

TÜRK HALK MÜZİĞİ YAYLI SAZLARINDAN
KEMANE'NİN YAPISI - POZİSYON PROBLEMLERİ
VE EĞİTİMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜLTEKİN ŞENER

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 13 Haziran 1994

Tezin Savunulduğu Tarih : 01 Temmuz 1994

Tez Danışmanı : Y.Doç.Burhan TARLABAŞI

Diğer Jüri Üyeleri : Prof.Dr.Selahattin İÇLİ
Y.Doç.Afşin EMİRALIOĞLU

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iv
KISALTMALAR	v
ÖZET	vi
SUMMARY	viii
BÖLÜM 1. GİRİŞ	1
BÖLÜM 2. KEMANE'NİN YAPISI	5
2.1. Kemane'nin Tanımı	5
2.2. Kemane'nin Tarihçesi	6
2.3. İklim	6
2.4. Günümüzde Kemane	16
2.5. Kemane'de Denge ve Oranlar	19
2.6. Kemane'de Akort ve Diapozen Yapı	21
2.6.1. Kemane'de Akort Geleneği	21
2.6.2. Kemane'de Diapozen Yapı	24
2.7. Kemane'nin Fiziki Yapısı	26
2.7.1. Burguluk	27
2.7.2. Sap (Klevye)	27
2.7.3. Göğüs Derisi	28
2.7.4. Gövde	28
2.7.5. Alt ve Üst Eşik	29
2.7.6. Fiks	30
2.8. Yay	31
2.8.1. Yay Elemanları	31
2.9. Kemane'nin T.H.M. İçindeki Yeri	33
2.9.1. Kemane'nin T.H.M.'deki Solo Yeri	34
BÖLÜM 3.	
3.1. Pozisyon Problemleri	36
3.2. Kemane'de Ana Pozisyon	38
3.2.1. Frekans Farkı	39
3.3. Kemane'de II. Pozisyon	46
3.4. Transpoze Pozisyon	51
BÖLÜM 4. KEMANE EĞİTİMİ	54
4.1. Kemane'de Genel Pozisyon	54
4.1.1. Yay Tutuşu	54
4.1.2. Çalgı Tutuşu	56
4.1.3. Baskı Tekniği	58
4.1.4. Ses Tablosu	59
4.2. Kemane'ye Başlangıç Çalışmaları	63
4.2.1. Yay Çalışmaları	64
4.2.1.1. Kısa Yaylar	65
4.2.1.2. Uzun Yaylar	66
4.3. Parmak Çalışmaları	67
4.4. I. Pozisyonda Çalışmalar	69
4.5. II. Pozisyonda Çalışmalar	72
4.6. I. ve II. Pozisyonda Çalışmalar	75

SONUÇ	78
KAYNAKLAR	79
ÖZGEÇMİŞ	80
EKLER	81



ÖNSÖZ

Bu konunun seçilmesindeki en büyük unsur; yaylı halk sazlarımızdan Kabak Kemane'nin akademik ölçülerde eğitiminin yapılmasına rağmen icrasında ve eğitiminde karşılaşılan eksikliklerinüzzerinde durulmamasıdır.

Çeşitli dönemlerde çalgımız farklı adlar ile benimsenmiş, farklı fiziki yapılara sokulmuş ve yine farklı şekillerde icra edilmiştir. Farklı zamanlarda yerleşen bazı teknik ve icrasal unsurlar günümüze kadar ulaşmıştır. Bu unsurlar icra ve eğitimde kullanılmaktadır. Buna rağmen çalgımız ile ilgili bir takım problemlerin varlığı tesbit edilmiştir.

Bu çalışmada; Pozisyon ve Frekans konuları ve buna bağlı eğitim ve icra şekli anlatılmaktadır.

Araştırmalarımda karşılaştığım zorlukların aşılmasında benden yardımlarını esirgemeyen değerli hocam ve danışmanım Yrd.Doç.Burhan TARLABAŞI'na teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

KISALTMALAR

T.H.M. : Türk Halk Müsikisi

P.N. : Parmak Numarası

I. Poz. : I. Pozisyon

II. Poz. : II. Pozisyon

a.g.e. : Adı Geçen Eser



ÖZET

Bu tez, 8. yy'dan itibaren Orta Asya'da yaşayan eski Türk kavimlerinin yaylı çalgılarının kronolojik olarak incelenmesini ve Anadolu'ya göçünü inceledikten sonra Anadolu'da aldığı estetik yapıyı, kullanım şeklini, akort değişikliklerini, verilen isimleri ve yöresel farklılıkları günümüz halk çalgısı olan Kabak Kemane ile ilgisini ilk bölümde sunmaktadır.

Bir sonraki bölümde ise, günümüzde kullanılan Kabak Kemane ile ilgili ses sahası bakımından önem taşıyan icra şeklini incelemektedir.

Yapılan çalışmalarda, Kabak Kemanenin ses sahasının genişletilmesi, eserde bulunan seslerin frekansına uygun duyurulması ve bunun yöntemleri anlatılmaktadır.

Uygulamalar sonucunda belirlenen yöntemler ile çalgımızda ana pozisyonun devamı olarak II. pozisyon kavramı üzerinde durulmuş, etütler hazırlanmıştır.

Halk ezgilerimizden seçilen örnekler, bu çalışmanın gereği olarak özel seçilmiştir. Bu nedenle seçilen örnekler yöntemi geliştirmeye yöneliktir.

*

*

At the end some special examples from our folk songs have been choosen. Such examples are orientated to develop the explained methods.



SUMMARY

In our workings in the Section "The Structure of the Kemane", the most important changing traces of this instrument are determined.

Because we could find some resources, the start point of this changing generation could be put to the 8th century.

But we could not determine yet, the construction materials whether this instrument, the name, the physical structure and the construction materials of which had been changed from time to time and from region to region, had been played with a bow or with finger. Concerning this issue, we could find various resources, however, we only could make some estimates based on indirect documents.

The idea, that Kopuz is the oldest music instrument of Turks living in Central Asia, and that Kopuz was played with a bow, is only an estimate basing on indirect documents of Prof.Bahattin Ögel.

On the other hand, M.Ragıp Gazimihal, alleges that Kopuz was played with a bow only in the Middle Ages, and therefore the first Kopuz must be played with finger.

In the wall digs carried out in later periods it could not be determined that tehe is an instrument among the others, that has a grip.

But this question must be answered by historians, archeologists and Ethno-musicologists.

As a result of the migration of Turks from Central Asia, the music instrument named IKLIĞ come to Anatolia with them. Under harmony with related folklorical structure rules used in different times, its shape has been changed from time to time. In different periods it took different names, and it's number of strings, it's tuning and construction material have also been amended. The same instrument, but with two, three or four strings has been used at the same time, but in different regions.

Today the standard type of this instrument is with four strings, but in some villages in Anatolia there are also some instruments with three strings, is the tuning, that means the four intervals, from high pitched sound to low pitched sound, in the form RE-LA-Mİ. But in the today's Kemane is the same tuning, from high pitched to low pitched sounds, that means the four-five-five intervals, in the form RE-LA-RE-SOL.

In our today's education and playing system the above mentioned tuning system is used.

The positions which deals with the technical structure and the sound range of our instrument, is an issue that must be discussed very detailed. With the existent tuning system and main position, the sound range consist of 2 octave-3 minor. Furthermore, that during the playing application, the sounds in the work are reduced to octaves is an other technical issue. This thesis here, is a work orientated to the solution of this problem.

That a sound which is given in it's own Octave, creates frequency contradictions, and that furthermore there is also the possibility to extend the sound area,

is explained in the section "Position Problems".

In an example in the same section is the 1st Position explained, and furthermore the applicable top level and the reduction of a sound in this level to an octave that is not appropriate to the frequency of that sound,

The fact that the 1st position or the main position was not sufficient, lead to the creation of the IInd Position. In the IInd position, the idea, if the sound move to the high pitched range, than also the sounds of the Kemane must move to the same direcetion, has been given with application examples. Otherwise, in the 1st position, these sounds had to be given in their own octo-ve, although there were differences between the frequencies of the sounds. In order to solve this problem, it is compulsory to adopt the IInd position, and to provide the use of the Ist and IInd position integrated in one and the same work, and also the education must be constructed on this idea. An education system created on this idea will lead to the development of the playing in the Ist and IInd position, and it will provide the solution of a problem of the structure of our instrument.

The existance of position problems is not something new in this thesis. It is an issue, that is well known in the education and during playing, but it is accepted as a problem, the solution of which is very difficult.

Expressed in short, we can say that we are accustomed to the existance of this issue for a long time that forms a conscious playing and education error, and for that reason that error is adopted to our playing and education system.

That means we are accustomed to live with our hunchback,

The aim in this thesis is, in Kemane education and playing, to provide to the people a systematical education and playing system. For that reason it is very important that the main position has a right and easy understandable structure.

Every thing has been thought as a complete system, from suitable string holding to suitable pressing technique, but in details the whole system is divided in sub-sections, so that the subjects can be understood better.

The most important issue in the 1st and IIInd position is, that the 1st position should be applied very well. Because, the 1st position is at the same times the expression of the main position is always very important.

The application of the IIInd position depends on the very detailed assimilation of the main position.

For that reason, I felt the need to form an "Education" section for the Main Position in which the bow holding technique, pressing technique, right holding and the long and short bows are explained until their most precise points.

In order to provide an applicable structure for these subjects, for the said positions exercises and studies have been prepared. In the same subject, in order to provide an integrated usage of the 1st and IIInd position, some special selected folk songs are also given.

Bow movements and directions, finger numbers and positions are given, and formed as applicable courses.

As a result of this thesis we can say that the position problems of our instrument can be solved, if we can take the Main Position and the IIInd position into the foreground in the education, and if we can transfer the results to the application and playing system.

The main target of the scientific researches regarding our folk instruments is certainly to obtain the best, the more rational, and the most universal knowledge. Starting from this point, we can say that the results of the scientific researches carried out up today, are very hopeful. Because, if we consider that in the past the musical products had been created as a result of a music education which based on a relationship between the master and his apprentice, today's music education and music works are a light of hope for the future.

The folklore as common product of the historical past, tradition, and Social Structure of a nation and of the geographical and climatical conditions of the region where these people live, has changed in each period, and developed day by day so that it gained always different esthetical aspects.

BÖLÜM 1.

GİRİŞ

Halk sazlarımız ile ilgili yapılan bilimsel çalışmaların hedeflediği nokta hiç kuşkusuz daha iyi olanı, daha rasyonel ve evrensel olanı yakalamaktır. Bu noktadan hareket ile, günümüze kadar yapılan bu tür çalışmaların geldiği nokta bir hayli ümit vericidir. Çünkü, geçmişte usta-çırak ilişkisinin esas olduğu bir folklor ve onun ürünlerinin eğitimi düşünüldüğünde, günümüzde yapılan çalışmaların yarınlar açısından daha sağlıklı bir yapı ümidi taşıması konuların haklılığını göstermektedir.

Bir ulusun tarihi geçmişi, gelenekleri ile oluşan sosyal yapısı, yaşadığı bölgenin coğrafi ve iklim şartlarının birleşmesinden doğan ortak bir ürün olan Folklor, her dönemde değişen, gelişen ve farklı estetik kazanan materyaller olmuştur.

Kemane'nin yapısı bölümünde yapılan çalışmalarda bu çalgının kayda değer değişim izleri tesbit edilmiştir.

Bu değişim jenerasyonunun hareket noktasını 8. yy' a kadar indirebilecek kaynaklar bulmak yapısal değişim ile ilgili noktayı bu tarihe koymamızı gerektirmektedir.

Farklı zaman ve farklı mekanlarda ismi değişen, fiziksel yapısı değişen, kullanılan malzemeleri değişen çalgımızın ilk olarak yayla veya parmakla çalındığı mevzuatı dahi netlik kazanamamış bir husustur. Bu konuda çeşitli kaynaklar bulunmuş ama sadece dolaylı belgelere dayanan tahminler yapılabilmektedir.

Orta Asya topraklarında yaşayan Türklerin en eski çalgısının Kopuz olduğu ve en eski Kopuz'un yay ile çalındığı fikri Prof. Bahattin Ögel'e ait dolaylı belgelere dayanan tahminlerdir.

Bunun yanı sıra M. Ragıp Gazimihal; yay ile çalınan Kopuz'un bir Ortaçağ meselesi olduğunu, bu durumda ilk çalgının yay ile değil parmak ile çalındığı fikrinin doğru olabileceğidir.

Daha sonraki dönemlerde yapılan duvar kazılarında bazı çalgılar arasında oklu olanı tesbit edilememiştir.

Bir soru olarak kalan bu hususun aydınlatılması, konunun Tarih, Arkeolog ve Etnimüzikolog uzmanların çalışmalarında kalmaktadır.

Orta Asya Türklerinin göçü ile IKLIĞ adlı çalgı Anadolu ile tanışmıştır. Çeşitli zamanlarda kullanılmış folkrolük yapı kuralına uyum sağlayarak, halkın verdiği şekillere sokulmuştur. Çeşitli dönemlerde çeşitli adlar almış, tel sayısı, akordu, malzemeleri değişkenlik göstermiştir. İki tellisi, üç tellisi, dört tellisi aynı dönemlerde farklı mekanlarda kullanılmıştır. Günümüzde dört telli olarak kullanılan çalgımız Anadolu'nun bazı köylerinde üç telli olarak halen kullanılmaktadır. Üç telli Kemane de akort, dörtlü aralıklar yani; tizden pes doğru RE-LA-Mİ şeklindedir. Günümüzde kullanılan kemanede ise tizden pese doğru dört-beş-beş aralıklara yani; RE-LA-RE-SOL şeklindedir.

Günümüzde eğitim ve icrasında bahsedilen akort şekli kullanılmaktadır. Çalgımızın teknik yapısının ve ses sahasının konu edildiği Pozisyon meselesi çok tartışılan ve üzerinde durulması gereğine inandığımız bir konudur. Mevcut akort şekli ve ana pozisyonu ile ses sahası 2 oktav-3'lü minör'den ibarettir. Bunun yanı sıra icra uygulamalarında eser içinde bulunan seslerin oktava

düşülerek duyurulması yine teknik bir hadisedir. Yapılan bu çalışma problemin çözümüne yöneliktir. Oktavında verilen bir sesin frekans çelişkisi doğurması ayrıca ses sahasının genişletilebilme şansının varlığı "Pozisyon Problemleri" konulu bölümde anlatılmaktadır.

Aynı bölümde verilen örnekte I. Pozisyon anlatılmakta, uygulanabilirliğin en üst sınırı ve bu sınırdaki bulunan sesin frekansına uygun olmayan oktavına düşülerek duyurulması anlatılmaktadır. I. Pozisyonun veya ana pozisyonun yetersiz kalışı II. pozisyon kavramının gereğini gündeme getirmiştir. II. pozisyonda; sesler tiz bölgele-re doğru hareket ediyorsa, Kemane'de duyulan seslerle aynı yönde hareket etmelidir düşüncesi uygulamalı olarak verilmiştir. Aksi halde, I. pozisyonda bu seslerin frekans farkına rağmen oktavından duyurulması mecburiyeti bulunmaktadır. Bu mecburiyetin ortadan kaldırılması II. Pozisyon konusunun benimsenmesine ve I. Pozisyon ile II. Pozisyonun iç içe kullanabilirliğinin sağlanması çalışmalarına bir an önce geçilmeli, eğitim bu düşüncenin üzerine kurulmalıdır. Bu düşünce üzerine kurulan eğitim; I. ve II. Pozisyon icrasının gelişmesini ve çalgımızın bünyesinde bulunan önemli bir problemin ortadan kalkmasını sağlayacaktır.

Pozisyon problemlerinin varlığının bilinmesi bu çalışmada belirlenmiş bir husus değildir. Eğitimde ve icrada bilinen, fakat içinden çıkılmasının güç olarak düşünüldüğü bir husustur. Kısacası bilinçli bir icra ve eğitim hatası teşkil eden bu konunun varlığına alışılmış; alışıldığı için de benimsenmiştir. Daha çok kambur ile yaşamaya alışmak gibi bir şeydir.

Bu çalışmada Kemane eğitim ve icrasında kişileri sistemli eğitmek ve sistemli çalmayı öğretmektir. Bundan dolayı önemli bir unsur, ana pozisyonun doğru ve anlaşılır bir yapıda olması hususudur. Doğru yay tutmaktan doğru baskı tekniğine kadar her şey bir bütün olarak

düşünülmüş ancak detayda konular bölünerek daha anlaşılır küçük parçalara ayrılmıştır.

I. ve II. Pozisyon konusunda asıl önemli olan I. Pozisyonun gereklerini iyi tatbik edebilmektir. Çünkü I. Pozisyon aynı zamanda Ana Pozisyonun rakamsallaştırılmışıdır. Ana Pozisyonun önemi büyük olur. II. pozisyonun uygulanabilmesi ana pozisyonun çok detaylı özümsemesine bağlıdır. Bu sebeple Ana Pozisyon konusunda "Eğitim" bölümü açma ihtiyacı duyulmuş ve bahsedildiği gibi yay kullanma tekniği, baskı tekniği, doğru tutuş ve uzun-kısa yaylar en ince noktasına kadar anlatılmıştır.

Bu anlatılan konuların uygulanabilir bir yapıya kavuşturulması için söz konusu pozisyonlarda egzersizler ve etütler yazılmıştır. Yine bu konuda, I. ve II. pozisyonun iç içe kullanılabilirliğini sağlamak amacı ile halk ezgilerinden özel seçilmiş eserler verilmiştir. Yay hareketi veya yönleri, parmak numaraları ve pozisyonlar belirtilmiş, uygulanabilir dersler şekline sokulmuştur.

Yapılan çalışmada Ana Pozisyon ve II. pozisyon, eğitimde çok ön planda tutulduğu ve bunun icraya yansıtılması noktasına ulaşıldığı takdirde çalgımız üzerinde bulunan bu kanburun kalkmasının mümkün olabileceği kanaati bulunmaktadır.

BÖLÜM 2.

KEMANE'NİN YAPISI

2.1. Kemane'nin Tanımı

Kemane adı 13. yy'da Fars'larda yay anlamında kullanılmaktadır. Keman'ın çeşitli söyleniş şekilleri olarak İran'da Kemeñçe, Kemañçe, Kemañça gibi isimler kullanılmıştır. Daha sonraları bu isimlerin Anadolu'da yaygın olarak kullanılan IKLIĞ adı ile bağdaştırıldığı sanılmaktadır. Dolayısı ile Keman, Kemañçe, Kemañça, Kemeñçe gibi adlar Anadolu'da benimsenerek kullanılmıştır.

Günümüzde en yaygın olarak Kabak Kemane ismi kullanılır. "Kabak" kelimesi burada teknesinin (rezonans kutusu) bilinen su kabağından yapılmış olmasındandır.

Yine Anadolu'da Kemane deyimi kullanılmıştır, bu çalgıyı çalana ise Kemane-i adı verilmiştir.

Çalgımız, yurdumuzun Güneyde, Toroslarda, Egede, Antalya'nın bir kesiminde Burdur Tefenni, Yeşilova, Denizli, Acıpayam, Manisa, Dinar, Afyon, Isparta, İzmir, Muğla, Aydın gibi il, ilçe ve bölgelerinde ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte Orta Anadolu'da, Bozlaklarda, Güneydoğu'da, Barak ve Iskar havalarında kendine yer bulmuştur.

Batı Anadolu'nun güney bölümünde, Teke havalisinde bulunan ve "Gurbet Havaları" uzun hava formunda önemle kullanılmaktadır. İnici bir yapıda olan gurbet havalarında ses kaydırma tekniği Kemane'de önemlidir.

2.2. Kemane'nin Tarihçesi

Yay'a yüzyıllar boyunca ak, ok, ık gibi Türkçe'ye has çeşitli adlar verilmiştir. Kuzey doğu Türkleri Kopuz'un yay ile çalınanına "oklu kopuz" veya kısaca "oklu-ıklığ" gibi adlar kullanmışlardır. Halen bu deyimlerin Anadolu'da kullanıldığına rastlayabiliyoruz.

İkliğ kök olarak "ıkmak" fiilinden gelmektedir. Bugün anadoludaki "ıkmak" fiili "itelemek" anlamında kullanılmaktadır.

Zaman içerisinde "Kıl Kopuz" adı bu çalgıya verilen en eski isimlerden birini temsil etmektedir.

8. yy'da Orta Asya'da Kazak ve Kırgız halkı arasında ortaya çıkan çalgının adı Kıl Kopuzdur. Bu çalgının özelliği iki telli olmasıdır.⁽¹⁾

Kopuz yine bu dönemlerde kıl kopuzun daha geliştirilmiş ve bas ses elde edilebilen şeklini temsil etmektedir. Bu dönemlerde kullanılan malzemenin o dönemin şartlarına göre oluşturulması çok doğaldır. Telleri bağırsaktan yapılabilirdiği gibi at kılından yapıldığı da tesbit edilmiştir. 13. ve 15. yy'da bu çalgıların benzerleri orkestralar için geliştirilmiştir.⁽¹⁾

2.3. İkliğ

Her çağın ve milletin kendine has bir mimarisi, plastik sanatı, resmi ve müziği vardır. Tabiatı ile o çağa ait çalgılarda çıkar karşımıza ve tarih içinde değiştiğini, geliştiğini yapısal ve duyusal ivme kazandığını tespit ederiz.

(1) Bolat Sarıbayev, Kazakistan Muzikalık Aspaptarı, Almaata, 1978, S.26

Konumuzla ilgili en eski Türk sazı olarak karşımıza Kopuz çıkmaktadır. Kopuzun Türklerin en eski veya ilk sazları olması kesinlik kazanmasına rağmen bu çalgının yayla veya parmakla çalındığını isbatlayan kesin bir sonuç elde edilememiştir.

Prof. Bahattin Ögel Türk Kültür Tarihine Giriş adlı kitabında konuyla ilgili olarak şunları söylemektedir.

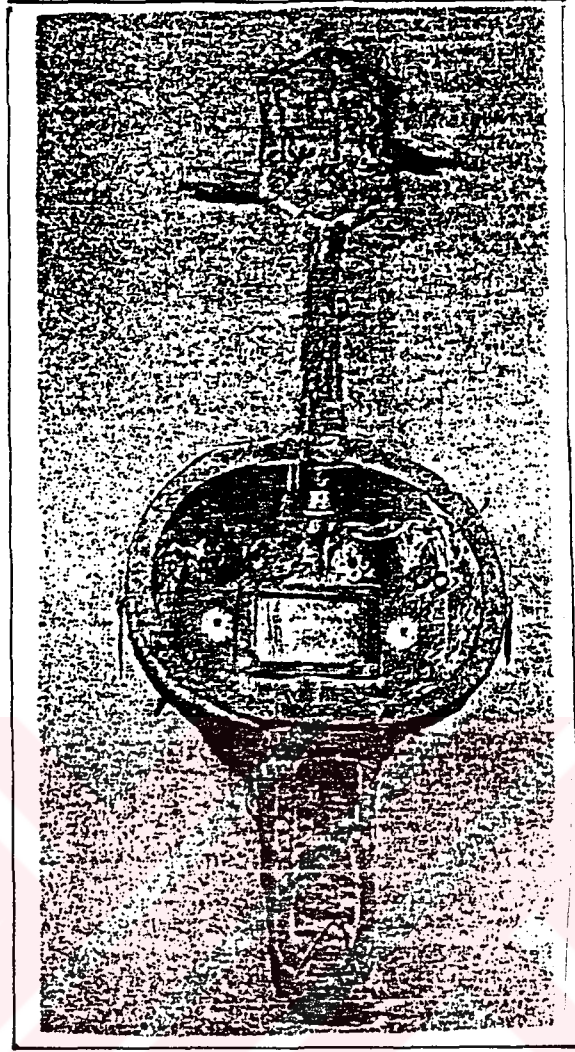
"Herhalde en eski Kopuz yay'la çalınan bir çalgı idi. Sunduğumuz vesilalar ile resimlerde bunu göstermektedir. Resimlerde yay ile çalınan en eski karakterdeki Türk sazları insana biraz korku ve birazda sihirle dolu bir duygu verir. Zaten seside iniltili ve genizden gelen bir mırıltı ile doludur. Herhalde en eski destanlar bu Kemençeler ile çalınıyordu. (2)

Bu konuda başka bir görüş ve araştırmayı M. Ragıp Gazimihal'in "İkliğ" adlı kitabında buluyoruz.

"Yaylı sazların menşei meselesi bir Ortaçağ konusudur. Gerili girişin ikinci bir yay sürtülmesiyle seslendirilmesi olayı bir Ortaçağ mahiyetinde görülüyor. Daha eskilik derecesi tahminleri isbat edilememiştir. Kendi kanatımızca kıdemin bu derecesi hiç düşünülmemelidir.

