

**T.C.  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI  
TÜRK MÜZİĞİ BİLİM DALI**

**TÜRK MÜZİĞİ KLÂSİK KEMENÇE İCRÂSINDA NOTA  
İCRÂ FARKLILIĞI, ALEKO BACANOS ÖRNEĞİ**

**MEHMET BAHATTİN ACAR**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN:  
PROF. DR. MEHMET GÖNÜL**

**KONYA-2023**





**Bilimsel Etik Sayfası**

Öğrencinin	Adı Soyadı	Mehmet Bahattin ACAR		
	Numarası	20813101011		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Türk Müziği Ana Bilim Dalı / Türk Müziği Bilim Dalı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	<input checked="" type="checkbox"/>	
		Doktora	<input type="checkbox"/>	
Tezin Adı	Türk Müziği Klâsik Kemeñçe İcrâsında Nota-İcrâ Farklılığı, Aleko Bacanos Örneği			

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

**Mehmet Bahattin ACAR**



## ÖZET

Öğrencinin	Adı Soyadı	Mehmet Bahattin ACAR		
	Numarası	20813101011		
	Ana Bilim / Bilim	Türk Müziği Ana Bilim Dalı/ Türk Müziği Bilim Dalı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL		
Tezin Adı	Türk Müziği Klâsik Kemeñçe İcrâsında Nota-İcrâ Farklılığı, Aleko Bacanos Örneği			

## ÖZET

Türk müziğinde klâsik kemeñçe XX. yüzyıl öncesi genellikle fasıl icrâları ve incesâz topluklarında kullanılarak yer edinmiş fakat sonrasında mûsikîmizin en önemli sâzlarından birisi olmuştur. Bu süreçte kemeñcenin Türk müziğinin beylik sâzları arasına girmesinde Tanbûri Cemil Bey'in bir icrâ tavrı oluşturmuş olması etkili olmuştur. Bu icrâ tavrının yanısıra Rum kökenli icrâcılarının kullanmış olduğu icrâ tavrı da mûsikîmiz için önemli bir konumdadır.

Bu araştırmada, klâsik kemeñçe icrâsında bulunan üslûp-tavır öğeleri, eserler içerisinde yer alan çeşitli yorum ve ifade unsurları ele alınarak incelenmiştir. Bu incelemeler vesilesiyle Türk müziği klâsik kemeñçe icrasında yazılı kaynaklara bir katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Türk müziğinde kemeñçe icrâ tavrılarından biri olan Rum Kemeñçe icrâ ekolü, bu ekolün yorum ve ifade unsurları, ulaşılabildiğimiz kayıtlar dinlenerek çeşitli işaretler aracılığıyla notaya alınmıştır. Tahlillerin aracılığıyla daha evvel incelenmemiş olan Rum kemeñçe icrâ tavrı ve Aleko Bacanos'un icrâ üslûbu hakkında fikir oluşturacak veriler elde edilmiştir.

Ortaya çıkan bulgular ışığında Rum kemeñçe icracılığının temsil isimlerinden olan Aleko Bacanos'un kullandığı yorum ve ifade unsurlarının Türk müziği klâsik kemeñçe icrâsında bulunan klâsik tavır öğeleriyle önemli ölçüde örtüştüğü, bu verilerin her iki ekolün de icrâcısı tarafından örnek olarak alınıp takip edilebileceği sonucuna varılmıştır. Bu minvalde Rum icrâ ekolünün, "piyasa tarzı" adlandırılmasından daha farklı bir düzlemde olduğu sonucuna ulaşılmış ve Aleko Bacanos'un icrâ üslubu ortaya çıkartılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk müziği, klâsik kemeñçe, Aleko Bacanos, üslûp, tavır.



ABSTRACT

Author's	Name and Surname	Mehmet Bahattin ACAR		
	Student Number	20813101011		
	Department	Department of Turkish Music / Science of Turkish Music		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	X	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Mehmet GONUL		
Title of the Thesis/Dissertation	Difference Between Notation And Performance In Classical Kemenche Performance In Turkish Music: The Example Of Aleko Bacanos			

ABSTRACT

In Turkish music, the classical kemenche was initially used in fasıl performances and delicate ensembles before the 20th century. However, it has become one of the most important instruments in our music since then. Tanbûri Cemil Bey's playing style played a significant role in the kemenche's inclusion among the prominent instruments of Turkish music. Additionally, the playing style employed by performers of Greek origin has also held an important position in our music.

This study examines the elements of style and attitude found in classical kemenche performances, as well as various interpretations and expressive elements found in compositions. Through these analyses, the aim is to contribute to the written sources of classical kemenche performance in Turkish music.

The performance style of the Greek Kemenche, one of the kemenche performance attitudes in Turkish music, has been transcribed through various indicators by listening to available recordings. The analysis has provided data that sheds light on the previously unexamined performance style of the Greek kemenche and Aleko Bacanos' playing style.

Based on the findings, it can be concluded that the interpretative and expressive elements used by Aleko Bacanos, one of the representatives of Greek kemenche performance, align significantly with the classical playing style elements found in Turkish classical kemenche performance. These findings suggest that both styles can be taken as examples and followed by performers of both traditions. Consequently, it is concluded that the Greek performance tradition operates on a different level than what is commonly referred to as the "commercial style," and Aleko Bacanos' playing style is presented.

**Keywords:** Turkish music, classic kemenche, Alekos Bacanos, style, attitude.

## ŞEKİLLER TABLOSU

Şekil 3.1. Sultân-î Yegâh Peşrev’de ara çarpma .....	22
Şekil 3.2. Sultân-î Yegâh Sâz Semâisinde ara çarpma.....	23
Şekil 3.3. Râst Ayak Oyunu-1’de ara çarpma.....	23
Şekil 3. 4. Râst oyun havasında öncü çarpma -1 .....	24
Şekil 3. 5. Râst oyun havasında öncü çarpma -2 .....	25
Şekil 3. 6. Râst oyun havası 2’de öncü çarpma .....	25
Şekil 3. 7. Sultân-î Yegâh saz semâisinde ön çarpma.....	26
Şekil 3. 8. Sultân-î Yegâh saz semâisi ön çarpma.....	26
Şekil 3. 9. Sultân-î Yegâh Peşrev’de Ön Çarpma.....	27
Şekil 3. 10. Râst Ayak Oyunu İkili Çarpma .....	28
Şekil 3. 11. Sultân-î Yegâh Peşrev İkili Çarpma .....	28
Şekil 3. 12. Sultân-î Yegâh Saz Semâisi İkili Çarpma.....	28
Şekil 3. 13. Râst Kafkas Ayak Oyunu Üst Çarpma .....	29
Şekil 3. 14. Râst Kafkas Ayak Oyunu Üst Çarpma .....	30
Şekil 3. 15. Sultân-î Yegâh Peşrevde Üst Çarpma.....	30
Şekil 3. 16. Sultân-î Yegâh Saz Semâisinde Üst Çarpma .....	30
Şekil 3. 17. Yegâh Longa’da Üst Çarpma .....	31
Şekil 3. 18. Sultâniyegâh Peşrev’de Vur-kaç Çarpma.....	32
Şekil 3. 19. Yegâh Longa ’da Vur-kaç Çarpma.....	32
Şekil 3. 20. Yegâh Longa ’da Vur-Kaç Çarpma-2.....	32
Şekil 3. 21. Sultân-î Yegâh peşrevde eksik kaydırma çarpması .....	34
Şekil 3. 22. Sultân-î Yegâh saz semâisinde eksik kaydırma çarpması.....	34
Şekil 3. 23. Sultân-î Yegâh peşrevde eksik kaydırma çarpması -2 .....	34
Şekil 3. 24. Râst oyun havası-2’de eksik kaydırma çarpması .....	35
Şekil 3. 25. Sultân-î Yegâh peşrevde kümelenme.....	36
Şekil 3. 26. Sultân-î Yegâh saz semâisinde kümelenme .....	36
Şekil 3. 27. Sultân-î Yegâh peşrevde kümelenme -2 .....	36
Şekil 3. 28. Sultân-î Yegâh saz semâisinde tartım kullanımı-1 .....	38
Şekil 3. 29. Sultân-î Yegâh saz semâisinde tartım kullanımı-2 .....	38
Şekil 3. 30. Sultân-î Yegâh peşrevde tartım kullanımı .....	38
Şekil 3. 31. Râst oyun havası 1’de tartım kullanımı -1 .....	39
Şekil 3. 32. Sultân-î Yegâh peşrevde tartım kullanımı-2 .....	39
Şekil 3.33. Sultân-î Yegâh saz semâisinde tartım kullanımı-3 .....	39

Şekil 3.34. Sultân-î Yegâh saz semâisinde tartım kullanımı-4 .....	39
Şekil 3.35. Sultân-î Yegâh peşrevde tartım kullanımı-3 .....	40
Şekil 3.36. Râst ayak oyunu tartım kullanımı .....	41
Şekil 3.37. Râst kafkas ayak oyunu tartım kullanımı.....	42
Şekil 3.38. Râst kafkas ayak oyunu tartım kullanımı-2 .....	42
Şekil 3.39. Râst oyun havası-2 geniş dalgalanma .....	43
Şekil 3.40. Sultân-î Yegâh peşrevde geniş dalgalanma .....	43
Şekil 3.41. Sultân-î Yegâh saz semâisinde geniş dalgalanma .....	44
Şekil 3.42.Sultân-î Yegâh saz semâisinde vurgu .....	45
Şekil 3.43. Sultân-î Yegâh peşrevde vurgu.....	45
Şekil 3.44. Râst oyun havası vurgu.....	45
Şekil 3.45. Yegâh longada kesik icrâ.....	46
Şekil 3.46. Sultân-î Yegâh saz semâisinde kesik icrâ .....	47
Şekil 3.47. Sultân-î Yegâh peşrevde kesik icrâ.....	47
Şekil 3.48. Sultân-î Yegâh peşrevde kesik icrâ-2 .....	47
Şekil 3.49. Râst oyun havasında kaydırma -1 .....	48
Şekil 3. 50. Sultân-î Yegâh saz semâisinde kaydırma .....	49
Şekil 3.51. Râst oyun havasında kaydırma -2 .....	49
Şekil 3.52. Râst oyun havasında kaydırma -3 .....	49
Şekil 3.53. Sultân-î Yegâh saz semâisinde çift ses kullanımı-1 .....	51
Şekil 3.54. Sultân-î Yegâh peşrevde çift ses kullanımı.....	51
Şekil 3.55.Sultân-î Yegâh saz semâisinde çift ses kullanımı-2.....	51
Şekil 3.56. Sultân-î Yegâh saz semâisinde çift ses kullanımı-3.....	52
Şekil 3.57. Sultân-î Yegâh peşrevde kreşendo kullanımı-1 .....	52
Şekil 3.58. Sultân-î Yegâh peşrevde kreşendo kullanımı-2 .....	53
Şekil 3.59. Sultân-î Yegâh peşrevde kreşendo kullanımı-3 .....	53

**RESİMLER TABLOSU**

Resim 1 Aleko Bacanos .....	62
Resim 2 Aleko Bacanos ve İcrâ Heyeti (M.Karataş, 2021) .....	62
Resim 3 Deniz Kızı Eftalya Hanım, Sadi İşılay ve Aleko Bacanos .....	62
Resim 4 Sultân-î Yegâh Peşrev Plak Ön Yüzü .....	63
Resim 5 Sultân-î Yegâh Sâz Semâisi Plak Ön Yüzü .....	63
Resim 6 Râst Kafkas Oyun Havası Plak Ön Yüzü .....	63



## TANIMLAR

**Ekol:** Bir bilim ve sanat kolunda ayrı nitelik ve özellikleri bulunan yöntem veya akım, okul (TDK:2023).

**Karar:** Makam dizisinin üzerine oluşturulduğu ve icrânın genelde başladığı ama mutlaka sonlandığı makamı oluşturan dizinin en pest sesidir (Gönül, 2023, s.304).

**Makam:** Çeşitli perde aralıklarıyla meydana gelen dizilerin özel bir ezgi dolaşımı (seyir) içinde meydana getirdiği yapıdır (Kaçar G. , 2009, s. 53).

**Perde:** Türk mûsikîsinde makamları oluşturan ve farklı isimlerden oluşan frekanslardaki tüm seslere verilen addır (Gönül, 2023, s. 305).

**Pozisyon:** İcrâ içerisinde bazı sesleri elde etmek veya güzelleştirmek amacıyla icrâcı tarafından parmakların çeşitli değişikliklerle tuşe üzerinde konumlanmasıdır.

**Tavır:** İcrâcının eser biçimine ait üslup özelliklerini gözeterek icrâ ettiği esere sanat birikimiyle kattığı kendine has icrâî beceri ve yorum özelliklerini, ifade biçimini anlatmaktadır (Gönül, 2018, s. 42).

**Üslûb:** Zaman içerisinde tekâmül eden Türk mûsikîsi tür ve biçimlerinin icrâsında ortaya çıkan ve gelenek hâline gelen icrâ biçimi olarak tâbir edilmelidir (Gönül, 2018, s. 42).

**Mürekkep:** Birleşmiş, birleşik, - den oluşmuş (TDK).

**KISALTMALAR**

bkz. :Bakınız

C. : Cilt

S. : Sayı

ss. : Sayfa aralığı

s. : Sayfa

Sos. Bil. Enst. : Sosyal Bilimler Enstitüsü

vb. :Ve benzeri








Yy. :Yüzyıl


## NOTAYA ALINAN ESERLER


- Sultaniyegâh Peşrev
- Sultaniyegâh Saz Semâisi
- Râst Kafkas Oyunu
- Râst Oyun Havası
- Râst Oyun Havası-2
- Yegâh Longa





## ESERLERİN NOTAYA ALINMASINDA KULLANILAN SEMBOL VE KISALTMALAR


-  **Ara çarpma:** Bu çarpma çeşidi iki perde arasında genellikle 8'lik, 16'lık ve üçleme tartımlarda bir üst perdeye yapılır. (Gönül, 2021)
-  **Öncü Çarpma:** Türk müziği icrâsında ulaşılmak istenilen perdenin genellikle 3'lü, 4'lü veya 5'li aralıktaki alt sesinden hareketle yapılan bağlantılı çarpma çeşididir. (Gönül, 2021)
-  **Ön Çarpma:** Türk Müziği icrâsında varılmak istenilen perdelerin genellikle bir derece alt perdesinden başlanılarak bağlı veya bağımsız yapılan çarpmalardır. (Gönül, 2021)
-  **İkili Çarpma:** İkili çarpma icrâ esnasında esas perdenin bir alt, bir üst, iki alt, iki üst sesinden esas perdeye doğru yapılan ve esas perdeyi vurgulamayı amaçlayan çarpma çeşididir. (Kaçar, 2009, s. 127)
-  **Üst Çarpma:** Üst çarpma genellikle icrâ edilen perdenin bir veya iki derece üst perdesine uygulanan bir çarpma çeşididir. (Gönül, 2021)
  -  **Vur-kaç Çarpma:** Sıra ile inilen perdelerde, perdeden hemen sonra, icrâ edilen makâm dizisine uygun olarak, bir üstteki perdeye çarpılarak bir alt perdeye gidilirken duyurulan bir çarpma türüdür. (Gönül, 2010, s. 16)
-  **Eksik Kaydırma Çarpması:** Esas perdeden bir üst perdeye doğru kaydırma yapılmakta, bu hareketin yarım ses ilerlemesinin ardından keskin bir şekilde kaydırma durdurulup esas sese hızlı bir şekilde geri dönülmektedir. Bu kaydırmada sabit bir şekilde ekstra bir parmak kullanılmadan tek parmak ile yapılması vesilesiyle çarpma oluşmaktadır.


-  **Kümelenme:** Kümelenme Esas nota, esas notanın bir derece üst veya alt notasından başlayarak kümelenen, genellikle üç bazen dört notadan müteşekkil, Küçük, Hızlı melodik hareketlerdir. (Gönül, 2010, s. 43)


-  **Dar dalgalanma:** Esas sesin frekans bandında üst ve alt konumlarındaki sesler arasında hızlı bir gidiş gelişle oluşturulan bir yorum unsurudur. (Gönül, 2010:13)


-  **Geniş Dalgalanma:** Dalgalanmanın takip edilebilecek kadar geniş bir aralıkla icrâ edildiği ,esas perde ile yarım derece ilerisi ve gerisi arasındaki frekans bandında yavaş bir şekilde yapılmaktadır.

-  **Vurgu:** Vurgu perdelerde uygulanan belirgin kuvvetlendirmeleri ifade etmektedir.

-  **Kesik İcrâ:** İcrâ edilen perdelerin üzerinde keskin bir duruşla çalınmasıyla oluşan bir ifade şeklidir.

-  **Kaydırma:** İki perde arasında aynı tel üzerinde parmağın kaldırılmadan üst veya alt perdelerine doğru yapılan hareketleri ifade etmektedir. (Gönül, 2010, s. 45)

-  **Çift Ses:** Perdenin alt ve üst derecelerinde üçlü, dördü, beşli, altılı, yedili, sekizli derecelerin aynı anda yay ya da parmak aracılığıyla icrâ edilmesiyle oluşmaktadır.

-  **Kreşendo:** Yay kullanımı aracılığıyla giderek güçlenen perde vurgularını temsil etmektedir.

## TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının belirlenmesi, sürecinin yürütülmesinde yapmış olduğu mihmandarlığı ve hoşgörülerini ile bana her daim yardımcı olan değerli Hocam Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL'e, bilgi ve tecrübeleriyle bana ışık tutan ve çalışmamın incelemesinde yardımcı olan değerli hocam Doç. Dr. Aslıhan ERUZUN ÖZEL'e, klâsik kemençe eğitimimden başlayıp çeşitli üslûpları ve tavırları bana göstermiş ve beni her daim gelişmeye teşvik etmiş olan kıymetli Bilim Uzmanı Emre ERDAL hocama teşekkürlerimi sunarım. Bu süreçte desteğini esirgemeyen değerli aileme ve tezimin her aşamasında yardımcı olan kıymetli eşime şükranlarımı sunarım.



## İÇİNDEKİLER TABLOSU

ÖZET .....	iv
ABSTRAC .....	v
ŞEKİLLER TABLOSU .....	vi
RESİMLER TABLOSU .....	viii
TANIMLAR .....	ix
KISALTMALAR .....	x
NOTAYA ALINAN ESERLER .....	xi
ESERLERİN NOTAYA ALINMASINDA KULLANILAN SEMBOL VE KISALTMALAR ...	xii
TEŞEKKÜR .....	xiv

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### GİRİŞ

1.1. Klâsik Kemeç ve Kullanıldığı Çevreler .....	6
1.2. Klâsik Kemeçenin İcracıları .....	10
1.3. Aleko Bacanos.....	12
1.4. Araştırmanın Konusu Problem Durumu .....	14
1.5. Alt Problemler .....	14
1.6. Araştırmanın Amacı .....	15
1.7. Araştırmanın Önemi .....	15
1.8. Araştırmanın Varsayımları .....	16
1.9. Araştırmanın Sınırlılıkları .....	16
1.10 İlgili Araştırmalar .....	17

### İKİNCİ BÖLÜM

#### YÖNTEM

2.1. Araştırma Yöntemi .....	20
2.2. Evren Ve Örneklem.....	20
2.3. Veri Toplama Araçları ve Veri Analizi .....	20

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

#### BULGULAR VE YORUMLAR

3.1. Çarpma .....	22
3.1.1. Ara Çarpma .....	22
3.1.2. Öncü Çarpma .....	24
3.1.3. Ön Çarpma .....	26
3.1.4. İkili Çarpma .....	27
3.1.5. Üst Çarpma .....	29

3.1.6. Vur-Kaç çarpma .....	31
3.1.7. Eksik Kaydırma Çarpması .....	33
3.1.8. Kümelenme .....	35
3.1.9. Tartım Kullanımları .....	37
3.2. İfade Unsurları.....	40
3.2.1. Dalgalanma (Vibrato).....	41
3.2.2. Dar Dalgalanma (Vibrato).....	41
3.2.3. Geniş Dalgalanma .....	43
3.2.4. Vurgu .....	44
3.2.7. Çift Ses Kullanımı ve Kreşendo .....	50
3.2.8. Kreşendo .....	52

**DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**  
**SONUÇLAR VE ÖNERİLER**

4.1. Sonuçlar.....	54
4.2. Öneriler.....	58

**BEŞİNCİ BÖLÜM**  
**KAYNAKÇA**

5.1.İlgili Araştırmadaki Tezler .....	60
5.2 Ekler .....	61

## BİRİNCİ BÖLÜM

### GİRİŞ

Mûsikî doğanın ve insanoğlunun temel ögesi olan sestem beslenen bir sanattır. Bu sanatı mühim kılmakta olan ise doğanın bizlere bahşettiği “güzellikleri bulma” gayesinin tecelli etmesindedir. Her sanat dalında olduğu üzere belli başlı arayış yollarıyla bulunabilmekte olan mûsikî icrâcıları bu yol vesilesiyle duygularını, düşüncelerini, yaşam şartlarını ve görmüş oldukları kültürel öğeleri bir diğer insana aktarabilmektedir. Müzik sözlük anlamında “birtakım duygu ve düşünceleri belli kurallar çerçevesinde uyumlu seslerle anlatma sanatı” şeklinde aktarılmaktadır.(Kurumu, T. D. 2005) Greko-Romen ve antik Mısır dönemlerinden itibaren çeşitli uygarlıkların müzik yaptığı düşünülmektedir. Sanat’ın ve dolayısıyla müziğin Türklerle buluşması ise tüm ilimlerde olduğu gibi coğrafi, dinî ve toplumsal öğelerin bir araya gelmesi neticesinde gerçekleşmiştir. (Demirbulak, 2012, s.5) Türkler Orta Asya’dan başlayan serüvenlerinde Mezopotamya, Balkanlar ve Anadolu’da gibi çok çeşitli medeniyetlerle etkileşime geçmiş ve uzun müddet bu coğrafyalarda yer almışlardır.

Türkler Selçuklu döneminde geniş bir müzik çevresi tanıştıktan sonra Osmanlı döneminde çeşitli müzik bilginlerinin bir araya geldiği ve kültürel bir alış-verişin gerçekleştiği İstanbul, İstanbul çevresi ve balkanlarda bir kültür mozaiki oluşturmuştur. (Levendoğlu, 2005, s.253-262) Türkler tarafından kurulan devletler aracılığıyla müziğin kültürel ve coğrafi sebeplerle değişkenlik gösteren unsurlarının tamamı mûsikîmize tezâhür etmiştir.

