

Çağdaş çalgı tekniklerinin kemençe, ud, kanun ve neye uyarlanması

Onur TÜRKMEN*, Şehvar BEŞİROĞLU

İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Doktora Programı, 34437, Taksim, İstanbul

Özet

Bu çalışmanın konusu günümüzde müzikte evrensel olarak kabul görmüş çalgı tekniklerinin Türk müziğinin önde gelen dört çalgısına uyarlanabilirliklerinin araştırılması ve söz konusu çalgılara özgü tekniklerin nota yazımları konusunda öneriler sunulmasıdır. Temel amaç çağdaş müzik alanında eserler veren besteciler ile Türk Sanat Müziği geleneğinden gelen müzisyenlerin iletişimlerini güçlendirecek ortak terminolojinin oluşmasına katkıda bulunmaktır. Böylelikle bu çalgıların özellikleri kullanarak çağdaş müziğe yeni estetik açılımlar kazandırılabilir. Bu amaca ulaşmak için geleneksel Türk Sanat Müziği çalgılarının karakteristik özellikleri ve olanaklarının sınırları, icracıların görüşleri de göz önünde bulundurularak, araştırılmıştır. Türk Müziğinin geleneksel eğitim sisteminde, yirminci yüzyıla değin meşk yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemde eserler nota yazımı kullanılmadan öğrenciye veya icracıya aktarılır. Yirminci yüzyılın ilk yıllarından itibaren çeşitli kurumlarda ve 1976'da kurulan Devlet Konservatuarında batı müziğinin nota sistemi Türk Müziğine uyarlanmıştır. Ancak Türk müziği icrasında temel amaç, çalgıcıların tek bir melodik çizgiyi ortak ve doğru bir entonasyon ve ritmik kavrayışla aktarması olduğundan, her bir çalgıya özgü niteliklerin yazılı literatüre aktarılması kavramı gelişmemiştir. Bu sebepten ötürü, bu çalışma bir gelenek üzerine yapılan bir araştırma değil, belirli icracılarla birlikte yaşanan bir süreç sonucunda elde edilen deneyimlerin ve gözlemlerin aktarılmasıdır. Bu aktarım Türk müziği eğitimine yönelik öneriler olarak görülebilir.

Anahtar Kelimeler: *Kemençe, ud, kanun, ney, çağdaş çalgı teknikleri.*

*Yazışmaların yapılacağı yazar: Onur TÜRKMEN. turkmenonur@yahoo.com; Tel: (312) 426 66 24.

Bu makale, birinci yazar tarafından İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, MIAM Dr. Erol Üçer İleri Araştırmalar Merkezi'nde tamamlanmış olan "Contemporary techniques applied to Turkish music instruments: Kemençe, Ud, Kanun, Ney" adlı doktora tezinden hazırlanmıştır. Makale metni 13.01.2010 tarihinde dergiye ulaşmış, 03.02.2010 tarihinde basım kararı alınmıştır. Makale ile ilgili tartışmalar 30.06.2010 tarihine kadar dergiye gönderilmelidir.

Contemporary instrumental techniques applied to Turkish music instruments: kemençe, ud, kanun, ney

Extended abstract

This study is a research on the application of standardized contemporary instrumental techniques to kemençe, ud, kanun, ney in addition to the proposition of the notation of particular techniques that are unique to those instruments.

The main purpose is to contribute to the formation of the common terminology that will enrich the communication between contemporary music composers and traditional Turkish music composers and performers. This communication will strengthen composers' relation with the tradition in order to create access to unique artistic formations. In order to establish this communication, the possibilities and the characteristics of these four instruments are analyzed; according to the results of this research new notation methods are proposed.

Meşk, a system that does not use any written material to transmit the musical works, remained as the only method in the tradition of Turkish Music education. Western notation has been adapted to Turkish Music only at the beginning of the twentieth century but especially by the establishment of the State Conservatory in 1976. Since the tradition focuses on the revelation of the single melodic line, the idiomatic principles of Turkish music instruments are not systemized even by the conservatory. Therefore, the thesis is not a research on the characteristics of the tradition rather is a research based on a practice study. Observations and experiences that are accomplished as a result of this process are enrolled in this dissertation as a proposition of a prototype of the idiomatic studies on Turkish music instruments.

Turkish Music tuning system contains microtonal pitches in reference to equal temperament. The notation system which includes these microtonal indications is created by Hüseyin Saadettin Arel and Suphi Ezgi during 1940's and standardized after the establishment of the Turkish Music State Conservatory in 1976. In Turkish music system the microtonal indications are determined by nine equal divisions of a major second. Each of these

equal divisions is called a "koma". As in equal temperament system the size of a major second (a whole tone) is 200 cents, each of these komas are approximately $(200/9= 22.2)$ 22 cents. In this system, the flat \flat and the sharp \sharp signs of the conventional western notation system are being used. However despite the western music system, these signs correspond to different pitch sizes in the Turkish music system. In western music notation flat and sharp are in equal size that divides the major second interval into two equal semitones. In the Turkish music system, flat is larger than the sharp. The flat sign determines five komas where the sharp determines four. The overall Turkish music notation is transposed according to the western system. It is transposed up a perfect fourth. Rast maqam is the fundamental maqam in the Turkish music theory. Rast as a musical note - the finalis (durak) of rast maqam - corresponds to D4 in western music notation. In Turkish music system it is notated as G4 in Turkish music notation system. Nevertheless, this is not a standardized convention.

Kemençe, ud, kanun and ney players are not trained and accustomed to interpret musical expression through the indications of notation. They are not familiar with the notations of the musical symbols such as crescendo, marcato, sul ponticello or many others. The techniques that are particular to these instruments – such as hortlatma on ney, fiske on kanun – are generally not indicated in musical scores. Kemençe and Kanun have some constructional problems that cause interferences in the application of contemporary techniques. Kemençe strings are not produced in Turkey. Musicians are rather using cello or violin strings. In kanun, each string group has levers in order to achieve different microtonal pitches that belong to the Turkish music system. The numbers of levers in each string are not standardized. This situation causes intonation problems when they play with different instruments. Turkish music performers are not experienced to perform in ensembles that they play individual lines with the other musicians. They are inexperienced not only to construct a unified ensemble sound, but also to perform the rhythms accurately in a situation that they perform individual lines different from other players' parts.

