

KLASİK KEMENÇE VE KEMAN ETKİLEŞİMİNİN ISFAHAN MAKAMINDAKİ ÖRNEK TAKSİMLER ÜZERİNDEN EZGİ ÇEKİRDEĞİ ANALİZ YÖNTEMİYLE İNCELENMESİ^{1, 2}

Öğr. Gör. Hande TAŞÇEŞME

Düzce Üniversitesi-Sanat Tasarım ve Mimarlık

Fakültesi-Müzik Bölümü

Düzce / Türkiye

handetascesme@duzce.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-8625-8464

Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Hacettepe Üniversitesi-Ankara Devlet Konservatuarı

Ankara / Türkiye

cenk.guray@hacettepe.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-9410-725X

Öz: Geleneksel müzik türlerinde icracılık ve yorumculuk unsurları müziksel ifadenin en belirgin dışa vurum araçlarından birini oluşturmaktadır. Anadolu makam müziği birbirlerinden farklı icra ve yorum özellikleri bakımından pek çok icracı ve yorumcuya sahip olmuştur. Bu farklılıklar zamanla birer “zenginliğe” dönüşmüş ve harmanlanmıştır. Anadolu’nun çok kültürlü yapısı bu duruma zemin sağlayan önemli etkenlerden biri olmuştur. Türk saz müziğinin iki yaylı çalgısı olan kemençe ve kemanın etkileşimi bağlamında, İsfahan makamındaki örnek taksimler üzerinden ezgi çekirdeği yöntemiyle makamsal analiz ve üslup, tavır açısından teknik analiz gerçekleştirilmiştir. Analiz verilerinin sonucunda çalgıların arasında ezgisel, motifik ve üslup temelli benzeşimleri makam kullanımları üzerinden ortaya konmuştur. İsfahan makamındaki keman ve kemençe taksimlerinin analiz edildiği bu çalışmada, İsfahan makamı böylesi ortaklıklar için dolaylı bir biçimde ana zemin olarak gözükmektedir. Çalışmanın sonucunda keman ve kemençe çalgılarının makam kullanımları, üslup ve tavır, teknik ve melodik unsurlar bakımından etkileşim gösterdiği tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Klasik Kemençe, Keman, Etkileşim Üslup, Tavır.

AN ANALYSIS OF THE MELODIC CORE USING SAMPLE TAKSIMS IN THE ISFAHAN MAQAM THROUGH THE INTERACTION OF CLASSICAL KEMENÇE AND VIOLIN

Abstract: In traditional music genres, performance and interpretation constitute two of the most prominent means of musical expression. Anatolian makam music has been performed and interpreted by many musicians with in different styles. Over time, these differences have been blended together and transformed into a form of ‘richness.’ Anatolia’s multicultural structure has been one of the important factors contributing to this situation. In the context of the interaction between the kemençe and the keman, two stringed instruments of Turkish saz music, modal analysis was performed using the melody core method on sample taksims in the İsfahan mode. The results of the research revealed melodic, motivic, and stylistic similarities between the instruments through their use of modes. This study analyzes violin and kemençe taksims in the İsfahan makam, which indirectly appears as the primary basis for such commonalities. The study concludes that the violin and kemençe instruments interact in terms of makam usage, style and manner, and technical and melodic elements.

Keywords: Classical Kemençe, Violin, Interaction, Style, Attitude.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği’ne uyulmuştur.

² Bu makale Hande TAŞÇEŞME tarafından Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Müzikleri Doktora Programında Prof. Dr. Cenk Güray danışmanlığında yürütülen “Türk Müziği Saz İcraçılığında Klasik Kemençe Ve Keman Etkileşiminin Örnek İcraçılar Üzerinden İncelenmesi” başlıklı henüz yayımlanmamış doktora tez çalışması raporundan türetilmiştir.

EXTENDED ABSTRACT

Traditional Turkish music is divided into two categories in terms of performance. These categories can be classified as vocal and instrumental performance. The education of this music was carried out through a system called meşk, and today this system continues alongside musical notation education. Vocal and instrumental music were also learned and transmitted through this education system. The basic methodology in this system is rote learning, so memory plays a fundamental role. However, the fact that each piece is not naturally retained in the same way by every performer has led to differences in style and attitude over time. This situation has continued in similarly for both instrumental and vocal performance. Over time, each performer has incorporated their own interpretation into the pieces stored in their memory, creating a kind of 'richness.' When different styles, attitudes, and interpretations come together, interaction becomes inevitable

The reason for this interaction is that Turkish music has existed within a multicultural structure from the past to the present and has interacted with these cultural structures. Over time, ensemble performance traditions have gained popularity in Turkish music, and instruments and voices have found opportunities to perform together and interact musically. The focus of this study is the interaction between the two stringed instruments of Turkish music, the violin and the kemençe. The aim is to highlight the similarities between these two instruments, which have interacted with each other since the late 19th and early 20th centuries, in terms of their use of modes, and to analyse them through examples of performers and works. This study is significant as it is a comparative research on violin and kemençe improvisations. Research based on analysis is important in that it provides a deeper understanding of the subjects of the research, such as sound, instruments, performance, and theory, and serves as a guide for researchers who wish to gain knowledge in this field

This is a qualitative study using a screening model. Data were obtained through literature review, archival review, and document analysis techniques. The data collected during the research were analysed using Bayraktarkatal and Güray's melody core methodology. The universe of the study consists of violin and kemençe improvisations. The sample consists of Kemani Reşat Erer's Isfahan violin improvisation and Tanburi Cemil Bey's Isfahan kemençe improvisation.

The working methodology of the melody core system can be explained as follows: 'It seems possible to describe the working principle of the melody core system by comparing it to an algorithm that produces melodies that show sensory similarity and belonging to a particular makam' (Bayraktarkatal and Güray, 2021, p. 1003). However, in the melody core-based makam approach, the modes are divided into four types based on their functions and roles in relation to each other (Bayraktarkatal and Güray, 2021, p. 1004).

- 1) The central defining tone is the tone located at the core of the melody. The three or four tones surrounding it revolve around this central tone.
- 2) The common defining tone performs an integrating function, working together with the central defining tone to create a relationship of 'tension and resolution' that allows the melodies forming the basis of the mode to be defined.
- 3) The reinforcing pitch serves to establish a 'stable balance' on the central defining pitch and to reinforce this sense of stability.
- 4) The ornamental scale takes on the role of providing melodic transitions, connections, variations, and movement arising from the relationships between the other scales of the makam (Bayraktarkatal and Güray, 2021, p. 1004).

As a result of the study, common melody core structures were identified in the use of makam in violin and kemençe improvisation. These structures are, in order, Nişabur, Uşşak Bayati, Neva, Muhayyer, and Nevruz melody core structures. Furthermore, when the violin and kemençe improvisations were analysed in terms of maqam, it was found that both the violin and kemençe improvisations began with the same melodic core structures in their introductory and concluding phrases, and ended with the same melodic core structures. Both improvisations began with Nişabur melodic core structures and ended with Nevruz melodic core structures. Another fundamental conclusion that can be drawn from this is that, in light of the information available in period music recordings and written sources, it is possible to say that the two instruments, the violin and the kemençe, also interacted in terms of their use of modes. In addition to, it is thought that different studies that can be produced based on the two examples of improvisation could be useful both in terms of instrumental training and in terms of theory.

Giriş

Coğrafi alanlar, üzerinde yaşayan insan topluluklarıyla birlikte belirginlik kazanmaktadırlar. Bazen bu coğrafi alanların yapısı ve konumu üzerinde yaşayan topluma bir kimlik sunar; bazen de yaşanan doğa olayları, savaşlar, göçler sosyal gelişim süreçlerini, toplumun kimlik gelişimini ve bu vesileyle toplumun kültürel yapısını etkiler. Bir toplumun kültür yapısı devingendir. Yerleşik olan kültür, gelenek ve örf ve âdet gibi olgular zamanla başkalaşım ve değişim gösterebilmektedir.