Türk müziği araştırmacılarından Cem Behar ise mûsikîmizin temel unsurlarının son halinin Osmanlı devletiyle birlikte şekil aldığını aktarmaktadır. (Behar, 2015, s.13) Geleneksel sanatlarımızın ve edebiyatımızın da bu süreçte gelişmesiyle birlikte Türk sanatı inkişafını tamamlamıştır. Bununla beraber Türk müziği geleneksel sanatlarımızın birçok dalını içerisinde barındıran bir sanat dalı olmuştur. Geleneksel Türk sanatlarının ortak bir kümesi olarak görülen Türk

müziğinin bu sanatlar içerisinde en üst ilim olduğu belirtilmektedir. (Kaçar, 2017, s.119)

Türk müziğinin çok detaylı bir sanat olmasından icrâ alanlarının değişikliğine göre çeşitli adlandırmalar kullanılmış ve farklı görüşler meydana gelmiştir. (Öztuna,1952, s.455) Türk müziği günümüzde Türk sanat müziği, Türk halk müziği gibi temel iki başlık altında ve çeşitli alt başlıklara da yer verilmiş olan ayrıştırmalarla karşılaşmaktadır. Cinuçen Tanrıkorur'un "Türk Halk Müsîkisi ve Klâsik Türk Müsîkisi" isimli makalesinde bu konu hakkında şöyle bir görüş ifade edilmiştir;

Türk folklor veya halk müsîkîsi, ozanlar ve daha sonra âşıklar tarafından tarihin akışı ve anonimlik vasfı içinde ad konmadan bestelenen (yakılan) türkü vb. deyişlerle, kır hayatı töresinin yarattığı çeşitli oyunlardan meydana gelir. Bu sanatı, politik istismara açık bir 'halk - aydın' veya 'köylü - şehirli' polemîği açısından ele alıp klâsik müziğimizin dışında görmeğe ve ondan apayrı köklere bağlamağa çalışmak, millî bütünlüğümüz açısından da son derece zararlı olduğu gibi, tarih ve müsikî bilimi açısından da kökünden yanlıştır (Tanrıkorur, 1985, s.559-572).

Konuyla alakalı özet niteliğinde güncel bir açıklama ise Prof. Dr. Mehmet Gönül tarafından sunulmuştur;

Sosyal hayatın her alanından müsikî yoluyla özgürce kendini ifade edebilen san'atkâr/icrâcılarla büyüyen, çeşitlenen ve gelişen Türk müsikîsi âsârı, coğrafyanın yöre zenginliklerini de ihtiva ederek türler ve biçimler itibâriyle nâmütenâhi renklerle bezenmiş bir kültür mozaîğine dönüşmüştür. Bütün bu birikimin, mazrufu hakkıyla ifâde/işaret edemeyen başlıklarla adlandırılması/ayrıştırılması, alanda mevcut gruplandırmalarla cevap bulunamayacak soru işaretlerine sebep olmaktadır (Gönül, 2018, s.36).

Bu doğrultuda ayrıştırmaları önlemek adına "sözlü Türk müziği (söz müsikîsi)" ve "sözsüz Türk müziği (saz müsikîsi)" ana başlıkları ile adlandırmalar oluşturulmuştur. (Gönül, 2018, s.45)

Türk müziğinin zengin bir kültürel yapıda olmasına karşın bu zenginliğin doğru şekilde tasnif edilmesi ehemmiyet arz etmektedir. Müziğimiz Orta Asya'dan Arap coğrafyasına, Anadolu'ya, Balkanlara ve hatta Doğu Avrupa'ya kadar uzanan bir mâzisi vardır. Elbette ki bu süreç içerisinde gelişmekte ve dönüşmekte olan Türk müziği çok uluslu konumuna gelmiştir. Müsikîmizde kültürel mirası neticesinde meydana gelen üslûp-tavır özelliklerinin korunabilmesi amacıyla geçmişten günümüze bu öğeler icrâcılar ve müsikî âlimleri tarafından titizlikle işlenmiştir. Türk

müziğinde; “üslûp ve tavrın oluşturulmasında en önemli etken, bugün maalesef terk edilme aşamasına kadar gelmiş olan, meşktir” (Cevher, 2015, s.1).

Türk müziğinde aktarımların gerçekleşebilmesi adına geçmişten günümüze kadar “meşk” adı verilen sistem kullanılmıştır. "Meşk" mûsikî üstadı tarafından verilen öğelerin taklit edilmesine dayalı bir eğitim sistemidir. Türk müziğinde eğitim ve öğretimin temeli meşk sistemine dayanmaktadır. Taklit aracılığıyla öğrenci Türk müziği icrâcılık öğelerini bütünüyle kendi icrâsına katmakta ve ardından bunu kendisine has bir tavır ile birleştirebilmektedir. (Tanrıkorur, 1994, s.13)

Asırlardır meşk sistemi Türk müziği eğitiminde kullanıldığından müziğimizde önemli hususlarından birisi geleneksel icrâ tavrına sadık kalabilmektir. Türk müziğinde Meşk sisteminin kullanılması aracılığıyla sürdürülen eğitimlerde icrâ üslûbunun ve tavrının aktarılması sağlanmaktaydı. Bu aktarımlar ise öğrenen kişiye bir bütün halinde önce tavır katmakta, ardından mûsikî kabiliyetleri geliştikçe bu tavırlar bir icrâ üslûbuna dönüşmekte ve bu vesileyle Türk müziğinin icrâ edildiği her yerde üslûp ve tavır bakımından bir zenginlik oluşuyordu.

Meşk, bazı üstatlarca zencirleme şeklinde devam ettirilir ve bu suretle belirli bazı üslûplar asırlarca sonraya intikal edebildiği gibi, mûsikî eserleri de hafızadan hafızaya geçmek suretiyle unutulmaktan muhafaza olunurdu. Bugün malik bulunduğumuz Türk mûsikîsi eserlerinin çok büyük bir kısmı, bu suretle zamanımıza kadar gelmiştir (Öztuna, 1974, s.45).

Türk müziğinde meşk, mevcut eğitim sistemlerimizde yer yer varlığını devam ettirmekte, fakat günümüzde notanın yaygınlaşmasıyla birlikte eskiye nazaran üslûp-tavır öğelerinin aktarımında bir fark oluşmaktadır. Eskiden nota sistemlerinin icrâcılar tarafından tercih edilmemesi ve yaygınlaşmaması sebebiyle çoğu eserimiz kaybolmuştur. Günümüzde ise yalnızca nota ile sürdürülen eğitimlerde mûsikîmize has özelliklerin ve yorum unsurlarının göz ardı edilmesi gibi bir sorun yaşanabilmektedir. Bu hususta Yılmaz Öztuna meşk sonrasında notanın kullanılmaya başlanmasıyla birlikte oluşan eksikliklerle alakadar durumu şu şekilde izâh etmektedir;

Meşk; Notanın yayılmasıyla ehemmiyetini kaybetmişse de nüanslı notanın mûsikîmizde hâlâ taammüm edememesi yüzünden hâlâ Türk Mûsikîsi'nde edayı, üslûbu ve sıhhati te'min bakımından faydalı görülebilir. Meşkten feragat edebilmek için, klâsik Türk Mûsikîsi notalarının hepsinin nüanslı olarak kaleme alınabilmesi icâb eder ki, bu husus; Uzun vâdelidir. Nota

kullanılmaya başladıktan sonra da birçok müzisyenimiz notayı istihfâf etmişler, an'aneye aykırı bulmuşlar notadan öğrenmektense "fem-i muhsin"den meşk etmeyi tercih etmişlerdir. Tabiatıyla bu yüzden, binlerce çok değerli mûsikî parçamız unutulmuştur (Öztuna, 1974, s.45).

Râuf Yektâ Bey mûsikî eserlerimizin nota kullanımının olmadığı dönemlerde unutulduğunu veya kaybolduğunu şu sözlerle ifade etmektedir; “Unutulmamalıdır ki modern manadaki mûsikî notası bu yüzyıllar boyunca Türkler tarafından kullanılmamıştır. Bunun neticesinde o devrin üstatlarının besteleri kaybolmuştur. Teessürle ifade ediyoruz ki nazariye ve bibliyografya bakımından bilgilerimiz mecburen mahdud kalmıştır” (Bey R.Y. 1986, s.48).

Görüldüğü üzere Türk müziği eserlerinin birçoğu notanın kullanılmasıyla günümüze kadar ulaşmış fakat bununla beraber günümüzde kullandığımız nota sistemi yalın halleriyle mûsikîmize mahsus muhteviyatı gösteremeye yeterli gelememiştir. İşte bu noktada hem eserlerimizin unutulup kaybolmamasını sağlanmalı hem de notaların yalın halinin icrâ üslûbuna yansıtılabilmelidir. Bu doğrultuda yapılacak etkin çalışmalardan birisi nota üzerinde bir terminoloji oluşturularak tüm yorum ve ifade unsurlarının tahlil edebileceği bir çalışma şekli olan “Nota-icrâ farklılığı” çalışmalarını kullanarak bu eksikliğin giderilmesini sağlamaktır.

Türk müziğinde ilk olarak Safiyüddin Abdülmümin Urmevî ve daha sonra Abdülkadir Merâgî ile devam eden makam anlatımlarıyla başlayan nazariyat yolculuğundan bu yana edvârlar yazılmıştır. Sanatkârlar tarafından yapılan icrâlarda makamın gereğince perde baskılarının işlenmesi son derecede önemlidir. Bu minvalde hem hânendeler hem de onlara eşlik etmekte olan sâzendelerin bu meziyetlere sahip olması gerekmektedir. Türk müziğinde bahsi geçen durumlar meşk yoluyla irtica edilse dahi üslûp-tavır dairelerinde Hoca-Talebe arasında bile farklılıklar görülmüştür. Bu durum dikkatle işlendiğinde Türk müziğine yenilik ve zenginlikler getirmiştir. Türk müziğinin gereğince icrâ edebilmesi için hoca-talebe ilişkisinde taklit ile başlayan ve ardından icrâda üslûbun kavranmasıyla birlikte tavır özelliklerinin oluştuğu bir çerçevede ilerlemesi gerekmektedir.

“İcrâda seviye yükseldikçe talebe, eserleri üslûbunca icrâ etme becerisini ve özgün icrâ tavrını kazanmaya başlar. Bu modelde eserin makam ve perde işaretlerinin değil mûsikînin gereklerince icrâsının ön planda olmasından dolayı, nota ile kâğıt üzerinde ifâde edilemeyen icrâi gerekler, ancak meşk

usûlü ile talebeye öğretilir, işittirilebilir ve nesillere hakkıyla aktarılabilir” (Gönül, 2017, s.13).

Türk müziğinde icrânın gerekli üslûp-tavır öğelerini barındırabilmesi için meşk sisteminin önemli olmasıyla beraber icrâ içerisinde yorum unsurlarının talebe tarafından fark edilebilmesi ve işlenmesi de bir o kadar önem arz etmektedir. Mûsikîmiz içerisindeki bütün notalara bu doğrultuda bir ekleme yapmak uygulama açısından hem zor hem de aktarımda eksikliklere sebep verebilecek olan bir işlem olacaktır. Bunun yerine Türk müziği yorum unsurlarını barındıran ve kendi icrâ üslûbunu oluşturmuş büyük san’atkârların incelenip literatüre kazandırılması daha etkin ve başarılı bir sonuç doğuracaktır. Nitekim meşk sisteminde de ekol olmuş isimleri takip etmek ve bu doğrultuda çalışmak esastır.

“Türk mûsikîsi eğitiminde geçmişte icrâcılarının analizlerinin çok iyi yapılması, gelecekteki mûsikî eğitimimizin kaynağını teşkil etmesi bakımından önemlidir” (Kaçar, 1993: s.2).

Türk müziğinde ekol takibi ile alakalı Münir Nurettin Selçuk’un Türk mûsikîsi dergisinden alınma bir yazısında şu şekilde bahsedilmektedir;

“Pek küçük bir yaşta mûsikî öğrenmeye başladığım sıralarda, hocalarımdan işitip her zaman hatırladığım mühim sözlerden bir tanesi de “Türk mûsikîsi hanende mûsikîsidir. Bunu da ehbinden ve bir ‘fem-i muhsin’den öğrenmek gerektir.” sözü olmuştur. Dinîsinde ve gayridinîsinde dörtte üçü ses eserlerinden mürekkep bulunan mûsikîmizi hakkıyla öğrenmek ve layıkıyla terennüm edebilmek için fikrimce bunu muhakkak olarak eskilerin dedikleri tarzda yapmak; iyi ve sahib-i salahiyet bir ağızdan tavır ve edası ve bütün incelikleriyle meşk ve talim etmek lazımdır” (Selçuk M.N, 1947: s.3-17).

Bahsettiğimiz üzere Türk müziğinde fem’i muhsin (güzel ağız) sahibi icrâcılarının takibi önemlidir. Bu husus Türk müziğinin tüm alanlarında icrâ için geçerlidir. Türk müziğinde saz icrâcılığı, sözlü eserlerimizde saz terennümlerinde kullanılan, ayrıca eserlerin önünde veya sonunda peşrev ve Sâz Semâisi gibi saz eserlerinin icrâ edilmesiyle günümüze kadar gelmiştir. Sazlar aynı zamanda Türk müziğinin anlatımında Urmevî ve Merâgî’den beri kullanılmaktadır. (Özalp, 1986: s.155) Saz müziğimizde aynı zamanda yukarıda da bahsettiğimiz üzere ekoller mevcuttur. Dönemin en iyi neyzenlerine “Kutbün-nâyi” (neyzenlerin kutbu) gibi isimlendirmeler kullanılmıştır.

Sâzendenin Türk müziğini gereğince icrâ edilebilmesi için oldukça titiz bir perde hassasiyetine ihtiyacı vardır. Bir başka açıdan hanendenin icrâlarına eşlik edilirken yapılan motiflerin taklit edilerek refakat edilebilmesi de önemlidir. Mûsikîmizde kullanılan sazlar vurmali, perdeli ve perdesiz sazlar olarak ayrılmaktadır. Özellikle perdesiz sazlar müziğimizdeki perde aralıklarını yakalayabilmek ve hânendenin cümlelerini taklit edebilmek adına perdeli sazlardan daha avantajlı bir konumda sayılabilir. Bu sazlardan birisi olan klâsik kemençe, Türk müziğinde son dönemde icra heyetlerinin sıkça ihtiyaç duyduğu sazlarındandır. Bununla birlikte klâsik kemençenin eğitimi ve bilinirliğinin artırılması amacıyla yapılması gereken çalışmalar düşük düzeyde kalmıştır. Klâsik kemençenin eğitimine yönelik analitik bilgilere dayalı bir metot da bulunmamaktadır.

“Kemençe öğretiminin yaygınlaşmaması, metot kitaplarının da yok denecek kadar az olması, bu çalgının Türk müziğinde yeterince değerlendirilememesine yol açmıştır. Sazın icrâsında bugün de karşılaşılan sorunların giderilmesini sağlayabilecek üstün nitelikli çalışmaların azlığı kemençe için yazılacak metotların büyük önem taşıdığına göstergesidir” (Özel, 2017: s.37).

Bu bilgiler ışığında klâsik kemençenin, icrâcılarına ve icrâ edildiği çevrelere değinmek, bu ihtiyaçların sebebini kavrayabilmek adına bütüncü bir husus olacaktır.

### **1.1. Klâsik Kemençe ve Kullanıldığı Çevreler**

Klâsik kemençe ismini farsça tercümesinde “küçük keman” anlamına gelen Keman-çe den almaktadır. (Yekta, Rauf, 1986 s.87) Karadeniz kemençesinden ayrıntı edebilmek adına “klâsik kemençe” şeklinde telaffuz edilmektedir.

Klâsik kemençenin Türk müziğindeki kullanımını XIX. Yy itibariyle görmekteyiz. XIX. Yy öncesinde icrâsı konusunda elimizde kaynak bulunmamaktadır. Bazı kaynaklarda kemençenin Türk müziğine dâhil oluşunun XIX. Yy sonrasında başladığı tahmin edilmektedir. Klâsik kemençe'nin öncelikle kaba sâz takımlarında kullanılmış olduğu hakkında bilgilere ulaşabilmekteyiz. (Özalp, 1986: s. 193) XIX.

yüzyılın son çeyreğinde ise saray mensubu insanlar tarafından çalındığına dair bilgiler mevcuttur. Devam eden süreçte öncelikle yörelerde folklorik amaçlarla kullanılmıştır.

Klâsik kemençe yapı bakımından tek parça bir tekne üzerine kapak ve tuşe takılmış olan, iki adet D şeklinde 3 cm eninde ve 4 cm boyutunda deliği bulunan ve tellerin tırnak ile hafifçe ittirilmesi ile çalınan bir sazdır. Tırnak ile icrâ edilmesinden dolayı çalınması da teknik açıdan güçlükler vardır. Bununla birlikte perdesiz bir saz olmasından dolayı hemen hemen her müzik türünde kullanılabilir. Kemençe yaklaşık 40-41 cm uzunluğundadır. Genişlik olarak 14-15 cm aralığındadır. Delikler arasındaki mesafe 25mm civarındadır. Bu 25 mm uzunluğundaki bölüme boyutları saz yapımcılarının tercihlerine göre değişmekle birlikte yaklaşık 5-8 cm boyunda ve 4-5 cm uzunluğunda eşik eklenir. Eşiğin uç kısmına ise can direği adı verilen silindirik şekilde bir ağaç parçası takılır. (Öztuna, 1990, s.450) Kemençenin yayı 55-60 cm boyutlarındadır. Genellikle arşe kısmı direnci yüksek olan abanoz, yılan gibi sert ağaçlardan yapılmaktadır.

“Klâsik kemençe bazı kaynaklara göre “Türk müziğinde kullanılan iki temel yaylı sazdan birisidir. Kemençe yüzyıllardır devam etmekte olan bir icrâ aktarımı ile günümüze kadar ulaşmıştır” (Özel, 1997, s.01) şeklinde bilgi verilmektedir. Aynı zamanda günümüze ulaşmış bazı isimlendirmeler “Kemençe’nin Türk müziğinde yaylı sazlardan birisi olan rebabın gelişmiş bir hali olduğu şeklinde bilgiler verebilmektedir. Bu bilgi kaynaklarda “kemânçe-i Gûz=Oğuz Kemençesi” ve “Kemânçe-i Rûmî=Anadolu Kemençesi” şeklindeki isimlendirmeler ile gün yüzüne çıkmaktadır. (Öztuna, 1990, s.449) Fakat diğer kaynaklarda ise bu isimlendirmelerin birbiri ile karışmış olduğunu, ıklığ veya rebab gibi Türk çalgılarının isimlendirmelerinde “keman-çe” gibi tabirlerin kullanılması dolayısıyla böyle bir kavram karmaşasının meydana geldiği savunulmaktadır. (Menemencioglu, 1970, Mûsikî mecmuası no:260)

İlk Türk boylarından beri çalınıp yaygınlaşan kemençe devam eden süreçte Avrupa’nın birçok ülkesinde de varlık göstermiştir. XV.Yy da Avrupa’da olduğu bilinen “kemençe-i Guz” aynı zamanda kaynaklarda “kemanın” bu enstrüman üzerinde geliştiğini devam ettirdiğini belirtilmektedir. (Açın, 1994, s.189) Fakat

kemanın üzerinde gelişimini tamamlamış olduğu düşünülen sazın kemençe olduğuna dair yine bir vesika bulunmamaktadır.

Klâsik kemençe Slav ve Türk kökenli icrâcılarının ve ozanların kullandığı bir saz olmuştur. Ancak tırnakla çalınan sazların yerini yavaş yavaş tel üzerine basılarak icrâ edilen sazların almasıyla kemençe ve türevi sazlar tercih görmemiştir. (Yeğin 2007, s.6) Kaynaklara göre XIV. Yüzyılda unutulmaya yüz tutan kemençe XIX. yüzyılda yeniden icrâlarda kullanılmaya başlanmıştır. Türk müziği içerisinde kullanılmakta olan ve kendisine XIX. Yüzyıl itibariyle tanınan icrâcılarla hızlıca yer bulan kemençe (Mevlevîhânelerde Mevlevî ayinlerinde kullanılması gibi) diğer yandan ise Slav ve Rum kökenli icrâcılar tarafından Yunan Folklorik müziğinde de icrâ edilmektedir.

Kemençe'nin icrâ edildiği bu çevreler aynı zamanda çeşitli üslûp - tavır farklılıkları meydana getirmiştir. Yazılı kaynaklara bakıldığında icrâ üslûbu ve mahareti bağlamında rastladığımız ilk bilgiler Rum kökenli icrâcı Vasilâki efendidir. "Kemençe özellikle XX. Yy itibariyle Türk müziğinde kullanılan, vazgeçilmez bir çalgı aleti haline getirmiştir. XX. yüzyılda klâsik müziğimizdeki kullanımına en çok katkıda bulunan kişi ise Tanbûri Cemil Bey olmuştur. (Özalp, 1986, s.194)

Müziğimizde üslûp açısından çeşitli kümeler bulunmaktadır. Bu çeşitlilik Türk müziğinin önemli bir çalgı aleti halini almış klâsik kemençede de mevcuttur. Her ne kadar Türk müziğindeki mâzisi Tanbûr kadar eski olmasa da Klâsik kemençe de Tanbûr ile yakın bir değişim evresi geçirmiştir. Klâsik kemençede icrâcılarının üslûp ve tavır özellikleri, perdesiz çalgıların en mühim hususlarından birisi olan perdeler aralıklarının icrâcılar arasındaki farklılıklara göre değişebilmektedir. Klâsik kemençenin Türk müziğindeki mâzisi her ne kadar Tanbûr kadar eski olmasa da Klâsik kemençe de Tanbûr ile yakın bir değişim evresi geçirmiştir. Tanbûri Cemil Bey öncesi daha duru ve ağır bir icrâ tavrına sahip olan Tanbûr daha sonraları Cemil Bey'in de tesiri ile daha kıvrak ve hızlı çalınan bir çalgı aleti haline gelmiştir. Aynı değişim evresini geçiren Klâsik kemençe yine Tanbûri Cemil Bey'in vesilesiyle Türk müziği eserlerinde daha sıkça kullanılarak Türk müziği çalgı aletleri arasında yerini almıştır. (Özalp, 1986, s.151-156)

Türk müziğinde bilhassa Cemil Bey sonrası dönemde ünü hızlıca yayılmaya başlayan klâsik kemençede eğitim hususu önemli bir yer almıştır. Türk müziği sazlarında da olduğu üzere klâsik kemençede üslûp takibi ve öğrenme genellikle icrâ içerisinde gerçekleşmektedir. Günümüzde bu öğrenimler eski icrâcılarının plak kayıtlarında aranabilecek şekilde sunulmuştur. Bu icrâların dinlenilmesi ve taklit edilmesi, özgün tavrın oluşabilmesinde temel sağlamaktadır. Plak kayıtlarının yapıldığı dönemlerde kemençe icrâsında rastladığımız bahsi geçen iki ekol mevcuttur. Bunlardan birisi Cemil Bey ekolü, diğeri ise genellikle Rum kökenli icrâcılarının bulunduğu “piyasa”<sup>1</sup> denilen icrâ tarzıdır. Bu icrâ şekilleri içinde piyasa tabiriyle anılan icrâ üslûbu ise ön yargılı bir yaklaşımla maruz kalabilmektedir.

“Türk müziğinin geleneksel icrâsının muhafazasına ehemmiyet veren mûsikîşinaslar, fasıl icrâsında kullanılan müziğin niteliksiz olduğuna inanmaktadırlar.” Bununla birlikte bu hitaba maruz kalan Rum kökenli icrâcılardan birisi olan Aleko Bacanos, icrâ özellikleri aktarılırken “...tipik bir piyasa kemençecisiydi. Bununla birlikte kemençeyi kendine özgü bir üslûpla çaldı.” (Özalp 1986, s.400) şeklinde aktarılmaktadır.

