

BAKİ KEMANCI YORUMUYLA TÜRK MÜZİĞİ KEMAN İCRASINDA DUATE



DUATE IN TURKISH MUSIC VIOLIN PERFORMANCE WITH THE COMMENT OF BAKİ VIOLINCI

Atalay DURMAZ*

ÖZ: Keman hakkında yapılan araştırmalarda ilk defa XVI. yüzyılın başında Kanuni Sultan Süleyman'ın veziri İbrahim Paşa tarafından kemanın kullanıldığından bahsedilir. Batı müziğinde kullanılıp daha sonra müziğimize dahil olan keman Rebab, Kemeç ve Sinekemanın yerine kullanılmıştır. Elimize ulaşan sesli kaynaklardan anlaşıldığı üzere ve keman icracılarının verdikleri bilgiler ile kemanın Türk müziğinde ilk olarak Sol Re La Re akorduyla kullanıldığı bilinmektedir. Bu akordun kullanılmasıyla ilgili birçok farklı görüş bulunmaktadır. Mikrotonal seslerin rahat icra edilmesi, rebab ve İstanbul kemeçesi gibi Türk müziğinde kullanılan diğer yaylı sazlar ile akort benzerliği bunların başında gelir. Parmaklandırma olarak isimlendirilen duate, enstrüman icrası sırasında parmak kullanım tercihine verilen isimdir. Türk müziği keman icrasında pozisyonlardan ve mikrotonal seslerden dolayı bir takım parmaklandırma tercihlerinin yanı sıra, akort farklılığından dolayı da birçok duate farklılıkları ortaya çıkmaktadır. Türk müziği keman icrasında kullanılmış olan "Sol Re La Re" akordunda, kimi zaman 2 numaralı la telindeki re sesi 3 numaralı parmakla, kim zaman ise aynı re sesi boş tel ile icra edilir. Bu çalışmada Sol Re La Re akordunun günümüz son temsilcilerinden Baki Kemancı'nın Göksel Baktagır'e ait olan Hicaz saz semaisi yorumu, kullanmış olduğu akort üzerinden incelenecektir. Eser içerisinde mikrotonal sesler, süslemeler pozisyon tercihleri ve kaliteli ses elde etmek için kullanmış olduğu duateler eser üzerinde tespit edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Duate, Parmaklandırma, Türk müziği, Keman, Baki Kemancı

Abstract: Research on the violin was made for the first time in the 16th century. It is mentioned that the violin was used by İbrahim Pasha, the vizier of Suleiman the Magnificent, at the beginning of the century. The violin Rebab, which was used in Western music and was later included in our music, was used instead of Kemeç and Sinekema. As understood from the audio sources available to us and the information given by violin players, it is known that the violin was first used with the Sol Re La Re tuning in Turkish music. There are many different opinions about the use of this tuning. The most important of these are the comfortable performance of microtonal sounds and the similarity in tuning with other string instruments used in Turkish music, such as rebab and Istanbul kemenche. Duate, also called fingering, is the name given to the preference of using fingers during instrument performance. In Turkish music violin performance, in addition to some fingering preferences due to positions and microtonal sounds, many duet differences emerge due to tuning differences. In the "Sol Re La Re" tuning used in Turkish music violin performance, sometimes the re sound on the number 2 la string is performed with the number 3 finger, and sometimes the same re sound is performed with the

* Öğr. Gör. Dr.-Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü/Sakarya-atalaydurmaz@gmail.com (Orcid: 0000-0002-5427-8388)

empty string. In this study, Baki Kemancı's interpretation of Göksel Baktadır's Hijaz saz semai, one of the last representatives of the Sol Re La Re tuning, will be examined through the tuning he used. Microtonal sounds, ornaments, position preferences and the duates used to obtain quality sound will be determined on the work.

Keywords: Duate, Fingering, Turkish music, Violin, Baki Violinist

Giriş

Keman yapımcısı Antonius Stradivarius ile son şeklini alan kemanın gelişimi yüzyıllara dayanmaktadır. Çin'de iki telli "Viel", Pers çalgısı "Keangeh", İrandan Avrupaya uzanan "Rebab", yaylı sazların günümüzdeki haline geliş süreçlerinin birer parçası sayılır. 1449 yılında ilk keman Juann Kerlino tarafından yapılmıştır. Değişim sürecinde birçok farklı boyutta karşımıza çıkan kemanın günümüz boyutu 35 ile 36 santim arasında değişmektedir. Alt ve üst kapaktan oluşan gövdeyi kenarlarda bulunan kasnaklar birleştirir. İki gövde arasında can direği bulunmaktadır. Gövde üzerinde iki adet " f " deliği ve parmakların basıldığı klavye bulunmaktadır. Gövdenin ucunda sap ve sapın ucunda ise burgular bulunur. Tellerin bağlandığı gövde kısmındaki bölüme kuyruk adı verilir. Ayrıca gövde üzerinde çenenin koyulduğu çenelik bulunmaktadır. Teller kuyruktan sapa kadar uzanır ve köprü üzerinden burgulara bağlanır. Burguların bulunduğu bölüme de salyangoz adı verilmiştir. Bağlanan bu teller pesten tize doğru "Sol, Re, La, Mi" olarak beşli akort edilir. 16. yüzyılda Batı müziğinde fiddle halinden 17. yüzyılda viol çeşitlerine dönüşen keman ilk olarak 1789 yılında liman şehirlerimizden Trabzon ve İstanbul'daki Venedik mahallelerinde görülmeye başlanmıştır (Gazimihal, 1939: 80). Bu viol çeşitlerinden Viola D'amore günümüzdeki kemandan daha büyük ve daha çok teli bulunmaktadır. Beş ve yedi tel gibi farklı iki varyasyonu olan Viola D'amore'nin eşik üstündeki telleri dışında eşik altında da telleri bulunmaktadır. Bu teller salyangozdan burgulara takılır, klavyenin altından geçer ve kuyruğa bağlanır. Eşik altındaki teller rezonans teli olarak kullanılmıştır. Batı müziğinde çalınacak eserin tonalitesine göre akort edilen bu rezonans tellerinin, Türk müziğinde nasıl kullanıldığı hakkında bir bilgi bulunmamaktadır. Türk müziğinde kullanılan bu yaylı saza Sinekeman adı verilmiştir. Bu kemanın göğüs üzerine koyularak çalındığından dolayı sinekeman olarak isimlendirildiği düşünülmektedir. Sinekeman, kemençe ve rebab gibi yaylı sazlarımız uzun yıllar Türk müziğinde kullanılmıştır. Fakat kemanın son şeklini almasıyla birlikte özellikle sinekeman ve rebab'ın Türk müziğinde kullanımı azalmıştır. Kemanın ilk olarak kullanıldığı yıllara ait sesli kayıtları incelediğimizde Sol Re La Re akordu ile kullanıldığı görülmektedir. Bu akordun kullanım sebepleri hakkında birçok fikir ortaya atılmaktadır. Keman Türk müziğine dahil olmadan önce rebab ve kemençe yaylı saz olarak kullanılmıştır. Gazimihal'in Mütercim Asım Efendi'nin Burhan-ı kaati (1799) çevirisinde okuduğu tanımda "ayaklı keman", rebabın yeni adıdır" demektedir. "Rebab, iklimden müteariftir ki halen ayaklı keman dedikleridir" (Gazimihal, 1958: 39). Bu tanım, Laborde ile Toderini' den on