İstanbul Osmanlı'nın başkenti olmakla beraber pek çok farklı kültür grubuna ve farklı inanç türlerine ev sahipliği yapmıştır. Bu sebeplerle birlikte geçmişte ve günümüzde pek çok farklı toplum birbirleriyle etkileşim halinde yaşamış ve halâ da yaşamaktadır. Geleneksel Türk müzik kültürü, ilk olarak Orta Asya, Anadolu, İslam, Osmanlı ve Batı müzik kültürlerinin etkileşim göstermesiyle Türkiye Cumhuriyet'ine uzanmıştır. Osmanlı zamanında XV. yy.'da, Kökleri Orta çağ İslam dünyasına oradan da Greklere kadar uzanan ilk Türkçe müzik teorisi, nazariyat çalışmalarının yapılması XVII. yy.'dan itibaren Geleneksel Türk müziğinde Osmanlı ve İstanbul'a ait yeni bir üslubun oluşması ve XVIII. yy.'dan itibaren Batı müziği etkilerinin gerçekleşmesi Geleneksel Türk müziğinde yansımaları görülen durumlardır. Teori, icra ve terminoloji alanında somut bir şekilde çok kültürlü yapının izlerini görebilmek mümkündür (Levendoglu, 2005, s. 260).

Dolayısıyla etkileşen sadece kültürler değil kültürün alt bileşenleri olan örf ve adetler, halk oyunları, danslar, mimari yapılar ve konumuzun temel odağı olan müzikal üretimlerdir. Daha da spesifik bir müzik alanından bahsedecek olursak Türk müziği saz icracılığında kullanılan iki farklı çalgıda da benzer bir kültür temelli etkileşim göze çarpmaktadır.

Hem ses hem de saz icracılığında önemli şahsiyetler yetişmiştir, Türk Müziği var olduğu her dönemde, dönem şartlarına uyum sağlayarak gelişim göstermiştir. Örneğin Türk müziğinde önceki yüzyıllara göre 20. yüzyılda saz eserlerinin ve saz icracılığının daha fazla artış gösterdiği gözlemlenmiştir. Bu durumun yaşanmasının ana nedenleri 18. yy.'da ortaya çıkan batılılaşma, modernleşme ve dolayısı ile de ortaya çıkan müzikte bireyselleşme olgusudur. Bireyselleşme olgusunun saz icracılığına yansımaları da solist icracılık kavramıyla örtüşmektedir. (Demirdirek, 2025, s. 1192). İcracılar tarafından icra edilen saz eserleri, çeşitli yorumlamalar ve yapılan taksimler çalgıların popülerliğini ve git gide icra kapasitelerini arttırmıştır. Kemeçe ve keman çalgıları da bu konuya verilebilecek en belirgin örnekleri oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın temel problem durumu Keman ve Klasik Kemeçe çalgıları arasında makamsal bir etkileşim var mıdır? olarak belirlenmiştir. Bu problem durumdan yola çıkarak çalışmanın amacı şöyledir: 19.yy. sonu 20. yy. başlarından itibaren birbirleri ile etkileşim gösteren iki çalgının benzeşim noktalarını makam kullanımları açısından analiz etmektir. Ayrıca üslup tavrı temelli etkileşimlerini belirgin kılmak ve aynı makamda icra edilen iki taksim üzerinden tespit etmektir. Çalışma keman ve kemeçe taksimlerinin mukayeseli bir araştırma olması bakımından önem arz etmektedir. Analiz temelli yapılan çalışmalar araştırmaya konu olan ses, çalgı, icra, teori gibi konuların daha derinlemesine anlaşılmasını sağlamak ve bu konuda bilgi edinmek isteyen araştırmacılar için yol gösterici olması bakımından önemli sayılmaktadır.

Çalışma nitel bir çalışmadır, tarama modeli kullanılmıştır. Veriler, literatür taraması, ses kayıt arşiv taraması, doküman incelemesi teknikleri ile elde edilmiştir. Araştırma esnasında toplanılan veriler Bayraktalkatal ve Güray'ın ezgi çekirdeği metodolojisi aracılığıyla analiz edilmiştir (2023, s. 20).

Bu çalışmada icracıların örneklem olarak seçilme sebebi aynı müzik dönemi içerisinde bulunmaları ve aynı makamda taksim kayıtlarının bulunmasıdır. Çalışma içerisinde elde edilen taksim kayıtları dikte edilip nota yazım

programına aktarılmıştır. Çalışmanın örnekleme; Kemani Reşat Erer'in İsfahan keman taksimi ve Tanburi Cemil Bey'in İsfahan kemençe taksimidir.

1. Keman Çalgısı ve Keman İcrası Üzerine

Batı müziği kökenli olan keman çalgısı ilk olarak 16. yy. zaman diliminde İtalya'da ortaya çıkmıştır. 17. yy.'a doğru günümüzdeki haline yaklaşılmaya başlamıştır. Dolayısı ile daha da gelişerek Batı müziğinin birincil çalgısı haline gelmiştir. Keman çalgısı Türk müziğinde kullanılmaya başlamadan önce rebab, (kemançe), sinekeman çalgıları kullanılmış, keman çalgısı ilerleyen zamanda kullanılmaya başlanmıştır (Soydaş ve Beşiroğlu, 2007, s. 8).

Kemanın Türk müziğinde tarihsel yolculuğu hakkında Behar'ın ifadeleri şöyledir;

Eski bir çalgı olan, günümüzde de İran ve Azerbaycan'da kullanılan keman/kemanca çalgıları vardır, dikey olarak tutulup icra edilen uzun bir sapı Hindistan cevizi kabuğundan veya ahşaptan deriyle kaplı küresel bir teknesi olan iki ya da üç ibrişimi teli bulunan ve kıvrık bir yayın yardımıyla çalınan bu çalgıya birçok kaynaktan rebab da deniyordu. 1751 yılında Fonton bu çalgıyı ayrıntılı şekilde tarif eder ve resmeder (Behar, 2015, s. 37).

18. yy. ikinci yarısında yine İstanbul'da bu çalgı ailesine dahil olan viola d'amore, rebab gibi dik tutularak değil göğse dayatılarak icra edildiğinden sinekemanı adını aldı. Bu çalgının ilk kez Rum kemancı Yorgi (Corci) tarafından çalındığı kaynaklara işlenmiştir. Neredeyse aynı dönemlerde Avrupa kökenli dört telli keman, sinekemanın yerini almıştır. İlk başlarda "basit" bir çalgı olarak görülen keman 19. yy. dönemlerinde fasıl gruplarına dahil edilmiştir (Behar, 2015, s. 37).

