktarılan Kısım:	Kaydın Tamamı	1.dk– 2.dk. 43. sn.
İcrada Tercih Edilen Düzen	Temel Düzen	3.Tel Kararlı Düzen
Eserin Makamsal Dizisi	Hicaz Makam Dizisi	Uşşak Makam Dizisi(Arada Hicaz Geçkili)
Karar Perdesi	La	La



Resim 38. Uğur Önür (1987).⁶⁰

Uğur Önür'ün Yaşam Öyküsü ve İcra Tavrının İncelenmesi.

1987 yılında Burdur'un Çeltikçi ilçesine bağlı Kuzköy'de dünyaya gelen Uğur Önür, müziğin içinde büyüdü. Onun için melodiler, sadece duyulan şeyler değil; hafızaya kazınan, insanı geçmişe götüren ve kültürü geleceğe taşıyan köprülerdi. Müziğe olan ilgisi, henüz çocukken ailesinin ve özellikle amcası Halit Önür'ün etkisiyle şekillendi. Evde yankılanan kabak kemane tınları, onun için bir çağrı gibiydi; bir mirasın izini sürme dürtüsüydü. Geleneksel ezgilerin içinde büyüyen Önür, zamanla bu mistik çalgıya gönlünü verdi ve müzikal serüvenine adım attı. Eğitim yolculuğu, onun sanatı daha derinlemesine kavramasını sağladı. Isparta Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nde keman ve müzik teorisi eğitimi alarak klasik müzik formasyonunu güçlendirdi. Ancak, köklerinden kopmadı. Akademik disiplin ile geleneksel müziğin iç içe geçebileceğini biliyordu. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü'nde lisans eğitimini tamamladıktan sonra sadece yetkin bir icracı olmanın ötesine geçti; müziği analiz eden, tarihsel bağlamını inceleyen ve kültürel köklerine sadık kalan bir sanatçı kimliği geliştirdi. Sahne onun için bir anlatım biçimiydi. Yurt içi ve yurt dışında verdiği sayısız konserle halk müziğinin derinliklerini dinleyicileriyle buluşturdu. Televizyon programlarında performanslar sergiledi, albümler çıkardı, adını halk müziğinin önemli temsilcileri arasına yazdırdı. "Köy Havası" ve "İklık" adlı albümleri, kabak kemaneyle getirdiği özgün yorumun en somut örneklerindendi. Ancak onun için müzik, sadece icra edilen bir sanat değil, yaşayan, dönüşen ve nesilden nesile aktarılan

⁶⁰ (Uğur Önür, 2025) <https://h7.cl/1i7uH>

bir mirastı. Bugün TRT Ankara Radyosu'nda kabak kemane sanatçısı olarak görev yapmaya devam eden Önür, bu kadim çalgının yalnızca bir enstrüman olmadığını, aynı zamanda bir kültürel taşıyıcı olduğunu her fırsatta vurguluyor. Halk arasında kabak kemanenin atası olarak bilinen ıkılık üzerine yaptığı araştırmalar, onu bir icracının ötesine taşıdı; sahada çalışan, belgeleyen, araştıran bir müzik bilimcisine dönüştürdü. Anadolu'nun dört bir yanında yaptığı saha çalışmalarıyla halk ozanlarının eserlerini kayıt altına alıyor, unutulmaya yüz tutmuş ezgileri yeniden gün yüzüne çıkarıyor. Sanat yönetmenliğini üstlendiği "Şu Burdur'un Çalgısı" adlı video projesiyle, Burdur ve Ege Bölgesi halk müziği geleneğini geniş kitlelere tanıtarak bölgesel müzik kültürüne büyük katkı sağladı. Ancak onun için mesele yalnızca müziğin geçmişini korumak değildi; onu yaşayan bir miras haline getirmek, bugünün müziğiyle harmanlamak ve gelecek nesillere sağlam temellerle aktarmaktı. Uğur Önür, müziği bir kimlik olarak görüyor. Onun için ezgiler sadece notaların birleşimi değil, bir coğrafyanın sesi, bir toplumun ruhudur. Bu yolculuğunu ise şu sözlerle özetliyor: Bazen insanın müziğe yönelmesi, doğuştan gelen bir mirasın izidir; bazen de içine doğduğu kültürün kaçınılmaz bir yansımasıdır. Benim için bu yol, ailemden devraldığım müzikal mirasın ve amcamın kabak kemane ile bağlama çalarken yarattığı büyüünün peşinden gitmemle başladı. Ve biliyorum ki, bu yolculuk asla bitmeyecek (U. Önür ile Kişisel İletişim, 15.03.2025).

TRT Repertuar No: 2041
Yöre: Giresun
Kaynak Kişi: Ömer Akpınar
Derleyen: Yücel Paşmakçı

BAĞLAMAM PERDE PERDE (KARŞILAMA)

İcracı
Uğur Önür

Notaya Aktaran
Erkan YOLDAŞ





Şekil 36. Bağlamam Perde Perde (Karşılama) icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Uğur Önür'ün icra ettiği "Bağlamam Perde Perde (Karşılama)"⁶¹ adlı eserin 0–1.dk.08. saniye arasındaki bölüm, icracının özgün yorumundan hareketle notaya aktarılmıştır. Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kırmızı renkle vurgulanan nota kümeleri incelendiğinde, icrada geleneksel tekniklerle birlikte yenilikçi ifade unsurlarının bir arada kullanıldığı anlaşılmaktadır.

İcra boyunca yer alan hızlı triller, ezgisel çizgide hareketliliği artırırken; glissando ve portamento geçişleri, melodik bağlantılar arasında akıcı bir yapı oluşturmaktadır. Bu tekniklerin birlikte kullanımı, eserin ritmik ve melodik çeşitliliğini desteklemektedir. Özellikle 28. ölçüde gözlemlenen yatay ve dikey melodik yürüyüşler, icracının teknik donanımının yanı sıra form bilincine dayalı bir ifade kontrolünü ortaya koymaktadır. Bu pasajlarda kullanılan ajilite odaklı parmak geçişleri, Önür'ün özgün teknik yaklaşımını belirginleştirmektedir.

İcra tavrı açısından değerlendirildiğinde Önür'ün yorumu, kontrollü, dengeli ve bilinçli bir yönlendirme sergilemektedir. Üslup bakımından ise söz konusu icra, geleneksel çalım tekniklerini korumakla birlikte, teknik yoğunluk ve ifade çeşitliliği yoluyla sentez/yenilikçi bir konumlanış ortaya koymaktadır. Bu çerçevede performans, geleneksel ile çağdaş anlatımı buluşturan ve sonraki dönem kemane icracıları için stil ve teknik açıdan yönlendirici bir örnek olarak değerlendirilmektedir.

⁶¹ Dinlemek için bkz. URL: <https://ytbe.app/go/9ms4O1nF>

TRT Repertuar No: 4390
Yöre: Kırşehir
Kaynak Kişi: Çekiç Ali
Derleyen: Banttan Yazıldı

ÇUBUĞUNA LÜLEYİM

İcracı
Uğur Önür

Notaya Aktaran
Erkan Yoldaş

pizz. ----- arco

4 1 2

6 tr tr tr tr

9 tr

11 tr

13



Şekil 37. Çubuğuna Lüleyim icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Uğur Önür’ün icra ettiği “Çubuğuna Lüleyim”⁶² adlı eserin 0–56. saniye arasındaki bölüm, icracının özgün yorumundan hareketle notaya aktarılmıştır. Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kırmızı renkle vurgulanan nota kümeleri incelendiğinde, icracının farklı yay ve parmak tekniklerini bir arada kullanarak çok yönlü bir icra yaklaşımı benimsediği anlaşılmaktadır.

Eserin girişinde uygulanan pizzicato tekniği, ritmik işlevi ön plana çıkararak icranın karakterini belirleyen dikkat çekici bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Yaylı çalgılarda geleneksel kemane icrasında sınırlı kullanım alanı bulan bu tekniğin, giriş bölümünde belirleyici bir rol üstlenmesi, icraya yenilikçi bir ifade boyutu kazandırmaktadır. Pizzicato sonrası bölümlerde staccato ve flajöle tekniklerinin birlikte kullanılması, ses dokusunu zenginleştirmekte ve tınısal çeşitlilik oluşturmaktadır.

Karar seslerinde uygulanan çarpma süslemeleri, geleneksel Türk müziği ezgisel yapısıyla uyum göstermektedir. Devam eden pasajlarda détaché yay tekniğiyle yürütülen melodik yapı, tril süslemeleriyle desteklenmiş; 9. ölçüde kullanılan tremolo tekniği ve

⁶² Dinlemek için bkz. URL: <https://ytbe.app/go/N7bqfZRB>

crescendo nüansı, müzikal anlatımın dinamik yönünü güçlendirmiştir. İcranın ilerleyen bölümlerinde yer alan çıkışlı sekvens pasajları, yorumun yapısal bütünlüğünü ve stilistik zenginliğini artıran unsurlar arasında yer almaktadır.

İcra tavrı açısından değerlendirildiğinde Önür'ün yorumu, kontrollü, dengeli ve yönlendirici bir yaklaşım sergilemektedir. Üslup bakımından ise söz konusu icra, geleneksel kemane çalım anlayışını korumakla birlikte, pizzicato, flajöle ve dinamik çeşitlilik gibi uygulamalar yoluyla sentez/yenilikçi bir konumlanış ortaya koymaktadır. Bu çerçevede icra, geleneksel ile çağdaş ifade olanaklarını bir araya getiren ve sonraki dönem kemane icracıları için stilistik açıdan örnek teşkil eden bir performans olarak değerlendirilmektedir.

Tablo 29. Uğur Önür'den alınan icra örneğine dair bilgiler.

İcracının Adı	Uğur Önür	
Analize Tâbi Tutulan Eser(ler)	Bağlamam Perde Perde	Çubuğuna Lüleyim
Analiz İçin Kullanılan Ses Kayıtları	https://ytbe.app/go/9ms4O1nF	https://ytbe.app/go/N7bqfZRB
Notaya Aktarılan Kısım:	0–1.dk.08.sn	0–56. sn.
İcrada Tercih Edilen Düzen	Temel Düzen	Temel
Eserin Makamsal Dizisi	Karcığar Makam Dizisi	Hüseyni Makam Dizisi
Karar Perdesi	La	La



Resim 39. Cafer Nazlıbaş (1988).⁶³

Cafer Nazlıbaş'ın Yaşam Öyküsü ve İcra Tavrının İncelenmesi.

