

Abstract**STRINGS AND TONES ISSUE ON THE KEMENÇE**

In Turkey the word kemençe is also used to refer to the Black Sea kemençe. We know that there are prominent differences between these two musical instruments, both in shape and manner of performance. While the Black Sea kemençe is used in folk music (especially in local Black Sea melodies), the other kemençe is used mostly in classical Turkish music besides folk music. The kemençe used in *fasıl* music made its way to Turkish pop music through the solo sections played by the great master Cüneyd Orhon in Barış Manço's popular song "Dağlar Dağlar" in the early 1970s. Since then the *fasıl* kemençe has played a significant part in Turkish popular music. The two types of the "fasıl kemençesi", both the three and four stringed ones, are taught at the İTÜ-TMDK. Both instruments have the same shape and are played in the sitting position, placed on the left knee. The sound holes on the body that help project the sound are of the same shape and size on both instruments. The four-stringed kemençe, made by Cafer Açın, was introduced to the course of education in 1976, the year TMDK was established; thanks to the contribution of the deceased Cüneyd Orhon, who had performed his musical instrument, the kemençe, in various environments, on the radio, TV and concerts for thirty years with the aim of bringing ease and comfort for the training and performing of this instrument. On the other hand, the project developed in the 1920s by Hüseyin Sadettin Arel, namely "quintette for the kemençe", also started to be carried out in TMDK. Although the kemençes with four and three strings are basically similar, some parts of the former are different from the latter, and they provide a great deal of ease and comfort in the training and performing. The advantages can be listed as: 1. The middle string on the three-stringed kemençe is asymmetrically one position higher than the other strings; whereas due to the prime verge on the four-stringed kemençe, the length of the strings are equal as in all advanced musical instruments. Thus the positions practiced in performance become symmetrical. 2. Attaching a fingerboard to the four-stringed kemençe makes the height of the strings fixed in every position. 3. By adding a treble string and tuning the string on the lower pitches by one whole tone below, the range of sound of the four-stringed kemençe expands for 1-1.5 octaves. Our reason for comparing three and four stringed kemençes have nothing to do with the argument that one of them should be superior to the other. The crucial thing certainly is the kemençe being played in a correct and proper manner no matter how many strings it has.

* İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Bölümü öğretim görevlisi

Türkiye’de kemençe adıyla iki çalgı vardır, ama her nedense kemençe denince akla ilkin Karadeniz kemençesi gelir. Gerek biçim, gerek icra ve tavır bakımından aralarında pek çok fark olan bu kemençelerden Karadeniz kemençesi; halk müziğimizde, özellikle Karadeniz ezgilerinde, armudi kemençe ise; halk müziğinin yanı sıra daha çok klasik Türk müziğinde icra edilen bir çalgıdır. Yetmişli yıllarda Barış Manço’nun “Dağlar dağlar” isimli parçasında kemençeyle çalınan bölümü büyük usta Cüneyd Orhon seslendirmişti. O günlerden beri kemençe, popüler müzikte de yer almıştır.

Kemençede geçmişten günümüze kullanılan tellerin sayısı konusuna geldiğimizde, hocam Cüneyd Orhon’un 1985’te İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı İkinci Türk Musikisi Sempozyumu’nda verdiği tebliğde; klasik musikimize geç katılmış bir saz olan kemençenin ilk kullanıldığı dönemde sadece iki telinin kullanıldığını, pest taraftaki üçüncü telin ise ahenk teli görevi yaptığını, bu haliyle bu çalgının sadece ‘kaba sazda’, yani köçekçe, tavşanca, Rumeli havaları gibi şehirli halk oyunları ezgilerinde kullanıldığını öğreniyoruz. Üçüncü tel, ahenk teli olmaktan çıkarılıp ezgiye katılınca kemençe kaba sazdan ince saza geçmiş, böylece itibar gören, sevilen bir saz hüviyetine kavuşmuştur. İnsan sesine çok benzeyen bir çalgı olan kemençe ondokuzuncu yüzyıl ortalarında klasik Türk müziğinde yer almaya başlıyor. Çeşitli kaynaklar; Vasil ve Tanburi Cemil Bey sayesinde kemençenin bu günkü olgun seviyesine ulaştığı noktada birleşiyorlar.

