

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**KANUN SAZININ İCRASI ÖĞRETİM TEKNİKLERİ
KARŞILAŞTIRMALI KANUN METODU ANALİZLERİ VE
KANUN EĞİTİMİ ETÜTLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ahmet Uğur AKSUNGUR

Enstitü Ana Bilim Dalı: Folklor Ve Müzikoloji

Tez Danışmanı: Doç. H. Selen TEKİN

OCAK-2010

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

KANUN SAZININ İCRASI ÖĞRETİM TEKNİKLERİ
KARŞILAŞTIRMALI KANUN METODU ANALİZLERİ VE
KANUN EĞİTİMİ ETÜTLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ahmet Uğur AKSUNGUR

Enstitü Ana Bilim Dalı: Folklor Ve Müzikoloji

Bu tez 28/01/2010 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

- Kabul
 Red
 Düzeltme

Jüri Üyesi

- Kabul
 Red
 Düzeltme

Jüri Üyesi

- Kabul
 Red
 Düzeltme

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanması halinde ise bilimsel normlara uygun olarak belirtildiğini, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Ahmet Uğur AKSUNGUR

28.01.2010

ÖNSÖZ

Bu yüksek lisans tezini Türk Musikisi'nin en önemli eksikliklerinden hareketle tespit etmiş olduğum çalgı eğitiminde öğretim yöntemleri eksikliği sorunu üzerine gerçekleştirdim. Devlet Konservatuvarları'nın Türk Müziği eğitimi veren bölümlerinde ve Türk Musikisi Devlet Konservatuvarları'nda verilen çalgı eğitimleri genel manasıyla metodolojik yapıdan uzak bir müfredat sistemiyle ilerlemektedir. Bu da, haliyle çalgı eğitimini olumsuz bir şekilde etkilemektedir. Çalgı öğretim yöntemleri ile yapılan eğitim, bilimsel bir yol izlenerek devam etmelidir. Günümüzde çalgı eğitimi veren bir okulu kazanarak kanun sazı eğitimine başlayan bir öğrencinin, ancak %20-30 gibi bir oranda eğitim yöntemi ile eğitimi söz konusudur. Bu çalışma sonucunda bu oranın %80lere çıkması söz konusu olacağı kanaatindeyim.

Çalışmalarım sırasında bilimsel ve manevi olarak yardımlarını esirgemeyen çok değerli hocam ve danışmanım Doç. Hatice Selen TEKİN'E, Yüksek Lisans eğitimim boyunca bilgi ve birikimini esirgemeyen kıymetli hocam Yrd. Doç. Dr. Türker EROĞLU'NA, maneviyatı ve yardımlarıyla beni yalnız bırakmayan kıymetli arkadaşım Mehmet Zeki GİRAY'A, çalışmamın yazım ve teknik kısımlarında destek veren Veli BAĞCI'YA, bana 1987 yılında ilk kanun derslerini veren rahmetli hocam Cemil ÖZBAL'A, 1989 yılından bu yana bana kanun dersleri vererek bu tez çalışmasını yapmama vesile olan saygıdeğer hocam Orhan BÜKÜLMEZ'E, çalışma süreci boyunca desteklerini esirgemeyen ve eleştirilerini sunan kıymetli kanun sanatçıları Göksel BAKTAGİR ve Halil KARADUMAN'A, konservatuvar eğitimim sırasında adeta birer ağabey gibi beni yönlendiren saygıdeğer hocalarım Murat DEMİRHAN ve Hasan TİPİ'YE, beni yetiştiren ve musiki deryasına girmeme vesile olan anne ve babama, yoğun çalışmalarım sırasında manevi desteğini esirgemeyen biricik eşim Feyza AKSUNGUR'A sonsuz şükranlarımı sunar, teşekkür ederim.

Ahmet Uğur AKSUNGUR

28.01.2010

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR.....	V
TABLO LİSTESİ.....	VI
ŞEKİL LİSTESİ.....	VII
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	VIII
ÖZET.....	IX
SUMMARY.....	X
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1. METODOLOJİ.....	2
1.1. Amaç	2
1.2. Konu	2
1.3. Kapsam	3
1.4. Evren Ve Örneklem	3
1.5. Uygulama	4
BÖLÜM 2. KANUN SAZININ İCRASI, ÖĞRETİM TEKNİKLERİ.....	5
2.1. Genel Müzik Bilgileri	5
2.1.1. Ses	5
2.1.2. Müzik	5
2.1.3. Nota	5
2.1.4. Porte (Dizek)	5
2.1.5. İlave (Ek) Çizgisi	6
2.1.6. Ölçü çizgisi	6
2.1.7. Ölçü	6
2.1.8. Anahtar (Açkı)	6
2.1.9. Aralık	6
2.1.10. Aralıkların adlandırılması	7
2.1.11. Koma	6
2.1.12. Değiştirme İşaretleri	7

2.1.13. Notaların Değerleri (Süreleri)	8
2.1.14. Susların (Eslerin) Değerleri	9
2.1.15. Müzik Yazısında Kullanılan Kısaltma İşareti: Nokta	10
2.1.16. Üçleme	10
2.1.17. Nota Bağı	11
2.1.18. Tekrar İşaretleri	11
2.1.19. Donanım	12
2.1.20. Dörtlü ve Beşliler	13
2.2. Kanun Sazının Tarihsel Gelişimi	15
2.2.1 Kanunun Orgonolojik Açından İncelenmesi	17
2.2.2 Kanun Yapımcıları	19
2.3. Kanunun Fiziksel Yapısı	20
2.4. Kanun İcrasında Kullanılan Araç-Gereçler	25
2.5. Kanunun Akordu	28
2.6. Kanun Sazının İcrasına Genel Bakış	30
2.7. Tarihsel Süreç İçerisinde Yaşamış Önemli Kanun İcracıları	31
2.7.1. Kanunî Ömer Efendi (- 1870)	31
2.7.2. Kanunî Edhem Efendi (- 1920)	31
2.7.3. Kanunî Mehmed Bey (1859)	32
2.7.4. Kanunî Hacı Arif Bey (1862 - 1911)	32
2.7.5. Kanunî Amâ Nâzım Bey (1884 - 1920)	33
2.7.6. Kanunî Amâ Ali Bey (- 1948)	34
2.7.7. Kanunî Nubar (1885 - 1954)	35
2.7.8. Kanunî Vitali Efendi (- 1935)	35
2.7.9. Nâime Sipahi (- 1974)	35
2.7.10. Artaki Candan (1885 - 1948)	35
2.7.11. Ahmet Yatman (1897 - 1973)	36
2.7.12. Ferid Alnar (1906 - 1978)	37
2.7.13. İsmail Baha Sürelsan (1912 – 1998)	38
2.7.14. Vecihe Daryal (1914 - 1970)	39
2.7.15. Fikret Kutluğ (1917 -)	40
2.7.16. Necdet Varol	41

2.7.17. İsmail Tezelli	42
2.8. Kanun Sazının Öğretim Teknikleri	42
2.8.1. Kanunda Tutuş, Oturuş, Ellerin Duruşu ve Mızrap Vuruşu	42
2.8.2. Kanunun Ses Sahası ve Saha İçindeki Perdelerin İsimleri	44
2.8.3. Kanunda Süre Değerlerine Göre Mızrap Vuruluşu	45

BÖLÜM 3. KARŞILAŞTIRMALI KANUN METODU ANALİZLERİ..... 47

3.1. Dr. Ümit MUTLU’NUN Kanun Metodu Analizi.....	47
3.1.1. Görünüm.....	47
3.1.2. İçerik.....	47
3.1.3. Kullanılan Yöntem ve Teknikler.....	47
3.2. Halil KARADUMAN’IN Kanun Metodu Analizi.....	48
3.2.1. Görünüm.....	48
3.2.2. İçerik.....	48
3.2.3. Kullanılan Yöntem ve Teknikler.....	49
3.3. Dr. Pınar SOMAKÇI’NIN Kanun Öğretimine Giriş Çalışmasının Analizi.....	49
3.3.1. Görünüm.....	49
3.3.2. İçerik.....	50
3.3.3. Kullanılan Yöntem ve Teknikler.....	50
3.4. Gültekin AYDOĞDU, Tahir AYDOĞDU’NUN Kanun Metodu Analizi.....	51
3.4.1. Görünüm.....	51
3.4.2. İçerik.....	51
3.4.3. Kullanılan Yöntem ve Teknikler.....	52
3.5. Metot Analizleri Karşılaştırmaları.....	52
3.6. Analiz ve Karşılaştırma Sonuçları.....	53

BÖLÜM 4. KANUN EĞİTİMİ ETÜTLERİ 54

4.1. Küçük İskalalarla Çalışmalar	54
4.1.1. Zaman Süreleri 1lik ve 2lik Değerde Çalışmalar	55

4.1.2. Zaman Süreleri 4lük ve 8lik Değerde Çalışmalar	59
4.1.3. Zaman Süreleri 16lık ve 32lik Değerde Çalışmalar	65
4.2. Birinci Derece Iskalalarla Çalışmalar	67
4.2.1. Zaman Süreleri 1lik ve 2lik Değerde Çalışmalar	68
4.2.2. Zaman Süreleri 4lük, 8lik ve Noktalı Değerde Çalışmalar	70
4.2.3. Zaman Süreleri 8'lik, 16lık, 32lik ve Noktalı Değerde Çalışmalar	74
4.3. İkinci Derece Iskalalarla Çalışmalar	85
4.3.1. Karışık Zaman Süreleri Değerlerinde Çalışmalar	87
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	111
KAYNAKLAR.....	113
EKLER.....	115
ÖZGEÇMİŞ.....	164

KISALTMALAR LİSTESİ

Doç.	: Doçent
Dr.	: Doktor
Gör.	: Görevlisi
K.T.M.	: Klasik Türk Müziği
Öğr.	: Öğretim
T.S.M.	: Türk Sanat Müziği
TMDK	: Türk Musikisi Devlet Konservatuarı
T.R.T.	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
Yrd.	: Yardımcı

TABLO LİSTESİ

Tablo 1. Türk müziğinde kullanılan değiştirme işaretleri	8
Tablo 2. Nota Kıymet Tablosu	9
Tablo 3. Sus Kıymet Tablosu	10
Tablo 4. Tel Kalınlıkları	25
Tablo 5. Kanunda Akort Sırası	29
Tablo 6. Kanundaki Perdelerin İsimleri	45

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Anahtarlar	6
Şekil 2. Sol sesinin yeri.....	6
Şekil 3. Bir tam aralık açılımı	7
Şekil 4. Komaların dağılımı	7
Şekil 5. Noktalı Değerler ve Açılımları	10
Şekil 6. Üçleme	11
Şekil 7. Nota Bağı	11
Şekil 8. Röpriz, Senyo ve D.C	12
Şekil 9. Donanım	13
Şekil 10. Tam Dörtlüler	14
Şekil 11. Tam Beşliler	15
Şekil 12. Çeng	17
Şekil 13. Nüzhe – Santur	18
Şekil 14. Mugni	19
Şekil 15. Kanunun Ebatları	21
Şekil 16. Kanun Burgusu.....	22
Şekil 17. Kanun Köprüsü	23
Şekil 18. Kanunda Ses Sınırları	45
Şekil 19. Zaman süreleri 4lük ve 8lik değerde çalışmalara ait alıştırma	65

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1. Yüksükler	26
Fotoğraf 2. Mızraplar	27
Fotoğraf 3. Akort Anahtarı	27
Fotoğraf 4. Kanunun Akort Edilişi	29
Fotoğraf 5. Ayak Sehпасı	43
Fotoğraf 6. Kanunda Tutuş ve Oturuş	43
Fotoğraf 7. Kanun İcrasında Ellerin Duruşu.....	44
Fotoğraf 8. Kanun İcrasında Mandal Kullanımı	86

Tezin Başlığı: “Kanun Sazının İcrası Öğretim Teknikleri Karşılaştırmalı Kanun Metodu Analizleri ve Kanun Eğitimi Etütleri”

Tezin Yazarı: Ahmet Uğur AKSUNGUR **Danışman:** Doç. H. Selen TEKİN

Kabul Tarihi: 28/01/2010

Sayfa Sayısı: 12 (ö. k.) + 114 (tez) + 50 (ekler)

Anabilimdalı: Folklor Ve Müzikoloji

Türk müziğinin temel sazlarından birisi olarak kabul edilen “Kanun Sazı”, icrası ve öğretim teknikleri açısından incelendiğinde, sistematik bir yapıya sahip olmadığı görülmektedir. Bu konunun nedenleri araştırıldığında;

- Metot ve yazılı verilerin yetersiz olması,
- Halen devam eden eğitimin % 80 usta-çırak eğitimi ile devam etmesi,
- Yapılan eğitim içerisinde sınıflandırılmış etüt çalışmalarının olmayışı, hatta eğitimin büyük bir bölümünün sadece eser geçme yöntemi ile devam etmesi, gibi sorunların varlığı karşımıza çıkmaktadır.

Yapılacak olan çalışmada, lisans düzeyi öğrencileri taban alınarak öğretim tekniğinin oluşturulması ele alınmıştır. Hazırlık sınıfından başlamak üzere lisans 4 seviyesine kadar oluşturulacak bir metodolojik veri sistemi ile halen var olan konservatuarların Türk Müziği eğitimi veren bölümlerinin kanun sazı dersleri incelenerek bu yeni öğretim tekniğinin geçerliliği sağlanmaya çalışılmıştır. Bu tez kapsamında ana unsur olarak belirlenen; küçük ıskalalarla çalışmalar, birinci derece ıskalalarla çalışmalar ve ikinci derece ıskalalarla çalışmalar sayesinde daha sağlıklı bir kanun sazı eğitimi verileceği kanısındayım. Şöyle ki, kanaatimce yapılan bu çalışma uygulandığında;

- Eğitimin kalitesi yükselir,
- Eğitim alan öğrencinin kendine has tekniği oluşur,
- Yapılan icra, bilimsel olarak kabul edilebilir hale gelir.

Kanun sazının fiziksel durumuna uygun yeni etütler geliştirilerek ortaya konup, halen günümüzde var olan kanun metotlarının analizi yapılarak bu tez oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Kanun, Metot, Öğretim Teknikleri, İcra

Title of the Thesis: "Zither's Playing Teaching Techniques Comparative Zither's Analysis Method And Zither Studies Education"

Author: Ahmet Uğur AKSUNGUR

Supervisor: Assoc. Prof. H. Selen TEKİN

Date: 28/01/2010

Nu. of pages: 12 (p.t.) + 114 (m.b.) + 50 (appendices)

Department: Folklore and Musicology

"Zither" ,which is acceptable as one of the fundamental instruments of Turkish music, in the way of it's teaching techniques and playing it seems that it has not a systematical structure. When the reasons of this topic researched you may come across with problems such that ;

- Methods and documents are inadequate,
- %80 of the continous education is continue by master-apprentice relation,
- There is no classified etude study in the committed education,in fact the big part of the education is just continue by monument passing.

In that study,education to be addressed based on undergraduate students is examined .starting with the preparation class, through an on-going process of creating a methodological data system till to the graduation, while evaluating the departments of Turkish Musical education giving lessons of 'kanun', which is a well-known Turkish instrument similar to the 'zither', and locating in already-existing conservatories; efficiency of the new pedagogical technic was tried to be established.within the scope of this thesis, I'm thinking that,a healthier zither education will be given trough the Woking with little misses, first order misses and second order misses.Namely;when this study applied;

- The quality of education is increase,
- The educated person acquires his/her own technique,
- Applied play is become acceptable scientifically.

This thesis constituted by developing new etudes in accordance with zither's physical condition and analyzing still continous zither methods.

Keywords: Turkish Music, Zither, Method, Teaching Techniques, Instrument Playing

GİRİŞ

Öğretmek, öğrencinin öğrenmesi temeline dayalı geliştirilmiş, bir yaklaşım sistemidir. Esas olan amaç, bilgiyi uygulamaya koymak, kapasiteleri nispetince beceriyi kullandırmaktır.

Ülkemizde, Klasik Türk Musikisinin çok eski yıllardan beri var olması ve kanun sazının tarihinin Farabî'ye (870-950) kadar uzanmasına karşın, gerek öğretimi anlamında, gerekse geliştirilebilirliği anlamında yeterli bir yapıya sahip olduğu söylenememektedir. Zaman içinde birtakım çalışmalar amaçlanmış ise de gerek sürekli olamayı, gerekse düzenli bir eğitim yapısı içerisinde bulunmadığından dolayı olumlu sonuçlara ulaşamadığı aşikârdır. Yüzyıllardır var olan Kanun sazının henüz yeni sayılabilecek bir tarih süreci içerisinde uygulama alanı kapsamında akademik bir yapıya kavuştuğu kısmen söylenebilir. 1976 yılında kurulan İstanbul Teknik Üniversitesi T.M.D.K. ile birlikte Türk Musikisinin birçok alanında olduğu gibi Kanun sazının öğretiminde de önemli atılımlar yapıldığı bilinmektedir. Sonraki yıllarda açılan diğer konservatuarlar ve bazı Eğitim Fakültelerinin Müzik Bölümleri, kanun öğretimi konusunda çalışmalar yapmışsa da bu eğitimin akademik düzeyde olmadığı ortaya konmaktadır.

BÖLÜM 1. METODOLOJİ

1.1. Amaç

Klasik Türk Musikisinde eksikliği önemli ölçüde hissedilen öğretim yöntemleri yetersizliği ve icra tekniğinin bilimsel yollarla verilememesinden hareketle, öğretici niteliği bulunduğunu savunulan bu çalışmanın, Türk müziği eğitimi verilen kurumlarda “Kanun” sazını öğrenen öğrencilere “Kanun Eğitimi Etütleri” ve “İcra Teknikleri” başlıkları altında ders notu olarak başvuru kaynağı olması amacı taşınmaktadır. Bunlardan dolayı Kanun Sazının Tarihsel Gelişimi, Kanunun Fiziksel Yapısı, Kanun İcrasında Kullanılan Araç-Gereçler, Kanun Sazının İcrasına Genel Bakış, Tarihsel Süreç İçerisinde Yaşamış Önemli Kanun İcracıları ve Kanun Sazının Öğretim Teknikleri ele alınmıştır.

1.2. Konu

Kanun Öğretim Yöntemleri ile ilgili bu çalışma, başlangıç olarak Türk Musikisi Devlet Konservatuarları ve Eğitim fakültelerinin müzik bölümünde eğitim gören kanun öğrencileri ve eğitimcileri ile yapılan görüşmeler sonucunda ulaşılan bilgiler ve eksiklikler ışığında ihtiyaçları karşılamak üzere hazırlanmıştır.

Kanun sazının icrası için yurdumuzda ün yapmış, virtüöz seviyesinde icracı olan kişilerle görüşülerek sazın fiziki yapısına en uygun çalış tarzının tespiti araştırılarak çalışma içerisinde ele alınmıştır. Ancak öğretim teknikleri konusunda yukarıda bahsi geçen araştırma alanlarında da aynı eksiklikler ve farklılıklar tespit edilmiştir. Müzik eğitimi veren her kurumda birtakım eğitim yöntemleri kullanılsa da bunların sistematik yapıya sahip olmaması veya farklılık göstermesi, her öğrenci üzerinde değişik çalış tarzlarının ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu doğrultuda hazırlanan çalışma uygulamaya geçirildiği takdirde kanun eğitimi açısından birliği sağlayacak ve sistematik bir eğitime kavuşmuş olacaktır.

Bu çalışma, icra ve öğretim teknikleri ayrı ayrı incelenerek; kanun eğitim etütleri kısmında verilen ıskalalar ise tek tek uygulanarak alınan sonuç ve veriler ışığında yorumlanmıştır.

1.3. Kapsam

Bu çalışma Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Diyarbakır Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Konya Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü'nde kanun dersi veren kıymetli öğretim elemanları ile adı geçen kurumlardaki kanun öğrencileri ile sınırlı tutulmuştur. Ayrıca kanun sazının günümüzdeki en önemli icracılarından biri olan Sayın Göksel BAKTAGİR ve Sayın Halil KARADUMAN ile görüşülmüştür. Ülkemizde kanun eğitimi ile ilgili kitap yazan değerli yazarlar Dr. Ümit MUTLU, Halil KARADUMAN, Dr. Pınar SOMAKÇI, Gültekin AYDOĞDU ve Tahir AYDOĞDU'NUN yayınları incelenerek karşılaştırmalı olarak analizleri yapılmıştır. Fakat ülkemizde daha birçok eğitim kurumunda kanun derslerinin verildiği ve değerli öğretim elemanları ile önemli kanun icracılarının var olduklarını da belirtmemiz yerinde olur. Yapılan bu araştırma, maddi olanaksızlıklar, zaman yetersizliği ve kanun eğitimi veren eğitimciler ile kanun icracılarının zaman kısıtlılığı nedeniyle yukarıda bahsedilen kapsamda sınırlandırılmıştır.

1.4. Evren Ve Örneklem

Çok zengin ve köklü bir kültürün ürünü olan kanun sazının, icrası ve öğretim teknikleri konusunda birçok örnekle karşılaşılmaktadır. Yapılan çalışmalar arttıkça kapsamlı bir öğretim yönteminin olmayışının da etkisiyle ihtiyaçlar ve farklı icra şekilleri ortaya çıkmaktadır. Kanun sazının kültürümüzde eski tarihlerden beri var olması ise bu sazı icra edenlerin sadece resmi ya da özel eğitim kurumları ile sınırlı olmadığı sonucunu doğurmaktadır ki zaten ülkemizde var olan musiki kültürü de bunu ortaya koymaktadır. Değişik illerde yüzlerce musiki cemiyeti, Türk Sanat Müziği koroları bulunmakta ve her geçen gün yeni öğrenciler bu sazla tanışmaktadır. Dolayısı ile icra ve öğretim tekniklerinin sayısı kesin olarak bilinmemektedir.

Bu çalışmamızın örnekleme olarak Türk Musikisi Devlet Konservatuvarları ve Eğitim Fakülteleri Müzik bölümü, ülkemizde yayınlanan kanun öğretim yöntemleri yayınları ile Göksel BAKTAGİR ve Halil KARADUMAN'IN albüm çalışmalarından yararlanılmıştır. Konu ile ilgili gerekli ders müfredatları incelenmiş, yazılı belgeler taranmış, kaynak ve uzman kişiler ile görüşülerek teknik hazırlama çalışmaları

oluşturulmuştur. Çalışmada en çok yararlanılan yöntem albüm çalışmalarının analizi, Türk müziği ve başka kültür öğelerinin çalgı aletlerinin ğretim yöntemlerinin incelenmesi olmuştur. Bu yöntem takip edilirken, kanun dersi müfredatlarının karşılıklı olarak tetkiki yapılmak suretiyle en doğru sonuca ulaşmak hedeflenmiştir.

1.5. Uygulama

Çalışmanın ilk basamağında kanun dersi müfredatları taranmış ve önemli icracıların alış teknikleri incelenerek farklılıkları ortaya konulmuştur.

Çalışmanın ikinci basamağında Türk Musikisi Devlet Konservatuarları ve Eğitim Fakülteleri Müzik bölümü ğretim elemanları ve öğrencileri ile görüşülmüş; Göksel BAKTAGİR ve Halil KARADUMAN'IN albüm çalışmaları incelenmiştir. Türkiye'de kanun metodu adıyla yayınlanmış olan kanun eğitimi veren kitaplar incelenerek analizleri karşılaştırmalı olarak yapılmış, temel ıskalalar esas alınarak en uygun ıskalalar sistemli bir şekilde oluşturulmuştur.

BÖLÜM 2. KANUN SAZININ İCRASI VE ÖĞRETİM TEKNİKLERİ

2.1. Genel Müzik Bilgileri

2.1.1. Ses

İki cismin birbirine çarpması sonucu oluşan fiziksel bir olaydır. Sesler en genel manasıyla ikiye ayrılır.

A- Müzikal Sesler: Şarkı, türkü, marş gibi formlarla bir araya getirilmiş sesler bütünüdür. Bu bütünlük, içerisinde melodi (ezgi) ögesini barındırmaktadır

B- Müzikal Olmayan Sesler: Kulağın duyduğu, herhangi bir form içinde bir araya gelmemiş seslerdir. Melodi (ezgi) barındırmayan bu seslere, eğer kulağı rahatsız etmiyorsa gürültü olmayan sesler denir. Bunlara, konuşma, şiir, yağmur sesi, rüzgâr sesi, kuş cıvıltısı örnek olarak verilebilir. Yine Müzikal olmayan ancak kulağı rahatsız eden seslere ise gürültü denir. Bunlara da, motorlu taşıtların sesleri, kapı gıcirtısı, gök gürültüsü örnek olarak verilebilir.

2.1.2. Müzik

Sesleri belirli diziler içinde ve kulağa hoş gelecek bir şekilde icra etme sanatına müzik denir. Müzikte natürel (doğal) durumda yedi tür ses kullanılır. Bu sesler sırası ile DO – RE – Mİ – FA – SOL – LA – Sİ’dir. Seslere bu isimler Givdo D’arrezzo adlı bir papaz tarafından verilmiştir. D’arrezzo, bir kilise ilahisinin dizelerinin ilk hecelerinden alarak bu isimleri üretmiştir. Almanlarda ve İngilizlerde ise sesler notanın yanı sıra sesleri harfle de ifade etmektedirler.

2.1.3. Nota

Sesleri ve seslerin sürelerini belirtmeye yarayan özel şekillere nota denir.

2.1.4. Porte (Dizek)

Beş paralel düz çizgi ile dört aralıktan meydana gelen ve üzerine nota yazmaya yarayan şekle porte (dizek) denir. Bu çizgiler ve çizgilerin oluşturdukları aralıklar seslerin yüksekliklerini belirtirler.

2.1.5. İlave (Ek) Çizgisi

Kullanılan anahtara göre porte çizgileri ya da aralıkları dışında kalan sesleri belirtmek için portenin altına veya üstüne konulan kısa çizgilere ilave (ek) çizgisi denir.

2.1.6. Ölçü Çizgisi

Porteyi dik olarak keserek bölümlere ayıran çizgilere ölçü çizgisi denir.