Cafer Nazlıbaş'ın 13 Mayıs 1988 tarihinde Eskişehir'de doğduğu; ilk ve ortaöğrenimini aynı şehirde tamamladığı belirtilmektedir. 2003 yılında Eskişehir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü'nü birinci olarak kazandığı ve burada viyola, keman ile piyano dersleri alarak dört yıl süren lise eğitimini tamamladığı ifade edilmektedir.

Nazlıbaş'ın 2007 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Temel Bilimler Türk Halk Müziği Bölümü'nü kazandığı aktarılmaktadır. Lise yıllarında çeşitli TRT ve Türk Halk Müziği televizyon programlarında yer aldığı; ayrıca Kültür Bakanlığı Devlet Türk Halk Müziği Korusu bünyesinde oluşturulan Anadolu Senfoni Orkestrası'nda kemane sanatçısı olarak görev aldığı belirtilmektedir.

Bu dönemde Emel Taşcıoğlu, Gülşen Kutlu, Kıvrıkcık Ali, Sabahat Akkiraz, Bedia Akartürk, Nurullah Akçayır ve Sevcan Orhan gibi sanatçılara eşlik ettiği; ayrıca Musa Eroğlu, Nuray Hafıtaş, Gülay, Yavuz Bingöl, Hüseyin Turan, Orhan Hakalmaz ve İsmail Altunsaray gibi birçok Türk Halk Müziği sanatçısına da sahne eşliği yaptığı ifade edilmektedir. Nazlıbaş'ın *Kabak Kemane Metodu 1* adlı eserinin Cinius Yayınları tarafından yayımlandığı aktarılmaktadır (Kral Müzik, t.y.).⁶⁴

⁶³ (Gündem Atlas, 2025) <https://www.gundematlas.com/muzik/trt-sanatcisi-cafer-nazlibas-baba-oldu/1800>

⁶⁴ (Kral Müzik, t.y.). <https://www.kisa.link/LucnI>

Söz: Sezen Aksu
Beste: Sezen Aksu
Düzenleme: Onno Tunç

TÜKENECEĞİZ

İcracı
Cafer Nazlıbaş

Notaya Aktaran
Erkan Yoldaş

4

6

8

9

11

13

15

2

17 *tr*

19 *tr* Vib. Vib.

21 Vib.

23

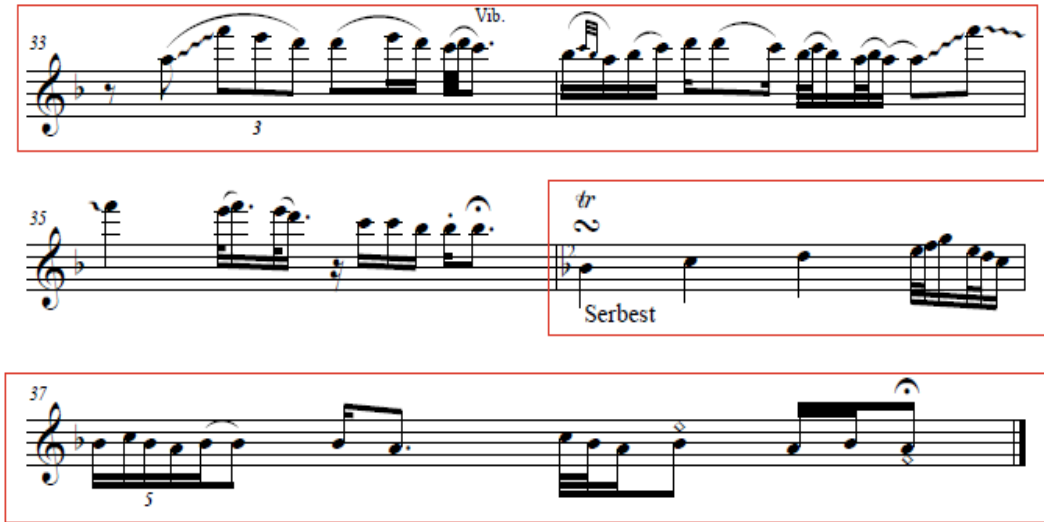
25

27

29 *tr* Vib.

31 3 Vib.

32 vib.



Şekil 38. Tükeneceğiz icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Cafer Nazlıbaş'ın icra ettiği "Tükeneceğiz"⁶⁵ adlı eserin 3. dk. 30.sn.–5.dk. 26. saniye arasındaki bölüm, icracının özgün yorumundan hareketle notaya aktarılmıştır. Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kırmızı renkle belirtilmiş nota kümeleri incelendiğinde, icranın geleneksel kemane repertuarından belirgin biçimde ayrılan bir yaklaşım sergilediği anlaşılmaktadır. Bu ayrışma, öncelikle repertuar ve biçimsel tercih düzeyinde ortaya çıkmaktadır.

Nazlıbaş'ın yorumladığı eser, geleneksel halk müziği formlarından ziyade serbest beste anlayışına dayalı bir yapı sunmakta; Arap müziği ve blues gibi farklı müzikal geleneklere özgü motiflerin sentezlendiği bir dil oluşturmaktadır. Bu yönüyle icra, yalnızca teknik açıdan değil, estetik ve biçimsel tercihler bakımından da sentez/yenilikçi bir karakter taşımaktadır.

İcrada kendinden önce ve sonra değer alan çarpma süslemeleri, melodik vurgu unsuru olarak öne çıkmakta; portamento, flajöle, ponticello ve tril gibi tekniklerin dengeli kullanımı, çok katmanlı ve zengin bir tını yapısı oluşturmaktadır. Legato ve détaché yay tekniklerinin dönüşümlü kullanımı, ezgisel akıcılığı korurken teknik kontrolün yüksek düzeyde olduğunu göstermektedir. Vibrato uygulamaları, eserin dramatik yönünü

⁶⁵ Dinlemek için bkz. URL: <https://ytbe.app/go/KVdrfsW2>

güçlendiren ifade unsurları olarak işlev görmektedir. Ayrıca belirli bir pasajda kullanılan beşleme ve üç ölçüde gözlemlenen grupetto süslemeleri, icracının teknik yeterliliğini ve stilistik duyarlılığını ortaya koymaktadır. Eserin serbest biçimde sonlandırılması, bireysel yoruma verilen önemin belirgin bir göstergesi niteliğindedir.

İcra tavrı açısından değerlendirildiğinde Nazlıbaş'ın yorumu, özgür, ifade odaklı ve deneysel bir yönelim sergilemektedir. Üslup bakımından ise söz konusu icra, geleneksel kemane çalım anlayışını referans almakla birlikte, repertuvar seçimi ve tını merkezli teknikler yoluyla ileri düzeyde sentez/yenilikçi bir konumlanış ortaya koymaktadır. Bu çerçevede icra, yalnızca bireysel bir tarzın ifadesi değil; aynı zamanda yeni kuşak kemane icracıları için stilistik bir referans oluşturan temsili bir örnek olarak değerlendirilmektedir.

TRT Repertuvar No: 2171
Yöre: Diyarbakır
Kimden Alındığı: Celal Güzelses
Derleyen: Plaktan

AĞLAMA YAR AĞLAMA

İcraçı
Cafer Nazlıbaş
Notaya Aktaran
Erkan Yoldaş

The musical score is written in 2/4 time and features a single melodic line on a treble clef. It includes various ornaments such as 'glissando' and 'vib.' (vibrato). The score is divided into measures, with some measures highlighted by red boxes. The measures are numbered 1 through 11.



Şekil 39. Ağlama Yar icrasına ait videodan yararlanılarak oluşturulan nota.

Cafer Nazlıbaş'ın icra ettiği "Ağlama Yar"⁶⁶ adlı eserin tamamı, icracının özgün yorumundan hareketle notaya aktarılmıştır. Eserde temel düzen sisteminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kırmızı renkle belirtilmiş nota kümeleri incelendiğinde, icranın teknik ve ifade bakımından yüksek çeşitlilik sergilediği görülmektedir.

Eserde kendinden önce ve sonra değer alan çarpma süslemeleri, melodik çizgide akıcılığı artıran vurgu unsurları olarak öne çıkmaktadır. Glissando ile kurulan çıkışlı–inişli pasajlar ve portamento geçişleri, sesler arasında yumuşak bağlar oluşturarak ezgisel sürekliliği pekiştirmektedir. Vibrato uygulamalarının yoğun ve kontrollü kullanımı, icraya ifade derinliği kazandırmaktadır. Bazı bölümlerde yer alan trioleler, ritmik çeşitlilik sağlarken; legato ve détaché yay tekniklerinin dengeli dönüşümü, artikülasyon netliği ile melodik akışı birlikte korumaktadır.

İcra tavrı açısından değerlendirildiğinde Nazlıbaş'ın yorumu, özgür, ifade odaklı ve kontrollü bir yönelim sergilemektedir. Üslup bakımından ise söz konusu icra, geleneksel kemane anlayışını referans almakla birlikte, süsleme yoğunluğu ve tını merkezli teknikler yoluyla sentez/yenilikçi bir konumlanış ortaya koymaktadır. Bu çerçevede icra, bireysel yorumun belirginleştiği ve kemane icrasında sentez/yenilikçi yaklaşımın gelişimine katkı sunan temsilî örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir.

⁶⁶ Dinelemek için bkz. URL: <https://ytbe.app/go/9C7pPjNk>

Tablo 30. Cafer Nazlıbaş'tan alınan icra örneğine dair bilgiler.

İcracının Adı	Cafer Nazlıbaş	
Analize Tâbi Tutulan Eser(ler)	Tükeneyeğiz	Ağlama Yar
Analiz İçin Kullanılan Ses Kayıtları	https://ytbe.app/go/KVdrfsW2	https://ytbe.app/go/9C7pPjNk
Notaya Aktarılan Kısım:	3. dk. 30.sn.–5.dk. 26. sn	Eserin Tamamı
İcrada Tercih Edilen Düzen	Temel Düzen	Temel Düzen
Eserin Makamsal Dizisi	Kürdi Makam Dizisi	Hüseyni Makam Dizisi
Karar Perdesi	La	La

BÖLÜM V

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde, araştırma süreci boyunca ulaşılan bulgular doğrultusunda elde edilen temel sonuçlar sistematik biçimde özetlenmiş; bu sonuçlardan hareketle alana yönelik geliştirilebilecek önerilere yer verilmiştir.