Türk müziğinde git gide popülerlik kazanmaya başlayan bu çalgı incesaz diye adlandırılan fasıl grubuna dahil olmuştur. Akort sistemi önceleri sol, re, la, mi, olan keman daha sonra sol, re, la, re akort sistemini kullanmaya başlamıştır. Bu durumla ilgili Hatipoğlu'nun ifadeleri şöyledir;

Kemanın Türk müziğinde kullanılmaya başlanmasından önce Türk müziğinde icra edilen yaylı sazların (rebab, kemençe ve sinekeman) birinci telinin "re (nevâ)" olarak akort edilmesi dolayısıyla icracılarının kulağında var olan tınıları elde edebilmeleri amacıyla kemanın birinci telinin "mi (hüseyni)" yerine "re (nevâ)" olarak akort edilmesinin, (yeni keman akort sisteminin) temel nedenlerinden biri olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte kemanın Türk müziğinde kullanılmasıyla rebab, kemençe ve sinekeman icracılarının asıl sazlarını bırakarak ya da asıl sazlarının yanında keman icra etmeleri ile var olan alışkanlıklarını devam ettirmeleri, kemanın birinci telini "re (nevâ)" olarak akort edilmesi durumunu ortaya çıkartmış olduğu da düşünülmektedir. Türk müziğinde var olan makamların olduğu biçimiyle icra edilebilmesi, o makama ait perdelerin iniş ve çıkış cazibelerinin dikkate alınarak icra edilmesi ile mümkün olmaktadır. Rauf Yekta Bey'in belirttiği üzere "re (nevâ)" perdesinin sabit olan perdelerden, "mi (hüseyni)" perdesinin ise sabit olmayan perdelerden olmasından hareketle makam seyirleri içinde sıklıkla kullanılması, (nevâ perdesinin sabit olmasının) makamın icrasında kalıplaşmış ezgilerin icrasını kolaylaştırması ve dolayısıyla doksandan fazla makamın (olması) gerektiği biçimde icra edilebilmesi amacıyla kemanın birinci telinin "re (nevâ)" olarak akort edildiği görülmektedir (Hatipoğlu, 2017, s. 303).

Batı müziği ve Türk müziğinde önemli bir yere sahip olan keman, icra kapasitesi ve kullanılabilirlik bakımından her müzik türünde tercih sebebi olmuştur. Türk müziğinde de bu çalgıda pek çok icracı yetişmiş günümüzde de yetişmektedir. Bu çalgının kullanım tercihinin fazlalığı, görece olarak, Türk müziğinde de çalgının birincil yaylı çalgı olabilme yüzdesini arttırmış bulunmaktadır. Fasıl gruplarında varlık gösteren iki yaylı çalgıdan biri olan keman icracılığında belirli tavırlar ortaya çıkmış bu tavırların ortaya çıkma aşamasında diğer saz icracılarından da fikir alınmıştır. Dolayısı ile de farklı üslup ve tavırlar ortaya çıkmış, saz müziği açısından "zenginlik" meydana gelmiştir.

2. Kemeñçe algısı ve Kemeñçe İcrası Üzerine

Türk müziği saz icracılığında diğer bir yaylı çalgı olan klasik kemeñçe farklı isimlerle de anılmaktadır, armudi kemeñçe, tırnak kemeñçe, İstanbul kemeñçesi gibi isimler kemeñçeyi tanıtırken kullanılan diğer isimlerdir. Bu kemeñçe türü, Karadeniz kemeñçesinden farklı olarak Klasik Türk Müziğinde kullanılır, aynı zamanda tırnakların tele temas etmesi ve belli bir kuvvet uygulanması ile icra edilir. algıda tel boylarının eşit olmaması tellerinin bağırsak olması da icra yapabilmeye bir anlamda meşakkat katmaktadır. Tarihsel olarak bu çalgının ilk izleri Enderuni Fazıl'ın Hubanname ve Zenanname isimli eserindeki kemeñçe benzeri bir görsel üzerinden teşhis edilebilmektedir (olakođlu, 2008, s. 93). Resimde var olan kemeñçe ayakta alınmaktadır. O dönemde İstanbul'a araştırma için gelen M. Porter'ın Rum'ların ayakta lyra alıp dans ettiğini ifade etmesi üzerine o dönemde çalgının ayakta alınabildiği dolayısı ile de resmin doğruluğu kanıtlanmaktadır (Simopoulos'tan akt. olakođlu, 2008, s. 94).

Türk müziği ile ilgili araştırma yapan iki gözlemci seyyah Blianville ve Niebuhr İstanbul'da buldukları süre içerisinde klasik kemeñçe ile ilgili bazı tasvirlerde bulunmuş olsalar da, bu çalgının Osmanlı zamanında icra edilen müziğe tam anlamıyla ne zaman adapte olduğu konusunda çok belirgin bir cevap vermenin güc olacağı söylenebilmektedir (Aksoy, 2003, s. 115). Fakat popülerlik kazanması ve müzik gruplarına nasıl dahil olduğu hakkında şöyle bilgiler verebilmek mümkün görünmektedir; daha önceleri, kabasaz diye ifade edilen köçekçeler, tavşancılar ve dans müziklerine eşlik eden saz takımlarının içinde bulunan kemeñçe 19. yy. kemeñçevi Vasilaki ve Tanburi Cemil Bey ile birlikte incesaz fasıl heyetine dahil olmuş böylelikle başka bir boyuta taşınmıştır. Belli bir zaman sonra Türk müziği saz icracılığında önemli bir yere konumlanan bu saza dair farklı kültür grupları da dahil olmak üzere pek çok icracı yetişmiş, klasik kemeñçe saz icracılığı açısından müziğin ve icracılığın gelişmesine katkılar sağlamıştır.

3. Keman ve Kemeñçe algılarının Etkileşimini Mümkün Kılan Kültürel Ortam ve Bu algıların Etkileşimleri

Geleneksel müzikler sadece bir metot ve sistem dahilinde öğrenilmeyen bunun yanında eğitiminin doğaçlama ve doğal ortamlarda kazanılan tecrübeler aracılığıyla öğrenilip, geliştirilip ve aktarılabildiği müzik türleridir. Klasik Türk Müziği olarak isimlendirilen müzik türü de bu anlamda şekillenmiş ve meşk denilen sistem ile geliştirilmiş, aktarılmıştır. Meşk diye adlandırılan yöntem genel anlamda hoca ve talebenin bire bir biçimde, öğrencinin kapasitesine göre ders işleme düzenini ifade etmektedir. Meşk yöntemi içeriği ve gerekliliği hakkında Tuncel şu ifadelerde bulunmuştur;

Makamları anlama, icra edebilme, makamları oluşturan temel yapı taşları perdeleri doğru kullanma, seyir özelliklerini aktarabilme, eserler bağlamında doğru bir tahlil kabiliyeti geliştirebilme konuları, ayrı ayrı başlıklar gibi görünse de hepsinin ortak noktası, icra ve icra pratiklerini doğru anlama üzerine kurulmuş bir sistemin içinde öğrenilen alışkanlıklar bütünüdür. Geleneğimizde bunun adı "meşk" olarak adlandırılmıştır. Meşk, dünya üzerinde diğer müziklerin ve kültürlerinin aktarımında da başvurulan yöntemlerin başında gelen, kendi içinde çok verimli çalışan bir eğitim ve öğretim sistemidir (Tuncel, 2025, s. 904-905).

Günümüze gelindiğinde her ne kadar nota aracılığı ile öğretim gerçekleştirilse de meşk, geleneksel Türk müziğinin en önemli eğitim sistemi olarak öne çıkmaktadır. Neredeyse 100 yıl öncesine kadar tüm eğitim ve öğretim meşk denilen yöntem ile sürdürülmekteydi (Behar, 2015, s. 19). Meşk eğitimi sırasında eserlerin güfteleri haricinde başka yazılı bir materyal bulunmazdı. Hatta saray içerisinde meşkhâne denilen ve derslerin işlendiği bir oda bulunmaktaydı. Bu durumda meşk yöntemi bir eğitim öğretim sistemi olmanın yanında kültürel

bir aktarım aracı olmaktadır. Bütün eğitim tamamen ezbere olacak şekilde yapılmaktaydı, dolayısı ile ezber sistemi zamanla farklı üslup ve tavırların doğmasına sebep olmuştur (Behar, 2015, s. 20)

Meşk eğitiminin ezbere yapılması her talebenin farklı bir üslup ve/veya tavra yakınlaşmasına vesile olmuştur diyebilmek bu anlamda mümkün görünmektedir. Farklı üslup ve tavırların ortaya çıkmasına sebep olan bir diğer bakış açısından da şöyle bahsedilmiştir;

Uslup ve tavrı ortaya çıkaran süsleme elemanlarının nota üzerinde gösterilmesi musiki çevrelerinde yaygınlaşmış bir uygulama değildir. Eser notaya alınırken sadece ana perdeler notaya alınıp nota dışında yapılan süsleme unsurları notada gösterilmemiş icracıya bırakılmıştır. Böylece bir eser farklı icracılarda farklı yorumlara maruz kalmıştır (Atlan, 2024, s. 1626).

