



RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ
Uluslararası Müzikoloji Dergisi
www.rastmd.com



Doi:10.12975/rastmd.2016.04.03.00094

HAKKI DERMAN'A AİT BAYÂTİ KEMAN TAKSİMİNİN ANALİZİ

Dr. Murat GÜREL¹

ÖZET

Hakkı Derman (1907-1972), keman ile Türk Müsîkîsi icrâcılığında, performans becerisiyle tavırlı icrânın gelişmesine hizmet etmiş, arabesk (karma müzik üslûbu ile oluşan) müzik anlayışına her daim uzak durmuş, kendisinden sonra gelen kemânileri teknik ve tavır özellikleri bakımından etkileyip yol göstermiş, çalgısındaki hâkimiyetiyle virtüözite kapılarını açmış, keman ile Türk Müsîkîsi icrâcılığında taksim geleneğinin oluşmasına katkıda bulunmuş, müsikî tarihimizin kayıtlarına ulaşılabilen önemli kemân icrâcıları arasında yer almıştır. Araştırma; Hakkı Derman ile ilgili gerekli literatürün taranması ve mevcut durumun ortaya konulması sebebiyle “Betimsel” bir araştırma, araştırmanın modeli “Genel Tarama Modeli”dir. Araştırmada, Hakkı Derman’a ait Bayâti keman taksimi notaya alınarak taksimin teknik, melodik ve nazarı açıdan analizi yapılmıştır. Teknik analiz ile Derman’ın keman icrâsındaki süsleme teknikleri ve ifade unsurları analiz edilerek açıklanmıştır. Melodik analiz ile taksimdeki tartım kullanımları, ajiliteli pasajlar ve Derman’ın kişisel motifleri ortaya çıkarılmıştır. Nazarı analiz ile taksimin tamamı cümle cümle ayrılmış, Derman’ın seyir anlayışı gelenek yaklaşımına bağlı kalınarak açıklanmış, Derman’ın nazarı anlayışı 12 ayrı kaynaktaki (edvârdaki) makam tarifleri ile kıyaslanarak ortaya konulmuştur. Sonuç olarak, Hakkı Derman’ın icrâ tavrı keman icrâcılarının kullanımına sunulmak maksadı ile somutlaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Hakkı Derman, Keman, Bayâti, Taksim, İcrâ Analizi, Süsleme Teknikleri.

THE ANALYSIS OF HAKKI DERMAN’S BAYATI VIOLIN TAKSİM

Dr. Murat GÜREL²

ABSTRACT

Hakkı Derman (1907-1972), contributes to comprise of taksim tradition in Turkish Music Performing Style with violin. He is significant violin performers who finds the records of music history. He is accepted as ecole in violin performance because with his own spesific performance, he affects his following violinists in terms of technic and performing style. This research is descriptive research because of scanning essential literature associated with Hakkı Derman and introduce current situation. This research is general literature model. In this research, Derman’s life, academic studies about Derman are acquired via literature review method. In this research, Hakkı Derman’s Bayati taksim is notated and analysed in terms of technical, melodic and

¹ Öğretim Görevlisi, Dr. / Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü, Ankara & Türkiye, muratgurell@gmail.com

² Lecturer, Ph. D. / Gazi University Turkish Music State Conservatory, Department of Instrument Education, Ankara & Turkey, muratgurell@gmail.com

theoretical. With technic analysis, Dermans's violin ornament techniques and expression element are explained. With melodic analysis, rhythmic usage, fast passages and Derman's personel motifs are revealed in these taksim. By theoretical analyzing, Bayâti taksim which is separated phrase by phrase and Derman's melodic movement of the makam is explained over traditional approaches. Derman's theoretical conception is revealed by comparing with definitions of makam in different 12 resources. As a conclusion, Hakkı Derman's performing style is materialized for the purpose of bringing violin performers into use.

Keywords: Turkish Music, Hakkı Derman, Violin, Violin Performer, Taksim, Perform Analysis, Ornaments.

GİRİŞ

Atası, M.Ö. 5000'li yıllarda Seylan³ Kralı Ravana zamanında bulunan "Ravanastron" çalgısı olduğu düşünülen kemanın (Göde, 1993: 6), topraklarımıza girişi 1700'lü yıllara dayanmaktadır. 1737'de İstanbul'da ve İzmir'de bulunan İsviçreli ressam J.E. Liotard'ın çizdiği "Keman Çalan Türk Müzisyenler" adındaki resim, o dönemde Osmanlı'da keman çalgısının kullanıldığını gösteren ilk resim olmuştur (Uslu, 2009: 73). Keman ile Türk Müsikîsi icrâcılığında bilinen ilk isim konusunda çeşitli görüşler bulunmaktadır. 1751'de yazılan Fonton'un eserinde, kendisi aynı zamanda sînekeman⁴ icrâsı olan "Âmâ Kemâni⁵ Corci"den⁶ (1680? - 1775?) Türk topraklarına batı kemanını getiren ilk kişi olarak bahsedilmiştir (Uslu, 2009: 73). Fonton'un tespitinden iki yüzyıl sonra 1961'de Gazimihal de Rum asıllı âmâ Kemâni Corci'yi ilk keman icrâcısı olarak anlatmıştır (Gazimihal, 1961:125). Zamanın şairi Sünbülzâde Vehbi, kemanı ilk defa Corci'den dinledikten sonra "Perdesizliktir aman etme güman (şüphe), Yakışır sîne-i Corciye keman" beyitini yakıştırmıştır (Göde, 1993: 8). Kemâni Corci'nin yanında, keman ile Türk Müsikîsi icrâcılığının temellerini atan ilk isimlerden biri de Hızır Ağa'dır (? - 1796, 1799?). 1740'larda Osmanlı saray fasıllarında rebabı ve tanbûru ile yer alan Hızır Ağa (Uslu, 2009: 22), padişah III. Selim ve II. Mahmut zamanında, batılılaşma hareketleri çerçevesinde saraydan kadro alabilmek için batı müziği çalgısı icrâ etmeye ihtiyaç duymuştur. İstanbul piyasasında çalışan çağdaşı Kemâni Corci'den görüp tanıdığı keman ile icrâcılığa başlamış ve saraydan kadro almıştır (Görüşme: Recep Uslu, akt: Gürel, 2016: 2).

Aksoy' un (2003:179-151) "Rebâb 1781-1786 arasında...İstanbul'da artık gözden düşmüş sazdır. Yerini batı kemanına bırakmak üzeredir, özellikle yüzyılın son çeyreğinde yaylı saz olarak ilk akla gelen rebâb değil, sînekeman ile kemandır" tespiti ve 1781-1786 yıllarında Avrupalı gezgin Toderini'nin, rebâb icrâcılarının rebabı bırakıp kemana yönlendiklerini öne sürmesi, batılılaşma hareketleri ile keman çalgısının müsikîmizde kullanılmaya başladığını

³ Günümüzde, Hindistan'ın güneyinde, Hint Okyanusu'nda bulunan ada ülkesi, Sri Lanka.

⁴ 18.yy.'ın başlarında Avrupa'da görülmeye başlanan (Soydaş, E. M. & Beşiroğlu, Ş. Ş., 2007: 7), keman benzeri bu çalgıya Avrupalılar sesinin güzelliği sebebiyle "*viola d'amore*" (aşk kemani) adını vermiştir. 18.yy.'ın ortalarında topraklarımıza gelen (Soydaş, E. M. & Beşiroğlu, Ş. Ş., 2007: 7) çalgıya Türkler de Sînekeman (gönül kemani) adını vermiştir (Göde, 1993: 7). Sînekeman, Sultan I. Mahmud huzurunda saray fasıllarında icrâ edilmiştir (Göde, 1993: 7).

⁵ Esad Efendi, Türk Müsikîsi tarihinin temel eserlerinden olan "Atrabü'l Âsâr"ında verdiği on yedinci yüzyılda ve on sekizinci yüzyılın ilk çeyreğinde yaşamış besteci ve icrâcı biyografilerinde, keman icrâcılarını "*kemanzen*" olarak adlandırmıştır (Behar, 2015: 74).

⁶ Kemâni Corci, Kemâni Miron ve Kemâni Todori, dönemlerinde birbirini yetiştiren kemâniler olarak anlatılmıştır (Göde, 1993: 8).

doğrulamıştır. İcrâcılık konusunda, sonuç olarak; Osmanlı sarayı dışında ve kadrosuz olarak icrâcılık yapan ilk kemâni, Kemâni Corci, Osmanlı sarayında kadrolu olarak, Türk Musikîsi icrâcılığı yapan ilk kişilerden biri ise Kemâni Hızır Ağa olarak bilinmektedir (Gürel, 2016: 3).

Avrupa’da, violon(fr.) / violino (it.) / violin (al.) olarak adlandırılan bu çalgının “keman” adını alması yine bu dönemde (18.yy.da) gerçekleşmiştir. Gövdesi yerli kemañçeden büyük olan bu çalgı adlandırılırken küçültme eki “çe” atılarak keman adını almıştır. Yay ise Fransızca yay anlamına gelen “archet” kelimesinin Türkçe okunuşu “arşe” şeklinde adlandırılmıştır (Gazimihal, 1961: 125). Keman, Osmanlı Sarayı’ndaki ilk dönemlerinde Enderun koğuşlarında duyulmuş, 19.yy’a gelindiğinde padişah huzurunda ve harem orkestralarında çalınmış, Muzika-i Hümayun bünyesinde yer almış, klâsik fasılların ve Fasl-ı Cedid’in⁷ önemli çalgıları arasında gösterilmiş, çengi takımlarıyla birlikte raks müziğinde kullanılmıştır (Soydaş, E. M. & Beşiroğlu, Ş. Ş., 2007: 9-10). Sahip olduğu ses sahası ve farklı icrâlara yatkınlığıyla dönemin müzik türlerine, topluluklarına ve müzik politikalarına uyum gösteren keman, kısa sürede kemañçe (rebâb), armûdi kemañçe ve sînekemandan popüler hale gelmiş, sarayda rağbet görmüştür.

Kemâni Corci ve Hızır Ağa’nın açtığı keman ile Türk Mûsikîsi icrâcılığı yolcuğunda karşımıza alanında yetkin birçok üstâd çıkmaktadır. Ankara Millî Kütüphane’de yer alan musikî mecmualarını tarayarak ulaştığımız bu isimler; Âmâ Corci (1680? - 1775?), Hızır Ağa (? - 1760), Mustafa Çelebî (? - 1760), Ali Ağa (1770? - 1830), Hamparsum Limonciyan (1768 - 1839), Mustafa Ağa (? - 1840), Ethem Ağa (? - 1845), Rıza Efendi (1780 - 1852), İsmâil Ağa (? - 1870), Emin Ağa (Çil) (? - 1870), Nişan Melkonyan (? - 1890), İskeçeli Mehmed (? - 1891), Kemâni Sebuhan Simonyan (1828 - 1894), İbrahim Efendi (? - 1895), Halim Efendi (1824-1897), Hüsameddin Dede (1839 - 1900), Binbaşı Ali Haydar (1846-1904), Zafirâki (1847 - 1910), Kemâni Tatyos Efendi (Ekserciyan) (1858-1913), Edirneli Mehmet (? - 1915), Kemâni İhsan (? - 1920-?), Kemâni Bülbülî Salih Efendi (?-1923), Kemanî Aleksan Ağa (?-1925), Kemanî Memduh Efendi (1868-1938), Kirkor Çulhayan (1868-1938), Kemâni Reşad Erer (1890 - 1940), Abdülkâdir Töre (1873 - 1946), Kemâni Sahak Hocasar (1889-1946), Mildan Niyazi Ayomak (1888-1947), Leon Hancıyan (1860 - 1947), Kemâni Tahsin (19. yüzyıl), Kevser Hanım (1880 - 1950), Nubar Tekyay (1905-1955), Mustafa Sunar (1881-1961), Haydar Tatlıyay (1890 - 1963), Sadi Işıl原因 (1899 - 1969), *Hakkı Derman* (1907-1972), Selahattin İnal (1924-1982), Emin Ongan (1906 - 1985), Cevdet Çağla (1900-1988), Necati Tokyay (1906 - 1988), Reşat Aysu (1910-1999) ve Cahit Peksayar (1928-2000) olarak sıralanmaktadır.