sekiz-on dokuz yıl sonra verilmiş bir tanım olduğunu belirten Aksoy, Gazimihal'in bu noktayı dikkate alarak söz konusu sazın 1770-1780 yıllarında kullanıldıktan sonra adının bir müddet de rebap kelimesiyle birlikte kullanıldığını belirtmiştir. (Gazimihal Akt: Aksoy, 2003:136) Kemânî Hızır Ağa, ayaklı keman olarak isimlendirilen rebap çalgısını birinci tel neva, ikinci tel düğah, üçüncü tel yegâh olarak belirtmektedir (Karakaya, 2007: 494). 1751 yılında İstanbul'da bulunmuş olan Avrupalı gezgin Charles Fonton'un yazdığı denemede, rebap hakkında önemli bilgiler bulunmaktadır. Sarayda bulunan müzisyen Rum Yorgi'nin frenk kemanının yanında çeşitli çalgılar çaldığını anlatmıştır. Şark kemanı olarak adlandırılan Rebabın, Frenk kemanından daha çok rağbet gördüğünü denemesinde belirtmektedir (Fanton, 1987: 89). Günümüz keman icracılarından Kemal Caba'nın kemandan sonra rebap çalıyor olması ve kemençe sanatçısı Hasan Esen'in kemençeden sonra rebap ve sinekeman çalmasından yola çıkarak, çeşitli çalgılar çalan Rum Yorgi'nin de rebap çalmış olduğu düşünülebilir. 1700'lü yıllarda yaşamış olan Hızır Ağa'nın çaldığı rebap'ın akorduna baktığımızda İstanbul kemençesinin ve günümüz keman icracılarının az bir bölümünün alt üç telini aynı akortta kullandığı görülmektedir. Ancak Türk müziği icrasında bir süre kullanılmış olan sinekeman'ın hangi akort ile çalındığı hakkında literatürde bir bilgiye rastlanmamaktadır.

Türk müziğinde kullanılmaya başlandığı yıllarda kemanın Sol Re La Re akordu ile kullanılma sebebine baktığımızda ilk akla gelen, icracıların yaylı sazlar arasındaki kolay geçişi olduğu düşünülebilir. Yani Hızır Ağa'nın ayaklı rebapta kullanmış olduğu birinci tel neva, ikinci tel düğah, üçüncü tel yegâh akordunu, heves ederek Ama Corci'den öğrendiği kemanın alt üç telinde kullanmış olduğu düşünülebilir. Cevdet Çağla, Sadi Işılay, Nubar Tekyay, Haydar Tathıyay, Hakkı Derman gibi Türk müziğinin en önemli keman icracıları da bu akordu kullanmıştır. Taş plak ve elimize ulaşan diğer kayıtlardan bu akordun kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu keman akordunun kullanım sebeplerinden bir diğeri de mikrotonal seslerin daha rahat pozisyonlarda çalınabiliyor olmasıdır. Türk müziği keman icrasında bazı makamların özellikle tiz bölgelerindeki mikrotonal sesler, kemanın ikinci telinde dört numaralı parmağa denk gelmektedir. Bu durum icracıyı zorlamakta ayrıca mikrotonal seslerin makama uygun üslupta icra edilmesini engellemektedir.

Tablo 1

	Yerinden		1 Ses		1.5		4 Ses	
Makam	Türk	Batı	Türk	Batı	Türk	Batı	Türk	Batı

Rast Nihavend Kürdilihicazkâr Hicazkâr Mahur Sûzinak Nikriz	Sol (Rast)	Re	Fa (Acemaşiran)	Do	Mi (Hüseyini aşiran)	Si	Re (Yegah)	La
Hicaz Uşşak Muhayyerkürdi Acemkürdi Hüseyini Muhayyer Karcığâr Buselik Şehnaz- Buselik Kürdi Saba Bayati Neva Tahir	La (Dügâh)	Mi	Sol (Rast)	Re	Fa Diyez (Geveşt)	Do Diyez	Mi (Hüseyinia şiran)	Si
Hüzzam Segâh	Si (Segâh)	Fa Diyez	La Bemol (Dik Zirgüle)	Mi	Sol Diyez (Nim Zirgüle)	Re Diyez	Fa Diyez (Irak)	Do Diyez
Şedaraban	Re (Yegâh)	La	Do (Kaba Çargâh)	Sol	Si (Kaba Buselik)	Fa Diyez	La (Kaba Dügâh)	Mi
Eviç Ferahnâk	Fa diyez (Irak)	Do diyez	Mi Bemol (Kaba Dik Hisar)	Si	Re Diyez (Kaba Nim Hisar)	La Diyez	Do Diyez (Kaba Nim Hicaz)	Sol Diyez
Acemaşiran	Fa (Acemaşiran)	Do	Mi Bemol (Kaba Nim Hisar)	Si Bemol	Re (Yegah)	La	Do (Kaba Çargâh)	Sol