Ortaasya kazılarında çıkan duvar resimlerinin en eskilerindeki bazı çalgılar arasında henüz oklusu yoktur. O. Sachs bu yoldaki ilk izin 8. veya 9. yy'a ait olduğunu söylüyor. (3)

(2) Ögel Bahattin Türk Kültür Tarihine Giriş Kültür Bakanlığı Yay./Başbakanlık Basımevi C.9 Ankara S.279
(3) M. Ragıp Gazimihal İkliğ Ankara 1958 s. 5 Ses ve Tel Birliği Yayını.



Resim 1.

Yukarıdaki belgede (Res.1.) en eski Yaylı Türk sazının 8.yy'da Ortaasya'da Kazak ve Kırgız halkı arasında olduğu saptanmıştır.

Türkler arasında yüzyıllarca Yay'a ak, ok, ık gibi Türkçe'ye has çeşitli adlar verildiği daha önceden belirtilmişti. Kuzey doğu Türkleri Kopuz'un yay ile çalınanına "oklu Kopuz" veya kısaca "Oklu-Ikılığ" gibi adlar vermiştir. Anadolu'da bu fiiller halen kullanılmaktadır. Oklu, ok ile (yay) çalınan anlamına gelmektedir.

Ikılığ, kök olarak "ıkmak" fiilinden gelmektedir. Bugün Anadolu'daki ağızlarda "ıkmak" itelemek anlamında kullanılmaktadır.

Bunun dışında yine Kazaklarda iki telli yayla çalınan Kıl Kopuz adı verilen bir çalgı mevcuttur. Sazın teknesinin ön yüzü açık baş kısmına, içine ve sırtına ince demir levhalar ayrıca zil, pul, çingirak gibi çeşitli cisimler takılmıştır. Zannederiz bu tip cisimler, değişik tınılar elde etmek için kullanılmıştır.

Teknesinin ortasına etrafı demir ile çevrilmiş bir ayna yerleştirilmiştir. Teknenin alt bölümü deriyle kaplıdır. Bu durumda bulunan kıl kopuz pek nadirdir.

Aşağıdaki resimde 1973 yılında aslına sadık kalarak O. Beysenbaset bir kıl kopuz yapmıştır.



Resim 2.

Ses sahası ikibuçuk oktav olup, akordu La-Re yada Sol-Re olarak tesbit edilmiştir.

Bu sazın Ortaasya'da Kazak ve Kırgız halkı arasında ilk ortaya çıkışı 8. yy'da olmuştur. Bu yy'da yaşamış Küy (Ezgi) atası Korkut atanın icat ettiği söylenmektedir. (4)

Resim 2'de görülen saz, iki telli Kıl kopuz'un geliştirilmiş türüdür. Dört telli olan bu sazın telleri at kılından yapılmış, çanak biçiminde olan teknesinin ön yüzü ağaçla kaplanmış, alt kısım ise yine deri olarak kalmıştır. Teller dörtlü yada beşli aralıklara göre akort edilmiştir. Ses sahası iki buçuk oktav kadardır.

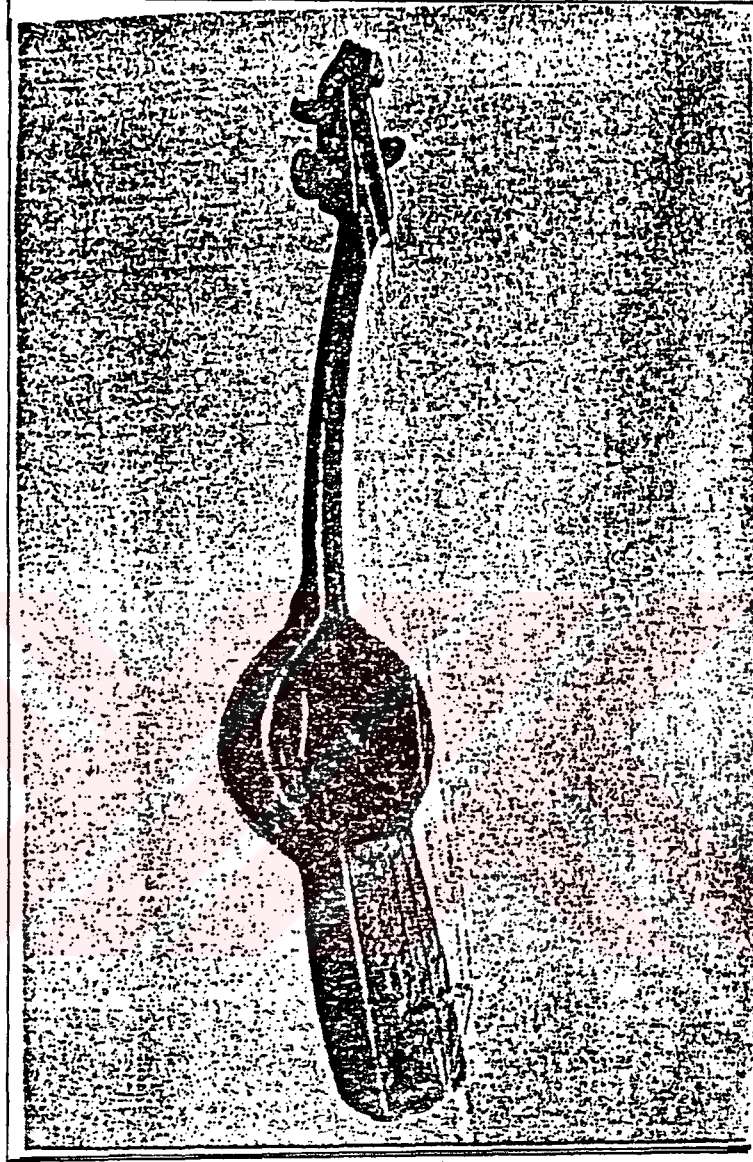


Resim 3

Yine bu zaman diliminde kıl kopuzun geliştirilmesi düşüncesi ile " Kobız " adı verilen bas ses elde etmeyi amaçlayan çalgı yapılmıştır. Teknesinin göğsü ağaçtandır.

(4) B. Sarıbayev a.g.e. S.26

Alt kısmı deri ile kaplanmış ve günümüz Kemanesi'nin yapımında önemli bir model vazifesi görmüştür.

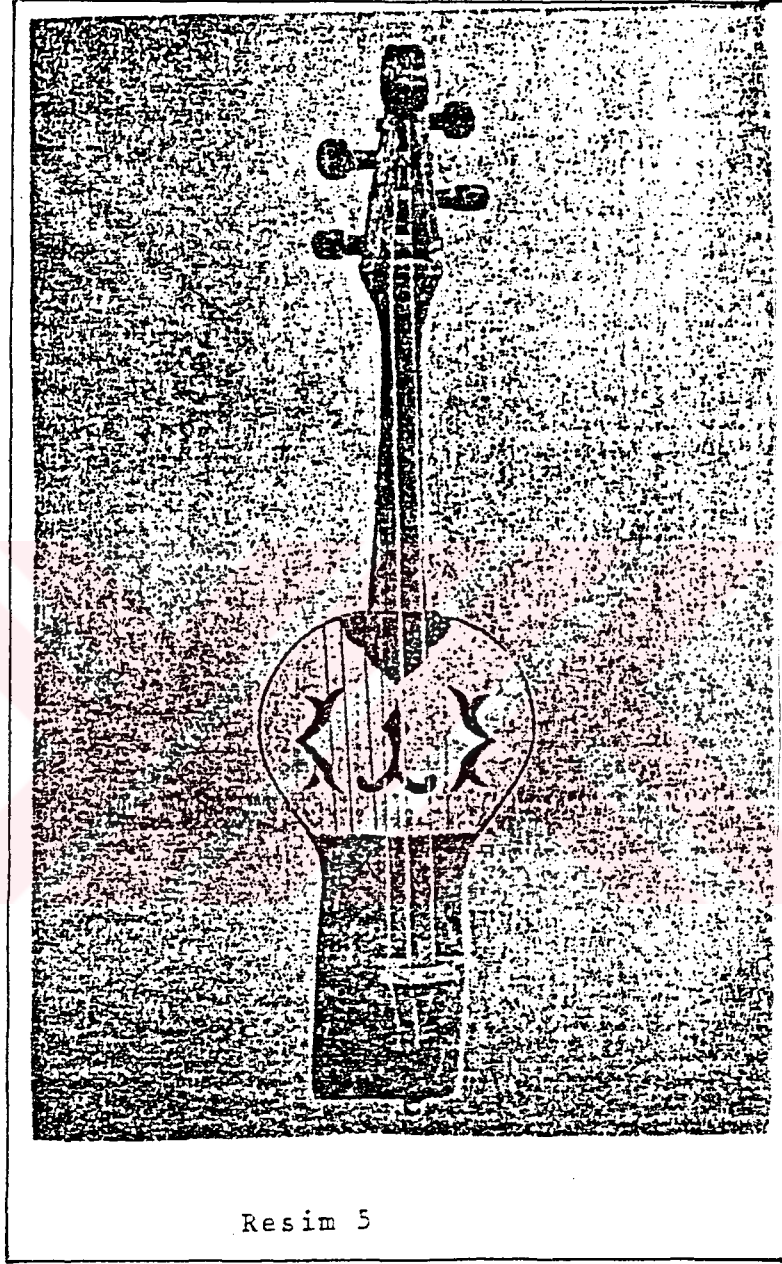


Resim 4.

Yukarıdaki resimde çalgının üzerinde yapılan çalışmalar neticesindeki estetik değişiklik resim 5'te verilmektedir. Bu görünüş ve estetik yapının bu günkü Kemanelere tam benzemesede bir fikir vermektedir. Tarih içinde yapılan bu değişikliklerin ana sebebi en iyi estetik ve ses gücüne ulaşma isteğinden kaynaklandığı hiç kuşkusuzdur.

Resim 5'te telli çalgı modelinde teller klevyeye biraz biraz daha yaklaşmış, üst eşik ortaya çıkmış ve

kullanılmış, gövdeye (rezonans kutusuna) önem verilmiştir. Böylece daha önceki modellerden elde edilen tını bu örnekte daha sağlıklı elde edilmiştir.⁽⁴⁾



Resim 5

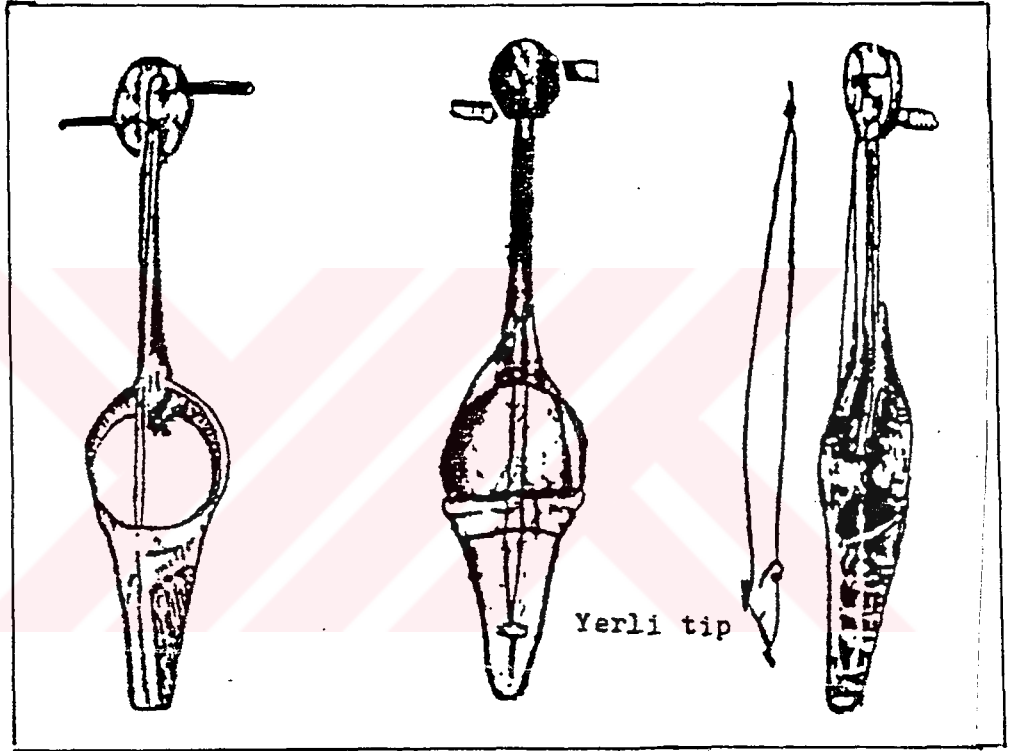
Kobız ve Kıl Kobız'ın iki, üç ve dört telli şekilleri bulunmaktadır. Kıl Kobız'a bu ad tellerinin at kılından takılması sebebi ile verilmiştir. Kıl Kobız'da

(4) B.Sarıbayev, a.g.e., S.31.

eşiklerin ve tel takacağıının solda olmasının sebebi, sesin daha gür çıkmasını sağladığındandır.

Bu sazlarda kullanılan deriler, çok eskilerde at ve deve derisi olmuş, zamanla kullanılan derilerin ince deri olmasına gayret edilmiştir.

Bu gelişmelere ek olarak Kırgız'ların "Kıyak" dediği Kıl Kobız'a benzeyen Kemençe'ler mevcuttu (Res.6) ⁽⁵⁾



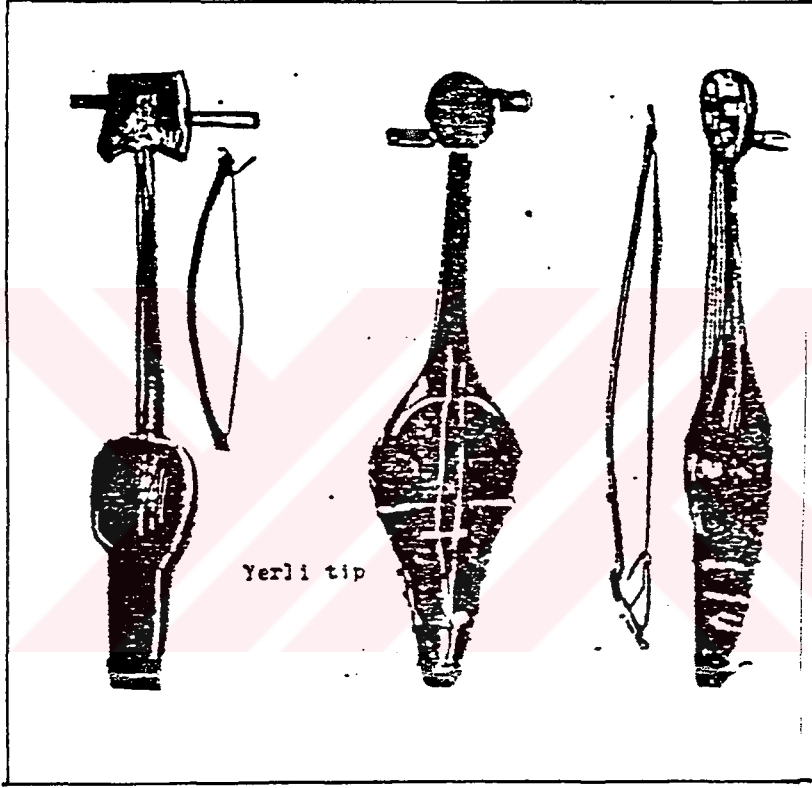
Resim 6.

Kırgız kemençeleri genelde iki tellidir. Bazen üç ve dört telli olarak çalınan tipleri de mevcuttur. Telleri daima at kılındandır. Şekli, akordu, telleri Kazak'lardaki Kıl Kobız ve Kobız gibidir. Bu çalgıların isimleri genellikle tabiat seslerine uygun olarak takılmıştır.

(5) B. Ögel, a.g.e., S.301.

Kemençe için kullanılan Kıyak sözcüğüne Anadolu'da çok rastlamaktayız. Karakalpak Türk'lerinin "Gıcak" dedikleri kemençeleri kepçe şeklindedir.

Şekil olarak Kazak kobızlarını andırmasına rağmen Kazak kobızlarından daha basit bir yapıya sahip olduğu gözlenebiliyor.



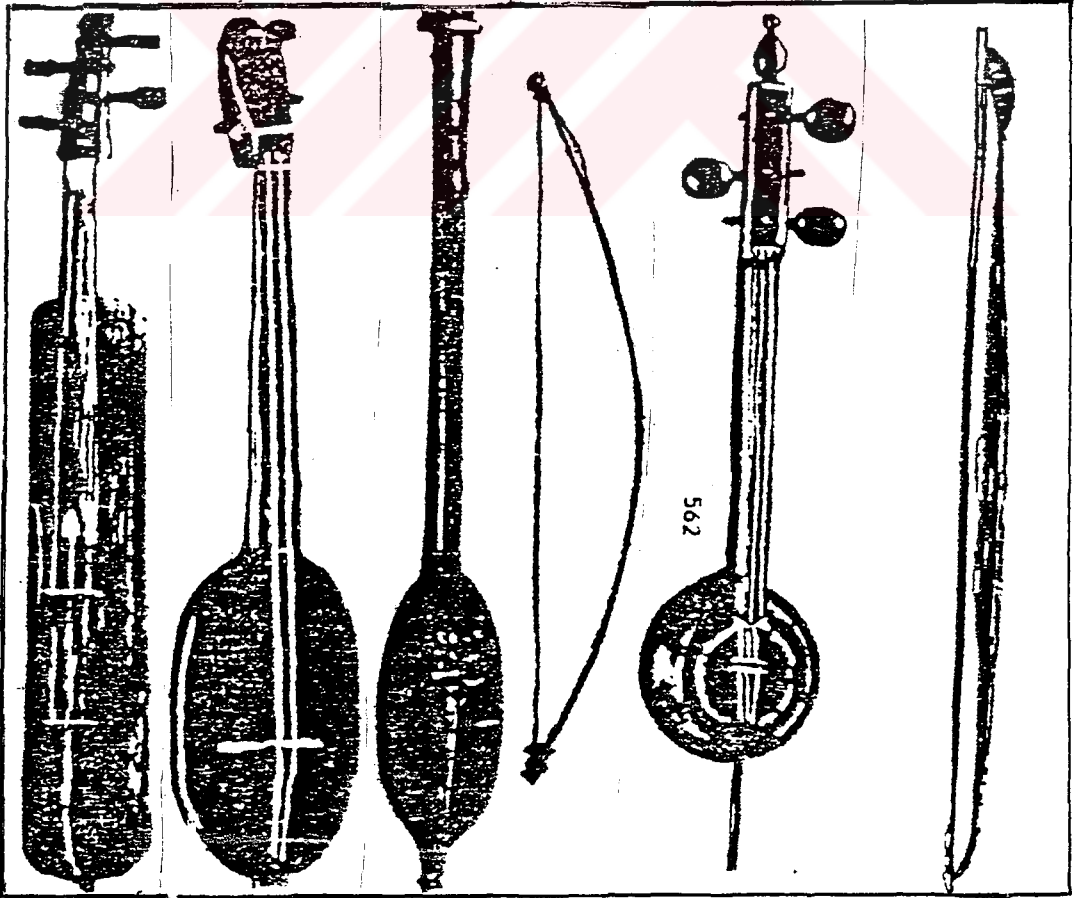
Resim 7.

Tarih içindeki yapısal değişimi incelendiğinde karşımıza, Kobız'dan başlayan çalgı jenerasyonunun tarih içinde başka çalgılara ayrılarak farklı çalgılar hüviyetine bürünerek karşımıza çıkmıştır. Kuzeydoğu Türk'lerinin bu ve buna benzeyen "İklığ" türü çalgılarının

günümüz Kemane ve Karadeniz Kemençesine dönüşmeleri ihtimali yüksek bir ihtimaldir. Aynı ruhu taşıyan ayrı zaman biriminde yaşayan insanlar geçmişindeki bu unsurları gününün şartları ile birleştirmek konusunda zorlanmasa gerek.

Türkmen'lerin, Kırgızların, Kazakların, Azerilerin muhteşem sanat aşkları bu sentezi bir birleştirici unsur vasfı taşıyan materyalleri güncel imkan ve şartlarda görüp değerlendirmeleri çok şaşırtıcı bir eylem değildir. Çünkü, önemli olan ortak ruhu taşımak ve yaşamak istiyor olmaktır. Bunun sonucu ise genellikle var olan mirasları geliştirmek, değerlendirmek, onu yaşamak daha sonraki nesillere sunmak gibi değerli eylemler oluyor.

Aşağıdaki resimde iki tane İkliğ bulunmaktadır. Bu görünümdeki çalgıların zaman ile günümüz Kemane ve Karadeniz Kemençesine dönüşmesi ihtimali çok yüksektir.



Resim 8.

Resim 8'de görülen İkliğ'ların zaman içinde günümüz Kemane ve Karadeniz Kemençesine daha yakın olan çalgılara dönüşmesi çok yüksek bir ihtimaldir.

2.4. Günümüzde Kemane

Günümüzde toplu icralarda renk saz olarak kullanılan kemanede tel sayısı dörde çıkmıştır.

Akordu ise tizden peste doğru dört ve beş aralıklara sahip bir şekilde yapılmaktadır. Estetik yapısı otantik şeklinden çok fazla ayrıcalık göstermemektedir.

Su kabağından elde edilen gövde, ağaç yaprak dilim şeklindeki ağaç, Hindistan cevizi ve ceviz ağacından elde edilmektedir. Günümüzde Ermenistan'da yapılmakta olan Kemança'ların gövdesi kalın fındık ağacından elde edildiği tesbit edilmiştir.

Kemanenin telleri, diapozen uygunluğu açısından önemlidir. Tizden peste doğru tellerin kalınlaşması ve bu tellerin kendi içinde incelik-kalınlık dereceleri bulunmaktadır. Bunun için tel numaraları tizden peste doğru 18-22-30-38 veya bu numaralara çok yakın incelik-kalınlıkta teller takılmalıdır.

Akordun yapılışında önemli kolaylık sağlayan fiks çalgıya sonradan eklenmiştir.

Günümüzde Anadolu'da çeşitlilik gösteren İkliğ'lar bulunmaktadır. Bu çeşitlilik folklorik yapının bir gereği ve sonucudur. Kapalı topluluklar çalgımızın ismini, yapımını kullanılan malzemelerini farklı farklı yorumlayıp kullanabilmişlerdir. Bunun ifadesini ise yöresellik olarak yapabiliriz.

Aynı eleman, zaman içinde aynı ortamda farklı isimler almış olabildiği gibi, farklı yörelerde farklı

zamanlarda ayrı ismi taşımış olabilmektedir.

Bu konu hakkında en geniş kaynağı M.Ragıp Gazimihal'in "IKLIĞ" adlı kitabında buluyoruz.

Konunun folklorik yapısı gereği Kemane'nin ifadelerini ve yörelerini sunmak gerekmektedir.

Dızdır: Erzincan'ın Kemah ilçesinde kullanılan basit bir yaylı çalgının adıdır.

Gıvgıv: Niğde bölgesinde gezgin oymakları arasında bulunur. Bir tahta parçasına atın kuyruk ve yelesinden dört tutam tel gerilip bunlara Yay'la sürtmek sureti ile çalınan çalgının adıdır.

Gıvgıv: Yine aynı adı taşıyan Denizli'nin Çal ilçesinin Zeyve köyünde kullanılan yaylı çalgı mevcuttur. Gövde kabaktan yapılmıştır.

Gıygı: Bazı Edirne ve Deliorman Türk köylerinde, Anadolu'dan da Eskişehir'in Satılmış köyünde yaylı çalgı adıdır.

Gıygırak: Onomatopedir. Çorum, Havza, Samsun ve bazı Amasya köylerinde yaylı çalgıya verilen bir isimdir. Çeşidi bilinmiyor.

Gıygıy: Onomatopedir. Bazı Malatya, Urla(İzmir) ve Amasya köylerinde yaylı çalgı anlamında geçer.

Gangili: Kırşehir köylerinde yaylı çalgıya böyle denilmektedir. Yerli yapısı bir çalgının adı olup olmadığını bilmiyoruz.

Kırbız: Kıl Kobız'dan üretildiği sanılan bir ifadedir. Tire ilçesinin Salatın köyünde kabaktan çanaklı sürgeç çalgısının adıdır. İkliğ'dir.

Sinan Keman: Buna Suna Keman da denilmektedir. Çorum'un Alaca ilçesinde dut ağacından yapılan Karadeniz Kemençesinin iricesi, başı violan kafasından mülhem gevrek sesli ve az rastlanan bir Okluğ çeşididir.

Meraklı bir yapıcının çoğalttığı eşit örnekler yörede epey gün görmüştür. Dize dayatılarak çalınır. Arapkir'de bir çeşidi bulunmaktadır.

Yay: Safranbolu'nun bazı köylerinde ayrı bir Kemençe çeşididir. Suna Keman büyüklüğündedir. Fakat kırıış tel tertibatı başka türdür. Şeklen hayli kıdemli görünüyor. Biçiminin yay ile hiç bir benzerliği bulunmamasına rağmen bu adı taşıması sürgeçine "OK" denilmesindendir.