Araştırmaya Bayâtî taksimi ile kaynaklık eden, Cumhuriyet dönemi Türk Mûsikîsi tarihinde, performans becerisiyle tavrılı icrânın gelişmesine hizmet etmiş, arabesk (karma müzik üslûbu ile oluşan) müzik anlayışına her daim uzak duran, kendisinden sonra gelen kemânileri teknik ve tavır özellikleri bakımından etkileyip yol gösteren, çalgısındaki hakimiyetiyle virtüözite kapılarını açan, keman ile Türk Mûsikîsi icrâcılığında taksim geleneğinin oluşmasına katkıda bulunan, mûsikî tarihimizin kayıtlarına ulaşılabilen önemli kemân icrâcıları arasında yer alan isim Hakkı Derman’dır.

⁷ Batılılaşma hareketleri çerçevesinde sarayda yer alan yeni armonize fasıllar (Soydaş, E. M. & Beşiroğlu, Ş. Ş., 2007: 9).

Hakkı Derman'ın Hayatı (1907-10.12.1972)

Hakkı Derman, 1907 yılında İstanbul Kabataş'ta doğmuştur. Babası Ali Bey, annesi Mebrûre hanımdır (Öztuna, 2006: 226). Mûsikîye ve kemana olan hayranlığı küçük yaşta başlamış, 10 yaşında sünnet hediyesi olarak babasından keman almasını isteyerek keman icrâcılığına ilk adımını atmıştır (Milliyet Gazetesi, 28.12.1967, s.6, kendi anlatımıyla hayatı). 11 yaşına kadar bir yıl süre ile Beylerbeyili Müezzîn Ziya Bey'den keman dersleri almıştır (Özalp, 2000: 312). 12 yaşında İstanbul, Beşiktaş Mûsikî Cemiyeti'ne (o zamanki adı Beşiktaş Mûsikî Kulübü) başlamak istemiştir. Yaşının küçüklüğü, gece derslerinin vakitsizliği, ailesinin isteksizliği ve şiddetli tepkisine rağmen kendisinden 8 yaş büyük olan Şerif İçli'nin kendisini getirip götürme sözüyle ve Hakkı Süha Gezgin (neyzen, yazar, edebiyatçı)'in ailesine ısrarlarıyla mûsikî cemiyetine başlamıştır (Özalp, 2000: 312). Burada 4-5 yıl süre ile mûsikî çalışmalarına devam etmiştir. Hakkı Süha Gezgin, Neyzen İhsan Aziz Bey ve Hafız Yusuf Efendi'nin (Özalp, 2000: 312) öğrencisi olmuştur. Uzun seneler beraber çalışacağı Şerif İçli ile dostluk bağları burada pekişmiştir (1967, 28 Aralık. Milliyet Gazetesi, s.6.). Beşiktaş'ta Gazi Osman Paşa Lisesi'nden ve 1926 yılında Eczacılık Mektebi'nden mezun olmuştur. (Öztuna, 2006: 226). Ailesinin ve kendisinin isteğine rağmen mûsikîye düşkünlüğü ağır basmış Tıp Fakültesine gitmemiştir (Özalp, 2000: 311). 1927 yılında askerlik görevini tamamlamıştır. O dönem yürürlükte olan Eczacılar konunu nedeniyle eczane açamamış, İstanbul'da bir şirkette memur olarak çalışmaya başlamıştır (Tekdağlı, Nesibe, Özgül, 1992: 51).

Keman ile ilk sahne tecrübesini Kemâni İhsan Efendi'nin öğrencisi olarak yaşamıştır. 1928'de eski İstanbul Radyosu'na girmiş, 1931 yılına kadar burada Selahattin Pınar, Hafız Burhan gibi isimlerle birlikte çalışmıştır (1967, 28 Aralık. Milliyet Gazetesi, s.6.). 1927'de kurulan ilk Türk radyosu "Telsiz"de, dönemin üstâd icrâcıları, Nubar Tekyay, Rafet Altıparmak, Şükrü Tunar, Ahmet Yatman, Kadri Şençalar,ERCÜMENT BATANAY, Hasan Erkoç, İsmâil Karakaş, Yaşar Anlı ile birlikte kayıtlarda bulunmuştur (Özalp, 2000: 253). 1931'de dönemin Yunanistan Başbakanı Elefterios Venizelos'un daveti üzerine Türk-Yunan dostluğunun kuruluşu münasebetiyle, Âkile Artun solistliğinde, Hafız Ahmet, Nuri Halil Poyraz, Edip Erten ve Ahmet Yatman ile birlikte Atina'daki "Tiyatro Olimpiya"da Türk Müziği konseri vermek üzere Yunanistan'a gitmiştir. Büyük beğeni alan konser neticesinde bir konser için gittikleri Yunanistan'da 3 ay müddetle bulunmuş, Selanik, İskeçe ve Gümülcine'de barış elçisi olarak çeşitli konserler vermiştir (1967, 28 Aralık. Milliyet Gazetesi, s.6.).

1935-1936 senelerine kadar serbest sahne konserlerine iştirak etmiştir (1967, 28 Aralık. Milliyet Gazetesi, s.6.). 1935 yılında Şerif İçli'nin davetiyle Ankara'ya yerleşerek eski Ankara Radyosu'nun programlarına katılmaya başlamıştır (Tekdağlı, Nesibe, Özgül, 1992: 51). Sözleşmeli olarak Ankara Radyosu'nun yayınlarına devam ederken İstanbul'da yapmak istediği Tıp tahsilini Ankara'da yapmak istemiştir. O tarihte Ankara'da Tıp Fakültesinin olmaması sebebiyle "Biyo Kimya" ihtisası yapmak üzere 1937 yılında Refik Saydam Enstitüsü'ne (Merkez Hıfzıssıhha Enstitüsü) (Tekdağlı, Nesibe, Özgül, 1992: 51), kimya asistanı olarak girmiştir. 1940 yılında ihtisasını tamamlayarak belediyede kimyagerliğe tayin edilmiştir (1967, 28 Aralık. Milliyet Gazetesi, s.6.). Bir süre sonra belediyedeki işinden istifa edip kendi laboratuvarını açmış fakat bu işinde uzun ömürlü olamamıştır (Özalp, 2000: 311). Ankara Radyosu'nda kadro almasından sonra mûsikî hayatını tercih ederek kimyagerliği bırakmıştır (1967, 28 Aralık. Milliyet Gazetesi, s.6.). 1945 yılında ailevi sebepler ile İstanbul'a gelerek, 10 Ocak 1917'de Dârü'l Elhân adıyla kurulan daha sonra İstanbul Teknik Üniversitesi'ne bağlanan (Oransay, 1983:

1502), İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda çalışmaya başlamıştır. 1950'de yeniden faaliyete başlayan İstanbul Radyosu'na girmiştir (Özalp: 2000,311). Radyo solistleri; Nerkiz ve Lale Kardeşler⁸, Afife Ediboğlu, Ahmet Üstün, Semahat Ergökmen,⁹ Suzan Güven¹⁰, Mualla Gökçay¹¹, Sabite Tur Gülerman¹² ve Perihan Sözeri¹³'ye, Şerif İçli,ERCÜMENT BATANAY¹⁴, ŞÜKRÜ TUNAR¹⁵, AHMET YATMAN¹⁶, İSMAİL ŞENÇALAR¹⁷, SELÂHADDİN PINAR¹⁸ ile birlikte refakat etmiştir. Yorgo Bacanos, Fevzi Aslangil, Burhânettın Ökte ile birlikte “Beraber Şarkılar” programını yapmıştır.¹⁹

1 Ocak 1951'de dönemin radyo sınavı birincilikle kazanan Zeki Müren'in ilk radyo konserinde keman icrâcısı olarak yer almıştır²⁰ (Özkök, 1996). 1954 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı icrâ heyetine girmiştir (Tekdağlı, Nesibe, Özgül, 1992: 51). Aynı anda İstanbul Radyosu'nda ve İstanbul piyasasında çalışmaya başlamıştır. 1955'de İstanbul Radyosu'nda “Hakkı Derman Fasil Heyeti”, “Hakkı Derman ve Arkadaşları” (1952, 17 Mart, Milliyet Gazetesi, s.6.), fasıl programlarında şef icrâcılık yapmıştır (1955, 21 Temmuz, Milliyet Gazetesi, s.7.). 1955'de bestekâr Şerif İçli, kânunî Ahmet Yatman, klarnetist Şükrü Tunar, udî Kadri Şençalar, kemâni Ali Yüce ve kemâni Saim Özsoy'un katılımlarıyla oluşan ekibi yöneterek İstanbul sahnelerinde fasıl icrâcılığı yapmıştır (1955, 6 Ağustos, Milliyet Gazetesi, s.6.- 1955, 30 Temmuz, Milliyet Gazetesi, s.7.).

1956 yılında Zeki Müren'e, yönettiği icrâ topluluğu ile eşlik etmiştir (1956, 11 Mart, Milliyet Gazetesi, s.5.). 1957 yılından itibaren İstanbul Radyosu'ndaki 300'den fazla sanatçıyla birlikte maaşını düzenli olarak alamamış (1957, 22 Haziran, Milliyet Gazetesi, s.1.), 1962 yılında radyo-icrâ heyeti yoğunluğu, maddi problemler ve sahne yorgunluğu sebepleriyle radyo çalışmalarına son vermiştir (Tekdağlı, Nesibe, Özgül, 1992: 51).

Keman icracılığının yanında, 1966'da İstanbul Radyosu'nda açılan ses ve saz sanatçısı alımı sınavını yapan “Türk Mûsikîsi Büyük Jürisi” içerisinde, Münir Nurettin Selçuk, Nevzat Atlığ, ERCÜMENT BERKER, ŞEFİK GÜRMERİÇ, ALÂEDDİN YAVAŞÇA, CEVDET ÇAĞLA, CÜNEYD ORHON, NECDET YAŞAR ve NİYAZI SAYIN ile birlikte yer almıştır (1966, 25 Mayıs, Milliyet Gazetesi, s.6.).1966'da faaliyet göstermeye başlayan “T.R.T. İstanbul Radyosu Denetleme Kurulu”na ikinci başkan (Tekdağlı, Nesibe, Özgül, 1992: 51), 1967'de “Repertuvar Kurulu” üyeliği (Özalp, 2000: 312), “Eğitim Kurulu” üyeliği yapmıştır (Öztuna, 2006: 226).

Son yıllarında daha çok serbest sahne konserlerinde şef ve icrâcı olarak yer almıştır. 1964 yılında, Münir Nurettin Selçuk idaresinde verilen Türk Mûsikîsi konserine solist icrâcı olarak

⁸ 1950, 12 Ağustos. Milliyet Gazetesi, s.4.

⁹ 1950, 3 Ekim, Milliyet Gazetesi, s.4.

¹⁰ 1950, 7 Kasım, Milliyet Gazetesi, s.4.

¹¹ 1955, 24 Eylül, Milliyet Gazetesi, s.4.

¹² 1955, 15 Şubat, Milliyet Gazetesi, s.5.

¹³ 1954, 13 Ekim, Milliyet Gazetesi, s.7.

¹⁴ 1955, 18 Şubat, Milliyet Gazetesi, s.5.

¹⁵ 1950, 3 Ekim, Milliyet Gazetesi, s.4.

¹⁶ 1954, 13 Ekim, Milliyet Gazetesi, s.7.

¹⁷ 1950, 7 Kasım, Milliyet Gazetesi, s.4.

¹⁸ 1955, 15 Şubat, Milliyet Gazetesi, s.5.

¹⁹ 1956 12 Ocak, Milliyet Gazetesi, s.2.

²⁰ 1996, Zeki Müren Belgeseli, Hazırlayan: Kürşat Özkök.

katılmıştır (1964, 19 Aralık, Milliyet s.6). 1965'de idaresindeki saz heyeti ve Zeki Müren'le birlikte İstanbul, Ankara, İzmir ve Adana'da turnelerinde son konserlerini vermiştir (1965, 12 Eylül, Milliyet Gazetesi, s.6.). 1972 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı'ndan emekli olmuştur (Tekdağlı, Nesibe, Özgül, 1992: 51). Hatice Derman ile evlenip Yavuz Derman, Ayşe Akyüz adında 2 çocuk sahibi olmuştur. 10 Aralık 1972 yılında rahatsızlığı sebebiyle İstanbul'da vefat etmiş (Özalp, 2000: 312), Zincirlikuyu Mezarlığı'nda toprağa verilmiştir (Öztuna, 2006: 226).

Hakkı Derman ve İcrâcılığı Hakkındaki Görüşler

Derman, taksimlerdeki dikkat çeken tavırlı icrâsıyla, İstanbul ve Ankara Radyosu'nda yönettiği fasıllarla, döneminde ve döneminden sonraki köşe yazarlarının, gazetelerin, müzik bilimcilerin, müzik eleştirmenlerinin, şeflerin yazılarına ve görüşlerine konu olmuş, övgüler almıştır.