Keywords: *Kemençe, ud, kanun, ney, contemporary instrumental techniques.*

Giriş

Türk müziğinin geleneksel eğitim ve aktarım yöntemi meşk'tir. Bu sistemde eserler öğrenciye veya icracıya herhangi bir yazılı gereç kullanılmadan sözlü bir biçimde aktarılır. Bu yöntem yirminci yüzyıla kadar Türk müziği geleneğine hâkim olmuştur. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde *Darüşşafaka*, *Dar-ül Feyz-i Musiki Cemiyeti*, *Darüelhan* gibi kurumlarda meşk sisteminin yanısıra Türk müziği eserlerinin aktarımında batının nota sisteminden de yararlanılmıştır (Behar 1992: 73-75). 1976 yılında kurulan Devlet Türk Müziği Konservatuvarında ise, Türk müziği nota sisteminin temel kuralları belirlenmiş ve kesin olarak kullanılmaya başlanmıştır. Ancak belirli bir nota sisteminin oluşturulması ve yaygın olarak kullanılmaya başlanması Türk müziğinin gelenekten gelen temel özelliklerinde hiçbir değişikliğe yol açmamıştır. Bu gelenekte eser *monofonik*, icra ise *heterofoniktir*. Başka bir deyişle eser katmansız, tek bir melodik çizgiden oluşur. İracıların amacı bu melodik çizginin makamsal ve ritmik yapısını (usul) yanlışsız bir biçimde yorumlamak ve böylelikle onu tınısal bir bütünlük içerisinde ortaya çıkartmaktır. Bu bütünlük içerisinde çalgıların özgün nitelikleri göz ardı edilir. Bir eserin seslendirilmesi sırasında bir çalgının ön plana çıkması, sadece bir an için herhangi bir çalgının *heterofonik* doku içerisinde farklı bir süsleme figürü ile diğerlerinden ayrılması ile olur. Bu anlık ön plana çıkma eserin temel yapısının oluşumuna yönelik bir işleve sahip değildir; eserin yüzeyindeki süslemelerin çeşitlenmesi ile ilişkilidir. Böyle bir gelenek içerisinde besteciler çalgılara özel (*idiomatic*) müzik yazısını benimsememişler ve geliştirmemişlerdir. Diğer bir önemli nokta da, icra edilen melodik çizginin gürlük ve artikülasyon değişimleri içermemesi veya bu özelliklerin müzik ifadesinin temel yapıları arasında bulunmamasıdır.

Bu sebeplerden dolayı çalgıların sadece makamın doğru icrasına, süslemelerin çeşitlenmesine yönelik özellikleri gelişmiş; nota sisteminde ise ses dikliği ve süresi dışında kalan müzikal parametreler kullanılmamıştır. Batı müziği kökenli bir nota sistemi kullanılmasına rağmen Türk müziği sanatçıları günümüzde evrensel ölçüler-

de kullanılan ortak müzikal terminolojiden uzak kalmışlardır. Bu durum Türk müziği sanatçıları ile çağdaş müzik bestecileri arasında iletişim sorunlarının doğmasına yol açmış, çağdaş müzikte gelenek kullanılarak yapılabilecek yeniliklerin önünde bir engel teşkil etmiştir.

Bu iletişimin sağlanmasında ortak bir terminolojinin oluşturulmasının büyük önemi vardır. Bu ortak terminolojinin oluşturulmasında iki farklı yol izlenmelidir:

- 1- Türk müziği çalgılarının imkân ve özellikleri üzerine araştırmalar yapılmalı; bu araştırmaların sonuçları doğrultusunda eğitim sistemine çağdaş nota yazımı ve tekniklerinin kullanılması yönünde uygulamalar konmalıdır.
- 2- Bu çalgılar üzerine yapılan araştırmalar besteciler için de yol gösterici olmalı, besteciler eserlerinde çalgıların özgün niteliklerini göz önünde bulundurmalıdırlar. Türk müziği çalgılarını eserlerinde kullanacak olan besteciler, Türk müziği terminolojisi ile çağdaş terminoloji arasındaki farkları kavramalıdırlar.

Türk Müziği çalgılarının genel özellikleri üzerine açıklamalar

Eserlerinde Türk müziği çalgıları kullanmak isteyen bestecilerin kavraması gereken üç temel nokta vardır: Çalgıların genel ses yüksekliğinin ve gürlük kapasitesinin düşüklüğü, mikrotonalite için kullanılan nota yazımının özellikleri ve Türk müziğinde kullanılan genel transpozisyon.

Türk müziği çalgılarının ses yükseklikleri batı müziğinin orkestra çalgılarına kıyasla oldukça düşüktür. Bu durum aşağıdaki üç temel sebeple açıklanabilir:

- 1- Bu çalgılar yirminci yüzyıla kadar, saray müziğinde ve dini müzikte, sadece oda müziği biçimlerinde kullanılmış; yüksek ses gerektiren konser ortamlarında kullanılmamıştır (Behar, 1992: 120).
- 2- Türk müziği geleneğinin felsefesi yüzyıllar içerisinde gelişen İslam felsefesi

ve sanatları ile iç içedir. Bu felsefenin içerisinde barındırdığı farklı bakış açıların ortak noktası mutlak, soyut ve elde edilemeyen bir güzelliğin arayışı içerisinde olmasıdır. Mutlaklık dışa vurumcu (*expressive*) bir ifadeye sahip olamaz (Ayvazoğlu, 1989: 89). Dışa vurumcu anlatım batı müziğinde özellikle on dokuzuncu yüzyılda belirgin bir biçimde orta çıkmıştır. Bu anlatım içerisinde farklı gürlüklerin zıtlıkları çeşitli psikolojik ifadeleri betimlemek için vurgulanır. Bu anlatım biçimi Türk müziği geleceğinde yer almamıştır.

- 3- Bu gelenekte ifadeyi melodik çizginin şekli belirler. Bu şekil sadece iki temel parametreyi (makamsal değişiklikler ve usul) kapsar.

Bu sebepler de göz önüne alındığında Türk müziği çalgılarının gürlük kapasitelerinin sınırlı olduğu iyi anlaşılmalıdır. Batı müziği çalgılarından elde edilecek *fortissimo* veya *sforzando* gibi şiddetli müzikal ifadelerin bu çalgılardan elde edilemeyeceği bir ön kabul olarak belirlenmelidir.

Türk müziği ses sisteminde büyük ikili aralık dokuz eşit parçaya ayrılır ve her bir parçaya koma adı verilir. Batı müziğinde bugün kullanılan, bir oktavın on iki eşit parçaya ayrıldığı eşit temperman sisteminde büyük ikili aralığı 200 sent büyüklüğündedir. Böylece bir Türk müziği koması yaklaşık olarak ($200/9= 22.2$) 22 sente denk gelmektedir.