Nahora: Mardin'in Midyat ilçesinde İkliğ'in adı budur. Görülen bir örneğinde göğüs tavşan derisinden sırt çanağı ve sapı ceviz ağacındandır. Teller ve yay demeti at kıllarındandır. Yay çubuğu mahlep dedikleri ağaçtandır.

Rebap: Rebap adının 16.yy'dan kalan eserlerde Kopuz'la ve İkliğ ile yanyana ve aynı anlamda kullanıldığını görüyoruz. Gazimihal bu konudaki düşüncesini şöyle belirtiyor. Aynı tip sazın Farsça adı Barbat, Arapça adı Rebap, Türkçe adı Kopuz'dur.

Kemençe: Karadeniz Kemençesinin bir çeşididir. Günümüz için bu böyle olmakla beraber adından da Kıllı Kopuz olduğunu anlamak zor değildir. Tokat'ın Karaçay köyünde varlığı önce tesbit, sonra tahkik edilmiştir. Şimdi Kemençe'de diyorlar ve telleri kıldan değildir. Belliki şimdiki saz kuzeyden inip burada da eski tipinin yerini tutmuştur.

Hegit: Eğit de denilmektedir. Bugün İkliğ'dan şekilce ayrı ise de gövdesi kabaktandır. Köylü

yapısıdır. Adana bölgesinin bazı Güney Türkmen obalarında vardır. Telleri at kılından olan bu sazda dikkati çeken önemli özellik, kabağın bir bütün olarak sazın yapısını teşkil etmesidir. Doğada tamamı ile hazır bir malzeme durumunda olmasıdır.

Kabak: Güney, batı ve orta Anadolu köylerinde çanağı su kabağından yapıldığı için İkliğ'in ona göre izafi ad edindiğini ve tipinde en eski yapım göreneği çoğu zaman korunabildiğini belirtelim. Kabak'ın Anadolu'da İkliğ ile aynı anlamda kullanıldığını görüyoruz.

Mıtrıp: Siirt dolaylarında Karadeniz Kemeçesine benzeyen mıtrıp dut ağacından oyularak yapılır. ⁽⁷⁾

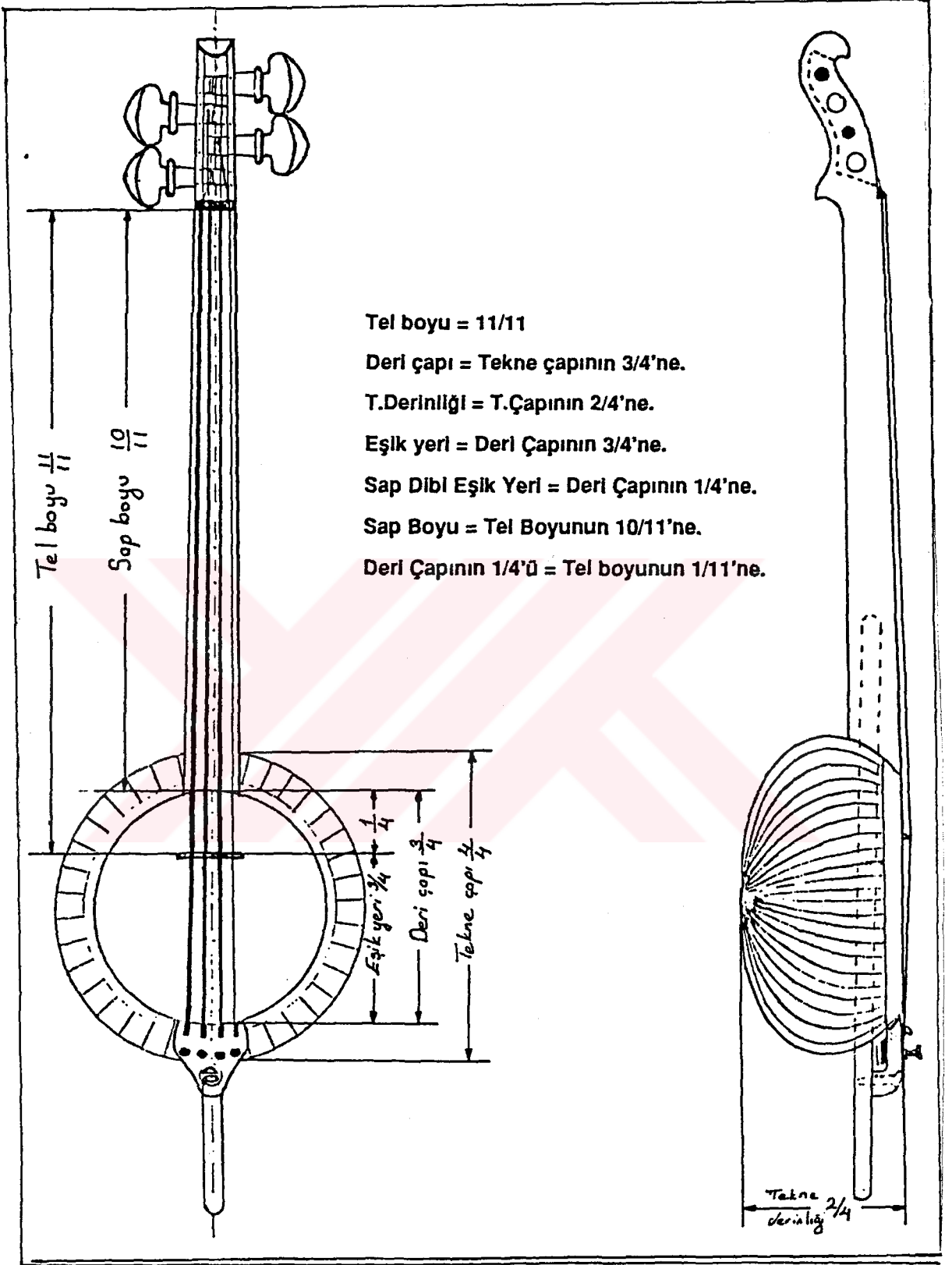
Tırnak Kemane: Özellikle Kastamonu bölgesinde yaygındır. Tırnak ile çalınan bu çalgı armudi şeklindedir. Orta Karadenizde Kastamonu, İnebolu, Cide, Azdavay ve civar yörelerinde; Zonguldak ve Çankırı'nın bazı bölümlerinde yaygındır. Kastamonu'da çalgıya sadece Kemane denir. ⁽⁸⁾

2.5. Kemane'de Denge ve Oranlar

Türkiye'de halk çalgılarının gelişmesi ve denge-oran ilişkisinin standart yapıya kavuşturulması yeni ve devam etmekte olan bir eylemdir. Halk müziğinin radyolara ve konservatuar'lara sokulması; sazlarımızı standart ve bilimsel ölçülere kavuşturulmasını sağlamıştır. 1976 yılında kurulan ve şu anda İ.T.Ü.'ne bağlı öğretim veren Türk Musikisi Devlet Konservatuarında bulunan Çalgı Yapım Bölümü bu sazlarımızın üzerinde çalışmalar yapmaktadır.

(7) M.R. Gazimihal, İKİG, S.38, Ses ve Tel Birliği Yay., Ankara, 1958.

(8) Süleyman Şenel, Görüşme.



Resim 9: Alto Kemane Ölçüleri ve önden, yandan görünüş (9)

Görsel yapıma dayalı yapılan çalgıların ses güzelliği ve denge oran ilişkisi tamamen tesadüfidir. Yapım ustasının tamamen tecrübesi doğrultusunda yapılan çalgılar, iyi bir sonuç almada yeterli bir vasıf teşkil etmektedir. Malzemelerden bu malzemeyi işlemeye, monte işleminden cilasına kadar çok hassas bir yapım safhaları arz etmektedir. Dengesi, estetiği, malzemelerin bütünleşmesi gibi birbirini tamamlayan unsurlar bulunmaktadır. Bu hassaslığa kavuşmanın en sağlıklı yöntemi, ölçülendirmek ve denge-oran ilişkisini buna göre tesbit etmektir. Bu yöntemler doğrultusunda farklı ölçüler de (büyüklük-küçüklük) kemane yapmak mümkündür. Bu yöntemler ile yukarıda bahsettiğimiz bölümde "Kemane Ailesi" oluşturulmuş ve Bas, Tenor, Alto, Soprano Kemaneler yapılmıştır. Aynı bölümde yapılan Alto Kemane'nin (Genelde bu boyutta olanı kullanılıyor) ölçüleri ve fiziksel yapısı resim 9'da verilmiştir.

2.6. Kemane'de Akort ve Diapozen Yapı

2.6.1. Kemane'de Akort Geleneği

İki Telli Kemane: İki telli kemanede akort dörtlü veya beşli aralıklara çekilmektedir. Oldukça dar bir ses sahası bulunduğundan daha sonraları üç telli olarak karşımıza çıkmaktadır.

İki telli İKLIĞ konusunda M.R.Gazimihal'in "Asya ve Anadolu kaynaklarında İKLIĞ" eserinde şu ifadeler tesbit edilmiştir.

"İkliği'ı bu fasıl düzmek kaidesini bildirür ve âlatın nice etmek gerektir anı bildirür. İmdi şöyle malum olsun ki İkluğ'un tası esbed ru'dan gerektir ki atasın kalınlığı iken dahi kalın gerekmektedir. Ve yukaluğa iken daha yuka gerekmezdir. Ululakta iken dahi ulu gerekmezdir. Kiçilikte dahi kiçi gerekmezdir. Orta gerekür değermü gerekür. Oltasın iki yanı dahi delük

gerektür. Ol iki delüğün birisi tar (dar) birisi keyik (geniş) gerektür. Ol tasın yüzüne bir pare rakki yani geyik derisini yapıştırılar ve ol rakki yukacık ola ve yüzün düz ola yani bir yerü yuka ve bir yeri kalın olma-ya ve bir sıkıca düzeler yani bir mih düzeler püladdan şöyleki olmanın uzununu bir buçuk karış ola ve ol mihın yarısı ince ola yarısı yoğun ola ve şol yerdeki yarısı ince ola ve yarısı yoğun ola, ol ortalıkta iki çengel ola kiriş perkitmek için ve Ikluğ'un destesi (Sapı) gayet katı ağaçtan gerektür. Badem ağacı gibi ve eğer abanos ağacı olursa cemisinden eyüdüdür ve iki kılıdudur. Ol iki kılun biri birinden yoğun gerektür. Beraberlikte şöyle gerektir ki bam üzerine serçe parmağı koyıcak avanın parmak koyulmaz. Kiriş avazıyla beraber ola (iki kiriş arasında beşli aralığı bulunacaktır demek isteniyor) Ol Ikluğ'u çalacak nesne bir yay gerektür."⁽¹⁰⁾

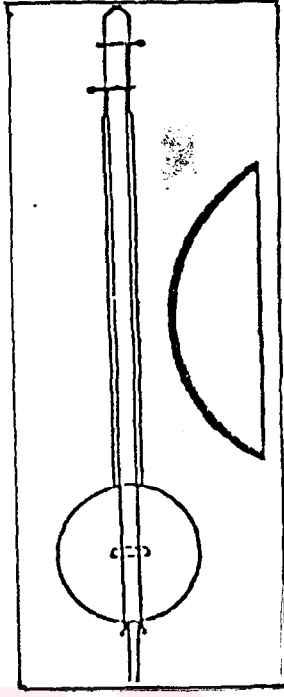
Rauf Yekta, İkliğ'a şöyle değinmiştir. "Bu ayak üzerinde ve ayağın alete giriş noktasında iki teli tesbit etmek için iki çengel bulunur. Müellif aletin sapının badem veya ceviz gibi sert ağaçtan ve tercihan abanozdan oyulması gerektir. Alaten beşliye akort edilen iki teli olması gerekir."⁽¹¹⁾

Üç Telli Kemane: Kemanelerin tel sayısı aynı zaman diliminde değişebilmektedir. Özbek Kemençeleri üç tellidir. Kırgız Kıyak'larında üç ve dört telli yaylı çalgı tercih edilmiştir. Akordu dörtlü aralıklara çekilmektedir. Tizden peste doğru Re-La-Mi olarak saptanmıştır.⁽¹²⁾

(10) M.R. Gazimihal, Asya ve Anadolu Kaynaklarında İKLIĞ Ses Tel Bir.Yay. Ankara/1958, S.23.

(11) Rauf Yekta, Türk Musikisi, 1986, S.86, İstanbul.

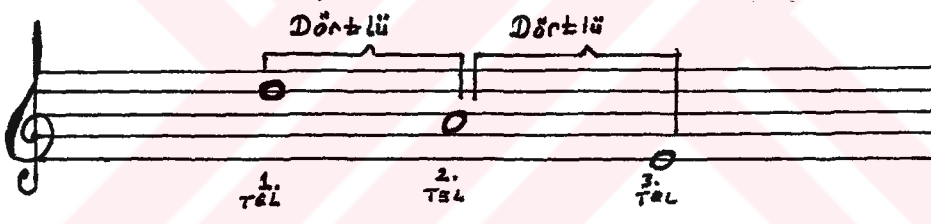
(12) B. Ögel, a.g.e., S.301, C.9.



Resim 10.

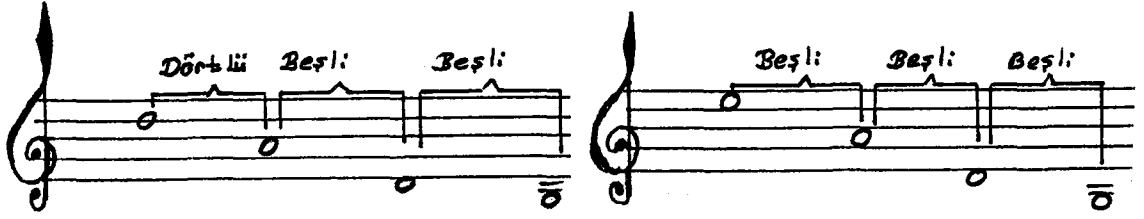


İki şekilde teller akort edilmiştir. Fakat beşli şeklin daha çok tercih edildiği saptanmıştır.



Bu akort şekli günümüzde halen Ege ve İç Anadolu bölgesindeki üç telli Kemanelerde kullanılmaktadır. Bahsi yapılan akort şekli aynı zamanda Karadeniz kemençesinin akort şeklidir.

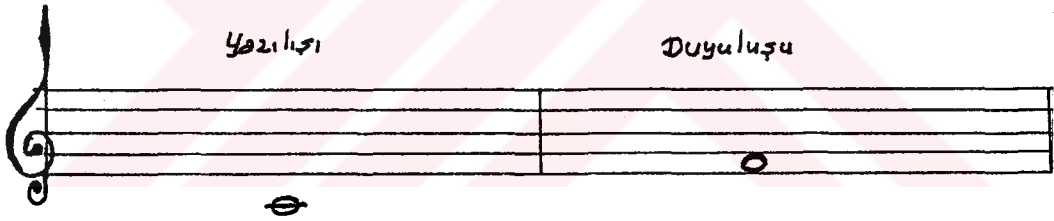
Dört Telli Kemane: Dört telli kemane aynı zamanda günümüz kemanesi olma özelliğini taşımaktadır. Akordu tizden peste doğru dört, beş, beş şeklinde veya beş, beş, beş şeklinde de olabilmektedir.



2.6.2. Kemane'de Diapozen Yapı

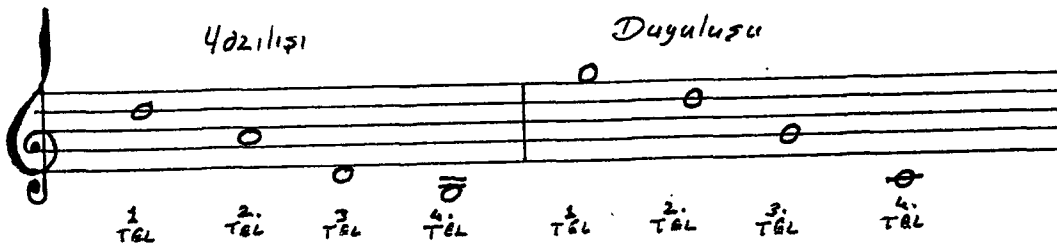
Kemane Türk topluluklarının bilinen en eski çalgılarından biridir.

Bu çalgının diğer halk müziği çalgıları gibi yazılışı ve duyuluşu farklıdır. Aktarımcı bir çalgıdır. Yazılı notaya göre tam dörtlü dizden ses verir.



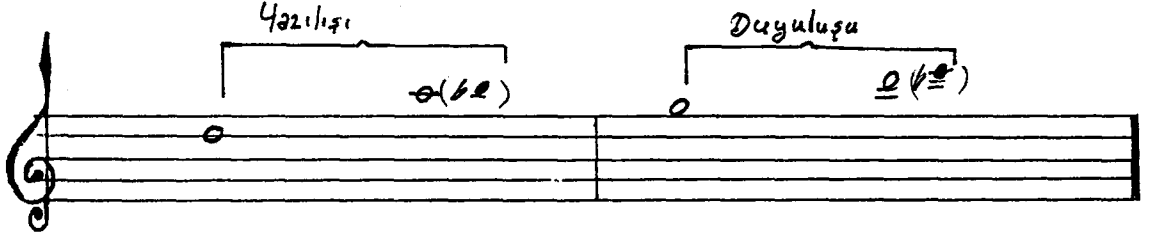
Bu durum Türk Musikisi için var olan ve toplu icranın içinde veya solo icralarla bu şekilde kabul görmektedir.

Buna göre; tellerin düzeni (akordu) ve pianoda duyuluşu:



Bu durumda Kemanenin her tel üzerindeki ses alanını ve bunun piano üzerinde gösterilmesi hususu bulunmaktadır.

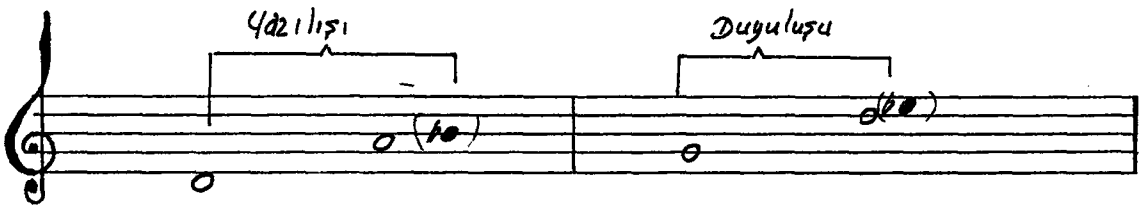
I. Tel:



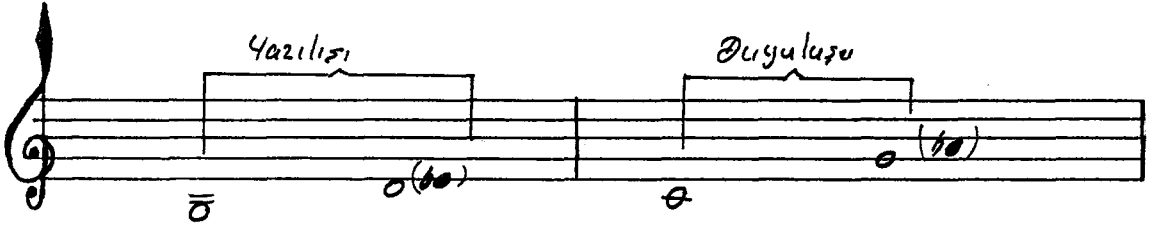
II. Tel:



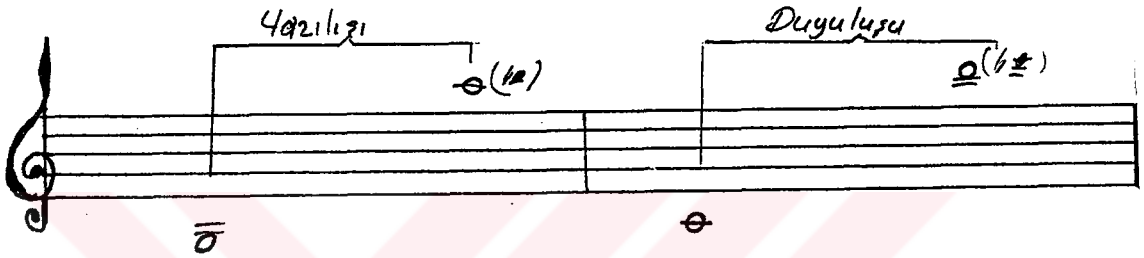
III. Tel:



IV. Tel:



Toplam Ses Alanı



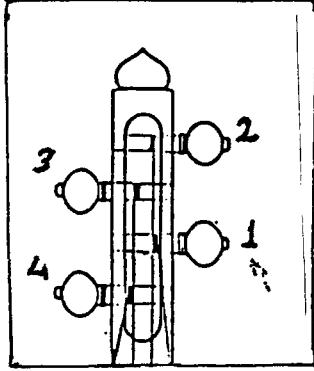
(13)

2.7. Kemane'nin Fiziki Yapısı

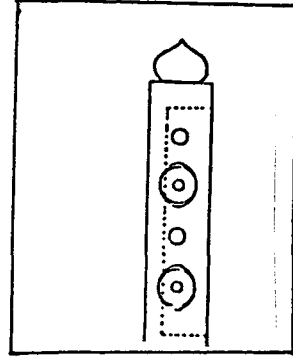
Standart Kemane; Burguluk, Sap (Klavye), Göğüs derisi, Gövde (rezonans kutusu) Alt ve üst eşikler şeklindeki ana elemanların birleşmesinden oluşmaktadır. Buna en son eklenen ve akort yapmayı kolaylaştıran bir eleman olan Fiks eklenmektedir.

Bu elemanları tek tek incelemenin konunun daha iyi ve sağlıklı anlaşılmasına katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

2.7.1. Burguluk:



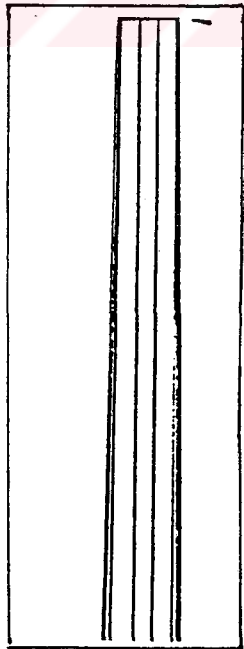
Resim 10:
Önden Görünüş



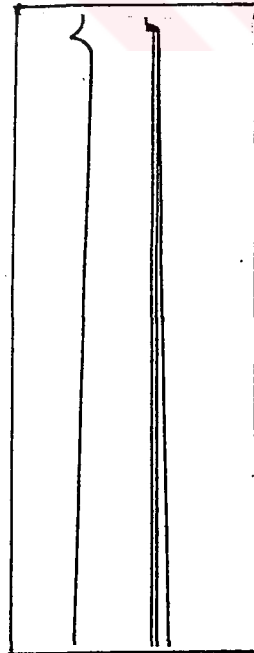
Resim 11:
Yandan görünüş

Günümüzde dört telli olarak kullanılan kemanele-
rin burgu sayısı da dörde çıkmıştır. Bu teller üst eşik-
ten sonra dağılarak ait olduğu burguya bağlanır. Tel bağ-
lama işlemi tizden peste doğru; Re 1. burguya, La 2. bur-
guya, Re 3. burguya, Sol 4. burguya rakamlarına göre sı-
rası ile bağlanır.

2.7.2. Sap (Klevye):



Resim 12:
Ön cepheden görünüş



Resim 13:
Yan cepheden görünüş

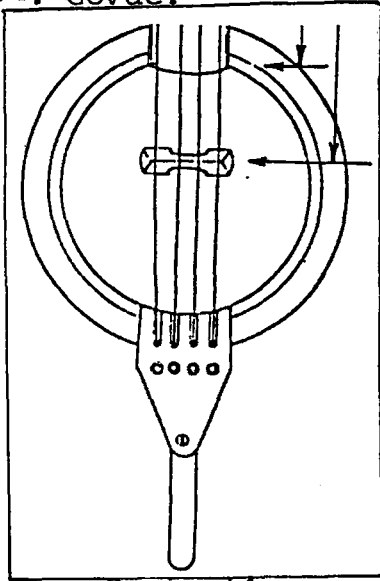
Baskı veya ses perdelerinin bulunduğu bölümdür. Ön yüzüne klevye denmiş, bu zamanla genel olarak kullanılmıştır. Sap bölümünde incelik kalınlık çok önemlidir. İcracının tercih ettiği incelik veya kalınlık kullanılabilmektedir. Fakat sap boyunun tercihi daima diğer elemanların ölçülerine bağlı olması orantılı bir çalgı için önemlidir. Klevye bölümünün çok düzgün olması gerekmektedir. Bunun için tesviye işlemi itina gerektirmektedir. Bunlar çalgının niteliğine doğrudan etki sağlamaktadır.