Refii Cevat Ulunay, Milliyet Gazetesi'ndeki "Takvimden Bir Yaprak" başlığındaki seri köşe yazılarında sık sık Hakkı Derman'a yer vermiştir. Ulunay, "kıvrak nağmelere sahip, suyun akışı gibi berrak ve pürüzsüz yay çeken, makam geçişlerini ustalıkla sergileyen, dinleyenleri mest eden, sahnede adeta imtihan veren, küçücük sazın sinesinden nağmeler koparan mütevazı üstâd" ifadeleriyle Derman'a olan hayranlığını belirtmiştir (Ulunay, R. C. (1955, 1 Mayıs). Milliyet Gazetesi, s.3). Ulunay, 1955 yılındaki yazısında, dönemin en iyi kemanı deyince akla gelen ilk ismin Hakkı Derman olduğunu belirtmiş, Derman'ın hangi platformda musiki yaparsa yapsın gelenek icrâsından asla kopmadığını yazmıştır (Ulunay, R. C. (1955, 14 Ocak). Milliyet Gazetesi, s.3). 1966'da Milliyet Gazetesi'nin "Türk Müziği" köşesinde Derman, "birinci sınıf icrâcı" olarak tanımlanmıştır (1966, 14 Eylül, Milliyet Gazetesi, s.6.).

Mûsikîyle halk arasında köprü olan Derman, 1959 yılında Milliyet Gazetesi'ndeki Refii Cevat Ulunay tarafından yapılan röportajında, "Ne zaman bir konserde taksim için halkımızın huzuruna çıksam heyecandan tir tir titrerim...türlü cemiyetlerde, topluluklarda, hükümdarların huzurunda çaldım halkımızın karşısındaki heyecanı hiçbir zaman hissetmedim" ifadelerini kullanmıştır (1959, 2 Kasım, Milliyet Gazetesi, s.3). Derman mûsikî camiasında icrâdaki titizliği ile dikkat çekmiştir. Öyle ki, 1958 yılında, İstanbul Belediye Konservatuarı İcrâ Heyeti provalarında, keman akordunun bozuk olduğunu kendisine söyleyen Münir Nurettin ile münakaşa ederek provayı terk etmiştir (1958, 7 Mayıs, Milliyet Gazetesi, s.3).

Hakkı Derman'ı, müzik araştırmacısı-yazarı Özalp (2000), "kendi alanında sazının hâkimi olmuş sanatkâr" olarak tanımlamış (s.242), Derman'ın çok güzel fasıllar yönettiğini ve mûsikînin en ince ayrıntılarını bildiğini, çok kıvrak yay tekniğiyle olağan üstü müzikalitede keman çaldığını, keman tavrıyla yeni yetişen sayısız icrâyı etkilediğini vurgulamıştır (Özalp, 2000: 312). Öztuna (1969) ve Açın (1994), Hakkı Derman'ı, döneminde Türk Mûsikisi'nin hayatta olan en iyi keman sanatkârı olarak belirtmiştir (s.90-s.209). Müzik eleştirmeni Doğan Hızlan, Hakkı Derman'ı, Nubar Tekyay ve Sâdi Işılây ile birlikte Cumhuriyet döneminin en önemli üç kemânisi içerisinde göstermiş (Başar, 2006: 64), Behar da, Derman'ı dönemin ünlü icrâcıları arasında saymıştır (Behar, 2008: 119).

Müzikolog Yavuz Özüstün, kendine has icrasıyla Hakkı Derman gibi olmanın çok zor olduğunu belirtmiştir (<http://www.musikidergisi.net/?p=1480>). Koro şefi Nevzat Atlığ, Derman'ı

“özellikle fasıllarıyla meşhur...yeri doldurulamaz çok kıymetli sanatkâr” olarak nitelenmiş (Balçı, 2004: 63), onu son 50 yıldaki en iyi fasıl kemânisi olarak göstermiştir (2009, 6 Aralık, Sabah Gazetesi, s.12.). Atatürk de, Derman’ın icrâsını çokça takdir etmiş, onu haftanın belirli günlerinde Çankaya Köşkü’ne davet ederek dinlemiştir (Özalp, 2000: 311). Derman, icracılığının yanında eğitimciliğiyle de döneminin genç kuşak icracılarına yol göstermiştir. Bestekâr, kemâni Selâhattin İnal, Derman’a duyduğu hayranlığın neticesinde kemana başlamış, onun öğrencisi olmuş, Ankara Radyosu’nda keman icrâcılığı yapmıştır (Öztuna, 2006: 390).

İcrâ Analizinin Önemi

Türk Mûsikîsinde gelişmeyi bekleyen icrâ analizi²¹ çalışmaları (Behar, 2015: 84), icrâ tavırlarının ve ferdî cümlelerin tespit edilerek somutlaştırılması, kolaylıkla görülür hale getirilebilmesi, metodik eğitimde kullanılması ve icrâda aktarımın devam edebilmesi için büyük önem taşımaktadır. İcrâ analizi çalışmalarıyla mûsikînin bilimsel ve estetik yönünün açığa çıkarılması, kuramsallaştırılması mümkün kılınır (Turgay, N. Ö & Ayangil, R , 2016: 1165). Tartışmasız usta-üstad kabul edilen icrâcılara ait ses kayıtlarının notaya alınmasıyla, plaklarda kalmış icrâlar gün yüzüne çıkarılabilmekte, hayatta olmayan üstadlar ile meşk edebilme olanağı doğmakta, “Nitelikli taksim nasıl olmalıdır?” sorusuna cevaplar sağlanabilmektedir.

İcrâ analizi aynı zamanda bir “yaparak-yaşayarak öğrenme” metodudur. İcrâların notaya alınması sırasında sık sık dinlenmesi sonucunda, analizi yapılan kişinin icrâsı, analizi yapan kişinin icrâsına doğrudan yansarak kalıcı hale gelebilmektedir. İcrâ analiziyle, analizi yapan kişinin işitme/dikte yetisi gelişebilmekte, icrâ; pozisyon kullanımı, süsleme teknikleri, ifade unsurları, cümle yapıları, kişisel motifler, tartım kullanımları, ritmik değişkenlikler, makam seyri gibi çok boyutlu katmanlarla algılanabilmektedir.

Prof. Erol Deran’ın lisansüstü eğitimdeki kânun öğrencilerine Tanbûrî Cemil Bey’in taksimlerini dikte ettirmesi, Yrd. Doç. Dr. İhsan Özgen’in lisansüstü eğitimde “Kompozisyon Açısından Taksim” dersinde Nubar Tekyay’ın keman taksimlerinin konu alması, icrâ analizinin bir öğretim yöntemi olarak kullanılmasına örnek teşkil etmektedir (Gürel, 2016: 6).

İcrâ analizi, icrâyâ yönelik teknik bilgilere ulaşmanın yanı sıra, “icrâsıyla yirminci yüzyılın ikinci yarısına damga vuran” (Behar, 2008: 121), neyzen Niyazi Sayın’ın “Taksim bir insanın hayatını nasıl yaşadığının göstergesidir” (Toz, 2014: 146), cümlesinde de belirttiği üzere icrâcının kişiliği, mûsikî anlayışı, icrâ ciddiyeti ve niteliği hakkında araştırmacıya veriler-şifreler sunmaktadır. Bununla da kalmayarak icrâcı üzerinden toplumu ve kültürü anlamlandırmak mümkün olmaktadır.

Çalışmada, Hakkı Derman’a ait Bayâti taksimlerin icrâ analizi; teknik, melodik ve nazari analiz olarak 3 bölümde yapılmış, Derman’ın icrâ tavrı nota üzerinde somutlaştırılmıştır.

²¹ İcrâ analizi ile ilgili ayrıntılı bir çalışma için bkz. Gürel, M. (2016). *Nubar Tekyay’ın Keman Taksimlerinin Tahlîlî*, Basılmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

METODOLOJİ

Araştırmanın modeli “genel tarama” modelidir. Yapılan araştırma; gerekli literatürün taranması ve mevcut durumun ortaya konulmasından dolayı “betimsel” bir araştırmadır. Araştırmanın evrenini Hakkı Derman’ın keman icrâcılığı, araştırmanın örneklemini ise Bayâti keman taksimi oluşturmaktadır. Hakkı Derman’ın hayatı ve icrâcılığına dair bilgilere, görüşlere kaynak taraması yöntemi ile ulaşılmıştır.²² Derman’a ait Bayâti taksim kaydı yazarın kişisel müzik arşivinden alınmıştır. Dikte yapılırken taksimin kendi içerisinde tutarlı bir metronomu olduğu gözetilerek metronomdan birim vuruş alınmış, notaların kolay okunabilmesi için dörtlüğe bir düzümde nota yazımı yapılmıştır. Dikte sırasında nota yazımının yanında analiz başlıkları göz önünde bulundurularak nota üzerinde işaretlemeler yapılmıştır. Dikte edilen notalar, “Finale 2012, Version:2012.r3” programı ile bilgisayar ortamına aktarılmıştır.

Hakkı Derman’a ait Bayâti keman taksimi teknik ve melodik açıdan analiz edilirken, taksimin tamamı cümle cümle ayrılmıştır. Cümle ayırma işlemleri taksim notasına bakılarak ve taksim kaydı dinlenerek yapılmıştır. Her bir cümlenin başlangıcında, cümlenin sol alt köşesine numara verilmiş, cümle numaraları parantez içerisinde gösterilmiştir. Ayrılan cümleler ayrıntılı incelenerek farklı özellikler yansıtan dikkat çekici kullanımlar örnek olarak alınmıştır. Çalışmamızı okuyup taksim notası üzerinden icrâ yapacak icrâcılar için ifade bütünlüğünün bozulmamasına önem verilmiş, ilgili süsleme tekniği ifade unsuru, tartım kalıpları ve ajiliteli pasajların kullanıldığı yerin öncesi ve sonrası alınarak örneklenmiştir. Örnekler verilirken ilgili bulguların kolaylıkla görülebilmesi için bulgular kare-dikdörtgen içerisinde alınmıştır.

Bayâti taksim nazari açıdan analiz edilirken; 12 kaynaktaki (özellikle edvârdaki) makam tarifleri örnek alınarak, “dörtlü-beşli, dizi temelli” anlatımdan ziyade “gelenek temelli, perde merkezli” anlatım yapılmıştır. Makam tarifleri karşılaştırmasında, Derman’ın Bayâti icrâsıyla Bayâti makamı tariflerinin ne ölçüde benzerlikler ve farklılıklar gösterdiği ortaya konulmuştur. Kız Neyi akordunda icrâ edilen Bayâti taksimin, makam tarifleri ile kolaylıkla kıyaslanabilmesi için Bolâhenk Akort perdeleriyle anlatım yapılmıştır. Taksim notalarında ölçü çizgisi olmadığı için satır içerisinde yer alan donanım dışı değiştirici işaretler, ilgili satırın tamamı için geçerli olmaktadır.

SINIRLAR

Bu araştırma; araştırmacının Hakkı Derman hakkında ulaştığı kaynaklarla, araştırmacı tarafından analiz edilen Hakkı Derman’a ait Bayâti taksim kaydıyla, taksimlerin teknik, melodik ve nazari analizleriyle, Derman’ın nazari anlayışını analiz edebilmek için yararlanılan 12 ayrı kaynaktaki (edvârdaki) makam tarifleri ile sınırlıdır.

HAKKI DERMAN'A AİT BAYÂTİ TAKSİMİN TEKNİK ANALİZİ

Süsleme Teknikleri

Süsleme teknikleri, icrâcının doğaçlama yeteneğine, icrâ gücüne, çalgı tekniğine, mûsikî anlayışına ve kültürüne bağlı olarak kullanılmaktadır. Geçmişten günümüze meşk eğitimiyle icrâ

²² Hakkı Derman hakkında yapılmış akademik çalışma bulunmamaktadır.

unsuru haline gelip nesilden nesile aktarılan süsleme teknikleri, icrâ tavrını ve bütünlüğünü bozmadan belli bir istikrar içerisinde, bilinçle uygulandığında icrâyı zenginleştirmektedir. Bu teknikler usûllü eserlerde usûlün dışına çıkmaksızın icrâ edilmektedir. Süsleme teknikleri, nota üzerinde küçük notalar ve kendi özel işaretleri ile gösterilir, değerini kendinden önce ya da sonra gelen notadan alırlar. Hakkı Derman'ın Bayâtî taksiminde kullanmış olduğu süsleme teknikleri; çarpma, çift çarpma, vurkaç çarpma, üçlü çarpma, glissando, çarpma glissando ve tril başlıklarında incelenmiştir.