Yukarıdaki tablo 1’de Türk müziğinde en çok icra edilen 27 makamın beş farklı ses sahasındaki karar perdeleri belirtilmiştir. Bu karar perdelerine göre özellikle Uşşak ve Hicaz çeşnili makamların tiz perdelerinde icra zorluğu yaşanmaktadır. Bu yüzden Sol Re La Re akordunu kullanan keman icracıları daha rahat performans sergilemektedir. Ancak bu akort meselesine başka açıdan da bakmak gerekmektedir. Keman, Türk müziğinde kullanılmaya başlandığı yıllarda batı müziğinde teknik açıdan üst seviyeye ulaşmış bir enstrüman haline gelmiştir. Ancak ülkemizde usta çırak yöntemiyle keman öğrenen icracılar, kemanın teknik özelliklerini ortaya koyacak bilgiye sahip değillerdi. Konservatuvarlarda klasik müzikte olduğu gibi Sol Re La Mi akordu ile öğretilmeye başlanan keman, metotlarla

öğretilmeye başlanmış ve icracıların teknik kapasitelerinin yükselmesine sebep olmuştur. Bunun yanında yeni saz eserleri klasik saz eserlerine nazaran daha zorlayıcı bir şekilde bestelenmiştir. Bu sebeple icracılar kemanın evrensel akordunu kullanarak yay, pozisyon ve parmak tekniklerini geliştirmiştir. Bu çalışmada Türk müziğinin günümüz önemli icracılarından, Sol Re La Re akordunun neredeyse son icracısı olan Baki Kemancı'nın parmaklandırmaları incelenecektir.

Araştırma Yöntemi

Bu araştırmada, Türk müziği keman icrasında ilk kullanılan Sol Re La Re akorduna göre tercih edilen parmaklandırmalar incelenecektir. Baki Kemancı Sol Re La Re akordunu kullanan Türk müziğinin önemli kemanilerinden biridir. Çalışma Göksel Baktagir'in Hicaz makamında bestelediği "Garip" isimli saz semaisinin Baki Kemancı yorumu üzerinde yapılacaktır. Eser Türk müziği bir ses transpoze ses sahasından icra edilmiştir. Bu ses sahasındaki icra, Baki Kemancı'nın kullanılmış olan keman akordu bakımından önem teşkil etmektedir. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Veri toplama tekniği doküman analizidir. Sınırlandırması Türk müziği, evreni saz semai, örnekleme ise Baki Kemancı'nın icrası sırasında kullanmış olduğu parmaklandırmadır. Baki Kemancı'nın icrası Youtube video paylaşım ve sosyal medya platformundan bulunmuş ve bilgisayara indirilmiştir. Dikte edilen eser Finale 2014.5.6359 versiyonlu nota yazım programı ile notaya alınmıştır. Görüntü üzerinden görsel, ritmik ve melodik analiz yapılmıştır. Araştırma Türk müziğinde kullanılmış ve hala kullanılmakta olan Sol Re La Re akordunda tercih edilen parmaklandırma açısından büyük önem taşımaktadır.

Baki Kemancı

1968 yılında Çanakkale'nin Biga ilçesinde doğdu. Müzikle ilgilenen bir aile ortamında yetişen Baki Kemancı ilk keman derslerini 8 yaşında dedesinden ve babasından almaya başladı. 1979 yılında İstanbul Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda eğitimine başladı. Aynı yıllarda çeşitli musiki cemiyetlerinin çalışmalarına katıldı. 18 yaşında TRT'nin açmış olduğu sınavı başarıyla kazanarak İstanbul Radyosuna "yetmiş keman sanatçısı" olarak atandı. 1999 yılında Kempa Yaylı grubu'na katılarak birçok albüm kaydında yer aldı. Başta "İstanbul Sazendeleri" olmak üzere çeşitli topluluklarla yurtiçi ve yurtdışında konserler verdi. Selçuk Üniversitesi'nde gerçekleştirilen "Aşk, Bilim ve Yaşam" konulu müzikli konferans sonrasında ülkemizdeki çeşitli üniversitelerde müzik ve keman üzerine konuşmacı ve solist olarak davet edildi. Ayrıca bir dönem İstanbul Kültür Üniversitesi'nde akademisyen olarak görev yaptı. Kanun sanatçısı Göksel Baktagir, ud sanatçısı Yurdal Tokcan ve piyanist Ceyhun Çelikten ile albümler yaptı. Cengiz Onural'ın proje, konser ve albümlerinde solist olarak yer aldı. Kendine özgü icrası ile ulusal ve uluslararası birçok konser ve organizasyona davet edildi. Dünya Mevlâna yılı 2008'de Hoşgörü Konserleri dizisi verdi. Fransa'da yapılan Expo 2015 yarışmasında Kudsi Erguner Ensemble ile

solist olarak konserler verdi. 2004 yılında Ürdün'de gerçekleştirilen "Uluslararası Keman Buluşması" konserine davet edildi. Bunun dışında başta Yunanistan, Lübnan, Slovakya, Almanya olmak üzere otuzun üstünde ülkede çeşitli organizasyonlara katıldı. Türk sanat müziğinin yanı sıra klasik Batı müziği, Balkan, Azeri, Makedon ve çeşitli dünya müziklerinde başarılı icralarda bulundu. Birçok dizi ve film müziğine eşlik etti. Çeşitli sanatçılara müzik yönetmenliği ve koro şefliği yaptı. Uzun süredir Sibel Can'ın albüm ve sahne çalışmalarında sanat yönetmenliği yapan sanatçının 2015 yılından itibaren kendi adıyla kurduğu Bâki Kemancı Sanat Evi'nde keman, solfej, Türk müziği nazariyatının yanı sıra piyano ve konservatuara hazırlık eğitimi de verilmektedir.