5.1. Sonuçlar

5.1.1. Araştırmanın Birinci Alt Problemine İlişkin Sonuçlar

Araştırmanın birinci alt problemine yönelik gerçekleştirilen çözümler sonucunda,

Birinci alt problem kapsamında ele alınan bulgular doğrultusunda, Teke Yöresi Yörük/Türkmen müzik geleneğinin, bölgenin tarihsel, sosyo-kültürel ve ekonomik yapısıyla doğrudan ilişkili olarak biçimlendiği ve bu bağlamda güçlü bir kültürel aktarım mekanizmasına sahip olduğu görülmektedir. Kültürün, bireysel öğrenme süreçleri ile toplumsal kolektif birikimin kesişiminde şekillendiğine işaret eden kuramsal yaklaşımlar doğrultusunda, Teke Yöresi müzik geleneğinin de tarihsel süreklilik ve toplumsal yapı içerisinde anlam kazandığı anlaşılmaktadır.

Araştırma bulguları, Malazgirt Savaşı sonrasında Anadolu'ya yerleşen Yörük–Türkmen topluluklarının göçebe yaşam biçimi ve dış kültürlerle görece kapalı sosyal yapılarının, yörede özgün bir müzikal kimliğin oluşmasında belirleyici olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda müzik geleneğinin, yalnızca estetik bir ifade alanı olarak değil; toplumsal hafızanın, kimliğin ve aidiyetin aktarımını sağlayan temel bir kültürel unsur olarak işlev gördüğü ifade edilebilir.

Teke Yöresi Yörük/Türkmen müzik geleneğinde çalgı kullanımı ve repertuvar çeşitliliği, bu kültürel sürekliliğin somut göstergeleri arasında yer almaktadır. Özellikle yaylı çalgılar içerisinde kemanenin merkezi konumu, hem yerel icra pratikleri hem de bölge dışına taşan kullanım alanlarıyla dikkat çekmektedir. Bununla birlikte kemanenin tarihsel süreçte uzun süre yerel sınırlar içerisinde kaldığı, 20. yüzyılın ortalarından itibaren ise derleme faaliyetleri, radyo-televizyon yayınları ve kayıt teknolojileri aracılığıyla daha geniş bir dolaşıma girdiği anlaşılmaktadır. Bu durum, kültürel aktarımın

yalnızca geleneksel yollarla değil, modern iletişim araçları aracılığıyla da desteklendiğini göstermektedir.

Çalgı öğrenme ve aktarım süreçlerinin büyük ölçüde usta–çırak ilişkisine dayalı olması, yazılı ya da sistemli bir eğitim modelinin bulunmaması ve öğrenmenin gözlem yoluyla gerçekleşmesi, geleneğin sözlü ve uygulamalı niteliğini ortaya koymaktadır. Bu aktarım biçiminin, icracı profilinin yerel bağlamda şekillenmesine ve icranın çoğunlukla köy, düğün, sohbet ve eğlence ortamlarıyla sınırlı kalmasına zemin hazırladığı görülmektedir. Kemane icracılığının bir geçim kaynağı olmaktan ziyade, icracıya topluluk içerisinde sosyal bir kimlik kazandıran bir pratik olarak değerlendirildiği anlaşılmaktadır.

Repertuvar ve tür çeşitliliği açısından bakıldığında, davar havaları, oyun havaları, gurbet havaları ve özellikle boğaz havalarının, Teke Yöresi müzik geleneğinin ayırt edici unsurları arasında yer aldığı görülmektedir. Boğaz havalarının teknik özellikleri, ses üretim biçimi ve icra estetiği bakımından yöreye özgü bir karakter sergilediği; gurbet havalarının ise geçmiş, kayıp ve uzaklık olgularıyla kurulan duygusal ilişkiyi yansıttığı anlaşılmaktadır. Bu türlerin belirli bir icra sıralaması içerisinde sunulması, müzik ve oyun geleneğinin bütüncül bir yapı arz ettiğini ortaya koymaktadır.

Toplumsal cinsiyet bağlamında elde edilen bulgular, müzik icrasının zaman, mekân ve çalgı kullanımı açısından kadın ve erkek arasında belirgin sınırlarla ayrıldığını göstermektedir. Erkek icracıların kamusal ve karma ortamlarda aktif rol üstlendiği; kadın icracılarının ise kapalı, yalnızca kadınlara özgü mekânlarda ve çoğunlukla vokal ya da ritim eşliğiyle sınırlı kaldığı görülmektedir. Bu durum, müzik geleneğinin toplumsal normlar ve değerler sistemi içerisinde şekillendiğini ve kültürel aktarımın bu çerçevede gerçekleştiğini ortaya koymaktadır.

Amatör icralarda gözleme dayalı öğrenme ön plana çıkarken, profesyonel icracıların gözlemle birlikte daha sistemli eğitim süreçlerinden geçtiği görülmektedir.

Sonuç olarak, Teke Yöresi Yörük–Türkmen müzik geleneğinin; tarihsel süreklilik, toplumsal yapı, çalgı kullanımı, repertuvar, icra ortamları ve icracı profili gibi çok katmanlı unsurların etkileşimiyle şekillendiğini göstermektedir. Bu geleneğin kültürel

aktarımının büyük ölçüde sözlü ve uygulamalı yollarla sürdürüldüğü ve yerel bağlamda güçlü bir kimlik ve aidiyet alanı oluşturduğu ifade edilebilir.

5.1.2. Araştırmanın İkinci Alt Problemine İlişkin Sonuçlar

İkinci alt problem kapsamında gerçekleştirilen icracı odaklı çözümlemeler, geleneksel kemane üslubunun belirli bireysel farklılıklara rağmen, ortak teknik ve stilistik dinamikler etrafında şekillendiğini ortaya koymaktadır. İncelenen icracıların her birinin farklı coğrafi, eğitsel ve bireysel arka planlara sahip olmalarına karşın, icra tavırlarında belirgin bir üslup sürekliliği ve ortak ifade anlayışı gözlemlenmektedir. Bu durum, geleneksel kemane üslubunun kişisel yorumlara açık olmakla birlikte, belirli teknik ve estetik sınırlar içerisinde aktarıldığını göstermektedir.

Elde edilen bulgular doğrultusunda, geleneksel kemane icrasında temel düzen akort sisteminin kullanıldığı; bu sistemin, farklı tür ve formlarda icra edilen eserlerde ortak bir tınısal zemin oluşturduğu anlaşılmaktadır. Yay teknikleri açısından bakıldığında ise détaché (ayrı yay) kullanımının hemen tüm icralarda temel bir unsur olarak öne çıktığı görülmektedir. Détaché tekniğinin, özellikle ritmik netlik, artikülasyon açıklığı ve ezgisel vurguların belirginleştirilmesi açısından işlevsel bir rol üstlendiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, legato yay geçişlerinin sınırlı ancak bilinçli biçimde kullanılması, icranın akıcılığını destekleyen tamamlayıcı bir unsur olarak değerlendirilebilir.

İcralarda karşılaşılan çarpmalar, triller, glissando, portamento ve sınırlı vibrato uygulamaları, geleneksel kemane üslubunun süsleme anlayışının temel bileşenleri olarak öne çıkmaktadır. Bu süsleme tekniklerinin, teknik gösteriştense ziyade ezgisel anlatımı destekleyecek biçimde, ölçülü ve işlevsel olarak kullanıldığı görülmektedir. Süslemelerin bu kontrollü kullanımı, icracıların ifade anlayışında denge ve ölçülülüğün temel bir ilke olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda geleneksel kemane icrasında, teknik gösteriştense çok ezginin karakteri ve türün ifade gereksinimlerinin önceliklendirildiği bir yaklaşımın benimsendiği görülmektedir. Repertuvar ve form çeşitliliği açısından incelendiğinde, gurbet havaları, oyun havaları, zeybekler ve yarım havalar gibi farklı türlerde icra edilen eserlerin, teknik tercihlerde belirli nüanslar yarattığı ancak üslup bütünlüğünü bozmadığı anlaşılmaktadır. Özellikle gurbet havası formunda, ajilite gerektiren hızlı pasajların, uzun yaylarla desteklenen ifade bölümleriyle dengelendiği; bu durumun geleneksel anlatım sürekliliğini korumaya yönelik bilinçli bir tavır yansıttığı görülmektedir. Benzer biçimde

oyun havalarında ritmik netliğin, zeybeklerde ise ağırlık ve denge duygusunun ön planda tutulduğu gözlemlenmektedir.

İncelenen icracıların büyük bir bölümünün bağlama temelli bir müziksel geçmişe sahip olması, kemane icrasında ezgisel düşünme biçiminin ön plana çıkmasına katkı sağlamaktadır. Bu durum, kemanenin yalnızca yaylı bir çalgı olarak değil, aynı zamanda Türk halk müziğinin sözlü ve ezgisel geleneğiyle bütünleşik bir ifade aracı olarak konumlandığını göstermektedir. Bu bağlamda geleneksel kemane üslubunun, farklı çalgısal deneyimlerle beslenen, ancak kendi estetik sınırlarını koruyan bir yapıya sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak, geleneksel kemane üslubunun temel düzen akort sistemi, détaché ağırlıklı yay kullanımı, ölçülü süsleme anlayışı, ritmik ve ezgisel denge, türsel ifade farkındalığı ve kontrollü bireysel yorum gibi dinamikler üzerinden tanımlanabileceğini göstermektedir. Bu dinamiklerin, farklı kuşaklardan ve farklı icracı profillerinden gelen sanatçılar tarafından büyük ölçüde ortak biçimde sürdürülmesi, geleneksel kemane üslubunun güçlü bir aktarım ve süreklilik mekanizmasına sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Böylelikle geleneksel kemane icrasının, bireysel yorumlara açık ancak belirli teknik ve stilistik çerçeveler içinde şekillenen, kolektif bir icra anlayışını temsil ettiği söylenebilir.

5.1.3. Araştırmanın Üçüncü Alt Problemine İlişkin Sonuçlar

Araştırmanın üçüncü alt problemine yönelik gerçekleştirilen çözümlemeler sonucunda, kemane icrasının tarihsel gelişiminin tek yönlü, doğrusal ve kesintisiz bir ilerleme süreci izlemediğini; aksine, yerel icra pratikleri, devlet politikaları, kitle iletişim araçları, kurumsal yapılanmalar ve bireysel sanatsal arayışların karşılıklı etkileşimi sonucunda şekillenen çok katmanlı, dinamik ve kırılmalı bir dönüşüm süreci içerisinde geliştiğini ortaya koymaktadır. Bu çerçevede sentez ve yenilikçi icra anlayışının, belirli tarihsel eşiklerde ortaya çıkan yapısal, estetik ve işlevsel kırılma noktaları üzerinden okunabilir hâle geldiği anlaşılmaktadır.