Çarpma

Çarpma mûsikimiz nota yazılarında en sık rastlanan süsleme notasıdır. Çarpma mümkün olduğunca kısa zamanda icrâ edilmelidir. Çarpmanın değerini-zamanını hangi notadan alacağına icrâci karar vermekte (Torun, 1996: 283), bu karar doğaçlama olarak alınmaktadır. Çarpma nota üzerinde, üzeri çizili küçük 8'lik nota ile gösterilmektedir (Yahya Kaçar, 2009: 28).

Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma

Değerini kendinden önceki notadan alan çarpmalarda asıl nota kuvvetli zamana gelir ve kuvvetli çalınır. Çarpma notası ise zayıf zamanda yer alır. Çarpma, bağ işareti ile kendinden önceki notaya bağlanmaktadır.



Nota 1: Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma

Örnekte, Segâh perdelerinden sonra asıl notanın bir üst sesiyle çarpma yapılmıştır.



Nota 2: Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma

Örnekte, Nevâ ve Hüseyinî perdelerinden sonra Eviç perdesiyle çarpma yapılmıştır. Taksim tamamlanırken, Derman, değerini kendinden sonraki notadan alan çarpmayı; 16'lık üçlemelerin içerisinde kullanmış, art arda gelen aynı perdelerin arasında perdenin bir üst sesiyle çarpma yapmış, çarpmaları üçlü aralıklardan büyük aralıklarda kullanmamıştır. Tavırlı icrânın gereği olarak taksim notasının bütün satırlarında "değerini kendinden önceki notadan alan çarpma"lar sıklıkla kullanılmıştır.

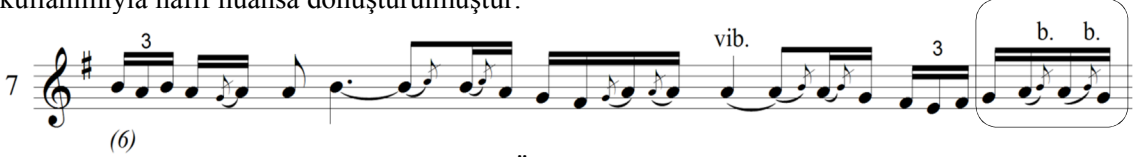
Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Belirsiz Çarpma

Değerini kendinden önceki notadan alan belirsiz çarpma, değerini kendinden önceki notadan alan çarpmaya göre belirsiz ve hafif nüans ile icrâ edilen çarpma çeşididir. Belirsiz çarpma nota üzerinde "b." şeklinde gösterilmiştir.



Nota 3: Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Belirsiz Çarpma

Örnekte, Bûselik perdesi ile Dügâh perdesine belirsiz çarpma yapılmıştır. Belirsiz çarpmanın öncesinde icrâ edilen çift çarpmanın oluşturduğu kuvvetli nüans belirsiz çarpmanın kullanımıyla hafif nüansa dönüştürülmüştür.



Nota 4: Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Belirsiz Çarpma

Örnekte, Bûselik perdeleriyle Dügâh perdelerine belirsiz çarpma yapılmıştır. Belirsiz çarpmaların kullanımıyla icrâda sertlikten uzaklaşmış, nüans farklılıkları oluşturulmuş, icrâyâ zenginlik katılmıştır. Taksim notasının 5, 12, 14 ve 19.satırlarında da “belirsiz çarpma” kullanımları yer almaktadır.

Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma

Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpmalarda asıl nota zayıf zamana gelir. Çarpma notası ise kuvvetli zamanda yer alır. Çarpma, bağ işareti ile kendinden sonraki notaya bağlanmaktadır.



Nota 5: Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma

Derman'ın, değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma kullanımı, 18.satırındaki 13.cümlede yoğunlukla görülmektedir. İlgili çarpmanın kullanımıyla tavrılı icrâ örneklenmiş, kuvvetli zamanda yer alan çarpmalarla cümleyi oluşturan motifler ön plana çıkarılmış, kesik icrâ yapılmıştır. Taksim notasının 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16 ve 18. satırlarında ilgili çarpma kullanımı görülmektedir.

Çift Çarpma

İki notadan oluşan çarpmaya çift çarpma denir. Değerin-zamanını kendinden önceki veya sonraki notadan alabilir. Çift çarpma, birbirine bağlı iki küçük 16'lık nota ile gösterilir. Çift çarpma asıl nota ve bir üst sesi, asıl nota ve bir alt sesi, küçük üçlü, büyük üçlü ve tam dörtlü aralıklara sahip notalardan oluşabilir. Derman, taksiminde yalnızca “değerini kendinden sonraki notadan alan çift çarpma” türünü kullanmıştır.

Nota 6: Çift Çarpma

Örnekte Dügâh-Bûselik çift çarpmasıyla Rast perdesine, Hüseyinî Aşîran-Irak çift çarpmasıyla Hüseyinî Aşîran perdesine, Irak-Hüseyinî Aşîran çift çarpmasıyla Irak perdesine, Hüseyinî Aşîran-Yegâh çift çarpmasıyla Hüseyinî Aşîran perdesine çarpma yapılmıştır. Bayâti taksiminde 30 adet çift çarpma, 2 adet de belirsiz çift çarpma kullanılmıştır. Çift çarpmaların analiziyle 4 farklı biçimde çift çarpma kullanıldığı tespit edilmiştir. Bunlar; 1)Asıl perde-asıl perdenin bir üst perdesiyle yapılan çift çarpma. 2)Asıl perde- asıl perdenin bir alt perdesiyle yapılan çift çarpma. 3)Asıl perdenin iki alt perdesi-asıl perdenin bir alt perdesiyle yapılan çift çarpma. 4)Asıl perdenin bir üst perdesi- asıl perdenin iki üst perdesiyle yapılan çift çarpmalardır.


Vurkaç Çarpma

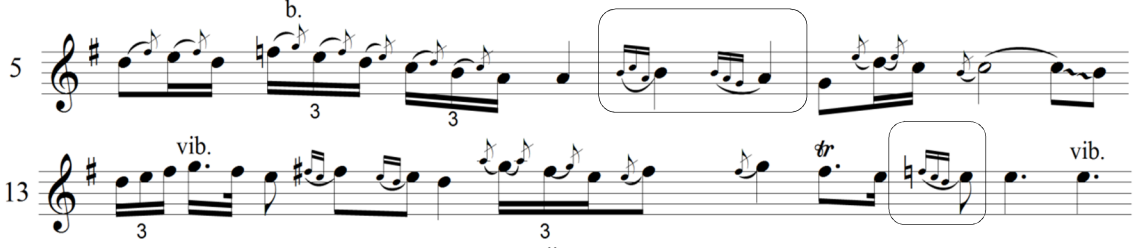
Tizden peste yapılan icrâlarda, sırasıyla bir üstteki perdeyle asıl perdeye çarpma (değerini kendinden önceki notadalan alan çarpma) yapılarak oluşturulan süsleme tekniğidir. Vurkaç çarpmada nota kuvvetli kuvvetli zamanda, çarpma ise zayıf zamanda yer almaktadır. Vurkaç çarpma icrâsında, çarpmalar temiz ve belirgin olarak duyurulmalıdır. Müsikîmizde icrâcılar tarafından sıklıkla kullanılan vurkaç çarpma, tavırlı icrânın aslı unsurlarındandır.

Nota 7: Vurkaç Çarpma

Taksiminde 11 adet vurkaç çarpma kullanmıştır. Vurkaç çarpmaların analiziyle 5 farklı kullanım türü saptanmıştır. Bunlar; 1) 16'lık notaların oluşturduğu üçlemeler üzerinde kullanılan vurkaç çarpmalar. 2) 16'lık notaların oluşturduğu tartımlar üzerinde kullanılan vurkaç çarpmalar. 3) 32'lik notaların oluşturduğu tartımlar üzerinde kullanılan vurkaç çarpmalar. 4) Beşlemeler üzerinde kullanılan vurkaç çarpmalar 5) Yedileme üzerinde kullanılan vurkaç çarpmalardır.

Üçlü Çarpma

Değerini asıl notadan önce veya sonra alan, üç adet 16'lık notanın birleşmesi ile oluşan çarpmadır. “” şeklinde küçük 16'lık ile gösterilir. Değerini kendinden sonraki notadan alan üçlü çarpma kuvvetli zamanda, değerini kendinden önceki notadan alan üçlü çarpma ise zayıf zamanda yer alır. Üçlü çarpmada üç 16'lık nota eşit olarak icrâ edilmelidir. Üçlü çarpmalar “grupetto” şeklinde de adlandırılmaktadır (Gürel, 2016: 49).



Nota 8: Üçlü Çarpma


Taksim tamamlanırken 3 adet üçlü çarpma kullanılmıştır. Örneklerde, üçlü çarpma icrâsında, üç 16'lık nota eşit olarak icrâ edilmiştir. Üçlü çarpmalar, Kız Neyi akordunda makamın merkez perdeleri Hüseyinî-Dügâh perdelerini ve Bûselik kalış perdesini belirginleştirmişlerdir. Üçlü çarpma 2 farklı biçimde kullanılmıştır. Bunlar; 1) Asıl perde-asıl perdenin bir üst perdesi-asıl perdenin bir alt perdesiyle yapılan üçlü çarpma. 2) Asıl perdenin bir üst perdesi-asıl perde-asıl perdenin bir alt perdesiyle yapılan üçlü çarpmalardır.

Glissando / Kaydırma

Glissando iki ses arasının diyatonik ya da kromatik seslerle, süratli bir hareketle doldurulmasıdır (Yavuzoğlu, 2010: 202). Türkçe'deki karşılığı “kaydırma, kaydırak”dır (Gazimihal, 1961: 103). Glissando süsleme tekniğinin tanımı ve kullanımı, keman ile Türk Müziği icrâsında, Türk Müziği'nde kullanılan diğer çalgılara ve Batı Müziği keman tekniğine göre farklılık göstermektedir. Ud, tanbur ve klâsik kemençe çalgılarında glissando tekniği hakkında; Klavye üzerinde bir sestem diğer ses parmağı kaldırmadan ulaşma (Yahya, 2005: 147), perdeyi basan parmağın telle ilişkisi kesilmeden (parmak kaldırılmadan), önceki ya da sonraki ses yönüne kaydırılarak ilerletilmesi (Gönül, 2010: 45) tanımları yapılmıştır.

Batı Müziği keman tekniğinde de glissando; “el ve kolun birlikte hareketi ile aynı parmak ile telde kaydırılmasıdır” (Büyükkaksoy, 1997: 18), şeklinde tanımlanmıştır. Keman ile Türk Müziği icrâsında, küçük ikili, büyük ikili aralıklarında, “pest taraftan tiz tarafa” ve “tiz taraftan pest tarafa”²³ yapılan glissandolar, Türk Müziğindeki diğer çalgılarda ve batı müziği keman tekniğinde olduğu gibi parmak kaldırılmadan, aynı parmağın tuşede kaydırılmasıyla yapılmaktadır. Pozisyon değiştirme olmadan, büyük ikiliden büyük aralıklarda ise pest taraftan tiz tarafa glissando, aynı parmakla değil, iki ses arasında parmakların birbirini itirmesi ile

²³ Bu örnekte, seyir yönünü tarif ederken “çıkıcı, inici” açıklaması yerine, Kantemiroğlu Edvânî'ndeki makam tariflerinde olduğu gibi “pest taraftan tiz tarafa” ve “tiz taraftan pest tarafa” (Güray, 2012: 102), anlatımı kullanılmıştır.


yapılmaktadır (Gürel, 2016: 54). Glissando süsleme tekniği nota üzerinde kırık çizgiyle “” şeklinde gösterilmiştir.

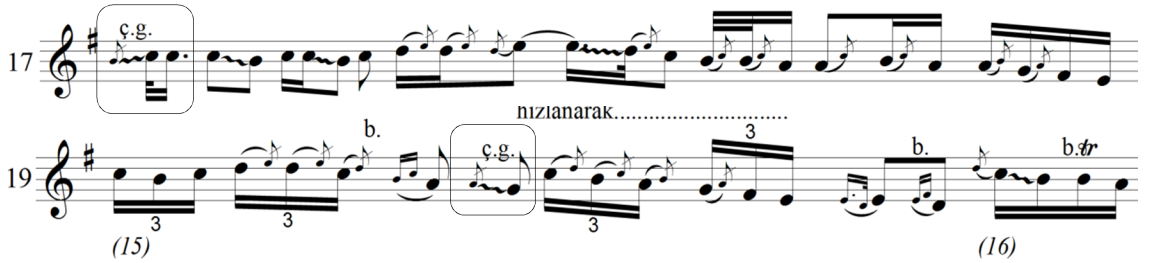


Nota 9: Glissando/Kaydırma

Taksimnin tamamında kullanılan 5 adet glissando yukarıda gösterilmiştir. Makam seyri içerisinde Çargâh-Hüseyin²⁴ gibi oynak perde²⁵ özelliği taşımayan perdeleri, tiz taraftan pest tarafa seyir içerisinde, glissando süsleme tekniğiyle pestleştirmiş. Hüseyinî-Nevâ ve Çargâh-Büselik perdeleri geçişlerini yumuşatmıştır.