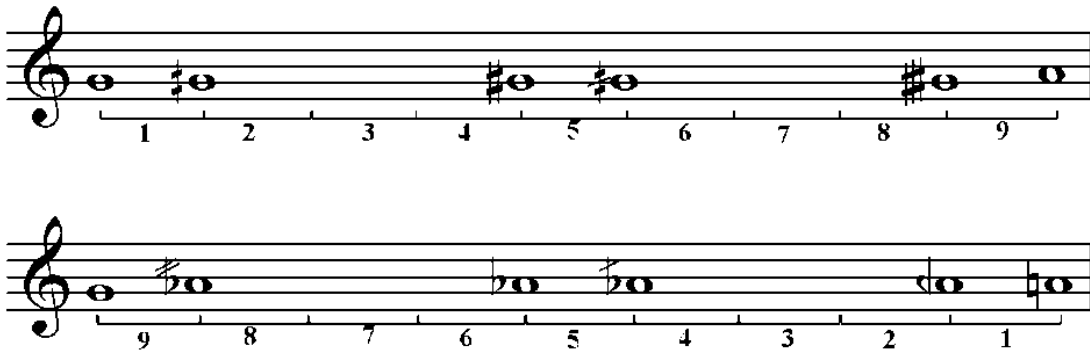
Türk müziği sisteminde ses dikliklerini tanımlamak için kullanılan işaretlerin, bir büyük ikili aralık içerisindeki dağılımları Şekil 1'de gösterilmiştir.

Burada dikkati çeken nokta bu sistemde kullanılan işaretlerin batı müziği sisteminden alınmış olmasına rağmen farklı işlevlerde kullanılmasıdır. Bu durum özellikle batı müziği sistemiyle eğitilmiş olan besteciler açısından karışıklığa yol açabilir.

Batı müziğinde diyez #, bemol b işaretleri bir büyük ikili aralığı eşit bir şekilde ikiye bölen ses dikliklerini tanımlarlar. Türk müziği sisteminde ise bu işaretler farklı büyüklüktedir. Yukarıdaki şekilde görüldüğü gibi # dört, b ise beş koma büyüklüğündedir.

Türk müziğinde bir komaya (yaklaşık 22 sent) denk gelen d ve # işaretleri batı müziğinde çeyrek sese (50 sent) karşılık gelmektedir (Read, 1990: 17). Türk müziğinde sekiz komaya denk gelen # işareti ise batı müziğinde bir büyük ikili aralığın dörtte üçünü kapsamaktadır (Read, 1990: 18).

Batı müziğinde bir büyük ikili aralığın sekizde biri 25 sent büyüklüğünde olmakta ve bir Türk müziği koması ile arasında yaklaşık olarak üç sentlik bir fark bulunmaktadır. Bu fark insan kulağının ayırt edemeyeceği büyüklüktedir. Bu yüzden besteciler batı müziğinde büyük ikili aralığın sekizde birini tanımlayan işaretleri Türk müziği komasını tanımlamak için kullanabilirler.



Şekil 1. Türk müziğinde kullanılan ses dikliği işaretlerinin büyük ikili aralık içerisindeki dağılımı

Tablo 1. Bazı Türk müziği ses dikliği işaretlerinin batı müziğindeki olası karşılıkları

Türk müziği ses dikliği işaretleri	Batı müziği karşılıkları
♭	♭
♯	♯
♯	♯
♮	♮

Tablo 1’de belirtilen karşılıklar genel anlamda kabul görmüş kullanımları değil sadece bu konuda yapılmış bir öneriyi göstermektedir. Besteciler bu konudaki karışıklıkları iyi anlamalı ve eserlerinde bu konuya yönelik gerekli açıklamaları yapmalıdırlar. Türk müziği nota sistemi batı müziği referans olarak alındığında genel bir transpozisyon içermektedir. Türk müziği nota sistemi yazıldığı yerin bir tam dörtlü aşağısından seslendirilmektedir. Örneğin Türk müziği nota sisteminde G4 notası ile gösterilen rast notası, batı müziğinde D4 notasına denk gelmektedir. Besteciler bu durumu da göz önüne alarak eserlerinde gerekli açıklamaları yapmalıdırlar.

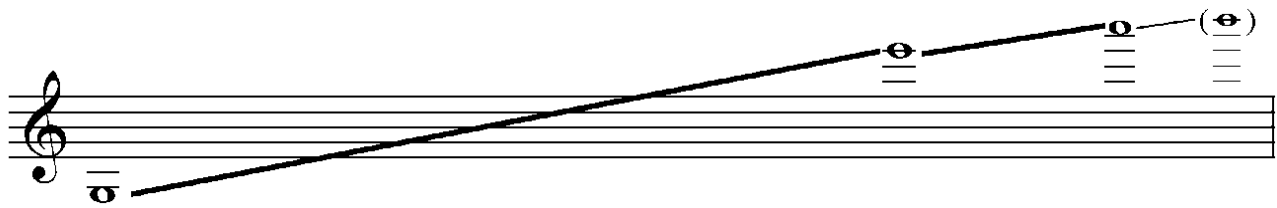
Kemençe, Ud, Kanun ve Ney’in özellikleri

Türk Müziği sanatçıları ve çağdaş müzik bestecileri arasında ortak bir terminoloji yaratılması için Türk müziği çalgıları üzerine araştırmalar yapılmasının gerekliliği yukarıda belirtilmiştir. Bu çalışmada Türk müziği çalgıları içerisindeki bu dört enstrümana yönelmiş olunmasının sebebi; kemençe, ud, kanun ve ney’in temsil ettikleri

çalgı sınıflarının –yaylı çalgı olarak kemençe, lute grubunda telli bir çalgı olarak ud, zither grubunda telli bir çalgı olarak kanun, nefesli bir çalgı olarak ney - önde gelen çalgıları olmaları ve günümüz Türk müziğinde yaygınlıkla kullanılmalarıdır.

Kemençe

Kemençe kelimesi Farsça’da küçük yay veya yayla çalınan küçük çalgı anlamına gelmektedir. Bu kelimenin çok genel bir anlam içermesi, tarih içerisinde aynı kelimenin farklı yaylı çalgılar için kullanılmasına yol açmıştır. Kemençe çalgıya bir dayanak olarak kullanılan demir çubuğa sahip olmamasından ve seslerin tırnakların tele dokunmasıyla belirlenmesinden dolayı rebab gibi çalgılarla değil, özellikle Balkanlar’da bir halk çalgısı olarak kullanılan *lirayla* büyük benzerlikler göstermektedir. Kemençe, klasik Türk müziğinde 19.yüzyılın ikinci yarısından sonra kullanılmaya başlanmıştır (Kaygusuz, 2005). Bugün Türkiye’de kemençe’nin halk müziğinde kullanılan ince uzun bir biçimi de bulunur. Türk Sanat Müziğinde kullanılan biçimine, şeklinden dolayı armudi kemençe veya klasik müzikte kullanılmasından dolayı klasik kemençe denir. Klasik Kemençe’nin geleneksel biçimi üç tellidir. Ancak 1976 yılında konservatuarın kurulmasından sonra, Cafer Açın ve Cüneyd Orhon tarafından çalgıya bir klavye (*fingerboard*) eklenmiş; tel boyları eşitlenerek dört telli hale getirilmiştir. Kemençede sol elin tırnaklarının tele dokunması ile notalar belirlenir. Yay sağ el tarafından kontrol edilir. Bugün dört telli kemençenin boş telleri: G3, D4, A4 ve E5 olmak üzere kemanla aynı düzendedir. Her telin seslendirebileceği ses aralığı bir oktav ve bir tam dörtlüdür. Bu durumda kemençenin ses aralığı aşağıdaki Şekil 2’de belirtildiği gibidir.