Ancak piyasa ismi ile anılan eğlence mekânlarında ve fasıllarda icrâda bulunan “piyasa ekolüne” sahip olan bir sazendenin ayrımcı bir yaklaşıma maruz kalıyor olması bilimsel değildir. Her ekol mirasçısının kendi ekolünde ustalık gösterebileceği gerçeği göz ardı edilemez. Bu hususa parmak basıldıktan sonra Aleko Bacanos'un piyasa ekolüne örnek teşkil edebilecek bir icrâcı olduğu söylenilebilir. (Özgen 2001, s.56)

Klâsik kemençede icrâ analizi bağlamında alanında uzman sâzendelerin icrâlarının somutlaştırılıp yazılı kaynaklara kazandırılması kemençenin çalındığı çevrelerdeki çeşitliliğin müziğimize katkılarını tam anlamıyla kavrayabilmek ve eğitim-öğretim materyallerine aktarmak adına mûsikîmiz için son derecede önem arz etmektedir. Gerek sosyo-kültürel çevre bakımından, gerekse günümüzde incelenmiş

---

<sup>1</sup> Piyasa Ekolü diye isimlendirilen bu icrâ şekli ile daha ziyade Rum icrâcılarının eğlence mekânlarında yaptıkları icrâ kast edilmemektedir. “...piyasa denilen, daha ziyâde eğlence amaçlı yerlerde çalan bir icrâcının mutlaka "Piyasa Tarzı" diye tarif edilen üslûp içinde olduğu söylenemez” (Özgen 2001:s.56)

ve bu doğrultuda eğitim-öğretim materyalleri oluşturulmuş olan Tanbûri Cemil Bey ile yakın dönemlerde yaşamış örnek şahsiyetler barındırıyor olması Rum kökenli icrâcıların Türk müziğinde oluşmuş olan klâsik kemençe üslûp ve tavırlarının incelenmesi önem arz etmektedir.

## 1.2. Klâsik Kemençenin İcracıları

Klâsik kemençenin XIX. yüzyılda icrâ üslûbunun nasıl olduğu hakkında elimizde somut bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak XX. yüzyılda başlarından itibaren Klâsik kemençeye ait ilk ses kayıtları Tanbûri Cemil Bey tarafından alınmıştır. Tanbûri Cemil Bey döneminin en parlak müzik dehalarından birisidir ve şüphesiz klâsik kemençe sazının en büyük icracılarından biridir. Tanbûri Cemil Bey Tanbûr, lavta gibi çalgılarda yeni bir icrâ üslûbu oluşturduğu gibi klâsik kemençe de aynı bağlamda bir gelişme kaydetmiştir. Ayrıca Cemil Bey'in ömrünün son döneminde vaktinin çoğunu klâsik kemençe çalmaya ayırdığı bilinmektedir. (Özalp, 1986, s.151-156)

Tanbûri Cemil Bey Türk müziğinde klâsik kemençeyi kullanmış ve devamındakilere bu hususta bir yol oluşturmuştur. Tanbûri Cemil Bey'in klâsik kemençeyi kimden öğrendiği konusunda net bir bilgi bulunmamaktadır. Bununla birlikte döneminin en büyük icrâcılarında birisi olan kemençeci Vasilâki Efendi'den çok etkilendiği kaynaklarda geçmektedir. Vasilâki Efendi'nin kemençe icrâ ettiği zamanlarda Tanbûri Cemil Bey'in onu dikkatle takip edip büyük bir hayranlık beslediği bilinmektedir. (Özalp, 1986, s.151-156)

Tanbûri Cemil Bey'in Türk müziğinde klâsik kemençe icrâsındaki tavrı birçok kez araştırılmış ve bu araştırmalar sonucunda eğitim-öğretim materyalleri oluşturulmuştur. Fakat bununla birlikte Tanbûri Cemil Bey milat kabul edildiği için klâsik kemençe icrâsında Tanbûri Cemil Bey'in etkilenmiş olabileceği çevre olan Rum kemençecilerin araştırılması yapılmamış, bununla birlikte hali hazırdaki eğitim-öğretim materyallerinde bununla ilgili bir bölüm yer almamıştır. Hâlbuki Cemil Bey'den önce klâsik kemençe icrâ üslûp-tavrının incelenmemesi bu materyallerde eksiklik doğurabilme ihtimalini ortaya getirmektedir. Bu sebeple Cemil Bey Öncesinde klâsik kemençe tavrını incelemek adına Vâsilâki Efendi'nin de içerisinde bulunduğu Rum kökenli icrâcılarının icrâ üslûp ve tavırlarının incelenmesi ehemmiyet arz etmektedir.

Tanbûri Cemil Bey'in klâsik kemençe icrâsının incelemeleri sonucunda Cemil Bey'in icrâsının dinamik bir yapıda olduğu, daha çok bağlı yay tekniğinin kullanıldığı, icrâ tavrını meydana getiren unsurların başında yorumlama tekniklerinin kullanımının geldiği, kümelenme kullanımlarının zengin bir biçimde uygulandığı, kaydırma kullanımının sade bir yapıya sahip olduğu ve tartım kullanımlarında teknik açıdan zor olan notaları icrâsında ustaca yorumladığı tespitleri elde edilmiştir. (Çetik, 2022, s. 151-155)

Cemil Bey'in icrâ ekolü ile Rum kemençevîlerin takip ettiği icrâ ekolünün karşılaştırılması ve benzer öğelerin varlığının tespiti ise bugüne kadar yapılmamıştır. Günümüz kemençe icrâ üslûbunu belirlemiş kişi olan Tanbûri Cemil Bey ile Vasilaki Efendi arasındaki icrâ farklılıklarını incelememiz maalesef Vasilâki Efendi'nin plak kaydı bulunmadığından mümkün değildir. "Bununla birlikte anlatılan hatıratlarda Tanbûri Cemil Bey, Vasilâki efendinin kemençede kullandığı motif ve yapılara hayran olduğu ve bunları kendi icrâsında kullanarak kendi mûsikî dehası ile harmanlayıp geliştirdiği bilinmektedir. (Özalp, 1986, s.151-156)

Vasilâki efendi Silivri'ye bağlı Litros kasabasında dünyaya gelmiştir. Müziğe klarnet ile başlamış fakat daha sonraları Yorgi adında bir Rum kemençeciden kemençe eğitimi almıştır." Kemençe icrâsında peşrev, köçekçe, tavşanca gibi formları ustaca seslendirildiği, kemençede çok mahir olduğu belirtilmektedir. (Özalp, 1986, s.378-380)

Bulunduğu çevrede icrâ ettiği müziğin üslûp-tavır özelliklerini benimsemiş olması kuvvetle muhtemeldir. Mamafih Tanbûri Cemil Bey'den önceki klâsik kemençe icrâsını ve ona ilhâm olan motifleri incelemek adına Aleko Bacanos hem plak kayıtları bulunması bağlamında hem de Tanbûri Cemil Bey ile aynı dönemlere tekabül eden bir zaman diliminde yaşıyor olmasından dolayı ele alınabilecek yegâne şahsiyetlerdendir. Aynı zamanda sosyo-kültürel etkenlerin müzik iklimine ve icrâ üslûbuna tesiri bağlamında Vasilâki Efendi ile Aleko Bacanos'un aynı şehirde dünyaya geldiklerini ve yaşadıklarını ifade etmekte fayda vardır.

### 1.3. Aleko Bacanos

Bacanos ailesi Türk müziğinde çok büyük hizmetlerde bulunmuşlardır. Aile fertlerinin çoğu kendi sazında kendilerini geliştirmiş ve XX. yüzyıla damgasını vurmuştur. İçerisinde ud, kânun, klâsik kemençe, lâvta gibi Türk müziğinin önemli sazlarını icrâ eden sazandeler barındırmaktadır. Aleko Bacanos, Lâvtacı Lambo Efendi'nin oğlu ve Yorgo Bacanos'un büyük kardeşidir. Bkz. s.60 Bacanos ailesinin Rum kökenli olmasının yanı sıra mûsikîsinin bir aile olması kültürel etkileşimleri kaçınılmaz bir boyuta taşımış ve bu durum kayıtlara da yansımıştır. (Aslan, 2017, s.03)

Klâsik kemençe icrâ ekollerinden Tanbûri Cemil Bey'den daha evvel bir kayıt olmadığından, Aleko Bacanos'un ailesi dışında daha önceki bir ekolü benimseyip benimsemediği veya kendi tavrını ortaya koyup koymadığını da net bir şekilde dile getirememekteyiz. Fakat bütün bunlarla beraber dönemin icrâ üslûbu mahiyetinde taksimlerinde ve sâz eseri icrâlarında iki sâzende de benzerlikler görülmüştür.

Aslıhan Eruzun Özel'in yayınladığı "klâsik kemençe icrâ üslûbu karşılaştırmasında Tanbûri Cemil Bey ve Aleko Bacanos" bildirisinde özetle süsleme elemanları bakımından her iki icrâcı da yakın tercihlerde bulunsalar da tavrı özellikleri bağlamında aynı halde değillerdir. Bunda elbette yaşam şartlarında ve çevrelerinde farklılıklar olmasının etkisi vardır. (Özel, 2019, s.327) Bu doğrultuda Aleko Bacanos'un yaşadığı çevre ve hayatından bahsetmek yörelerin mûsikîye etkileri doğrultusunda kemençe icrâ tavrını tespit etmek açısından faydalı olacaktır.

Aleko Bacanos Rum asıllı bir klâsik kemençe icrâcısıdır. Bacanos, 1888 yılında Silivri'de doğmuştur. Babası Lavtacı Lambo efendidir. Aleko Bacanos klâsik kemençe icrâcılığı bakımından zengin bir çevrede büyüdüğü açıktır. Öyle ki kemençeci Anastas'ın yeğeni, kemençeci Paraşko, Sotiri, Todori ile kardeş çocuklarıdır. (Özer, 1994, s.4) Aleko Bacanos kemençeye küçük yaşlarda başlamıştır. 15 yaşına geldiğinde dönemin müzik çevresi bakımından takdir edilir bir seviyeye ulaşmıştır. Bununla birlikte yurt dışında çeşitli konserlere ve plak kayıtlarına katılmıştır. Türkiye'de ilk radyo kurulduğunda Mesut Cemil beyefendi tarafından kardeşi Yorgo Bacanos ile birlikte ikili fasıl icrâsı yapmaları için davet almıştır. Vefatına kadar ki süreçte toplamda (1927-1950) 23 yıla yakın bir süre radyo sanatçılığı

yapmıştır. Bununla birlikte dönemin önemli isimlerinden Sadettin Kaynak, Sadi Işılay, Deniz Kızı Eftalya Hanım gibi bir çok kişiyle çalışmıştır. Bkz. s.60

Aleko Bacanos Türk müziğine 12 adet eser besteleyerek katkı sağlamıştır. Aynı zamanda derlediği “Nevzâd-ı Mûsikî” adlı güfte mecmuasında 886 adet güfte bulunmaktadır. Dolayısıyla Bacanos yalnızca icrâ anlamında değil aynı zamanda yazılı kaynak ve bestekârlık anlamında da XX. Yüzyılda yapılmış olan önemli çalışmalarından birisini ortaya koymuş bir sanatkârdır. Aleko Bacanos 50 yıllık sanat hayatını 62 yaşında bir radyo programı esnasında fenalaşarak yitirmiştir.

Aleko Bacanos yaşadığı çevre tarafınca çok sevilen ve saygı duyulan bir icrâcıdır. Burhanettin Ökte'nin Aleko'nun vefatının 10. senesine ithâfen yazdığı ve İstanbul şehir üniversitesi arşivinden bulduğumuz gazete yazısında “usta bir sazende ve bestekâr olduğu ve Zaharya'nın başlatmış olduğu bir ekolle Tatyos, Vasilâki, Nikoğos (nikolâki) gibi sazendelerin yolunu takip ettiği belirtilmiştir.” (Ökte, 1961)

Türk müziğinde icrânın ortaya konulmasında nota dışı süsleme teknikleri kullanılır. Biz bu tezde eserin yalın notası ile kemeçe icrâsı özelinde Bacanos'un yapmış olduğu icrâyı tahlil ederek klâsik kemeçe icrâsında Aleko Bacanos vasıtasıyla “piyasa ekolü” diye adlandırılan icrâ üslûbunun yazılı kaynaklara kazandırılmasını amaçlamaktayız. Bu amaç vesilesiyle oluşturulacak klâsik kemeçe'nin icrâsının eğitim-öğretim materyallerde çeşitliliğe kavuşması ve geleneksel icrâyaya ait varsa bilinmeyen tekniklerin gün yüzüne çıkartılması sağlanacaktır.

Klâsik kemeçe ile alakalı üslûp-tavır araştırmaları, genellikle sanatsal kabiliyeti dolayısıyla Tanbûri Cemil Bey üzerinden ilerlemiştir. Rum kökenli icrâcılar olan Nikolâki ve Vasilâki'nin elimizde ses kayıtlarının bulunmaması da Tanbûri Cemil Bey öncesi dönemin İcrâ üslûbunun belirlenememesine sebep olmuştur. Ancak bununla birlikte Rum kökenli Türk müziği icrâcıları tarafından da Tanbûri Cemil Bey'in yaşadığı döneme isabet eden ve ses kayıtları bulunan icrâcılar mevcuttur. Ayrıca bu icrâcıların Tanbûri Cemil Bey'in icrâ tavrından daha farklı bir tavır göstermekte olup, bu tavrın silsilesinin kayıtlardan takip edilebilmesi bağlamında bilgi açısından daha zengin bir yapıya sahip olması da önemli bir husustur.

Tanbûri Cemil Bey'in Türk müziğine kazandırdığı klâsik kemençe tavrının kökenini inceleyebilmek için ise Vasilâki, Nikolaki gibi icrâcılarının tavırlarını takip eden icrâcılarını tahlil etmek son derecede önem arz etmektedir. Klâsik kemençenin icrâ üslûbunu sağlıklı bir şekilde eğitim-öğretim materyallerinde kullanılması adına bu konudaki eksikliğin tamamlanmasını hedeflemekteyiz. Bu doğrultuda kayıtlı dönemin önemli kemençe icrâcılarında birisi Rum kökenli Aleko Bacanos'un kemençe icrâlarının incelenmesini son derecede önemli olduğunu düşünmekteyiz. Araştırma vasıtasıyla bu kültür çeşitliliği içerisinde büyümüş olan icrâcının üslûp ve tavır özellikleri yazılı kaynaklara aktarılması da önem arz etmektedir.

#### **1.4. Araştırmanın Konusu Problem Durumu**

Türk müziği icrâsının üslûp-tavır öğeleri ile bütünleşmiş olduğu bir müzik türüdür. Günümüzde Meşk siteminin terk edilmesi hasebiyle birebir eğitimde verilebilecek olan üslûp-tavır öğeleri göz ardı edilebilmektedir. Türk müziğinin önemli enstrümanlarından birisi olan klâsik kemençenin eğitiminde kullanılacak olan üslûp-tavır özellikleri araştırmaları ise bu minvalde yeterli miktara ulaşamamıştır.

Yapılan araştırmalara göre XX. yüzyıl kemençe icrâcılığının önemli bir çoğunluğunu teşkil eden Rum kökenli icrâcılarının sahip olduğu icrâ üslûbu incelenmemiştir. Bu görüşlere göre araştırmanın konusu Aleko Bacanos'un Klâsik Kemençe icrâsının özelliklerinin tahlillerle somutlaştırılması ve alan icrâcılarına kaynak teşkil edebilmesidir. Bu doğrultuda araştırmamızın problem cümlesi; "Türk müziği klâsik kemençe icrâsında Aleko Bacanos'un kullandığı yorum ve ifade unsurlarının özellikleri nelerdir?"

#### **1.5. Alt Problemler**

Belirlenen Problem cümlesi ışığında aşağıdaki alt problemlere cevap aranacaktır.

*Aleko Bacanos'un kemençe ile icrâsında;*

- 1.Yorum unsurları nelerdir?
- İfade unsurları nelerdir?

*Bu incelemeler ışığında Bacanos'un;*

- Kemençe icrasında yay kullanımını nasıldır?

- İcrâ tavrı, klâsik kemençe icrâ üslûbunun takibi için uygun mudur?

### 1.6. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada; icrânın ortaya konulmasında yorum ve ifade unsurları kullanılan Türk müziğinde, günümüzde yaygınlaşmaya başlamış olan klâsik kemençede metot ve kaynak eksikliklerine çözüm amacıyla daha önceleri incelemesi yapılmamış olan Rum kemençe icrâ üslûbunun Aleko Bacanos örneği aracılığıyla analiz edilip yazılı kaynaklara kazandırılması; bu amaç vesilesiyle oluşturulan klâsik kemençe'nin icrâsı için yazılmış eğitim-öğretim materyallerinin çeşitliliğe kavuşması ve geleneksel icrâyâ ait varsa bilinmeyen tekniklerin gün yüzüne çıkartılması; Analizler neticesinde, "piyasa ekolü" diye adlandırılan icrâ üslûbu ile alakadar klâsik kemençe özelindeki ilk araştırma olarak, Aleko Bacanos'un sâz eseri icrâlarında kullandığı yorum ve ifade unsurları, perde anlayışı, kendi dönemi icrâ özellikleri, icrâ-nota farklılıklarını ortaya koyarak, Aleko Bacanos'un üslûp ve tavır özelliklerinin analizler ile somutlaştırılması hedeflenmiştir.

### 1.7. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma;

- Rum kökenli kemençe icrâcıları arasında icrânın irdeleneceği ilk çalışma olması,
- Aleko Bacanos'un yorum unsurlarının incelenmiş olması,
- Aleko Bacanos'un ifade unsurlarının incelenmiş olması,
- Aleko Bacanos'un tartım anlayışının ortaya çıkarılması,
- Klâsik Kemençe icrâsında döneme ait icrâ özellikleri hakkında fikir oluşturması,
- Aleko Bacanos'un kullandığı yorum unsurlarının tespit edildikten sonra nota üzerinde gösterilip açıklanmış olması,
- Klâsik Kemençe icrâcılarının, eğitimcilerin ve öğrencilerin yapacakları çalışmalarda Aleko Bacanos'un icrâ tekniklerinden faydalanılabilecek olması,
- Türk müziğinde klâsik kemençe icrâ-nota mukâyesesi üzerinde yapılmış çalışma olması bakımından önem arz etmektedir.

### **1.8. Araştırmanın Varsayımları**

Bu araştırmada;

- Kullanılan yöntemin, araştırmanın konusuna, amacına ve problemin çözümüne uygun olduğu,
- Araştırma örnekleminin evreni temsil edebilen bir nitelikte olduğuna,
- Araştırmada kullanılan veri toplama araçlarının, araştırma için yeterli ve uygun olduğu,
- Araştırmada kullanılan ses kayıtlarında klâsik kemençenin icrâsının Aleko Bacanos tarafından yapıldığı,
- Bu kayıtların Aleko Bacanos'un icrâsının üslûp ve tavır özelliklerini yansıtması, bakımından yeterli olduğu varsayılmıştır.

### **1.9. Araştırmanın Sınırlılıkları**

Araştırma;

- Araştırmacının ulaşacağı kaynak ve eserlerle,
- Araştırmacı tarafından analiz edilecek sâz eserlerinin kayıtlarıyla,
- Aleko Bacanos'un icrâ ettiği düşünülen Peşrev, Saz Semâisi, Oyun Havası gibi Formlardaki eserlerin içerisinde bulunabilen eserlerin icrâ kayıtları ile sınırlandırılmıştır.

### 1.10 İlgili Araştırmalar

**Mehmet Gönül** tarafından 2010 yılında hazırlanan “Nevres Bey’in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması” adlı doktora tezinde Nevres Bey’e ait 20 taksim incelenmiş ve analiz edilmiştir. Analiz aşamasında kullanılmak üzere icrâ içerisindeki motiflerin genelinde ud sazının icrâsını yansıtmaya uygun olduğu düşünülen özgün sembol ve kısaltmalar kullanılmıştır. Nevres Bey’in taksimlerinde kullanmış olduğu yorum unsurları ve geçkiler incelenmiş ve bu doğrultuda ud eğitiminde örnek taşıyacak alıştırmalar oluşturulmuştur. İcrâsının özellikleri, ekol olmasının sebepleri, yorum unsurları, mızrap teknikleri, kişisel motifleri gibi alanlarda incelemelerin nihayetinde bu verilerin icrâlara yansiyabilmesi adına 14 adet alıştırmaya oluşturulmuştur.

**Gülçin Yahya Kaçar** tarafından 1993 yılında hazırlanan “Türk sâz mûsikisinde icrâ- nota farklılığı” adlı yüksek lisans tezinde; saz eserlerinde nota-icrâ farklılığı incelenmiştir. Türk müziğinde önemli yeri olan çeşitli saz icrâcıları ele alınmış olup, kısaca hayatları anlatıldıktan sonra icrâları nota-icrâ farklılığı gözetilerek kayda alınmıştır. Bu icrâ notalarında usta sazencelerimizin süslemeleri ve tavrîsal özellikleri gösterilmiştir. Sonuç bölümünde ise bu icrâ notalarından faydalanılarak yapılabilecek metotlar vasıtasıyla öğrencilere tavrî hasletlerini öğretebilmek bağlamında öneriler sunulmuştur.

**Lütfiye Özer** tarafından 1994 yılında hazırlanan “Nevzâd-ı Mûsikî’de Bulunan İlk Beş Makamın Metin Çalışması” adlı yüksek lisans tezinde Aleko Bacanos’un derlediği “Nevzâd-ı Mûsikî” adlı eserinin incelenmesi yapılmıştır. Bu eser bir güfte mecmuası olmakla birlikte Aleko Bacanos hakkında da bilgiler vermektedir. İlk beş makamda bulunan 8 Beste, 5 Ağır Semâî, 4 Yürük Semâî ve 246 Şarkı’dan oluşan, toplam 263 Osmanlıca yazılmış güfte, günümüz Türkçesine çevrilmiş ve vezin çalışması yapılmıştır. Ardından bu eserlerin günümüzde kayıtlı olup olmadığı araştırılmıştır. İncelemeler sonucunda, bazı güftelerde eksik bölümler bulunmuş, bazılarında ise mecmuadaki hali ile günümüzdeki kullanılışları arasında farklılıklar tespit edilmiştir. Ayrıca bazı eserlerin TRT repertuvarında bulunmadığı anlaşılmıştır.

**Ashhan Erzurun Özel** tarafından 1997 yılında hazırlanan “Tanbûri Cemil Bey’in Kemeçe ile eser icrâsı üzerine bir çalışma” adlı yüksek lisans tezinde araştırmacı tarafından Tanbûri Cemil Bey’in Klâsik Kemeçe ile çaldığı Türk müziği sâz eserlerinin nota-icrâ farklılığı bakımından incelemesi yapılmıştır. Yapılan incelemede Tanbûri Cemil Bey’in tavrı özellikleri ve süslemeleri kayda alınıp tablo haline getirilmiş, bunun üzerine çıkan tablolar ise sonuç bölümünde bir kaniya varmak adına yardımcı olmuştur. Bu incelemeler sonrasında özellikle klâsik kemeçe’de ekol oluşturmuş bir icrâcı olan Tanbûri Cemil Bey’in icrâ, üslup ve tavrı somutlaştırılmış ve bu çalışmalar vasıtasıyla öğrencilere tavrı hasletlerini öğretebilmek bağlamında öneriler sunulmuştur.