Araştırmada tespit edilen ilk temel kırılma noktası, Cumhuriyet'in kuruluşunu izleyen dönemde uygulamaya konulan kültür ve müzik politikalarıdır. Halk müziğinin ulusal kimlik inşası sürecinde ideolojik ve kültürel bir araç olarak konumlandırılması,

kemane gibi yerel çalgıların yalnızca mahallî icra bağlamlarıyla sınırlı kalmamasını sağlamış; bu çalgıların daha geniş bir kamusal dolaşıma dâhil edilmesine zemin hazırlamıştır. Özellikle 1960'lı yıllardan itibaren hız kazanan modernleşme ve ağdaşlaşma sürecinin, müzik alanında yalnızca estetik tercihleri değil, anayasal düzenlemeler, kültür politikaları ve kurumsal yapılanmalar aracılığıyla icra ortamlarını da etkilediği görülmektedir. Bu çerçevede kemanenin, geleneksel sürekliliğini korumakla birlikte, yeni ideolojik ve kültürel bağlamlar içerisinde farklı konumlanma biçimleriyle ilişkilendirilmeye başlandığı söylenebilir. İkinci kırılma noktası, iç göç hareketleriyle birlikte ortaya çıkan sosyokültürel dönüşüm süreci olarak belirginleşmektedir. Kırsal kültürün kent ortamına taşınmasının, kemane icrasının mekânsal, işlevsel ve estetik boyutlarında çeşitli değişimlerle ilişkilendirilebileceği görülmektedir. Bu süreçte kemanenin, bir yandan yöresel tavır ve repertuvar özelliklerini muhafaza ederken, diğer yandan kentli müzik algısı, yeni dinleyici profilleri ve farklı icra ortamlarının etkisiyle daha esnek ve dönüştürülebilir bir icra pratiğiyle ilişkilendirilmeye başlandığı söylenebilir. Bu karşılıklı etkileşim, sentezci icra anlayışının sosyokültürel zeminini oluşturan temel unsurlardan biri olarak değerlendirilmektedir.

Araştırmada ortaya konulan belirgin yapısal dönüşüm noktalarından birinin, TRT merkezli radyo yayınlarıyla başlayan kurumsallaşma süreciyle ilişkilendirilebileceği görülmektedir. Bu süreçle birlikte kemanenin, yerel icra bağlamının ötesine geçerek ulusal ölçekte daha geniş bir görünürlük kazandığı; Yurttan Sesler Topluluğu aracılığıyla standartlaşma, repertuvarın genişlemesi ve kolektif icra anlayışıyla ilişkilenen yeni bir estetik çerçeve içerisinde ele alınmaya başlandığı anlaşılmaktadır. Söz konusu dönüşümün, geleneksel usta-çırak ilişkisinin tamamen ortadan kalkmasından ziyade, kurumsal disiplinle birlikte yeniden biçimlenmesiyle sonuçlandığı söylenebilir. Bu doğrultuda TRT'nin, kemanenin dolaşım alanının yanı sıra icra estetiği, teknik sınırları ve işlevsel rolü üzerinde belirleyici etkilerde bulunan önemli bir eşik olarak değerlendirilebileceği ifade edilebilir. Dördüncü dönüşüm alanının, kemanenin konservatuvar eğitimi aracılığıyla akademik alana taşınmasıyla ilişkilendirilebileceği görülmektedir. Araştırma bulguları, ilk aşamada meşğ geleneğine dayalı sözlü aktarımın baskın bir öğrenme biçimi olarak öne çıktığını; ancak zamanla yazılı metotlar, etütler ve pedagojik materyallerle desteklenen daha sistematik bir öğretim anlayışının geliştiğini ortaya koymaktadır. Bu sürecin, kemanenin yalnızca icra edilen bir halk çalgısı olarak

değil, aynı zamanda öğretilir, analiz edilebilir ve akademik düzlemde ele alınabilir bir enstrüman olarak değerlendirilmesine katkı sağladığı söylenebilir. Özellikle metot kitapları ve erişilebilir öğretim materyallerinin, icracıların teknik donanımını desteklerken, bireysel yorum ve estetik tercih alanlarının çeşitlenmesiyle de ilişkilendirilebileceği anlaşılmaktadır. Beşinci dönüşüm alanının, kemanenin fiziksel ve teknolojik yapısında meydana gelen değişimlerle ilişkilendirilebileceği görülmektedir. Tel sayısının artırılması, tel materyalinde yaşanan dönüşümler, gövde yapısında gerçekleştirilen yenilikler ve elektro-akustik sistemlerin kullanımıyla birlikte, çalgının ses sahası ve icra olanaklarında belirli bir genişleme yaşandığı anlaşılmaktadır. Söz konusu yapısal değişimlerin, yalnızca teknik bir ilerleme olarak değil; kemanenin kentsel müzik ortamları, çok sesli düzenlemeler ve farklı müzik türleriyle kurduğu ilişkiler bağlamında, estetik ve işlevsel açıdan yeniden ele alınan bir konumlanma süreciyle ilişkilendirilebileceği söylenebilir. Araştırmada belirlenen altıncı dönüşüm alanının, bireysel icra, bestecilik ve albüm üretimlerinde gözlenen artışla birlikte ortaya çıkan sanatçı merkezli bir dönüşüm süreciyle ilişkilendirilebileceği görülmektedir. Özellikle 2000’li yıllardan itibaren kemanenin solo bir anlatım aracı olarak ele alınmasının, çalgının geleneksel repertuvarın ötesine uzanan ifade olanaklarıyla ilişkilendirildiği anlaşılmaktadır. Bireysel estetik tercihler, farklı müzik türleriyle kurulan ilişkiler ve disiplinler arası iş birliklerinin, yenilikçi ve sentezci icra anlayışlarının görünürlük kazanmasına katkı sağladığı söylenebilir. Söz konusu üretimlerin, yazılı pedagojik sistemlerden bağımsız biçimde gelişmiş olmakla birlikte, kemane icrasında yeni üslup ve ifade biçimlerinin oluşumuyla bağlantılı olduğu ifade edilebilir.

Sonuç olarak bu araştırma, sentez ve yenilikçi kemane icra anlayışının, geleneksel icra pratiklerinin bütünüyle reddi üzerinden değil; tarihsel mirasın sosyokültürel, kurumsal, teknolojik ve bireysel dinamikler doğrultusunda yeniden yorumlanmasıyla şekillendiğini ortaya koymaktadır. Radyo yayınları, konservatuvar eğitimi, yapısal-teknolojik dönüşümler ve bireysel sanatsal üretimler, bu çok katmanlı dönüşüm sürecinin temel kırılma noktaları olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda kemanenin, hem tarihsel sürekliliğini koruyan hem de çağdaş müzik pratiklerine uyum sağlayabilen esnek, dönüştürülebilir ve dinamik bir çalgı kimliği kazandığı; sentez ve yenilikçi icra anlayışlarının ise bu uzun erimli dönüşüm sürecinin doğal bir sonucu olarak ortaya çıktığı görülmektedir.

5.1.4. Araştırmanın Dördüncü Alt Problemine İlişkin Sonuçlar

Araştırmanın dördüncü alt problemine yönelik gerçekleştirilen çözümler sonucunda, araştırma kapsamında incelenen sentez/yenilikçi kemane icracılarının icraları, geleneksel kemane icra anlayışıyla karşılaştırıldığında teknik, icra tavrı ve üslup düzeylerinde belirgin ayrışmalar ortaya koymaktadır. Bununla birlikte söz konusu ayrışmanın, geleneksel icra anlayışını tümüyle dışlayan bir kopuş biçiminde değil; geleneksel yapıyı referans alan, onu genişleten ve dönüştüren bir yaklaşım doğrultusunda şekillendiği görülmektedir. Bu yönüyle sentez/yenilikçi kemane icrası, geleneksel icra anlayışının karşısında konumlanan değil, onun tarihsel sürekliliği içerisinde gelişen bir dönüşüm alanı olarak değerlendirilmektedir.

Teknik açıdan ele alındığında, sentez/yenilikçi icralarda ajilite düzeyinin belirgin biçimde arttığı; hızlı tel ve pozisyon geçişleri, yoğun trıl kullanımı, sekvensli melodik yapılar ve geniş aralıklı melodik sıçramalar yoluyla kemane icrasının teknik sınırlarının genişletildiği tespit edilmiştir. Geleneksel kemane icrasında sınırlı ya da yerleşik olmayan pizzicato, flajöle, ponticello, tremolo, akor ve çok sesli tını uygulamalarının, bu icralarda bilinçli ve işlevsel biçimde kullanıldığı; söz konusu tekniklerin gösteriş amaçlı bir virtüözite anlayışından ziyade, tını ve anlatım alanını genişletmeye yönelik estetik tercihler olarak konumlandığı görülmektedir.

Akort sistemi bağlamında elde edilen bulgular ise sentez/yenilikçi icranın geleneksel temellerle kurduğu ilişkinin kopmadığını açık biçimde ortaya koymaktadır. İncelenen icraların büyük çoğunluğunda temel düzen akort sisteminin tercih edilmesi, yenilikçi arayışların geleneksel tonal referanslar üzerinden yürütüldüğünü göstermektedir. Bu durum, sentez/yenilikçi icracıların, kemanenin geleneksel ses alanı ve karar anlayışını korumayı bilinçli bir tercih olarak benimsediklerine işaret etmektedir. Bununla birlikte, Özgür Çelik'in "*On Dört Bin Yıl Gezdim*" adlı çalışmasında, eserin yapısal gereklilikleri doğrultusunda rast düzen akort sisteminin tercih edildiği görülmektedir. Benzer biçimde, Hüseyin Yalçın'ın "*Sen Çiçeksin Ben Arı*" adlı eserinde üçüncü tel düzenine dayalı bir akort sistemini kullandığı anlaşılmaktadır. Bu örneklerin, yenilikçi icranın akort düzeyinde de esnek ve bilinçli tercihlere açık bir yapı sergilediğini gösterdiği ifade edilebilir. Bu bağlamda akort sistemi, yenilikçi icrada rastlantısal bir

değişken değil; eserin karakteri ve ifade hedefi doğrultusunda belirlenen yapısal bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

İcra tavrı açısından değerlendirildiğinde, sentez/yenilikçi icracıların geleneksel kemane tavrında belirleyici olan denge ve kontrol ilkesini büyük ölçüde korudukları; ancak bu zemine ek olarak deneysel, genişletici ve ifade merkezli bir tavır benimsedikleri görülmektedir. Geleneksel icrada süslemeler çoğunlukla ikincil ve ölçülü bir unsur olarak işlev görürken, sentez/yenilikçi icralarda süsleme, tını ve artikülasyon unsurlarının icranın merkezine taşındığı dikkat çekmektedir. Vibrato, çarpma, portamento ve glissando gibi tekniklerin yoğun ve zaman zaman eşzamanlı biçimde kullanılması, süslemenin destekleyici bir öge olmaktan çıkarak anlatımın asli bileşenlerinden biri hâline geldiğini göstermektedir.