Farklı yorumlamalar ya da farklı tavırlar her ne kadar asıl olandan uzaklaşma gibi görünse de ses ve saz icracılığında bu çeşitlilik “göreceli” olarak bir “zenginlik” olarak da adlandırılabilir. Bu tür farklılıklardan doğan çeşitli icralar bir arada buldukları ortamlarda ya da dolaylı yoldan etkileşim haline girdiklerinde birbirlerinden etkilenebilmektedirler. Dolayısı ile kemençe ve keman etkileşiminin olması böyle bir durumun mümkün kılınmasıyla da gerçekleşebilmiştir.

Geleneksel Türk müziğinde toplu icra gelenekleri söz konusu etkileşimlerin yaşanması açısından önem arz etmektedir. Toplu icra fasıllarının icra edildiği mekanlar; saray ve çevresindeki ev ve konaklar, kahvehaneler, fasılların gerçekleştiği cadde ve sokaklar olarak sınıflandırılabilir. Aynı zamanda bu ortamlar İstanbul’un çok kültürlü yapısını da işaret etmektedir. 19. yy. sonuna doğru, çalgıların icra ve tınıya yönelik özellikleri ve üsluplarına göre sınıflandırıldığı toplu icra fasıl takımları iki gruba ayrılmaktaydı. Bu gruplar incesaz ve kabasaz takımları olarak adlandırılmaktaydı. Bu çalgı takımlarının repertuarları ve hitap ettiği kitlelerle alakalı olarak da birbirlerinden ayrılabilirlerdi (Ayas, 2023, s. 650).

Kabasaz takımları çoğunlukla dans müziklerine eşlik etmek için oluşturulan, sirto, longa gibi oyun havalarında kullanılan çalgı grupları olarak öne çıkmaktaydı. Lavta ve kemençe daha önceleri bu çalgı grubu içerisinde yer almaktaydı (Esen, 2008, s. 20). İncesaz takımlarında ise daha çok şarkı formu ve fasıl müzikleri icra edilmekteydi keman ve kanun gibi sazlar bu gruba dahil olmaktadır (Esen, 2008, s. 46).

Kemençe zamanla kabasaz takımından ayrılıp incesaz takımına geçiş yapmıştır. Böylelikle çalma stili, eşlik ettiği eserler, birlikte icra yaptığı sazlar da değişikliğe uğramıştır. Bu durum da kemençenin artık başka bir çalma boyutuna geçmesinin en belirgin sebebi olmaktadır (Ayas, 2023, s. 659). Kemençenin incesaz takımına dahil olduktan sonra, keman ve kemençe etkileşimi bağlamında icra üslubuna en yakın saz olan kemanın birinci odak noktası olarak görülmesi ve bir arada toplu icraların gerçekleşmesi, etkileşimin teknik olarak en somut örneklerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kültürel etkileşim bağlamında ise; çok kültürlü sanat yapısı içerisinde saz sanatçıları birbirlerinden etkilenmiş, sazlarını var olan noktadan başka bir boyuta taşımışlardır. Bu etkileşim döneminin en önemli neticelerinden biri kemençenin kabasaz takımından çıkıp incesaz takımına dahil olmasıyla ortaya çıkmış ve bu durum saz müziği tarihi açısından bir kırılma noktası yaratmıştır. Bu konuyla ilgili en belirgin örnek Tanburi Cemil Bey olmuştur. Cemil Bey “klasik kemençe ve tanbur” etkileşimi üzerinden bu iki grubun ortak etki alanı için günümüze kadar devam eden bir temsil alanı sunmuştur. Cemil Bey’in içinde olduğu dönemin incesaz takımlarında karşımıza çıkan isimler bu etkileşimi yansıtan başka örnekleri de içermektedir. Bilhassa Cemil Bey ve Bülbülü Salih Efendinin müşterek olarak gerçekleştirdiği icralarda kemanın kemençe gibi ya da kemençenin keman üslubunda çalınmış olduğunu gözlemleyebilmek mümkün olmuştur. Diğer kültür gruplarının da varlığı konunun daha da derinleşmesini ve çok katmanlı kültür yapısına bağlı olarak iki çalgı grubu arasındaki etkileşim dinamiklerinin artmasını sağlamıştır.

Batı müziği kökenli ve farklı bir kültüre ait olan keman çalgısı Türk müziğine giriş yapmış, diğer çalgılarla birlikte Türk müziğine adapte olmuştur. Hatta zamanla fasıl gruplarında birincil çalgı olma rolünü başarıyla yerine getirmiştir. Söz konusu iki çalgının birbirlerinden etkilenecek belli noktalarda benzeşim göstermelerinin en belirgin sebebinin kemençenin kaba saz takımından yavaş yavaş ayrılarak incesaz takımına geçmesi ve burada kemanla birlikte icra edilmesiyle bir etkileşim alanının açılması olarak görülebilir. Burada birlikte icra ve aynı mekânda icra olanakları, ortak repertuar, her iki çalgının da yaylı çalgı olmasına dayalı ortak özellikler gibi hususlar buradaki etkileşimin en belirgin özelliklerinden birkaçını oluşturmaktadır. Teknik olarak etkileşimlerde ise kullanılan kalıp ezgiler, süsleme elemanları, yay kullanım hareketleri, zaman zaman kullanılan konumlamalar ve tınısal olarak her iki çalgının birbirini taklit etme durumları kemençe ve keman çalgıları için söz konusu etkileşimin diğer belirgin özelliklerinden birkaçıdır.

Teknik olarak etkileşimin somut örneklerinden bazılarını da icracıların makam kullanımları hususunda gözlemleyebilmekteyiz. Dolayısı ile çalışmamız içerisinde keman ve kemençe taksimlerinde İsfahan makamının kullanımını her iki çalgının etkileşimi bağlamında inceleyeceğiz.

4. Örnek Taksimlerin Makamsal Olarak İncelenmesi

4.1. Ezgi Çekirdeği Makam Analizi Hakkında

Makam, kelime anlamı olarak, durulan yer, mevki anlamlarını karşılamaktadır. (Türk Dil Kurumu,2025).

Müzikal olarak makam kelimesi, ezgisel melodilerin sistematik olarak yapısal biçimini açıklayan kodların göstergesidir. Makam kuramının tarihçesi eski Mezopotamya ve Antik Yunan'a kadar dayanmaktadır. Ancak Türk müziği ile alakalı olunan kısımda yazılı kaynaklar XV yy. sonrasındaki bilgileri bizlere sunmaktadır. Bu dönemde yazılan kaynaklarda da makamlar hakkında önemli tarifler verilmektedir (Bayraktarkatal ve Güray 2023, s. 10).

Makam kavramına genel bir bakış açısının ardından, makam tanımını ezgi çekirdeği bağlamında şöyle açıklayabilmekteyiz; “makamsal ezgi çekirdeği” belli bir makamsal ezgi içinde şekillenmiş, duyuş, veya izlenim olarak bir makamın belirginleşmesini ve anlaşılmasını sağlayan ezgisel bir motif, yürüyüş, çizgi veya örgü demektir” (Öztürk, 2014, s. 19). Gelenekte cins, tabaka gibi adlandırmalarla tarif edilmiş olan bu makamsal yapılar daha geniş bir biçimde merkez ve uydu seslere sahip ezgi çekirdekleri olarak da tarif edilebilir” (Güray, 2012, s. 116).