Duate (Parmaklandırma)

Parmak numarası (pn), diğer bir ifadeyle parmaklandırma, esere ait notaların hangi parmaklarla çalınacağını belirten bir yöntemdir (Öztutgan, 2018: 116). Eser içerisindeki notaların hangi parmakları kullanarak icra edilmesine parmaklandırma (duate) adı verilir. Carl Flesch parmaklandırmayı, bir ses elde etmek için seçilmiş olan parmak olarak tanımlamaktadır. Carl, "Violin Fingering" isimli kitabında parmaklandırmayı iki yönde anlatmaktadır. Müzikal bakış açısı bestecinin stili, teknik ise en az güç harcanan parmaklandırmadır. Pierre Baillot "L'art du Violon" adlı eserinde parmaklandırmayı üç temel noktada değerlendirmektedir.

a-Sık kullanılan güvenli parmaklandırma

b-Kolay ve rahat parmaklandırma

c-Bestecinin karakteristik parmaklandırması

Baillot ayrıca kitabında parmak genişletmeden bahsetmiştir. Genişletme, bulunduğu pozisyonu değiştirmeden parmağı gerdirek sese ulaşma biçimidir. Özellikle 4. Parmakta uygulanan bir tekniktir (267). Klasik batı müziğinde parmaklandırma nota üzerine numaralar ile yazılır ancak bu duatelerin kullanımı zorunda değildir. Nota üzerine yazılmış olan parmaklandırmalar bazen icracıyı zorlayabilir. Bu yüzden icracı kendisini fiziksel olarak tanımalı ve buna uygun şekilde parmaklandırma yapmalıdır. Nota üzerine yazılan parmaklandırma numaralarının yanı sıra, farklı tınlar elde etmek için ayrı tellerde parmaklandırma yapılmalıdır. Ayrıca çalgının tarihsel süreç içerisindeki değişimi, tel yapılarındaki gelişim, akort farklılıkları, enstrüman tutuşu müzikal bakımdan beğeni, parmaklandırma konusunda farklılık göstermektedir. Parmaklandırmada amaç bir önceki ve sonraki notalar arasındaki geçişin en uygun şekilde yapılmasıdır. Duate birçok enstrüman açısından önemlidir. Özellikle perdesiz enstrümanlarda entonasyon, parmaklandırma ile doğrudan ilişkilendirilir. Bu yüzden parmaklandırma, kolay pasajlarda bile ciddi entonasyon problemleri yaşanmasına neden olabileceği için öğretmenlerin öğrencilerine değişik duateler yazması gerekebilir (Angı ve Hamzaoğlu, 2013: 54). Öğretmenlerin öğrencilere doğru parmaklandırmanın nasıl yapıldığını öğretmesi

gerekmektedir. Yazılacak olan parmaklandırma, öğretmenin tecrübelerinin sonucudur. Deneyimlerle kazanılan sonuçların karşılığında ancak parmaklandırma yazılabilir. Toplu yapılan icralarda özellikle yaylı sazlarda nüans ve müzikal bütünlük açısından parmaklandırma aynı kullanılmalıdır. Sherrod (1981: 9) diğer parmaklandırma alternatiflerini düşünmeden, yalnızca notasyonu yapan editörün parmaklandırmalarına bağlı kalan bu kişileri görme engelli bireylere benzetmektedir ve bu kişilerin, eserleri editörün tekniğiyle çalmaya çalıştığını belirtmektedir. Parmaklandırma yapılırken dikkat edilmesi gereken en önemli teknik ayrıntı, bir pozisyondan diğerine geçerken ilk pozisyondaki son notanın ya da notaların diğer pozisyonun ilk notasına bağlanmasıdır (Özkanoglu, 2006: 22). Deşifre açısından bakıldığında parmaklandırma icracıya bir sonraki melodinin geçişi açısından zaman kazandırmaktadır. Öztutgan (2015: 501)'a göre aynı temanın tekrar edildiği eserlerde farklı pozisyonlarda tellerin kullanılması tınıyı zenginliği kazandırır ve icracının yorumunu artırır. Müzikal ifadeleri icra etmek için bir takım işaretler, semboller besteci tarafından nota üzerinde belirtilmektedir. Bu sembol ve işaretlerin icracılar tarafından uygulanması gerekmektedir. Özellikle besteci tarafından istenen gruppetto, glissando gibi ifadelerin icra edilmesi bazı pozisyonlarda mümkün olmayabilir. Ancak doğru parmaklandırmayla bu ifadelerin icra edilmesi mümkündür. Parmaklandırma sırasında eserinin bestelenmiş olduğu dönemde de göz önüne alınmalıdır. Döneme ait üslubun ortaya çıkması için doğru parmaklandırma yapılmalıdır. Yanlış kullanılan parmaklandırma bestecinin müzikal karakterine uygun olmayan sonuçlar doğurabilir. Enstrüman çalarken fiziki farklılıklar (elin büyüklüğü, küçüklüğü) icracının cinsiyeti, boy gibi birçok faktör parmaklandırmaya etki etmektedir. Parmaklandırma yapılırken insan anatomisini göz önüne almak gerekmektedir. Sherrod (1981: 92) her insan elinin işaret ve serçe parmaklarını kontrol eden kasların, orta ve yüzük parmağına göre daha fazla olduğunu belirtmektedir. Bu bize işaret ve serçe parmağın daha bağımsız olduğunu gösterir. Orta parmak geniş hareket kaslarına sahiptir ve en kuvvetli parmağıdır. Serçe parmak ise en küçük hareket kaslarına sahiptir ve en güçsüz parmağıdır. El parmaklarının hareketleri, ekstrasik ve intrinsik kasları ile sağlanır. Ekstrasik kaslar ön koldan ele ulaşarak etkili olurlar. İntrinsik kaslar tenar, hipotenar ve orta kompartüman kasları olarak üç grupta ele alınır (Gürbüz, 2003: 12). Ekstrasik fleksör kaslar parmakları hareket ettiren en güçlü kaslar olup, çok kalın ve sağlam tendonlara sahiptirler. İntrinsik kaslar karpal kemikler ile proksimal falanksler arasında uzanırlar. Bir kısmı metakarpal aralıkları doldurmaktadır. Diğer intrinsik kaslar, uzun tendonları olmayan, kısa insersiyonlu, etli gövdeli kısa kas yapı tipindedirler. Bunlardan 4'ü başparmak tarafındaki "thenar" kabartısını, diğer 3'ü de küçük parmak tarafındaki "hypothenar" kabartısını oluştururlar (Gürbüz, 2003: 13). Dominant El Kavrama Ve Parmak Kavrama Kuvvetinin Önkol Antropometrik Ölçümlerle İlişkisi isimli çalışmada ön kol uzunluğunun ön kol çevresine oranı ile el kavrama ve parmak kavrama