Üslup düzeyinde ise sentez/yenilikçi icraların, geleneksel kemane üslubunun temel referanslarını tamamen terk etmeden; farklı müzik türleriyle ilişki kuran, serbest beste anlayışına açılan, çok sesli düşünce ve çağdaş ifade biçimlerini icraya dâhil eden bir yönelim sergilediği belirlenmiştir. Repertuvar tercihlerinin yalnızca geleneksel halk müziği formlarıyla sınırlı kalmaması; bağlama için bestelenmiş ve yüksek virtüözite gerektiren eserlerin kemaneye uyarlanması ya da serbest biçimli bestelerin icraya dâhil edilmesi, üslup düzeyinde önemli bir ayrışma alanı oluşturmaktadır. Bu yönelim, kemane icrasının yalnızca geleneksel repertuvarın taşıyıcısı değil, aynı zamanda yeni müzikal anlatım biçimlerinin üretildiği bir alan hâline geldiğini göstermektedir.

Sonuç olarak sentez/yenilikçi kemane icralarının, geleneksel icra anlayışından;

- teknik çeşitlilik ve tını zenginliği,
- süsleme ve artikülasyon yoğunluğu,
- çok sesli ve akor temelli yaklaşımlar,
- ifade merkezli ve deneysel icra tavrı,
- repertuvar, akort ve estetik tercihlerdeki açıklık

gibi yönleriyle ayrıştığı görülmektedir. Bununla birlikte bu ayrışmanın, geleneksel kemane icrasını reddeden bir kopuş değil; gelenekten beslenen, onun yapısal ve estetik sınırlarını genişleten bir sentez süreci olarak gerçekleştiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu

bağlamda sentez/yenilikçi icracıların ortaya koyduğu icra anlayışı, kemane icrasında tarihsel süreklilik içerisinde yeni bir üslup alanı oluşturmakta ve günümüz kemane icracılığına yön veren temel yaklaşımlar arasında yer almaktadır.

5.2. Öneriler

Bu çalışmada ulaşılan bulgular doğrultusunda, kemane icrasının geçmişten günümüze geçirdiği değişim süreci ve bu sürecin çeşitli yönleriyle şekillendirdiği pratiklere ilişkin olarak aşağıdaki önerilerin sunulması uygun görülmektedir. Öneriler, ilgili alandaki kuramsal ve uygulamalı çalışmalara katkı sağlayabileceği varsayımıyla yapılandırılmıştır.

- ✓ Kemane icrasına ilişkin geleneksel bilgi birikiminin önemli bir bölümünün sözlü kültür aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarıldığı görülmektedir. Bu bağlamda, özellikle yerel icracıların performanslarının sesli ve görsel araçlarla belgelenerek dijital arşivlere kazandırılmasının, alandaki kültürel sürekliliğe katkı sağlayabileceği düşünülmektedir. Bu tür çalışmaların, yerel müzik hafızasının korunmasına yönelik adımlardan biri olarak değerlendirilmesi mümkündür.
- ✓ Kemane öğretiminde farklı öğrenme ihtiyaçlarına yanıt verebilecek materyallerin çoğaltılması, çalgının daha geniş bir öğrenci kitlesine ulaşmasını destekleyebilir. Özellikle görme engelli bireyler için geliştirilen Braille nota örnekleri, bu alandaki kapsayıcı eğitimin güçlendirilmesi adına olumlu bir örnek teşkil etmekte; benzer nitelikteki materyallerin artırılmasının fayda sağlayabileceği düşünülmektedir.
- ✓ Araştırmada öne çıkan sentez ve yenilikçi yaklaşımların, icracıların bireysel estetik tercihleri ve teknik arayışları doğrultusunda şekillendiği görülmektedir. Bu yaklaşımların sistemli biçimde ele alındığı kuramsal ve uygulamalı çalışmaların artırılması, hem mevcut bilgi birikiminin derinleştirilmesine hem de farklı bakış açılarına dayalı yeni icra biçimlerinin ortaya konmasına zemin hazırlayabilir.
- ✓ Kemane yapımında zamanla ortaya çıkan değişimlerin yalnızca estetik değil, aynı zamanda işlevsel nedenlerle de ortaya çıktığı söylenebilir. Tel sayısındaki artış ve yapısal farklılaşmaların çalgının ifade gücünü çeşitlendirdiği düşünülmektedir. Bu sürece ilişkin detaylı organolojik çalışmaların, geleneksel yapım bilgisi ile çağdaş ihtiyaçlar arasında daha bilinçli bir denge kurulmasına katkı sunabileceği değerlendirilmektedir.

- ✓ Kemane icrasının tarihsel gelişiminde müzik dışındaki pek çok unsurun da etkili olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, müzikoloji ile sosyoloji, antropoloji, kültürel çalışmalar gibi disiplinler arasında kurulacak ilişkilerin, çalgının farklı yönlerinin daha bütüncül biçimde analiz edilmesine olanak tanıyabileceği düşünülmektedir. Bu tür araştırmalar, çalgının sosyal işlevleri ve dönüşen kimlik temsilleri gibi konularda da değerli çıktılar sunabilir.
- ✓ Geleneksel müzik repertuarının, çağdaş müziksel bağlamlarda yeniden yorumlanmasına yönelik girişimlerin desteklenmesi, icra pratiğinin daha geniş bir estetik alana yayılmasına katkı sunabilir. Bu doğrultuda, geleneksel repertuarın farklı müzik türleriyle sentezlendiği projeler, hem çalgının potansiyelini görünür kılabilir hem de yeni nesil icracıların yaratıcılığını teşvik edebilir.
- ✓ Kemane, sahip olduğu kültürel bağlam ve ses rengiyle yalnızca yerel değil, aynı zamanda uluslararası düzeyde de ilgi uyandırabilecek bir çalgı özelliği taşımaktadır. Bu potansiyelin daha etkin şekilde değerlendirilebilmesi adına, yurtdışı tanıtım projeleri, konserler ve kültürel değişim programları çerçevesinde kemaneye daha fazla yer verilmesi, çalgının tanınırlığını artırabilir ve kültürel diplomasi alanında olumlu katkılar sağlayabilir.

Bu önerilerin, ileride yapılacak çalışmalarda hem uygulayıcılar hem araştırmacılar için yol gösterici olabileceği düşünülmektedir. Ancak her bir önerinin uygulanabilirliği, bağlamsal koşullar, kaynaklar ve kurumsal imkânlar çerçevesinde ayrıca değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

- Acın, Cafer (1994). "Enstruman Bilimi" (Organoloji). İstanbul: Yenidoğan Basımevi.
- Akyol, A. (2017). Kabak Kemanenin Dünyü, Bugünü ve Yarını. İnönü University Journal of Culture and Art / İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 3(1).
- Akyol, A., & Özyay, S. (2015). Teke bölgesi geleneksel çalgılarından kabak kemanenin ülkemizdeki eğitim uygulamaları ve bir metod önerisi. Teke Yöresi Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 1.
- Akdoğan, O. (2003). Türk müziğinde türler ve biçimler. İzmir: Meta Basım.
- Altunışık, R., Coşkun, R., Bayraktaroğlu, S., & Yıldırım, E. (2010). Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri: SPSS uygulamalı (6. bs.). Sakarya: Sakarya Kitabevi.
- Apel, W. (1969). Harvard müzik sözlüğü (The Harvard Dictionary of Music). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Ayyıldız, S. (2013). Teke Yöresi Yörük Türkmen müzik kültüründe yerel çok seslilik özellikleri (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Benward, B., & Saker, M. (2009). Kuram ve uygulamada müzik. New York, NY: McGraw-Hill.
- Boyden, D. D. (1965). Keman İcrasının Kökenlerinden 1761'e Kadar Tarihi ve Keman ile Keman Müziğiyle İlişkisi.
- Çağlak, S. & Akpınar, H. (2023). Çağdaş müzikte teknik beceri ve ajilite kavramı. Müzik ve Performans Araştırmaları Dergisi, 5(1).
- Çelik, Ö. (2009). Türk dünyası'nda üç yaylı çalgı: Kalkobız, kamança ve kabak kemane üzerinde bir inceleme (Yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dünyası Araştırmaları Anabilim Dalı, Türk Halk Bilimi Bilim Dalı, İzmir.
- Çelik, Ö. (2017). Kitle iletişim araçları sayesinde yerelden ulusala taşınan bir çalgı: Kabak kemane. Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, 17(1).
- Çelik, Ö. (2018). Batı Anadolu'da kabak kemane ve icra geleneği (Doktora tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, İzmir.
- Çelik, Ö. (2019). Kabak kemane metodu 1. Özgür Çelik Yayınları.
- Çelik, Ö. (2020). Kabak kemane metodu 2. Ege Üniversitesi Basım ve Yayınevi.