“Ezgi çekirdeği sisteminin çalışma ilkesini, bir makamın duyumsal olarak benzerlik ve aidiyet gösteren ezgileri üreten bir algoritmaya benzeterek anlatabilmek mümkün görünmektedir” (Bayraktarkatal ve Güray, 2021, s. 1003). Bununla birlikte ezgi çekirdeği temelli makam yaklaşımında perdeler birbirleri ile olan işlevleri ve görevleri bakımından dört perde tipine ayrılmışlardır (Bayraktarkatal ve Güray, 2021, s. 1004).

1) Merkez tanımlayıcı perde; olarak adlandırılan perde, ezgi çekirdeğinin ana merkezinde yer alan perdedir. Çevresindeki üç ya da dört perde bu perdeyi merkez almaktadır.

2) Ortak tanımlayıcı perde; makam yapısına temel oluşturan ezgilerin tanımlanabilmesini merkez tanımlayıcı perde ile birlikte hareket ederek bir “gerilim ve çözülüm” ilişkisi sağlayan bütünleştirici bir görev yürütmektedir.

3) Pekıştirici perde; merkez tanımlayıcı perde üzerinde-“kararlı bir denge” gerçekleşmesini sağlayan ve bu kararlı denge hissini güçlendiren bir işleve sahiptir.

4) Süsleyici perde; makamın diğer perdeleri ile olan ilişkilerinden doğan ezgisel geçiş, bağlantı, varyasyon ve hareketi sağlayan bir görev üstlenmektedir (Bayraktarkatal ve Güray, 2021, s. 1004).

4.2. Isfahan Makamı Hakkında

Isfahan makamı, Kantemiroğlu ve Nasır Dede'ye ait kaynaklarda şöyle tarif edilmektedir;

Pengâhtan hareket eder. Andan hüseyniye çıkıp avdet eder. Pengâha, ârgâha, segâha uğradıktan sonra dgâh perdesinde karar kılar. Nevâ perdesinden başlayıp hicaz perdesine iner, yine nevâ perdesine dönüp oradan ârgâh'a, segâh'a ve dgâh perdesine inerek orada karar verir; ama, nevâ perdesinden yukarı hüseyni, acem, gerdâniye ve muhayyer perdesine dek ve dgâh'dan aşağı da rast perdesine dek gezinebilir (Tura 2006'dan akt. Güray, 2023 s. 146).

"Isfahan makamı Neva ve Bayati makamlarının müşterek kapsamında var olabilirken makamın yapısında Nişabur makamının da varlığı çeşitli nazariyatılar tarafından ifade edilmiştir" (Güray, 2023 s. 146).

5.Kemani Reşat Erer'in Isfahan Keman Taksiminde Makamsal Ezgi ekirdeği Analiz Yöntemiyle Elde Edilen Ezgi ekirdeği Yapıları

Görsel 1'de yer alan tablonun A bölümünde kemani Reşat Erer ısfahan taksimine nişabur ezgi çekirdeği yapısıyla başlamıştır. Nim hicaz perdesi ortak tanımlayıcı perde olarak kullanılmış, neva perdesi de nişabur ezgi yapısını kuvvetlendirmek amacıyla ortak tanımlayıcı perde olarak kullanılmıştır. Devam eden ezgi hareketinde neva ezgi çekirdeği yapısı odaklı seyir sağlanmıştır.

B bölümünde acem perdelerinin kullanımıyla birlikte uşşak- bayati ezgi çekirdeği yapısı belirgin olarak kullanılmıştır. Burada ârgâh perdesi süsleyici ve tanımlayıcı perde, neva ortak tanımlayıcı, segâh perdesi yine süsleyici perde olarak kullanılmıştır.

C bölümünde neva ezgi çekirdeği yapısı dgâh perdesinden gelen seyir hareketi ile birlikte neva merkezli bir alanda meydana gelmiştir. Burada neva ezgi çekirdeği yapısı ortaya çıkmıştır. Neva perdesi merkez perde, hüseyni perdesi süsleyici perde, evi perdesi tanımlayıcı aynı zamanda süsleyici perde, gerdaniye perdesi yine tanımlayıcı perde olarak kullanılmıştır

D bölümünde ârgâh perdesinden başlanan seyir hareketinde uşşak-huzi ezgi çekirdeği yapısı kullanılmıştır. Dügâh merkez perde, segâh süsleyici, ârgâh tanımlayıcı, rast ise pekiştirici perde olarak belirginleşmiştir.

E bölümünde huzi ezgi çekirdeği yapısı belirgin olarak ârgâh perdesinin kullanımıyla birlikte ortaya çıkmıştır.

F bölümünde muhayyer ezgi çekirdeği yapısı kullanılmıştır. Evi ve gerdaniye perdeleri pekiştirici ve süsleyici perde, muhayyer perdesi merkez perde, tiz segâh süsleyici, tiz ârgâh tanımlayıcı perde olarak belirginleştirilmiştir.

G bölümünde hüseyni perdesi merkezli seyir hareketi içerisinde nişaburek ezgi çekirdeği yapısı kullanılmıştır. Dügâh perdesi merkez perde, hüseyni perdesi ortak tanımlayıcı perde, nim hicaz perdesi de süsleyici ve tanımlayıcı perde olarak kullanılmıştır.

H bölümünde taksim son cümlelerinde hem bitiş hissini belirginleştirmek hem de kararı kuvvetlendirmek adına daha sade tartımlar kullanılmıştır. Tanımlayıcı perde olan neva perdesinden gelen seyir hareketi ile ârgâh süsleyici, segâh süsleyici, dgâh merkez perde olarak kullanılmış nevrus ezgi çekirdeği yapısı kullanılmıştır.

	Nişabur Ezgi Çekirdeği
	Uşşak Bayati Ezgi Çekirdeği
	Neva Ezgi Çekirdeği
	Uşşak Huzi Ezgi Çekirdeği
	Huzi Ezgi Çekirdeği
	Muhayyer Ezgi Çekirdeği
	Nişaburek Ezgi Çekirdeği
	Nevruz Ezgi Çekirdeği

Görsel 1. Kemani Reşat Erer'in İsfahan Keman Taksiminde Makamsal Ezgi Çekirdeği Analiz Yöntemiyle Elde Edilen Ezgi Çekirdeği Yapıları Tablosu, Kişisel Arşiv.

6.Tanburi Cemil Bey'in Isfahan Kemeñçe Taksiminde Makamsal Ezgi Çekirdeği Analiz Yöntemiyle Elde Edilen Ezgi Çekirdeği Yapıları

Görsel 2'de yer alan tablonun A bölümünde, Tanburi Cemil Bey'in Isfahan taksimi nişabur ezgi çekirdeği sesleri ile başlamıştır. Devam eden ezgisel seyir hareketinde neva sesleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Tekrar eden nişabur ezgi çekirdeği yapıları taksim içerişinde devam eden bölümlerde de yer almıştır. Merkez perde düğah, süsleyici perde segâh, tanımlayıcı perde neva ve nim hicaz perdeleri olarak kullanılmıştır.

B bölümünde acem perdelerinin kullanımıyla birlikte uşşak- bayati ezgi çekirdeği yapısı, Reşat Erer'in Isfahan keman taksiminde işlendiği gibi Cemil Bey'in Isfahan kemeñçe taksiminde de seyir hareketlerinde belirgin olarak kullanılmıştır. Burada çargâh perdesi süsleyici ve tanımlayıcı perde, neva tanımlayıcı, segâh perdesi yine süsleyici perde olarak kullanılmıştır.

C bölümünde bayatiden doğru gelen ve neva merkezli ezgisel seyir hareketlerinin içerişinde acem perdeleri kullanılmış, yegâh ve neva perdeleri arasında pestten tize doğru melodik örgü kurgulanmıştır. Çoğu zaman neva perdesi merkezli devam eden ezgi hareketinde çargâh, segâh ve çargâh, neva perdeleri etrafında yoğunlaşmıştır.