kuvveti ilişkili bulunmuştur (Narin vd., 2009: 83). İşaret parmağı ve yüzük parmağını kontrol eden kasların büyüklüğü birbirine eşittir ancak yüzük parmağını kontrol eden kasların orta parmak ile ortak bağlantılarının olması yüzük parmağının hareket yeteneğini sınırlandırır.

Türk Müziği Keman İcrasında Duate

Keman dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi Türkiye’de de hem klasik batı müziğinde hem de kendi müziğimizde kullanılmaktadır. Müzik türlerimiz içerisinde farklı tutuş ve akortlar ile kullanılan kemanın, Türk müziği icrasında ilk olarak Sol Re La Re akordu ile kullanıldığı bilinmektedir. Bu akort farklılığı sebebiyle Türk müziği keman icrasında kullanılan parmaklandırma büyük önem taşımaktadır. Batı müziğinde tını, ses kalitesi ve teknik açıdan icra rahatlığı sebebiyle duate çok önemlidir. Bunların yanında Türk müziğinde ise mikrotonal seslerin en iyi şekilde icra edilmesi, süslemelerin rahat bir şekilde kullanılması, ayrıca Sol Re La Re akordunda iki numaralı telde elde edilen “Re” sesinin boş tel ile icra edilebilir olması Türk müziği keman icrasında parmaklandırmanın ne kadar önemli olduğunu bize göstermektedir. Türk müziği keman icrasında mikrotonal seslerin icrası sırasında güçlü parmak kullanımı tercih edilmektedir. Pozisyon bilgisi olan günümüz keman icracıları birinci pozisyonda 3 ve 4 numaralı parmaklara rastlayan mikrotonal sesleri, bir önceki tel üzerinde pozisyon kullanarak icra ederler. Sol Re La Re akordunu kullanan kemancılar ise özellikle Uşşak, Hicaz, Muhayyerkürdi gibi la üzerinde bulunan makamları bir ses transpoze ses sahasının tiz genişleme bölgesinde seslendirirken pozisyon kullanmaya gerek duymadan daha rahat icralar sergilerler. Genel olarak baktığımızda Türk müziğinde kullanılan akort farklılığından dolayı keman sanatçılarının duate tercihlerini incelenmesi gerekmektedir. Duate tercihlerinin incelenmesinden önce parmaklandırmaya tesir eden bir diğer konunun göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Klasik müzik eğitiminde keman öğretilirken tutuş ve duruşa çok önem verilmektedir. Özellikle tutuş icrayı en üst düzeyde sergilemeye etki etmektedir. Türk müziği keman icrasında ise usta çırak eğitimi sırasında tutuşa fazla önem verilmemekte sadece çalınacak esere odaklanılmaktadır. Bunun sonuçlarında bir takım görsel ve işitsel sıkıntılar ortaya çıkmaktadır. Keman sol el ile tutulup omuz ve çene arasına sıkıştırılarak konumlandırılır. Sol el işaret parmağı (bir numaralı parmak) ve başparmak keman sapını iki kenardan kavrar. Bu iki parmak diğer parmaklar için dayanak noktası oluşturmaktadır. Usta çırak yöntemi ile keman öğrenmiş icracılarda sol bileğin keman sapına dayanarak tutulduğu görülmektedir. Bu tutuş tamamen kendi içinde yeni bir disiplin oluşturmakta ve pozisyon kullanımından parmaklandırmaya kadar birçok olumsuz sonuçlar doğurmaktadır. Yeni başlayan keman öğrencileri bu şekilde tutulduğunda Türk müziği keman icrasının daha rahat gerçekleştiğini düşünmektedir. Enstrüman icracılarının sahip oldukları teknik, saz icracılığı konusunda ne kadar ilerleyebileceklerini

göstermektedir. Teknik bilginin yanında birde icracıların fiziki şartları önemlidir. İşaret parmağı yapısal özelliğinden dolayı en güçlü parmağdır. İki ve üçüncü parmak fiziki olarak birbirlerine bağlı olduğu için hareket kabiliyetleri bir numaralı parmağa göre daha azdır. Dört numaralı parmak ise boyutu ve bütün parmakların dayanak noktası olan bir numaralı parmağa uzak olması sebebiyle, en zayıf ve en güçsüz parmağdır. Bu genel yapısal durum icracıların bir takım fiziki farklılıklarından dolayı değişiklik gösterebilir. Örneğin daha uzun parmaklara sahip bir keman icracısı Hicaz makamındaki bir eseri dört ses transpoze sahasında icra ederken Sol telinde dört numaralı parmağını pozisyon değiştirmeden biraz daha ileri basarak re diyez sesini elde edebilir.