- Çelik, Ö. (2022). Kabak kemane metodu 3. Ege Üniversitesi Basım ve Yayınevi.
- Çelik, Ö., Tüzün, B. B., Tansu, D., & Yenipazar Coşkun, N. (2023). Görme engelliler için kabak kemane metodu I. İzmir: Ege Üniversitesi Basım ve Yayınevi.
- Çine H. 2003. Burdurdan Damlalar, T.C. Burdur Valiliği, Burdur.
- Clendinning, J. P., & Marvin, E. W. (2016). Müzisyenler için kuram ve analiz rehberi. New York, NY: W. W. Norton & Company.
- Dinçel, D. (2024). Kabak Kemanede Transpozisyon Becerilerinin Geliştirilmesine Yönelik Bir Öğretim Tasarısının Öğrenci Başarılarına Etkisi. [Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya].
- Dincel, D., Çelik, Ö., & Algı, S. (2024). Kabak kemanede transpozisyon becerilerinin geliştirilmesine yönelik eğitimci ve icracı görüşleri. Eurasian Journal of Music and Dance, 25.
- Doğruel, F. (2023). İade-i-İtibar: Kabak kemanenin tarihsel serüveni. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi.
- Durmaz, Ercan, (2017) Türkiye’de, Lisans Düzeyinde Mesleki Müzik Eğitimi Verilen Kurumlardaki Kemane Eğitimine İlişkin Bir Durum Değerlendirilmesi, Uluslararası Cumhuriyet Sanat Günleri Sempozyumu Bildirisi, Nisan 2017, 272-292.
- Ekici, M., & Çelik, Ö. (2009). Bir kabak kemane yapım ustası: Halil Çelik. Halk müziğinde çalgılar uluslararası sempozyumu bildirileri (ss. 232–240). Motif Vakfı Yayınları.
- Farmer, Henry G. (1999) Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları. (Çeviri: M. İlhami Gökçen), Ankara, Kültür Bakanlığı.
- Garibayev, Bolat. Kazahskie Muzikalnye Instrumentı. Alma-Ata: Jalın Yayınevi, 1978.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp. Asya ve Anadolu Kaynakları’nda İkılığ. Ankara: Ses ve Tel Yayınları. 1958.
- Güngör, N. (1990). Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Güngör, A. (2023). Kabak kemanenin müzikal gelişimi ve icrası: İhsan Mendeş örneği (Yüksek lisans tezi). T.C. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.
- Güray, C. (2016). “Cumhuriyet’in İlk Yıllarından Günümüze Hükümet Programlarında Müzik: Eleştirel Bir Bakış”, İllüzyon-Cumhuriyet’in Klasik Müzik Serüveni (der. Fırat Kutluk), İstanbul: H2O Kitap.

- Güray, C. (2018). “Cumhuriyet Politikalarının Halk Müziğine Yaklaşımı: Bir Toplumsal Dönüşüm Modeli”, Cumhuriyet’in Müzik Politikaları (der. Fırat Kutluk), İstanbul: H2O Kitap.
- Gürdal, İrfan. “Kopuz ve Türk Dünyası Halk Çalgıları”. Türkler. C.19. Ankara: Yeni Türkiye Yay. 2002.
- Gürdaş, B. (2008). 1960 - 70 Yılları Arasında Türkiye’de Kültür ve Sanat Ortamı. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- İlgar, K., & Doğan, C. (2022). Emektar Bir Türk Halk Müziği Sanatçısı: Emin Aldemir. Karadeniz Araştırmaları, 19(76).
- İmik, Ü., & Haşhaş, S. (2015). Medya araçlarının bağlama sazının öğreniminde kullanımı. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 1(1), 32.
- Karasar, N. (2003). Bilimsel araştırma yöntemi (12. baskı.). Nobel Yayın Dağıtım.
- Karasar, N. (2016). Bilimsel araştırma yöntemi (31. bs.). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kennedy, M. (2007). Oxford müzik sözlüğü. Oxford: Oxford University Press.
- Kostka, S., & Payne, D. (2013). Yirminci yüzyıl müziğine girişle tonal armoni. New York, NY: McGraw-Hill.
- Kostka, S., Payne, D., & Almén, B. (2018). Tonal armoni. New York, NY: McGraw-Hill Education.
- Kulaboğa, Haykat (2007) Ege Bölgesi Türkülerinin Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Bölümünde Verilmekte Olan Kabak Kemane Eğitimine Uygulanabilirliği Ve Bu Çalışmanın Uzmanlar Tarafından Değerlendirilmesi Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- Kurubaş, B. (2020). Geçmişten günümüze bağlama icracılığı ve bağlama icrasının değişim süreci (Yüksek lisans tezi). T.C. Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Küçükkaplan, U. (2012). 1930’lardan Bugüne Türkiye’de Arabesk Müziğin Kültürel Zemini ve Toplumsal-Müzikal Analizi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı Etnomüzikoloji ve Folklor Programı, İstanbul.

- Laitz, S. G. (2016). Kapsamlı müzisyen: Tonal kuram, analiz ve dinlemeye bütünleşik bir yaklaşım. New York, NY: Oxford University Press.
- McMillan, J. H., & Schumacher, S. (1984). Research in education: A conceptual introduction. Boston, MA: Little, Brown and Company.
- Ögel, Bahaeddin. Türk Kültür Tarihine Giriş C. 9. Ankara: KTB Yay., 2000.
- Özdemir, Nebi. (2008). Medya Kültür ve Edebiyat. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Parlak E., 2000. Türkiyede El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Picken, Laurence. Folk Musical Instruments of Turkey. New York Toronto: Oxford University Press, 1975.
- Piston, W. (1987). Harmony (Armoni) (5. baskı). New York, NY: W. W. Norton & Company.
- Randel, D. M. (Ed.). (2003). Harvard müzik sözlüğü. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Read, G. (1979). Modern müzik notasyonu: Güncel uygulamalar için bir el kitabı. New York, NY: Taplinger Publishing.
- Sadie, S., & Tyrrell, J. (2001). Yeni Grove müzik ve müzisyenler sözlüğü. London: Macmillan.
- Say, A. (2000). Müzik Tarihi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Stowell, R. (1999). Cambridge keman rehberi. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sundberg, J. (1987). Şan sesinin bilimi. DeKalb, IL: Northern Illinois University Press.
- Şener, G. (1994). Türk halk müziği yaylı sazlarında kemanenin yapısı, pozisyon problemleri ve eğitimi. Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Tekelioğlu, O. (2006). Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen Halk Zevki. İstanbul: Telos Yayınları.
- Urhan, S. (2014). Kabak kemane metodu. İzmir: Tezer Matbaası.
- William A. Haviland ve diğerleri, Kültürel Antropoloji, Çev. İnan Deniz Erguvan Sarıoğlu, Kaknüs Yay., İstanbul 2008.
- Yamaner Okdan, H. (2012). Batı Anadolu'da Yörük müziği ve kadın icraları (Doktora tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Yekta, Rauf. Türk Musikisi. çeviren: Orhan Nasuhioğlu. İstanbul: Pan Yay., 1986.

- Yıldırım, A. Şimşek, H. (2006). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. (6.Baskı). Ankara: Seçkin Yayınları.
- Yıldırım, B. 2008. Teke Yöresinde İcra Edilen Gurbet Havalarında Müzikal Açıdan Tavrı Farklılıkları, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Yoldaş, E. (2021). Nikolay Rimski Korsakov'un Flight of the Bumblebee adlı eserinin parmak pozisyonları açısından kabak kemaneye uyarlanması. Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi, 5(1).
- Yönetken, Halil Bedi. Derleme Notları I. Kitap. Ankara: Sun Yayınevi, 2006.
- Ziya Gökalp, Türkçülüğün Esasları, Haz. Mehmet Kaplan, MEB Yay., İstanbul 1976.

İnternet Kaynakları

- Aler Kamancha. (2024). Ağaç Anadolu Kemançası. <https://www.kisa.link/Kdzuc> Erişim Tarihi: (03.11.2025).
- Arşiv Hatıralar. (2022, Kasım 18). Salih Urhan "Kemane Ustası" | 1979 [Ekran Görüntüsü]. Youtube. <https://ytbe.app/go/7covX4Dr> Erişim Tarihi: (12.01.2025).
- Ataşehir Ersin Baykal Türk Halk Müziği Korosu. (t.y.). Hakkında [Facebook sayfası]. Facebook. <https://h7.cl/1n6ya> Erişim tarihi: 18 Ocak 2025.
- Aydoğan, A. (2024, 26 Haziran). Burhan Elmas – Geceler yarım oldu [Video]. YouTube. <https://ytbe.app/go/c0ikzLBP> Erişim tarihi: 2 Şubat 2025.
- Aydoğdu, H. (2019, 17 Aralık). Gurbet / Sarı zeybek [Video]. YouTube. <https://ytbe.app/go/NelljYKs> Erişim tarihi: 6 Şubat 2025.
- Aydoğdu, H. (2019, Aralık 17). Telgrafın Tellerine / Karadır Kaşların [Video]. Youtube. <https://ytbe.app/go/W0ojHeJy> Erişim Tarihi: (11.02.2025).
- Bağlama. (2024, Mayıs 1). Osman Özdenkçi, Emin Aldemir Ve Arkadaşları – Tamzara [Video]. Youtube. <https://ytbe.app/go/SziVQK5B> Erişim Tarihi: (17.02.2025).
- Bağlama. (2024, Mayıs 1). Osman Özdenkçi, Emin Aldemir Ve Arkadaşları – Kars Oyun Havası [Video]. Youtube. <https://ytbe.app/go/SziVQK5B> Erişim Tarihi: (24.02.2025).
- Batur, M. (Yönetmen). (2016). Bir Kültür Elçisi Salih Urhan [Belgesel]. Youtube. <https://ytbe.app/go/KI1mMgSz> Erişim Tarihi: (03.03.2025).
- Berat. (2025, Mart 11). Burhan Elmas – Mavi Kırep Başında [Video]. Youtube. <https://h7.cl/1n6DI> Erişim Tarihi: (08.03.2025).