Bu iki ustanın ortak bir noktası da, ellerindeki üç telli kemençe ile yetinmeyip dördüncü teli denemiş olmalarıdır. Ne var ki, onlar dördüncü teli tiz bölgede değil de, yegâhtan sonraki pest bölgede denemişler ama bekledikleri sonucu alamamışlardır. Bolahenk düzeninde icra edildiğinde, yegâhtan tiz nevaya iki oktavlık bir ses alanı olan Türk müziği repertuarındaki eserlerde yegâhtan aşağıya, pest bölgeye zaten pek inilmez. Kanaatimizce, bu perdelerin altındaki seslere pek ihtiyaç duyulmayacağı için olsa gerek, pest bölgeye eklenen tel ihtiyacı karşılamamış, istedikleri sonuca götürmemiştir bu iki ustayı. Zira kemençe icrasındaki asıl zorluk, pest tarafta değil, değişik pozisyonların kullanıldığı, aralıkları gittikçe daralan tiz bölgelerdedir. Gelgelelim, dördüncü tel istenilen sonucu verememiş olsa da çalgıya bir tel ilave edilmesi fikri daha o yıllarda bu iki ustayla uyanmış oluyordu.

Bu iki büyük ustanın arayışlarından yola çıkan Türk müziğinin üstatlarından Hüseyin Sadeddin Arel, 1932’de dördüncü teli, kemençenin tiz bölgesine takma fikrini geliştirmiş, bunun yanında çalgının tel boylarını eşitlemeye yönelik ilk hareketi başlatmıştır. Bununla kalmayıp bir kemençe ailesi kurma fikrini ortaya atarak; soprano, alto, tenor, bas ve kontrbas kemençelerden oluşan ‘kemençe beşlemesi’ projesini gerçekleştirmiştir. On yıllık bir uğraştan sonra bu çalgıların yapımı geç de olsa tamamlanabilmiş, ama bu sazları başarıyla çalabilecek icracılar bulunmamış, çeşitli eleştiriler yüzünden de bu beşleme musiki hayatına girememiştir. Bu konu 1976’a kadar bir daha ele alınmamıştır.

1976’da Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı kurulduktan sonra Cüneyd Orhon tarafından tel boyları eşitlenmiş, dört telli kemençe eğitimi başlatılmıştır. Bugün bu konservatuarda üç ve dört telli kemençenin eğitimi birlikte verilmektedir.

Dört telli kemençe üç telli kemençenin, bazı pozisyonlarda zorlandığı eserleri, tel boylarının eşit ve tiz bölgede bir telinin fazla olması dolayısıyla zorlanmadan, bazen pozisyona dahi gerek

duymadan çalabilme rahatlığı sağlar. Cüneyd Orhon bu konuyu; “tekâmül etmiş bir saz her şeyi çalabilir, tıpkı saatte 160 km ile giden bir otomobilin 30 km ile de gidebilmesi gibi...” (Aksoy, 2009: 311) diyerek durumu, Açık Radyoda verdiği röportajda çok güzel özetlemiştir.

Dört telli kemençenin eğitimine başlandıktan bir süre sonra, yeniliklere şüpheyle bakan bazı kişiler, eskiye bağlılıklarının da etkisiyle olsa gerek, Arel ile başlayıp Orhon ve Cafer Açın'ın başarıyla devam ettirdikleri bu proje için haksız ve olumsuz eleştirilerde bulunmuşlar; sazın yapısının bozulduğunu, çıkan sesin aynı olmayıp kaybolduğunu, kemanla kemençe arasında bir tınısı olduğunu, hele dördüncü telin tınısının kemençeninkine hiç benzemediğini ileri sürmüşlerdir. Gerçekçi bir yönü olmayan bu eleştiriler eskisi kadar olmamakla birlikte bugün de devam etmektedir.