2.1.7. Ölçü

İki ölçü çizgisi arasında kalan bölümdür. Bu bölüm zamansal bir bütünlüktedir. Müzik eserinin ritimsel ve zamansal durumuna göre –eğer bir değişiklik yapılmamışsa ya da uyarıda bulunulmamışsa– bütün ölçüler birbirine eşittir.

2.1.8. Anahtar (Açkı)

Porte üzerine veya dışına yazılan notaları isimlendirmeye yarayan işaretlerdir. Notaları çözümlenmeye (deşifre etmeye) yarayan bu işaretler 3 türdür. Bunlar:

Şekil 1. Anahtarlar



Anahtarların en önemli özelliği, portedeki konuluş şekillerine göre kendi isimlerini bazı bölgelere verirler. Örneğin, sol anahtarı porteye ikinci çizgiden çizilmeye başlandığı için, ikinci çizgideki notaya kendi adını verir.

Şekil 2. Sol sesinin yeri



2.1.9. Aralık

İki ses arasındaki açıklığa veya ses farkına aralık denir. Bu fark seslerin arasındaki tizlik – pestlik farkıdır.

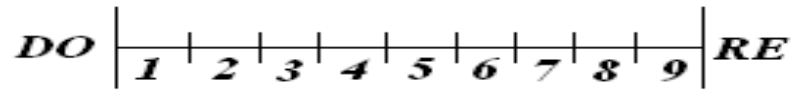
2.1.10. Aralıkların Adlandırılması

Bir aralığı adlandırırken adlandırılması istenilen aralığın içindeki başlangıç ve bitiş sesleri dâhil tüm sesler sayılır. Kaç ses varsa aralığın adı o sayı ile söylenir. Örneğin, “do-fa aralığı kaç aralıktır?” diye sorulduğunda do sesinden başlamak üzere fa sesine kadar sayacak olursak, dört adet ses olduğunu görürüz. Öyleyse do-fa aralığı dörtlü aralıktır diyebiliriz.

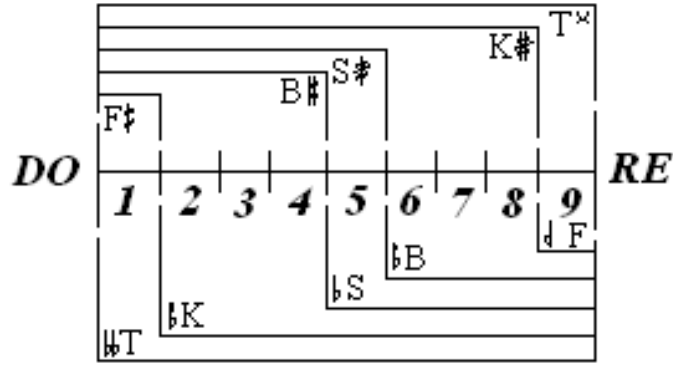
2.1.11. Koma

Türk müziğinde bir tam aralık, kullanılan sesler itibariyle 9 eşit parçaya bölünme özelliğini taşımaktadır. Bu eşit parçalardan her birine koma denir.

Şekil 3. Bir tam aralık açılımı



Şekil 4. Komaların dağılımı



Bu duruma göre bir tam aralık 9 komadır diyebiliriz. Türk müziğinde bir oktavda 5 tam aralık, 2 yarım aralık vardır.

2.1.12. Değiştirme İşaretleri

Sesleri buldukları halden daha tiz seslere çıkarmaya ya da daha pest seslere indirmeye yarayan işaretlerdir. Bu tizleştirme ve pestleştirme hareketi bir tam ses içerisinde

yapılır. Zaten bir tam sestem daha fazla istenildiği durumlarda başka bir sesin alanına girilmiş olacağı için bu durumda ses değişir. Bu bağlamda tizleştirme hareketi bir tam sesin içinde (yani 1 komadan 9 komaya kadar) değişik sayıdaki komalar üzerinde uygulanır. Tizleştirmek için “diyez”, pestleştirmek için “bemol”, tekrar eski haline getirmek için ise natürel kullanılır.

A- Diyez: Hangi notanın sol tarafına konulursa o notayı, değeri kadar tizleştirir.

B- Bemol: Hangi notanın sol tarafına konulursa o notayı, değeri kadar pestleştirir.

C- Natürel (Bekar): Bemol ya da diyez ile değiştirilmiş bir notanın önüne konulduğu zaman sesi natürel haline döndürür.

Tablo 1. Türk müziğinde kullanılan değiştirme işaretleri

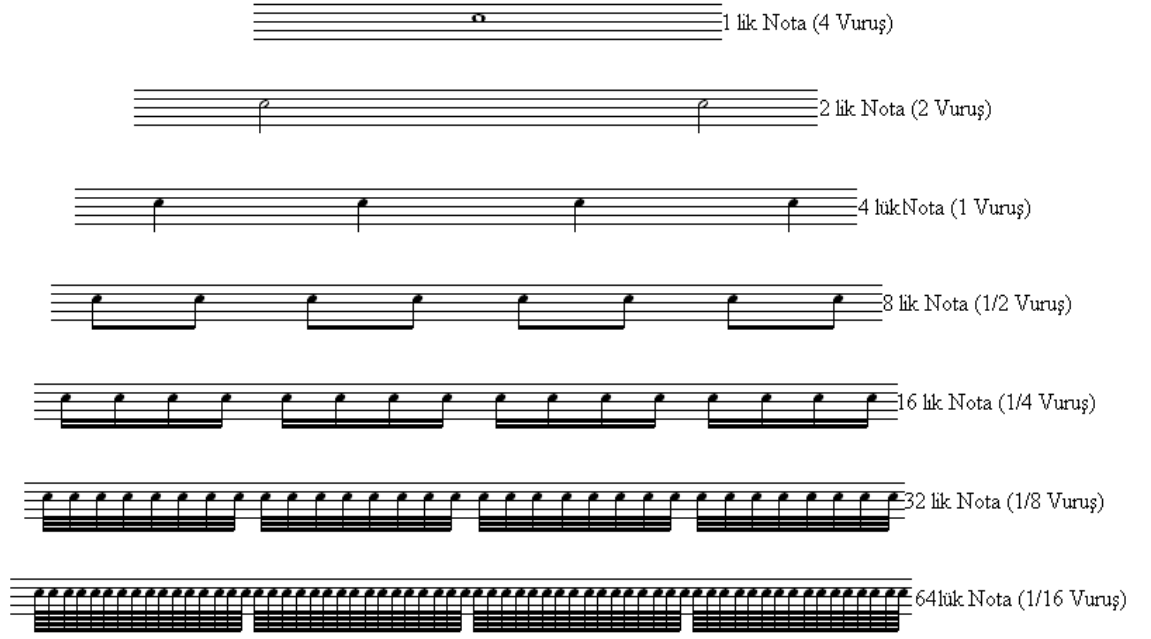
Aralığın Adı	Koma Değeri	Diyez	Bemol	Sembol
KOMA	1	♯	♭	F
BAKİYYE	4	♯	♭	B
KÜÇÜK MÜCENNEB	5	♯	♭	S
BÜYÜK MÜCENNEB	8	♯	♭	K
TANİNİ	9	✕	bb	T
NATÜREL		♮		

Her diyez ve bemol işaretinin birer koma cinsinden değeri vardır ve her değiştirme işaretinin ve değerinin birer de harf karşılığında sembolü vardır. Örneğin, Fa sesinin önüne gelen bir “bakiye (B)” diyezi, Fa sesini 4 koma tizleştirir (Baknz. Tablo 1).

2.1.13. Notaların Değerleri (Süreleri)

Müzikte notaların seslendirilme sürelerinin uzunluk kısalık farklarına notanın değeri denir. şekilleri itibarı ile notaların süreleri ve vuruş şekillerini şu şekilde gösterebiliriz:

Tablo 2. Nota kıymet tablosu




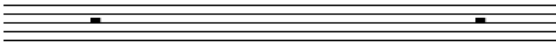

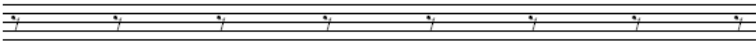
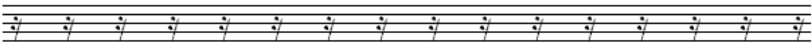
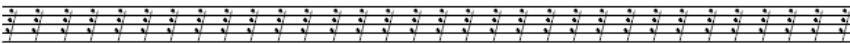
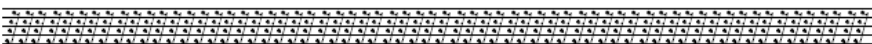
The table illustrates various musical note values on a five-line staff. Each example shows a sequence of notes with a label indicating the note value and its corresponding duration in terms of 'Vuruş' (beats).

- 1 lik Nota (4 Vuruş): A single whole note.
- 2 lik Nota (2 Vuruş): Two half notes.
- 4 lükNota (1 Vuruş): Four quarter notes.
- 8 lik Nota (1/2 Vuruş): Eight eighth notes.
- 16 lik Nota (1/4 Vuruş): Sixteen sixteenth notes.
- 32 lik Nota (1/8 Vuruş): Thirty-two thirty-second notes.
- 64lük Nota (1/16 Vuruş): Sixty-four sixty-fourth notes.

2.1.14. Susların (Eslerin) Değerleri

Müzikte sesleri ifade eden işaretlere nota denildiği gibi, sessiz kalınması gereken yerlerde kullanılan işaretlere de sus (es) denir. Müzikte notaların seslendirilme sürelerinin uzunluk kısalık farklarına notanın değeri denildiği gibi, susların da süre değerlerini gösteren işaretler vardır. Şekilleri itibarı ile susların süreleri ve vuruş şekillerini şu şekilde gösterebiliriz:

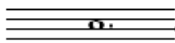

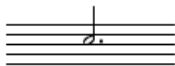









Tablo 3. Sus Kıymet Tablosu

	1 lık Sus (4 Vuruş)
	2 lık Sus (2 Vuruş)
	4 lük Sus (1 Vuruş)
	8 lık Sus (1/2 Vuruş)
	16 lık Sus (1/4 Vuruş)
	32 lık Sus (1/8 Vuruş)
	64 lük Sus (1/16 Vuruş)

2.1.15. Müzik Yazısında Kullanılan Kısaltma İşareti; Nokta

Önüne geldiği ses veya sus işaretini, değerinin yarısı kadar arttırır. Örneğin;

Şekil 5. Noktalı Değerler ve Açılımları

Noktalı Birlik		→	3 İkilik Eder	
Noktalı İkilik		→	3 Dörtlük Eder	
Noktalı Dörtlük		→	3 Sekizlik Eder	
Noktalı Sekizlik		→	3 Onaltılık Eder	
Noktalı Onaltılık		→	3 Otuzikilik Eder	
Noktalı Otuzikilik		→	3 Altmışdörtlük Eder	

2.1.16. Üçleme

Üçleme, bir nota biçiminin üç eşit parçaya bölünmesine denir. Bir nota değerini, üçe böldükten sonra altına veya üstüne “3” rakamı konularak gösterilir. Görünüş itibariyle üç adet aynı değer nota yazılmış olsa da, iki tanesinin değeri kadar çalınır ya da söylenir. Örneğin;

Şekil 6. Üçleme



2.1.17. Nota Bağı

Çoğunlukla aynı sesi ifade eden notaların sürelerini birbirine eklemek için kullanılır. Farklı sesleri gösteren notalar da birbirine bağlanabilir. Birbirine bağlanan notaların sürelerinin farklı olması, durumu değiştirmez. Örneğin;

Şekil 7. Nota Bağı



2.1.18. Tekrar İşaretleri

A- Tekrar İşareti (Röpriz): Bu işaretin konulduğu alanlar arasındaki notaların iki kere çalınacağı ya da okunacağı anlamını taşır. İcra sırasında ikinci konulduğu yerden ilk konulduğu yere dönüş yapılması gerektiğini anlatır. Ancak ilk röpriz işareti konulmamış ise eserin başına dönülmesi gerekmektedir (Bknz.Şkl.8). Bu işaret porte üzerinde ölçü başına veya sonuna konulur.

B- Dönüş İşareti (Senyo): Bu bir işaret dönüşüdür. İkinci senyo işaretine gelindiğinde, ilk senyo işaretinin konulduğu yere dönüleceği anlamındadır (Bknz.Şkl.8). Bu işaret portenin üst kısmında yer alır.

C- Da Capo (D.C.): Bu işaretin konulduğu yerden, eserin en başına dönüleceği anlaşılır (Bknz.Şkl.8).

Genellikle küçük tekrarlarda röpriz, bölüm tekrarlarında senyö, büyük tekrarlarda ise (mesela eserin tamamının tekrar edilmesi gibi) D.C. kullanılır. Aşağıdaki şekle göre, birinci portenin sonuna konulan “röpriz”, ilk “röpriz” olduğu için eserin başına dönülerek tekrar gerçekleştirilir. Sonraki “röprizler” kendi alanlarını tekrar ederler. Dördüncü portenin sonuna konulan “senyo” işaretinin ilki eserin başına konulduğu için eserin başına dönülür. Eserin sonundaki “da capo” işareti işlevi gereği eseri en baştan bir kez daha icra ettirir.

Şekil 8. Röpriz, Senyo ve D.C.

2.1.19. Donanım

Eserlerin makamlarının dizilerine göre var olan değiştirme işaretlerine donanım denir. Donanım, eserin başına, anahtardan sonraki kısma yazılır ve eserin sonuna kadar geçerlidir. Donanıma önce bemoller, sonra diyezler yazılır. Örneğin; hüzzam makamında bir eser icra edilirken, si bemol (koma), mi bemol (bakiyye) ve fa diyez (bakiye), sırası ile yazılır (Bknz.Şkl.9). Eserin sonuna kadar adı geçen bu seslerin tamamı değerleri kadar değiştirilir. Eser içerisinde adı geçen seslerin natürel halleri ya da başka değerlerdeki değiştirilmiş halleri gerekiyorsa, ölçü içerisinde istenilen değişiklik yapılır. Ancak bu değişiklik geçici olduğu gibi sadece bulunduğu ölçüyü

etkiler. Sonraki ölçüye geçildiği zaman yine donanımın etkisi ile sesler değiştirilmiş hallerini tekrar alırlar.

Şekil 9. Donanım



2.1.20. Dörtlü Ve Beşliler

Türk müziğinde makamları meydana getiren diziler dörtlü ve beşli isimleri verilen temel yapılardan oluşmaktadır. Bir basit makam dörtlü+beşli ya da beşli+dörtlü şeklinde kurulur. Basit makamların temelini oluşturulan bu yapılar altışar adettir. Müzik sistemi içerisinde artık veya eksik aralıklar söz konusu olduğundan, bu dörtlü ve beşli yapılar “tam” ifadesiyle birlikte kullanılır. Dizileri meydana getiren bu tam dörtlüleri ve tam beşlileri şu şekilde ifade edebiliriz;

- A- Tam Dörtlüler:** Üç aralıktan meydana gelen bu yapı dört sestem ibarettir. Toplam koma sayısı 22 olan bu yapılar altı adet olup isimleri: Çargâh dörtlüsü, bûselik dörtlüsü, kürdî dörtlüsü, rast dörtlüsü, uşşak dörtlüsü ve hicaz dörtlüsüdür (Bknz.Şkl.10).

Şekil 10. Tam Dörtlüler

Çargâh Dörtlüsü
T T B B T T

Buselik Dörtlüsü
T B T T B T

Kürdî Dörtlüsü
B T T T T B

Rast Dörtlüsü
T K S S K T

Uşşak Dörtlüsü
K S T T S K

Hicaz Dörtlüsü
S A12 S S A12 S

B- Tam Beşliler: Dört aralıktan meydana gelen bu yapı beş sestem ibarettir. Toplam koma sayısı 31 olan bu yapılar altı adet olup isimleri: Çargâh beşlisi, bûselik beşlisi, kürdî beşlisi, rast beşlisi, hüseyini beşlisi ve hicaz beşlisidir (Bknz.Şkl.11).

Şekil 11. Tam Beşliler

Çargâh Beşlisi
T T B T T B T T

Buselik Beşlisi
T B T T T T B T

Kürdî Beşlisi
B T T T T T T B

Rast Beşlisi
T K S T T S K T

Hüseynî Beşlisi
K S T T T T S K

Hicaz Beşlisi
S A12 S T T S A12 S

2.2. Kanun Sazının Tarihsel Gelişimi

Yaygın olarak kanun sazının, İran'ın Farab şehrinde doğan ve aslen Türk olan Ebu Nasır Bin Turhan Bin Uzluğ-u Farabi (870-950) tarafından icat edildiği bilinmektedir. Bazı kaynaklar ise, kanunun daha önceden var olduğunu ve Farabi'nin bu saz üzerinde yalnızca birtakım değişiklikler yaptığını öne sürmektedir. Antik çağda Sümerlerin kanun sazını kullandıkları bazı tarihi belgelerle savunulmaktadır. Bir efsaneye göre, bir ağacın üzerinde ölen maymunun, ağacın dallarından aşağıya sarkan kurumuş bağırsaklarının rüzgârla beraber çıkardığı seslerden esinlenilerek kanunun icat edildiğine işaret edilmektedir. Evliya Çelebi seyahatnamesinde kanun sazıyla ilgili Ali ŞAH isimli bir mucitten bahsetmişse de konu hakkında bilgi vermemiştir (Mutlu, 2005).

Dr. Ümit MUTLU, Kanun Metodu isimli yayınında Meragalı Abdülkadir'den aktararak, şu bilgileri vermektedir:

“Bu sazın, benzeri olmayan 9 santim kalınlıktaki ve yamuk şeklindeki gövdesi erik ya da asma kütüğünden yapılmıştır. Alt kenar uzunluğu 40, üst kenar uzunluğu ise 81 santimden olup, eğimli kenarı 75 santimdir. Kanunda üçerli olarak dizilmiş toplam 72 tel bulunmaktadır” (Mutlu, 2005:11).

Dr. Ümit MUTLU, Farabi ile ilgili de şu bilgileri aktarmaktadır:

“Araplar kanun sazı gibi doğrudan doğruya icat ettikleri müzik sazlarından başka, diğer devletlerden aldıkları sazları ve bunlara ait bilgileri de iletmişlerdir. Kanun sazını bu şekilde düzenleyen Ebu Nasır Farabi idi. Bu saz hala bu şekilde kullanılmaktadır.” (Mutlu, 2005:11).

Arap ülkelerinde çokça rağbet görmesi ve dünyaya Araplar tarafından yayılması bu sazın Arap sazı olabileceği düşüncesini doğursa da, akademisyenler tarafından kanunun bir Arap sazı olmadığına inanılmaktadır. Yazarların görüşlerinin analizi yapıldığında birçok kaynakta bu sazın Farabi tarafından icat edildiği açıkça görülmektedir. Farabi'nin ise Türk oluşu bu enstrümanın bir Türk sazı olduğunu kanıtlamaktadır. Kanun sazının tüm görüşlerde ortak olarak anılan bir başka tarafı ise, çoğunlukla Araplar eliyle İspanya, Avrupa ve Hindistan'a kadar götürüldüğüdür. Bunun yanı sıra, Asya Türklerinde dizler üzerine yatırarak çalınan “yatağan” isimli bir çalgının varlığı da bilinmektedir. Dr. Ümit MUTLU, İbn Hallegan'ın da kaynağından aktararak şu analizi yapmaktadır:

“Piyanonun ilk şekli sayılan kanun, Farabi'nin icadıdır. İbn Hallegan'ın rivayetine göre Farabi, Şam'da Seyfüddeve'nin huzuruna Türk kıyafetiyle girer. Kendisine musiki ilmi bilip bilmediği sorulduğunda Farabi konuşmaya başlar. Seyfüddeve hiç bilmediği bilgileri duyunca hayrette kalır. Daha sonra ortaya çıkardığı musiki aletini çalmaya başlar. Bunun üzerine mecliste bulunanlar kahaahalarla gülmeye, eğlenmeye başlar. Sazını söküp başka tarzda tekrar kurar. Bu sefer herkes ağlamaya başlar. Sazını üçüncü defa ayarlayıp çaldığında ise herkes uyuklamaya koyulur.” (Mutlu, 2005:13).

Kanun sazının, ilk icat edildiği zamanlarda bugünkü halinden çokça farklı olduğu bilinmektedir. Özellikle XIX. Yüzyılın sonlarına doğru gelişmeye başladığını Rauf Yekta Bey'in işaret etmesi ile birlikte anlamaktayız. Rauf Yekta Bey, çalım zorluğunu anlatırken, 30-35 yıl öncesini işaret ederek, tellerin altına metal parçacıklar koyulduğundan bahsetmektedir. Bu konuşmanın tahmini olarak 1910-1915 yıllarında olduğunu varsayarsak, bugünkü mandal sisteminin temellerinin 1875-1880 yıllarında atıldığı anlaşılabilir. Kanuni Hacı Arif Bey ve kanuni Zeki Arif Ataergin'in kanun sazını mandalsız olarak icra ettikleri bilinmektedir (K1).

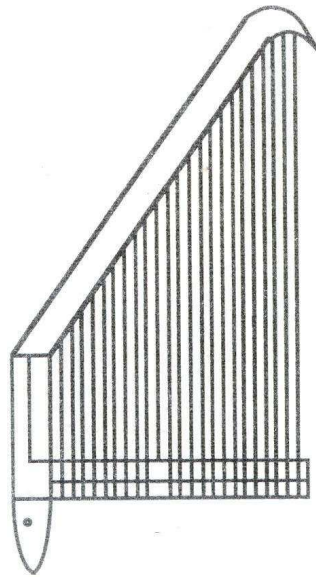
2.2.1. Kanunun Orgonolojik Açıdan İncelenmesi

Kanun sazının, icat edildiği tarihten günümüze kadar birçok değişikliği hem fiziki yapısında hem de çalış tekniğinde var olduğu görölmektedir. Bu değişikliklerin yanı sıra kanun sazının orgonolojik açıdan başka enstrümanlarla benzer olduğu da bilinmektedir. Bazıları günümüzde yaşamakta, bazıları unutulmuş, bazıları da unutulmaya yüz tutmuştur. Gerek icra tarzı ve tını benzerliği, gerekse yapım tekniğine bakıldığında kanuna benzer olarak sayılabilecek enstrümanları şöyle sıralayabiliriz.

A- Çeng – Arp

Günümüzde Arp olarak bilinen enstrümanın atası diye kabul edilen bu enstrüman, bu guruptaki enstrümanların en ilkel şeklidir. Oturularak sol koltuk altında çalınan bu enstrümanın 24 perdeli olduğu, metal ya da sırma teller kullanılarak icra edildiği bilinmektedir. Akort sistemi, yalnızca icra edilecek makama göre ayarlandığından, başka makamlar çalınması gerektiği zaman akort değiştirmek gerekmektedir. Bu kullanışsız durum ve akort zorluğu nedeni ile günümüzde tamamen unutulmuştur (K2). Dr. Ümit MUTLU Meragalı Abdulkadir'den aktararak, Çeng sazı ile ilgili şu tanımlı yapmaktadır: “Üzerinde deri gerilmiştir. Telleri gerilirse ses incelik, gevşetirse ses kalınlaşır. 24 teli vardır. Bazen 35 tel bağlanır ve tam aralıklarla akort edilir” (Mutlu, 2005).

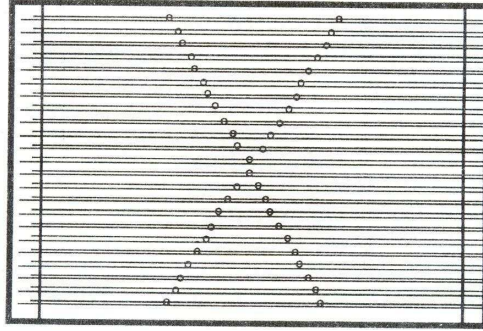
Şekil 12. Çeng



B- Nüzhe – Santur

Bu çalgı hakkında söylenebilecek en uygun veri, santur ile olan ilişkisidir. Hatta bazı kaynaklarda santurun akrabası olarak da geçmektedir. Nüzhe ile ilgili sınırlı kaynaklardan edinilen bilgilere göre Urmiye’li Safiyüddin Abdülmümin’in (1224 - 1294) icat ettiği bilinmektedir. Dikdörtgen şeklinde olan nüzhenin göğüs tahtası üzerine iki adet eşik konulmuştur. Bu eşiklerin her birinin üzerine 81 adet yuva açılarak teller oturtulmuş ve bu teller 3erli guruplar halinde akort edilerek 27 perdelik ses sahası oluşturulmuştur. Sonradan şeklini yitirerek tam yamuk şeklini alan bu enstrüman, makamsal farklılıkları sağlayabilmek için birtakım metal parçacıklar ile beslenmiştir. XV. Yüzyıldan sonra unutulmuş bu enstrüman son haliyle, santur olarak karşımıza çıkmaktadır (K2).

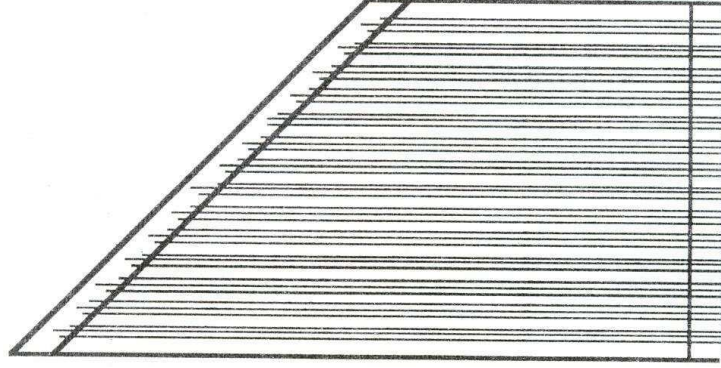
Şekil 13. Nüzhe – Santur



C- Mugni

Bu sazı tıpkı nüzhede olduğu gibi Urmiye’li Safiyüddin Abdülmümin’in (1224 - 1294) icat ettiği bilinmektedir. 1265 yılında gittiği İsfahan dönüşünde bu enstrümanı oluşturmuştur. Rebap, kanun ve nüzheden esinlenerek oluşturulmuş olduğu tahmin edilen bu enstrümanın yazılı ve sınırlı kaynaklarda, üç çalgıdan da bazı özelliklerin bulunduğu iddia edilmektedir. Ancak görsel kaynaklara bakıldığında özellikle rebap ile olan bir benzerlik bulunamamıştır. Rezonans kutusunun rebaptaki gibi çanak şeklinde olduğu yazılı iken resimlere bakıldığında kanundaki gibi düz ve köşeli bir rezonans kutusu olduğu görülmektedir. Bu enstrümanın XVIII. Yüzyıl başlarında unutulduğu bilinmektedir (K2).