Çarpma Glissando / Çarpma Kaydırma

Bu teknikte, çarpma süresinde, çarpma notası ile asıl nota arasında glissando yapılmaktadır. Çarpma Glissando süsleme tekniği glissando işaretinin () altında veya üstünde “ç.g.” şeklinde gösterilmiştir (Gürel, 2016: 58).



Nota 10: Çarpma Glissando/Çarpma Kaydırma

Taksimde çarpma glissado süsleme tekniğine sık yer verilmeyerek yalnızca 2 yerde kullanılmıştır. 17.satırdaki çarpma glissando, bakiye aralığında pest taraftan tiz tarafa, 19. satırdaki ise tanini aralığında tiz taraftan pest tarafa kullanılmıştır.

²⁴ Bolâhenk Akortta Acem-Muhayyer perdeleri

²⁵ Oynak perde kavramı, tarihte ilk defa M.Ö. IV. yüzyılda, Aristoxenus tarafından “Dörtlünün en pes ve en tiz sesleri sabitken, aradaki sesler belli sınırlar içerisinde değişebilir” şeklinde tanımlanmıştır (Güray, 2012: 31).

Tril

Tril, icrâ edilen makam perdeleri içerisinde asıl perde ve bir üzerindeki perdenin art arda, sıklıkla, eşit değerlerde tekrarlanmasıyla yapılmaktadır. Tril, üzerinde yapıldığı asıl perdenin değeri kadar uzatılmalıdır. Tril süsleme tekniği nota üzerinde “*tr*” şeklinde gösterilmiştir. Tril’in değeri uzun ise “*tr*”in yanına tırtıklı bir ek şerit (*tr*) ilave edilmektedir. Tril’de yapılan çarpmaların sayısı cümlelerin hız ve karakterine bağlıdır (Gürel, 2011: 32). Tril yalnızca sesi uzatmakla kalmayıp sesi vurgular, titreştirir, neşeyle parlatır, çalgıların süresiz ses çıkarma kabiliyetlerini destekler (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001. Çev: Özbilen, 2007: 21).



Nota 11: Tril



Nota 12: Belirsiz Tril

Taksim tamamlanırken 5 adet tril süsleme tekniği kullanılmıştır. Kullanılan trillerin 4 tanesi belirsiz trildir. Derman, Tril süsleme tekniğinde vurguyu azaltarak belirsiz triller oluşturmuştur. Belirsiz tril nota üzerinde “*b.tr*” şeklinde gösterilmiştir. Triller uzun değerlikli notalardan ziyade noktalı 8’lik, 8’lik ve 16’lık notalar üzerinde kullanılmıştır.

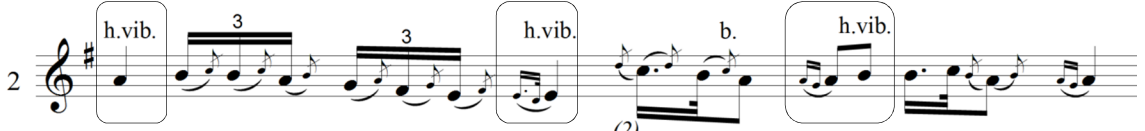
İfade Unsurları

Vibrato ve Hızlı Vibrato

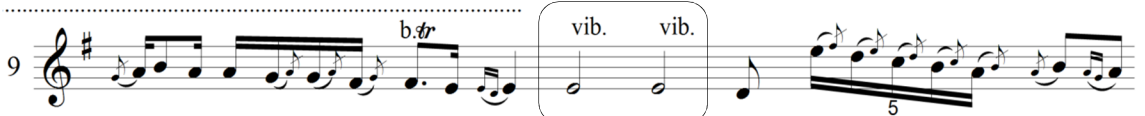
Vibrato sesin dalgalı olarak uzamasıdır. Tuşede basılı bulunan parmağın, bulunduğu noktadan ayrılmadan, ileri ve geri salınım yapmasıyla oluşur (Oran, 2004: 134). Vibrato tekniğinde amaç; perdeyi pestleştirmek veya tizleştirmek değil, vibratoyu bir ifade unsuru olarak algılayıp perde icrâsını yumuşatmak, estetikleştirmektir. Batı müziği icrâ eden kemancılar el (bilek) vibratosu, dirsek vibratosu ve parmak vibratosu kullanılırken, keman ile Türk Müsîkîsi icrâsında ağırlıklı olarak parmak vibratosu, nadiren de el (bilek) vibratosu kullanılmaktadır (Gürel, 2016: 63). Vibrato süsleme tekniği nota üzerinde “*vib.*” şeklinde gösterilmiştir.

Derman, vibrato süsleme tekniğini “normal vibrato” ve “hızlı vibrato” olmak üzere iki farklı hızda kullanmıştır. Hızlı vibrato; titreşim hızının vibratoya göre daha fazla olduğu vibrato

türü olup klâsik tavrı benimseyen icrâcılar tarafından sıklıkla tercih edilmektedir. Hızlı vibrato süsleme tekniği, notanın üst kısmında “h.vib.” şeklinde gösterilmiştir.



Nota 13: Hızlı Vibrato



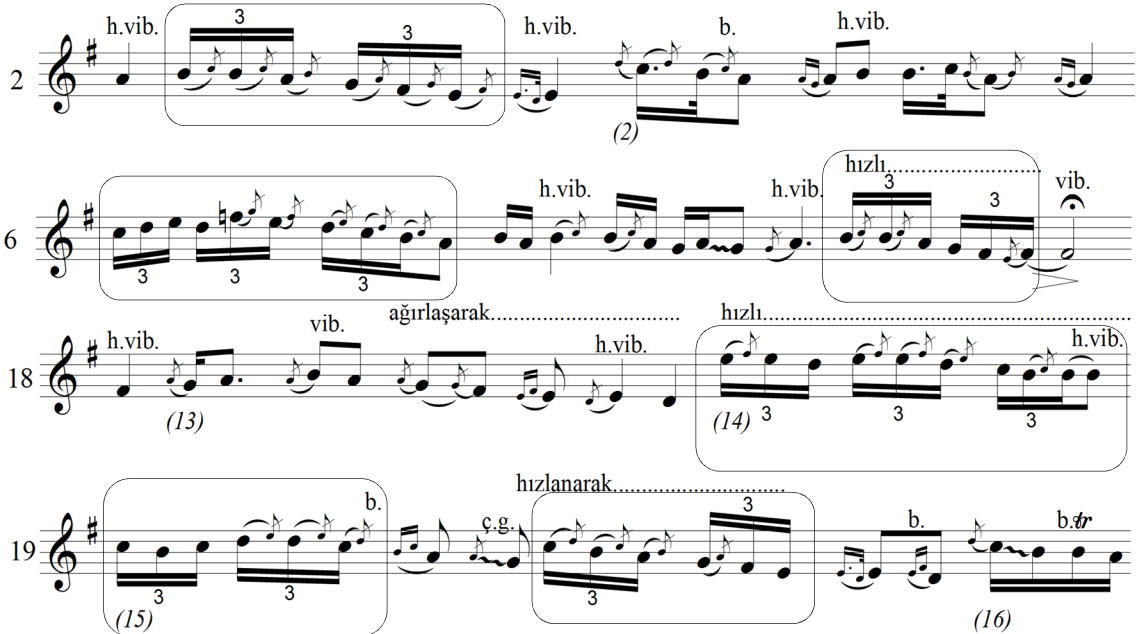
Nota 14: Vibrato

Taksimde kullanılan 34 adet vibratodan 28’i hızlı vibrato, 6’sı normal vibratodur. Hızlı vibrato; 14 adet ile en çok dörtlük notalar üzerinde kullanılmış buna ek olarak noktalı dörtlük notalarda 8 ve sekizlik notalarda 8 defa kullanılmıştır. 6 adet normal vibratonun 5’i ikilik notalar üzerinde kullanılmıştır.

HAKKI DERMAN’A AİT BAYÂTİ TAKSİMİN MELODİK ANALİZİ

Üçleme Tartımı

Doğal bölünümlü ikişerli olan bir nota değerinin, geçici olarak üç eşit parçaya bölünmesine üçleme denir. Üçleme notaların altına ya da üstüne “3” yazılır. Derman’ın Bayâti taksimindeki üçleme tartımı kullanımları aşağıda gösterilmiştir.



Nota 15: Üçleme Tartımı

Taksim tamamındaki 31 adet üçleme tartımı yalnızca 16'lık notalar ile oluşturulmuştur. 25 üçlemenin 24'ünde değerini kendinden önceki notadan alan çarpma, 1'inde değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma kullanılmıştır. 6 üçlemede süsleme tekniği kullanılmamıştır. Özellikle 19. ve 20. satırda üçlemeler üzerine kurulu motif ve cümle anlayışı tercih edilmiştir.

Ajiliteli Pasajlar

3 vib. h.vib. hızlanarak.....
(3) 3

4 h.vib. h.vib. b. b. b.fr.
(4) 5 (5)

Nota 16: Ajiliteli Pasaj

Örnekte, ajiliteli pasajı oluşturan unsurlar; çift çarpma, 16'lık notalardan oluşan üçleme, 32'lik notalardan oluşan tartım kalıpları ve beşleme tartım kalıpları üzerinde kullanılan vurkaç çarpmalardır.

12 hızlanarak.....
(9) 7

Nota 17: Ajiliteli Pasaj

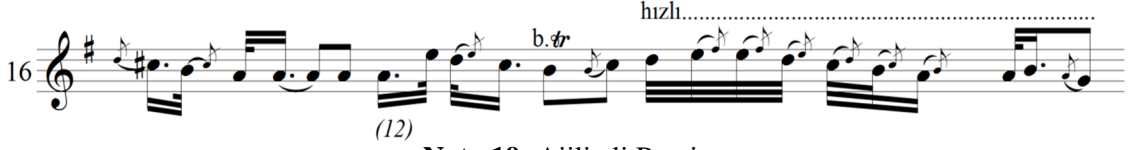
Örnekte, 32'lik notalarla Kız Neyi akordunda Muhayyer seyrine özgü ajiliteli cümle kurulmuştur.²⁶

14 hızlanarak.....
(10) 3 3 3 3

Nota 18: Ajiliteli Pasaj

Örnekte, Gerdâniye perdesinden Dügâh perdesine inilirken 32'lik notalar ve 16'lık notaların oluşturduğu üçlemelerin icrâsında taksim genel temposu arttırılarak ajiliteli icrâ yapılmıştır.

²⁶ 12.satırda yer alan ajiliteli pasajın farklı makamlar üzerindeki uygulamaları, günümüz üstâd keman icrâcıları arasında sayılan İlyas Tetik'in taksimlerinde sıklıkla işitilmektedir. Bakınız; Tetik, İlyas. 2012. *İstanbul'da Bir Keman, Parça 12, Serbest Taksim*. Kalan Müzik.



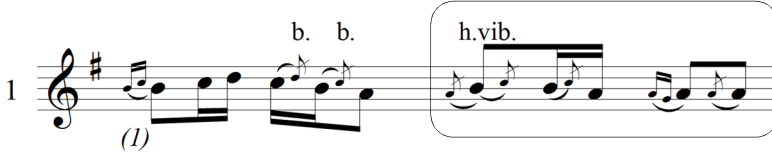
Nota 19: Ajiliteli Pasaj

Örnekte, 32’lik notalar üzerinde kullanılan vurkaç çarpmalar Derman’ın çalgıdaki teknik hakimiyetini gösterir nitelikte eşit aralıklarla, entonasyon problemi yaşanılmadan icrâ edilmiştir.