Tel ilavesiyle 1 – 1,5 oktav genişliğinde bir ses sahası kazanılmış olmasının yanı sıra dört telli kemençenin getirdiği en önemli reform tel boylarını eşitlemesidir. Böylelikle pozisyonlar da simetrik hale gelmiş, üç telli kemençenin orta telinin öteki tellere nazaran bir pozisyon yukarıda (uzun) oluşunun getirdiği güçlük de ortadan kalkmıştır. Bu bir saz için bir kayıp değil, aksine, büyük bir kazançtır. Sazlarımızı geliştirmek amacıyla bu tür projeler örnek alınabilecek çalışmalardır.

Kemençeye bir tel ilavesi sazın tınısını değiştirmemiştir. Çünkü çalgının ölçülerinde en ufak bir değişiklik olmamıştır. Kullanılan ağaçlar ile malzemeler aynıdır. Sazın biçimi, ölçüleri, göğsü, ses haznesi, eşiği, can direği, göğüs üzerinde yer alan 'D' delikleri gibi sesi etkileyen tüm parçacıklar da üç ve dört telli kemençelerde aynıdır. Dördüncü telin takılacağı burğu için açılan delik ise sesi etkileyen bir bölgede değildir zaten. Sesin dışarıya yayılmaları için açılan göğüs delikleri yine aynı yerde, aynı biçimde ve büyüklüktedir.

Eleştirenlerin kulağı, dördüncü telden çıkan sese alışkın olmadığı için, bu yöndeki eleştirilerinde bir parça haklılık payı bulunabilir belki. Ama zamanla bu yöndeki şikâyetlerin ortadan kalkacağını umabiliriz. İki telli kemençeden nasıl üç telli kemençeye geçilebildiyse dört tellisine de geçilecektir.

Aslında tel sorunu bütün kemençelerde öteden beri süregelen bir meseledir. Bilindiği gibi, kemençeye özgü bir tel henüz üretilmiş değildir. Dolayısıyla her icracı sazına uygun düştüğüne inandığı ama başka çalgılara ait olan telleri tercih etmektedir. Üç telli kemençelerde yegâh teli için genellikle madeni tel, rast ve neva tellerinde de bağırsaktan imal edilen kiriş teller kullanılmaktadır. Kiriş tel yerine tenis raketi telini tercih edenler de vardır. Her ne kadar kemençenin o ruha tesir eden yakıcı sesini bağırsak teller verse de, çok çabuk eskimesi, liflenmesi, hava şartlarından çabuk etkilenip bozulması, ömürlerinin kısa olması, üstelik pahalı olması yüzünden bazı kemençeciler madeni telleri tercih ederler. Geçmiş dönemin tınısıyla günümüzün zevkine uygun tını arasında elbette bazı farklar vardır.

Madeni telin tercih edilmesinin en önemli sebebi, kolaylıkla bulunabilmesi, daha ucuz ve dayanıklı olmasıdır. Öte yandan madeni tel, kiriş tele göre daha iyi akort tutmaktadır. Bu tellere fiiks denen aparatlar takılması akordu da kolaylaştırmaktadır Oysa kiriş tel saza takıldıktan sonra belli bir süre boyunca kolay kolay akort tutmaz. Nemli veya kuru havadan çarçabuk etkilenir Kiriş teller-