D bölümünde segâh perdesiyle başlayan seyir hareketinde bayati merkezli bir ezgi yapısı kullanılmıştır.

E bölümünde kemani Reşat Erer'in taksiminde olduğu gibi Cemil Bey'in Isfahan taksiminde de muhayyer perdesi merkezli seyir hareketi gerçekleştirilmiştir. Muhayyer ezgi çekirdeği yapısı kullanılmış, gardaniye perdeleri pekiştirici ve süsleyici perde, muhayyer perdesi merkez perde, tiz segâh süsleyici, tiz çargâh tanımlayıcı perde olarak belirginleştirilmiştir.

F bölümünde seyir hareketi içerişinde hicaz ezgi çekirdeği yapısı kullanılmıştır. Düğah merkez perde nim hicaz ve dik kürdi ortak tanımlayıcı, perde olarak belirginleşmiştir.

G bölümünde hüseyni perdesiyle başlayan seyir hareketinde müstear ezgi çekirdeği yapısı kullanılmıştır. Devam eden ezgisel seyir hareketinde eviç üzerinde segâh ezgi çekirdeği yapısı belirginleşmiştir.

H bölümü aynı zamanda taksim son iki satırı, nevrüz, nevrüz hüseyni, uşşak bayati, nevrüz ezgi çekirdeği yapıları kullanılmıştır. Belirtilen rakamlarda ezgi çekirdeklerinin kullanım alanları gösterilmiştir. "Nevrüz hüseyni ezgi çekirdeği yapısı hüseyni makamı ve nevrüz yapı arasında doğan ezgi alanını ifade etmektedir (Güray, 2023, s.29). Reşat Erer'in Isfahan keman taksiminde olduğu gibi Tanburi Cemil Bey'in Isfahan kemeñçe taksim son cümlesi nevrüz ezgi çekirdeği yapısı ile sonlanmıştır.

Musical notation for Nisabur Ezgi Çekirdeği (A) showing a melodic line with a trill (tr) and vibrato (vib.) markings.	Nisabur Ezgi Çekirdeği
Musical notation for Uşşak Bayati Ezgi Çekirdeği (B) showing a melodic line with a trill (tr) and vibrato (vib.) markings.	Uşşak Bayati Ezgi Çekirdeği
Musical notation for Neva Ezgi Çekirdeği (C) showing a melodic line with a trill (tr) and vibrato (vib.) markings, and a section marked "pizz. sol el ile".	Neva Ezgi Çekirdeği
Musical notation for Bayati Ezgi Çekirdeği (D) showing a melodic line with a trill (tr) and vibrato (vib.) markings.	Bayati Ezgi Çekirdeği
Musical notation for Muhayyer Ezgi Çekirdeği (E) showing a melodic line with a trill (tr) and vibrato (vib.) markings.	Muhayyer Ezgi Çekirdeği
Musical notation for Hicaz Ezgi Çekirdeği (F) showing a melodic line with a trill (tr) and vibrato (vib.) markings.	Hicaz Ezgi Çekirdeği
Musical notation for Müstear Ezgi Çekirdeği (G) showing a melodic line with a trill (tr) and vibrato (vib.) markings.	Müstear Ezgi Çekirdeği
Musical notation for H. Tascesme (H) showing four numbered sections (1, 2, 3, 4) with vibrato (vib.) markings.	1 Nevruz 2 Nevruz Hüseyini 3 Uşşak Bayati 4 Nevruz Ezgi Çekirdekleri

Görsel 2.Tanburi Cemil Bey'in Isfahan Kemeñçe Taksiminde Makamsal Ezgi Çekirdeği Analiz Yöntemiyle Elde Edilen Ezgi Çekirdeği Yapıları Tablosu, Kişisel Arşiv.

7. Keman ve Kemeñçe Taksimlerinin Üslup ve Tavır Açısından Analizi

7.1. Kemanî Reşat Erer Isfahan Taksiminin Üslup ve Tavır Açısından Teknik Analizi

Görsel 3' te yer alan tablonun A bölümünde Reşat Erer, gerdaniye, acem, muhayyer, hüseyini ve neva çarpmalarını kullanmıştır. Mordan tekniği ile kullanılan çarpma süslemeleri taksim icrasına tavır kazanmıştır.

B bölümünde taksim içerisinde vurkaç çarpmalar zayıf zamanlarda kullanılmıştır. Ayrıca sekvens motiflerin içerisinde de çarpma süsleme tekniği kullanılmıştır.

İcracı C bölümünde gösterilen trill süsleme tekniğini daha sade tartımlarda kullanmış böylelikle bu süsleme tekniği daha belirgin bir şekilde ifade edilmiştir.

D bölümünde Reşat Erer, mordan süsleme tekniğini sıklıkla kullanmış. Ayrıca aynı satırda mordan tekniği ile çarpma ve trill tekniklerini de bir arada kullanmıştır.

E bölümünde vibrato kullanımı uzun seslerde gösterilmiştir. İcrada yorum ve ifade gücünü artmıştır.

F bölümünde gösterilen acem perdesinden hüseyini perdesine doğru glissando tekniği kullanılmıştır. Taksim bu bölümünde daha sade motif ve cümle yapıları kullanılmıştır.

G bölümünde puandorg kullanımı makamın ortak tanımlayıcı perdesinde kullanılmıştır. Böylelikle hem kalış hissiyatı sağlanmış hem de ortak tanımlayıcı neva perdesi duyurulmuştur.

	<p>A</p> <p>Çarpma süsleme tekniğinin kullanıldığı motifler</p>
	<p>B</p> <p>Vurkaç çarpma süsleme tekniğinin kullanıldığı motifler</p>
	<p>C</p> <p>Trill süsleme tekniğinin kullanıldığı motifler</p>
	<p>D</p> <p>Mordan süsleme tekniğinin kullanıldığı motifler</p>
	<p>E</p> <p>Vibrato tekniğinin kullanıldığı motifler</p>
	<p>F</p> <p>Glissando tekniğinin kullanıldığı motifler</p>
	<p>G</p> <p>Puandorg süsleme tekniğinin kullanıldığı motifler</p>

Görsel 3. Kemani Reşat Erer İsfahan Taksiminin Üslup ve Tavrı Açısından Teknik Analiz Tablosu, Kişisel Arşiv.

7.2.Tanburi Cemil Bey'in Isfahan Kemeñçe Taksiminin Üslup ve Tavrı Açısından Teknik Analizi

Görsel 4'te yer alan Tanburi Cemil Bey'in Isfahan kemeñçe taksiminde kullandığı süsleme tekniklerinde; A bölümünde çarpma süsleme tekniğı uzun ses ve sade tartımlarda kullanmıştır. Çarpmada neva, hüseyini ve acem sesleri kullanılmıştır.

B bölümünde Hüseyini, neva ve çargâh perdelerinde vurkaç çarpma süsleme tekniğı kullanılmıştır.

C bölümünde trill süsleme tekniğini art arda kullanmıştır. Bu yöntem ile Cemil Bey ifade ve yorumlama gücünü arttırmıştır.

D bölümünde mordan tekniğı taksim içerisinde sıklıkla kullanılmıştır. Bu anlamda Cemil Bey'in tavrılı icra konusundaki yetkinliğı belirginleşmiştir.

E bölümünde mordan tekniğine göre alt mordan daha az sıklıkla kullanılmıştır. Alt mordan'ın öncesinde mordan ve vibrato kullanımı sağlanmış böylelikle farklı motif ve cümle kurma amaçlandığı düşünülebilmektedir.