2.7.3. Göğüs Derisi:

Teknenin ön yüzüne gerilip yapıştırılan ve büyük baş hayvanın yürek zarından elde edilen bir parçadır. Göğüs derisini takma işlemi çok önemlidir. Çünkü alt eşik üzerine konur ve tellerin basıncı bu bölümdedir. Kemanede en fazla yıpranan bölümdür. Zamanla çökmekte ve sesin mekanikleşmesine sebebiyet vermektedir.

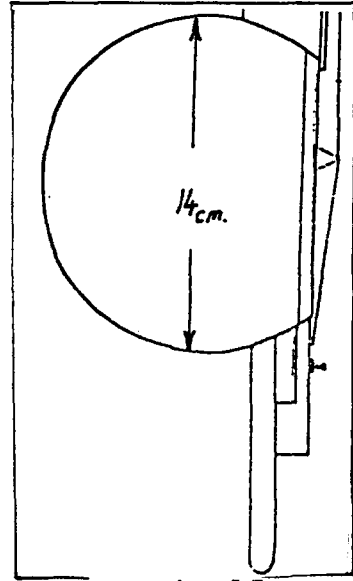
Bu durumda değiştirmek yoluna gidilmelidir.

2.7.4. Gövde:



Resim 14:

Önden görünüş



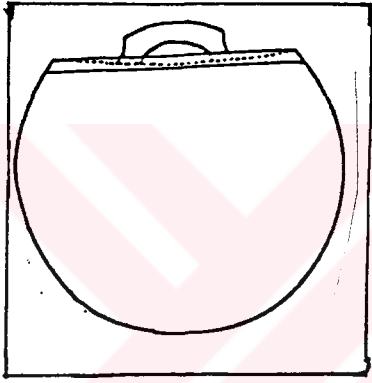
Resim 15:

Yandan görünüş

Kemane'nin adı ile özdeşleştiğini söylediğimiz "kabak" bu çalgının gövdesini oluşturmaktadır. Bu nedenle Kabak Kemane birlikte kullanılmaktadır.

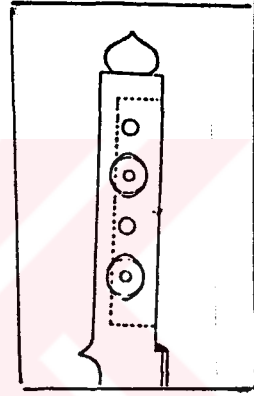
Son yıllarda yapılan kemane'ler artık sadece kabaktan değil, ağaç, yaprak, dilim ağaç, hindistan cevizi gibi istenilen estetiğin kolayca verilebildiği maddelerden yapıldığı tesbit edilmiştir.

2.7.5. Alt ve Üst Eşik:



Resim 16:

Alt eşik üstten görünüş



Resim 17:

Üst eşik yandan görünüş

Her iki eşik klevyenin sahip olduğu oval biçimdedir. Bu ovallik tellerin klevye ile mesafesinin aynı yakınlıkta olmasını sağlamaktadır.

Ayrıca alt eşiğin deri ile temas eden kısmının çok düzgün olması sesin değişime uğramadan duyulmasını sağlar. Deriye eşit ağırlıkta temas eden eşik taşıdığı tellerin sesini gövdeye daha iyi iletebilecektir.

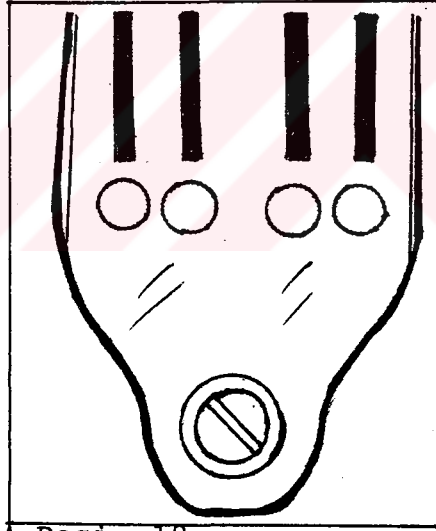
Gövdenin 3/2'sinde tesbit edilen noktaya konulan alt eşik telin basıncını taşıması açısından gövdeye daha iyi iletebilecektir.

Gövdenin 3/2'sinde tesbit edilen noktaya konulan alt eşik telin basıncını taşıması açısından gövde derisine dengeli oturtulması hususu önem taşımaktadır.

2.7.6. Fiks:

Eski tip Kemane'lerde veya günümüzde yapılanlarda akort konusuna önemli bir katkı sağladığı düşünülen Fiks elemanı birçoğunda bulunmamaktadır. Seslerin kaynaşmasını sağlamakta daha kolay olduğu saptanan fiksin iki şekli bulunmaktadır.

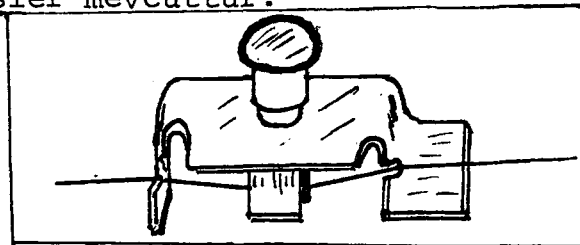
En bilinen ve yaygın olan Fiks çalgının dize dayatılması için gövdenin altında bulunan ve çalgının can direği vazifesini gören çubuğun dışta kalan bölümüne monte edilir. Teller bu can direğine monte edilen Fiks'ten sabitlenmiştir (Resim 18).



Resim 18:

Gövdeye takılan Fiks. Önden görünüş.

Aynı görevi tel üzerine takmak suretiyle yapan tel üzeri fiksler mevcuttur.



Resim 19:

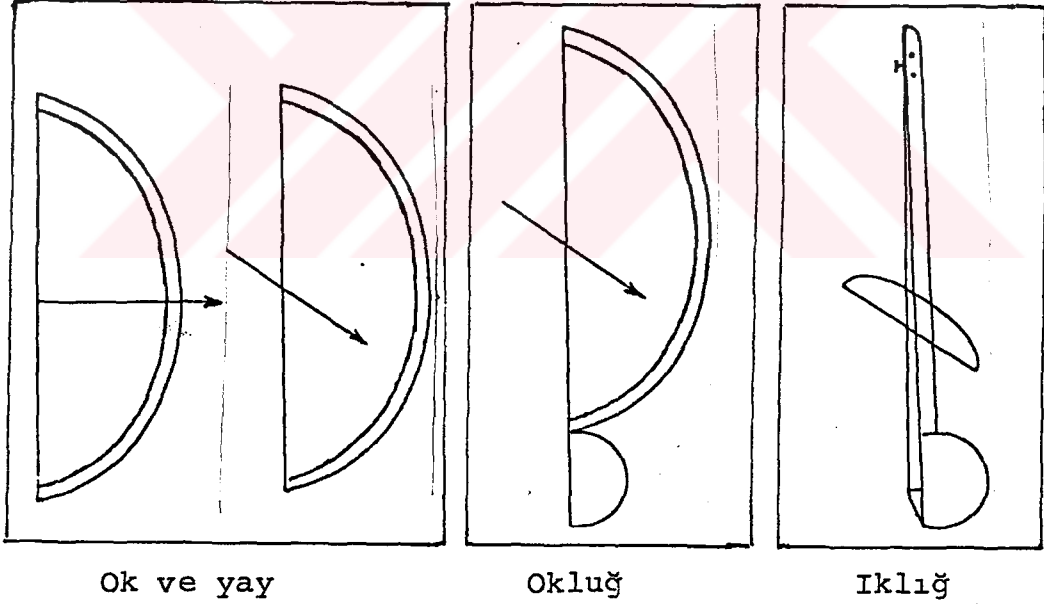
2.8. Yay

Yay, müzik tarihinde daima ihmal edilmiş örnek oluşturacak bir tarih konulmamış ve yay ile ilgili kaynaklar, dökümanlar eksiklik veya noksanlık arz etmiştir.

Tarihte ilk yaylar, savaşta ve avcılıkta kullanılmış olup sonradan bu yaylar çalgılarda kullanılmaya başlanmıştır.

Yay'a yüzyıllar boyunca "ak", "ok", "ık" gibi Türkçe'ye has çeşitli adlar verilmiştir. Kuzeydoğu Türkleri Kopuz'un yay ile çalınanına "oklu Kopuz" veya kısaca "oklu-ıklı" gibi adlar vermiştir.

Savaş ve avcılıkta kullanılan ok-yay günümüzdeki Kemane'nin oluşumunu sağlamıştır (Şekil 1).



Tarihte farklı amaçlı kullanılan ve zamanla çalgı haline gelen ok ve yay tarih içinde şekil veya estetik farklılıklara rağmen çalgı amacı değişmemiştir.

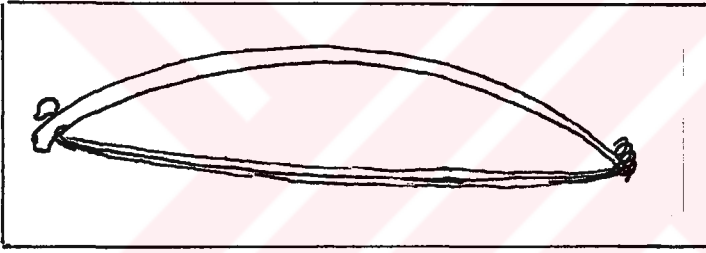
2.8.1. Yay Elemanları

Yay elemanlarından en önemli olanı kıllardır.

Yayın kıllarının beyaz renge sahip atın kuyruğundan yapmak gerekmektedir. Çünkü kılın tele sürünen ve titreşim yolu ile sesin ilk aşamasını sağlayan çıkıntılar beyaz renkli atın kılında daha belirgindir.

Yay için kullanılması düşünülen kılların uzunluğu en az 75-80 cm olmalıdır. Bu uzunluktaki kıldan 70 cm. civarında bir yay elde edilebilir. Yayın ağaç kısmı dayanıklı, sıkı ve esnek bir ağaçtan olmalıdır. Bu Akgürgen, Pelesenk, Tik ve Fernan buktur.⁽¹⁾

1650'den evvel yayın kılları çubuğun üst noktasına farklı bir yere takılmıştır. Bu işlem için, içi oyulmuş kemik ve diş gibi maddelerle kılı yayın üzerine (uç kısmına) tutturulması şeklinde olmuştur.



Şek.2.

1750'den sonra kıllar yayın uç noktasında açılan bir oyuğa takılmaya başlandı. F. Turte (1747-1835) Paris'te bugünkü modern yayı yapmıştır. Modern yayın yapılması ile çeşitli sazların yayları da o sazların bünyelerine göre değişmiştir. Fakat esasları aynıdır.

Bugün Keman, Viola ve Violonsel yayları birbirinden farklı büyüklük, uzunluk ve ağırlıktadır.⁽²⁾

(1) Y. Açın, Y.Lisans Tez Notları, S.53, 1993.

(2) Zafer Teomete, Marmara Üniv. F.B.E. Viola Müzik Tar. Gel. 1990/S.16-17.

Araştırma ve incelemelerde Yay'ın atası Orta Asya ve Asya ülkeleri olduğu bir kez daha karşımıza çıkmıştır. Durupa'ya yayılışı ve Anadolu'ya gelişi yine bu noktalardan başlamaktadır. Bu bilgilere ek olarak Hintlilek Ravanestron adlı çalgıya "Rattan" adı verilen Hint kamışından yay yaparak icra etmişlerdir. Yayın Avrupa'ya gelişi doğrudan olmuştur. Avrupa'da Hint kamışı kolayca bulunamadığından yaylar ağaçtan yapılmaya başlanmıştır. Fakat ağaçtan yapılan yaylar hint kamışı gibi bükülemediği için yayın kollarını daha uzak tutmak gerekmiştir.

Anadolu'da ilk yayın kullanıldığı veya geldiği tarih kesin bilinmemekle birlikte, İkiliğ denen çalgı ile girdiği bilinmektedir.

2.9. Kemane'nin T.H.M. İçindeki Yeri

Mahalli anlamda Kemane'nin Anadolu'da kullanımı yöreden yöreye farklılık göstermektedir. Ege bölgesinde oynanan Zeybeklerde, Teke bölgesinde, Teke zotlatması oyun formu adı ile, eğlencelerde, düşünlerde, oturak alemlerinde, minder sohbetlerinde diğer sazlara eşlik ettiği gibi solo olarak da önemli bir yer tutar.

Günümüzde halen aynı ortamlarda kapalı mekan çalgısı olarak bilinir. Teknik olanakların yaygınlaşması, akustik olarak diğer çalgılardan (davul, zurna, sipsi vs.) daha az bir volüm gücüne sahip olan Kemane'nin volüm gücünü artırmış ve daha fazla volüm gücü olan çalgılarla kullanabilme olanağını sağlamıştır. Orkestra imkânına bu yolla kavuşulmuştur.

Türkiye'de toplu icraların, toplu bağlama çalma geleneği ile başlamış olmasından sonra⁽³⁾ Kemane eşlik

(3) Nida Tüfekçi, Görüşme, 1991.

ve renk çalgısı olarak önemli bir yer işgal etmiştir.

Türk müziği alanında rengi ve kendine has özel tınısı ile dikkatleri üzerine toplamış, tüm orkestralarda verilen görevi başarı ile üstlenmiştir.

Halk müziği icralarında her çalgının fiziki yapısına göre bir partiyon yazma geleneği oluşmamıştır. Her çalgının kendi tınısına, volümüne, ses sahasına, oktav özelliğine, akustiğine uygun entenasyon yazımı gelişmesi gereğine inanılmaktadır.

Ses türü itibarı ile genelde kullanılan Kemane'ler soprano veya alto olmaktadır. Bu durumda partilerin tenor bölgelerinin Kemane'ye yazılması gereği bulunmaktadır.

Şöyleki: Bir oktavlık ses sahasındaki eserlerin dördüncü veya beşinci derecelerinin üzerindeki ezgiler Kemane partisi olarak düşünülmelidir.



a ve b olarak ayrılan bu sekizlinin dördüncü derecesinden tiz olan seslerin Kemane'ye daha uygun düşeceği düşünülmektedir.

2.9.1. Kemane'nin T.H.M.'deki Solo Yeri

Halk müziğimizin icrasında önemli bir gelenek haline gelen taksim alışkanlığı vazgeçilmez bir gelenek teşkil etmektedir. Bunun halk müziğindeki ifadesi pek

netleşmemiş olmasına rağmen "Açış", "Ayak verme", "Ayak gösterme", "Yol verme" gibi terimlerle ifade edilmektedir.

Bu geleneğin sonucu olarak çeşitli halk müziği çalgılarımız ağırlıklı olarak ait olduğu yörelerin tavrına uygun ritmsiz serbest dolaşmaktadırlar. Bağlamanın bir çok bölgenin tavrında açış yapması, Mey'in Doğu Anadolu bölgesinde; Kaval, Kemane, Sipsi'nin Ege-Akdeniz civarı bölgelerinde açış yapması halk çalgılarımızın sınıflandırılmasında yeni bir yaklaşım tarzı getirmiştir.

Bunun sonucunda Kemane Ege-Akdeniz ve civarındaki yerleşim merkezlerinin eserlerinden önce bir açış yaparak diziye ve çalınacak esere hazırlık yapmış olur. Bu açışın şekli tamamen serbest ve doğaçlamadır. Çalınacak eserin motiflerinin yöresel motiflerle bütünleştirilmesinden yola çıkılarak yapılan açışların ardından ritmik bir eser söylenir. Bunun yanı sıra belli başlı uzun hava formunda eserlerde Kemane eşliğinde çalınıp söylenebilmektedir.

Çalgımız için bahsettiğimiz bu tarz icra şekli bir takım özellikleri gerektirmektedir.

Örneğin; Yöresel motiflerin kullanıldığı açışlarda uygun derecelerde kalışlar yapılmalı, başka ayaklara geçkiler ve uzun bağlı yay tekniği ile (le gato) kısa yay tekniğini (staccato) iç içe kullanmak icraya ayrı bir tad vermektedir.

Vermeye çalıştığımız özellikler Halk müziğimizin icrasında kullanılmaktadır. Solo Kemane icrasının daha çok kullanım alanı bu noktalardan başlamaktadır.

BÖLÜM 3.

3.1. Pozisyon Problemleri

Kemane'de kullanılmakta olan ve iki oktav-üçlü minörü kapsayan tek bir pozisyon bulunmaktadır.

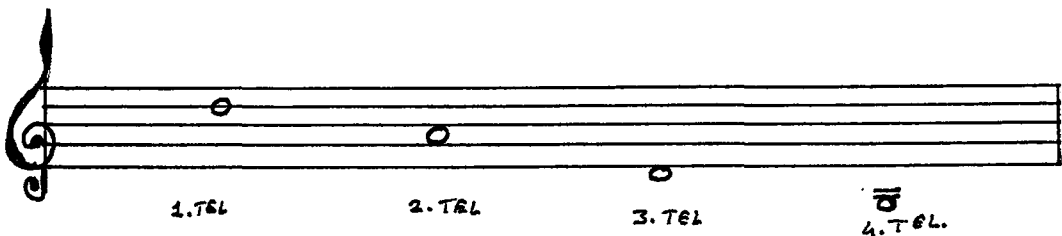
Pozisyon konusu; gerek ses sahasının genişletilmesi gerekse yazılı müzik eserlerini ait olduğu frekans-tan duyurulması amacına yönelik hazırlanmıştır.

Çalışmalarımızda; sabit olan sol elimizin klevye üzerinde hareket etmesini "Pozisyon" olarak değerlendirmiş bulunmaktayız. Pozisyon Problemleri bu harekette karşılaşılan zorlukları ve bu hareketin sağlıklı bir yapıya kavuşturulmasını içermektedir.

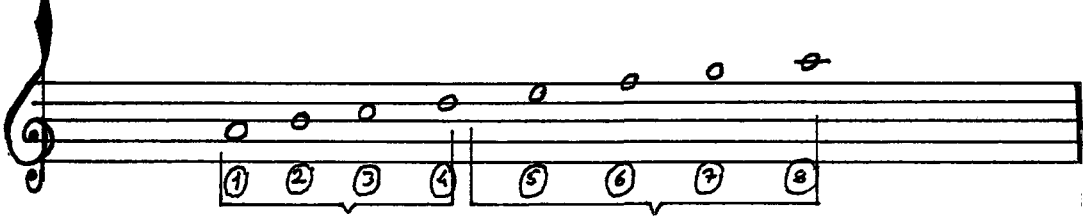
Yukarıda bahsedilen tek bir pozisyon günümüzde eğitim ve icranın temelini teşkil etmektedir. Bu kural yapılan bu çalışma içinde geçerli bulunmaktadır.

Sol elimiz klevyenin üst eşik kısmında sabitleyerek I. pozisyonu veya ana pozisyonu oluşturmaktadır.

Tizden peste doğru Re-La-Re-Sol şeklinde bir akort yapısına sahip olan çalgımızda, karar ses olarak ikinci tel "LA" sesi kullanılmaktadır.



Buna göre; "LA" kararlı bir müzik eserinin dördüncü derecesi, birinci telden duyurulmaktadır. Dördüncü derecesi ve devamındaki dereceler (5, 6, 7, 8) I. tel-den basılarak duyurulmaktadır.



Müzik eserlerinin bir oktavi aştığı durumlarda, yani 9. 10. 11. derecelerin bulunduğu eserlerde I. pozisyonun kullanılması söz konusudur. Bu uygulama sonrasında ortaya frekans farkı gibi sonuçlar çıkmaktadır (Frekans farkı konusuna bak.). Karşılaşılan bu problem, çalgımız üzerinde yeni arayış ve yöntem belirleme gereğini gündeme getirmiştir.

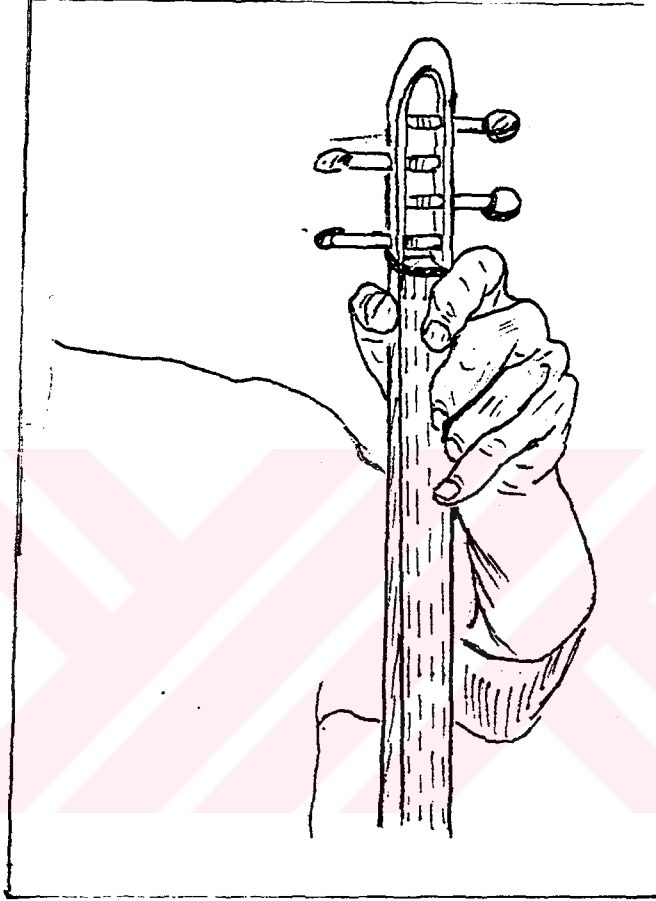
I. Pozisyon ve II. Pozisyon ifadesini kullandığımız yöntem sabit sol elin klevye üzerinde hareket ederek çalgımızın tiz bölgelerinden yararlanmayı amaçlamaktadır. Bu yol ile ses sahasının genişletilmesi ve müzik eserlerindeki seslerin ait olduğu frekansta duyulması sağlanmıştır.

Bu uygulamalarda pozisyon geçişleri büyük önem taşımaktadır.

Belirlenen yöntem; sadece yerinden çalınan müzik eserleri için geçerli olmayıp transpoze pozisyon icralarında, kullanmayı da ihtiva etmektedir.

.3.2. Kemane'de Ana Pozisyon

Çalgımızın eğitim ve icrasını teşkil eden I. pozisyon aynı zamanda Ana Pozisyonun kendisidir (Şekle bak.).



Şek.1.

Buna göre; I. pozisyon uygulamasında sol elimiz klevyenin bu bölümünü kullanmaktadır.

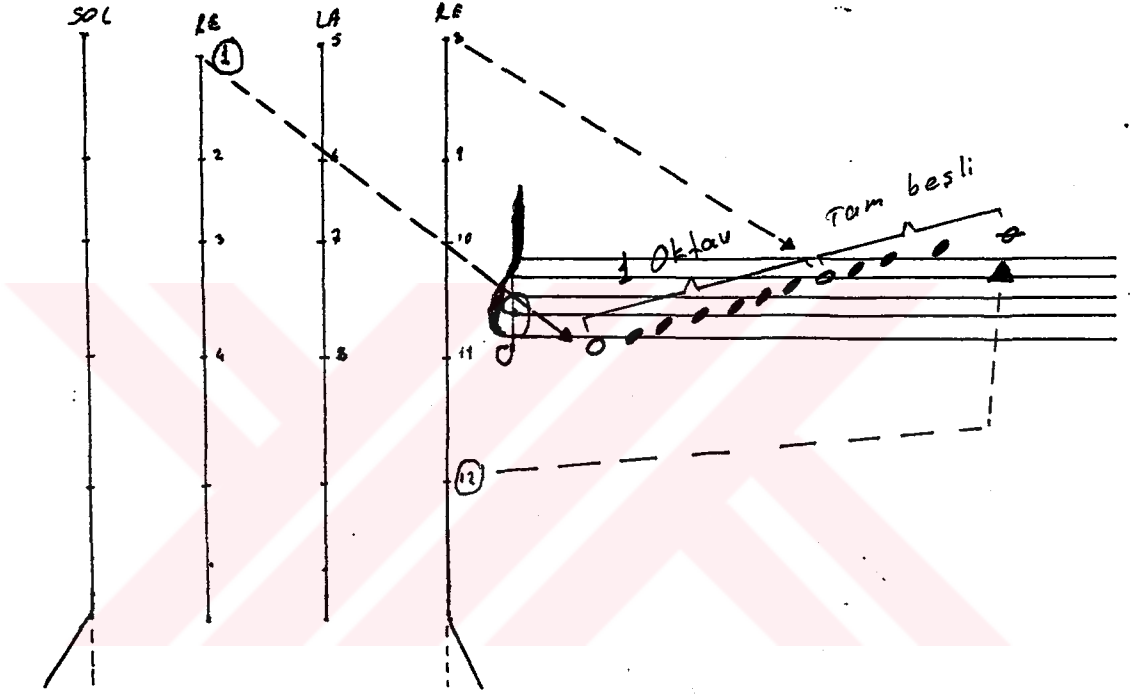
Uygulamanın sonucu olarak ortaya yanlış uygulamalar ve problemler çıktığı görülmüştür.