**Neva Özgen** tarafından 2001 yılında hazırlanan “20.yüzyıl’da klâsik Türk müziği, enstrümanları ve icrâcıları hakkında genel bir değerlendirme” adlı yüksek lisans tezinde 20.Yy Türk müziğinde bulunana enstrümanlar ve bu enstrümanların icrâcılarının Türk müziği üzerindeki etkilerini incelemek amacıyla yola çıkılmıştır. Bu incelemelerde icrâcıların öncelikle ses kayıtlarının bulunması, kendilerine has özelliklerinin bulunması ve kendilerinden sonra gelen icrâcılara üslûp-tavrı anlamında katkılarının olması dikkate alınmıştır. Bütün bu incelemeler sonucunda, icrâcıların üzerinde olumlu ve olumsuz etkilerin olduğu durumların geliştiği görülmüştür. Örneğin bir eserin icrâcı tarafından deşifre edilmesi meşk sistemiyle o esere hâkim olmuş bir icrâcıya nazaran daha karmaşık ve zordur. Bu durum çalgı aletlerinde de ses aralıklarının genişlemesi hasebiyle değişiklikler yaratmıştır. Örneğin bir konser salonunun akustik açıdan dengesiz veya büyük salonlarda icrâ edilmesinin bazı şartlarda zarûri olması çalgı aletlerinin sesinin artırılması ihtiyacını doğurmuştur. Çalgılar ve icrâlardaki gelişmeler günümüze adapte olunması bakımından olumlu görülebilecekken, 20.Yy öncesi icrâlardaki tesîr o zamana nazaran ciddi oranda azaldığı belirtilmiştir.

**Murat Gürel** tarafından 2011 yılında hazırlanan “Keman Eğitiminde Kullanılan Süsleme Tekniklerinin Türk müziği Keman icrâsındaki Uygulama Biçimi ve Buna Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması” adlı yüksek lisans tezinde batı müziğindeki keman icrâsı tekniklerinin Türk müziği özelinde uygulama ve eğitim tekniği oluşturulması bağlamında bir çalışma yapılmıştır. Araştırma dâhilinde icrâ

tekniklerinin Türk müziğinde nasıl kullanılması gerektiğinden bahsedilmiş ve bu bağlamda 10 adet alıştıırma oluşturulmuştur.

**Sercan Halili** tarafından 2011 yılında hazırlanan “Cüneyt Orhon’un Kemeñçe icrâsının özellikleri” adlı yüksek lisans tezinde 20.Yy önemli kemeñçe icrâcılarında birisi olarak kabul görülen Cüneyt Orhon’un icrâ özellikleri analiz edilmiştir. Yapılan çalışmada öncelikle Cüneyt Orhon’un biyografisi, sanat hayatı, aldığı eğitimler ve sanat alanında yapmış olduğu çalışmalar sunulmuştur. Ardından uzman görüşleri de alındıktan sonra icrâ analizi bölümüne giriş yapılmıştır. 3 telli ve 4 telli Kemeñçe icrâsında mahir bir sanatkâr olan Orhon’un bu iki çalgı aleti üzerinde de kullanmış olduğu icrâ teknikleri, süsleme elemanları gibi hususiyetler incelenmiştir. Sonuç olarak Cüneyt Orhon’un Kemal Niyazi Seyhun tarzını benimsediğı ve 20.Yy da en önemli icrâcılardan birisi olduğu kanaatine varılmıştır.

**Beste Esen** tarafından 2014 yılında hazırlanan “XX. Yüzyılın İkinci Yarısında Postmodern Yaklaşımlar Gösteren Kemeñçe Taksimlerinin İncelenmesi” adlı sanatta yeterlilik tezinde 20.Yy’ın ikinci yarısında başlamış olan postmodern yaklaşımların taksimler üzerindeki etkileri incelenmiştir. Bu bağlamda öncelikle modernizm kavramı açıklanmış, ardından postmodernizm kavramına dair bilgiler verilmiştir. Türk ve Batı müziğı özelinde bu kavramların yansımaları tespit edilmiş, daha sonra ise bu kavramlar dahilinde taksim formundaki değişikliklerden bahsedilmiştir. Çalışmanın devamında Postmodern yaklaşımlar sergilediğı düşünölen İhsan Özgen, Hasan Esen, Derya Türkan örneklemeleri üzerinde taksimler analiz edilmiş ve değerlendirilmiştir. Sonuç bölümünde geleneksel icrâ tavrından alıntılar yapıldığı, fakat postmodern yaklaşımlar barındırabilen yeni bir taksim tavrı geliştiiğı kanaatine varılmıştır.

**Aslıhan Eruzun Özel** tarafından 2019 yılında sunulan “Klâsik Kemeñçe icrâ üslûbu karşılaştırmasında Tanbûri Cemil Bey ve Aleko Bacanos” adlı bildiride Tanbûri Cemil Bey ve Aleko Bacanos’un taksim icrâlarının karşılaştırması yapılmış ve bu karşılaştırmalar sonucunda benzerlik ve farklılıklara değinilmiştir. Sonuç bölümünde ise Aleko Bacanos ve Tanbûri Cemil Bey arasında yorum ve ifade unsurları ve kullanım miktarlarında yakınlık dikkat çekmiştir. Yalnızca glissando (kaydırma) kullanımında Aleko Bacanos’un daha sık kullandığı belirtilmiş olup, bu sıklığın farklılıklar oluşturabiliyor olması ihtimaline değinilmiştir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### YÖNTEM

#### 2.1. Araştırma Yöntemi

Araştırmanın modeli “genel tarama” modelidir. Yapılan araştırma; gerekli literatür taraması ve mevcut durumun ortaya konulmasından dolayı “betimsel” bir araştırmadır.

“Tarama, geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan onu uygun bir şekilde gözleyip belgeleyebilmektir. Tarama modelleri çeşitli açılardan ikiye ayrılır. Bunlar: genel tarama modelleri ve örnek olay taramalarıdır. Genel tarama modeli; çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir.” (Karasar, 2019: 109-111).

#### 2.2. Evren Ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni Aleko Bacanos’un Kemeñçe icrâsı, araştırmanın örneklemini ise Aleko Bacanos’un Klâsik Kemeñçe ile icrâ ettiği saz eserleri oluşturmaktadır.

“Evren, araştırma sonuçlarının genellemek istendiği elemanlar bütünüdür. İki türlü evren vardır; genel evren ve çalışma evreni. Genel evren soyut bir kavramdır fakat ulaşılması zor hatta çoğu kez imkânsız bir bütündür. Olası yanlış anlaşılmaları giderebilmek için “çalışma evreni” kavramı getirilmiştir” (Karasar, 2014, s. 109-110).

#### 2.3. Veri Toplama Araçları ve Veri Analizi

- Aleko Bacanos’un hayatı, besteciliği, hakkında yapılan akademik çalışmalar kaynak taraması yöntemi ile elde edilmiştir.

- Aleko Bacanos'a ait sâz eseri kayıtlarının temini için, TRT Arşiv ve Müzik Dairesi Arşivlerine, Millî Kütüphane Kayıt Arşivine ve Özel Arşivlere ulaşılmıştır.
- Mevcut kayıtlar bulunduktan sonra Windows Media Player vasıtasıyla kayıtlar 0,5 miktarında yavaşlatılmıştır.
- Kayıtlar dinlenilip yorum unsurları, finale 2014 programı aracılığıyla saza özel işaretler ile gösterilmiş ve bu işaretlerin hangi yorum ve ifade unsurlarını temsil ettiği ile alakadar bir tablo oluşturulmuştur.
- Eserler ve icrâlar finale 2014 programı üzerinde esas nota ve yorum notası olarak iki dizek halinde notaya alınmış ve kıyaslamalar bu notalar üzerinde geniş perspektiften yapılmıştır.
- Ardından daha detaylı bir bakış için eserler içerisindeki yorum unsurlarından bazı örnekler seçilmiş ve bu örnekler özelinde tekrar A. Bacanos tavrı irdelenmiştir.
- Notaya alınan icrâlar, alanında uzman sazenciler tarafından perde perde kontrol edilip denetlenmiştir.
- Çalışmamız ekinde nota nüshaları ve ilgili resimler verilmiştir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUMLAR

Klâsik kemençe icrâ üslûbu bağlamında Rum kemençe icrâcıları önemli bir yere sahiptir. Bu üslûp ve tavra sahip olduğu düşünülen Aleko Bacanos'un icrâsında kullanmış olduğu yorum unsurlarının incelenmesi, daha önceden irdelenmemiş bir icrâ geleneği olan Rum üslûbunu, ortaya çıkarabilecek bir çalışma niteliğindedir.

Bu bölümde Aleko Bacanos'un icrâ ettiği saz eserlerinin ulaşılabilen kayıtları, eserin yalın hali üst dizekte ve Bacanos'a ait yorumu gösteren icrâ alt dizekte gösterilmek kaydıyla ikişer satır halinde notaya alınmıştır. Bu doğrultuda Aleko Bacanos'un icrâsında kullanmış olduğu yorum ve ifade unsurları notaya aktarıldıktan sonra altta yer alan başlıklarla tahlil edilip yorumlanmıştır.

#### 3.1. Çarpma

Çarpma Türk müziğinde icrâ esnasında sıklıkla kullanılan bir yorum unsurudur. Çarpmalar Türk müziğinde çeşitli şekillerde uygulanmaktadır. Biz bu başlık altında çarpmaları Gönül'ün Notaya Alma Teknikleri ders notları ışığında ara çarpma, öncü çarpma, ön çarpma, üst çarpma, ikili çarpma başlıklarıyla ele aldık.

##### 3.1.1. Ara Çarpma

Türk müziği icrâsında yorum unsurlarından birisi olan “ara çarpma” çarpma tekniklerinin sıklıkla tercih edilen biçimlerinden birisidir. Bu çarpma çeşidi iki perde arasında genellikle 8'lik, 16'lık ve üçleme tartımlarda bir üst perdeye yapılır. (Gönül, 2021) Perdesiz bir saz olan klâsik kemençe icrâsında bilhassa tekrar eden perdelerde vurgulayıcı olması adına sıklıkla tercih edilmektedir.



Şekil 3.1. Sultân-î Yegâh peşrevde ara çarpma

Şekil 3.1.'de Aleko Bacanos'un Sultân-î Yegâh peşrev icrâsından bir bölüm verilmiştir. İlk örneğimizde nevâ perdesi üzerinde Nihâvend sesleri içerisinde iki acem

perdesi arasında muhayyere, ikinci örneğimizde ise iki hüseyinî perdesi arasında gerdaniyeye çarpmalar yapıldığı görülmektedir.



Şekil 3.2. Sultân-î Yegâh sâz semâisinde ara çarpma

Şekil 3.2.'de Aleko Bacanos'un Sultân-î Yegâh saz semâisi icrâsından bir bölüm verilmiştir. İlk örneğimizde muhayyerde Kürdî sesleri içerisinde iki muhayyer perdesi arasında tiz çârgaha, ikinci örneğimizde ise iki gerdâniye perdesi arasında muhayyere çarpmalar yapıldığı görülmektedir.



Şekil 3.3. Râst Ayak Oyunu-1'de ara çarpma

Şekil 3.3.'te Aleko Bacanos'un Râst ayak oyunu-1 icrâsından bir bölüm verilmiştir. İlk örneğimizde râstta Râst sesleri içerisinde iki çârgah perdesi arasında nevâyâya, ikinci örneğimizde ise iki segâh perdesi arasında nevâyâya çarpmalar yapıldığı görülmektedir.

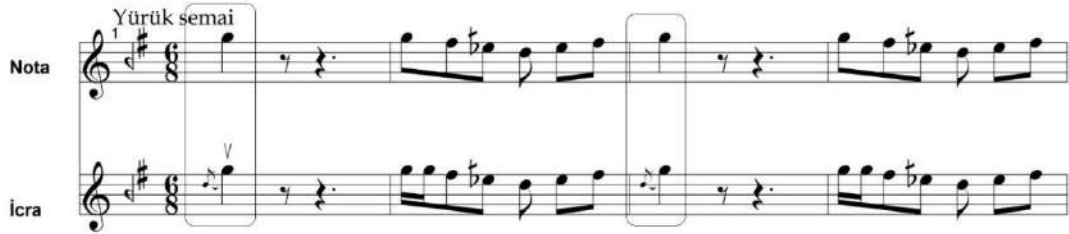
### Yorum

Türk müziği icrâsında gerek makamlara has perdeleri vurgulamak, gerekse eser içerisinde belirli tartımların tekdüzeliğini gidermek maksadıyla sıklıkla tercih edilen ara çarpmaların Aleko Bacanos tarafından kullanımında, genellikle tartım değişikliğine gidilen bölümlerde bir veya iki üst perdelere çarpılarak ve asıl perdeleri vurgulayarak nağmeleri zenginleştirmek amacıyla yapıldığı görülmüştür. Ayrıca makamların mühim sayılan karakteristik perdelerinin vurgulanması için de ara çarpma uygulandığı görülmektedir. Klâsik kemençede icrâsında ara çarpmalar perdelerin saz üzerindeki yerlerinin çok yakın olması hasebiyle genelde 2 üst perdenin kullanılarak

ara çarpmanın yapıldığı sıklıkla görülmektedir. Klâsik kemençede yay kullanımlarında ara çarpmalar vesilesiyle daha uzun yay bağları kullanılabilir. Tanbûri Cemil Bey'in icrâsında sıklıkla yer verdiği bir çarpma çeşididir. (Çetik, 2022, s. 44) Ara çarpmanın kullanımında Bacanos'un icrası içerisinde bu çarpmayı üst çarpmayla girift bir şekilde sıklıkla kullandığı ve ara çarpma kullanımı esnasında bağlı yay kullanımı gerçekleştirdiği görülmektedir. Bu şekilde tatbik edilen ara çarpmalar klâsik kemençe icrâsında Aleko Bacanos'un tavrının yansıtılabilmesi bakımından etkili olmaktadır.

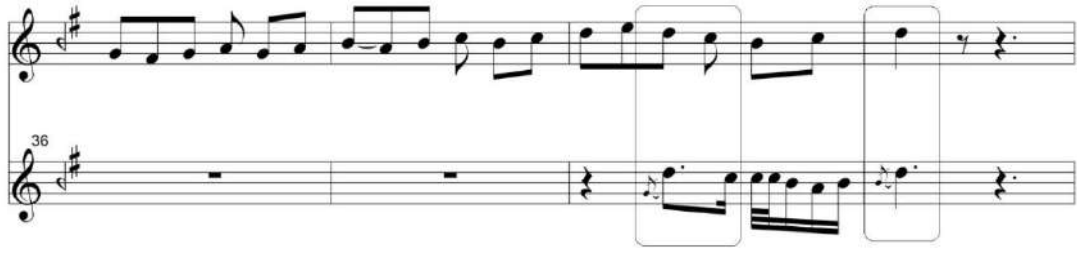
### 3.1.2. Öncü Çarpma

Türk müziği icrâsında ulaşılmak istenilen perdenin genellikle 3'lü, 4'lü veya 5'li aralıktaki alt sesinden hareketle yapılan bağlantılı çarpma çeşididir. Bu çarpma Türk müziği genel icrâ üslûbunca gerek ses gerek saz icrâsında ulaşılabilecek perdeye alt perdenin öncülük edebilmesi amacıyla sıklıkla kullanılan bir yorum unsurudur. (Gönül, 2021) Klâsik kemençe, perdesiz bir saz olmasının yanı sıra icrâsında perdelerin, tırnağın tellere çok küçük bir yüzeyle temas etmesinden dolayı, alt seslerin mihmandarlığında perdeyi tutmak amacıyla öncü çarpma kullanımı büyük önem arz etmektedir.



Şekil 3. 4. Râst oyun havasında öncü çarpma -1

Şekil 3.4. 'de Aleko Bacanos'un Râst oyun havası icrâsından bir bölüm verilmiştir. İlk örnekte eserin hemen başlangıcında nevâ perdesinden gerdâniye perdesine doğru öncü çarpma yaptığı görülmektedir. İkinci örneğimizde ise yine nevâ perdesinden hareketle gerdâniyeye öncü çarpma uygulanmaktadır.



Şekil 3. 5. Râst oyun havasında öncü çarpma -2

Şekil 3.5.'de Aleko Bacanos'un Râst oyun havası icrâsından bir bölüm verilmiştir. İlk örnekte râst perdesinden hareketle nevâya, İkinci örneğimizde ise segâh perdesinden hareketle yine nevâya öncü çarpma uygulanmaktadır.



Şekil 3. 6. Râst oyun havası 2'de öncü çarpma

Şekil 3.6.'da Aleko Bacanos'un Râst oyun havası icrâsından bir bölüm verilmiştir. İlk örnekte nevâ perdesinden hareketle gerdâniyeye, İkinci örneğimizde ise nevâ perdesinden hareketle evc perdesine öncü çarpma uygulanmaktadır. Bu örneklerin her ikisinde de varılan perdenin vurgulanması ve kesik icrâ'nın kullanımı görülmektedir.

#### Yorum

Türk müziği icrâ geleneğinde sıklıkla kullanılan öncü çarpmanın Aleko Bacanos tarafından kullanımında, genellikle icrânın içerisinde eser başlangıçlarında perdeleri bulmak maksadıyla tercih edildiğini görmekteyiz. Aynı zamanda Bacanos'un öncü çarpmaları kullandığı bölümlerde, varılan perdede vurgu ve kesik icrâ gibi ifade unsurlarını birlikte kullandığı görülmektedir. Bacanos'un öncü çarpmaları kullandığı bölgelerde kemençenin boş telleri olan yegâh, râst ve nevâ tellerinden hareketle ulaşacağı perdelere öncü çarpma uyguladığını görmekteyiz. Son olarak Bacanos'un bu bölümlerde daha kısa yay bağları kullandığını belirtebiliriz. Bu doğrultuda klâsik kemençe icrâsında klâsik kemençenin organolojik özellikleri göz önünde

bulundurduğunda öncü çarpmaların icrâ tavrının temel yapı taşlarından olduğu ve Aleko Bacanos'un icrâsında öncü çarpmalara önemle yer verdiği tespit edilmiştir.

### 3.1.3. Ön Çarpma

Türk Müziği icrâsında varılmak istenilen perdelerin genellikle bir derece alt perdesinden başlanılarak bağlı veya bağısız yapılan çarpmalardır. Bu çarpma şekli öncü çarpmadan farklı olarak frekans aralığında daha kısa bir mesafe kat edilerek uygulanmaktadır. Klâsik kemençe icrâsında bu çarpma çeşidi çıkılan perdeden varılacak perdeye parmağın kaydırılmasıyla veya ardışık parmakların kullanılmasıyla uygulanmaktadır. Yay kullanımlarında ön çarpmalarda iki perde arasındaki mesafenin daha kısa olması hasebiyle bağlı yay icraları duyulabilmektedir.

Şekil 3. 7. Sultân-î Yegâh saz semâisinde ön çarpma

Şekil 3.7.'de Aleko Bacanos'un Sultân-î Yegâh saz semâisi icrâsından bir bölüm verilmiştir. İlk örnekte eserin hemen başlangıcında râst perdesinden düğâh perdesine doğru ön çarpma uyguladığı görülmüştür. İkinci örneğimizde ise nim hicâz perdesinden hareketle nevâya ön çarpma uygulanmıştır. Bu örneklerin her ikisinde de varılan perdenin vurgulanması dikkat çekmektedir.

Şekil 3. 8. Sultân-î Yegâh saz semâisinde ön çarpma

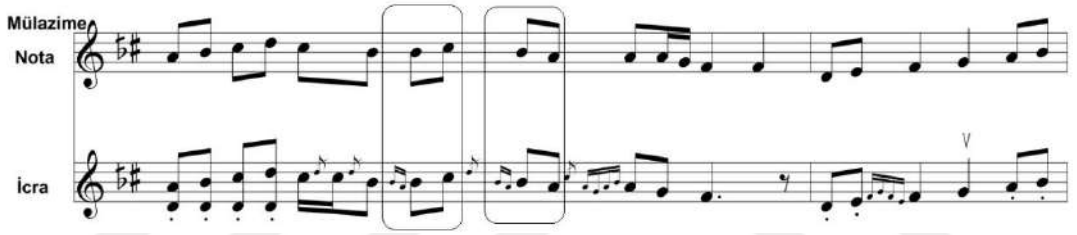
Şekil 3.8.'de Aleko Bacanos'un Sultân-î Yegâh saz semâisi icrâsından bir bölüm verilmiştir. Bu bölümde nim hicâz perdesinden nevâ perdesine doğru bağlı ön çarpma yaptığı görülmüştür. Bu örnekte varılan perdenin vurgulandığı görülmektedir.





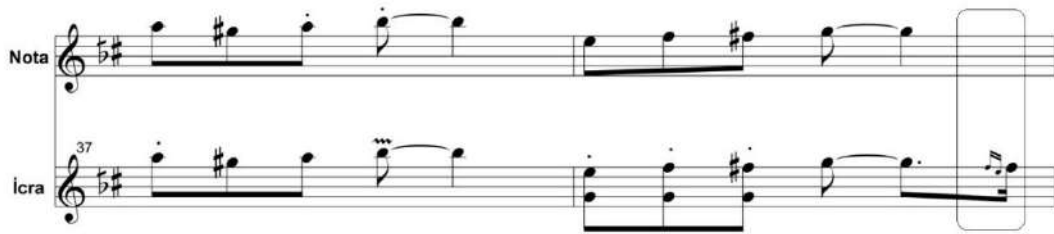
Şekil 3. 10. Râst ayak oyununda ikili çarpma

Şekil 3.10.'da Aleko Bacanos'un Râst ayak oyunu icrâsından bir bölüm verilmiştir. İlk örnekte varılacak olan nevâ perdesine, esas perde olan nevâ ve bir alt perdesi olan nim hicâz perdesi kullanılarak ikili çarpma yapılmıştır. İkinci örnekte ise varılacak olan nevâ perdesine, esas perde ve bir alt perdesi olan nim hicâz perdesi kullanılarak ikili çarpma uygulanmıştır. Bu iki örneğin aynı ölçü içerisinde bulunması Bacanos'un bu çarpmayı sıklıkla icrâsında kullanıldığını göstermektedir.



Şekil 3. 11. Sultân-î Yegâh peşrevde ikili çarpma

Şekil 3.11. 'de Aleko Bacanos'un Sultân-î Yegâh peşrev icrâsından bir bölüm verilmiştir. İlk örnekte varılacak olan kürdî perdesine, esas perde olan kürdî ve bir alt perdesi olan düğâh perdesi kullanılarak, ikinci örnekte ise varılacak perde olan kürdî perdesine, esas perde ve bir alt perdesi olan düğâh perdesi kullanılarak ikili çarpma uygulanmıştır. Bu iki örnekte yine aynı ölçü içerisinde ikili çarpma kullanıldığını görülmüştür.