- Binbir Türkü Projesi. (t.y.). Emin Aldemir. <https://www.kisa.link/fSvtd> Erişim Tarihi: (07.11.2025).
- Bircan, O. (2019, Şubat 5). If You Know What You Mean [Video]. 2645 Records. Youtube <https://ytbe.app/go/ak1QGyiw> Erişim Tarihi: (14.03.2025).
- Bircan, O. [Ozan Bircan]. (2014, Ekim 11). Serkan Çağrı & Ozan Bircan – Dut Ağacı Boyunca [Video]. Youtube. <https://ytbe.app/go/QhXuUoPj> Erişim Tarihi: (16.03.2025).
- Cafer Nazlıbaş. [Video]. Youtube. [Ekran Görüntüsü]. <https://h7.cl/1n6zW> Erişim Tarihi: (15.04.2025).
- Çelik, Ö. (2015, Aralık 11). Açıl Ey Ömrümün Varı (Silifke) [Video]. Youtube. <https://ytbe.app/go/fSBrGT8O> Erişim Tarihi: (19.03.2025).
- Çelik, Ö. (T.Y.). Kişisel Web Sitesi [Fotoğraf]. Özgür Çelik Resmî Web Sitesi. <https://ozgurcelik.com/tr/> Erişim Tarihi: (27.03.2025).
- Ersin Baykal – Ekran Görüntüsü. (Metal Archives, 2018). <https://www.kisa.link/JPvMR> Erişim Tarihi: (07.11.2025).
- Gazete Kadıköy. (T.Y.). Hüsnü Aydoğdu’nun Müzik Hayatı. <https://h7.cl/1n6tc> Erişim Tarihi: (09.04.2025).
- Gürgün, F. (2011, Ekim 8). Fatih Gürgün – Tekirdağ.Wmv [Video]. Youtube. <https://ytbe.app/go/WOe3MXkQ> Erişim Tarihi: (21.04.2025).
- Gürgün, F. (2011, Mart 17). Fatih Gürgün – Eklemedir Koca Konak Ekleme.Wmv [Video]. Youtube. <https://ytbe.app/go/LZcS5BDd> Erişim Tarihi: (29.04.2025).
- Gürgün, F. (T.Y.). [Fotoğraf]. Facebook. <https://www.kisa.link/uCSmL> Erişim Tarihi: (04.05.2025).
- Hürriyet. (2012, Mayıs 6). Özgür Çelik’ten İlk Solo Albüm. Hürriyet. <https://h7.cl/1i7qO> Erişim Tarihi: (10.05.2025).
- Hüseyin Yalçın. (2018). Hüseyin Yalçın. Ekran Görüntüsü. [Video]. YouTube. <https://h7.cl/1n6Fl> Erişim Tarihi: (12.03.2025).
- Hüseyin Yalçın. (2018). Hüseyin Yalçın [Video]. Youtube. <https://h7.cl/1i7qC> (Ekran Görüntüsü). Erişim Tarihi: (16.05.2025).
- Hüseyin Yalçın. (2019). Hüseyin Yalçın. Şenlik Reksi [Video]. Youtube. <https://ytbe.app/go/WpeH4q9V> Erişim Tarihi: (22.05.2025).
- İhsan Eş İle Türkü Diyorum Sana. (2018, Ocak 24). Uğur Önür & Umut Sülünoğlu – Çubuğuna Lüleyim [Video]. Youtube. <https://ytbe.app/go/OCrfezTJ> Erişim Tarihi: (30.05.2025).

- İhsan Mendeş, Ümran Öztürk ile röportaj, Vansesi Gazetesi, 28 Aralık 2020. <https://h7.cl/1n6yZ> Erişim Tarihi: (25.11.2025).
- İstanbul Büyükşehir Belediyesi. (t.y.). Ozan Bircan [Biyografi]. Orkestralar Şube Müdürlüğü. <https://h7.cl/1i7t4> Erişim Tarihi: (24.03.2025).
- İzmir Araştırmaları Derneği. (2019, Nisan 21). Özgür Çelik – “Haydar Haydar” [Video]. Youtube. <https://ytbe.app/go/JUkseBH1> Erişim Tarihi: (05.06.2025).
- Kalan Müzik. (2016, Ekim 7). İhsan Mendeş - Geceler Yarım Oldu [Efkâr © 2005 Kalan Müzik][Video]. Youtube <https://ytbe.app/go/kv24Qoxz> Erişim Tarihi: (18.06.2025).
- Kalan Müzik. (2016, Ekim 7). İhsan Mendeş – Bugün Ayın Işığı [Efkâr © 2005 Kalan Müzik] [Video]. Youtube. <https://ytbe.app/go/kbBa8EiN> Erişim Tarihi: (11.06.2025).
- Kalan Müzik. (2016, Ekim 7). İhsan Mendeş – Ekran Görüntüsü. [Efkâr © 2005 Kalan Müzik] [Video]. Youtube. <https://h7.cl/1n6zp> Erişim Tarihi: (11.06.2025).
- Karadayı, A. (2012, 1 Haziran). Özgür Çelik ile “Öznağme” Üzerine. İndigo Dergisi. Erişim adresi: <https://h7.cl/1i7oK> Erişim Tarihi: (22.11.2025).
- Kaymak, M. [Mansur Kaymak]. (2017, Haziran 9). Salih Urhan – Mansur Kaymak – Gine Yeşillendi Acıpayam Yolları (Hikaye) [Video]. Youtube. <https://ytbe.app/go/R31rboXs> Erişim Tarihi: (24.06.2025).
- Kral Müzik. (t.y.). Cafer Nazlıbaş kimdir? Erişim adresi: <https://www.kisa.link/LucnI> Erişim Tarihi: (24.06.2025).
- MB Morfis Bixur (2025, Mart 11). Hava Nagila By Morfis Bixur And Ozan Bircan [Video]. Youtube <https://ytbe.app/go/LzEdRMGy> (Ekran Görüntüsü). Erişim Tarihi: (07.07.2025).
- Mendeş, İ. (2017, Ekim 13). Muhteşem Kabak Kemane Dörtlüsü (İhsan Mendeş, Hüseyin Yalçın, Cafer Nazlıbaş, Uğur Önür) Ben Giderim Batuma[Video]. Youtube. <https://www.kisa.link/vTvtP> Erişim Tarihi: (13.07.2025).
- Mert, M. (2012, Haziran 12). Arslan Akyol – Böyle İkrar İlen [Video]. Youtube. <https://h7.cl/1n6xz> Erişim Tarihi: (26.07.2025).
- Mert, M. (2012, Mayıs 27). Arslan Akyol – Naz Bari [Video]. Youtube. <https://h7.cl/1n6xJ> Erişim Tarihi: (02.08.2025).
- Murat Akçay Resmi Kanalı. (2015, Mart 23). Hüseyin Yalçın "Sen Çiçeysin Ben Arı" Kırşehir – Neşet Ertaş, Düzenleme: Murat Akçay [Video]. Youtube. Erişim Tarihi: (08.08.2025).

- Musiki Dergisi. (2013, Temmuz 19). Silent Kemane Web sayfası ekran görüntüsü. <https://www.kisa.link/UUbbD> Erişim Tarihi: (23.11.2025).
- Nazlıbaş Records. (2025, Şubat 7). Cafer Nazlıbaş - Ağlama Yar Ağlama [Video]. Youtube. <https://h7.cl/1i7u-> Erişim Tarihi: (03.09.2025).
- Nazlıbaş, C. (2013, Aralık 13). Bu albümle feryad ettim [Röportaj: M. Yazıcı]. Milliyet. <https://www.kisa.link/uulUs> Erişim Tarihi: (23.09.2025).
- Onearth Records. (2014, Şubat 2). Cafer Nazlıbaş - Tükeneceğiz (Feryad-I Kemane Canlı - Live) [Video]. Youtube. <https://h7.cl/1i7v3> Erişim Tarihi: (22.09.2025).
- RepertuKul. (t.y.). Salih Urhan – Biyografi. <https://2cm.es/1n6pr> Erişim tarihi: (17.02.2025).
- RepertuKul. (t.y.). Fatih Gürgün – Biyografi. Erişim adresi: <https://www.kisa.link/MADXf> Erişim Tarihi: (13.01.2025).
- RepertuKul. (t.y.). Bayram Salman – Biyografi. Erişim adresi: <https://h7.cl/1n6wd> Erişim Tarihi: (20.01.2025).
- Salman, B. (2012, Kasım 15). Bayram Salman – Emirdağı.Mp4 [Video]. Youtube. <https://h7.cl/1n6wl> Erişim Tarihi: (29.09.2025).
- Salman, B. (2014, 22 Mayıs). [Albüm kapağı fotoğrafı]. Deezer. <https://h7.cl/1i7vw> Erişim Tarihi: (28.08.2025).
- Salman, B. (2015, Ocak 21). Çekemedim Akça Kızın Göçünü [Video]. Youtube. <https://h7.cl/1i7lT> Erişim Tarihi: (05.10.2025).
- Spotify. (N.D.). Uğur Önür – Albums. Spotify. Retrieved (Ekran Görüntüsü). <https://h7.cl/1i7pV> Erişim Tarihi: (06.10.2025).
- Spotify. (N.D.). Özgür Çelik – Albums. Spotify. Retrieved (Ekran Görüntüsü). <https://www.kisa.link/YkmzB> Erişim Tarihi: (06.10.2025).
- Taşlıoğlu, H. (2019, Şubat 13). İhsan Mendeş- Sümer Ezgü – Gurbet Havası [Video]. Youtube. <https://h7.cl/1n6vQ> Erişim Tarihi: (17.10.2025).
- Taşlıoğlu, H. (2019, 13 Şubat). TRT arşivinden İhsan Mendeş (Ekran Görüntüsü) [Video]. YouTube. <https://www.kisa.link/zgEoa> Erişim Tarihi: (19.05.2025).
- Türku Life Dergi. (2020, Mart 9). İhsan Mendeş Türkü Life Dergisi Röportajı [Video]. YouTube. <https://h7.cl/1n6vq> Erişim Tarihi: (29.10.2025).
- Türkü Dostları. (t.y.). Emin Aldemir kimdir? <https://l24.im/ympJ> Erişim Tarihi: (28.10.2025).
- Türkü Life Dergi. (2017, Mayıs 30). Arslan Akyol - [Video] Ekran Görüntüsü. <https://www.kisa.link/YmDgS> Erişim Tarihi: (29.10.2025).

Turing Kùltür Sanat. (2015, Haziran 11). Burhan Elma. | Türk Halk Müziği Konseri [Video]. YouTube. <https://h7.cl/1n6Dh> (Ekran Görüntüsü) Erişim Tarihi: (05.11.2025).

Uğur Önür. (2012, Temmuz 5). Uğur Önür & Rıza Can Özel – Giresun & Ordu Karşılması [Video]. Youtube. <https://h7.cl/1n6FF> Erişim Tarihi: (04.11.2025).

Uğur Önür. (2025, Şubat 9). Uğur Önür – Ekran Görüntüsü [Video]. Youtube. <https://h7.cl/1i7uH> Erişim Tarihi: (07.11.2025).

Urhan, S. (2014). Kabak kemane metodu. İzmir: Tezer Matbaası.

Uysal, M. (2010, Mart 8). Ersin Baykal . Gurbet Havası-Derenin Başındayım (Teke Zortlatması) – Antalya [Video]. <https://h7.cl/1n6yt> Erişim Tarihi: (08.11.2025).