Şekil 2. Kemençenin ses aralığı

En tiz tel olan *mi* telinin bir oktav yukarısı, diğer tellerde olduğu gibi, bir icracının rahatlıkla çalabildiği bölgelerdir. Bu oktavın üzerindeki tam dörtlü aralık içerisinde (E6-A6) pozisyonlar zorlaşmaya başlar. Bu durum pozisyonların fiziksel olarak güçleşmesinden değil, icracıların bu bölgeleri kullanmaya alışık olmamalarından kaynaklanır. A6-B6 aralığı ise, çalgıda mevcut olmasına rağmen icracılar tarafından büyük güçlüklerle çalınır.

Kemençe ile ilgili belirtilmesi gereken en önemli özelliklerden biri, bu çalgının gürlük aralığının oldukça sınırlı olmasıdır. Yukarıda açıklandığı gibi Türk müziği çalgıları genel olarak batı müziği orkestra çalgılarına oranla sınırlı ses yüksekliğine sahiptir. Ancak kemençenin ses yüksekliği diğer Türk müziği çalgılarına göre daha düşüktür. Özellikle tellerin bir oktavı aşan, ileriki pozisyonlarında bu ses yüksekliği daha da zayıf bir hal alır.

Kemençe ile ilgili sorun olarak tanımlanabilecek önemli durum, Türkiye’de kemençe teli üretilmemesidir. Bu icracılar keman veya viyolonsel teli kullanmaktadırlar. Kullanılan bu teller enstrümanın yapısına uygun olmadığından *mezzoforte*, *forte* gibi şiddetli gürlüklerin icrasında entonasyon bozukluklarına neden olmaktadır.

Kemençe nota yazısında *legato* bağları kullanılır. Tıpkı batı müziği yaylı sazlarında olduğu gibi icracılar her bağ değişiminde yayın yönünü değiştirirler. Hiç bağ kullanılmayan bir nota yazısında, her bir nota için yay yönünün değiştirildiği *détache* tekniği kullanılır. Uzun bağları, bir tel üzerindeki tiz notaların kullanıldığı bölgelerde kullanmak icracılar için zorluk teşkil eder. Şiddetli gürlüklere doğru ilerleyen kreşendolarda, çok uzun bağlar yerine daha sık yay değişimleri tercih edilmelidir.

Kemençe sanatçıları *legatonun* yanı sıra *tenuto*, *staccato* ve *staccatissimo* gibi diğer artikülasyonları icra edebilirler. Ancak çalgının gürlük aralığı sınırlı olduğundan, *marcato*, *martellato* gibi tekniklerin icrasında batı enstrümanlarından elde edilen şiddetli etki kemençeden beklenmemelidir.

Yayın tel üzerindeki çeşitli hareketlerini tanımlayan *saltondo*, *ricochet* ve *spiccato* teknikleri kemençe üzerinde icra edilebilir. Ancak özellikle *saltondo* tekniği tiz bölgelerde icra edildiğinde çalınan notalar belirsizleşmeye başlar, tanımlanamaz hale gelebilir. *Arpeggiando* tekniği ise herhangi bir teknik zorluk içermemesine rağmen, icracıların akor arpejleri çalmaya alışkın olmamaları sebebi ile entonasyon problemlerine yol açar. Ancak *arpeggiando* pasajları *legato* yerine *détache* şeklinde çalınarak daha kontrollü icralar elde edilebilir.

Kemençede çalınan notalar sol el tırnaklarının tele dokunması ile belirlenir. Bu durum aynı anda çift ses çalınmasını, özellikle üç veya dört sesli akorların çalınmasını zorlaştırır. Kemençenin iki teli arasındaki aralığın, tam beşliden büyük aralıklar arasında, aynı anda çalınabilecek en büyük aralık (*double stop*) küçük yedilidir. Tam beşliden küçük aralıklar arasında çalınabilecek en küçük aralık küçük üçlüdür. Daha küçük aralıklar çalınmaz. Ancak çalınabilir olarak kabul edilen aralıkların, yavaş bir tempoda dahi olsa, ardı ardına çalınabileceğini düşünmek doğru olmaz.

Trill ve tek nota üzerinde tremolo kemençe icracılarının alışkın olduğu ve kolaylıkla çalabildikleri tekniklerdir. İki nota arasında çalınan tremololar eğer tek tel üzerinde ise, bu iki nota en fazla bir tam dörtlü aralığında olabilir. Aynı telde tam dörtlüden büyük aralıklar için tremolo tekniği uygulanamaz. İki ardışık telde bulunan notalar eğer aynı anda seslendirilirse, tremolo olarak çalınabilirler. İki nota arasında hızlı bir şekilde gidip gelen tremololar, yalnızca tek tel üzerinde icra edilebilir. İki ardışık tel üzerinde icra edilemez. Bunun sebebi kemençenin köprüsünün kemanda olduğu gibi kavisli değil düz olmasıdır.

Pizzicato icracıların alışkın olmamalarına rağmen rahatlıkla uygulayabildikleri bir tekniktir. Ancak bir telin en tiz notalarını içeren bölgelerde *pizzicato* çalındığında notaların ses diklikleri belirsizleşir.

Yayın köprüye yakın bir biçimde çalması (*sul ponticello*) veya klavye (*fingerboard*) üzerinde

çalması (*sul tasto*) gibi değişik ses renkleri elde etmeye yarayan teknikler kemençede olumlu sonuç verir ve rahatlıkla kullanılabilir.

İcra sırasında *vibrato* kullanmak kemençe sanatçıları için vazgeçilmez bir durum değildir. Bu yüzden *non-vibrato* veya *molto vibrato* gibi farklı durumlara kolaylıkla adapte olabilirler. Kemençeye özgü Tamburi Cemil Bey vibratosu olarak adlandırılan bir teknik vardır. Bu ani, aksanlı ve kısa süreli bir çeşit vibratodur.