Kişisel Motifler

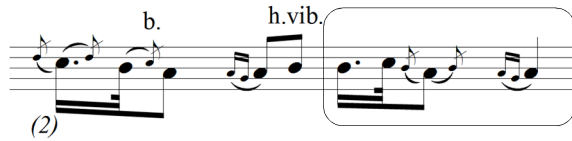
Taksim, icrâcının birikimini yansıtan, kurulan motif ve cümlelerle icrâcının müzikal seviyesini gösteren, besteleme yeteneği ve müzik bilgilerinin özgür olarak sergilenebileceği, özel beceri-ustalık isteyen bir formdur (Gürel, 2016: 75). Bir taksimin sanat değeri taşıması için motif zenginliği şarttır (Akdoğu, 1989: 30). Akdoğu motifi (1996: 15), “En az iki sesi ve bir vurgusu bulunan, ritimsel...kendine özgü bir karakteri olan, geliştirilebilmeye uygun en küçük müzik fikrine motif denir. Motif, bir ölçü içinde bir ses kümesi olabileceği gibi, birden fazla ölçü içinde de devam edebilir” şeklinde tanımlamıştır. Motif, Doğan Sevinç (2012: 14) tarafından da, “cümle parçası” olarak adlandırılmıştır.

1.Satır



Nota 20: Kişisel Motif

2.Satır



Nota 21: Kişisel Motif

4.Satır



Nota 22: Kişisel Motif

9.Satır



Nota 23: Kişisel Motif

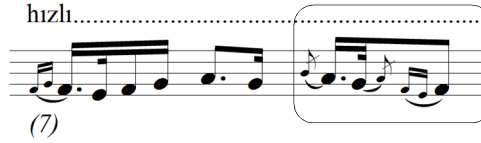
Yukarıdaki kişisel motif örneğinde kutu içlerinde görüldüğü üzere, Kız Neyi akordunda makamın merkez perdesi Dügâh perdesi üzerinde kalış yapılırken daima benzer motifler kullanılmış, taksimün farklı bölümlerinde aynı icrâ davranışı sergilenmiştir. Derman'ın 1, 2 ve 9.satırlarda; Bûselik perdesine muhakkak değerini kendinden sonraki notadan alan Dügâh çarpmasıyla başladığı, 1. ve 4. satırlarda, Bûselik perdesine değerini kendinden sonraki notadan alan Çargâh çarpması yaptığı belirlenmiştir. Motifin devamında 1.2.4. ve 9. satırlarda, Dügâh perdesine Dügâh-Rast pedelleriyle çift çarpma yapılmıştır.

8.Satır



Nota 24: Kişisel Motif

8.Satır



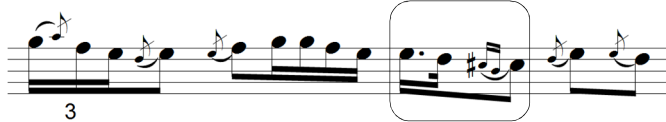
Nota 25: Kişisel Motif

10.Satır



Nota 26: Kişisel Motif

15.Satır



Nota 27: Kişisel Motif

20.Satır



Nota 28: Kişisel Motif

Yukarıda kişisel motif örneğinde, Derman'ın, “iki 16’lık-bir 8’lik” ve “bir noktalı 16’lık-bir 32’lik-1 8’lik” notaların oluşturduğu tartımlar üzerinde aynı-benzer çift çarpma ve çarpma süsleme tekniklerini kullandığı tespit edilmiştir. 8. 10. ve 20.satırlarda olduğu gibi, kişisel motiflerin Bayâti makamının karar bölgesinde sıklıkla tercih edilmesi dikkat çekmektedir.

HAKKI DERMAN'A AİT BAYÂTÎ TAKSİMİN NAZARÎ ANALİZİ

1.cümle: 1.Satır ve 2. satırda yer alan 1.cümlede, Dügâh perdesi²⁷ merkez alınarak Bayâtî makamı seyriyle başlanmış, kız neyi akordunda Bayâtî makâmının karar perdesi olan Hüseyinî Aşîran²⁸ perdesinde kalış yapılmıştır.

2.cümle: 2. Satır ve 3. satırda yer alan 2.cümlede, makamın özelliklerine uygun olarak Çargâh-Dügâh²⁹ perdeleri bölgesinde (merkez bölgesinde) icrâ yapılmış, Dügâh perdesi merkezli Bayâtî makamı seyriyle Dügâh³⁰ perdesinde kalış yapılmıştır.

3.cümle: 3.Satır ve 4.satırda yer alan 3.cümlede, Bûselik, Nim Hicaz, Nevâ ve Hüseyinî³¹ tam perdeleriyle³², Bûselik perdesi üzerinde Uşşak³³ icrâ edilerek tiz bölgeye çıkılmıştır. Ardından Nim Hicaz perdesi Çargâh perdesine³⁴ dönüştürülerek Bayâtî makamı seyriyle Hüseyinî Aşîran perdesinde kalış yapılmıştır.

4.cümle: 4.satırda yer alan 4.cümlede, Hüseyinî, Nevâ, Çargâh, Bûselik ve Dügâh perdeleri kullanılarak makamın merkez perdesi olan Dügâh perdesinde kalış yapılmıştır. Bir diğer anlatım ile Dügâh perdesi üzerinde Bûselik³⁵ (Nihâvend)³⁶ gösterilmiştir.

5.cümle: 4.satır, 5.satır ve 6.satırda yer alan 5.cümlede, seyrin merkez perdesi Dügâh perdesinden Çargâh perdesine³⁷ çekilmiş, Çargâh perdesinde uzun soluklu kalışlar yapılarak Acem makamı seyrine geçilmiştir. Tiz bölgede, Bolâhenk Akort Acem makamı icrâsında makamın özelliği gereği sıklıkla görülen Sünbüle perdesi, Kız Neyi akordunda Acem perdesi kullanımıyla örneklenmiştir. Acem makamı seyri Irak³⁸ perdesinde kalış yapılarak sonlandırılmıştır.

6.cümle: 7. ve 8.satırda yer alan 6.cümlede, Dügâh perdesi merkezli Bayâtî makamı seyri sürdürülmüş, seyrin devamında tam perdelerin kullanımıyla (Dügâh, Rast, Irak, Hüseyinî Aşîran, Yegâh) Yegâh perdesinde kalış yapılmıştır. Bir diğer anlatım ile Yegâh perdesinde üzerinde Rast gösterilmiştir.

²⁷ Bolâhenk Akortta Nevâ perdesi

²⁸ Bolâhenk Akortta Dügâh perdesi

²⁹ Bolâhenk Akortta Acem-Nevâ perdeleri bölgesi

³⁰ Bolâhenk Akortta Nevâ perdesi

³¹ Bolâhenk Akortta Hüseyinî, Eviç, Gerdaniye ve Muhayyer perdeleri

³² Perdelerin Bolâhenk Akorttaki adlarına göre tam perde adlandırılması yapılmıştır.

³³ Bolâhenk Akortta Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşak

³⁴ Bolâhenk Akortta Eviç perdesi, Acem perdesine dönüştürülerek

³⁵ Bolâhenk Akortta Nevâ perdesi üzerinde Bûselik

³⁶ Gelenekteki Bûselik makamı içerisinde; Hüseyinî makamı, Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşak-Hüseyinî icrâları, tam perde kullanımları bulunmaktadır. “Kadıızâde Tirevî Edvarı”nda Bûselik makamı seyrinin Hüseyinî makamı gibi olduğu anlatılmıştır. Hüseyinî makamında Segâh perdesinin, Çargâh perdesine yaklaştırılması (dik icrâ edilmesi) suretiyle Bûselik makamına ulaşmanın mümkün olduğu vurgulanmış, iki makam arasındaki temel farkın Segâh-Bûselik perdeleri olduğu belirtilmiştir (Levendoglu, 2002: 65). Bûselik makamı için Kantemiroğlu da (Tura, 2001), “kendi perdesinden (Bûselik perdesinden) yukarıya doğru Hüseyinî makamı gibi tam perdelerle Tiz Hüseyinî perdesine dek hareket edebilir...” (s.81), tarifini yapmıştır. A.E.U. nazariyatında Bûselik makamının Hüseyinî-geleneğe uygun-eviç perdesi kullanılan haline yer verilmemiş, makam, Bûselik beşlisinin tiz tarafına Hüseyinî perdesi üzerinde Hicaz dörtlüsü eklenerek anlatılmıştır (Arel, 1993: 44). Bu nedenle nazarî analiz yapılırken, yapısında Hüseyinî makamı perdelerini, Hüseyinî perdesi üzerinde tam perdeleri bulundurmayan Bûselik icrâlarının “Nihâvend” makamı şeklinde adlandırılması geleneğe ters düşmeyecektir. (örn: Nevâ perdesi üzerinde Nihâvend, Dügâh perdesi üzerinde Nihâvend.)

³⁷ Bolâhenk Akortta Nevâ perdesinden Acem perdesine

³⁸ Bolâhenk Akortta Segâh perdesi

7.cümle: 8. satırda yer alan 7.cümlenin başında merkez perde Dügâh perdesinin altında yer alan tam perdelerle icrâ yapılarak 9.satırda Hüseyinî Aşîran perdesinde kalış yapılmış, Bayâti makamının karar bölgesindeki icrâ kurallarına uygun olarak, Hüseyinî Aşîran perdesi üzerinde Uşşak³⁹ gösterilmiştir. 9.satırdaki cümlenin devamında Hüseyinî Aşîran perdesinin üzerindeki Uşşak icrâsının ardından Yegâh perdesinde kalış yapılmıştır. 9.satırın sonunda ve 10.satırın başında Hüseyinî perdesinden Hüseyinî Aşîran perdesine Bayâti seyriyle inilmiş Hüseyinî Aşîran perdesinde Uşşak'lı kalış yapılmıştır.

8.cümle: 10.satırdaki 8.cümlenin başında tam perdeler kullanılarak Gerdâniye perdesine çıkılmış- Hüseyinî perdesinde Uşşak⁴⁰ icrâ edilmiştir. Gerdâniye perdesinden tam perdelerle Nevâ perdesine inilmiş-Nevâ perdesinde Rast icrâ edilmiştir. 10.satırın sonunda ve 11.satırın başında Tiz Bûselik-Muhayyer-Gerdâniye-Eviç perdeleriyle Hüseyinî perdesine inilerek Hüseyinî perdesinde Hüseyinî icrâsı yapılmıştır. 11.satırın ortasında Bayâti makamı özelliğine uygun olarak Dügâh perdesi üzerinde Hicaz icrâsı yapılmıştır. 11. satırın sonunda Dügâh perdesindeki Hicaz etkisinden kurtulmak, Bayâti makamı perdelerini kullanmak ve Karçıgar makamı seyri içerisine girmemek için Dik Kürdî perdesi Bûselik perdesine dönüştürülmüş, Hüseyinî Aşîran perdesinde Hüseyinî gösterilerek kalış yapılmış, cümle tamamlanmıştır.

9.cümle: 9.cümlede Muhayyer makamı seyriyle, Kız Neyi Akordunda makamın merkez perdesi olan Hüseyinî perdesinde kalış yapılmıştır. Muhayyer makamı seyri içerisinde; 12.satırın başında Muhayyer makamına özgü bir icrâyla karar bölgesinden Muhayyer perdesine ajiliteli bir çıkış yapılmış, Hüseyinî perdesine Uşşak'lı inilmiştir. 12. Satırın ortasında Nevâ perdesine Rast'lı inilmiştir. Bolâhenk Akort Uşşak makamında Dügâh perdesinden pest bölgeye tam perdelerle-Rast ve Irak perdeleriyle inme hususu, 12.satırın sonunda Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşak icrâ edilirken örneklenmiş, yedileme tartımı içerisinde Hüseyinî perdesinden aşağıda Nevâ ve Nim Hicaz perdeleri kullanılmıştır. 13.satırda sırasıyla Hüseyinî perdesinde Uşşak, Nevâ perdesinde Rast, Hüseyinî perdesinde Uşşak icrâlarından sonra Hüseyinî perdesinde kalış yapılmıştır.

10.cümle: 14.satırdaki 10.cümlede Muhayyer makamı seyriye devam edilmiş, merkez Hüseyinî perdesi uzun seslerle tutulmuştur. Muhayyer makamı seyri içerisinde; Gerdâniye perdesinden Dügâh perdesine⁴¹ tam perdelerle inilmiş, Muhayyer makamı özelliği gereği Hüseyinî perdesinde Uşşak⁴² gösterilerek Nevâ⁴³ perdesinde kalış yapılmıştır.