Bunun en belirgin problemi Frekans Farkıdır (Frekans Fark.Kon.bak).

I. pozisyon yöntemi ve şekli ile transpoze pozisyonu sıkça kullanılmaktadır. Solo icralarda ve karar

derecesinin III. telde olabildiği icralarda transpoze yapmak kaçınılmaz bir sonuçtur.

III. tel üzerindeki icralarda aynı zamanda II. pozisyon ihtiyacı da bulunmaktadır. Yalnız karar sesi boş telde ve birinci-ikinci baskılarda ise bu ihtiyaca gerek kalmayabilmektedir. Çünkü 8. derecenin üzerindeki dereceleri 1. tel üzerinden duyurmak mümkün olabilmektedir (Şekle bak).



Şek.2.

Şekilde görüldüğü gibi 1. ve 8. derecelerin üzerindeki seslerin I. pozisyonda icrası uygun olarak duyurulabilmektedir.

3.2.1. Frekans Farkı

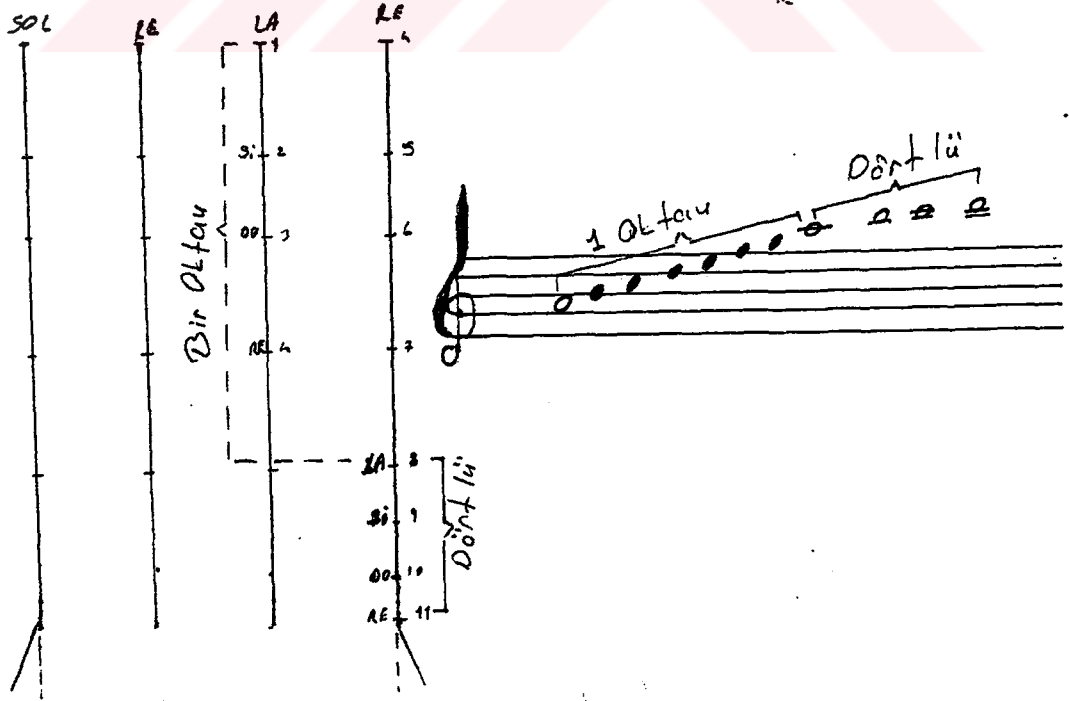
Kemane eğitiminde ve icrasında müzik eserleri ikinci telin boşta kabul edilerek çalınması, gelenekselleşmiş bir hadisedir.

Çalışmalarımızı bu prensip üzerine yoğunlaştırmış ve yöntemleri bu doğrultuda oluşturmuş bulunmaktayız.

Akort yapısına göre ikinci telin "LA" olması; "LA" kararlı müzik eserlerinin yapısı ile çelişki teşkil etmemektedir.

Konumuzun bu kısmında; "LA" kararlı müzik eserlerinin bir oktavı aştığı durumlarda karşılaşılan teknik problemi işlemeye ve önerileri bu problemin etrafında aramaya gayret göstermiş bulunmaktayız.

"LA" kararlı müzik eserlerinin genişliği bir oktavı aştığında yani, sekizinci derecenin üzerindeki sesleri (9. 10. 11. dereceler) mevcut yöntem sonucuna göre birinci telde devam edemeyip ikinci tele dönülerek duyurulması söz konusudur. Başka bir ifade ile sekizinci derecenin üzerindeki, SI-DO-RE dereceleri bir tam oktav peste bulunan SI-DO-RE derecelerinden duyurularak temin edilmektedir. Bunun sonucunda seste oktav çelişkisi bulunmakta ve Frekans Farkı dediğimiz teknik problem ortaya çıkmaktadır. Bu durumu Kemane ve porte üzerinde tesbit etmenin daha anlaşılır olacağı düşünülmüştür (Şek.3).

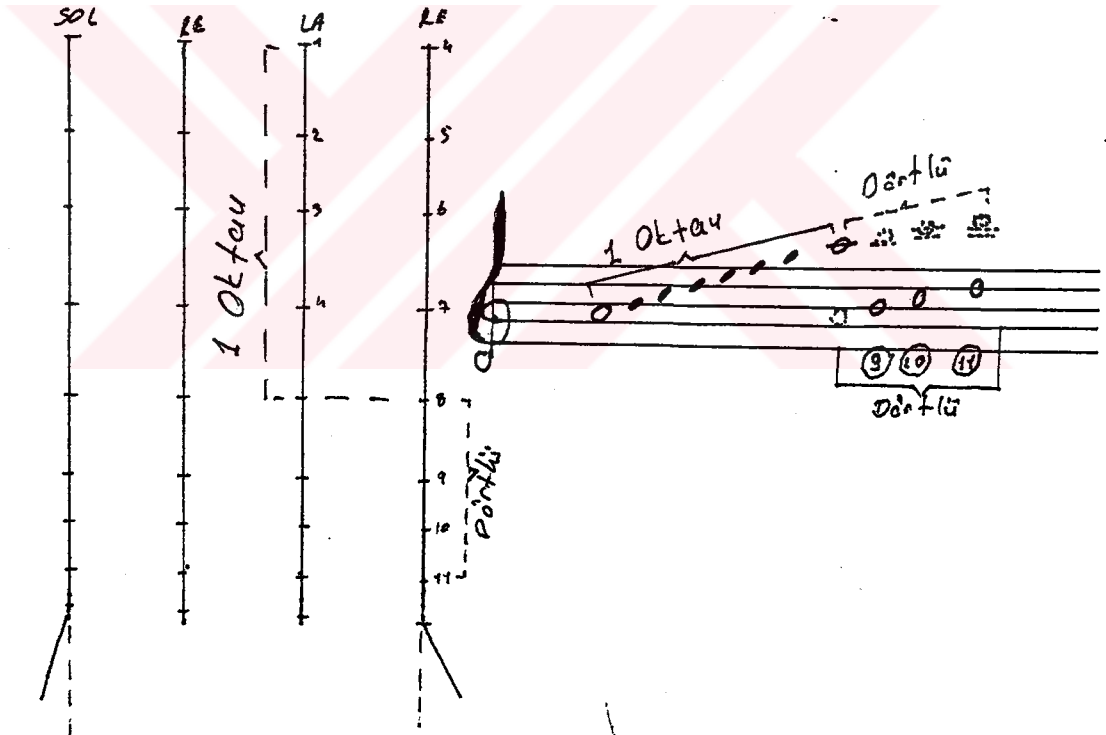


Şek.3.

Yukarıdaki şekilde (I. pozisyon) sekizinci derecenin üzerinde bulunan seslerin Kemane'de ve porte üzerindeki yerleri görülmektedir.

Buna göre I. pozisyonda parmak kullanma kapasitesi sekizinci derecenin üzerine çıkamamaktadır. Müzik eserlerimizin önemli bir bölümünde sekizinci derecenin üzerine çıkılmış ve bu bölgede önemli ezgi hareketinin varlığı tesbit edilmiştir.

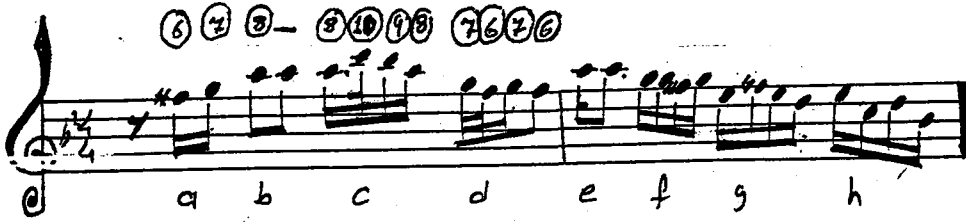
I. pozisyonda bahsi yapıldığı gibi sekizinci derecenin üzerinde bulunan sesler, bir tam oktav pesten tercih edilmiştir (Şek.4).



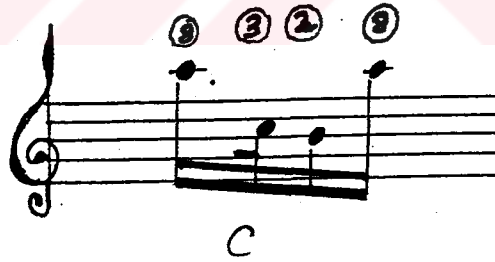
Şek.4.

Yukarıdaki şekilde görüldüğü gibi sekizinci dereceyi aşan eserlerde, I. pozisyon yöntemine göre 9. 10. 11. sesler, ikinci telde bulunan 2. 3. 4. (Sİ-DO-RE)

derecelerinden duyulmaktadır. Ezgi tiz bölgelere doğru hareket ettiği halde pes bölgeye hareket söz konusudur. Başka bir ifade ile, 9. 10. 11. dereceler peste bulunan 2. 3. 4. derecelerde bulunan sesler ile duyulmaktadır. Bunun sonucunda bir oktav pesten duyulan bu sesler eserde bulunan seslerin frekansları ile çelişki içinde bulunmaktadır.

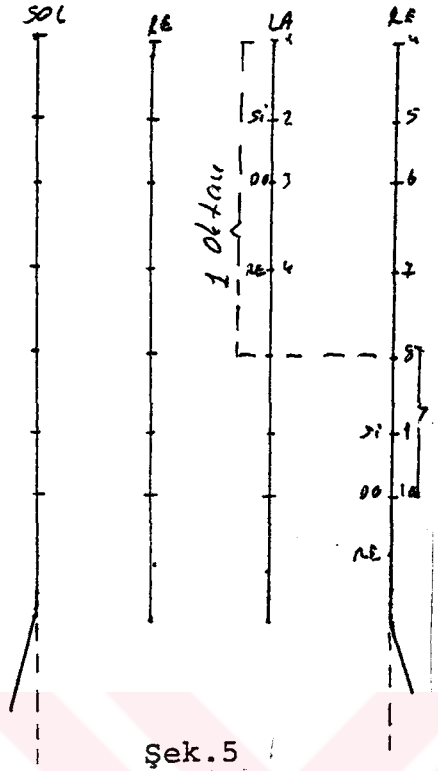


Konu ile ilgili kullandığımız yukarıdaki örnekte "C" 1/4'lüğünde bulunan 10 ve 9 numaralı dereceler I. pozisyonun sonucuna göre bir tam oktav peste düşürülerek duyurulmaktadır.



9 ve 10 numarada yer alan "DO" ve "Sİ" dereceleri I. pozisyonun uygulanmasından sonra porte içindeki 2. ve 3. numarada yer alan "DO" ve "Sİ" derecelerinin kullanılmasını gerektirmektedir.

NOT: Daire içindeki rakamlar parmak numaraları olmayıp ses derecelerini göstermektedir.



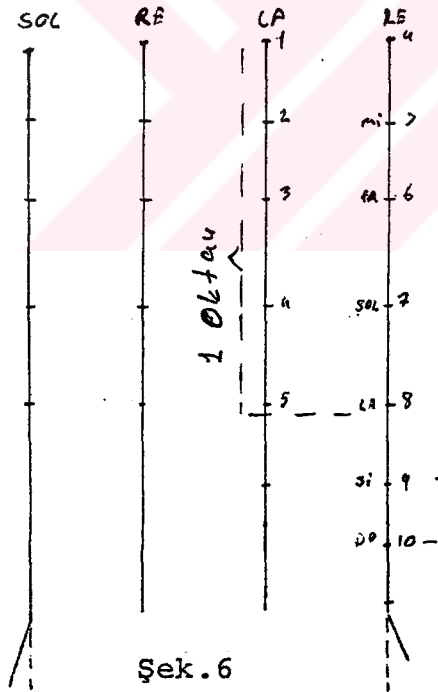
Şek.5



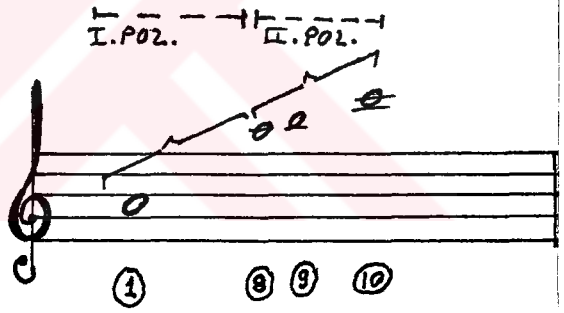
Seslerin hareketi



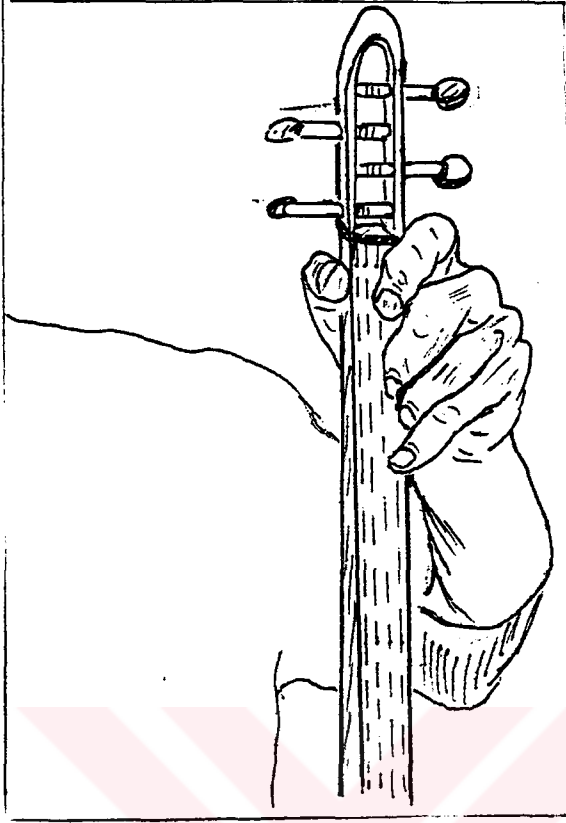
Aynı seslerin Kemane'de duyurulması.



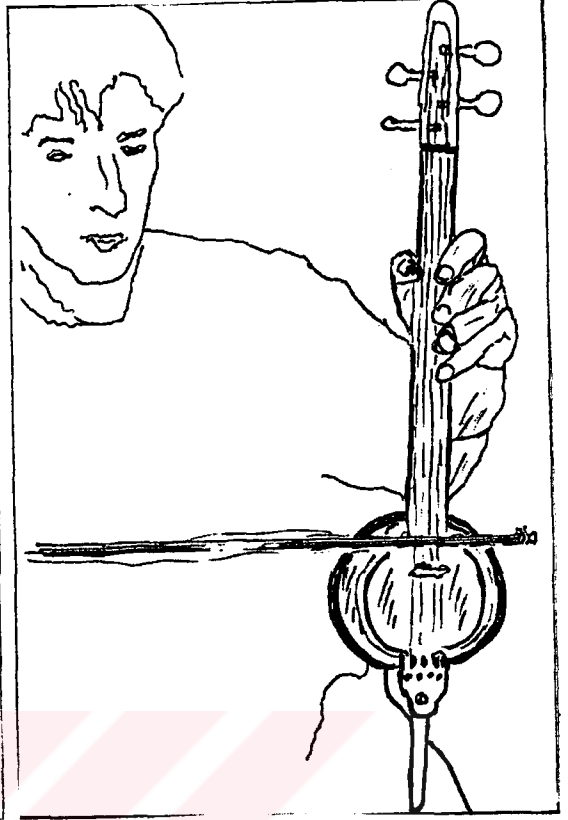
Şek.6



Kemane'de ve portede numaralandırılmış dereceler Frekansına uygun gösterilmiş olup; bu uygunluğun II. pozisyona geçerek elde edilebileceği tesbit edilmiştir.



Şek.7.
I. Pozisyon



Şek.8.
II. Pozisyon



Pozisyon geçişlerini uzun seslerde yapmak metro-
nom kaybı açısından bir avantaj sağlayabilmektedir.

Konu ile ilgili diğer bir husus ise; II. pozis-
yondan I. pozisyona dönüş aşamasında II. pozisyon 2. te-
li kullanmak gerekmektedir.

NOT: Daire içinde olmayan rakamlar parmak numaralarını
anlatır.

II. pozisyon uygulaması bir gereksinim olmaktan çıkıp zorunluluk şekline dönüşmüştür.

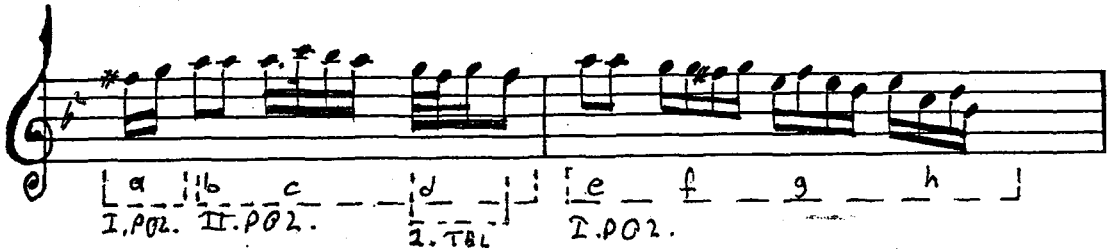
Yapılan uygulamalı çalışmalarda pozisyon ihtiyacının gündeme gelmesi bizi, II. pozisyon arayışına yöneltmiştir. Bu yönelme neticesinde repertuarların çalgılara ayrı ayrı yazma şekli tesbit edilmiştir.

Kemane için yazılan eserlerin, pozisyon faktörleri düşünülerek oluşturulması gereği bulunmaktadır.

I. ve II. pozisyon uygulamasında örnek olarak kullandığımız "Devran Deresi" adlı Denizli'ye ait ezginin "a" ve "b" dörtlükleri arasında pozisyon geçişi mecburiyeti bulunmaktadır.

Parmak numaralarından anlaşılabileceği gibi "a" ve "b" ölçülerinde I. ve II. pozisyon geçişi bulunmakta "e" ölçüsü ve devamında tekrar I. pozisyona dönüş yapılarak ezgi bitirilmektedir.

Çalışmalarda tesbit edilen bu pozisyonların geçiş noktası ve tekrar ana pozisyona dönüş uzun seslerin bulunduğu derecelerde olması geçişlerde rahatlık sağlamaktadır.



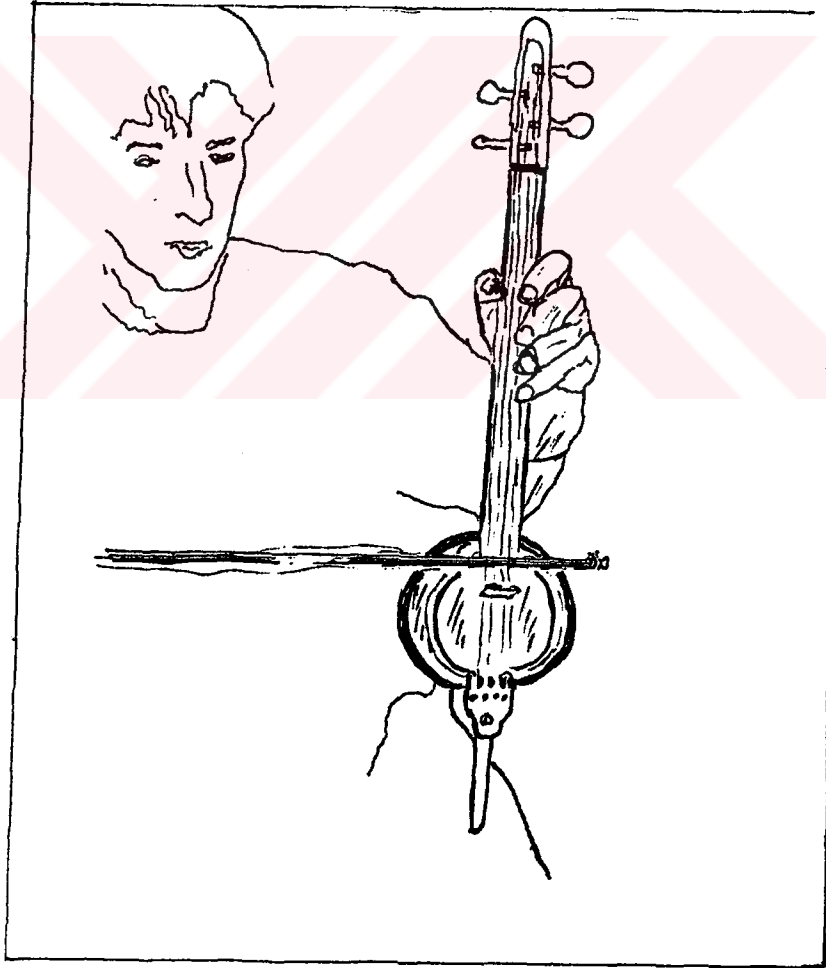
Yukarıdaki ezginin birinci 1/4'lüğünden ikinci 1/4'lüğe geçtiği II. pozisyon gereği bulunmaktadır. Bu geçişte uygun parmak numaralarını verilen örnek ezgi ile

birlikte bölüm sonunda bulabilirsiniz. Aynı ezgide yukarıda belirtilen pozisyon geçişleri de belirtilmiştir.

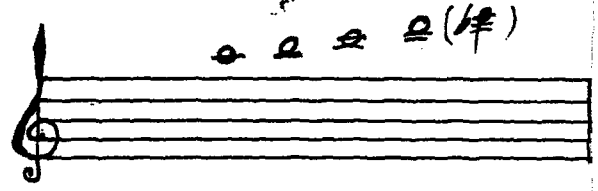
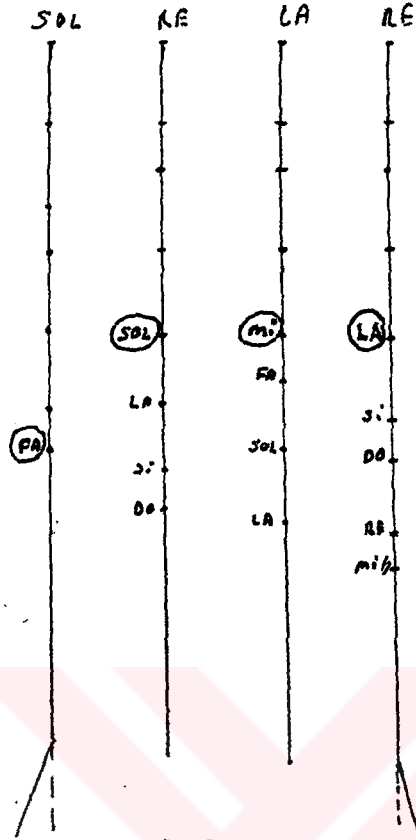
II. pozisyon gereği, I. pozisyonun yetersizliğinden olmayıp; müzikolojide seslerin ait olduğu frekansta duyulması mecburiyetindendir.

Konunun daha iyi anlaşılması II. pozisyonun incelenmesi ile netlik kazanacaktır.

3.3. Kemane'de II. Pozisyon



Şek.9



II. pozisyonda kullanılabi-
lir sesler.

Şek.11.

I. Pozisyonda Ses Sahası:

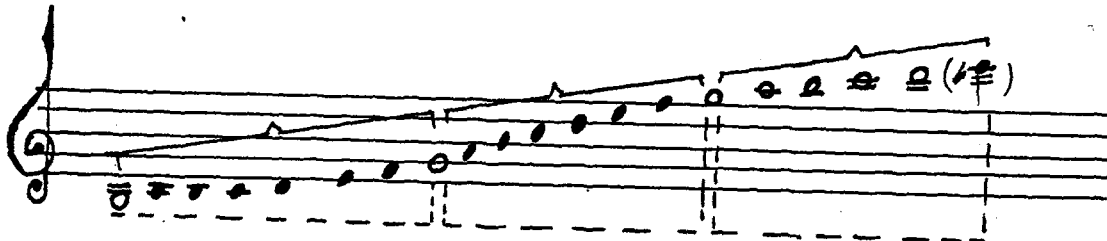


I. oktav

2. oktav

3'lü Min.