Şekil 14. Mugni



2.2.2. Kanun Yapımcıları

Farabi'den günümüze kadar birçok defa değişime uğrayarak gelişen kanun sazının çok önemli ustalar tarafından yapıla geldiği bilinmektedir. 1800'lü yıllara kadar kanun yapan ustalar hakkında elimizde bir veri bulunmamaktadır. 1830 yılında doğmuş olan Mahmut Usta kanun yapan ustalar içinde ulaşılabilen ilk yapımcı denilebilir. Mahmut Usta ile ilgili söylenebilecek en belirgin özellik o tarihlerde henüz mandal sistemi icat edilmediği için, kanunlarının mandalsız oluşudur. Günümüze ulaşabilen kanunlarda ise göze ilk çarpan farklılığı burgu tahtası kenarlığının dalgalı olmasıdır. Bu kenarın sonunda yaprak motifi göze çarpmaktadır. Burgu tahtasının alt sol tarafında bir kubbe şekli vardır. Göğüs kafesleri genelde küçük ve gül motifleri ile süslüdür. Standart kanun boyutlarının yanı sıra günümüzde pek rastlanmayan "zenne" diye tabir edilen, hanımların kullanabileceği ölçüde küçük kanunlar da yapmıştır. Ulaşılabilen kaynaklara göre Mahmut Usta tarafından yapılmış en eski kanun 1869 tarihini taşımaktadır.

Mahut Usta'dan sonra gelen kanun yapımcısı Emin Usta'dır. Emin Usta Mahmut Usta'nın çırağıdır. Ancak kanun yapımında ustasını geçtiği rivayet edilmektedir. Çünkü yaptığı kanunlar gerek ses netliği gerekse işçilik yönünden her kanun üstadının beğenisini kazanmıştır. Emin Usta'nın en belirgin özelliği yaptığı bütün kanunlara birer tarih ve sıra numarası vermesidir. Belki de Türk enstrüman yapımcılığının en önemli adımını da burada kendisi atmıştır. Ayrıca göğüs kafeslerinde tıpkı ustası gibi gül figürleri kullanmış, ancak bu figürleri ustasından farklı olarak kabartmalı olarak yapmıştır. Emin Usta'nın ölümü net olarak bilinmemesinin yanında doğum tarihi olarak 1840 yılı işaret edilir. Ustasından bir diğer farklı tarafı ise yaptığı kanunların mandallı oluşudur. İlk mandallı kanunun Emin usta tarafından yapıp yapılmadığı bilinmemekle

beraber, zamanın en güzel kanunlarını kendisinin yaptığı kanunlar teşkil eder. İşçilik ve rezonans kalitesinin yanında estetik güzelliğe de önem veren Emin Usta, desenli filetolarla süslediği kanunları ile tanınabilir.

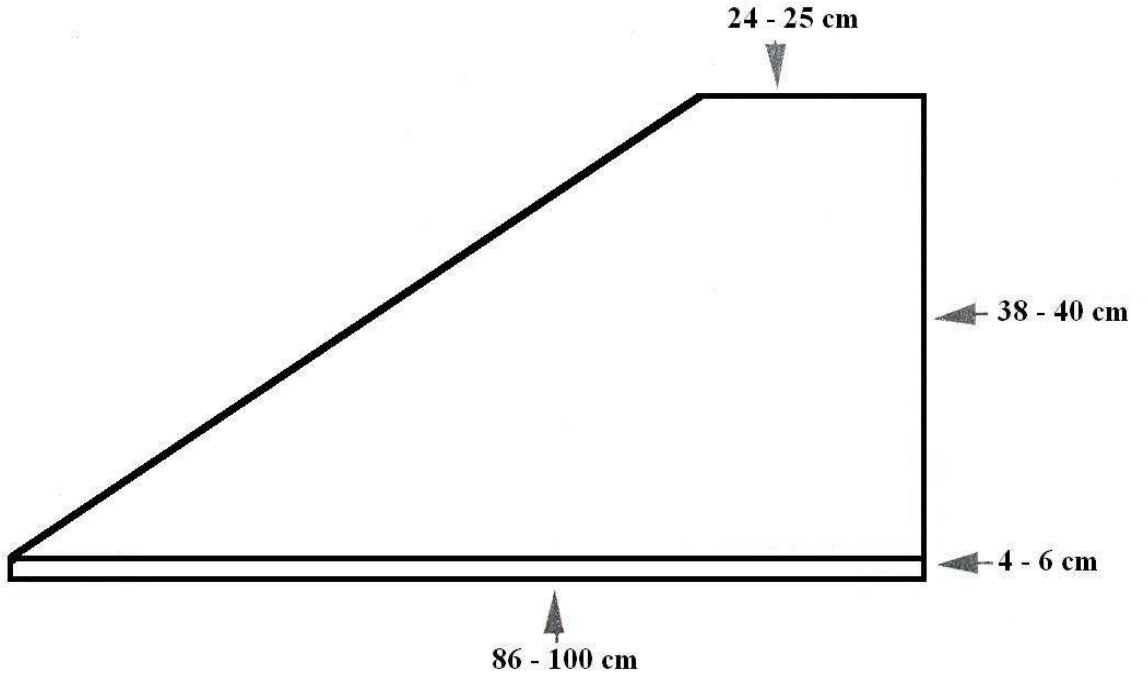
1845 yılında doğduğu tahmin edilen bir diğer kanun yapımcısı Uzunyan Artin ise İstanbul doğumlu, Ermeni asıllı bir yapımcıdır. Yaptığı sazlara herhangi bir isim ya da numara koymadığı için, kanunlarını ancak göğüs kafeslerinin kendinden oymalı oluşundan tanıyabiliriz. Yine İstanbul'da doğmuş bir başka Ermeni asıllı kanun yapımcısı Hasköylü Mıgırdıç'tır. 1875 yılında doğan Hasköylü'nün ilk yaptığı kanunlarda herhangi bir belirteç bulunmaz. Ancak daha sonra ürettiği sazların burgu tahtasının üst kısmına Ermeni harfleriyle gömme olarak "Mıgırdıç" yazısını koyduğu bilinir. Hasköylü'nün kardeşi de kanun yapmıştır. 1900 yılında Selanik'te doğan ve asıl ismi Onnik Garifyan olan yapımcı Küçüköner olarak tanınmıştır. Kanundan başka sazlar da yapmıştır. Ancak kanunları çok değerli görülmektedir. Bu yapımcıların yanı sıra Leon Andelip, Mardiron Beğleryan, ve Kirkor Kahya bu dönem kanun yapımcıları arasında yer alırlar. Günümüz kanun yapımcıları ise gerek teknolojinin gelişmesiyle gerek kanunilerin isteklerinin çeşitli oluşuyla ilgili olarak her biri göz nuru ve el emeği olan kanunları yapmaktadırlar. Her ustanın çeşitli özelliklerinin olduğu söylenebilir. Günümüzde kanun yapımcılarını, Ömer Akpınar, Ejder Güleç, Kenan Özten, Ümit Bolu, Ataç Sevil, Kağan Sevil, Mustafa Sağlam ve Gültekin Aydoğdu şekilde sıralayabiliriz.

2.3. Kanunun Fiziksel Yapısı

Kanunun çok eski zamanlardan günümüze gelişerek gelmiş bir enstrüman olduğunu göz önüne alırsak ölçüleri açısından birtakım farklılıklarının olması olağandır. Hem kanun icracılarının kişisel zevkleri hem de kanun yapımcılarının istekleri bu farklılıkları doğurmuştur.

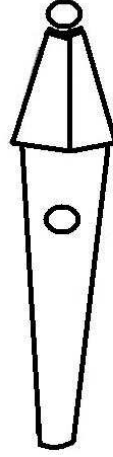
Kanunun uzun kenarı 86cm ile 100cm arasında değişmektedir. Günümüzde üretilen kanunların birçoğu 95-100cm boyundadır. Rezonans kutusu kalınlığı 4-6cm, kısa kenarı 24-25cm, eni ise 38-40cm'dir.

Şekil 15. Kanunun Ebatları



Kanun yapımında çeşitli ağaçlar kullanılabilir. En çok tercih edilenler ladin, köknar veya çınardır. Bunların yanı sıra burgu yatağı olarak yumuşak ağaçlar olan ıhlamur veya kelebek ağaçları tercih edilir. Burgular ise yatağın aksine sert olan abanoz, gül veya pelesenk tercih edilerek yapılır. Burgular ile burgu yatağı arasındaki bu zıtlık akordun sağlam olmasını ve burguların yataklarından kendiliğinden çıkmasını önlemek içindir. Burgular torna edilerek her biri birbirinin aynısı olacak şekilde yapılır. Burguların alt kısmı yuvarlak, üst kısmı ise akort edilebilmesi açısından dört köşelidir.

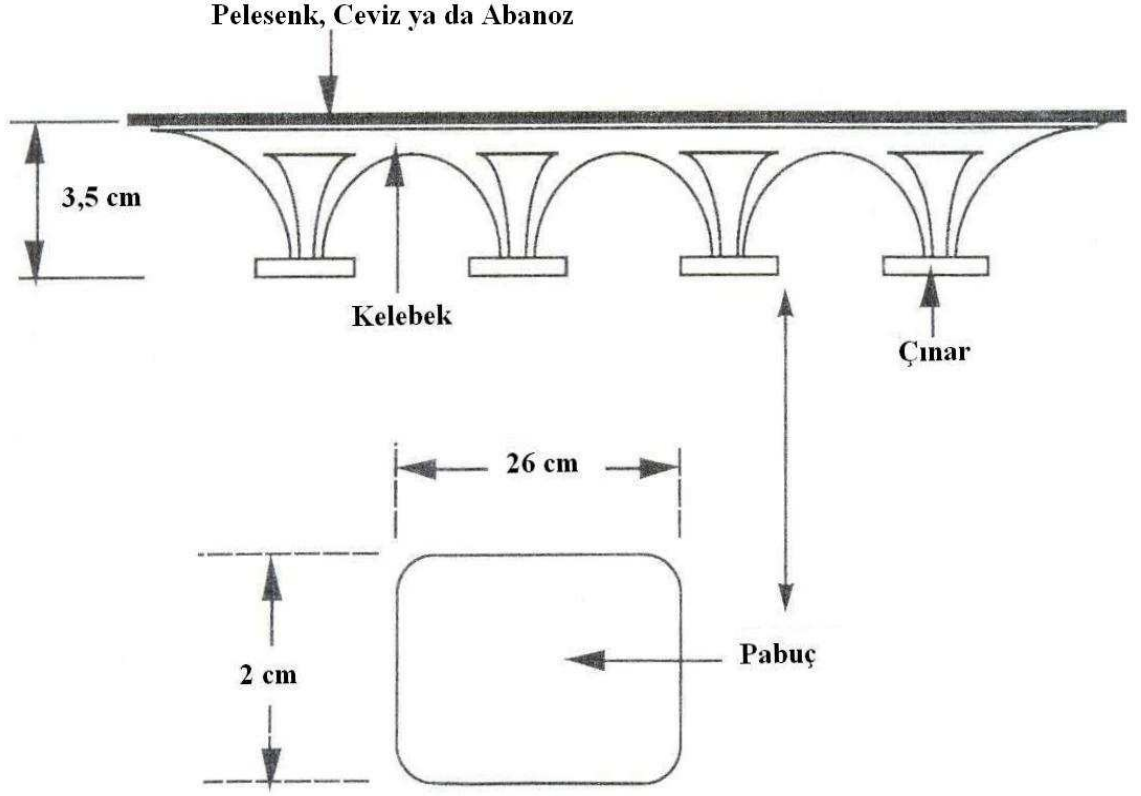
Şekil 16. Kanun Burgusu



Kanun üzerine herhangi bir şekilde bağlı olmayan ve sadece tellerin baskısı ile ayakta duran parçanın adı eşik ya da köprüdür. Eşik, kanunun eni ile aynı ölçüdedir. Yüksekliği 3,5 cm olan eşik için genelde kelebek ağacı kullanılır. Eşik üzerinden boylu boyunca bütün teller geçerek kanunun sağ tarafında oyulmuş olan kapalı kutu içerisinde düğümlenir. Kelebek, yumuşak bir ağaçtır ve eşiğin üzerinden geçen teller zamanla eşiği eritebilir. Bundan dolayı tellerin geçtiği üst kısma şerit halinde sert bir ağaç çakılır. Bu ağaç pelesenk veya ceviz olabileceği gibi genelde abanoz ağacından imal edilir. Bu şerit şeklindeki ağaç üzerine tellerin sayısı kadar oyuklar açılarak teller bu yuvaların üzerine oturtulur. Eşik her bölüme baskı yapmak ve aynı zamanda ayakta durabilmek için dört ayaklı olarak yapılır ve her ayağın altına 2x2,6 ölçüsünde birer pabuç yerleştirilir. Pabuçlar genelde çınar ağacından yapılır. Köprünün bindiği kısım birbirine eşit 4 bölümden ibarettir. Bu 4 bölme, üzerine gelen deri sayesinde kapanır ve üstüne köprü oturtulur. Deri kapatılırken her bölüm için ayrı parça deri kullanmaktansa dördünü birden kapatabilen tek parça deri kullanılması tercih edilir. Köprünün baskısının eşit olması ve zamanla deride herhangi bir açılmaya ya da deforme olmaya neden olmaması açısından bu önemlidir. Kullanılacak deri ise oğlak veya balık derisidir. Özellikle yayın balığının derisi bazı üstatlar tarafından beğenilmekte ve tercih edilmektedir. Ancak nemli ortamda uzun süre kalan bu deriler gevşemekte ve özelliğini yitirerek tahribata yol açmaktadır. Son yıllarda büyük baş hayvanlarının yürek zarlari da deri olarak kullanılmaktadır. Hem deforme olmaması hem de doğal kanun tınısını vermesi açısından bazı kanuniler ve yapımcılar için iyi bir seçenek olmuştur. Organik

derilerden başka plastik maddeler kullanılmakta olsa da, metalik ses vermesi sebebi ile pek rağbet görmez.

Şekil 17. Kanun Köprüsü



Kanunda sesleri gerektiğinde tizleştirmek veya pestleştirmek için kullanılan metal aksamlara mandal denir. Mandallar genelde abanoz ağacından imal edilen bir tahta üzerine çakılarak burgu yatağının hemen sağ tarafına monte edilir. Mandal tahtası kanunun üst kısmından aşağı kısmına doğru kalınlaşan bir yapısı vardır. Kanunda burgulara takılan tellerin mandallara düz ve estetik bir şekilde gelebilmesi için burgu yatağı ile mandal tahtası arasında bir tahta parça konulur. Bızgı tahtası adındaki bu parça üzerinde her bir telin düz bir şekilde geçip mandallara ulaşabileceği birer yuva bulunmaktadır. Mandallar ise bakır ve nikel karışımı döküm parçalardan imal edilir. Bir ses üzerine gelen mandalların boyutları birbirinden farklıdır. Bızgı tahtasından başlayarak ilk mandal en küçüğüdür ve büyüyerek sırası ile çakılır. Bızgı tahtası ile mandallar arasında kör bir mandal çakılır. Bunun sebebi, bir ses üzerinde bütün

mandalların indiği durumda telin mandal tahtasıyla temas edip kötü tını çıkarmasını engellemektir. Bızgı tahtasına sabitlenen bu mandala dip mandalı ya da kök mandalı denir. Günümüzde kanun yapımcıları kendi mandallarını kendileri hazırlamakta oldukları için bu mandalların herhangi bir standardının olmadığı gibi, her kanunda değişebilen sayılarda mandallama söz konusu olmaktadır. Bu durum öğrenme aşamasındaki kişiler için olumsuz bir durumdur. Bazı kanuniler bu durumu Türk müziğinin zenginliği olarak nitelendirse de, gereğinden fazla ve farklı mandal sisteminin keyfi olduğu kanaatindeyim. Bu mandallardaki uyuşmazlığın bir benzeri de tel konusunda vardır. Bazı kanunlar 24 perdeli iken bazıları 26 hatta 27 perdeli olabilmektedir. Bu farklılığı keyfiyete bağlamak yersiz olur. Yapımcının yorumudur demek daha doğrudur. Farklı tel ve perde sayılarındaki kanunlar içerisinde 26 perdeli kanun en işe yarar ve yaygın olanıdır. Her bir gurubu 3 telden meydana gelen 26 perde ses ve toplamda 78 adet tel vardır. İlk zamanlar tel olarak bağırsak maddesi kullanılmış ise de, çabuk yıpranması ve kopması nedeniyle kabul görmemektedir. Günümüzde naylon (misina) teller kullanılmaktadır. Kullanılan bu naylon maddesi tellerin kalınlığı ve uzunluğu takılan perdeye göre değişmektedir. Bir perdedeki üç telin veya aynı isimli üç ayrı perdelerin (oktav) zaman süreci içerisinde aynı tınıyı vermemesi demek, tellerin yıprandığı anlamına gelir ve teller değiştirilmelidir. Her enstrümanda olduğu gibi kanunda da çalınmaya bağlı olarak teller yıpranır. Aynı tınıyı vermemesi, bazı tellerde kopmaların olması veya akort edilememesi gibi göstergeler tellerin işlevini yitirdiğinin işaretidir. Ancak dikkat edilmesi gereken bir husus vardır. Kanunda tel değişimi sadece yıpranan tellere değil, eğer mümkünse tüm tellere uygulanmalıdır. En iyi sonuç bu şekilde alınır. Kanunda kullanılan tellerin çapları şu kalınlıktadır: 0,70mm – 0,80mm – 0,90mm – 1,00mm – 1,10mm ve 1,20mm'dir. Tel kalınlıklarındaki bu farklılık tını güzelliğini ve ton zenginliğini arttırmaktadır. Altı bölge olarak sınıflandırılmış tel kalınlıkları, inceden kalına doğru perdelere göre şu şekilde sıralandırılır;

Tablo 4. Tel Kalınlıkları

6 Perde x 3 = 18 Adet Tel 0,70mm	LA SOL FA Mİ RE DO	Tiz Muhayyer Tiz Gerdaniye Tiz Acem Tiz Hüseyni Tiz Neva Tiz Çargâh
6 Perde x 3 = 18 Adet Tel 0,80mm	Sİ LA SOL FA Mİ RE	Tiz Buselik Muhayyer Gerdaniye Acem Hüseyni Neva
5 Perde x 3 = 15 Adet Tel 0,90mm	DO Sİ LA SOL FA	Çargâh Buselik Dügâh Rast Acemaşiran
4 Perde x 3 = 12 Adet Tel 1,00mm	Mİ RE DO Sİ	Hüseyniaşiran Yegâh Kaba Çargâh Kaba Buselik
3 Perde x 3 = 9 Adet Tel 1,10mm	LA SOL FA	Kaba Dügâh Kaba Rast Kaba Acemaşiran
2 Perde x 3 = 9 Adet Tel 1,20mm	Mİ RE	Kaba Hüseyniaşiran Kaba Yegâh

2.4. Kanun İcrasında Kullanılan Araç-Gereçler

Kanun çalmak için birtakım gereçlere ihtiyaç duyulur. Misina olan tellerden en iyi tınıdaki sesi almak için mızraplar (çalgıçlar); mızrapların parmakta sabit durması ve parmakların hareket alanını kısıtlamaması için de yüksükler kullanılır.

A- Yüksük

Yüksüklerin tek görevi sadece mızrapları işaret parmaklarında tutmaktır. Enli halkalardan imal edilen yüksükler, ne kadar hafif olursa o kadar işlek olmaktadır. Genellikle 1mm kalınlığında üretilir. Nikel, pirinç, gümüş veya altın madenlerinden plakalar halinde kesilerek işaret parmağının ölçüsüne göre ayarlanır. Yüksüklerin genişliği 1-1,5cm, uzunluğu ise 5-6cm civarında tasarlanır. İcracının parmaklarının fiziki yapısı bu ayarlama da rol oynar. Plakalar halinde yapılan yüksükler işaret parmaklarına göre yuvarlatılarak ayarlanır. Bu

ayarlar sırasında üst üste gelen plaka uçları sonradan değiştirilip ayarlanabilmesi açısından herhangi bir yapıştırma veya kaynak ile birbirine tutturulmaz.

Fotoğraf 1. Yüksükler



B- Mızrap

Kanun icrasında sesin tınlatılması için en gerekli gereçtir. Pürüzsüz ve güçlü sesler çıkarmak için kullanılır. Mızrapın ham maddesi değişik türlerden kullanılabilir. Fildişi, boynuz ya da kemikten üretilen mızraplar kanun çalımında güzel ses vermektedir. Ancak en iyi tını bağa maddesinden alınır. Deniz kaplumbağasının göğüs kemiğinden üretilen bu madde sayesinde, kaymalar önlenir ve parlak sesler çıkarılmış olur. Günümüzde ekonomik olması açısından hammaddesi plastik olan nesnelere de kullanılmaktadır. Fakat kullanım ömrü kısa olan bu maddeler icra esnasında birtakım sürtünme seslerini de beraber çıkararak rahatsız edici bir durum ortaya çıkarır. Mızrapların boyutları icracıya göre değişmelidir. En iyi boyut, kanun çalan kişinin işaret parmağının uçtan iki boğumunu da içine alarak yaklaşık 1cm kadar dışarıya doğru uzun olanıdır. Mızrap bu boyuttan kısa kalırsa parmaklar telle temas eder. Bu durum parmak uçlarında yıpranmaya sebep olur. Daha uzun olduğu durumlarda ise icrayı zorlaştıracak bir hal söz konusu olur. Seslerin en net, parlak ve pürüzsüz olması için mızrap uçlarının kalın olmaması gerekir. Kalın uçlu mızraplar hışırtılı bir ses üretir.

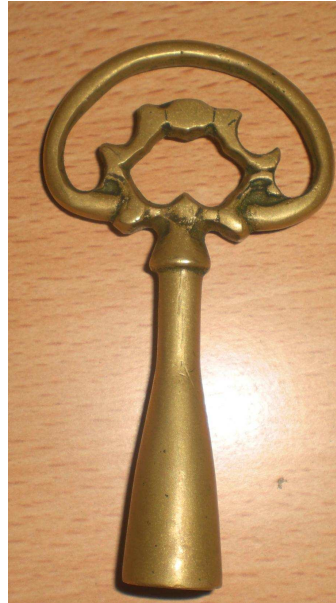
Fotoğraf 2. Mızraplar



C- Akort Anahtarı

Adından da anlaşılacağı gibi, kanunu akort etmek için kullanılan anahtara akort anahtarı denir. Akort anahtarı metal madenden üretilir. Pirinç ya da nikel maddelerden üretilir. Akort anahtarının üst kısmındaki şekil, avuç içiyle rahat kavranabilmesi için yassı olarak üretilir. Alt kısmı ise dıştan dairesel, içten köşelidir. Dört köşe şeklinde olan burgunun üst kısmına tam olarak oturur ve sağa – sola hareket ettirilerek akort edilir. Akort anahtarı, sağa doğru çevrilirse ses kalınlaşır, sola doğru hareket ettirilirse ses inceltir.

Fotoğraf 3. Akort Anahtarı



Mızraplar işaret parmağının alt yüzeyine yerleştirildikten sonra yüksükler parmağı çok sıkılmayacak ama saracak bir biçimde parmaklara takılır. Bu işlem sonunda parmak ucundan itibaren iki boğum mesafesini kaplayan mızrapların, ikinci boğumdaki eklem çalışmasını engellememesine dikkat edilmelidir (K2).

2.5. Kanunun Akordu

Tüm enstrümanlarda olduğu gibi kanun sazını da akort ederken sabit bir ses almak zorunluluğu vardır. Akort edilen bir kanun kendi içindeki sesleri akortlu iken, sabit bir sese bağlı kalmadan yapılmışsa, toplu icrada başka sazlarla uyum içinde olması beklenemez. Ayrıca bu tür durumlarda kanunun tınısı kulağı pek tatmin etmeyecek şekilde duyulur. Akort işlemi ilk olarak saniyede 440 titreşim yapan Re (Neva) sesinin ayarlanması ile başlar. Bu ses sabit bir cihaz ya da alet yardımı ile yapılır. Sabit ses vermesi için akort düdüğü, diyapazon veya elektronik akort cihazlarından yararlanılabilir. Neva sesinin akort edilmesi ile başlayan akort işlemine sesler birtakım sıralar ile ayarlanarak devam edilir. Bu sıranın takip edilmesi, akordun en sağlıklı yapılabilmesi ve en uzun süre ayarlı olarak kalabilmesi açısından çok önemlidir. Herhangi bir sıra takip edilmeden yapılan akort, köprüde ve deride değişik baskı durumlarını oluşturabileceği için tercih edilmemelidir. Neva sesi akortlandıktan sonra dörtlü aşağıdaki la sesi akort edilir. La dan alınan referansla pest mi ve tiz mi ayarlanır. Tiz mi ile si sesi ayarlandıktan sonra, nevanın bir oktav altındaki re sesi akort edilir. Sonra dörtlü üstündeki sol ve do sesleri ayarlanır. Do sesinin bir oktav altındaki do sesi de akort edildikten sonra bu sesin dörtlü yukarısındaki fa sesi akort edilmiş olur. Böylece kalın do dan başlamak üzere ince mi ye kadar 10 adet perde akort edilmiş olur. Bunların dışında kalan diğer sesleri de oktav aralığı kullanılarak önce kalın perdelerdeki teller, sonra ince perdedeki teller akort edilir. Burada dikkat edilmesi gereken başka bir husus da bu sıralamanın takibinin yanı sıra önce kalın perdedeki tellerin ayarlanmasıdır. Bu şekilde köprü sayesinde deriye uygulanan baskının gerektiği kadar olması sağlanmış olacaktır. Akort esnasında burgulara sarılmış olan tellerin burgu yatağına değmemesi gerekmektedir. Aksi takdirde burgu kayar ve akort işlemi başarısız olur. Tüm bunların üstünde şu bilgiyi aktarmak gereklidir; akort işlemi ancak sağlam bir müzik bilgisine ve tecrübesine dayalı kişiler tarafından yapılmalıdır (K3).