Klasik batı müziğinde kullanılması gereken parmak numaraları nota üzerine yazılmaktadır. Fakat Türk müziğinde bu durum söz konusu değildir. Türk müziğinde nota üzerinde parmaklandırma yazılmamış olsa da icracılar belirli müzikal bakış açıları sebebiyle bir takım parmaklandırma uygulamaktadır. Bu uygulanan parmaklandırmalar icracının deneyim ve tecrübelerinin sonucunda ortaya çıkar. Daha önce karşılaşmış oldukları melodik ifadelerin tekrar edilmesi sonucunda uyguladıkları bir eylemdir. Bu müzikal ifadeler içerisinde, mikrotonal sesler, melodik iniş çıkışlar ve bu melodik geçişlerin sonucu kullanılan yay pozisyonları bulunmaktadır. Nota üzerine yazılmayan, tecrübe ve deneyimler sonucunda yapılan bu parmaklamaların her biri özellikle Türk müziği saz icrasında örtük bilgi olarak adlandırılabilir.

Baki Kemancı Yorumuyla Hicaz Saz semai “Garip” eserinde Parmaklandırma

Bu çalışmada kullanılan duate yani parmaklandırma, belirli temel başlıklar üzerinden incelenmiştir.

- a) Dört numaralı parmak kullanım tercihleri üzerinden inceleme
- b) Kullanılan akortla (Sol Re La Re) ilgili parmaklandırma tercihleri üzerinden inceleme
- c) Pozisyon geçişlerinde kullanım parmaklandırma tercihleri üzerinden inceleme

Dört Numaralı Parmak Kullanım Tercihleri Üzerinden İnceleme

Eserin hemen başında icracı dördüncü parmak kullanım tercihi olmasına rağmen, mi sesini boş telle icra etmiştir.

Şekil 1



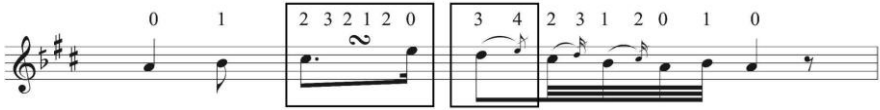
Aşağıdaki örnekte de aynı şekilde dört numaralı parmak yerine boş tel kullanılmıştır.

Şekil 2



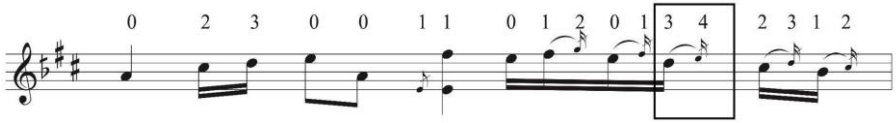
Bu örnekte mi sesinde ilk olarak grupetto icrasında boş tel daha sonra ise çarpmadan dolayı dört numaralı parmak kullanılmıştır.

Şekil 3



Aşağıdaki şekil ile 1 numaralı şekil aynı melodik yapıya sahiptir. Ancak 1 numaralı örnekte çarpma kullanılmamış bu örnekte ise icracı çarpma kullanmıştır.

Şekil 4



Eser içerisinde tekrar eden bölümlerden bulunmaktadır. Beş numaralı şekildeki melodi daha önceden icracı tarafından çalınmıştır. Ancak bu tekrarında icracı mi sesinde boş tel yerine dört numaralı parmak kullanmıştır.

Şekil 5



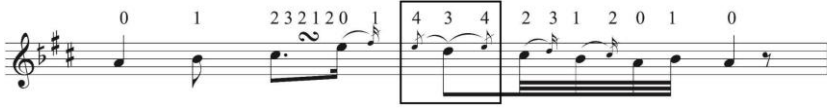
Eserin en çok tekrar eden bölümü teslim bölümüdür. Altı numaralı örnekte üç adet dört numaralı parmak kullanımı görülmektedir. Bütün dört numaralı parmak kullanımları çarpmalarda kullanılmıştır. İkinci kutucukta değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma kullanılmıştır.

Şekil 6



Yedi ve sekiz numaralı örneklerde arka arkaya kullanılan çarpmalar bulunmaktadır. Bir önceki şekilde olduğu gibi bu çarpmalar dört numaralı parmakla kullanılmıştır.

Şekil 7



Şekil 8



Eserin ikinci hanesinin hemen başında birinci hanede olduğu gibi la-mi aralığı boş teller ile icra edilmiştir.

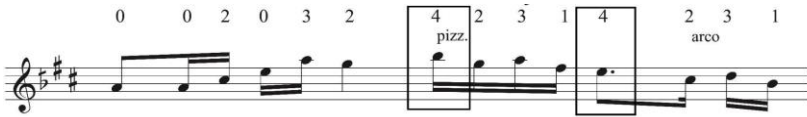
Şekil 9



İcracı dokuz numaralı örnekte la-mi aralığını tek tel üzerinde icra edebilecek olmasına rağmen boş teller ile icra etmeyi tercih etmiştir.

Eserin üçüncü hanesinde farklı bir icra göze çarpmaktadır. Baki Kemancı üçüncü hanenin bir kısmını yay ile bir kısmını ise pizzicato olarak icra etmiştir.

Şekil 10



Şekil 11



Şekil 10 ve 11 de soru cevap şekilde düşünülmüş bu icrada pizzicato ile çalınan bölümlerde dört numaralı parmak kullanılmıştır.

Eserin üçüncü hanesinin son bölümünde icracının dört numaralı parmak kullanımını değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma icrasında görmekteyiz.

Şekil 12

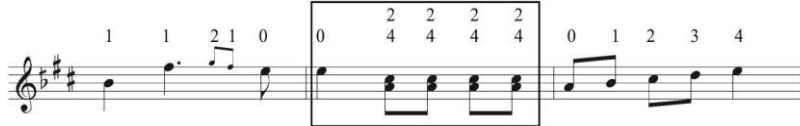


Dördüncü hanede icracı çift sesler kullanmıştır. Şekil 13-14 ve 15 de görülen bu çift sesler sırasında iki sesin aynı anda duyulabilmesi için bu duruma uygun parmaklandırmalar tercih etmiştir.