EKLER

20.05.2025 16:17

"GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE KEMANE İCRACILIĞINDA GELİŞİM VE DEĞİŞİM SÜRECİ"

"GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE KEMANE İCRACILIĞINDA GELİŞİM VE DEĞİŞİM SÜRECİ"

KATILIMCILAR İÇİN BİLGİLENDİRME

Araştırmanın Kapsamı ve Amacı:

Sayın katılımcı,

Sizi İnönü Üniversitesi Lisansüstü Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Bilim Dalı'nda Erkan YOLDAŞ tarafından yürütülen "Geçmişten Günümüze Kemane İcracılığında Gelişim ve Değişim Süreci Üzerine Bir Araştırma" adlı doktora çalışmasına

katılmaya davet ediyorum. Araştırma kapsamında geçmişten günümüze kemane icrasında gerçekleşen değişimin, kemane icracılığında; geleneksel kemane icracılığı ve sentez/yenilikçi kemane icracılığı tasnifi yapılarak ortaya koyulması hedeflenmektedir. Bu kapsamda geleneksel ve sentez/yenilikçi kemane icracılığının kaynakları araştırılmış, kemane icrasının gelişim ve değişim süreci incelenmiştir.

Araştırmada

kemane icracılığının gelişim ve değişim süreci ve bu sürece yönelik oluşturulmaya çalışılan

tasnifte (geleneksel kemane icracılığı, sentez/yenilikçi kemane icracılığında) öne çıkan ekol (usta) kemane icracılarının belirlenmesi için siz değerli katılımcıların görüşlerine ihtiyaç duyulmaktadır.

Araştırmada Dikkat Edilmesi Gereken Hususlar:

Araştırmaya katılmak tamamen gönüllülük esasına dayanmaktadır. Araştırmam boyunca toplayacağım veriler yalnızca yapacağım bilimsel çalışmada veri olarak kullanılacaktır. Katılımınızla gösterdiğiniz destek, ilgi ve katkılarınızdan dolayı teşekkür ederim.

** Zorunlu soruyu belirtir*

1. *Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.*

☐ 1. seçenek

2. *Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.*

☐ 1. seçenek

Adsız Bölüm

KATILIMCILAR İÇİN BİLGİLENDİRME

Araştırmanın Kapsamı ve Amacı:

Sayın katılımcı,

Sizi İnönü Üniversitesi Lisansüstü Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Bilim Dalı'nda Erkan YOLDAŞ tarafından yürütülen "Geçmişten Günümüze Kemane İcracılığında Gelişim ve Değişim Süreci Üzerine Bir Araştırma" adlı doktora çalışmasına

katılmaya davet ediyorum. Araştırma kapsamında geçmişten günümüze kemane icrasında gerçekleşen değişimin, kemane icracılığında; geleneksel kemane icracılığı ve sentez/yenilikçi kemane icracılığı tasnifi yapılarak ortaya koyulması hedeflenmektedir. Bu kapsamda geleneksel ve sentez/yenilikçi kemane icracılığının kaynakları araştırılmış, kemane icrasının gelişim ve değişim süreci incelenmiştir.

Araştırmada

kemane icracılığının gelişim ve değişim süreci ve bu sürece yönelik oluşturulmaya çalışılan tasnifte (geleneksel kemane icracılığı, sentez/yenilikçi kemane icracılığında) öne çıkan ekol (usta) kemane icracılarının belirlenmesi için siz değerli katılımcıların görüşlerine ihtiyaç duyulmaktadır.

Araştırmada Dikkat Edilmesi Gereken Hususlar:

Araştırmaya katılmak tamamen gönüllülük esasına dayanmaktadır. Araştırmam boyunca toplayacağım veriler yalnızca yapacağım bilimsel çalışmada veri olarak kullanılacaktır. Katılımınızla gösterdiğiniz destek, ilgi ve katkılarınızdan dolayı teşekkür ederim.

Adsız Bölüm

KATILIMCILAR İÇİN BİLGİLENDİRME

Araştırmanın Kapsamı ve Amacı:

Sayın katılımcı,

Sizi İnönü Üniversitesi Lisansüstü Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği

Ana Bilim Dalı'nda Erkan YOLDAŞ tarafından yürütülen "Geçmişten Günümüze

Kemane İcracılığında Gelişim ve Değişim Süreci Üzerine Bir Araştırma" adlı doktora çalışmasına

katılmaya davet ediyorum. Araştırma kapsamında geçmişten günümüze kemane icrasında

gerçekleşen değişimin, kemane icracılığında; geleneksel kemane

icracılığı ve sentez/yenilikçi kemane icracılığı tasnifi yapılarak ortaya koyulması

hedeflenmektedir. Bu kapsamda geleneksel ve sentez/yenilikçi kemane icracılığının

kaynakları araştırılmış, kemane icrasının gelişim ve değişim süreci incelenmiştir.

Araştırmada

kemane icracılığının gelişim ve değişim süreci ve bu sürece yönelik oluşturulmaya çalışılan

tasnifte (geleneksel kemane icracılığı, sentez/yenilikçi kemane icracılığında) öne

çıkan ekol (usta) kemane icracılarının belirlenmesi için siz değerli katılımcıların

görüşlerine ihtiyaç duyulmaktadır.

Araştırmada Dikkat Edilmesi Gereken Hususlar:

Araştırmaya katılmak tamamen gönüllülük esasına dayanmaktadır. Araştırmam

boyunca toplayacağım veriler yalnızca yapacağım bilimsel çalışmada veri olarak

kullanılacaktır. Katılımınızla gösterdiğiniz destek, ilgi ve katkılarınızdan dolayı

teşekkür ederim.

Adsız Bölüm

3. 1. E: mail: *

4. 2. Eğitim Düzeyiniz *

*Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.**Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.*

- ☐ Ortaokul-Lise
- ☐ Lisans
- ☐ Yüksek Lisans
- ☐ Doktora
- ☐ Diğer: _____

5. 3. Mesleğiniz *

*Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.**Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.*

- ☐ Öğretim Üyesi/Öğretim Elemanı
- ☐ TRT-Kültür Bakanlığı Saz (Kemane)
- ☐ Sanatçısı Müzik Öğretmeni
- ☐ Diğer: _____

6. 4. Çalıştığınız Kurum/Kuruluş: *

*Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.**Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.*

- ☐ Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü
- ☐ Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik/Müzik Bilimleri/Müzikoloji/Müzik
- ☐ Devlet Konservatuarı/Türk Müziği Devlet Konservatuarı
- ☐ Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü
- ☐ TRT-Kültür Bakanlığı
- ☐ Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü
- ☐ Diğer: _____

"Geleneksel Kemane İcracılığı"

Araştırmanın alt problemi "Geleneksel kemane icracılığının -kişi/icra/repertuvar kaynakları nelerdir?" şeklinde belirlenmiştir. Araştırma doğrultusunda söz konusu problemin çözümüne yönelik kemanede geleneksel icranın tarihsel süreci ve kaynakları bakımından mahalli sanatçı geleneği ve kurumsal anlamda Türk halk müziğinin oluşumu ile başladığı düşünülen radyo geleneği incelenmiştir. Araştırma doğrultusunda geleneksel kemane icracılığına kaynaklık eden ve sesli kayıtlarına ulaşılabilen icracıların listesi tablo 1’de verilmiştir. Geleneksel Kemane İcracılığına Kaynaklık Eden İrcacılar

Tablo1

Adı-Soyadı	Doğum Yeri	Doğum/Ölüm Tarihi
Emin Aldemir	Bolu	1925-2025
Salih Urhan	Burdur	1926-2017
Hüsnü Aydoğan	Sivas	1948
Fatih Güngör	Samsun	1957
İhsan Mendes	Kastamonu	1958
Bayram Salman	Muş	1959
Arslan Akyol	Samsun	1963
Ersin Baykal	Zonguldak	1964

7. 5. Yukarıda doğum tarihine göre kronolojik olarak listesi verilen kemane icracılarının veya icra karakteristiklerinin geçmişten günümüze geleneksel kemane icracılığına kaynaklık ettiğini ve bu kapsamda öne çıktığını düşünüyor musunuz? *

Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

☐ Evet

☐ Hayır

☐ Diğer: _____

Adsız Başlık

8. Geleneksel kemane icracılığına yönelik eklemek istediğiniz icracı, tarih, olay, olgu var mıdır veya bu konudaki görüşleriniz nelerdir? (Eklemek istediğiniz görüşlerinizi buraya belirtebilirsiniz)

"Sentez/Yenilikçi Kemane İcracılığı"

Araştırmanın alt problemi "sentez/yenilikçi kemane icracılığının temel unsurları ve öne çıkan icracıların temel icra karakteristikleri nelerdir?" şeklinde belirlenmiştir. Araştırma doğrultusunda söz konusu problemin çözümüne yönelik kemane icracılığında geleneksel tarzın değişim süreci ve bu değişim sürecinde çeşitli sosyokültürel gelişmeler ve kılma noktaları ışığında oluşan sentez/yenilikçi icra tarzı değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu kapsamda öne çıkan icracıların ulaşılabilen sesli kayıtlarından eser örnekleri notaya alınarak icra karakteristikleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Araştırma doğrultusunda kemane icracılığındaki değişimde öne çıkan sentez/yenilikçi kemane icracılığına kaynaklık eden ve sesli kayıtlarına ulaşılabilen icracıların listesi tablo 2'de verilmiştir.

Sentez/Yenilikçi kemane İcracılığına Kaynaklık Eden İrcacılar

Tablo 2

Adı-Soyadı	Doğum Yeri	Doğum Yılı
İhsan Merdeç	Kastamonu	1958
Barhan Elmas	İstanbul	1972
Ozan Bircan	İstanbul	1976
Özgür Çelik	Uşak	1979
Hüseyin Yalçın	Karşehir	1982
Uğur Ömür	Burdur	1987
Cafer Nazlıbaş	Eskişehir	1988

9. Yukarıda doğum tarihine göre kronolojik olarak listesi verilen kemane icracılarının veya icra karakteristiklerinin sentez/yenilikçi kemane icracılığına kaynaklık ettiğini ve bu kapsamda öne çıktığını düşünüyor musunuz? *
- Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

Yalnızca bir şıkkı işaretleyin.

☐ Evet

☐ Hayır

20.05.2025 16:17

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE KEMANE İCRACILIĞINDA GELİŞİM VE DEĞİŞİM SÜRECİ

10. Sentez/yenilikçi kemane icracılığına yönelik eklemek istediğiniz icracı, tarih, olay, olgu var mıdır veya bu konudaki görüşleriniz nelerdir? (Eklemek istediğiniz görüşlerinizi buraya belirtebilirsiniz)

Bu içerik Google tarafından oluşturulmamış veya onaylanmamıştır.

Google Formlar