F bölümünde vibrato süsleme tekniğı gösterilmiştir, vibrato taksim içerisinde sıklıkla kullanılmıştır. Vibratonun ifade gücünü arttırabilmek amaçlı daha sade motiflerde ve uzun seslerde vibrato tekniğı uygulanmıştır.

G bölümünde Cemil Bey puandorg kullanımını makamın merkez perdesine gerçekleştirmiştir. Böylelikle kalış hissiyatı kuvvetlendirilmiştir.

H bölümünde kemeñçe çalgısında çok fazla kullanılmamasına rağmen, Cemil Bey her zaman olduğu gibi yenilikçi tavrı ve üslubu ile kemanda kullanılan pizzicato tekniğini kemeñçede uygulamıştır. Ayrıca bu tekniğı makamın tanımlayıcı perdesi olan neva perdesinde ve pest bölgede yegâh perdesinde kullanmıştır.

 <p style="text-align: right;">A</p>	<p>Çarpma süsleme tekniğinin kullanıldığı motif</p>
 <p style="text-align: right;">B</p>	<p>Vurkaç çarpma süsleme tekniğinkullanıldığı motif</p>
 <p style="text-align: right;">C</p>	<p>Trill süsleme tekniğinin kullanıldığı motif</p>
 <p style="text-align: right;">D</p>	<p>Mordan süsleme tekniğinin kullanıldığı motif</p>
 <p style="text-align: right;">E</p>	<p>Alt mordan tekniğinin kullanıldığı motif</p>
 <p style="text-align: right;">F</p>	<p>Vibrato süsleme tekniğinin kullanıldığı motif</p>
 <p style="text-align: right;">G</p>	<p>Puandorg tekniğinin kullanıldığı motif</p>
 <p style="text-align: right;">H</p>	<p>Pizzicato tekniğinin kullanıldığı motif</p>

Görsel 4. Tanburi Cemil Bey'in İsfahan Kemeñçe Taksiminin Üslup ve Tavır Açısından Teknik Analiz Tablosu, Kişisel Arşiv.

7.3. Keman ve Kemeçe Taksiminde Ortak Olarak Kullanılan Melodik Unsurlar

Üçlemeler



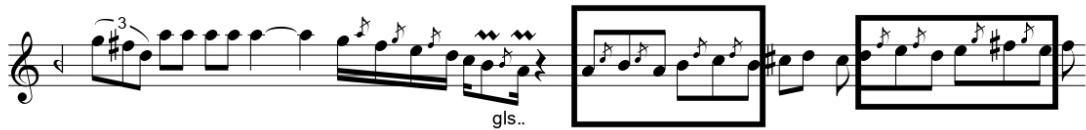
Görsel 5. Reşat Erer'in İsfahan keman taksiminde kullandığı üçlemeler, Kişisel Arşiv.



Görsel 6. Tanburi Cemil Bey'in İsfahan kemeçe taksiminde kullandığı üçlemeler, Kişisel Arşiv.

Görsel 5 ve Görsel 6'da keman ve kemeçe taksiminde sıklıkla kullanılan üçlemeli motifler her iki icrada da çoğunlukla makamın ortak tanımlayıcı perdelerinde gerçekleştirilmiştir. Her iki taksimde de çoğunluklu olarak gerdaniye, hüseyini acem ve neva perdeleri üzerinde üçlemeler kullanılmıştır.

Sekvensler



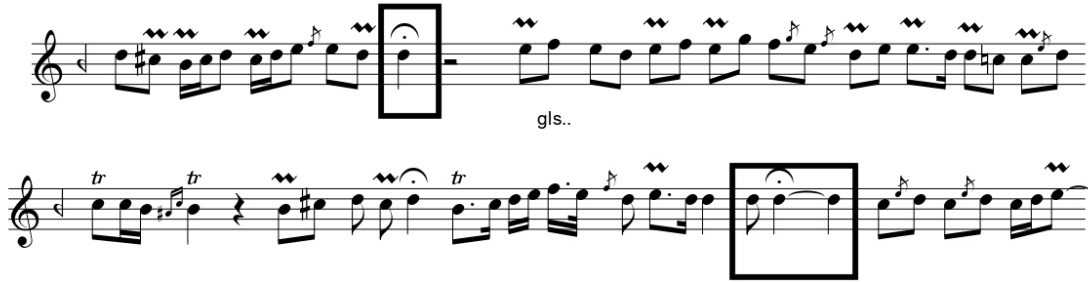
Görsel 7. Reşat Erer'in İsfahan keman taksiminde kullandığı sekvens motifler, Kişisel Arşiv.



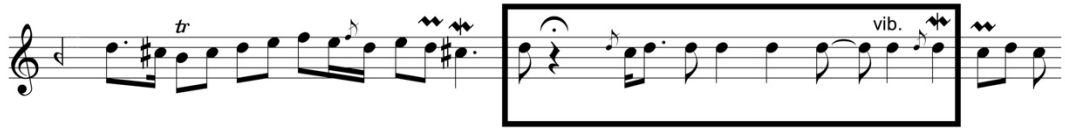
Görsel 8. Tanburi Cemil Bey'in İsfahan kemeçe taksiminde kullandığı sekvens motifler, Kişisel Arşiv.

Görsel 7 ve Görsel 8'de her iki icracı da melodi kurgulamadaki başarılı yorumlarını sekvens motifler kullanarak gerçekleştirmiştir. Ayrıca her iki taksimde de sekvens motiflerin içerisinde çarpma süsleme tekniği kullanılmıştır.

Uzun Seslerde Kalış



Görsel 9. Reşat Erer'in Keman taksiminde kullandığı uzun ses cümleleri, Kişisel Arşiv.



Görsel 10. Tanburi Cemil Bey'in Isfahan Kemeñçe Taksiminde kullandığı uzun ses cümleleri, Kişisel Arşiv.

Görsel 9 ve Görsel 10'da hem keman hem de kemeñçe taksimlerinde ortak tanımlayıcı perdeler üzerinde uzun seslerde kalış sağlanmıştır. Bu durum taksim icralarının ifade gücünü arttırmış ve taksim giriş gelişme ve sonuç bölümlerindeki kompozisyon kurgulama becerisini somut olarak göstermiştir.

Duraksamadan Kurulan Cümleler



Görsel 11. Reşat Erer'in isfahan keman taksiminde duraksamadan kullandığı cümle motifleri, Kişisel Arşiv.



Görsel 12. Tanburi Cemil Bey'in isfahan kemeñçe taksiminde duraksamadan kullandığı cümle motifleri, Kişisel Arşiv.

Görsel 11 ve Görsel 12’de kemani Reşat Erer’in İsfahan keman ve Tanburi Cemil Bey’in İsfahan kemençe taksimlerinde üstün şekilde melodi kurgulama ve yoğun ifade gücü gözlemlenmiştir. Duraksamadan kurulan cümle yapıları her iki taksim icrasına da durağanlıktan uzak bir seyir tekniği sağlamıştır.

8. Sonuç

Bu araştırmanın sonucunda; kemanın Batı müziği kültür grubundan gelerek Türk müziğine adapte olması müzikal kültürel etkileşim bağlamında somut bir örnek teşkil etmektedir. Ayrıca müzik grupları arasında diğer kültür gruplarının da varlığı konunun daha da derinleşmesini ve çok katmanlı kültür yapısına bağlı olarak iki çalgı grubu arasındaki etkileşim dinamiklerinin artmasını sağlamıştır.