I. ve II. pozisyonun birlikte kullanılması ile
elde edilen ses sahası:

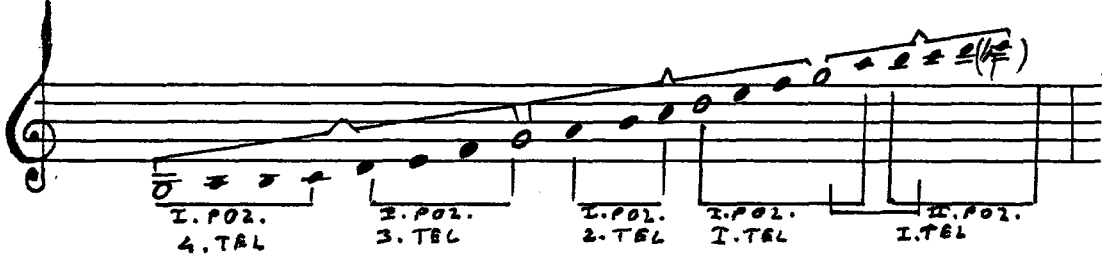


I. oktav

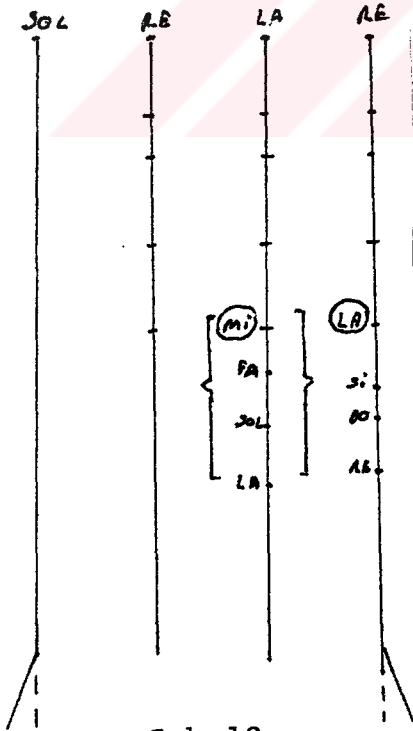
2. oktav

6'lı Minör

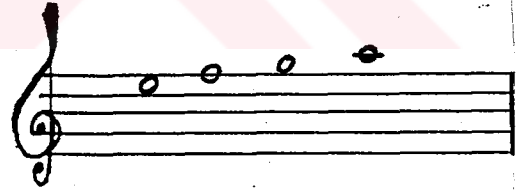
Kemane tellerinin ait olduğu ses sahası:



Konumuzun bu bölümüne kadar 1. tel olan "RE" te-
li üzerinde girilen II. pozisyonu ve bu tel üzerindeki
parmak hareketlerini anlatmaya gayret gösterdik. Konumu-
zun bir başka boyutu ise; II. pozisyondan I. pozisyona
dönüş uygulamasını kolaylaştırmaktır. Bu kolaylığı sağ-
lamak için II. pozisyonda çalgımızın 2. telini kullanmak
bunu sağlamaktadır.



Şek.12.



II. pozisyonda II. telde
kullanılabilir sesler.



II. pozisyon, 2. telde kul-
lanılan parmak numaraları.

Denizli

DEVİRAN DERESİ

Nida Tüfekçi

The image displays a musical score for a piece titled "Devran Deresi" by Nida Tüfekçi, from Denizli. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music is divided into four staves, each containing a sequence of notes and rests, with fingerings and positions indicated above the notes.

Staff 1: The first staff contains a sequence of notes with fingerings: 3, 4, 1, 1, 1, 3, 2, 1, 2, 2, 3, 2, 4, 4, 3, 3, 2, 3, 1, 2, 1, 0, 1, 2, 0, 1. Below the staff, the positions are marked: I. POL., II. POL., 2. TEL., and I. POL.

Staff 2: The second staff contains a sequence of notes with fingerings: 2, 1, 2, 1, 0, 1, 0. Below the staff, the position is marked: I. POL.

Staff 3: The third staff contains a sequence of notes with fingerings: 1, 0, 1, 2, 0, 1, 2, 1, 3, 0, 1, 0, 2, 0, 2, 0, 1, 2, 0. Below the staff, the position is marked: I. POL.

Staff 4: The fourth staff contains a sequence of notes with fingerings: 2, 1, 1, 0, 0. Below the staff, the position is marked: I. POL.

Buna göre yukarıda yapılan pozisyon çalışmasında örnek olarak incelediğimiz "Devran Deresi" adlı Denizli'ye ait ezginin uygulamasını ve pozisyon geçişlerini parmak numaraları ile birlikte görüyoruz.

II. pozisyonda 2. teli kullanmakta; I. pozisyona geçişte kolaylık sağlaması ve uygun geçiş bölgesine kadar müzik hareketinin sürdürülebilmesi amaçlanmıştır.

3.4. Transpoze Pozisyon

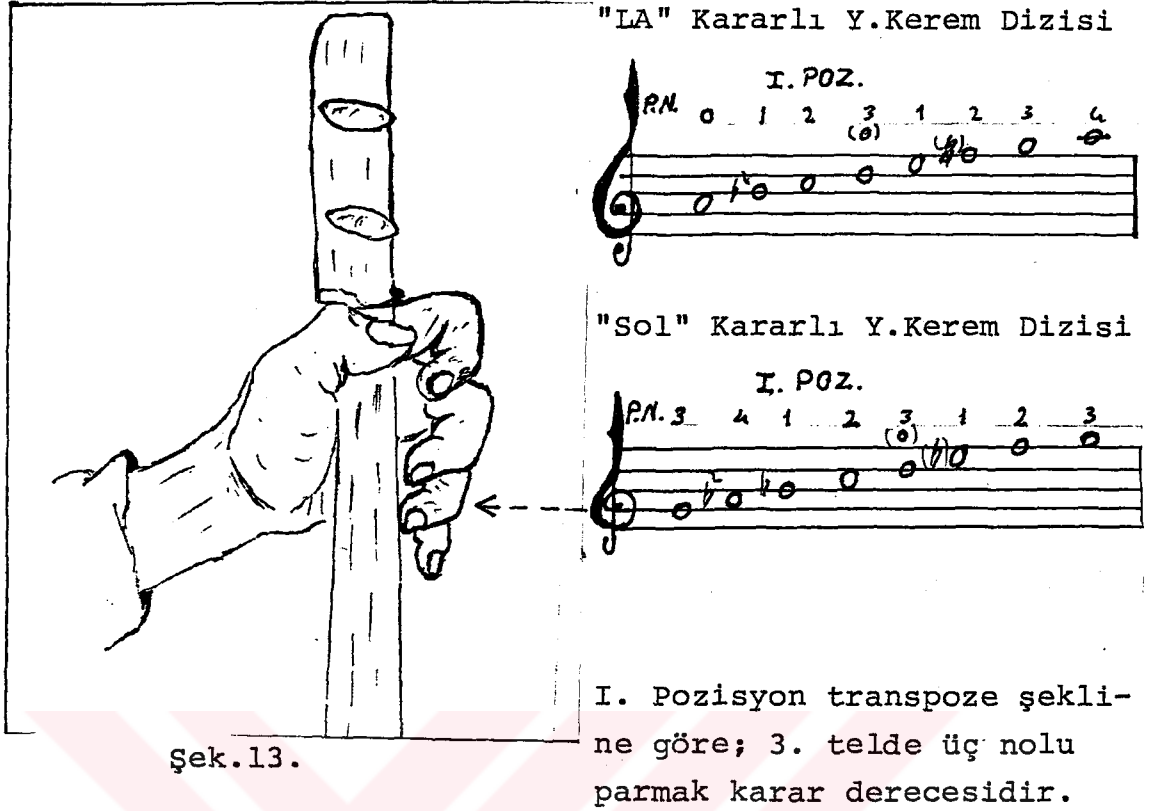
Transpoze pozisyon, bilindiği üzere dizi ve aralıkların korunarak başka derece üzerinde icra edilmesidir. Bu yöntem Türk Musikisinde "Göçürme" şeklinde anlatılır ve sıkça kullanılmaktadır.

Kemane'de "La" kararlı bir ezginin bir ses düşürülerek (pesleştirilerek) duyurulması durumunda, kararın 3. telde olması ve 3 nolu parmağın kullanılması icrayı güçleştirdiği tesbit edilmiştir. Bu tesbitte "La" kararlı ezginin iki ses düşürülmesi yani "Fa" üzerinde icra edilmesi aynı sonucu vermiştir

Bu transpoze şeklinde I. pozisyonun kullanılması yerine, II. pozisyon şekline geçiş yapmak ve bütün parmakların kapalı gelmesine rağmen; 3. telde üç nolu parmağı veya iki nolu parmağı karşılayan ses olan "Sol" veya "Fa" derecelerini II. pozisyonda bir nolu parmak ile basarak duyurmak daha sağlıklı sonuç vermiştir.

Söz konusu edilen transpoze şekli bütün diziler için geçerli olmayıp:, daha çok iki koma bemol almış (b²) Yahyalı Kerem dizisini kastetmektedir. Kemane'de, transpoze yönteminde söz konusu edilen derecelerde, Yahyalı Kerem dizisi en fazla problemi içermesi bakımından incelenmeye değer görülmüştür.

Söz konusu transpoze şeklinde ortaya çıkan sorunların başında ezginin tavrını ortaya koymakta karşılaşılan teknik zorluk ve bunu baskı problemi izlemektedir.



"LA" Kararlı Y. Kerem Dizisi
I. POZ.
P.N. 0 1 2 3 1 2 3 4
(0) (0) (0) (0)

"Sol" Kararlı Y. Kerem Dizisi
I. POZ.
P.N. 3 4 1 2 3 1 2 3
(0) (0) (0) (0)

Şek.13.

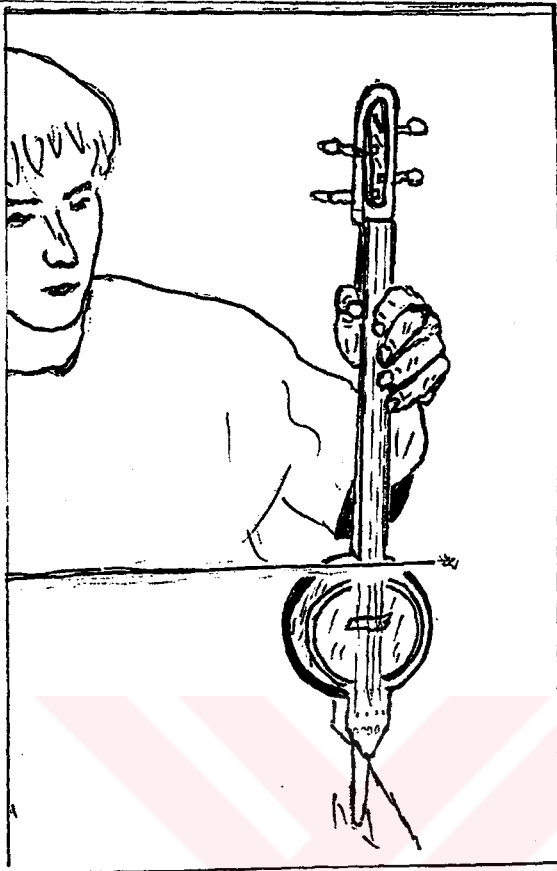
Transpoze yönteminde bir tam ses veya iki tam ses pesten çalınan bu dizi I. pozisyonda müzikalite açısından uyumsuzluk içermektedir.

Kullanılan akort şeklinin kaçınılmaz bir sonucu olan bu problemi aşmaktaki en sağlıklı sonuç yine II. pozisyon tercihi ile mümkün olabilmektedir. Buna göre 3. tel üçüncü parmakta karar veren (I. pozisyona göre) Yahyalı Kerem dizisi II. pozisyona geçerek uygulanmıştır.

Yapılan uygulamada söz konusu dizinin sesleri daha uygun duyurulmuştur.

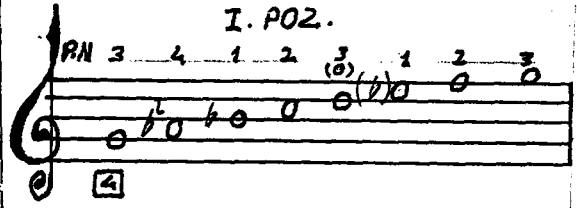
Yine çalınan ezgi bir oktavı aştığında II. pozisyonda 1. tele geçiş yapılabilir.

Uygulamada kullanılan teller, pozisyon ve geçilebilir bölgeler önem arz etmektedir.

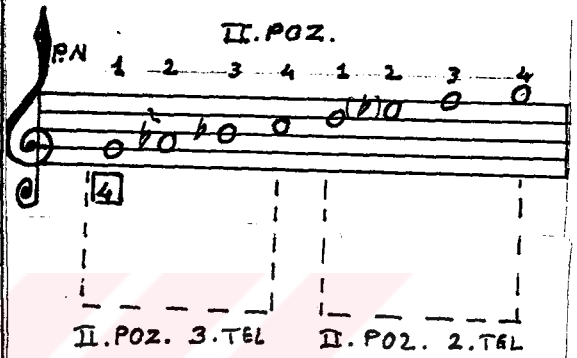


Şek.14.

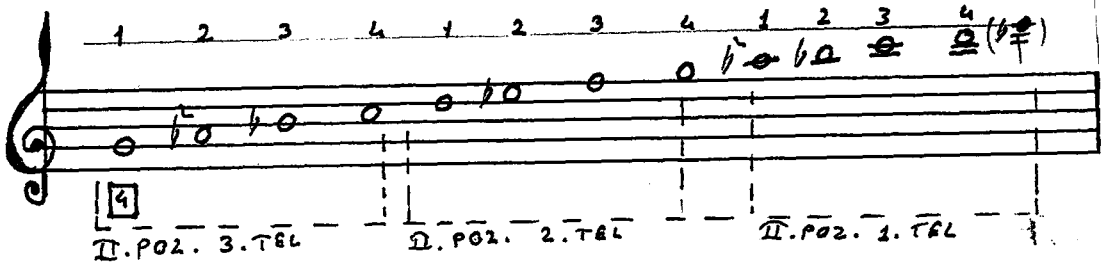
"Sol" Kararlı Y.Kerem Dizisi



"Sol" Kararlı Y.Kerem Dizisi



II. POZİSYON



Uygulamalar sonunda II. pozisyon transpoze yönteminde bir buçuk oktavı aşkın bir ses sahası elde edilmiştir.

[4]:Kare içine alınan rakam karar sesini göstermektedir.

BÖLÜM 4.

KEMANE EĞİTİMİ

4.1. Kemane'de Genel Pozisyon

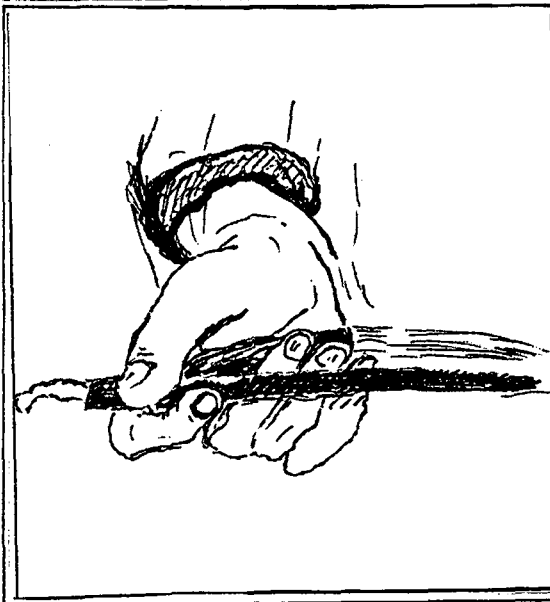
4.1.1. Yay Tutuşu

Kıllar vücuda dönük olmak üzere yay (arşe) sağ elde dengelenerek, baş parmak ile işaret parmağı (I. parmak) yay sapı üzerinde birleştirilir.

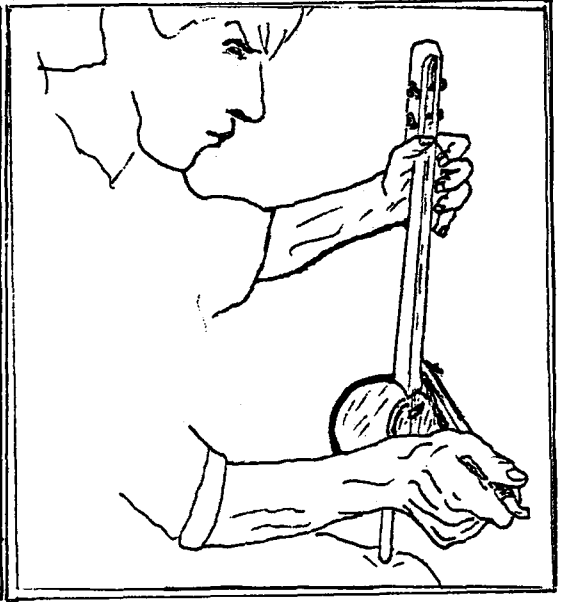
Yayın tutma yeri, işaret parmağının başlangıç kıvrımına yerleştirilir.

Üçüncü parmak, alttan yay kılı ve yay sapı arasına girerek vücudumuz yönünde olan kılların gerginliği sağlanır.

Dördüncü ve beşinci parmak kılların önünde gerginliğin dengelenmesi ve yay hakimiyetine yardımcı bir vazife görür.



Şek.1. Ön cepheden görünüş



Şek.2. Yandan görünüş

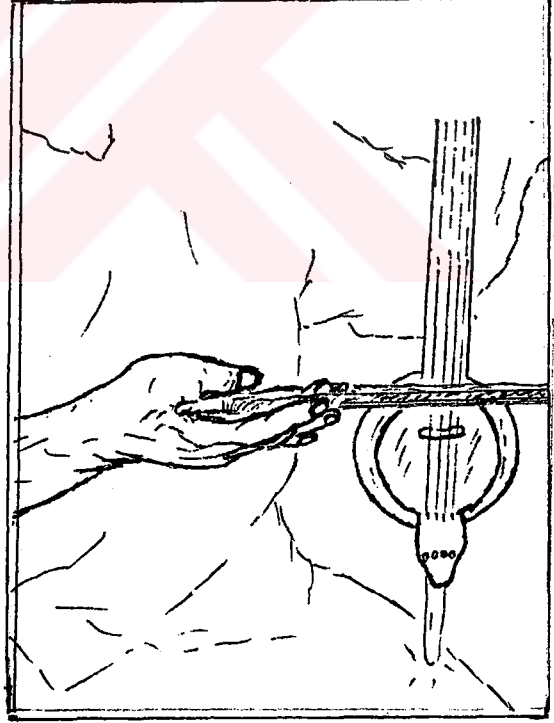
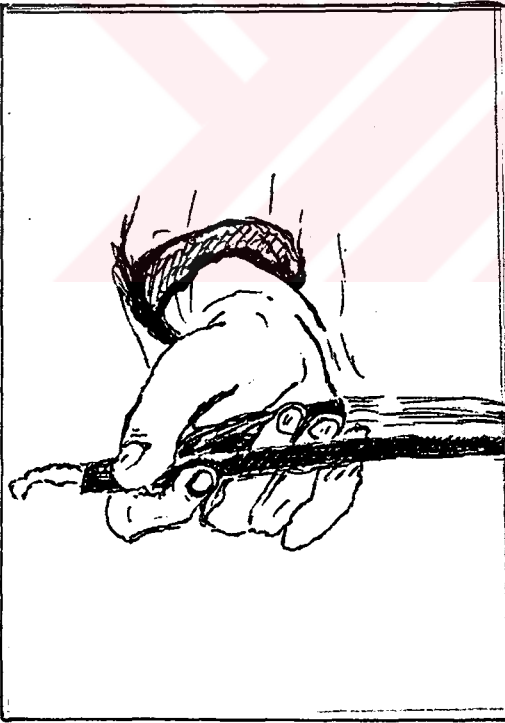
Yay tutuşunda; yayın yere paralel olması ve bu şekilde kullanılması gerekmektedir.

Yayın kullanışını sabit bir çizgi üzerinde itilip çekildiği düşünülmelidir. Yar yere tam paralel olmalı ve vücudumuz ile arasındaki açı mümkün olduğu kadar korunmalıdır.

Yayın kullanış şekli diğer yaylı çalgılarda olduğu gibi değil; Kemane'nin çevrilmesi ile tellere değmesi sağlanır. Bu çevrim sırasında yay hep aynı çizgide veya doğrudan itilir ve çekilir. Bu kullanım sırasında en önemli faktör yay hareketini bilekten sağlayabilmektir.

İtiş Durumu "V"

"Π" İtiş hareketi bitimi



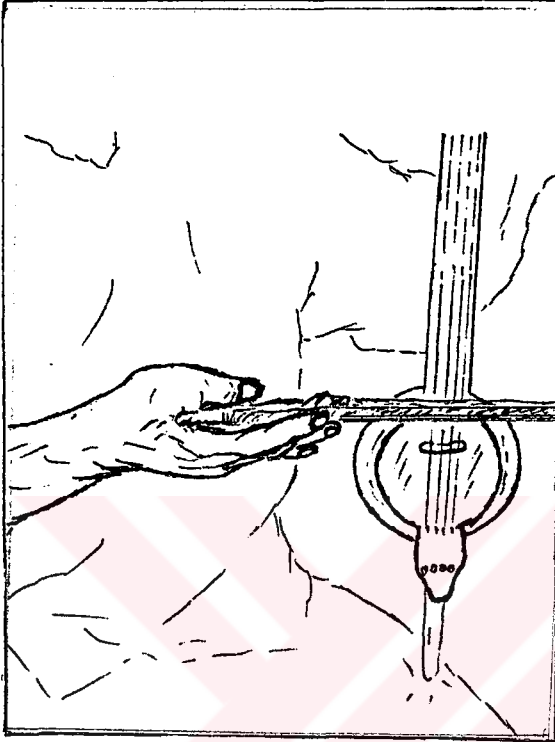
Şek.3.

Şek.4.

Yukarıda, bilekten kullanılan yayın hareketi ve başlangıç-bitiş şekli anlatılmaktadır.

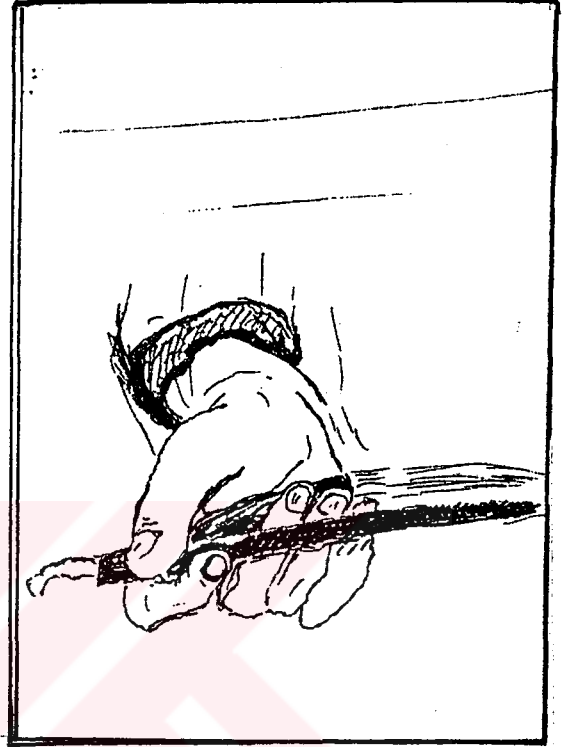
İtiş hareketinin bitiminden sonra aynı işlem çe-
kişte de kullanılmaktadır.

Çekiş durumunda "Π"



Şek.5.

"V" Çekiş hareketi bitimi



Şek.6.

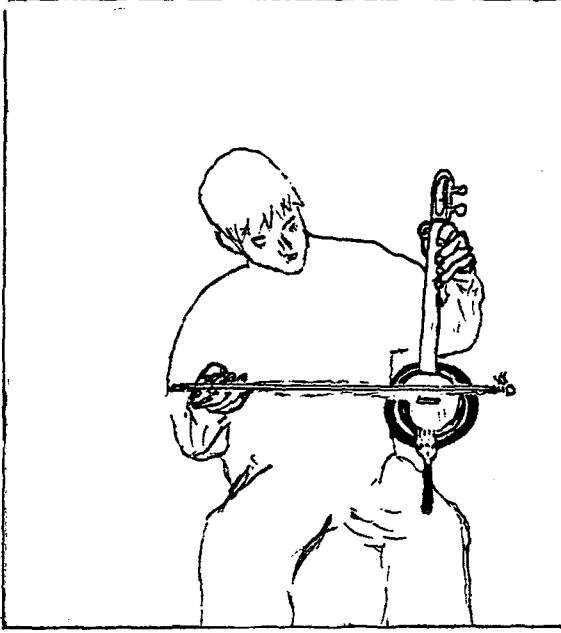
Yay kullanımı ile ilgili olduğu düşünülen başka
faktör ise, bilek hareketinin sağlanması sırasında bulun-
maktadır.