Şekil 3. 12. Sultân-î Yegâh saz semaisinde İkili Çarpma

Şekil 3.12.'de Aleko Bacanos'un Sultân-î Yegâh saz semâisi icrâsından bir bölüm verilmiştir. Örneğimizde varılacak perde olan acem perdesine, varılacak perde

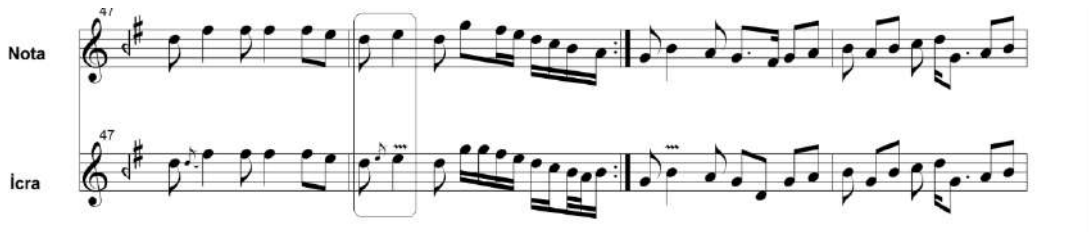
olan acem ve bir alt perdesi olan hüseyinî perdesi kullanılarak ikili çarpma uygulanmıştır.

### *Yorum*

Türk müziğinde nağmeleri zenginleştirmek adına sıklıkla tercih edilen ikili çarpmanın Aleko Bacanos tarafından kullanımında, icrânın dinamikleşmesi amacıyla ikili çarpma kullanıldığı görülmektedir. Bacanos'un ikili çarpmayı kullandığı bölümlerin öncesinde veya devamında üst çarpma ve ara çarpma uyguladığı tespit edilmiştir. Aynı zamanda Aksak tartımların olduğu bölümlerde genellikle ikili çarpma gözlemlenmiştir. Türk müziği sazlarından klâsik kemençenin genellikle dinamik bir şekilde icrâ edilmesi hasebiyle ikili çarpma bu hususta kemençe sazı için mühim bir yorum unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Genel itibariyle Bacanos'un ikili çarpma yorumunu sıklıkla kullandığı ve bu vesileyle icrâsını dinamikleştirdiği düşünülmektedir.

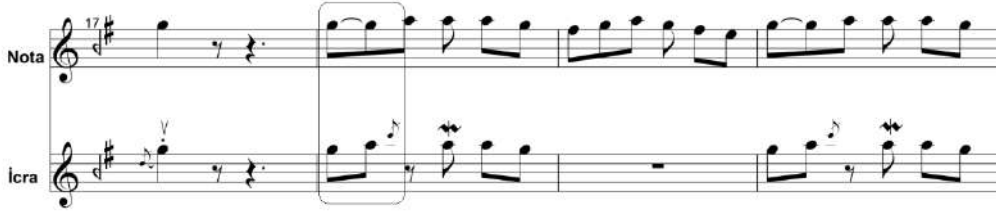
### **3.1.5. Üst Çarpma**

Türk müziği icrâsında kullanılan çarpmalardan birisi olan “üst çarpma” sıklıkla tercih edilen yorum unsurlarından birisidir. Üst çarpma genellikle icrâ edilen perdenin bir veya iki derece üst perdesine uygulanan bir çarpma çeşididir. Klâsik kemençe icrâsında genellikle yukarı veya aşağı yönlü nitelikteki nağmelerde tercih edilmektedir.



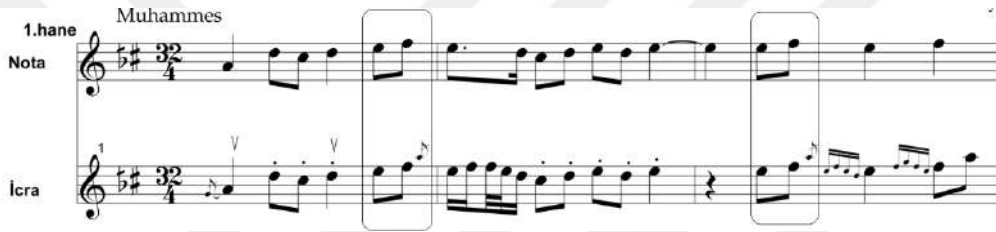
**Şekil 3. 13.** Râst kafkas ayak oyununda üst çarpma

Şekil 3.13.'te Aleko Bacanos'un Râst kafkas ayak oyunu icrâsından bir bölüm verilmiştir. Örneğimizde nevâ perdesine bir üst perdesi olan hüseyinî perdesi kullanılarak üst çarpma uygulanmıştır.



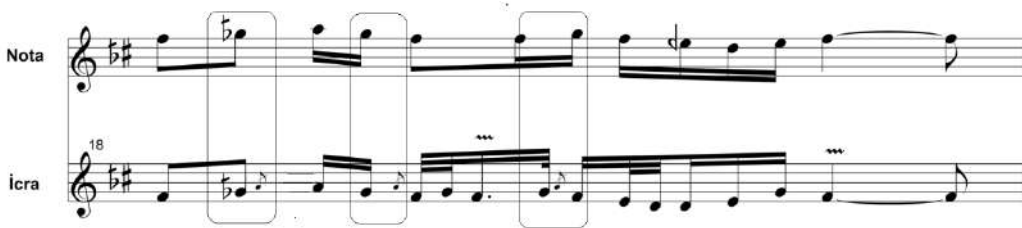
Şekil 3. 14. Râst Kafkas ayak oyununda üst çarpma

Şekil 3.14.'te Aleko Bacanos'un Râst ayak oyunu-2 icrâsından bir bölüm verilmiştir. Örneğimizde muhayyer perdesine iki üst perdesi olan tiz çargâh perdesi kullanılarak üst çarpma uygulanmıştır. Çarpma uygulandıktan sonra 8'lik tartım süresinde susması temiz bir üst çarpma duyumu sağlamaktadır.



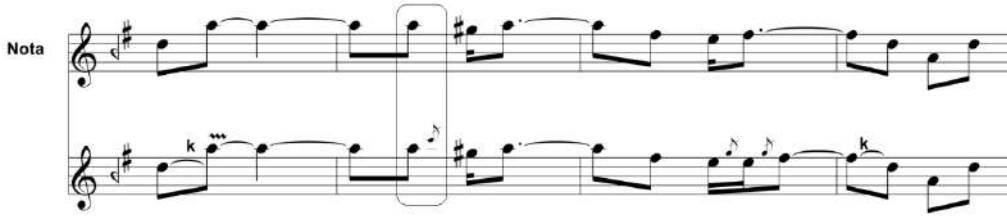
Şekil 3. 15. Sultân-î Yegâh peşrevde üst çarpma

Şekil 3.15.'te Aleko Bacanos'un Sultân-î Yegâh peşrev icrâsından bir bölüm verilmiştir. İlk örneğimizde acem perdesine iki üst perdesi olan muhayyer perdesi kullanılarak, ikinci örneğimizde ise yine acem perdesine iki üst perdesi olan muhayyer perdesi kullanılarak üst çarpma uygulanmıştır.



Şekil 3. 16. Sultân-î Yegâh saz semâisinde üst çarpma

Şekil 3.16.'da Aleko Bacanos'un Sultân-î Yegâh saz semâisinde icrâsından bir bölüm verilmiştir. Örneklerimizde geveşt perdelerine bu perdenin iki üst perdesi olan düğâh perdesi kullanılarak üst çarpma uygulanmıştır. Aleko Bacanos çarpmanın devamındaki perdenin geveşt perdesinin yarım derece ilerisine veya gerisine denk geleceğini ön gördüğü bölümlerde bu çarpmayı kullanma temayülünde bulunmuştur.



Şekil 3. 17. Yegâh longada üst çarpma

Şekil 3.17.'de Aleko Bacanos'un Sultân-î Yegâh saz semâisinde icrâsından bir bölüm verilmiştir. Örneğimizde muhayyer perdesine bu perdenin iki üst perdesi olan tiz çargâh perdesi kullanılarak üst çarpma uygulanmıştır. Bacanos çarpmanın devamındaki perdenin muhayyer perdesinin yarım derece gerisine denk geleceğini ön görerek bu bölümde üst çarpma kullanmıştır.

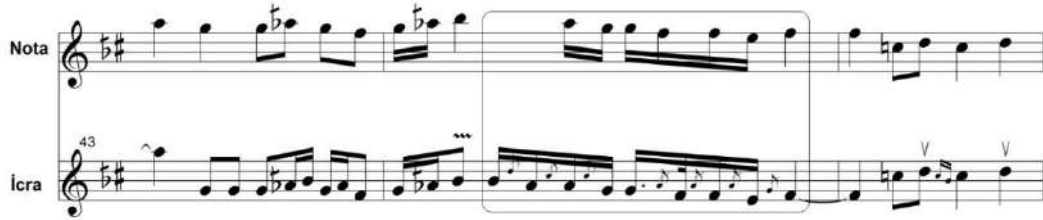
#### Yorum

Türk müziğinde icrâ içerisinde en tabî yorum unsurlarından birisi olan üst çarpmanın Aleko Bacanos tarafından kullanımında, kemençe icrâsının içerisinde münferit yerlerde tercih ettiği görülmektedir. Bacanos'un üst çarpmayı kullandığı bölümlerde ara çarpmayı girift bir halde uyguladığı tespit edilmiştir. Türk müziği sazlarından klâsik kemençenin perdesiz bir saz olması hasebiyle üst çarpma kullanımı, icrâ edilen perdenin bir veya iki üst perdesinden destek alınarak temiz bir perde baskısıyla çalınmasını sağlamaktadır. Aleko Bacanos'un üst çarpma yorumunu kullandığı bölümlerde, genel itibariyle bağlı yaylarla, özellikle yarım derece ilerideki veya gerideki perdeye ulaşacağı durumlarda çarpmadan sonra varılacak perdeyi dikkate alarak üst çarpma kullanımını tercih ettiği görülmüştür. Bu doğrultuda üst çarpma kullanımının Aleko Bacanos'un icrâsında titizlikle kullandığı bir yorum unsuru olduğu ortaya çıkmaktadır.

#### 3.1.6. Vur-Kaç çarpma

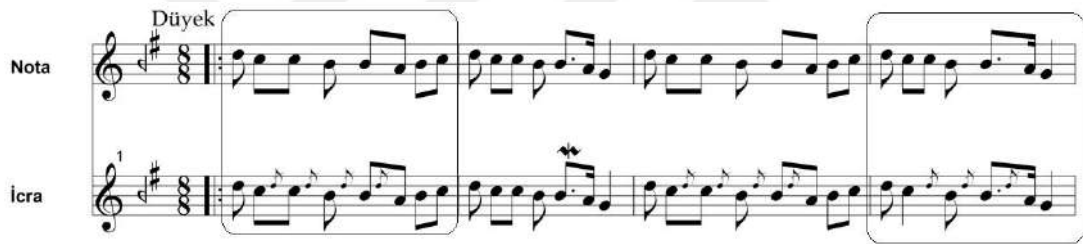
Sıra ile inilen perdelere, perdeden hemen sonra, icrâ edilen makâm dizisine uygun olarak, bir üstteki perdeye çarpılarak bir alt perdeye gidilirken duyurulan bir çarpma türüdür (Gönül, 2010, s. 41). Bu yorumlama tekniğinde asıl nota kuvvetli zamanda çarpma ise zayıf zamanda yer alır. İnci seyirlerde görülen bir çarpmadır.

Vur-kaç çarpma, icrâ esnasında temiz ve belirgin icrâ edilmelidir (Çetik, 2022, s. 55). Klâsik kemençe icrâsında vur-kaç çarpma sıklıkla tercih edilen ve perdeleri desteklemek maksadıyla kullanılan bir yorum unsurudur.



Şekil 3. 18. Sultân-î yegâh peşrevde vur-kaç Çarpma

Şekil 3.18.'de Aleko Bacanos'un Sultân-î Yegâh peşrev icrâsından bir bölüm verilmiştir. Örneğimizde dik kürdî perdesinden başlayarak acemaşîran perdesine kadar inici bir şekilde esas seslerin bir veya iki derece üst perdelerinin kullanıldığı vur-kaç çarpmaların tercih edildiğini tespit edilmiştir.



Şekil 3. 19. Yegâh longada vur-kaç çarpma

Şekil 3.19.'da Aleko Bacanos'un Yegâh longa icrâsından bir bölüm verilmiştir. İlk örneğimizde çargâh perdesinden başlayarak segâh perdesine kadar, ikinci örneğimizde ise çargâh perdesinden başlayarak segâh perdesine kadar inici şekilde esas seslerin bir veya iki derece üst perdelerinin kullanıldığı vur-kaç çarpmalara yer verildiği tespit edilmiştir.



Şekil 3. 20. Yegâh longada vur-kaç çarpma-2

Şekil 3.20.'de Aleko Bacanos'un Yegâh longa icrâsından bir bölüm verilmiştir. İlk örneğimizde çargâh perdesinden başlayarak segâh perdesine kadar, ikinci örneğimizde ise çargâh perdesinden başlayarak segâh perdesine kadar inici şekilde esas seslerin bir veya iki derece üst perdelerinin kullanıldığı vur-kaç çarpmalara yer verildiği tespit edilmiştir.

#### *Yorum*

Türk müziğinde icrânın içerisinde yoğunlukla tercih edilen vur-kaç çarpmanın Aleko Bacanos tarafından kullanımında, Çeşitli tartım gruplarında, inici yöndeki nağmelerde ezgiyi zenginleştirmek ve dinamikleştirmek adına kullanıldığı görülmektedir. Türk müziği icrâ üslûbunda vur-kaç çarpma yorumunun kullanımı, icrâ içerisinde oldukça önemli bir fark oluşturmaktadır. Klâsik kemençede inici nağmelerde çeşitli pozisyon kullanımlarıyla icrâ edilen vur-kaç çarpma, aşağı yönlü nağmelerdeki perde baskılarına referans olmakla beraber zengin ve dinamik bir icrâ kazandırmakta ve yayların bağlı çalınmasına yardımcı olmaktadır. Cemil Bey'in icrâsında hareketli, ajiliteli motiflerde vur-kaç çarpma kullanıldığı ve kullanılan vur-kaç çarpmaların Cemil Bey tavrının ortaya çıkarmakta olan önemli unsurlar arasında yer aldığı belirtilmiştir. (Çetik, 2022, s. 57) Bu minvalde Aleko Bacanos'un bu çarpmaları sıklıkla kullandığı ve tıpkı Cemil Bey'in icrâsında olduğu gibi Bacanos'un icrâsının tahlilinde önemli yorum unsurlarından birisi olduğu tespit edilmiştir.

#### **3.1.7. Eksik Kaydırma Çarpması**

Klâsik kemençe yorum unsurları arasında kemençenin hareket alanına özgü bir çarpma şekli olan eksik kaydırma çarpması, esas perdeden bir üst perdeye doğru kaydırılıp, bu hareketin yarım ses ilerlemesinin ardından keskin bir şekilde durdurulup esas sese hızlı bir şekilde geri dönülmesiyle oluşmaktadır. Bu kaydırmada sabit bir şekilde ekstra bir parmak kullanılmadan tek parmak ile yapılması vesilesiyle çarpma oluşmaktadır.

Şekil 3. 21. Sultân-î Yegâh peşrevde eksik kaydırma çarpması

Şekil 3.21.'de Aleko Bacanos'un Sultân-î Yegâh peşrev icrâsından bir bölüm verilmiştir. Klâsik Kemeç'e'nin hareket alanına özgü bir çarpma çeşidi olan eksik kaydırma çarpmasının Bacanos tarafından kullanımını incelediğimizde bu çarpma nim hisâr perdesinden hüseyinî perdesine doğru hareketle başlayan kesik bir kaydırma kullanılarak yapılmıştır. İkinci örneğimizde ise yine nevâ perdesinden nim hisâr perdesine doğru hareketle başlayan kesik dalgalanmanın kullanıldığını görmekteyiz.

Şekil 3. 22. Sultân-î Yegâh saz semâisinde eksik kaydırma çarpması

Şekil 3.22. 'de Aleko Bacanos'un Sultân-î Yegâh sâz semâisi icrâsından bir bölüm verilmiştir. Örneğimizde çargâh perdesinden nim hicâz perdesine doğru hareketle başlayan kesik bir kaydırma kullanıldığını görmekteyiz. Bu örneğimizde asıl tartımın bu çarpmanın kullanılabilmesi amacıyla tam tersi bir tartıma çevrildiğini görmekteyiz.

Şekil 3. 23. Sultân-î Yegâh peşrevde eksik kaydırma çarpması -2

Şekil 3.23.'de Aleko Bacanos'un Sultân-î Yegâh peşrevi icrâsından bir bölüm verilmiştir. Örneğimizde düğâh perdesinden kürdî perdesine doğru hareketle başlayan kesik bir kaydırma kullanıldığını görmekteyiz. Bu örneğimizde asıl tartımın bu

çarpmanın kullanılabilmesi amacıyla farklı bir tartım kalıbıyla kullanıldığını görmekteyiz.



**Şekil 3. 24.** Râst oyun havası-2’de eksik kaydırma çarpması

Şekil 3.24.’de Aleko Bacanos’un Râst oyun havası-2 icrâsından bir bölüm verilmiştir. İlk örneğimizde muhayyer perdesinden sünbüle perdesine hareketle kesik bir kaydırma kullanıldığını görmekteyiz. İkinci örneğimizde ise yine aynı melodi üzerinde kesik kaydırma çarpması görmekteyiz. Bu çarpmanın hemen öncesinde ise esas perdenin önünde 8’lik birer sus eklendiği görülmüştür.

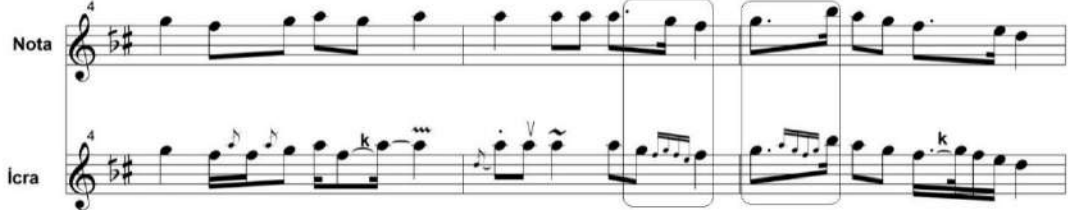
#### *Yorum*

Klâsik kemençe icrâsında önemli bir yeri bulunan eksik kaydırma çarpmasının Aleko Bacanos tarafından kullanımında; Bacanos’un genellikle tartımlardaki uzun zamanı kullanarak bu çarpmayı eser içerisine yerleştirdiğini görmekteyiz. Buna paralel olarak çarpmanın kullanılmayı istediği bölümlerde tartımları da uzun cümlecik ile değiştirme eğiliminde olduğu tespit edilmiştir. Aynı zamanda bu çarpmanın uygulanabilmesi adına yaylar bağlı bir biçimde çalınmaktadır. Son olarak bu çarpmanın bulunduğu bölümlerin hemen öncesinde üst çarpma veya kaydırma gibi yorum unsurlarını kullanıyor olması dikkat çekmektedir. Genel itibariyle eksik kaydırma çarpması klâsik kemençe icrâsında kullanılmakta olan ve kullanım şekli açısından oldukça farklı, kemençeye has bir yorum unsuru olduğu görülmektedir. Bu minvalde Aleko Bacanos’un icrâsında eksik kaydırma çarpmasının etkin bir konumda olduğu sonucuna varılmaktadır.

#### **3.1.8. Kümelenme**

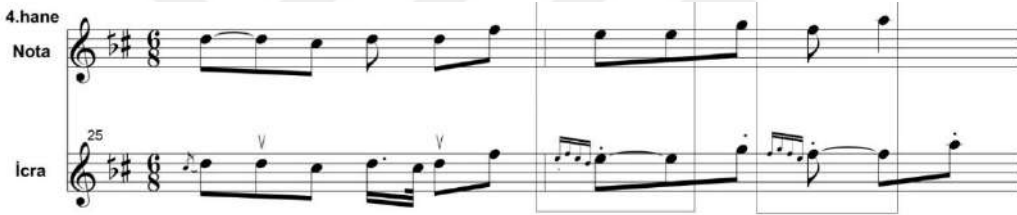
Esas notanın bir alt ya da bir üst derecesinden başlayan ve kümeleniveren, dört küçük 16’lık notadan oluşan küçük hızlı melodik hareketlerdir (Gönül, 2010:43). Türk müziği icrâcılığında sıklıkla kullanılan bir yorum unsurudur. Klâsik kemençe icrâsında

da mühim bir yere sahip olan kümelenme kemeçe icrâlarında yoğunlukla tercih edilmektedir.



Şekil 3. 25. Sultân-î Yegâh peşrevde kümelenme

Şekil 3.25.'te Aleko Bacanos'un Sultân-î Yegâh Peşrev icrâsından bir bölüm verilmiştir. Aleko Bacanos'un ilk örnekte acem, gerdâniye ve hüseyinî perdeleri kullanılarak esas perde olan aceme bağlı kümelenme yapıldığı görülmektedir. İkinci örnekte ise muhayyer, gerdâniye ve acem perdeleri kullanılarak sünbüle perdesine bağlı kümelenme işlendiği tespit edilmiştir.



Şekil 3. 26. Sultân-î Yegâh saz semâisinde kümelenme

Şekil 3.26.'da Aleko Bacanos'un Sultân-î Yegâh saz semâisi icrâsından bir bölüm verilmiştir. Aleko Bacanos'un ilk örnekte hüseyinî, acem ve nevâ perdeleri kullanılarak esas perde olan hüseyinîye bağlı kümelenme yaptığı görülmektedir. İkinci örnekte ise acem, gerdâniye ve hüseyinî perdeleri kullanılarak esas perde olan aceme bağlı kümelenme işlenmektedir.



Şekil 3. 27. Sultân-î Yegâh peşrevde kümelenme -2

Şekil 3.27.'de Aleko Bacanos'un Sultân-î Yegâh peşrev icrâsından bir bölüm verilmiştir. Aleko Bacanos'un ilk örnekte düğâh, Râst kürdî perdeleri kullanılarak esas

perde olan hüseyînîye bağı kümelene yaptığı görülmektedir. İkinci örnekte ise acem, gerdâniye ve hüseyînî perdeleri kullanılarak esas perde olan aceme bağı kümelene işlenmektedir.

### *Yorum*

Türk müziğinde kullanılan önemli yorum unsurlarında birisi olan kümelene kullanımında Aleko Bacanos; genellikle sade bir örüntüye sahip nağme gruplarını zenginleştirmek amacıyla kümelene kullanıldığını görmekteyiz. Bununla birlikte kümelene kullanılmadan önce veya sonrasında kesik icrâ, üst çarpma, ikili çarpma gibi yorum unsurlarını da kullanmakta olduğunu söyleyebiliriz. Klâsik kemençe icrâ üslûbunda sıklıkla yer verilmekte olan kümelene icrâyı dinamikleştirmektedir. Cemil Bey'in icrâsını güçlendirmek istediğı perdelerin belirginliğini artırmak adına kümelemeyi kullandığı belirtilmektedir. (Çetik, 2022, s.63) Kümelene kullanımının olduğu bölümlerde yaylar Bacanos tarafından genellikle bağı olarak çalınmaktadır. Aleko Bacanos'un kümelene kullanımının yakın aralıklarla sık bir biçimde yapıyor olması Bacanos'un icrâsında bu yorum unsurunun ve dinamik icrânın önemli bir yeri olduğunu bizlere göstermektedir.