Fotoğraf 4. Kanunun Akort Edilişi



26 perdeli bir kanunda, akordu şu sıra ile yapılmalıdır:

Tablo 5. Kanunda Akort Sırası

1. Sıra	<i>Re Sesi</i>	Neva	15. Perde
2. Sıra	<i>La Sesi</i>	Dügâh	12. Perde
3. Sıra	<i>Mi Sesi</i>	Hüseynişiran	9. Perde
4. Sıra	<i>Mi Sesi</i>	Hüseyni	16. Perde
5. Sıra	<i>Si Sesi</i>	Buselik	13. Perde
6. Sıra	<i>Re Sesi</i>	Yegâh	8. Perde
7. Sıra	<i>Sol Sesi</i>	Rast	11. Perde
8. Sıra	<i>Do Sesi</i>	Çargâh	14. Perde
9. Sıra	<i>Do Sesi</i>	Kaba Çargâh	7. Perde
10. Sıra	<i>Fa Sesi</i>	Acemaşiran	10. Perde
11. Sıra	<i>Si Sesi</i>	Kaba Buselik	6. Perde
12. Sıra	<i>La Sesi</i>	Kaba Dügâh	5. Perde
13. Sıra	<i>Sol Sesi</i>	Kaba Rast	4. Perde
14. Sıra	<i>Fa Sesi</i>	Kaba Acemaşiran	3. Perde
15. Sıra	<i>Mi Sesi</i>	Kaba Hüseynişiran	2. Perde
16. Sıra	<i>Re Sesi</i>	Kaba Yegâh	1. Perde
17. Sıra	<i>Fa Sesi</i>	Acem	17. Perde
18. Sıra	<i>Sol Sesi</i>	Gerdaniye	18. Perde
19. Sıra	<i>La Sesi</i>	Muhayyer	19. Perde
20. Sıra	<i>Si Sesi</i>	Tiz Buselik	20. Perde
21. Sıra	<i>Do Sesi</i>	Tiz Çargâh	21. Perde
22. Sıra	<i>Re Sesi</i>	Tiz Neva	22. Perde

Tablo 5'in devamıdır.

23. Sıra	<i>Mi Sesi</i>	Tiz Hüseyini	<i>23. Perde</i>
24. Sıra	<i>Fa Sesi</i>	Tiz Acem	<i>24. Perde</i>
25. Sıra	<i>Sol Sesi</i>	Tiz Gerdaniye	<i>25. Perde</i>
26. Sıra	<i>La Sesi</i>	Tiz Muhayyer	<i>26. Perde</i>

2.6. Kanun Sazı İcrasına Genel Bakış

Türk musikisinin en eski sazlarından biri olan kanun sazının, gerek yapı ve ses sahası bakımından zenginliği, gerekse köklü tarih birikimi ile ele alındığında icrası açısından çeşitliliği tartışılmazdır. Yapı itibarı ile ses sahasının genişliği ve sesinin gürlüğü açısından Türk müziği sazları içerisinde adeta bir önderlik görevi üstlenen bu enstrüman, çalıcılarının her biri tarafından üretilen değişik çalma tarzları nedeniyle gelişimini sürdürerek günümüze geldiği söylenebilir. Bazı kanun öğretmenleri ve sanatçıları açısından kanun, gelişiminin henüz çok başında olduğu ve ilkel halinden çok farklı olmadığı düşünülse de, bu aşamadan sonraki yapılacak gelişim çalışmalarının, kanun icracıları tarafından, kanunu bozacak ölçüde ciddi zararlar verebileceği kanaati hâkimdir (K4; K5; K6). Elbette ki kanun sazı ile ilgili her durumun günümüzde mükemmel olduğu söylenemez. Ancak gerek akort sisteminin zorluğu ve uzun süreli olmaması, gerekse taşıma güçlüğü nedenleri karşısında alınabilecek pek de önlemler olmadığını savunulmaktadır (K7). Günümüzde gelinen bu aşamadan sonra bir takım müdahaleler yapılma fikirleri değişik sanatçılar tarafından ortaya atılmaktadır. Örneğin, akort problemini çözmek için değişik maddelerden üretilmiş teller, akordun uzun süreli olması için değişik burgu sistemleri, ses sistemine bağlayabilmek için rezonans kutusunun sökülmesi, ya da elektro-kanun yapılması... Önemli olan kanunun kullanılabilir hale getirmek için çalışma yapmak ama bu arada kanunun ses tınısını kaybetmemektir. Günümüzde problem olarak görülen hiçbir konu kanun çalmaya, öğrenmeye ve öğretmeye engel teşkil etmemektedir (K8).

Geçmişten günümüze baktığımızda da kanun sazının önemli değişimlere maruz kaldığı görülmektedir. Bu değişimler kanunun aslını bozmamış, aksine doğallığı baki kalmak suretiyle kullanılabilirliği arttırılmıştır. İcra farklılıkları da bu değişimlere önyak olmuştur. Öyle ki, kanun sanatçılarının birtakım istekleri ve arzuları ile eğitimcilerin

karşılaştığı zorluklar kıymetli yapımcılar tarafından yorumlanıp üretilmesi ile gelişimi devam ettirilmiştir.

2.7. Tarihsel Süreç İçerisinde Yaşamış Önemli Kanun İcracıları

Özellikle XIX. yüzyıldan sonra yaşamış kanun sanatçılarının ve öğrencilerinin bu saz üzerinde yaptıkları çeşitli farklılıklar ve zenginlikler günümüzde de kanun öğrencilerine çok önemli bir ışık kaynağı olmaktadır. 1800lü yıllardan günümüze kadar gelmiş ünlü kanun sanatçıları ve öğretmenlerini kronolojik sırayla şöyle sayabiliriz: Kanunî Ömer Efendi (- 1870), Kanunî Edhem Efendi (- 1920), Kanunî Mehmed Bey (1859), Kanunî Hacı Arif Bey (1862 - 1911), Kanunî Amâ Nâzım Bey (1884 - 1920), Kanunî Amâ Ali Bey (- 1948), Kanunî Nubar (1885 - 1954), Kanunî Vitali Efendi (- 1935), Nâime Sipahi (- 1974), Artaki Candan (1885 - 1948), Ahmet Yatman (1897 - 1973), Ferid Alnar (1906 - 1978), İsmail Baha Sürelsan (1912 – 1998), Vecihe Daryal (1914 - 1970), Fikret Kutluğ (1917 -), Necdet Varol (1927 -), İsmail Tezelli, Ferit Tan, Hasan Gür, Mehmet Öner, Sadettin Öktenay, İsmail Şençalar, Osman Güvenir, Nevzat Sümer, Hüsnü Anıl, Hilmi Rit, Nuri Şenneyli, Erol Deran, Zekâi Süer, Cüneyt Kosal, Tâhir Aydoğdu, Gültekin Aydoğdu, Ruhi Ayangil, Ahmet Meter, Halil Karaduman, Bekir Reha Sağbaş, Mehmet İhsan Özer, Taner Sayacıoğlu, Göksel Baktagir.

2.7.1. Kanunî Ömer Eefendi (- 1870)

Arap asıllı Türk müzisyenidir. 1830’larda Şam’dan İstanbul’a gelerek, Türk Musikisi’nde çok uzun zamandır terk edilmiş Kanun’u tekrar İstanbul’a getirmiştir. Kanunî Edhem Efendi ve Ziya Paşa, onun talebesidir. Bu suretle, XIX. asır sonlarında kanun, Türk Musikisi’nin başlıca aletlerinden biri haline gelmiştir. Zamanımıza şu eserleri kalmıştır: Muhammes Karcığar Peşrevi ve Saz Semâisi, Hicazkâr Devr-i Kebîr Peşrevi ve Saz Semâisi, Bayâtî ve Nev’eser Saz Semâileri, Zâvil şarkı.

2.7.2. Kanunî Edhem Efendi (- 1920)

Edhem Efendi bilinmeyen bir tarihte İstanbul’da doğmuştur. Musiki çalışmalarına Mehmet Efendi’den ders alarak başlamış, daha sonra Mızıkâ-i Humayûn’a girmiştir. Burada öğrenimini tamamlayarak iyi kanun çalmasını öğrenmiştir. Hem saraydaki fasıllara katılır, hem de Enderun’da hocalık yapardı. Bu sazı ülkemizde ilk

çalanlardandır. “Türk Musiki Ansiklopedisi”nde 1900 yılında, Ruşen Kam’ın verdiği şifahi bilgilere göre de Beykoz’da oturan Edhem Efendi, 1920 yılına yakın bir tarihte ölmüştür. Kanunî Mehmet Bey’in ilk hocasıdır. 1 peşrev, 4 saz semâisi ile 7 şarkısı bilinmektedir.

2.7.3. Kanunî Mehmed Bey (1859 -)

Beykozlu Salih Mehmed adı ile de bilinen kanunî Mehmed Bey’in 1859 ya da 1860 yılında Beykoz’da doğduğu sanılmaktadır. Küçük yaşında Mızıkâ-i Humayûn’a girmiştir. Mûsikî hocası Lâtif Ağa ile kanunî Edhem Bey’dir. II. Meşrutiyetin ilânından sonra kadro kısıtlanması sırasında emekli olarak saraydan ayrılmıştır. Hayatının bundan sonraki yılları malî sıkıntılar içinde geçmiştir. Geçim zorlukları içinde hemen hemen musikiyi bırakmıştır. Ekonomik güçlüğü nedeni ile kanununu satarak ticaret yapmak amacı ile Adana’ya gitmiştir. Bu gibi işlerden anlamadığı için kısa sürede iflas ederek İstanbul’a dönmüştür. Emekli maaşı ile geçinemediğinden bir okula hademelik bile yapmıştır. Mehmet Bey, musikiden başka edebiyat, tasavvuf, Arapça ve Farsçaya da aşina idi. İyi bir bestekâr ve icrakar olduğu halde birçok eseri unutulmuştur. 3 peşrev, 6 saz semâisi ve 1 şarkısı bilinmektedir.

2.7.4. Kanunî Hacı Arif Bey (1862 - 1911)

Kanunî Hacı Arif Bey 1862 yılında İstanbul’un Aksaray semtinde doğmuştur. İlkokuldan sonra orta öğrenimini Kocamustafapaşa Rüştiyesi’nde tamamlayan sanatkâr, 19 yaşında “Posta-Telgraf Nezareti Muhasebe Kalemi”nde memuriyete başladı. Bu dairede 13 yıl çalıştıktan sonra 1895 yılında, o zamanlar Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde bulunan Yemen’e Posta-Telgraf Müdürlüğü Başkâtip muavinliğine atanarak, Yemen’in başkenti Sana’ya gitti. 6 yıl sonra 1901 yılında İstanbul’a geri döndü. 1911 yılında Yemen’de kolera hastalığından öldü ve orada toprağa verildi. Yemen’e ilk gidişinde Mekke’ye uğrayarak “Hacı” olmuştu. Musiki çalışmalarına memuriyetinin ilk yıllarında, aynı dairede çalışmakta olan Kanunî Sarı Talat Bey’den ders alarak başladı. Daha önceleri başka sazları çalmayı da denemişti. Kanun’un Türk Musikisi’ne girmesine ve tutunmasına yardımcı olan sanatkârlardandır. O zamanlar Kanun’da mandal olmadığı için Kanun’u mandalsız çalmıştır. Daha sonra mandallı kanunlar ortaya çıktığı halde, bu türü hiç kullanmamıştır. Kanun icrasında gelmiş geçmiş sanatkârlar arasında önemli bir yeri vardır. Falsosuz ve akıcı bir üslûpla çalardı.

Yemen’de bulunduğu yıllarda bir musiki çevresinin oluşmasına yardımcı olmuş, kanundaki ustalığını ilerletmesi için bol bol zaman bulmuştu. Bugün hemen hemen her kanun çalanın yapmağa çalıştığı “fiskeli” icra şeklini, tekniğini ilk uygulayan da O’dur. Oğlu Zeki Arif Ataergin’in ifaadesine göre mandallı kanunu da aynı ustalıkla çalarmış. “Mandallı kanun yeni başlayanlar için kolay, sonrası güç; mandalsız kanun başlangıçta güç, sonrası kolaydır” dermiş. Ömrünün büyük bir bölümünü Yemen’de geçirmesine rağmen İstanbul’da bulunduğu yıllarda Zekâî Dede, Santurî Ethem Bey, Tanburî Cemil Bey, Bolahenk Nuri Bey, Hacı Faik Bey, Hacı Kirami Efendi, Yeniköylü Hasan Efendi gibi tanınmış musikişinaslarla dostluk kurmuş, yararlanmıştır. Halim Paşa’nın yalısına devam etmiş, hem musiki toplantılarından hem de Paşa’nın değerli nota koleksiyonundan yararlanmıştır. Ayrıca şehzade Cemaleddin Efendi’ye ders vermiş, Hıdiv ailesinden Emine Hanım’ın Bebek’teki yalısında kadınlardan oluşan saz heyetinde hocalık yapmıştır. Hacı Ârif Bey, çok öğrenci yetiştirmiştir. Bunlardan Âmâ Nazım Bey, Kanunî Tahsin, Tefhi, Salim, Selim ve Pepe Reşad sayılabilir. Bu sanatkârların bazıları musiki tarihimizde iz bırakmıştır. Kanunî Hacı Ârif Bey, “Darü’l-Mûsikî” cemiyetini kuranlardandır. Tamburi Cemil Bey ve Udî Nevres Bey’le konserlere katılmıştır. Bir bestekâr olarak her formda eserler vermiştir. Musiki repertuarımızda 5 peşrev, 10 saz semaisi, 1 sirto, 3 Beste, 2 Yürük Semai, 70 şarkısı bulunmaktadır. Taksim plâkları da vardır. Ünlü bestekâr Zeki Arif Ataergin, oğludur.

2.7.5. Kanunî Amâ Nâzım Bey (1884 - 1920)

Âmâ Nâzım Bey, 1884 yılında Üsküdar’ın Karacaahmed mahallesinde doğmuştur. Küçük yaşında annesini ve babasını, beş yaşında geçirdiği bir kaza sonucunda ise gözlerini yitirdi. Öksüz ve yetim olarak halasının yanına sığındı ve halası tarafından büyütüldü. Halasının 1897 yılında ölümü üzerine büsbütün kimsesiz kaldığından yakınlarının yardımı ile “Dilsizler ve Âmâlar Mektebi”ne yerleştirildi. Bu okulda diğer öğrencilere göre alışkanlığı, zekâsı, özellikle musikiye karşı gösterdiği olağanüstü kabiliyetinden dolayı kanun öğrenmeğe başlamış, 4 yıl sonra mezun olduğu zaman üstün denebilecek şekilde çaldığı kanunla büyük bir sanatkâr olacağını ortaya koymuştur. Sanat çevrelerinde kendisini kısa sürede kabul ettiren Nâzım Bey, 1908-1912 yılları arasında Mûsikî-i Osmanî’nin bir üyesi olarak 4 yıl süre ile dersler vermiş, eserler meşk ettirmiştir. Bestekârlığa da bu yıllarda başlamış, ilk eseri olan Mahûr

makamındaki “Müptelâ-yı aşk olub çekmekteyim derd-ü mihen” güfteli şarkısını bestelemiştir. Daha sonra merhum İsmail Hakkı Bey’le zamanın büyük ustalarından nota öğrenmiş, eser meşk etmiş, büyük küçük usullerin hemen hepsini vurmuştur. 1916’dan itibaren merhum Kemanî Reşad, Neyzen İhsan, Udî Fahri Kopuz, Kemanî ve Tamburi Ömer’den oluşan “Darüttalimi Mûsikî”nin ilk kurucularındandır. Ayrıca müdürü bulunduğu “İnas Mûsikî Mektebi” ile özel meşklerinde birçok değerli öğrenci yetiştirmiştir. Şeref Hanım ile Muazzez Hanım en seçkin talebelerindendir. Kıymetli Kanun Sanatkârı Vecihe Daryal ilk Kanun derslerini Muazzez Hanım’dan almıştır. Vecihe Daryal da sanat yolunda Kanunî Amâ Nâzım Bey’in torunudur. Musikimizin inceliklerini, okuduğu okulun hocası olan Medenî Aziz Efendi’den öğrenmiştir. Kültürlü ailelere derse gitmiş, çeşitli meşk hanelerde çok öğrenci yetiştirmiştir. Evine de öğrenci kabul eden Âmâ Nâzım Bey, dönemin en başta gelen icracılarından. Olağanüstü icrası için “Kanun’u keman gibi çalar” denirdi. Nâzım Bey, kanun’dan başka ud ve klasik kemençe de çalardı. Kemençeyi her sazdan, hatta kanundan da fazla sever, Cemil Bey’in kendisini ve plâklarını dinlediği zaman duyduğu takdir ve hayranlıkları daima tekrar ederdi. Kanunî Nâzım Bey, genç yaşında 11.Eylül.1920 tarihinde vefat etmiştir. Nâzım Bey o yıllarda musikimize yeni girmiş sayılabilecek olan bu sazda bir uslûb yaratan, Ömer Efendi’den başlayarak Kanunî Hacı Arif Bey, Ferid Alnar, Vecihe Daryal zincirinin 3. Halkasıdır ve büyük ustalarından biridir. Kızlarından Nebile Hanım Santur, Naime Hanım kanun çalmasını öğrenmiştir. Her ikisi de İstanbul Belediye Konservatuarı’nda öğretmenlik yapmışlar ve “Darüttalimi Mûsikî”de çalışmışlardır. Naime Hanım, Ferid Alnar stilinde bol tremololu ve temiz çalan bir kanunîdir. Ferid Alnar Almanya’ya gidince ondan boşalan yere, “Darüttalimi Mûsikî”ye girmiştir. Bestelediği şarkı formundaki 20-25 kadar eseri ile 1 peşrevi, ölümünden sonra Şeref Hanım tarafından notaya aktarılmış ve Şamlı İskender tarafından yayınlanmıştır. Âmâ Nâzım Bey’in günümüze 23 kadar eseri ulaşmıştır.

2.7.6. Kanunî Amâ Ali Bey (- 1948)

Ali Bey’in doğum tarihi konusunda kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Doğuştan kör olan sanatkâr, yüzyılımızın başında Kanunî Nazım Bey’den sonra en iyi kanun çalanlardandır. Aslen Malatyalı olduğu için zaman zaman memleketine gider, bir süre orada kaldıktan sonra İstanbul’a dönerdi. Çağının musiki ustalarından, özellikle Medenî

Aziz Efendi'den yararlanmış, birçok eser öğrenmiştir. Hafızasında sakladığı eserlerin çokluğu ve sağlamlığı ile ünlüdür. Birçok öğrenci yetiştirmiştir. Bunların en tanınmış olanı Osman Güvenir'dir.

Son günlerini büyük bir yoksulluk içinde geçirmiştir. Malatya'da kalabalık caddelerde kanun çalar, gelip geçenlerin attığı birkaç kuruşla geçimini sağlamıştır. İleri yaşarda, yaklaşık olarak 1948 yılında Malatya'da vefat etmiştir.

2.7.7. Kanunî Nubar (1885 - 1954)

Kanunî Nubar, 1885 yılında İstanbul'da doğmuştur. Musiki çalışmalarına armonika ve çığırta çalarak başlamıştır. Âmâ Ali Bey'den ciddî olarak kanun dersleri almağa başlamış, musiki bilgisini ilerletmiştir. Bir süre İstanbul gazinolarında çalıştıktan sonra 1920'lerde Türkiye'den ayrılarak Kahire, Beyrut, Şam, Halep gibi büyük merkezlerde bulunmuş, sonunda Halep'e yerleşmiştir. 1954 yılında Halep'te ölmüştür. Ermeni asıllı olan Kanunî Nubar'ın 7 eseri bilinmektedir.

2.7.8. Kanunî Vitali Efendi (- 1935)

Ermeni asıllı olan bu kanun sanatkarının doğum tarihi bilinmeyip 1930-1935 yılları arasında öldüğü tahmin edilmektedir. Uzun yıllar İstanbul'da müzisyenlik yapmıştır. Temiz, ciddi ve özentisiz icrasıyla tanınmıştır. Başlıca öğrencileri: Ferid Alnar, Hayri Yenigün ve İsmail Safa Olcay'dır. PTT memuru ve "Dârüttalimi Mûsikî"den idi. "Hiç muhabbet mey/olur mu yar fedâ-kâr olmasın" adlı Tâhir-Buselik makamında ve aksak usulündeki şarkı onundur. Ruşen Kam'ın ifadesine göre bol tremololu icrası Ferid Alnar'ın icrasına intikal etmiştir.

2.7.9. Nâime Sipahi (- 1974)

Kanunî Âmâ Nazım Bey'in üç kızından biridir. 1960'lı yıllarda İstanbul Radyosu'nda kanun çalmış ve çeşitli topluluk programlarına katılmıştır. Kendine özgü zarif ve orijinal bir kanun tavrı olan Nâime Sipahi, 1971 yılında emekliye ayrılmış ve 1974 yılında vefat etmiştir.

2.7.10. Artaki Candan (1885 - 1948)

Ermeni asıllı Kanunî ve bestekâr Artaki Candan, Doğduğu ve ailesinin yaşadığı Selanik'ten hekim olmak için geldiği İstanbul'da tıp tahsilini musiki uğruna yarım bırakarak 45 yıl müzisyen olarak yaşadı. Çocuk yaşlarında ünlü fasıl şarkıları bestecisi Selanikli Ahmed Bey'den ud dersleri alarak musikiye başladı. Sonradan kanun sazını seçerek bu sazda önde gelen bir icracı olarak anılmaya başlandı. Uzun yıllar musiki camiasında ve eğlence dünyasının merkezlerinde yer aldı. Bu kadar uzun bir süre piyasada saz sanatkârı olarak bulunup, tavrına “piyasa üslûbu” denen olumsuz stili bulaştırmamış olmasıyla ünlendi. Sonraki yıllarda, o zamanlar Türkiye'nin en üst seviyede musiki icra eden kuruluşu olan İstanbul Belediye Konservatuvarı İcra Heyeti kadrosuna dahil olarak kanun çaldı. Sahibinin Sesi firmasının Türk Musikisi şefliğini yürüttüğü yıllar boyunca yüzlerce Türk Musikisi plâğının yapılmasını sağladı. Önemli bir bestekâr olan Artaki Candan'ın çok sayıdaki eseri, özellikle “Fasıl Musikisi” başta olmak üzere, çok geniş icra alanlarında değerlendirildi. Şarkılarının genel karakteri, icra edilebilme özellikleri açısından “zor” olarak nitelendirilen Artaki Candan, yaşadığı dönemin ve çevrelerin duygu dünyasını geleceğe bıraktığı eserleriyle derinden kavrayabilmiş ve yansıtabilmiş bir bestekâr olarak musiki tarihine geçmiştir. Bir İstanbul beyefendisinin bütün özelliklerini gösteren şahsiyeti ve “candan” tavırları, soyadı kanunu çıkınca, etrafının da baskısıyla “Terziyan” olan soyadını terk edip “Candan”ı almasına vesile olmuştur.

2.7.11. Ahmet Yatman (1897 - 1973)

Ahmet Yatman, 1897 yılında İstanbul'da doğmuştur. Amatör bir musikişinas olan ve keman çalan Mehmet Bey ile Saide Hanım'ın oğludur. Kendisi çok küçükken ailesi İzmir'e göç etmiştir. Burada Yusuf Rıza İptida Mektebi'nde okurken kanun çalmaya çalışmıştır.

İlk musiki derslerini babasından, kanunî Ağyazar'dan ve Hafız Mahmud Efendi'den almıştır. Bundan sonra özellikle İstanbul sahnelerinde aranan ve sevilen bir sanatkâr olan Ahmet Yatman, 1927 yılında ilk İstanbul Radyosu'na da girmiştir. Günden güne sanatını ilerleten, sazına yeni bir üslûp kazandıran Yatman, 60 yılı aşkın bir süre içinde Türkiye sahnelerinde çalışmıştır. Yunanistan, Mısır, Almanya, Amerika, Suriye gibi ülkelerde konserlere katılmıştır. Turnede bulunduğu sırada 13.Kasım.1973 tarihinde

Elazığ'da ölmüştür. Ahmet Yatman, üstün müzikaliteli, iyi bir kanunî idi. Refakat duygusu iyiydi. Birçok sanatçıya da plâk çalışmalarında eşlik etmiştir. Halen günümüzde yeni kanun öğrenenlerin imrenerek baktıkları bir sanatkardır. Birçok öğrenci yetiştirmiştir. İsmail Şençalar, Nuri Şenneyli, Hilmi Rit, Bahattin Duyarlar, Cüneyt Kosal ve Coşkun Erdem öğrencileri arasında sayılabilir.

2.7.12. Ferid Alnar (1906 - 1978)

6.Mart.1906'da İstanbul'da doğan Ferid Alnar'ın müzik ve matematiğe olan yeteneği 5 yaşındayken anlaşılmıştır. 8 yaşında iken okumakta olduğu Alman Okulu'nda 3 sesli koroda söyleyerek Batı Müziği'ni tanımaya başlamıştır. Musiki sever bir aileden gelen Alnar'ın annesi kanun çalardı. Çocuktaki yetenek yakınlarının dikkatini çektiği için, özellikle annesi Saime Hanım'ın teşviki ile önce Kanunî Âmâ Nâzım Bey'den, sonra Kanunî Vitali Efendi'den ders almağa başlamış, hocası Vitali Efendi: “Benden öğreneceğin bir şey kalmadı” diyerek ders vermeyi bırakmıştır. Alnar, hızla ilerleyerek birkaç sene içinde İstanbul'un sayılı kanun sanatkârları arasına girmiş, 16 yaşında “Kelebek Zabit Opereti”ni bestelemiştir.