Yay itiş ve çekiş bitimlerinde dirsek, bileğin
hareketini yumuşatmak görevini üstlenmiştir. Bundan do-
layı bilek hareketinin 1/4'lük mesafesi dirseğe yansır
ve bu şekilde yay kullanma eylemi devam eder. Kısa yay-
larda hareket daha çok bilekten:, uzun yaylarda ise söz
konusu oranlarda gerçekleşir. Yay kılının tamamı kulla-
nıldığı durumlarda dirsek mesafesi artar.

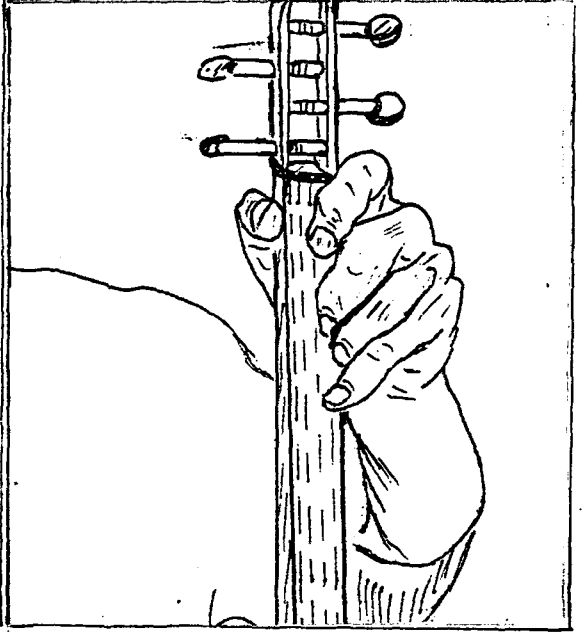
4.1.2.Çalgı Tutuşu

Sol elimizi; çalgımızın üst eşiğinin arka kısmına,
başparmak ve birinci parmağın birleştiği boşluğa

yerleştirilir.



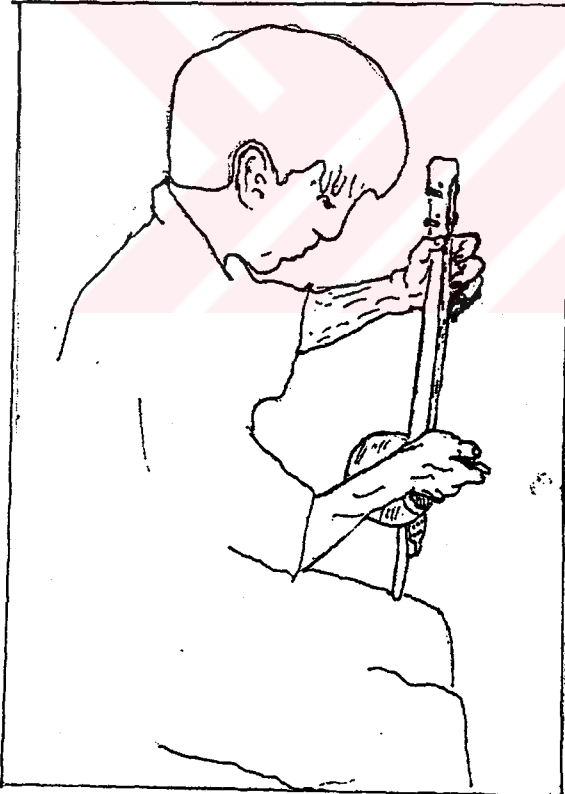
Şek.7.



Şek.8.

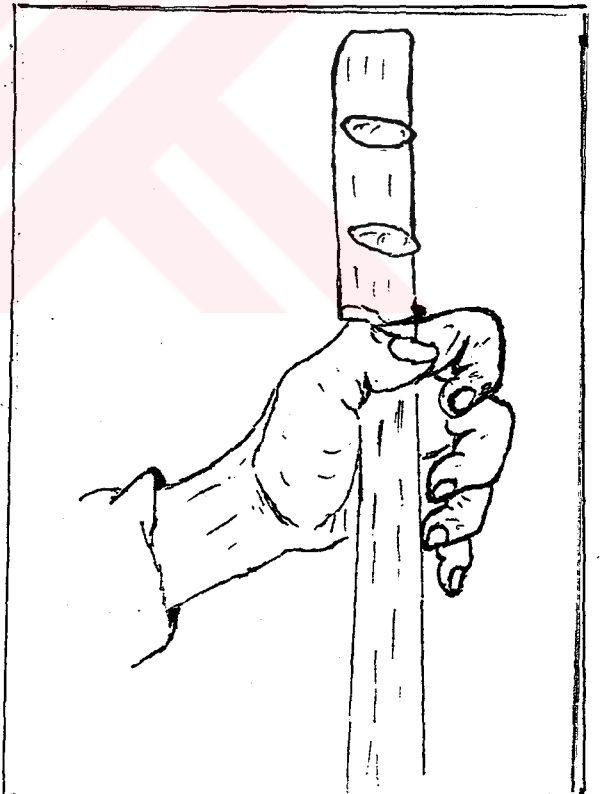
Ön cepheden görünüş

Ön cephe detay görünüş



Şek.9.

Yandan görünüş



Şek.10.

Yandan detay görünüş.

4.1.3. Baskı Tekniği

Kemane'nin perdesiz bir çalgı oluşu, baskı konusunun önemle incelenmesini gerektirmiştir.

Perdesiz çalgıların tamamında karşılaşılan temiz ses ve tını konusu baskı tekniğini ön plana çıkarmıştır. Çünkü, bu tür çalgılarda ses ve tını önemli bir sorun teşkil etmektedir. Bu sorunu aşmak baskı tekniğinin geliştirilmesi ile mümkün olduğu sanılmaktadır.

Baskı tekniğinde bulunan önemli unsurların dikkatlice uygulanması, karşılaşılan sorunların ortadan kalkmasını sağlamaya yetmektedir.

Konunun anlaşılır olması için teknik unsurları belirtmek gereği bulunmaktadır. Bunlar; parmak pozisyonu, elin klevye ile olan irtibatı, elin şekli, parmağın telle temas eden noktası, telin klevyeye değen noktası vs. şeklinde sıralamak mümkündür.

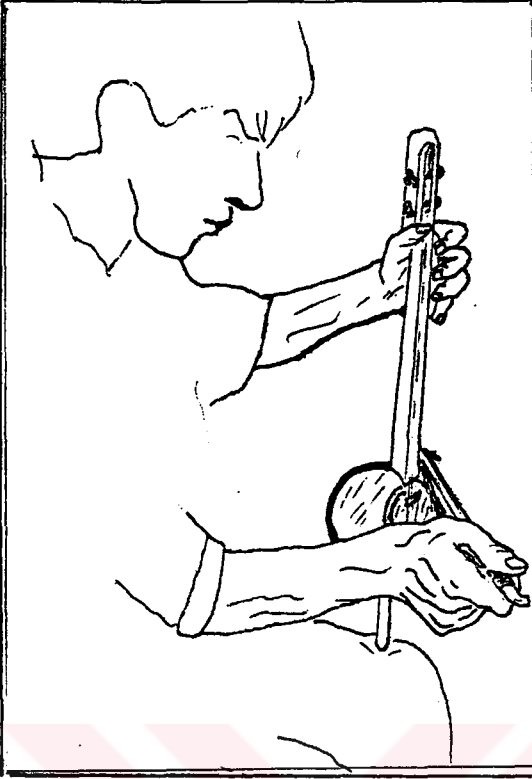
Yukarıda söz konusu edilen unsurların tamamının kullanılması temiz ses ve tını elde etmeye yetmekte olduğu görülmüştür.

Konunun iyi anlaşılması bu unsurların incelenmesi ile mümkün olacağı düşünülmektedir.

Sağlıklı bir baskı için parmak pozisyonunun doğru uygulamak gereği bulunmaktadır (Şek.11).

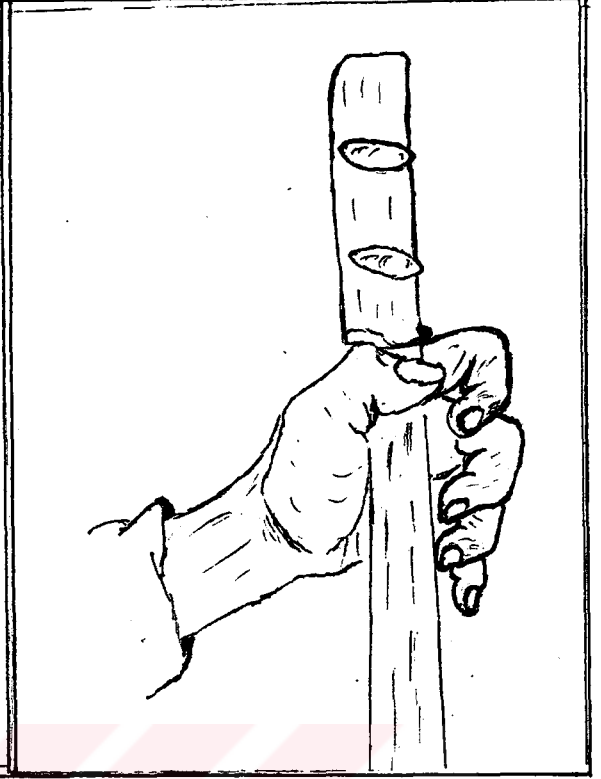
Aşağıdaki şekillerde görüldüğü gibi baskı şekli ile başlayan baskı tekniği parmağın tel ile temas eden noktasını da içermektedir.

Parmakların uç noktasında bulunan yumuşak bölümü kullanıldığı zaman ve çalışmalar bu yönetime uygun olarak yapıldığında daha sağlıklı ses ve tını elde etmenin



Şek.11.

Dik baskı genel görünüş



Şek.12.

Dik baskı detay görünüş

mümkün olduğu görülmüştür.

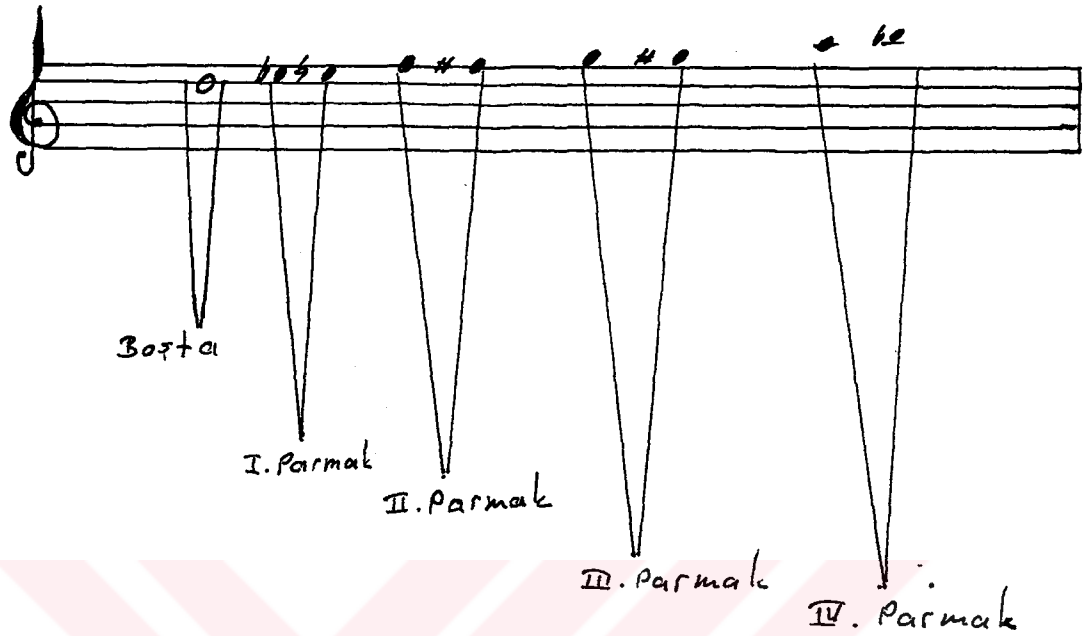
4.1.4. Ses Tablosu

Kemane icrasında ve eğitiminde, kullanılan I. pozisyonda parmak numaralarının oluşturulması, bu pozisyonun çalışmalarımızda değişkenlik göstererek, II. pozisyona geçmesi bakımından önemli görülmektedir. Bu değişimin net algılanması ve uygulamayı daha sağlıklı bir yapıya kavuşturmak amacı ile ses tablosunun oluşturulması gereğine inanmaktayız.

Sırası ile, ana pozisyon veya I. pozisyonadaki sesler ve II. pozisyonda kullanılan parmaklarda duyulan seslerin porte üzerinde gösterilmesi amaçlanmaktadır.

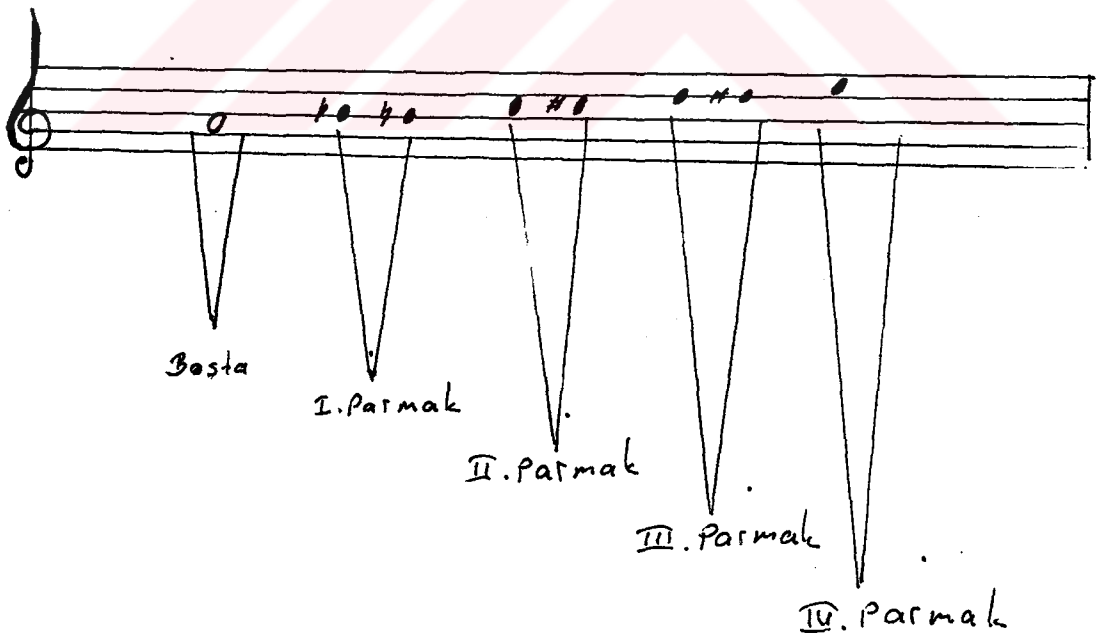
Tablo 1.

I. TEL



Tablo 2.

II. TEL



Tablo 3.

III. TEL

Boşta

I. Parmak

II. Parmak

III. Parmak

IV. Parmak

Tablo 4.

IV. TEL

Boşta

I. Parmak

II. Parmak

III. Parmak

IV. Parmak

Gönel Baskı Tablosu

Tablo 5.

	Boşta	I. Parmak	II. Parmak	III. Parmak	IV.parmak
I. TEL	RE	Mİ İ , Mİ	FA, FA #	SOL, SOL #	LA, Sİ İ
II, TEL	LA	Sİ İ , Sİ	DO, DO #	RE, RE #	Mİ
III. TEL	RE	Mİ İ , Mİ	FA, FA #	SOL, SOL #	LA, Sİ İ
IV. TEL	SOL	LA , LA	Sİ , Sİ	DO, DO	RE, Mİ

Yukarıda verilen tabloda sesler "Tamperaman" ses sistemine göre yazılmıştır.

I. POZİSYON (Açık Seslerde)

1. TEL: "RE"



2. TEL: "LA"



3. TEL: "RE"



4. TEL: "SOL"

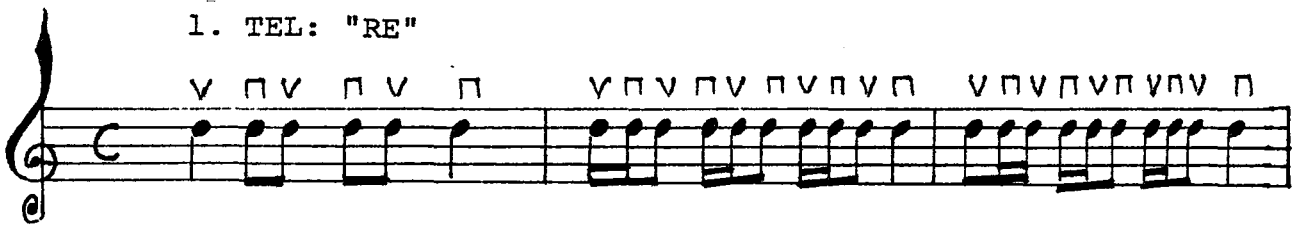


☐ : çekerek

4.2.1. Yay Çalışmaları

6.

1. TEL: "RE"



7.

2. TEL: "LA"



8.

3. TEL: "RE"



9.

4. TEL: "SOL"



10.



11.



4.2.1.1. Kısa Yaylar

12



13



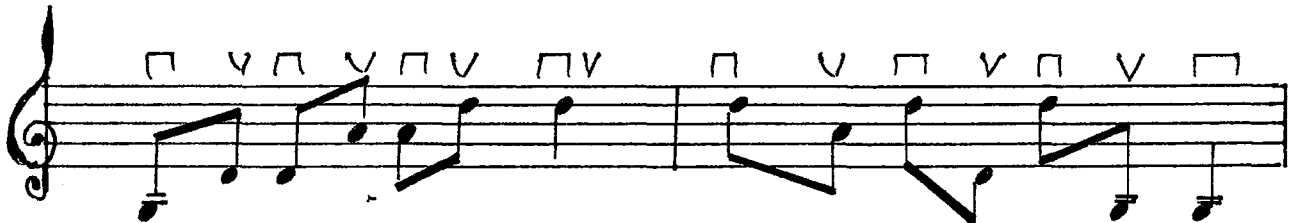
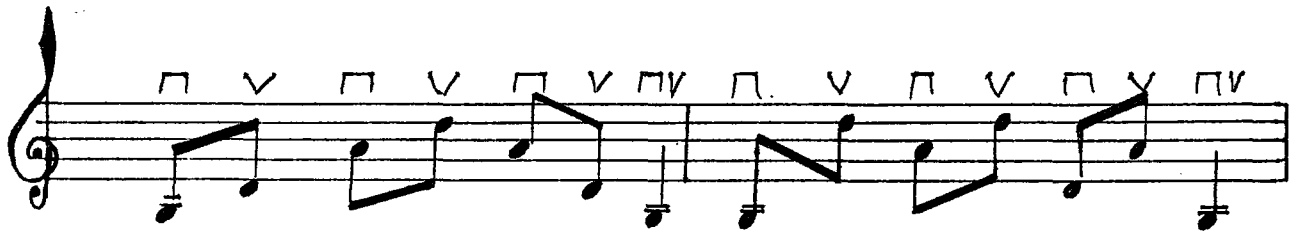
14



15



16



4.2.1.2. Uzun Yaylar

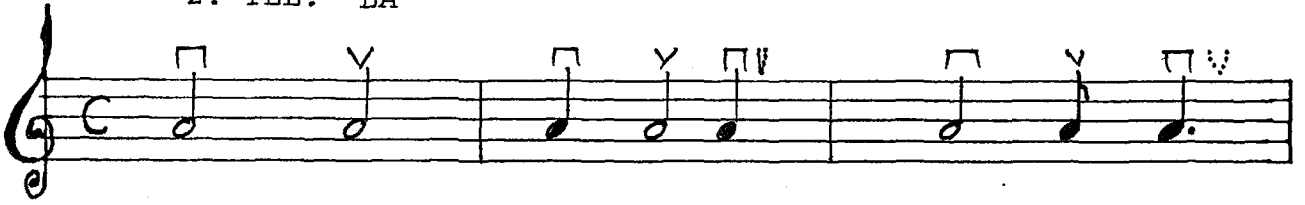
18

1. TEL: "RE"



19

2. TEL: "LA"



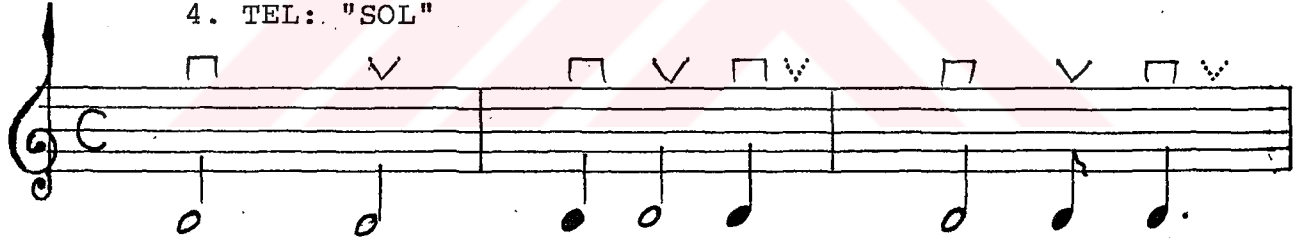
20

3. TEL: "RE"

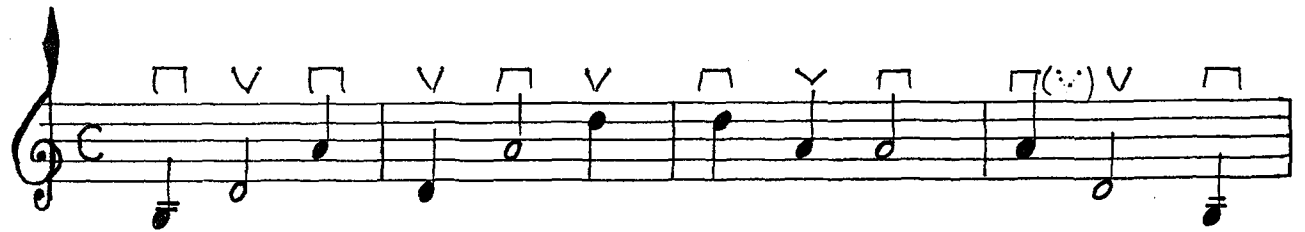


21

4. TEL: "SOL"



22



4.3. Parmak Çalışmaları

23

1. TEL: "RE"



24

2. TEL: "LA"



25

3. TEL: "RE"



26

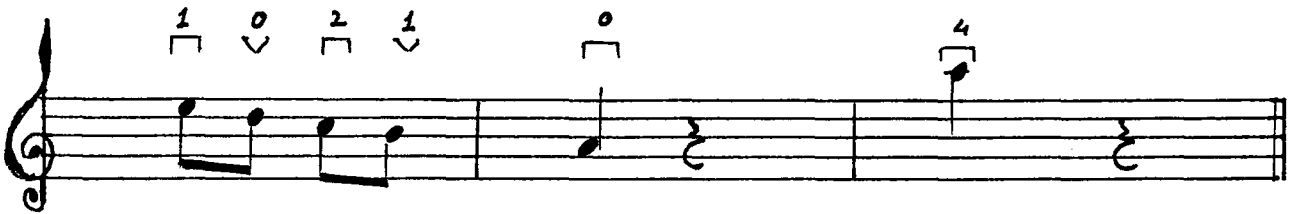
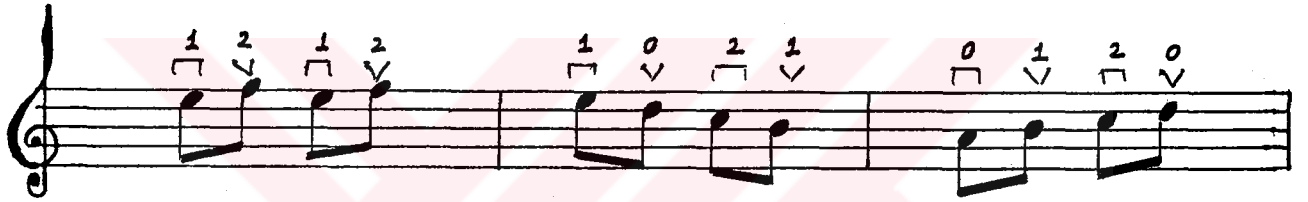
4. TEL: "SOL"



4.4. I. Pozisyonda Çalışmalar

27

1.2. Tel:



1. 2. ve 3. Tel:

28



29

1.2.3. ve 4. Tel:

The musical score is written for a single melodic line in C major, using a treble clef and common time (C). It consists of six staves of music. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Above the notes, there are numerous fingerings indicated by numbers 1-4 and 0 (for natural). The score is divided into measures by vertical bar lines. A large, faint watermark 'S. 100' is visible across the middle of the page.