### **3.1.9. Tartım Kullanımları**

Türk müziğı; icrâsında sabit kaidelerin haricinde icrâcının bu kaideleri bozmaması kaydıyla yorumlanmaya müsait bir müzik türüdür. Bu minvalde icrâ edilen eserlerin tartımlarında usule ve gidere uygun olması kaydıyla değiştirilebilmektedir. Klâsik kemençe icrâsında tartım kullanımlarını çeşitli şekillerde değiştirilerek bu doğrultuda icrâyâ bir dinamizm ve çeşitli yorumlar katılabilmektedir. Bizde bu tezde Bacanos'un klâsik kemençe icrâsında kullanmış olduğu yorum unsurlarını birim zamana göre ölçülebildiğı takdirde çarpma notası'nın haricinde 32'lik ve 64'lük tartımlarla notaya aldık. Bu uygulamada gayemiz Aleko Bacanos'un nağmeleri zenginleştirme ve dinamik hale getirme hususunda şahsına has yorum şeklini belirtmek ve açık bir şekilde göstermektir.



Şekil 3. 28. Sultân-î Yegâh saz semâisinde tartım kullanımı-1

Şekil 3.28.'de acem perdesinden itibaren 1 adet 8'lik ile başlayan tartımı, noktalı onaltılık ve 32'lik şeklindeki daha küçük tartımlarla çeşitlendirdiği görülmektedir. Örneğimizin devamında ise acemden başlayan ve 16'lıktan oluşan tartımı, tartımın arasına 32'lik sürede tartımlar koyarak çeşitlendirmiştir.



Şekil 3. 29. Sultân-î Yegâh saz semâisinde tartım kullanımı-2

Şekil 3.29.'da 2 adet 8'lik süreden oluşan tartımları 16'lık tartımlar kullanarak çeşitlendirdiği görülmektedir.



Şekil 3. 30. Sultân-î Yegâh peşrevde tartım kullanımı

Şekil 3.30.'daki ilk örneğimizde 8'lik sürede oluşan tartımları, çeşitli sürelerde ve kalıplardaki tartımların kullanılmasıyla çeşitlendirilmiştir. İkinci örneğimizde ise notada bulunan tartım kalıplarının tam zıttı bir tartımın kullanılarak çeşitlendirildiği görülmektedir. Son örneğimizde ise noktalı dörtlük süredeki tartım 16'lık süredeki tartımlarla çeşitlendirilmektedir.





Şekil 3.35. Sultân-î Yegâh peşrevde tartım kullanımı-3

Şekil 3.35. 'te 8'lik olan tartımın 16'lık tartımlarla 16'lık olan tartımların ise 32'lik tartımlarla küçültülerek çeşitlendirildiği görülmektedir. Bu tartım değişikliklerinin tamamında özgün ve zengin bir çeşitlilik ile yapılmaktadır.

### *Yorum*

Türk müziği klâsik kemençe icrâsında yorum unsurlarının tespitinde önemli bir yer tutan tartım kullanımlarının Aleko Bacanos tarafından icrâsında; Bacanos'un sıklıkla bu öğeleri kullandığı ve bu vesileyle icrâsına çeşitlilik ve dinamizm kattığını görmekteyiz. İcra içerisinde tartım kalıplarında değişiklikler uygulanırken yayların da uzun ve birbirine bağlı çalındığı görülmektedir. Bacanos icrâlarında yalnızca tartım kalıplarını çeşitlendirmemekte, aynı zamanda bazı tartımları ve bağlı buldukları perdeleri icrâ etmeyerek çeşitli yorum unsurlarına yer vermektedir. Klâsik kemençe icrâcılığında hemen hemen tüm ekollerde görülen tartım kalıplarında zenginleştirme ve çeşitlilik, incelemiş olduğumuz eserlerin neredeyse tamamında sıklıkla bulunmaktadır. Bu doğrultuda tartım kullanımlarının Bacanos'un icrâ tavrının belirlenmesinde Türk müziği ve klâsik kemençe genel icrâ üslûbu doğrultusunda en önemli yorum unsurlarından birisi olduğu görülmektedir.

### **3.2. İfade Unsurları**

“Türk Mûsikîsi icrâsında daha ziyade tartım değişikliklerine veya çeşitlemelerine gidilmeksizin bazen tek bir perdede bazen kısa bazen uzun süreli motif ve cümlelerde genellikle sesin etkili kullanımını ortaya çıkaran yorum unsurları ifade unsuru olarak tanımlanabilir.” (Gönül 2021; Durak, 2022, s.87) Klâsik kemençe icrasında ifade unsurları icracıların tavrını belirleyen en önemli yapıdır. Kemençe perdesiz ve tırnakla icra edilen bir saz olduğundan dolayı hareket

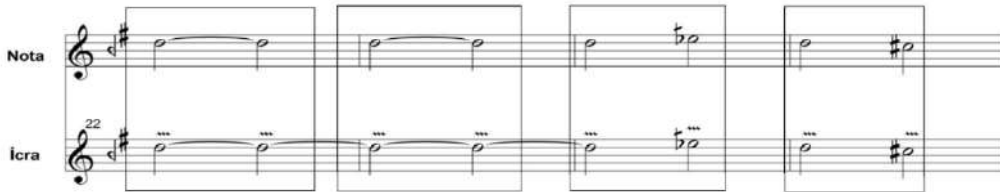
alanı oldukça geniş bir çalgı aletidir. Bu sebepten kaydırma ve dalgalanma temelli ifade ve yorum unsurları kemençe icrâsında sıklıkla bulunmaktadır.

### 3.2.1. Dalgalanma (Vibrato)

Dalgalanma sazda perdeyi basan parmağın perde üzerinde üst ve alt nağme aralığına doğru hızlı bir biçimde gidip gelinmesiyle oluşan bir ifade unsurudur. Klâsik kemençede icrânın tırnak ile yapılması hasebiyle kendisinde geniş bir yer bulan dalgalanma ayrıca bir başlıkla işlenmesi gereken çeşitli ifade unsurları barındırmaktadır. Dalgalanma klâsik kemençede icrâcıya ve icrâ edilen esere göre çeşitlilikler arz edebilmektedir. Örneğin bir icrâcı esas perde üzerinde öncelikle sabit baskıyla başlayan ve ardından hareket eden bir şekilde uygulayabilirken, bir başka icrâcı ise perde tutulduğu andan itibaren dalgalanma yapabilmektedir. Bu doğrultuda ayrıca dalgalanmanın nağme aralığı (mesafe) ve bu aralığın katedilmesindeki hız da yine klâsik kemençede üslûp-tavır farklılıkları yaratabilmektedir. Bu doğrultuda dalgalanma unsurunu iki temel başlıkta incelenecektir.

### 3.2.2. Dar Dalgalanma (Vibrato)

Dar dalgalanma genel itibariyle esas sesin frekans bandında üst ve alt konumlarındaki sesler arasında hızlı bir gidiş gelişle oluşturulan bir yorum unsurudur. Klâsik kemençe icrâsında sıklıkla kullanılmaktadır. Aynı zamanda klâsik kemençe icrâsında yay çekişi ve itişisi arasındaki ses farklılıklarını engellemek için kullanılabilir. Yine aynı şekilde uzun ses kullanımında da yay çekişi ve itişisi arasında bağlantı kurmak adına da dar dalgalanma kullanılabilir.



Şekil 3.36. Râst ayak oyunu tartım kullanımı

Şekil 3.36.'da nevâ perdesine ölçü boyunca uzamakta olan bir dar dalgalanma uyguladığı görülmektedir. Bacanos icrâsında perdenin direkt olarak dalgalanmayla başladığı orta hızda bir ifade göstermektedir. Bu dalgalanma icrâ boyunca uzamakta

ve deęişen perdeler olan nim hisâr ve nim hicaz perdelerinde de devam ettirildięi görölmektedir.



Şekil 3.37. Râst kâfkas ayak oyunu tartım kullanımı

Şekil 3.37.'de acem, hüseyinî ve neva perdelerinde aşağı yönlü hareketle, dar dalgalanma uyguladığı görölmektedir. Dalgalanma bu icrada kısa ve sık bir zamanda yapılmaktadır. Devam etmekte olan bölümlerde de aynı dalgalanmalar aynı yerlere denk gelecek şekilde sürdürölmektedir.



Şekil 3.38. Râst kâfkas ayak oyunu tartım kullanımı-2

Şekil 3.38.'de ilk örneğimizde segâhta, ikinci örneğimizde ise segâh ve çargâh perdelerinde yukarı yönlü hareketle bir dar dalgalanma uyguladığı görölmektedir. Dalgalanma bu bölümde sık ve orta hızda icra edilmektedir. Bu dalgalanma devam etmekte olan bölümlerde de aynı dalgalanmalar aynı yerlere denk gelecek şekilde sürdürölmektedir.

#### Yorum

Türk müziği klâsik kemençe icrâcılığında yorum unsurlarının en mühim elemanlarından birisi olan dar dalgalanmanın Aleko Bacanos tarafından kullanımında; Aleko Bacanos'un genellikle icrâsının tamamında bu yorum unsurundan yararlanmış olduğunu görmekteyiz. Analiz ettiğimiz notaların geneline bakıldığında dar dalgalanmanın uzayan perdelerde daha çok kullanıldığını söyleyebiliriz. Bununla birlikte genellikle ardışık bir biçimde yükselen veya inen perde gruplarında kullanıldığını görmekteyiz. Son olarak uzun tartımlarda daha sakin, sık tartımlarda ise daha hızlı bir biçimde dalgalanma uygulanmaktadır. Cemil Bey'in icrâlarında ajiliteli

yerlerde hızlı vibrato ( dar dalgalanma ) kullanımı dinamik bir duyum sağlamakta ve sıkça kullanılmaktadır. (Çetik, 2022, s.77) Bacanos'un dar dalgalanmayı benzer tartımların olduğu muhatap kalıpların hemen hemen tamamında aynı bölümlere denk gelecek şekilde tercih ettiğini görmekteyiz. Türk müziği sazlarından klâsik kemençe icrâsının en önemli elemanlarından birisi olan dar dalgalanma, icrâ içerisinde Aleko Bacanos tarafından da sıkça tercih edilmekte olan ve icrasında çeşitlilikle yer bulan bir ifade unsurudur.

### 3.2.3. Geniş Dalgalanma

Geniş dalgalanma şeklinde isimlendirdiğimiz yorum unsuru genel itibariyle dar dalgalanmada ifade etmiş olduğumuz unsurları barındırmakla beraber dalgalanmanın takip edilebilecek kadar geniş bir aralıkla icrâ edildiği şeklindedir. Bu dalgalanma genellikle esas perde ile bu perdenin yarım derece ilerisi ve gerisi arasındaki frekans bandında dar dalgalanmaya nazaran daha yavaş bir şekilde yapılmaktadır.



Şekil 3.39. Râst oyun havası-2 geniş dalgalanma

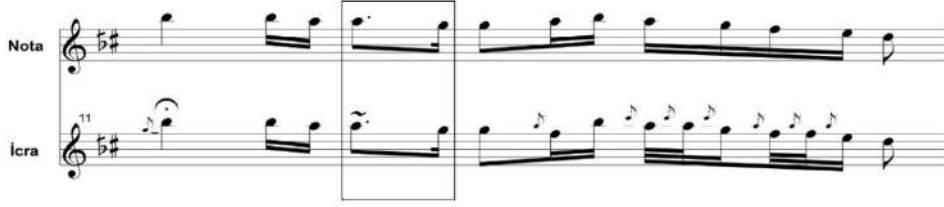
Şekil 3.39.'da esas perde olan muhayyerden dik sünbüle perdesine doğru geniş dalgalanma kullandığını görmekteyiz. Aynı zamanda geniş dalgalanma vasıtasıyla muhayyer perdesinden dik sünbüle perdesine doğru bir kaydırma yapılması ve geniş dalgalanma öncesinde bağlı öncü çarpma kullanılması dikkat çekmektedir.



Şekil 3.40. Sultân-î Yegâh peşrevde geniş dalgalanma

Şekil 3.40.'ta örnekte muhayyer esas perdesi kullanılarak dik sünbüle perdesi doğru geniş dalgalanma kullanılmaktadır. Eserde geniş dalgalanma kullanımından evvel sırasıyla öncü çarpma, kesik icrâ ve vurgu kullanımı yapılması ve ayrıca tartım

değişiminin olması Aleko Bacanos'un çeşitli yorum unsurlarını bir arada kullanan bir icrâcı olduğunu gözler önüne sermektedir.



Şekil 3.41. Sultân-î Yegâh saz semâsinde geniş dalgalanma

Şekil 3.41.'de örnekte noktalı dörtlük süredeki bölümde muhayyer esas perdesi kullanılarak dik sünbüle perdesine doğru geniş dalgalanma kullanılmaktadır.

#### *Yorum*

Türk müziği klâsik kemençe icrâcılığında çok sık tercih edilmeyen bu yorum unsurunun Aleko Bacanos tarafından kullanımında; geniş dalgalanma kullanımı esnasında genellikle muhayyer perdesin bu dalgalanma uygulanmaktadır. Aleko Bacanos bu dalgalanmanın başına genellikle öncü çarpma tercih etmekle beraber kesik icrâ ve vurgu gibi ifade çeşitlerinden de faydalanmaktadır. Genel itibariyle geniş dalgalanma kaydırma ile girift bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Bacanos'un klâsik kemençe icrâsında geniş dalgalanmayı kullanan ender icrâcılardan birisi olduğunu belirtmek gerekmektedir. Bununla birlikte çeşitlilik açısından özel bir yorum unsuru olduğu için Bacanos'un geniş dalgalanma kullanıyor olması araştırmamız adına son derece önemli bir husustur.

#### **3.2.4. Vurgu**

Vurgu perdelerde uygulanan belirgin kuvvetlendirmeleri ifade etmektedir. Vurgular Türk müziğinde önemli yeri olan bir ifade unsurudur. Genellikle ezgi gruplarının içerisindeki icrâ edilen makamların mühim sayılan seslerinde tercih edilebilmektedir. Vurgu, klâsik kemençe icrâcılığında sıklıkla tercih edilen bir ifade şeklidir.

Şekil 3.42.Sultân-î Yegâh saz semâsinde vurgu

Şekil 3.42.'de kromatik şekilde yükselen üçleme ardından çargâh perdesinde vurgu yaptığı görülmektedir. İkinci örneğimizde nevâ perdesine öncelikle vurgu ardından kaydırma yapıldığını, devamında ise yine nim hicâz perdesine önce vurgu ardından kaydırma yapıldığı tekraren görmekteyiz.

Şekil 3.43. Sultân-î Yegâh peşrevde vurgu

Şekil 3.43.'de eserin hemen başında düğâh perdesine öncü çarpma eşliğinde vurgu uygulamaktadır. İkinci örneğimizde ise nevâ perdesine kesik icrâ eşliğinde vurgu yapıldığını görmekteyiz.

Şekil 3.44. Râst oyun havası vurgu

Şekil 3.44.'deki birinci ve ikinci örneklerimizde gerdaniye perdesine öncü çarpma ve kesik icrâ eşliğinde vurgu uygulamaktadır. Üçüncü örneğimizde ise evc perdesine öncü çarpma ve kesik icrâ eşliğinde vurgu yapıldığını görmekteyiz.

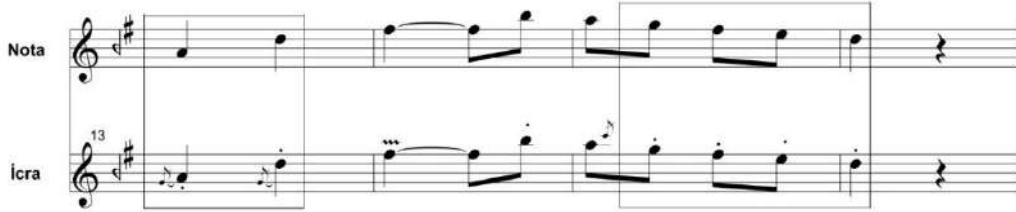
#### Yorum

Türk müziği klâsik kemençe icrâcılığında ifade unsurlarının en belirgin örneklerinden olan vurgunun Aleko Bacanos tarafından kullanımında; Bacanos'un

genellikle icrâsında bu yorum unsuruna ortalama düzeyde bir yer vermiş olduğunu görmekteyiz. Analiz ettiğimiz notaların geneline bakıldığında Bacanos'un vurgu ifadesi makamların güçlü, karar veya asma karar gibi önemli perdelerinde daha sık kullanıldığını görmekteyiz. Türk müziği klâsik kemençe icrâsında tavır özelliklerini belirleyen en önemli unsurlardan birisi olan vurgu icrânın genelinde sıkça bulunmaktadır. Vurgu kullanılan bölümlerde genellikle yaylar kesik çalınmaktadır. Bacanos icrâsında bu ifadeye yer vermekle birlikte, icrâsında vurgu kullanımlarını genellikle kesik icrâ veya öncü çarpma unsurları ile birlikte kullanmaktadır.

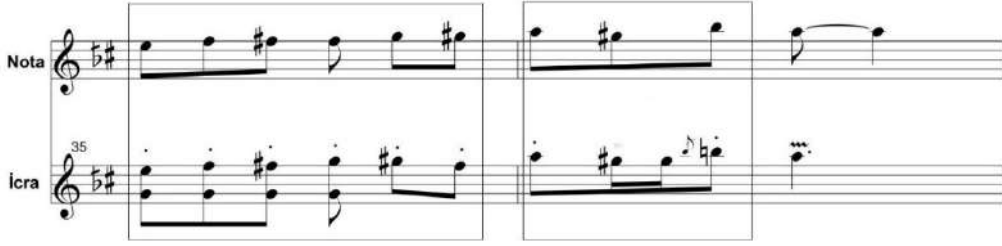
### 3.2.5. Kesik İcrâ

Türk müziği ifade unsurlarından birisi olan kesik icrâ, çalınmakta olan perdelerin üzerinde keskin bir duruşla çalınmasıyla oluşan bir ifade şeklidir. Bu ifade şekli yaylı çalgılarda bilhassa daha sık kullanılması bakımından klâsik kemençe icrâsında önemli bir yere sahiptir.



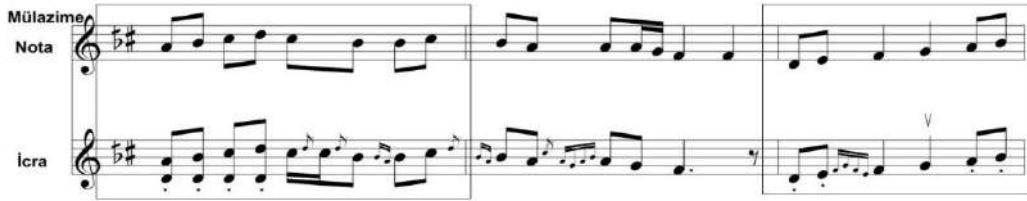
Şekil 3.45. Yegâh longada kesik icrâ

Şekil 3.45.'te eserin hemen başında düğâh ve nevâ perdelerinde öncü çarpma eşliğiyle sekte kullandığını görmekteyiz. İkinci örneğimizde ise aşağı yönlü hareketle gerdâniyeden itibaren sırasıyla evc, hüseyinî ve nevâ perdelerinde sekte uygulanmaktadır.



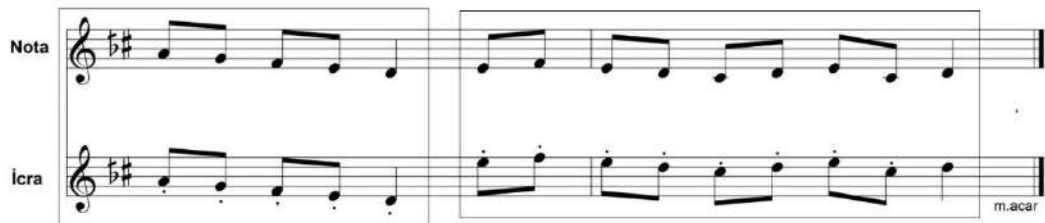
Şekil 3.46. Sultân-î Yegâh saz semâisinde kesik icrâ

Şekil 3.46.'da çift ses kullanımı eşliğiyle hüseyñiden itibaren sırasıyla hüseyñî, acem, evc, gerdâniye ve nim şehñâz perdelerinde kesik icrâ uygulanmaktadır. İkinci örneğimizde ise muhayyer ve tiz buselik perdelerinde kesik icrâ yapılmaktadır.



Şekil 3.47. Sultân-î Yegâh peşrevde kesik icrâ

Şekil 3.47.'de çift ses kullanımı eşliğiyle düğâhtan itibaren sırasıyla kürdî, nim hicâz ve nevâ perdelerinde kesik icrâ uygulanmaktadır. İkinci örneğimizde ise yegâh, hüseyñî, düğâh ve kürdî perdelerinde kesik icrâ yapılmaktadır.



Şekil 3.48. Sultân-î Yegâh peşrevde kesik icrâ-2

Şekil 3.48.'de düğâhtan itibaren sırasıyla râst, acemaşîran, hüseyñ-î aşîran ve yegâh perdelerinde kesik icrâ uygulanmaktadır. İkinci örneğimizde ise hüseyñiden itibaren sırasıyla acem, hüseyñî, nevâ, nim hicâz, neva, hüseyñî ve nim hicâz perdelerinde kesik icrâ yapılmaktadır.

### Yorum

Türk müziği ifade unsurlarından birisi olan kesik icrânın Aleko Bacanos tarafından kullanımında; Genellikle sıralı ve kromatik iniş-çıkışların olduğu bölümlerde bu ifadenin kullanıldığını görmekteyiz. Aynı zamanda kesik icrâ kullanımında genel itibariyle öncü çarpma yorumu veya vurgu ifadesi gibi öğeleri birlikte kullandığı dikkat çekmektedir. Türk müziği icrâsında yaylı bir olan saz klâsik kemençe'nin icrâsı içerisinde kesik icrâ genellikle yayın da kesik bir biçimde çalınmasıyla kullanılmaktadır. Bacanos'un eserlerin başlangıç veya son bölümünde sıklıkla kesik icrâ kullandığı tespit edilmiş olup bu ifade unsurunun Aleko Bacanos'un icrâsında önemli bir konumda olduğu bu vesileyle ortaya çıkmaktadır.