1912 yılında başladığı Alman Okulu'ndan sonra 1919-1921 yılları arasında İstanbul Sultanisi'ne devam etmiş,1922'de Hüseyin Sadettin Arel'den armoni Edgar Manas'tan armoni, kontrpuan ve füg dersleri almış, daha 17 yaşında iken çoğu ezberinde olmak üzere 500'e yakın eser öğrenmiştir. İstanbul Sultanisi'nden sonra mimarlık öğrenimine başlamıştır. O zamana kadar duyulmamış bir teknikle çaldığı sazı sayesinde 15 yaşında saz sanatkârı olarak “Dârüttalimi Mûsikî” Topluluğu'na katılmış ve burada 1926 yılına kadar görev yapmış, İstanbul Musiki çevrelerinde Kanunî Hasan Ferid Bey olarak tanınmıştır.

ATATÜRK devrimleri çerçevesinde yüksek müzik öğrenimi için Avrupa'ya gönderilmek üzere seçilen genç müzikçiler arasında o da yer almıştır. 1923'de başladığı mimarlık öğrenimini yarıda bırakarak gittiği Viyana'da müzik akademisinin 5. sınıfına kabul edilmiş,2 yılda bitirdiği akademi sonrası 1932'de Yüksek Müzik Okulu kompozisyon ve orkestra şefliği bölümlerinden mezun olmuştur. Eserlerinin çoğunun ilk seslendirilmeleri Viyana ve Prag'da yapılmıştır. (Kanun Konçertosu: Ferid Alnar'ın solistliği, Viyana Senfonicileri Orkestrası eşliği/Viyana/1951) İstanbul Şehir Tiyatrosu müzik direktörlüğü, konservatuarda öğretmenlik görevlerinden sonra 1936'da

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası 2. Şefliğine atanarak Ankara'ya yerleşmiş, Devlet Konservatuari'nda kompozisyon öğretmenliği yapmıştır.

1941-46 yılları arasında Karl Ebert'in sahnelediği operalarda orkestrayı yönetmiş, Devlet Operası genel müzik direktörlüğüne kadar yükselmiştir. Türkiye'de o dönemde mevcut tüm orkestraları konuk şef olarak yönetmiş, ayrıca yurt dışında Atina Devlet, Sofya Radyo-TV, Viyana Radyo-TV, Viyana Senfoni ve Münih Filarmoni orkestralarını da yönetmiştir.

30.Temmuz.1978'de İstanbul'da vefat etmiştir. Ferid Alnar, kanun icrasında bir çığır açmış, bu sazdaki seçkin icrasını erişilmesi güç bir virtüöz seviyesine ulaştırmıştır. İlk kez Kanunî Hacı Ârif Bey'in uyguladığı mızrap tekniğine, hocası Vitali Efendi'den elde ettiği ve hafif tırnak fiskeleri ile süslediği bol tremololu icra tekniğini ekleyerek daha başarılı bir düzeye ulaştırmıştır. Alışılmışın dışına çıkarak çok ustalıklı bir geçki tekniği geliştirmiştir. Tek başına plâklar doldurmuş, zamanın sanatkârlarına eşlik etmiştir. Türk Musikisi sanatının içinden yetişmiş bir insan olarak, daha sonra, Batı Musikisi'ni benimseyip ustalaşmasına rağmen, Türk Musikisi hakkında küçültücü tek bir kelime kullanmamış, başkalarının yaptığı gibi sırt çevirmemiştir. Sanat kültürünün temeli olan Türk Musikisi'nin zenginliğinden çok yararlanmış, eserlerinde bu ses motiflerinden bol bol ve başarıyla kullanmıştır. (Örnek: kanun ve Yaylı çalgılar için konçerto ve çiftetelli, Viyolonsel konçertosu, Prelüde ve iki dans v.b.)

İlk eseri 12 yaşında iken bestelediği Tâhir-Buselik makamındaki Longa'dır. Bilinen eserlerinden bazıları şunlardır: 1 operet, 1 zeybek havası, 2 peşrev, muhtelif makamlarda 10 saz semaisi, 2 saz eseri, plâk taksimleri, 5 tane besteli taksim örneği, piyano parçaları, İstanbul Sokakları (1930) Filmi için müzik, Prelüde ve iki dans (1935), Kanun ve Yaylı Çalgılar için Konçerto (1944-51) ve Çiftetelli (1932), Viyolonsel konçertosu (1942), İstanbul Marşı(1933), Yalova Türküsüdür (1932).

2.7.13. İsmail Baha Sürelsan (1912 - 1998)

İsmail Baha Sürelsan, 19.Kasım.1912 tarihinde Bursa'da doğmuştur. İlk ve ortaokuldan sonra Işıklar Askeri Lisesi'ni bitirdi. 1935 yılında Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi'nden mezun oldu. 1936 yılında 6 aylık süreli "Ziraat Muallimleri Pedagoji Semineri"ni tamamladı. 1937 yılında Hamiyet Hanımla evlendi. TRT Kurumu'nda

çeşitli komisyonlarda çalıştı. 1968-1972 yılları arasında Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nde dinî musiki ile ilgili dersler verdi. 1973'te TRT Kurumu Türk Musikisi Uzmanlığı, Repertuar Kurulu Başkanlığı, Kültür Bakanlığı Türk Musikisi Komisyonu üyeliği gibi görevlerde bulundu. 1975 yılında TRT Ankara Radyosu Klâsik Türk Musikisi Korosu'nun başına getirildi. 1977 yılında sağlık nedenleriyle Antalya'ya yerleşen İsmail Baha Sürelsan, 12.Nisan.1998'de vefat etmiştir.

Musikiye aşına bir ailenin çocuğu idi. Dedesinin klarnet çaldığını, ağabeyinin ud ve tambur gibi sazları kullandığını bilinmektedir. Çocukluğundan itibaren 1925 yılına kadar yaşadığı Bursa'da çeşitli musiki camialarında bulundu. Bursa Mevlevi hanesine devam ederek bilgisini ilerletti. Önce bağlama ile meşgul olduktan sonra bir süre tambur çalmağa çalıştı. Asıl sazı olan kanun çalmasını kanunî Saim Bey'den öğrendi. Askeri Lisede okurken Rahmi Otman'dan nota dersleri almış ve biraz musiki öğrenmişti. Millî sanatlarımızdan olan Karagöz üzerinde çalıştı. Musikimizle ilgili nazari bilgileri, XIX. yüzyıl sonundan itibaren yayınlanan çalışmaları inceleyerek kendi kendine ilerletti. Sadettin Arel'i tanımamakla birlikte onun kurduğu sistemi inceledi. İsmail Baha Sürelsan sırf bir musikişinas olarak kalmadı. Bu konularda yaptığı yayınlarla dikkati çekmiştir. Son derece titiz, sanatta taviz vermeyen, disiplinli, düzenli bir hayat süren bestekârın bazı özellikleri, eserlerinde de anlaşılır. 1 peşrev, 6 dinî eser, 2 yürük semâi ve geri kalanı şarkı olmak üzere 90 kadar eseri bilinmektedir.

2.7.14. Vecihe Daryal (1914 – 1970)

Vecihe Daryal, 9.Nisan.1914 tarihinde İstanbul'un Beylerbeyi semtinde doğmuştur. İlkokul çağına kadar kültürlü ve musikiye düşkün aile ortamında yetişen sanatkâr, 7 yaşında iken aile dostları olan ve evlerine sık sık gelen, bestekâr Şevki Bey'in yeğeni Nazire Hanım'dan Kanun dersleri almağa başladı. Vecihe Daryal, 10 yaşında iken Darülelhan'a kaydoldu. O sıralarda müdür olan Ziya Paşa kendisiyle bizzat ilgilenmiştir. Öğrenimini Musa Süreyya Bey, Yusuf Ziya Bey ve Selâhaddin Candan zamanında da sürdürmüştür. Rauf Yekta Bey'den Türk Musikisi nazariyatı ve Musiki tarihi, Ahmed Irsoy'dan usul, İsmail Hakkı Bey'den nota ve fasıl musikisi, Sedat Öztoprak ile Reşad Erer'den saz eserleri öğrenmiş, Ali Ekrem Bey'den de edebiyat derslerini almıştır. 29.Aralık.1926 tarihinde "Kız Muallim Mektebi"ni bitirmiştir. Daha sonra aynı yerde 3 yıl boyunca Madam Heze ile Edgar Manas'tan piano dersi almış,

Muhiddin Sadak'tan solfej, Ekrem Besim Tektaş'tan Batı Musikisi tarihi, Cemal Reşid Rey'den armoni öğrenmiştir. İlk İstanbul Radyosu Eyüp'ten 1928 yılında Beyoğlu'ndaki büyük postane'ye taşındıktan sonra "Dâimi Sanatkâr" olarak kadroya alınmıştır. Birçok tanınmış sanatkâr gibi 1938 yılında Ankara Radyosu'na girmiş, bu tarihten 1953 yılına kadar icracı, öğretmen, repertuar kurulu üyesi olarak çalışmıştır. 1953'de İstanbul'a yerleşen Vecihe Daryal İstanbul Radyosu'nda, Belediye Konservatuarı İcra Heyeti'nde görev almış, 1966'da Ankara Radyosu'na geri dönmüştür. Böylece aralıksız 44 yıl icracılık ve öğretmenlik yapmış, resmî konserlere katılmış, sınav jürilerinde bulunmuş, 1956'da Irak'a, 1959'da Kıbrıs'a gitmiştir. 12.Kasım.1970 Perşembe günü görevi başında hastalanarak hastaneye kaldırılan Vecihe Daryal, aynı gece vefat etmiştir. Vecihe Daryal, Türk Musikisi içinde yetişmiş olan en önemli kanunilerdendir. Bu sazı olağanüstü bir müzikalite ve kendine özgü estetik ölçüler içinde çalardı. Kusursuz bir refakat duygusuna sahipti. Yeni yetişen saz sanatkârlarına her zaman, "Sadece ses sanatkârlarına değil, saz arkadaşlarınıza da refakat edeceksiniz" diye öğüt vermiştir. İcraçılığındaki ustalığı gibi son derece güçlü bir ritim duygusu vardı.

Vecihe Daryal'a göre "kanunu orta derecede çalmak diye bir şey yok, onu ya mükemmel çalmak ya da hiç çalmamak" vardı. Çok okuyan, çok çalışan, yüksek edebiyat bilgisi olan, öğrendiğini unutmayan, en ufak bir belgeyi saklayan bir kişiliği olan Vecihe Daryal, 50 yıllık sanat hayatında titiz bir koleksiyoncu olarak eser ve belge toplamış, pek çok ve nadide saz ve söz eserini koleksiyonuna katmış, eserlerin en doğrusunu notaya almıştır. Bu koleksiyon TRT Kurumu tarafından satın alınmıştır. Bestekârlıkla yakından uğraşmayan sanatkârın Nişaburek makamından bir şarkısı ile bir saz eseri bilinmektedir.

2.7.15. Fikret Kutluğ (1917 - 1997)

1917'de Balıkesir'de doğmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarında "Nümune Mektepleri" adıyla kurulan ilkokula devam etmiş, ilk ve orta öğrenimini, babasının vakıflar müdürlüğü görevi dolayısıyla değişik illerde tamamlamıştır. 1945 yılında İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni bitirerek avukatlık stajı yapmıştır. 1944 yılında, İstanbul belediye Konservatuarı yöneticisi Hüseyin Sadettin Arel'in yetenekli gençleri konservatuar topluluğu içine alma çabalarının sonucunda, Vecdi Seyhun, Ekrem

Kongar, Ercüment Batanay gibi sanatçılarla birlikte sınava girdikten sonra kanuni olarak konservatuar icra heyetine alınmıştır.

32 yıl hizmet verdiği bu görevinden 1976 yılında emekli olmuştur. Kutluğ, 1945 yılında neyzen Burhaneddin Ökte ile birlikte Türk Müziği alanında ilk ciddi dergi olan Türk Musikisi'ni çıkarmaya başlamış, ancak 1949 yılında derginin yayını durdurmak zorunda kalmışlardır. Kutluğ, yakın arkadaşı Ercüment Berker'in ülkemizdeki ilk Türk Müziği konservatuarını kurma çabalarına da önemli katkılarda bulunmuştur. İstanbul Teknik Üniversitesi bünyesinde "Türk Musikisi Devlet Konservatuarı" adıyla kurulan bu okula 1978'de kânun hocası olarak atanan Kutluğ, 1997 yılında hayatını kaybetmiştir.

2.7.16. Necdet Varol

Necdet Varol 1927 yılında İstanbul'da doğmuştur. Annesi fehime Güzide Senvarol'dan kanun, Fahri Kopuz ve Kemal Batanay'dan repertuar, usul ve meşk, Dr.Suphi Ezgi'den nazariyat, Hüseyin Sadettin Arel'den geniş kapsamlı Türk Musikisi ilmi, armoni, analiz, nazariyat, Münir Nurettin Selçuk'tan şarkı söyleme sanatı, uygulama, üslûp, koro yönetimi, Mesut Cemil Bey'den klâsik repertuar, üslûp, koro yönetimi dersleri ile İstanbul belediye Konservatuarı'ndan Türk Musikisi İlmi tahsil etmiştir. 1950-1956 yıllarında Ankara Radyosu kanun sanatçılığı, repetitör ve koro yönetmeni, 1956-1959 yıllarında İzmir Radyo Müdürlüğü, 1959-1960 yıllarında İstanbul Radyosu program Müdürlüğü ve müzik müşavirliği, Kanun Sanatçılığı, koro yönetmeni, 1960-1968 yıllarında Bağdat Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü kanun Müderrisliği Enterpretasyon Profesörlüğü, 1962-1968 yıllarında Ortadoğu - Avrupa uluslararası müzik kongre ve konferansları üyelikleri, 1965-1968 yıllarında Berlin Özerk Üniversitesi, Müzikoloji yüksek sınıf öğrencilerine dersler, konferanslar uygulamalı seminerler, Berlin Uluslararası, karşılaştırmalı Dünya müzikleri kongresine çağrılı Türk Delegeliği görevlerinde bulunmuştur. Bu tarihten sonra Türkiye'ye dönerek İstanbul Radyosu Kanun Sanatçılığı, Koro yönetmenliği, İmtihan, Denetim, Danışma kurul üyelikleri, TRT Merkez Denetim Kurulu Üyeliği, Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Şurası, Türk Musikisi Komisyonu Üyeliği, T.M.D.K. Öğretim ve Yönetim Kurul Üyeliği, MESAM Teknik Bilim Kurulu Başkanlığı İstanbul Teknik Üniversitesi T.M.D.K. Temel Bilimler Bölümü Öğretim Görevliliği ve Akademik Kurul Üyeliği görevlerinde

bulunmuştur. Necdet Varol'un, "Türk Musikisi Nazariyatı", "Türk Musikisi Usulleri", "Türk Musikisi Solfeji/Nazariyatı", "Türk Musikisi Bestekârları Antolojisi", "Türk Musikisi Sazları", "Türk Musikisinde makam tasnifleri ve ilişkileri", "Türk Musikisi, yaşayan makamlarının tümü için didaktik, örnek seyirler", isimli akademik yayınları ve eserleri mevcuttur. Ayrıca 500'ü aşkın klâsik, neo-klâsik, folklorik, modern tarz ve üslûpta ve formda sözlü eserler ve saz eserleri, köçekçeler, oyun havaları, çocuk şarkıları, gençlik şarkıları, 2 operet denemesi, 1 bale, 2 âyin-i şerif, 3 durak, 30 ilâhi-tevşih diğer müzikal eserleridir.

2.7.17. İsmail Tezelli

İstanbul Radyosu'nda, gazinolarda kanun çalan ve çok beğenilen, dinlenen bir kanun sanatçısıdır. Temiz bir mızrabı vardır. Refakat anlayışı çok iyi olan ve çok güzel fasıl çalan bir kanunidir. Kadrolu ve kadrosuz olarak İstanbul Radyosu'nda çalışmış ve Ankara Radyosu'nun eski yıllarında pek çok programa da katılmış, pek çok ünlü sanatçıya da eşlik etmiştir.

Türk musikisine hizmet etmiş ve etmekte olan daha birçok kanun sanatçısı vardır. Bunlardan bazıları: Ferit Tan, Hasan Gür, Mehmet Öner, Sadettin Öktenay, İsmail Şençalar, Osman Güvenir, Nevzat Sümer, Hüsnü Anıl, Hilmi Rit, Nuri Şenneyli, Erol Deran, Zekâi Süer, Cüneyt Kosal, Tâhir Aydoğdu, Gültekin Aydoğdu, Ruhi Ayangil, Ahmet Meter, Halil Karaduman, Bekir Reha Sağbaş, Mehmet İhsan Özer, Taner Sayacıoğlu ve Göksel Baktagir'dir (K2; K3).

2.8. Kanun Sazının Öğretim Teknikleri

2.8.1. Kanunda Tutuş, Oturuş, Ellerin Duruşu ve Mızrap Vuruşu

Öncelikle kanun, yüksükler, mızraplar, akort anahtarı, nota sehпасı ve gerekiyorsa ayak sehпасı hazır edilerek çalışmaya ilk adım atılmalıdır. Oturulacak zeminin mümkünse kolçaksız bir sandalye olmasına dikkat edilmelidir. Sandalyeye oturulduktan sonra üst bacak eğer ayaklara doğru eğimli ise mutlaka ayaklar altına hafif bir ayak sehпасı koymak icap eder.

Fotoğraf 5. Ayak Sehпасı



Kanun kucağı aldıktan sonra sırtın dik olması gerekmektedir. Nota sehпасı tam karşıya değil de mandal ve burguların bulunduğu sol tarafa konulmalıdır. Böylece hem nota sehпасı, hem de mandallar kontrol altına alınmış olunur. Yüksük ve mızraplar doğru bir şekilde parmaklara oturtulduktan sonra kanun çalışmaya hazır bir pozisyona gelinmiş olunur. Eller ve kollar kanuna paralel uzanmalıdır. Sağ el derinin sol tarafındaki filetonun iç tarafına; sol el mandal tahtasının sağ tarafındaki filetonun iç tarafına gelecek şekilde hizalanır. Bu, hem doğal bir kanun sesi çıkarılması, hem de mandallara hâkim bir icra şekli olması açısından önemli ve gereklidir.

Fotoğraf 6. Kanunda Tutuş ve Oturuş



Çalışmaya başlarken tüm parmakların yumuşak ve gergin olmayan bir şekilde tutulması gerekmektedir. İşaret parmakları tam yatık veya tam dik şekilde değil, yaklaşık 45 derecelik bir açı ile tellere bakması gerekir. İşaret parmakları ile tınlatılacak sese vurulmadan önce başparmaklar, tınlatılacak sesin bir aşağıdaki perde üzerinde işaret parmaklarına yastık vazifesi görmesi için hazır bulundurulur. Böylece işaret parmağı bir sese vurduğu zaman, başparmak bir alt perdedeki teller üzerinde işaret parmağına destek olacak ve mızrabın başka tellere vurmasını engelleyecektir (K4; K5).

Fotoğraf 7. Kanun İcrasında Ellerin Duruşu

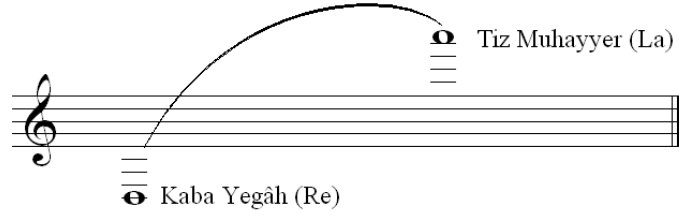


2.8.2. Kanunun Ses Sahası ve Saha İçindeki Perdelerin İsimleri

Kanun, Türk müziğindeki ses sahası en geniş enstrümanlardandır. Bu genişliğin yanı sıra 26 perdenin de herhangi bir baskı gerektirmeden, açık halde bulunuşu itibariyle sesleri ve seslerin Türk müziğindeki isimlerini adeta bir tablo gibi gözler önüne sermektedir.

26 perdeli bir kanunda en kalın ses kaba kaba re, en ince ses ise tiz tiz la'dır. (Baknz.Şkl.24).

Şekil 24. Kanunda Ses Sınırları



Kanundaki tüm seslerin Türk müziğindeki isimleri ise şöyledir (Özkan, 2000:38).

Tablo 6. Kanundaki Perdelerin İsimleri

1	<i>Re Sesi</i>	Kaba Yegâh
2	<i>Mi Sesi</i>	Kaba Hüseyinâşiran
3	<i>Fa Sesi</i>	Kaba Acemaşiran
4	<i>Sol Sesi</i>	Kaba Rast
5	<i>La Sesi</i>	Kaba Dügâh
6	<i>Si Sesi</i>	Kaba Buselik
7	<i>Do Sesi</i>	Kaba Çargâh
8	<i>Re Sesi</i>	Yegâh
9	<i>Mi Sesi</i>	Hüseyinâşiran
10	<i>Fa Sesi</i>	Acemaşiran
11	<i>Sol Sesi</i>	Rast
12	<i>La Sesi</i>	Dügâh
13	<i>Si Sesi</i>	Buselik
14	<i>Do Sesi</i>	Çargâh
15	<i>Re Sesi</i>	Neva
16	<i>Mi Sesi</i>	Hüseyni
17	<i>Fa Sesi</i>	Acem
18	<i>Sol Sesi</i>	Gerdaniye
19	<i>La Sesi</i>	Muhayyer
20	<i>Si Sesi</i>	Tiz Buselik
21	<i>Do Sesi</i>	Tiz Çargâh
22	<i>Re Sesi</i>	Tiz Neva
23	<i>Mi Sesi</i>	Tiz Hüseyni
24	<i>Fa Sesi</i>	Tiz Acem
25	<i>Sol Sesi</i>	Tiz Gerdaniye
26	<i>La Sesi</i>	Tiz Muhayyer

2.8.3. Kanunda Süre Değerlerine Göre Mızrap Vuruluşu

Kanun çalışmaya başlanırken öncelikle sağ ve sol elin orantılı bir şekilde kullanılması gerektiği unutulmamalıdır. İlk etütlerden itibaren bu alışkanlık kazanılmalıdır. Aksi halde gelecekte düzeltilmesi çok zor yanlış bir icra tarzı ortaya çıkacaktır. Uzun süreli

notalardan oluşan eserler, sağ ya da sol eli bir diğerine oranla fazlaca kullanan icracılar tarafından sorunsuz bir şekilde alınırken, kısa süreli değerlerin çokça olduğu eserler bakımından aynı kolaylığı bulmamız mümkün değildir. Ellerin orantılı kullanılması kesinlikle başlangıç etütleri ile birlikte sağlanmalıdır. Üçüncü bölümdeki ıskalalarda da yapılacak çalışma buna uygun olarak düzenlenmiştir. Unutulmaması gereken bir konu da çalışmalara sağ elle başlamak gerektiğidir. Sol elin mızrap vuruşu olarak kullanımının yanı sıra, mandal kullanımı da söz konusu olacağı için ilk vuruşun sağ elde olması önemlidir (K4; K5; K6).

Dördüncü bölümde, her değerde notalar karşımıza çıkacaktır. Özelliklerde ilk çalışmalarda çıkacak değerlere bakıldığında mızrap sayıları ile ilgili olarak şu bilgileri aktarabiliriz. Birlik değerdeki notalara dört vuruş, ikilik değerdeki notalara iki vuruş ve dörtlük değerdeki notalara ise birer vuruş yapılmalıdır. Daha kısa sürede verilmiş notaların her birine de birer vuruş yapılarak etütler alınmalıdır.

BÖLÜM 3. KARŞILAŞTIRMALI KANUN METODU ANALİZLERİ

Ülkemizde birçok enstrümanda olduğu gibi kanun sazının öğretimi için de yayınlanmış kaynaklar bulunmaktadır. Bu kaynaklar incelendiğinde izlenen yolların ve yapılan çalışmaların aynı doğrultuda ilerlediği, bu nedenle yeterli verim alınmadığı görülmektedir. Bu bölümde, Türkiye’de yayınlanan dört ayrı metot adı altındaki kanun öğretim teknikleri kitaplarının karşılaştırmalı olarak analizleri yapılacak ve elde edilen sonuçlar doğrultusunda gerekli görülen kanun eğitimi için örnek teşkil edebilecek nitelikteki etütler dördüncü bölümde sunulacaktır.

3.1. Dr. Ümit MUTLU’NUN Kanun Metodu Analizi

3.1.1. Görünüm

Dr. Ümit MUTLU’NUN 2005 yılında yayınlanan “Kanun Metodu” ismini taşıyan kanun öğretim teknikleri kitabı görünüş itibariyle kapaktan başlayarak, bu eğitimi alacak öğrencinin dikkatini çekmekten oldukça uzaktır. Kullanılabilirliğine bakıldığında ise sayfalar, etüt çalışmasına uygun olarak tasarlanmamış, kitap içerisinde kullanılan görseller 2005 teknolojisinden hem uzak hem de yeteri kadar renklendirilmemiştir.

3.1.2. İçerik

Dr. Ümit MUTLU’NUN kanun metodu adlı kitabında kullanılan terimlerin anlamlarını gösteren bir terimler sözlüğü bulunmamaktadır. Kanunun tarihçesi hakkında verilen bilgiler ve kanunun organolojik açıdan incelenmesi yeterli düzeydedir. Kanunun yapısını oluşturan kanun elemanları ayrı ayrı incelenmiş fakat kanun üzerinde bunların tanıtımı yapılmamıştır.

3.1.3. Kullanılan Yöntem ve Teknikler

Genel Türk müziği bilgilerine geçildiğinde parçadan bütüne doğru bir yöntem kullanılmış, verilen bilgilerin hemen sonrasında pekiştirici egzersizler yer almasa da kitabın etüt kısmında bu çalışmalara az da olsa yer verilmiştir. Fakat verilen etütler kanun sazının icrasını geliştirmeye yönelik değil sadece makam ve dizi tanıtımından ibarettir. Kullanılan yöntem ve tekniğe bakıldığında ve kanun sazının icrası dikkate alındığında verilen etütlerin mızrap, mandal bütünlüğünden uzak, daha ziyade makam bilgilerini taşıy nitelikte olduğu tespit edilmektedir. Bu etütlerde kanun sazının ses

sistemi dikkate alınmamıştır. Nitekim yapılan etütler sadece öğretilen makamın dizisini vurgular niteliktedir. Etütlerin uygulaması sırasında kolaylık olması açısından verilen notaların altındaki “O (sol el)” ve “A (sağ el)” manasındaki uyarılar, yapılan bireysel çalışmalarda kolaylıktan uzaklaşmakla beraber karmaşık bir hal oluşturduğu görülmektedir. Ayrıca etütlerin tamamında verilen bu uyarılar sol elle başladığı için kanun sazında icra güçlüğü meydana getirmektedir. Dr. Ümit MUTLU’NUN kanun metodu adlı kitabında kendi açıklamasına göre en sık karşılaşılan makamlardan bilgiler sunulmuş; bu bilgiler yeterli olmasına rağmen verilen makamları pekiştirici nitelikte etütlerle karşılaşılmamış, sadece makam dizileri ve saz eserleri ile yetinilmiştir (Mutlu, 2005).