4.5. II. Pozisyonda Çalışmalar

30

The first staff of music shows a sequence of notes with fingerings and breath marks. The notes are: G4 (fingering 0, breath mark V), A4 (fingering 1, breath mark □), B4 (fingering 2, breath mark V), C5 (fingering 3, breath mark □), B4 (fingering 1, breath mark V), A4 (fingering 2, breath mark □), G4 (fingering 3, breath mark V), and F#4 (fingering 4, breath mark □). The notes are connected by a slur.

I. POZ.

2. Teil

II.P02.

Handwritten musical notation for "2. T & L". The notation is written on a five-line staff. It features several eighth notes, some beamed together in pairs or groups of four, with flags or beams above them indicating specific rhythmic values. The staff is divided into measures by vertical lines.

2.T&L

II. P02.

II. P02

I. P02.

II. POZ.

4 3 2 3 4 2 3 2 1 2 3 2 1 4 3 2 1 0

D.P02.

I. 902.

31

Handwritten musical notation for the first system of 'The Rose Tree'. The notation is on a single staff with a treble clef. It features a series of eighth and sixteenth notes, many of which are beamed together in groups. Above the notes, there are numbers (1, 2, 3, 4) and letters (V, Y) indicating fingerings or articulation. The first measure contains a triplet of eighth notes. The second measure contains a triplet of eighth notes. The third measure contains a triplet of eighth notes. The fourth measure contains a triplet of eighth notes. The fifth measure contains a triplet of eighth notes. The sixth measure contains a triplet of eighth notes. The seventh measure contains a triplet of eighth notes. The eighth measure contains a triplet of eighth notes. The ninth measure contains a triplet of eighth notes. The tenth measure contains a triplet of eighth notes. The eleventh measure contains a triplet of eighth notes. The twelfth measure contains a triplet of eighth notes. The thirteenth measure contains a triplet of eighth notes. The fourteenth measure contains a triplet of eighth notes. The fifteenth measure contains a triplet of eighth notes. The sixteenth measure contains a triplet of eighth notes. The seventeenth measure contains a triplet of eighth notes. The eighteenth measure contains a triplet of eighth notes. The nineteenth measure contains a triplet of eighth notes. The twentieth measure contains a triplet of eighth notes. The notation ends with a double bar line.

II. Poz.

32

Handwritten musical notation for a single staff in C major, featuring a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and fingerings indicated by numbers 1-4 and slurs. The piece concludes with a double bar line and the instruction "II. POZ."

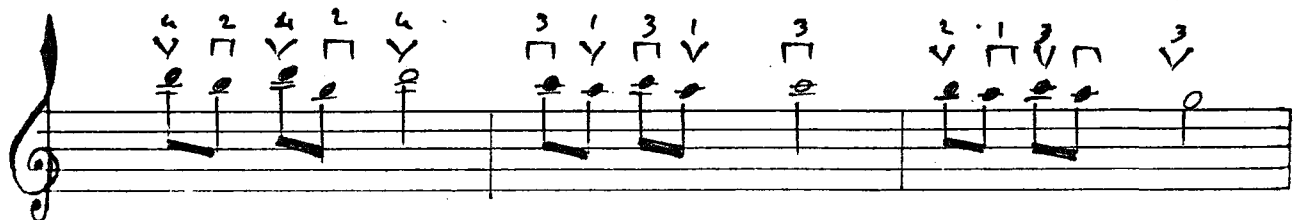
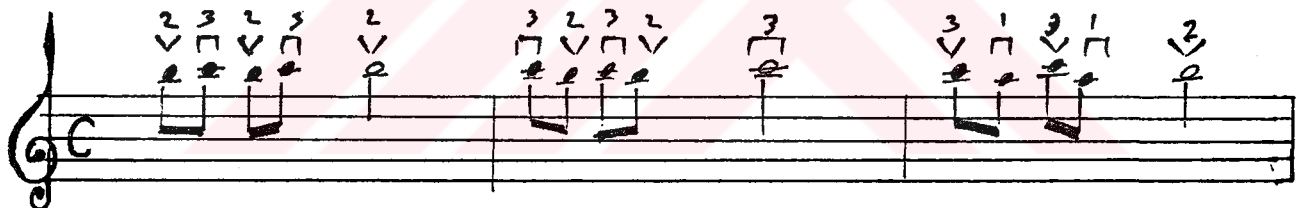
II. POZ.

Handwritten musical notation for the first system of 'The Bird Song'. The notation is on a single staff with a treble clef. It consists of several measures of music, including quarter notes, eighth notes, and a triplet. Above the notes are various fingerings and breath marks, such as '3', '1', '2', '0', '4', '3', '1', '2', '1', '0', '2', '0', and '0'. A bracket below the staff indicates the first ending, labeled 'I. P 2.'.

33

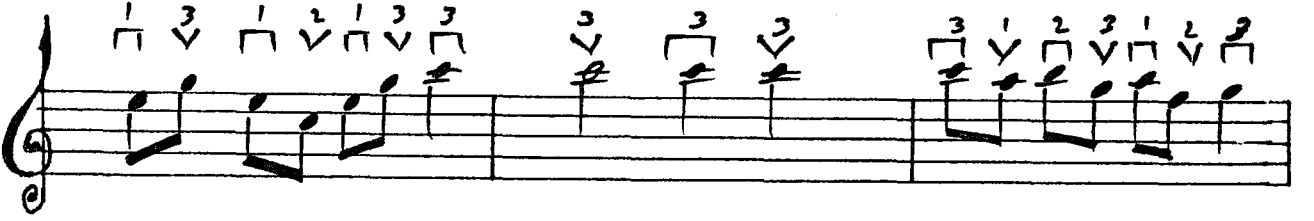


34

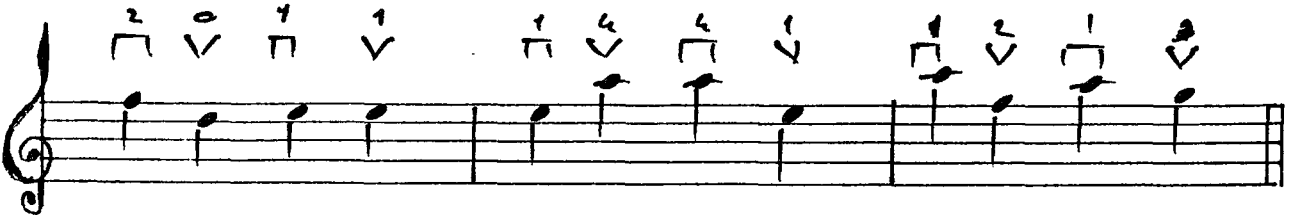
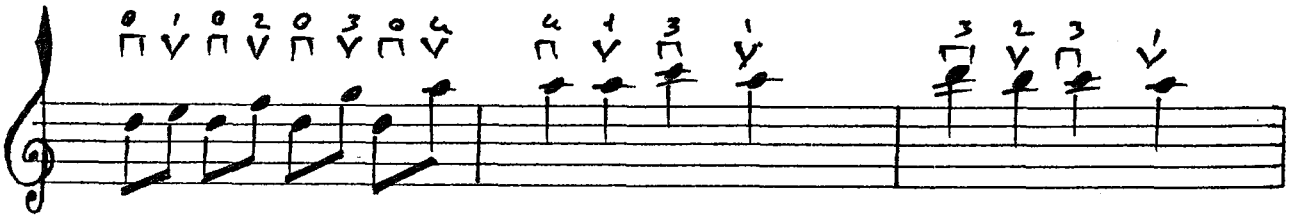


4.6.İİ. Pozisyonda Çalışmalar

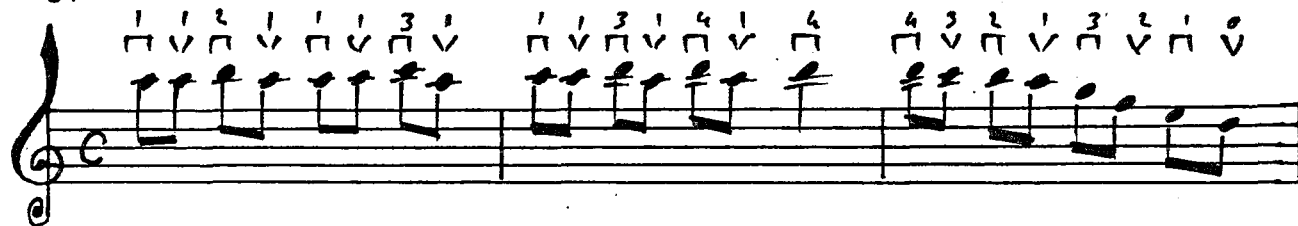
35



36



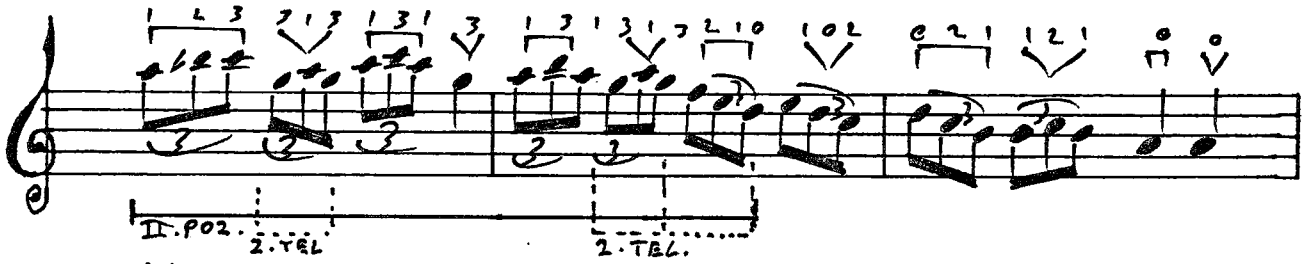
37



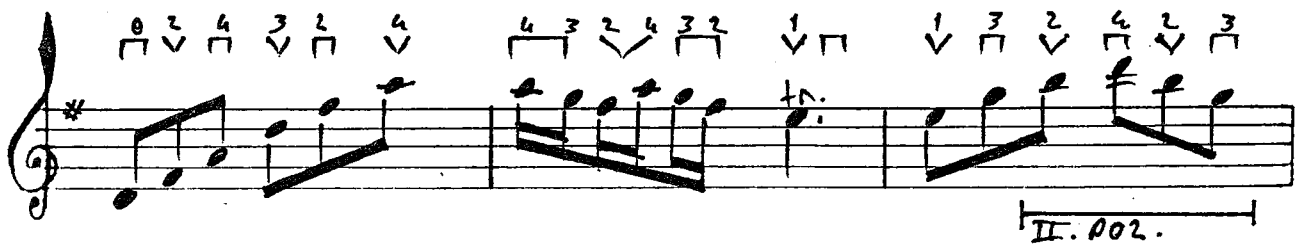
38



40



41



SONUÇ

Üç ana bölümden oluşan Kemane Yapısı-Pozisyon Problemleri ve Eğitimi konulu çalışmanın genel içeriğinde verildiği gibi çalgının dünü-bugünü, günümüzde kullanım ve icrasal problemler ve bu problemlerin aşılması ile gerekli eğitim kavramı irdelenmiştir.

Çalgımızın problemlerine ve çözüm önerilerine değinmeden önce; yapısı ve geçirdiği evrelerin bilinmesi gereği bulunmaktadır. Bu nedenle "Kemane Yapısı" bölümünde, asırlar öncesine gidilerek bu dönemin yaylı çalgısı kronolojik olarak incelenmiştir. Yapılan çalışmada birbirine benzeyen fakat estetik ve akort açısından farklı yapıda olduğu tesbit edilen bir çok yaylı Türk çalgısının mukayeseli örnekleri sunulmuştur. Bu mukayesede aynı dönemde Anadolu'da dahi farklı adlar tesbit edilmiştir.

"Pozisyon Problemleri" konusunun incelendiği bölümde; çalgının eserde bulunan sesleri, ait olduğu frekansta duyurulması düşünülmüş ve bunun yöntemleri geliştirilerek kullanılabilir şekle sokulmuştur. Bunun yanı sıra ses sahasının genişletilmesi amacına ulaşılmıştır.

Yine "Kemane Eğitimi" konulu bölümde geliştirilen yöntemin uygulanması anlatılmaktadır.

Verilen örnekler bu amaca hizmet etmeye yönelik hazırlanmış; uygulamalar sonunda I. ve II. pozisyonun kullanılması amacına ulaşılmıştır.

KAYNAKLAR

- |1| SARIBAYEV, Bolat, Kazakistan Müzikalılık Aspaptarı, Almaata, 1978, S.26.
- |2| ÖGEL, Bahattin, Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları, Başbakanlık Basımevi, C.9, Ankara, S.279.
- |3| GAZİMİHAL, Ragıp M., IKLIĞ, Ankara, 1958, S.5., Ses ve Tel Birliği Yayınları,
- |4| BAYKAL, Ersin, Yüksek Lisans Bitirme Tezi, S.5-38, 40-41, 1988.
- |5| ŞENEL, Süleyman, Görüşme, 1994.
- |6| TÜFEKÇİ, Nida, Görüşme, 1991.
- |7| AÇIN, Cafer, İ.T.Ü.-T.M.D.Kons.Ders Notları.
- |8| YEKTA, Rauf, Türk Musikisi, 1986, S.86, İstanbul.
- |9| Türk Halk Musikisi Çalgı Bilgisi, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1984, S.11-19.
- |10| AÇIN, Yücel, Yüksek Lisans Tezi, 1993, S.26.
- |11| T.R.T. Türk Halk Müziği Repertuar Notaları Müzik Dairesi Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Gültekin ŞENER, 1967 Ordu'da doğdu. İlk ve Orta öğrenimini bu şehirde tamamladı. 1986 yılında İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'na girdi. Temel Bilimler Bölümü'nden 1991 yaz yarıyılında mezun oldu. Aynı yıl İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü-Musiki Sanat Dalı Bölümü'nde Yüksek Lisans eğitimine başladı. Aynı zamanda Gaziantep Üniversitesi T.M.D.Konservatuvarı'na Kabak Kemane Öğretim elemanı olarak atandı. Yüksek Lisans eğitimini tamamlamak için İ.T.Ü. T.M.D.Konservatuvarı'na geçti. Halen bu okulda Araştırma Görevlisi olarak görevine devam etmektedir.

EKLER



EK.1.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 76
İNCELEME TARİHİ: 26.5.1977

DERLEYEN
M. SARI SOZEN

YÖRESİ
GİRESUN
KİMDEN ALINDIĞI

DERLEME TARİHİ

ÇANDIR TÜFEK OYUN HAVASI

SÜRESİ:

NOTAYA ALAN
M. SARI SOZEN

I. P02.

I. P02.

I. P02.

I. P02.

I. P02.

Uysal

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO:147
İNCELEME TARİHİ 22.2.1978

DERLEYEN

YÖRESİ

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI

TAVAS ZEYBEĞİ

NOTAYA ALAN

SÜRESİ: $\text{♩} = 56$



MERZİFON KARŞILAMASI
(Sahife 2)

The image displays a musical score for a piece titled "MERZİFON KARŞILAMASI (Sahife 2)". The score is written on five staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals (sharps and flats). The score is divided into sections by bar lines and labels. The first staff is followed by a section labeled "II. POL." with a "2" above it. The second staff is followed by a section labeled "III. POL.". The third staff is followed by a section labeled "II. POL.". The fourth staff is followed by a section labeled "II. POL.". The fifth staff is followed by a section labeled "I. POL." with a double bar line and repeat dots. A large, faint, stylized "X" watermark is visible across the lower half of the page.

II. POL.²

III. POL.

II. POL.

II. POL.

I. POL.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T R T M REPERTUAR SIRA No: 455
İNCELEME TARİHİ: 1_2_1977

DERLEYEN

YÖRESİ
EGE

DERLEME TARİHİ:

KİMDEN ALINDIĞI

Z E Y B E K

SÜRESİ:

NCTAYA ALAN

Handwritten musical score for 'N. Uysal'. The score consists of seven staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style that suggests a polka, with a repeating melodic line. Each staff is marked with 'I. POL.' and a repeat sign. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

GÖZEL

Kimden Alındığı

İslam Rızayev

♩=140

Nota ve Derleme

Davut Memmetbeyov

Gö-zel, se-ne me-lum ol-sun A-li-şı-ram,
 I. POZ.
 ya-na-ram men. A-la göz-le-rin gö-ren-de
 I. POZ.
 Ca-nım-dan u-sa-nı-ram men. Han-sı da-ğın
 I. POZ.
 ma-ra-lı-san? Ha-yıf men-den a-ra-lı-san.
 II. POZ.
 Sen-de yar-dan ya-ra-lı-san,
 I. POZ.
 Du-ru-şun-dan ta-nı-ram men.
 I. POZ.

— 1 —

Gözel sene me'lum olsun,
 Alışırım, yanaram men.
 Ala gözlerin görende
 Canımdan usanıram men.

Bağlantı:

Hansı dağın maralısan?
 Hayıf menden aralısan.
 Sen de yardan yaralısan,
 Duruşundan tanıram men.

— 2 —

Menim adım Eleskerdi,
 Adım dillerde ezberdi.
 Halların dürri gövherdi
 Sarrafiyam, tanıram men.

Bağlantı:

Hansı dağın maralısan?
 Hayıf menden aralısan.
 Sen de yardan yaralısan,
 Duruşundan tanıram men.

Kimden Alındığı
Talat Bakıhanou

BAYATIŞİRAZ RENK

Nota ve Derleme
Adnan Şahin

$\text{♩} = 100$

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked as 100 beats per minute. The score is divided into several sections, each labeled with a measure number and a section identifier. The first section is labeled 'I. P02.' and contains measures 1 through 10. The second section is labeled 'II. P02.' and contains measures 11 through 20. The third section is labeled 'I. P01.' and contains measures 21 through 30. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. It also features first and second endings marked with '1' and '2'. The score is divided into sections labeled 'I. P02.', 'II. P02.', and 'I. P01.'.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 26
İNCELEME TARİHİ: 28_1_1977

DERLEYEN
HAMDI ÖZBAY

YÖRESİ
FETHİYE

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
RAMAZAN GÜNGÖR

FETHİYE ZEYBEĞİ

SÜRESİ:

NOTAYA ALAN
HAMDI ÖZBAY

The musical score for Fethiye Zeybeği is written on five staves. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, time signatures (e.g., 9/8, 4/4), and repeat signs. The score is divided into sections labeled I. POL. and II. POL. with repeat signs. The music is written in a staff with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 9/8. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. The score is divided into sections labeled I. POL. and II. POL. with repeat signs. The music is written in a staff with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 9/8. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 115
İNCELEME TARİHİ : 27-9-1977

YÖRESİ
BALIKESİR

KİMDEN ALINDIĞI
CEMA: FETİYYAN

SÜRESİ :

DERLEYEN
PLAKTAN YAZILD

DERLEME TAPISI
YAZILDIĞI TARİH
9-1-1966

NOTAYA ALAN
YUCEL PASMAKC

BALIKESİR ZEMBEĞİ

Handwritten musical score for a piece titled "Polka". The score is written on ten staves in treble clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece is divided into sections marked "I. Pol." and "II. Pol.". The final staff is marked "I. Pol." and ends with a double bar line and a repeat sign. The name "Uysal" is written vertically at the bottom right.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 40
İNCELEME TARİHİ: 1_2_1977

DERLEYEN
AHMET YAMACI

YÖRESİ

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
KAYSENLİ EMMİ

SAZ HAVASI

SÜRESİ:

NOTAYA ALAN
AHMET YAMACI

The musical score for "SAZ HAVASI" consists of six staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a triplet of eighth notes and a first ending bracket labeled "I. POL.". The second staff continues the melody with a triplet of eighth notes and a first ending bracket labeled "I. POL.". The third staff features a first ending bracket labeled "I. POL." and a second ending bracket labeled "II. POL.". The fourth staff has a first ending bracket labeled "I. POL.". The fifth staff has a first ending bracket labeled "I. POL.". The sixth staff begins with a first ending bracket labeled "I. POL." and ends with a double bar line and the word "SON" written above it.

MAHUR RENGİ

Kimden Alındığı

Talat Bakıhanou

Nota ve Derleme

Davut Memmetbeyou

$\text{♩} = 80$



I. pol.



I. pol.



I. pol.



I. pol.



I. pol.

II. pol.



I. pol.



I. pol.



I. pol.

Atolye MAT

YÖRESİ
MERZİFON

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI

MERZİFON KARŞILAMASI

NOTAYA ALAN
NEJAT BUHARA

SÜRESİ:

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "MERZİFON KARŞILAMASI". The score is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. Each staff contains a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Below each staff, there is a bracketed marking that reads "I. POL.". The notation is handwritten and appears to be a transcription of a traditional melody. The paper has a light pinkish tint and some faint, diagonal watermark-like lines are visible across the middle of the page.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TMM REPERTUAR SIRA NO:155
İNCELEME TARİHİ: 22.2.1978

YÖRESİ
SİLİFKE

KİMDEN ALINDIĞI
CAVİT EZDEN

KIBRIS ZEYBEĞİ

DERLEYEN
AHMET YAMACI

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
AHMET YAMACI

SÜRESİ:

I. POL.

I. POL.

II. POL.

YÖRESİ

URFA

KİMDEN ALINDIĞI

MUKİM TAHİR

SÜRE:

ÇAY İÇİNDE ADALAR

NOTAYA ALAN

M.SARISÖZEN

CA Yİ ÇİN DE A DA LA R CA Yİ ÇİN DE
A DA LAR SA Kİ DOL DUR BA DE LER
YAR YAR YAR YA RI ZA LIM YAR Sİ RİN CA Nİ
MA GE L SİN Sİ RİN CA Nİ MA GE L SİN
SA NA GE LEN GA DA LAR YAR YAR YAR YA RI
ZA LIM YAR HE LE YAR YAR ZA LI M YAR
HE LE YAR YAR ZA LI M YAR AY RI LİK VAR
Ö LÜM VAR U ZAK YOL DAN DÖ NÜM VAR

(1)

ÇAY İÇİNDE ADALAR
SAKİ DOLDUR BADELER
ŞİRİN CANIMA GELSİN
SANA GELEN GADALAR

(2)

ÇAY İÇİNDE EŞME ÇOK
TABİP YARAM DEŞME ÇOK
BEN DEDİM SEN OLASIN
BANA GÖRE AŞNA ÇOK

Bağlantı

(3)

ÇAY İÇİNDE YARPIZLAR
YÜREĞİM BAŞI SIZLAR
BEZENMİŞ SUYA GİDER
ALLI YEŞİLLİ KIZLAR

Bağlantı

HELE YAR YAR ZALIM YAR

Bağlantı AYRILIK VAR ÖLÜM VAR

UZAK YOLDAN DÖNÜM VAR

YÖRESİ
ŞARKIŞLA

KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK ALİ İZZET ÖZKAN

YÖRÜ BİRE ÇİÇEK DAĞI

NOTAYA ALAN

SÜRE:



YÖ RÜ Bİ RE Çİ ÇEK DA ĞI SEN DE SU NA
II. PÖZ.



BCY LUM GAL DI HEP GUS LA RIN
II. PÖZ.



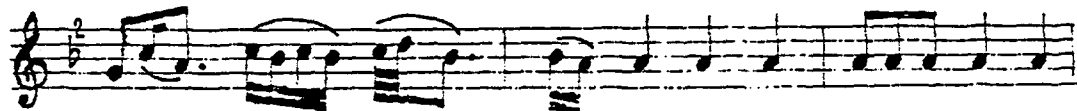
DÖ NÜM CA ĞI BÜL BÜ LÜN GON CA SI SOL DU
I. PÖZ.



BA KA RIM Kİ VÂR GE LE ÇEK YÂ RE ME MEL
I. PÖZ.



HE MO LA ÇAK MI SI RA SUL TA NO LA ÇAK
I. PÖZ.



YU SU FU KE NA NIM GEL Dİ
I. PÖZ.

Göllerde küçücük suna
Sesi hayat verir cana
Ben ağlarım yana yana
Firkati figanım geldi.
(Bağlantı)

Dedem oğlu ne hal oldu
Dünya haldan hala kaldı
Tez sevistik tez ayrıldık
Ahır pişmanım geldi.
(Bağlantı)

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM
DOKÜMANTASYON MERKEZİ