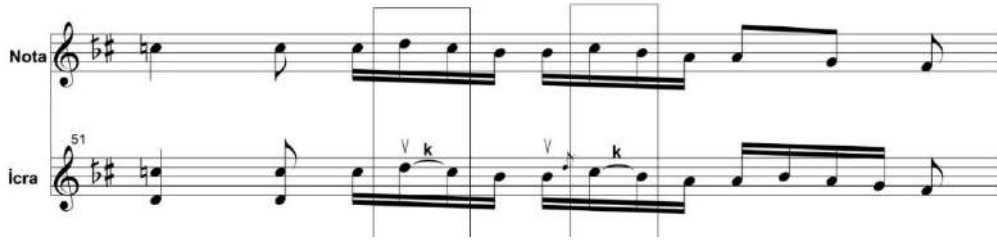
### 3.2.6. Kaydırma

Türk müziği ifade unsurlarından birisi olan kaydırma iki perde arasında aynı tel üzerinde parmağın kaldırılmadan üst veya alt perdelere doğru yapılan kaydırmaları ifade etmektedir. Klâsik kemençe icrâsında sıklıkla tercih edilen kaydırma aynı zamanda pozisyon kullanımlarında icrânın vazgeçilmez unsurlarından birisidir.



Şekil 3.49. Râst oyun havasında kaydırma -1

Şekil 3.49.'da öncü çarpma eşliğinde muhayyer perdesinden sünbüle perdesine doğru bir kaydırma yapılmaktadır. Kaydırmanın başlamasından hemen evvel geniş dalgalanma yorumunun kullanılıyor olması dikkat çekmektedir. Eserin devam eden kısmında da aynı nağmenin bulunduğu bölüm yine bu unsurlarla birlikte kullanılmaktadır. Öncü çarpma, geniş dalgalanma ve kaydırma öğelerinin tamamının bir arada bulunması bağlı bulunan perde olan muhayyer perdesinde sürekli bir kaydırma temelli yorum unsurunun kullanıldığını göstermektedir.



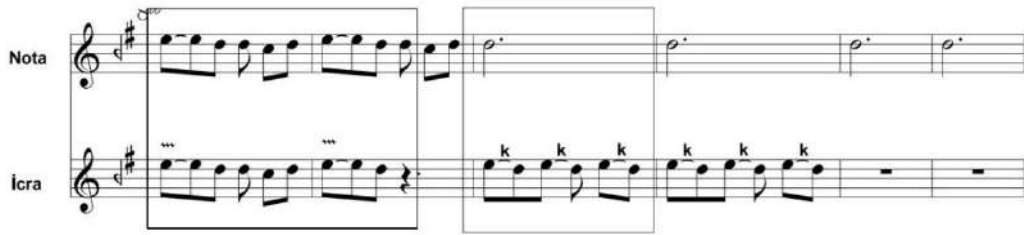
Şekil 3. 50. Sultân-î Yegâh saz semâisinde kaydırma

Şekil-50’de vurgu kullanımı eşliğinde nevâ perdesinden nim hicâz perdesine doğru aşağı yönlü bir kaydırma yaptığı görülmektedir. İkinci örnekte ise nim hicâz perdesinden dik kürdi perdesine doğru bir kaydırma yapılmaktadır. Bu kaydırmaların aşağı yönlü olması dikkate değerdir.



Şekil 3.51. Râst oyun havasında kaydırma -2

Şekil 3.51.’de öncü çarpma eşliğinde hüseyinî perdesinden nevâ perdesine doğru bir kaydırma yapılmaktadır. Kaydırmanın bağlanmış olduğu nevâ perdesinde ise kesik icrâ ve vurgu ifadeleri kullanılmaktadır. İlk örneğin ikinci kısmında da yine öncü çarpma eşliğinde hüseyinî perdesinden nevâ perdesine doğru bir kaydırma yapılmakla beraber bağlanmış olduğu nevâ perdesinde dar dalgalanma ve ardından ikili çarpma yorumları kullanılmaktadır. Eserin devamında da aynı nağmenin bulunduğu bölüm yine bu unsurlarla birlikte kullanılmaktadır.



Şekil 3.52. Râst oyun havasında kaydırma -3

Şekil 3.52.'de hüseyinî perdesinden nevâ perdesinde doğru kaydırma yapılmaktadır. Bu kaydırmanın iki ölçü boyunca tekraren yapıyor olması dikkat çekmektedir.

#### *Yorum*

Türk müziğinin en önemli ifade unsurlarından birisi olan kaydırmanın Aleko Bacanos tarafından kullanımında; Bacanos'un bu ifadeye sıklıkla yer vermekte olduğu ve kaydırmayı kullanmış olduğu bölümlerde öncü çarpma, dar ve geniş dalgalanma, vurgu ve kesik icrâ gibi birçok yorum ve ifade unsurunu da bir arada kullanmıştır. Bu doğrultuda çoğu tek parmakla alt ve üst derecelere hareket temeliyle oluşan bu unsurlar esas sesin kendisi ile civarındaki frekans bandında da devamlı bir hareket çizelgesi olduğunu göstermektedir. Uzun sesli bir saz olan kemençede tartımların birbiriyle yay bağları ile birleştirilmesi veya daha kısa yaylarla çalınması tavrı belirleyen en mühim hususlardandır. Bu doğrultuda Aleko bacanos'un icra içerisinde yayları bağlı çalabilmek adına kaydırma ifadesini fazlalıkla kullandığı görülmektedir. Netice itibarıyla kaydırma ve kaydırma temelli öğelerin Bacanos'un icrâsındaki temel yapılardan birisi olduğunu söyleyebilmekteyiz. Mamafih bu bileşenlerin tümünün birlikte kullanıldığı icrâ örneklerinin az Râstlanır derecede olması da önemli bir husustur.

#### **3.2.7. Çift Ses Kullanımı ve Kreşendo**

“Çift ses, icrâ edilen makam dizisinin etkisini yitirmeyecek şekilde icrâ edilen ana sesin alt ve üst perdelerinde üçlü, dördü, beşli, altılı, yedili, sekizli derecelerin aynı anda yay yada parmak aracılığıyla icrâ edilmesiyle oluşan bir süsleme tekniğidir (Gönül, 2010: 50). Klâsik kemençede çift ses genellikle makamsal olarak yegâh, Râst ve nadiren nevâ akort perdelerine uyum sağlayacak olan perdelerle birlikte kullanılmaktadır.



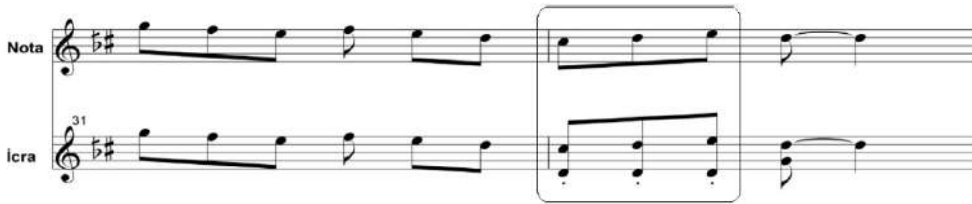
Şekil 3.53. Sultân-î Yegâh saz semâisinde çift ses kullanımı-1

Şekil 3.53.'de Sultân-î Yegâh saz semâisi icrâsından bir bölüm verilmiştir. Örneğimizde nevâ perdesinden itibaren acem ve muhayyer perdelerinde yukarı yönlü çift ses kullanımı yaptığı görülmektedir. Çift ses kullanımı birlikteliğinde kesik icrâ ifadesinin kullanılması dikkat çekmektedir.



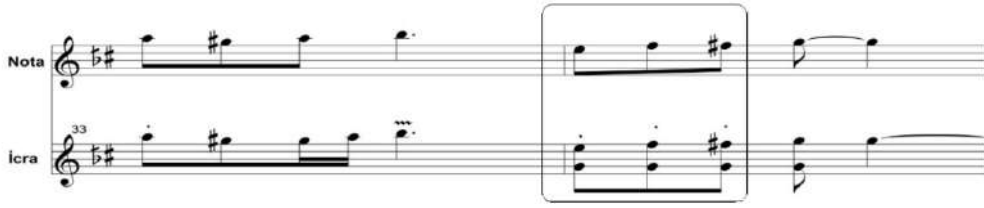
Şekil 3.54. Sultân-î Yegâh peşrevde çift ses kullanımı

Şekil 3.54.'te Sultân-î Yegâh peşrev icrâsından bir bölüm verilmiştir. Bacanos'un bu örnekte düğâh perdesinden itibaren kürdî, nim hicâz ve nevâ perdelerine yukarı yönlü çift ses kullanımı uyguladığı görülmektedir. Çift ses kullanımı birlikteliğinde kesik icrâ ifadesinin kullanılmaktadır.



Şekil 3.55. Sultân-î Yegâh saz semâisinde çift ses kullanımı-2

Şekil 3.55.'de Sultân-î Yegâh saz semâisi icrâsından bir bölüm verilmiştir. Örneğimizde nim hicâz nevâ ve hüseyinî perdelerine yukarı yönlü çift ses kullanımı uygulandığı görülmektedir. Çift ses kullanımı birlikteliğinde kesik icrâ ifadesi görülmektedir.



Şekil 3.56. Sultân-i Yegâh saz semâisinde çift ses kullanımı-3

Şekil 3.56.'da Sultân-i Yegâh saz semâisi icrâsından bir bölüm verilmiştir. Örneğimizde hüseyinî, acem ve evc perdelerine yukarı yönlü çift ses kullanımı uygulandığı görülmektedir. Çift ses kullanımı birlikteliğinde kesik icrâ ifadesi de yer almaktadır.

#### Yorum

Türk müziği ifade unsurlarından çift sesin Aleko Bacanos tarafından kullanımında; Bacanos'un genellikle yukarı yönlü sıralı hareketli nağmelerde çift ses kullanımı tercih ettiğini görmekteyiz. Bununla birlikte kromatik çıkışların bazılarında da çift ses kullanımı görülmüştür. Aleko Bacanos'un çift ses kullanımlarının tamamında perdeleri sabit seslerden oluşturmak adına sekte kullanımı yaptığını görmekteyiz. Klâsik kemençe icrâsında zaman zaman ahenk teli niteliğinde de kullanılmakta olan çift ses ifadesi icrâya bir alt yapı ve ahenk katmaktadır. Bacanos'un Türk müziği makamlarının yapılarında aykırılığa mahal vermeden dengeli bir biçimde çift ses ifadesini yeterli miktarda kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

#### 3.2.8. Kreşendo

Türk müziği yaylı sazlarında genellikle kullanılan bir ifade unsuru olan kreşendo klâsik kemençe icrâsında da kullanılmaktadır. Kreşendo genel itibariyle yay kullanımı vasıtasıyla giderek güçlenen perde vurgularını temsil etmektedir.



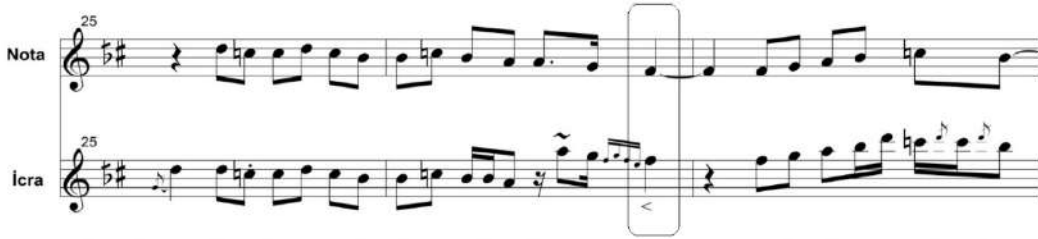
Şekil 3.57. Sultân-i Yegâh peşrevde kreşendo kullanımı-1

Şekil 3.57.'de Sultân-î Yegâh peşrev icrâsından bir bölüm verilmiştir. Örneğimizde nevâ perdesinde kreşendo kullanılmaktadır. Kreşendo kullanımı birlikteğinde kesik icrâ ifadesi görülmektedir.



Şekil 3.58. Sultân-î Yegâh peşrevde kreşendo kullanımı-2

Şekil 3.58.'te Sultân-î Yegâh peşrev icrâsından bir bölüm verilmiştir. Örneğimizde nevâ perdesinde kreşendo kullanımı görülmektedir. Kreşendo kullanımı öncesinde vurgu ifadesinin kullanılması dikkat çekmektedir.



Şekil 3.59. Sultân-î Yegâh peşrevde kreşendo kullanımı-3

Şekil 3.59.'da Sultân-î Yegâh peşrev icrâsından bir bölüm verilmiştir. Örneğimizde acem perdesinde kreşendo kullanımı görülmektedir.

#### Yorum

Türk müziğinde yaylı sazlarımızda kullanılan bir ifade unsuru olan kreşendonun Aleko Bacanos tarafından kullanımında; Bacanos'un bu ifade unsurunu çeşitli ifade unsurlarından hemen sonra kullandığı görülmektedir. Bacanos'un notaya almış olduğumuz icrâlarında kreşendo kullanımı seyrek bir biçimde kullandığı dikkat çekmektedir. Klâsik kemençede yay kullanımlarında kreşendo yoğun bir şekilde kullanıldığına çok sık rastlanılmayan bir ifade unsurudur. Bu doğrultuda Bacanos'un da bu ifade unsurunu ihmal etmemekle beraber yoğun bir biçimde kullanmamaktadır.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### SONUÇLAR VE ÖNERİLER

#### 4.1. Sonuçlar

##### *1. alt problemlere ilişkin sonuçlar*

Türk müziği klâsik kemençe icrâcılığında yorum unsurlarının kullanımında Aleko Bacanos'un genel itibariyle bu unsurların hepsini sıklıkla kullandığı görülmektedir. Bacanos'un icrâsında yorum unsurlarını yoğun ve kısa mesafelerle icrâ ettiği, bu vesileyle eserlerin genelinde canlı ve renkli bir icrâ benimsediği görülmüştür. Bu doğrultuda yorum unsurlarının kullanımında Aleko Bacanos'un;

##### *Ara Çarpma:*

Ara çarpmanın tartım değişikliğine gidilen bölümlerde bir veya iki üst perdeye uygulandığı, perdelerin vurgulanması amacıyla uygulanabildiği, ara çarpmaların kemençe üzerindeki pozisyonlara ve makama uygun perdelere denk gelmesi dikkate alınarak çalındığı, bu çarpmanın nağmeleri zenginleştirmek amacıyla yapıldığı;

##### *Öncü çarpma:*

Öncü çarpmaların eser başlangıçlarında perdeleri bulmak maksadıyla, varılan perdelerde vurgu ve kesik icrâ gibi ifade unsurlarının girift biçimde uygulandığı, kemençenin boş telleri olan yegâh, râst ve nevâ tellerinden hareketle ulaşacağı perdelere öncü çarpma uyguladığı;

##### *Ön çarpma:*

Eser başlangıçlarında perdeleri vurgulaması amacıyla uygulandığı, perdeleri tutma/bulma hasebiyle kullanıldığı, yay kullanımında yay bağlarını uzun kullanabilmek adına ön çarpmadan faydalandığı, icrâ içerisinde Aleko Bacanos'un icrâsında bu çarpma şekline daha seyrek kullandığı;

##### *İkili çarpma:*

İkili çarpmanın Öncesinde veya devamında üst çarpma ve ara çarpma yorum unsurlarının bu çarpma ile girift bir biçimde kullanıldığı, ikili çarpmanın kullanım amacının icrânın dinamikleşmesi olduğu, Aleko Bacanos'un ikili çarpma yorumunu yoğun bir biçimde kullandığı ve bu neticeyle icrasını dinamikleştirdiği;

*Üst çarpma:*

Üst çarpma'nın icrânın içerisinde çeşitli yerlerde ara çarpmayla girift bir biçimde kullanıldığı, üst çarpmanın icrâ edilen perdenin bir veya iki üst perdesine çarptırılmak kaydıyla yapıldığı, üst çarpmanın perdeleri desteklemek adına varılacak perdeyi dikkate alınarak kullanıldığı, Bacanos'un kullanımını icrâsında titizlikle kullandığı bir yorum unsuru olduğu, icrası içerisinde ise münferit yerlerde tercih edildiği;

*Eksik kaydırma çarpması:*

Bacanos'un genellikle tartımlardaki uzun zamanlarda çarpmayı eser içerisine yerleştirdiği, kısa tartımları da bu çarpma kullanılacağı zaman uzun cümle ile değiştirme eğiliminde olduğu, bu çarpma ile girift olarak üst çarpma veya kaydırma gibi yorum unsurlarını kullandığı, eksik kaydırma çarpmasının Aleko Bacanos'un icrâsında etkin bir rolü olduğu;

*Kümelenme:*

Sade bir örüntüye sahip nağme gruplarını zenginleştirildiği, kümelenme kullanımından önce veya sonrasında kesik icrâ, üst çarpma, ikili çarpma gibi yorum unsurlarının birlikte olduğu, kümelenme kullanımının yakın aralıklarla sık bir biçimde yapılarak kullanıldığı, Bacanos'un icrâsında bu yorum unsurunun sıklıkla yer aldığı ve icrâda dinamik bir yapı bulunmasının Bacanos için önemli bir yere sahip olduğu;

*Tartım Kullanımları:*

Bacanos'un tartım kullanımları aracılığıyla icrâsına çeşitlilik ve dinamizm kattığını, İcra içerisinde tartım yorumlamalarında yayların birbirine bağlı çalındığı, tartımları ve bağlı buldukları perdeleri bazen icrâ etmeyerek yorumlama yaptığı, Bacanos'un icrâ tavrının klâsik kemençe genel icrâ üslûbuna uygunluğuna bakıldığında tartım kullanımlarının Aleko'nun kullandığı önemli yorum unsurlarından birisi olduğu;

Bütün bu yorum unsurlarının Bacanos'un icrâsında klâsik kemençe icrâ üslûbuna uygun fakat bununla beraber tavır olarak oldukça farklı, dinamik, birbiriyle girift halde kullanıldığı tespit edilmiştir. Aleko Bacanos'un Türk müziği klâsik kemençe icrâsında kullanılmakta olan bütün yorum unsurlarını icrâsında barındırması

ve bunları icrâ üslubunun dışına çıkılmadan özgün bir tavır ile işlemesi Türk müziği klâsik kemençe icracılığı bakımından Aleko Bacanos'un icrâ tavrının takip edilebilecek ve çeşitlilik oluşturabilecek bir nitelikte olduğu sonucuna varılmıştır.

### *2. ve 3. alt problemlere ilişkin sonuçlar*

Klâsik kemençe icrâsında ifade unsurları icrâcının tavrını belirleyen en önemli hususlardandır. Aleko Bacanos'un ifade unsurlarını zengin ifadelerle ve alışılmamış hareketlerle sıkça kullandığı tespit edilmiştir. Aleko Bacanos'un icrâsında ifade unsurlarını, yorum unsurlarına kıyasla daha sık tercih ettiği görülmektedir. Bacanos'un icrâ tavrının belirlenmesinde yoğun olarak kullanmış olduğu ifade unsurları aşağıda başlıklar halindedir. Bu doğrultuda ifade unsurlarının kullanımında Aleko Bacanos'un;

#### *Dar dalgalanma:*

Aleko Bacanos'un icrâsının tamamında bu ifade unsurundan yararlanılmış olduğu, dar dalgalanmayı uzayan perdelerde ve benzer tartım gruplarında daha sık kullandığı, ardışık bir biçimde yükselen veya inen perdelerde sıklıkla kullandığı, dalgalanma hızının oldukça yüksek olduğu;

#### *Geniş dalgalanma:*

Bacanos tarafından geniş dalgalanmanın genellikle muhayyer perdesinde kullanıldığı, bu dalgalanmanın başında öncü çarpma, kesik icrâ ve vurgu gibi ifade çeşitlerine yer verildiği, Bacanos'un klâsik kemençe icrâsında geniş dalgalanmayı kullanan ender icracılardan birisi olduğu, çeşitlilik açısından geniş dalgalanmanın özel bir ifade unsuru olduğu, Bacanos'un bu ifade unsurunu kullanmasının son derece önemli fakat yoğun bir kullanımda bulunmadığı,

#### *Vurgu:*

Bacanos'un genellikle icrâsında bu yorum unsuruna ortalama düzeyde bir yer vermiş olduğu, vurgu ifadesi makamların güçlü, karar veya asma karar gibi önemli perdelerinde daha sık kullandığı, vurgu kullanımlarının genellikle kesik icrâ veya öncü çarpma unsurları ile birlikte kullandığı,

#### *Kesik icrâ:*

Bacanos'un sıralı ve kromatik iniş-çıkışların olduğu bölümlerde bu ifadeyi kullandığı, öncü çarpma yorumu veya vurgu ifadesi gibi öğeleri kesik icrâ ile birlikte

kullandığı, eserlerin başlangıç veya son bölümünde sıklıkla kesik icrâya yer verdiği ve bu ifade unsurunun Aleko Bacanos'un icrâsında ortalama bir düzeyde yer vermiş olduğu;

*Kaydırma:*

Aleko Bacanos'un icrâsında dar dalgalanma, geniş dalgalanma, ön ve öncü çarpma ifadelerini kaydırma ile birlikte kullanıldığı, bu minvalde kaydırma ve kaydırma temelli öğelerin Bacanos'un icrâ tavrının temel yapılarından birisi olduğu, perde ile civarındaki perde aralığında icrâcının devamlı bir hareket halinde olduğu, bu icrâ örneklerinin birlikte kullanılması az Râstlanır derecede olması hasebiyle bu ifade unsurunun Bacanos'un icrâsında son derecede önemli bir yere sahip olduğu;

*Çift ses kullanımı:*

Bacanos'un genellikle yukarı yönlü hareketli nağmelerde çift ses kullanımı tercih ettiği, kromatik çıkışların bazılarında da çift ses kullanıldığı, çift ses kullanımlarının tamamında perdeleri sabit seslerden oluşturmak adına sekte kullanımı yaptığı, Türk müziği makamlarının yapılarında aykırılığa mahal vermeden dengeli bir biçimde çift ses ifadesini yeterli miktarda kullandığı,

*Kreşendo:*

Bacanos'un kreşendoyu çeşitli ifade unsurlarından hemen sonra tercih ettiği ve bu ifade unsurunu seyrek bir biçimde kullandığı, Bacanos'un icrâsında bu ifade unsurlarının, birbiriyle girift halde klâsik kemençe icrâ üslûbuna kısmen uygun fakat tavır açısından son derece farklı ve icra içerisinde sıklıkla kullandığı tespit edilmiştir. Bacanos'un yay kullanımlarında ise genellikle bağlı ve uzun yaylar kullandığı görülmüştür. Türk müziği klâsik kemençe icrâsında kullanılmakta olan bütün ifade unsurlarını, Bacanos'un icrâsında barındırdığı ve bunların özgün bir tavırla işlendiği tespit edilmiştir. Bacanos'un icrâda ettiği ifade unsurlarının eğitim-öğretim materyallerinde kullanılmaya uygun ve daha önce bu materyallerde yer almamış unsurlar barındıracak nitelikte olduğu sonuçlarına varılmıştır.