3.2. Halil KARADUMAN’IN Kanun Metodu Analizi

3.2.1. Görünüm

Halil KARADUMAN’IN 2007 yılında yayınlanan “Kanun Metodu” ismini taşıyan kanun öğretim teknikleri kitabı görünüş itibariyle kapaktan başlayarak, bu eğitimi alacak öğrencinin dikkatini çekebilecek görsellerden oluşmamaktadır. Kullanılabilirliğine bakıldığında ise sayfalar, etüt çalışmasına uygun olarak tasarlanmış, ancak kitap içerisinde herhangi bir görselle karşılaşılmadığı gibi, 2007 teknolojisinden de uzak olarak düzenlenmiştir. Kanun sazını öğrenecek yaş düzeyi ise üst seviyede tutulduğu için kanun sazı elemanlarını gösteren tablo, şema ve resimler yer almamıştır.

3.2.2. İçerik

Halil KARADUMAN’IN kanun metodu adlı kitabında kullanılan terimlerin anlamlarını gösteren bir terimler sözlüğü bulunmamaktadır. Kanunun tarihçesi ve kanunun organolojik açıdan incelenmesine hiç değinilmemiştir. Kanunun yapısı hakkında kısa ve yetersiz bilgiler verilmiş, kanun elemanları incelenmemiştir. Bilgiler tanım aşamasında kalmış, yeteri kadar açıklamaya yer verilmemiştir. Bu kitap içerisinde çeşitli makamlarda çalışmalar sunulurken bu makamların tanıtımı ve özellikleri verilmemiştir. Kanun sazıyla ilk kez tanışacak bir kanun öğrencisi düşünülecek olursa, içeriğin yeterli olmadığı görülmektedir. Açıklamalar oldukça sığ kalmış, tanım olmaktan ileriye gidememiştir.

3.2.3. Kullanılan Yöntem ve Teknikler

Birinci bölüm adı altında yer alan müzik bilgileri, parçadan bütüne doğru bir yöntem kullanılarak verilmiş, fakat bu müzik bilgilerinin yeteri kadar tanıtımı yapılmamıştır. Ancak verilen etütlerin kanun sazının icrasını geliştirmeye yönelik çalışmalardan oluşmaktadır. Bu etütler içerisinde kullanılan müzik terimleri çalışmaların hemen altında açıklanmış, fakat dikkat çekicilikten oldukça uzak kalmıştır. Ayrıca kitabın tamamında hem Türkçe, hem de İngilizce açıklamaların birlikte verilmesi bir karmaşıklık da beraberinde getirmektedir. Bu nedenle açıklamalar yeteri kadar aydınlatıcı değildir. Kullanılan yöntem ve tekniğe bakıldığında ve kanun sazının icrası dikkate alındığında verilen etütlerin mızrap, mandal bütünlüğünde olduğu tespit edilmiştir. Ancak verilen dizi ve makamlar hakkında yeteri kadar bilgiler verilmemiş, etüt çalışmaları yeterli düzeyde yapılmadan ileri seviyelere geçilmiştir. Bu etütlerde kanun sazının ses sistemi dikkate alınmıştır. Fakat makam ve dizi bilgisine sahip olunmadığından birçok etüt amacına ulaşmaktan uzaktır. Etüt çalışmalarında kullanılan yöntem ve teknikler parçadan bütüne değil, bütünden parçaya doğru ilerlemektedir. Yani yeteri kadar küçük çalışmalar yapılmadan çok üst seviyedeki etütlere hatta hemen sonraki aşamada ileri seviyedeki eserlere geçilmiştir. Kanun sazının yapısı, geliştiği coğrafi bölge ve kullanıldığı sanatsal alan dikkate alındığında Halil KARADUMAN'IN kanun metodu adlı kitabında Türk müziği terimleri ve bununla birlikte Türk müziği makamlarını yansıtan etütler yerine batı müziği terimleri ve dolayısıyla batı müziği ezgilerinden oluşan etütlere çokça yer verilmiştir. Bundan dolayıdır ki, uygulamada kullanılan teknik kanun sazının ses sistemi ve yapısıyla bir bütünlük teşkil etmemektedir (Karaduman, 2007).

3.3. Dr. Pınar SOMAKÇI'NIN Kanun Öğretimine Giriş Çalışmasının Analizi

3.3.1. Görünüm

Dr. Pınar SOMAKÇI'NIN 2001 yılında yayınlanan “Kanun Öğretimine Giriş” ismini taşıyan kanun öğretim teknikleri kitabı görünüş itibariyle kapaktan başlayarak, bu eğitimi alacak öğrencinin dikkatini çekebilecek görsellerden oluşmamaktadır. Kullanılabilirliğine bakıldığında ise boyut olarak oldukça küçük, sayfalar etüt çalışmasına uygun olarak tasarlanmamış, ayrıca kullanılan yazı karakteri görme

güçlüğüne neden olmaktadır. Kitap içerisinde çok az da olsa görseller yer almakta fakat bu görseller net olmamakla birlikte dikkat çekicilikten uzaktır.

3.3.2. İçerik

Dr. Pınar SOMAKÇI'NIN Kanun Öğretimine Giriş adlı kitabında kullanılan terimlerin anlamlarını gösteren bir terimler sözlüğü bulunmamaktadır. Kanunun tarihsel gelişimi, kanunun organolojik açıdan incelenmesi ve yapısal özellikleri detaylı bir şekilde açıklanmış, bu açıklamalar görsellerle desteklenmiştir. Kanun elemanları ayrıntılarla ve resimlerle incelenmiş, kanun üzerinde bu detaylar gösterilmiştir. Beşinci bölüm adı altında kanun öğretim sorunları, ilkeleri ve amaçları konularına değinilmiştir. Ancak sunulanlar, bilgi aşamasında kalıp uygulamaya yansımamıştır. Genel Türk müziği bilgileri hakkında ise detaydan uzak kısa ve yetersiz bilgiler verilmiştir. Herhangi bir makamsal bilgiye rastlanmadığı gibi çeşitli Türk müziği makamlarında etüt ve eserlerle de karşılaşmamıştır. Daha çok batı müziği yapısına uygun şarkılar ve batı müziği dizilerine uygun etütler verilmiştir. İçeriğe bakıldığında yeteri kadar aydınlatıcı bilgi ve bununla birlikte öğrenilenleri pekiştirici etütler yer almamaktadır.

3.3.3. Kullanılan Yöntem ve Teknikler

Dr. Pınar SOMAKÇI'NIN, Kanun Öğretimine Giriş adlı kitabının tamamında parçadan bütüne doğru bir yöntem ve teknik uygulanmış, bilgiyi sunma yoluyla konuları detaylandırıp uygulama üzerinde yeterli seviyede durulmamıştır. Verilen etütler, kanun sazının icrasını geliştirmeye yönelik değildir. Çünkü bu etütler dizi seslerini tanıtmaktan ve kanun sazında notaların yerlerini belirlemekten ibarettir. Kullanılan yöntem ve tekniğe bakıldığında ve kanun sazının icrası dikkate alındığında verilen etütlerin mızrap, mandal bütünlüğünden uzak, daha çok dizi seslerini pekiştirmeye yönelik olduğu tespit edilmektedir. Bu etütlerde kanun sazının ses sistemi dikkate alınmamıştır. Nitekim yapılan etütler çoğunlukla batı müziği ses sisteminde bulunan tonal yapılardaki dizileri vurgular niteliktedir. Dr. Pınar SOMAKÇI'NIN, Kanun Öğretimine Giriş adlı kitabının tamamında makamsal bilgilere yer verilmemiş müzik terimleri hakkında bilgi verilmekle yetinilmiştir. Bu nedenle kitapta yok denecek kadar az sayıda saz eserleriyle karşılaşmıştır. Kanun sazının icrasında ve öğrenim aşamasında kolaylık sağlayan, ayrıca bu enstrümanın yapısına uygun olan Türk müziği saz eserlerinden ve etütlerinden ıskalalar vermek yerine batı müziği ezgilerinden oluşan bir dağarcık tercih etmiştir. Bu

da kanun sazının ses yapısının dikkate alınmadığını işaret etmektedir. Şöyle ki; kitapta verilen etütlere bakacak olursak Amerikan şarkısı, Fransız ezgisi, İngiliz şarkısı, Çek şarkısı, gibi batı müziği ezgileriyle donanmış bir çalışma kitabı olduğu görülmektedir. Hatta kitabın 139. Sayfasındaki örnek 2 isimli çalışmanın yazara değil Wolfgang Amadeus Mozart'a ait olduğu da şaşırtıcı bir gerçektir. Bu çalışmaların incelenmesi sonucunda mandal kullanımı ile ilgili hiçbir etüt çalışmasının yapılmadığı da tespit edilmiştir. Ayrıca etütlerin birçoğunda hız ve gürlük basamakları kullanılmış olup, bunların İtalyanca yazılması da öğrenme gücüne yol açmaktadır (Somakçı, 2001).

3.4. Gültekin AYDOĞDU, Tahir AYDOĞDU'NUN Kanun Metodu Analizi

3.4.1. Görünüm

Gültekin AYDOĞDU, Tahir AYDOĞDU'NUN 2006 yılında yayınlanan “Kanun Metodu” ismini taşıyan kanun öğretim teknikleri kitabı, görünüş itibariyle kapaktan başlayarak, oldukça dikkat çekici ve dayanıklı bir kitaptır. Kullanılabilirliğine bakıldığında ise sayfaların boyutu yazı karakterlerinin seçimi kanun sazının icrasına uygun olarak tasarlanmış, kullanım açısından herhangi bir güçlük teşkil etmemektedir. Kitap içerisinde günümüz teknolojisinden faydalanılarak görseller kullanılmış, bu görseller renkli olarak kullanılmıştır. Kitap içerisinde gerekli görülen yerlerde şema, grafik ve tablolara sıkça yer verilmiştir.

3.4.2. İçerik

Gültekin AYDOĞDU, Tahir AYDOĞDU'NUN kanun metodu adlı kitaplarında kullanılan terimlerin anlamlarını gösteren bir terimler sözlüğü bulunmamaktadır. Kanunun tarihçesi hakkında verilen bilgiler ve kanunun organolojik açıdan incelenmesi yeterli düzeydedir. Kanunun yapısını oluşturan kanun elemanları ayrı ayrı incelenmiş, kanun üzerinde bunların tanıtımı yapılmış, görsellerle de desteklenmiştir. İçerikte makamsal bilgiler detaylı bir şekilde verilirken Türk müziği perde isimleri de açıklanmıştır. Kanunun mandal yapısı numaralandırılarak şekil üzerinde incelenmiştir. Ayrıca kanunda mandal yükseklikleri de tablo içerisinde detaylandırılmış, fakat bunları pekiştirici etütlere hemen geçilmemiştir. Kanunun ses sahası ve bu saha içindeki perdelerin isimleriyle birlikte mandal listesi verilmiş ve uygulamaları bilgiler halinde sunulmuştur. Yine kanunun elemanlarından olan burgu ve telin birbiriyle bağlantısı

görsellerle anlatılmıştır. Bilgiler sunulurken uygulamalı çalışmalar sonraya bırakılmış, bu nedenle verilen bilgilerin pekiştirilmesi gecikmiştir.

3.4.3. Kullanılan Yöntem ve Teknikler

Bilgi sunma yöntemiyle birlikte parçadan bütüne yöntemi uygulanmıştır. Bilgi sunumunun ardından örneklendirmelerin zamanında yapılmaması, bu bilgilerin pekişmemesine neden olmaktadır. Yapılan alıştırılmalar, kanun sazının ses aralığı dikkate alınarak yazılmış, daha çok dizi ve makam seslerini öğretmek yerine kanunun yapısına yönelik çalışmalara dönük olmuştur. Kullanılan terimler açıklayıcı nitelikte olup Türk müziğindeki anlamlarıyla yazılmıştır. Kullanılan yöntem ve tekniğe bakıldığında ve kanun sazının icrası dikkate alındığında verilen etütlerin mızrap, mandal bütünlüğünü yansıttığı, makamsal özellikleri taşıdığı tespit edilmektedir. Yazarlar basit makamlar hakkında detaylı bilgiler vermiş, makamların karakterini yansıtacak nitelikte örnekler sunmuşlardır. Ancak verilen etüt örnekleri yeterli sayıda olup, örnek saz eserlerinin azlığı dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra kitapta verilen etütler, kitap ile birlikte verilen ses CD si aracılığı ile öğrenciye duysal olarak ulaşmakta ve öğrenme kolaylığı sağlamaktadır.

3.5. Metot Analizleri Karşılaştırması

İncelenen dört ayrı kanun öğretim teknikleri içeren kitapların birçok ortak özellikleri olduğu gibi birbirlerinden farklı olan ve birbirlerini tamamlayan bölüm ve konuların olduğu tespit edilmiştir. Dört ayrı kitabın ortak eksik noktaları, yöntem ve teknikler kısmında makamsal ve müziksel bilgiler ışığında yeteri kadar etüt vermeyişleri, aynı zamanda az da olsa verilen bu etütlerin kanun sazının icrasını ve öğretimini tam olarak yansıtmayıdır. Oysaki bu kitaplarda bulunan etütlerin kanun sazının mızrap, mandal ve ses sistemi ile ses genişliğine uygun olması gerekmektedir.

İncelediğimiz birinci kitap olan Dr. Ümit MUTLU'NUN kanun metodu adlı kitabında bilgi sunumuna fazlasıyla yer verilirken, uygulama yetersiz kalmıştır. Buna karşın Halil KARADUMAN'IN kanun metodu adlı kitabı ise hem bilgi sunumdan hem de verilen etütlerden yola çıkılarak oldukça yetersiz bulunduğu saptanmıştır. Bir diğer çalışma olan Dr. Pınar SOMAKÇI'NIN Kanun Öğretimine Giriş adlı kitabında ise bilgi sunumu oldukça detaylandırılmış, fakat verilen etütlerin ve örnek eserlerin kanun sazının icra ve

öğretimi açısından hiçbir bağlantısının olmadığı görülmüştür. Son olarak incelenen Gültekin AYDOĞDU ve Tahir AYDOĞDU'YA ait olan Kanun Metodu adlı kanun öğretim teknikleri kitabı ise, incelenen diğer kitaplar arasında içeriğinde bulundurduğu bilgi sunumu ve etütler açısından zengin bir yapıya sahip olduğu düşünülebilir. Ancak saz eserlerinin azlığı ve bilgi sunumu ardından pekiştirici örnek çalışmaların yer almayışı öğretim tekniklerini aksattığı düşünülmektedir (Aydoğdu, 2006).

3.6. Analiz ve Karşılaştırma Sonuçları

Yapılan araştırma, karşılaştırma ve analizler sonucunda günümüzde ihtiyaca cevap veren bilimsel açıdan kanıtlanmış kanun öğretim tekniklerine yönelik yeterli bir çalışmaya rastlanmamıştır. İncelenen bu kitaplar gösteriyor ki, bilginin sunumunda sıkıntı yaşanmadığı halde uygulamada kanun sazı açısından birçok zorluk halen giderilememiştir. Mevcut metotlar, öğretim teknikleri açısından yeterli gibi görülse de bahsetmiş olduğumuz eksiklikler, sağlıklı bir öğretim sürecini tamamlamayı engellemektedir.

BÖLÜM 4. KANUN EĞİTİMİ ETÜTLERİ

Herhangi bir çalgı aletini öğretmeye yönelik yazılan etütler, belirli bir sistematik yapı ile birlikte hareket etmelidir. Özellikle Türk müziğinde kullanılan çalgıların metodolojisi ise farklı kültürlerdeki enstrümanlara göre bir nebze daha karmaşıktır. Türk müziğindeki ses yapıları, makamsal zenginlikler ya da halk kültüründeki değişkenlikler bunda etkin olmaktadır. Yapılacak bir eğitim etütleri çalışmasının içeriğinde, kültür değerlerinin ve bu değerlerin insanlar üzerindeki etkileri de göz ardı edilmemelidir. Örneğin, ülkemizde bir kanun öğretimi kitabı yazarken yapılacak önemli bir hata batı müziği ya da Arap müziği ezgileri ile bir çalışma yolu sunmaktır. Burada görülmektedir ki Türkiye’de zaten sınırlı sayıda var olan kanun metotları incelendiğinde sanki batı kültürünün veya Arap kültürünün bir sazıymış gibi etütler ve ıskalalar verilmektedir. Her ne kadar bu yazılan metot çalışmalarının giriş kısımlarında genel Türk müziği kuralları tanıtılsa da etütlere bakıldığında durumun farklı oluşu görülmektedir. Türk müziği eğitimi veren kurumlarda kanun sazını seçen öğrencilerin de herhangi bir yazılı yöntemle eğitimini tamamlayamadıkları; muhakkak Türk müzik kültüründe olan çalışma sistemlerine başka yollarla ulaşmaya çalıştıkları da aşikârdır.

Iskalalar kısmında verilecek olan etütlerin hem el becerisi ve pratiği, hem de Türk müziği ses yapısına uygun kulak dolgunluğunu kazandıracakı öngörülmektedir (K5).

4.1. Küçük Iskalalarla Çalışmalar

Birbirinden farklı olarak verilen alıştırmalar, kanun çalış tekniğinin oturtulabilmesi, temel müzik ilkelerinin edinilebilmesi, notaların yerlerinin ve sürelerinin öğrenilebilmesi açısından önem arz etmektedir. Bu çalışmalar sırasında yapılabilecek birtakım hatalar, kanun icrası açısından gelecekte düzeltilmesi zor olan bazı durumlara yol açabilir. Bundan dolayı müzik biliminde “çalgı eğitimi etütleri” olarak kullanılan yazılı veriler ancak birer yardımcı kaynak olarak görülmelidir ve mutlaka uzman öğreticiler nezaretinde çalışılmalıdır.

Küçük ıskalalar, kanunda ellerin ve parmakların duruşu ve mızrap vuruşları açısından önemlidir.

4.1.1. Zaman Süreleri 1lik ve 2lik Değerde Çalışmalar

Türk müziğinin temel makamı çargâh olarak kabul edilir. Bu yüzden çalışmalara çargâh makamı dizisinden başlanacaktır. Bu kısımdaki etütlerin tamamında uygulanacak metronom hızı şu şekilde olmalıdır:

$$\text{♩} = 110$$

Etüt 1.

The image shows four staves of musical notation for Etüt 1. Each staff is in 4/4 time and contains a sequence of four quarter notes. The notes are: G4, A4, B4, and C5. The first staff starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The second, third, and fourth staves also start with a treble clef. The fourth staff ends with a double bar line.

Etüt 2.

Etüt 2 is a short exercise in 4/4 time, consisting of four staves. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff continues the melody with quarter notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4. The third staff continues with quarter notes: A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3. The fourth staff concludes the exercise with quarter notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, ending with a double bar line.

Etüt 3.

Etüt 3 is a short exercise in 4/4 time, consisting of six staves. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The exercise is composed of half notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff continues with half notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4. The third staff continues with half notes: A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3. The fourth staff continues with half notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The fifth staff continues with half notes: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3. The sixth staff concludes the exercise with half notes: E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, ending with a double bar line.

Etüt 4.

The image displays a musical score for 'Etüt 4' in 4/4 time, consisting of six staves. The notation is as follows:

- Staff 1:** Treble clef, 4/4 time signature. Four measures of quarter notes: C4, D4, E4, F4; G4, A4, B4, C5; D5, E5, F5, G5; A5, B5, C6, D6.
- Staff 2:** Treble clef. Four measures of quarter notes: E4, F4, G4, A4; B4, C5, D5, E5; F5, G5, A5, B5; C6, D6, E6, F6.
- Staff 3:** Treble clef. Four measures of half notes: C4, E4; G4, B4; D5, F5; A5, C6.
- Staff 4:** Treble clef. Four measures of half notes: E4, G4; A4, C5; E5, G5; A5, C6.
- Staff 5:** Treble clef. Four measures of quarter notes: C4, D4, E4, F4; G4, A4, B4, C5; D5, E5, F5, G5; A5, B5, C6, D6.
- Staff 6:** Treble clef. Four measures of quarter notes: E4, F4, G4, A4; B4, C5, D5, E5; F5, G5, A5, B5; C6, D6, E6, F6. The piece concludes with a double bar line.

Etüt 5.

The image displays a musical score for an exercise titled "Etüt 5." The score is written in 4/4 time and consists of eight staves. Each staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The music is a simple stepwise ascending scale, starting on a middle C (C4) in the first measure of the first staff and moving up one half step in each subsequent measure. The notes are: C4, C#4, D4, D#4, E4, F4, F#4, and G4. The eighth staff concludes with a double bar line.

Etüt 6.

The musical score for Etüt 6 is written in 4/4 time and consists of eight staves. The melody is written in the treble clef and starts on a middle C (C4). It moves stepwise up to a G4 in the first measure, then down to a C4 in the second measure. The accompaniment is written in the bass clef and consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a steady quarter-note pattern in the left hand. The piece ends with a double bar line.

4.1.2. Zaman Süreleri 4lük ve 8lik Değerde Çalışmalar

Bu kısımdaki etütlerin tamamında uygulanacak metronom hızı şu şekilde olmalıdır:

$$\text{♩} = 120$$

Etüt 7.

Etüt 7 is a four-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff features a simple eighth-note melody: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The second staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note bass line: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The third staff continues the harmonic accompaniment with a steady eighth-note line: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The fourth staff concludes the exercise with a descending eighth-note line: C5, B5, A5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Etüt 8.

Etüt 8 is a four-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff features a melody with eighth-note patterns: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The second staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note bass line: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The third staff continues the harmonic accompaniment with a steady eighth-note line: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The fourth staff concludes the exercise with a descending eighth-note line: C5, B5, A5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Etüt 9.

Etüt 9 is a six-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff contains a sequence of eighth notes: C4, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fourth staff contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fifth staff contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The sixth staff contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Etüt 10.

Etüt 10 is a two-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff contains a sequence of eighth notes: C4, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Etüt 11.

The musical score for Etüt 11 consists of six staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, starting on a middle C. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third and fourth staves feature more complex rhythmic figures, including sixteenth-note runs and triplets. The fifth and sixth staves conclude the piece with a final cadence.

Etüt 12.

The musical score for Etüt 12 consists of two staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, starting on a middle C. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns, ending with a final cadence.

Etüt 13.

Etüt 13 is a piece in 4/4 time, consisting of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody starts on a middle C and moves stepwise up through the scale. The second staff continues the melody, and the third staff introduces a descending line. The fourth staff continues the descending line. The fifth staff continues the descending line. The sixth staff continues the descending line. The seventh staff continues the descending line. The eighth staff concludes the piece with a double bar line.

Etüt 14.

Etüt 14 is a piece in 4/4 time, consisting of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody starts on a middle C and moves stepwise up through the scale. The second staff continues the melody, and the third staff introduces a descending line. The fourth staff concludes the piece with a double bar line.

Etüt 15.

Musical score for Etüt 15, consisting of eight staves of music in 4/4 time. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is presented in a single system across eight staves.

Etüt 16.

Musical score for Etüt 16, consisting of two staves of music in 4/4 time. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is presented in a single system across two staves.

Etüt 17.



Şekil 19. Zaman süreleri 4lük ve 8lik değerde çalışmalara ait alıştırma

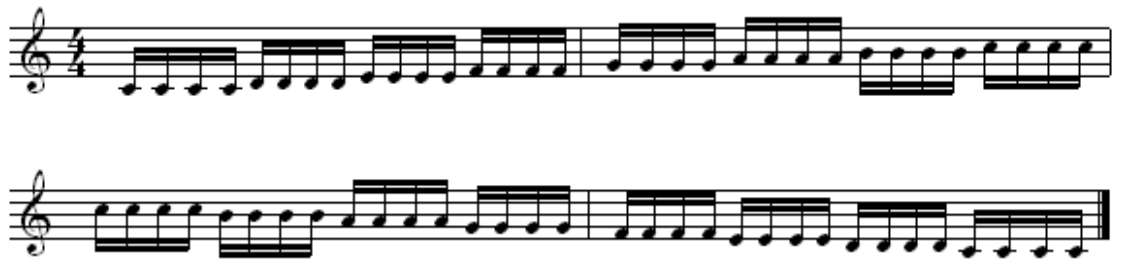


4.1.3. Zaman Süreleri 16lık ve 32lik Değerde Çalışmalar

Bu bölümde onaltılık değerde ıskalalar verilmiştir. Onaltılıklar da sekizlik değerde çalışmalarda olduğu gibi bir mızrap vuruşu süresince çalınır. Ancak onaltılık değerde notayı çalarken, sekizlik değerde çalınan notanın yarı süresi kadar zaman verilmelidir. Bu kısımdaki etütlerin tamamında uygulanacak metronom hızı şu şekilde olmalıdır:

$$\text{♩} = 65$$

Etüt 18.



Etüt 19.



Etüt 20.



Etüt 21.