den iyi netice alabilmek için yayı tellere iyice bastırmak gerekir. Ama uygulanan bu basınç da sazın akordunun düşmesine yol açabilir. Yayla tellerin üstüne bu denli baskı uygulanınca ses doğal olarak kuvvetli tonda yani *forte* şiddetinde olur. O zaman da *piano* yumuşaklığı vermek istediğimizde seslerde bir çatlama duyulabilir. Bu kadar bastırarak çalarken uzun yay tekniğini kullanmak da bir hayli zor olur. Bu bakımdan bağırarak ya da naylon tel kullanan icracılar daha çok kırık yay tekniğini tercih ederler. Bir Türk müziği topluluğu içinde bütün yaylı sazlar aynı bağlar ve aynı nüanslar ile çalarken, giriş tellerden ses çıkarabilmek için durmadan *forte* şiddetinde çalarken ve kırık yay tekniği kullanan, bu teller yüzünden akordu zaman zaman düşen bir kemençe icracısı, sahnede hiç de hoş olmayan bir duruma düşebilir. Madeni tellerin giriş tellere göre üstünlüğü, hemen hemen her türlü nüansı uygulamaya elverişli olmasındadır. Madeni tellerde müziği ifade eden hassas nüanslar ve uzun yay tekniği rahatlıkla uygulanabilir.

Dört telli kemençeciler genellikle madeni telleri tercih ederler. Madeni tel kullanan icracıların bazıları tam takım keman teli tercih ederken kimisi de; keman, çello, ud, bağlama, arp, v.b. çalgıların tellerinden karışık olarak faydalanmaktadır. Kemençe gibi küçük boyutlu bir sazda bu kadar çeşitli teli kaynaştırabilmek de ayrı bir meseledir. Durmadan tel değiştirerek, çeşitli denemelere girilerek en iyi netice alınmaya çalışılsa da elbette ki çözüm bu değildir. Artık çalgı yapım bölümlerinde gerek üç telli gerek dört telli kemençelerin tel meselesinin bir çözüme kavuşabilmesi için bu konuyla ilgili çalışmalar başlatılmalıdır. Kemençeler için ‘takım teller’ üretilmelidir. Kemençeye özgü tel üretilmesi dört telli kemençeye yönelik eleştirileri, öyle sanıyorum ki, sona erdirecektir.

Kemençede sesi değiştiren önemli etmenlerden biri de, sazın diz üstünde veya bacak arasında çalınmasıdır. Doğru olan tutuş biçimi kemençenin sol diz üstünde çalınmasıdır. Kemençenin geleneksel tutuş biçimi budur. Kemençenin alt tarafı sol dizin üstüne, burguları da göğsün sol tarafına dayandırılarak çalınır. Sol elle döndürülür. Yay daima düz istikamette, yere paralel olarak çekilir. Bu pozisyon çıkan sesin tonu ve parlaklığı açısından en sıhhatli olanıdır.

Bu tutuş biçimi yakın bir geçmişte değişmiş gibidir. Sazdan daha kapalı ve daha yanık bir ses çıkarmak gayretinde olan bazı icracılar, sazi iki bacak arasına yerleştirerek çalmaktadırlar. Kemençe, bacaklar arasında sıkıştırıldığı takdirde sazın hareket kabiliyeti engelleniyor ve yayın bilekten hareketler ile yere paralel gidip gelmesi yerine kol, telden tele geçişlerde öne arkaya doğru gereksiz bir enerji harcanıyor. İcraçı, bacaklarının arasındaki kemençeyi kavrayabilmek için ya sazın üstüne iki büklüm eğilmek, ya da ayaklarının altına bir hayli yüksek ayaklık koyarak çalmak zorunda kalıyor. Ergonomik açıdan da bu pozisyon, vücut ağırlığı sırta ve bele bindiği için, bir süre sonra icracıda sırt ve bel ağrılarına sebep olabilir. Hâlbuki kemençenin en alt kısmında lastik takılan, pik denilen parça sazi diz üzerinde tutmak ve çevirebilmek için yapılmıştır. Arel de 1948’de yayımlanan “Kemençe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşünceler” başlıklı notlarında kemençenin hareket kabiliyetini arttırmak için sazın altına tahtadan, yarım ay biçiminde kavisli bir parça eklemeyi düşünmüştü.

Üç telli ve dört telli kemençeler arasında ses, tını, renk farkı olduğunu söylemek zordur. Bütün çalgılarda kullanılan malzeme, el işçiliği vs gibi unsurlar, pek tabiidir ki, bir fark yaratır. Ud, kanun keman ve tüm çalgılarda da görmüşüzdür bunu.