*4. Alt probleme ilişkin sonuçlar*

Bu tezde Aleko Bacanos'un kemençe icrâ üslûbuna uygun bir mûsikîşinas olduğu, bununla birlikte icrâsı içerisinde kullanmış olduğu tavra bakılıp Cemil Bey'in icrasındaki yorumlama tercihleri de göz önünde bulundurulduğunda yorum ve ifade

unsurlarının kemençe icrâ üslûbunun dışına çıkılmadan işlendiği tespit edilmiştir. Bu unsurların alışılmamış bir şekil ve sıralamayla icrâ edilmesi hasebiyle Bacanos'un ve bu tavra sahip olan diğer Rum asıllı kemençe icracılarının bazı çevrelerce "piyasacı" tavrına matuf olduğu yanılığısına düşülmektedir. Bahsi geçen ekoller arasındaki farkların yörelerin mûsikî iklimine etkisinden kaynaklandığı, bugün klâsik kemençe icrasında ekol olarak kabul edilen Tanbûri Cemil Bey'in icrâsının ana ilham kaynağının ise Rum kemençevîlerin icrâ tavırları olduğu kanısına varılmıştır. Klâsik kemençe icrâcıları arasında ise Rum kemençevîlerin icrâ tavrını temsil edebilecek en uygun icracılardan birisinin Aleko Bacanos olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

#### 4.2. Öneriler

- Türk müziği klâsik kemençe icrasında üslûp-tavır öğelerinin tespiti açısından nota-icrâ farklılığı çalışmaları genişletilebilir.
- Aleko Bacanos'un kaynaklık ettiği bu çalışma, Rum icrâ ekolünü takip etmekte olan diğer kemençe icracılarının da tahliline örnek teşkil edebilir.
- Elde edilen tahlil ve sonuçlar eşliğinde, Türk müziği klâsik kemençe icrâsı alanında hazırlanabilecek metodlara kaynaklık edebilir.
- Türk Müziği klâsik kemençe icrâsında Aleko Bacanos'un kullanmış olduğu yorum ve ifade unsurları, daha önceden irdelenmemiş olan bu icrâ tavrına bir kaynak oluşturulabilir.
- Bu çalışma, organolojik yapısı bakımından, elde edilen veriler ışığında, diğer yaylı sazlara yönelik çalışılmalarda da kullanılabilir.
- Bu çalışma aracılığıyla "piyasa tarzı" şeklinde adlandırılmakta olan Kemençe icrâ ekolünün, elde edilen veriler neticesinde bu isimle adlandırılması yerine, Rum kemençevîlerin her birinin ismi ile anılıp ve bu icrâ ekolüne Rum kemençe icrâ ekolü benzeri adlandırılmalarla anılması yerinde olacaktır.
- Türk müziği klâsik icrâ üslûbunun tetkik edilmesi amacıyla bu tür araştırmalar genişletilip Türk müziği icrâsının farklı sazlar ve yorumlar özelinde irdelenmesi önerilmektedir.

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### KAYNAKÇA

Açın, Cafer. (1994). Enstrüman Bilimi:(Orgonoloji). Cafer Açın kendi yayını, İstanbul.

Aslan, Enver. (2017). İstanbul Lâvtası ve Yorgo Bacanos'un Ud İcrâsındaki Lâvta Etkileri. Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuarı Dergisi , (11) , 73-84.

Behar, C. (2015). Osmanlı Türk Mûsikîsinin Kısa Tarihi. *İstanbul: Yapı Kredi Yayınları*.

Cevher, M. Hakan(2015), Gelenekten Geleceğe Türk Mûsikîsinin Üretim, Aktarma ve Öğretim sorunları, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Çalıştay

Çetik, Ö. (2022). Tanbûri Cemil Bey'in yaylı sazlarda icrâ ettiği taksimlerin tahlîli ve eğitime yönelik etüdlerin oluşturulması.

Çolakoğlu, Gözde., & EKEN, Merve. (2009). Türk Mûsikîsi İcrâsında Armudi Kemeçe ve Geçirdiği Teknik Gelişmeler, 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi:İCANAS, 179-193. Ankara.

Durak, M. B. (2022). Türk mûsikîsinde nevâ kâr icrâsı; Bekir Sıdkı Sezgin, Merâl Uğurlu örneği (Master's thesis, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Demirbulak, A. (2012). Erken Devir Türk Sanatının Kaynakları. Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi, (3), 1-11.

Eruzun, Aslıhan. (1997).Tanbûri Cemil Bey'in Kemeçe ile Eser İcrâsı Üzerinde Bir Çalışma (İcrâ-Nota Farklılığı). Doctoral disstertion, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Eruzun, Aslıhan. (2019).Klâsik kemeçe İcrâ Üslûbu Karşılaştırmasında Tanbûri Cemil Bey ve Aleko Bacanos. Uluslararası Sanad Kongresi (s.411-420).İstanbul.

Gönül, Mehmet. (2010). Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması. Basılmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü,Konya.

Gönül, M. (2017 ve 2023). Türk Müziği Solfej-Makam-Usûl-Dikte Alıştırmaları. NEÜ Yayınları

Gönül, M. (2018). Türk Mûsikîsinin Tasnîf Ve Tesmiyelerine Bir Bakış. *İstem*, (31), 35-46.

Gönül, Mehmet (2021). Notaya Alma Teknikleri Ders notları, Basılmamış Ders Notu.

Karasar, N. (2019). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*.Ankara: Atlas Akademik Basın Yayın Dağıtım.

Kurumu, T. D. (2005). Türkçe Sözlük, Ankara: TDK Yayınları.

Levendoglu, O. (2005). Tarih içinde geleneksel Türk sanat müziği ve diğer kültürlerle etkileşimleri. Erciyes üniversitesi sosyal bilimler enstitüsü dergisi, 1(19), 253-262.

Özalp, M. N. (2000). Türk Mûsikîsi Tarihi. *Birinci Cilt, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.*

Özel, Aslıhan. Eruzun. (2017). Kemeñçe Eğitiminde Metodoloji Sorunu.

Özer, Lütfiye. (1994). Nevzâd-ı Mûsikî’de Bulunan

İlk Beş Makamın Metin Çalışması (Doctoral dissertation, Sosyal Bilimler Enstitüsü). İstanbul.

Öztuna, Yılmaz. (1990). Büyük Türk müziği Ansiklopedisi. C.1. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları,Ankara.

Öztuna, Yılmaz. (1990). Büyük Türk müziği Ansiklopedisi. C.2. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları,Ankara.

Yekta, R. (1986). *Türk mûsikîsi*. Pan Yayıncılık.

Tanrıkorur, C. (1985). Türk Halk Mûsikîsi ve Klâsik Türk Mûsikîsi. *Erdem, 1(2), 559-572.*

Tanrıkorur, C. (1994). Türkiye de Türk Müziği Eğitimi. *Konservatuvarlar ve Korolar, Dergâh.*

Selçuk, M. N. (1947). Ses Mûsikîmiz. Türk Mûsikîsi Dergisi, 3-17.

Yahya, G. (1993). Türk saz mûsikîsinde icrâ-nota farklılığı. *Konya, Selçuk Üniversitesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.*

Yeğın, Veis. (2007) Yaylı Çalgılar İçinde Tırnak Kemanenin Serüveni. Kocaeli Üniversitesi-Uluslararası Halk Çalgıları Sempozyumu.

### 5.1.İlgili Araştırmadaki Tezler

Eruzun, Aslıhan. (2019). Klâsik kemeñçe İcrâ Üslûbu Karşılaştırmasında Tanbûri Cemil Bey ve Aleko Bacanos. Uluslararası Sanad Kongresi (s.411-420).İstanbul.

Esen, Beste. (2014). XX. Yüzyılın İkinci Yarısında Postmodern Yaklaşımlar Gösteren Kemeñçe Taksimlerinin İncelenmesi. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Ve Tasarım Anasanat Dalı,Isparta.

Gönül, Mehmet. (2010). Nevres Bey’in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması. Basılmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü,Konya.

Gürel, Murat. (2011). Keman Eğitiminde Kullanılan Süsleme Tekniklerinin Türk müziği Keman İcrâsındaki Uygulama Biçimi ve Buna Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü,Ankara.

Özer, Lütfiye. (1994). Nevzâd-ı Mûsikî’de Bulunan İlk Beş Makamın Metin Çalışması. Doctoral dissertation, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özgen, Neva. (2001). 20.Yüzyıl’da Klâsik Türk müziği, Enstrümanları ve İcrâcıları. Doctoral dissertation, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Halili, Sercan. (2011). Cüneyt Orhon’un Kemeñçe İcrâsının Özellikleri. Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yahya, Gülçin. (1993). Türk Sâz Mûsikîsinde İcrâ-Nota farklılığı. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.

## 5.2 Ekler

- 1.Aleko Bacanos’un Resmi
- 2.Aleko Bacanos ve Sâz Arkadaşları’nın Resmi
- 3.Aleko Bacanos, Sadi Işılây ve Deniz Kızı Eftalya Hanım’ın Resmi
- 4.Sultân-î Yegâh Peşrev Plak Fotoğrafi
- 5. Sultân-î Yegâh Sâz Semâisi Plak Fotoğrafi
- 6.Râst Kafkas Oyun Havası Plak Fotoğrafi
- 7.Aleko Bacanos’un Sultaniyegâh Peşrev İcrâ Notası
- 8.Aleko Bacanos’un Sultaniyegâh Saz Semâisi İcrâ Notası
- 9.Aleko Bacanos’un Râst Kafkas Oyunu İcrâ Notası
- 10.Aleko Bacanos’un Râst Oyun Havası İcrâ Notası (Plağın 1. Yüzü)
- 11.Aleko Bacanos’un Râst Oyun Havası İcrâ Notası (Plağın 2. Yüzü)
- 12.Aleko Bacanos’un Yegâh Longa İcrâ Notası



2

**Resim 1** Aleko Bacanos



3

**Resim 2** Aleko Bacanos ve İcrâ Heyeti (M.Karataş, 2021)



4

**Resim 3** Deniz Kızı Eftalya Hanım, Sadi Işıl ve Aleko Bacanos

<sup>2</sup> Kaynak: <https://www.discogs.com/artist/1765228-Aleko-Bacanos> (Erişim Tarihi: 06.06.2023)

<sup>3</sup> Kaynak: <https://florianjougneau.com/oriental/kemenceci-aleko-bacanos-ve-udi-yorgo-bacanos-mustafa-karatas-3/> (Erişim Tarihi: 06.06.2023)

<sup>4</sup> Kaynak: <http://www.istanbulkadinmuzesi.org/deniz-kizi-efत्या> (Erişim Tarihi: 06.06.2023)



Resim 4 Sultân-i Yegâh Peşrev Plak Ön Yüzü



Resim 5 Sultân-i Yegâh Sâz Semâisi Plak Ön Yüzü



Resim 6 Râst Kafkas Oyun Havası Plak Ön Yüzü

<sup>5</sup> Ahmet Yağmur Kucur Kişisel Arşivinden Alınmıştır.

<sup>6</sup> Ahmet Yağmur Kucur Kişisel Arşivinden Alınmıştır

<sup>7</sup> Ahmet Yağmur Kucur Kişisel Arşivinden Alınmıştır

# Sultâniyegâh Peşrev

(Aleko Bacanos'un Nota-İcra Mukayesesi)

Beste:Hacı Arif Bey

Muhammes

1.hane

Nota

İcra

Nota

İcra

Nota

İcra

Nota

İcra

Nota

İcra

Mülazime

Nota

Musical notation for the 'Nota' part of the first system, measures 17-18. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation consists of a single melodic line with eighth and sixteenth notes.

İcra

Musical notation for the 'İcra' part of the first system, measures 17-18. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes a rest at the beginning of measure 17, followed by eighth and sixteenth notes. Performance markings include an accent (^) over the first note of measure 17, a breath mark (V) over the second note, and an accent (<) under the first note of measure 18.

Nota

Musical notation for the 'Nota' part of the second system, measures 19-21. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation consists of a single melodic line with eighth and sixteenth notes.

İcra

Musical notation for the 'İcra' part of the second system, measures 19-21. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes a rest at the beginning of measure 19, followed by eighth and sixteenth notes. Performance markings include a breath mark (V) over the first note of measure 19 and a double accent (>>) under the first note of measure 21.

Nota

Musical notation for the 'Nota' part of the third system, measures 22-24. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation consists of a single melodic line with eighth and sixteenth notes.

İcra

Musical notation for the 'İcra' part of the third system, measures 22-24. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes a rest at the beginning of measure 22, followed by eighth and sixteenth notes. Performance markings include a breath mark (V) over the first note of measure 22 and a double accent (>>) under the first note of measure 24.

Nota

Musical notation for the 'Nota' part of the fourth system, measures 25-27. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation consists of a single melodic line with eighth and sixteenth notes.

İcra


Musical notation for the 'İcra' part of the fourth system, measures 25-27. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes a rest at the beginning of measure 25, followed by eighth and sixteenth notes. Performance markings include a breath mark (V) over the first note of measure 25 and a double accent (>>) under the first note of measure 27.


Nota

Musical notation for the 'Nota' part of the fifth system, measures 28-30. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation consists of a single melodic line with eighth and sixteenth notes.

İcra


Musical notation for the 'İcra' part of the fifth system, measures 28-30. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes a rest at the beginning of measure 28, followed by eighth and sixteenth notes. Performance markings include a breath mark (V) over the first note of measure 28, a double accent (>>) under the first note of measure 29, and a double accent (>>) under the first note of measure 30.


Nota 

icra 

2.hane  
Nota 


icra 


Nota 

icra 


Nota 

icra 


Nota 

icra 

Nota



İcra




Mülazime


Nota




İcra



Nota



İcra



m.acar

# Sultâniyegâh Saz Semâisi

(Aleko Bacanos'un Nota-İcra Mukayesesi)

Beste:Hacı Ârif Bey

1.hane Aksak Semâi

Nota

İcra

Nota

İcra

Nota

İcra

Nota

İcra

Mülazime

Nota

İcra

Nota

icra

Nota

icra

Nota

icra

2.hane

Nota

icra

Nota

icra

Nota

İcra

11

Detailed description: This system contains two staves. The top staff, labeled 'Nota', shows a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bottom staff, labeled 'İcra', shows the performance of the same melody with various ornaments and dynamics. A measure number '11' is placed above the first measure of the İcra staff.

Nota

İcra

12

Detailed description: This system contains two staves. The top staff, labeled 'Nota', shows the continuation of the melodic line. The bottom staff, labeled 'İcra', shows the performance with ornaments and dynamics. A measure number '12' is placed above the first measure of the İcra staff.

Mülazime

Nota

İcra

13

Detailed description: This system is labeled 'Mülazime' on the left. It contains two staves. The top staff, labeled 'Nota', shows a melodic line with a repeat sign at the beginning. The bottom staff, labeled 'İcra', shows the performance with ornaments and dynamics. A measure number '13' is placed above the first measure of the İcra staff.

Nota

İcra

14

Detailed description: This system contains two staves. The top staff, labeled 'Nota', shows the continuation of the melodic line. The bottom staff, labeled 'İcra', shows the performance with ornaments and dynamics. A measure number '14' is placed above the first measure of the İcra staff.

Nota

İcra

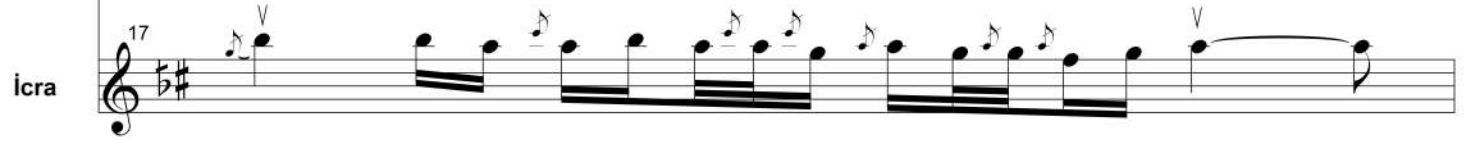
15

Detailed description: This system contains two staves. The top staff, labeled 'Nota', shows the continuation of the melodic line. The bottom staff, labeled 'İcra', shows the performance with ornaments and dynamics. A measure number '15' is placed above the first measure of the İcra staff.

Nota  Musical staff for Nota, measures 15-16. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes and eighth notes, ending with a half note.

icra <sup>16</sup>  Musical staff for icra, measure 16. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes and eighth notes, ending with a half note. A 'V' symbol is placed above the final note.

3.hane  
Nota  Musical staff for Nota, measures 17-18. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes and eighth notes, ending with a half note.

icra <sup>17</sup>  Musical staff for icra, measure 17. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes and eighth notes, ending with a half note. A 'V' symbol is placed above the first note.

Nota  Musical staff for Nota, measures 19-20. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes and eighth notes, ending with a half note.

icra <sup>18</sup>  Musical staff for icra, measure 18. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes and eighth notes, ending with a half note. A 'V' symbol is placed above the first note.

Nota  Musical staff for Nota, measures 21-22. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes and eighth notes, ending with a half note.

icra <sup>19</sup>  Musical staff for icra, measure 19. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes and eighth notes, ending with a half note. A 'V' symbol is placed above the first note.

Nota  Musical staff for Nota, measures 23-24. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes and eighth notes, ending with a half note.

icra <sup>20</sup>  Musical staff for icra, measure 20. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes and eighth notes, ending with a half note. A 'V' symbol is placed above the first note.

Mülazime

Nota




icra




21

Detailed description: This block contains the first system of musical notation for the 'Mülazime' section. It consists of two staves: 'Nota' (written staff) and 'icra' (performance staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The 'Nota' staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The 'icra' staff shows the performance with various ornaments and techniques, including a trill on the first note and a grace note on the second. A measure number '21' is placed above the first measure of the 'icra' staff.

Nota




icra




22

Detailed description: This block contains the second system of musical notation for the 'Mülazime' section. It consists of two staves: 'Nota' and 'icra'. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The 'Nota' staff continues the sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The 'icra' staff shows the performance with various ornaments and techniques, including a trill on the first note and a grace note on the second. A measure number '22' is placed above the first measure of the 'icra' staff.

Nota




icra




23

Detailed description: This block contains the third system of musical notation for the 'Mülazime' section. It consists of two staves: 'Nota' and 'icra'. The key signature changes to two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The 'Nota' staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The 'icra' staff shows the performance with various ornaments and techniques, including a trill on the first note and a grace note on the second. A measure number '23' is placed above the first measure of the 'icra' staff.

Nota



icra




24


Detailed description: This block contains the fourth system of musical notation for the 'Mülazime' section. It consists of two staves: 'Nota' and 'icra'. The key signature remains two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The 'Nota' staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The 'icra' staff shows the performance with various ornaments and techniques, including a trill on the first note and a grace note on the second. A measure number '24' is placed above the first measure of the 'icra' staff.

4.hane

Nota





icra




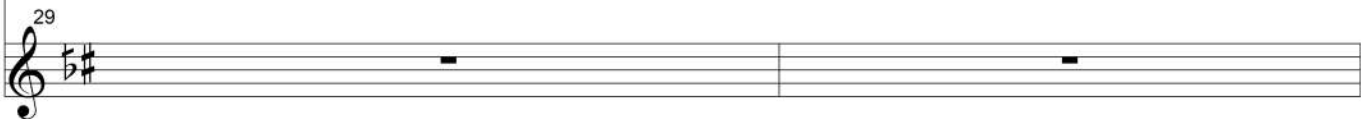
25


Detailed description: This block contains the fifth system of musical notation for the '4.hane' section. It consists of two staves: 'Nota' and 'icra'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The 'Nota' staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The 'icra' staff shows the performance with various ornaments and techniques, including a trill on the first note and a grace note on the second. A measure number '25' is placed above the first measure of the 'icra' staff.


Nota 

icra 

Nota 

icra 

Nota 

icra 

Nota 

icra 

Nota 

icra 

Nota

icra <sup>37</sup>

Nota

icra <sup>39</sup>

Nota

icra <sup>41</sup>

Nota

icra <sup>43</sup>

Nota

icra <sup>45</sup>

Nota

icra

47

Mülazime

Nota

icra

49

Nota

icra

50

Nota

icra

51

Nota

icra

52

# Rast Kafkas Ayak Oyunu

Aleko Bacanos'un Nota-İcra Mukayesesi

Nota <sup>Düyek</sup>

İcra

The first system consists of two staves. The top staff is labeled 'Nota' and 'Düyek', showing a melodic line in 8/8 time with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is labeled 'İcra', showing a more rhythmic and ornamented version of the same melody, starting with a first fingering (1) on the first note.

Nota

İcra

The second system continues the melody. The 'İcra' staff features a fifth fingering (5) on the first note of the second measure.

Nota

İcra

The third system shows a more complex rhythmic pattern. The 'İcra' staff starts with a ninth fingering (9) on the first note.

Nota

İcra

The fourth system continues the complex rhythmic pattern. The 'İcra' staff features a thirteenth fingering (13) on the first note and a circled 2 (2) above the final note.


Nota

İcra

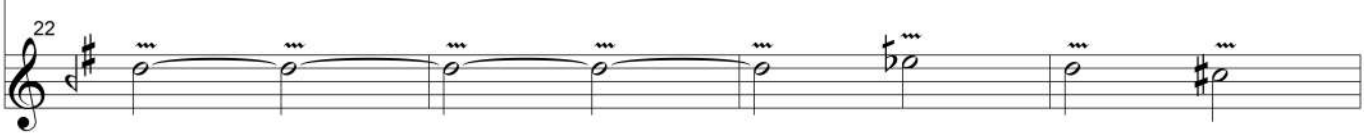
The fifth system concludes the piece. The 'İcra' staff includes first (1) and second (2) fingering markings above the final notes.

## Aleko Bacanos'un Nota-İcra Mukayesesi

Nota



İcra



Nota



İcra



Nota



İcra




Nota



İcra



Nota



İcra



## Aleko Bacanos'un Nota-İcra Mukayesesi

Nota

İcra

Nota

İcra

Nota

İcra

Nota

İcra

Nota

İcra

The image displays a musical score for 'Aleko Bacanos'un Nota-İcra Mukayesesi'. It consists of eight staves, each with a 'Nota' (notation) and 'İcra' (performance) part. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The performance parts include various ornaments such as trills and grace notes. Measure numbers 42, 47, and 49 are indicated at the start of their respective pairs. A circled '2' above a note in the first 'İcra' staff indicates a second ending or a specific performance technique. The score concludes with a double bar line and repeat signs in the final 'Nota' and 'İcra' staves.



# Rast Oyun Havası 2

Aleko Bacanos'un Nota-İcra Mukayesesi

Yürük semai

Nota

İcra

Nota

İcra

Nota

İcra

Nota

İcra

Nota

İcra

## Aleko Bacanos'un Nota-İcra Mukayesesi

Nota

İcra

Nota

İcra

Nota

İcra

Nota

İcra

Nota

İcra

The image displays a musical score for a comparison between notation and performance (icra) for Aleko Bacanos. The score is organized into five systems, each with a notation staff (Nota) and a performance staff (İcra). The notation is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The performance staff includes various ornaments and techniques such as trills, grace notes, and accents, indicated by symbols like ~, k, and b. The systems correspond to measures 21-24, 25-28, 29-30, 31-34, and 35-38. The notation staff shows the written notes, while the icra staff shows the actual performance with its characteristic ornaments and phrasing.

## Aleko Bacanos'un Nota-İcra Mukayesesi

Nota

İcra

Nota

İcra

m.acar

# Yegâh Longa

Aleko Bacanos'un Nota-İcra Mukayesesi

1 Nim Sofyan

Nota



İcra



Nota



İcra



Nota



İcra



Nota



İcra



Nota



İcra





## Aleko Bacanos'un Nota-İcra Mukayesesi

Nota

İcra

Nota

İcra

Nota

İcra

Nota

İcra

Nota

İcra