4.2. Birinci Derece İskalalarla Çalışmalar

Küçük ıskalalarda verilen etütlerin, ellerin, parmakların duruşu ve mızrap vuruşları kazanımlarının önemi, bu bölümdeki çalışmalar sırasında ve sonrasında görülecektir (K10). Birinci derece ıskalalardan başlayan çalışmalar, küçük ıskalalara göre kolay olarak değerlendirilebilir. Ancak doğru mızrap tutuş ve doğru pozisyona sahip olabilmek için küçük ıskalalarda yapılan çalışmaların öneminin yanı sıra, birinci derece

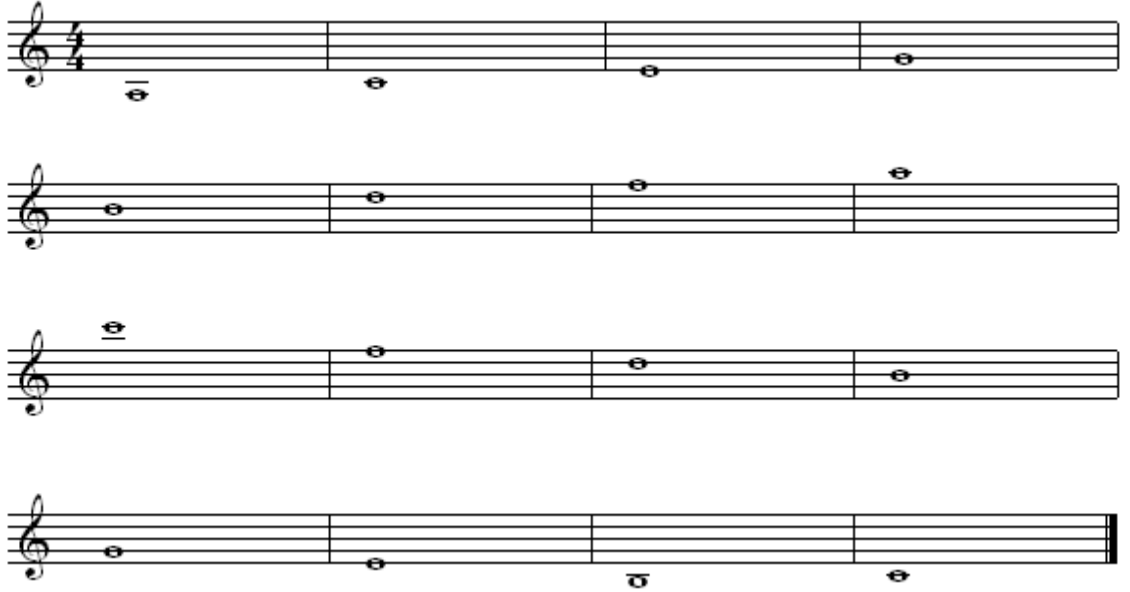
ıskalalarda da kurallar çerçevesinde, verilen etütlerin her birinin tek tek yapılması gerekmektedir.

Küçük ıskalalardaki tüm çalışmalar bir ve iki oktavdan ibarettir. Buradan sonraki etütler kanun ses sahası içinde bulunan diğer perdelere doğru genişletilebilir. Ayrıca buraya kadar verilen etütlerin tamamı do (Kaba Çargâh) kararlı iken, diğer kısımlarda verilen alıştırmaların karar sesleri de değişkenlik gösterecektir.

Dikkat edilmesi gereken bir başka husus da şudur; bu seviyedeki ve bundan sonraki çalışmaların metronomları öğretmenin nezaretinde kontrollü olarak arttırılmalıdır. Ancak bunu yaparken, hızlı çalmanın değil, doğru vuruş ve temiz tını almanın önemi de unutulmamalıdır (K7).

4.2.1. Zaman Süreleri 1lik ve 2lik Değerde Çalışmalar

Etüt 22.



Etüt 23.

Etüt 23 is a short exercise in 4/4 time, consisting of four staves. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The notes are: G2 (below the staff), G2, G2, G2. The second staff contains: G2, G2, G2, G2. The third staff contains: G2, G2, G2, G2. The fourth staff contains: G2, G2, G2, G2, ending with a double bar line.

Etüt 24.

Etüt 24 is a short exercise in 4/4 time, consisting of four staves. The first staff contains: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The second staff contains: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The third staff contains: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The fourth staff contains: G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, ending with a double bar line.

Etüt 25.

Musical score for Etüt 25, consisting of four staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff continues with quarter notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4. The third staff continues with quarter notes: A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3. The fourth staff concludes with quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, ending with a double bar line.

4.2.2. Zaman Süreleri 4lük, 8lik ve Noktalı Değerde Çalışmalar

Etüt 26.

Musical score for Etüt 26, consisting of four staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff continues with quarter notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4. The third staff continues with quarter notes: A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3. The fourth staff concludes with quarter notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, ending with a double bar line.

Etüt 27.

Etüt 27 is a four-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff continues with quarter notes: D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff continues with quarter notes: D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fourth staff concludes with quarter notes: D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, ending with a double bar line.

Etüt 28.

Etüt 28 is a four-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff continues with eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff continues with eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fourth staff concludes with eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, ending with a double bar line.

Etüt 29.

Etüt 29 is a single-staff musical exercise in 4/4 time. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, ending with a double bar line.

Etüt 30.



Etüt 31.



Etüt 32.



Etüt 33.



Etüt 34.



Etüt 35.



Etüt 36.



Etüt 37.



Etüt 38.



Etüt 39.



4.2.3. Zaman Süreleri 8'lik, 16lık, 32lik ve Noktalı Değerde Çalışmalar

Etüt 40.

Etüt 40 is a rhythmic exercise in 4/4 time, consisting of four staves. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes, followed by a sequence of sixteenth notes, and then a sequence of eighth notes with a dotted quarter note. The second staff continues with a sequence of eighth notes, followed by a sequence of sixteenth notes, and then a sequence of eighth notes with a dotted quarter note. The third staff continues with a sequence of eighth notes, followed by a sequence of sixteenth notes, and then a sequence of eighth notes with a dotted quarter note. The fourth staff continues with a sequence of eighth notes, followed by a sequence of sixteenth notes, and then a sequence of eighth notes with a dotted quarter note, ending with a double bar line.

Etüt 41.

Etüt 41 is a rhythmic exercise in 4/4 time, consisting of four staves. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains a sequence of quarter notes, followed by a sequence of eighth notes, and then a sequence of quarter notes with a dotted half note. The second staff continues with a sequence of quarter notes, followed by a sequence of eighth notes, and then a sequence of quarter notes with a dotted half note. The third staff continues with a sequence of quarter notes, followed by a sequence of eighth notes, and then a sequence of quarter notes with a dotted half note. The fourth staff continues with a sequence of quarter notes, followed by a sequence of eighth notes, and then a sequence of quarter notes with a dotted half note, ending with a double bar line.

Etüt 42.

The musical score for Etüt 42 consists of four staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a more complex rhythmic pattern with beamed sixteenth notes. The fourth staff concludes the piece with a final cadence.

Etüt 43.

The musical score for Etüt 43 consists of four staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a more complex rhythmic pattern with beamed sixteenth notes. The fourth staff concludes the piece with a final cadence.

Etüt 44.

Etüt 44 is a four-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff features a melodic line with eighth-note patterns. The second staff contains a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. The third staff continues the melodic line with more complex eighth-note figures. The fourth staff concludes the piece with a descending melodic line and a final cadence.

Etüt 45.

Etüt 45 is a two-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff has a melodic line with eighth-note runs. The second staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords, mirroring the structure of Etüt 44.

Etüt 46.

Etüt 46 is a four-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff features a melodic line with eighth-note patterns. The second staff contains a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. The third staff continues the melodic line with more complex eighth-note figures. The fourth staff concludes the piece with a descending melodic line and a final cadence.

Etüt 47.

Etüt 47 is a four-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff contains a melodic line with eighth-note patterns. The second and third staves provide harmonic accompaniment with eighth-note chords. The fourth staff continues the melodic line, ending with a double bar line.

Etüt 48.

Etüt 48 is a four-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff contains a melodic line with eighth-note patterns. The second and third staves provide harmonic accompaniment with eighth-note chords. The fourth staff continues the melodic line, ending with a double bar line.

Etüt 49.

Etüt 49 is a two-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff contains a melodic line with eighth-note patterns. The second staff provides harmonic accompaniment with eighth-note chords, ending with a double bar line.

Etüt 50.

Etüt 50 is a four-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fourth staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Etüt 51.

Etüt 51 is a four-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fourth staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Etüt 52.

Etüt 52 is a two-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Etüt 53.

Etüt 53 is a four-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves provide harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The fourth staff continues the melodic line, ending with a double bar line.

Etüt 54.

Etüt 54 is a four-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves provide harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The fourth staff continues the melodic line, ending with a double bar line.

Etüt 55.

Etüt 55 is a two-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff provides harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line.

Etüt 56.

Etüt 56 is a four-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fourth staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Etüt 57.

Etüt 57 is a four-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fourth staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Etüt 58.

Etüt 58 is a four-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fourth staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Etüt 59.



Etüt 60.



Etüt 61, 62, 63, 64 ve 65'te üçleme (triole) tartımında çalışmalar verilmiştir. Bu alıştırmalar yapılırken bir öbek içerisindeki üç notanın da sürelerinin birbirine eşit olması gerekmektedir. Aksi takdirde sekizlik veya onaltılık değerlerin birbiri ile birleşmiş şekilde bir icra ortaya çıkabilir.

Etüt 61.



Etüt 62.

The musical score for Etüt 62 consists of four staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is characterized by eighth-note patterns, often grouped in pairs or fours with slurs and accents. The second and third staves continue the melodic development with similar rhythmic motifs. The fourth staff concludes the piece with a final cadence, marked by a double bar line and repeat dots.

Etüt 63.

The musical score for Etüt 63 consists of four staves of music in 4/4 time. The notation is identical to Etüt 62, featuring a treble clef, a 4/4 time signature, and a melody of eighth notes with slurs and accents. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fourth staff.

Etüt 64.

Musical score for Etüt 64, consisting of four staves of music in 4/4 time. The first staff contains a melodic line with slurs and accents. The second and third staves contain a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The fourth staff concludes the piece with a final cadence.

Etüt 65.

Musical score for Etüt 65, consisting of two staves of music in 4/4 time. The first staff contains a melodic line with slurs and accents. The second staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

Etüt 66.

Musical score for Etüt 66, consisting of four staves of music in 4/4 time. The first staff contains a melodic line with slurs and accents. The second and third staves contain a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The fourth staff concludes the piece with a final cadence.

Etüt 67.

Musical score for Etüt 67, consisting of four staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The music is written in a single melodic line, featuring eighth and sixteenth notes with various rests and ties. The second and third staves continue the melodic line, showing more complex rhythmic patterns and some beamed sixteenth notes. The fourth staff concludes the piece with a double bar line.

Etüt 68.

Musical score for Etüt 68, consisting of four staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The music is written in a single melodic line, featuring eighth and sixteenth notes with various rests and ties. The second and third staves continue the melodic line, showing more complex rhythmic patterns and some beamed sixteenth notes. The fourth staff concludes the piece with a double bar line.

Etüt 69.



4.3. İkinci Derece İskalalarla Çalışmalar

Küçük ıskalalar ve birinci derece ıskalalar, kanunda birtakım el alışkanlıkları ve çalış tekniğini edinmek açısından belirli kurallara göre verilmiştir. İkinci derece ıskalalar ise, buraya kadar verilen etüt ve çalışmaların bir ileri aşamasıdır. Ancak bu bölümdeki etütler çalışılmadan önce, önceki bölümlerde verilen ıskalaların sağlıklı bir şekilde çalışılmış olması ve istenilen el becerisinin kanun üzerinde oluşturulmuş olması gerekmektedir. Bu bölümde amaçlanan kazanım, sağ ve sol ellerin tellere hâkim bir yapıya kavuşması ve sol el parmaklarının mandalları hızlı ve bilinçli bir kullanımla kontrol altında tutmasıdır.

İkinci derece ıskala çalışmalarında birtakım değiştirici işaretler gerek donanımda gerekse ölçü içerisinde verilecektir. Bu değiştirgeçleri işaretin değeri kadar yapmak ve doğru mandal kulamın tekniği ile gerçekleştirmek çok önemlidir. Mandal kullanımı için sol elin başparmağı ile orta parmakları kullanılır (K4).

Fotoğraf 8. Kanun İcrasında Mandal Kullanımı



Nota üzerinde verilmiş olan değiştirme işaretinin değeri kadar mandal hareketi, adı geçen parmaklar tarafından indirilir veya kaldırılır. Burada önemli olan ayrıntı, değiştirme işareti donanımda yer alıyorsa gerekli mandal hareketleri, icradan önce değiştirilecek ses ve bu sesin diğer oktavdaki karşılıklarının da birlikte yapılıyor olmasıdır. li içerisinde verilen bir değiştirme işareti ile karşılaşıldığında ise gereken mandal hareketinin muhtemelen geçici bir süreliğine değiştirileceği ve muhtelif bir zaman sonra tekrar natürel hale dnlebileceği unutulmamalıdır. Ancak, bu değişim sırasında sol el parmaklarının değiştirilen mandallarda sabit kalmaması gerekir. Yani birkaç li ya da birkaç nota sonra yine eski haline dönecek olsa bile parmakları mandallara sabitlemek yanlıştır. Değiştirme işareti ile birlikte mandal hareketi gerçekleştirilmeli ve sol el yine tellere vuruş yapmalıdır. Bu ayrıntı sol elin gelişimi için önemlidir ve muhakkak dikkat edilmesi gereken bir husustur.

Bu bölümde değişik ritim kalıpları ve farklı usller de karşımıza çıkacaktır.  bölümde sunulan çalışmalardan edinilen kazanımlardan sonra kanun icrasının ve tekniğinin oturtulması için, Türk müziğinin sözsüz formlarından eserler çalışmalıdır. Özellikle peşrev, saz semaisi, medhal, longa ve sirtolar sırasıyla icra edilmelidir.

Bu tez çalışmasının kanun eğitimi etütleri bölümünde bulunan etütlerden sonra çalınması uygun olan bazı saz eserleri çalışmanın ekler kısmında verilmiştir.

4.3.1. Karışık Zaman Süreleri Değerlerinde Çalışmalar

Dörtlü aralıklarla etütler

Etüt 70.



Etüt 71.



Beşli aralıklarla etütler

Etüt 72.

Etüt 72 is a four-staff exercise in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody consists of a sequence of five-note intervals: a major second, a minor second, a major third, a minor third, and a major fourth. The second staff continues the exercise with a similar interval sequence, but with a more complex rhythmic pattern. The third and fourth staves complete the exercise with further interval sequences and rhythmic variations.

Etüt 73.

Etüt 73 is a two-staff exercise in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody consists of a sequence of five-note intervals: a major second, a minor second, a major third, a minor third, and a major fourth. The second staff continues the exercise with a similar interval sequence, but with a more complex rhythmic pattern.

Altılı aralıklarla etütler

Etüt 74.

Musical score for Etüt 74, consisting of four staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes, starting on middle C and ascending stepwise to G4, then descending stepwise to C4. The second staff continues the melody with eighth notes, ascending from C4 to G4. The third staff continues the melody with eighth notes, descending from G4 to C4. The fourth staff concludes the piece with a final cadence on C4.

Etüt 75.

Musical score for Etüt 75, consisting of two staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes, starting on middle C and ascending stepwise to G4, then descending stepwise to C4. The second staff continues the melody with eighth notes, ascending from C4 to G4, and concludes with a final cadence on C4.

Yedili aralıklarla etütler

Etüt 76.

Etüt 76 is a four-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes, starting on middle C and ascending stepwise to G4, then descending to C4. The second staff continues the melody with eighth notes, ascending from C4 to G4. The third staff continues the melody, descending from G4 to C4. The fourth staff concludes the exercise with a final descending eighth-note sequence from G4 to C4, ending with a double bar line.

Etüt 77.

Etüt 77 is a two-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes, starting on middle C and ascending stepwise to G4, then descending to C4. The second staff continues the melody with eighth notes, ascending from C4 to G4, and concludes with a final descending eighth-note sequence from G4 to C4, ending with a double bar line.

Sekizli aralıklarla etütler (Oktav Çalışmaları)

Etüt 78.

Etüt 78 is a four-staff exercise in 4/4 time. The first staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff contains a sequence of eighth notes: C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F5, E5, D5, C5. The third staff contains a sequence of eighth notes: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The fourth staff contains a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The piece concludes with a double bar line.

Etüt 79.

Etüt 79 is a two-staff exercise in 4/4 time. The first staff contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff contains a sequence of eighth notes: C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F5, E5, D5, C5. The piece concludes with a double bar line.

Karışık ritim kalıpları ve farklı makamsal yapılarıdaki çalışmalar

Etüt 80.

Etüt 80 is a four-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. It features a sequence of eighth-note patterns: a descending eighth-note run, followed by a quarter note, then an ascending eighth-note run, and another quarter note. This pattern repeats. The second staff continues with a similar eighth-note pattern, but with a more complex rhythmic structure involving sixteenth notes. The third staff introduces a new rhythmic pattern with eighth notes and quarter notes, including some beamed eighth notes. The fourth staff concludes the exercise with a final sequence of eighth notes and quarter notes, ending with a double bar line.

Etüt 81.

Etüt 81 is a two-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff starts with a treble clef and a 4/4 time signature. It begins with a quarter note, followed by an eighth-note pair, then a quarter note with a sharp sign, and a half note. The second staff continues with a similar pattern, including a quarter note, an eighth-note pair, a quarter note with a sharp sign, and a half note, ending with a double bar line.

Etüt 82.

Etüt 82 is a two-staff musical exercise in 10/8 time. The first staff begins with a treble clef and a 10/8 time signature. It starts with a quarter rest, followed by a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note. The second staff continues with a similar pattern, including a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note, ending with a double bar line.

Etüt 83.



Etüt 84.



Etüt 85.

Musical score for Etüt 85, consisting of four staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4, with a slur over the first three notes. The second staff continues the melody with a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The third staff features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The fourth staff concludes the piece with a final cadence, including a double bar line and repeat dots.

Etüt 86.

Musical score for Etüt 86, consisting of four staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff continues with a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The third staff features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The fourth staff concludes the piece with a final cadence, including a double bar line and repeat dots.

Etüt 87.

Musical score for Etüt 87, consisting of four staves of music in G major (one sharp) and 6/8 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns. The fourth staff concludes the piece with a double bar line.

Etüt 88.

Musical score for Etüt 88, consisting of four staves of music in G major (one sharp) and 6/8 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns. The fourth staff concludes the piece with a double bar line.

Etüt 89.

The musical score for Etüt 89 consists of four staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first staff begins with a half note G4, followed by a half note A4. The second staff continues with quarter notes B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a half note G4. The third staff features eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a half note G4. The fourth staff contains eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a half note G4. The piece concludes with a double bar line.

Etüt 90.

The musical score for Etüt 90 consists of two staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first staff begins with quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a half note G4. The second staff continues with quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a half note G4. The piece concludes with a double bar line.

Etüt 91.

Etüt 91 is a four-staff musical exercise in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody starts with a half note G4, followed by a half note A4, then a quarter note B4, and a quarter note G4. The second staff continues with a quarter note F#5, a quarter note E5, a quarter note D5, and a quarter note C5. The third staff continues with a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The fourth staff concludes with a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3, ending with a double bar line.

Etüt 92.

Etüt 92 is a four-staff musical exercise in G major (one sharp) and 3/8 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff continues with a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The third staff continues with a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The fourth staff concludes with a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F#3, ending with a double bar line.

Etüt 93.



Etüt 94.



Etüt 95.



Etüt 96.

Etüt 96 is a four-staff musical exercise in 4/4 time, key of B-flat major. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes, with a sharp sign (F#) appearing in the second measure. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features more complex rhythmic figures, including sixteenth notes and eighth notes. The fourth staff concludes the exercise with a double bar line.

Etüt 97.

Etüt 97 is a two-staff musical exercise in 4/4 time, key of B-flat major. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. The melody is composed of quarter and eighth notes. The second staff continues the piece, featuring a triplet of eighth notes marked with a '3' above the notes, and another triplet of eighth notes marked with a '3' below the notes. The exercise ends with a double bar line.

Etüt 98.

Etüt 98 is a two-staff musical exercise in 4/4 time, key of B-flat major. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. The melody is primarily composed of quarter notes. The second staff continues the exercise, featuring a triplet of eighth notes marked with a '3' above the notes. The piece concludes with a double bar line.

Etüt 99.

Etüt 99 is a four-staff musical exercise in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is written in a single voice on a treble clef staff. The first two staves each contain two measures of music, with notes on the first and second beats of each measure. The third staff contains two measures, with notes on the first and second beats, and a sharp sign (F#) on the second beat of the second measure. The fourth staff contains two measures, with notes on the first and second beats, and a sharp sign (F#) on the second beat of the second measure. The piece concludes with a double bar line.

Etüt 100.

Etüt 100 is a four-staff musical exercise in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is written in a single voice on a treble clef staff. The first two staves each contain two measures of music, with notes on the first and second beats of each measure. The third staff contains two measures, with notes on the first and second beats, and a sharp sign (F#) on the second beat of the second measure. The fourth staff contains two measures, with notes on the first and second beats, and a sharp sign (F#) on the second beat of the second measure. The piece concludes with a double bar line.

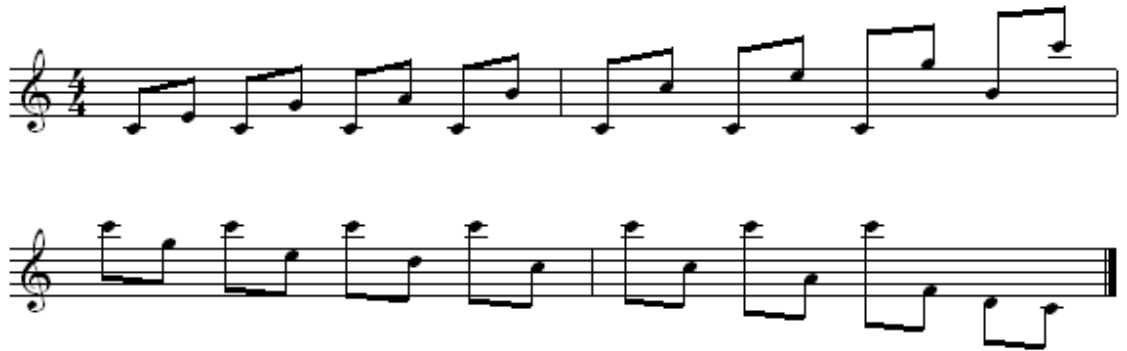
Etüt 101.

Etüt 101 is a four-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes, starting on middle C and moving up stepwise to G4, then descending to E3. The second staff continues the melody with eighth notes, ending on a half note G4. The third staff continues the melody with eighth notes, ending on a half note G4. The fourth staff continues the melody with eighth notes, ending on a half note G4.

Etüt 102.

Etüt 102 is a four-staff musical exercise in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes, starting on middle C and moving up stepwise to G4, then descending to E3. The second staff continues the melody with eighth notes, ending on a half note G4. The third staff continues the melody with eighth notes, ending on a half note G4. The fourth staff continues the melody with eighth notes, ending on a half note G4.

Etüt 103.



Etüt 104.



Etüt 105.



Etüt 106.

Musical score for Etüt 106, consisting of four staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/8. The first staff begins with a treble clef and a 3/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplet-like patterns. The piece concludes with a double bar line.

Etüt 107.

Musical score for Etüt 107, consisting of three staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 10/8. The first staff begins with a treble clef and a 10/8 time signature. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet-like patterns. The piece concludes with a double bar line.

Etüt 108.

Musical score for Etüt 108, consisting of two staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplet-like patterns. The piece concludes with a double bar line.

Etüt 109.

Musical score for Etüt 109, consisting of four staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The fourth staff concludes the piece with a double bar line.

Etüt 110.

Musical score for Etüt 110, consisting of five staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The fourth staff concludes the piece with a double bar line.

Etüt 111.



Etüt 112.



Etüt 113.

Etüt 113 is a piece in 2/4 time, written in C major. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff continues with eighth notes: D5, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The third staff features a series of eighth-note chords: C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The fourth staff concludes with eighth notes: B5, A5, G5, F5, E5, D5, C5, and ends with a double bar line.

Etüt 114.

Etüt 114 is a piece in 2/4 time, written in G major (one sharp). It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The second staff continues with eighth notes: E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. The third staff features a series of eighth-note chords: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3. The fourth staff concludes with eighth notes: C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, and ends with a double bar line.

Etüt 115.

Etüt 115 is a piece in 4/4 time, written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active left hand. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Etüt 116.

Etüt 116 is a piece in 4/4 time, written in a key with two flats (B-flat major or D minor). The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music features a consistent eighth-note accompaniment in the right hand and a more active left hand. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Etüt 117.



Buradan itibaren verilen üç etüt, iki elin ayrı ayrı çalışması için gereklidir. Ayrıca ellerin farklı notaları çalması, aynı anda birden çok notanın da okunması gerektiği manasını taşımaktadır. Bu etütlerde dikkat edilecek husus, üst portenin sağ elle, alttaki portenin ise sol elle çalınmasıdır. Etütlerin notaları bir oktav gibi görünmektedir. Sağ el egzersizinin, sol elin çaldığı oktavdan bir oktav yukarıda olması bu problemi ortadan kaldırmaktadır.

Etüt 118.



Etüt 119.

The image displays three systems of musical notation for a piano exercise. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The first system contains four measures. The second system also contains four measures. The third system contains four measures, with the final measure ending in a double bar line. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, with stems and beams connecting the notes.

Etüt 120.