Notalar sol el tırnaklarının tele dokunması ile belirlendiğinden yapay armonikler kemençede icra edilemez. Ancak boş tellerin iki, üç, dört ve beşinci doğuşkanları doğal armonik olarak dört telde de kolaylıkla icra edilebilir.

Ud

Antik çağlardan beri bilinen bir çalgı olan ud, başlangıcından beri İslam dünyasının da en gözde çalgılarından birisi olmuştur. Özellikle on yedinci yüzyılın ilk yarısında Osmanlı saray müziğinin en temel çalgılarından birisi olmasına rağmen (Feldman, 1996: 114), on yedinci yüzyılın ikinci yarısından yirminci yüzyılın başlangıcına değin gözden düşmüş ve kullanılmamaya başlanmıştır. Yirminci yüzyılın hemen başında Rum ve Ermeni çalgı yapımcılarının ve usta icracıların yaptıkları düzenlemeler ve yeniliklerle İstanbul'da tekrar gündeme gelmiş (Chabrier, 2005: 770), günümüze değin klasik Türk müziğinin en gözde çalgılarından birisi olmuştur.

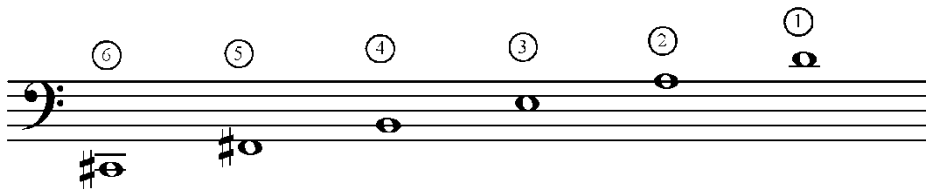
Ud beş çift ve bir tek tele sahiptir. Çift olmayan tel, bam teli de denilen, en kalın teldir. Sol elin parmaklarının tele, klavye (*fingerboard*) üzerinde bastırması ile notalar belirlenir. Sağ elde tutulan mızrapla tele vurularak, belirlenen notanın seslendirilmesi sağlanır. Udun boş telleri aşağıdaki Şekil 3'te gösterildiği gibidir.

Nota sisteminde kullanılan yuvarlak içerisindeki rakamlar tel numaralarını gösterir. Yukarıdaki şekilde görüldüğü gibi udun nota yazısının *fa* anahtarında olması uygun olduğu halde, her zaman için sol anahtarı kullanılır (Aslan, 2007-2009). Bu sistemde yazılı müzik bir oktav aşağıdan seslendirilmiş olur. Eğitimde sistemli bir şekilde yer almadığı sürece ud için yazılan müziğin *fa* anahtarına yazılması uygulamada pek çok sorun yaratacaktır. Ancak en azından transpozisyonu ortadan kaldırmak için *δvb* sol anahtarı kullanılabilir.

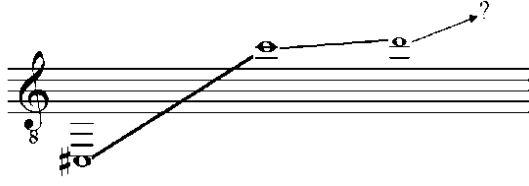
Bu durumda her bir telin ses aralığının bir küçük yedili, zorlukla çalınan pozisyonlar da göz önüne alındığında, bir oktav kadar olduğu düşünülürse, udun ses aralığı Şekil 4'de gösterildiği gibidir.

Farklı şiddetteki gürlükler özellikle her telin küçük yedili aralığı içerisinde icra edilebilir. Ancak küçük yediliyi aşan bölgelerde *forte* gibi şiddetli gürlükler elde edilemez. Diğer Türk müziği çalgılarında olduğu gibi ud da batı orkestra çalgılarına kıyasla düşük ses yüksekliğine sahiptir. Bu konuda uda özgü bir başka durum ise, şiddetli gürlükler çalındıkça bu çalgının doğasında var olan cızırtıya benzer seslerin daha fazla duyulur hale gelmesidir. Bu sesler enstrümanın doğasında var olduğu için icracıları rahatsız etmez.

Ud nota yazısında bağlar kullanılmadığı zaman icracı her bir notayı ayrı bir mızrap vuruşu ile seslendirir. Ancak bu durum bağ kullanıldığı zaman da değişmez. Tek bir mızrap vuruşu ile birden fazla notanın çalındığı bir icra elde etmek için, Mutlu Torun'un belirlediği bir yöntemle, mızrap vurulmayan notalar bağ altında * işareti ile gösterilir.



Şekil 3. Udun boş telleri



Şekil 4. Udun ses aralığı



Şekil 5. Ud için legato nota yazımı

Bu yazım şekli uda özel bir *legato* icrasını tanımlar. Ancak özellikle yavaş tempolarda uzun bağlar kullanıldığı zaman kendiliğinden (icracının istemi dışında) bir dekresendo meydana geleceği göz önünde bulundurulmalıdır. *Legatonun* yanı sıra udda *tenuto*, *staccato*, *staccatissimo*, *marcato* gibi artikülasyonlar birbirleri arasındaki farklar net bir şekilde belirtilecek şekilde icra edilebilir.

Ud perdesiz bir çalgı olmasına rağmen akorlar çalınabilir. İki tel arasında bir tam dörtlü olduğu düşünülürse, tam dörtlüden büyük aralıklar arasında aynı anda çalınabilecek en büyük aralık (*double stop*) küçük yedilidir. Tam dörtlüden küçük aralıklar arasında ise çalınabilecek en küçük aralık küçük ikilidir. Ancak bu enstrümanda en rahat çalınan aralıklar beşliler ve üçlülerdir. Bu aralıkları içeren akorlar rahatlıkla çalınabilir. Ancak hem müzisyenlerin akor içeren pasajları okumaya alışkın olmamaları hem de perdesiz bir çalgının zorlukları göz önüne alınmalıdır.

Triller ve tek nota içeren tremololar kolaylıkla icra edilebilir. Tek tel üzerinde ve iki ayrı nota arasında gerçekleşen tremololar için kullanılacak en büyük aralık büyük üçlüdür. İki ardışık telde bulunan notalar eğer aynı anda seslendirilirlerse tremolo olarak çalınabilirler. İki nota arasında hızla gidip gelen tremololar iki ardışık tel üzerinde icra edilemezler.