Şekil 13



Şekil 14



Şekil 15



Eserin dördüncü hanesinden son teslim geçerken icracı son sesi dört numaralı parmakla çaldığı için Son teslimin başını da daha önce hiç kullanmadığı bir şekilde yani dördüncü parmakla icra etmiştir. Ancak daha sonraki mi sesinde kullanacağı çarpma için tekrar boş tel kullanmıştır. Bu parmaklandırma şekil 16'da iki satır olarak gösterilmiştir.

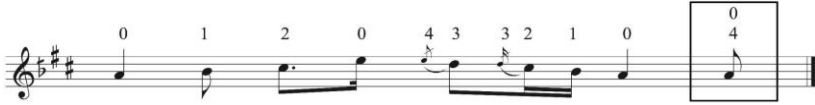
Şekil 16





Eserin son notası dört numaralı parmak kullanılarak flajole tekniği ile icra edilmiştir.

Şekil 17



Kullanılan Akort İle (Sol Re La Re) İlgili Parmaklandırma Tercihleri Üzerinden İnceleme

İcracının kullanmış olduğu Sol-Re-La-Re akordu icrasında, La ve Re telleri arasında geçiş yaparken birçok alternatif parmaklandırma kullanılabilir. Eserin ikinci hanesinin üçüncü satırında bu kullanım tercihleri ile ilgili bir örnek karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 18



Yukarıdaki 17 numaralı şekilde icracı La ve ardından kullandığı Si sesinin eserin icrasında kullanılan Sol Re La Re akordu ile 0 ve 1 numaralı parmak olarak kullanılabilir. Ancak icracı kullanmış olduğu akordun kendisine sağlamış olduğu rahat pozisyon tercihi yerine, 3 ve 4 numaralı parmaklarını kullanmıştır.

Kullanılan akort üzerinden uygulanan bir diğer parmaklandırma tercihi ise 18 numaralı şekilde gösterilmiştir.

Şekil 19



Eserin üçüncü hanesi pizzicato ve yay ile icra edilmiştir. Örnekte gösterilen si sesi icracının kullanmış olduğu akor ile Re telinde 1 numaralı

parmakla icra edilebiliyor olmasına rağmen Baki Kemancı La telinde 4 numaralı parmak ile icra etmiştir. Bu bölümün pizzicato olması sebebiyle bu tercih söz konusu olabilir.

Bir diğer örnek yine üçüncü hane içerisinde görülmektedir. İcracı burada la sesini 3 numaralı parmak yerine boş tel ile icra etmiştir.

Şekil 20



Pozisyon Geçişlerinde Kullanım Parmaklandırma Tercihleri Üzerinden İnceleme

Türk müziği keman icrasında Sol Re La Re akordu kullanımı sırasında 3. dördüncü pozisyon geçişleri kullanılırken bir takım kullanım tercihleri ortaya çıkar. Bir numaralı tel olan Re, klasik keman akordundan bir ses aşağıda kullanıldığı için her pozisyonda bir ses kayıp olur. Bu durumda icracı bir klasik keman pozisyon kullanımından farklı daute tercihlerinde bulunmak zorunda kalır. Eserin üçüncü hane sonrasındaki teslim bölümü bir oktav yukarıdan icra edilmiştir.

20 numaralı şekilde do sesine kadar çıkan bir icra görülmektedir. 3. pozisyon kullanımı yeterli olmuştur. Şayet klasik keman akordu kullanılmış olsaydı farklı bir duate tercihi yapılması gerekirdi.

Şekil 21



İcracı 21 numaralı şekilde 3. pozisyonda iken melodinin devamını 3. pozisyonda bitirmek yerine, 1. pozisyona inerek tamamlamıştır. Bu inişin asıl sebebi bir sonraki örnekte açıklanacaktır.

Şekil 22



Saz icracıları bir sonraki pozisyona kendilerini hazırlamak için bir önceki pozisyondan parmaklandırmayı düzenlemeye başlar. 22 numaralı şekil açıkça bu görülmektedir. Baki Kemancı Sol sesini dördüncü pozisyonda

bulmak için Re telinde glissando yapmaktadır. Bir önceki örnekte pozisyondan iniş sebebinin bu olduğu anlaşılmaktadır.

Şekil 23



22. şeklin devamında 23. şekil 4. pozisyondan 1. pozisyona inilerek Re sesi boş telde icra edilmiştir.

Şekil 24



Sonuç

Baki Kemancı İstanbul Radyosunda görev almış değerli bir keman sanatçısıdır. Kullanmış olduğu keman akordu, Türk müziği keman icracılığında parmaklandırma açısından önemlidir. Eser ilk önce dört numaralı parmak kullanım tercihi açısından incelenmiştir. İcraçı birçok bölümde dört numaralı parmak kullanma şansı olmasına rağmen boş tel tercihinde bulunmuştur. Dört numaralı parmak, çarpmalar ve 5 numaralı örnek dışında kullanılmamıştır. Hane ve teslim içerisinde bulunan müzik cümlelerinin en sonları boş tel ile icra edilmiştir. Sol Re La Re akordu üzerinden yapılan incelemede melodik yapının etken olduğu görülmüştür. 17 numaralı örnekte olduğu gibi melodi tek tel üzerinde icra edilebiliyorsa dört numaralı parmak kullanılmıştır. 19 numaralı örnekte ise melodi tiz bölgede icra edilen bir alt telden geldiği için boş tel ile icra edilmiştir. Teslim bölümleri sürekli tekrarlanan bölümler olduğu için, icracılar her seferinde farklı icra teknikleri kullanmıştır. Baki Kemancı eserin 3. hane sonrasındaki teslim bölümünü bir oktav yukarıdan çalmıştır. Kullanmış olduğu akort, tiz "Re" telinin her pozisyonunda bir adet ses dezavantajı sağlamaktadır. Ayrıca bu akort teller arasındaki beşli aralık simetrisini bozmaktadır. Ancak icraçı bu akorda alışık olduğu için tiz bölgelerdeki sesleri rahatlıkla icra etmiştir. 20 numaralı örnekte pest "Re" sesindeki pozisyonun aynısını kullanmıştır. Teller arasındaki simetrik parmak pozisyonu farklılığına 21 numaralı melodi örnek olarak gösterilebilir. Aynı melodi normal oktavda aynı pozisyon ile icra edildiğinde do notası dört numaralı parmakla çalınması gerekirken, örnekte 3 numaralı parmakla icra edilmiştir. Bu durum Sol Re La Re akordunun kullanımından dolayı ortaya çıkmaktadır. Aynı durum 22 numaralı örnekte de görülmektedir. Dördüncü pozisyon dönüşünde "Re" sesi 3 numaralı parmakla icra edilmiştir. Klasik müzikte kullanılan keman akordunda karşılaştığımız parmaklandırma anlayışına Baki Kemancı'nın kullanmış olduğu Sol Re La Re akordu bambaşka bir boyut