The image displays three systems of musical notation for a piano exercise. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The first system shows a treble staff with a continuous eighth-note pattern and a bass staff with a simple quarter-note accompaniment. The second system continues this pattern. The third system concludes the exercise with a double bar line at the end of the second measure.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Türk müziğinin ses sahası bakımından en geniş sazlarından birisi olan kanun sazının icrası, öğretim teknikleri ve eğitim etütleri ile ilgili yapılan çalışmalar sonucunda Türk müzik bilim kurallarının ışığında 120 adet etüt yazılmıştır. Bu etütlerden bazıları birtakım öğrenci gurupları üzerinde uygulanarak denenmiştir. Bu uygulamaların sonucunda görülmektedir ki, öğrenci seviyesine göre seçilen etütler, öğrenciler üzerinde olumlu sonuçlar sergilemiştir. Bu sonuçlara göre:

- Etütlerdeki ezgilerin, Türk kültür ürünlerine ve Türk müziği yapısına uygun olduğundan, el becerisi kazanılana kadar çalışılmaya sıkılmadan devam edilmiştir.
- Ülkemizde yayınlanmış kanun metotları arasında anlaşılması kolay bir tarzda yazıldığından, müzik eğitimi alan öğrenciler için etütler rahatça çözümlenmiştir.
- Etütlerle ilgili birtakım karmaşıklıkların olabildiği durumlarda, metodoloji kısmında verilen bilgiler ışığında kolayca çözüme kavuşulmuştur.
- Daha önceden müzik eğitimi almış ancak kanun sazıyla ilk kez tanışan bir öğrenci üzerinde yapılan uygulama sonucunda, haftada 2 saat olmak üzere 3 hafta verilen derslerin ardından, bazı basit saz eserleri çalabildiği tespit edilmiştir.
- İleri seviyede olan kanun öğrencileri üzerinde 87. etütten itibaren uygulanan eğitimle, daha önce hız değerleri yüksek eserleri çalmakta zorlanırlarken, adı geçen etütlerle yapılan birkaç haftalık çalışmalar sonucunda hız değerleri yüksek eserleri hatasız çalabildikleri görülmüştür.

Kısaca yorumlamak gerekirse, bu tez çalışmasının, gerek müzik eğitimi az olan ya da olmayan yetenekli kişiler, gerekse ileri seviyedeki müzik eğitimi alan öğrenciler için “Kanun Öğretim Teknikleri” içeren bir çalışma olduğu anlaşılmaktadır.

Öneriler

Bu tez çalışmasının temel prensibi Kanun sazının icrası ile ilgilidir. Bundan dolayı çalışmada ele alınan ağırlıklı konu da kanun eğitimi etütleridir. Ancak enstrüman eğitimi almak isteyen kişi, müzikal altyapılar oluşturacak bilgilere sahip olmalıdır. Bu çalışmanın bazı bölümlerinde bu bilgilere yer verilmiştir. Yine de, çalgı aleti eğitiminden önce alınacak bir Türk Musikisi genel bilgiler eğitiminin gerekliliği öngörülmektedir.

Bir çalgı aleti öğrenmenin en zor tarafı, yapılacak olan çalışmalara sabır göstermektir. Çalgı aleti derslerine yeni başlayan öğrencilerin hemen hemen hepsi henüz çalışmalardan kazanımlarını elde etmeden biran önce eser çalmaya geçmek istemektedir. Gerekli el becerileri, göz ile notayı takip edebilme ve kulak aşinalığı kazanılmadan bu talebin mümkün olmadığı bilinmektedir. Bu kazanımları ise, etütleri basit ya da zor olarak nitelendirmeden, her birini sabırla çalışmak gerektiği önerilmektedir.

Ayrıca ülkemizde yazılmış olan kanun metotlarının da üçüncü bölümde yapılan inceleme ve analiz sonuçlarına göre incelenmesi tavsiye edilebilir. Çünkü orijinali Türk kökenli bir saz olan kanun ile ilgili yazılmış birçok metotta batı ya da Arap kültürünün ezgisel yapıları fazlaca karşımıza çıkmaktadır. Gerek ses sahasının genişliği ve zenginliği, gerekse başka kültürlerin ses yapısı içerisine kolayca adapte olabilecek bir enstrüman olmasından dolayı, bu tarz farklı çalış teknikleri geliştirebilmek açısından farklı metotlarla da çalışmalar yapmak faydalı olabilecektir.

KAYNAKÇA

- AYDOĞDU Gültekin ve AYDOĞDU Tahir (2006); **Kanun Metodu**, Yurtrenkleri Yayınları, Ankara
- K1; Yılmaz KALE, (05 Ekim 2009); İkili Görüşme, Yer: Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Kültür Müdürlüğü
- K2; Luthiyer Ercan AKGÜN, (11 Haziran 2008); İkili Görüşme, Yer: Gaziantep Üniversitesi T.M.D.K.
- K3; Luthiyer Kenan ÖZTEN, (04 Aralık 2006); İkili Görüşme, Yer: Endican Pasajı Kat:1 Aksaray/İstanbul
- K4; Öğr. Gör. Kenan YAMAN, (12 Haziran 2008); İkili Görüşme, Yer: Gaziantep Üniversitesi T.M.D.K.
- K5; Öğr. Gör. Mehmet Zeki GİRAY, (27 Ağustos 2009); İkili Görüşme, Yer: Diyarbakır Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
- K6; Savaş ÖZKÖK, (06 Aralık 2006); İkili Görüşme, Yer: İstanbul, Haliç Üniversitesi Konservatuvarı
- K7; Kanun Sanatçısı Göksel BAKTAGİR, (12 Aralık 2006); İkili Görüşme, Yer: İstanbul Cemal Reşit Rey Konser Salonu Lobisi
- K8; Kanun Sanatçısı Halil KARADUMAN, (04 Aralık 2006); İkili Görüşme, Yer: Endican Pasajı Kat:1 Aksaray/İstanbul
- K9; Öğr. Gör. Hasan TİPİ, (12 Haziran 2008); İkili Görüşme, Yer: Gaziantep Üniversitesi T.M.D.K.

K10; Orhan BÜKÜLMEZ, (12 Kasım 2009); İkili Görüşme, Yer: Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Kültür Müdürlüğü

KARADUMAN, Halil (2007); **Kanun Metodu**, Alfa Yayınları, İstanbul

MUTLU, Dr. Ümit (2005); **Kanun Metodu**, 2. Baskı, Ermat Yayınları, İzmir

SOMAKÇI, Dr. Pınar (2001); **Kanun Öğretimine Giriş**, T.C. Haliç Üniversitesi Yayını, İstanbul

ÖZKAN, İsmail Hakkı (2000); **Türk Musikisi Nazariyatı ve Kudüm Velveleleri**, 6. Baskı, Ötüken Neşriyat, İstanbul

EKLER

BAYÂTİ (NİYÂZ) PEŞREVİ

MÜZİK:SÜLEYMAN ERGUNER

USÛLÜ:DÜYEK

♩ = 128

The musical score consists of ten staves of notation. The first five staves are in a 4/4 time signature. The sixth staff begins with a new section marked 'TESLİM' and a 7/8 time signature. The seventh and eighth staves continue in 7/8 time. The ninth and tenth staves are marked '2.HÂNE' and continue in 7/8 time. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and rests.

3.HÂNE

PEŞREV 3 HÂNELİDİR

The image displays a musical score for a piece titled "PEŞREV 3 HÂNELİDİR". The score is written on eight staves of music, all in treble clef. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs. The second staff continues the melodic line. The third staff ends with a double bar line and a fermata, with the text "3.HÂNE" written below it. The fourth staff begins with a treble clef and a key signature of one flat, and contains a melodic line with a sharp sign (#) and a flat sign (b). The fifth staff continues the melodic line. The sixth staff continues the melodic line. The seventh staff continues the melodic line. The eighth staff ends with a double bar line and a fermata, with the text "PEŞREV 3 HÂNELİDİR" written below it.

HICAZ KARABATAK PEŞREVİ

KEMANİ: HIZIR AĞA

USÛLÜ: SAKIL

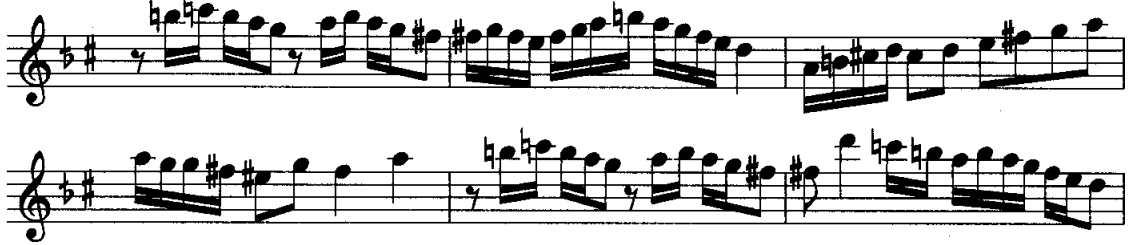
♩ = 96

The musical score is written in a single system with 14 staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/8. The tempo is marked as ♩ = 96. The score begins with a treble clef and a 4/8 time signature. The first staff contains the initial melody, followed by several staves of continuous eighth-note patterns. The 8th staff is marked with a double bar line and the number '1.', indicating the start of the first ending. The 9th staff is marked with a double bar line and the number '2.', indicating the start of the second ending. Below the 8th staff, the text '2. HANE' is written. The score concludes with a final staff of eighth-note patterns.

BİRİNCİ BATAK



İKİNCİ BATAK



BERABER



ISFAHAN PEŞREVİ

MÜZİK: NÂYİ DEDE SALİH EFENDİ

USÛLÜ: DEVR-I KEBİR

♩ = 96

Musical notation for the first system of the Isfahan Peşrevi, consisting of four staves. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a single line with various note values, rests, and a triplet of eighth notes at the end of the first staff. The subsequent staves continue the melodic line with similar notation.

2.HÂNE

Musical notation for the second system of the Isfahan Peşrevi, consisting of four staves. The notation continues from the first system, maintaining the same key signature and time signature. It features a variety of rhythmic patterns and melodic phrases, including a triplet of eighth notes in the fourth staff.

3.HÂNE

Musical notation for the third system of the Isfahan Peşrevi, consisting of two staves. The notation continues from the second system, featuring a triplet of eighth notes in the second staff.

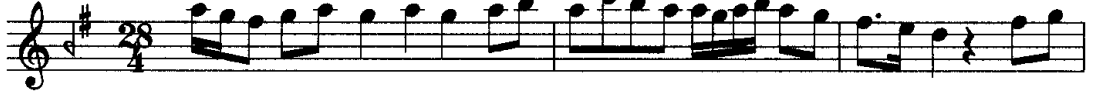


MUHAYYER PEŞREVİ

MÜZİK:TANBÜRİ CEMİL BEY

USÛLÜ:DEVİR-I KEBİR

♩ = 96



♩ TESLİM



2.HÂNE





3.HANE



PEŞREV 3 HANELİDİR

ZÂVİL PEŞREVİ

MÜZİK:ZEKİ MEHMED AĞA

USÛLÜ: HAFİF

♩ = 96

The musical score for Zâvîl Peşrevî is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked as Hafif (light) with a quarter note equal to 96 beats per minute. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line with repeat dots is used to indicate the end of a section. A diamond symbol (⊕) is placed above the eighth staff, marking the beginning of the second Hâne. The second Hâne is indicated by the text "2.HÂNE" below the eighth staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

The image shows a musical score for a single melodic line, likely for a vocal or instrumental part, in the key of G major (one sharp). The score is written on six staves. The first five staves contain the main melody, which is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The sixth staff begins with a diamond symbol (⊕) and is labeled "KARAR", indicating a section of finality or a cadence. The notation includes various accidentals (sharps, naturals, and flats) and rests. The piece concludes with a double bar line.

SULTÂNİYEGÂH MEDHAL

MÜZİK: KEMAL EMİN BARA

USÛLÜ: DÜYEK

♩ = 192

Musical score for USÛLÜ: DÜYEK, featuring five staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as ♩ = 192. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.) in the third staff.

SEMÂİ

♩ = 144

Musical score for SEMÂİ, featuring five staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked as ♩ = 144. The score includes first and second endings in the third and fourth staves.



Musical score for a piece titled "SON" by Sofyan. The score is written in treble clef, key of B major (one sharp), and 4/4 time. It consists of eight staves of music. The tempo is marked as ♩ = 80. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The piece concludes with the word "SON" written at the end of the final staff.

SOFYAN

♩ = 80

1.

2.

SON

HİCAZ MEDHAL

MÜZİK: ALÂEDDİN YAVAŞÇA

USÛLÜ: SOFYAN

♩ = 96

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked as ♩ = 96. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and the word "SON" written below the final staff.

DİLKEŞ-HÂVERÂN PEŞREVİ

MÜZİK: FERİT SİDAL

DEVİR-I KEBİR

♩ = 96

The first section, Devir-i Kebir, is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 96. The notation includes various rhythmic values and accidentals.



TESLİM

The second section, Teslim, is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves of music. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

2. HÂNE

The third section, 2. Hâne, is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves of music. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

FERAHFEZÂ PEŞREVİ

MÜZİK: ISMAIL HAKKI BEY

USÛLU: FAHTE

♩ = 96

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 96. It consists of six systems of notation. The first system is labeled 'USÛLU: FAHTE' and '♩ = 96'. The second system is labeled 'TESLİM'. The third system is labeled '2.HÂNE'. The score includes various rhythmic patterns, triplets, and a section labeled 'TESLİM' and '2.HÂNE'. The notation is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).



3. HÄNE

4. HÄNE

This musical score consists of 14 staves of music, organized into two systems of seven staves each. The first system is labeled "3. HÄNE" and the second system is labeled "4. HÄNE". The music is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several trill-like passages and triplet markings (indicated by a '3' in a circle) in the lower staves of the second system. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign (two dots) at the end of the final staff.

ŞEVK-EFZÂ PEŞREVİ

MÜZİK:EROL BİNGÖL

USÛLÜ:DEVİR-I KEBİR

♩ = 80

28

TESLİM

2.HÂNEYE 3.HÂNEYE 4.HÂNEYE KARAR

2.HÂNE

3. HÄNE

4. HÄNE

This musical score consists of three hand exercises, each in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The first exercise is a 4-measure piece. The second exercise, labeled '3. HÄNE', is an 8-measure piece with a repeat sign at the beginning. The third exercise, labeled '4. HÄNE', is a 12-measure piece. Each exercise is written on a single treble clef staff and concludes with a double bar line and a repeat sign.

BESTENİGÂR PEŞREVİ

MÜZİK: NÜMAN AĞA

USÛLÜ: DEVR-I KEBİR

♩ = 80

The musical score is written in a single system with ten staves. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 80. The score begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains the initial melody. The second staff continues the melody with some rests. The third staff features a more complex rhythmic pattern. The fourth staff continues the melody. The fifth staff is marked 'TESLİM' and features a treble clef with a key signature of one flat. The sixth staff continues the melody. The seventh staff is divided into two sections: '2. HÂNEYE' and '3. HÂNEYE'. The eighth staff is divided into two sections: '4. HÂNEYE' and 'KARAR'. The ninth staff is marked '2. HÂNE' and continues the melody. The tenth staff concludes the piece.

3. HANE

4. HANE

This musical score consists of 12 staves of music, organized into three sections labeled '3. HANE' and '4. HANE'. The first section, '3. HANE', spans the first six staves. The second section, '4. HANE', spans the last six staves. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

ACEM-KÜRDÎ SAZ SEMÂSÎ

USÛLÜ : Aksak Semâi

MÛZİK : İsmail Hakkı Bey

$\text{♩} = 92$

TESLİM

2. HÂNE

3. HÂNE

4. HÂNE

BAYÂTİ SAZ SEMÂİSİ

MÜZİK:GEVHERİ OSMANOĞLU

USÛLÜ:AKSAK SEMÂİ

♩ = 126



TESLİM



2.HÂNE



3.HÂNE



4.HÂNE YÜRÜK SEMÂİ



HÜSEYİNİ SAZ SEMÂİSİ

MÜZİK: DR.ALÂEDDİN YAVAŞÇA

USÛLÜ : AKSAK SEMÂİ

♩ = 126

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of five sections, each with two staves of music. The first section is labeled 'TESLİM' and begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second section is labeled '2. HÂNE' and begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The third section is labeled '3. HÂNE' and begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth section is labeled '4. HÂNE Y. SEMÂİ' and begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, and ends with a double bar line and a fermata.

HÜZZAM SAZ SEMÂİSİ

MÜZİK: REFIK FERSAN

USÛLÜ: AKSAK SEMÂİ

♩ = 116

TESLİM

2.HÂNE

3.HÂNE

4.HÂNE YÜRÜK SEMÂİ

♩ = 116

KARCIĞAR SAZ SEMÂİSİ

MÜZİK: REFIK FERSAN

USÛLÜ: AKSAK SEMÂİ

♩ = 120

The musical score is written in 10/8 time and consists of four Hâne sections and a Teslim section. The key signature is one sharp (F#). The score is written in a single system with four staves. The first staff is the melody, and the subsequent three staves are accompaniment. The sections are labeled as follows:

- 1. HÂNE**: The first section, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. There are triplets in the melody.
- 2. HÂNE**: The second section, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. There are triplets in the melody.
- 3. HÂNE**: The third section, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. There are triplets in the melody.
- 4. HÂNE**: The fourth section, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. There are triplets in the melody.
- TESLİM**: The final section, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. There are triplets in the melody.

MÂHUR SAZ SEMÂİSİ

MÜZİK: GEVHERİ OSMANOĞLU

USÛLÜ: AKSAK SEMÂİ

♩ = 160

TESLİM

2. HÂNE

3. HÂNE

4. HÂNE YÜRÜK SEMÂİ

♩ = 96

NİHAVEND SAZ SEMÂİSİ

MÜZİK:ERZURUMLU HASİB DEDE

USÛL:SENGİN SEMÂİ

1.HÂNE VE MÜLAZİME



♩ = 84



2.HÂNE YÜRÜK SEMÂİ

♩ = 184



3.HÂNE



4.HÂNE



NİHAVEND SAZ SEMÂİSİ

MÜZİK:ERZURUMLU HASİB DEDE

USÛL:SENGİN SEMÂİ

1.HÂNE VE MÜLAZİME



♩ = 84

2.HÂNE YÜRÜK SEMÂİ

♩ = 184

3.HÂNE

4.HÂNE

NIŞÂBUREK SAZ SEMÂİSİ

MÜZİK: NECDET VAROL

USÛLÜ: AKSAK SEMÂİ

♩ = 120

TESLİM

2.HÂNE

3.HÂNE

4.HÂNE SEMÂİ

♩ = 192

RAST SAZ SEMÂİSİ

MÜZİK:GEVHERİ OSMANOĞLU

USÛLÜ:AKSAK SEMÂİ

♩ = 120



TESLİM



2.HÂNE



3.HÂNE



4.HÂNE SOFYAN

♩ = 64



SAZKÂR SAZ SEMÂİSİ

MÜZİK:NÖMAN AĞA

USÛLÜ:AKSAK SEMÂİ

♩ = 120

TESLİM

2.HÂNE SON

3.HÂNE

4.HÂNE ♩ = 96

NEV-ESER SAZ SEMÂİSİ

MÜZİK:YUSUF PAŞA

USÛLÜ:AKSAK SEMÂİ

♩ = 112

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 10/8. The score is divided into four sections, each marked with a star symbol and a label:

- TESLİM**: The first section, starting with a tempo marking of ♩ = 112. It consists of two staves of music.
- 2.HÂNE**: The second section, consisting of two staves of music.
- 3.HÂNE**: The third section, consisting of two staves of music.
- 4.HÂNE**: The fourth section, consisting of three staves of music.

Each section is marked with a star symbol (✱) at the beginning and end. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and slurs.

4. HÂNE SEMÂI

$\text{♩} = 132$

The musical score consists of ten staves of music. The first staff is the beginning of the piece, featuring a treble clef, a key signature of one flat and two sharps (B-flat major/D minor), and a 3/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 132. The second staff contains a double bar line followed by a series of eighth notes. The third and fourth staves are first and second endings, respectively, marked with '1.' and '2.'. The fifth staff begins with a double bar line and contains eighth notes. The sixth staff has a double bar line and includes first and second endings marked '1.' and '2.'. The seventh staff starts with a double bar line and contains eighth notes. The eighth and ninth staves are first and second endings, marked '1.' and '2.'. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

MÜSTEÂR SAZ SEMÂSİ

MÜZİK: AHMET MÜKERREM AKINCI

USÛLÜ: AKSAK SEMÂİ

♩ = 112



TESLİM



2. HÂNE



3. HÂNE



4. HÂNE YÜRÜK SEMÂİ

♩ = 192



The image displays seven staves of musical notation in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation includes various melodic lines with repeat signs (double bar lines with dots) and a fermata at the end of the seventh staff. The music consists of eighth and quarter notes, with some rests and accidentals.

GÜLİZÂR SAZ SEMÂİSİ

MÜZİK:TANBÜRİ İSAK

USÛLU:AKSAK SEMÂİ

♩ = 120

The first section of the music is written on three staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 10/8. The tempo is marked as ♩ = 120. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals (flats) throughout.

TESLİM

The second section, labeled 'TESLİM', consists of two staves of music. It continues the melodic and rhythmic patterns established in the first section, ending with a double bar line and a fermata.

2.HÂNE

SON

The third section, labeled '2.HÂNE', consists of three staves of music. It features more complex rhythmic patterns and includes a fermata at the end of the second staff. The notation is dense with sixteenth and thirty-second notes.

3.HÂNE

The fourth section, labeled '3.HÂNE', consists of three staves of music. It continues the intricate melodic and rhythmic development, ending with a fermata. The notation is highly detailed, with many accidentals and complex rhythmic figures.

4.HANE YÜRÜK SEMAI

$\text{♩} = 120$

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. A tempo marking of $\text{♩} = 120$ is placed above the first staff. The music is written in a single melodic line. The second and third staves continue the melodic line. The fourth staff concludes the piece with a final cadence symbol (a double bar line followed by a stylized flourish).

HÜSEYİNİ OYUN HAVASI (ÇEÇEN KIZI)

USÛLÜ:NİM SOFYAN

TANBÛRİ CEMİL BEY'DEN

♩ = 96

The musical score is written on 12 staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 96. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The piece concludes with a fermata over the final note.

KÜRDİ'LI-HICAZKÂR LONGA

MÜZİK:MEHMET KASABALI

USÛLÜ:SOFYAN

♩ = 96



2.HÂNE



3.HÂNE



4.HÂNE

♩ = 80



NİHAVEND LONGA

MÜZİK:KEVSER HANIM

USÖLÜ:NİM SOFYAN

♩ = 112

The musical score for "Nihavend Longa" is written in 2/4 time with a tempo of 112. It consists of ten staves of music. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical symbols such as repeat signs, first/second endings, and a "SON" marking. The first ending is marked with a "2." and a repeat sign. The second ending is marked with a "3." and a repeat sign. The third ending is marked with a "4." and a repeat sign. The score concludes with a "SON" marking and a repeat sign.

ŞEHNAZ LONGA

MÜZİK:SANTÖRİ ETHEM EFENDİ

USÖLÜ:SOFYAN

♩ = 96



TESLİM



SON

2.HÂNE



3.HÂNE



SULTÂNİ - YEGÂH SİRTO

MÜZİK: REFIK FERİSAN

USÛLÜ: NİM SOFYAN

♩ = 88

The musical score consists of ten staves of notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 88. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several repeat signs (double bar lines with dots) throughout the score. The sixth staff ends with a double bar line and the word "SON" written below it. The score concludes with a final double bar line at the end of the tenth staff.

The image displays a musical score for a piece in G major (one sharp). The score is written on seven staves. The first four staves show a melodic line with various intervals and a rhythmic accompaniment featuring eighth and sixteenth notes. The fifth staff introduces triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and includes first and second endings. The sixth staff is labeled 'TEMPOLU TAKSİM VE DEVAM' and features a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The seventh staff continues this pattern and concludes with a double bar line and repeat dots.

HİCAZ MANDIRA

USÛLÜ: DEVR-I TÜRAN

♩ = 336

The musical score is written in 7/8 time and consists of ten staves. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and ties. The piece is characterized by its complex, syncopated rhythm and melodic lines.

The image displays a musical score for a single melodic line, consisting of seven staves of music. The key signature is G major (one sharp, F#), and the time signature is 4/4. The music is written in a single treble clef. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties. The melody is characterized by a mix of eighth and quarter notes, often beamed together in pairs or groups. There are several instances of ties across bar lines, particularly in the lower staves. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

HİCAZKÂR SAZ ESERİ

MÜZİK: NURI HALİL POYRAZ

USÛLÜ: NİM SOFYAN

♩ = 88



SON



3. HÂNE

DEVR-I TÜRAN
♩ = 320

D.C

BUSELİK ZEYBEK

USÛLÜ : Ağır Aksak

MÜZİK : AHMET YEKTA MADRAN

♩ = 72

The musical score for "Buselik Zeybek" is presented in a single melodic line on a treble clef staff. The time signature is 9/8, and the key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked as "Ağır Aksak" (Heavy Aksak) with a metronome marking of 72. The score consists of nine staves of music, starting with a treble clef, a key signature of one flat, and a 9/8 time signature. The music is written in a single melodic line, showing various rhythmic patterns and intervals characteristic of the Zeybek style. The score ends with a double bar line.

BUSELİK ZEYBEK

-2-

The musical score for Buselik Zeybek, page 2, is written in treble clef. It consists of four staves. The first three staves contain a melodic line with various ornaments and a triplet. The fourth staff contains a rhythmic accompaniment with a 'KARAR' (stop) symbol and a first ending bracket labeled '1' and '2 KARAR'.

ÖZGEÇMİŞ

19.08.1980 tarihinde Gaziantep'te doğdu. İlk ve orta öğrenimini Gaziantep'te tamamladı. 1987 yılında Cemil ÖZBAL nezaretinde kanun çalışmalarına başladı. 1989 yılında Gaziantep Büyükşehir Belediyesi bünyesinde bulunan Türk Musikisi Cemiyeti'ne devam etti. 1997 yılında Gaziantep Üniversitesi Türk Musıkisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümünü kazandı. 2002 yılında “Kanun Sazının İcrası ve Kanun Metodu” isimli bitirme ödevini sunarak mezun oldu.

2003 yılında Gaziantep Üniversitesi Türk Musıkisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü'nde Araştırma Görevlisi unvanıyla göreve başladı. 2007 yılında bu kurumdan ayrılarak Milli Eğitim Bakanlığı'na öğretmen unvanıyla geçiş yaptı.

Üniversitede görev yaptığı süre boyunca Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği konserleri ile Türk Halk Oyunları gösteri ve yarışmalarında icracı ve şef olarak görev yaptı. Yurt içinde ve yurt dışında resmî ve özel olmak üzere katıldığı birçok festival ve gösterin yanı sıra birçok konser çalışmaları bulunmaktadır.

Halen Kilis ili Cumhuriyet İlköğretim Okulu'nda müzik öğretmenliğinin yanı sıra Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Folklor ve Müzikoloji Anabilim dalında yüksek lisans eğitimine devam etmektedir.