Mızrap vuruşlarını köprüye yakın bir yerden (*sul ponticello*) veya ses deliği üzerinden yaparak aynı tel üzerinde farklı tınısal renkler elde edilebilir. Ud yaklaşık 70 cm. boyunda ve 50

cm. eninde büyük bir gövdeye sahip olduğundan, icracının klavyeye (*fingerboard*) uzanarak oradan mızrap vuruşları yapması (*sul tasto*) zordur ancak uygulanabilir. Çalınan bir pasajın farklı tınısal renklerle seslendirilmesini sağlayacak bir başka yöntem, pasajın daha kalın tellerin ileriki pozisyonlarında seslendirilmesidir. Böylelikle daha koyu ses renkleri elde edilir. Bu pozisyonlara kapalı pozisyonlar denilir ve nota yazımında K harfi ile belirtilebilir.



Şekil 6. Aynı pasajın daha kalın telde, kapalı pozisyonda çalınması

Mızrap yerine parmakların kullanılması veya normal mızrap yerine sert mızrap kullanılması da ud icrasında tınısal farklılıklar meydana getirir. Parmakların kullanılması mızrap kullanımına göre daha yumuşak bir ses rengi meydana getirir; şiddetli gürlük ve artikülasyonların etkisini azaltır. Sert mızrap çalgının ses yüksekliğini artırır ancak her iki yöntem de icradaki çeviklik ve akıcılığı (*agility*) olumsuz yönde etkiler.

Ud sanatçıları *vibratoyu* sadece bir süsleme aracı olarak kontrollü bir şekilde kullandıklarından, *non-vibrato*, *molto-vibrato* gibi farklı durumlara adapte olabilirler. *Glissando* tekniği ise sadece tek bir tel üzerinde ve en fazla bir oktav büyüklüğünde olabilir. Bir tel üzerinde o telin iki, üç, dört ve beşinci doğuşkanları kolaylıkla elde edilebilir. Doğuşkan çalındıktan hemen sonra sol el klavye üzerinde kaydırılırsa, armonik *glissando* icra edilmiş olunur. Armonik *glissandolar* en fazla bir tam beşli aralığında olabilirler.

Kanun

Kanun zither ailesinden telli bir çalgıdır (Dourdon, 1992: 276). On beşinci yüzyıldan itibaren Osmanlı saray müziğinin gözde çalgılarından birisi olmuş, on sekizinci yüzyılda yapısal değişikliklerini büyük ölçüde tamamlayıp bugünkü biçimine yakın bir hal almıştır. Yirminci yüzyıl başında ise mandalların kullanılmaya başlaması ile makam değişikliklerini icra edebilen bir çalgı haline gelmiş ve kullanımı

büyük ölçüde yaygınlaşmıştır (Toksoy, 2007-2009).

Kanunda her biri aynı ses dikliğine akortlanmış üç telden oluşan 25 tel grubu bulunmaktadır. Bu gruplar sırasıyla A-B-C- D- E- F#-G seslerine akort edilirler. Her tel grubu mandalların kullanılması sayesinde bir büyük ikili ses aralığına sahip olur. Örneğin C4 teli mandal kullanılarak yarım ses aşağıdaki B3 ve yarım ses yukarıda ki C#4 notalarının yanı sıra B3 - C#4 ses aralığında bulunan Türk müziğine ait notaları seslendirilir. Bu durumda kanunun ses aralığı aşağıdaki şekilde gösterildiği gibidir.



Şekil 7. Kanunun ses aralığı

Kanun icracının dizleri üzerine yerleştirilir. Sağ ve sol elin işaret parmağına takılan mızraplar ile teller çekilerek çalınır. Mandallar icracının sol tarafında, köprü ise sağ tarafında yer alır. Bu yüzden mandal değişimleri genellikle sol elle yapılır. Kanun notası genellikle tek bir porte üzerine yazılır. İracılar hangi notayı hangi elle çalacaklarına kendileri karar vermeyi tercih ederler. Böyle olduğu halde kanun nota yazımında besteciler hangi notanın hangi elle çalınacağını belirlemek isterlerse iki ayrı yol izleyebilirler: birincisi, üstteki porte sağ el alttaki porte sol el olmak üzere iki ayrı porte kullanmak; ikincisi tek porte kullanıp notaların üzerine sağ el için "A", sol el için "O" belirtecini koymak.



Şekil 8. Kanun nota yazımında sağ ve sol el koordinasyonunun belirtilmesi

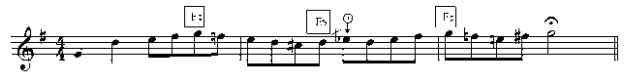
Aynı tel üzerinde farklı tınlar elde etmek için tel farklı bölgelerinden çekilebilir. Ancak bu farklı bölgelerdeki icralar tek el kullanılarak yapılabilir. Köprüye yakın olarak çalmak (*sul ponticello*) sadece sağ elle, mandallara yakın çalmak sadece sol elle, telin tam ortasından

çalmak herhangi bir elle ancak tek elle çalınabilir. Kanunda *ordinario* yani iki elin aynı anda kullanılabilirdiği durum, sol elin mandallarla telin tam ortasının arasında, sağ elin ise köprü ile telin tam ortasının arasında yer almasıdır.

Kanun, Türk müziği çalgıları içerisinde ses yüksekliği en yüksek olanlardan birisidir. Ancak *fortissimo* gibi çok şiddetli gürlüklerin icrasında tellerin akordunun bozulması, tellerden çıkan cızırtıların artması ve icradaki akıcılığın (*agility*) bozulması gibi sorunlar meydana gelebilir.

Kanunda çalınan her nota belirli bir uzama süresine sahiptir. Bu yüzden eğer notaların uzamaları elle kesilerek engellenmezse çalınan sesler, piyanonun sağ pedalının yarattığı etkiye benzer şekilde, birbirlerine karışırlar. *Legato* icrasında iki ayrı bağı birbirinden ayırabilmek için her bir bağın sonunda, *tenuto* icrasında her bir notanın sonunda uzayan sesler elle kesilir. Elin sesi kesmesi daha ani ve keskin bir hal aldıkça *staccato*, *staccatissimo* gibi artikülasyonlar meydana gelir. Sesin kesilmesinin ayrıca bir zaman gerektirdiği, özellikle büyük atlamalar içeren *staccato* pasajlarda, besteciler tarafından göz önünde bulundurulmalıdır.

Mandal değiştirmek kanun icracıları tarafından, hızlı pasajlarda dahi, bir zorluk olarak görülmez. Mandal değişimleri, değişim gerektiren notadan az önce portenin üzerinde belirtilir.