Keman ve klasik kemençe çalgılarının kemençenin incesaz fasıl grubuna dahil olmasıyla ilk buluşma örneklerinin ortaya çıktığı tespit edilmiştir. Kemençenin incesaz takımına dahil olduktan sonra, keman ve kemençe etkileşimi bağlamında icra üslubuna en yakın saz olan kemanın birinci odak noktası olarak görülmesi ve bir arada toplu icraların gerçekleşmesi etkileşimin teknik olarak en somut örneklerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Burada birlikte icra ve aynı mekânda icra olanakları, ortak repertuar, her iki çalgının da yaylı çalgı olmasına dayalı ortak özellikler gibi hususlar buradaki etkileşimin en belirgin özelliklerinden birkaçını oluşturmaktadır. Teknik olarak etkileşimlerde ise kullanılan kalıp ezgiler, süsleme elemanları, yay kullanım hareketleri, zaman zaman kullanılan konumlamalar ve tınısal olarak her iki çalgının birbirini taklit etme durumları kemençe ve keman çalgıları için söz konusu etkileşimin diğer belirgin özelliklerinden birkaçıdır.

Araştırmaya konu olan İsfahan keman ve İsfahan kemençe taksiminde, makamsal olarak etkileşim bağlamında, keman taksiminde ve kemençe taksiminde kullanılan ortak ezgi çekirdeği yapıları tespit edilmiştir. Bu çekirdekler nişabur, uşşak bayati, neva, muhayyer ve nevrüz ortak ezgi çekirdeği yapılarıdır.

Ayrıca hem keman hem de kemençe taksimlerinin giriş ve sonuç cümleleri aynı ezgi çekirdeği yapıları ile başlamış, yine aynı ezgi çekirdeği yapısı ile son bulmuştur. İki taksim de nişabur ezgi çekirdek yapıları ile başlamış nevrüz ezgi çekirdeği yapıları ile son bulmuştur. Dolayısı ile dönemsel müzik kayıtları ve yazılı kaynaklarda yer alan incesaz fasıl gruplarına dahil olan bu iki çalgının makam kullanımları bakımından da etkileşim gösterdiğini söyleyebilmek mümkün olmaktadır.

Çalışmada üslup ve tavır açısından benzerlik noktalarını belirgin kılmak için yapılan analiz çalışmasında her iki icracının da teknik olarak çarpma, vurkaç çarpma, trill, mordan, vibrato, puandorg süsleme tekniklerini benzer şekilde kullandığı tespit edilmiştir. Melodik olarak yapılan analiz çalışmasında her iki icracı da taksimlerinde üçlemeler, sekvens motifler, uzun seslerde kalış duraksamadan kurulan cümle motiflerini sıklıkla kullanmıştır. Bu noktada iki yaylı çalgı olan keman ve kemençe çalgıları teknik ve melodi kurgulama bakımından birbirlerinden etkilenmiş ve benzeşim sağlamıştır. Ayrıca pizzicato tekniğinin kemençede uygulanması bakımından Cemil Bey’in yenilikçi tavrının da bir sonucu olarak keman icrasından etkilenmiş olabileceği ifade edilebilir.

İki örnek taksim üzerinden üretilebilecek farklı çalışmalar hem çalgı eğitimi ve öğrenimi hem de teori açısından faydalı olabileceği düşünülmektedir.

Kaynakça

- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda Musiki*. Pan Yayıncılık.
- Atlan, C. (2024). Ney ve dilsiz kavalın geleneksel icrasında görülen yorum farklılıklarının incelenmesi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 17 (47), 1617-1637. DOI Bağlantısı.10.12981/mahder.1517290
- Ayas O.G. (2023). Direklerarası müzik sahnesi ve incesaz takımları: müzisyenler, repertuar, dinleyiciler ve beğeni yapısı. *Türkiyat Mecmuası*, 33 (2), 41-679. DOI Bağlantısı. 10.26650/iuturkiyat.1368893
- Bayraktarkatal, M. E. ve Güray, C. (2021). *Makamın yapı taşı. M.S. Tokaç ve C. Güray (Ed.), Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Bayraktarkatal, M. E. ve Güray, C. (2023). *Türk müziği ansiklopedisi, ezgisel organizasyonlar ve makamlar*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı/ Türk musikisinin kısa tarihi*. Yapı Kredi Yayınları.
- Çolakoğlu, G. (2008). *Anadolu'dan Balkanlara armudî biçimdeki kemençeler: tarih, teknik ve geleneksel icrasına ilişkin karşılaştırmalı bir analiz* (228952). [Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Demirdirek, B. (2025). Tanburi Cemil Bey'in icra tahlili ve keman eğitim alıştırmalarının oluşturulması. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 2025, 14 (2), 1190-1210 DOI Bağlantısı. <https://doi.org/10.15869/itobiad.1629075>
- Esen, B. (2008). *Türk müziği geleneğinde toplu icra ve yönetim* (228669). [Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Güray, C. (2012). *Bin yılın mirası makamı var eden döngü: edvar geleneği*. Pan Yayıncılık.
- Hatipoğlu, V. (2017). Türk müziği keman akordu. *İdil*, 6 (29), 289-309. DOI Bağlantısı. 10.7816/idil-06-29-04
- Levendoglu, O. (2005). Tarih içinde geleneksel Türk sanat müziği ve diğer kültürlerle etkileşimleri, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (19), 253-262. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/231613>
- Öztürk, O. (2014). *Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri* (381924). [Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Soydaş, M. E. ve Beşiroğlu, Ş. Ş. (2007). Osmanlı saray müziğinde yaylı çalgılar. *İTÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (1), 3-12. Url: http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_b/article/viewFile/338/294
- Tuncel, E. (2025). Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin sultânîyegâh eserlerinde nihâvend-i kebîr kullanımının tahlili. *Yegah Musicology Journal*, 8 (2), 02-922. DOI Bağlantısı: <https://doi.org/10.51576/ymd.1683595>
- Türk Dil Kurumu, (2025). "Makam". Makam sözcüğü 02.06.2025 tarihinde <https://sozluk.gov.tr> adresinden alınmıştır.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1.** Kemani Reşat Erer'in İsfahan Keman Taksiminde Makamsal Ezgi Çekirdeği Analiz Yöntemiyle Elde Edilen Ezgi Çekirdeği Yapıları Tablosu, Kişisel Arşiv.
- Görsel 2.** Tanburi Cemil Bey'in İsfahan Kemeñçe Taksiminde Makamsal Ezgi Çekirdeği Analiz Yöntemiyle Elde Edilen Ezgi Çekirdeği Yapıları Tablosu, Kişisel Arşiv.
- Görsel 3.** Kemani Reşat Erer'in İsfahan Keman Taksiminin Teknik Analiz Tablosu, Kişisel Arşiv.
- Görsel 4.** Tanburi Cemil Bey'in İsfahan Kemeñçe Taksiminin Teknik Analiz Tablosu, Kişisel Arşiv.
- Görsel 5.** Reşat Erer'in İsfahan keman taksiminde kullandığı üçlemeler, Kişisel Arşiv.
- Görsel 6.** Tanburi Cemil Bey'in İsfahan kemeñçe taksiminde kullandığı üçlemeler, Kişisel Arşiv.
- Görsel 7.** Reşat Erer'in İsfahan keman taksiminde kullandığı sekvens motifler, Kişisel Arşiv.
- Görsel 8.** Tanburi Cemil Bey'in İsfahan kemeñçe taksiminde kullandığı sekvens motifler, Kişisel Arşiv.
- Görsel 9.** Reşat Erer'in Keman taksiminde kullandığı uzun ses cümleleri, Kişisel Arşiv.
- Görsel 10.** Tanburi Cemil Bey'in İsfahan Kemeñçe Taksiminde kullandığı uzun ses cümleleri, Kişisel Arşiv.
- Görsel 11.** Reşat Erer'in İsfahan keman taksiminde duraksamadan kullandığı cümle motifleri, Kişisel Arşiv.
- Görsel 12.** Tanburi Cemil Bey'in İsfahan kemeñçe taksiminde duraksamadan kullandığı cümle motifleri, Kişisel Arşiv.