Bir kemençenin tınısını etkileyen unsurları şöyle sıralayabiliriz:

1. Kullanılan tellerin çeşitliliği.
2. Yapımında kullanılan ağacın etkisi. Göğsü çam ağacından yapılan kemençeler ses yoğunluğu bakımından daha gür ve tok iken servi ağacından yapılan çalgıların daha yumuşak, daha ahenkli ses vermesi gibi. Bu örnekleri böylece çoğaltmak mümkündür.
3. Eşik ve can direğinin yeri ve boyu; eşiğin üstüne sesin yumuşaması amacıyla konan lastik, kauçuk, pamuk, kumaş, v.b. malzemelerin etkisi.
4. Kemanda olduğu gibi bazı kemençelerin içine bas-balkon eklenmesi.
5. Çalgının yeni veya eski olması.
6. Yay kılının cinsi ve kalitesi; yayın basıncı ve kullanılış biçimi (eşiğe yaklaştırılarak ve uzaklaştırılarak çalınması, uzun yaylarda daha yumuşak ses elde edilirken duyulurken, kırık yaylarda sesin tonunun sertleşmesi).
7. Sazın çalındığı mekân. Akustiğin değiştiği her yerde sazın da sesi değişeceği için açık havada veya kapalı alanda, stüdyo ortamında, klimalı ortamda gösterdiği ses farklılıkları.
8. Kemençe, tırnakların tellere teması ile çalınan bir saz olduğundan, icracıların tırnak yapısı çıkan sesin niteliğini etkileyen bir unsurdur. Üç telli kemençede parmak tahtası olmadığı için icracılar alt pozisyonlarda tırnak üstündeki etin tele temasıyla çıkan seste değişiklik ve zafiyet hissedilebilir.
9. Kemençenin tutuluş biçimi.

Sonuç olarak, benzersiz sesi ve tınısıyla dinleyiciyi derhal etkileyen kemençenin gelişmesi, yaygınlaşması, Türk müziği topluluk ve orkestralarında yer bulabilmesi için Arel'in tasarladığı 'kemençe beşlemesi' Türk müziğinin geleceği adına önemli bir adımdır. Nice yıllar ihmal edilmiş olan bu proje konservatuvarın kurulmasıyla birlikte kemençeci Cüneyd Orhon ve çalgı yapımcısı Cafer Açın'ın çalışmaları ile yeni bir uygulama alanına kavuşmuştur.

Türk müziği çalgılarının teknik imkânlarının artırılması için atılan her adım önemlidir. Aslında, bugün kullanılan sazlar öteden beri sürdürülen çalışmaların bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Kemençe beşlemesinin yapımına başlanması ve geleceğin Türk müziği orkestralarında yer alabilmesi, yani projenin kaldığı yerden devam ettirilmesi Türk musikisi konservatuarlarının ödevlerindedir.

Bu sempozyuma adını veren, kemençeyi geleceğin Türk müziği orkestralarına kazandırabilmek için ömrünün sonuna kadar çalışan, dört telli kemençeye icracılığıyla, eğitimciliğiyle emek veren, bu sazın metodunu yazan, birçok sazende yetiştiren, sevgili hocam Cüneyd Orhon'un aziz hatırası önünde saygıyla eğilirim. Sözlerimi onun şu cümleleriyle bitirmek isterim: "Yarının Türk müziği orkestralarında öncelik ve ağırlık mutlaka kendi sazlarımızda olmalıdır. Bu da ancak; hem sazlarımızı, hem de icramızı çağdaş anlayış ve teknolojiden azami yararlanarak geliştirmemizle mümkündür."

Referanslar

- Aksoy, Bülent. 2009. *Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Arel, Hüseyin Saadettin. 1948. "Kemençe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşünceler", *Musiki Mecmuası*, 6.
- Orhon, Cüneyd. 1985. "Tel Boyları Eşitlenmiş Dört Telli Kemençe", *Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı 2. Türk Musikisi Sempozyumu* bildirisi.