11.cümle: 11.cümlede Kız Neyi akordunda Tâhir makamı seyriyle makamın 2. merkez perdesi Dügâh perdesinde⁴⁴ kalış yapılmıştır. Tâhir makamı seyri içerisinde 15.satırda, sırasıyla Hüseyinî perdesinde Uşşak⁴⁵, Hüseyinî perdesinde Hüseyinî gösterilmiş, makamın 1.merkez perdesi olan Hüseyinî perdesi⁴⁶ çevresinde tam perdeler kullanılmıştır. 15.satırın sonunda; 12.satırda yer alan 9.cümledeki icrâ gibi Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşak icrâsından sonra Nevâ-Nim Hicaz-Bûselik perdeleri kullanılmıştır. 16.satırda, Kız Neyi akordunda Tâhir makamı özelliği gereği Dügâh perdesi üzerinde Rast'lı⁴⁷ kalış yapılmıştır.

³⁹ Bolâhenk Akortta Dügâh perdesi üzerinde Uşşak.

⁴⁰ Tam perdelerle Gerdâniye perdesine çıkılırken Eviç perdesi, Hüseyinî perdesi üzerindeki Uşşak icrâsına uygun olarak pest icrâ edildiği için bu kısmı Hüseyinî üzerinde Nişâbur icrâsı olarak adlandırmak hatalı olacaktır.

⁴¹ Bolâhenk Akortta Tiz Çargâh perdesinden Nevâ perdesine iniş

⁴² Bolâhenk Akortta Muhayyer perdesinde Uşşak

⁴³ Bolâhenk Akortta Gerdâniye perdesi

⁴⁴ Bolâhenk Akortta Nevâ perdesi

⁴⁵ Bolâhenk Akortta Muhayyer perdesinde Uşşak, Muhayyer perdesinde Hüseyinî.

⁴⁶ Bolâhenk Akortta Muhayyer perdesi

⁴⁷ Bolâhenk Akortta Nevâ perdesi üzerinde Rast

12.cümle: 16. ve 17.satırdaki 12.cümlede, Bayâti makamı seyrine geri dönmüştür. Makamın özelliğine uygun olarak Çargâh perdesi⁴⁸ sıklıkla kullanılmış ancak Acem makamı seyrine geçmemek için Çargâh perdesinde uzun soluklu kalışlar yapılmamış, merkez Dügâh perdesi bölgesine inilmiştir. Bayâti makamı seyriyle 18.satırın başındaki Irak perdesinde kalış yapılmıştır.

13.cümle: 18.satırdaki 13.cümlede, Bûselik-Dügâh-Rast-Irak-Hüseynî Aşîran perdeleri kullanılarak Hüseynî Aşîran perdesinde Uşşak icrâ edildikten sonra Yegâh perdesinde kalış yapılmıştır.⁴⁹

14.cümle: 18. ve 19.satırda yer alan 14.cümlede, Bayâti makamı seyriyle Yegâh perdesinde kalış yapılmıştır.

15.cümle: Taksim son cümlesi 15.cümlede, Bayâti makamı seyriyle Kız Neyi akordunda makamın karar perdesi olan Hüseynî Aşîran perdesinde karar verilmiştir. Bayâti seyri içerisinde; makamın kendi perdeleri kullanılarak Çargâh perdesinden merkez Dügâh perdesine inilmiş, 20.satırda merkezden Hüseynî Aşîran (karar) bölgesine inilmiş ardından tekrar merkez Dügâh perdesine çıkmıştır. 20.satırın sonunda Dügâh-Rast-Irak-Hüseynî Aşîran perdeleri kullanılarak, Hüseynî Aşîran perdesinde Uşşak'lı karar verilmiştir.

Hakkı Derman'ın Bayâti İcrâsının Makam Tarifleri ile Karşılaştırılması

Çalışmanın bu kısmında, Derman'ın Bayâti taksimi icrâ ederken benimsediği nazarı anlayışı, eski müzik nazariyatçıları tarafından yazılan eserlerde yer alan makam tarifleri ile karşılaştırılmıştır. Kantemiroğlu, taksim icrâsı için makam tariflerinin önemini “taksim yapmak istendiğinde, tarifimiz üzere hareket edilirse müzik hazinesine sahip olunabilsin ve gönlün dilediği şekilde, mücevherlerle, altın kakmalarla süslü nağmeler ortaya koyabilsin ve o nağmeler, müzik kurallarına uygunlukları, hoşça giden düzenleri, cana yakın yürüyüşleri ile işitme duygusuna etki etsin ve beğenilsin” ifadesi ile vurgulamıştır (Tura, 2001: 112).

Derman, Abdülbâki Nasır Dede'nin (Başer, 2013: 191-192), Tanbûrî Cemil Bey'in (Cevher, 1993: 48), Tanbûrî Küçük Artin'in (Popescu-Judetz, 2002: 43) ve Muallim İsmâil Hakkı Bey'in (Kaygusuz, 2006: 62) Bayâti makamı tariflerine uygun olarak Bayâti seyrine Nevâ perdesinden başlamış, Kantemiroğlu'nun (Tura, 2001: 74), Hızır Ağa'nın (Tekin, 2003: 138), Gültekin Oransay'ın (Oransay, 1973: 76) ve Mehmed Hafid Efendi'nin (Uslu, 2001: 51) tarif ettiği gibi seyrine Dügâh perdesinden başlamamıştır.

⁴⁸ Bolâhenk Akortta Acem perdesi

⁴⁹ 13.cümlede, taksim kaydı dinlenmesizin notaya bakıldığında, Yegâh perdesi üzerinde Rast sesleri görülebilir ancak taksim kaydı dinlendiğinde, icrâdaki Irak perdesinin Hüseynî Aşîran üzerinde Uşşak icrâsına uygun olarak pest icrâ edildiği duyulacaktır. Yegâh perdesinde Rast icrâ edilirken kullanılan Irak perdesi, Hüseynî Aşîran perdesinde Uşşak icrâ edilirken kullanılan Irak perdesine göre dik icrâ edilmektedir. Bu durum, nazarı analiz yapılırken icrânın-duyumun göz ardı edilmemesi gerektiğini açık şekilde göstermektedir.

Kantemiroğlu'nun tarifinde verdiği gibi Bayâti⁵⁰ (makamın kendi perdesini) ve Eviç perdelerini kullanarak (Tura, 2001: 74) Nevâ perdesinde Hicaz icrâ etmiş, Kantemiroğlu'nun (Tura, 2001: 74) ve Abdülbâki Nasır Dede'nin (Başer, 2013: 193) değindiği gibi Bayâti perdesini (Eviç perdesi olmaksızın) tek başına, yeterli sıklıkta kullanmamıştır.

Hâşim Bey'in edvârında tarif ettiği gibi (Tırışkan, 2000: 26) Nevâ perdesinden tize, Nevâ, Hüseyinî, Acem, Gerdâniye perdelerini kullanmış, Kantemiroğlu'na uyarak (Tura, 2001: 74) Nevâ perdesinde sık sık kalışlar yapmıştır. Tanbûrî Cemil Bey'in verdiği (Cevher, 1993: 48) Tiz Çargâh, Tiz Nevâ ve Kantemiroğlu'nun verdiği (Tura, 2001: 74) Tiz Hüseyinî perdelerini seyrinde duyurmuştur.

Kantemiroğlu'nun seyrindeki gibi (Tura, 2001: 74) ve Yakup Fikret Kutluğ'un (Kutluğ, 2000: 196) tespitlerine uygun olarak Bayâti seyrinde Yegâh perdesine kadar inmemiş, pest bölgede varlık göstermemiştir.

Hızır Ağa'nın (Tekin, 2003: 138), Abdülbâki Nasır Dede'nin (Başer, 2013: 193), Tanbûrî Küçük Artin'in (Popescu-Judetz, 2002: 43) ve Mehmed Hafid Efendi'nin (Uslu, 2001: 51) tariflerindeki gibi Nevâ-Çargâh-Segâh-Dügâh perdelerini kullanarak Dügâh perdesinde Uşşak'lı karar vermiştir.

Yakup Fikret Kutluğ'un (2000) "Bayâti kararlarda Rast perdesinin yeden olarak alınması usülden değildir" (s.195), anlatımından farklı olarak Kız Neyi akordunda, Hüseyinî Aşîran perdesinde karar verirken çarpma ile de olsa Yegâh perdesini sıklıkla duyurmuştur.

Yakup Fikret Kutluğ'un anlatımına uygun olarak (Kutluğ, 2000: 193), seyrinde Acem perdesini sık sık vurgulamış, Hâşim Bey'in belirttiği gibi (Tırışkan, 2000: 26) Segâh perdesinde kalışlar yapmıştır.

Hâşim Bey'in tarif ettiği gibi (Tırışkan, 2000: 26) Rast perdesinde Rast icrâsı yapmamış, Hüseyin Saadettin Arel (Arel, 1993: 48) ve Suphi Ezgi'nin (Ezgi, 1993: 57) anlattığı gibi Nevâ perdesinin üzerinde Bûselik icrâsını beşli olarak kullanmaya ihtiyaç duymamıştır.

SONUÇ

Çalışmamızda ulaşılan teknik, melodik ve nazari analiz sonuçları aşağıda yer almaktadır.

Çalışmamızda, Derman'ın icrâ tavrını oluşturan unsurların başında süsleme teknikleri, ifade unsurları kullanımı, ajiliteli pasajlar ve kişisel motifler geldiği tespit edilmiştir. Özellikle, değerini kendinden önceki notadan alan çarpma, dört farklı biçimde kullanılan çift çarpma, vurkaç çarpma, belirsiz glissando, hızlı vibratolar ve üçleme tartımları Derman icrâsının iskeletini oluşturmuştur.

Teknik analiz ile Derman'ın, süslemeleri, teknik açıdan zorlu, 16'lık, 32'likdeğerlikli notalar ve üçleme, beşleme, yedileme tartımları üzerinde eşit aralıklarla ve giderde bir yavaşlama

⁵⁰ Kantemiroğlu, Bayâti perdesini (Tura, 2001), "Nevâ ile Hüseyinî arasındaki yarım (nim) perdedir" şeklinde açıklamıştır (s.74).

olmadan icrâ ettiği belirlenmiştir. Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma kullanımıyla, Tanbûri Cemil Bey taksimlerinden bu yana duyduğumuz, kesik-vurgulu-kıvrak-ajiliteli icrâyı benimsediği sonucuna ulaşmıştır.

Derman'ın, alışlagelmiş tril kullanımından farkı olarak, trilleri hafif nüans ile belirsiz icrâ ederek ilgili motif ve cümlelerde yorum zenginliği oluşturduğu görülmüştür. O'nun, taksiminde 5 adet glissando ve 2 adet çarpma glissando kullanımıyla, icrâ tavrını bozucu, aşırı vurgulu, bayağı glissandolardan kaçındığı, kaydırmalı icrâdan uzak durduğu, perdeleri belirgin-net-kesin duyurmayı yeğlediği tespit edilmiştir. Derman'ın, günümüz icrâcılarının sıklıkla tercih ettiği, makâmın karar bölgesinde, dizinin 2.derece perdesinden karar perdesine doğru yapılan glissandoyu hiçbir yerde kullanmadığı görülmüştür.

Taksiminde 34 yerde kullandığı, hızlı parmak vibratoları Derman icrâsının olmazsa olmazıdır. Hızlı vibrato kullanımıyla sertlikten kaçınılarak-perdeler yumuşatılarak icrâ estetiğinin ön planda tutulduğu anlaşılmıştır. Vibratoların hiçbirinde frekans değişikliğinden kaynaklanan entonasyon bozukluğu oluşmadığı tespit edilmiştir.

Derman'ın pozisyon kullanımlarına ve grupettoya (dörtlü çarpma) taksiminde yer vermediği görülmüştür. Derman'ın, taksiminde, çift ses, akor ve arpej gibi Batı müziği temelli uygulamalara yer vermeyerek gelenek anlayışına bağlı icrâdan uzaklaşmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Melodik analiz ile Derman'ın üçlemeleri teknik olarak, bağısız icrâya göre daha zor olan, yay desteğinin geri planda kalıp, sol el tekniğinin ön plana çıktığı bağı icrâ ile kullandığı, sesleri bölmediği sonucuna ulaşılmıştır. Özellikle 16'lık üçlemeler üzerinde kullanılan vurkaç çarpmaları, temiz perdelerle bağı icrâ ederek taksim her anında çalgı tekniğini göstermiştir.

Derman'ın, plak kaydındaki kısıtlı süre içerisinde, keman çalgısının teknik sınırlarını zorlamak ve sergilemek amacıyla sık sık ajiliteli icrâlar yaptığı görülmüş, ajililiteli icrâsında, yay tekniğinden, entonasyonundan, süsleme teknikleri kullanımından ödün vermediği saptanmıştır.