kazandırmaktadır. Saz eserlerinde bulunan teslim bölümlerinin sürekli tekrarlanması nedeniyle icracılar her seferinde başka süslemeler ve bu süslemeler sonucunda farklı parmaklandırmalar kullanmaktadır. Türk müziğimizin melodik zenginliği, süslemelerin çok kullanılması, nota üzerine herhangi bir parmaklandırma yazılmaması her seferinde farklı duate kullanıma sebep olmuştur. Kendi disiplini içinde bir takım parmaklandırma anlayışı olmasına rağmen, Sol Re La Re akordu ile icra edilmiş bu eserde her seferinde başka bir parmaklandırma kullanılmıştır.

KAYNAKÇA

- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda musiki*. 2. Baskı, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Angı, Ç. E. -Hamzaoğlu Birer, A. R. (2013). Keman öğretiminde karşılaşılan entonasyon problemleri ve çözüm önerileri. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 1(2), 48-69.
- Baillot, P. (1834). *L'art du violon: nouvelle methode*. (trans.: Louise Goldberg: The Art of he Violin (1991), Northwestern: University Press.
- Charles LE, -Burchfiel CM, -Fekedulegn (2006). Occupational and other risk factors for hand-grip strength: The Honolulu-Asia aging study. *Occup Environ Med*, 63 (12), 820-827.
- Flesch, C. (1960). *Alta scuola di diteggiatura violinistica*. (trans.: Boris Schwarz), London: Barrie&Rockliff.
- Fonton, C. (1987). *18. yüzyılda Türk müziği*. (çev.: C. Behar), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Gazimihal, M.R. (1939). *Türkiye-Avrupa musiki münasebetleri*. C. 1, İstanbul: Numune Matbaası.
- Gazimihal, M. R. (1958). *Asya ve Anadolu kaynaklarında ıklığ*. Ankara: Ses ve Tel Yayınları.
- Göbelez, C. (1996). *Çalgılar dünyasında keman*. İstanbul
- Gürbüz, H. (2003). *El parmak eklemlerinin hareket kapasitelerinin inklinometrik yöntemle ölçümü*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Günther, C. M. at al. (2006). Key pinch in healthy adults: Normative values. *J Hand Surg Eur*, 33 (2), 144-148.
- Karakaya, F. (2007). Rebab. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. C. 34, İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi.
- Käppel, H. (2016). *The Bible of classical guitar technique*. Berlin: Verlag Neue Musik.
- Mozart, Leopold. (1756) *Versuch einer gründlichen violinschule*. (trans.: Editha Knocker. (1948) Oxford: Oxford University Press
- Narin, S. vd. (2009). Dominant el kavrama ve parmak kavrama kuvvetinin önkol antropometrik ölçümlerle ilişkisi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi*, 23(2), 81-85.

Özkanoglu, R. U. (2006). *Heitor Villa Lobos Gitar konçertosu'nun analizi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Öztutgan, Z. (2015). Klasik gitar eğitiminde tını. *VI. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, 28- 30 Mayıs 2015*, 493- 507, Kütahya.

Öztutgan, Z. - Öztutgan, K. (2018). Klasik gitar eğitiminde parmaklandırma (fingering) yaklaşımları. *Süleyman Demirel Üniversitesi Art-e Sanat Dergisi*, 21,115-133.

Sherrod, R. J. (1981) *A guide to the fingering of music for the guitar*. Arizona: The University of Arizona (Doctoral Thesis in Art)

İzlen: Baki Kemancı
Akort: Siptürle

Hicaz Garip Saz Semai

Beste : Güksel Bakıtır

1. Hane

Hicaz Garip Saz Semai

2. Hane

2

Hicaz Garip Saz Semai

Teslim

4

Hicaz Garip Saz Semai

3. Hane

<https://youtu.be/2sqEs53oZ9Q>

8^{me} Hicaz Garip Suz Semai 5

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

1 1 2 1 2 3 3 2 3 1 2 1 3 1 2 3

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

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

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

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

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

0 1 2 4 3 2 3 1 0

6 Hicaz Garip Suz Semai 2 2 2 2

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

2 3 0 1 3 2 3 1 2 1

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

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

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

0 0 3 2 1 3 2 1

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

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

Hicaz Garip Suz Semai 7

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

0 1 3 3 4 2 1 3 2 1

0 0 3 4 12 1

4 1 2 3 1

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

2 2 3 0 1 0 4

1 2 3 1 2 0 3

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

8 Hicaz Garip Suz Semai

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

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

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

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

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

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

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

0 1 2 0 4 3 3 2 1 0 4



“İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi’nin (COPE) Davranış Kuralları” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./Article does not require an Ethics Committee Approval.

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayımlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.