Şekil 9. Kanunda mandal değişimlerinin notada belirtilmesi

Hangi telde kaç mandal olduğu henüz icracılar ve çalgı yapımcıları tarafından standardize edilmemiştir. Özellikle kalın tellerde (A2-G3 arası) oldukça sınırlı sayıda mandal bulunur. İki elin aynı anda kullanıldığı pasajlarda (örneğin oktav pasajlarında), mandal değişimleri icra edilemez. Mandal değişimlerine trill ve iki ayrı nota arasında yapılan tremololarda da özellikle dikkat edilmelidir. Örneğin nota yazımında G-

G# arasında gösterilen trill kanunda G ve A tel-lerinde G-Ab şeklinde icra edilebilir. Bu durumda mandal değişimi gerektiren tel G değil A telidir. Mandal değişimleri bir engel teşkil etmediği sürece herhangi iki nota arasındaki açıklık ne kadar büyük olursa olsun tremolo çalınabilir. Sağ el tremolo çalımında sol ele göre çok daha etkili kullanılabilirdiğinden, iki notanın aynı anda seslendirildiği tremololar değil, iki nota arasında hızla gidip gelen tremololar etkin bir biçimde icra edilebilir.

Bir kanun icracısı, bir elin parmaklarıyla aynı anda en fazla üç nota çalabilir ve bu üç notanın en kalındaki notasıyla en tizdeki notası arasında en fazla bir oktav kadar açıklık olabilir. Arpej ve akorların çalımında sadece mızrapların değil tüm parmakların kullanılması daha yumuşak ve akıcı bir ifade elde edilmesini sağlar. Ancak kanun sanatçıları nota üzerinde akorları okumaya alışkın değildirler. Bu tip pasajları, özellikle mandal değişimleri içeriyorsa, önceden hazırlık yaparak çalabilirler.

Kanun tellerinin sadece ikinci ve üçüncü doğuşkanları elde edilebilir. İcracılar daha ileri doğuşkanları tel üzerinde bulmakta zorlanırlar. Özellikle D5'in üzerindeki tellerdeki armonikler oldukça zayıf duyulur.

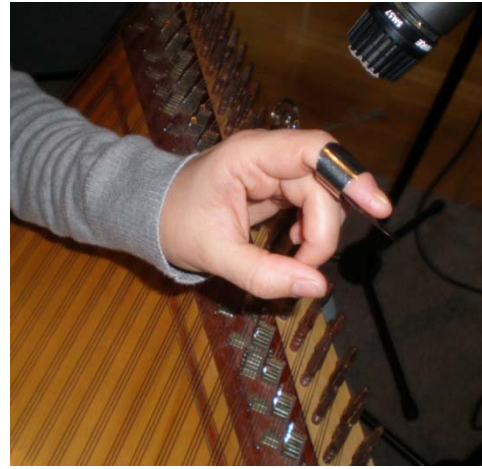
Glissando kanunda oldukça etkili biçimde icra edilir. Ancak iki *glissando* arasında birden fazla mandal değişimi gerekiyorsa bu *glissandolar* arasında mandal değişimlerini hazırlayabilmek için birkaç saniyelik zamana ihtiyaç vardır. Tek bir tel üzerinde mandalın yavaşça değiştirilmesi ile mikrotonal sesler arasında da *glissando* yapılabilir.

Fiske kanuna özgü bir süsleme tekniğidir. Bu teknikte bir el teli çekerken, diğeri elin başparmağı ve işaret parmağını uçlarından birleştirerek tele vurur. Bir nota süresi boyunca kaç adet fiske vurulacağı notanın üzerindeki küçük noktalarla belirtilir.

Ney

İki ucu açık bir kamyşın üzerine delikler açılarak nefesli bir çalgı olarak kullanılmasına antik çağ-

larda Sümer ve Mısır gibi medeniyetlerde rastlanılır. Milattan önce dördüncü binyıldan itibaren Mısır'da bugünkü Neye çok benzer çalgılar kullanılmıştır (Sachs, 1940: 90). Ney, Türk müziğinde on üçüncü yüzyıldan itibaren dini müziğin, özellikle Mevlevi Ayinlerinin, önde gelen çalgısı olmuş; edindiği bu saygın konumu günümüze dek sürdürmüştür. Osmanlı döneminde on altıncı yüzyılda Ney enstrümanında yapılan en önemli değişiklikler, *başpare* denilen ağızlığın ve değişik makamların kolaylıkla çalımına imkân veren farklı transpozisyonların kullanılmasıdır (Feldman, 1996: 119).



Şekil 10. Fiske Pozisyonu

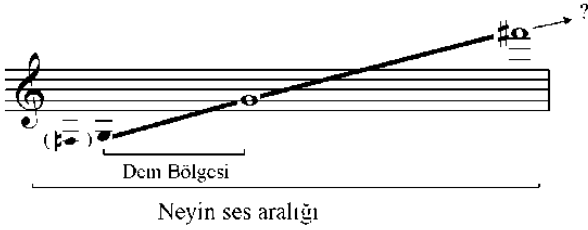


Şekil 11. Fiske tekniğinin notasyonu

Neyin ön tarafında altı, arkasında bir delik bulunur. Öndeki delikler iki elin parmaklarıyla, arkadaki delik sol elin başparmağı ile kapatılarak çalınacak olan notalar belirlenir. Deliklerin 1/2'si, 1/3'ü veya 2/3'ü kapatılarak ve *şuri* denilen başın neyin içine nefes üfleyiş açılarını değiştirerek, Türk müziğindeki farklı mikrotonal sesler elde edilir (Tüfekçi, 2007-2009).

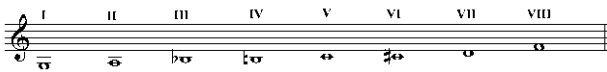
Günümüzde bilinen, her biri farklı transpozisyona sahip on üç değişik türde ney vardır. Her bir farklı ney türünün *nisfiye* denilen bir oktav tiz ses bölgesine karşılık gelen çeşitleri mevcuttur. Tüm ney türlerinin temel notası, tüm

delikler kapalı olduğunda çalınan nota, rast notası olarak isimlendirilir ve nota yazımında G4 notası ile gösterilir. Bir ney türünün transpozisyonunu belirlemek için rast notasının batı müziğinde hangi notaya denk geldiğine bakılmalıdır. Ancak ney sanatçısına icra etmesi için hazırlanan nota, batı müziğinin *do* sesine göre değil *sol* sesine göre transpoze edilmelidir. Örneğin “kız neyin” rast sesi A4’tür. Bir besteci “kız ney” çalan bir icracının partisini hazırlarken yazmış olduğu müziği bir büyük ikili aşağıya transpoze etmelidir. Mansur neyin rast notası batı müziğinin sol notasına denk geldiğinden bu ney çeşidi için transpozisyona ihtiyaç duyulmaz. Bu durumda tüm ney türlerinin transpoze edilmiş (*written range*) ses aralığı aşağıdaki Şekil.12’de gösterildiği gibidir.