Çalışmada, Derman icrâsında yer alan özgün motifler ortaya çıkarılmıştır. Monotonluktan uzak bir kurgu anlayışı içerisinde, yüksek icrâ kabiliyetiyle oluşturulan kişisel motiflerle, geleneğe bağı icrâya sadık kalındığı görülmüştür. Taksimde melodi üretme zorluğu yaşanmadığı, bestecilik yetisiyle 16 farklı cümle kurulduğu, beylik/her icrâda görülebilecek motiflerin Derman icrâsında yer almadığı, açıkça görülmüştür. Derman'ın, makamın karar ve merkez perdesi dışında farklı perdelerde kalış yaparak, cümlelerini gerilim-çözülüm ilişkisi içerisinde kurduğu, durağan icrâ yapmadığı tespit edilmiştir.

Nazari analiz ile Derman'ın taksiminde, Kız Neyi akordunda Bayâti makamının merkez perdesi olan Dügâh perdesini ve makamın diğer önemli perdesi Çargâh perdesini sıklıkla vurguladığı sonucuna ulaşılmıştır. Bayâti seyrinin yanında, Acem, Muhayyer ve Tâhir makamlarına yer verdiği, makam geçişlerinde makamların merkez (kutb) perdelerini ön plana çıkararak, bağlantılarını titizlikle kurduğu tespit edilmiştir. Makam tarifleri karşılaştırmasıyla Derman'ın Bayâti seyir anlayışının, kendi döneminden önce ve kendi döneminde yaşayan nazariyatçıların makam tariflerinde uygunluk gösterdiği, nazariyata vâkıf olduğu sonuçlarına varılmıştır.

Son olarak, Derman'ın taksimlerinde belirlemiş olduğumuz cümleler, taksim notası yardımı ve meşk yöntemiyle icrâ edilmeli, sık tekrar ile farklı hızlarda çalışılan cümle kalıpları benimsenerek kişisel icrâya yansıtılabilmelidir.

KAYNAKLAR

- AÇIN, Cafer. (1994), Enstrüman Bilimi (Organoloji), Basılmamış Ders Notları, İstanbul.
- AKDOĞU, Onur. (1989), Taksim nedir nasıl yapılır?, İhlas A.Ş. İzmir Tesisleri, İzmir.
- AKDOĞU, Onur. (1996), Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- AKSOY, Bülent. (2003), Avrupalı Gezgincilerin Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- AREL, H. Saadettin. (1993), Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri, Haz: Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- BAŞER, F. Âdile. (2013), Türk Mûsikîsi'nde Abdülbâkî Nâsır Dede, Fatih Üniversitesi Konservatuvarı Yayınları, İstanbul.
- BEHAR, Cem. (2008), Musikiden Müziğe, Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., İstanbul.
- BEHAR, Cem. (2015), Osmanlı/ Türk Musikisinin Kısa Tarihi, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., İstanbul.
- BÜYÜKAKSOY, Feridun. (1997), Keman Öğretiminde İlkeler ve Yöntemler, Armoni Ltd. Şti, Ankara.
- CEVHER, M. Hakan. (1993), Rehber-i Mûsikî, Tanbûrî Cemil Bey, EÜDTMK Yayınları, İzmir.
- DOĞAN, S. Hatice. (2012), Meşk Sistemi Bağlamında Taksim Formunda Üslûb Üzerine Bir Çalışma, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- EZGİ, Suphi. (1933), Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi, c. 1, Millî Mecmua Matbaası, İstanbul.
- GAZİMİHAL, M. Ragıp. (1961), Musiki Sözlüğü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- GÖDE, Funda. Keman Türk Musikisi Çalgısı Sayılabilir Mi? Musiki Mecmuası, Cilt 46, Sayı 442 (1993), s. 6-13.
- GÖNÜL, Mehmet. (2010), Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması, Basılmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- GÜRAY, Cenk. (2012), Bin Yılın Mirası, Makamı Var Eden Döngü Edvar Geleneği, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- 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.
- GÜREL, Murat. (2016), Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlîlî, Basılmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- JUDETZ, E. Popescu. (2002), Tanbûrî Küçük Artın, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- KAYGUSUZ, Nermin. (2006), Muallim İsmail Hakkı Bey ve Mûsikî Tekâmül Dersleri. İ.T.Ü. Vakfı Yayınları, İstanbul.
- KUTLUĞ, Y. Fikret. (2000), Türk Mûsikîsi'nde Makamlar, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., İstanbul.

- LEVENDOĞLU, Oya. (2004), XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makâmlar ve Değişim Çizgileri, Basılmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- ORAN, Aydın. (2004), Keman Metodu, Gökhan Matbaacılık ve Mücellithanesi, İstanbul.
- ORANSAY, Gültekin. (1973), Türk Din Müsikisi nde XVII. Yüzyılda Kullanılmış Makamlar Ankara Üniversitesi İlahiyet Fakültesi Yayınları, No:117, Ankara.
- ORANSAY, Gültekin. (1988), Cumhuriyet'in ilk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, Ankara.
- ÖZALP, Nazmi. (2000), Türk Müsikisi Tarihi, 2. Cilt, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ÖZBİLEN, Ö. Nesibe. (2007), Fasil Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler. Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ÖZKÖK, Kürşat. (1996), Zeki Müren Belgeseli.
- ÖZTUNA, Yılmaz. (1969), Türk Bestecileri Ansiklopedisi, Neşriyat Anonim Şirketi, İstanbul.
- ÖZTUNA, Yılmaz. (2006), Türk Müsikisi Ansiklopedik Sözlüğü, Orient Yayınları, Ankara.
- SOYDAŞ, M Emin. Beşiroğlu, Ş. Şehvar. Osmanlı Saray Müziğinde Yaylı Çalgılar, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt IV, Sayı 1 (2007), s. 3-12.
- TEKDAĞLI, N. Özgül. (1992), 1900-1930 Yılları Arasında Doğan Sanatkârların Müsikîmize Olan Katkıları, İ.T.Ü Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü Bitirme Ödevi, İstanbul.
- TEKİN, Abdülkadir. (2003), Hızır Ağa'nın Müsikî Risalesi İsimli Yazma Eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvarları ile Mukayesesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- TIRIŞKAN, A. Gürsel. (2000), Hâşim Bey'in Edvarı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- TORUN, Mutlu. (1996), Ud Metodu, Çağlar Yayınları, İstanbul.
- TURA, Yalçın. (2001), Kantemiroğlu Kitâbu 'İlmi'l-müsikî 'alâ vechi'l-Hurûfat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TOZ, A. İslam. (2014), Niyazi Sayın'ın Taksimlerinde İcrayı Oluşturan Elemanların Transkripsiyonu, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- TURGAY, N. Özgül. AYANGİL, Ruhi. Fasil Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar, Rast Müzikoloji Dergisi, Cilt IV, Sayı 1 (2016), s.1165-1184.
- ULUNAY, R. Cevat. (1955, 14 Ocak), Milliyet Gazetesi, s.3.
- ULUNAY, R. Cevat. (1955, 1 Mayıs), Milliyet Gazetesi, s.3.
- USLU, Recep. (2001), Mehmet Hafid Efendi ve Musiki, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- USLU, Recep. (2009), Hızır Ağa ve Müzik Teorisi: Saraydaki Kemancı: A violinist in the Ottoman Court, 3. Basım, İstanbul.
- YAHYA, Gülçin. (2005), Ud Metodu, Yurt Renkleri, Ankara.
- YAHYA KAÇAR, Gülçin. (2009), Türk Müsikisi Üzerine Görüşler (Analizler ve Yorumlar), Maya Akademi, Ankara.
- YAVUZUĞLU, Nail. (2010), Uygulamalı Müzik Teorisi, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Milliyet Gazetesi Arşivi, Ankara Millî Kütüphane
- 1950, 12 Ağustos. Milliyet Gazetesi, s.4.
- 1950, 3 Ekim, Milliyet Gazetesi, s.4.
- 1950, 7 Kasım, Milliyet Gazetesi, s.4.
- 1952, 17 Mart, Milliyet Gazetesi, s.6.
- 1954, 13 Ekim, Milliyet Gazetesi, s.7.

- 1955, 15 Şubat, Milliyet Gazetesi, s.5.
1955, 18 Şubat, Milliyet Gazetesi, s.5.
1955, 30 Temmuz, Milliyet Gazetesi, s.7.
1955, 6 Ağustos, Milliyet Gazetesi, s.6.
1955, 24 Eylül, Milliyet Gazetesi, s.4.
1956, 12 Ocak, Milliyet Gazetesi, s.2.
1956, 11 Mart, Milliyet Gazetesi, s.5.TR
1957, 22 Haziran, Milliyet Gazetesi, s.1.
1959, 2 Kasım, Milliyet Gazetesi, s.3.
1964, 19 Aralık, Milliyet s.6.
1965, 12 Eylül, Milliyet Gazetesi, s.6.
1966, 25 Mayıs, Milliyet Gazetesi, s.6.
1966, 14 Eylül, Milliyet Gazetesi, s.6.
1967, 12 Ağustos. Milliyet Gazetesi, s.4.
1967, 28 Aralık. Milliyet Gazetesi, s.4.
2009, 6 Aralık, Sabah Gazetesi, s.6.
<http://www.musikidergisi.net/?p=1480> Erişim Tarihi: 30. 09. 2016

EK 1: Hakkı Derman'a Ait Bayâti Taksimnin Notası, Sayfa 1.

Hakkı DERMAN, Bayâti Makamında Keman Taksimi (Kız Neyi Akord)

Süre: 2' 42"

Notaya Alan: Murat GÜREL

1 (1) b. b. h.vib. 3

2 h.vib. 3 3 h.vib. b. h.vib. (2)

3 vib. h.vib. hızlanarak..... 3 (3)

4 h.vib. 5 h.vib. b. b. b. (4) (5)

5 b. h.vib. 3 3 (6)

6 3 3 3 h.vib. h.vib. hızlı..... 3 3 vib. (7)

7 3 h.vib. h.vib. 3 b. b. (8)









8 vib. 3 3 h.vib. hızlı..... (9)

9 b. vib. vib. 5

10 vib. hızlı..... h.vib. hızlanarak..... h.vib. h.vib. 3 3 (10)

EK 2: Simgeler ve Kısaltmalar

Taksim notası üzerinde yer alan simgeler ve kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Simgeler	Açıklamalar
	Çarpma. Değerini asıl notadan önce veya sonra alan çok kısa değerlikli notalardır. Çarpma, notanın üst kısmında, değerini aldığı notaya bağlı olarak gösterilmiştir.
	Çift Çarpma. Asıl notanın önüne ya da arkasına konan çift çarpma, değerini aldığı notaya bağlı olarak gösterilmiştir.
	Belirsiz Çift Çarpma. Belirsiz, hafif nüans ile icrâ edilen çift çarpma türünü gösterir.
	Üçlü Çarpma. Değerini asıl notadan önce veya sonra alan, üç adet 16'lık notanın birleşmesi ile oluşan çarpmadır. Değerini aldığı notaya bağlı olarak gösterilmiştir.
	Glissando (Kaydırma). Tuşe üzerinde perdeyi basan parmağın önceki ya da sonraki ses yönüne kaydırılarak ilerletileceğini veya iki ses arasında parmakların birbirini ittirmesiyle oluşturulan glissando tekniğini gösterir.
	Çarpma Glissando. Bu teknikte, çarpma süresinde, çarpma notası ile asıl nota arasında glissando yapılmaktadır. “  ” glissando işaretinin üstünde “ç.g.” şeklinde gösterilmiştir.
	Puandorg. Taksimdeki metronom dışı bekleyişlerde, kalıplarda ve kararlarda kullanılmıştır. Üzerine konulduğu notayı istenilen süre kadar uzatır.
(1) , (2), (15), (20)	1. Cümle, 2. Cümle, 15. Cümle, 20. Cümle. Taksim notası üzerinde, her bir cümlenin başlangıcında, cümlenin sol alt köşesinde, parantez içerisinde verilen cümle numarasını göstermektedir.
Kısaltmalar	Açıklamalar
b.	Belirsiz Çarpma. Değerini asıl notadan önce veya sonra alan çarpmaya göre belirsiz, hafif nüans ile icrâ edilen çarpma çeşididir. Belirsiz çarpma, notanın üst kısmında, değerini aldığı notaya bağlı olarak gösterilmiştir.
b. tr	Belirsiz Tril.
vib.	Vibrato.
h.vib.	Hızlı Vibrato. Titreşim hızı vibratoya göre daha fazladır. Notanın üst kısmında gösterilmiştir.