Şekil 12. Neyin ses aralığı

Rast sesinin (G4) bir oktav altındaki bölgeye dem bölgesi denilir. Bu bölgede sadece *piano* gibi düşük ses yüksekliğine sahip gürlükler icra edileceği gibi, hızlı pasajlar, trill tremolo gibi teknikler de çalınmaz. Ancak dem bölgesindeki sesler neyin temel pozisyonlarını belirler. Neyde çalınan tüm notalar dem seslerinin çeşitli derecelerde daha şiddetli üflenerek elde edildiği (*over blowing*), doğuşkan sesleridir. Neyin dem bölgesindeki sekiz temel pozisyonu aşağıdaki şekilde gösterildiği gibidir.



Şekil 13. Neyin dem bölgesindeki sekiz temel pozisyonu

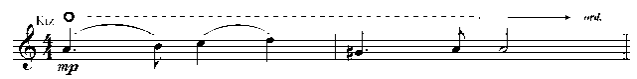
Neyde tiz seslere doğru ilerledikçe, özellikle A5 sesinin üzerindeki seslerde, *pianissimo* gibi ses yüksekliği düşük dinamikleri çalmak zorlaşır. Ancak tiz seslere doğru ilerledikçe *forte* gibi

güçlü dinamikler ve aksanlar daha etkili bir şekilde icra edilir. D5 sesinin altındaki, seslerde *forte* veya daha güçlü dinamiklerin etkisi azalır.

Ney icracıları, eğer aksi belirtilmemişse, herhangi bir pasajı *legato* olarak icra etmeye eğilimlidirler. Eğer bir pasaj farklı bağlarla bölümlere ayrıldıysa, icracı her bir bağı ayrı bir nefesle çalar. İcra bağı bitiminde bir sonraki pasajı çalmak için nefes alacağı için, bağ altındaki son notalar diğer notalara göre daha kesik çalınabilir. Bu yüzden sık sık bağ değişimleri kullanmak bir pasajın akıcılığını olumsuz yönde etkiler. Bir ney sanatçısının bir pasajı en akıcı ve rahat biçimde çalması, uzun bağlar kullanılması ile sağlanır. Bir pasajın *tenuto* olarak çalınması her bir notanın ayrı bir nefesle çalınması demektir. Nefesler kısaldıkça *staccato* çalımını elde edilir.

Deliklerin 1/2, 1/3, 2/3 kapalı olduğu veya *şuri* pozisyonların kullanıldığı notaları içeren trill veya tremololar çalınmaz. Yukarıda da belirtildiği gibi bu teknikler dem bölgesinde de icra edilemez. *Vibrato*, *başpare* üzerinde yapılan dudak hareketleri ile elde edilir. İcraçılar *molto vibrato* veya *non vibrato* gibi farklı teknikleri icra edebilirler. Neyde *glissando* minör ikili veya major ikili aralıklar arasında rahatlıkla çalınabilir. *Glissando*, deliklerin 1/2, 1/3, 2/3 kapalı olduğu veya *şuri* pozisyonların kullanıldığı notaları içeren notaları da kapsayabilir. Böylelikle mikrotonal sesler arasında bu teknik uygulanmış olur.

Ney *başpare* olmadan da icra edilebilir. *Başparesiz* icrada, özellikle tiz bölgelerde, sanatçıların entonasyon ve gürlük üzerindeki kontrolleri zayıflar. *Başpare* kullanılmadığı zaman daha düşük ses yüksekliğine sahip, yumuşak bir tını elde edilir. Neyde değişik bir tını elde etmenin bir diğer yöntemi de, çalgının içerisine üflenen nefesin arttırılmasıdır. Bu türden bir icra nota üzerinde Şekil 14’deki gibi gösterilebilir.



Şekil 14. Normalden fazla nefes kullanılan çalma biçiminin notada gösterimi

Normalden fazla nefes kullanımı şiddetli, aksanlı, *staccato*, kısa ve ani *vibrato* ile birlikte uygulandığı zaman *hortlatma* denilen bir teknik elde edilir. Bu teknik dem bölgesinde kullanılamaz.



Şekil 15. Hortlatma tekniğinin nota yazımında gösterimi

Sonuçlar

Türk müziği çalgılarının kullanımı çağdaş müzikte önemli açılımlara yön verebilir. Bu durum ancak Türk Sanat Müziği sanatçıları ile çağdaş müzik bestecilerinin ortak bir terminolojiye sahip olmaları ile mümkün olabilir. Söz konusu ortak terminolojinin şekillenebilmesi için önce her iki terminolojinin farklılıkları açık bir şekilde belirlenmelidir. Bu belirlemeler ancak Türk müziği üzerine yapılacak akademik araştırmaların yaygınlaştırılması ve elde edilecek sonuçların eğitim sisteminde yer alması sayesinde bir kimlik kazanabilir.

Türk Müziği sanatçılarının eserlerde yer alan değişik müzikal ifadeleri yazılı nota aracılığı ile yorumlama özellikleri ve her çalgının farklı kimliklere sahip olduğu topluluklarda çalma alışkanlıkları geliştirilmemiştir. Bu donanımla-

rın elde edilmesi için çağdaş tekniklerin ve bu tekniklerin nota yazımlarının konservatuar eğitiminde sistematik olarak yer alması gerekmektedir. Eğitim sisteminin yanı sıra bestecilerin bu çalgıların özgün karakteristik özelliklerini göz önünde bulundurdıkları eserler yazmaları teşvik edilmelidir.

Kaynaklar

- Aslan, M., (2007-2009). Kişisel görüşme.
Ayvazoğlu, B., (1989). *İslam Estetiği ve İnsan*, Çağ Yayınları, 89, İstanbul.
Behar, B., (1992). *Zaman, Mekan, Müzik*, Afa Yayıncılık, 120, İstanbul.
Chabrier, J.- Cl., (2005). Ud in Music, Eds. Bearman, P.J., Bianquis, Th., Bosworth, C.E., van Donzel, E., Heinrichs, W.P., *The Encyclopaedia of Islam New Edition*, volume 10, Brill Academic Publishers, 768, Leiden.
Dourdon, G., (1992). *Organology, Ethnomusicology: An Introduction*, 276, ed. Myers, H., W.W. Norton&Co.Inc, New York.
Feldman, W., (1996). *Music of the Ottoman Court*, VWB - Verl. Für Wiss. Nud Bildung, Berlin.
Kaygusuz, N., (2007-2009). Kişisel görüşme.
Read, G., (1990). *20th - Century Microtonal Notation*, Greenwood Press, 17-18, Westport.
Sachs, C., (1940). *The History of Musical Instruments*, W.W.Norto & Company, 90, New York.
Toksoy, A. K., (2007-2009). Kişisel görüşme.
Tüfekçi, A., (2007-2009). Kişisel görüşme.